كليَّة الدِّراسات العُليا

برنامج اللُّغة العربيّة

البِنية الدّراميّة في شِعر مُحمَّد القَيسيّ

إعداد

إسلام شاهِر حسن الحليقاوي

إشراف

الدَّكتور حُسام محمد عمر التميمي

أُستاذ الأَدب العَربي المُشارك

قُدِّمت هذه الرِّسالة استِكمالاً لمُتطلبات الحصول على درجة الماجِستير في اللُّغة العربيّة وآدابها

بكليَّة الدّراسات العُليا– جامعة الخليل

٢٠١٩/٢٠١٨ م

نوقشت هذه الرسالة يوم الثلاثاء بتاريخ: ٢٠١٨/١٢/١٨م، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة:		التوقيع
الدكتور حسام محمد عمر التميمي	مشرفاً ورئيساً	.....
الدكتور عدوان نمر عدوان	ممتحناً خارجيًّا	.....
الدكتور نسيم بني عودة	ممتحناً داخليًّا	.....

2018.12.18

إهداء

إلى روح والدي رحمه الله تعالى، وأسكنه فسيح جنانه.

إلى والدتي الحنون، وأمّي الرؤوم، الّتي تعجز الكلمات عن الوفاء بفضلها.

إلى زوجي الغالي وابني محمّد حفظهما الله .

شكر وتقدير

لله الحمد أوّلاً وآخراً، الّذي ألهمني الصّبر لإنجاز هذا العمل، فأتقدّم أوّلًا بالشُّكر إلى أستاذي الفاضل الدّكتور: حسام التّميميّ؛ لتكرُّمه بقبول الإشراف على هذا البحث وتقديمه المساعدة لي في أعزّ أوقاته، الّذي أعطاني جُلَّ اهتمامه ووقته، ومن إرشاده خير عطاء، من أجل إخراج هذه الرّسالة إلى حيّز الوجود بهذه الصّورة العلميّة، ولا أنسى أن أتقدّم بعظيم الامتنان إلى أساتذتي في جامعة الخليل، فلهم منّي جزيل الشّكر والعرفان والتّقدير، كما أتقدّم بالشّكر لأعضاء لجنة المناقشة على ما بذلوه من جهود طيّبة في تنقيح الرّسالة، فجزاهم الله عنّي خير الجزاء، ولكلّ من أسهم في هذا البحث بنصح أو رأي أو مشورة.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
إهداء.....	ب
شكر وتقدير.....	ج
المحتويات.....	د
ملخَّص.....	هـ
مقدِّمة.....	و

الفصل الأول

عناصر البنية الدّراميّة في شِعر القيسيّ

أولاً: الصّراع.....	**٢**
١- **داخلي**.....	٤
أ- مفارقة.....	٦
ب- مونتاج.....	١٠
٢- **خارجي**.....	١٣
ثانياً: الحكاية.....	**١٨**
١- سياسيّة.....	٢٠
٢- زمانيّة.....	٢٤

٣- وجدانيّة ٢٧

ثالثاَ: الحوار..... ٢٩

١- **ديالوج (خارجيّ)**..... ٢٩

أ- مباشر..... ٣٢

ب- غير مباشر..... ٣٥

٢- **مونولوج (داخليّ)**..... ٣٩

حوار الشّاعر مع نفسه..... ٤٢

حوار صوفيّ..... ٤٤

الفصل الثّاني

جدليّة الزَّمكانيّة في شعر القيسيّ

أولاً: أبعاد المكان والزمان ودلالتهما ٤٩

١- بُعد نفسيّ..... ٥٠

٢- بُعد اجتماعيّ..... ٥٣

٣- بُعد انتمائيّ..... ٥٦

ثانياً: حركيّة الزِّمن..... ٥٩

١- **الاستباق**..... ٦١

أ- الاستباق التّمهيديّ..... ٦١

ب- الاستباق الإعلانيّ ٦٣

ج- الحذف ٦٥

٢- الاسترجاع..... ٦٩

أ- خارجيّ ٧٠

ب- داخليّ..... ٧٤

الفصل الثّالث

بنية الشخصيّة الدّراميّة في شعر القيسيّ

أولاَ: شخصيّات دينية..... ٨١

١- المسيح عليه السَّلام..... ٨٢

٢- إبراهيم عليه السَّلام..... ٨٣

٣- موسى عليه السَّلام..... ٨٤

٤- أيّوب عليه السَّلام..... ٨٥

ثانياً: شخصيّات عامة..... ٨٥

١- حمدة..... ٨٦

٢- عبد الله الأندلسيّ..... ٨٧

ثالثاً: شخصيّات تاريخيّة..... ٨٨

١- الزَّبَّاء..... ٨٩

٢- عمر بن الخطاب رضي الله عنه..... ٨٩

٣- أبو ذر الغفاريّ..... ٩٠

رابعاً: شخصيّات عامة ٩١

١- عنترة..... ٩٢

٢- القسّام..... ٩٣

خامساً: الْقناع..... ٩٥

سادساً: الأسطورة..... ٩٨

خاتمة..... ١٠٥

المصادر والمراجع..... ١٠٨

ملخّص

تقوم الدّراسة على دراسة البِنية الدّرامية في شعر محمّد القيسي، التي تجمع بين النظرية والتطبيق(دراسة تحليلية)، للبحث عن القيم الجَّمالية والفنيّة في شعره .

من هنا فإنّ ما بحثته الدّراسة هو البنية الدراميّة في شعر محمد القيسيّ، وما دفعني إلى دراسة هذا الموضوع هو حجم الفائدة الّتي قدّمها شعر محمد القيسيّ في الأدب العربيّ الحديث ولما لشعره من قيمة لغويّة وفنيّة ؛ فهو يمثّل وجهاً ناصعاً للّغة العربيّة، فكانت الرّغبة في تتبّع هذه المقاطع وتحليلها، فأخذت أبحث عن البنية الدراميّة في الأعمال الشّعريّة الكاملة للشّاعر محمّد القيسيّ.

إنّ كلّ ما وجدته عن الشّاعر محمّد القيسيّ هو حديث عن حياته وآثاره في بعض المراجع الحديثة، أما جانب الدّراسات الحديثة عنه فلم تكن توفي بغرض الدّراسة، ولم يكن بين يدي إلا أعماله الشّعرية الكاملة، مما جعل الاعتماد على النّفس هو الخيار الوحيد لبحث مثل هذا الموضوع، فقمت بجمع مادّة الدّراسة وما يلزمها، وأخذت أضع المقاطع الشّعريّة الّتي احتوت على البنية الدراميّة وأساليبها، مستخدمة في ذلك المنهج التّكامليّ " الوصفيّ والتّحليليّ" بعد جمع هذه المقاطع من الدّيوان وتحليلها كما ذكر.

حيث تمّ تقسيم الموضوع إلى موضوعات عدّة لدراستها، وفي هذا المجال تمّ الاطلاع على مادة البنية الدراميّة عند الكتّاب في الأدب العربيّ الحديث، واستنتاج ما بها من قضايا وآراء وبعد ذلك تمّ عرض تحليل الباحثة حول كلّ قضيّة تطرّق لها.

وتبقى دراسة هذا الموضوع، أي موضوع البنية الدراميّة في شعر الشّاعر محمد القيسيّ ناقصة، لذا أتمنّى أن أواصل دراستي حول هذا الموضوع في مرحلة قادمة، أو أن يواصلها أناس آخرون من الباحثين عن الحقائق أينما كانت لإثراء المكتبة العربيّة بمثل هذه الدّراسات القيّمة الّتي تنفع الأجيال المثقّفة جيلاً بعد جيل، سائلين المولى، عزّ وجل، الأجر العظيم.

مقدّمة

الحمد لله ربّ العالمين، الّذي يسَّر لي إنجاز هذا العمل، وأعانني الصّبر على إتمامه، وأصلّي وأسلّم على خير البشريّة جمعاء، محمد خاتم الأنبياء، المرسل بلسان عربيّ مبين، وبعد:

هذه دراسة تحليلية، تناولت فيها البِنية الدراميّة لدى أحد الشّعراء الفلسطينيين وكانت بعنوان "البنية الدراميّة في شعر محمد القيسي" للوقوف على مفاصل النص الشّعري، وجماليّاته التّركيبيّة، والفنيّة، للبحث عن القيم الجمالية للأساليب التعبيريّة الدراميّة عند القيسي، من خلال أعماله الشّعريّة الكاملة، واعتمدتُ على تحليل المقاطع الشعريّة تحليلاً دلالياً.

وقد دفعني إلى اختيار هذا الموضوع رغبتي القويّة في التّعمّق في الأدب العربيّ الحديث فأردت أن أتوسّع في هذا الموضوع، لأنّني لم أجد بحثاً كُتب في ذلك، آملةً أن تكون هذه الّدراسة إضافة جديدة للمكتبة العربيّة، بخاصة أنه لا توجد دراسة سابقة قد البنية الدراميّة في شعر محمد القيسيّ.

وتستهدف هذه الدّراسة شعر الشّاعر محمّد القيسيّ، لما لشعره من قيمة لغويّة وبلاغيّة ونحويّة، فرغبتُ في الإفادة من شعر هذا الشّاعر الوطنيّ، صاحب الفكر العربيّ القوميّ الأصيل، والشخصيّة ذات الطّابع الثوريّ الشُّجاع.

لم تقع بين يديّ دراسة سابقة تحمل عنوان الدّراسة الّذي تناولته، فكانت هذه الدّراسة لتغطّي هذا الجانب، وتوجد دراسات تناولت شعر محمّد القيسيّ في جوانب أخرى ، مثل (التَّناص في شعر محمّد القيسيّ) قدمها الباحث نداء علي يوسف إسماعيل، لجامعة النجاح الوطنيّة للحصول على درجة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابُها، وهي دراسة تحليليّة، تقوم على تحليل نتاجه الشعريّ، للكشف عن أهم المؤثرات التي أثّرت على شخصية الشاعر، وهناك دراسة وصفيّة تحليليّة بعنوان(شعر محمد القيسيّ دراسة فنية) قدمها الباحث مراد عبد الله اللوح لجامعة الأزهر – غزة– للحصول على درجة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها، لكنها لم تتطرق لآراء منظري الأدب العربي الحديث في شعر الشّاعر محمد القيسيّ، وهناك أيضاً دراسة أسلوبية بعنوان (رؤية الموت في شعر محمد القيسيّ) قدمتها الباحثة ملاك سعيد محمد شعبلو، لجامعة الشّرق الأوسط، للحصول على درجة الماجستير في اللغة العربيّة وآدابها، قسم اللغة العربيّة،

كلية الآداب والعلوم، لكنها لم تتطرق إلى الآراء والتحليلات بالصورة الكاملة، وتفتقر إلى الجانب الدلالي.

وقد استخدمت المنهج الوصفيّ التحليليّ، الّذي يلائم مثل هذا النّوع من الدّراسة.

وقسّمت الدّراسة إلى ثلاثة فصول وخاتمة ، فتناول الأوّل في مباحثه الثّلاث، الصّراع وتجلياته بشقّيه الدّاخليّ والخارجيّ، ودوره في تكوين أحوال الشخصية وحركاتها، والحكاية بأقسامها الثّلاث، لكونها العنصر المهم والرئيس في بناء التراجيديا، ومن ثمّ الحوار بنوعيه، كونه وسيلة لتقديم الحدث الدرامي، وبحث الفصل الثّاني جدليّة الزّمكانية في شعر الشّاعر محمّد القيسيّ بأبعادها، لكونها ركيزة أساسيّة في البناء الدرامي، وعرض الفصل الثّالث بنية الشّخصيّة الدّراميّة بدلالاتها وأبعادها ورمزيّتها، لكونها تُعد صورة جمالية تعكس العالم الجمالي الذي يراه الكاتب، ثمّ أُقفلت الدّراسة بخاتمة تضمّنت أهمّ النّتائج والقراءات المستخلصة من فصول الدّراسة، ومباحثها المختلفة، وتحسن الإشارة إلى عدم التّوازن في حجم فصول الدّراسة؛ الأمر الّذي فرضته طبيعتها المتنوّعة الأبعاد والمستويات، وتفاوت الحاجة إلى تحليل أو توضيح من قضيّة إلى أخرى، ثم قائمة المصادر والمراجع.

والله أسال أن أكون قد وفّقت في هذه الدّراسة، فما نجاح إلا بتوفيقه، وما إخفاق إلّا من عند الإنسان، ولا كمال إلّا لله وحده، جلّت قدرته وتعالى جدّه.

الفصل الأوّل

عناصر البِنية الدراميّة في شعر القيسيّ

أولاً: الصّراع

١- داخليّ

أ- مفارقة

ب- مونتاج

٢- خارجيّ

ثانياً: الحكاية

١- سياسيّة

٢- زمانيّة

٣- وجدانيّة

ثالثاً: الحوار

١- ديالوج (خارجيّ)

أ- مباشر

ب- غير مباشر

٢- مونولوج(داخليّ)

أ- حوار الشّاعر مع نفسه ب- حوار صوفيّ

الفصل الأول: عناصر البِنية الدراميّة في شعر القيسيّ:

الصّراع[1]:

يسمّى تضادّ الأشخاص أو القوى الّتي يعتمد عليها الفعل في الدّراما والقصّة صراعًا. والصّراع الدّرامي هو الصّراع الّذي ينمو من تفاعل قوى متعارضة (أفكار ومصالح وإرادات) في حبكة[2] وهذا يعني "إن الصّراع الدراميّ إراديّ بمعنى أنه ليس عفويًا فهو لا يأتي نتيجة الصّدفة المحضة، إنما هو صراع تكون فيه الإرادة الواعية المبذولة لتحقيق الأهداف المحدّدة المفهومة على درجات من القوّة كافية للوصول بالصّراع إلى حدّ الأزمة" [3]

و الصّراع هو "مفهوم عام يفترض علاقة صداميّة جسديّة أو معنويّة بين طرفين أو أكثر. وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات كما أنه موجود أيضًا ضمن الذّات البشريّة، ولا يُعتبر التّوتّر وعلاقات المنافسة بالضّرورة صراعًا" [4]

ومن بين تعريفات الدّراما[5] أنّها تعني الصّراع في أي شكل من أشكاله وهذا يعني أن الصّراع له أهميّته الكبيرة في البناء الدراميّ، وهو اللّبنة الأولى الّتي تُبنى عليها أُسس الحدث، وتتكوّن على أساسه أحوال الشّخصيّة وحركتها، وتفاعلها مع الشّخصيّات الأخرى، وتتحدّد به آلية الزّمن وتبرز به ملامح المكان[6]. فالصّراع يكون بين إرادتين متكافئتين، أو تصادم بين قوّتين متكافئتين أو تعارض أحداث ومصالح بين طرفين والهدف من هذه الصّراعات البقاء[7].

وتتنوع القوى المتصارعة بين قوى إنسانيّة حيث يتصارع إنسان مع آخر، أو قوى طبيعية حيث تتصارع الذّات مع قوى طبيعيّة، أو مع قوى غيبيّة مثل صراع الذّات مع القدر، أو مع قوى داخليّة حيث تتصارع الذّات مع نفس، أو مع قوى زمنيّة حيث تتصارع الذّات مع آليّة الزّمن من

---

[1] **الصّراع**: التصادم بين الشخصيات أو النزعات، الذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية أو القصة، وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات، أو بين شخصيات وقوى خارجية، كالقدر او البيئة، أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض رأيها على الأخرى. يُنظر: وهبة، مجدي وأخرون، **معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب**، ٢٢٤. التنوخي، محمد ، **المعجم الفصل في الأدب**، ج٢، ٥٨٤.

[2] يُنظر: فتحي، إبراهيم، **معجم المصطلحات الأدبية**، ٢٢٢.

[3] رضا، حسين ،**الدراما بين النظرية والتطبيق**، ٤٨٥.

[4] إلياس ماري و قصاب حنان: **المعجم المسرحي**، ٢٢٠.

[5] **الدّراما:** المسرحية الجادة التي لا يمكن اعتبارها مأساة ولا ملهاة، وفيها معالجة لمشكلة من مشاكل الحياة الواقعية. يُنظر: وهبة، مجدي وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، ١٦٧. عاصي، ميشال وبخرون، المعجم المفصل في اللغة والادب، ج١، ٦٢٣.

[6] يُنظر: إسماعيل، عز الدين : **الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)**،٢٧٩.

[7] يُنظر: حمودة، عبد العزيز، **البناء الدرامي**، ١٠٥.

ثباتها وتحركها، في ماضيها وحاضرها، وهذا من شأنه أن يخلق تفاعلًا دراميًّا عاليًا يساعد في نموّ الحدث وتصاعده، كما أنه يؤثر على آليّة الحركة ويحدّد مدى واقعيتها وانسجامها مع الحدث[1]

وللصّراع أشكال مختلفة ومتنوّعة، إذ يمكن أن يكون خارجيًّا مبنيًّا على تنافس بين شخصين أو يأتي على مستوى الخطاب، صراع خارجيّ مبنيّ على تناقض بين رؤيتين للعالم، "صراع وجدانيّ يأخذ شكل نزاع أخلاقيّ بين الواجب والرّغبة أو العقل والعاطفة، ويعبّر عنه على مستوى الخطاب في المونولوج أو بالصّمت، صراع ميتافيزيقيّ بين الإنسان وقوّة ما غيبيّة. أو يكون صراعًا داخليًّا تعيشه الشخصيّة".[2]

ومن خلال الصّراع تتضح رؤى الشّاعر ومواقفه وعلى ضوئه ترسم الحبكة، وبناء على ذلك فإن ماهية الصّراع قائمة على التّضاد والتّنافر بين اتجاهين: الأول : القيم، والثاني: الشرّ وبذوره ومن هنا تشتعل شرارة الأحداث، حيث تنمو الأحداث وتتطور، وإذا ما وصلت الأحداث بتطوّرها إلى التّأزم والتّعقد فإن ذلك ناجم لا محالة عن ذلك الصّراع، وإذا ما انّفك الصّراع فإنّ ذلك يدلّ على حلّ العقدة، ومن جانب آخر، فإن فهمنا الصحيح بماهيّة الصّراع داخل النّص الشعريّ الحديث، هو الّذي يوصلنا إلى الفهم الدّقيق لأسلوب الشّاعر وطريقته وفهم أبعاد النّص ودلالته إضافة إلى ذلك فإن الصّراع كونه هو محرك الأحداث، فإنه يستجلب المتعة والإثارة للمتلقي فينأى به عن الرّتابة المملة، ويجعله يعيش تجربة الشّاعر ورؤيته[3] وهذا ما يؤكده عماد حسيب بأن الصّراع يساعد على رؤية الشّخصيّة من الدّاخل وكشف أبعادها النّفسيّة، كما أنّه يساعد أيضًا على معرفة دوافع نمو الحدث وتصاعده، ومن خلال خاصيّة الضدّ الّتي هي جوهر الصّراع نستطيع أن نعرف مدى ما يخلقه الصّراع من توتر علائقيّ ينشأ بين أطرافه المتصارعة ولا بدّ أن يُحسم بانتصار طرف على آخر، وقوّة على أخرى ومن هنا يتولّد عن هذا الصّراع نوع من التّوتر الدّاخليّ يساعد على نموّ الحدث، وتستطيع من خلال هذا النّمو أن تستكشف أبعاد

[1] يُنظر: حسيب، عماد، **البناء الدرامي في الشعر العربي القديم**، ٢٣.
[2] يُنظر: إلياس ماري و قصاب حنان، **المعجم المسرحي**، ٢٩٠.
[3] يُنظر: سليمان، صدام علاوي، **البناء السّردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان**، ١٢٤- ١٢٥.

الموقف الداخليّ الذي يعنيه الشّاعر والذي يُعتبر في هذه الحالة إحدى وسائل الشّاعر في التّعبير عن انفعالاته في صورة فنيّة لها أثرها العميق [١].

وقد ارتبط الصّراع في المسرح الدراميّ بوجود البطل، وكذلك تحدّد نوعه في المسرحيّة بنوع وضعيّة العائق الّذي يقف بمواجهة البطل ويمنعه من تحقيق رغبته، وهناك الكثير من الدّراسات الّتي تفسر علاقة البطل بالصّراع[٢]

وغالباً ما تتابع على الفنان رياح صراعيّة، وأمواج تصطك بأحلامه البكر، ليخرج لنا نبضه الممتزج بدم التّجربة، وبما أنه لا يمكن للفنان في إطار التّفكير الدراميّ أن يفكّر في اتجاه واحد فإنّ عماد حسيب يقول بأن الشّاعر لا يمكن أن يعتريه شعور واحد بمعنى أنّ الشّعور في نفس الشّاعر يقابله شعورًا آخر، والموقف لا بدّ أن يقابله موقف مقابل، لذا يصبح الانتقال من شعور إلى آخر، ومن موقف لموقف مقابل ضربًا من ضروب الصّراع.[٣]

وقد "استقلّت الدراما، بالمنحى القصصيّ والأداء المسرحيّ بنموّ وتصعيد وتماسك وتوتّر ومحاكاة ... والإنسان في حالتيّ الصّراع ورصد المتناقضات يستطيع إذا ما أوتي القدرة التعبيريّة، أن يقدّم إلينا إنتاجًا دراميًّا من الطّراز الأوّل وأن يقيم بناء فلسفيًّا يفسّر لنا فيه الحياة تفسيرًا خاصًا ناتجًا عن ممارسة مباشرة للحياة وتمثّل لها".[٤]

الصّراع الداخليّ

لا يستقيم للمرء أن يتصوّر وجودًا قائمًا دون صراع، فالصّراع عنصر مركزيّ في الوجود " الصّراع أساس من أسس بناء الشّخصيّة الدراميّة، فمرّة يكون بين الشّخصيّة والمجتمع، ومرّة يكون بين شخصيّتين محوريّتين، وقد يكون بين داخل الشّخصيّة وخارجها"[٥].

فالصّراع الداخليّ هو الصّراع الّذي يحدث بين الشّخصيّة وذاتها نتيجة للمتناقضات الّتي تتحرك داخل الشّخصيّة نفسها، وهذا ظاهر جليًّا في قصيدة القيسيّ " وحدي ألهو " حيث يقول:

---

[١] يُنظر: حسيب ، عماد ، **البناء الدرامي في الشعر العربي القديم**، ٢٣.
[٢] يُنظر: إلياس ماري و قصاب حنان، **المعجم المسرحي**، ٢٨٨.
[٣] يُنظر:حسيب، عماد، **البناء الدرامي في الشعر العربي القديم**، ٢٣.
[٤] يُنظر:الخيّاط، جلال، **الأصول الدرامية في الشعر العربي**، ١١-١٢.
[٥] الموسى، خليل، **بنية القصيدة العربية المعاصرة**، ٢٧١.

ووحدي ألهو

ووحدي أخاطبني غالبًا

أما زلت تغفو؟

وأفركُ عينيّ، أُخرجني من نعاسي

أموت قليلاً من الموت

حتى

لأصحو[1]

يظهر في المقطع السّابق الصّراع الدّاخليّ واضحًا، حيث تظهر حالة النّفسيّة والمزاجيّة فيُظهر نفسه وحيدًا في كلّ شيء، ومن المعروف أنّ من يريد اللّعب يبحث عن رفيقٍ يشاركه اللعب، يلهو مع نفسه، ويتحّدث مع نفسه، لا يوجد من يُحادِثه أو من يوجّه إليه كلامه، وتأكيداً على ذلك تكراره كلمة (وحدي) فقد جاءت للدّلالة على شعوره بالغربة والاضطهاد والقهر الداخليّ، فهو متعبٌ ومرهقٌ مُصابٌ بالضّجر من حاضره، وهو خائفٌ من مستقبله، إذ يخاطب نفسه ويُسائِلُها (أما زلت تغفو ؟) إضافة إلى استخدامه الفعل المضارع وتكراره أكثر من مرة (تغفو، أخاطب، ألهو، أفرك، أُخرج)، إذا ليس أمامه إلّا ماضيه يتعزّى به يوم أن كان له أرضًا يملكها، وبيتًا يسكنه قبل أن يُطرد منه. حتى أنّه يُظهر لنا نفسه هزيلًا متعبًا، فإشراقته نراها قد فُقدت وبريقه قد خَفَت في هذا النّص، ودبَّ فيه اليأس وتمكّن، فقد ذاق أصناف العذاب في حياته، وهو لا يزال حيًّا، وهل أصعب من ذلك؟ لكنّ الشّاعر رأى أنه لا بُدّ أن يذوق الموت في حياته، ويصحو من جديد ليعاود الرّجوع إلى نشاطه وحيويته، ليتمكّن من الصّمود والثّبات أمام عدوٍ لا ينبغي الضّعف أمامه، وفي النّص السّابق تتداخل فيه ذاته مع نفسها، وهنا بدا لنا جليًّا التّناقض بين أفعال الشّخصيّة نفسها ومشاعرها، وأحاسيسها الّتي تدور وتثور في داخله، فداخله بركان من الصّراع يُنفّس عنه بهذا المقطع فنراه بالكلمات يُعبر عن صراعه الدّاخليّ،

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، ج٢/٤٤٠.

وبصوت خارجيّ قادم من عمق أعماق أحاسيسه الدّاخليّة، وهذا ما يزيد من وتيرة الصّراع في المقطع، ويولّد لدينا الأفعال الدراميّة مع كلّ تموجاتها كما يعمّق الحركة الذّهنيّة.

وقد تجسّد الصّراع الدّاخليّ عند القيسيّ بطريقتين، هما:

١- المفارقة ٢- المونتاج

المفارقة:

تتجلّى المفارقة في مظاهر الحياة المختلفة المليئة بالمتناقضات والتّضادّات في ظاهرة عامّة في حياة الإنسان، وقبل الغوص في المفارقة الدراميّة الّتي تؤدي إلى الصّراع الدراميّ لا بدّ من تبيان مفهوم مصطلح المفارقة لغة: الدّلالة اللغويّة للمفارقة في لسان العرب فارق الشيء مفارقة وفراقًا: باينه[١]

المفارقة اصطلاحاً:

مصطلح المفارقة من المصطلحات الذي يتّسم بالغموض وعدم الاستقرار، وقد كثرت المفارقة في مظاهر الحياة المختلفة المليئة بالمتناقضات والتّضادات، فالجدل بشأن المفارقة قديمًا وحديثًا.

حين تذهب سيزا قاسم "أنّ المفارقة " شكل من أشكال القول يساق فيها معنى ما، في الظاهر " وهي أيضًا لعبة عقليّة من أرقى أنواع النّشاط العقليّ وأكثرها تعقيدًا[٢]"، أمّا عند علي عشري زايد فهي " تكنيك فنّي يستخدمه الشّاعر المعاصر لإبراز التّناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التّناقض" [٣] وهي عند محمّد العبد " أداة أسلوبيّة فعّالة للتّهكم والاستهزاء"[٤]

فالمفارقة تعتمد بشكل أساسي على ثقافة الشّاعر الخاصّة ونظرته إلى الأمور، أو إحساسه بأشياء لا يشعر بها الآخرون تقوده إلى تصديرها بمنظوره الخاصّ ونظرته الثّابتة، فهناك حقيقة وصورة خفيّة خلف العودة الحقيقيّة للمعنى بشكل عام. ومن الأمثلة على المفارقة في شعر القيسيّ:

---

[١] ابن منظور، **لسان العرب** ، مادة فرق.
[٢] قاسم، سيزا، **المفارقة في القص العربي المعاصر**، مجلة فصول ، م ٢، ع ٢، ١٩٨٤م.
[٣] زايد ، علي ،**عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، ١٤٧.
[٤] العبد، محمد، **المفارقة القرآنيّة دراسة في بنية الدلالة**، ١٧.

أين أذهب ؟

لا أحد يقرأني جيدًا

ويرى جوادي

كيف يتكئ على سهم سام وكيف

أعبر هذه الزنقة واحدا، أحدا

مسيجاً بالقتلة

وماحياً خطاي [1]

يبدو عليه الحيرة في المقطع السّابق، حيرته من المحيطين به، فهو من خلال هذا المقطع يكشف عما يريد، فهو لا يعرف إلى أين سيذهب، لهذا توجّه إلى نفسه عبر مونولوج من صنع يديه، ليشكّل من خلاله موضوع هذا النّص، فكانت المفارقة في السّطرين الأخيرين فبالرّغم من عدم معرفته إلى أين سيذهب أحد يرى جواده كيف أصابته السّهام المسمومة فالشّاعر يتساءل في هذا المقطع بأكثر من اسم استفهام (أين، كيف، كيف) وهذا إن دلّ فيدلّ على حيرته وعدم معرفته وتوهانه عن الطّريق الصّحيح الّذي يجب أن يسلكه، ، وبعد كلّ هذا يمحو خطاه، فالشّاعر باستخدامه لعبارة (ماحيًا خطاي) كسر أفق التّوقّعات لدى القارئ فحقّق مفهوم المفارقة في هذا المقطع فالمعنى الحقيقيّ الّذي يريده أظهره للقارئ باستخدامه المفارقة باعثة للإثارة في نفسيّته وجاذبة لانتباهه.

وتعدّ قصيدة (أين يذهب رسول الغيم والتوت)

تعال إلى القهوة لننشد حاجة

كأن لا نشرب القهوة مثلًا

أو نتذوق طعم اللاشيء

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، ٢٥٩/٣.

ونرى الجنازة

حيث لا نقالة أو أحد

بينا تدور علينا رقاع التعازي

وينشط الموتى في أداء مهامهم المنزلية

مختلفين سلفًا

حول هذا الجرم المذنب

رغم أن لا جرم هناك

مذنبًا كان أو غير مذنب

ولا ما يحزنون[1]

تتجسّد المفارقة هنا من رحلته عبر ذاته وشعوره بالتيه والاغتراب، وهذا ما يؤكده (أو نتذوق اللّا شيء) إذ استخدم لفظة اللّا شيء استخدامًا دراميًّا دلّ على بعد نفسيّ حقيقيّ ارتبط بالموقف الّذي يعبّر عنه وأحاله إلى صراع صاعد شيئًا فشيئًا، اعتمد من خلاله على العقل والحركة والأحداث، ممّا جعل النّص يحتوي على طاقة حركيّة كبيرة أسهمت بشكل مباشر في تصعيد الصّراع وصياغته وصبّه في القالب الّذي يريد الوصول إليه.

وتقوم المفارقة بشكل عام على التّضاد والتّنافر بين المعنى الخفي والمعنى الظاهري، تحتاج المفارقة إلى الثقافة الواسعة، والتّأمل العميق للوصول إليها في العمل الأدبي، فالصّراع الدّاخلي أيضًا يقوم على الصّراع بين الذات والموضوع ، ويعكس رؤية مزدوجة للحياة بشتّى تفاصيلها فالمفارقة جوهر في الأدب وتعتبر عنصرًا دراميًا في الصّراع الدّاخلي فصراع الإنسان ضد نفسه، أو مع قواه الدّاخليّة يحتاج إلى المفارقة للتأثير في المتلقي، فالتّضاد يدفع الحدث إلى ما يريده، حتى الوصول إلى النهاية التي يبتغيها. ويقول:

قليلاً من الخمر هذا المساء

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، ٤٠١/٣.

قليلاً لأنسى

قليلاً قليلاً

فقد أوجعتني يداها ، وأوجعني صمتها

في الغياب طويلاً

قليلاً قليلاً[1]

يتّبع تشكيلاً جديداً في مقاطعه الشّعريّة ، فتكراره لكلمة قليلاً لم يأت بمحض الصّدفة وإنّما ليكشف من خلاله عن تجاربه الخاصة، ونظرته الثّاقبة للأمور، وإيصالها إلى القارئ والتّأثير فيه، فكلماته غير مستقرّة ، ويتجدّد معناها من خلال علاقتها بما قبلها وبما بعدها ، فالشّاعر يطمح لإيصال انفعالاته ومشاعره إلى المتلقي، أكثر من إيصال أفكاره، الّتي يؤمن بها ويدافع عنها ، فذكرياته الّتي عاشها بحلوها ومرّها تولّد فيه الحنين والاشتياق وخصوصًا كونه بعيدًا مشردًا عن أرضه ووطنه، فمقاطعه تشكّل انعكاسًا لتذكره عائلته وأيّامه السّعيدة، هناك حيث أحبّ وتعلّق قلبه ، فتجربته الشّعريّة وليدة معاناة عاشها وتفاعل معها، وصقلت شخصيّته، فكانت مقاطعه صادقة العاطفة، فالّشاعر في تجربته يكتوي بنار الفراق، وهو معادلٌ موضوعيّ لوطنه الّذي يكتوي بنار الاحتلال الإسرائيليّ ، والمؤامرات العربيّة على أرضه، وقد أسقط القيسيّ اضطراباته وتوتراته على مظاهر الكون ومظاهره، واستخدامه لكلمة المساء لم يكن عبثيًّا ، لأن المساء يحوي على مساحة تتجلّى فيها النّفس البشريّة ، في الطّاعات أو في الجلسات الاجتماعيّة، فالمساء في مقطع القيسي حرّك ذكرياته المكتوية بنار الألم.

أما بالنسبة لتكراره لكلمة " قليلا " في المقطع السّابق خمس مرات ، فيقصد من خلاله الرّبط الفنيّ لعناصر القصيدة لتكون موحياً ، ومجسّدة للحالة الّنفسيّة الّتي يعيشها وتكون مماثلاً موضوعياً للجوّ الّذي يعيشه، وتأكيداً للمعنى الّذي يريده ، والغاية الّتي يريد الوصول إليها، وأثرها وإيقاعها في نفسه.

