جامعة الخليل

كليّة الدّراسات العليا

برنامج اللّغة العربيّة وآدابها

# النّزعة الدّراميّة في شعر هشام عودة

إعداد الطّالبة

أفنان جبريل نجّار

إشراف

الدّكتور نسيم بني عودة

قدّمت هذه الرّسالة استكمالاً لمتطلّبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربيّة وآدابها بكليّة الدّراسات العليا والبحث العلمي في جامعة الخليل

الفصل الدّراسي الثّاني

.٢٠٢٢/٢٠٢١

**إهداء**

إلى من علماني أن أستسهل الصعاب مهما بلغ عنانها

إلى تاج الرأس والسند الذي لا يميل

شمسي وقمري، والديّ جسر الجنة على هذه الأرض

إلى خالي الحنون إسماعيل الأمان الذي لايعقبه خوف

إلى عمتي الرؤوم وصفيّة واحة العطاء

إلى بوصلة قلبي، ويوسف سنيني زوجي محمود الغالي، وأخوته وأخواته الأعزاء

إلى إخوتي فيض العطاء، ومنبت الخير والأمان

إلى نور قلبي ابنتي تولين

إلى القريبين من القلب حيثما ارتحلوا، أهديهم ثمرة جهدي.

## شكر وتقدير

أحمد الله أولًا وآخرًا، ذا المنّة والفضل، الذي منّ عليّ أن أحقق حلمًا أصبح حقيقة، وأقدّم جزيل عبارات الشّكر والتّقدير لمدرسيّ الأفاضل، وأخص بالذّكر الدكتور الفاضل نسيم بني عودة؛ لما قدّمه لي من وافر ثمرة علمه، ولم يألُ جهدًا في نصحي وإرشادي، حتّى خرجت الرّسالة على هذه الصّورة، كما أتقدم بالشّكر والامتنان لأعضاء لجنة المناقشة الأفاضل الذين أسهموا في تقديم الملاحظات القيّمة؛ لإثراء هذه الرّسالة، الدّكتور حسام التّميمي، والدّكتور نادر قاسم، جزاهم الله خيرًا.

# المحتويات

**إهداء**.....**ب**

**شكر وتقدير**.....**ت**

**المحتويات**.....**ث**

**ملخّص**.....**خ**

**مقدّمة**.....**د**

**تمهيد–النّزعة الدراميّة المفهوم والمصطلح**.....**١**

**الفصل الأول– العناصر الدراميّة في شعر هشام عودة**.....**٦**

**أولًا– الحكاية**.....**٧**

**ثانيًا–الحوار**.....**١٠**

**ثالثًا–الصّراع**.....**٣٠**

**رابعًا– المشهد الدرامي**.....**٤٠**

أ–مشهد الحرب.....٤١

ب–مشهد الموت.....٤٤

ج–مشهد الحب.....٤٨

**الفصل الثّاني- بنية الشّخصيّة الدراميّة.....٥١**

أولًا-الشخصيات الدّينيّة.....٥٤

ثانيًا-الشّخصيات التّاريخيّة.....٦١

ثالثًا-شخصيّة البطل المقاوم.....٦٤

رابعًا-شخصية العدو.....٦٨

خامسًا- الأسطورة.....٦٩

**الفصل الثّالث - الزمكان.....٧٥**

**أولًا-الزمان.....٧٥**

أ- جدليّة الزّمان الماضي الحاضر(الاسترجاع).....٧٥

ب-جدليّة الزّمان الحاضر المستقبل(الاستباق).....٧٩

**ثانيًا-التشكيل الزمكاني.....٨٢**

أ- زمكان طفولي.....٨٢

ب-زمكان عاطفي.....٨٥

ج-زمكان بطولي.....٨٨

**ثالثًا-أبعاد الزّمكان.....٩١**

أ-بعد اجتماعي.....٩١

ب–بعد انتمائي.....٩٣

ج–بعد نفسي.....٩٨

خاتمة.....١٠٤

فهرس المصادر والمراجع.....١٠٦

ملخص باللغة الإنجليزية.....١١٧

# ملخّص

تأتي دراسة النّزعة الدراميّة في شعر هشام عودة ضمن الدّراسات الحديثة التي تركّز على البناء الفني للنّص، وتداخل الأجناس، إذ يظهر العمل الأدبي بصورة حداثيّة في ضوء المستجدات النّقدية الحديثة، وقامت هذه الدّراسة باستنطاق النّصوص الدّراميّة لهشام عودة؛ لإظهار حالة التّمازج والتآزر بين الذّات الباحثة عن الطّريق نحو الوطن، والهويّة التي يتمسّك بها الشّاعر رغم الانتهاكات التي تتعرض لها ذاته وأخوة الهمّ الواحد.

وتعكس النّزعة الدّراميّة في شعر هشام عودة واقع الحال المعيش للشّعب الفلسطيني في الوطن والشّتات، ونقل صورة دراميّة للشّاعر المنفي عن وطنه، لكنّه متمسك به يسعى إلى رسم صورته بكلّ حالاته وتفاصيله، بدءًا من مشهد الحب والطّفولة في الوطن، حتى مشهد الحرب وما يردفه من مشهد الموت، ويعكس الشاعر أبطالَ العمل الدّرامي أبطال القضيّة الخالدين، وتأزُّم النّصوص لتظهر بؤرة الصّراع، ودوره في فاعليّة المشهد الدّراميّ.

وجمعت الدّراسة بين الجانب النّظري والتّطبيقي، الذي يعتمد الكشف عن العناصر الدّراميّة في الدّيوان، وتحليلها تحليلًا أدبيًا تطّرق إلى القيمة الفنيّة والمضمونيّة للنّصوص المنتقاة.

وقد عُرضت الدّراسة ضمن ثلاثة فصول، إذ تناول الفصل الأوّل الحديث عن العناصر الدراميّة في شعر هشام عودة تمثّلت في الحكاية والحوار والصراع والمشهد الدرامي، أمّا الفصل الثّاني فقد تم تخصيصه للشّخصيّات الدّراميّة وآلية توظيفها في النّصوص الشّعريّة، أما الفصل الثالث فوقفت فيه الدّراسة عند الزّمكان من حيث جدليّة الزّمان، وأبعاد الزمكان وكيفيّة تشكيلهما، ودورهما الفاعل في إثراء النّص وتقديمه في صورة حداثيّة.

وتبقى الدّراسة مفتوحة أمام الدّارسين لتحليل نصوص الشّاعر، فديوانه قيمة فنيّة، ونبع لا ينضب، وأسأل الله التّوفيق، فما فيه من تقصير فمن نفسي.

## مقدّمة

الحمد لله حمد الشّاكرين، والصّلاة والسّلام على أشرف الخلق والمرسلين، وخير المبعوثين إلى يوم الدّين، وبعد؛

فإنّ الأديب يسعى إلى أداء وظيفة إنسانيّة مستعينًا بأدبه، وهذه الوظيفة تكون في الغالب نبراسًا يرشد المتلقي إلى النّور وسط البحر اللّجي الذي يتخبطه، لكنّ لجوء الأدباء إلى القوالب الفنيّة الجاهزة، ورفض التّجديد يؤدي إلى جمود الأدب وتقوقعه، هذا ما حذا إلى اللجوء إلى تضافر الأجناس الأدبيّة وتشكيلها في إطار فني جديد بعيدًا عن القوالب الفنيّة الجاهزة.

ويعود سبب اختيار الباحثة لموضوع البحث؛ إلى أنّ الشّاعر أحمد عبد الحميد عودة يمثّل أنموذجًا واضحًا للأديب الملتزم بقضايا أمّته، وشعره ظطاإيمثّل بذرة كفاحه البطولي ضد الاحتلال على المستويين الوطني والقومي، بالإضافة إلى شُحّ الدّراسات التي تناولت نصوصه الإبداعيّة، ودراسة البناء الدرامي في الشّعر موضوع حداثي يسهم في استكناه النّص وسبر أغواره بطريقة تشحذ الذّهن؛ لما في هذا البناء من بوح شفيف عن خلجات الشّاعر الدّفينة بأسلوب يشدّ القارئ ويأسره.

وتأتي أهميّة الدّراسة كونها الدّراسة الوحيدة التي تناولت الجانب الدّراميّ لنصوص هشام عودة، ولم أعثر في نطاق بحثي عن الدّراسات السابقة حول الشّاعر إلا على ثلاث دراسات جاءت الأولى بعنوان "مقاوم من أجل الحياة...هشام عودة شاعرًا" لنضال برقان، كتاب صادر عن دار دجلة في عمان، ٢٠١٦_لا يتوفر منه نسخة إلكترونيّة غير ملخصه_ يتضمن الكتاب ثلاثة أجزاء رئيسة، شمل الجزء الأول الحوارات التي أجريت مع الشاعر على مدى تجربته الإبداعية الممتدةِ لأكثر من أربعة عقود من الزمن، أما الجزء الثاني من الكتاب فقد خصص

لمجموعة من القراءات النقدية التي كتبت بأقلام مجموعة من الأدباء والنقاّد العرب، وجاء الجزء الثّالث بقراءة لعدد من قصائد الشّاعر على مدى تجربته الإبداعيّة.

وجاءت الدّراسة الثّانية بعنوان "دراسة أسلوبية في ديوان (حوارية الجميز والحجارة) للشاعر هشام عودة" لرينان موسى صبح، جامعة القدس المفتوحة/قلقيلية، ولم يتوفر منها إلكترونيًا غير ملخّص الرّسالة، أوضحت فيه أنّها اعتمدت في دراستها على جانبين: جانب نظري يمثّل الفصل الأول، تناولت فيه حياة الشّاعر هشام عودة من حيث الأصل والنشأة، والعوامل التي أسهمت في بناء شخصيته، وآراء النقاد فيه، أما الفصل الثاني فقد تناولت فيه الأسلوبية مفهومها ودلالتها، والأسلوبية في الموروث النقدي، وفي الفصل الثالث كان الجانب التطبيقي فتتبعت الظواهر اللغوية المميزة التي ألح عليها الشّاعر في ديوانه، وتناولت أربع قصائد من الديوان بالتحليل على مستويات اللغة، والبنية الإيقاعية، والصورة الشعرية، والحقول الدّلالية، معتمدة المنهج الأسلوبي، وجاءت الدراسة الثالثة بعنوان(العودة المبتورة موازنة بين ديواني أديب ناصر(زيتي وزيتوني) وهشام عودة(أقتفي خطو ذاكرتي)لزاهر حنني، الذي كان بحثًا منشورًا في مجلّة جامعة القدس المفتوحة، اقتصر فيه الباحث على تحليل بعض نصوص هشام عودة، بينما اختلفت دراستي عن الدّراسات السّابقة في الموضوع والتّحليل، والوقوف على تجليّات النّزعة الدّراميّة عند الشّاعر هشام عودة.

واتّبعتُ المنهج الأسلوبيّ في دراسة الظّاهرة، و تتبّع القيم الفنيّة والجماليّة في النّصوص، وتحليل بنيتها الدراميّة، كما استفدت من المنهج النّفسي في تحليل النّصوص؛ لمحاولة الوصول إلى الرّسالة التي تستنطقها النّصوص الإبداعيّة، والغوص في كمائنها النّفسيّة المعبّرة عن ذات الشّاعر.

ويتشكّل جسم الرسالة من تمهيد–النّزعة الدراميّة المفهوم والمصطلح، وثلاثة فصول؛ وُسم الفصل الأول بـ"العناصر الدراميّة في شعر هشام عودة" الذي انقسم إلى؛ الحكاية، والحوار بأشكاله، والصّراع بصوره وتقنياته، والمشهد الدرامي، وهي: دراما الحرب، والموت، والحب حسب تسلسل موضوعات قصائده، ووُسم الفصل الثّاني ببنية الشّخصية الدراميّة وهي على أنواع؛ شخصيات دينيّة، وتاريخيّة، وشخصيّة البطل المقاوم، وشخصية العدو، ثمّ توظيف الأسطورة في نصوصه، واختصّ الفصل الثّالث بالزّمكان، فانقسم الزّمان حسب تقنياته إلى؛ جدليّة الماضي الحاضر، وجدليّة الحاضر المستقبل، والقسم الآخر من الفصل تطرق إلى التّشكيل الزّمكاني في النّصوص التي جاءت من خلال الزمكان الطّفولي، والعاطفي، والبطولي، وختم الفصل بأبعاد الزّمكان ودلالتها فانقسمت إلى: أبعاد اجتماعيّة، وانتمائيّة، ونفسيّة.

نهل البحث من مجموعة من أمّات الكتب، فمن أهمّها؛ ديوان الشّاعر الذي قامت عليه الدّراسة، وكتاب لغة الدراما النظرية النّقدية والتّطبيق لديفيد بريتش، و الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة لعز الدّين إسماعيل، وجماليّات المكان لغاستون باشلار، والبناء الدرامي لعبد العزيز حمودة، والأصول الدراميّة في الشّعر العربي لجلال الخياط.

أسأل الله تعالى التّوفيق، ومهما يكن من أمر، فهذا عمل بشر، فما فيه من توفيق فمن الله تعالى وفضله، وما فيه من تقصير فمن نفسي.

## تمهيد–

## ١–النّزعة الدّراميّة المفهوم والمصطلح

الدراما كلمة يونانيّة الأصل وتعني الحالة، أو الحدث، أو العمل. ومع تطور المسرح اليوناني المنبثق من الطّقوس الدّينيّة، وصولًا إلى الاستقلال النّوعي، والتّكامل الفني ارتبطت دلالة هذا المصطلح بالحدث التّمثيلي عامّة، وظلّ يغلب على هذا المصطلح الاحتفال المسرحي عامّة، إلى أن ظهرت أعمال فنيّة ليست بالمأساة الصّرفة، ولا بالملهاة الخالصة[١].

ووردت لفظة الدراما في كتاب فن الشّعر بأنها محاكاة" لأشخاص يقومون بأداء أفعال، ولهذا يطلق بعضهم لفظة دراما على مثل تلك المنظومات(المسرحيات) التي تقدّم أشخاصًا وهم يؤدون أفعالًا"[٢].

وتعني الدراما في بساطة وإيجاز الصّراع في أيّ شكل من أشكاله، وفي الوقت نفسه تعني الحركة من موقف إلى موقف مقابل، ومن فكرة إلى فكرة أخرى، ومن عاطفة إلى أخرى مقابلة[٣].

وعند تتبع تطور القصائد العربيّة للوصول إلى الدراميّة فقد مرّت بعدد من المراحل فأبدع الغنائيون قصائد متعدّدة، حتى اهتدى الشّعراء إلى أشكال مغايرة، وظهرت موضوعات ومضامين غير معهودة، وحمَّلَ العصر الحديث _بتحوّلاته وتعقيداته_ الشّاعر والناقد والقارئ مسؤوليّة كبرى أمام الأمّة والتّاريخ والتّراث الشّعري بأمثلته الجيّدة الباقية، حتّى ظهرت في أوائل القرن العشرين قصائد مطوّلة تتداخل فيها أجواء متنوّعة، من أبرز نماذجها شعر المهجر وأبولو

---

[١] ينظر: يعقوب، إميل، و عاصي، ميشال، **المعجم المفصّل في اللغة والأدب**، ٦٢٣/١.

[٢] أرسطو، ٧٣.

[٣] ينظر: إسماعيل، عز الدّين، **الشّعر العربي المعاصر** ، ٢٧٩.

... ثمّ بدأ انتفاض الشّعراء على القوالب القديمة وما عاد الشّعر الغنائي _بأسلوبه المتوارث_ يقوى وحده على احتواء تجربة الإنسان المعاصر، فقد زاحمته مرحلتا السّرد والتّجسيد، وكان لا بدّ للمسرح أن يصبح امتدادًا للشّعر وللقصيدة أن تقترب من الرّوح الدراميّة وأن تعبّر عن الصّراع والتأزم الذي وقع تحت وطأته الشّاعر المحدث بتشابك حياته الفكريّة القائمة، وتفاعل الموروث بالوافد، وتحوّل القارئ من مؤيد مصفّق إلى مشارك في العمليّة الإبداعيّة، وبدأت تنحسر ظلال غنائيّة لتحلّ مكانها أجواء دراميّة[١]

وبذلك فقد مرّ الشّعر العربيّ في العصر الحديث في مرحلة مخاضٍ عسير في ظلّ التّطوّرات السّياسيّة والاقتصاديّة والفكريّة، فجرّب الشّعراء أبعادًا شعريّة، فكان من نتيجة ذلك أن استفاد الشّعر العربيّ الحديث من التّقنيات الفنيّة والأسلوبيّة للأجناس الأدبيّة، كالرّواية والمسرحيّة؛ لذلك برزت ملامح دراميّة في القصيدة الحداثيّة[٢].

وإنَّ ما يرتبط بالقصيدة الدراميّة أنّها ليست تعبيرًا عن تجربة منتهية للشّاعر؛ فهي ليست حديثًا عن تجربة الشّاعر أخذت هيأتها الكاملة خارج القصيدة، إنّما تنشأ من نمو القصيدة نفسها، وتتدرج في عمليّة تشكيل التّجربة في القصيدة[٣].

وظهرت أشكال بسيطة من المسرحيّة الشّعريّة قُدِّمت فيها قصائد مطوّلة تقطع سرديّة الشّعر الغنائي عبر الحوار بين شخصوها وتستمد الحدث الدّرامي من التّاريخ دون فهم معاصر أو رؤية خاصّة[١]، وظلّت تتطوّر القصيدة العربيّة حتّى اتّسمت بالنّزعة الدراميّة.

---

[١] ينظر: الخيّاط، جلال ، **الأصول الدراميّة في الشّعر العربي**،٦.

[٢] ينظر: بني عودة، نسيم، **فاعليّة العناصر القصصيّة وانسجامها في" مديح الظّل العالي" لمحمود درويش**، مجلّة جرش للبحوث والدّراسات، المجلد٢١، العدد١، ٢٠٢٠م، ص١٦.

[٣] ينظر:العلاق، علي، **البنية الدرامية في القصيدة الحديثة**، مجلة فصول، العدد ١-٢، مارس١٩٨٧م، ص٣٩.

والقصيدة العربيّة تتجه اتجاهًا واضحًا نحو الدراميّة، سواء في مضمونها أو في بنائها الفنيّ[٢]، ويأتي ذلك تبعًا لسعي الشّعراء إلى البحث " عن أساليب حتّمتها التّحوّلات الاجتماعيّة والأحداث السّياسيّة، والتّطلّع إلى بداية حضاريّة جديدة"[٣]، الأمر الذي يظهر جليّا عند عدد من الشّعراء العرب، الذين أثبتوا" أنّ لغة الشّعر العربيّ قادرة على استيعاب الاتجاه الدّراميّ وتطويعه في القصيدة الغنائية– الدّراميّة بارتباط جديد بين الشّكل والمضمون، واختيار دقيق في بعض القصائد لعلاقات غير مألوفة بين الألفاظ وصولًا إلى الأسلوب الدّرامي"[٤] الأمر الذي يسعى الشّاعر إلى تحقيقه محاولًا من خلال نصّه الدّرامي معالجة مشكلة من مشاكل الحياة[٥].

فالأدب بأشكاله المختلفة ارتبط بحركة المجتمع الإنساني كونه ظاهرة فنيّة، وأدى هذا الارتباط العميق مع النّفس الإنسانيّة إلى ظهور اتّجاهات وفلسفات متباينة في تحديد أبعاد التّجربة الأدبيّة، وقدرتها على التّعبير عن هموم الإنسان وفكره وطموحه[٦].

والحديث الدراميّ يمثّل علاقة تحاوريّة؛ لأنّه يدور حول الخيال والوعي بالبناء الاجتماعي المتعارف عليه للذاتيّة[٧]، فعندما يحرص الأديب على إقامة منظور يحدّد المسافة بين الذّات والآخر ويجسّد بعدها في فعل وعي مقصود بتحوّلات الذّات أوّلًا وطبقاتها المختلفة والمسافات التي تصلها بالآخر تبدأ الدراميّة في إعطاء ثمارها[٨].

---

[١] ينظر: الخيّاط، جلال ، **الأصول الدراميّة في الشّعر العربي**،٦.

[٢] ينظر: زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، ١٨٩.

[٣]– الخيّاط، جلال، **الأصول الدّراميّة في الشّعر العربي**، ١٠٣.

[٤] **المرجع نفسه**، ١٠٤.

[٥] ينظر: علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة** ، ٨٨.

[٦] ينظر: س.و.داوسن ، **الدراما والدراميّة**، ٥.

[٧] ينظر: برتش، ديفيد، **لغة الدراما**، ٧١.

[٨] ينظر: فضل، صلاح، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ٨٦.

ويعد التعبير الدرامي من ركائز الفنون الأدبية المعاصرة؛ لما يتسم به من موضوعية مبنية في أساسها على الحركة – الصراع – اللامباشرة، ولما للشخصية من إسهام بارز في بلورة الشكل الدرامي فيه، والنزعة الدرامية اصطلاح نقدي، لعله لم يكن متداولا قبل منتصف (الأربعينيات) من القرن الماضي[١].

ويعد تسرب هذه النزعة دخولًا اقتضته طبيعة العلاقة التّزاوجية التأثرية بين الأجناس الأدبية، فهي تتأثر وتؤثر، تأخذ وتعطي، في علاقة توالدية تلاقحيّة، أنتجت فيما بعد أجناسًا هجينة تجمع بين هذا وذاك: القصة الشعرية، الشعر القصصي، النثر الشعري، الشعر المنثور، وغيرها من التّسميات، لتظهر فيما بعد القصيدة الطويلة وهي بالتأكيد نتاج هذا الواقع[٢].

**٢-عناصر النّزعة الدّراميّة:**

ليس من السّهل أن يتحقّق الطّابع الّدراميّ في العمل الشّعريّ ما لم تتوافر العناصر الأساسيّة المكوّنة له المتمثّلة في : الإنسان والصّراع بشكل رئيس، فالإنسان في كلّ تجربة من تجاربه يخوض معركة مع ذاته أو مع ذوات أخرى[٣]، تتفاعل معها "ففي إطار التّفكير الدّرامي يدرك الإنسان أنّ ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقيّة الذّوات الأخرى، إنّما هي دائمًا ومهما كان لها استقلالها، ليست إلا ذاتًا مستمدّة أولًا من ذوات، تعيش في عالم موضوعي"[٤]، وبذلك لا بدّ من توافر الموضوع أولًا _الفكرة الأساسيّة_ ثمّ الشّكل بما يتضمنّه من عناصر دراميّة متمثّلة بالشّخصيات والصّراع، وما يدور بينها من حوارٍ عبر اللغة التّحاوريّة [٥]، فأصبح تفكيرًا مجسّمًا

---

[١] الحفوظي، ريم، **الدراما في الشّعر: تقنيات التّشكيل ومسرحية القصيدة**، ٣٤.

[٢] ينظر: الشّعار، سلطان، **النّزعة الدّراميّة عند أمل دنقل**، مجلّة جامعة النّجاح، المجلد٣٠، ٢٠١٦م،ص١١٦.

[٣] ينظر:المرايات، دنيا، **النّزعة الدّراميّة في الشّعر الأردني المعاصر**، ٣٥، رسالة ماجستر: جامعة مؤتة،٢٠١٢ م.

[٤] إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره**، ٢٨٠.

[٥] ينظر:النادي، عادل، **الفنون الدراميّة**،٢٣.

لا تفكيًرا تجريديًا عبر استغلال الشّاعر لكلّ وسائل التّعبير الدّرامي من حوارٍ داخلي وآخر خارجيّ ممزوجًا بالسّرد؛ لكي يجسّم التّجربة الذّاتيّة في إطار موضوعي حسيّ[١].

ويجمع هذه العناصر زمكان يمثّل الإطار المحدِّد لخصوصيّة اللحظة الدّراميّة المعالجة، فالحدث لا يكون في اللامكان [٢]، وبذلك فإنّ النّزعة الدّراميّة إطار شامل يؤالف بين مزيج من العناصر المتمثّلة بالشّخصيات التي تحرّك الأحداث مستعينة باللغة الحواريّة واحتدام الصّراع، الذي يدور في زمان ومكان محدّدين لهما سماتهما الخاصة، وسيتمّ تفصيل الحديث عن هذه العناصر في الفصول القادمة .

[١] ينظر: إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره**، ٢٨٢.

[٢] ينظر: كتانة، تميمة، **المكان في روايات إيميل حبيبي**، ٩١.

## الفصل الأوّل- العناصر الدراميّة في شعر هشام عودة

### أولًا-الحكاية

### ثانيًا- الحوار

### ثالثًا- الصّراع

### رابعًا-أنماط المشهد الدرامي

أ-مشهد الحرب

ب-مشهد الموت

ج-مشهد الحب

**الفصل الأول–العناصر الدراميّة في شعر هشام عودة:**

يمثّل العمل الدّرامي نسيجًا نابضًا بالعناصر التي تتضافر معًا لتأدية الوظيفة الفنية المثلى التي تتماوج في نفس الشّاعر، والدراما بمفهومها موضوع حداثي تعبّقت به النّصوص الشّعريّة الحديثة، حيث أدى انزياح المسافات بين الشّعر الغنائي والدّراميّ، وتداخل الأجناس الأدبيّة إلى تشّكل القصيدة الحداثيّة التي تجمع في رحابها بين تقنيات الشّعر والسّرد، وهذا التّداخل أسهم في تشكّل القصيدة ذات البنية الدراميّة[١].

**أولًا– الحكاية:**

يقود إبداع الشّاعر في نصّه الدرامي إلى الحكاية بوصفها جزءًا مهمًا في الفن الدرامي، الأمر الذي يصحب المتلقي للغوص في أعماق النّصوص، ناطقة بالصّور الحسيّة بعيدًا عن جمود الكلمات كأنه يعيش أحداثهاعبر تخيلها، وتظهر الحكاية في نصوص الشّاعر في قوله:

**حجر ونافذة وطلقة**

**ويداكِ عالقتانِ**

**في البحر الموزّع في دمي**

**ودمي نشيد**

**والمخبرون تجمّعوا في نقطة**

**في الشّارع الممتد بين جنازتين**

**هل يذكر الأمواتُ**

---

[١] ينظر: خياري، هبة، **الصراع الدرامي وتشظي الذات في قصيدة "كومبارس" للشاعر نضاب زيغان"، مجلّة إشكالات الأدب**، المجّلد الثّامن، العدد الثّالث، يوليو٢٠١٩، ٤٣٠.

**صورة قاتليهم**

**أم أنّ ذاكرتي تخون**

**وهل سيسمعني أحد؟**[١]

يبدأ الشّاعر الوصف الشّعري للمكان (حجر ونافذة)، وتتماوج في المشهدية حالة الصّراع التي يعايشها الشّاعر، إذ يبتدئ المقطع الشّعري بمحاورة مع غزّة (والبحر يعلن أنّ غزة/عاصمة الموانئ)[٢]، ويخاطبها قائلًا (يداكِ العالقتان في دمي) دلالة على تأصل المكان، وسريانه في روح الشّاعر، لكنّ الخونة يحولون دون عيشه الرّغيد في وطنه، وتعصف هذه الحكاية بين نقيضين شاعر يتّحد الوطن مع دمه، ومخبر يقتل الدّم الذي يسري فيه الوطن، والصّراع سيّد المشهد السّابق (هل سيسمعني أحد؟) فاستطاع من خلاله أن يكشف عن جوهر بنية القصيدة الذي أمدها بالحركة والتّوتر، فأظهر قدرته على توظيف الحدث توظيفًا فنيّا، وتقديم نصّ نابض بالحياة[٣]، بداية بإعلان البحر أنّ غزة عاصمة الموانئ وسيدته، انتقالًا إلى تثبيت معالم الهويّة بتأصل البحر في دم الشّاعر، وصولًا إلى حركيّة الصّراع والرّبط بين العمالة والموت، حتى اكتملت صورة الحكاية الممتدة من الواقع السياسي المعيش على أرض الوطن.

واستطاع الشّاعر توظيف الحكاية بمضامينها السّياسيّة والاجتماعيّة في عدد من القصائد أبرزها قصيدة(**شاهدت في المرآة**) إذ يقول:

**شاهدت أضرحة من الرّمل المبعثر**

**في طريق العائدين إلى منازلهم**

---

[١] **الديوان**، ٢٨.

[٢] **المصدر نفسه**، ٢٦.

[٣] ينظر: الحفوظي، ريم، **الدراما في الشّعر تقنيات التّشكيل ومسرحة القصيدة**، ٢٠٢.

**فرادى**

**قلت يا الله**

**أدركني**[١]

يبدأ الشّاعر قصيدته بهذا المشهد الشّعري منطلقًا من اللحظة الراهنة أثناء وقوفه أمام المرآة بفعل المشاهدة، ولم تكن مشاهدة عاديّة، بل مشاهدة تنمّ عن الضّياع والاندثار فالأضرحة تبعثرت رمالها، فالأموات والأحياء في حالة تخبّط بحثًا عن المنزل بما فيه من استقرار، عن الوطن والأمان بعيدًا عن التّشتت(المبعثر، فرادى) ، وتعدّ تقنية المرآة من التّقنيات الفنيّة التي تمنح الشّاعر فضاء واسعًا من الحريّة[٢] وقد تكون هذه المرآة هي تخيليّة تعكس استشرافات المستقبل ممزوجة بانعكاسات الحاضر واسترجاع الماضي، واللقطة السّابقة أشبه بالنّظرة العامة للمشهد لم يركّز فيها الشّاعر على شخص بعينه، ثمّ تنقطع اللقطة لتتحوّل إلى ذات الشّاعر ووصف حاله من اللقطة السّابقة، بما فيها من ذعر واللجوء إلى الله _تعالى_ طالبًا منه النّجدة.

ولم تقتصر الحكاية الدراميّة في نصوصه على الجانب السّياسي، إذ عرض لعدد من الحكايات التي تصوّر الحياة الاجتماعيّة بطريقة دراميّة، فيقول:

**هنا كان عبد الحميد يغنّي**

**هنا كان يخرج عن صمته**

**في ظهيرة يوم ثقيل**

**وكان أبي**

---

[١] **الديوان**، ٤٤٥.

[٢] ينظر: عبيد، كريم، **آليّة المرآة في الشّعر الفلسطيني المعاصر**، مجلّة قراءات، العدد الخامس، ٢٠١٣م، ص٢١٦.

**يمنح الأرض أنفاسَهُ**

**ويصلي كثيرًا**

**يقصُّ علينا <<خراريفَ >> أجدادهِ**

**ويطردنا حين تبكي السّماء**[1]

استعار الشّاعر حكايته من ذكرياته، وواقع حياته في بيت الطّفولة، ودفء العائلة، مسلطًا الضّوء على صورة الأب الفلسطينيّ، الذي (يمنح الأرض أنفاسه) حيث قدّم صورة الفلاح بطريقة تصويريّة تعكس التّجذر بين الإنسان والأرض، وضمّت الحكاية في جنباتها ورة للأب (عبد الحميد) الذي يجابه شظف العيش بأبسط الوسائل(هنا كان يغني، في ظهيرة يوم ثقيل، يصلي كثيرًا)، ويشارك أطفاله في تخفيف وطأة الأيام( يقصّ علينا خراريف أجداده) ويساهم في الحفاظ على الموروث الشّعبي الأصيل، في حين تبوح الألفاظ عن الانسجام بين الشّاعر والأرض(يطردنا حين تبكي السّماء) فلم تشكّل الأمطار عائقًا أمام لعب الأطفال، بعيدًا عن وجود دلالات الاضطراب، إذ تشيع في النّص الحكائي دوال الأمان والمشاعر الدافئة التي حفرت في وجدان الشّاعر.

## ثانيًا–الحوار:

يعدّ الحوار وسيلة التّخاطب بين شخصيات العمل الدّرامي، والحياة النّابضة فيه إذ به يتخلص الشّاعر من تراتبيّة السّرد إلى الحوار"فهو السّمة التي تشيع الحياة والجاذبية"[2] في النّص، فاستغلّ الشّاعر كلّ وسائل التّعبير الدّراميّ، من حوار، وحوار داخليّ، وسرد وما إلى ذلك؛ ليجسّم

---

[1] **الديوان**، ٤٠٩–٤١٠.

[2] النادي، عادل، **الفنون الدّراميّة**، ٣٦.

التّجربة الذّاتيّة الصّرفة في إطار حسيّ، فبرزت عناصر التّعبير الدّرامي في الشّعر بين أسلوب حواريّ خارجي(الدّيالوج)، وآخر داخليّ(المونولوج) [١].

ويخضع الحوار لطبيعة الجماهير، كما يخضع لطبيعة العمل الفنيّ، فهو ليس حوارًا من أجل الشّخصيات والأحداث، بل من أجل المشاهد أيضًا، فهو الطّرف الثّالث في الحوار[٢].

والحوار الخارجيّ صوتان لشخصين مختلفين يشتركان معًا في مشهد واحد، تتبيّن من حديثهما أبعاد الموقف، وفي الحوار الدّاخلي يكون الصّوتان لشخص واحد، أحدهما صوته الخارجيّ العام الذي يتوجّه به إلى الآخرين، والآخر صوته الدّاخليّ الخاص الذي لا يسمعه أحد لكنّه يبزغ على السّطح من آن إلى آخر، إذ يبرِزُ كلّ الهواجس والأفكار للمبدع، وتعميق شعور المتلقي بهذه الفكرة، حتّى تتحقّق الغاية الدّراميّة من التّعبير[٣].

يكشف الحوار للمشاهد عن الشّخصيّات ويعرّفه بها، وكل كلمة تنطقها الشّخصيّة لا بدّ أن تكون ثمرة للأبعاد الثّلاثة للشّخصيّة_البعد المادّي، والاجتماعي، والنّفسيّ_ سواء أكانت أحاديث داخليّة تهجس في رأس المتحدّث أم كانت بين المتحدثين في الحديث الجهري المباشر[٤].

**أولًا–الحوار الخارجي:**

يعدّ الحوار الخارجي في الدراما بنية مهيمنة رئيسة، لذا يكون بطريقة تجعله يثير الاهتمام والانفعالات، ويسهم في الكشف المباشر عن الشّخصيّة، وطروحاتها الفكريّة عبر الاتصال بين

---

[١] ينظر: المرايات، دنيا عارف ، **النزعة الدّرامية في الشّعر الأردني المعاصر**، ص ٣٦، جامعة مؤتة: رسالة ماجستير، ٢٠١٢م

[٢] ينظر: النادي، عادل، **الفنون الدّراميّة**، ٣٧.

[٣] ينظر: إسماعيل، عز الدين، **الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة**، ٢٩٤.

[٤] النادي، عادل، **الفنون الدّراميّة**، ٤٥.

المتحاورين، مما يسهم في دفع الأحداث وتسييرها نحو الأمام ، وتقع عليه مهمة نسج العلاقات مع العناصر الأخرى البانية للنّص، حيث يستقطب حوله الشخصيات والزمان والمكان[١]، ويظهر ذلك في قوله:

**حين انطفأ المصباحُ**

**أضاءت عيناها زاوية القلبِ المظلم**

**قلتُ كفى**

**هذي مشكاة دمي**

**فلتتوضأ من عَرقي داليةُ البيت**

**لعل النور يُهدهدني**

**ناديتُ..فردت أشجار اللوز تقول انهض**

**ليته الليل على زنديك**

**فقلت تعالي**

**لا وطن لهذا القلب سواكِ**

**ولتشهد دالية البيت**

**بأني كنت وحيدًا[٢]**

---

[١] ينظر: محمد، قيس، **البنية الحواريّة في النّص المسرحي**، ٤١.

[٢] **ديوان درج العتمة**، ٣٠.

يزاوج الشّاعر في نصّه الإبداعي بين السّرد والحوار، إذ ينبئ السّرد بداية عن حالة من الوحدة التي هيمنت على الشّاعر نتيجة فقده بصره(حين انطفأ المصباح، وكنت وحيدًا)، فيأتي صوت الشّاعر(ناديت)، حتى يخرج صوت أشجار اللوز التي تستنهض همم الشّاعر، وتبث الأمل في نفسه(ردت أشجار اللوز تقول انهض، وأخذت أنثى القصيدة تأخذ بيده من هيمنة العتمة إلى عالم النّور، فهي الملجأ(لا وطن لهذا القلب سواك)، ويشرك في حواره الطّبيعة مرّة أخرى(ولتشهد دالية البيت) على المعاناة التي كان يعايشها، ويظهر الحوار في نصّ آخر إذ يقول:

**غريبًا أتيت**

**سلي عتبة الدّار عن خطوتي**

**سلي كلّ شيء هناك سيعرفني جيّدًا**

**سلي دلّة القهوة الباردة[1]**

**-أتلعب برجيس؟**

**قلت اغلبيني**

**سأمنحك الآن فوزًا يليق بهذا التّعب**

**-أتلعب برجيس؟**

**خسرت كثيرًا**

[1] **الديوان**،١٠٧.

...

**وهاجرت مثل النّعامة أدفن رأسي[١]**

يؤسس الشّاعر قصيدته مستعينًا ببنية الحوار؛ لتخليصها من تراتبيّة السّرد، وإيصال فكرته للمتلقي، فيقوم بخلق حواريّة من أنثى مجهولة المعالم، مخاطبًا إيّاها بصيغة الأمر(سلي)، وما يعايشه من حالة الغربة المكانيّة والزّمانيّة في المنفى(غريبًا أتيت)، وكمعادل موضوعي لإثبات الهويّة يستعين بالمكان الأصيل ومعالمه الدّالة عليه(الدّار، وكل شيء، ودلّة القهوة) التي تثبت حقّه في الأرض، وما دلّ عليها من طول البعد(القهوة الباردة، وهناك)، وحالة الارتباط الوثيقة بين الشّاعر والأرض(سيعرفني جيّدًا)، فالدّار والمكان هما الأنثى الافتراضيّة المجهولة ، والعنصر الآخر للحوار، وتتطوّر دراميّة الحوار بين الشّاعر والشّخصيّة إذ أراد إيصال فكرة خسارة الأرض باستحضار حواريّة لعبة البرجيس، وما يصاحبها من ربح وخسارة، فكان ردّه (خسرت كثيرًا)، باستحضار الخسارات الكبيرة.

ويبقى الحوار العنصر الإبداعي الذي يحرّك فضاء النّص؛ لكي تتعمق التّجربة الشّعريّة، ويتطور المشهد الدّرامي لخلق جو جديد، فيقول:

**مالت على كتفي الأشجار تسألني**

**من أيّ قافية تمشي بنا الطرق؟**

**وأسأل مثلك**

**أسأل عن طالبة سرقتها الأنوثة**

---

[١] **الديوان**، ١٠٧

**وهي تفتش في دفتر الحلم**

**عن وجه ليلى**[١]

يسعى الشّاعر في إبداعه الفنيّ إلى إظهار براعته الأدبيّة، إذ كان للوطن وهمومه عند الشّاعر مساحة وفيرة، بيد أنّه رسم لوحة أخرى بعنوان **(الشّعر)** يتمحور فيها نكهة الشّعر ووظيفته في الحياة، وفي المقطع السّابق تجلّت العلاقة الوديّة بين الشّاعر ومظاهر الطّبيعة التي مثّلتها الأشجار وما في اللقطة الدراميّة من ألفة، (مالت على كتفي الأشجار تسألني )، "تمثّل خصوبة العلاقات والتداعيات التّبادليّة المختزنة"[٢] بين الشّاعر والطّبيعة، فتبتدئ الأشجار الحوار بسؤال الشّاعر عن (القافية) إشارة إلى رغبتها في الاستماع إلى قصيدة جديدة، فأثر الشّعر تعدى البشر إلى الشّجر، والشّاعر يردّ على السؤال الموجّه إليه مظهرًا لهفته ورغبته في معرفة النصّ القادم الذي تقوده الطّرق إليه، وأخذ يسأل عن (الطالبة) الأنثى التي سرقتها الأحلام، ويتجلى الحوار الخارجيّ في قوله:

**لماذا نحب جواز السّفر؟**

**سألت النوافذ والطّرقات البعيدة**

**عن موكب الذّاهبين إلى جنة لن يروها**

**سألتُ الحدود..الأصابع..رجع الأذان..**

**وصوت الفدائي حين استعاروا مناديله الغامضة**

---

[١] **الديوان**، ٤٧٥.

[٢] الهاشمي، علوي، **فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي**، ١٥٧.

**سألت الحقائب والحلم..مفتاح جدي**

**فقال الجليل البعيد عن الطّاولة:**

**نحن لسنا هنا**

**والبريد سيأتي**

**فلن يكذب البرتقال**

**ولن تشرق اليوم شمس أريحا** [1]

بدأ الشّاعر حواره بالاستفهام أوّلًا (لماذا نحب جواز السّفر؟) محرّكًا في ذهن المتلقي عملية التّشويق بربط النّص السّابق مع اللاحق، باحثًا عن المخاطب، والحصول على إجابة لاستفهام الشّاعر، فجواز السّفر مرتبط بدلالات الفرح الذهنيّة والعاطفيّة، بما فيها من تجديد للطاقات والعواطف، حتى يظهر المخاطب في السّطور اللاحقة (النوافذ، والطّرقات، والحدود، والأصابع...)، فتساؤله حمل فكرة فلسفيّة عميقة جرّ تبعات بنات أفكاره المخفيّة في طيات نفسه، واللاوعي الجمعي، فالذّات المتكلّمة تصبح نتاجًا لعلاقات اجتماعيّة متداخلة، علاوة على الخبرة الداخليّة، المعبّر عنها بعمليّة تحويلها إلى موضوع خارجي متلفّظ به[2] ، (لماذا نحبّ؟) فلم يكتفِ بجعل الضّمير ذاتيًّا (أحبّ)، بل ضميرًا جمعيًّا، علاوة على ذلك يرتبط بالسؤال الأول سؤال بدهي يحمل وجهة السّفر (مواكب، جنة لن يروها) مشيرًا إلى دلالات موجّهة إلى فكرة الهجرة الجماعيّة وما تحمله من تبعات الضّياع والبحث عن وطن بديل (جنّة) اسم نكرة غير محّدد الهويّة، لكنّها أسطوريّة، وكذلك يوحي جواز السّفر بالحدود والتّرحال...لكنّ ارتباط

---

[1] **الديوان**، ١٥٨-١٥٩.

[2] ينظر: تودوروف، تزفيتان، **ميخائيل باختين المبدأ الحواري**، ٧٤.

الدّال(جواز) مع دال (نحب)دلالة على السّفر المرغوب فيه، لكنّ الشّاعر لم يحدّد وجهة السّفر هل هي من الدّاخل إلى الخارج، أم من الخارج إلى الدّاخل؟ومن البدهيّ الظّاهر في الحواريّة أن المخاطَب كان الوطن بمعالمه المكانيّة، وسؤاله لمن ليس من عادته الإجابة هو تناهٍ في تصحيح الخبر، ولأَصدَقَته الإجابة[1] ثمّ يأتيه صوت قائلًا: (نحن لسنا هنا)، فبما أنّ الأسئلة كانت موجهة للمكان، يردّ المكان على الشّاعر(قال الجليل)، ثمّ يترك العنان لمخيلة القارئ لتخيّل دراميّة المكان وما يحمله من أبعاد(البعيد عن الطّاولة)، إذ أضفى على المكان صفة الإنسانيّة(تشخيص) فجعله صورة متخيّلة تنطق بكلّ ما جرى معه عبر الأزمنة، وما يؤكد ذلك الفعل(فقال الجليل)، حيث يتبادر إلى ذهنه حركيّة الدّال وصولًا إلى الدلالة (طاولة المفاوضات)، مجيبًا (نحن لسنا هنا) لسنا في اتفاق أوسلو وبنودها، وسيشهد (البرتقال) الذي يعدّ من مميزات المكان الفلسطيني، على ما جرى عبر الحواريّة الدّراميّة(فلن يكذب)، حيث يسقط الشّاعر دلالات معاصرة تؤسس لرؤيا تحريضيّة، يتحقق بها الحضور الكوني لهذه الأماكن بكثافة عالية، والتّجربة الإنسانيّة الشّاملة، بعد أن أصبح سلب الوطن القوة الفاعلة والمدمرة في سياق الواقع وسياق القصيدة الدلالي[2]، ويتمظهر الحوار الخارجي في قول الشّاعر:

**إذا انحدرت مواويل الرعاة**

**على سفوح القلب**

**قلتُ للآتين من سوقِ الخميس**

**إلى بيادرنا**

---

[1] ينظر: الغول، عطية، **الحوار المسرحي وظاهرة الاتّساع اللغوي**، ٤٧.

[2] ينظر: موسى، إبراهيم نمر، **شعريّة المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر**، ١٠١.

**أريد دمي**

**أريد النار تخرج من قميص الليل**

**نحو الشارع الخلفي**

**قال الناي**

**قالتْ في هدوء الليل جارتُنا**

**أراك هنا**

**أراك هناك** [١]

يحكي المشهد الدرامي السّابق تراجيديّة المجتمع الفلسطين(سوق الخميس) الذي يمثّل "مناسبة للفلاحين والبدو، وأهل المدينة لتبادل السلع"[٢] فعندما تجيش عواطفه بذكريات الطفولة (شيئًا يشبه الماضي/مواويل الرعاة) فيهتز قلبه بين ماضٍ أصيل وحاضر أليم، ومستقبل يُضطهد فيه الشّاعر لخلع ماضيه وأصالته، فهو يسعى إلى(النار تخرج من قميص الليل) التي ترشده إلى طريقه نحو تثبيت دمه وهويته، التي تمثّل شرارة الثّورة على الواقع "فإنّ المكاشفة الشّعريّة والرؤيا التحريضيّة التي تشف عنها الأسطر الشّعريّة تجعل المتلقي على دراية ووعي بما يدور حوله في العالم من أحداث تصاغ شعرًا، فيصبح الشّاعر ثوريًا بالمعنى الإبداعي"[٣] .

ويحدث الشّاعر توترًا في بنية النّص الحواريّة إذ يكون هو الراوي لحديث الناي، ويكون الناي راويًا لحديث الجارة، "وطبيعة عالم الدراما هي التي تحدد المواقف الدّراميّة الممكنة ومدى

---

[١] **الديوان**،٤٧٧-٤٧٨.

[٢] البس، فتحي، **إنثيال الذاكرة**، ٣١.

[٣] موسى، إبراهيم نمر، **شعريّة المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر**، ١٠١.

الحركة أو عمقها، وهذه الحدود يُطلق اسم اللياقة...ونحن نتحدث عن موقف متوتر عندما نريد التّعبير عن الإحساس بأنَّ حالة ما قد تتحوّل في أيّ لحظة إلى شيء متأزم مختلف"[١] فالناي ينقل بألحانه رسالة الجارة حول تحديد موعد اللقاء ومكانه(في هدوء الليل، أراك هنا، أراك هناك)، حتى تصل المشهديّة ذروتها فيرد عليها الشّاعر قائلًا:

**فقلت**

**وقد تجمّع في يديّ**

**الماء والحلوى**

**أنا ابن الليل**

**أنا ابن مشيئتي[٢]**

وتُظهر الحواريّة ردًا للشّاعر يوحي بالتّمرد (أنا ابن مشيئتي) ويتابع قائلًا:

**يا مناديل الشتاء**

**بقيت وحدي**

**والجنود تكاثروا في غير موعدهم**

**فخلعت عني**

**ما يشير إلى مساء الأمس[٣]**

يظهر الصّراع جليًا فرغم ثباته وإصراره على رأيه وهويته إلا أنّ الجنود أرغموه على خلع ملامحه (فخلعت عني ما يشير إلى الأمس) من ذكريات ومعالم توحي بماضيه، كما يظهر في المقطع الشّعري صعوبة الفعل على نفس الشّاعر ففعل الخلع يحتاج إلى جهد ومشقة، على النّقيض من استخدام فعل آخر كـ(أزلتُ)، فأشار الفعل خلعت إلى تأزم المشهديّة علاوة على الدوال الأخرى(الشّتاء، وحدي، الجنود تكاثروا)، ومقارنة مع المقطع السّابق فقد خفتت نبرة التّمرد وعلت نبرة الوحدة والاضطهاد.

---

[١] علقم، صبحة، **تداخل الأجناس الأدبيّة في الرواية العربية**، ٤٠.

[٢] **الديوان**، ٤٧٨.

[٣] **المصدر نفسه**، ٤٧٩.

**ثانيًا-الحوار الدّاخلي:**

يسمى الحوار الدّاخلي بالمونولوج، ويكون حوارًا منفردًا بين صوتين لشخص واحد؛ أحدهما صوته الخارجي العام، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، وبه يبرز كل الهواجس والخواطر والأفكار، مما يسهم في تعميق شعورنا بالفكرة الظاهرة وإقناعنا بها، وبهذا تتحقق الغاية الدراميّة من التّعبير الحواري[١].

وأضاف الحوار الدّاخلي إلى الموقف المراد التّعبير عنه أبعادًا لم تكن لتظهر لو اكتفى الشّاعر بالحركة في اتّجاه واحد، لكنّ تجسيم الموقف قد جعله أكثر إقناعًا[٢]، ويتيح المونولوج للشّخصية المسرحية أن تفصح عن دخيلة نفسها؛ لتكشف عن مشاعرها الباطنية، وأفكارها وعواطفها كأنّها تفكّر بصوت مسموع[٣]، حيث يتحوّل نمط الحوار من حوار تناوبيّ يدور بين شخصيتين أو أكثر إلى حوار فردي يعبّر عن حياة الشّخصيّة الباطنيّة، وهو غالب في الشّعر على الحوار الخارجي؛ لارتباطه الوثيق بالوضع الشّعريّ وتجليّاته[٤]، ومن نماذج ذلك قول هشام عودة:

**وصوتي لم يزل في الرّوح حيًّا**

**ما الذي خبأته السنين؟**

**ما الذي غادر الأسئلة؟**

**ما الذي جاءنا بعد حين**

---

[١] ينظر: فرحات، أسامة، **المونولوج بين الدراما والشعر**، ٢٠.

[٢] ينظر: إسماعيل، عز الدين، **الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة** ، ٢٩٨.

[٣] ينظر: غيث، سيّد ،**فنيّات الكتابة الأدبيّة**،٢٣٨

[٤] ينظر: هياس، خليل، **القصيدة السيرذاتيّة**، ٣٦٣.

**يصافح أيامنا المقبلة؟**

**هل هي المرحلة؟**

**أم تراه دمي شاهد**

**والمدى قنبلة؟**[١]

يبرز المونولوج للقارئ كل الهواجس والأفكار التي تدور في خلد الشّاعر، فالشّاعر يصرّح بداية بأنّ صوته حي، **( وصوتي لم يزل في الرّوح حيًّا)** يخاطبه موجهًا إليه وابلًا من الأسئلة التي تكشف الصّراع الذي يعايشه الشّاعر، لكّنه يترك الإجابة مفتوحة، فهو لا يعلم ما خبأته السنين القادمة حتى يعيش أيامها، فهذه الأشياء شكلت له ضيوفًا تصافح أيّامه المقبلة، فالمونولوج يهدف بشكل رئيس إلى إضفاء بعد جديد يتمثّل في لفت انتباه القارئ في محاولة إغرائه بما يقول هذا الصّوت، وتعميق الشّعور بالفكرة وإقناعه بها، وبذلك تتحّقق الغاية الدّراميّة[٢]، وتبرز الغاية الأسمى في قوله:

**عند انتصاف الظّهيرة واللغة الجامدة**

**ماذا سنرسم هذا المساء؟**

**وماذا نقول لفجر يخبئ أحلامنا في يدينا؟**

**فلسطين وارثة الله في الأرض**

**والجنة الصّاعدة**[٣]

---

[١] **الديوان**، ٥٢-٥٣.

[٢] ينظر: إسماعيل عزّ الدّين، **الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة**، ٢٩٤.

[٣] **الدّيوان**، ٨٦.

فتتعمّق في هذه اللوحة الفنيّة الفكرة الرّاسخة في ذهن الشّاعر شحذها عبر غير سؤال، جذب فيه ذهن القارئ المتشوق لمعرفة الإجابات، فكان أنْ داهمه بحقائق يسعى إلى غرسها في وعي الأجيال أنّ الفجر القادم الذي سيأتي بعد الشّدائد، وبعد انتصاف الظّهيرة هو: فجر يحمل في محيّاه بشائر كنّا نتوقعها، وحقائق خالدة لا يمكن التّنازل عنها ففلسطين هي الوارثة، وهي الجنة، مستخدمًا ضمير الجمع، فهو ينطق بلسان حال شعب بأكمله، فهو يحدّد حقّهم، " إنّ المونولوج هو البوتقة التي يحدث داخلها ذلك التفاعل بين الحياة والحقائق السائدة، حيث يتم النظر إلى الحياة، ومحاولة تحديد أبعادها أو حتى تشويهها عن طريق وجهة نظر شخص معين"[١].

ويسعى الشّاعر من خلال المونولوج إلى الكشف عن أفكاره ومشاعره الباطنيّة، كأنّه يفكر بصوت مسموع[٢]، فالمونولوج الدرامي استبصار بالتجربة الإنسانيّة، حيث يسهم في إثراء معرفة المتلقي برؤية جديدة مفارقة، يكون لديها أهمية بارزة عند انصهار الذات والموضوع، فيراه المتلقي من منظوره الخاص[٣]، ويتجلى الحوار الدّاخلي في قوله:

**إلى أين نمضي؟**

**سؤال يسوق هوانا إلى السّجن**

**نشربه صاخبًا حين نعتاد نبض الشّوارع**

---

[١] فرحات، أسامة، **المونولوج بين الشعر والدراما**، ٣٣.

[٢] ينظر: غيث، سيد، **فنيات الكتابة الأدبية**، ٢٣٨.

[٣] فرحات، أسامة، **المونولوج بين الشعر والدراما**، ٣٠.

**لا طريق يؤدي إلى البيت**[١]

يعمد الشّاعر إلى خلق حواريّة داخلية مع نفس عبر البدء بالاستفهام عن وجهة السير في المرحلة التي يعايشها الشّارع الفلسطيني من تقلبات سياسيّة(إلى أين نمضي؟) وما واكب هذه الأحداث من عمليات تهجير للسّكان الأصليين، واللافت للنّظر أنّ هذا السؤال يردفه بإجابة صريحة منفيّة (لا طريق يؤدي إلى البيت)، فالبيت مسلوب وأصحابه ملاحقون (سؤال يسوق هوانا إلى السّجن) فالكبت طال حريّة السؤال والتّفكير.

والمونولوج يمنح اللغة سمة خاصّة بها، التي تساعد الشخصيّة على تفاعل مع أزمتها في الماضي والحاضر، واستشفافها للمستقبل، الذي يسمعه المتلقي جيدًا عندما تتكلم الشّخصيّة[٢] ،

فإذا تأمل المتلقي النّسيج الفكري لهذه ظهرت الطّبيعة الحواريّة الدراميّة، إذ تثير التّماوجات الحركيّة للنّص الحواري التّساؤلات نحو المتلقي للبحث عن ( نبض الشوارع).

**ثالثًا–حواريّة الأصوات المتعدّدة:**

أبدع تقنية الرد البوليفوني أو تعدّد الأصوات في الرّواية الناقد الروسي ميخائيل باختين، والسرد البوليفوني يكسر الجمود في النّص ويقدّمه كعامل متخيّل مسقطًا القناع الواقعي الذي بني عليه النّص، فهي تهدف إلى كسر هيمنة (الأنا)؛ ليزول موقع الراوي المهيمن[٣]، ليحدث الأثر الذي يعدّ امتدادًا لتفاعل العلاقات النّصوصيّة داخل النّص بتحريك من القارئ

---

[١] **الديوان**، ١٠٣.