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ١٤/٢.

المونتاج:

تطوّر أسلوب بناء القصيدة العربيّة في العصر الحديث وفي السّنوات الأخيرة، حيث أخذ الشّعراء يُدخلون أساليب جديدة إلى قصائدهم وأشعارهم، قادت النّقاد والأدباء والمحلّلين إلى اتّباع أساليب جديدة في دراسة هذه الأشعار والقصائد، فأدخلوا الأشعار في فضاءات جديدة، ومن ضمن الأساليب الفنيّة الجديدة ما يسمّى المونتاج الشعريّ " فالمونتاج كما هو في الرّسم موجود في النّص الأدبيّ، وقد نعبّر عنه عادة بكلمة انسجام أو تناسق وليس الأهميّة بالتّسمية وإنّما العبرة بالغرض الّذي يتوقف عليه مآل العمل الفني" [١] وقد عدّ خليل إبراهيم افتقار النّص إلى هذا الأسلوب نقصًا و عيبًا فيه.

والمونتاج كما ترى سلمى الجيّوسي هو هذه العمليّة الّتي تعتمد على الصّور(الحركة) بغية تحرير الكلّ (الفكرة) وهذه الصّورة بالضّرورة غير مباشرة، ما دامت مستخلصة من صور وحركة، فالمونتاج أيضًا هو التّركيب والّتشويق لصور أو حركة تقوم بتأليف صور غير مباشرة للزّمن، وهو عمليّة التّوليف والتّركيب، عمليّة اللّصق والقطع، تركيب اللّقطات في السّياق الطّبيعيّ ليطابق التّقطيع الفنيّ ويقوم على تحديد اللّقطات المختارة، واستبعاد اللّقطة غير المرغوب فيها وتزامن الصّوت واللّصورة، وتحضير الموسيقا، والمؤثّرات الصّوتيّة. [٢]

فالمتتبّع لمفهوم المونتاج يجد أن المونتاج كأسلوب فنيّ عمل على إضعاف الحدود الفاصلة بين خصائص الأجناس الأدبيّة ورسم أشكالاً جديدة، فالمونتاج يقوم على ربط شريحة فلميّة " لقطة واحدة " مع أخرى وجعلها مع بعضها لتكوين مشاهد، والمشاهد ترتبط معًا لتكوّن مقاطع متسلسلة . وقد أفاد الشّعراء من هذا الأسلوب الجديد فقاموا بنظم قصائد طويلة، ومقاطع شعريّة، تكون القصيدة عبارة عن مجموعة من الشّرائح، المترابطة والمتداخلة ببعضها بحيث تشكّل لوحة فنيّة جذّابة، مُشوّقة.[٣]

فالقيسيّ استمدّ من المونتاج تقنية لبناء صوره الشعريّة بوصفها أداة فنيّة من أدوات السّينما الّتي ساعدته في التّقريب بين الصّورة اللّغويّة والصّورة المرئيّة، إضافة إلى أنّها من الوسائل

---

[١] خليل، إبراهيم، **النّص الأدبي وتحليله**، ١٢٠.
[٢] يُنظر: الجيوسي، سلمى الخضراء، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**،٦٥٦- ٦٥٧.
[٣] يُنظر: جانتي، لوي دي ، **فهم السينما**، ١٨٥.

الأقرب الّتي ساعدته على نظم قصائد طويلة استطاع من خلالها جعلنا نعيش المشهد بحذافيره، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على قوّته وثرائه، جعل القارئ لقصائده يشعر وكأنّه يشاهد فيلمًا سينمائيًّا من إعداد وإخراج فنيٍّ بارع.

وقد اختار مجموعة من القصائد الّتي لجأ فيها إلى المونتاج ليعكس من خلاله المشاهد والوقائع الّتي عاشها وخاض تجاربها بنفسه. وقدّمها للقارئ بأسلوب شيّق مليء بالإثارة بعيدًا كلّ البعد عن السّأم والملل فقام القيسيّ في هذه القصائد بدور المنتج والمخرج الّذي يبذل أقصى جهده في سبيل إخراج المشهد في أحسن صورة، مُطعّمًا قصائده بأحاسيسه ومشاعره العاطفيّة وبصور ارتبطت بمواقف حياته، دلّت على خبرته ونظرته الدّقيقة للأمور ممّا ساهم في إعطاء صبغة وخصوصيّة تفرّد بها عن غيره جعلته شاعر حداثة لا يشقّ له غبار.

تُعدّ قصيدة (ميتات متعددة)[1] من أبرز النّماذج في شعره على طريقة المونتاج، إذ بنى الموقف الدراميّ فيها من خلال الحديث عن الميتات العديدة الّتي رآها وعاشها في حياته غير العادية الّتي تعرض فيها لكثير من المواقف الّتي أماتته، فظهر لنا مختلفًا عن أولئك الّذين يموتون مرّة واحدة، أثار من خلالها مشاعرنا فهو يموت ويصحو من جديد في كلّ تجربة قاسية يمرّ بها، فأحدث في هذه القصيدة صراعًا وتأزّمًا بين المواقف المطروحة خدمة للموقف الدراميّ، فمن خلال ذلك عبّر عن انفعالاته اللّامتناهية، وقد استطاع أن يبلغ درجة عالية من النّضج الفنيّ، من خلال تعبيره عن حنينه وشوقه إلى مدينته الّتي كان فيها، فنهض وارتقى بالقصيدة إلى أعلى عدد من المشاهد المرتبطة بعضها ببعض للوصول إلى مقاطع.

المشهد الأول: متعدّد اللّقطات (خارجيّ) لبناء المشهد الّذي جرى بينه وشخص آخر كان برفقته، عندما هُجّر من أرضه، وطُرد منها، وجاء استخدام كلمة تخوم ليليّة كناية عن عدم نسيانه أو إغفاله يد من كان بصحبته، كم حملت كلمة (ميتات) في طيّاتها عمق المأساة الّتي يعيشها، فهو يتذكّر كلّ معلم في الطّريق الّتي مرّ منها في رحلة الهجرة من بلده، وفي هذا المشهد نعيش الصّراع الّذي عاشه وجسّده بمشهد واقعيّ باعثًا فيه الدراميّة في كلّ جوانبه، كما في قوله :

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**،٤٥٤/٣.

عديد الميتات رأيت، عديد الميتات

وأنا أعبر بيدك تخوفات ليلية وأبكي

وعديد الميتات أهدتني

وأنا إلى جانبك

بجماليات المشي[1]

يقدّم المشهد السّابق على أنه حلقة جديدة لحلقة سابقة من مسلسل يدور في داخله فينفجر بالتّعبير عنه بكلماته، وهذه الحلقة تتبعها حلقة أخرى، يعبّر عنّها بالمشهد الّذي يلي المشهد الّذي ذُكر سابقًا. أما المشهد الثاني فجاء على النحو الآتي :

كتبت أنقش أيامنا القادمات

وسلفًا أتغنى

بينابيع تكون لنا

ودفاتر خضراء لكتابة خطاك، بحبر غامق[2]

جاء هذا المشهد مكمّلًا للمشهد السّابق، وطريقًا للعبور إلى المشهد الّذي يليه، إذ يشتمل على سلسلة من الأحداث الدراميّة الّتي تتّصل مع المقطع السّابق وتتمّها، وتعطي إشارة للانطلاق إلى مشاهد أخرى متتابعة بغية تطوير الحدث:

أريد أن أكون

وحدي

كما العصفور وحده

---

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، ٣/ ٤٥٤.
[2] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، ٣/ ٤٥٤.

والزهر بعد أن يلفه الذبول

وحده[1]

شوقه لوطنه، ومناجاته له، تثير بداخله براكين الانفعالات، مما جعل أسلوبه حزيناً في تراكيبه وفي صوره، فنفسيّتة مليئة وثرية بالانفعالات، لأنّ الغربة مليئة بالتّشرد والهجر والحرمان والشّوق الّذي يدمي القلب للوطن، والأمل في العودة، فألفاظه لها إيحاءات شعوريّة ونفسيّة خاصّة، فالقيسيّ تغلب عليه حالة التّمزق والإفراط في الحزن.

فهو يريد أن يكون وحده، في مكان لا يعرف به أحد، ولا أحد يعرفه، هناك حيث يكون بسلام، برفقة ذكرياته الجميلة، فلا يوجد له سند أو معين في تجربته، ويعاني من صعوبة الاندماج الاجتماعيّ، على الرّغم من وجود الأفراد من حوله ، فالشّاعر كالزّهرة ذهبت نضارته، ودبّ فيه اليبس، فكما أن الزّهر يمرض بالذّبول، فهو مريض بالبعد عن وطنه فلا يريد إلّا البقاء وحيداً.

الصّراع الخارجيّ:

الصّراع قانون أساسيّ من قوانين الكون والمجتمع والحياة الإنسانيّة، ويتخذ هذا الصّراع شكلًا خاصًّا في كل طور من أطوار التّطور في علاقة الإنسان بعالمه الطبيعيّ والاجتماعيّ، فالصّراع حركة صاعدة ؛ لأنه نتاج متناقضات متصارعة، والموقف الدراميّ هو القادر على كشف باطن الصّراع، فالموقف الدراميّ لا يتحقق في الأدب وحده بل إنه يتحقق في كلّ أدب إذ هو موقف أصيل في الإدراك الجماليّ للعالم[2] وهكذا نرى أنّ الصّراع يتغلغل في كافّة جوانب الحياة التي تنجب التناقضات باستمرار.

إنّ الحياة في صميمها ليست نزاعًا بين الفرد والفرد فحسب، أو بين الأمّة والأمة فحسب، بل بين جانب من نفسه وجانبه الآخر، وصراعه مع الذات الداخلية، وصراعه مع الضمير والمكنونات الداخلية، وقد لوّن شعره بألوان عديدة من الصّراع والتّضاد الّتي اتّسمت بالصّدام والمواجهة للوصول إلى ما يصبو إليه.

---

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**،٢٢/٢. يُنظر: ٤٤/٢، ٥٢/٢، ٥٦/٢.
[2] يُنظر: تليمة، عبد المنعم: **مقدمة في نظرية الأدب**، ١٤٦.

ومن تلك المواقف الّتي كان لها حضور واضح وبارز وغير مسبوق في شعره، حالة الشّعب الفلسطينيّ الّذي هُجّر من أرضه وطُرد منها قسرًا وعنوة، ومدى الظّلم و القهر والاضطهاد الّذي يعيشه شعبه، فهو يتمنى له ولشعبه الخلاص من هذا الواقع الأليم، كما يتمنى عودة الابتسامة إلى وجوه أبناء شعبه بعودتهم إلى ملاذهم الآمن، فيقول في قصيدة عنوانها" طوبى لنجمٍ ضلَ":

طوبى لكلِ شيءٍ

طوبى لكل نصل يهتدي إلى غزالنا

عبر نقاط الضّوء

طوبى لضيف جارح، طوبى لكل فيء

طوبى لمقهى لم يعد

طوبى لبيتٍ قد بعد

طوبى لأرصفة وبلدان تغيم ولا نرى

طوبى لما فقدته أيدينا وعزّزت الرياح غيابه

طوبى لنجمٍ ضلّ

طوبى لنا

طوبى لكلّ شيء[1]

يحضر الصّراع في النّص السّابق ضد كلّ من أخرجه من بلده وهَجّره منها، فمن خلال تكراره لكلمة (طوبى) يُجِلّ ويُمجّد كلّ شيء في بلده الّتي طُرِد منها، ولم يترك أي شيء إلا قام بتمجيده وتقديسه. كما أنّ تكراره لكلمة طوبى يبعث السّعادة والسّرور والغبطة في نفسيّته ، وتثير في نفسه الخير الدائم الّذي لا يشعر به إلا في بلده. فكلمة طوبى بحدّ ذاتها جالبة للسّعادة والسّرور، وتشير إلى كلّ ما تستلذه نفسيّته وحواسّه.

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٠٦/٢.

إنّ نظرة إلى طرفيّ الصّراع في القصيدة تدلّ على وجود صوتين أحدهما خافت قويّ، والآخر صارخ. ولكلا الصّوتين في الصّراع تبريره، فالصّوت الصّارخ هو صوته باستذكاره (الصّيف الفيء، المقهى، البيت، الأرصفة، النّجم) فالشّاعر يملك تبريرًا في داخله لفقدانه هذه الأشياء وفقدانه كلّ شيء، فما عاشه من معاناة يحتّم عليه استذكاء واستدعاء كلّ ما ذكر، فيُدرك أن خصمه في الصّراع صاحب الصّوت الخافت القويّ وهو المحتل الّذي طرده وشرّده من أرضه وهو من منعه من الوصول إلى كل هذه الأماكن الّتي ذكرها واستأنس بذكرها، حاله حال القديم عندما وقف على الأطلال ووقف واستوقف، وبكى واستبكى فلا نظنّ أنّ اللّغة العربيّة أعجزته فلم يجد سوى كلمة (طوبى) بل عَمِدَ القيسيّ إلى استخدام هذه الكلمة وقصدها بحدّ ذاتها لما تحمل من دلالات تسعفه للوصول إلى ما يصبو إليه.

ويقول أيضًا في قصيدة الوقوف في جرش:

كيف لي أن أستعيد

وطنًا صار بعيدًا

وأثير الكلمات

وأسوي ما انكسر

كيف وحدي أستفز الكائنات

وأقول اليوم أمر

كيف أكسو الهيكل العظمي باللحم

وأعطيه قوامًا

ذبلت أيامنا عامًا فعامًا

فصعودًا يا جرش[1]

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، ١/ ٤٩٦.

بدأ مقطعه الشّعريّ باسم الاستفهام (كيف) لتعيين الحال، فالشّاعر يتساءل عن الطّريقة الّتي سيستعيد بها وطنه الضّائع، فتكرار اسم الاستفهام كيف بشكل واضح يزيد من إثراء الصّراع داخل بنية القصيدة، ويبعث التّوتّر في نفسيّة المتلقي، ويعمل على استنهاض هممهم وشحنها لتغيير هذا الحال والتّمرد عليه، فهو صاحب قضيّة إنسانيّة، فقد هُجّر من وطنه وأصبح بعيدًا عنه، كما أنه يريد تسوية ما انكسر من كلماته، كما أنه لا يستطيع إرجاع وطنه وحده لذلك لجأ إلى الاستفهام ممن هم محيطون به وأصحاب الشأن الّذين يعانون معاناته، فأيامه أصبحت ذابلة بعد أن كانت تبعث الحياة في غيره.

عند الوقوف عند الأفعال الّتي استخدمها (أستعيد، أثير، أسوي، أستفز، أقول أكسو أعطي) نجد أنّ الفاعل لهذه الأفعال جاء ضميرًا تقديره (أنا) الّذي يدلّ على نفسه، بينما نجد فاعل الفعل (صار) جاء ضميرًا غائبًا (هو) وهنا أنشأ حوارًا بين الـ(أنا) الحاضرة، والـ (هو) الغائب، فالحاضر يمكنه أن يتحدّث ويفعل وأن يعيش ولهذا قام بذكرها عن غيرها.

أمَا إذا أتينا إلى ثنائية الصّراع (الحق والباطل) نجده يستنهض الهمم ويستنفر الكائنات ويأمرها لاستعادة الوطن الذي أصبح بعيدًا، إلّا أنّه على الرغم من إقراره داخليًّا بفساد طريقته في استنهاض الهمم، والّذي بدا واضحًا من خلال (الهيكل العظمي، الأيام الذابلة) فإنّه يُصرّ على موقفه ويتمسّك به، ويظهر ذلك من خلال دلالة الأفعال الّتي قام بها طرفا الصّراع.

كما في قوله في قصيدة (مكابدة الشّوق والغصّة):

أشتاق أن أراك في شوارعي المغبرة

أشتاق، أشتاق يا قبّرة

موال الحب

ينقذني من الجفاف في حياتي المسوّرة

بالشوك والأسلاك

أواه يا مدينتي المنورة

متى يحين موعدي، متى أراكِ ؟

متى تُذيب غربتي يداك؟[1]

فتهيم نفسه بالشّوق والحنين اللّذين يدقان قلبه كلّ لحظة، وهنا وفي هذا المقطع استخدم الفعل(أشتاق) وكرّره عدّة مرّات وهذا التّكرار يفيد التّأكيد بأنّه متعلّق بوطنه ويحنّ إليه، فهو يخلع على مدينته قدسيّة لتصبح مثل المدينة المنوّرة عند المسلمين من حيث القداسة، ومن خلال نظرة تأمّل في المقطع السّابق يتّضح ما رمى إليه وقصده في مقطعه، فقد استخدم (أوّاه) للدّلالة على شغف اللّقاء والشّوق والحنين وللدّلالة على توقه للتّخلص من الغربة والهجران الّتي يعيشهما بعيدًا عن وطنه، مشبّهًا نفسه بالحبيب الّذي يتوق إلى معانقة حبيبته البعيدة عنه وذلك من خلال استخدامه أداة النداء (يا) لبعده عن وطنه السّليب.

مثّل المقطع السّابق صراعًا حادًا بينه وعدوّه الّذي سلب وطنه، وقد مثّل صراعًا سياسيًّا مع من أقصاه وأبعده عن أرضه، وأرغمه على مغادرتها تجبُّرًا وظلمًا. وصراعًا عاطفيًّا وجدانيًّا يعبّر عنه بشدة حبّه وحنينه لوطنه، فلجأ في سبيل الخروج من هذا الصّراع إلى غير واحدة من الوسائل لعلّ أبرزها التّكرار، فقد ذكر الفعل (أشتاق) وكرّره أكثر من مرّة لدلالات سابقة الذّكر واستخدم ضمائر المتكلّم وكرّرها أكثر من مرّة لإعطاء نفسه أهميّة وقدر من الوجود فصراع الشّاعر في هذا المقطع صراع إرادات وطموح، الإرادة الّتي يملكها، وتتفجّر بداخله فهو يريد وطنه المسلوب، والطموح من خلال استخدامه أداة الاستفهام (من) بشكل متتالٍ للدّلالة على التّمني الّذي آثره.

وهكذا نجده قد أثرى نصوصه الشّعريّة بالصّراع، بحيث أصبح الصّراع سمة أساسيّة في عدد كبير من قصائده، كيف لا؟ وهو من عاش الصّراع طوال حياته وشاهده بأمّ عينه بين الحق والباطل، وبين صاحب الأرض الحقيقيّ، والمحتلّ الغاصب الظالم الّذي هجّره من أرضه الّتي تعلّق بها واستذكرها في قصائده.

[1] القيسي،محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ١١٢/١.

الحكاية:

العنصر الرّئيس والمهم في التّراجيديا، فهي روح التّراجيديا في ترابط الحوادث وتسلسلها بحيث يترتّب بعضها على بعض ترتيبًا يوضّح الحدث، ويجعله كلًّا تامًا، له بداية ووسط ونهاية، وهذا ما يؤكده أرسطو في كتابه (فن الشّعر) حيث قال: "إنّ هذه الوحدة هي أهم شيء في المأساة أو أنّها تقوم منها مقام الرّوح من الجسد، وبعبارة أخرى ينبغي أن تكون وحدة عضويّة أي أن ترتبط الأجزاء وتتماسك بشكل عضويّ حيّ على أنّ هذا الشّكل لا يحدّده الفصل الواحد، ولا الموضوع الواحد، ولا ترتبط الأجزاء فحسب، وإنّما يحدده إلى جانب هذا قلة القدرة على ربط هذه الأجزاء، وصهرها في عمل واحد له غاية واحدة"[١].

وإذا ما تطرّقنا إلى تعريف الحكاية بشكلّ عام نجد " أنّها تدلّ على المشابهة والمماثلة في الفعل والقول، و الحكاية من (حكى) الحكاية، كقولك: حكيت فلانًا وحاكيته فعلت مثله، أو قلت مثل قوله سواءً لم أجاوزه وحكيت عنه الحديث حكاية أو حَكَوْت عنه حديثًا في معنى حكيته"[٢].

وعرّفها محمد غنيمي هلال فقال: هي" مجموعة أحداث مرتّبة ترتيبًا سببيًّا تنتهي إلى نتيجة طبيعيّة لهذه الأحداث المرتّبة تدور حول موضوع عام، وقد تكون هذه الحكاية واقعيّة أو خياليّة"[٣]

فالحكاية ذات ارتباط وثيق بالإنسان، لأنها تحاكي مجموعة من الأحداث، تقع في بيئة اجتماعيّة معينة بين أشخاص معينين، والحكاية الهدف الأسمى منها هو تقييم مجال الحياة العامّة، لهذا نجد فيها النّقد اللّاذع ، والسّخريّة المرّة، كما يشعر بها في كثير من الأحيان الأسلوب المضحك المثير للسّخريّة، ونجد فيها العِبر الرادِعة، والثّورة على الواقع الأليم الّذي ترفضه النّفس. فالحكاية هي عبارة عن وسيط يتمّ من خلاله نقل قضيّة معيّنة أو ثقافة مختصّة بشعب معيّن فيحدث تأثيرًا في العقل البشريّ من عبر الأزمان والعصور، وتلاحق الأجيال تلو بعضها بعضاً.

وتعدّ الحكاية من الأساليب الدراميّة الّتي شاع استخدامها في الشّعر العربيّ الحديث، فقد حظيت كونها فنّ تعبيريّ شفهيّ بمكانة مهمة ، وهو أسلوب أفاد منه مثله مثل باقي الأساليب

---

[١] العشماوي، محمد زكي: **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، ١١٦.
[٢] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (حكى).
[٣] هلا، محمد غنيمي،**النقد الأدبي الحديث**، ٥٠٤.

الدراميّة الّتي أتاحتها حركة الحداثة الشّعريّة، فأخذ يوظف الفنون السرديّة في شعره حتّى أصبحت القصيدة الحديثة" جنسًا أدبيًا تتماهى في دلالاته كثيرًا من الأجناس الأدبيّة المتعارف عليها"[١]

وإذا استوضحنا "الضّرورة الفنيّة الّتي دعت الشّاعر إلى استخدام هذا الأسلوب وتطويره في القصيدة نجد أنّ " شغف الشّاعر بالتّفكير والنّظر الدراميّ، ثم رغبته في الإخلاص للتّجربة وحرصه على تجسيمها، ربما كانت أهم العوامل الّتي دفعت الشّاعر المعاصر إلى استخدام هذا الأسلوب"[٢]. فأكسبت قصائده خصبًا وثراءً تعبيريًّا، انطلق من خلالها معبّرًا عن أفكاره وعواطفه وخلجات صدره بصورة تملؤها الإثارة والتّشويق. " فالقصّة إذن حين تستخدم في القصيدة إنّما تستخدم على أنّها وسيلة تعبيريّة دراميّة لا على أنّها قصّة لها طرافتها وأهميّتها في ذاتها "[٣]

وأفاد الشّاعر محمّد القيسيّ من هذه الثّقافة الدراميّة فوظّف الحكاية في بنية قصائده، إذ فجّر ما بداخله من طاقات كامنة مختبئة في وجدانه، وفي عمق أعماقه، وأخرج مع هذه الأحاسيس والمشاعر ثقافته، وحالته النّفسيّة ومزاجه، فقدّم مجموعة من القصائد المليئة بالحياة والحيويّة والتّشويق والإثارة، حيث إنّ اللّجوء إلى هذا النّوع الجديد من الفن الأدبيّ" يُجنّب القصيدة الحديثة السّقوط في الغنائيّة المطلقة والذاتيّة المنغلقة وتكسبها بُعدًا موضوعيًّا يُتيح المجال أمامه للتعبير عن قِيَمِه الفكريّة والعاطفيّة بشكلٍ موحٍ بعيدًا عن التّقريريّة والمباشرة كما يجنّبها من الإنزلاق في بوتقة التقييم والغموض والتّجديد"[٤].

اشتملت أشعاره على عددٍ هائل من القصائد الّتي بناها بناءً حكائيًّا، فهو مُغرم بنسج كثير من شعره على منوال القصّة، وقد نجح في ذلك.

ويمكن تقسيم الحكاية في شعر القيسيّ إلى:

- سياسيّة.
- زمانيّة
- وجدانيّة
-

[١] المراشدة، عبد الرحيم: **أدونيس والتراث النقدي**: ١٤٩.
[٢] إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر**، ٢٩٩.
[٣] نفسه، ٣٠٠.
[٤] تامر، فاضل، **نحو ميلاد جديد للحكاية الشّعرية**، مجلة الآداب، العدد ٢، ١٨، ١٩٦٨.

الحكاية ذات الطابع السياسي:

نجد أنّ القيسيّ تصرّف بحريّة كاملة في صياغته أسلوب الحكاية، فنراه يطير بنا إلى وجهة نظر خاصة مصبوغة بلون جديد، وتحمل بداخلها وجهة نظر خاصّة ، وهناك الكثير من القصائد في أشعاره تحمل هذا اللون من الحكايات، فنجد القيسيّ عانى منذ طفولته وحتّى ظهوره شاعرًا كبيرًا، من ظلم الاحتلال الشديد بدءًا من نكبة فلسطين ١٩٤٨م، ومروراً بمراحل طويلة من التّشرد، بالإضافة إلى حدثٍ آخر وهو مقتل والده على يد الإنجليز في صغره، والّذي أشار إليه في قصيدته" الصورة والتّذكار":

ويصير لون قميصي الكاكي أحمر مثل حطّة والدي
_ الله يرحمه _ أبيا كان
فعالجه رصاص الإنجليز
وكان عمري يومها سنتين
فهامت ساعة أمي، وكان البيت عميق الحزن
إذا إني كبرت، عرفت ذلك من أغانيها التي ما زلت
أذكر، حينما تهدهدني بها، حينًا لكي أغفو[١]

استهلّ المشهد بفعل مضارع للدّلالة على الاستمراريّة، وليكشف عن حالة من الحزن الشّديد تلازمه، و عن الألم الّذي ترك أثرًا عميقًا وبارزًا في حياته طوال سنوات عديدة، سواء لمقتل أبيه الّذي استشهد في ثورته ضدّ الإنجليز، أو لوفاة شقيقته، أو وفاة أمّه، وليفتح الطّريق أمام أحداث عاشها منذ كان عمره سنتين، حتّى بلوغه سنّ الكبر فهو يتذكّر كلّ هذه الأحداث في بنية مشهديّة عبر لغة دراميّة فيها قوة وتأثير مباشر تمكّنه من التّعبير عما يدور في خلجان نفسه بأسلوب دراميّ، واختتم المقطع بحالة من التّوهان، حيث لا يزال يتذكّر أباه.

نلاحظ أيضًا" أن حالة الصّراع بين ذاته المتمثّلة بصورته الخارجيّة ومحيطه الخارجيّ المتمثّل بالأحداث، فنسج لنا أنموذجًا دراميًّا أفصح بواسطته عن فكرة تمثّلت في خلود الشّهيد (والده) وكل ذلك أضفى عليه طابعًا سياسيًّا، لأنّه مرتبط ارتباطًا وثيقًا بمأساة شعبه فلسطين[١]

[١] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ١/ ١٢١.

من جهة أخرى نجده ذكر في كثير من أشعاره حنينه إلى الوطن الذي هُجّر منه وعرض ذلك في أشعاره بطريقة تمثّلت في حنينه إلى وطنه بشكل له جذور متأصّلة بأرضه وحكايات سمعها من أهله أو ربما عاشها بنفسه، ولكنّها تبقى بُعدًا عن الوطن في كلّ الحالات، فالقيسيّ وجد نفسه وحيدًا، بعيدًا عن أحبابه، وأقاربه، وقريته الّتي نشأ فيها منسلخًا عن مجتمعه المحبّب وذكرياته إلى غربة من نوع آخر لم يختارها بنفسه ولم يفكر للحظة أنّها سترافقه طوال حياته.

نلاحظ أنّ الحنين يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالغربة في أشعاره ، ففجّر سنين غربته بأشعار يفيض منها الحبّ والحنين، فقد ارتبط بادىء الأمر بالمنزل، أو البيت أو الدار، وهذه الكلمات الثلاث مترادفة المعنى في قصائده، ولمّا كانت ولادته قبل النكبة بأربع سنين ١٩٤٤م، ولمّا كان استشهاد والده قد جرى في عام ١٩٤٨م وهو في الرابعة من عمره ، فإنّه من الطبيعي ألّا ينسى ذلك المشهد، وقد عاد والده جريحًا والدّم ينزف بغزارة منه في (الحوش) وأمّه حمدة لا تستطيع إسعافه أو إنقاذه من الموت الحتميّ وهذا ما عناه في إحدى قصائده إذ يقول:

ربطتُ حول إصبعي الخيطان
وقلت: لا... لن يقدر النّسيان
أن يسرق الهموم من قصائدي والذّاكرة
لأنني
مُذ كنت لا أجيد حرفة النسيان

فالبيت من أبرز العناصر الحكائيّة الّتي تمتلئ بها ذاكرته ، فالشّاعر يتعمّق لديه الإحساس بهويته الوطنيّة، وهويته الاجتماعيّة بوصفه فلسطينيًّا، وفلّاحًا من إحدى القرى وهي قرية كفر عانه، وقد انطبعت حياته مثلما هي ذكرياته في الوطن بالطّابع القرويّ.

فالغربة" تعني النّزوح عن الوطن والابتعاد عن الأهل والدّيار يعني أن يشعر المرء بابتعاده عن مكان نشأته وفراقه لذويه الّذين يرتبط معهم نفسيًّا، وعاطفيًّا، واجتماعيًّا ويبدو أنّ الإنسان منذ

[1] يُنظر: خليل، إبراهيم: **مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث** ، ٣١٠.

بدأ يضرب في الأعراض، قد حمل بين جوانحه ضروبًا من الإحساس بالغربة، حتّى لقد تلوّنت قطاعات عريضة من أدبه بعد ذلك بهذا الإحساس"[1].

وقد " امتزجت التّجربة العامّة بالتّجربة الخاصّة لتشكّل موقف الشّاعر وأحاسيسه وانفعالاته بموضوع الغربة"[2].

ففي المقطع السّابق يخاطب وطنه، يضنيه الشّوق والاشتياق والحنين، يموت اشتياقًا، فذاكرته لن تنسى هموم الوطن ويقول لها بأنّها لن تستطيع أن تمحو هموم وطنه من قصائده، لأنّه لا يجيد حرفة النّسيان ولا يحبّذها.

يؤكّد أنّه لا يريد النّسيان، وسيبقى متذكّرًا بقوّة، من خلال استخدامه للفعل المضارع (يسرق)، كما أنّه استعمل حرف التّوكيد حين قال: (لأنني) لأنّه يتحبب بالذّكريات الّتي قضاها في أرضه، حيث نلحظ أنّ حنينه لأرضه ولوطنه لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من تلميحة أو إشارة إليه.

وبالتّطرّق لمقطع آخر نجده يتّخذ من الحيطان علامات تميط اللّثام عن ثقافة شعبيّة، وعن عاداته و تقاليده، وعمّا يدور في صدور الأطفال من صور مكبوته تستطيع الحيطان على الرّغم من أنّها صماء لا تنطق، أن تعبّر عن هذه الصّور المكبوتة في بعض النّفوس، بكلمات صريحة أحيانًا، وغامضة أحيانًا أخرى، فالأطفال يرسمون على الحيطان رسومًا معبّرة لا تحمل أي معنى أو دوائر ومربعات، فتتحوّل الحيطان إلى صحف، ومنشورات، وتعليقات، هذا عدا ما بداخل المقاطع الشعريّة من إشارات توحي لعناصر راسخة في الثّقافة الشعبيّة، والتّراث الفلسطينيّ، كما في قوله :

ومن طين هذه الحيطان

من تبنٍ ومن قصلِ

ومن عرق النّواطير

تظل الريح تضر بها بلا شفقة

---

[1] فهمي، ماهر، **الحنين والغربة في الشعر العربي**، ٧.

[2] أبو علي، نبيل، **عناصر الإبداع الفني في شعر عثمان أبو غربية**، ٢٨.

طوال اليوم

وتبكي كالنواعير [1]

ويقول في مقطع آخر:

وتركض حولها في الصيف

تزينها بألوان الطباشير

ونرسم فوقها شجرًا

وأشكالًا بلا معنى

خطوطًا لا تقر، مربعات، أو دوائر للعصافير

وقبل النوم

نبللها أو نسرع في الدخول لأن حبري

ذكر الأولاد بالوادي

فدب الخوف [2]

نجده في هذه الصّورة يذكر عددًا من العناصر الّتي تحمل في دلالتها علاقة الارتباط بالقرية، والرّيف، والأرض(كالطّين، والتّبن، والقصل) وهو ما تبقّى من سيقان القمح أو الشعير بعد درسه في البيدر وعرق الفلّاحين في البساتين، وبذكر الرّيح الّتي تهبّ والأطفال الّذين يلهون في مرح عند الحيطان ويكتبون عليها ويرسمون، فهو يعبّر عمّا يدور في خلجان نفسه، عن تَوقِه الذّاتي للتّفاعل مع تلك الأمكنة، أو البيت الّذي أُجبر على تركه هو وأسرته الصغيرة الّتي تركها بعد استشهاد والده على يد الإنجليز وتكرار كلمات (الجدار، والحائط، والّسور) وتكرار (النّافذة الباب، الكوة، الشّرفة) فهذا التّلاحم يوحي بمعنى كبير في نفسه، فالشّاعر في المقطع السّابق يبني جواً للانتباه لما يريد التّعبير عنه من معنى وفكرة، ذلك عبر تواصل المشاهد المتتالية وتكرار الأفعال المضارعة (تظلّ، تضرب، تهبّ، تركض، نزيِّن، نرسم، نبلّل، نسرع) حتى تمثّل هذه الأفعال مشهدًا حكائيًا كاملًا، وحتّى ترتبط مشاهد هذا المقطع جميعها بنسيج حكائي واحد

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢٣٦/٢.
[2] نفسه ، ٢٣٦/٢.