[٢] ينظر: بومالي، حنان، **تشكيل اللغة وبناء الحوار في النص الدرامي**، ميلة:المركز الجامعي، ص ١٣٢

[٣] ينظر: بهشتي، زهرا، وآخرون، **تجليات السّرد البوليفوني في رواية "اعترافات كاتم الصوت"**، مجلة إضاءات نقدية، السنة الثامنة، العدد الحادي والثلاثون، أيلول، ٢٠١٨م، ص٨٧.

لطاقاتها المخبوءة، حتّى تشكّل تصوراته النّصوصيّة، فيصير النّص هو الإنسان، والإنسان هو النّص[1]، وعند تتبع شعر هشام عودة ظهرت نماذج عدّة من حواريّة الأصوات المتعددة كقوله:

**ثلاثون عامًا**

**وعدنان يبحث عن نفسه**

...

**قال لصاحبه مرّة:**

**كم تكون المسافة**

**بين الفدائي والقدس؟**

**في ليلة قادمة**

**ثلاثون عامًا**

**وما زال يسأل نفس السؤال**

**الذي ذكّرته به أمّه**

**ليلة البارحة**

**كان له موضعٌ نابضٌ بالحياة**

**سألناه نحن**

[1] ينظر، الغذامي، عبد الله، **تشريح النص**، ١١٤-١١٥.

## وما عاد يسألنا

## عن طريق فلسطين [١]

يبدأ الشّاعر الحوار بإعلان اسم الطّرف الأوّل(عدنان لطفي)[٢] وإبهام شخصيّة صاحبه، إذ يمثّل الحوار "جسر الشّاعر نحو الآخر فكما أنّ حاجته في مواجهة عالمه الدّاخليّ من خلال الذّات فإنّ مواجهة العالم الخارجيّ يعوزه هذا النّوع من التّحاور"[٣]، إذ تتمحور في الأبيات فكرة الفلسطيني المنفي الذي يبحث عن وطنه في شوارع البلاد العربيّة فيتمثّل البحث عن الذّات وتحقيقها في إيجاد الطّريق إلى الوطن(عدنان يبحث عن نفسه)، ويعمد الشّاعر إلى خلق حواريّة بين الشّهيد عدنان لطفي وبين صديق مبهم لكنّ معالمه تتجلى في أنّه فلسطينيّ يعايش المعاناة عينها(كم تكون المسافة بين الفدائي والقدس؟) باحثًا عن إجابة للفدائي الذي يسأل لقرب تحرير الوطن وهو سؤال يخالج ذات كلّ فلسطينيّ تسري فلسطين في عروقه، وتشكّل الأمّ نقطة الفصل والوصل بين حواريّة عدنان مع رفاقه، وانتقال الأدوار داخل الحواريّة، وما يكتنفه هذا المقطع من قطع للزّمن السّابق عبر توظيف تقنية الاسترجاع، وما لها من أثر على دفقات الشّاعر الشعوريّة داخل النّص، و"على مستوى السّياق هناك أدوات وتعابير وصيغ تضفي السّمة الحجاجيّة على تخاطب ما، مما يجعل الحجاج يكون ضمنيّا أو صريحًا، ونجد تعابير إنجازيّة موجّهة إلى ربط قول بباقي الخطاب وبكلّ السّياق المحيط"[٤]، لتؤدي الفكرة العامة التي يريد الشّاعر إيصالها عبر تقنيات دراميّة متعدّدة، ويتابع المشهد الدرامي ذا الأصوات المتعدّدة فينتقل إلى وصف معالم

---

[١] **الديوان**، ٦٢-٦٤

[٢] **المصدر نفسه**، ٦١.

[٣] الحفوظي، ريم، **الدراما في الشّعر تقنيات التّشكيل ومسرحة القصيدة**، ١٥٧.

[٤] بعلي، حنفاوي، **مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة**، ٦٥.

شخصيّة عدنان، حيث كان شخصيّة مؤثّرة(كان له موضع نابض بالحياة)، إذ انتقل تأثير الشّخصيّة بانتقال سؤاله وتحوّله إلى سؤال سلطويّ جمعيّ، ويتابع قائلًا:

**قال لنا مرّة:**

**لا تخافوا**

**وأيقظ فينا الرّجولةَ**

**أعطى إشارة للشّمس**

**كي تستفيق**

**وغادرنا وحده صامتًا**

**وما عاد يسأل**

**أينَ الطّريق؟**[1]

وتتمحور قوّة الشّخصيّة الفدائيّة وحركيّة فعلها الفكري في حضورها وغيابها(أيقظ فينا الرّجولة، وأعطى إشارة للشّمس)، ففي حضور شخصيّة عدنان تمحور الحوار بقيادته، وفي غيابه تمحور الحوار حوله، وبين الحضور والغياب يبقى سؤال مشترك يدور حول المسافة بينهم وبين الوطن، ليست المسافة الكونيّة المحصورة بالبعد الجغرافيّ، بل المسافة المحدّدة بالحريّة والطريق المؤدية إليها(أين الطّريق؟ عن طريق فلسطين، المسافة بين الفدائي والقدس)، واستعان بالأصوات المتعدّدة لرسم معالم هذه الفكرة، فخرج عن الأساليب التّقليديّة ناحيًا إلى طرائق أخرى

[1] **الديوان**، ٦٤.

غنيّة تتناسب مع حالة الضّياع التي تهيمن على واقع الشّخوص في المجتمع العربي ككل، والمجتمع الفلسطيني على وجه الخصوص[١] .

وامتزج النّفس الشّعري للشّاعر في نصّه بين الحوار والسّرد"فهو ذات مهيمنة توجّه الأحداث نحو القناعة التي يريد أن يحفرها في ذات المتلقي"[٢] ، وامتزج الحوار بظهور أصوات متعدّدة مستخدمًا ضمير الجمع(قال لنا، لا تخافوا ) مشيرًا إلى كلّ فلسطيني يبحث عن حريّته دون تحديد، هذه الأصوات تعرض فكر الشّاعر دون هيمنة صوت على آخر ومن ذلك قوله:

**لماذا أنا؟**

**قالت السروة المائلة**

**فقلت العصافير جاهزة للرّحيل**

**وليس لنا**

**غير تلك الشّوارع**

**والكتب المدرسيّة**

**والأوسمة!**

**لماذا نزين أوهامنا في الشّتاء**

**ونعرض في الصّيف**

---

[١] ينظر: رمضاني، ربابة، **الأصوات المتعدّدة وتيار الوعي**، مجلّة إضاءات نقديّة، العدد ٣٩، أيلول٢٠٢٠، ص٤٢.

[٢] خليفة، كمال سعيد، **اللغة القصصيّة**، مجلّة الفيصل، العدد ٢٣٣، ١٩٩٦م، ص٤١.

**كلّ بضاعتنا الفاسدة؟**

**قالت الأرصفة**[1]

تمنح الدوال السّابقة شفرات ضمنيّة تظهر حالة الصّراع المهيمنة (لماذا أنا؟)، وتتمازج الحوارية السّابقة بين أصوات متعددة (السروة، والشّاعر، والأرصفة) التي تكشف زيف الواقع وتقلبات الشّارع وسيره نحو تشظيات التشتت والضّياع (العصافير جاهزة للرحيل، نزين أوهامنا، بضاعتنا الفاسدة)، ومن ذلك قوله:

**قالت القدس قبل انتهاء النّشيد السّماوي في حفلة العائلة**

**والعدوّ الذي يخرج الآن من تحت ثوبي يمزّق أوراقه في الهواء**

**ويكشف عورات أسمائنا**

**لا مكان نهيئه للحقيقة**

**فالاتفاق على بيع أسرارنا**

**قد أجاز لجند الخليفة أن تتوحّد غاياتهم**

**في اقتسام الغنائم قبل انتهاء القتال**

**قال ذاك الصّبيّ يشير إلى حجر في الطّريق**

**والدّماء التي سيّجت برتقال الحدود**

**ستسرق عكاز هاشم**

[1] **الدّيوان**،١٦٩-١٧٠

**تدفن ما ترك الشّافعيّ**

**وتمحو عن البحر آياته النّاصعة**[1]

شكّلت القدس بمعالمها الوجدانيّة والمكانيّة بداية للحوار، وتعبيره عن سلب الأحلام في خضمّ القتال، إذ تمثّل بصوتها منعطفًا يحمل آلام الثّوار الذين خابت آمالهم بسبب(جند الخليفة) فقد( توحدت غاياتهم في اقتسام الغنائم قبل انتهاء القتال، واتّفقوا على بيع الأسرار)، ويتّحد صوت آخر مع الحواريّة(قال الصّبي)، الذي يمثّل انعكاسًا للأيديولوجيّة الواعية المدركة لما بعد الوضع الراهن، رغم صغر سنّه، فالدّماء التي سلبت الأرض ومعالمها ونسبتها إلى نفسها،(سيّجت برتقال الحدود) سينتج عنها في المستقبل القريب طمس لمعالم الهوية العربية والفلسطينّية ( ستسرق عكاز هاشم، وتدفن ما ترك الشّافعي، وتمحو عن البحر آياته النّاصعة)، ثمّ يظهر صوتان آخران معًا:

**تمهلت الأرض عند ارتطام الحمام بجميز غزة**

**في ساعةٍ قالت الأرض حكايتها الواحدة**

**وقالت بيوت الصّفيح العتيقة**

**هذا فضائي**

**وغزّة عاصمة للبحار التي لا تقايض رمل الشّواطئ بالكوكاكولا**[2]

اشتركت الأرض بمكوناتها(بيوت الصّفيح) على فكرة واحدة وهي التّمسك بالحق(هذا فضائي)، الذي (لا يقايض) وهو تأكيد للأيديولوجيات السّابقة فـ"لا يأخذ الحوار شكلًا سياقيًّا في

---

[1] **الديوان**، ١٥٥.

[2] **المصدر نفسه**، ١٥٥-١٥٦.

تطوره الحواريّ بل ينتقل من مساحة حواريّة إلى أخرى"[١]، فدلالة الخطاب وعمليّة فهم دلالته من الآخرين تتجاوز حدود الكائنات المنعزلة، فحيث يصير الشّاعر واعيًا لذاته عليه أن يحاول أن يرى نفسه من خلال عينيّ شخص آخر، من خلال ممثّل آخر لمجموعته الاجتماعيّة[٢]، والشّاعر لم يألُ جهدًا في إثبات ذلك بداية من خلال تقنية تعدد الأصوات وصولًا إلى الوعي الاجتماعي بمؤشرات البوصلة للأحداث الرّاهنة في المجتمع.

ويأخذ الحوار الخارجيّ شكلًا واضحًا من أشكال إيقاف عجلة الزّمن في السّرد، إذ تتّجه الجمل الحواريّة إلى العمل على الارتداد إلى مساحة حكائيّة تقطع التّسلسل الزّمني وتوقفه[٣](تمهّلت الأرض)، ثمّ تبدأ الحواريّة اللاحقة (في ساعةٍ قالت الأرض).

## ثالثًا-الصراع:

إنّ التّجربة الأدبيّة في محورها تفاعل واعٍ بين الفكر والشّعور الإنساني في تصوير حدث ما، أو تجسيد صراع معيّن وفق بناء فنيّ يختلف من تجربة إلى أخرى[٤].

تعني الدراما في إيجاز الصّراع في أي شكل من أشكاله، فليس من السّهل أن يتحقّق الطّابع الدرامي في الشّعر ما لم تتمثّل العناصر الأساسيّة المكوّنة له؛ الإنسان والصّراع وتناقضات الحياة، فالإنسان في حياته يخوض معارك مع ذاته أو مع ذات أخرى مصطدمًا بها، وعند رصد هذه التّناقضات يمكن إقامة بناء فلسفي يفسّر ماهيّة الحياة من وجهة نظر المبدع الخاصّة[٥]، ومن حيث طبيعة البناء الدرامي فيمثّل الصّراع العمود الفقريّ في البناء الدّرامي،

---

[١] هياس، خليل، **القصيدة السير ذاتيّة**، ٣٦٣.

[٢] ينظر: تودوروف، تزفيتان، **ميخائيل باختين المبدأ الحواري**، ٦٨-٦٩.

[٣] ينظر:هياس، خليل، **القصيدة السير ذاتيّة**، ٣٦٠.

[٤] ينظر: س.و.داوسن ، **الدراما والدراميّة**،٥.

[٥] -ينظر: إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة**، ٢٧٩-٢٨٤.

ودونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود له[١]، "إذ يرتفع الصّراع فيها إلى ذروته، وتستأثر باهتمام القارئ عقدة مركّبة تنتظر حلًّا، ثمّ يأتي الانحدار السّحري المفاجئ الذي يشعر القارئ بالامتلاء والرّضا حيث لا ينتظر مزيدًا"[٢]، وينقسم الصّراع إلى :

**أ-الصراع الداخلي:**

وليس المقصود بالصّراع هنا التصادم الخارجي بين شخصية وأخرى، أو مجموعة من الشّخصيّات فقط، وإنّما بين الشّخصيّة الواحدة ونفسها أيضًا، فتناقض الشّخصيّة مع نفسها والمفارقة الحادّة بين واقعها ومثالياتها هي العناصر الرئيسة في خلق الموقف الذي يحتوي صراعًا[٣]، ومن ذلك قول الشّاعر:

**وحيدًا كنت متكئًا على جرحي**

**أمدّ يدي**

**فتخذلني العصافير الصّغيرة**

**حين أعلن حجتي**

**للقادمين من البيادر**

**أصرخ مرّة أخرى**

**فتخذلني التّجارب والفواصل والحقول[٤]**

---

[١] ينظر: حمودة، عبد العزيز، **البناء الدرامي**، ١٠٥

[٢] حطّيني، يوسف، **في سرديّة القصيدة الحكائيّة محمود درويش نموذجًا**، ٢٧.

[٣] ينظر: سرحان، سمير، **دراسات في الأدب المسرحي**، ٢٤.

[٤] **الدّيوان**،١٢٠.

تُظهر المقطوعة السّابقة صراعًا بين الشّاعر وذاته مشحونًا بمكنونات الشّاعر الدّاخليّة، وما تعانيه نفسه من الوحدة ، ويحاول متخبطًا أن يلملم شتات نفسه مستعينا بمن ينتشله من جراحه بقوله (أمدّ يدي) لكن النتيجة كانت الخذلان(فتخذلني)، لكنّ عزيمته متّقدة تطلب العون مرّة أخرى وبقوّة أكبر (أصرخ مرة أخرى) مستشعرًا الإغاثة المحقّقة، لكنّه يُخذل خذلانًا قاطعًا من عناصر الطبيعة جمعاء(الحقول)، بما فيها من عصافير صغيرة، وآخرون قادمون من (البيادر)، حتّى الجمادات خذلته الفواصل والحقول، ويتفاقم شعوره بالوحدة بقوله:

**وحيدًا.. ما يزال البحر**

**يرسل صوته سرًا لنافذتي**[1]

ويوحي تكرار عبارة(وحيدًا) لتأكيد الحال الذي يجول فيه الشّاعر، وعمليّة الخذلان ما زالت مستمرّة أوحى بها وجود الفعل المضارع( تخذلني، يزال، يرسل)، حتّى بات هدير أمواج البحر أمرًا لا تحمد عقباه، فأرسل صوته سرًا لنافذة الشّاعر، لكنّ لحظة التّخبط وصلت إلى حد اليأس إذ يقول:

**تجيء الشّمس**

**تحمل جثتي للقبر**

**حين أغيب**[2]

فهو الذي يغيب لا الشمس، فكانت نفسه تتصارع بين عالم الشّاعر الدّاخليّ الذي يعاني ويكابد تشظيات اليأس والألم( وحيدًا، متكئًا على جرحي) محاولًا الخروج منه إلى عالم يضجّ بمعطيات الحياة الزاهية (العصافير، القادمين من البيادر، البحر، الشّمس) مستعينًا بمعطيات

---

[1] **الدّيوان**،١٢١.

[2] **المصدر نفسه**،١٢٠.

الثورة على الواقع وعدم الاستسلام(أمدّ يدي، وأعلن حجّتي، وأصرخ مرة أخرى) لكنّه قوبل بالخذلان، حتّى الموت، فعند غيابه لن يسعفه إلا أشعّة الشّمس، "فالقبر يعادل قوى العالم السّفلي، ويرتبط بمخاوف الأعماق، وغلبة قوى السّكون والظّلام، والجدب، والظّلمة حيث انتهاء المسار، والقوقعة ضمن حدود محدودة...إذ ما قورن مع قوى العالم العلوي المتمثّلة بالخصب والاتّساع"[١]، ويقول:

**وأنا أقاوم رغبتي**

**هل أتّقيكِ**

**وأعلنُ الأمواجَ عاصمةً لشرياني**

**وأنتظر المسيح أم ألتقيكِ**

**وأعلن الأيّام مشنَقةً**

**لحلم موغلٍ في الصّدرِ**

**في جسدٍ جريح؟؟**[٢]

يأتي النّص في بوح شفيف عن الصّراع الذي يكابده الشّاعر مع نفسه، حيث يحاول جاهدًا مكابدة رغباته(أقاوم رغبتي) هذه الرّغبة المتمثّلة في اللّقاء وما يحمله فعل المقاومة من حركة مشحونة بالمشقّة" فليس بالإمكان تصوّر وجود الصّراع بمعزل عن الحوار والحركة، إذ إنّ كليهما يغذيه"[٣]، لكنّه يحدث صدمة للمتلقي فما يترتب عن كسر أفق فعل المقاومة هو إعلانه للأيام بأن تكون مشنقة لأحلامه، فالشّاعر موغل بالآلام الدّاخليّة والخارجيّة المتمثّلة بجسد مثخن

---

[١] مصطفى، سعديّة، **البقاء والفناء في شعر أبي العتاهية**، ١١٠.

[٢] **الدّيوان**، ٢٧.

[٣] – المجالي، حسن ، **أثر الفنون في الشعر العربي الحديث**، ٩٧، جامعة مؤتة: رسالة ماجستير، ٢٠٠٣م.

بالجروح لكنّه يحاول جاهدًا مقاومًا رغباته عبر الاتكاء على جراحه وما تشيه هذه اللوحة من آلام فوق الألم.

ويعمد الشّاعر إلى توظيف المفارقة في نصوصه إذ شكلت تقنية خدمت الصرّاع الدّاخلي، وتتعدّد أشكال المفارقة وأهدافها؛ فقد تكون سلاحًا للهجوم السّاخر، وتكون أشبه بستار رقيق يشفّ عما وراءه من هزيمة الإنسان، وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعيّ وقلبته رأسًا على عقب، كما ترتبط المفارقة بكثير من أشكال التّعبير؛ فهي تعدّ خليطًا من الهجاء والسّخرية، بالإضافة إلى عدد من الفنون البلاغيّة، فكلّ فنّ من الفنون السّابقة له استقلاليّته، ولكن عندما تحتاج المفارقة إلى قدر من كلّ فنّ، فإنّ كلًا منها يبتعد عن استقلاليّته ويؤدّي دورًا جديدًا[1]، ومن ذلك قول الشّاعر:

**ماذا نقول لشاهد سرقته ذاكرة المدينة؟**

**ماذا نقول لراحل؟**

**غابت ملامحه البعيدة**

**واختفى بقميصه ويديه بين الأسئلة؟**

**...**

**الأرض تستر عُريها**

**والذاهبون إليك باعوا نقطة الصّفر الوحيدة**

**واشتروا رقمًا من الأعداء ينكر حقّهم**

**وتبادلوا الأسماء حتى لا تضيع سماتهم**

[1] ينظر: إبراهيم، نبيلة، **المفارقة**، مجلّة فصول، المجلّد السّابع، العدد الثّالث والرّابع، ١٩٨٧م، ص١٣٢.

**فتفرّقوا**[1]

يرسم الشّاعر لوحة للأرض التي تستر نفسها ويتوقع المتلقي أن تكون التّتمة أن يساندها أهلها في فعل السّتر إلا أنّه بقوله:(باعوا، واشتروا، وتبادلوا) كسر أفق التّوقّع عند المتلقي فتحقّقت المفارقة، و"من المدهش حقًا أن يعاني العرب والمسلمون قسوة لا متناهية تصدر من اليهود حيالهم، ثمنًا لما صنعه العرب من أمان وطمأنينة للآخر اليهودي"[2]، والشّاعر هنا يقيم الجدليّة الأزليّة بين الأنا والآخر الأنا التي تمثّل الفلسطيني، والآخر اليهودي "وإنّ تناول صورة الآخر قد تمت بطريقة غير مباشرة حيث لا يأتي الشّاعر على ذكره مباشرة، ولكن يأتي بقرائن، وإشارات، وعلامات تدل دلالة مباشرة إليه، بل تنبني القصيدة موضوعًا على أفعاله القميئة، والوحشية... لتقوم القصيدة على علاقة ثنائيّة وتضاديّة بين الأنا العربيّة الفلسطينيّة، وهذا الآخر اليهودي"[3] ، فلم يذكر الشّاعر ألفاظًا دالة على الآخر كـ"يهود، يهودي، إسرائيلي، صهيوني..." واكتفى بوصفهم بلفظة "الأعداء" لتأكيد نفي امتلاكهم هويّة تعبّر عنهم وقيامهم بانتزاع هويّة الآخر وإلصاقها بأنفسهم بعد تغيير ملامحها، وتتكاثف عناصر البنية الدراميّة لتدور حول الأنا "أصحاب الحق"، وتدور المفارقة حول لامنطقيّة الأحداث القائمة من عمليّة بيع للذات والهويّة، وفق إرادة محضة والسّير باتجاه معاكس لمكونات الهويّة (الأرض) التي تحاول جاهدة ستر عوراتها التي كشفها أبناؤها وأخوتها العرب نتيجة المفاوضات البائسة، وتكون نهاية الصّراع متوقّعة نتيجة لتراتبيّة الأحداث فآل أصحاب الحقّ إلى أن (تفرّقوا) وما سيؤول لا محالة إلى التّلاشي، فخدمت المفارقة الصّراع للشّاعر الذي ترتطم ذاته الباحثة عن إجابات في بداية المقطع مستعينًا بالاستفهام، فيأتيه الجواب مخالفًا لتوقعاته، إذا استمرّت عمليّة الخضوع للعدو.

---

[1] **الديوان**،١٥٩-١٦٠.

[2] السّليماني، أحمد، **التّجليّات الفنيّة لعلاقة الأنا بالآخر في الشّعر العربي المعاصر** ،٤٤٥.

[3] **المرجع نفسه**،٤٥٧.

**ب-الصراع الخارجي:**

تتعدّد معطيات الحياة في اتّجاه غير الذي يرغبه الإنسان، ممّا يؤدي للمحاربة من أجل تحقيق ما يصبو إليه الفرد، ويتكوّن من ذلك"صراع بين قوتين: قوّة خيّرة وقوّة شريرة، قوّة تعطي وقوّة تأخذ...تحاول إحدى القوتين كسر إرادة القوّة الأخرى"[١]، إذ يسعى الأديب إلى تصوير عالم صغير يقتطعه فنيًا من العالم الكبير[٢].

ولذلك "فالصّراع الدرامي صراع إرادي بين إرادتين، ولكنه ليس صراعًا عفويًّا يجيء نتيجة للصّدفة المحضة...فهو عندما يبدأ إنّما يبدأ لنتيجة حتميّة لمعطيات معيّنة، أي إنّه يتطور من موقف معيّن لا يمكن أن يؤدي إلا إلى احتمال واحد، الذي يصبح ضرورة لا بديل عنها وبهذا يلغي الصّدفة المحضة"[٣] ، ممّا يحدث توترًا على طول المشهد الدّرامي، والتّوتر كلمة لا بدّ أن تتكرّر في كلّ حديث عن الدراما، وهي الحالة التي يبادر فيها الأساس بأنّ الحالة قد تتحوّل في أيّة لحظة إلى شيء متأزّم مختلف، وبذلك فإنّ أيّ عمل يمكن إدراكه بفهم العلائق المتداخلة بين أجزائه، وفي الدراما تكون العلاقة المتميّزة بين الأجزاء هي علاقة التّوتر، ويعدّ التّشويق أبرز أمثلة التّوتر في مستوى الإمتاع الدرامي[٤]، ومن ذلك:

**كانت تراتيل أمي**

**تداعب خابية البيت**

**كنت أقود جيوشًا**

---

[١] حمودة، عبد العزيز، **البناء الدرامي**، ١٠٢.

[٢] ينظر: هلال، محمّد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، ٥٧٩.

[٣] حمودة، عبد العزيز، **البناء الدرامي**،١٢٦-١٢٧.

[٤] ينظر: س.و.داوسن ، **الدراما والدراميّة**، ٤٨.

**من الأمنيات الصّغيرة**

**في جبل لم تصله خيول الغزاة**

**تضيق بي الأرض**

**في لحظة موجعة**

**تضيق بي الطّرقات**

**في وطن مثقل بالرزايا**

**يمر به العابرون تباعًا**[1]

يحمل عنوان القصيدة السّابقة (تراتيل) دوالًا تنمُّ عن "حسن تناسق الشيء، والتّمهل فيه"[2]،

فيبدأ المشهد بنغمة تلاطف حنايا ذاكرة الشّاعر بما فيها من ذكريات خصيبة، دوالها توحي بالسّعادة(تراتيل أمّي) وما في هذه التراتيل من أثر في نفس الشّاعر التي انعكست على المكان(تداعب خابية البيت)، ممّا يحيل الذّاكرة إلى تشظيات طفولة الشّاعر فالأمّ صورة ممتدة للطّفولة ومعالمها البريئة (الأمنيات الصّغيرة) كانت جيشه وهو قائدها، بعيدًا عن الغزاة، وهذه الطّريقة التّصويريّة تحيل بشكل غير مباشر إلى حالة الصّراع التي يعايشها الشّاعر، أوحى إلى ذلك إشارة الزّمن في الفعل(كنت، وكانت، لم تصله) التي تؤكد ضياع جيشه في الحاضر، ويهيمن الصّراع النّفسي على ذاته (تضيق بي الأرض، وتضيق بي الطّرقات) هذا الصّراع الذي أحدثه العابرون وأفعالهم على الوطن المسلوب قهرًا من الشّاعر، ويقول:

---

[1] **الديوان**، ٤٩٣-٤٩٤.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة :(رتل).

**هل يذكرُ الأمواتُ**

**صورة قاتليهم**

**أم أنّ ذاكرتي تخونْ**

**وهل سيسمعني أحد؟**

**لا فرق بين مناقبِ السّلطانِ**

**في وطنٍ تكبّله المخافْ**

**أو بين موتٍ رائعٍ**

**في شارعٍ**

**يمتدّ بين جنازتينْ**[1]

يعاني الشّاعر في وطنه من سلطة القهر والاستبداد تمثّلت في هذا المشهد بغطرسة المخبرين، وكبتٍ لحرية التّعبير عن رأيه(هل سيسمعني أحد؟)، ففي"مثل هذه الأوطان تصير الحياة الطّبيعيّة بما فيها من حريّة الكلام، وحريّة الفكر، وحريّة الحياة حلما يعاقب عليه القانون، وبمجرّد التّفكير في إمكانية مثل هذه الحياة التي يعبّر فيها الشّاعر عمّا يعجبه وما لا يعجبه تصير المسألة تهمة"[2]، ودال الموت هنا يحيل إلى كبت الحريّة، إذ يتراءى المشهد بصورة دراميّة يختلط فيها الأحياء بالأموات، عبر الجنازة وما في هذا المشهد من تغلغل للمخبرين في حياة الأحياء، فلم ترهبهم سلطة الموت وسطوته بل طغت فكرة قيادة الأحياء ودفنهم عبر إخماد

---

[1] **الدّيوان**، ٢٩-٣٠.

[2] كحلوش، فتحيّة، **الخطاب الشّعري العربي المعاصر وسلطة المرجعيّة**،٣٢٢.