يمثّل جوهر النّص ومضمونه، فمشاهده توضّحت في بنية مشهديّة عبر لغة دراميّة موحية فيها قوة ومباشرة، إذ تمكّن من مسرحة الموقف والتعبير عن المضمون بأسلوب دراميّ.

الحكاية الاجتماعية:

يزخر شعره بالعديد من التّجارب الّتي تعبّر عن آمال النّاس وطموحاتهم، كما أنه يكشف في أشعاره عن خلجات شعبه واهتماماتهم الّتي تكون مُجسّدة في شكل حكايات بفضل أسلوبها القصصي المصاغ بشكل مدهش، فضلًا عما تحويه من أبعاد رمزيّة، وأخرى صريحة تعبّر عن تجارب الإنسان العميقة، لذلك كانت أبعاد الحكاية الاجتماعيّة سجلًا حيًا دوّن فيها مختلف مراحل تطوره، وآماله وطموحاته ومخاوفه، فكانت الحكاية وعاءه الّذي حفظ فيه جُلّ اهتمامه وصبّ فيه خلاصة تجاربه وحكمه، إذ نجد الكثير من قصائده اعتمدت القصصيّة في بنيتها الداخليّة.

وفي ديوان (صداقة ريح) يستحضر فيه " الخابية " جُزءًا من ذكريات الشّاعر فيقول:

وأزجي هذا الخيط الطويل من الحنين
بصون زبيب الخوابي
وظلَّ تينك الفجري[1]

ولهذا فإنّ من أهمّ الأشياء الّتي نرغب في معرفتها عند تعرفنا على شعوب جديدة هي عادات، وتقاليد، وتراث ذلك الشّعب، لما لتلك الأشياء من أهمية في رفعة الشّعوب ورقيها. وهنا أفاد من تعدّد العادات والتقاليد، فجعل ذلك يخدم فنيّة القصيدة من النّاحية الدراميّة والقصصيّة وتمكّن من مسرحة الموقف بشكل عفويّ بعيداً عن الصّنعة والتّكلف، فنوَّع في استخدام مفردات التّراث الشعبيّ، وكان يبحث في ذلك عن وسيلة ليزيل همومه، أو متنفسًا يخرج فيه عواطفه ورغباته المكبوتة.

ومن العادات والتقاليد الموظّفة في نصوصه الشّعريّة (الضّيافة والمجاملات) "حيث يتكوّن هذا الجزء من رموز شعبيّة تتّخذ أشكالًا متعدّدة، وتتجاوز دلالاتها للتعبير عن

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، ٣٦٢/٣.

ثوابت الشّخصيّة الفلسطينيّة، وتكتسب أبعادًا موضوعيّة، يستكنه الشّاعر من خلالها أبعاد الواقع الرّاهن ومظاهره الحياتيّة واليوميّة المعيشة في إطار كلّي يجعل من فلسطين ذات حضور كونيّ، سواء أكان ذلك من خلال أساليب التّحية والسّلام أم من خلال رمز القهوة"[١].

حيث تعدّ القهوة مشروب الضّيافة العربي الأصيل، ولها قيمتها، واعتباراتها لدى النّاس وتوفرّها يدلّ على وفرة الخير، وعلى الكرم. والقهوةُ في شعر القيسيّ رمزٌ للمواجع والألم كما في قوله:

أجلس في انتظارها

فأين ياسمينة الأصابع؟

شربت قهوتي، شربت قهوة المواجع

ولم أزل أتابع[٢]

وهي في مواضع أخرى رمزٌ للأمان ، حيث يقول:

كيف توافر لك أن تنام الضحى

أن تحتسي بأمان

قهوتك الصّباحية[٣]

يدل هذان المقطعان على الرّمز في أحد جوانبهما، فالقهوة تارةً رمز للمواجع والألم وتارة للأمن والأمان، وجاء هذان المقطعان ضمن بنية مشهديّة دراميّة، تتمثّل في الحزن والفرح حيث ترتبط مشاهد هذين المقطعين بنسيج حكائي واحد، يمثل ما يصبو إليه الشّاعر في قصائده، كما في قوله:

في الباب حبيبي

كان في السّاحةِ

والحفلِ حبيبي

كان في الدّبكةِ

---

[١] موسى، إبراهيم نمر: **صوت التّراث والهوية** ، ٩٨.
[٢] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، ٤٧٧/١.
[٣] المرجع نفسه، ٢٦٨/٣.

والموّالِ

والعُرسِ حبيبي

كانَ ياما كانَ أسبوعًا

مِنَ الرّقصِ الغَريبِ

لحظةً

وانتهتِ الرّقصةُ في صمتٍ

على وجهِ حبيبي

وغفا

واستيقظتْ روحي

وما عادَ حبيبي

أين يا أرضُ حبيبي

أين يا أرضُ حبيبي[1]

فقد كلّ من أحبّ، وخسر من تعلّقت به الرّوح ، ورغم ذلك يتغلغل بداخله كلّ جميل عاشه في الماضي، فذكرياته جزء من تكوينه الّذي يجرّه إلى التّعبير عمّا بداخله بأسلوبه الخاص، وتجاربه الجديدة مثقلة بالهموم والأوجاع، ومع مرور الأيام والسّنوات العجاف الّتي حلّت به وبشعبه وأرضه يزداد داخله الحنين إلى الماضي فاستخدام " كان يا ما كان " ما جاء إلا وسيلة ليوصل للمتلقي تعلّقه وانشداده للماضي وتمسّكه بعروبته و تراثه من خلال استخدامه مفردات :" الدّبكة، الموّال " ليؤكّد على أصالته إنسانًا وشاعرًا.

كما في قوله :

أنا الطّير الأخضر

بمشي وبتمخطر

مرةْ أبوي ذَبحتني

وأبوي أكلْ من لَحمي

وأختي لملمتْ عظمي

ولما طلع القمرْ

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٥٠٤/١.

صرت طيرْ أخضر

كلّ مساحات فلسطين عِظامٌ مَطمورهْ

حين يجيء الليلُ، ويطلعُ قمرُ الناسِ،

تصيرُ طيرًا خضراء[1]

عودة القيسيّ إلى الحكايات الشّعبيّة وتوظيفها أدبيًّا يعكس مدى تمسّكه بأصالته، فهو مهتمّ بمدّ أواصر الماضي في الحاضر لتوجيهها إلى غد أكثر إشراقًا، وقد ارتكز القيسيّ على الحكاية ليعبّر عن الآلام والعذاب الّذي عاناه الشّعب الفلسطيني منذ عام ألف وتسعمئة وثمانية وأربعين وما زال يرزح تحت الاحتلال ويعاني الأمرّين من سلب للأراضي، وتشريد وقتل دون رحمة أو شفقة حتّى لأجنّةٍ لم تر النّور لأنّ عصابات صهيونيّة أصدرت قرارًا بإعدامها قبل أن تبصر عيناها النّور، ودون استثناء لنساء وأطفال وشيوخ، كانت فلسطينيّتهم ذنبهم الوحيد، وهذا ما أشار إليه القيسيّ عندما قال: **كلّ مساحات فلسطين عِظامٌ مَطمورهْ** دلالة على كثرة المجازر الّتي تعرّض لها الشّعب الفلسطينيّ وما زال يتعرّض لها.

الحكاية الوجدانيّة:

كان لهذا النّوع من الحكايات ظهور واضح في أشعاره، حيث صوّر في كثير من قصائده في بنيتها الداخليّة، قصص الحبّ والغرام، وكانت معظمها مع المرأة التي تُشكّل محورًا أساسيًّا في شعره، حيث تعتبر محورًا أساسيًّا له فضاءاته وأشكاله. حيث استخدم المرأة في قصائده الشعريّة كامرأة من لحم ودم، رمزًا للأرض، أو الوطن، أو الثّورة. فدلالات المرأة في أشعاره كثيرة؛ لأنها تتجسّد في أثواب كثيرة، فتارة هي أمّ، وتارة وطن، وتارة حبيبة، وتارة زوجة.

حيث استحضر الشّاعر صورة الأمّ (حمدة) في إحدى قصائده، فيرسم لها أجمل الصّور وأقدسها، بحيث أحاط الصّورة بالحزن والبكاء، فجاء القيسيّ ليرثي أمّه بهذا الرّثاء المرير والحزين المتغلغل في أعماقه، قائلًا في قصيدة (ملحق بأيام عبدالله):

هذه زجاجة لا أسميها

وأنت ياسمينتي التي تتفتح

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢٠٧/١- ٢٠٨.

على قلة الوقت الذي أراك، تتسع الرؤى

وتزهر كنجمة صبح

عروسًا مضيئة بقلائد الحزن

ينثال من عينيك ربيعًا

وموسيقى، وجوقة منشدين[1]

فهنا يتجلّى القيسي بفجيعة فقد أمّه حمدة برثائه المرير لها، حيث تركته وحيدًا في هذا الدّنيا.

يبدأ الأسطر باسم الإشارة (هذه) حيث ظهرت دلالة القرب بين الذّات والموضوع حيث أسند الفعل(أسميها) إلى الضّمير المتّصل، ليصبح الموضوع جزءًا من ذاته، بحيث يسمح لنفسه بإصدار الأحكام، فيقرّر بأنّه لا يسمّي هذه الزّجاجة، ولكنّه يجيب في السّطر الثّاني بالضّمير المنفصل (أنت ياسمينتي الّتي تتفتّح) بالرّغم من قلّة الوقت إلّا أنّني أشتاق إليك فتتسع الرّؤى كالنّجمة في الصّبح.

ولعلّ المفردات المتمثّلة بـ (ياسمينتي تتفتّح، الرّؤى، تزهرين، كنجمة، مشيئة) تعكس عمق مأساة الشّاعر وألمه، بسبب فقدانه أمّه(حمدة) حيث شبّهها بالنّجمة، والعروس المضيئة.

نلاحظ من المقطع السّابق ظهور الحكاية ذات الطّابع الحواريّ، والحوار يُظهر صوته وحده حيث وظّف في مقطعه السّابق تقنية المشهد السّرديّ، فكانت تعكس تكوينه العاطفيّ والفكريّ فاستطاع أن يعبّر عن هواجسه وأفكاره تعبيرًا دراميًّا.

وبالتّطرق لصورة المرأة الحبيبة نجده قام بإضفاء الجوّ الدّينيّ على قصيدة (انطفاءات)

في معجم البلدان

يقرأ أسماء حبيبته الحسنى

يا حادي العيس أهجت الرعبان

يا والدتي قرّي عينا[2]

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٥٧/٣.

[2] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢٩٥/١.

يُنكر من يجرّد المرأة من وجودها وواقعها في القصيدة، وينكر من يُعرّون المرأة من حضورها في القصيدة، ليحيلها إلى دلالة، أو رمزًا، أو إشارة، فدراميّة النّص في المقطع السّابق تتمثّل في قراءة أسماء حبيبته الحسنى، حيث مثّلت الأفعال (يقرأ، أهجت، قرّي) مجموعة من الوقائع، أدّت إلى تشكيل مادة حكائيّة.

وهكذا يتّضح أن أسلوب الحكاية لجأ إليه في بعض أجزاء قصائده ليؤدّي مهمة فنية وهي تجسيم الرّؤى والمشاهد من أجل إحداث التّأثير الدراميّ وهنا يمكن القول بأنّ التّجربة الشعريّة الجديدة أتاحت الفرصة أمامه لاستخدام طراز من الأساليب المستخدمة بشكل أساسيّ في فنون أخرى[١].

وتعدّ الحكاية من الفنون الّتي أثّرت بالقصيدة العربيّة الحديثة، وتأثّر بها وأكسبت قصائده بُعدًا موضوعيًّا بعيدًا عن التّحيّز والتّبعيّة، بحيث عبّر عن كلّ ما يدور في خلجان نفسه وكلّ ما يدور حوله من عواطف ومشاعر وأحاسيس بصورة مشوّقة بعيدة عن التّقريريّة المباشرة.

الحوار:

يأتي تعريف الحوار في إطار أنّه " ظاهرة بارزة في بنية القصيدة المتكاملة وليس الحوار مقصودًا لذاته، وإنّما هو وسيلة لتقديم حدث دراميّ، أو هو نوع من الفعل، وهو يخلق التّوتّر ويعمّق الحركة، ويغوص وراء الحقائق النّفسيّة" [٢] فالحوار هو ما يُقدّم من خلاله حدث دراميّ أو هو نوع من الفعل الّذي يحوي بداخله مجموعة من الأحداث الّتي تؤدّي إلى مقياس معيّن من التّوتّر داخل القصيدة، وينمّي الحركة، والانفعالات النّفسيّة في نفسيّة المتلقّي.

وممّا سبق نستنتج أنّ الحوار يؤدّي دورًا رئيسًا في بناء القصيدة، وقد يمتدّ على مسافة مقطع طويل أو مجموعة من المقاطع تنتهي إلى هدف معيّن، لذلك الحوار هنا ليس المقصود به الحوارات العاديّة الّتي تكون دون مغزى أو هدف، فهو أداة لتقديم حدث دراميّ دون وسيط ، أو

[١] يُنظر: إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر**، ٣٠٥.
[٢] موسى، الخليل، **بنية القصيدة العربية المعاصرة**، ٢٨١.

وعاء يختاره المؤلّف أو يُرغم عليه لتقديم حدث دراميّ يصوّر صراعًا إراديًّا بين إرادتين تحاول كلّ منهما كسر الأخرى وهزيمتها.[١]

وللحوار الدراميّ وظائف عديدة أهمها: " أنّه يدلّ على طبائع الشّخوص، وذخائر النّفوس ويسهم في تطوير الحبكة والشّخصيّة، ويوضّح المواقف، ويكشف من أفكار الشّخصيّات ونفسيّاتها، ويساعد على معرفة الفعل الدراميّ ويحلّل أسبابه، ويدفعه باتّجاه الذّروة فالنّهاية ويساعد على تلوين المواقف باللّون العام وعلى نموّ الفعل واكتماله، كما أنّه يلتزم بدفع الصّراع إلى الأمام دائمًا، ويشقّ له سبله حتّى يبلغ غايته"[٢] فالحوار "محتوى الإنسان كلّه والكلام بين الأشخاص محتوى المجتمع كلّه" [٣] وهذه الوظائف التّي تمّ ذكرها سابقًا إن لم تتوفر في الحوار فقد الحوار دراميّته.

وللحوار الجيد سمات وخصائص لا بُدّ من توفرها به، ولعلّ أبرز هذه الخصائص، الإيجاز بحيث تصل الفكرة إلى المتلقّي بأقلّ عدد ممكن من الكلمات وتؤثّر في وجدانه، والابتعاد عن الصّنعة والتّكلف، والتّزيين في الكلمات، والاستطراد، بحيث تكون الشّخصيّة، وحوارها مطابقان لواقعهما تمامًا، فالكلمات الّتي يحويها الحوار كالبنيان المرصوص، بحيث إذا قمنا بإزالة كلمة أو عبارة اختلّ الحوار بشكل عامّ، وحدث خلل في المعنى، " كما يجب في الحوار أن تخضع الكلمات لتنويع يبرز صوت كلّ شخصيّة في تفرده ويبرز ما بين الشّخصيّات في تباينها"[٤] ومن هنا نستنتج أنّ طول الجملة أو المقطع يؤدّي إلى ضياع المعنى، فمن الصّفات الجماليّة الّتي ترتقي بالحوار إلى مستوى عالٍ أن يكون ذا إيقاع جميل يَشُدّ المتلقّي، ويبعث التّشويق، والإثارة لدى المتلقّي[٥].

والحوار نوعان، النّوع الأوّل الدّيالوج وهو حوار بين شخصيّتين أو أكثر وهو قليل الوجود في القصيدة المتكاملة، لكنّه إذا وجد فهو ذو أهميّة، يدفع العمل الدراميّ إلى الذّروة، ويخلق التّوتّر ويكون أحيانًا رشيقًا وجمله قصيرة [٦] ، وهو ما يسمّى بالحوار الخارجيّ الّذي يشتمل على حوار

---

[١] يُنظر: عبد العزيز، حمودة ، **البناء الدرامي**، ١٤٥.
[٢] الموسى، خليل، **بنية القصيدة العربية المعاصرة**، ٢٨١.
[٣] بنتلي، إريك، **الحياة في الدراما**، ٧٩.
[٤] تليمة، عبد المنعم، **مقدمة في نظرية الأدب**، ١٣.
[٥] يُنظر: الموسى، خليل، **بنية القصيدة العربية المعاصرة** ٢٨١.
[٦] المرجع نفسه ، ٢٨٤.

مباشر، وحوار غير مباشر أمّا المباشر: فيطلق عليه مصطلح " الخطاب المعروض" لسمة العرض المباشر لكلام الشخصيّة"[1] ومنه ما جاء في قصيدة اعتقال الأبيض :

صوت يعبر في الهاتف:

هل أعددت الورد؟

لا يا سيدتي... بعد

كان لنا مشوار، وأعدّوا الأسلاك

لماذا...؟

لا أعرف سيدتي

فأنا مثلك في هذا اللحد

كان لنا مشوار وأعدّوا الأشواك

فلا عرس الآن

أخذوا الفرح الأخضر والريحان

أخذوا الأبيض منا، أخذوا الكلمات

إلى هذا الحدّ؟

أخذوا أيضًا باقات الورد

أخذوني أمس

لا تنتظريني

لا تنتظري العرس[2].

[1] يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)** ، ١٧٩.
[2] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، ٣٨٢/١.

تشكّل الحوار السّابق من خلال طرح أسئلة وتقديم إجابات، بين الشّخصيّتين المتحاورتين حيث برز صوته، ومحاور آخر من خلال مُحادثة هاتفيّة، فالشّاعر بهذا المقطع يُعبّر عن شحنات عاطفيّة، وأعباء عقليّة توفّر للمعنى أن يعمل بطاقته الكليّة، بينما يتفاعل المستمع مع هذا المعنى. بما تتيحه له طاقته العقليّة في لحظات التّلقي." فالكلام الّذي يُمارسه الفاعلون في الفعل الدراميّ يمكنهم من ممارسة التّفكير عبر وضع أنفسهم في حالات ومواقع تمنحهم القدرة على إنتاج الكلام في علاقته بتلك الحالات والمواقع كي يُفضي إلى إنتاج نص دراميّ"[١].

وفي قصيدة " الجثّة " يمتدّ الحوار على طول المقطع، للوهلة الأولى يظنّ القارئ ويتوهّم بأنّه إزاء حوار طبيعيّ بين شخصيّتين، لكن لا يلبث أن يتّضح أنّه حوار بينه وبين نفسه، وليس بين شخصيّتين مختلفتين، يسأل ويجيب، من خلال تكرراه لأسماء الاستفهام (ماذا، كيف، ماذا) وهذا الحوار الذّاتيّ الّذي افترضه عبّر من خلاله عن حالته النّفسيّة الصّعبة، وغربته المكانيّة، وعن حالة الصّراع الّتي تعتريه من خلال شخصيّة خياليّة لم نتعرّف إليها وبقيت مجهولة حتى النّهاية.

يقول القيسي:

ماذا في الداخل

في الداخل نحن، ولكنا نجلس فوق المقعد في الساحة

ووحيدين يمر علينا الحارس

تحكين عن الوقت وأحكي كيف يمر العمر،

وكيف نقضي الساعات معًا

بينما أنت بعيدة

وأنا وحدي

ماذا في الداخل

[١] الكردي، وسيم، **المشاكلية، نحو حوار حواري من الصوت المفرد إلى الأصوات المتعددة**، ٩.

في الداخل يا سيدتي لا شك، أثاث وفراغ

في الداخل بعض حرائق

ورماد صباح عادي

في الداخل قتلى، صعاليك، نبيون، نساء عربيات

في الداخل أشياء الروح، فعلام سؤالك...؟[1]

نلاحظ في النّص السّابق وجود حوار، لكنّه يفتقد للتّفاعل الاجتماعيّ الحقيقيّ بينه وبين من يحاوره؛ لأنّه يحاور نفسه، فظهرت المشاهد الثنائيّة في الحوار بين نفسه، فالفعل الدراميّ كما هو معروف يخلق بشكل جماعيّ إلّا أنّه في هذا النّص خلق فعلًا دراميًّا من خلال الحوار مع نفسه، ومن الطبيعيّ أنّ وجود الآخر في الحوار الشعريّ مهم لما تنتجه الذّات الشّاعرة، إلّا أنّه استطاع من خلال ذاته الأخرى التّعبير عمّا يريد، يسأل نفسه ومن ثم يجيبها، وهذا ما جعل النّص دراميًّا ، بحيث أنتج شخصيّات في مقطعه لها صوت واحد وهو صوته تفاعلت هذه الشّخصيّات مع بعضها بعضاً ونجم عنها حوارٌ دراميٌّ ومما زاد من دراميّته وتأثيره هو فقدان صوت الطّرف الآخر، فلم تظهر الإجابة عن الأسئلة المطروحة من قبل الشّاعر.

وبالنّظر إلى قصيدة "مرآة المنفى" نجد هذا النّوع من الحوار المباشر، حيث يسأل بشخصيّته الأولى، ويفتتح حوارًا دراميًّا، ويتلقّى الأسئلة بشخصيّته الثّانية ويجيب عليها ليتملك زمام القيادة في الحديث، فتناوبت الشخصيّتان في الظّهور، وشكّلا مقطعًا حواريًّا لبّى الغاية الأساسيّة الّتي أراد طرحها للقارئ، فكان هذا المقطع هو المحور الأساسيّ لإنتاج الفعل الدراميّ بأسلوب مباشر.

ماذا تفعل بي؟

كِتّانِ الطرقات هنا؟

أطويه؟

وأطويه،

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، ٤٥٠/١.

ولا شيء سوى أني

أكبر في السن

وبلا إذن تنسلُ من الباب الأيام إلى الشارعِ،

أنزلُ سهوًا

مِرآة المقهى

ويَعِنُّ على روحي،

ما بات يَعِنّ،

ما تفعلُ في مرآة المقهى؟

أتأملُ ألوانُ الطّيفِ، قليلًا،

أحيانَا

أبعثُ صورتها

مِن رقدتها

فإذا الأشياءُ تئِنّ[1]

استطاع في المنفى أن يكون لسان حال شعبه، ووطنه، فجعل من قصائده وطنًا وأبدع في رسم تفاصيله، فحنينه إلى وطنه، وبغضه للمنفى، وبكاؤه على ما جرى، وما فقد عوامل زادت من إبداعه في بناء صوره الشّعريّة.

٢- الحوار غير المباشر:

يعبّر فيه عن منظوره الخاص، ويكشفه للمتلقّي من خلال التّأكيد والتّشويه لما يراه من خلال الأقنعة الّتي يرتديها، فالشّاعر من خلال الحوار غير المباشر يرسم لوحته الدراميّة الّتي غدت

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٤٢٦/٢.

إطارًا استقطب من خلالها مكنوناته، فالقصيدة المشتملة على حوار غير مباشر أي الشخصيّة القناعيّة، هي وسط بين الذاتيّة والموضوعيّة، ومعبر من الوعي القانع بقناعه يختاره ويصوّره ويبحث بين الأدوار الّتي تناسب واقعه وترصد حركته[١].

نقل القيسيّ الحوار بطريقة فنيّة، حيث جسّد الحدث من غير إطالة، في قصيدته المعنونة بـ " منزل شجار" :

وفجأة:

أريد أن أسافر

أليس جيدًا؟

و يهطل النّدى

يدق صدره، يخلخل الجهات

وظل صامتًا، وما تبسمت

لكن بعد برهة تكلمت:

يحل كل المعضلات [٢]

يُلاحظ من خلال المقطع السّابق أنّه أشبه ما يكون راويًا لقصّة، وهنا تظهر نزعته نحو الدراما فهو يهدف إلى شدّ انتباه القارئ، فالأحداث تتبدّل وتتغيّر، وتتمازج الصّور فالمباغتة في تصدير المشهد مع الصّمت والتخلخل في الأحداث عملت على جلب الدراميّة إلى المقطع الشعري. فتلاعبه بالأصوات، يجعل المتلقي يعيش مشهدًا دراميًا أبدع في إخراجه.

يستنتج من المقاطع الشّعريّة السّابقة أنّ هذا الأسلوب يتراوح أحيانًا، بين الخبر، والإنشاء والاستفهام، مما يخلق نوعًا من التّوتّر والحركة لكنّها تكون حركة أفقيّة في دائرة أو مستوى واحد

[١] يُنظر: فرحات، أسامة، **المونولوج بين الدراما والشعر**، ٦٩.
[٢] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٦٠٨/١.

تدور حول وجهة نظر يريد المتحدث إثباتها. حيث تعبّر الشّخصيّة عن بعض أفكارها الدّاخليّة ودوافعها[1].

تعدّ قصيدة "السّجين" أنموذجًا لهذا النّوع من الحوار، حيث يصوّر في هذه القصيدة مشهدًا من المشاهد الّتي عاشها وعاصرها أغلب الشّعراء الفلسطينيين، فهو يصوّر واقعًا مليئًا بالمعاناة والاضطهاد حيث صُقلت شخصيّته، وخرجت من رحم هذه المعاناة، فقد هُجّر إلى الأردن، وتنقّل بين أكثر من دولة، فامتزجت " التّجربة العامة بالتّجربة الخاصّة لتشكّل موقف الشّاعر وأحاسيسه وانفعالاته بموضوع الغربة"[2].

حيث يقول في قصيدته:

أحكموا الباب عليّ

أغلقوا كلّ الشبابيك وجاؤوا بالستائر

حجبوا عنّي ضياء الشّمس والوجه الذي أهوى، وأطفالي الصّغار

فتتوا ما كنت أحوي من سجائر

كسروا ظهري بعقب البندقية

ثمّ قالوا: أتُهاجر؟

قلت: يا ليت فقلبي صار طائر

وأنا لا أملك الآن زمامه

قيل تبقى ها هنا حتى القيامة

قلت: أجل في بلادي تستحيل النار بردًا وسلاما

وانثنوا ضربًا على رأسي بأعقاب البنادق

---

[1] يُنظر: فرحات، أسامة، **المونولوج بين الدراما والشعر**، ٢٣٠.
[2] أبو علي، نبيل، **عناصر الإبداع الفني في شعر عثمان أبو غربية**، ٢٨.

قلت: ما همّ فقلبي صار عصفورًا،

وأغصاني حدائق.

قلت: قلبي صار زرعًا وسنابل

أشعلوا فيه الحرائق

واعلموا أن جذوري سوف تبقى وتناضل

أحرقوني

يخضب الأرض رمادي[1]

تضمّن النّص السّابق حوارًا طويلًا، بدأ بمشهد فيه عُزل الشّاعر عن العالم الخارجيّ، وجرُّد من كلّ شيء، وحرموه من كلّ ما يحبّ ويهوى وحرقوا قلبه، واعتدوا عليه بأعقاب البنادق وكسروا ظهره، ثم طرحوا عليه سؤالًا، لتبدأ رحلته مع الحوار، ليكشف طبيعة من عزلوه، وعدوانية من اعتدوا عليه، فسؤالهم أجاب عليه بأسلوب فنّي شيّق حُلّي بصور فنيّة، وأحداث متعاقبة حتّى أنّه استخدم الكلمات الباعثة للحياة والأمل والتفاؤل فكانت صفعة في وجه من مارسوا بحقه أسوأ أنواع الاضطهاد اللاإنسانيّ، فاستخدم (أغصان، حدائق، عصافير، زرع سنابل) فجاءت هذه الكلمات دالة على أنّ موته لن يكون إلا بذرة ستُنبت الكثير من أمثاله، من يحملون فكره ويناضلون من أجل بقائهم على أرضهم، فجذوره وأمثاله ضاربة في عمق أعماق الأرض كشجرة زيتون عتيقة، حتّى أنّ رماده سيكون بمثابة طائر الفينيق، الّذي يبعث نفسه من رماده لحياة جديدة، كلّ ما سبق أسهم في زيادة دراميّة النّص، ولا سيّما أنّ كلّ ما جرى يقع في سياق وإطار نصيّ واحد.

وفي مقطع آخر ينطلق من نفسه، وما يلبث أن يعود إليها فورًا، فهو يتساءل لكنّه ليس بحاجة إلى جواب. فيقول:

أيتها السيدة الجليلة

---

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ١/ ٧٥-٧٦.

قولي لي:

من أين تطلع هذه الشّمس الباردة

من الشرق المخضب،

أم من قميص أمريكا الواضح؟

ثم قولي أيضًا

أيتها السيدة الجليلة

في أي النقاط من وطني أنقل قدمي

وأي الشوارع مجاز لي عبورها

وأي المقاهي أقرأ وأكتب

أي الكلمات أقولها لعروسي غدا!؟[1]

بدأ الشّاعر مقطعه بحرف النّداء المركّب أيّها، وتبعه بالمنادى المعرف بـ أل وهي السّيدة الجليلة، وجاء استخدامه لوصلة النّداء تدليلًا على أنّ السّيدة الجليلة لم تكن أمامه وجهًا لوجه للتّحدّث معها، وقد طرح مجموعة من الأسئلة، كان في كلّ مرّة ينادي ويخاطب المحاور الآخر بالسّيّدة الجليلة، دلالة على ثقته بالسّيّدة واحترامه الشّديد لها. إلّا أنّها بقيت مجهولة، وشخصيّة خياليّة حتّى النّهاية، فالشّاعر هنا أجرى حوارًا وهميًّا بينه وبين تلك السّيّدة واستطاع أن يوضّح ويوصل أبعاد الفكرة الّتي يريدها للمتلقّي، وأن يرسم في مخيّلة المتلقّي لوحة فنيّة تحتوي المشهد وما دار به من أحداث، فجاء تعبيره إزاء ما يعيشه الشّعب الفلسطينيّ ورفضهم الخضوع للمحتلّ والتّسليم بالواقع المفروض عليهم عنوة، على شكل لوحة فنيّة دراميّة فاقت التّصوّر من فرط جمالها.

أمّا النّوع الثّاني فهو الحوار الدّاخليّ (M٠NOLOGUE) وهو الأهمّ في بناء القصيدة المتكاملة، وكلمة مونولوج تعني كلام الشّخص الواحد، وهي منحوتة من الكلمتين اليونانيّتين

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**،٢٢/٣.

mono واحد و logos – الكلام ، وتوجد في مصطلحات المسرح كلمة أخرى تقترب بمعناها من المونولوج، هي كلمة مخاطبة الذّات، وفي اللغة العربيّة تترجم أحيانًا إلى المناجاة أو النّجوى[١].

وعبارة " الحوار الدّاخليّ" هي ذاتها عبارة اصطلاحيّة مستعارة بلا شك من ميدان الفن الرّوائيّ وبخاصة من ميدان الأدب المسرحيّ. فالحوار العاديّ– ببساطة– صوتان لشخصين مختلفين يشتركان معًا في مشهد واحد، تتبين من خلال حديثهما أبعاد الموقف. وفي الحوار الداخليّ يكون الصّوتان لشخص واحد، أحدهما هو صوته الخارجيّ العام، والآخر صوته الدّاخليّ الخاصّ الّذي لا يسمعه أحد غيره ولكنه يبزغ على السّطح من آن لآخر"[٢]. وفي أثناء تلك الحركة ينقل لنا المونولوج الأبعاد النّفسيّة للمتحدث بلسان الشّاعر.

والمونولوج شكل من أشكال الخطاب المسرحيّ يمكن أن يأخذ شكل مناجاة فرديّة مع الذّات إذ تتساءل الشّخصيّة من خلاله عمّا شعر به من مشاعر متضاربة، وتعبّر به عما في داخلها من تمزّق أمام ضرورة اتّخاذ قرار ما. "إن المونولج الدراميّ هو ما يميّز القصيدة الدراميّة، حيث يتواجد متكلّم خياليّ يخاطب مستمعين خياليّين، وحيث تكشف فيه شخصيّته ما عن طبيعتها والموقف الدراميّ الّذي يحوطها، فهو عبارة عن رسم غير مباشر لشخصيّة ما أو أثر أدبيّ مرتكز على حادثة واحدة تقدّمه شخصيّة خياليّة أو حقيقيّة في حديث من جانب واحد يوجه للقارئ أو لشخصيّة أخرى أو لجماعة من النّاس"[٣]

وعوامل نشوء هذا الحوار كثيرة، منها ما هو اجتماعيّ أو سياسيّ أو حضاريّ أو ذاتيّ، وتؤدّي هذه العوامل وغيرها دورًا في تشكيل خصائص هذا الحوار وأهدافه، وثمة عوامل تعود إلى ذاتيّة الشّاعر أو الشّخصيّة وحاجاتها ودوافعها، ومنها ما يعود إلى الخصائص التّعبيريّة والجماليّة وغيرها[٤].

---

[١] يُنظر: ماري إلياس و حنان قصاب حسن: **المعجم المسرحي**، ٤٩٤.
[٢] اسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر**، ٢٩٤.
[٣] أسامة فرحات، **المونولوج بين الدراما والشعر**، ٢٤.
[٤] يُنظر: الموسى، خليل، **بنية القصيدة العربية المعاصرة**، ٢٨٤.