صوتهم(الشّارع الممتد بين جنازتين) الذي تجمّع المخبرون فيه لرصد أنفاس الأحياء، والمخبر يمثّل القاتل الخفيّ للضّحية، لكنّه يستدرك ذلك بـ (أم أنّ ذاكرتي تخون) فالمخبر ربما يكون شخصًا يعرفه الشّاعر حقّ المعرفة، "فهو يصوّر واقعًا مليئًا بالمعاناة والاضطهاد، فخرجت شخصيّته من رحم المعاناة"[١]، ويستمر المشهد في دراميّته حتّى يصل الصّراع أوجه في قول الشّاعر:

**من منا سيمنح نفسه لقبًا فدائيًا**

**ومن منا سيذهب عند<<وقف النار>>**

**كي يختارَ جثّته التي اهترأت**

**ومن منا..ومن منا..ومن..**[٢]

يستخدم الشّاعر في صراعه الخارجي أسلوب التّوبيخ مستخدمًا ضمير الجمع (نّا) ليطلب ممّن يجرؤ على الثّورة مستخدمًا ضمير الإفراد(سيمنح، سيذهب، يختار) الدّالة على المستقبل، فلقب الفدائي فخر لكنّه تهمة في وطن الشّاعر، في ظلّ وجود المخبرين، واختيار الجثّة يحيل إلى استرداد الأجساد والأرواح المسلوبة، في مكان اهترأت فيه ملامح الأجساد، ويتأجج الصّراع الخارجي بالتّكرار والحذف "فيجمع هذه الاستفهامات المتكررة والمتبوعة بالأماني المؤجلة التي تحيل نحو معرفة حجم الصّراع التي بات يخامر عقل الشّاعر"[٣]، ويؤرق صدره.

سعى الشّاعر باستخدام الصّراع بشكليه الدّاخلي والخارجي إلى التّعبير عن مقتضيات عصره بطريقة دراميّة متنامية على صعيد الإبداع الفكري والإنتاجي، فتآلفت بنات كلماته مع دفقاته

---

[١] حليقاوي، إسلام، **البنية الدّراميّة في شعر محمّد القيسي**، ص٣٦، جامعة الخليل: رسالة ماجستير، ٢٠١٩م.

[٢] **الدّيوان**، ٣١.

[٣] عبد الله، دعاء، **البنية الدراميّة في شعر محمّد القيسي**، ٣١.

الشّعوريّة أسهمت في إثراء التّجربة الشعوريّة وإنجاح العمليّة التواصليّة عبر التأثير في المتلقي، والخروج بتجربة خصبة خاصّة به.

**رابعًا– المشهد الدّرامي:**

يشكّل المشهد الدرامي البنية الأساسية التي تتفاعل داخلها العناصر الدرامية في النّص الشّعري، ويكشف عن طبيعة الحركات التي تجسدها مكونات النّص [١]، لذلك تتفاعل مكونات النّسيج عبر شبكة لغويّة تشكّل أبعاد المشهد الدّراميّ "فكلّ مشهد درامي يختصّ بتقديم حادثة دراميّة بوصفه وحدة بناء مستقّلة صغيرة تسهم مع غيرها من الوحدات في إنجاز الفعل الدراميّ بأكمله... وتوظيف المشهد داخل متون الأجناس الأدبيّة الأخرى كالشّعر والسّرد، فإنّه يتّخذ وضعيّة مغايرة نوعًا ما؛ لما هو قائم في النّص المسرحي، ذلك أنّ المشهد/الحوار يشتغل بوصفه بنية مجاورة ساندة إلى جانب البنية الرئيسة للنّص(شعري/سردي)"[٢]، وهو في وصفه للمشهد قصره على الحوار فقط، بينما "البناء المشهدي (أو المشهديّة) يوازي تمامًا مفهوم (الدراميّة) في الدراما الحديثة؛ لأنّه يتضمن عناصر الدراما مجتمعة من حركة/ وفعل وصوت/وحوار، وبذلك صراع مع اقتران ذلك بالمشاهدة"[٣]، ويعدّ المشهد الدراميّ من أقوى العناصر الدراميّة في الشّعر؛ لما يتّميز من قدرة دراميّة شعريّة على تكسير رتابة الحكي في النّص[٤]، واختراق للحواجز اللغويّة والتّركيبة الشّعريّة.

---

[١] ينظر:جابر، يوسف، **البناء الدرامي في شعر بلند الحيدري**، مجلّة جامعة تشرين، المجلد ٣٤، العدد٣، ٢٠١٢م، ص٢٤.

[٢] هيّاس، خليل،**المهيمنات القرائيّة وفاعليّة التّشكيل الشّعري** ، ٨٠.

[٣] المجالي، حسن، **أثر الفنون في الشّعر العربي الحديث السّرد والدراما والفن التّشكيلي**، ٩١، رسالة ماجستير: جامعة مؤتة، ٢٠٠٣م.

[٤] ينظر: الحفوظي، ريم، **الدراما في الشّعر تقنيات التّشكيل ومسرحيّة القصيدة**، ٦٧.

ويظهر للقارئ المتأمل "كيف أنّ حاسة الشّاعر تهديه دائمًا إلى الموقف الدراميّ، وكيف تنعكس دراميّة الموقف على العبارة نفسها واللغة التي ينسجها من هذه العبارة، وكيف صار الشّاعر يستغلّ كلّ وسائل التّعبير الدّرامي، من حوار وحوار داخليّ وسرد وما إلى ذلك ليجسّم التّجربة الذّاتيّة الصّرف في إطار موضوعي حي وملموس"[١].

ولا بدّ من إدراك أنّ الحدث هو اللغة، وأنّ اللغة هي التي تخلق العالم الدراميّ للعمل الفنيّ، والعلاقة بين العالم المذكور والواقع هي علاقة مجازيّة[٢]، ومن الجدير بالذّكر" أنّ الفاعليّة المشهديّة في القصيدة مثّلت عنصرًا بارزًا من العناصر الدراميّة للفعل الشّعري، وأسهمت في صياغة التّشكيل الشّعري فيها على نحو دراميّ مشهدي تماثلت فيه التّفاصيل وكوّنت الرؤية داخل إطار المشهد، وفي محيطه الحكائي"[٣]، وقد تنوعت البنية الدراميّة المشهديّة في شعر هشام عودة، فكان أبرزها:

**أ- مشهد الحرب:**

إنّ اهتمام الشّاعر للقضايا السّياسيّة في نصه تكسب النّتاج الشّعري أهميّة خاصّة، إذ إنّ إبداع الشّاعر لا يقتصر على التّعبير عن مكنونات الشّاعر وتجاربه الخاصّة، حيث إنّ الشّعر العربي الحديث تجاوز هذه المرحلة إلى مرحلة أكثر نضجًا وهي المزج بين التّعبير عن الواقع بآلامه وآماله وتجارب الشّاعر الذاتيّة، ممّا أسهم في فاعليّة النّص، ويعدّ المشهد الدرامي القائم على تصوير الصّراع والحروب مع الآخر من النّماذج البارزة في شعر الشّاعر هشام عودة :

**أفقت على ضجّة الدّم**

---

[١] -إسماعيل، عزّ الدين، **الشّعر العربي المعاصر**، ٢٨٢.

[٢] ينظر: س.و.داوسن ، **الدراما والدراميّة**، ٢٣.

[٣] الحفوظي، ريم، **الدراما في الشّعر تقنيات التّشكيل ومسرحة القصيدة**، ٩٢.

**في وقع أقدامهم**

**فاعتراني الذّهول**

**رأيت دمًا يوقظ النائمين**

**ويكتب ملحمة الشّعب**

**من روح بغداد**

**حين يئن النّخيل**[1].

يفتتح الشّاعر قصيدته(**مرثيّة ليست لبغداد**) بالمقطع السّابق، والمشهد الافتتاحي يجلب انتباه القارئ ويدفعه إلى بناء توقّعات ما ستجري عليه الأحداث، وهي احتماليّة لا يخلو منها أيّ موقف درامي، وخلاله يخطر تساؤل بشكل منفصل عن إدراكه لما هو جارٍ في اللحظة نفسها(أفقت على ضجّة الدّم)، فالمتلقي لا ينظر إلى الحركة، وإنّما تُلقى في قلبه، لذلك إحساسه بما هو حادث فعلًا لا يمكن تمييزه عن إحساسه بما سيحدث، (فاعتراني الذّهول) ممّا يخلق التّوتر الغريب بين الحاضر القائم ونتائجه غير المحقّقة بعد _الإيهام الدّرامي_ حتّى تنمو بذرة المستقبل [2].

إذ تعكس الأسطر الشّعريّة مشهدًا لحالة بغداد بعد الحرب يمتزج فيه الصّوت(ضجّة، وقع الأقدام) والرؤية الممزوجة باللون الأحمر(ضجّة الدّم) هذا الدّم الذي كان له أثر في إحداث صدمة في نفس الشّاعر( فاعتراني الذّهول) وأفاق مثلما سيفيق غيره من "النائمين" كي يحدثوا

---

[1] **الديوان**، ٢٢١.

[2] ينظر: س.و.داوسن ، **الدراما والدراميّة**، ٤٧-٤٨.

ضجّة ممّا يتبعه كتابة لـ(ملحمة الشّعب) عبر الدّماء، والشّاعر يعمد إلى نقل هذا المشهد من النّسق الدرامي الهابط عبر استخدامه لبعض الألفاظ المكثّفة، التي تُحيل على دلالات أكثر إيحاء، ممّا يزيد من مستوى التّوتر النّصيّ[١] العالي، ثمّ يتابع قائلًا:

**الطّريق طويل**

**وبغداد واقفة في انتظار فتاها[٢]**

إنّ الحرب الضّروس ما زالت تفتك بشعب بغداد، الذي يكتب الدّم ملحمته، وطريق التّحرّر طويلة، ويشخّص الشّاعر بغداد بفتاه تنتظر مخلّصها، فكأنّ المكان توحّد مع الإنسان في البحث عن المخلّص من رماد الحرب، ويقول:

**السّماء ملبّدة بالغيوم**

**ودجلةُ لمّا يزل واقفًا**

**يمنع الموت عن شاطئيه**

**يعيد الحياة إلى بغداده الصّابرة**

**دماء تسيل**

**وأعرف أجساد أصحابها![٣]**

فالشّاعر "يسعى إلى التّركيز على الفعل التّراجيدي للموت، وتجسيد التّجربة في كثافة

---

[١] ماضي، عماد، **التّفاعل النّصي في الرّواية العربيّة المعاصرة**، ٧١.

[٢] **الدّيوان**، ٢٢١.

[٣] **المصدر نفسه**، ٢٢٦.

ونفاذ وتأثير"[1]، والتراجيديا ليست محاكاة لأشخاص، بل للحياة وأحداثها بما فيها من سعادة وشقاء[2]و"كلّ هذه المواقف هي مواقف دراميّة، وهي في الوقت نفسه قطع من الحياة، منتزعة منها مباشرة، وليست مواقف يوجهها تفكير سابق"[3]، فالحرب لمّا تزل قائمة والمشهد الدراميّ السّابق يجمع بين استمرار الحرب والموت بما فيه من دلالات، فالحركة الأولى تتمركز حول البطل المخلّص (دجلة) الذي يذود عن بغداد، ويعمل على إعادة الحياة لها، وبهذا الفعل يعمل على خلق التّوازن في النّص بين بنيتين نقيضتين (الموت والخصب) فالحركة الأوّلى جاءت كرد فعل عكسي لمشهد الموت؛ لتخليص بغداد من تراتبيّة الموت واستمرار الدّماء، واختزل المشهد ببضع كلمات "فمن المؤكد أنّ ما يزيد من عمق القصيدة الدراميّة...ما يجعل الفعل الدرامي في القصيدة فعلًا مشعًا وضاجًا بالدّلالات"[4]، ويمثّل الشّاعر دور الراوي الذي يعمل على إبراز حيثيات سير الأحداث، ونموها، حيث يبدأ المشهد بلقطة تصوير مظهر الطّبيعة المتمثّلة بتلبّد الغيوم وما يصحبه من توقعّات بقرب العاصفة فالمشهد القادم لا يعبّر عن فرح وسرور.

**ب-مشهد الموت:**

الموت في حقيقته يوحي بالغياب، والانقطاع عن المتوفى، لكنّه في نظر الشّاعر يتحوّل في قصيدته إلى حركة وتفاعل من خلال نسج صور شعريّة تغوص في مجال الذّاكرة والأصدقاء، ممزوجة بالتّوجع والانتقال وحالة ما بعد الموت، من هنا يبدو الموت صورة دراميّة تخلق جوًّا من

---

[1]-أبو سنّة، محمّد، **كائنات مملكة حجازي**، مجلّة فصول، العدد الثّالث، يوليو ١٩٩٦م ،٣٠٧.

[2] ينظر: حمودة، عبد العزيز ، **البناء الدرامي**، ٣٤.

[3] بوعمارة، بوعيشة، **قصيدة الحداثة من الغنائية إلى الدراميّة**، مجلّة رؤى الفكريّة، جامعة سوق أهراس، العدد الخامس، ٢٠١٧م، ص٩١.

[4] العلاق، علي، **البنية الدراميّة في القصيدة الحديثة دراسة في قصيدة الحرب**، مجلّة فصول، العدد الثاني، مارس ١٩٨٧، ص٣٩.

الرّهبة، وصراع الحضور والغياب_الموت والحياة_ واسترجاع الزّمن من الحاضر إلى الماضي[١]، إذ يقول:

**أتذكّر في ذلك الصّيف حين احتملت غيابك عنّا**

**حزيران يا سيّدي كان (أقسى الشّهور)**

**ويوم الخميس ثقيل الخطى[٢]**

يبدأ الشّاعر مشهد الموت عن طريق تقنية الاسترجاع إذ ينتقل من حاضره إلى ماضيه؛ ليظهر للمتلقي أثر نبأ موت صديقه محمود (أمير مجدّو)، وتنعكس خوالج الشّاعر الحزينة على الزّمن فيصبح(أقسى الشّهور، وثقيل الخطى)، فيحمل المشهد الدّراميّ صورة الزّمان(حزيران) في الذاكرة الفلسطينيّة وتشكله من الآلام والمآسي، حزيران عام ١٩٧٦م ، وهو في ذلك يتناص مع محمود درويش "**حزيران أقسى الشّهور**"[٣]، ويوم الخميس يوم يشكّل تأزمًا نفسيًا لديه، بما يحمله من ذكرى قصف الاحتلال لبيت عائلة الشّاعر.

ويحمل المتوفى مكانة رفيعة لدى الشّاعر وأقرانه فهو سيّد المناضلين وبوصلتهم نحو طريق الوطن( يا سيدي) مستخدمًا النّداء فهو بعيد مكانًا قريب روحًا، وجماليّة الألفاظ تنبع في "تجانسها الشّعري مع الألفاظ الأخرى وطريقة استجابتها لأفق تجربة الشّاعر "[٤]، فالألفاظ حملت الدّفقات الشّعوريّة للشّاعر، ويكون للموت في ديوانه بعد آخر إذ يقول:

**قتلت القتيل**

---

[١] ينظر: حسيب، عماد، **البناء الدراميّ في الشّعر العربي القديم**، ١٣٥.

[٢] **الدّيوان**، ٧٨.

[٣] **المصدر نفسه**،٥٨.

[٤] المرسومي، علي، **الشّاعر العربي الحديث ناقدًا**، ١٧٥.

**ولكنني لم أشارك بتشييع جثمانه**

**مثل باقي الرّجال**[1]

يعمد الشّاعر إلى رسم لوحة دراميّة محورها الموت، وأبطالها مجموعة قتلة مكونة من مجموعة رجال والشّاعر نفسه والضّحيّة القتيل، وقعت عليه عمليّة القتل، ويبني الشّاعر مشهده مستعينًا بالموروث _المثل الشّعبي_ بما يخدم نصّه، فيبدأ باعتراف صريح بفعلته لكنّه ينفي الشّق الآخر للمثل(يقتل القتيل ويمشي في جنازته)، "وجدليّة الحركة والسّكون تتجلى في الأسطر الشّعريّة في صورتين متناقضتين صورة الحياة والحركة"[2]وصورة السكون والموت، ممّا يدفع المتلقي للدّخول في دراميّة الأحداث وبعث التّساؤل لماذا لم يشارك في الجنازة مثل بقيّة القتلة؟ ثمّ يردف قائلًا:

**قتلت القتيل**

**ورحت أفتّش في جيبه**

**عن دليل**[3]

تحمل الأسطر الشّعريّة مفارقة صريحة فالقاتل يفتّش الضّحية للبحث عن الدّليل، ولفظة الدّليل تنبئ عن مدلولين متناقضين دليل البراءة للقاتل أو دليل الإدانة، وليس من المعقول أن يبحث الجاني عن دليل إدانته، في حين يبدو مشهد باقي القتلة:

**كانت جموع المعزين**

---

[1] **الديوان**، ٤٨١.

[2] سعيد، طلال، **تمظهرات النّص الشّعري الحديث** ،٢٩.

[3] **الديوان**، ٤٨٢.

**تبحث عن كذبة لا تضرّ**

**وعن صورة للفتيّ**

**والفقيد النّبيل**[1]

عند مقاربة المشهدين _مشهد الشّاعر، ومشهد الجموع _ فإنهما اشتركا في عمليّة البحث لكنّ المشهد الأول امتاز بدال(أفتّش) وما يحمله من مدلول البحث الدقيق، في حين كانت الجموع تبحث بشكل سطحي عن كذبة ينقذون فيها أنفسهم، وامتازت هذه الدّوال بأنّها مازالت مستمرّة فهي أفعال مضارعة، ويتبع مشهده بتفصيل شخصيّة القتيل فهو فتيّ ما زال في مقتبل العمر لم يرتكب جريمة ليحكم عليه القتلة بإنهاء حياته، وما دل عليه اعترافهم بأنه نبيل، فهي صفة مشبّهة ملازمة الثّبوت تدلّ على طيب الأخلاق، ويعمد الشّاعر إلى تغيير مجرى أحداث مشهده في نهاية قصديته إذ يقول:

**هناك احتمالان**

**لكنّ ثالثهم**

**أن أكون القتيل**[2]

تستمرّ الأحداث في التّتابع فعندما يحدّد (احتمالين) للجريمة يدفع المتلقي للغوص في تساؤلات، وحصره في خيارين لا ثالث لهما ممّا يحدث عنصر التّشويق لمعرفة هل تخمينه كان صائبًا؟ لكنّ الشّاعر يعمل على كسر أفق التّوقع، " وثمّة مفارقات دراميّة تنتج جراء الاشتغال

---

[1] **الديوان**، ٤٨٢-٤٨٣.

[2] **المصدر نفسه**، ٤٨٣.

على كسر أفق توقّع القارئ الذي يفضّل دائمًا أن يسبقَ الأحداث ليتنبأ بنهايتها"[١] فهناك خيار ثالث لم يخطر على تفكير المتلقي أنّ الشّاعر نفسه هو القتيل، ويفسّر ذلك مقطع سابق في بداية القصيدة إذ يقول:

**فرائحة الموت واحدة[٢]**

فالموت عنده أخذ منحى آخر، ففي نظره يموت الإنسان وهو على قيد الحياة، فيصبح ميتًا على قيد الانتظار _ انتظار انتهاء الأجل_ عندما تسرق أحلامه وآماله، وهذا ما يفسّر قوله: **(قتلت القتيل)** فهو قتل نفسه عندما لم يحقق أمنياته.

**ثالثًا-مشهد الحب:**

يخلق الحب حالة من التّفاعل الحسيّ والشّعوري بين الحبيبين، ويكشف عن الصراع الكامن في نفسيهما بين الرّغبة والرّهبة، وتتحرّك المشاعر بين الصّعود والهبوط لتصل إلى الذّروة التي تمحو الفواصل بينهما، وتخلق بعدًا حركيًّا، تتجلّى فيه الحركة الدراميّة الحسيّة في صورة عالية[٣]، ومن ذلك قوله:

**رأيتك قنطرة من شموع**

**تضيء السّنين العجاف**

**وتلبسني حين يأتي الخريف[٤]**

---

[١] ابن صالح، نوال، **جماليات المفارقة في الشّعر العربي المعاصر**، ٩٨.

[٢] **الدّيوان**، ٤٨١.

[٣] ينظر: حسيب، عماد، **البناء الدرامي في الشّعر العربي القديم**، ١٠٣.

[٤] **الدّيوان**، ٤٨٥.

يرسم الشّاعر لوحة دراميّة لصورة محبوبته، إذ يرى فيها نورًا لعتمته، إذ توحي(القنطرة) بما فيها من دلالة إلى نقطة التّحوّل فهي بالنّسبة له جسر يشّع نورًا ليضيء سنيّه العجاف، فضلًا عن أثرها الحسي في كسوة جسد الشّاعر عند حلول خريف المشاعر وتساقط الأشخاص، مثل أوراق الشّجر من حياته، فهذا الحبّ صادق لا يؤثر عليه تقلّب فصول المشاعر، وتظهر صورة محبوبته في قصيدته:

**أراك هنا**

**أرى فيك صورة جداتنا الصّابرات**

**وصورة أرجوحة للأغاني الجميلة**

**في الأوفِ والروزنا**

**أرى فيك أمي**[1]

تتجلى في المشهديّة صورة محبوبته فهي ليست امرأة عاديّة يكتفي بوصف مفاتنها الفانية، بل تعدّت الصّورة زوايا أخرى يراها الشّاعر فيها، فهي امرأة يجتمع الزّمان والمكان متمازجين وبعض الأشخاص في صورتها، امرأة يمتزج الحاضر بماضي الشّاعر السّعيد، وذكرياته العذبة حيث تجتمع دوال مشعّة بطاقة الذّكريات( صورة جداتنا، أرجوحة للأغاني ...) تجمعها الدّال الكبرى لها(أمي) بما فيها من شحنة الدفء وعبق ذكريات الطّفولة والحنين لها، ويتابع قائلًا:

**فأصبح أبهى من الأرجوان**

**وأخضر مثل أنين الرّغيف**[1]

---

[1] **الدّيوان**، ٤٨٤.

أسهمت دراميّة النّص المبنية على وتيرة الحب إلى إشراك المتلقي في العمليّة الإبداعيّة، فنقلت له أثر رؤية المحبوبة بصورة حسيّة قريبة منه(أبهى من الأرجوان، وأخضر مثل أنين الرّغيف).

وهكذا يتّضح أنّ هالة التّميز الإبداعي ظاهرة في تجربة الشّاعر هشام عودة الذي يشكّل أنموذجًا لتجربة الأدب الفلسطيني المعاصر مازجًا إيّاه بشكل واضح بوحدة الشّعور بالواقع العراقي، فمن خلال شعره حمل فكرًا للثّائر على مقتضيات العصر التي فرضها الاستعمار بأشكالها المختلفة، ساعيًا من خلال شعره إلى تغيير الواقع العربي وعدم الرّضوخ للهيمنة الاستعماريّة.

[1] **الديوان**، ٤٨٥.

## الفصل الثّاني- بنية الشّخصيّة الدراميّة

أولًا-الشخصيات الدّينيّة

ثانيًا-الشّخصيات التّاريخيّة

ثالثًا-شخصيّة البطل المقاوم

رابعًا-شخصية العدو

خامسًا- الأسطورة

**الشّخصيات الدّراميّة:**

عند النّظر إلى العمل الدّراميّ، فإنّ دراميّة القصيدة، ترتكز على عدد من المقوّمات الأساسيّة التي تشكّل نسيج النّص الدّرامي، وهذه المقومات والعناصر تشغل النّص الشّعري وتضفي عليه الحركيّة، وبوصفها مهيمنات تكسب النّص طابعًا خاصًا، وهي: الصّراع، والحركة، والحوار، والشّخصيات، والزمكان، وهذه العناصر تتعاضد فيما بينهما بنسب متفاوتة مكوّنة النّص الإبداعي[١].

وتعد الشّخصيات من العناصر الدّراميّة الفاعلة في النّص الشّعري، و"تستحيل الكتابة عن الشّخوص في الدراما دون الالتفات إلى نوع معيّن من الأسئلة التي أثيرت عن فائدة الفكرة...فهذه الشّخوص إبداعات عظيمة وليست خبط عشواء"[٢]، حيث يعمد الشّاعر من خلال شخوصه الحيويّة إلى إطلاق العنان لملكاته التي تعتلي عنان فكره؛ رغبة منه في إفراغ شحنات فكريّة وأخرى عاطفيّة تبرز في تمفصلات نصّه؛ كي يلمحها القارئ المقصود من هذه الرّسالة، فللشّخصيات دورها البارز الذي يلمحه المتلقي، وتكسب النّص ملمحًا من ملامح الدراميّة، تبرزها لغة النسيج النّصيّ، فـ"اللغة تمثّل إشعاعًا دلاليًا في النّص التي بوسعها أن تكتسب حضورها الشّعري في القصيدة"[٣] .

ويوظّف الشّاعر الشّخصيات بمختلف أشكالها وأنواعها سواء أكانت تاريخيّة أم دينية... ويطوّعها وفق تجربته فتصبح شخصيات دراميّة مطواعة لتجربة الشّاعر وزمانه، وليست سردًا

---

[١] ينظر: هيّاس، خليل، **المهيمنات القرائيّة وفاعليّة التّشكيل الشّعري**، ٧٨.

[٢] س.و داوسن، **الدراما والدرامية**، ٦٧-٦٨.

[٣] المرسومي، محمد، وصليبي، علي، **الشّاعر العربي الحديث ناقدًا**، ١٧٥.

تاريخيًا للشّخصيّة ذاتها"واعتبارها شخوصًا تاريخيّة أنسب من اعتبارها كائنات دراميّة"[١]، وعند وصف الشّخصيّة بأنّها دراميّة فثمة تفرقة لها عن الشّخصيّة الحياتيّة، أو الشّخصيّة الطّبيعيّة في حياتنا اليوميّة[٢]، فهي تحمل على عاتقها مهام جسيمة في نقل سير الأحداث بطريقة مغايرة عن نمطيّة السّرد.

فالشّخصيّات هي التي تقوم بالفعل، وفي كل مسرحيّة ينبغي أن تفسر مسار السّلوك الإنساني، وسبب اتّجاهها إلى جانب دون آخر، ولا يتبادر إلى الذّهن أنّ بناء الشّخصيّة الدراميّة يتمّ فقط عن طريق الكلمات التي ترددها، بل ينبغي أن يكون مؤسسًا على فهم النّزاعات الإنسانيّة التي تدفع الإنسان إلى اتّخاذ موقف سلوكي ما بناءً عليها[٣].

ويحدّد أرسطو عناصر أربعة يحتاجها الأديب عند بناء الشّخصيّة:

١-أولها صلاحيتها الدراميّة، وأن تكون الشخصية مؤثرة، إذا كان الاختيار مؤثرًا . وكل نوع من الشخصيات يمكن أن يكون مؤثرًا .

٢ – الملاءمة، أو صدق النّمط، والأمر الثّاني، الذي ينبغي أن يهدف إليه الشّاعر في الشخصية، هو الملاءمة، فهناك مثلًا نوع من الشّجاعة الرّجولية أو المهارة في الكلام لا يليق إسناده إلى المرأة.

٣ – مشابهة الواقع، أن تكون الشّخصية مشابهة للواقع وهذا الأمر مختلف عن مسألتي الصلاحيّة والملاءمة.

---

[١] س.و داوسن، **الدراما والدرامية**،٦٩.

[٢] ينظر: توفيق، أشرف، **كتابة السيناريو**، ٢٠٥.

[٣] ينظر:الخطيب، محمّد، **المسرح الإغريقي**، ١٤٩.

٤-ثبات الشّخصيّة، أو تساوقها مع ذاتها طوال المسرحيّة، وحتّى لو كانت الشّخصيّة_موضوع المحاكاة_غير متساوقة مع نفسها وكان ذلك صفة من صفاتها في المسرحيّة فينبغي أن تبقى هكذا حتّى النّهاية[١].