وينجم الحوار الدّاخليّ عن الصّراع المركّب من عدد من القوى والمستويات أو الصّراع الدّاخليّ بين العقل والعواطف وقد يرتبط الحوار الدّاخليّ بنوع آخر من أنواع التّفكير، وهو تخيّل الذّاكرة، فتعتمد الشّخصيّة في بناء حوارها الدّاخليّ على ذكريات سابقة تعيد الشّخصيّة بناءها.[1]

ومن الواضح أنّ الحوار الدّاخليّ اقترن بالصّراع الدراميّ المركّب فقوّاه وشدّ عُراه، وهو حوار غنيّ يبيّن أبعاد الشّخصيّة الواحدة وعلاقاتها الّتي تتراوح بين الفضيلة، والرّذيلة، والخير، والشرّ والخصب، والعقم، على نقيض الشّخصيّة السّطحيّة الّتي يتّجه حوارها الدّاخليّ في اتّجاه واحد ويكون الصّراع فيها بسيطًا وضعيفًا[2]

كما أنّ المونولوج يؤدي دورًا مهمًا في القصيدة العربيّة، عندما يريد التّعبير عن أفكاره وعواطفه بأسلوب فنيّ –غير مباشر– فإنّه يعمد إلى تكثيف الصّورة، وتركيبها، والتّحدث إلى الجمهور من خلال قناع وهميّ يغيّر من شكله وصوته، فلا يعود بالنّسبة إلى المتلقّي نفسه، بل يتجسّد أمامه حينئذ من خلال شخصيّة خياليّة يتعرّف فيها صوته. وهو الشّكل الّذي يعرف بالمونولج الدراميّ[3].

المونولوج: هو مصطلح يستعمل بمعانٍ عدّة، بيد أنّ المعنى الأساسيّ هو الحديث المنفرد الّذي يقوم به شخص واحد في وجود أو غياب مستمعين[4].

جاء الحوار الدّاخليّ في أشعاره على:

١– حوار الشّاعر مع نفسه: بحيث يتحاور مع نفسه دون الآخرين، فيخلق بينه وبين نفسه حوارًا ذاتيًّا يعبّر عمّا يدور في مخيّلته ونفسيّته، ويستوفي الموضوع الّذي يرمي إليه. وتعدّ قصيدة " في امتداد سهوبي الغارقة في الحب " مثالًا صريحًا على الحوار الذّاتي مع النّفس، حيث يقول:

بت لا أعرفني،

– قال –

[1] نفسه، ٢٨٤.
[2] يُنظر: الموسى، خليل، **بنية القصيدة العربية المعاصرة**، ٢٨٦- ٢٨٧.
[3] يُنظر: أسامة فرحات، **المونولوج بين الدراما والشعر**، ١٩- ٢٠.
[4] ، يُنظر: أسامة فرحات، **المونولوج بين الدراما والشعر**،٢٣.

أنا الفاسق والفاتك بالريح الحدودية

نهاب اللذاذات،

أنا لا أرتوي

من دنان حبيبي!

أم أنا العاشق المتهالك،

أدرك أسرّي

فأسري

إلى حتف روحي

وأرفع عالساريات ذنوبي؟![1]

فالشّاعر يخاطب نفسه وكأنّه لا يعرفها، فهو يتنكّر لنفسه، ويخاطب نفسه المجهولة، كأنّه لا يعرفها، لأنّ الحبيب أوجعه ألمًا وبعدًا فلم يعد يرتوي منه، وهو يعرف بينه وبين نفسه أين سيقوده هذا الحدث الدراميّ في القصيدة، فهو كما يصرح سيقوده هذا الحدث إلى حتف روحه وسترفع ذنوبه كما ترفع السّاريات. فالفكرة الّتي يطرحها القيسيّ ويعبّر عن مكنونها، لجأ فيها إلى ضمير المتكلّم (أنا) الّذي يدل على حديثه مع ذاته ومحاورته لها، فالشّاعر هنا يرى ويدرك بحاسته الدراميّة أن الانتقال من صوته التقريريّ إلى أصوات المشهد أنسب، بحيث يبعث الحيويّة والنّشاط بشكل زائد في القصيدة.

كما لوحظ أنّه ينحى منحى آخر في حواره الدّاخليّ، فهو يطرح أسئلة على نفسه ويخاطبها دون الإجابة عن الأسئلة والاستفسارات الّتي يطرحها، فالقيسيّ يخاطب نفسه ويحادثها بحيث يقتصر الخطاب على صوت واحد يبعث الحيويّة داخل القصيدة ولا يتغيّر مع تغيّر الأحداث، وتقلّباتها، ويظهر ذلك جليًّا في قصيدة " الكمين" حيث يقول:

من يعدّ الكمين هنا

من يعد الكمين؟

هذه الريح تمضي

افتحي النافذة

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج/٦٤٧.

وأوصلي هذه الأغنيات إلي بيت أمي

وأنت؟

أريد قليلًا من السّرد

أسري إليه

أروح عن معطفي ووحيدي

وأكمل مرثيتي في الحجارة،

أكمل هذا الطلوع،

مَديحًا لشارع روحي الأخير هُناك هناك

كأن يديك نشيج البراري

كأني البراري

وليس يَفضّ السؤال اشتباكي معي[1]

يتّضح من خلال الحوار السّابق تكراره اسم الاستفهام (من) وهذا إن دلّ فإنما يدلّ على حالته الشّعوريّة غير المستقرّة، ومن الواضح أنّ " الحوار الدّاخليّ اقترن بالصّراع الدراميّ المركّب فقواه وشدّ عُراه، وهو حوار غنيّ يبيّن أبعاد الشّخصيّة الواحدة وعلاقاتها الّتي تتراوح بين الفضيلة والرّذيلة والخير والشّر والخصب والعقم على نقيض الشّخصيّة السّطحيّة الّتي يتّجه فيها حوارها الدّاخليّ في اتّجاه واحد فيكون الصّراع فيها بسيطًا وضعيفًا"[2] فظهر الشّاعر في مقطعه السّابق من خلال هذه العبارات (الرّيح تمضي، أُروّح عن معطفي ووحيدي، يديك نشيج البراري...) راوٍ يتخفى وراء الشّخصيّة الّتي تنوب عنه في الحديث.

وفي قصيدة " مثلما يشطر النّهر أرضًا إلى ضفّتين" برزت مناجاة الشّاعر وحديثه مع نفسه وجاء المقطع يدلّ على دلالة سطحيّة واضحة وهو استفهامه عن المدن وعن نفسه، ولكن الدّلائل توحي بشيء أعمق من لفظها يكمن في وجدان الشّاعر وهو استفهامه عن أرضه الّتي هُجّر منها، فعبّر عن مشاعر الحنين والغربة الّتي يقاسيها أثناء رحلته في المنفى، ويزيد من وتيرة الصّراع في الحوار الدّاخليّ استخدامه كلمة " السّهم " فالسّهم قد انثنى من كثرة الضّنى، وضنك العيش الّذي عانى منه وذاق مرارته بكلّ تفاصيله ، فيقول:

---

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢٨٥/١.

[2] عز الدين، إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ٢٦٩.

تسألين لماذا أريحا وغزّة

ولماذا أنا

تسألين عن السّهم كيف انثنى[1]

امتدّ الحوار الدّاخليّ على طول القصيدة الّتي أخذ منها هذا المقطع، وفيه صوّر معاناته الّتي ذاقها من مرارة فقدانه الوطن والأهل، وحنينه إليهم في بلد المنفى.

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢٩٤/١.

٢-الحوار الصوفيّ:

تقف الصّوفيّة موقفاً لا جدل فيه من أسلوب الحوار، فالصّوفيّة تؤمن بأهميّة الحوار لكي لا يكون هناك صراع، ومغذيات للنّزاع، فالحوار الصّوفيّ في شعره ملغوم لأنّ المحاور الآخر الّذي هُجّر من أرضه لا تُحترم إنسانيّته، وحقوقه، ولا يعترف بها فالصّراع في قصائده يهدف إلى التّمرد على محاولة المحتلّ إلغاء هويّة صاحب الأرض، فالصّوفيّة من خلال الحوار ترسم طريقاً واضحاً لكلّ فرد، وتعطيه الحق في الاختيار، وانتمائه لعقيدته، وحصوله على كافة الحقوق والواجبات.

ولما كان التّصوّف يواكب نزعة الإنسان وغريزته، ويتوغّل في أعماق وجوده، فالشّاعر يسعى إلى صورة جديدة تشيع فيها الحياة،ليعبّر عن مذهبه الوجوديّ الّذي يقوم على الحدّ الفاصل بين الوطن والمنفى، فأصبح شعره تعبير عاطفيّ .

إنّ تجارب الشّاعر والمآسي والأهوال الّتي لاحقته بين الفينة والأخرى جعلته يسعى إلى تغيير الظّاهر والباطن للبحث عن السّعادة الأبدية، وثمة عوامل تعود إلى ذاتيّته واحتياجات شخصيّته ودوافعها ألجأته إلى إسقاط الصّوفيّة فكرًا ومبدأً لتكون مظهرًا وإن لم يكن بارزًا في أشعاره، ومن الأمثلة على الحوار الدّاخليّ الصّوفيّ قوله:

اغرسي السكين في صدري، وخليني أموت

شهقة تتبع شهقة

في حنايا الزرع، في ظل البيوت

وأسدلي آه على وجهي خرقة

ودعيني لندى الأعشاب، أبتل فأحيا فأعود [١]

موت الجسد وفناؤه، وإعادة بعث الروح من جديد هي من مآثر الصّوفيّة ومعتقداتهم، فالقيسيّ نراه هنا يتبع نهج الصّوفيّة ويلجأ إليها ليتخلّص من حالة التّشتّت والضّياع وعدم الاستقرار الّتي

[١] القيسي، محمد ، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج٩٦/١.

يعيشها، وهذا الشّيء كان باعثًا للأمن والاستقرار، والطّمأنينة في نفسه ، حتّى أنّ رؤيته للموت في هذا المقطع جاء مختلفًا فهو باعث للحياة من جديد، وقد استخدم عبارات مثل : (الموت الإسدال ، الخرقة، أحيا، أعود) عملت على سبغ القصيدة بالطّابع الصّوفيّ، فالموت حبًّا وعشقًا هو هدف المتصوّف وغايته للوصول إلى الحياة الأبديّة.

ويقول:

آهٍ يا وقتًا بلا وقتٍ

ويا موتًا بلا اسمٍ، ترصّدْ ورقي

آه يا ضيفي الّذي ينزلُ في بيتي

ويُدعى قلقي

نجّني من سندس القول،

ووزّع مِزَقي.

واستلمني حجرًا يُفضي إلى أهلي

ومهّدْ طرقي[1]

الإنسان دائم التّفكير بمصيره المحتوم، والموت حاضر دائمًا في خاطر النّفس البشريّة ويتوقف عنده كثيرًا ، خاصة عند شعب يستيقظ صباحًا ويتوجّه لأعماله لا يعلم إن كان سيعود أم لا، فيقول:

ومنها يصيحُ أبي يا محمدْ

تعالَ فقد صادني الإنجليزُ أخيرًا

تعال فإنّي سأذهب[2]

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢ /٢٩٦.
[2] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢/ ٢٣٥.

يظهر الفلسطينيّ مستسلمًا لفكرة الموت في النّص السّابق، فهو مقهور مغلوب على أمره مسلّم أمره لله.

ما شكّك يومًا فيك القلبُ،

غداة احتدم الموجُ،

ولا أشركْ

يا سورةَ بعثي في الرّيحِ، وكوخي في التّجوالِ،

إذا انشقّ الكونُ عليّ،

وشتّتني المسلكْ

منْ أيِّ تُوَيجٍ، في هذا الأقيانوسِ

تهاديتِ إليّ غزالًا

وملكنا الليلكْ![1]

يهيمُ عشقًا في النّص السّابق، وتُخبِر مفرداته عن الوجد والصّبابة، وحالة الحبّ الّذي يعيشه، فالحبّ أنبل العواطف الّتي أنعم بها الله على الإنسان، فبدونه لا يمكن أن تعمر بيوت أو أوطان، وقد أدرك قيمة الحبّ، وحاجتنا إليه، فجاءت كلماته وكأنّها مناجاة، أو ترنيمة صوفيّة ، فقلب الصوفيّ لا يعرف إلا الحبّ والعواطف الّتي تختلج قلبه. وقد خلع شيئًا من القداسة على محبوبته فيما سبق.

[1] نفسه، ٢/ ٦٣١.

الفصل الثّاني

جدليَّة الزَّمكانيّة في شعر القيسيّ

أولاً: أبعاد المكان ودلالاته

١- بُعد نفسيّ

٢- بُعد اجتماعيّ

٣- بُعد انتمائيّ

ثانياً: حركيّة الزَّمن

١- الاستباق

أ- الاستباق كإعلان

ب- الاستباق كتمهيد

ج- الحذف

٢- الاسترجاع

أ- خارجيّ

ب- داخليّ

الفصل الثّاني: جدليّة الزّمكانيّة في شعر القيسيّ.

لقد التفت الإنسان بعامّة والشّاعر بخاصّة إلى ظاهرتيّ الزّمان والمكان منذ أقدم العصور ذلك أنّه عاش " ملايين السّنين على الأرض يراقب ظواهر تتعاقب في دورات مثل اللّيل والنّهار والشّهور والفصول بحركة الشّمس في شروقها وغروبها"[١].

ولاحظ أثر هذه الدّورات على الحياة والأحياء والأشياء، فظنّ أنّه يعرفهما حقّ المعرفة، غير أنّه في الحقيقة لم يعرفهما بالمعنى الموضوعيّ، وإنّما عرفهما بالمعنى الذّاتيّ أو النّفسيّ[٢].

وعليه فإنّ حديث الدّارسين عن الزّمان والمكان في الأدب، إنّما هو حديث عنهما بالمعنى الأدبيّ أو النّفسيّ أو حتّى الفلسفيّ ، وإن كان ما ينطبق على الزّمان لا ينطبق على المكان، لأنّ المكان ثابت والزّمن متغيّر، وإنّ ما يطرأ على المكان من تغيّر إنّما هو بفعل الزّمن، أو بفعل الأحداث والحركة داخل الزّمن[٣].

ومن هنا كان الشّعراء منذ أوليّة الشّعر العربيّ في الجاهليّة يطرقون مسألتيّ الزّمان والمكان طرقًا لافتًا، موضّحين أثر الزّمان على المكان من ناحية، ومسبغين على الزّمان أوصافًا متناقضة من إيجابيّة وسلبيّة من ناحية أخرى، إلا أن نظرتهم إلى الزّمن لا تأتي إلا انعكاسًا لأحوالهم النّفسيّة، وإن وقفة عند المقدّمات الطّلليّة في الشّعر الجاهليّ وملاحظة مدى احتفالها بهذين العنصرين – الزّمان والمكان – تدلّ أوضح الدّلالة على التفاتهم إليهما متبينين أثرهما في حياتهم[٤].

ويعدّ الزّمن والمكان ركيزتين أساسيتين في البنيّة الدّراميّة، " فالأحداث في القصيدة لا يمكن لها التّحرك إلا بتحرّك الشّخصيّات في إطار زماني مكاني" [٥] فالمكان والزّمان توأم لا ينفصل أحدهما عن الآخر.وعلاقة الإنسان عامّة بالزّمان والمكان، والشّاعر خاصّة، هي علاقة متذبذبة متقلّبة بين الإيجاب والسّلب، وبين القبول والرّفض، وبين تصويرهما بأجمل الصّور وألطفها أو

---

[١] يُنظر: حسام الدين، كريم ، **الزمان الدلالي**، ٢٣.
[٢] نفسه.٢٣
[٣] يُنظر: جديتاوي، هيثم، **البناء الدرامي في القصيدة العباسية**،١٦٩
[٤] يُنظر: حسام الدين، كريم ، **الزمان الدلالي**، ٢٤.
[٥] هنية، جوادي، **جدلية المكان والزمان في رواية الأعرج**، ٣٢٧.

أقبحها وأبشعها كلّ ذلك تبعًا للحالة الشّعوريّة الّتي يعبّر عنها أو للخبرة الّتي انعكست على صفحات شعره[١]

إن الزّمان والمكان بمعناهما الموضوعيّ ليس كما يظهران في الأدب أو ينعكسان فيه، ذلك لأنّ دورهما أو وجودهما يسير وفق إيقاع ثابت لا يتغير، وإنّما الّذي يتغيّر هو مشاعر الشّعراء وأحاسيسهم تجاههما، فليس هناك من زمن بسّام، وآخر ينظر شزراً، ولكن أحاسيس الشّاعر ومشاعره ونفسيّته هي الّتي رأت الزّمن بسّامًا هنا وغضبان هناك[٢].

أولًا: أبعاد المكان ودلالاته:

إنّ المكان هو القرين الضّروريّ الملازم والمتمّم للزّمان، ولا يمكن تصوّر أيّة لحظة من لحظات الحياة، أو أية حالة من حالاتها دون إدراجها في سياقها الزّماني وموضعها في مجال ماديّ (مكانيّ) محدّد[٣].

ويشكّل عنصر المكان آليّة مهمّة، يكوّنها لتشكيل قصائده ورسمها، عبر تفاعلات متعدّدة، وتحولّات أساسيّة، فالمكان عندما ينتقل من مداره الواقعيّ الحياتيّ العاديّ إلى مداره الفنيّ الروائيّ أو الشّعريّ، يمرّ من خلال أنفاق متعدّدة نفسيّة وأيديولوجيّة وفنيّة، لكي يصل أخيرًا إلى المدار الفنيّ التّشكيليّ[٤] فالمكان" ليس عنصرًا زائدًا في العمل الروائي، فهو يتخذ أشكالًا ويتضمّن معاني عديدة، بل إنّه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كلّه"[٥].

سيشكل المكان عنصرًا حيويًّا من العناصر الفنيّة الّتي يقوم عليها العمل الأدبيّ، فهو يقوم بدورٍ مهمٍ في تشكيل النّسيج الهام للنّتاج الروائيّ، وهو العمود الفقريّ الّذي يربط أجزاء العمل مع بعضها[٦] وهو كما يؤكد باشلار الأداة الأكثر استيعابًا لمعاني النّص، إضافة إلى أنّ العمل يفقد أصالته وخصوصيّته إذا افتقد عنصر المكان[٧].

---

[١] يُنظر: جديتاوي، هيثم، **البناء الدرامي في القصيدة العباسية** ، ١٧٣

[٢] نفسه، ١٧٠.

[٣] يُنظر:هنية ، جوادي ،**جدلية المكان والزمان في رواية الأعرج**، جامعة محمد خيضر بسكرة، ،٣٣١، ٢٠١٣ م.

[٤] يُنظر: النابلسي، شاكر، **جماليات المكان في الرواية العربية**، ٩٢

[٥] بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ٣٣

[٦] يُنظر: زكي، أحمد ، **دراسات في النقد الأدبي**، ٤٢- ٤٣

[٧] يُنظر: باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، ٧١.

فقد "عُني شعراء المقاومة الفلسطينيّة في أشعارهم عناية فائقة بالأرض الفلسطينيّة والمكان الفلسطينيّ إدراكًا منهم أنّ جوهر الصّراع العربيّ الصّهيونيّ هو صراع على الأرض" [1] وللمكان في الشّعر أبعاد عدّة أهمّها:

١-البُعد النفسيّ:

لا يمكن اعتبار المكان مجرد حيّز أو فضاء، يمارس الإنسان فيه حياته وإنّما هو" مكان ثقافيّ، أي أن الإنسان يحوّل معطيات الواقع المحسوس وينظمها لا عبر توظيفها المادة المعيشي وحسب بل عبر إدخالها في نظام اللّغة الّتي تحمل الأشياء في الوقت ذاته دلالات إيجابيّة أو سلبيّة"[2] لعلّ ما أكسب المكان دلالاته النّفسيّة والاجتماعيّة هو صدق تعبيره عن التّجربة الإنسانيّة بكل ما فيها من قوى وتوتّرات متداخلة ومتفاعلة.

يأخذنا البعد النّفسيّ إلى ظاهرة التّكرار في النّصوص الشّعريّة، والتّكرار محمّل بدلالات نفسيّة تتعلّق بالشّاعر ونفسه وما يخالجها من عشق وحنين إلى المكان[3] كما أنّ البعد الاجتماعيّ يمثّل العلاقات الاجتماعيّة الّتي تربط بين الشّخصيّات، وقيمهم، وطبائعهم، ومستوى معيشتهم، وما يعترضهم من مشكلات وقضايا، فكان الشّعر بمثابة الوسيلة الّتي تنقل أحاسيسهم وطبائعهم وتفاصيل حياتهم، وهو في ذاته فن إنساني يقوم على توقّد الإحساس بالجمال، ووسيلة للتعبير عنه[4]. كما في قوله :

تعاليْ، لنمحوَ أسماءنا من جوازِ السّفر

تَعاليْ لنكتبَ أسماءنا من جديدْ

تعاليْ لنرسمَ خارطةً للبلادِ، ونغتالَ فينا انتظارَ البريدْ

تعاليْ، فبعدَ فواتِ الأوانْ

وموتِ القصيدة

---

[1] التميمي، حسام، **الخليل في شعر عز الدين مناصرة**، مجلة جامعة النجاح للأبحاث والعلوم الإنسانية ، المجلد السادس عشر،(١) ٢٠٠٢م ، ٥٢٢.

[2] قاسم، سيزا، **بناء الرواية**

[3] يُنظر: أبو العمرين ، **وآخرون ، جماليات المكان في شعر البرغوثي**، ٥٠

[4] يُنظر: القريشي، عماين ، فواز، معمري ، **دلالة المكان في الشعر الجاهلي، مقالات في الأدب الكويتي المعاصر**، ٨٩.

سنشقى، ونرضخُ قسرًا، لتقويمِ هذا الزّمانْ

تعاليْ نبوسُ التّرابْ

تعالي نعانقُ كلّ الشجرْ

تعالي نُسطرُ تاريخنا، وسْطَ هذا الحريق

ونُصغي لِصوتٍ ينادي: تعاليْ

تعاليْ، تقولُ الرياحُ: إذا ما أتيتِ،

سنفقدُ حتى الكفنْ

ويبرأُ منّا تُراب الوطن.

غدًا، آهِ لو عيّروني بماذا أجيب؟

وأين أخبئُ وجهي وهم يسألون؟

عن الحبِ والياسمينْ

وكيف انتهى كلُّ هذا؟

تعالي نقيمُ لنا منزلًا، أو كَمينْ

نواصِلُ منه لظى المعركةْ[1]

استخدم في المقطع السّابق المكان لبثّ روح الحركة وإثارة الذّكريات الجميلة في قصائده، فأشعل في صوره الحياة والحركة والحيويّة، فماضيه مُثير وجميل بكل ما فيه، والأماكن الّتي يذكرها تأخذنا إلى فلسطين الماضي والتّاريخ والعراقة، وحديثه عن المكان ممزوج بلمسات فنيّة، لوحات عديدة ومختلفة يرسمها بحديثه عن المكان، فلوحة الأرض في الّنص السّابق تشمل كلّ شيء في وطنه، وهي كلّ كيانه ووجدانه، فالعشق والحبّ الّذي يحمله لوطنه انعكس على مفرداته (نعانق، نبوس) وشغفه بوطنه ظهر في بواطن قصيدته، وقد أدّى فقدانه لوطنه وأرضه

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ١١٤،١١٥/١.

إلى تأجيج مشاعره إلى حدّ غير مسبوق، وانعكس ذلك على نفسيّته الّتي تأزّمت ببعده عن وطنه ومن المعروف بأنّ العشق يزيد، كلّما زاد البعد، لذلك استخدم كلمة (تعالي) ينادي بها على حبيبته فلسطين الوطن الّذي هجّر منه، والمفردات السّابقة بدلالاتها الخاصّة (التّراب، الشّجر التّاريخ، الرّياح، الكفن) تأخذنا بجولة عبر بوّابة الوطن المفقود والأفعال المضارعة (نكتب نرسم، نُسطّر، نعانق، نواصل، نُصغي) جاء بها لتثبت تعلّقه بوطنه و بأرضه الّتي طرد منها وتأكيد الأمل الكبير بعودة الوطن المسلوب من قبل اليهود، فمعاناة الشّاعر كبيرة ، حارقة لنفسيته وقريحته. وفي هذه الحالة " يبدو المكان كما لو أنّه خزّانٌ حقيقيٌ للأفكار والمشاعر والحدوس حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثّر فيها كلّ طرف على الآخر" [1]

وللمكان أبعادٌ نفسيّة تؤثّر في الذّات البشريّة سلبًا وإيجابًا، وفقًا لما يثيره هذا العنصر من مشاعر وأحاسيس، فهو المرآة العاكسة لذات الإنسانيّة من أفعال وأقوال، اتّخذ منه الشّاعر ملاذاً للحريّة والسّكينة عاشت فيه، وظّف فيه ذكريات وحوادث، كان يستذكرها كلّما عاد ورجع إليه[2] وفي المقطع الآتي عكس وحشة الحياة الّتي عاشها، وقساوة الظّروف الّتي فُرضت عليه فكان للمكان أثر كبير في بناء قصائده:

والصحراءُ أيضًا

ويضيقُ المنفى والبيتُ

ولا يلوحُ في الشّباكِ ضوءٌ أو امرأةْ

على قارعةِ المنفى كانوا يكتبون أسماءهم ويقرأون الكفنْ.

فالمكان ليس مكانًا معتادًا كالّذي نعيش فيه أو نخترقه يوميًّا، ولكنّه يتشكّل كعنصر من بين العناصر المكوّنة للحدث، وسواء جاء في صورة مشهد وصفيّ أو مجرد إطار للأحداث، فإنّ مهمّته الأساسيّة هي التّنظيم الدراميّ للأحداث وهذا ما نلمسه في قصائده ، فلم نجد المكان عنصرًا زائداً، بل كان عنصرًا هامًا شكّل جمالًا للنّص الشعريّ[3].

---

[1] بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ٣١.
[2] يُنظر: القريشي، عماين ، فواز، معمري ، **دلالة المكان في الشعر الجاهلي، مقالات في الأدب الكويتي المعاصر**، ٩٢.
[3] يُنظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ٣٠.

لقد تحدّث عن مكان أليف، وهو البيت الّذي يعيش فيه الإنسان، هذا المكان المتناهي في الصّغر، بالنّسبة للصّحراء ذلك المكان المتناهي في الكبر، وقد أكد باشلار أنّهما ليسا متضادّين كما يظنّ البعض ففي الحالتين يجب ألّا نناقش الصّغير والكبير بما هو عليه موضوعيًّا، بل على أساس كونهما قطبين لإسقاط الصّور، فالإحساس بهما يوجد في داخلنا وليس بالضّرورة بشيء في الخارج[1].

ويعيش صراعًا ترك في نفسيّته أثرًا واضحًا، انعكس على أحاسيسه ومشاعره، فنراه يسترجع حالته الوجدانيّة في كلّ مكان مرّ به، ومن خلال استحضاره للماضي يظهر الشّوق إلى المكان الّذي ولد ونشأ فيه، وتكوّنت فيه ذكرياته، يبكي ويتحسّر ويتقطّع ألمًا على المكان والمجتمع الّذي كان يعيش فيه.كما أنّ القيسيّ يعاني أزمة الهويّة فهو دائم الحنين إلى وطنه فجسده في مكان وروحه في مكان آخر، ولعل طغيان ألفاظ المكان (صحراء، منفى بيت، قارعة) يعطي مجالًا لتحرّك الشّخصيّات في المقطوعة، لكنّه كان له نظرة خاصة فيما سبق ذكره فأمكنته لها دلالاتها الرمزيّة والجماليّة، لإخراج ما يدور بنفسه ومعالجة جوانب هامة في حياته، خاصة معاناة شعبه فالشّاعر يبحر بلغته لتوضيح مقاصده وأفكاره فأمكنته عملت على تعميق فكره وكشف فلسفته وهذا دعم البناء الفنيّ في قصائده، وسهّل نقل أفكاره إلى المتلقّي، فالمكان يؤثّر في تطوّر الأحداث وتأزّمها، وفي فضح ما يعيشه من صراع نفسيّ ووجدانيّ، فالصّحراء رمز للغربة والوحشة، وانعدام مرافق الحياة والحضارة، وربطها بالمنفى والتّشتّت والوحدة، والواقع الّذي يعيشه المهجّرون، يرفع من وتيرة الصّراع النّفسيّ لديه.

البُعد الاجتماعيّ:

لقد استوحى مادته الاجتماعيّة في قصائده من واقعه الذّي عاشه وتأثّر به بكلّ مكنوناته، فالوقائع الّتي عايشها، صنعت له خلفيّة اجتماعيّة استخدمها بكلّ قصائده ليعبّر عن رؤيته الاجتماعيّة بمنظوره الخاص فقدّم ذلك من خلال صور فنيّة متميّزة تعبّر عن قدرته الفائقة في التقاط الصّور داخل مجتمعه فجاء شعره مرآة عاكسة لحياة أبناء شعبه ومأساتهم.

كما في قوله :

[1] يُنظر: باشلار ، غاستون، **جماليات المكان** ، ٧

تدلّى من الشرفة الجانبية مُنطويًا،

ومُضيئًا ببرقِ النّزيفْ

وآن استندارْ

على غفلةٍ، وطواه الرّصيفْ

وراحت تُنَقِّرُ أوراقها القُبّراتُ الأليفةُ، عبرَ الحوارْ

توجّعَ فينا المكانُ، حلمنا كثيرًا، حلُمنا بِطفلٍ،

حلمنا بغصنٍ من الياسمينْ

حلمنا بغصنٍ، حلمنا، وكان الوطنْ

يلوذُ بنا أو نلوذُ به والشّجنْ

نُبادلهُ الاسم والوجه،

(كان بشباكها الوقتُ مَحرمةً للدموع،

و محرمةً للرجوعِ،

وزوّادةً و حجر).

تجيئينَ بعد فواتِ الأوانِ

تجيئين فاتحةً للعذابِ، وفاتحةً للأغاني[1]

علاقته مع المكان علاقة يشوبها بعض التّوتّر، وعدم الانسجام فالشّاعر يعبّر عن الآلام والعذاب الذّي يعيشه داخل المجتمع الّذي لجأ إليه، فالشّعر ملتصق بحياة الشّاعر وحياة أبناء شعبه، يعبّر عن أوضاعهم ومعيشتهم وكلّ ما يحيط بهم. لذلك جاءت ألفاظ المكان ودلالاته متنوّعة وعديدة، فبعض أماكنه ثقيلة عليه، ولا يمكن تحمّل حاضرها، فإحساسه بالفقد والضّياع

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، ٢٤٧/١.

جعله يستخدم كلمات مثل (توجع) تعمل على قلب المعنى والمشاعر، فلديه رغبة في الانطلاق والحركة، فإرادته وحريته مسلوبتان، وواقع الحال لا يعجبه ويبحث عن تغيير له، لواقع أكثر رتابة، فإحساسه بالغربة والضّياع يجعله يشعر بالقطيعة، لهذا يهرب إلى الماضي ويتحصّن به واستخدامه لكلمة (حلمنا) يدلّ على أنّه لم يجد إلا ماضيه يتعزّى به، فالوطن هو كلّ وجوده ونفسه مفعمة بالأمل، والتّفاؤل بالعودة إلى فلسطين، رغم قيود المكان" المنفى" الّتي استحكمت بداخله، وضيّقت عليه، فأبعاده الاجتماعيّة في شعره قوّتها من قوّته وواقع المجتمع الّذي يعيش به، فهو دائم التّأثر بمجتمعه، ودائم التّأثير بهم، فواقعه وشعبه مؤلمٌ تحت قهر الاحتلال وظلمه وكيده، فهو يرصد واقعه وتجاربه الاجتماعيّة ويسعى إلى الثّورة على الظّلم والاضطهاد والقهر. لهذا نجد صراعًا دائمًا بينه والمكان الّذي يعكس معاناته، ويعكس انعدام الثّقة والطّمأنينة حتّى بالأشياء الّتي توحي بالخير. " فحياة الأدب في قطر من الأقطار صورة حيّة وانعكاس للعمليّة الاجتماعيّة الكبيرة الّتي يمارسها المجتمع بمختلف فئاته "[1]

اطلعي من دفتر الظلال وكابوس اليومْ

أيتها الفراشة، واطلعي

اطلعي من يديّ،

ندى، برتقالًا

وادخلي ساحة الدبكة الدائرة الآن،

أدخلي الدار،

دار الضلوع وقد جمعتنا

واسكني قرب روحي[2]

علاقة القيسيّ بالمكان، علاقة مصيريّة وجوديّة، لهذا نجد المكان قد أخذ حيّزًا كبيرًا في قصائده، وقصائده بمجملها تشكّلت وخرجت بامتدادها بالمكان الفلسطينيّ، وأمكنة القيسيّ ترتبط

[1] ياغي، عبد الرحمن، **حياة الأدب الفلسطيني الحديث**، ٧ .
[2] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ،٣/ ٢٩٨.

بحلمه في العودة، لهذا يبدع في نظم القصائد، فالقيسيّ ابن المكان. والمكان مليء بالقضايا الاجتماعيّة التّي حظيت باهتمام الشّاعر فعبّر من خلال القضايا الاجتماعيّة، وأبعادها عن تجاربه، وعكس واقع حياته ممتزجًا برغباته وآماله فظهر في شعره القلق والإحساس بغربة الأيّام وألم البعد. فالظروف الحياتيّة والاجتماعيّة الّتي مرّ بها القيسي كان لها أعظم الأثر على سير حياته .

تعبّر القصيدة السّابقة عن جوهر حلمه، وهو العودة إلى فلسطين، بعد عناء التهجير في المنفى، والأحوال السّيئة التي عانى منها وعاشها، فجاءت لغته واقعيّة مؤثّرة، أبدع فيها وارتقى كلّ ما يملكه، و تحت عتبة بيته حاجاته الكثيرة، فالمكان بالرغم من ما حلّ به، وبالرّغم من الأرجل الّتي داسته، إلّا أنّ ملامح العودة ما زالت راسخة في الوطن، فأمكنته مليئة بالرّوح والحركة، لأنّ الماضي هو الرّوح، والماضي، والحاضر، والمستقبل حاضر في مقطوعته بدرجات مختلفة، وصراعه مع أعدائه سينتهي بالنّصر، والعودة، إلى القرية موطن الأسرار والذّكريات.

البُعد الانتمائيّ :

لم تكن الحياة السياسيّة، وما حلّ بالشّعب الفلسطينيّ من نكبات وويلات وتهجير، وقيام بعض حركات التّحرر الوطنيّ والنّضال القوميّ، بمعزل عن حركة الشّعر، بل كانت جنبًا إلى جنب مع الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة والثّقافيّة، فكان للأبعاد السّياسيّة دور فاعل في رصد الأحداث والتّفاعل معها.

يلزمني مسافة أكبر

صدر أوسع من هذا الضيقْ

حتى يجيء الصراخ لائقًا بالتوجعاتْ

ليس العويل

فأنا أحتبس عصورًا طويلة

آبارًا فائضة من الكتمان والمصائب

لهذا يلزمني صدرٌ أكبر

وجدارٌ من الأغاني

حتى أسند عليه عنقي

آن يسّاقطُ كثمارِ الوطنِ العاصية[1]

يتبيّن من المقطع السّابق أنّه يُجسّد الوطن الجريح، الموجوع، فالشّاعر مرعوب، مشبع بالهموم، ونتيجة للأحداث المؤلمة الّتي عاشها، فهو يحتبس عصورًا طويلة مليئة بالمصائب والمقطع مليء بالإشارات الّتي تحتاج إلى نَفس، وصدر آخر لتحملّها كما أشار القيسي، لمتابعة صراع البقاء . فصور (الأغاني، والثّمار) هي رموز للبقاء والتّجديد فالمكان " هو ضاغط على الذّات مصيغ لها، وهذه الخبرة تتشرّب كل ما يعطيه هذا المحيط ليعيد صياغته وتشكيله من جديد وفقًا لمنطلقاتها، في شكل حالات ذهنيّة وأبعاد تصوريّة نفسيّة عبر اللّغة والصّورة الشّعريّتين، ضمن مبدأ الانحراف الّذي يميّز لغة الشّعر مقارنة بلغة الكلام العادي" [2] فأمكنته لا تكتفي ببعدها الّسياسيّ، بل تتحوّل إلى صور فنيّة وأدبيّة من خلال اللّغة والإيماءات الّتي يتلاعب بها حسب الحالة الّتي يعيشها (فالقبّرة) وهي من ألفاظه غائبة فلا يسمع لها صوت ولا تحلّق في الفضاء، بسبب الاغتراب الّذي تعيشه.

ويؤكّد أنّ أمكنته وذكرياته الجميلة، عالقة في ذهنه، حاضرة دائمًا، مصرٌّ على تواجدها؛ لأنّها تجلب له الحنين والشّوق، فحياة الفلسطينيّ في المنفى حياة بائسة، مُعذّبة، وشاقّة ولا يغيب عنه في قصائده ذكر طفولته، الّتي لم يغفل في حديثه عنها ربطها بالمكان حيث اللّعب على أرصفة المخيم، وحيث موسم الحصاد واللهوّ واللّعب في السّهول، أمّا إحساسنا بضياعه فقد أعطى صورًا مكتظّة بالحبّ والتّفرد، فيقول:

على جوادِ الانتظارْ

أرحلْ في المساءِ يا أحبّتي إلى مدائن النهار

---

[1] القيسي، محمد ، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، ج٣/ ٥١.

[2] عقاق ، قادة ،**دلالة المدنية في الخطاب الشعري العربي المعاصر**، ٢٢.

أعانقُ الآتي على جناحِ ريحٍ

تنشلُني يداهُ من قرارةِ البحار

فأستريحْ

وتنتهي الأسفارْ

رأيتُ سيدي المسيحْ

يبكي على الضفافْ

والنّهرُ يستحمُ تحت غيمةٍ من الدخانْ

أومأ لي وما ابتسمْ

وكان صمتهُ اعترافْ

بما يُعاني من ألمْ

وراح في تطوافْ

رأيته على الخليجْ

ممتطيًا خيول الحزنْ

شكو من اغترابْ

أعماقه تمور بالنّشيجْ

سألته فما أجابْ

وانسلّ من عينيَّ في الزحامِ،

عبر رحلةِ اغترابْ [1]

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، ج١/ ٨٧- ٨٨.

يُعاني الواقع السّياسيّ والاجتماعيّ في الوطن العربيّ من التّراجع والتّردي، وهذا ليس في مصلحته ، ولا يخدم تطلّعاته، فالحياة لا تكون جميلة، بعيدًا عن الوطن، وليصل إلى مبتغاه وهو العودة إلى الوطن، لا بدّ من الثّبات والصّبر على المصائب والمعاناة، فالشّعب الفلسطينيّ وليس القيسيّ فقط على الرّغم من كلّ المحن والمصائب الّتي تساقطت على رؤوسهم ينتظرون الخلاص من احتلالٍ ظالمٍ، ولم ييأسوا يومًا من انتظار تلك اللّحظة، وقد استعان بالمسيح في مقطوعته السّابقة، فالألم الّذي عاناه المسيح، والّذي عاناه الشّعب الفلسطينيّ سببه عدوّ واحد مشترك، منذ القِدم، معروف عنه نقض العهود، وقتله الأنبياء، فالمسيح طُرد وشرّد من مكانٍ إلى مكانٍ وعانى الآلام، وهذا بالضّبط ما حصل للفلسطينيّين.

فجاءت صورة المسيح جسرًا عبر منه، ليعبّر به عمّا يعتصره من ألم، وأمل الشّاعر كبير على الرّغم من كلّ الخيبات الّتي تعرّض لها وطنه، من أبناء جلدته، تمامًا كما حدث للمسيح فقد سلّمه المقربون وأنكروه، وتركوه وحيدًا على الصّليب، حتّى جاء أمر الله وفرجت عليه، وهذا ما سيحدث مع الشعب الفلسطيني مهما طالت رحلة الاغتراب.

ثانيًا: حركيّة الزّمن:

يكتسي الزّمن أهميّة بالغة في حياة الإنسان، فهو محور الوجود وروحه الحقيقيّة وهو " متأصّل في خبراتنا اليوميّة والحياتيّة، فالحياة زمن، والزّمن حياة "[1] أما في الإبداع الأدبيّ، فإنّ الزّمن يكتسي أهميّة خاصة و" لا بدّ للعمل الفنيّ من بنية زمانيّة تعبّر عن حركته الباطنيّة ومدلوله الروحيّ بوصفه عملًا إنسانيًّا حيًّا"[2].

ومن ثمّ فإنّ المعالجة الأدبيّة للزّمن ترتكز ارتكازًا محليًّا على الزّمن النفسيّ، حيث يكون الزّمن حينئذ معطى مباشرًا من معطيات الوجدان، ويقترن بالحالات الشعوريّة والنفسيّة في النّص الأدبيّ[3] فالشّعر مثلًا ما هو إلا محاولة للتّعبير عن لحظات من الزّمن النّفسيّ أو الدّيمومة

[1] القصراوي، مها حسن، **الزمن في الرواية العربية**، ١٢.
[2] يُنظر: الصديقي، عبد اللطيف ، **الزمان أبعاده وبنيته**، ١٤٣.
[3] ينظر: مبروك، مراد عبد الرحمن، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة** ، ٧.

الشّعوريّة، أو محاولة لالتقاط إيقاعة من إيقاعات ديمومة الحياة من خلال تجربة ذاتيّة،أو زمانيّة نفسيّة، كما أنّ الموسيقى تعبّر عن ألحان إذا عشناها بوجداننا نسينا زماننا ونسينا مكاننا [١].

لا بُدّ " للقصّة لكي تُروى، أن تكون قد تمّت في زمن ما، غير الزّمن الحاضر بكلّ تأكيد لأنّه من المتعذّر حكي قصّة أحداثها لم تكتمل بعد، وهذا ما يفسّر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصّة وزمن سردها"[٢] لذلك يعد التّرتيب الزّمني من الأبعاد الجماليّة المشكّلة للنّص السّرديّ فإذا كان المنطق يقتضي أن تسير الأحداث وفق خط زمنيّ أفقي باتّجاه واحد من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل فإنّ النّص السّردي الحديث يكسر هذه الصّيرورة المتوالية، إذ غالبًا ما يؤخّر أحداثًا ووقائع وهو ما يسمّى الاسترجاع، وقد يقدّم أحداثًا أخرى وهذا ما يسمّى الاستباق [٣].

اللواحق الزمنية: تداعي الأحداث المستقبلية الّتي لم تقع بعد واستبقها الرّاوي في الزّمن الحاضر (نقطة الصفر) أو اللّحظة الآنية للسّرد وغالبًا ما يستخدم فيها الراوي الصّيغ الدّالة على المستقبل لكونه يسرد أحداثًا لم تقع بعد [٤] .

السّوابق الزّمنية: تداعي الأحداث الماضية الّتي سبق حدوثها لحظة السّرد واسترجعها الرّاوي في الزّمن الحاضر (نقطة الصّفر) أو في اللّحظة الآنية للسّرد، وغالبًا ما يستخدم فيها الرّاوي الصّيغة الماضية، لكونه يسرد أحداثًا ماضية، على أنّ هذه الصّيغ تتغيّر وفقًا لطريقة السّارد[٥].

أوّلًا: الاستباق:

يرى البحراوي أنّ الاستباق هو القفز على فترة معيّنة من زمن القصّة وتجاوز النّقطة الّتي وصلها لاستشراف مستقبل الأحداث والتّطلع إلى ما سيحصل من مستجدّات الرّواية [٦]، وهو كما يراه النّعيمي الولوج إلى المستقبل، إنه رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعليّ إليه، أو

[١] يُنظر:الصديقي، عبد اللطيف ، **الزمان أبعاده وبنيته** ، ١٤٤.
[٢] يُنظر: بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ١٢١.
[٣] يُنظر: بن علية، نعيمة، **شعرية الترتيب الزمني ي رواية بخور السراب**، ١.
[٤] يُنظر:مبروك، مراد عبد الرحمن، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة**، ٦٦.
[٥] يُنظر:مبروك، مراد عبد الرحمن، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة**، ٢٤.
[٦] يُنظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ١٣٢-١٣٣.

الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليها [1] والغرض منه التّطلع إلى ما هو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصليّة والأساسيّة للاستشراف بأنواعها المختلفة [2].

١- الاستباق التّمهيديّ:

هو استباق لأحداث محتملة الوقوع في عالم السّرد، حيث تتطلّع الشّخصيّة للمستقبل فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه، ويبقى الكاتب حرًّا في تحقيق ما مهّد له أو عدم تحقيقه وفقًا لتطوّر الأحداث، ويدخل ذلك ضمن الخطّة السّرديّة الّتي اعتمدها الكاتب[3].

أتممت كتابَ مراثيكِ، وأتممتُ ضريحي

هَدأتْ يا مريمُ ريحي

أغلقتُ على نفسي نفسي ورميتُ مفاتيحي

بين يديكِ، فقد هَدَأتْ ريحي

سأنامُ الآنْ

ويقولُ الحجرُ ثوى عبداللهِ، يقولُ الشجرُ، هنا كانْ

وإذا نزلتْ فاكهةُ السوقِ ونادى البائعُ أحمرَيا رمّانْ

سأُطلُ من القبرِ قليلًا

وأقولُ سلامًا أيتها الأرضُ،

سلامًا أيتها المعجونةُ بدمِ الإنسانْ[4]

يشير في هذا المقطع إلى أنّ الموت مثل النّوم، فأحلامه لا تضاهيها أحلام ولا توقفها حدود فهو متفرّد حتّى في أحلامه، لذلك هو لا يستيقظ ولا تعود حواسّه وأعضاؤه إلى وضعها الطّبيعيّ

[1] النعيمي، احمد ، **إيقاع الزمن** ، ٣٨.
[2] يُنظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ١٣٢-١٣٣
[3] نفسه،١٣٣.
[4] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، **١/ ٤٤٨**.

إلّا على مناداة بائع الرّمان، الّذي يعلن عبر صوته وكلماته بأن الحياة ما زالت مستمرّة وقائمة والتّضحية بالغالي والنّفيس من أجل الوطن مستمرّة ما دام هناك دماء تسري وتجري في عروق أبنائه، ونبضات قلوبهم تتغنّى بحبّ الوطن فبدمائهم ستُروى الأرض وتتحرّر فاستخدام الشّاعر للون الأحمر وهو لون الحركة والحيويّة، ولون الدّماء الّتي تسري في عروقنا كمعادل موضوعيّ للون ثمار الرّمان لم يأت اعتباطًا، فتربة الوطن الّتي ستروى وتعجن بدماء المدافعين عنه ستتحول إلى حمراء، كحمرة ثمار الرّمان، الّذي ينمو في هذه الأرض، ويُسقى بدماء الشّهداء المناضلين، فالمتتبع لأشعاره يجد في معظم قصائده أنّ الأرض لا تُرد وتُسترجع إلّا بالدّماء الطّاهرة الّتي تسيل من أجل نيل الحريّة، فإمّا الوطن وإمّا الشهادة، فالشّهادة بالنسبة له هي الحياة، وهي فاتحة لحياة جديدة كريمة وحرّة.

سأديرُ الظهيرة وَحدي

أطلُّ على سَعفٍ

منْ قديمِ نَخيلي

أنا وقليلي

وأمشي بقيّة أغنيتي! [1]

من خلال ما سبق نجده في حالة ضياع وتشتّت، فالوحدة رفيقة له، يواجه الحيرة محاولًا القفز من الحاضر إلى المستقبل لمعرفة ذلك المجهول الّذي ينتظره. فالاستباق هنا أسهم في دفع الأحداث نحو الأمام، وتطوّرها، فحنينه إلى وطنه وغربته، أدّى إلى نظمه قصائد يستعيد من خلالها صورة الوطن المسلوب، فكان الاغتراب عن الوطن دافعًا قويًا لدى القيسيّ لإبراز مكنوناته ومخزونه الفكري. فالشّاعر يستنطق العلاقة بين المكان والزّمان اللّذين كان لهما أكبر الأثر في تشكيل شعريته، بما ينسجم مع غربته الّتي عاشها في المنفى بعيدًا عن وطنه، فعمد إلى إبراز معاناته في بعده عن الوطن من خلال قصائده، بأسلوب احترافيّ . ولقد استخدم كلمة " سأدير" لتدلّ على حالة الضّياع والتّوهان الّذي يعيشه. فاستدارته لم تكن غرورًا منه، أو تنصلًا من المسؤوليّة، إنّما دلالة على الوحدة فهو بلا رفيق يؤنسه في هذه الغربة التّي لا يريدها موحش

[1] . القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، **١/ ٤٤٨**.

وبعيد، فهو يريد الاقتراب من كل ما يذكّره بوطنه وقد انعكس ذلك على ألفاظه فوظّف " أطلّ " بكل ما تحمله هذه الكلمة من قرب، فهو على الرّغم من بعده يقلّب ذكرياته وفيها البعيد قد اقترب، وأشرف على رؤيته، ويتابع القيسيّ استخدام الأفعال المضارعة مؤكّدًا على استمرار صموده، فها هو يُكمل طريقه ويمشي دون توقّف مُردّدًا أغنيته وعازفًا لألحانها الحزينة الّتي تحمل آهات وأنّات معاناته.

١ – الاستباق الإعلانيّ:

وهو، على عكس الاستباق التمهيديّ، يعلن صراحة عما سيشهده السّرد من أحداث لاحقة وظيفته هي خلق حالة انتظار في ذهن القارئ. هذا الانتظار قد يقصر وقد يطول[١]. يقول:

أوَ تحلُمُ؟
أحلمُ أنْ أكتبَ شيئًا ما،
عن عينينِ مُهاجرتينِ إلى أصقاعِ الأرضِ، أسافِرُ في عُمقِهما
نحو بساتينِ بلادٍ أثقلها الأبناءُ بأوزارِ الغُربةِ،
أقرأُ أسماءَ نباتاتٍ وأرى في البحرِ عذابَ البحرِ،
ولكنّي أحملُ مرساةً وأقولُ:
أراكِ غدًا ذات نهارٍ جبليٍّ يتوزّعُ بالعدلِ،
ولا تُعلِنُ أطيارُ البحرِ المُتغرّبِ عن موعدِ أسفاري
فأروحُ إلى زاويةٍ مُعتمةٍ يَسترها الضَوءُ،
يُزيّنها الأسفُ الغلّابُ، وأسألُ عن كلماتٍ للبدءِ،[٢]

يعرض النّص السّابق حالة القوّة والعزيمة في أحلامه ، فيتساءل (أوَ تحلُمُ؟) وهو بهذا التّساؤل يعزّز جوًّا من الحيرة فيما سيكتب في الشّطر الثّاني، وقد استغلّ صيغة الاستفهام الّتي بدأ بها، للكشف عن أشياء مستقبلية يحلم بها، بعد أن لقي من ألم البعد والغربة ما لقي فأحاسيس القيسيّ ومشاعره ملتهبة وجيّاشة، وبعد أن نتواصل مع الأشطر الّتي تلي الشّطرين الأوّل والثّاني نلحظ استباقًا داخليًّا يتشكّل داخل الخطّ الزّمنيّ، فالذّات لديه تعيش حالة من الصّراع، وقوّة ألفاظه وصوره أكسبت مقطوعته قيمة، فجعلت لوحاته في النّص ناطقة بما يدور في نفسه، لا غموض فيها، وهذا يدلّ على صدق التّجربة وصدق التّعبير فالقيسي متوهّج الفكر نظراته ثاقبه، لا نسمع منه إلّا ما يحبّ أن يراه ويحلم به، كل همّه وطنه، فهو دائم الشّعور بهموم أمّته

[١] يُنظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ١٣٧.
[٢] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣١٤/١ .

وتطلّعاتها، يحزن لحزنها، ويفرح لفرحها، سبّاق دومًا لطرح هموم أمّته في قصائدهفجاء شعره مرآة لكلّ ما يدور حوله.

ويقول:

وماذا بعدُ؟

يا عِزّ عيني وقلبي

يا زِناكَ أُمّك الفضيّ المتأرجح تحتَ مظلّةِ عُنُقها

كطائرٍ خُرافي

منذُ أوّل امرأةٍ كنعانيةْ

يا زِناكَ أمكَ، ويا قُرطيها اللامعينِ كاستدارةِ قمرِ الأسلافْ

يا ملاءتي البيضاءَ

وجُملتي المفيدةَ في المحيطِ الضارْ

يا رسولي إلى المحبة،

وَيَقيني بدَمي

يا صغيري وامتدادي لمجد المسرات

حيث الأشياء إلى أصولها تعود

ويتألق اسمك في الأرض أبجدية وشمس

يا صغيري وعز عيني

أرح بال أمك – غزالة السهوب الشاردة

ونخلة الله في بادية العرب

أرح بالها

أرح[1]

يستهلّ النّص باستباقٍ زمنيّ، ليقنع القارئ أنّ هناك أمرًا سيحصل، فبدأ بعبارة (ماذا بعد؟) وهو بهذا يريد إبراز حدث آت، و يريد الحديث عن شيء قبل وقوعه، فمصائبه كثيرة تصيبه بالحيرة والضّياع، نلاحظ تصّدر أداة النّداء (يا) الأسطر الشّعريّة لتكون في بؤرة الحركة والحدث، فتتلاحم مع الموضوع، فجاءت الظّاهرة الأسلوبيّة لافتة للنّظر في تكرار النّداء (يا عزّ عيني، يا زناك أمّك، يا ملاءتي، يا رسولي، يا صغيري) لتحمل دلالة البعد الّتي توحي ببعد المسافة المكانيّة بينه وبين من ينادي عليهم، فهم يتألمون لألمه، ويحزنون لحزنه ويعزّز رغبته بالشّعور بالرّاحة والأمان عندما يستخدم كلمات (شمس، غزالة السّهوب نخلة الله) فهذه الكلمات

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٠١/١.

تخفف من وطأة حزنه، وحسرته على ضياع وطنه، فشمس الحريّة تثير نفسه، كما نلحظ استخدامه لصيغ الإضافة ليوحي بالدّلالات الإيجابيّة لهذه الإضافة وليطلعنا على الحال المستقبليّ وما يطمح إليه. فالقيسيّ شاهد على جريمة وعلى عدوان سافر وعلى ظلم شعب هو أحد أفراده وقد تجرّع نفس الكأس الّذي تجرّعوه.

١-الحذف (الإسقاط) :

يؤدّي الحذف دورًا حاسمًا في تسريع السّرد ووتيرته، فهو من حيث التّعريف " تقنية زمنيّة تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة، من زمن القصّة وعدم التّطرق لما جرى فيهما من وقائع وأحداث وهو وسيلة نموذجيّة لتسريع السّرد عن طريق إلغاء الزّمن الميّت في القصّة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقلّ إشارة أو بدونها مثل: ومرّت بضعة أسابيع، مضت سنتان، بعد سنوات طويلة..." [١].

منذُ ثلاثين عيدْ
لم يزُر نافذتي طارقٌ، أو بريد،
منذُ أن كنتُ أوّل عَهدي بها لم أرها
لم نُسافرْ معًا باتجاهِ الجنوبِ ولمْ
نقطف الوردَ، لم نشربِ الشايَ في أي مقهىً،
ولم نكتبِ الحبّ فوق المناديلِ،
ما شفّ هذا الصنوبرُ عنّا
عشيةَ مات البنفسجُ وانفرطَ الياسمينُ،
وما كنتُ يومًا ولا كانتِ الظلّ في قرطبةْ
لم نلُذ بالزحام إلى السينما
لم نقف في الرحيل الطويل على أي شيءٍ
يعيدُ إلى الأيلِ انثاهُ،
لم نأتِ إلى مرّاكش الأمس أو منذ عامين إلا لِماما
ولم نبك عند الكروم ضُحى
لم نودّع خريفًا ولم نمشِ تحت المطر
في شجارٍ بلا طائلٍ أو غناءٍ خفيّ
لم تُبعثر رياحُ الشمالِ جدائلها حول وجهي
ولم يرشق الماء صدري فهذا رذاذُ الغروبْ

[١] يُنظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**،١٥٧ .

منذ عامين ما كان إلا شرارٌ بعيدٌ،
وأغنيةٌ كنت انوي العثور عليها
إذا صرتُ وحْدي
وها أنذا في الضّجيجِ أعاركُ نايًا عصيًّا وقدْ
ضاعت الأغنية![1]

لقد اختزل حصيلة ثلاثين عيد في أمور محددة (لم يزر نافذته طارق، لم يسافر، لم يكتب ...) إنّ المكان وخاصّة الوطن من الأشياء الأساسيّة الّتي تتردّد في قصائده ولا سيما وطنه الّذي هُجّر منه، فأرضه جزء منه، وإحساس الإنسان بالشّيء يزداد حبًّا إذا حُرم منه، وما كتلة الأحاسيس والمشاعر الّتي تلامس القلوب عند قراءة المقطوعة السّابقة إلا حصاد حياته الغنيّة بالأحداث والتّفصيلات، والشّاعر هنا يريد أن يبحث عن متنفّس في حياته من خلال استخدامه كلمات مثل (يزر، نسافر، نقطف، نشرب، نكتب) ولوج إلى عالم يفرّغ به ما يدور في نفسه وهذا الشّيء يؤجّج رغبته في الكشف عن توهّج نفسه ومدى المرارة الّتي يعيشها، كما يذكر قرطبة المدينة الأندلسية، الّتي لا يلبث أن يذكرها أحد، حتّى تَسود مشاعر الحزن والحسّرة على مُلك ضائع وحضارة سُلبت، وهو وإن كان حبّه لقرطبة كبيرًا إلّا أن حبّه الأكبر وحنينه الأبديّ إلى وطنه فلسطين، فهذه المدن الّتي ذكرها لن تسدّ ولن تغني عن العيش في فلسطين، ولن تكون بديلًا عنها، فالقيسيّ بذكر هذه المدن يهرب إلى الماضي العريق، لأنه ضجّ من حاضره وقلق على مستقبله، فلم يجد إلا الماضي ليتغنّى به، وقد انتهى المقطع الشعريّ بسلسلة من التّعقيدات الّتي أحاطت به، فكلّ ما قدّمه هو رمز لفلسطين، ورمز للماضي، الّذي يحلم بالعودة إليه.

نلحظ مخاطبته لنفسه عبر تصوّرات نفسيّة متداخلة، لعلّه يصل إلى ما يريد لكنّه يجد أنّ حواراته باءت بالفشل، ولم يصل إلى مبتغاه، فأداة الجزم (لم) وقد كُرّرت أكثر من مرّة جاءت محمّلة بالوجع والألم، وقد أتبعها بالفعل المضارع المجزوم دليلاً على البعد والفراق الّذي يعانيهما.

سيّدتي من أعوامٍ مرّتْ
لم يعرف قلبي طعم البسمةْ
لم تسكب كلماتي فوق الورق الأصفر غير عذابِ الجُرحْ
والدلوُ، يظلُّ الدلو ثقيلًا، لا يطفحُ ماءً، لا يُعطي غيرَ الملحْ
والبئرُ عميقٌ، أعمقُ من أحزانِ الغربةْ
ما زالت تصفعُ وجهي من أعوامٍ جُدرانُ الخيبةْ
توصدُ نافذة الأملِ المشرقْ

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ٢/ ٢٤١.

تقتلُ أشواقَ الكلمةْ

حين يعانقها النورُ من الداخلْ

سيدتي لا تُسعفني الكلماتْ[1]

ويذكر في بداية القصيدة مدّة الحذف المعلن (أعوام مرّت) فيختزل تلك الأعوام الّتي مرّت دون أن يغرق في التّفاصيل، ليذكر أنّ قلبه لم يعرف طعم البسمة، ولينطلق في وصف حالة الضّياع والتّشرد الّتي يعيشها، وعدم استقراره في وطنه، فمعاناته كبيرة، يتذوّق طعم الحزن في غربته، تلاحقه الخيبة، ونافذة الأمل المشرق قد أغلقت في وجهه، فهو بكلّ ما سبق رسم صورة للفلسطينيّ ومعاناته، طعّمها بكلمات ولّدت صورة معبرّة عن المعاناة الّتي تعرّض لها: (عذاب الجرح، ثقيل، الملح، عميق، أحزان الغربة، توصد، تقتل) كما نلحظ تدفق الأفعال المضارعة وتتابعها (يعرف، تسكب، يظل، يطفح، يُعطي، تصفع ، توصد، تقتل) وهذا مؤشر على هول المعاناة التي يعيشها، فجاءت الأفعال المضارعة لتضفي الحضور والاستمراريّة على جميع الأشطر الشّعريّة، وما زالت معاناته قائمة.

ما ترى حولك، مرّ الآن حولٌ،

واحتواكْ

منزلٌ ناءٍ، بحارٌ، وشِباكْ

قال وامتدّ إلى الأفق:

وداعًا يتّها الأنهارُ، يا أختي

وداعًا يا شآمْ

نهضتُ فيك العشيات، وعيناكَ أوزٌ لا ينام

ما ترى حولك...؟

ما يذبلُ منْ وردٍ

من يطلُ لَيْلَكَ؟ [2]

ويلاحظ في المقطع السّابق قفزه عن حول كامل، متجاوزًا بذلك أحداث ووقائع في هذا الحول فالشّاعر يهرب من التّفاصيل لذلك أسقط حولًا كاملاً وقال (مرّ الآن حول) نلاحظ أيضًا من المقطع السّابق سيطرة مطلقة للأسماء (منزل، بحار، شباك، الأنهار....) لما تقتضيه الاسميّة للخطاب الشّعريّ من ثبات للدّلالة، فبدأ الشّطر الشّعريّ بظاهرة أسلوبيّة لافتة للنّظر وهي استخدام أداة الاستفهام (ما) لتشكّل موجات استفهاميّة متتاليّة، فالتّساؤلات المتكرّرة تشكّل مقاربات نفسيّة بين ذاته والسّؤال (ما ترى حولك؟ من يُطل ليلك؟) فهذه التّساؤلات عزّزت جوًّا

---

[1] القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٥٧/١.

[2] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٥٣/٢.

من الحيرة، واختلاط الأمور على ذات الشّاعر المتحدّثة، الّتي تدلّ على تخبّط، وعدم وصوله إلى حقيقة مطلقة عن تساؤلاته واستفساراته، فالقيسيّ تائه، ضائع، في متاهة البحث عن الرّاحة والطّمأنينة المفقودة بعيدًا عن وطنه.

وتكراره لصيغة الاستفهام، تشير هنا إلى حالة الاغتراب الّتي يعيشها، واللاوعيّ الّذي يعتريه بسبب بعده عن وطنه، فالبعد والحنين لديه ، يولدان صراعًا يترك أثره، ويسيطر على معظم أجزاء النّص، فالوطن بالّنسبةله هو العشق والحبّ، والمستقبل، والأمل الّذي لا ينقطع ولا يُفقد.

وما يميّز المبدع عن غيره إنّما هو مقدرته على تفكيك السّائد، وإعادة تشكيله وفق رؤى متقدّمة، وحيل فنّيّة سلسة، وليس العبث في الزّمن وتكسير ترتيبه سوى حيلة من أهمّ الحيل الفنّيّة للشّاعر[١] ولأنّ الزّمن محوريّ وعليه تترتّب عناصر التّشويق والإيقاع والاستمرار، ثمّ أنّه يحدّد في الوقت نفسه دوافع أخرى محركة مثل السّببية والتّقاطع واختيار الأحداث، كما أنّ الزّمن يحدّد إلى حدّ بعيد طبيعة الرّواية وشكلها، بل إنّ شكل الرّواية يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمعالجة عنصر الزّمن[٢].

فالزّمن عنصرٌ بنائيٌّ، حيث أنّه يؤثّر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، فالزّمن حقيقة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى. الزّمن هو القصة وهي تتشكّل، وهو الإيقاع[٣].

مفارقة زمنية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبليّ لحدث، كما أنّه حالة توقّع وانتظار يعايشها القارئ أثناء قراءة النّص، بما يتوفّر له من أحداث وإشارات أوليّة توحي بالآتي. ولا تكتمل الرّؤيا إلا بعد الانتهاء من القراءة[٤]. "ولعلّ أبرز خصيصة للسرد الاستشرافي هو أنّ المعلومات الّتي يقدّمها لا تتّصف باليقينيّة، فما لم يتمّ قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله وهذا ما يجعل الاستشراف حسب فينريخ شكلًا من أشكال الانتظا" [٥] ففي ديوان " رياح عز الدّين القسّام " وحسب ما رأته الباحثة ومن خلال دراستها الاستشراف في القصيدة الدراميّة تعدّدت الأصوات وتشابكت المواقف، واتّسعت رؤية القيسي لما يدور حوله من أحداث في الوطن الّذي هُجّر منه، والبلد الّذي ارتحل إليها.

---

[١] يُنظر: النعيمي،أحمد ، **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، ٣٦.
[٢] يُنظر: قاسم، سيزا، **بناء الرواية**،٣٨.
[٣] ينظر: قاسم، سيزا، **بناء الرواية** ، ٣٨.
[٤] يُنظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ١٣٢-١٣٣.
[٥] المرجع نفسه ، ١٣٢-١٣٣.

الاسترجاع:

هو " كل عودة للماضي تشكّل بالّنسبة للسّرد، استذكارًا يقوم به لماضيه الخاصّ، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النّقطة الّتي وصلتها القصّة"[١] ، ويكون استرجاع الماضي واستمراريّته في الحاضر وفقًا لما يستدعيه انفعال اللحظة الحاضرة [٢]والاعتماد على الذّاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصيّة ويصبغه بصبغة خاصّة ويعطيه مذاقًا عاطفيًّا[٣].

وتأتي أهمية الاسترجاع كونها تقنيّة تتمحوّر حول تجربة الذّات، وتعادل وفقًا للمصطلح النّفسيّ ما يسمى بالاستبطان أو التّأمل الباطنيّ[٤] حيث يقوم الإنسان بفحص أفكاره، ودوافعه ومشاعره والتّأمل فيها.

ومن البديهيّ أنّ الحكاية لا تلجأ إلى الاستباق بقدر ما تلجأ إلى الاسترجاع فهو من أكثر التّقنيّات الزّمنيّة حضورًا ويمكن تبرير مثل هذا الأمر بأنّ الماضي أكثر وضوحًا من الحاضر والمستقبل، فالماضي والحاضر مرتبطان بحقائق حدثت بالفعل أو تحدث الآن، أما المستقبل فما من شيء يضمن لنا أن يأتي على النّحو الّذي نريده أو نتوقّعه[٥].