إذ يحدّد أرسطو في نقاطه السّابقة مرتكزات الشّخصيّة الدرامية: أن تتصف بالسّمو، وتوافقها وصفاتها الفطرية[٢]، ومشابهة الواقع وثباتها، وتتنوع الشّخصيات الدراميّة في ديوان الشاعر هشام عودة، وتنقسم إلى:

**أولًا-الشّخصيات الدينيّة:**

يعدّ التّراث معينًا كبيرًا للشّعراء، فيتقابل المرسل والمتلقي على أعتاب النّص في اتّحاد أركان ثلاثيّة الأفق الشّفاهي ممّا يجعل الخزين الثّقافيّ ركنًا متجليًّا في الشّعر العربي[٣]، وتنّوعت الشّخصيات الدّينيّة التي استدعاها الشّاعر في نصّه الإبداعي دون الاقتصار على ديانة أو شخصيّة معيّنة، ومن هذه الشّخصيات:

**-شخصيّة إبراهيم عليه السّلام:**

وردت شخصيّة إبراهيم عليه السّلام في ديوان الشّاعر هشام عودة من خلال التّناص مع النّص القرآني، إذ يقول الشّاعر:

**جاء التّتار**

**هتفنا:**

---

[١] ينظر: **فن الشّعر**، ١٤٩-١٥٠.

[٢] ينظر: الخطيب، محمّد ، **المسرح الإغريقي**، ١٤٩.

[٣] ينظر: لفتة، عواد، ولفتة، ضياء، **سرديّة النّص الأدبي**، ١٨١.

**وكنا على أوّل الدّرج العربيّ وقوفًا**

**وأعيننا باتّجاه العراق**

**يا نار كوني جحيمًا على الغرباء الغزاة**

**وبردًا..سلامًا على الطّالعين**

**يُحنّون بالدّم والبسملات**

**جبين العراق**

**ويا نار كوني لنا أو علينا**

**لنكتب بالدّم والأغنيات**

**نشيد العراق** [1]

يسعى الشّاعر إلى رسم مشهد دراميّ مستعينًا بقصة سيدنا إبراهيم، دون التّصريح بالاسم، الأمر الذي ترك بعدًا لثقافة المتلقي وربط القصيدة بشخصيّة سيدنا إبراهيم _عليه السّلام_، والتّناص مع النّص القرآني في قوله تعالى: **(قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ)**[2]، فالرابط بين الواقع المعيش هو حالة العذاب الموجودة، ومحاول القتل باستخدام النار، فالوسيلة واحدة والعذاب واحد، لكنّ المختلف هو مؤازرة الشّعب العربي لشعب العراق (هتفنا)، "وهي ملفوظ حواري للراوي استوحاه من أيديولوجيّة وجوده الديني، واقتطع دلالته بواسطة اجتزاء المبنى الحكائي لقصّة إبراهيم _عليه السّلام_ من المتن الحكائي لها وإلصاقها بمبنى حكائي آخر يتلاقح معه في الدلالة"[3] فوسيلة الدّفاع ضعيفة لا حول لهم ولا قوة، والشّاعر بتوظيفه

---

[1] **الديوان**، ١٣٤.

[2] **الأنبياء**، ٦٩/٢١.

[3] لفتة، عواد، ولفتة، ضياء، **سرديّة النّص الأدبي**، ١٨٨.

الشّخصيات الدينيّة يعمد إلى إيصال رسالة مستدعيًا ارتباط الشّخصيّة في كمائن نفوس الشّعب"فكلّ من النّبي والشّاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمّته والفارق بينهما أنّ رسالة النّبي رسالة سماويّة، وكل منهما يتحمّل العذاب ...فاستعارة شخصيات الرسّل ليعبروا من خلالها عن بعض أبعاد تجربتهم المعاصرة"[١]، فالشّاعر باستدعائه الشّخصية يسعى إلى ترسيخ أهميّة النّضال وتحمّل العذاب في سبيل تحقيق المراد، إذ يعلن ذلك علانية بمخاطبته النّار(ويا نار كوني لنا أو علينا) فتكون بالنّصر أو الاستشهاد، ويعزّز ذلك تأكيدًا في السّير نحو طريق (نشيد العراق) المعبّد بالدّماء، لتعزيز روح الصّبر كصبر النّبي وصولًا إلى تحقيق رسالته.

**-شخصيّة يوسف_عليه السّلام_:**

وظف الشّاعر شخصيّة يوسف عليه السّلام مستعينًا بتقنية القناع، ويشكّل القناع رمزًا يتّخذه الشاعر العربيّ المعاصر؛ ليضفي على صوته نبرة موضوعيّة تنأى به عن التّدفّق المباشر للذّات ، دون أن يخفى الرّمز المنظور الذي يحدّد موقف الشّاعر من عصره[٢].

وقصيدة القناع هي من حيث الفكرة، فكرة مسرحيّة خالصة، استمدّها الشّاعر من تلك الأقنعة التي يستخدمها الممثّلون على خشبة المسرح، استعارها الشّعراء وأحالوها تقنيّة شعريّة يقدّمون فيها تجاربهم، حيث يتوارى صوت الشّاعر خلف الرّمز[٣]، إذ يتقنّع الشّاعر بقناع شخصيّة تاريخيّة أو دينيّة، ويجد فيها معادلًا موضوعيًّا لواقعه، وتجربته، كما في قوله:

**زليخة غلّقت الباب**

**في وجه سيّدها**

---

[١] ثابت، طارق، **النّسق الشّعري وبنياته**، ٤١٨.

[٢] ينظر: عصفور، جابر، **أقنعة الشّعر المعاصر مهيار الدّمشقي**، مجلة فصول، العدد الرابع، ١٩٨١م، ص١٢٣.

[٣] ينظر: المجالي، حسن، **أثر الفنون في الشّعر العربي الحديث**، ص ٧٥، جامعة مؤتة: رسالة ماجستر، ٢٠٠٣م.

**وقالت وهي ترتق لي قميصي**

**هيت لك**[١]

يسعى الشّاعر إلى تقمّص شخصيّة يوسف _عليه السّلام_ مستعينًا بتقنية القناع، ومن الملاحظ فيها بروز الإيحاء والرّمز، بعيدًا عن اقتباس النّص القرآني، أو التّناص الكلي مع قصة النّبي ومجريات أحداثها، إذ يعمد أساسًا على توظيف الشّخصيّات(زليخة) برمزيّتها، وبروز المفارقة في بداية القصيدة، وتنافر الدّلالة **(ترتق قميصي، وهيت لك)** فزليخة هنا"شكّلت اسمًا أريد له أن يكتسب الدّلالة التّجريديّة ترمز إلى كلّ قيمة جوهريّة يدافع عنها المرء، سواء أكانت القيمة وطنيّة أم اجتماعيّة أم عاطفيّة"[٢]، ويتابع قائلًا:

**زليخة**

**ألقت سكاكين مطبخها**

**في حديقة قصر العزيز**

**ولم تترك النّسوة العاشقات**

**يقابلنني**

**كي أظلّ لها وحدها**[٣]

مثّلت زليخة في النّص القرآني أنموذجًا للمرأة الجذّابة التي تغوي يوسف_عليه السّلام_، وزليخة في النّص مثّلت "أبعادًا تحاكي ما يحوك رؤى الشّاعر واصطراعاته الوجوديّة، بين الامتلاك

---

[١] **الديوان**،٤٦٣.

[٢] هويدى، صالح، **التّرميز في الفن القصصي العراقي(١٩٦٠-١٩٨٠)**، ٧٦.

[٣] **الديوان**،٤٦٣.

الحقيقي للشيء دون عناء، وبين المجاهدة للامتلاك"[١] ففي هذا المشهد زليخة لا تريد تبرير فعلتها **(ألقت سكاكين مطبخها، ولم تترك النّسوة العاشقات يقابلنني)** في سبيل المحافظة على يوسفها بعيدًا عن أعين العاشقات، وعمد الشّاعر إلى السّرد في وصف ملامح المشهد"فالأحداث تتصادم وتتعانق، وفي تنافرها يكمن نشاطها، وتلاحمها وتفاعلها، وبقدر ما تمتلك الأحداث مرجعيّة اصطراعيّة صاخبة بقدر ما تصل إلى أقصى مظاهر التّفاعل ...خاصّة في الأحداث والمشاهد الدراميّة التي تصل ذروة التّوتر والاحتدام، فإنّ سرديّة الحدث المشهديّ هي ثمرة من ثمار توتر الأحداث"[٢]، فالأحداث تسير وفق ترتيب القصّة النّبويّة لكن وفق نتاجات جديدة، "فيجد الشّاعر أنّ ما يلائم تجربته من ملامح الشّخصيّة المستعارة ليس هو صفاتها المجرّدة، وإنّما بعض أحداث حياتها، أو للتّعبير عن دلالات تجريديّة" [٣]، ففي كلّ لحظة يسعى الشّاعر إلى تجسيد الحدث وإكسابه توترات وشحنات انفعاليّة تدفع المتلقي إلى المتابعة للوصول إلى لحظة التّأزم ونهاية الحدث، بحثًا عن رد الفعل تجاه سيطرة زليخة على الأحداث، وما سيفعله (يوسف) النّص، فتأتي الإجابة:

**في البلاط العزيز**

**لم أكن تاجرًا**

**ليس لي أخوة**

**ولم أدخل السّجن**

---

[١] شرتح، عصام، **مثيرات الخطاب الحداثي**، ٤٢.

[٢] شرتح، عصام، **الشّعر وتأنيث العالم**، ٢٤١.

[٣] زايد، علي، **استدعاء الشّخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**،١٩٥.

**من أجلها**

**لم أهمّ بها**[١]

في أسلوب سردي يجيب الشّاعر عن سؤال المتلقي بتأكيد نفيه للمعاناة أو مكابدة المشاق نتيجة فعل زليخة**(لم أدخل السّجن، لم أهمّ بها)** وبذلك يسعى بسرد توصيفي لقصّة يوسف _عليه السّلام_ ونفي مشاهدها ومجريات أحداثها عن مشابهة واقعه إيّاها، غير أنّه ارتكب فعلًا يعترف به قائلًا:

**غير أنّي تحدّثت عنها**

**لكلّ نساء المدينة**

**قلت على مسمع الجند**

**ما يستفزّ العزيز**[٢]

إلا أنّ معاناته نابعة من إفشاء سرّه وإعلانه على مسمع نسوة المدينة وجند العزيز، وما في هذا الفعل من جرأة، "فإنّ الشّخصيّات في القصيدة الشّعريّة تشكّل ملمحًا بنائيًّا أو قناعًا أدبيًّا تعبّر عن فلسفة الشّاعر"[٣] حيث شكّلت زليخة معادلًا موضوعيًّا، والمعادل الموضوعيّ من وجهة نظر إليوت" الطّريقة المستخدمة للتّعبير عن العواطف في قالب فني ...في سلسلة من الأحداث

---

[١] **الديوان**، ٤٦٤.

[٢] **المصدر نفسه**، ٤٦٤.

[٣] بني عودة، نسيم، **فاعليّة العناصر القصصيّة وانسجامها في"مديح الظّل العالي"**،مجلّة جرش للبحوث والدّراسات، المجلد ٢١،العدد الأول ، حزيران ٢٠٢١ ، ص٢١.

التي تشكّل وعاء لهذه العاطفة الخاصّة، حيث تنفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدّم الأحداث الخارجيّة موضوعة في تجربة حسيّة"[١].

**-شخصيّة السّيد المسيح_عليه السّلام_:**

**لن نوقظ الحمام**

**لن نكتب القصيدة المؤجلة**

**هذا الذي نزهو به**

**سار عليه السّيد المسيح مرة**

**معانقًا أرواحنا على طريق الجلجلة[٢]**

يبدأ الشّاعر مشهده بتأكيد الرّفض عن طريق نفي الأفعال المضارعة بـ(لن)، مدّعمًا ذلك باستحضار شخصيّة السّيد المسيح _عليه السّلام_وارتباطها بقصّته وما عاناه فيها مع اليهود، فالعدوّ مشترك، والألم واحد، فطريق الألم هو طريق التقاء الأرواح، روح السّيد المسيح والشّعب الفلسطيني، في طريق الجلجلة، وهو مكان يدّعي المسيحيون حدث فيه واقعة صلب المسيح (الجلجلة/الجلجثة)[٣]، وتتمازج الشّخصيّة ورسالة الشّاعر في مقطع لاحق يقول فيه:

**كان الطّريق خلفه**

**وخلفه سواتر..حدود**

**وظلّ في طريقه مقاتلا**

---

[١] حفناوي، بعلي، **أثر تي إس إليوت في الأدب العربي المعاصر**، ١٢٩.

[٢] **الديوان**، ١١٦.

[٣] ينظر: لومير، فانسا، **القدس ١٩٠٠زمن التّعايش والتّحولات** ، ١١٣.

**كان اسمه محمود**[١]

عكست علاقة الشّاعر مع قضيّة شعبه مؤشّرًا بارزًا على سمو رسالته فتوظيفه لشخصيّة السّيد المسيح في هذا الموضع"ينهض على أسس الخير والحريّة، أو يستثير الهمم للبذل والتّضحية والعطاء، وتعرية الدّولة العبريّة التي تدّعي أحقيّتها الدينيّة في فلسطين"[٢]، فمضامين النّص تسير نحو استنهاض الهمم بالسّير على خطى السّيد المسيح وتحمُّل المشاق مهما كانت الصّعاب جسيمة.

**ثانيًا-الشخصيات التاريخيّة:**

عمد الشّاعر هشام عودة إلى توظيف الشّخصيات التّاريخيّة، ليس فقط من قبيل ذكر الاسم لتأدية وظيفة دلالية، بل توظيفها داخل القصيدة وتحويلها إلى وحدة حيّة، تساهم في التّشكيل الجمالي للنّص، وقد يتّجه الاستدعاء إلى مناطق تاريخيّة بعينها، خاصّة مناطق التاريخ الإسلامي والعربي[٣]، وذلك يظهر في توظيف شخصيّة الحسين:

**فينا (الحسين) الذي نصطفيه دمًا**

**إذ يعيد لنا دورة الأرض من وعينا**

**حين يكسر حجم الخرافة**

**والوهم فينا**

**يعلقه الصّبية الثائرون وشاحًا**[٤]

---

[١] **الديوان**، ١١٧.

[٢] موسى، إبراهيم، **شعريّة المقدّس في الشّعر الفلسطيني المعاصر**، ٣٧.

[٣] ينظر: خواجة، علي، **قراءات أدبيّة**، ٨٣-٨٤.

[٤] **الديوان**،١٣٢.

سعى الشّاعر في قصيدته(نشيد العراق) إلى استدعاء شخصيّة الإمام الحسين بوصفها شخصيّة بطلة مغيّرة للأحداث، فجعل من الحسين رمزًا للثّورة على الظّلم (يعيد لنا دورة الأرض، يكسر حجم الخرافة، الصّبية الثائرون) "ويعطي الشّاعر رأيه في موانع النّهضة للجماعة المهزومة على امتداد زمني بعيد، من خلال استعداء شخصيّة الحسين بأبعادها التّاريخيّة والنّفسيّة"[١]، ومن ذلك قوله:

**ويشهد فينا (الحسين)**

**بأنّك فينا**

**وأنّك سيّد ساحاتنا يا عراق**

**أنا أوّل القادمين من الجرح**

**والأغنيات البعيدة**

**قال النّشيد وقلنا**

**سنعطي مفاتيح أبوابنا (للحسين)**[٢]

سارت وتيرة الأسطر الشّعريّة على الرّبط بين سمات الشّخصيّة ومعطيات المكان(العراق) وفق النّسيج النّصي معتمدًا الشّاعر على إبراز معطيات الشّخصية (الحسين) وذاته (الأنا) وتتنامى وتيرة الأحداث عند رغبة الشّاعر في وصول المخلّص والخلاص الجمعي(سنعطي مفاتيح أبوابنا)، فأخذت شخصيّة الحسين بن علي موقعًا متميّزًا في النّص الشّعري من حيث شكّلت تراجيديا البطولة السّاعية إلى تحقيق التّغيير الحضاريّ في المجتمع الإسلامي في العصر

[١] الزيادات، تيسير، **استدعاء شخصيّة الحسين بن علي في الشّعر العربي الحديث** ، العدد ٣٣، ٢٠١٢م، ص ٩٢.
[٢] **الديوان**، ١٣٥.

الأمويّ، وكانت هذه الشّخصيّة أكثر نبلًا من أن تتلاءم مع واقع ابتدأ الفساد يسري في أوصاله[١]، ومن نموذج استحضار الشخصيات التاريخية في قوله:

**فصحتُ يا أمّاه:**

**(خضرُ إلياس) دثرني بجبَّتهِ،**

**وذاك أبو حنيفة واقفٌ**

**في مطلع الفجر المعتّق بالحميّةِ**

**يحرسُ الدّرب المؤدي للصّلاة،**

**ويستجيرُ بنارنا**

**من عتمة الليل الطّويل[٢]**

يعمد الشّاعر في قصيدته( **ليل المدينة** )إلى إعلاء الهمّة العربيّة باستحضار معالم بارزة في بغداد، وشخصيّات كان لها دور مؤثر في تاريخها العريق، إذ يبدأ هذا المشهد بـ**(نمتُ على سبيل الوعد)**[٣]، وفعل النّوم أحدث إجلاء عن مكتنفات نفس الشّاعر، فتكشّفت آماله بالمزج بين الماضي العريق واستحضار شخصيّات كان لها مجدها، ومزجها مع الواقع الأليم بعد تغيير ملامحه، وهذا التّغيير استغربه الشّاعر نفسه بدال فعل الصّياح**(فصحتُ يا أماه)** وما فيه من قوّة بدنيّة تبذل ومشاعر جمّة، علاوة على خطابه لأمّه وشخصيتها التي تنعم بالألفة مع الشّاعر وإفشائه أسراره لها، فحلمه كان بمثابة إنجاز يفخر به أمام أمّه، فخضر إلياس له مكانة عند أهل العراق"فمحلّة خضر إلياس نسبت إلى مقام خضر إلياس، وفي هذا الموضع اكتظّت المنطقة

---

[١] ينظر :زايد، علي عشري، **استدعاء الشّخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**،١٢١.

[٢] **الديوان**،٢٦٤.

[٣] **المصدر نفسه**،٢٦٣.

بالتّكايا والمساجد والأسر الدينيّة؛ لوجود اعتقاد راسخ عند أهل بغداد بسيدنا خضر إلياس، إلى أنَّ تحوّلت هذه المعتقدات ذات الجذور الصّوفيّة إلى تقاليد اجتماعيّة راسخة، فيجتمع أهل بغداد عند شاطئ دجلة ويشعلون الشّموع ويقدّمون الأطعمة ...لتحقيق الأماني والدعاء"[١]، وبذلك فإنَّ استحضار شخصيتي (خضر إلياس، وأبي حنيفة) مثّلا بؤرة النّص ووهجه نحو ترسيخ الأمل في نفوس أهل بغداد بتحريرها واسترجاع أمجادها، فالخضر(دثرني بجبّته) وما له من دال الإحلال والتّوحد مع أثر الشّخصيّة وهو بمثابة تحّقق الأمنيات، شبيه ببردة الرّسولﷺ في المنام "فالمعطيات التراثيّة تكتسب لونًا خاصًّا من القداسة في نفوس الأمة ونوعًا من اللصوق بوجدانها"[٢].

وتستأثر الدّوال الدينيّة على طاقة النّص، بحثًا عن تقويم النّفس وكبح آلامها (في مطلع الفجر، وللصّلاة) واستدعاء الشّخصيّة الدينية في جو من الشّعائريّة يبيّن حاجة المجتمع لفقيه قائد يسارع إلى تفقيه النّاس بنصائحه ومواعظه، فهو **(يحرس الدّرب)**، ويستجير من الرّمضاء بالنّار **(من الليل بنارنا)**.

**ثالثًا-شخصيّة البطل المقاوم:**

تعدّ شخصيّة البطل من الشّخصيات الدّراميّة الرّئيسة، التي تؤدي دورًا فاعلًا في تحريك الأحداث، وتحمل على عاتقها فكرة الحدث الدّرامي، وتحرّكه وفق تطور الأحداث وتصاعدها، إذ تبدأ علاقة البطل الدراميّ ببقيّة الشّخصيّات بتجسيده دور العارف، والبطل منذ بداية المشهد

[١] الكيلاني، ميعاد، **تاريخ تكايا بغداد والمشيخة الصّوفيّة في العهد العثماني**،١١٠

[٢] زايد، علي عشري ،**استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ١٦.

مبيّت النيّة وعاقد العزم وعارف بالمصير، وتلك المعرفة تظهر تدريجيًّا مع نماء الحدث الدرامي وتطوّره[١]، ومن ذلك قول الشّاعر:

**مرّة قال والصّمت أجمل ما فيه**

**لنفتح بعض النّوافذ أو كلّها**

**قبل أن تهدأ العاصفة[٢]**

يسعى الشّاعر في قصيدته(أمير مجدّو) إلى إبراز الشّخصيّة المناضلة(محمود) والإعلاء من شخصيّة القائد البطل الذي يمثّل المثال الأعلى لبقيّة المجاهدين"طرح البطل الذهني الإيجابي بصفته شخصيّة فكريّة أكثر من كونها شخصية بشريّة تعاني من الأشياء اليومية الصغيرة، مما ترك أثره في تقديم هذه الشخصيّة في لحظات الدفاع عن الأفكار"[٣]، فتدور أحداث المشهد وتتمركز حول شخصيّة واحدة بارزة، فهو قدوتهم حتّى في صمته(والصّمت أجمل ما فيه)، فكيف يكون إذا نطق؟ وتتصاعد وتيرة الحدث البطولي بمخاطبة البطل للمجاهدين موظّفًا ضمير الجمع(لنفتح) وفعل الفتح يحتاج إلى قوّة وتراص لإنجازه، والنّوافذ تحّولت دلالتها بتحّول معالم المكان "والنوافذ والأبواب رمز للحريّة، حرية الإنسان والوطن"[٤]، وكذلك تشكّل النّوافذ والأبواب عتبات نصيّة تقود إلى فضاء مفتوح، إذ تتحرّك الشّخصيّات فيه بحريّة مطلقة، وهذا المكان الذي هيمنت عليه العاصفة وهو الآخر (العدو)، فتتسارع وتيرة الصّراع متجليّة باحتدامها بين (الأنا والآخر)، " والبيت الذي يواجه العاصفة تتحول فضائل الحماية والمقاومة

---

[١] ينظر: حمدي، كمال، **الدراما اليونانية**، ٥٠.

[٢] **الديوان**، ٨٣.

[٣] إبراهيم، رزان، **خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة**،٢٥٢.

[٤] مشايخ، حسن، **صهيل الجياد**، ٥٧.

التي يمتلكها إلى فضائل إنسانيّة...يستثير بطولة ذات أبعاد كونيّة"[١]، ويتابع رسم ملامح شخصيّة البطل:

**محمود جاء**

**فيا أرض هزّي إليه النّخيل**

**ليأكل بعض الرّطب**

**وهزّي عصاه**

**لتصبح كلّ المقاليع واقفة**

**في مهّب الغضب[٢]**

تتسارع وتيرة العمل الدرامي باتّحاد الطّبيعة مع الذات البطلة، ومخاطبة الشّاعر لمعالم الطّبيعة، وليست أيّ خطاب، بل خطاب يحيل وعي المتلقي إلى التّناص القرآني، واستحضار الشّخصيات الدّينيّة التي مثّلت مرجعًا في مسيرة الشّعوب، فأسند عصاه لفعل الهزّ وأسنده لضمير الغائب العائد على القائد البطل الغائب جسدًا والحاضر روحًا ومنهجًا في ثورة الأبطال من بعده، ويتّحد الخطاب بين الإنسان والأرض، موجّهًا الشّاعر خطابه لأرض الإنسان، مبشّرًا إياها بمخاض جديد يأتي بعد إحداث فعل الهز، وإحداث صدمة توقظ المقاليع من نومها(لتصبح كلّ المقاليع واقفة)، ويسارع الشّاعر عبر دفقاته الشّعوريّة إلى غرس فكرة" البطل الفرد الواعي، ووصوله عبر الزّمن إلى فكرة الوحدة بشروط العناصر الرّاهنة"[٣]، ويشكّل البطل المقاوم سيّد

---

[١] باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ٦٧.

[٢] **الديوان**،٨٣.

[٣] عبد الغني، مصطفى، **الاتجاه القوميّ في الرّواية**، ٢٦٣.

المرحلة وبوصلة الشّعب نحو الوطن، ويمثّل شخصيّة من شخصيات الواقع الفلسطيني المعيش كما في قوله:

**تقدّم ..**

**وخذني من العابرينَ**

**وخذني من اللحظة الحارقةْ**

**لعلّك تعرف ما أريدُ**

**فخذ ما تشاء**

**ودعني أرى صورتي**

**في جواز السّفر**[١]

تحمل الشّخصيّة البطلة عند الشّاعر أبعادًا دراميّة ملحميّة، إذ يشكّل في منظوره المخلّص من محن الشّعوب و" يتحكّم قانون القوّة والمقاومة في موازين الصّراع الدراميّ ودونه يختلّ تناسق البناء الفنيّ، إذ به تدبّ الحياة في خلايا العمل الفنيّ"[٢]، فرغبة الشّاعر حثيثة في التّخلّص من (العابرين)، والبحث عن الذّات والهويّة المسلوبة، واستحضارها بامتلاك الحقّ في الوجود الذي يمثّله(جواز السّفر)، ويحتدّ الصّراع الدّرامي في وتيرة المقايضة بين الأخذ والمنح ، وما يُكسبها من "رؤيته للواقع؛ لأنّ للتّكرار وإيقاعه الذي يخلقه في استجابة نفسيّة للمتلقي، وتعالقه مع النّص،

---

[١] **الديوان**، ٤١

[٢] راغب، نبيل، **الأدب والعلم وجهان لعملة واحدة** ، مجلّة الفيصل، العدد٣٨، تموز ١٩٨٠،ص١٩.

وهو أحد أعمدة الإيقاع في بنية النّص"[1] فتتسارع وتيرة النّسق البطولي المتمثّل في مساندة البطل في مشروعه التّحريري بالثّقة به أوّلًا**(لعلّك تعرف ما أريد)** ومنحه كلّ ما يملك**(خذ ما تشاء)** مقابل إثبات الهويّة، الذي يعلو فوق كلّ كلمة **(تقدّم)**، فتتمحور مركزيّة الصّراع بين نسقين: أولهما نسق إقناع البطل وإمداد عزيمته قدمًا، وثانيهما النّسق السّلطوي الطّاغي المتمثّل في العابرين الذين يسعون جاهدين إلى تدمير سلطة البطل وإخماد ثورته.

**رابعًا–شخصيّة العدو:**

**قالت القدس قبل انتهاء**

**النّشيد السّماويّ في حفلة العائلة**

**والعدوّ الذي يخرج الآن من تحت ثوبي يمزّق أوراقه في الهواء**

**ويكشف عورات أسمائنا**[2]

في ظلّ الصّراع العربي اليهودي تتشكّل جدليّة الذات والعدو، و"لمعرفة الآخر يجب أن ندرك أولًا أنّ هناك تلازمًا بين مفهوم صورة الذات ومفهوم صورة الآخر واستخدام أي منهما يستدعي حضور الآخر"[3]، حيث مثّل التّحول من موضوع الأرض إلى موضوع الذّات تحوّلًا في الرؤية من الخارج إلى الداخل ضمن الإطار الشّعري الذي فرض بلغته الإبداعيّة حدودًا فاصلة بين العالم الخارجي الواقعي ووجود الذات فيه، وبين الرؤية النّصيّة للعالم وللذات داخل هذا

---

[1] شرتح، عصام عبد السلام، **أساليب التّكرار في لغة الحداثة الشّعريّة في سوريّة**، ١٧٠–١٧١.

[2] **الديوان**، ١٥٤–١٥٥.

[3] علام، عمرو، **الأنا والآخر الشخصية العربية والشخصية الإسرائيلية**، ١١.