١- الاسترجاع الخارجيّ:

يمثّل الاسترجاع الخارجيّ الوقائع الماضية الّتي حدثت قبل بدء الحاضر السّرديّ، حيث يستدعيها الرّاوي في أثناء السّرد، " وتعدّ زمنيًّا خارج الحقل الزّمنيّ للأحداث السّرديّة الحاضرة في الرّواية"[٦] وكلّما " ضاق الزّمن الروائيّ شغل الاسترجاع الخارجيّ حيزًّا أكبر" [٧]. يقول القيسيّ:

تَدفقَ نهرُ أغانٍ، على شَفتيكِ فأسندتُ رأسي

وأغفوتُ حينا

على شُرفَةِ الحُلمِ، أنصَتُّ... (كنتُ حزينا)

---

[١] بحراوي ، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ١٣٢.
[٢] يُنظر: المرجع السابق ،١٣٣
[٣] يُنظر: قاسم، سيزا، **بناء الرواية** ، ٤٣.
[٤] يُنظر: القصراوي، مها حسن، **الزمن في الرواية العربية**، ٤٢.
[٥] يُنظر: النعيمي، أحمد ،**إيقاع الزمن**،٣٩.
[٦] القصراوي، مها حسن، **الزمن في الرواية العربية** ، ١٨٩.
[٧] يُنظر: النعيمي، أحمد، **إيقاع الزمن** ، ٤٠.

فتابعتِ أنّ المساءَ جميلٌ، وهذا الهوى لو يدومْ

فأيقظتِ فيَّ الهمومْ

وكانت جَدائلُ شَعْرَكِ بينَ يديَّ، وفوقَ جَبيني

تراتيلَ حُزنٍ، وحَقلَ سنابلْ

فدانيتُ وَجهَكِ، زَخَّ رَصاصٌ على قارعات الطريقِ بكلِّ اتجاهْ

وأنتْ شبابيكُ جُدراننا تحت نارِ الجنودْ

فسبعُ رؤوس تشبُّ بها النارُ، كانت تُغني ليومِ الخلاصْ

وغالوكِ يا مُهرتي، ما انكَسرتِ، ولكنَّ آهٍ وآهٍ وآهٍ[1]

يبدأ بالاسترجاع الخارجيّ حيث يستدعي الذّكريات الجميلة الّتي عاشها مع حبيبته قبل أن يتبدّل حالها، فيستدعي هنا من خلال الاسترجاع صورًا جميلة، توضح التّحولات الّتي طرأت على الحبيبة وتحوّلت إلى تراتيل حزن، ولم يجد إلّا صوت الرّصاص والجنود فأصبحت هويته مقترنة بالانكسار، كما استحضر من ذلك الماضي صور تدفّق الأنهار على شفتيها، وإسناده لرأسه وغفوته، فالتّدفق كان بقوّة متسارعة على شفتيها حتّى فاض من جوانبه، منغمس في شعوره اتجاه حبيبته، ومليء بالمشاعر حتّى أسند رأسه على حبيبته ملتجئًا إليها فكانت بمثابة برهانه على أيّامه الجميلة الّتي كانت قصيرة وما يدلّل على ذلك استخدامه لكلمة " غفوت"؛ فالغفوة مدّة زمنيّة قصيرة حتّى جاء المساء الثّقيل المليء بالهموم والأوجاع الّتي قلبت عليه أحزانه ، وكيف دخل المساء الجميل، لكنّ التّحوّلات الجديدة نفت كلّ ما سبق، فلم يجد إلا الحزن وزخات الرّصاصفنجد الشّاعر يقارن بين الماضي الّذي يسترجع فيه الأمجاد بالحاضر الّذي بحث فيه عن الحبيبة فلم يجدها، ولم تعد كما كانت ومن هنا" يحتاج الكاتب العودة إلى الماضي الخارجيّ في بعض المواقف الافتتاحيّة، وكذلك إعادة بعض الأحداث السّابقة، لتفسيرها تفسيرًا جديدًا في ضوء المواقف المتغيّرة أو لإضفاء معنى جديد عليها مثل الذّكريات، كلّما تقادمت تغيّرت نظرتنا

[1] القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، ١/ ١٦٨.

إليها أو تغيّر تفسيرها في ضوء ما استجدّ من أحداث"[1] . وقد نجح في توظيف الأفعال (تدفّق فأسندت، غفوت، كنت...) لإبراز الاسترجاع الخارجيذ في النّص السّابق.

وكان الاسترجاع السّابق اقتباسًا من الماضي، أراد من خلاله إبراز الصّورة الحقيقيّة الّتي يجب أن يكون عليها الوطن والأحباب، فما آلت إليه الظّروف والأحوال وما حدث من تغيّر على الأرض والإنسان في الحاضر، تستجليه الإرادة والعزم والتّغيّر المنشود، والتطلّع إلى أمجاد الماضي من هذه الزاوية، هو تطلّع وبحث عن واقع مختلف كما هو عليه الآن، حيث تمنى من خلال الاسترجاع أن تستمر تلك الصّورة في الواقع الرّاهن.

لقد كان مستغرقًا في الماضي وقد كان استغراقه إيجابيًّا، حيث أصبح الماضي محفّزًا ودافعًا لروح جديدة نحو تحقيق الحلم، فهذا الماضي مجبول بحب الأرض والحبيبة والتعلّق بهما لذلك كان الماضي والحاضر لديه متلازمين ومتداخلين حيث أنّ التّذكير بالأحداث الماضية أضاء جوانب من النّص الشّعريّ، فما حدث في الماضي هو جزء لا يتجزّأ من أحداث الحاضر المرير، وهو مرآة للحاضر الجديد بكلّ همومه وأحزانه، وفي التّذكير بالماضي بعث لروح جديدة تحمل الهم والحزن، كما تحمل الوعي بالقضيّة. فيقول :

حين أول مركَبةٍ

حينَ أوّل صرخةِ طفلٍ

وأوّلِ قطرةِ ماءٍ

حينَ أوّلِ نَوْلٍ تجلّى، وصاغَ العَراءْ

حين هذا القماشِ المديدِ،

وأولِ أغنيةٍ، صادَها أوّلُ الشّعراءْ

كنتُ أقرأُ ما يحدثُ الآن من عتمةٍ،

وأروزُ يدي

[1] قاسم، سيزا، **بناء الرواية** ، ٤٠.

لِغدي ![1]

وقد كرّر الشّاعر كلمة (حين) أربع مرّات في أربعة أسطر شعريّة، ولا شك أن بنية التّكرار هنا تكشف عن الحالة الشّعوريّة المتوتّرة الّتي يعيشها القيسيّ، الّتي دفعته دفعًا إلى تكرار المعنى الّذي يريده بشكل مكثّف في صدر الصّياغة. لتصبح الكلمة المكرّرة هي النّواة الدّلاليّة الّتي تلتفّ حولها مجمل الدّلالة الشّعريّة في الأسطر.

ويلاحظ سيطرة النّظرة السّوداويّة، فيجسّد هذه النّظرة من خلال استخدامه بعض المفردات (العراء، العتمة) فالبحث في دلالات هذه المفردات يكشف عن وجود علاقة توافق بين معانيه فلا شك أن إشاراته إلى انقلاب الزّمان وتحوّله واضحة كلّ الوضوح فآليّة الاسترجاع تستدعي صورًا جميلة، تكشف التّحوّلات الّتي طرأت على صوره ، فيستحضر من الماضي صورًا تؤرّقه فاللّوم الّذي يلقيه على صوره السّابقة باستخدام كلمة (حين) يساهم في تفريغ ما يدور في نفسه وما تختلجه نفسه من مشاعر وأحاسيس تعبّر عن رغبته في تجاوز ألم الماضي وهمومه والنظر بعين الرضا والجديّة إلى الواقع الحاضر، فالشّاعر مشغول في هذه اللحظة بغده الّذي يصبو إليه، والّذي أصبح جزءًا من كيانه ووجدانه، لا يفارقه لأن الواقع لا يغادر القيسي أبداً كما الماضي.

لقد كان القيسيّ معاصرًا للأحداث الّتي جرت على أرض فلسطين، وكان معاصرًا للقضيّة الفلسطينيّة بكلّ أبعادها، فحاول أن يسلّط الضوء في قصائده على هذه القضيّة بحيث أصبح شعره مرآة يرى بها ما يحدث وينقلها للمتلقّي بأسلوبه الخاصّ، ومن خلال تقنيّة الاسترجاع الّتي ربطها بالفعل الماضي حيث الذّكريات تعود بالنّصّ الشّعريّ إلى أعماق الماضي ومجرياته.

في الصباح الذي كنت أعبر فيه المدينة،

كانت معي

كنت أطلق رفّ الحجل

وأثيرُ الفراشات في أفقها

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢٥٣/٢.

جملةً، جملة، وأرى ما تراه

كنت أقرأ أهدابها في أناةٍ،

وأهدي أصابعها برتقال الاله

وأحاولُ أغنية،

أو حديثًا، يوازي الضلوع، تُراني

أحدّدها وهي تحكي، تُراني

أحدّدُ زنزانةً عرفتها هناكْ

أم تُراني أهيءُ روحي لهذا العراك !

ويستذكر في النّص السّابق ذكرياته ويسترجعها، فالفلسطينيّ لديه من الذكريات المؤلمة الّتي تعيش بداخله ما لا يمكن نسيانه، طالما يعيش حالة اللّجوء والتّشرد، واسترجاعات القيسيّ في هذه القصيدة استرجاعات خارجيّة بعيدة المدى، إذ تمتدّ حكاياته في اتّجاهات زمنيّة مختلفة فالقيسيّ يسعى إلى استرجاع الماضي واجتراره، للتخلص من رتابة الحاضر، وما يثيره من توتر وقلق، فالمقطع الذي أمامنا يجسد استمراريّة حضور الماضي الفلسطينيّ مهما طال الزّمن فالذكرى ستظل لامعة في ذهن الفلسطيني، والقيسي في ظل استرجاعه للأحداث السابقة يواجه صراعًا مع نفسه بعد فقدانه الأمن والطمأنينة والحياة الكريمة الّتي باتت مفتقدة، فظهرت شخصيته قلقة متوترة، يطارده شبح الزنزانة أينما ذهب.

٢- الاسترجاع الدّاخليّ:

ويختص هذا النّوع باستعادة أحداث ماضية، ولكنّها لاحقة لزمن بدء الحاضر السّردي وتقع في محيطه[١] يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرّواية قد تأخّر تقديمه في النّص[٢] وإن كانت الاسترجاعات تزوّدنا معلومات ماضية سواء حول الشّخصيّة، أم الحدث، أم خط القصّة، فإنّ

[١] يُنظر: القصراوي، مها حسن، **الزمن في الرواية العربية**، ١٨٩.
[٢] نفسه، ١٩٤.

الاستباق تظلّ أقل تردّدًا من الاسترجاعات كما ذُكر سابقًا [١]، وهذا ما أكّدته سيزا قاسم عندما قالت أنّ الاسترجاع يغلب على الاستباق [٢] ويجب التّمييز بين الاستباق بالمعنى الصّارم لقول المستقبل قبل وقته، والاستباق بمعنى التّلميح لواقعة مستقبليّة [٣].

ربطتُ حولَ إصبعي الخيطان

وَقلتُ لا، لا يَقدرُ النسيان

أن يسرقَ الهمومَ من قصائدي والذّاكرة

لأنّ قلبي شُقَّ ذاتَ يومْ

وضاعَ نِصفُه، وذابَ في قرارِ حَوضِ دمْ

لِذا أسيرُ عاريًا في وضَحِ الظَهيرةْ

بِنصفِ قلبْ

أمضي لِموعدي هُناكَ مع حبيبتي الأميرةْ

عِمواسُ يا أميرةْ

يا حُرّةً في قبضةِ العِدى أسيرةْ

عِمواسُ يا قصيدتي الأخيرةْ [٤].

ويبدأ مسار زمن النّص الشّعريّ وقت الظّهيرة، حيث السّير عاريًا بنصف قلب، والمضي للموعد مع الحبيبة الأميرة عمواس، فهو يستحضر ماضيًا غارقًا بالمآسي والمعاناة، فقد أصبح هدفًا لسرقة الهموم من قصائده والذاكرة، ولكن الأمر لا يقتصر على هذا وحسب، بل يتجاوزه إلى هموم الوطن فعمواس وقعت أسيرة في قبضة الصّهاينة وهدموا جميع بيوتها بعد كارثة حزيران عام ١٩٦٧م، فتدانت العناصر السّابقة مع لحظة الاسترجاع الّتي عرف بها ، فقد كان

---

[١] يُنظر: قاسم سيزا، **بناء الرواية**، ٥٨.
[٢] نفسه،٥٩.
[٣] يُنظر: النعيمي، أحمد ، **إيقاع الزمن**،٣٦.
[٤] القيسي، محمد،**الأعمال الشعرية الكاملة** ، ٧١/١.

الاسترجاع بمثابة تفسير موجز لعدم قدرة الشاعر على النّسيان، **(لأنني مذْ كنتُ لا أُجيدُ حرفةَ النسيانْ)** فهو بذلك يفسّر الحاضر بالماضي، حيث أنّ التّناوب بين الماضي والحاضر، ينمّ عن تعلّقه بالذّكريات الّتي حاول من خلالها الكشف عن جوانب النّص وإضاءته، فيعدّ الاسترجاع هنا متمّمًا ومكمّلًا لبناء الزّمن.

ويقول:

يستيقظ من كابوس الليل

مُفتتحًا في المنفى يومًا آخر

ويعد القهوة لصباح يتثاءب في كسل

وأناة [1]

فيستحضر ماضيَا أليمًا، فهو في المنفى ذلك المكان البعيد عن الوطن الّذي أحبّه وتغنّى به وتحدّث عن مآسيه، لا يستيقظ إلّا على الكوابيس المزعجة ، المليئة بصراعه الّذي لا ينتهي مع واقع مشوّه يريد الهرب منه بالنّوم، إلّا أنّ هموم الوطن تلاحقه في منفاه وتطرد من عينيه النّوم وتقلق راحته .

ويعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الحكاية تأخّر تقديمه في النّص، فاسترجاعه الدّاخليّ في هذا النّص له صلة بطبيعة الموقف الّذي يعيشه، ويأتي أيضًا لتسليط الضوء على الأحداث المتسارعة المرسومة في منظومة متوازنة، فاسترجاعه مربوط بالتّذكر واستدعاء للأزمنة والأحداث، وهو قطع للخط الزّمني بالعودة إلى الوراء وهذا يعينه في تشكيل تجاربه ومجاراتها في قصائده، فمسار زمن النّص الشّعريّ يبدأ من لحظة الاستيقاظ من كابوس اللّيل ليفتتح في منفاه يومًا آخر، ثم بعد ذلك يقطع خطه الزّمنيّ باستخدام الفعل (يعدُّ) وما حصل من أحداث بدأها بإعداد كوب من القهوة في صباح يتثاءب في كسل دلالة على أنّه لا شيء جديد يُذكر في هذا المنفى

[1] نفسه، ٢٣٦/٣.

الفصل الثالث : بِنية الشخصية الدراميّة في شعر القيسيّ

أولاً: شخصيّات دينية:

أ- المسيح عليه السّلام

ب- إبراهيم عليه السّلام

ج- موسى عليه السّلام

د- أيّوب عليه السّلام

ثانياً: شخصيّات عامّة

أ- شخصيّة حمدة

ب- عبد الله الأندلسيّ

ثالثا: تاريخيّة

أ- الزّباء

ب- عمر بن الخطّاب

ج- أبو ذرّ الغفاريّ

رابعاً: شعبيّة

أ- عنترة

ب- القسّام

القناع **الأسطورة**

الفصل الثّالث /بِنية الشّخصيّة الدراميّة

تحتّل الشّخصيّة (character) أهميّة خاصّة في الدّراسات النّقدية، منذ أرسطو إلى العصر الحديث، بوصفها عنصرًا مركزيًا في العمل القصصيّ والمسرحيّ. والحديث عن الشّخصيّة لم يعد حكرًا على النّقد الأدبيّ، بعد أن أصبح (علم الشّخصيّة) حقلًا قائمًا بذاته، وإن تشابكت معه حقول أخرى، كالاجتماع، والأدب، والسّياسة، والتّربية، وعلم النّفس، وما سوى ذلك[١].

وقد أُخذ مصطلح الشّخصيّة من اللّغة الفرنسيّة ، وهو يمتلك أصلًا لاتينيًا. وقد كانوا يطلقون كلمة persona على القناع الّذي يرتديه الممثّل، وهي بدورها ترجمة لكلمة يونانية تعني الدّور الّذي كان يؤدّيه الممثّل عندما يضع القناع، كما تعدّ الشّخصيّة أهمّ العناصر في العمل الفنّيّ الدّراميّ، وهي اصطلاح يصف الفرد من حيث هو كلّ موحّد من الأساليب السّلوكيّة والإدراكيّة المعقّدة التّنظيم الّتي تميّزه من سواه[٢]، وقد كان دخول مصطلح الشّخصيّة للدّراسات النّقديّة من بوّابة علم الّنفس" حينما ظهرت دراسات تحاول تفسير الأدب تفسيرًا نفسيًّا"[٣] فأصبح مفهوم الشّخصيّة مقترنًا بما يميّزها عن غيرها من الشّخصيّات في كلّ المجالات (شخصيّة، سياسيّة أدبيّة، اجتماعيّة).

واختلف الفلاسفة في تحديد مفهوم الشّخصيّة " فعلى الرّغم من التّنوع في التّعريفات الّتي تعرّضت للشّخصيّة فقد عرفت على أنها حيّة في حال فعل، وتارة أخرى عُرفت على أنها همزة وصل بين العناصر الأخرى، ومرّة عُرفت بأنّها القناع الّذي يلبسه الممثّل المسرحيّ، ومرّة أخرى هي الّتي تقوم بوظيفتها داخل المجتمع بحسب أفكارها وثقافتها، فإنّ كلّ هذا يؤكّد على أهميّة الشّخصيّة فهي أساس نجاح العمل، فإذا عرضت مسرحية تحكي عن قصّة ما تشمل على عناصر المسرحيّة من حدث وحوار فإنّها حتمًا ستحتوي على أهمّ عنصر ألّا وهو الشّخصيّة"[٤] لذلك فالشّخصيّة الدّراميّة تعرض وجودها بما تفعله، وليس بما تتصف به.

يتّفق رسم الشّخصيّة الدّراميّة في القصيدة المتكاملة والمسرحيّة، فالقصيدة للقراءة أو الإلقاء ولكن رسمها يتم بوساطة الوصف الرّشيق وإظهار مشاعرها وانفعالاتها وأفكارها من خلال الحوار

---

[١] عمر، رمضان ،**البنية الدرامية في شعر محمود درويش**، ١٤٠.
[٢] الموسى، خليل، **بنية القصيدة العربية المعاصرة**، ٢٣٨.
[٣] جان ايفان تاديه، **النقد الأدبي في القرن العشرين**، ترجمة قاسم المقداد، ١٩١.
[٤] الموسى، خليل، **بنية القصيدة العربية المعاصرة**، ٢٣٨.، القط،عبد القادر، **من فنون الأدب والمسرحية**، ٢٠

مع الشّخوص الأخرى، أو المونولوج المباشر واللا مباشر، أو التّداعي الحرّ، وبوساطة سلوكها وأفعالها والحدث والصّراع الّذي يؤدّي دورًا أساسيّاً في القصيدة المتكاملة، وللمكان وتصويره أثر في توضيح سمات الّشخصيّة[١].

والشّخصيّة الدّراميّة شخصيّة مخلوقة مبدعة، يقوم الأديب برسم معلمها وإنتاجها،. لتؤدّي دورًا فاعلًا في النّص، وهذا الدّور يتعانق مع باقي العناصر الدراميّة تعانقًا تكامليًّا. ولن ينجح الأديب، ولن يبلغ مرحلة الإبداع ما لم يَبن شخصيّاته بناء محكمًا، ويعمد إلى إبراز خصائصها وسماتها الجسديّة والنّفسيّة والاجتماعيّة والفكريّة[٢].

وتعدّ الشّخصيّة الدراميّة صورة جماليّة تعكس العالم الجماليّ الّذي يراه الكاتب ويشعر به، فهي رمز لرؤية أو فكرة ما تكون في ذهنه يحاكي بواسطتها الإنسان الواقعيّ، فتكون بمثابة البوق الّذي يمرر من خلالها أفكاره، لذلك يحرص على إعطائها اللّون المناسب الّذي يتماشى مع الحدث والفكرة، ويُستحسن توظيفها وفقًا لتكوينها النّفسيّ والاجتماعيّ.[٣]

وهذا يعني أنّها ترتبط بالأحداث ارتباطًا وثيقًا، وترتبط بالمكان، إذ لا بدّ من فضاء مكانيّ يحويها، لأنّ المكان يعكس حقيقتها، وحياتها تفسّرها طبيعة المكان، الّذي يرتبط بها [٤].

وقد تناول النّقاد موضوع الشّخصيّة في النّقد الرّوائيّ وأفاضوا القول فيه، فتحدّثوا عن أنماطها وخصائص كلّ نمط، فهناك الشّخصيّة الرّئيسة:" وهي الشّخصيّة الّتي يدور عليها محور الرّواية أو المسرحيّة "[٥] ولا يشترط أن تكون بطلًا في المسرحيّة أو الرّواية، بل مهمتها قيادة العمل الأدبيّ وتحريكه.

وهناك الشّخصيّة المسطّحة وهي: " الشّخصيّة الّتي لا تزيد في العمل الأدبي كونها اسمًا، أو سمة لا أهميّة لها، ولا تطوّر لأدائها، ولا يكون لها دور مهمّ يثير القارئ، أو المشاهد، وهي عكس الشّخصيّة التّامة ذات العمق الواضح، والأبعاد المركّبة، والتّطوّر المكتمل "[٦].

---

[١] يُنظر: لموسى، خليل، **بنية القصيدة العربية المعاصرة**، ٢٣٨.
[٢] عمر، رمضان، **البنية الدرامية في شعر محمود درويش**، ١٤٠.
[٣] يُنظر: قداسي، خيرة، **سيكولوجية الشخصيّة الدراميّة في مسرح شكسبير (الملك لير دراسة تطبيقية)**، ٤٢، ٢٠١٠- ٢٠١١.
[٤] يُنظر: قاسم، سيزا، **بناء الرواية** ، ٨٤.
[٥] يُنظر: التونجي، محمد، **المعجم المفصل في الأدب**، ٢/ ٥٤٧.
[٦] نفسه، ٥٤٧/١.

وقد وضع أرسطو مجموعة شروط في الشّخصيّة الدراميّة،. فقال" أمّا فيما يتعلّق بالشّخصيّات التراجيديّة، فعلى الشّاعر أن يهدف بشأنها إلى أربعة أمور:

١- أن تكون صالحة دراميًّا بطبيعتها، أو مؤثّرة. وتتّضح الشّخصيّة إذا ما أفصح الكلام أو الفعل عن قيام الشّخص بالاختيار،. وتكون الشّخصيّة مؤثّرة، إذا كان الاختيار مؤثّرًا وكلّ نوع من الشّخصيّات يمكن أن يكون مؤثّرًا.

٢- والأمر الثّاني، الّذي ينبغي أن يهدف إليه الشّاعر في تصوير الشّخصيّة، هو الملاءمة. فهناك مثلا نوعًا من الشّجاعة الرّجوليّة، أو المهارة في الكلام، لا يليق إسناده إلى المرأة.

٣- مشابهة الواقع: أي أن تكون الشّخصيّة مشابهة للواقع، وهذا الأمر مختلف عمّا قلناه هنا بشأن مسألتيّ المصالحة والملاءمة.

٤- أما الأمر الرابّع فهو ثبات الشّخصيّة، أو تساوقها مع ذاتها طوال المسرحيّة، وحتى لو كانت الشّخصيّة- موضوع المحاكاة – غير متساوقة مع نفسها وكان ذلك صفة من صفات المسرحيّة" [١].

ومن خلال حركة الشّخصيّات وعلاقاتها المتبادلة ببعضها البعض تجعلها في علاقة تأثير وتأثّر متوالية تدفع بسلسلة أحداث المسرحيّة وتغذّي الصّراع إذ يتطوّر ويصل إلى ذروته ويصل بالعمل الأدبيّ إلى نهايته[٢].

تشغل الشّخصيّة حيّزًا كبيرًا من اهتمامات الكاتب وانتقاداته " فتوظيف الشّاعر للشّخصيّة الدراميّة، فذلك أمر ينقل النّص من ذاتية الشّعر إلى موضوعيّته، ومن غنائيّة الإيقاع إلى سرديّة الحدث، ومن الصّوت الواحد إلى تعدّد الأصوات، وهنا تتحقّق الدراميّة من خلال حضور أكثر من شخصيّة في القصيدة الواحدة "[٣]

ومن هنا " فعندما يقدّم الشّاعر الشّخصيّة للمتلقّي، فإنّه يصوّرها له، إما تصويرًا مباشرًا أو غير مباشر. وقد تكون شخصيّات القصيدة حقيقيّة، كأن يصف أو يمدح أو يهجو، وإمّا أن تكون غير ذلك رمزيّة أو أسطوريّة أو تاريخيّة، وهنا سيستخدم تقنيات عدّة، يتناول من خلالها الشّخصيّة، كالقناع، والأسطورة، والرّمز والتّناص"[٤].

---

[١] أرسطو، **فن الشعر**، ١٤٩- ١٥٠.
[٢] يُنظر: بن عبر ربه، سمية: **بناء الشخصية الثورية**، ٧٤.
[٣] عمر ، رمضان ،**البنية الدرامية في شعر محمود درويش**، ١٤١.
[٤] نفسه، ١٤٢.

للتّراث أهميّة بالغة عند الشّاعر العربيّ المعاصر، وقد وظّفه الشّعراء المعاصرون لتحقيق قدر كبير من التّواصل مع التّراث وصبغه بالحداثة فمن خلال التّراث عبّر الشّعراء عن رؤيتهم بما يتناسب مع الواقع المعيش، ووفق نظرتهم للمستقبل، وحلمهم بمستقبل مشرق. إنّ توظيف التّراث في العمل الشعريّ يُضفي عليه " عراقة وأصالة، ويمثّل نوعًا من امتداد الماضي في الحاضر وتغلغل الحاضر بجذره في تربة الماضي الخصبة المعطاءة. كما أنّه يمنح الرّؤية الشّعريّة نوعًا من الشّمول والكليّة،. إذ يجعلها تتخطّى حدود الزّمان والمكان، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر"[1].

للموروث أهميّة في الأدب العربيّ المعاصر، فهو مصدرٌ من مصادر إلهام الشّاعر، ولقد غدا استدعاء الشّخصيّات التراثيّة عند القيسيّ ظاهرة عني بها، و لجأ إليها ليخرج من وطأة الضّغط السّياسيّ والاجتماعيّ الّذي يعانيه، فكانت أحد أشكال الحداثة الّتي تنمّ عن وعي الشّاعر وقدرته الإبداعية، لذا أوجبت البحث والدّراسة، ويقصد باستدعاء الشّخصيّة التراثيّة في الخطاب الشعريّ " استخدامها تعبيرًيا لحمل بعدًا من أبعاد تجربة الشّاعر المعاصر. أي تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشّاعر، يعبّر من خلالها – أو يعبّر بها – عن رؤياه المعاصرة "[2].

ولقد تنوّعت المصادر التّراثيّة التّي نهل منها ، فحضرت عنده المصادر الدّينيّة والمصادر الأسطوريّة، والمصادر التّاريخيّة، والشّعبيّة.كما تعدّدت نماذج الشّخصيّة عنده، وأكثر من استخدامها في قصائده، وستقف الباحثة على بعض تلك الأنماط، لبيان دورها في بناء القصيدة وتطوّرها الدّراميّ. وكيفيّة رسمها وإعادة تشكيلها لتناسب النّص الشّعريّ.

أولًا: الشّخصيّات الدّينيّة:

تأتي علاقة الشّعر بالدّين من خلال ذلك التّعانق التّاريخيّ بينهما، فالأمر مرتبط بالنّشأة الأولى سواء لدى اليونانيين– في الملاحم الّتي تغصّ بالآلهة وأشباه الآلهة– أو عند العرب الجاهليين الّذين قرن الإبداع الشّعري عندهم بفكرة الإلهام القائمة على الوحيّ الشّيطانيّ، حتّى إنّ القصيدة المتميّزة قبل الإسلام وسِمت بأنّها جاهليّة، ومع أنّ العلاقة بين الفن والدّين حسّاسة جدًا، ودقيقة إلى الحدّ الّذي يجعل سؤال استحضار النّص الدّيني في الشّعر أو غيره، والتّناص معه من

[1] يُنظر: زايد، علي عشري، **بناء القصيدة العربيّة الحديثة** ، ٣٠.
[2] يُنظر: العشري، زايد، **استدعاء الشخصيّة التراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر**، ١٣.

الجدليّات المقلقة، فما زالت أعمال بعض الشّعراء تثير جدلًا واسعًا في الأوساط الثّقافيّة، وذلك بسبب قيامها بشكل مباشر وصريح على نصوص دينيّة ذات قداسة عظيمة"[١].

- **شخصيّة المسيح:**

رأيتُ سَيدي المسيح

يبكي على الضِفاف

والنهر يستحمُ تحت غيمةٍ من الدخان

أومأ لي وما ابتسم

وكان صمتهُ اعتراف

بما يعاني من ألم

وراح في تطواف [٢]

استحضر شخصيّة المسيح – عليه السّلام –الدينيّة من عمق الموروث الدّينيّ ، لإبراز المعاناة الّتي وقعت على كاهل الشّعب الفلسطينيّ، فالشّعب الفلسطينيّ عانى الويلات،" وقد عُرف المسيح – عليه السّلام –بمعاناته وتحمّله ألوان الظّلم وأنواع الأذى والعذاب ، وتدلّ رمزيّة شخصيّته على التّضحيّة المطلقة والفداء منقطع النّظير، الأمر الّذي ظهر في الرّؤية الشّعريّة توحدًا من الشّاعر مع هذه الشّخصيّة للاتفاق بين الشّخصيّتين في التّجربة والمأساة الّتي سببها الأعداء"[٣].

والشّعب الفلسطينيّ الّذي تجسّد فيه ، بذل وضحّى، وتحمّل الأذى لكنّه سيثور يومًا منتفضًا جالبًا لنفسه الخلاص من الأعداء. والدّافع إلى إضافة دلالة الخلاص هو " أنّ الإصرار على جانب التّضحيّة والمعاناة المأساويّة مصدره الجانب التّاريخي في حياة الشّخصيّة، أمّا الجانب العقديّ الدّينيّ المسيحيّ فإنّ هذه الشّخصيّة تجمّع البعد الإنسانيّ بالبعد الإلهيّ حيث يمثّل الأوّل الفناء والثّاني البقاء"[٤]، وقد عمد بهذا إلى إثراء قصيدته، وتعميق بنائها الدّراميّ وأبعادها الدّلاليّة. فالبعد الخارجيّ للشّخصيّة المستدعاة جاء ليصوّر مأساة الأبطال وهم يجابهون مصيرهم البائس مطلقين صرخات الأوجاع والآهات. أما البعد الدّاخليّ فقد جاء لبيان أوجاعه الجسديّة والروحيّة وأوجاع أمّته الضّائعة.

---

[١] يُنظر: عمر ، رمضان ،**البنية الدرامية في شعر محمود درويش**، ١٨١.

[٢] القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، ج٨٧/١_٨٨.

[٣] يُنظر: الياسين، إبراهيم منصور، **الرموز التّراثية في شعر عز الدّين المناصرة**، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢١،ع٣، ٢٦١.

[٤] عاطف، جودة نصر، **الرّمز الشّعريّ عن الصوفيّة**،٤٥٦.

ويستدعي القيسيّ شخصيّة إبراهيم عليه السّلام وتعرّضه للحرق، وخطاب الذّات الإلهيّة "﴿قُلْنَا يَانَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيم﴾ فنار إبراهيم ما هي إلا جمرة من الجمرات الّتي اكتوى بها القيسيّ في حياته فنفسه مليئة بمرارة الشّوق والحنين إلى ماضيه.

- **شخصية إبراهيم عليه السلام:**

قيلَ تبقى ها هنا حتّى القيامة

قلتُ: أحلى في بلادي تستحيلُ النّارُ بردًا وسلاما

وانثنوا ضربًا على رأسي بأكعابِ البنادقْ

قلت: ما همّ فقلبي صارَ عصفورًا

وأغصاني حدائق

قلتُ قلبي صار زرعًا وسنابل

أشعلوا فيه الحرائق

واعلموا أنّ جذوري سوف تبقى وتُناضل

أحرقوني

يخصِبُ الأرض رمادي[1]

على الرّغم من قسوة التّعذيب البدنيّ والنّفسيّ الّذي يعانيه بداخله، إلا أنّه يحوّل هذه الآلام بردًا وسلامًا، بتناصّه مع قول الله تعالى ﴿قُلْنَا يَانَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيم﴾[2]. وقد أسهم هذا الاستلهام القرآني إسهاما كبيرًا في إسعاف الشّاعر بما يدور في ذهنه ووجدانه، بالإضافة إلى ما تسهم به من إضافة النّواحي الجماليّة على النّص، وهذا يقودنا إلى أنّ القيسي عانى ممن يحيطون به، فأعدّوا له نارًا ليحرقوه ثم رموه وألقوه بها، فكانت بردًا وسلامًا عليه وعلى شعبه وتتأكّد هنا علاقة التّماثل التّي أقامها بين تجربته وتجربة سيدنا إبراهيم عليه السلام ، على الرّغم أنّه لم يصرّح بالاسم، إنّما اكتفى بالإشارة ، وهو بذلك يعتمد على وعي القارئ ، ومعرفته بالقصص القرآنيّة. ويتأكّد أيضًا أنّ الخلاص والنّجاة في حالته راجع إلى وقوف أبناء جلدته معه التّي صرّح بها في معظم أشعاره، وتحدّث عنها ضمنيّا في تجربة سيدنا إبراهيم عليه السلام ، فالإرادة الإلهية هي من

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٧٥/١.
[2] سورة الأنبياء، ٦٩.

أوقفت الحقيقة الكونيّة وهي الإحراق بالنّار، والقيسي كذلك بحاجة إلى معجزة للخلاص، وقد نجح في عقد مقارنة بين حالة العذاب التي تعرض لها سيدنا إبراهيم، وبين معاناته التّي دفعته لأن يتمنّى أن يكون رمادًا يُخصب أرضه. وقد جاء البعد الخارجيّ للشخصيّة فيه إشارة للقدرة على إبطال مؤامرات الأعداء، بإيقاع الأذى وإجهاض المؤامرات، أما البعد الداخليّ للشخصيّة فقد جاء للإشارة إلى معاناة القيسي وأبناء شعبه من أبناء جلدتهم إخوانهم العرب، فالأرض الفلسطينيّة مقدّسة، وأبناؤها في صراع إلى يوم الدّين كما ذكر رسولنا الكريم – صلى الله عليه وسلم – وهذا بحدّ ذاته فيه شيء من القداسة .

استدعى شخصيّة سيدنا موسى عليه السلام، وحوّرها لتتلاءم مع أهدافه الشّعريّة، فتوظيفه الشّخصيّة الدّينيّة بما يناسب سياق قصائده، للتّعبير عن موضوع معاصر، فأصبحت قصائده غنيّة بالشّخصيّات الدّينيّة.

- **شخصية سيدنا موسى عليه السلام**

أو ما يمحو ذبولي،

البيضاءَ من دونِ سوءْ [1]

يتساءل القيسيّ إذا كان بالإمكان أن يتحوّل ذبوله وآلامه إلى دفاتر بيضاء من غير سوء، وقد استدعى إلى قصيدته قصّة سيدنا موسى عليه السّلام لإثراء نصوصه الشّعريّة، ولرفع معنوياته وإحياء الأمل في قلبه، لما في قصّة سيدنا موسى عليه السلام من تصوير للمصائب التّي يمرّ بها الأبطال وعلى الرّغم من ذلك تكون النّتيجة إيجابيّة لصالح الخير ﴿**وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلَى جَنَاحِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاء مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرَى**﴾ [2] فسيدنا موسى عليه السلام كان يدخل يده تحت إبطه تخرج نيّرة مضيئة كضوء الشّمس من غير عيب" [3] فاستطاع القيسيّ تذويب التّناص في النّص الشعريّ للخروج بسياق جديد يتماشى مع رؤية الشّاعر وتطلعاته فهو يريد الخلاص من القباحة والرّداءة في كلّ شيء. ولقد أشار من خلال البعد الخارجيّ إلى معجزة سوف تأخذ بيد الشّعب الفلسطينيّ لتعبر به نحو أحلامه بالتّحرّر والخلاص، أما البعد الدّاخليّ للشّخصيّة فتمثّل في رغبته في التّخلّص من أوجاعه وآلامه.

---

[1] القيسي ، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ،٣/ ٢٧٧.
[2] سورة طه، ٢٢.
[3] الصابوني، **صفوة التّفاسير**، م ١ /٢١٩.

استحضر شخصيّة سيدنا أيوب – عليه السّلام– ، ووضعها بقالب شعريّ، ليدلّ على قدرات إبداعيّة .

- **شخصيّة أيوب عليه السّلام:**

دعيني هنا أتمهّل قبل النّزوح

دعيني على باب أيوب

خمس دقائق، خمسًا فقط أهيء روحي

وأقبس معنىً، وزوادة، فالطّريق طويل[1]

اتّخذ من أيوب – عليه السّلام – وقصّته مع المرض ومعاناته متكأً ليعلن تمرده على الواقع الكريه الّذي يعيشه ، فأيّوب " نموذج تراثيّ استمدّه الشّاعر من القرآن الكريم والعهد القديم رمزًا للصّلابة في حمل عذاب المرض، والثّقة بالسّماء مهما اشتدّت الكربات وطال الانتظار "[2] وقد ظهرت الأفعال الدّالة على الحركة والتّمرد والرّفض وهذا إنّ دلّ فإنّما يدلّ على رفض الشّاعر للذلّ والهوان والانكسار، لينتهي المقطع بعبارة " فالطّريق طويل " إشارة إلى طول معاناة الشّاعر الّتي تحتاج إلى صبر أيّوب. جاء البعد الخارجيّ للشّخصيّة مشيرًا إلى الخلود إلى الصّبر المقرون بالرّضى بما حلّ بالشّعب الفلسطينيّ، فالاحتلال الّذي ابتلي به الشّعب الفلسطينيّ، لا بدّ وأن يزول، وسيأتي أمر الله – لا محالة – وسيستجيب لنداءات المظلومين السّاعين إلى التّحرّر. أما البعد الدّاخليّ للشّخصيّة فهو يشير إلى توحّد القيسيّ نفسيّا، ووجدانيًّا بسيدنا أيّوب، ومأساته وصبره على البلاء، فالقيسيّ اتّخذ سيدنا أيّوب عليه السلام رمزًا لمأساته، وعذاباته، وعدّه معادلًا موضوعيًّا لحمل تجربته الشّعريّة.

الشّخصيّات العامّة:

ارتبط استدعاء الشّعراء للشّخصيّات العامّة بحاجتهم إلى رموز تعبّر عن تجاربهم فالشّخصيّات العامّة "هي تلك الشّخصيّات الّتي استدعاها الشّاعر من واقع الحياة ومن النّماذج الإنسانيّة، فيخبرنا عن سيرتها في نصوصه عبر أساليب فنّيّة متعدّدة، تحقّق فيها عمق الإحساس

[1] القيسي ، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ،٣٧/٢.
[2] أحمد، محمد فتوح، **الرمز والرّمزية**، ٢٩

بواقع تلك الشّخصيّات" [1] وقد جعل هذه الشّخصيّات المحور الفاعل في قصائده ، والتي تقوم بتنامي الأحداث داخل القصيدة. ومن تلك الشّخصيّات شخصيّة والدته حمدة.

- **شخصيّة والدته حمدة:**

حمدة:

أوّلُ كلامي حمدة،

أوّلُ هذه التّغريبة صوتُ اليمام

فلتمل هذه الزّيتونةُ بجذعي

ولتنشد الزرازير جوعانةً

دون زرعٍ

وهذه السّحابة

لتهطل مِدرارةً إلهي

كفاتحة الأولياءِ

آمين [2]

كان لوفاة والدته (حمدة) أكبر الأثر على نفسيّته، فهي أمّ الحضور في حياته وشعره، فهي ملهمته وهي أوّل من شحنه لقول الشّعر، فهو لم يستطع أن يقول الشّعر طوال فترة حداده عليها، فكانت أمّه نبعًا قويًّا للإيحاء الشّعريّ، وزادًا لإبداعه " فكان اسم والدته " حمدة " يلمع كنصل سكّين حادّ في ظلمة الزّمن، وليالي القصيدة الحالكة السّواد" [3] فأمّه على الرّغم من رحيلها عن هذه الحياة، إلّا أنّها بقيت عالقة محفورة في عقله وإحساسه، ومرافقة له في كل جوانب ترحاله فيدلّل على أمّه بالإشارة إلى طبيعة فلسطين الخلّابة، فأمّه عنوان ومصدر لكلّ حياته بحلوه ومرّه،

[1] الطائي، بيداء عبد الصاحب، **توظيف الشخصيّة في القصيدة الجديدة، حميد سعيد أنموذجًا ** http://www.qabaqaosayn.com/content

[2] القيسي، محمد ، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢/ ١١٢.

[3] مفرح، سعدية، **مغني فلسطين المتجول**، مجلة العربي، ع ٦١٨، ١٥.

وهو دائم البحث عن حضن أمّه فاقدًا الحبّ والدّفء، مما جعله يتعلّق بكلّ أنثى تحمل صفاتها وقد وجّهت الأمّ حمدة القيسي وصبغت شعره بعدًا وطنيًّا وقوميًّا، حتّى أصبح لونًا خاصًّا زاخرًا بمفردات الألم والمعاناة. بوفاة والدته بدأت مأساة وبداية طريق طويل إلى فقدان الوطن وضياعه، وحديثه عن مأساته الكبرى فقدان الوطن، فكانت مأساته لفقدان أمّه إضاءة على مأساة أكبر وأعظم وشرارة انطلاق للحديث عن فقدان الوطن، وما يُلمس عند قراءة النّصوص الرثائيّة لأمّ القيسيّ حمدة يتجاوز رثاء ابن لوالدته ويتجاوز عاطفة الأمومة إلى " مدلول وطنيّ وقوميّ فالشّاعر حاول في نصّه الشّعريّ أن يزاوج بين المعنى الإشاريّ للفظة الأمّ، والمعنى الرمزيّ لها الّذي يعني الأرض والوطن وفلسطين. لذلك يُكثر من تشبيهها بالزّيتونة و الزّرع واليمامة "[1].

- **شخصيّة عبد الله الأندلسيّ:**

ويلاحظ تحوّل القيسيّ من القصيدة الغنائيّة ذات البعد الدراميّ إلى قصيدة النّثر خاصة في ديوان " اشتعالات عبدالله وأيامه" وقد أفرد لتلك القصائد مجلدًا كاملًا لأنها تفتح أمامه أصداء أرحب في التّعبير وتزدهر بالحساسية الخاصة إلى مناطق أخرى.

عبدُ الله بلا ملكوت

عبدالله حزينٌ كالسّعفِ العربيّ ، حزينٌ كالعرب الرُحّلِ،

ووحيدٌ، كالنخلة في الأندلسِ الغاربِ،

مزمارٌ منفيّ، وبيوت

ذاكرة لا تتكاثر، لا تتناثرُ وتموت[2]

يتقمّص شخصيّة عبدالله، فهذه الشخصية ترتبط ارتباطاً قوياً مع شخصية آخر ملوك الأندلس(عبد الله الصغير) ليسلّط الضوء على حالة الفوضى والضّياع والغربة الّتي يعيشها بعيدًا عن وطنه وأحبابه. وإنّ استحضار القيسيّ للأندلس التّاريخيّة يمنحه فرصة للتّعبير عمّا في فكره

[1] خليل، إبراهيم، **محمّد القيسي الشّاعر والنّص** ، ٩٣.
[2] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج١/٣٨٨.

واستحضار لزمن قديم داخل زمن معيش، لتسليط الضوء على قضايا هذا الواقع المعيش، والهمّ المجتمعي، واقتراب مأساة أهل الأندلس من مأساة توحي بدلالات أعمق في نفسيّة القيسيّ، من حيث الخذلان العربيّ والتّنكر المُشين الّذي سُطّر بمداد من دمّ في صحيفة التّاريخ. ودلالة شخصيّة عبد الله مليئة بالعذابات والآلام والمواجع والتّشرّد، فهذا الفلسطينيّ يئن وجعًا أينما استقرّ، حتّى وإنّ حقّق في المنفى نجاحًا وتملّك ذهب الأرض، لأنّ السّعادة الحقيقيّة تكون على أرض الوطن، ومرهونة باسترجاع الأرض.

الشّخصيّات التّاريخيّة:

مثّلت الشّخصيّات التّاريخيّة إغراءً واضحًا للشّعراء، فراحوا يستحضرون الشّخصيّات في محطّاتهم الشّعريّة،. لتأثيرها النّفسيّ، إلى جانب فنّيّتها العالية في تقمّص الدّور الّذي يريدونه من استحضار تلك الشّخصيّات، فلامست الشّخصيّات ما يعانيه القيسيّ، ومن بين الشّخصيّات التّاريخيّة الّتي استلهمها القيسي الزّباء، حيث برزت من خلال قوله:

- **شخصية الزّبّاء[1]:**

أيتها الزِّباء

مِن أين أتيت إلي

مِن أين جنوب يطلع وجهك بكلامِ الوحي

رُمحًا وسِراجًا وهّاجًا، ودماء

أيّتها الزّباء !!

في شارعنا العربيّ تجوّلتِ طويلًا،

كنتِ تفرّينَ على سفحٍ

لا تصلكِ أضواءُ المدن المزدانة برمادِ الأشياء

[1] الزّبّاء: بنت عمرو بن الظرب بن حسان ابن أذينة بن السميدع، الملكة المشهورة في العصر الجاهلي، صاحبة تدمر وملكة الشام والجزيرة، يسميها الافرنج zenobia تعد من ملوك الطوائف ، وفي اللسان: اسم الملكة الرومية وهي ملكة الجزيرة، ولعل روميتها لأنها تابعة لملك الروم. توفيت ٣٥٨ قبل الهجرة. يُنظر: الزركلي، **الأعلام** ، ج٤١/٣.

وغبارِ الخوفِ العادي

كنتِ تفرينَ إلى حضنكِ حيثُ يرفرفُ علمُ الله[1]

استلهم الشّعراء قصّة الزّباء الأسطوريّة في أشعارهم، فهي صاحبة المقولة الشّهيرة " بيدي لا بيدِ عمرو" بعد أن قامت بشرب السّم الّذي كانت تحتفظ به في خاتمها، والقيسيّ هنا نجح في نقل قصيدته إلى لوحة دراميّة، فالزّباء امرأة فلسطينيّة تجوب الشّوارع فأصبحت الزّباء جسرًا للعبور بين الماضي والحاضر، بعد أن ألبسها معاناة الشّعب الفلسطينيّ ومن الواضح أنّ القيسيّ لم يلتزم بالأسطورة كما هي تاريخيًّا، بل خلع عليها ملامح حضاريّة وجعلها رمزًا وعنوانًا للنّكبة الفلسطينيّة، لهذا استنطقها لإطلاق صرخات الوجع والحسرة والحزن العميق،والانطواء على الذّات كما جاء في البيت الأخير.وهنا تجاوز مستوى ذكر الأسطورة فقط إلى مستوى الإيحاء والإلهام. تعابير الوجه وإيماءاته في الشّطر الثّالث أداة واضحة للتّعبير عن مشاعره الدّاخليّة فكانت تعابير الوجه أمر غريزيّ استخدمه للتّعبير عمّا يريد، بطريقة أصدق من التّعبير بالألفاظ.

وظّف شخصيّة الخليفة عمر بن الخطّاب رضي الله عنه؛ ليعبّر بها عمّا يستعصي عليه التّعبير صراحةً، فشخصيّة عمر معينًا لا ينضب، نهل منه أخلاقًا وأحاسيساً ومشاعر عُرف بها الخليفة العادل، فكان لشخصيّته قدرة وتأثيرًا في نفسيّته، والمتلقّي تناسبت مع رؤيته المعاصرة.

- **شخصية عمر بن الخطاب:**

لأنّ الخيبة السوداء كان حصادُ ماضينا

تكوّمنا على قشّ الحصيرِ نلوبُ بِالحسرةِ

وفوقَ الموقدِ النَاريّ قِدرٌ للحصى والماءْ

وقاسيةٌ نيوبُ الجوعِ خاليةٌ روابينا[2]

من خلال المقطع السّابق نجد القيسيّ قد وظّف الشّخصيّة التّاريخيّة " عمر بن الخطاب – رضي الله عنه– بأسلوب يحتاج إلى إدراكِ وتعمّق ونضوج فكري، فقد أشار إلى الشّخصيّة

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ،١/ ٤٤١.
[2] القيسي، محمد ، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ١/ ٤٦.

ودلّل عليها من خلال قوله : وفوقَ الموقدِ النَاريّ قِدرٌ للحصى والماءْ دون الإشارة صراحة باسم الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عند ، وهذا ما يسمّى بآليّة الدّور " اعتماد الشّاعر على دور الشّخصيّة دون التّصريح باسمها داخل النّص، حيث يمثّل الدّور إشارة تستحضر صورة الشّخصيّة في ذهن المتلقّي " [1] وهذا إن دلّ على شيء دلّ على قدرة الشّاعر على أخذ القارئ في جولة دراميّة مليئة بالحركة والأحداث مسترجعًا قصّة الأطفال زغب الحواصل يئنون جوعًا يفترشون الحصير، وأمّهم تلهيهم بقدرٍ مليء بالماء والحصى علّهم ينامون. ومقابلته بين أبعاد القصّة وما حدث مع الشّعب الفلسطينيّ جاءت من اشتراك أصحاب القصّتين بعدم وجود معيل ومساند، إلّا أنّ عمر جاء مخلّصًا للمرأة وأطفالها، على عكس الشّعب الفلسطينيّ الّذي لم يجد مخلّصًا ولا ملبيًا لنداءات أطفاله، غير أنّه يأمل من خلال هذه القصّة بتغيّر الموقف العربي والوقوف إلى جانبه.

- **شخصية أبو ذر الغفاري:**

كما وظّف شخصيّة أبو ذرّ الغفاريّ الّذي اشتهر بتقواه، وتقشّفه، وثورته على الفقر والواقع الاجتماعيّ المرير، والقيسيّ مطارد في سبيل موقفه من احتلال أرضه، فهو ينادي بعدالة قضيّته، فهو منفيّ من وطنه، ثائر على احتلال جبان، مثله مثل أبي ذرّ الّذي ثار على الظّلم ووقف مع الفقراء وطالب بحقوقهم إلى أن نُبذ واضطهد ومات منفيًّا، لهذا استحضر القيسيّ شخصيّة الغفاريّ لما لها من أبعاد ودلالات وقواسم مشتركة تعبّر عن مكنوناته.

كما في قوله :

ويبدأ في عزِّ عافية الموتِ والاشتعالْ

ويبدأُ من ساعةِ الصّمتِ والبرتقالْ

ومن ساحةٍ تغلقُ الآن أبوابها الحجريّة، يبدأُ من لغةٍ،

لا ترى في الحصارْ

سوى أُفقٍ لاهبٍ، على صدرها النّاحلِ العودِ، فوق سريرِ الرّمال

[1] مجاهد، أحمد ، **أشكال التّناص الشعريّ**، ٨٧.

وما كان يمشي وحيدًا

ولكنّ هذا الغفاريّ يجمعُ أضلاعهُ من صحارى البلاد [1]

لقد وجد في استدعاء الشّخصيّات التّاريخيّة ضالته، فتجاوز حدود المكان والزّمان وانطلق ينهل من معين خصب لا ينضب، فتاريخنا مليء بشخصيّات لها بصمات واضحة مثل أبي ذرّ الغفاريّ هذه الشّخصيّة السّمحة، المعروفة بمواقفها الأصيلة في الدّفاع عن كرامة الإنسان غير مكترث بالنّتيجة مهما كانت، فتقنّع بشخصيّته للإشارة إلى الواقع العربيّ العاجز والمتخاذل فصراع الشّعب الفلسطينيّ مع الاحتلال ومقاومتهم له دون يأسٍ وعلى الرّغم من كلّ الظّروف السّيئة الّتي تحيط بهم، جعلته يستحضر شخصيّة الغفاريّ وغربته وتشرّده، وما هذا إلّا إشارة للاضطهاد والذّل والعنصريّة الّتي يواجهها ويعيشها العربيّ .

الشّخصيّات الشّعبيّة:

إن حظ سيرنا الشّعبيّة من اهتمام شعرائنا المعاصرين بالغ الضّآلة إذا ما قيس بثراء هذه السّير، وامتلائها بالأبطال وبالشّخصيّات الغنيّة بالأبعاد النّفسيّة والاجتماعيّة، التّي تصلح لحمل خلجات الشّاعر المعاصر[2]. إلّا أنّه قد استغلّ بعض السّير الشّعبيّة ومنها سيرة عنترة ليعبّر عن محنة الشّعب الفلسطينيّ.

كما في قوله :

أبحثُ عمّا يُعيدُ الدّمَ إلى شرايينِ الذّاكرةِ

وعمّا يُعيدُنا

قتيلينِ ناصعيْنِ أمامَ النظّارةِ

في مشهدٍ يُضيءُ عنترةَ الّذي غيّبوهُ

ويُشعِلُ عبسَ الّتي فصلوها عنِ الأغنية

---

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢٨٣/١

[2] زايد ،علي عشري، **استدعاء الشخصيّة التراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر**، ١٦٦

اسعفوني قليلًا

لأهتدي وأهديكم رِماحي[1]

اهتّم عنترة في شعره بتأكيد حرّيّته، ورغبته الجامحة للتّخلّص من عبوديّته، فالدّلالات النّفسيّة للعبوديّة بعدما تنكّر له والده كان لها بروز واضح في شعره، وهنّا يستغلّ القيسيّ الموقف ويستدعي عنترة للحديث عن تنكّر العرب للقضيّة الفلسطينيّة:

وجدتُ ضنى " زبيبة "

وقد أخذتْ اسمَ أمّي " حمدة "

وَجدتها بلا ظَهير

معزوقة مثل قشّة جافة

وصار في صفوفِ الرّعاةِ مكاني

فاتّخذتُ مِنَ البيدِ عائلةً،

واتّخذتُ بيتا[2]

ذاق مرارتين، مرارة فقد أمّه ومرارة فقد أرضه، كما عانى من تنكّر أبناء جلدته الّذين خذلوه ولم يسعفوه أو يسارعوا لنجدته، ، فحمدة سارت في طريق الآلام وكابدت في هذه الحياة وشقيت من أجل تأمين لقمة العيش، والحياة الكريمة لأبنائها، رافضة كلّ معاني الّذل والمهانة الّتي من الممكن أن تلحق بأبنائها. فهو يجسّد مأساته بوعي فنّيّ باستدعائه شخصيّة عنترة وأمّه زبيبة . واختيار القيسي شخصيّة عنترة لينسج بها مجموعة شعريّة كاملة يحمل دلالات كثيرة " فسيرته من أقدم الملاحم الشّعبيّة العربيّة الّتي تصوغ رمز البطولة في مقاومة شعوب هذه المنطقة من العالم صياغة أقرب إلى التّكامل القصصيّ بمعناه القديم" [3] وإن تطرّقنا إلى الجامع المشترك بين عنترة والقيسيّ نجده متمثّل في المقاومة والنّضال من أجل الخلاص والتّحرر من العبودية وإثبات

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣/ ١٨٨.
[2] المرجع نفسه، ٣/٢٥٥.
[3] غالي، شكري،**أدب المقاومة**، ٥٥

الّذات. وقد جاءت قصّة عنترة وأمّه معادلًا موضوعيًّا لتدلّل على حياة القيسيّ وأمّه، وما عانياه من اغتراب، ومن ضنك العيش، وترحالٍ دائم.

أيّتها القارة العربيةْ

أهكذا تّضيقينَ،

حتى لتُرسلي عنترتكِ الوحيدْ

مُغلّفًا إلى المهالكْ

وطاويًا سهامَه الأخيرةَ

وسيفَه في الرّملْ

أهكذا لتفرغ ساحاتُكِ

خيامُكِ لتغدو في مدى أيّ ريح تهبْ

يُجملون الأكذوبة

ويقصفون عمر الوردْ![1]

كما وظّف شخصيّة القسّام،. لما كان لهذه الشّخصيّة من تأثير على النّاس وشعبيّة واسعة وإشارة إلى أنّ التّضحيات هي طريق النّصر، والتّمكين، وما عدا ذلك فهو سراب، ووهم ووعودات زائفة، وضياع للوقت وللقضيّة، كما أنّه يؤكّد أنّ الخلاص قادمٌ لا محالة لأنّ هذا الشّعب عانى من ويلات الظّلم، ومن رحم الألم والعذاب والموت تولد الحياة، ودماء الشّهداء ستروي أشجار الحريّة، ونبات الحق ليزهر من جديد معلنًا انتصار شعب طال انتظاره للحريّة فيقول:

أعوَلتِ الدّنيا، وانشقَ جدارُ البيتْ

عن شيخٍ كان جريحًا ووقورَ الحُزنِ ، مَهيبَ الصمت

بادرني مثل الدّهشة، قال:

[1] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣/ ١٩٢.

أنا عزُّ الدّين القسّام

هل تأذنُ لي،

أن أقضي الليلة في بيتك؟

عزّ الدّين القسام!

لا أعرفُ أحدًا يحملُ هذا الاسم

رجلٌ من أرض الشام

لا يملك عائلة، لا يملك بيتا

يتجول في أحياء الفقراء

وكثيرًا ما شاهده بعض الفلاحين

يعبر بين الأشجار

يبحثُ عن حبّة تين يابسةٍ،

عن جرعةِ ماء

كان يرى بعض النّسوة،

يحملن جِرارًا،

ويطفن على الآبار

فيمرّ سريعًا،

ويُحاذرُ لُقيا الأطفال

والنّظر إليهم، كي لا يبكي

(وتوقف مهمومًا مثل حصانٍ مُجهد ليتابع)[1]

يمضي القيسي حاملًا هموم شعبه، محاولًا تغيير الواقع المرير ، منتفضًا على الشرّ " فالأديب العظيم يستطيع أن يؤثّر في مجتمعه، وأن يكسب رضاه دون أن يخضع لإرادة هذا المجتمع، بل ربما يستطيع تحقيق ذلك وهو يقف معارضًا لمجتمعه" [2] ولأنّ القيسي متعدّد الفجائع، فقد أهله باستشهاد الأب وموت الأم والشقيقة، يعاتب من لم ينهضوا رافضين هذا الواقع الأليم المتمثّل بخسران الأرض والبيت والأهل، لهذا يتصّدر للدّفاع عن قضيّته العادلة على الرّغم من الشّجن الّذي تمثّل بالمقطع السّابق عند استدعائه لشخصيّة القسّام بعد أن خلع عليه أسمى الصّفات حتى أوصله لدرجة النّبوّة بتناصّه قصّة سيدنا موسى عليه السلام، مع بنات سيدنا شعيب وغضّه لبصره ومروره مسرعًا، نجده في كلّ شخصيّة يستحضرها يرمز فيها إلى الغربة، والتشّرد والقهر والظّلم، والتّشتت والضّياع، الذّين أصبحوا عنوانًا لكلّ فلسطينيّ.

القناع[3]:

هو الاسم الّذي يتحدّث الشّاعر من خلاله" كذا" عن نفسه متجرّدًا من ذاتيّته، أيّ أن الشّاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائيّة والرّومانسيّة الّتي تردّى أكثر الشّعر العربيّ فيها" [4]

فالالتفات إلى تقنية القناع " بدأ مع ظهور الحركة التموزيّة في الشّعر العربي الحديث لدى خليل حاوي، وأدونيس، والسّياب، ويوسف الخال، وجبرا إبراهيم جبرا" [5].

والقناع في الاصطلاح النقديّ الحديث" هو ما يتخذه الشّاعر المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعيّة شبه محايدة، تنأى به عن التّدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرّمز المنظور الّذي يحدّد موقف الشّاعر من عصره، وغالبًا ما يتمثّل رمز القناع في شخصيّة من الشّخصيّات تنطق القصيدة صوتها، وتقدّمها تقديمًا متميّزًا، يكشف عن عالم هذه الشّخصيّة، في مواقفها أو

---

[1] القيسي ، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ،١٨٣-١٨٤

[2] إسماعيل، عز الدين، **الأدب وفنونه**، ٤٥.

[3] القناع : أصل الكلمة اللاتينية يطلق على القناع الذي يضعه الممثل على وجهه أثناء تمثيله للمسرحية، ثم امتد معناه ليشمل أي شخصية من شخصيات المسرحية، ثم أطلق على أي فرد في المجتمع ، وفي النقد الأدبي استخدم للدلالة على شخصية الراوي، أو المتكلم في العمل الأدبي، ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه. يُنظر: وهبة، مجدي وآخرون ، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**،٢٩٧.

[4] البياتي، عبد الوهاب، الديوان ، ٣٩.

[5] يُنظر: خلدون الشّمعة، **تقنية القناع، دلالات الحضور والغياب**، ٧٣، فصول المجلد السادس عشر، ع ١، ١٩٩٧.

هواجسها أو علاقتها بغيرها، فتسيطر هذه الشّخصيّة على قصيدة القناع وتتحدّث بضمير المتكلّم، إلى درجة يخيّل إلينا أننا نستمع إلى صوت الشّخصيّة. ولكننا ندرك، شيئًا فشيئًا، أن الشّخصيّة–في القصيدة– ليست سوى قناع ينطق الشّاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشّخصيّة المباشر مع صوت الشّاعر الضّمني تجاوبًا يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة " [١]

إنّ استعماله للقناع نبع من إدراكه لتناقضات المجتمع، ورغبته في كشفها، فعمد إلى التّخفي وراء أقنعته، لطرح أفكاره وما يجول في خاطره، دون أن يُعرّض نفسه للمساءلة.

إنّ هذا المصطلح " أُخذ من الفنّ ودخل إلى عالم الشّعر في مطلع القرن العشرين بوظيفة مختلفة عن استعمالها الأصليّ على خشبة المسرح، يعمد فيها الشّاعر إلى اختيار شخصيّة معيّنة يقف وراءها للتّعبير عن موقفه إزاء قضيّة معيّنة" [٢] كما أنّ الوظيفة الّتي يؤدّيها تتأسّس على اشتغال مبدأ رئيس، وهو التّقمّص الّذي تتحدّد في ضوئه علاقة مرتدي القناع بالقناع [٣].

صلبوني في الغربة يا حادي الرّكب

قيدني أخوتي

ورموني في الجب

قتلوني بجواب الصّمت

قتلوني يا حادي الرّكب لأنّي أحببت [٤]

ساهم الواقع الأليم، والمعاناة الدّائمة، في لجوء الشّاعر إلى أسلوب القناع للتّعبير عن الخوف وسطوته الذّي عانى منه، فالقيسيّ استعان بشخصيّة سيدنا يوسف عليه السلام، لمعالجة قضيّة يعايشها، فكان القناع دينيًا تمثّل بشخصيّة النّبيّ، لرسم معاناة شعب ومحاكاة وجدانهم، فجاء يوسف رمزًا للإنسان الفلسطينيّ اللّاجئ المعذّب الضّحيّة، وشكّل يوسف عليه السلام رمزًا للضّعف والوحدة فتبنّى القيسيّ فكرة البطل المهزوم " وشخصيّة يوسف عليه السّلام من أبرز

---

[١] عصفور، جابر ، **أقنعة الشعر المعاصر** ،مهيار الدمشقي، ١٢٣، فصول – مجلد ١ ع ٤ ، ١٩٨١.
[٢] الطّائي، بيداء:عبد الصّاحب **توظيف الشخصيّة في القصيدة الجديدة، حميد سعيد أنموذجًا ** http://www.qabaqaosayn.com/conten
[٣] يُنظر: بسيسو، عبد الرّحمن: **قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر** ١١٣ \ ٥١
[٤] القيسي، محمد، الأعمال الشعرية الكاملة١١ \ ٥١

الشّخصيّات الّتي تصلح للعب هذا الدّور لما تحمله من قيمة رمزيّة مليئة بمشاعر الحزن والأسى والوحدة والضّعف والتّوجّس، وما يحيط بها من قيم رمزيّة أخرى، كالمكر، والخيانة، والظلم والشّقاء، والغربة"[1] تخلّى أخوة يوسف عنه، وتركوه يواجه مصيره المجهول، فاتّسعت الرمزيّة لتشمل معاناة الّشعب الفلسطينيّ بأكمله الّذي تعرّض للغدر من أشقائه العرب المتخاذلين الّذين أداروا ظهورهم للقضيّة الفلسطينيّة فالقيسيّ محمّل بشحنات نفسيّة مثقلة بالخيبة، فتستّر خلف قصّة سيدنا يوسف عليه السلام .

لم أمت قبلك من قبل

لأحظى بِنداك

لم أمت من حربة، أو غربة، حتّى أراك

لم تشيّعني إلى الشّمس يداك

ولذا ظلّ نهاري يابسًا، دون حراك

جبتُ هذا الفلك حتى أُبت، وارتبت[2]

تقنّع بالأسطورة ممون، " وجعلها مفتاحًا ومرجعًا ليصبح حزنه، وتفجّعه مفهومًا، فقد حوّل القصائد المتعلّقة بأمّه من مرثيّة ابن لأمّ إلى سيرة ذاتيّة، سيرة البطولة الإنسانيّة المجهولة وسيرة حمدة الّتي يحاول ابنها أن يعمّم معنى العذاب، فهي شبيهة بالأسطورة وما هي بالأسطورة"[3].