الخطاب[1]، وما يحمله الآخر من سطوة ونهب للمدن الفلسطينيّة، ويظهر عدوّ آخر، يساند الآخر الخليفة، متمثّلًا بقوله:

**لا مكان نهيئه للحقيقة**

**فالاتّفاق على بيع أسرارنا**

**قد أجاز لجند الخليفة أن تتوحد غاياتهم**

**في اقتسام الغنائم قبل انتهاء القتال[2]**

يجسّد الشّاعر شخصيّة الخائن الذي يعيش على مقدرات الشّعوب واقتسام غنائم الوطن بالعمالة مع المحتل(الاتفاق على بيع الأسرار) فتراوحت صورة العربي في الصّراع مع الآخر في هذا المقطع إلى الانقسام بين شخصيّة انهزاميّة رضخت للواقع، وأخرى تجاوزت الواقع والماضي ببيعهما للمحتل، التي تحول دون الوصول للحلم(**لا مكان نهيئه للحقيقة**) فالحقيقة مسلوبة وتقسّم بما يُرضي الآخر.

**خامسًا- الأسطورة:**

تشكّل الأسطورة رافدًا ثرًّا للشّعراء للتّعبير عن تجاربهم الشّعريّة فهي رافد من روافد العقليّة العربيّة التي ينظر إليها بوصفها تجارب جاهزة يلقي عليها الشّاعر بدلالاته الشّعريّة الحاضرة، عبر الإسقاط الدّلالي، و" هي حكاية الأزمنة الخرافيّة والبطوليّة، وهمية في أسلوب مجازي تبسط معارف تاريخيّة وجسدية وفلسفيّة عامّة"[3]، والعلاقة بين الأسطورة والأدب أساس العلاقة التي تربط الأسطورة بسائر الفنون، وجميعها متّصلة بالتّصورات العقديّة الأولى، وتؤدي

---

[1] تروش، حسن، **تمفصلات الذات وعلاقتها في الأخر في خطاب محمود درويش الشعري**، ٧

[2] **الديوان**، ١٥٥.

[3] الجوزو، مصطفى، **من الأساطير العربيّة والخرافات**، ٨.

الأثار الأدبيّة دورًا خطيرًا في نقل الأساطير والحكايات الخرافية عبر التاريخ، ويعدّ التّراث الأسطوري _وإن أحاط به الغموض وأصابه التّحوير_مفتاح فهم الحضارات القديمة، وأساس كثير من الأفكار الأنتروبولوجيّة المهمة[١].

**-أسطورة يوشع بن نون:**

**يبنون مجد أريحا**

**جنودًا بإمرة يوشع بن نون**

**حتّى يسمّوا البلاد بأسمائهم**

**والشّوارعُ تعتادُ أحذية الغزو مثل الشّجر[٢]**

تعكس الأسطر الشّعريّة تحولات الأسطورة وانعكاسها على أرض الواقع فيوشع بن نون كما الأسطورة يمثّل الإسرائيلي، القائد العسكري الذي يأمر جنوده فالشّاعر "صوّر يوشع بن نون القائد العسكري لعملية غزو أرض كنعان وفق رواية العهد القديم"[٣]، وترتبط رواية عبور نهر الأردن بصعود يوشع بن نون، تلميذ موسى _عليه السّلام_ في قيادة بني إسرائيل _بأمر الرّب _ في مسيرة الخلاص، وهي قصّة مخترعة تشير إلى عبور يوشع بن نون نهر الأردن بقيادة جيش عظيم، ثمّ فتح مدينة أريحا بعد نشوب مذبحة خياليّة تدعى معركة هر-مجدو[٤]، وتتنوع أصول

---

[١] ينظر: زكي، أحمد، **الأساطير**، ٦٨ ، ٧٣.

[٢] **الديوان**، ١٥٤.

[٣] العكش، سعيد، **الشّعراء الصّهاينة واستثمار القصص والأساطير اليهودية**، مجلّة الفيصل، العدد٢١٢، أغسطس ١٩٩٤م، ص٤٨.

[٤] ينظر: الرّبيعي،فاضل، **أسطورة عبور الأردن وسقوط أريحا**، ٩ ،٣٠.

الأساطير، والأسطورة هنا أسطورة دينيّة تقرّر أن حكايات الأسطورة مأخوذة من الكتاب المقدّس مع الاعتراف بأنّها غيّرت أو حرّفت[١].

وكلّ الأمور تصبح ممكنة في هذا الزّمان، كما هي الأسطورة التي يتحقّق فيها المستحيل، فتعيد الشّعب بعد آلاف السّنين إلى فلسطين، وتصنع المعجزات له فينتصر على الآخرين، ويبني دولة من جديد، كما بناها الآباء في عهد يوشع بن نون حين احتلّ الأرض وطرد شعبها[٢]، وتتغير ملامح الأرض بتغيّر سكّانها ففرضوا أسماءهم قسرًا عليها، هذه الممارسات"التي تفضي إلى سحق اللغة والهُويّة معًا"[٣] للسيّر قدمًا نحو عبرنة الأسماء ثمّ الأرض وطمس الآخر الفلسطيني، وفي الأساطير كما يجد النّفسيون في رموزها تفسيرًا لرموز العصر وأحلامه على قاعدة ما يسمونه اللاوعي الجماعي [٤] التي يسعى الاحتلال إلى تطبيقها على أرض الواقع، وينعكس المشهد الدرامي في المقطع السّابق وفق ثنائيّة ضديّة تقوم على البناء والهدم على الشيء ونقضيه، حيث يعمد الصّهاينة بعد دخولهم من بوابة أرض الآباء(أريحا) إلى بناء المجد، وإقامة أرض الأحلام، وطمس الآخر، والفتك به حتّى لا يبقى له أثر فتعتاد الأرض بما فيها من شوارع وأشجار ما حلّ عليها من عناصر جديدة.

ويوظّف الشّاعر أسطورة يوشع بن نون بصورة أخرى مغايرة للصّورة السّابقة، إذ يقول:

**غزة نائمة**

**وسهول أريحا غارقة في الوهم**

---

[١] ينظر: زكي، أحمد، **الأساطير**،١١.

[٢] ينظر: ربيحات، عمر، **الأثر التوراتي في شعر محمود درويش**، ١٦١.

[٣] توفيق، سعيد، **عالميّة الفن وعالمه**، ١٠٧.

[٤] ينظر:زكي، أحمد، **الأساطير**، ١٠

**وذاك الشّرطي**

**تبرأ من دمنا**

**من يسرق غزّة من دهشتها؟**

**من يوقظ شمس أريحا؟**

**هذا يوشع بن نون**

**يعود اليوم**

**على هيئة شرطي يتبرأ من دمنا**

**فيقوم النّخل**

**وتمتشق البيارات حجارتها**[1]

يربط الشّاعر جرائم العدو بأسطورة يوشع بن نون، فاستحضر شخصيّته الأسطوريّة، وألبسه هيئة كل جندي يهودي يتابع مجازره ولكنّه يتبرأ من فعلته، في حين يعمل الشّاعر على دحض الأكاذيب اليهوديّة مستعينًا بتكرار أسلوب الاستفهام، وصيغ الفعل المضارع فما زالت الجرائم خليفة ليوشع بن نون من نهب وقتل وتدمير، ممّا ينعكس ذلك على المكان وممن فيه فتستنفر الجمادات لمواجهة السارق المحترف(يقوم النّخل، وتمتشق البيارات حجارتها)، وهذا السّارق المراوغ الذي ينفي الاعتراف بجرائمه(تبرأ من دمنا).

[1] **الديوان**، ١٧٥.

**-أسطورة البعث(تموز):**

**قال الدّماء الغزيرة قادرة**

**أن تعيد الحياةَ لنهرٍ توقّف شريانه**

**واحتفى شاطئاه**

**بجثّة طفل وسيّدة غامضة**[1]

يعمد الشّعراء من خلال أسطورة الخصب إلى تفسير شعريّ للأزمة والفوضى في الحياة العربيّة، لرمزيّة الموت والميلاد، التي يعيشها الإنسان عبر تجربة شخصيّة مكثّفة[2]، فالشّاعر يشّكل بنية توازنيّة بين الموت والحياة، فلا حياة بلا موت، والميلاد الجديد يأتي بعد التّضحيات وسيلان دفق من الدّماء السّاخنة التي تعيد للأرض وهجها وانبعاثها، فسلطة الموت ودوالها هيمنت على النّص(**الدّماء الغزيرة، نهر توقّف شريانه، جثّة طفل وسيّدة**) فرغم كثرة الموت إلا أنّ اليأس لم يستثرِ في نفس الشّاعر "فشكّل فيها فكرة الموت القربانيّ مشيرًا إلى التّشابه بين جدب الحياة العريّة...وجدب الأرض في أساطير الخصوبة التي لا ينقذها من اليباب الشّامل سوى الموت وسفك الدّماء فداء شيء يشبه هطول المطر على أرض أنهكها الجفاف"[3].

فتأرجح الشّاعر واضح بين دفتي الخصب والجدب، لكنّ معالم الخراب تطغى على حركيّة النّص فالواقع يزمجر بتشظيات الخسارة والخضوع والألم، في حين تظهر ومضات حلميّة راغبة في انعكاس تقولات النّص النابعة من مكامن كلّ مضّطهد" فبعد عقود من خيبات لا تليها

---

[1] **الدّيوان**، ٢٢٤-٢٢٥.

[2] ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء ، **الاتّجاهات والحركات في الشّعر العربي الحديث** ، ٧٩٧.

[3] الجيوسي، سلمى الخضراء ، **الاتّجاهات والحركات في الشّعر العربي الحديث** ،، ٧٩٨ .

إلا خيبات تماثلها في الشّكل ويتضاعف أثرها في خزائن الذكرى، أصبحت تركتنا من مدخورات الأحزان الكبرى مدونات تنهش جسد الشّعريّة العراقيّة"[1].

لقد شكّلت الشّخصيّات بمختلف منظورها بوتقة يصهر فيها الشّاعر مآسيه وأمته، ففي استدعاء هذه الشّخصيات الدراميّة أسهمت في نقل الواقع العربي والقومي بعيدًا عن الذاتيّة، وما في هذه الشّخصيات من انعكاسات للحاضر المظلم بما فيه من قهر واستبداد، وتماوجات الماضي الرّغيد في محاولة جهيدة من الشّاعر لبثّ روح البعث من رماد الذّل إلى ظلال الحريّة.

[1] الخليل، سمير، **تقويل النّص تفكيك لشفرات النّصوص الشّعريّة**، ٣٦.

## الفصل الثّالث– الزّمكان:

### أولًا–الزّمان:

أ–جدليّة الزّمان الماضي الحاضر(الاسترجاع)

ب–جدليّة الزّمان الحاضر المستقبل(الاستباق)

### ثانيًا–التشكيل الزمكاني:

أ– زمكان طفولي

ب–زمكان عاطفي

ج–زمكان بطولي

### ثالثًا–أبعاد الزّمكان ودلالتها

أ–بعد اجتماعي

ب–بعد انتمائي

ج–بعد نفسي

## أولًا- الزّمان:

### أ-جدليّة الزّمان الماضي الحاضر(الاسترجاع):

يشكّل الماضي بأحداثه حيّزًا كبيرًا من حياة الإنسان، فحتّى لحظة الخطاب يكون للماضي الغلبة من المعطيات النّصيّة ، إذ يعدّ الاسترجاع تقنية سرديّة موجودة في الفنون الأدبيّة المختلفة، ويسمى بذلك؛ لأنّ السّارد يستذكر أحداثًا سبقت، فيعود القارئ إلى الماضي لإثارة الحاضر؛ ممّا يساعد على توقيف تدفق الزّمان والابتعاد عن التّعجيل بوضع حدّ للخطاب[١]، ويخلّص النّص من الرّتابة ويحقّق التّوازن الزّمني في النّص، حيث يعمل على إكمال المقاطع الحكائيّة من خلال الاندماج فيها، وتنوير القارئ وإعطاء التّفسير الجديد على ضوء المواقف المتغيّرة[٢] .

إذ تتمثّل تقنية الاسترجاع بشكل واضح في قصيدته (أقتفي خطو ذاكرتي) التي تحمل في كنف عنوانها طاقة هائلة من الشّحنات الماضية، فإنّ أهميّة العنوان في الخطاب الدرامي تنبجس من حيث هي علامة للتّواصل في ظلّ غياب الاتصال الشّفهي، وحضور الاتصال الكتابي، فيكون بمنزلة دليل يقود المتلقي إلى تضاريس النّص، فيصطاد العنوان فريسته_المتلقي_ عبر إنجاز وظيفته الإغوائيّة[٣] ممّا يشكّل قوّة جذب للولوج إلى النّص الإبداعي، فضلًا عن تصوّر لوحة سريعة عن مكتنفات النّص، مشكّلًا عتبة للنّص، ويظهر الاسترجاع في قوله:

**أقتفي خطو ذاكرتي**

**في الصّباح المبلل بالغيم**

---

[١] ينظر: الغرابي، الجيلالي، **مكونات السّرد"شجيرة حناء وقمر" أنموذجًا**، ٣٧.

[٢] ينظر: قصراوي، مها، **الزمن في الرواية العربية**، ١٩٤.

[٣] ينظر: حسين، خالد حسين ، **في نظريّة العنوان**، ٤٢٠.

**والمطر المشتهى**

**منذ خمسين عامًا**

**وقفت هنا**[1]

تتابع لقطات الطّفولة بشريط سينمائي إلى ذاكرة الشّاعر، وينبئ الدال "أقتفي خطو" عن اتّباع[2] الشّاعر لخطو ذاكرته، والشّحنات العاطفيّة التي تشّده للسّير تباعًا لخطو ذاكرة الطّفولة، (منذ خمسين عامًا) فرغم طول الفترة الزّمنيّة إلّا أنّ الزّمكان الطّفوليّ حاضر في ذاكرته، فيقول:

**وأرسم بعض ملامحها الغامضة**

**أعود صبيًا**

**أعود إلى حيث كانت**

**إلى حيث كنّا** [3]

يشكّل الماضي بتمفصلاته مرجعًا يعود إليه الشّاعر لاستمداد الشّحنات العاطفيّة والوجدانيّة التي تشّكل دافعًا للاستمرار في السّير قدمًا، ويتّخذ هشام عودة الحاضر نقطة انطلاق لاسترجاع الزّمن الماضي(أعود صبيًا، أعود إلى حيث كانت، حيث كنّا)، الذي يسيّره هو سطوة الحنين، و"الشّاعر نقطة عالية بين الماضي وبين الحاضر، لكنّ الذّاكرة أغلب على الحلم، وَالحلم

---

[1] **الديوان**، ٣٨٤-٣٨٥.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة: ( قفا).

[3] **الديوان**، ٤٠٣-٤٠٤.

يرنو إلى المستقبل، لأنّ الذّاكرة من صنع الأيّام السّالفة، من ذكريات النّاس، والحياة، وما نسميه بالتّركيز التّاريخي...فالشّعر نقطة عالية بين الزمان الآتي والماضي"[١]، ويتابع قائلًا:

**أعود إلى شارع ضيّق**

**كان لي**

**من هنا كنت أحمل شريان قلبي**

**لعلي أراها[٢]**

سعى الشّاعر إلى استغلال الإمكانية المتاحة على المستويين الزّماني والمكاني، حيث استخدم الاسترجاع الخارجيّ، إذ أوقف مجرى تطور الأحداث كي يعود إلى استحضار حياة ماضية تتجاوز الزّمن المحكي، متنقلًا بين فضاءات مكانيّة مختلفة[٣]، فيرسم حدود العلاقة بين الذّات والأمكنة (كان لي، من هنا كنت أحمل شريان قلبي) إذ تترنح ذاته بين الملكيّة المفقودة والرّجاء في استحضار شخصيات المكان الماضي(لعلي أراها)، فتأتي الحبيبة "المرأة" التي تكاد تتشابك مع أنا الشّاعر مرّة ومع الوطن مرّة أخرى، فيحكيها ويحكي عنها بكلّ تفاصيل حضورها في ذاكرته[٤] والمكانة التي احتلتها حتى بقيت صورتها في شريط ذاكرته؛ أملًا منه في عودة تلك الأيام ببهائها وبواعثها النّفسية التي تأخذ حيزًا من وجدانه.

---

[١] مفتاح، إبراهيم، **لقاء مع الشّاعر عبد الله البردوني، مجلّة الفيصل**، العدد٤٨، أيار ١٩٨١م، ص٥٢

[٢] **الديوان**، ٤٠٤

[٣] ينظر: الخليل، سمير، **تقويل النّص: تفكيك لشفرات النّصوص الشّعريّة والسّرديّة النّقديّة**،٢٢٠.

[٤] ينظر: عنبتاوي، دلال، **بين أروقة النّقد**، ١٤٤.

وإذن فإنّ العودة للماضي تشكّل استذكارًا يقوم به السّارد لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلها؛ لتلبية بواعث جماليّة وفنيّة خالصة[١]، فضلًا عن الوظيفة الدّلاليّة التي يؤديها النّص بعيدًا عن رتابة السّرد.

**ب-جدليّة الزمان الماضي المستقبل(الاستباق):**

يقصد به القفز إلى فترة ما، وتجاوز نقطة الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتّطلع إلى ما سيحدث من مستجدات[٢]، وإنّ الماضي يترك أثرًا في المادّة، ويضفي ظلًا على الحاضر، فهو إذن حي دائمًا من النّاحية المادّيّة، وكذلك المستقبل يبدو مهيأ من الناحية الماديّة بالسّهولة نفسها التي تحتفظ بها الخليّة المخيّة للذكرى، والدّماغ مخزون للصّور المحرّكة[٣]، فيسعى الشاعر الى عقد ثنائية زمانية بين الماضي والمستقبل، بناء على معطيات اللحظات الزمانية التي يمر فيها، فيقول:

**صار البحر..وصارت أمّي..إنّي أعرف أمّي**

**من ذاكرة البحر يجيء الجندُ..وتأتي العربات**

**سمك القرش يعضّ البحر..فيحمرّ الشاطئ**

**هل صار البحر بلون دمي؟؟**

**لا شيء سيحمله البحر..ولا شيء سيأتي من**

**ذاكرة الأمواج**

**الجند بحجم الطرقات**

---

[١] ينظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكيل الرّوائي**، ١٢١.

[٢] ينظر: **المرجع نفسه**، ١٣٢

[٣] ينظر: باشلار، غاستون، **حدس اللحظة**، ٦١.

**الجند بحجم السوق..وحجم العربات**

**من يقتل جنديًا–صاح الجميز_ أمنحه ظلالي..**[1]

يستمد الشّاعر معطيات مشهده الدّرامي من معطيات الحياة الفلسطينيّة المتمثّلة في صراعها مع الآخر(القرش، والجند)، في قصيدته(حواريّة الجميز والحجارة)، ومن الجلي هنا أنّ الذي يقود الديالوج في هذا المشهد الجميز(هل صار البحر بلون دمي؟؟ ومن يقتل جنديًا _صاح الجميز_)، يربط الشّاعر بين معطيات المكان(البحر، والأم) فالأمّ تشكّل معادلًا موضوعيًا للوطن الذي سلب منه عنوة وأبعد عنه، في المقابل هو يؤكد ارتباطه الوثيق مع المكان، ويسعى إلى استشراف المستقبل بناء على معطياتٍ موجودة(من ذاكرة البحر يجيء الجند) الهجرات الصهيونيّة إلى فلسطين عبر البحر، ونهشه للسيطرة عليه، فتأتي ردّة فعل الشّاعر الصّارخة (لا شيء سيحمله البحر..ولا شيء سيأتي) لكنّ تحقّق ذلك مرهون بالثّورة والانتفاض(من يقتل جنديًا–صاح الجميز)، وتظهر جدليّة الزّمان الماضي والمستقبل في مشهد دراميّ آخر، إذ يقول:

**من هنا مرّت الطّائرات**

**وكان على الوقت أن يتوقّف**

**كي لا نموت**

**وكي لا تمرّ التّوابيتُ دون عناقٍ**

**وكي يحضرَ الشّهداء جنازاتهم واقفين**[1]

[1] **الديوان**،١٦.

تتشظى الأزمنة المعبّرة عن ثنائية الموت والحياة، ورغبة الشّاعر في السّيطرة على سطوة الزّمن(وكان على الوقت أن يتوقف)؛ لمجابهة افتراس الموت لهم، حيث شكّل الزّمن المستشرَف واقعًا لموت لا مناص منه(كي لا نموت، لا تمر التوابيت، كي يحضر الشهداء جنازاتهم واقفين)، فأحياء اليوم هم شهداء الغد، وهذا مرتبط بالمكان ومعادلاته(من هنا مرّت الطائرات)، ففي النّص السّابق تتمثّل لوحة دراميّة تتماهى فيها جدليّة الزمان الماضي المستقبل، التي تعبّر في كنفها عن صهوة فكر الشّاعر من الواقع المعيش، إذ تربط الماضي بالمستقبل، مع حذف واضح للزّمن الحاضر، واستشرافات جليّة لمستقبل الشعب(نموت، والتوابيت، والشهداء، وجنازاتهم، وواقفين)، كلّها تعبّر عن تآخٍ جمعي، لا سلطة فرديّة في مجابهة الآخر ومعادِلاته(الطائرات).

لكنّ تمرّد الشّاعر على الوقت والموت في آن واحد ضرب من الخيال، إذ إنّ توقّف الوقت رديف للموت "وفي أيّ من الظّروف لا تستطيع النّفس أن تنفصل عن الزّمان...وربما يكون التّوقف عن السّيلان معناه التّوقف عن الوجود...إنّ التّجمّد معناه الموت"[٢].

وبذلك أظهرت جدليات الأزمنة عند الشّاعر مكتنزات ذاكرته، باستعراض أرشيف صور متلاحقة لحياته الماضية، وما يعانيه في الحاضر من إبعاد شطره عن زمكانه، وتنبؤه بمستقبله بناء على معطيات الماضي والحاضر.

---

[١] **الدّيوان**،٣٢.

[٢] باشلار، غاستون، **جدليّة الزّمن**، ١٤.

**ثانيًا–التشكيل الزمكاني:**

يتحول التّشكيل الزّمكاني على يد المبدع طاقة تمثيليّة حيّة لتصوير العلاقة الزمكانيّة بين جزيئات اللوحة وفضاء الزّمكان السّردي الحاوي لها، فلا تتوقف استراتيجيّة التّشكيل عند حدود الوصف والتّمظهر الخارجي للمكان، بل تتدخل في صلب الفعاليّة السّرديّة العميقة؛ لإبراز محتوياتها وتفصيلاتها بطريقة بارعة تعيد إنتاج الأمكنة[١].

**أ–زمكان طفولي:**

ترتبط الطّفولة بالذّاكرة ، والذّكريات الجميلة تارة والحزينة تارة أخرى، وترتبط الذكريات بالزّمكان بكيميائيّة أثيرة تمنح نفسها طابعًا عاطفيًا ونفسيًا ذا مكانة عميقة[٢]، إذ يشكّل البيت "المأوى والمآب ومجمع الشّمل"[٣]، إذ يظهر ذلك في قوله:

**لم أكن ولدًا عابرًا**

**بل حملت انتظاري**

**وكنت أحثّ الخطى**

**كي أراها**

**أرى صورتي في يديها**[٤]

---

[١] ينظر:عبيد، محمد صابر، **فلسفة السّرد: مقاربة نقدية في ديناميات التعبير الروائي عند قاسم توفيق**،٨١.

[٢] ينظر: القاضي،أروى، **دموع السّبائك**، ١٥٠

[٣] بلهاشمي، أمينة، **المكان وشعريته في ضوء المنهج السيميائي**، ١٩٤.

[٤] **الديوان**، ٣٧٣.

يبدأ الشّاعر مشهده الدّراميّ باستذكار معالم الطفولة(لم أكن ولدًا عابرًا) ثمّ يربط طفولته ربطًا وثيقًا وعنصرًا آخر مستعينًا بالضمائر(أراها، ويديها) ممّا يحدث تشويقًا لدى القارئ كي يبحث عمّن يعود الضّمير(ها)، فتأتي الإجابة في المقطع التالي(فلسطين)، فيمثّل الزّمكان الطّفولي كما صرّح الشّاعر(**أرى صورتي في يديها**)، إنعكاسًا لذاته، ويتابع قائلًا:

**فلسطين أول أسمائنا**

**آخر المعجزات**

**وكلّ الذي جمعته القبائل**

**من رحلة الصّيد**[1]

باكورة كلّ شيء هي الجمال في ذاته، ويكون له رونقه الخاص(**فلسطين أول أسمائنا**)، فالمكان (فلسطين) يمثّل أول الأشياء وآخرها، الأمر الذي يؤكد تميّزه؛ فلا شيء قبله، ولاشيء بعده،( **وكلّ الذي جمعته القبائل**) وهي الغنيمة المحقّقة من رحلة الحياة العصيّة، وهي لا تخصّه وحده بل تخصّ كل أبنائها(أسمائنا، والقبائل)، ويتابع واصفًا شكل مكانه الطّفولي، فيقول:

**على أربعين رصيف جلست**

**وفي جعبتي بقجة فارغة**

**ومن أربعين طريق أتيت**

**إلى وطن**

[1] **الديوان**، ٣٧٤

**سبقتني إليه المرايا**

**وكانت ظلال الطّفولة واقفة**

**تستحثّ الخُطى**[١]

تستحثّ الشّاعر سلسلة ذكرياته المليئة بالمعاناة والنّفي(أربعين رصيف، وأربعين طريق، وبقجة فارغة)، وإنّ بتفاصيله يشّكل بيت الطّفولة" والبيت والفراغ ليسا مجرد عنصرين متجاورين من المكان، فهما في مملكة الخيال يثيران أحلام يقظة متعارضة"[٢]، غير أنّ المسيّر للأحداث زمن الطّفولة(كانت ظلال الطفولة تستحثّ الخطى)، وما تحمله من مكانة جليلة في مخزون لاوعي الشّاعر، ومن المهم " إدراك أنّ هناك اللاوعي الشّخصي الذي يشتمل على الأمور والهموم الشّخصيّة للفرد، وبين اللاوعي الجمعي"[٣]، فالشّاعر في نصّه يعبّر عن حلم يؤرق كلّ منفي عن وطنه، الذي تشدّه إليه وشائج الطّفولة بأطيافها، فيقول:

**في مساء بعيد**

**هنا امتزجت قدماي بطين الطّريق**

**ورافقت في الليل عصفورة عاشقة**[٤]

استثارت المعطيات الحسيّة طفولة الشّاعر بمحطاتها اللاوعية عبر استرجاع أقرب لحظاته إلى قلبه(هنا امتزجت قدماي بطين الطّريق)، والطريق يشير إلى الفضاء المكاني المفتوح، الذي

---

[١] **الديوان**،٣٧٤

[٢] باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ٦٤.

[٣] الخميسي، أحمد، **الوعي واللاوعي في عمليّة الإبداع**، مجلة الفيصل، العددان٥٠٣-٥٠٤، أكتوبر، ٢٠١٨م، ص١٢٧.

[٤] **الديوان**، ٣٨٠

يحمل قرائن الانفتاح وانفساح الهواء، وبدا الزمكان الليل أليفًا للشّاعر، فهو ليل الوطن الآمن، وهذه السلسلة من المشاهد الفتوغرافيّة كانت نتيجة اللاوعي، أثاره وحرّكه عامل خارجي، كرائحة معيّنة، أو المرور عن مكان معيّن، تستدعي شيئًا من أغوار ذكرياته، واللاوعي يشتبك لاحقًا بالفكرة الواعية[١]، إذ يقول:

**مهلًا**

**فما زلت طفلًا**

**وما غادرتني المساءات[٢]**

إنّ إلحاح الطّفولة بأطيافها ما هو إلا رغبة من الشّاعر في استرجاع الزّمن الآمن الرّغيد الذي كان يعيشه في كنف أسرته، حتّى وصلت به الرّغبة في إيقاف الزّمن لديه عند مرحلة الطّفوله(ما زلت طفلًا)، بعاطفته ومشاعره التي تستحثّه للعودة إليها(وما غادرتني المساءات) تلك المساءات بدفئها .