لينحنِ المخيّم لأورورا

أرملةِ الكائنات ، سيّدة الهجرات المتتابعة، وحاضنتي

لينحنِ الظّهر مثل قوسِ

وليشقّني الهدوء في تاجِ غيابكِ الفضّي

---

[1] عمر ، رمضان ،**البنية الدرامية في شعر محمود درويش** ، ١٨٦.
[2] القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢/ ١١٥.
[3] الأسعد، محمد، **ميّزة في الشعر العربي الفلسطيني المعاصر" سيرة امرأة كنعانية اسمها حمدة"** ، جريدة الوطن الكويتية،١٩٨٩

غيبك العميق في السّرير[1]

لقد حاول أن يصنع مستويين للحياة في قصيدته، " المستوى الأول هو مستوى الحياة الّتي عاشها وعاشتها أمّه، والمستوى الثّاني هو مستوى الكينونة الّتي تعلو على مستوى الحياة البشريّة، مما يجعل صوت الشّاعر صوتين، صوت ممنون الأسطوريّ، وصوت الشّاعر الواقعيّ ويجعل صورة الأمّ صورتين تلك المرأة الخالدة خلود الأرض، وتلك الفلّاحة الفلسطينيّة الّتي اهترأ عمرها في المخيّم. فالحياة ماضٍ يتجسّد في ذكريات، وحاضر معيش، والوجود وطن ومنفى، وجود وغياب"[2]

الأسطورة[3]:

تعدّ الأسطورة رموزاً تعبّر به الثّقافة عمّا يعدّ حقائق كونيّة وجوديّة، ففي غياب الحقائق تحضر الأساطير لتقوم بتقديم تفسيرًا لما يحدث بالأقوام والمجتمع ككلّ، وهذه التّفاسير المقدّمة تنقل نمط تفكير هذه التّجارب، فالأسطورة أصبحت أرضًا خصبة وباعثًا للشّعراء للاستفادة مما تحمله هذه الأساطير من أبعاد ثقافيّة وفنّيّة متعدّدة، واستخدام الأسطورة في الشّعر العربيّ كان في البداية إشارة بغرض التّضمين في الشّعر، من دون النّظر لأبعادها الثّقافيّة والوجدانيّة، فكان استخدامًا قصصيًّا فقط، ثم غدا الشّعراء ينظرون للواقع بمنظار جديد فأصبحت الأسطورة مصدر إلهام فأخذوا يتأمّلونها بأسلوب فلسفيّ، فكان لضياع فلسطين وبيعها من قبل العرب للصّهاينة، ومن ثمّ ظهور بعض حركات التّحرر، والحركات الثّوريّة، الّتي عملت على بعث روح الأمل والتّفاؤل في نفوس الشّعوب، ورغبتها القويّة بالتّحرر والاستقلال فكان كلّ ما سبق عاملًا مساعدًا للشّعراء لتوجيه أنظارهم إلى الأساطير القديمة، فأصبحت قالبًا جديدًا من قوالب التّغيير ومنطلقاً للخروج من الشّعر القديم وضوابطه.

وظّف الأسطورة في شعره بشكل كبير، فكانت ملاذه للتّعبير عن آماله وتطلّعاته، وقد كانت عودته إلى تراث أمّته الحضاريّ والإنسانيّ، حتّى يحقّق من خلاله أحلامه الّتي لم يستطع الوصول إليها في واقعه.

---

[1] القيسي ، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢ / ١١٧.

[2] الأسعد، محمد، **ميّزة في الشعر العربي الفلسطيني المعاصر" سيرة امرأة كنعانية اسمها حمدة"** ، جريدة الوطن الكويتية،١٩٨٩

[3] الأسطورة: قصة خرافية يسودها الخيال، تبرز فيها صور الطبيعة في صورة كائنات حية، ذات شخصية ممتازة، ويبنى عليها الأدب الشعبي. يُنظر: وهبة، مجدي وآخرون، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ٣٢.

يعدّ استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث من أجرأ المواقف الثورية فيه، وأبعدها آثارًا حتّى اليوم، لأنّ ذلك استعارة للرّموز الوثنيّة، واستخدام لها في التّعبير عن أوضاع الإنسان العربيّ في هذا العصر، وهكذا ارتفعت الأسطورة إلى أعلى مقام"[١].

تعود أهميّة الأسطورة إلى قدرتها على تحرير النّص من أسئلة التّلقي المحدودة، والتّحليق بها إلى عالم تخيّلي قادر على مدّ مساحة التّلقي إلى أفق غير محدّد،. مما يعفي صاحب النّص من المحاكمة المباشرة، إضافة إلى الجانب الجماليّ الخلّاق الّذي تضفيه الأسطورة على النّص المنتج فيمتزج الواقعيّ بالتّخيّليّ ليلد الجماليّ البديع، وتلك غاية من غايات الأدب الرّفيع.[٢]

والأساطير في الفهم الكلاسيكيّ: مجموعة خرافات وأقاصيص، وهي اشتقاق من " سطّر الأحاديث" وموضوعها– إضافة للآلهة– يتناول الأبطال الغابرين وفق لغة وتصوّرات وتخيّلات وتأمّلات وأحكام تناسب العصر والمكان الّذي صيغت فيه، وشكّل الأنظمة، والمستوى المعرفي، وهي في الوقت ذاته تشكّل ثقافة عصرها، بحيث تبدو ذات خصوصيّة تربطها ببيئتها ومجتمعها، بحيث يمكن دراستها استقراء التّاريخ الأصدق لزمنها ومكانها" [٣]

للأسطورة جاذبيّة خاصّة، " لأنّها تصل بين الإنسان والطّبيعة وحركة الفصول وتتناول الخصب والجدب، وبذلك تكفل نوعًا من الشّعور بالاستمرار" [٤]، كمّا أنّها تكشف عن قيمة الوظيفة الدّلاليّة والجماليّة، "فهي من ناحية فنّيّة تسعف الشّاعر على الرّبط بين أحلام العقل الباطن، ونشاط العقل الظّاهر، والرّبط بين الماضي والحاضر، والتّوحيد بين التّجربة الذّاتية والتّجربة الجماعيّة، كما تنقذ القصيدة من الغنائيّة المحض، وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة، والتّنويع في أشكال التّركيب والبناء"[٥] لهذه الأسباب ولغيرها ذهب القيسيّ يبحث عن الأسطورة، واتّكأ عليها في قصائده أينما وجدها.

جاء تناول الشّخصيّات الأسطوريّة عند القيسيّ بطرائق متعدّدة، منها: استدعاء الشّخصيّة ومن ثمّ تبنى عليها القصيدة، أو أن يتّخذ الشّخصية قناعًا يتقنّع به، أو يستدعي جانبًا من جوانب الشّخصيّة ويوظّفها في قصيدته للوصول إلى فكرة فرعيّة أو عامّة. وقد وظّف الأسطورة بمصادرها المختلفة في مواقع متعدّدة من دوواينه،"وقد استقى رموزه الأسطوريّة من منابع كثيرة، فعالج فيها

---

[١] عباس، إحسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**،١٦٥.
[٢] يُنظر: عمر، رمضان ،**البنية الدرامية في شعر محمود درويش**، ١٥٩.
[٣] القمني، سيد، **الأسطورة والتراث**،٢٤- ٢٥.
[٤] عباس، إحسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**،١٢٩.
[٥] نفسه.

موضوعات سياسيّة، واجتماعيّة، وواقعيّة عبّر من خلالها عن تشبّثه بالأرض والوطن، ووظّفها من أجل إبراز البطولة والتّجدد والانبعاث"[1].

ومن أشهر مصادر الأسطورة المحليّة الواردة في شعره، " المصدر البابليّ والكنعانيّ والفرعونيّ وقد شكّل هذا التّراث رصيدًا ثقافيًّا عميق الأثر في الإبداع الشّعريّ، فقد هيّأ للشّعراء ثروة رمزيّة وأسطوريّة لاقت من بينها الأساطير الدّالة على الخصب والانبعاث النّصيب الأوفر من إقبال الشّعراء، حتّى عدّت أساطير عشتار وتمّوز، وعنات، وبعل، وإيل، وإيزيس، وأوزوريس معالم رئيسة وبارزة في الشعر الفلسطيني"[2]

ذلك أن استدعاء الشّخصيّات الأدبيّة في النّصوص الحديثة " يجعل النّص ذا قيمة توثيقيّة يكتسب بحضورها دليلًا محكمًا، وبرهانًا مفحمًا على كبرياء الأمّة التّليد، وحاضرها المجيد، أو حالات انكسارها الحضاريّ، ومدى انعكاسه على الواقع المعاصر، أو بمعنى آخر، يستلهم الشّاعر أوجه التّشابه بين أحداث الماضي، ووقائع العصر وظروفه، إن سلبًا أو إيجابًا، وهو بهذا كلّه يطلق العنان لخياله لكي يكشف عن صدى صوت الجماعة، وصدى نفسه في إطار الحقيقة التّاريخيّة العامّة الّتي يبحث عنها، أو الموضوعات التّاريخيّة الكبرى، الّتي تشكّل حضورًا بارزًا في تاريخ الأمّة دون الخوض في جزئيّات صغيرة" [3].

يعدّ التّناص من ضمن أساليبه الحديثة للرّبط بين الماضي والحاضر من خلال نتاجات أدبيّة إبداعيّة، ولقد طعّم القيسي نصوصه بالأساطير الّتي وإن دلّت على شيء دلّت على عمق ثقافته، ورغبة كامنة في فلسفة تجربته الشّعريّة الواقعيّة.

أما التّناص الأسطوريّ فهو: "استحضار الشّاعر بعض الأساطير القديمة، وتوظيفها في سياقات القصيدة لتعميق رؤية معاصرة يراها الشّاعر في القضيّة الّتي يطرحها"[4].

وفي النّص الآتي يستدعي القيسيّ جلجامش في الأسطورة السّومريّة قائلًا:

حتّى لينهض جلجامش من رقدته

مستمهلًا موته،

معيرًا للرّياحِ

---

[1] إسماعيل، نداء، **التّناص في شعر القيسي**، ٨٠.
[2] أحمد جبر، شعث، **الأسطورة في الشعر الفلسطيني**، ٨٢.
[3] البياتي، عبد الوهاب، الديوان ، ٢٦/١- ٢٧.
[4] الزعبي، أحمد، **التناص نظريًا وتطبيقيًا**، ١١٧.

نشيجهُ الشبكيّ

على وردة أنكيدو الساطعة[1]

يُسقط الأسطورة الدّلاليّة (جلجامش) في المقطع السّابق، فهو يمثل طموح الإنسان الفلسطينيّ في التّحرر والتّخلّص من سيطرته، وبعث الأمل في النّفوس بالتّحرر من جديد، فجلجامش يضفي بعدًا من أبعاد الإنسانيّة والوطنيّة على النّفس، فشخصيّة جلجامش مليئة بعناصر الحياة والحيويّة ومشحونة بحبّ الحياة والخلود، فكانت معادًلا لشخصيّة الشّاعر وشعبه وبحثهما عن الحريّة من أجل البقاء والخلود في أرضهم، فالشّعب الفلسطينيّ كجلجامش سيربحون حربهم في النّهاية لأنّهم أصحاب حقّ، والفلسطينيّ ذكره خالد لا يموت، وقد يكون القيسيّ أسقط شخصيّة جلجامش الّذي فشل في الوصول إلى نبتة الخلود، والرجوع إلى دياره، رابطًا ذلك بفشل المهجّرين الفلسطينيّين في الرّجوع إلى موطنهم الّذي هجّروا منه، فالخوف من الموت الّذي ما فارق جلجامش انتقل إلى القيسيّ فأحدث القيسيّ هنا حركات دراميّة في عقل المتّلقي دون فرض دلالتها عليه، بل نجح في إذابتها في سياقه الشّعريّ بنجاح .

وفي النّص الآتي يستدعي القيسيّ أسطورة الكركدن، قائلًا:

هكذا أستقيل من الأرضِ،

أعني

أهيمُ على وَجهها

كَركدَنًا وحيدًا بِلا غايةٍ،

أحتفي بالبراري التي تستجيبُ

إلى شهواتي،

أُعرّي السهولَ،

وأدعو الوعولَ،

إلى مائدةْ

هكذا مرّةً واحدة

يتضاعف نسلي،

وأنجبُ ما لايُعدُّ ويُحصى

[1] القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٥٨/٣.

مِنَ الكائناتِ،

وأُهدي إلى العَربِ البائدة

وردةً من دمي

صاعِدةْ[1]

في هذه القصيدة " منزل زواج الكركدن الأخير" ، يبرز "الكركدن"[2] كمعادل موضوعيّ كما هو معادل موضوعيّ للعنقاء الطّائر الخرافيّ، فهو جعل من نفسه خرافة كخرافة الكركدن في سبيل البحث عن الحبّ في الطّبيعة، بحيث يساعده هذا الحبّ على إنجاب عدد كبير من الكائنات ليقدّمها هديّة إلى العرب البائدة، فالكركدن قناع لسيرته نفسه، فهو يعرض علينا نشيده الإنسانيّ المرير، ومحنته الوجوديّة الّتي مرّ بها بعد تهجيره، فهو يسعى إلى توظيف ما رسخ في ذاكرته من إبعاد عن وطنه، عن طريق إسقاطه ما يريد بشخصيّات ورموز مخفيّة، فالحالة النّفسيّة دفعته إلى إثراء نصّه، لإخفاء بعد جديد عند التّحليل والمناقشة. والقيسيّ بهذه الطّريقة يعبّر عمّا يجول بداخله من رفض، فالمتتبّع لقصائده يجدها لوحات فنّيّة زاخرة بالدّلالات الرّمزيّة والأسطوريّة، كما في قوله:

لمْ يعدّ سيّدًا للغيومِ ولا ملكًا أو إلها

لم يَعدْ " بَعلُ" يَرعى الحقولَ،

ويستظهرُ العاصفاتِ، فلا زرعُ طالَ،

البلادُ إذن دَخلت في الحداد

الجميلون غابوا

الجميلون كالرّيح والأغنيات العصيّة غابوا

طرقتُ عليهم فما ردّ بابُ[3]

ويعدّ الإله بعل من الأساطير القديمة، ويقوم بعدّة وظائف أهمّها الدّفاع عن حقوق البشر ونصرة الحق، والوقوف بجانب المهزومين، فهو بمثابة مالك الرّزق يهب الرّزق ويوزّعه على النّاس، كما ينزل المطر، والقيسيّ هنا يعبّر عن تشبّثه بالأرض الّتي اقتلع منها، والوطن الّذي طرد منه، فتقوقع داخل شخصيّة بعل لكنّه جرّده من خصائصه المعروفة فجعله فلسطينيًّا يئن

---

[1] القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٥٩٥/١.

[2] الكركدن، حيوان خرافي زعم القدماء أنّه والعنقاء سواء. ينظر: الجاحظ: الحيوان ، ١٢١.

[3] القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة** ٥٣٢/٢.

وجعًا لجراح الفقدان والتّشرد والنّفي، وكلّه أمل بالاستراحة ممّا هو فيه، برحلة فرار للعودة إلى وطنه، فكان لوجود الأسطورة المحوّرة في النّص السّابق قيمة فنيّة من حيث الكشف عن هموم القيسيّ النّفسيّة، وشعوره بالخيبة والخذلان لما لاقاه من عذاب وحيدًا دون مدّ يد العون من إخوانه العرب.

أسطورة تموز معادلة لأسطورة أدونيس في الثّقافة الإغريقيّة وفي بلاد سوريا وفلسطين، فسامر في هذا المقطع معادلًا موضوعيًّا للبطل الأسطوريّ تموز، يتقمّص شخصيّة إله الخصب والعطاء" تموز" فالحياة والخصب ينتصران في النّهاية على الموت والجفاف، سامر أصبح بطلًا حداثيًّا قدّم روحه، ونفسه، وضحّى بكلّ شيء من أجل إسعاد غيره ورسم البسمة على وجوههم، فالقيسيّ هنا مشغول بإنجاز الطّقوس الدّينيّة، فقام بمزج شخصيّة سامر مع الأسطورة تموز، والملاحظ في المقطع السّابق أنّ القيسيّ "في هذه الصّورة " ينحل الرّمز القديم إلى واقعة إنسانيّة عامّة ذات مغزى رمزيّ، إذ كان الشّاعر إنّما يحدّثنا عن واقعه الشّعوريّ، الّذي يرتبط في الوقت نفسه ارتباطًا شعوريًا وثيقًا بتلك الواقعة الرمزيّة القديمة"[1] ولقد نجح القيسيّ في معالجة أسطورة تموز معالجة إبداعيّة وإضفاء صورة جديدة عليها.

كان ذلك قبل ثلاث سنين، وقبل تنقّل عوليس في الأرض،

دون وصولِ إلى سروةٍ عند سور، وقبل وقوعي في شركِ الناي،

كنّا هنالِك في المهرجان وكنّا أتينا مِنَ الأغنياتِ، عزفنا مع العازفينَ

رَشفنا سلافة أيَامنا وانتظرنا[2]..

في المقطع السّابق يعبّر القيسيّ عن مشاعره وأحاسيسه تجاه الوجود، فخيال الشّاعر الواسع ساعده في الإبداع بطرح أساطيره، " فعوليس" الّذي أصبح رمزًا جوهريًّا لأسطورة التّرحال والهجرة القسريّة بعيدًا عن تراب الوطن الحبيب، اّتخذه القيسيّ علمًا على تجربته في الحياة ، فأسطورة عوليس تحتل مرحلة خصبة في حياته، فهو دائم البحث عن وطنه، ولهموم الشّاعر في التّشريد والتّيه والنّفي والعذاب والاضهاد، غير أنّ الفلسطينيّ لم يخرج من أرضه من أجل سلب أو نهب خيرات بلاد الآخرين، كما فعل عوليس بأهل طروادة المسالمين.

[1] إسماعيل، عز الدين : **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة**، ، ٢١٤،٢١٥.
[2] القيسي، **الأعمال الشعرية الكاملة**،٢ /٦٢٧- ٦٢٨.

لم يستخدم الأسطورة لمجرد معرفته بها أو استعراضًا لثقافته، إنّما لجعل القصيدة أكثر عمقًا، ونقل تجربته، ووضع بصمته في الأدب الفلسطينيّ و العربيّ. "وقد دمج الأسطورة في شعره معبّرًا عن رؤية جديدة واستفاد من الموروث الدينيّ، كما استدعى كثيرًا من النّصوص الواردة في الكتب السّماويّة، وصاغها صياغة جديدة" [1]

أصبحت الشّخصيّة الدراميّة وسيلة الكاتب للتّعبير عن أفكاره، ووعاء ليمزج به عذاباته فأخذت الشّخصيّة الدراميّة مكان الشّاعر في التّعبير عن النّواحي النّفسيّة الّتي لا تقوى شخصيّة القيسيّ على إبدائها والبوح بها، فعملت على تحريك معاني القصيدة في فكر المتلقّي، وفتحت أمامه فضاءً واسعًا في حريّة النّتائج الّتي يتوصّل إليها من خلال تحليله للنّصوص، فأضاف إلى الشّخصيّات أبعادًا دلاليّة وإيحائيّة جديدة، فلم تعدّ الشّخصيّة مجرد شخصيّة في القصيدة، بل أصبحت واقعًا أساسيًا وجزءاً لا يتجزّأُ من بنية القصيدة يؤثر بها ويعالجها وفق منظور معين ولها مواقفها الّتي تتفرّد بها.

[1] عبد الصبور: **حياتي في الشعر**، ١٤٠.

خاتمة

توقفت هذه الدراسة عند جماليات البِنية الدرامية في شعر محمد القيسي، وقد خلصت إلى مجموعة من النتائج ،وأهمّها:

- تمثّل البنية الدراميّة في ديوان القيسيّ ملتقى لغتين وصوتين؛ إحداهما سردية والأخرى شعريّة، مما يدفع إلى القول أن الأنماط الأدبية تتلاقى وتتفاعل داخل المقطع الشّعريّ دون أن تفقد خصوصيّتها النّوعية، وهذا يظهر جليًّا في شعر القيسيّ، عندما يسرد علينا أفكاره الّتي أراد إيصالها إلى المتلقّي، باستخدام حسّه الشّعريّ المرهف وطابعه الخاص ولهذا استحقّ لقب الشاعر التجوال.
- تمتاز البنية الدراميّة عند القيسيّ بالسّلاسة والخلوّ من الصّنعة والتّكلف، إذ تطالعنا في القصيدة الواحدة أكثر من موقف، وتفاوتًا في الإحساس، وفي عناصر البنية الدراميّة.
- يلاحظ في بعض قصائد القيسيّ أنّها قائمة على حوار يأتي في بعض الأحيان قصيراً بين الشّاعر ونفسه، وفي آن آخر بين الشّاعر وغيره ، بحيث يعبّر الشّاعر عن فلسفته ونظرته الخاصّة للأمور ، وتأثرّه بما يحيط به.
- وظّف الشّاعر شخصيّات تاريخيّة ودينيّة وأسطوريّة وموروثه الشّعبيّ، فكان توظيفه لها عميق الدّلالة متعدّد الأبعاد، يشترك فيها حسّه الوطنيّ العامّ، مع البعد المكانيّ في المنفى الخاصّ به ، مع إضفاء بعض الرّموز الّتي ترتبط بمفاهيم إنسانيّة عامّة واستغلّها لتمثيل قضيّته الخاصة والتّعبير عنها، محاولاً إضافة بعد إنسانيّ خاصّ على مقاطعه، وقد نجح في ذلك باستخدامه شخصيّة " المسيح" في تحقيق شوقه للارتقاء بنصوصه الشّعريّة، وإبعادها عن الرّكاكة والسّطحيّة.
- وظّف القيسيّ البنية الدراميّة بعناصره في مقاطعه الشّعريّة، مستفيداً من معايشته للماضي وتفاعله معه وتأثّره به، وتصوير الحاضر من منفاه وأثّر ذلك على نفسيّته لإخراج رؤية مستقبليّة ، فكان لأسلوب البنية الدراميّة طابع خاص في مقاطعه بحيث أضفى الحركة والحيويّة على مقاطعه، وبثّ الحياة فيها، حيث استطاعت البنية الدراميّة الكشف عن حقيقة موقف القيسيّ وعواطفه بصدق وموضوعيّة.

- بعض المقاطع الشّعريّة الّتي أجرت الباحثة الدّراسة عليها، أثارت آراء متضاربة بين الدارسين ، فبعضهم اعتبرها سردا قصصيّا ، وبعضهم اعتبرها بناء دراميّا، فتعدّدت الآراء حول المقاطع الشّعرية، وهذا إن دلّ فإنما يدلّ على عمق التّجارب الّتي خاضها القيسيّ، وعايشها بحلوها ومرّها، لسبر جزيئيات المقاطع الشّعريّة، وصولًا إلى لغة مثاليّة وبناء مواقف محكمة.
- إنّ الفائدة الكبرى من دراسة البنية الدراميّة في شعر القيسيّ، لا تتحقّق بدراسة بعض المقاطع الشّعرية الّتي وردت بها البنية الدراميّة، وإنّما يجب دراسة كلّ المقاطع ، وهذا ما آمل أن يتمّ لاحقًا.

تمّ بعون الله وحمده

المصادر والمراجع

أوّلاً: الكتب

- **القرآن الكريم**

١ – إبراهيم، خليل، **محمد القيسي الشاعر والنص**، دار الفارس، ١٩٩٨م.

٢– أرسطو، **فن الشعر**، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة أنجلو المصرية، ٢٠١٤م.

٣– الأسعد محمد، **ميّزة في الشعر العربي الفلسطيني المعاصر**،" سيرة امرأة كنعانية اسمها حمدة" جريدة الوطن الكويتية، ١٩٨٩م.

٤ – إلياس، ماري وآخرون، **المعجم المسرحي**، مكتبة لبنان،الطبعة الأولى،١٩٩٧.

٥– بتلي، اريك، **الحياة في الدراما**، دار الثقافة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، دون سنة نشر.

٦– بسيسو، عبد الرحمن، **قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

٧– بغدادي، شوقي، **إشتعالات عبد الله وأيامه**، مجلة كتب عربية، بيروت، العدد السادس ١٩٨٦م.

٨– البياتي، عبد الوهاب، **الديوان**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م.

٩– تليمة، عبدالمنعم، **مقدمة في نظريةالأدب** ، دار التنوير، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.

١٠– التونجي، محمد، **المعجم المفصل في الأدب**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،الطبعة الثانية، ١٩٩٩م.

١١– جانتي، لوي دي، **فهم السينما**، تحقيق جعفر علي، دار الرشيد للنشر– العراق الطبعة الأولى،١٩٨١م.

١٢- جان، ايفان تاديه، **النقد الأدبي في القرن العشرين**، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية.

١٣- جديتاوي، هيثم، **البناء الدرامي في القصيدة العباسية**، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع،٢٠٠٩م.

١٤- الجيوسي، سلمى الخضراء،**الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، تحقيق عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.

١٥- حسام الدين، كريم، **الزّمان الدلالي(دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية)**، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩١م.

١٦- حسيب، عماد، **البناء الدرامي في الشعر العربي القديم** ، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة الطبعة الأولى،٢٠١١م.

١٧- **حمودة، عبد العزيز، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.**

١٨ – خليل، إبراهيم،

- **النص الأدبي تحليله وبناؤه** ، دار الكرمل للنّشر- عمان، الطبعة الأولى،١٩٩٥.
- **مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث**، دار المسيرة للطباعة والنشر، الطبعة السابعة المجلد الأول ، ٢٠٠٣م.

١٩- الخياط، جلال، **الأصول الدرامية في الشعر العربي**، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد- العراق،١٩٨٢م.

٢٠- **رضا، حسين، الدراما بين النظرية والتطبيق**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت الطبعة الأولى،١٩٧٢م.

٢١- **زايد،علي عشري،**

- **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، مكتبة الآداب- القاهرة، الطبعة الرابعة،٢٠٠٢م.

- **استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي القاهرة **١٩٩٧م.**

٢٢- الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٢م.

٢٢ - الزعبي، أحمد، **التناص نظرياً وتطبيقياً**، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن ١٩٧٥م.

٢٣- زكي، أحمد، **دراسات في النقد الأدبي المعاصر**، دار الشروق، ١٩٩٤م.

٢٤- شعث، أحمد جبر، **الأسطورة في الشعر الفلسطيني**، مكتبة القادسية، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م.

٢٥- الصابوني، محمد علي، **صفوة التّفاسير**، دار القرآن الكريم، بيروت، ١٩٨١م.

٢٦- الصديقي، عبد اللطيف ،

- **بناء الزمن في الرواية المعاصرة**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى المجلد الأول، ١٩٩٥م.
- **الزمان أبعاده وبنيته**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥م.

٢٧ - عاطف، جودة نصر، **الرَّمز الشعري عند الصوفية**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٣م.

٢٨- عباس، إحسان، **إتجاهات الشعر العربي المعاصر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م.

٢٩- العبد، محمد، **المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة**، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى المجلد الأول،١٩٩٤م.

٣٠- عبد الصبور، صلاح، **حياتي في الشعر**، المجلد الثالث، دار العودة ، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٧م.

٣١- عز الدين، إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)**، دار العودة ، بيروت، ١٩٨١م.

٣٢- العشماوي، محمد زكي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، مصر، الطبعة الأولى،١٩٧٩م.

٣٣- أبو علي ، نبيل، **عناصر الإبداع الفني في شعر عثمان أبو غريبة**، إتحاد الكتاب الفلسطينيين، ١٩٩٩م.

٣٤- عمر، رمضان، **البنية الدرامية في شعر محمود درويش**، دار المأمون، ٢٠١٢م.

٣٥- - عقاق ، قادة، **دلالة المدنية في الخطاب الشعري العربي المعاصر- دراسة في اشكالية التلقي الجمالي للمكان**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، المجلد السادس، ٢٠٠١م.

٣٦- أبو العمرين، وآخرون، **جماليات المكان في شعر البرغوثي**، دار الأيام، ٢٠١٥م.

٣٧ - غاستون، باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م.

٣٨ - غالي، شكري، **أدب المقاومة**، دار المعارف، مصر، ١٩٩٨م.

٣٩- غيمي،محمد، **النّقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت،١٩٩٧م.

٤٠- فتحي، إبراهيم، **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المبتدئين- تونس الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.

٤١ - فرحات ، أسامة، **المونولوج بين الدراما والشعر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥م.

٤٢- فهمي، ماهر، **الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث**، طبعة الجيلاوي، ١٩٧٠م.

٤٣- القصراوي، مها حسن، **الزّمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ٢٠٠٤م.

٤٤- القط ، عبد القادر، **من فنون الأدب (المسرحية)**، دار النهضة العربية، ١٩٧٨م.

٤٥- القمني، سيد، **الأسطورة والتراث**، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٩م.

٤٦ - القيسي، محمد، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت الطبعة الأولى،١٩٨٧م.

٤٧- الكردي ، وسيم، **المشكالية، نحو حوار حواري من الصوت المفرد إلى الأصوات المتعددة في ضوء النظرية الحوارية وتوظيف السياق الدرامي**، ٢٠١٦م.

٤٨ - ماري، إلياس، وآخرون، **المعجم المسرحي(مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)** مطبعة المساحة بالقاهرة، ٢٠٠٨م.

٤٩- مبروك ، مراد عبد الرحمن، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٥٠- مجاهد، أحمد، **أشكال التناص الشعري**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م.

٥١- المراشدة، عبد الرحيم، **أدونيس والتراث النقدي**، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن الطبعة الأولى.

٥٢ - ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب** ،دار صادر، بيروت، دون طبعة وتاريخ.

٥٣ - موسى، إبراهيم نمر، **صوت التراث والهوية**، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، ٢٠٠٩م.

٥٤ - الموسى، خليل، **بنية القصيدة العربية المعاصرة**،اتحاد الكتاب العرب، الطبعة الأولى،٢٠٠٣م.

٥٥- النابلسي، شاكر، **جماليات المكان في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٤م.

٥٦- النعيمي، أحمد ، **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

٥٧ – وهبة، مجدي وآخرون، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب**،مكتبة لبنان، الطبعة الثانية ، ١٩٨٤.

٥٨- يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت الطبعة الثالثة، ١٩٩٧م.

ثانياً – الرّسائل الجامعيّة

١ – إسماعيل، نداء، **الَّتناص في شعر القيسي، جامعة النَّجاح الوطنية** ، فلسطين،**٢٠١٢م.**

٢- الشياب، صدام علاوي، **البناء السّرديّ والدراميّ في شعر ممدوح عدوان**، ماجستير جامعة مؤتة- الأردن،٢٠٠٧م.

٣- قداسي ، خيرة، **سيكولوجية الشخصية الدرامية في مسرح شكسبير(الملك لير دراسة تطبيقية)** جامعة السانيا ، وهران، الجزائر، ٢٠١٠.

٤- معمري، فواز، **دلالة المكان في الشعر الجاهلي،(المعلقات أنموذجا)**، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، ٢٠١٦م.

ثالثاً: المجلّات والدّوريّات :

٥- التميمي، حسام، **الخليل في شعر عز الدين مناصرة**، مجلة جامعة النجاح للأبحاث والعلوم الإنسانية ، المجلد السادس عشر،(١) فلسطين،٢٠٠٢م .

٦- بغدادي، شوقي، **إشتعالات عبد الله وأيامه**، مجلة كتب عربية، بيروت، العدد السادس ١٩٨٦م.

٧- قاسم، سيزا، **المفارقة في النص العربي المعاصر**، مجلة فصول، المجلد الثاني،العدد الثاني،مصر، ١٩٨٧م.

٨- عصفور، جابر، **أقنعة الشعر المعاصر**، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، ١٩٨١م.

٩- الياسين، إبراهيم منصور، **الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة**، مجلة جامعة دمشق، المجلد الحادي والعشرين، العدد الثالث، سوريا.

رابعاً : المواقع الالكترونية

١١- الطائي ، بيداء عبد الصاحب، **توظيف الشخصية في القصيدة الجديدة، حميد سعيد أنموذجا** .http:www. Qabaqaosayn.com

Abstract

Since the subject of the study is the Dramatic structure in the poetry of Mohammed al-Qaisi, the study revolves around the subject of the dramatic structure in the Arabic literature, especially in the poem of Mohammed al-Qaisi.

Hence, the study of the treatise is the dramatic structure in the poetry of Muhammad al-Qaisi, what forced me to study this topic is the size of the benifites provided by the poetry of Mohammed al-Qaisi in modern Arabic literature and the large part of linguistic and grammatical value. And it is the pride of the Arabic language. So I decided to follow these passages And analyzed it, I searched for the dramatic structure in the full poetic work of the poet Mohammed al_ Qaisi.

All of what I found about the poet Mohammed al-Qaisi was talking about his life and his effects in some modern references, even the recent studies about him was not enough for the imposition of the study, their was only his full poetic. So the self-reliance is the only option to discuss such a topic , so I collected a styding material and necessary topics for it , and I star putting the poetic passages that contained the dramatic structure and methods, using integrative approach historical and descriptive and analytical "After collecting these sections and analysing it as mentioned. And it was a new study that has never been referred according to the knowledge of the researcher.

Where the subject was divided to topics To study them, and in this situation it has been seen the material fiction from the book in modern Arabic literature, conclude the issues and the opinions and then the researcher analysed each they found.

So what Remains is the study of the subject, and the dramatic structure in the poetry of the poet Mohammed al-Qaisi still incompleted , So I hope to continue my studies on this subject at a next stages . or to be continued by other people those who are looking for the truth wherever it was in the Arab library. And with such valuable studies for

the next generations that will be transferred from a generation to another .

Hebron University

College of Graduate Studies and Scientific Research

The Arabic language and literature program

Dramatic structure in the poetry of Mohammed al – Qaisi

Prepared by

Islam Shaher Hassan Al-hleqawi

Supervised by

Dr. Hussam Mohammad Omar al-tamimi

Associate professor of Arabic literature

This thesis has been submitted as partial full filament for the degree of M.A in Arabic language and literature at the ship of graduate studies at Hebron University .

٢٠١٨-٢٠١٩