**ب-زمكان عاطفي:**

إنّ العواطف ركيزة من ركائز العمل الأدبي الإنساني، ودونها تصبح الخطابات مادّة جافّة لا حياة فيها،"فليست الألفاظ في بساطتها أو جلالها هي المحك، ولكن الطّاقة أو العاطفة أو

---

[١] ينظر: الخميسي، أحمد، **الوعي واللاوعي في عمليّة الإبداع**، مجلة الفيصل، العددان٥٠٣-٥٠٤، أكتوبر، ٢٠١٨م، ص١٢٧.

[٢] **الديوان**، ٣٧٩

الحركة التي يسبغها الشّاعر عليها هي التي تحدّد قيمتها"[1]، ومن أنموذج ذلك، قول الشّاعر النّابض بالطّاقة العاطفيّة، إذ يقول:

**أقتفي خطو ذاكرتي**

**كي أرى فتنة الأرض**

**حين تفكّ جدائلها**

**من وراء الجدار**

**أو أرى وجهها**

**في شقوق السناسل**

**بين الندى والغبار**[2]

تحيط بالنّص هالة عاطفيّة مشحونة بالوشائج الوثيقة، إذ يضفي الشّاعر على الأمكنة عاطفته التي تحوّله إلى مكان أسطوري، تتخلله الفتنة التي تأسر قلبه، فلم يكن المكان عاديًا كأي مكان آخر مكوّن من صخور ومعطيات الطّبيعة الأخرى بصورة تجريديّة، بل يضفي الشّاعر عليها أحاسيسه، فيشخصها امرأة تكتسي فتنة وبهاء(أرى فتنة الأرض، حين تفكّ جدائلها، وأرى وجهها)؛ ما يؤكد ارتباطه الوثيق بها وسيلان تيار من الشّحنات العاطفيّة التي تربطه بها، فالمعشوقة لا تكون بالضرورة إنسانًا، ولم يكن الارتباط مقتصرًا على المكان وحده، بل بالزّمان الذي ضمّ شمله في هذا المكان(أقتفي خطو ذاكرتي)، ويظهر الارتباط العاطفي بالزمكان في قوله:

---

[1] درو، إليزابيث، **الشّعر كيف نفهمه ونتذوقه**، ٨٩.

[2] **الديوان**،٣٨١

**يا قدس وحدَكِ**

**في سطور كتابنا الممتدّ**

**أبعد من غمام الصّبح**

**أقرب من حنايا الرّوح**

**في نبض القلوب**[1]

يتّجه الخطاب الشّعري للمكان (القدس) البعيدة جغرافيًا القريبة عاطفيًّا إلى ذات كلّ مغترب منفي عنها(أبعد من غمام الصّبح، وأقرب من حنايا الرّوح)، فالأسطر الشّعريّة المعبّرة عن المكان وانعكاسات عاطفة الحب عليه تمثّل الوعي الجمعي( كتابنا، والقلوب)، وتظهر فلسطين بمدنها المختلفة بين جنبات الدّيوان، فهاهي غزّة نابضة بالوشائج مع الشّاعر:

**غزّة الآن**

**واحدة من بنات دمي**

**هي الآن**

**أيقونة الرّوح**

**شمس البلاد التي لن تغيب**

**ورايتها الواحدة**

[1] **الديوان**، ٤٢٦

**حين يغدو المخيّم**

**أقرب من نبض أمّي**[1]

يتمثّل المكان(غزّة، والمخيّم) بوعي الشّاعر للمكانة العاطفيّة لفلسطين في قلبه، وما تتمتّع به من خصوصيّة عاطفيّة مجرّدة من التّكوين الحسي فقط، ما تتعداه إلى مستويات المكنونات العاطفيّة التي تشعّ طاقة لا حصر لها، فهي( شمس لا تغيب، وأقرب من نبض أميّ)، وتآزر الزّمان مع فاعليّة المكان، فالعاطفة تجاه المكان سرمديّة تتربع على منظومة الوعي العاطفي، فاستعان الشّاعر بالزّمن الحاضر والمستقبل، (الآن، التي لن تغيب، وحين يغدو) مدّعمًا إيّاه بالتّوكيد .

**ج-زمكان بطولي:**

يسعى الإنسان إلى الدّفاع عن حقوقه المختلفة، ورفض العبوديّة والاستغلال والتّبعيّة وطمس الهويّة، وينتج عن الوعي الوطني والقومي والإنساني، صوت الضّمير المقاوم[2]، وتتّحد أوصال المكان مع الإنسان لفكّ عنقه من براثن الاحتلال، فيغدو الزمكان بطلًا ثائرًا، ومن ذلك قول الشّاعر:

**في غزّة صار الجميز فدائييْن**

**صارت أسوار البيارات بنادق وسكاكاينْ . .**

**فاختبأ الجندُ . .**

---

[1] **الديوان**، ٤٣٢-٤٣٣

[2] ينظر: جمعة، حسين، **ثقافة المقاومة: إعادة بناء الذّات العربيّة**، ٧٧

**وسالت في شارع عمر المختار دماءْ**[1]

يظهر الشّاعر في حركة دراميّة الزمكان البطولي الثائر على العدو(غزّة، والجميّز، وأسوار البيارات، وشارع عمر المختار)، في حركة صاعدة(صار الجميز فدائيين، وصارت أسوار البيارات بنادق وسكاكين)، ممّا نتج عن هذه الثّورة العارمة حركة هابطة للعدو (فاختبأ الجند)، وفي قصيدته(القدس مبتدأ الكلام) يُظهر الزمكان البطولي بصورة أخرى، فيقول:

**القدس أول ما تناثر**

**من شعاع الشّمس**

**فوق جباهنا**

**وهي اختبار النّار**

**في وضح النّهار**

**القدس بوصلة الهداية للسّماء**[2]

لا تقتصر البطولة على ساحة المعركة فقط، بل في الصّراع من أجل التّمسّك بالهويّة، والقدسّ تمثّل الزمكان البطولي منذ الأزل، إذ هي بوتقة تنصهر فيها أشكال الصّراع والبطولات (اختبار النّار)، وهي بوصلة العالم العربي بأسره نحو مستقبلهم، حريّتهم متمثّلة بتخليصها من درائن الاحتلال(القدس بوصلة الهداية للسّماء)، ولا تقتصر البطولة على فلسطين وحدها، فهاهو العراق بجغرافيّته يذود عن العرب أوجاعهم، فيقول الشّاعر:

---

[1] **الديوان**، ١٧

[2] **المصدر نفسه**، ٤٢٣

**تمهّل**

**فالرّفاق تدثّروا بوعود دجلة**

**قبل أن تلد السماء غيومها**

**وتنام مشرّعة النّوافذِ والحقل!**[1]

يسعى الشّاعر إلى نقل صورة نابضة بالحياة والبطولة، فدجلة (الزمكان العراقي) يمثّل الخصب، وانبعاث الأمل للأبطال، حتّى أضفى الأمان على الزّمكان العربي (الرفاق تدثروا بوعود دجلة، وتنام مشرّعة النّوافذ)، ويقول:

**قالت لي الرّوح**

**هذا نداء الذين انتظرنا احتفال بنادقهم**

**...**

**قرأت على دفتر غامض**

**حرقته القنابل في أرض غزّة**

**أنّ النّخيل لنا**

**وأنّ البنادق في أرض بابل مستنفرة،**

**وأنّ صدور الرّجال على سفح حَمرينَ**[2]

---

[1] **الديوان**، ٢٦٤

[2] حوض حمرين يقع شمال شرق بغداد، ينظر: فرنسيس، بشير، **موسوعة المدن والمواقع في العراق**، ٣٣٣١١

**مفتوحة للحياة**

**وتكتب سفر البطولة**[١]

وتخاطب الرّوح الشّاعر؛ وهذا الخطاب يوحي بتأصل الخطاب وعمقه، أنّ أوصال البطولة مرتبطة بين العراق وفلسطين(في أرض غزة، وفي أرض بابل، وسفح حمرين)، وينبئ التّشكيل الزّمكاني عن " علو النّبرة الوطنيّة والثّوريّة، والتّعبير عن الوطن بالمعنى السّياسي المعاصر، الذي يفيد الانتماء إلى هويّة قوميّة مستقلّة"[٢]، لتسطير كتاب البطولة(وتكتب سفر البطولة)، ويدعّم ذلك بالإسقاط الدّلالي الذي حملته عبارة(أنّ النّخيل لنا) فشجرة النّخيل من الأشجار المرتفعة فهي منتصبة القامة، فكان الاختيار لاعتبارات العمر والأصالة والصّمود ، فالمكان في نظر الشّاعر متأصّل وشامخ ومعطاء[٣]، فكل العبارات اختزلها في لفظة واحدة(النّخيل) ممّا أضفى السّمة الإبداعيّة على عمله الأدبي .

**ثالثًا-أبعاد الزّمكان:**

**أ-بعد اجتماعي:**

يتّخذ المجتمع الإنساني بشكل عام في مخزونه الواعي مفهوم المقاومة، والدّفاع عن الوطن يتّخذ أشكالًا راقية من ثقافة الوعي بالوجود والانتساب إلى المكان الذي يكتسب في بعدها الاجتماعي مشاعر مرهفة، فالعلاقة العاطفيّة الاجتماعيّة التي تنشأ بين أبناء البيئة الاجتماعيّة المتماثلة تتصاعد وتنمو وفق المشاعر التي تتطور، وكذلك هي الأفكار والمفاهيم التي تبحث

---

[١] **الديوان**، ٢٦٥-٢٦٦

[٢] عودة، علي محمّد، **دراسات في الشّعر الفلسطيني**، ٨٥ ، ط١.

[٣] ينظر: الخضور، سلطان، **الفضاء الفلسفي في شعر نضال القاسم**، ١٠٧

عن الارتقاء، ومقاومة أي شذوذ، وكل من يتعدى على الفرد والمجتمع[١]، ومن ذلك قول الشّاعر:

**على الأرض تزهر أرواحنا**

**في ربيع المخيّم**

**كلّ الحجارة منذورة للحياة**

**فخذني إليّ،**

**أخبئ عار القبيلة**

**في حجر موغل في تراب المخيّم[٢]**

استمدّ الشّاعر مادّته الإبداعيّة من وحي الحياة المعيشة، التي تعبّر عن الوعي الجمعي، وعلاقة الأفراد الاجتماعيّة بعضهم بعضًا، فها هو المخيم يؤازر أبناؤه بعضهم الآخر، ويدافعون عن كينونتهم، حتى بدت أرضه بيئة خصبة لإنبات الأرواح، والانبعاث من رماد الحرب(تزهر أرواحنا، كلّ الحجارة منذورة للحياة) فكّل حجر في المخيم يشّكل وسيلة للمقاومة والكفاح، بحثًا عن الحياة الكريمة، وهو مكان لدفن الخيانة العربيّة، حيث جمعت دوال المكان (الحجر، والتراب، والمخيّم) بين جنباتها نقيضين لا يجتمعان(الكرامة، والخيانة) الأول فيه حياة، والآخر يُتخلّص منه فيدفن، فالمخيّم شكّل بوتقة تنظّم العلاقات الاجتماعيّة بين أبنائه، وتنمي أواصر التّرابط في سبيل الوصول إلى البوصلة الصّحيحة، وتبدو صورة المكان(المخيم) في لوحة مغايرة، فيقول:

**للمخيّم وجهه**

---

[١] ينظر: جمعة، حسين، **ثقافة المقاومة: إعادة بناء الذّات**، ٧١.

[٢] **الديوان**، ٢٧٢.

**ويداه عامرتان بالأطفال والحلوى**

**ورائحة الحقول[١]**

تتحّول الأبعاد الاجتماعيّة للمكان(المخيّم) إلى صورة الحياة الأقرب إلى حياة إنسان عادي، فيعطي الشّاعر المكان ملامحه الخاصة، المفعمة بنبض الحياة والطّفولة، وانتشارات الخصب في الأرجاء، وإبعاد سمة الموت عنه(الأطفال، والحلوى، والحقول)، وتصويره للمخيّم بهذه اللوحة، قصد به المخيّم المعاصر ببيوت الحجارة وأسقفة الصّفيح، لا مخيمات الخيام القديمة، "فطال انتظار العودة وبدأ سكّان المخيّم يتطلّعون إلى نوع من الاستقرار في لجوء لا يبدو في الأفق له نهاية قريبة، والحديث عن الاستقرار لا يتجاوز إلا استبدال الخيمة بمنزل"[٢]، ضعيف البنية، مع الإبقاء على جبهة القتال، فحلم العودة لمّا يزل موجودًا، مما أضفى على المكان سماته الاجتماعيّة المعيشة على أرض الواقع الحديث .

**ب-بعد انتمائي:**

تعدُّ الهُويّة إحدى أهم الإشكالات التي تجابه حركة الفرد مع ذاته، ومع الجماعة؛ ومن أجل تكوين هوية مصقولة ومنتمية إلى الجماعة يستحثّ الشّاعر خطو كلماته نحو قضايا وليدة عصره، فعلاقة الأدب بالهوية والانتماء علاقة وثيقة، فهما جزء لا يتجزأ منه[٣]، ويظهر البعد الانتمائي لشاعر مبعد عن وطنه قرابة أربعة عقود، وتتبع أبعاد الوطن الذي

---

[١] **الدّيوان**، ٢٠

[٢] صلاح، صلاح ، **من ضفاف البحيرة إلى رحاب الثّورة**، ٤٣

[٣] ينظر: سعيد، طلال زينل، **فضاء الأدب.. فضاء النقد: مقاربات في تحليل النص الأدبي ونقد النقد**، ١٥.

عبثت به يد الاحتلال فغيّرت ملامحه[١]، ويأخذ الزّمكان العراقي مساحة واسعة من ديوان الشّاعر، الأمر الذي يعكس ارتباط الشّاعر الوثيق به، ومن ذلك قوله:

**نحن البصرة**

**والبصرة فينا سيّدة اللحظة**

**وطن عربي يكبر في التّاريخ**

**ويدخل قائمة الأسماء**

**البصرة..سارية العلم العربي**

**منذ الطلقة..**

**حتى الفاو.**[٢]

تعكس الأسطر الشّعريّة انتماء الشّاعر للمكان العراقي وأرضه، وارتباطه القومي الوثيق به، فهو المكان، والمكان هو، وجود كليهما رديف لوجود الآخر، مما يظهر تشّبع الشّاعر بالانتماء القومي، وصوته يمثّل صوت الوعي الجمعي(نحن، وفينا)، فيحقّق الموقف التّكامل الاجتماعي وكانت (نحن) قوّة تضمّ (الأنا) حيث يصبح جزءًا من كل، يعبّر عن الهدف المشترك، ويكشف أنّ الجماعة ليست مجرّد (أنوات مستقلّة)[٣]، والبصرة في نظره ليست أي مكان، بل (سيدة اللحظة، ووطن عربي، وسارية العلم العربي) ، إذ تتجاوز مكانتها الماضي بتاريخها الأدبي والسّياسي المرموقين إلى دورها في حاضر الوطن العربي .

---

[١] ينظر: حنني، زاهر، **العودة المبتورة موازنة بين ديواني أديب ناصر(زيتي وزيتوني) وهشام عودة(أقتفي خطو ذاكرتي)**، مجلّة جامعة القدس المفتوحة، العدد الرابع والأربعين، آذار ٢٠١٨م، ص٢٠٢.

[٢] **الديوان**، ٦٦، تقع **مدينة الفاو** على شط العرب والخليج العربي جنوب العراق، ينظر: أبو حجر، آمنة، **موسوعة المدن العربيّة**، ٢٥٣

[٣] ينظر: الغذّامي، عبد الله، **الخطيئة والتّكفير**، ١٤٦-١٤٧.

**من هنا مرّت الطائرات**

**وكان المخيّم في آخر الشّارع المستَفَز**

**نشيدًا**

**دالية واقفة**

**صفيح المخيّم صاح احملوني**

**إلى حيث ينتشر الشّهداء**

**صفيح المخيّم صار انتماءً**[1]

يشكّل المكان نقطة تماس ساخنة مع العدو(من هنا مرّت الطائرات، المستَفَز)، فحركيّة الاضطراب والشّحنات البطوليّة هي المسيطرة على الزمكان، ومنحت المكان(المخيّم) سمة لصيقة به وهي البطولة، الكامنة في أهله، فرغم ما حلّ بأهله من تهجير ولجوء، والحياة الضنكى التي يعيشها المخيّم، إلا أنّ العدو لم يكتف بذلك بل قام باستفزازه، حتّى جابه عصيًا شامخًا في وجه الطائرات، وتآزر المكان مع الإنسان(صفيح المخيم صاح احملوني إلى حيث ينتشر الشهداء)، مما أضفى صبغة ملحميّة على النّص في حركة دراميّة صاعدة نحو البطولة، فالدّال (ينتشر) يوحي بكثرة الأبطال، وبذلك يترسَّخ مفهوم الانتماء(صفيح المخيَّم صار انتماء) وأنموذجًا يحتذى به، نقيض ما فعله بعض الأشقّاء، فيقول:

**من هنا مرّت الطائرات**

**وحول المخيّم بعض الأشقاء**

**يحمون ظهر العدو**

---

[1] **الديوان**، ٣٤

**وكان على مدخل القلب**

**في آخر الشّارع المستَفَز...امرأة**

**بجانبها جثّة ... أو يزيد**

**وبعض الأشقاء**

**يصرخ في الطائرات الغريبة**

**هل من مزيد؟؟**[1]

كان المكان في الجهة المقابلة للمكان الانتمائي، يشكّل مكانًا سلبيًّا مستشرٍ بالخيانة، فرغم ما يعانيه المكان (المخيّم) من نكبات(امرأة بجانبها جثّة أو ما يزيد)، لم يكتفِ العرب بالتّخاذل، وبحالة العجز العربي، بل تعداه إلى الخيانة (يحمون ظهر العدو، هل من مزيد؟؟)، لكنّ الشّاعر يؤكد الدّال (بعض الأشّقاء) دون التّعميم على بعضهم الآخر، فرغم ما يحويه المكان من نقيضين(البطولة والخيانة)، إّلا أنّ الشّاعر وما يمثّله من وعي جمعي(الأبطال) ظلّ مرتبطًا بالمكان ارتباطًا مباشرًا، وهذا يرمز إلى الانتماء بمعانيه المختلفة، فهو انتماء وطني...وعلى هذا الأساس يكون المكان أليفًا في علاقته بالبطل، وينمي إحساسه بالامتلاك؛ فالبطل يمتلك فعلًا مكانه وجدانيًا ونضاليًا[2].

ويمزج الشّاعر بين البعد الانتمائي للمكان والتّمسك به، وغطرسة الاحتلال على معالم المكان في لوحة أخرى قائلًا:

**احترسي**

---

[1] **الديوان**، ٣٣

[2] ينظر: قيدوم، ميلود، **الموروث الثقافي في الأدب العربي الحديث**، ١٨٤.

**في نيّتهم تبديل أسماء الشّوارع**

**ويظلّ موعدنا**

**في الشّارع الذي نحفظ اسمه**

**من ألف سنة([1])**

يسعى الشّاعر في قصيدته (فواصل في دفتر المرحلة) إلى إبراز انتهاكات الاحتلال، إذ يعمد إلى طمس معالم المكان بما فيه اسمه، ويبرز الشّاعر ذلك من خلال نصّ حواري خارجي لا يظهر فيه معالم المخاطب سوى أنّها محبوبته، منبّها إيّاها لما سيحصل(احترسي، في نيّتهم) إذ يمثّل الشّاعر دور الفلسطيني العارف الذي يستشرف المستقبل ويتوقع تحركات العدوّ، والأمر اللافت للنّظر تأكيده ضرورة حفظ اسم الشّارع؛ للتّمسك بهويّة المكان(من ألف سنة)، فمعالم المكان قد غيَّرها الاحتلال، سعيًا لطمس الهوية العربيّة وإحلال العبريّة تباعًا مع مرور الأيام، فيجتمع في النّص حب الإنسان والمكان، فحتّى نصوصه الوجدانيّة يتمظهر فيها الوطن جليًا، ويتابع قائلًا:

**كانت القدس مدينة جميلة**

**هكذا وصفها الشّعراء**

**لكن الذباب والكلاب الضّالة**

**تسرح وتمرح في حاراتها العتيقة([1])**

[1] **الديوان**، ٢١٦.

إنّ استخدام الأفعال الماضية يشي بتغير الحال (كانت، وصفها) بين ما كانت تنعم به المدينة من رغد العيش، وانقلاب الحال(تسرح وتمرح)، بسبب الكلاب الضالة، والذّباب.

**ج-بعد نفسي:**

تتجاوز أبعاد المكان الطّبيعة الماديّة المحسوسة لمكوناتها إلى ما بعدها، فتتسع دلالة المكان وما يرتبط من سياقات نفسيّة واجتماعيّة، فيصبح المكان وسطًا حيويًّا تتداخل وتتشابك في الأزمنة[٢]،

**ومن نسمة من هواء عليل**

**يجيء من البحر**

**مخترقًا هالة الوهم**

**في قرية هادئة**

**وكنت أخبئ في كُم ثوبي**

**العتيق الممزق**

**ما يتساقط من رطب القلب**[٣]

تُظهر الأسطر الشّعريّة حالة الألفة بين الشّاعر والمكان، فضلًا عن بساطة حياته، وحالة الفقر التي يعايشها(كُمّ ثوبي العتيق الممزق)، فالسّعادة تشّكلت بـ(القرية الهادئة) ومعادلات الأمان المرتبطة بها، والاستقرار النّفسي التي تشيع في النّص(نسمة هواء عليل، والبحر)،

---

[١] **الديوان**، ٢١٦-٢١٧.

[٢] ينظر: كتانة، تميمة، **المكان في روايات إميل حبيبي**،٣٠

[٣] **الديوان**، ٣٨٨.

وشكّلت القريّة بيتًا يحمي أحلام اليقظة، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء، تعيش هذه الأحلام مع الشّاعر طيلة الحياة، ويمنح الزّمان ديناميّات مختلفة، ودفئًا وجوديًا، وفردوسًا ماديًّا[١]، ويظهر البعد النّفسي في مشهد آخر، إذ يقول:

**وقفتُ على طَرَفِ القبرِ**

**أسأل عن لحظة لم أعشها**

**وعن لحظة سرقتْها البلاد الغريبة**

**من دفتري**

**وقفتُ أردّد ما كنت أحفظهُ**

**من قصار السّور**

**تحسستُ شاهد القبر**

**قلت بصوت خفيض:**

**تأخّرت عشرين عامًا[٢]**

يشكّل المكان(القبر) دالّاً يشير إلى مدلول (الأم)، الذي يشّكل بعدًا نفسيًّا يؤرق الشّاعر، يعايش فيها لحظات صعبة، "فتغدو كلّ لحظة من اللّحظات التي يستخدمها موضوعًا للحسرة والتأسّف. إذ بين الماضي الحي والمستقبل تنتشر منطقة من حياة ميتة، فلا يكون الأسف والشّعور بالخسارة شديدين في أيّ مكان آخر مثلما يكون حالهما هنا"[٣] ، فخسارة أمّه لا تعادلها

---

[١] ينظر: باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ٣٧-٣٨.

[٢] **الديوان**، ٣٩٧.

[٣] باشلار، غاستون، **جدليّة الزّمن**، ٤٨.

خسارة، وما زاد حدّة التّعالقات النّفسية للمكان على الشّاعر أنّه "لم يشارك في تشييع جثمانها"[١]، وتتقابل الأمكنة في هذا المقطع بين مكان مغلق حميمي(قبر الأم)، وآخر مفتوح يكرهه الشّاعر(وعن لحظة سرقتْها البلاد الغريبة)، البلاد التي نفي إليها دون تحديد بلد معين، التي أسهمت في تحريك تيار الندم في سجايا نفسه(**قلت بصوت خفيض**)، فالأماكن التي عانى فيها الإنسان تبقى راسخة في داخله، فهي تمثّل لحظات العزلة الماضية[٢]، ويظهر المونولوج الذي يكشف مشاعر الشّاعر المستورة والسّخط على الزّمن الذي حرمه وداع أمّه(تأخّرت عشرين عامًا)، ويقول:

**أفتش في البيت عن حجر غامض**

**أفتّش عن دفترٍ مثقل بحروف الندى**

**لم أجد ما أريد**

**وبير الرّصاص اختفى**

**واختفى حلم نائم**

**منذ خمسين عامًا**

**وضاع الطّريق إلى الذّاكرة**[٣]

يشكّل بيت الطّفولة الأمان والذّكريات الرّغيدة التي يسعى الشّاعر إلى إيجادها(أفتّش في البيت، وأفتش عن دفتر)، إذ يشكّل البيت "مكانًا للفرح والألفة، مكانًا يستقطب الألفة ويدافع

---

[١] **الدّيوان**، ٣٩٧.

[٢] ينظر: باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ٤٠.

[٣] **الديوان**، ٣٩١.

عنها"[1]، الأمر الذي يؤرق نفسه(لم أجد ما أريد، أختفى) مما أضفى بعدًا تراجيديًا على المشهد الدّرامي، فمعالم المكان تبدّلت ممّا أدى إلى انقطاع السّبيل إلى الذاكرة(وضاع الطّريق إلى الذّاكرة)، هيمنت حالة الضّياع بعاطفتها على الشّاعر ونصه، فبعد عمليّة البحث الدّقيق(أفتّش) عن الأشياء الأولى، أيقن أنها لم تعد موجودة(اختفى وتكرارها، وضاع) هذه المهيمنات النّصيّة أفشت عاطفة الشّاعر وما يخالجه من حزن يأسره، فأحدثت لديه صدمةً جعلته يعايش الاغتراب(وضاع الطّريق إلى الذّاكرة) والسّبب تبدّل ملامح المكان، " وقد تبرز حقيقة هذا الشّعور حين يعيش الإنسان حقيقة تجربة الاغتراب المكاني، وحين تصطدم أحلامه ورؤاه بعوائق موضوعيّة أو ذاتيّة، تتولّد بداخله هواجس الغربة والحيرة بعد أن كان يحلم ببيئة جديدة يحقق آماله فيها"[2] الأمر الذي بدّد (حلمه النّائم منذ خمسين عامًا) حلم العودة والتّحرّر ويعلل سبب الضّياع قائلًا:

**أفتّش عن بعض من كنت أعرفهم**

**أفتّش عن وجه إلهام**

**عن وجه محمود**

**...**

**أفتّش عن أيّ شيء**

**يعيد إليّ أناي**

---

[1] باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ٦٨.

[2] الفلاحي، أحمد علي، **الاغتراب في الشّعر العربي**، ٨٦

**التي سرقتها السنين**

**وأحرقها ديناميت العدو**

**وبعثرها في خميس بعيد**

**لم أجد غير دمع ثقيل**

**وبيت تبعثر في الوعي**

**واختار أن يسكن الذاكرة**[١]

تهيمن ثنائيّة الضّياع والبحث عن هويّة الذّاكرة على حيثيات النّص، وللمكان في نصوص الشّاعر خصائص منتجة تستفز المشاعر وتثير فيها اتّجاهات متضاربة، إذ يعمد الشّاعر إلى جدولة هذه المشاعر فالمكان من شأنه أن يجمع بين نقيضين[٢]، يكون الصّراع سيّد الأحداث فيها والموجه لدفتها، إذ تظهر جدليّة الزّمن بداية هذا الصّراع الذي يتماوج في جوف الشّاعر، وشكّل بيت الطّفولة البوتقة التي تنصهر فيها الأزمنة، والشّاعر في لحظة صراعه يفتّش عن أصحاب المكان أشقائه (إلهام ، ومحمود، وبعض من كنت أعرفهم...)، فألفة المكان تأتي من ألفة أصحابه، لكنّه لم يعثر على غايته المنشودة، وبدأ الصراع يتأجج في دراميّة الموقف (أفتّش عن أيّ شيء يعيد إليّ أناي)، وحالة الضّياع كانت قسرية (أحرقها ديناميت العدو) بعد قيام الاحتلال بهدم بيت العائلة في السادس عشر من عام ١٩٨٨م يوم الخميس بالديناميت، في الانتفاضة الأولى[٣]، مما يجعل المتلقي ينخرط في أحداث المشهد الدّراميّة التي

---

[١] **الديوان**، ٣٩٢-٣٩٣.

[٢] ينظر: علي، محمّد جواد، **مسارات الخطاب الشّعري: التّجربة والثّقافة والرؤية**، ٢١.

[٣] **الديوان**، ٣٩٣

يدعمها البيت المقاتل، غير أنّ الدّراما الحقيقيّة كانت عذاب العزلة[1]، والبحث عن بيت الألفة والاستقرار فكانت النّتيجة حالة الألم التي خلّفها الدّمار في نفس الشّاعر، إذ يعيد إليه المكان هذه المشاهد التي تفصل بين عالمي الوعي واللاوعي، (لم أجد غير دمع ثقيل، وبيت تبعثر في الوعي) واحتفاظه بأبهى لحظات طفولته في ذاكرته .

وتظهر النّصوص الشّعريّة لحظات التأزم التي يعيشها الشّاعر، والصّراع النّفسي بين عواطفه وبين الواقع، فالعاطفة تستدعي الذّكريات الرّغيدة في وطن مسلوب، والواقع يحتكر هذه الذكريات على الماضي، ويرفض تكرارها في الحاضر، في حين أنّ رغبة الشّاعر تقاوم من أجل تغيير المستقبل.

وبذلك تتأتى أهميّة الزّمكان بأبعاده، وتشكيله كما ظهر عند الشّاعر، فالمكان الدراميّ كان مزيجًا بين الزّمكان الفلسطينيّ، والعراقيّ، اللذين أخذا مساحة واسعة من الدّيوان؛ دلالة على أهميّهما في نفس الشّاعر، وهيمنت غمامات الاغتراب و الغربة على نصوص الشّاعر المنفي.

وكانت النّزعة الدّراميّة معينًا فنيًّا أسهم في إثراء التّجربة الشّعريّة، وتحريك الدّوال اللغوية نحو نقل معاناة الشّاعر وأهله في الوطن والشّتات بصورة حداثيّة، بعيدًا عن التّكلّف واصطناع المواقف، إذ اتّسمت نصوص الشّاعر بالواقعيّة، وتأثره بقضيته الفلسطينيّة، وقضايا الهم العربي الذي أمسى جزءًا لا يتجزأ منه، كالزّمكان العراقيّ الذي أخذ حيّزًا واسعًا في ديوانه.

[1] ينظر: باشلار، غاستون، **جماليّات المكان** ، ٦٧

# خاتمة

خلصت دراسة النّزعة الدّراميّة في شعر هشام عودة إلى عدد من النّتائج، ومن أبرزها:

- ظهرت ملامح البنية الدّراميّة في نصوص هشام عودة ، التّي عبّرت عن حياته، وحياة شعبه بطريقة مغايرة، وجعلت من القارئ متفاعلًا مشاركًا في النّصوص الدراميّة .
- تنوعت البنية الدراميّة المشهديّة في شعر هشام عودة، ومنها: دراما الحرب، ودراما الحب، ودراما الموت، ويعدّ المشهد الدرامي القائم على تصوير الصّراع والحروب مع الآخر من النّماذج البارزة في شعر هشام عودة، التي ظهرت بطريقة ملحميّة تراجيديّة في معظم المشاهد الدّراميّة .
- سيطر حلم العودة إلى الوطن على فكر الشّاعر المنفيّ، تجسّد ذلك من خلال صراع الشّاعر مع ذاته ومع الآخر(الصّراع الدّخلي، والخارجي)، مشحونًا بمكنوناته الدّاخليّة، وما تعانيه نفسه من الوحدة ، ويحاول متخبطًا أن يلملم شتات نفسه مستعينا بمن ينتشله، وتأكد ذلك في تشبثه بالزّمكان الطّفولي الذي نسفه الاحتلال زمن الانتفاضة الأولى
- انعكس الواقع بصدماته وخيباته على النّصوص الدّراميّة للشّاعر، إذ عمد إلى المفارقة في عدد من قصائده، فساعد كسر أفق التّوقّع عند المتلقي إلى إنجاح التّجربة الشّعريّة وأضفت الواقعيّة على نصوصه، وتدور المفارقة حول لامنطقيّة الأحداث القائمة من عمليّة بيع للذات والهويّة، وذوبانها في هويّة الآخر، والشّاعر يقيم الجدليّة الأزليّة بين الأنا والآخر الأنا التي تمثّل الفلسطيني، والآخر الصّهيوني وإنّ تناول صورة الآخر قد تمت بطريقة غير مباشرة حيث لا يأتي الشّاعر على ذكره مباشرة، ولكن يأتي بقرائن مرتبطة به .

- شكّلت الشّخصيّات بمختلف منظورها بوتقة يصهر فيها الشّاعر مآسيه و ومآسي أمته، ففي استدعاء هذه الشّخصيات الدراميّة أسهمت في نقل الواقع العربي والقومي بعيدًا عن الذاتيّة، وكانت شخصيات فاعليّة ذات تأثير، ومشابهة للواقع أعانت الشّاعر في إيصال صوته بطريقة دراميّة، وقد تنوعّت بين شخصيّات دينيّة وأخرى تاريخيّة، وشخصيات عامة يعرفها المتلقي جيدًا، فهي مستمدّة من وعي الثّقافة والتّراث الجمعي المألوف .
- عمد الشّاعر إلى الحوار بأشكاله، الذي يعدّ من مرتكزات الدّراما؛ لمحاولة التأثير في الآخر، أو إقناعه في بعض المواضع، والرّبط بين الحياة والحقائق الخالدة، خاصّة عند الحديث عن المكان الفلسطيني، دلالة على تأصل المكان، وسريانه في روح الشّاعر، لكنّ الخونة يحولون دون عيشه الرّغيد في وطنه، ويسعى من خلال ذلك إلى غرس القيم الثّابتة في وعي الأجيال القادمة، ففلسطين وارثة الأرض، ولا تنازل عنها .
- استعان الشّاعر بعدد من الأزمنة والأمكنة المختلفة، فتولّدت جدليات الأزمنة، إذ يرى في الماضي صورة للمستقبل، كما أظهرت جدليات الأزمنة عند الشّاعر مكتنزات ذاكرته، باستعراض أرشيف صور متلاحقة لحياته الماضية، وما يعانيه في الحاضر من إبعادٍ شطره عن وطنه .
- يتّضح أنّ العمل الدراميّ إنّما هو بناء لمستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها، إذ يتعدى النّص القيمة البنائيّة الفنيّة إلى القيمة الموضوعيّة، حيث حمل الشّاعر فكرًا للثّائر على مقتضيات العصر التي فرضها الاستعمار بأشكالها المختلفة، ساعيًا من خلال شعره إلى تغيير الواقع العربي وعدم الرّضوخ للهيمنة الاستعماريّة .

## فهرس المصادر والمراجع:


١. **القرآن الكريم.**

٢. إبراهيم، رزان، **خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة**، دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٣م.

٣. الأحمر، فيصل، **معجم السيميائيات**، الدّار العربيّة للعلوم، الطّبعة الأولى، الجزائر،٢٠١٠م.

٤. أرسطو(٣٢٢ق.م)، **فن الشّعر**، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصريّة، د.ط، د.ت.

٥. إسماعيل، عز الدّين، **الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة**، دار الفكر العربي، ط٣، د.ت.

٦. باشلار، غاستون، **حدس اللحظة**، تعريب: عزوز رضا، وآخرون، دار الشؤون الثّقافيّة العامة، د.ط، العراق، ١٩٨٦م.

٧. _____، **جدليّة الزّمن**، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٩٢م.

٨. _____، **جماليات المكان** ، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنشر، الطّبعة الثّانية، بيروت، ١٩٨٤م.

٩. بحراوي، حسن، **بنية الشّكل الرّوائي(الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة)**، المركز الثّقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٠م

١٠. برتش، ديفيد، **لغة الدراما النّظريّة والتّطبيق**، ترجمة: ربيع مفتاح، المجلس الأعلى للثّقافة، الطّبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٥م.

١١. برقان، نضال، **مقاوم من أجل الحياة:هشام عودة شاعرًا**، دار دجلة، عمان، ٢٠١٦م.

١٢. البس، فتحي، **إنثيال الذاكرة– هذا ما حصل**، دار الشروق، الطّبعة العربيّة الأولى، عمان، ٢٠٠٨م.

١٣. بعلي، حنفاوي، **مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النّص وتقويض الخطاب**، دار اليازوري، ٢٠١٣م

١٤. بلهاشمي، أمينة، **المكان وشعريته في ضوء المنهج السيميائي**، دار المعتز، الطبعة الأولى، ٢٠٢٠م.

١٥. : تروش، حسن، **تمفصلات الذات وعلاقتها في الأخر في خطاب محمود درويش الشعري**، مركز الكتاب الأكاديمي، الطبعة الأولى، عمان ،٢٠١٩م.

١٦. تودوروف، تزفيتان، **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، ترجمة: فخري صالح، دار الفارس، الطبعة العربية الثّانية، عمان، ١٩٩٦م.

١٧. توفيق، أشرف، **كتابة السيناريو**، العربي للنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٦م.

١٨. توفيق، سعيد، **عالميّة الفن وعالمه**، الدار المصرية اللبنانيّة، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٧م.

١٩. جانتي، لوي دي، **فهم السينما والأدب**، منشورات عيون–المكتبة السينمائية، د.ط، ١٩٩٣م.

٢٠. جمعة، حسين، **ثقافة المقاومة: إعادة بناء الذّات العربيّة**، دار رسلان، الطبعة الاولى، دمشق، ٢٠١٤م.

٢١. الجوزو، مصطفى، **من الأساطير العربيّة والخرافات**، دار الطليعة، الطبعة الأولى، دمشق، ١٩٨٠م.

٢٢. الجيوسي، سلمى الخضراء، **الاتّجاهات والحركات في الشّعر العربي الحديث**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز الدراسات والوحدة العربيّة، الطّبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠١م.

٢٣. أبو حجر، آمنة، **موسوعة المدن العربيّة**، دار أسامة، د.ط، دمشق، ٢٠٠٢م.

٢٤. حسيب، عماد، **البناء الدراميّ في الشّعر العربي القديم**، شمس للنّشر، الطّبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١١م.

٢٥. حسين، خالد حسين، **في نظريّة العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية** ، دار التّكوين، الطّبعة الأولى، دمشق، ٢٠٠٧م.

٢٦. حطّيني، يوسف، **في سرديّة القصيدة الحكائيّة(محمود درويش نموذجًا)**، الهيئة العامة السّوريّة للكتاب، د.ط، دمشق،٢٠١٠م.

٢٧. حفناوي، بعلي، **أثر تي إس إليوت في الأدب العربي المعاصر**، دار الغرب، الطبعة الأولى، تونس ،٢٠٠٧م.

٢٨. الحفوظي، ريم، **الدراما في الشّعر تقنيات التّشكيل ومسرحة القصيدة الشّاعر محمّد مردان إنموذجًا**، دار الخليج، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠١٨م.

٢٩. حماد، أيمن، **الاغتراب في الرواية العربيّة المعاصرة(١٩٥٢-٢٠٠٠م)**، مركز الكتاب الأكاديمي، الطبعة الأولى، الأردن، ٢٠٢١م.

٣٠. حمدي، كمال، **الدراما اليونانية**، دار المعارف، د.ط، القاهرة، د.ت.

٣١. حمودة، عبد العزيز، **البناء الدرامي**، الهيئة المصريّة العامة، د.ط، ١٩٩٨م.

٣٢. الخضور، سلطان، **الفضاء الفلسفي في شعر نضال القاسم قراءة مونتاجية في ديوان أحزان الفصول الأربعة أنموذجًا** ، الآن ناشرون وموزعون، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠٢١م.

٣٣. الخطيب، محمّد، **المسرح الإغريقي**، دار علاء الدين، الطبعة الأولى، دمشق، ٢٠١٤م.

٣٤. خواجة، علي، **قراءات أدبيّة**، دار الجندي، الطبعة الأولى، القدس، ٢٠١٣م.

٣٥. الخيّاط، جلال، **الأصول الدّراميّة في الشّعر العربي**، دار الرّشيد، د.ط، العراق، ١٩٨٢م.

٣٦. درو، إليزابيث، **الشّعر كيف نفهمه ونتذوقه**، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، د.ط، بيروت، ١٩٦١م.

٣٧. درويش، محمود، **ديوان هي أغنية، هي أغنية**، دار الكلمة، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٦م.

٣٨. ربيحات، عمر، **الأثر التوراتي في شعر محمود درويش**، دار اليازوري، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠٠٨م.

٣٩. الرّبيعي، فاضل، **أسطورة عبور الأردن وسقوط أريحا**، جداول للنشر، الطبعة الأولى، بيروت،٢٠١٣م.

٤٠. زايد، علي عشري، **استدعاء الشّخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار غريب، ٢٠٠٦م.

٤١. _____، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، مكتبة ابن سينا، الطّبعة الرّابعة، مصر،٢٠٠٢م.

٤٢. زكي، أحمد، **الأساطير**، دار الكتاب العربي،د.ط، القاهرة، ١٩٦٧م.

٤٣. سرحان، سمير، **دراسات في الأدب المسرحي**، مكتبة غريب، د.ط، القاهرة، د.ت.

٤٤. سعيد، طلال زينل، **تمظهرات النّص الشّعري الحديث: التّشكيل، الفضاء، الرؤية**، دار غيداء، الطّبعة الأولى، عمان،٢٠١٥م.

٤٥. _____،**فضاء الأدب.. فضاء النقد: مقاربات في تحليل النص الأدبي ونقد النقد**، دار غيداء، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠١٧م.

٤٦. السّليماني، أحمد، **التّجليّات الفنيّة لعلاقة الأنا بالآخر في الشّعر العربي المعاصر** ، دار الزّمان، الطّبعة الأولى، دمشق، ٢٠٠٩م.

٤٧. س.و، داوسن، **الدراما والدرامية**، ترجمة: جعفر الخليلي، منشورات عويدات، الطبعة الثّانية، بيروت– باريس، ١٩٨٩م.

٤٨. شرتح، عصام عبد السلام ، **أساليب التّكرار في لغة الحداثة الشّعريّة في سوريّة**، دار المعتز، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠٢٠م

٤٩. _____،**مؤشرات الحنكة الجماليّة في بنية القصيدة المعاصرة**، دار المعتز، الطّبعة الأولى، عمان، ٢٠٢٠م.

٥٠. _____، **مثيرات الخطاب الحداثي –قراءة نصية في الحداثة الشعرية**، دار الخليج، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠٢٠م.

٥١. _____، **الشّعر وتأنيث العالم قراءة في تجربة الشاعر شوقي بزيع**، دار الخليج، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠١٧م.

٥٢. ابن صالح، نوال، **جماليات المفارقة في الشّعر العربي المعاصر: دراسة نقدية في تجربة محمود درويش، الأكاديميون** للنّشر، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠١٦م.

٥٣. صلاح، صلاح ، **من ضفاف البحيرة إلى رحاب الثّورة**، دار الفارابي، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠١٦م.

٥٤. عبد الله، دعاء، **البنية الدراميّة في شعر محمّد القيسي**، دار غيداء، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠١٦م.

٥٥. عبد الحافظ، إسماعيل، **إستراتيجية الاتصال الثقافي في دراما المسلسلات**، دار غيداء، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م.

٥٦. عبد الغني، مصطفى، **الاتجاه القوميّ في الرّواية**، عالم المعرفة، د.ط، ١٩٩٤م.

٥٧. العبد، محمد، **اللغة والإبداع الأدبي**، الأكاديميّة الحديثة للكتاب الجامعي، الطبعة الثانية، القاهر، ٢٠٠٧م.

٥٨. عبيد، محمد صابر، **فلسفة السّرد: مقاربة نقدية في ديناميات التعبير الروائي عند قاسم توفيق**، دار الغيداء، الطبعة الأولى، عمّان، ٢٠١٦م.

٥٩. علام، عمرو، **الأنا والآخر الشخصية العربية والشخصية الإسرائيلية**، دار العلوم، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٦٠. علقم، صبحة، **تداخل الأجناس الأدبيّة في الرواية العربية الرواية الدّراميّة أنموذجًا**، دار الفارس، الطبعة الأولى، الأردن، ٢٠١٦م.

٦١. علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة**، دار الكتاب اللبنانيّ، الطّبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٥م.

٦٢. علي، محمّد جواد، **مسارات الخطاب الشّعري: التّجربة والثّقافة والرؤية**، دار غيداء، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠١٦م.

٦٣. _____، **المكان بين الرؤيا والتّشكيل في شعر إبراهيم نصر الله**، الآن ناشرون وموزعون، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠١٦م.

٦٤. عودة، علي محمّد، **دراسات في الشّعر الفلسطيني**، مكتبة جريدة الورد، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٠.

٦٥. عودة، هشام، **الدّيوان ١٩٨٩-٢٠١٦م**، مرسال الحديثة، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠١٩م.

٦٦. _____، **درج العتمة**، مرسال الحديثة، الطبعة الأولى، ٢٠٢١م.

٦٧. الغذامي، عبد الله، **تشريح النص**، المركز الثقافي العربي ، الطّبعة الثّانية، المغرب، ٢٠٠٦.

٦٨. _____، **الخطيئة والتّكفير من البنيويّة إلى التّشريحية**، الهيئة المصريّة العامة، الطّبعة الرّابعة، القاهرة، ١٩٩٨م.

٦٩. الغَرابي، الجيلالي، **مكونات السّرد "شجيرة حناء وقمر" أنموذجًا**، دار الأكاديميين للنّشر، د.ط، ٢٠١٦م.

٧٠. الغول، عطية، **الحوار المسرحي وظاهرة الاتّساع اللغوي عند توفيق الحكيم**، دار يافا، الطبعة الأولى، عمان،٢٠١٠م.

٧١. غيث، سيّد، **فنيّات الكتابة الأدبيّة :الرّواية والقصة والمسرح والمقال والموال والمونولوج**، أطلس للنّشر، الطّبعة الأولى، الجيزة، ٢٠١٦م.

٧٢. فرحات، أسامة، **المونولوج بين الدراما والشعر**، الهيئة المصريّة العامة للكتب، د.ط، د.ت.

٧٣. فرنسيس، بشير، **موسوعة المدن والمواقع في العراق**، دار إي-كتب، الطبعة الأولى، لندن، ٢٠١٧م.

٧٤. فضل، صلاح، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، دار الآداب، الطّبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٥م.

٧٥. الفلاحي، أحمد علي، **الاغتراب في الشّعر العربي – في القرن السابع الهجري (دراسة اجتماعية نفسية)**، دار غيداء، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠١٣م

٧٦. القاضي،أروى، **دموع السّبائك حوارات في شعريّة نادر هدى**، دار البيروني، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠١٦م.

٧٧. قصراوي، مها، **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربيّة للنّشر، بيروت، ٢٠٠٤م.

٧٨. قيدوم، ميلود، **الموروث الثقافي في الأدب العربي الحديث**، دار المأمون، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠١٢م.

٧٩. القيسي، ماجد، **مستويات اللغة السرديّة في الرواية العربيّة**(١٩٦٦-١٩٨٠م)، دار غيداء، الطبعة الأولى، عمان ،٢٠١٥م.

٨٠. كتانة، تميمة، **المكان في روايات إميل حبيبي**، دار غيداء، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠١٦م.

٨١. كحلوش، فتحيّة، **الخطاب الشّعري العربي المعاصر وسلطة المرجعيّة**، مركز الكتاب الأكاديمي، الطبعة الأولى، ٢٠١٩م.

٨٢. الكيلاني، ميعاد، **تاريخ تكايا بغداد والمشيخة الصّوفيّة في العهد العثماني**، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٥م.

٨٣. لفتة، عواد، ولفتة، ضياء، **سرديّة النّص الأدبي**، دار الحامد للنّشر، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠١١م.

٨٤. لومير، فانسا، **القدس١٩٠٠زمن التّعايش والتّحولات**، دار الفارابي، الطبعة الأولى، لبنان، ٢٠١٦م.

٨٥. ماضي، عماد، **التّفاعل النّصي في الرّواية العربيّة المعاصرة**، الدار للنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٦م.

٨٦. محمد، قيس، **البنية الحواريّة في النّص المسرحي**، دار غيداء، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠١٢م.

٨٧. المرسومي، محمد، وصليبي، علي، **الشّاعر العربي الحديث ناقدًا نقد الفكر، النقد الثقافي، النّقد الجمالي**، دار غيداء ، الطبعة الأولى، عمان ،٢٠١٦م.

٨٨. مشايخ، حسن، **صهيل الجياد**، دار أزمنة، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠٠٦م.

٨٩. مصطفى، سعديّة، **البقاء والفناء في شعر أبي العتاهية**، دار الحامد، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠١٠م

٩٠. ابن منظور، جمال الدّين محمّد بن مكرم(ت٧١١هـ)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، د.ت.

٩١. موسى، إبراهيم نمر، شعريّة المقدّس في الشّعر الفلسطيني المعاصر، دار اليازوري، الطّبعة الثّانية، عمّان، ٢٠١٨م.

٩٢. النادي، عادل، **الفنون الدّراميّة**، دار المعارف، د.ط، القاهرة، د.ت.

٩٣. الهاشمي، علوي، **فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠٦م.

٩٤. هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر، د.ط، القاهرة، ١٩٩٧م.

٩٥. هويدى، صالح، **التّرميز في الفن القصصي العراقي(١٩٦٠-١٩٨٠)**، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، ٢٠٠٧م.

٩٦. هياس، شكري، **القصيدة السير ذاتيّة**، دار غيداء، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠١٦م.

٩٧. يعقوب، إميل، و عاصي، ميشال، **المعجم المفصّل في اللغة والأدب**، دار العلم للملايين، الطّبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٧م.

**-المجلات:**

١. بهشتي، زهرا، وآخرون، **تجليات السّرد البوليفوني في رواية "اعترافات كاتم الصوت"**، مجلة إضاءات نقدية، السنة الثامنة، العدد الواحد والثلاثون، أيلول، ٢٠١٨م

٢. حنني، زاهر، **العودة المبتورة موازنة بين ديواني أديب ناصر(زيتي وزيتوني) وهشام عودة(أقتفي خطو ذاكرتي)**، مجلّة جامعة القدس المفتوحة، العدد الرابع والأربعون، آذار ٢٠١٨م.

٣. خليفة، كمال سعيد، **اللغة القصصيّة**، مجلّة الفيصل، العدد مئتان وثلاثة وثلاثون، ١٩٩٦م

٤. الخميسي، أحمد، **الوعي واللاوعي في عمليّة الإبداع**، مجلة الفيصل، العددان خمس مئة وثلاثة، وخمس مئة وأربعة، أكتوبر، ٢٠١٨م.

٥. خياري، هبة، **الصراع الدرامي وتشظي الذات في قصيدة "كومبارس" للشاعر نضاب زيغان**، مجلّة إشكالات الأدب، المجّلد الثّامن، العدد الثّالث، يوليو ٢٠١٩.

٦. راغب، نبيل، **الأدب والعلم وجهان لعملة واحدة** ، مجلّة الفيصل، العددالثّامن والثلاثون، تموز ١٩٨٠م.

٧. رمضاني، ربابة، **الأصوات المتعدّدة وتيار الوعي**، مجلّة إضاءات نقديّة، العدد التّاسع والثّلاثون، أيلول ٢٠٢٠.

٨. الزيادات، تيسير، **استدعاء شخصيّة الحسين بن علي في الشّعر العربي الحديث**، مجلّة كلية الحياة، جامعة نجم الدّين، العدد الثّالث والثلاثون، ٢٠١٢م.

٩. أبو سنّة، محمّد، **كائنات مملكة حجازي**، مجلّة فصول، العدد الثّالث، يوليو ١٩٩٦م .

١٠. الشّعار، سلطان، **النّزعة الدّراميّة عند أمل دنقل**، مجلّة جامعة النّجاح، المجلد الثّلاثين، العدد السابع، ٢٠١٦م.

١١. عصفور، جابر، **أقنعة الشّعر المعاصر مهيار الدّمشقي**، مجلة فصول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١م.

١٢. العكش، سعيد، **الشّعراء الصّهاينة واستثمار القصص والأساطير اليهودية**، مجلّة الفيصل، العدد مئتان واثنا عشر، أغسطس ١٩٩٤م.

١٣. العلاق، علي، **البنية الدرامية في القصيدة الحديثة**، مجلة فصول، العددان الأول والثّاني، مارس١٩٨٧م.

١٤. بوعمارة، بوعيشة، **قصيدة الحداثة من الغنائية إلى الدراميّة**، مجلّة رؤى الفكريّة، جامعة سوق أهراس، العدد الخامس، ٢٠١٧م.

١٥. بني عودة، نسيم، **فاعليّة العناصر القصصيّة وانسجامها في"مديح الظّل العالي"**،مجلّة جرش للبحوث والدّراسات، المجلد الواحد والعشرون،العدد الأول ، حزيران ٢٠٢١م.

١٦. بومالي، حنان، **تشكيل اللغة وبناء الحوار في النّص الدّرامي**، مجلّة حوليات الآداب واللغات، ميلة: المركز الجامعي، العدد السادس، ٢٠١٦م.

١٧. مفتاح، إبراهيم، **لقاء مع الشّاعر عبد الله البردوني**، مجلّة الفيصل، العدد الثامن والأربعون، أيار ١٩٨١م.

**-الرسائل الجامعيّة:**

١. الحليقاوي، إسلام، **البنية الدراميّة في شعر محمد القيسي**، جامعة الخليل: رسالة ماجستير، فلسطين، ٢٠١٩م.

٢. صبح، رينان، **دراسة أسلوبية في ديوان حوارية الجميز والحجارة للشاعر هشام عودة**،جامعة القدس المفتوحة: رسالة ماجستير، فلسطين، ٢٠١٧م.

٣. المجالي، حسن، **أثر الفنون في الشّعر العربي الحديث السرد والدراما والفن التشكيلي**، جامعة مؤتة، رسالة ماجستير، الأردن،٢٠٠٣م.

٤. المرايات، دنيا عارف ، **النزعة الدّرامية في الشّعر الأردني المعاصر**، جامعة مؤتة: رسالة ماجستير، الأردن، ٢٠١٢م.

## Abstract

The study of drama in Hisham Oudeh's poetry is one of the contemporary studies that focuses on the stylistic structure of the text and genre overlapping, which in the light of the new critical studies makes the literary work a modern one. This study highlights the dramatic verses to reveal the states of compassion and cohesion between the self that quests for a way home and the identity the author clings to even though there are many violations and conflicts he is subjected to .

The dramatic tendency in Oudeh's poetry reflects the real life of Palestinians inside and in their diaspora, it also paints an image of the poet's life in his exile who never forgets his own homeland. He aims to deliver a clear image of the poet who lives in exile with all his struggles and nostalgia, going back to his love and childhood life back at his homeland and moving to the war and its catastrophic aftermath and memories on him. The heroes represent the real heroes who defend their cause. The texts show how climax of the conflict and how it enriches the dramatic scenes .

This study combines the theoretical and practical methods that focus on revealing the dramatic elements in poetry and literarily analysing them in a way to emphasize on their artistica and implies values of the selects verses .

The study is divided into four chapters. The first chapter discussed the dramatic scene including the conflicts with all the aspects. The second chapter discusses the loss in the characters and how it is applied in poetic texts .

The third chapter tackles also the dialogues and their forms. The fourth chapter tackles the time and place dilemma and all it's dimension, how it happens, and their effective roles in enriching presenting the text in its modern image .

Due to the richness of his poetry, this study is still open to all types of analysis and interpretations. I wish I had delivered all the best.

Hebron University

Dean ship of graduate studies

The Arabic Language and literature program

# Dramaticism in Hisham Odeh poetry

Prepared by:

Afnan Jibrel  Najjar

Supervised by:

Dr.Nassem Bny Odah

This thesis was submit in partial fulflliment of the requirements for the master,s degree in Arabic Language Department from the dean ship of Graduate studies at Hebron University.

2021/2022