الجمهوريــة الجزائريــة الديمـقراطيــة الشعبيــة
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
جامعة محمد خيضر - بسكـرة -

كليــة الآداب واللغـــات
قسم الآداب و اللغة العربية

النزعة الدرامية في ديوان "الناس في بلادي"

لـ:صلاح عبد الصبور

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب و اللغة العربية

تخصص: أدب حديث و معاصر

إعداد الطالبة: **إشراف الدكتور:**

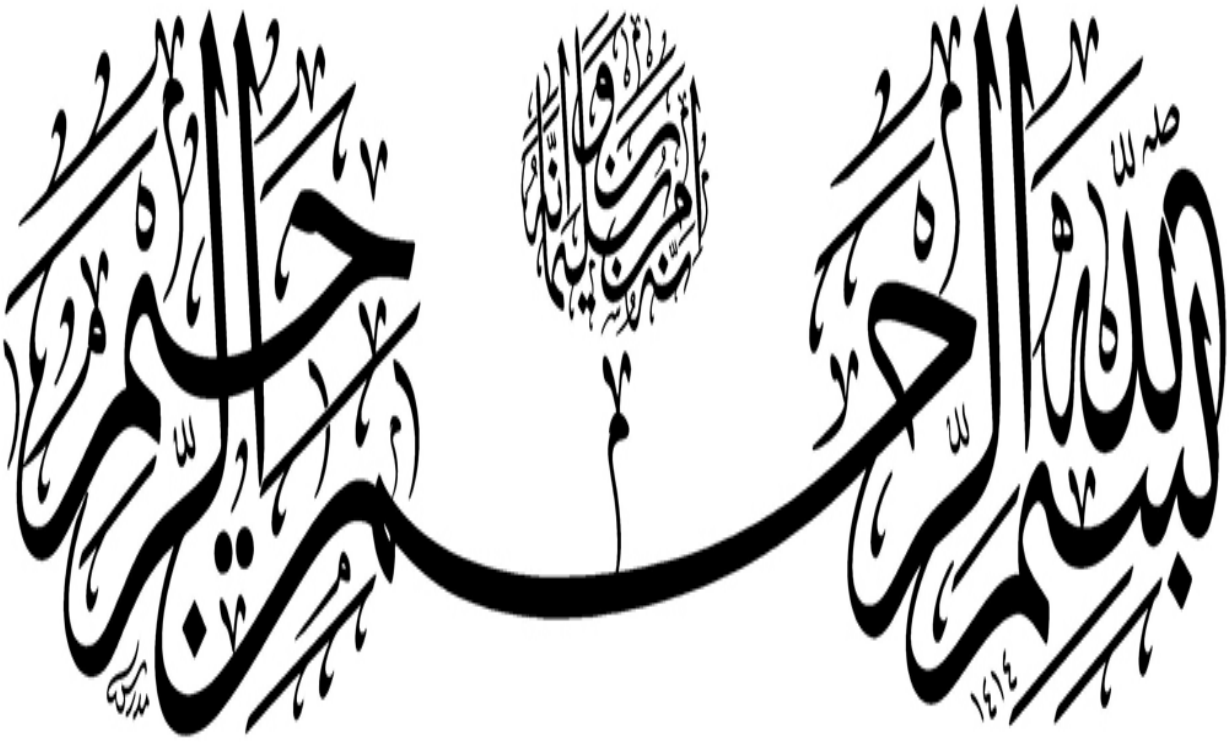
أحلام شكال الياس مستاري

لجنة المناقشة

أعضاء اللجنة	الرتبة العلمية	الصفة
فاطمة الزهراء بايزيد	دكتورة	رئيسا
الياس مستاري	دكتور	مشرفا و مقررا
امال منصور	دكتورة	مناقشا

السنة الجامعية:1437هـ/1438هـ

2016 م / 2017


بسم الله الرحمن الرحيم
إنه من سليمان وإنه
١٤١٤

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين، والشكر لجلاله سبحانه وتعالى الذي أعاننا على إنجاز هذه المذكرة، اللهم صلي على محمد وعلى آل محمد وبعد:

فبعد أن أتممنا مذكرتنا استذكرنا الجهود التي تسببت في وصولها إلى شاطئ الأمان، ونجد أنفسنا في كلمة لابد أن نذكرها، وهي أن العمل قد تم على ما هو عليه بفضل الله تعالى أولا، وبفضل الذين كانوا لهم الأيادي البيض عليه، وهذه الكلمة نتوجه فيها إلى الله بالدعاء والشكر إلى من أفادنا من العلم حرفا، وإلى من قصدناه فأعاننا واستنصحناه فنصحنا، وحدثنا فصدقنا، دعاء من القلب بأن يجزيه الله عنا خير جزاء.

فما كان لمذكرتنا أن تخرج إلى النور لولا التوجيه السديد والرعاية الفائقة التي شملنا بها الدكتور "**إلياس مستاري**" فكان لملاحظاته القيمة الأثر الكبير في إظهار هذه المذكرة فضلاً إشرافه علينا وتشجيعه، حتى أصبح البحث ثمرة يانعة على الرغم من الظروف والأيام التي أحاطت بنا، فله من جزيل الشكر والامتنان اعترافا بالجهود العظيمة، وسيظل فضله علينا يحمل له احترامًا وتقديرًا، فقد قيل: "من علمني حرفًا ملكني عبدًا"

فشكرًا لكرمه وجزاه الله خير جزاء.

ونسأل الله التوفيق والسداد

مقدمة

كان للقصيدة العربية الحديثة نظام وبناء ميزاها عن القصيدة القديمة سواء من خلال الشكل، أو المضمون. فالقصيدة الحديثة انتهجت طريقًا غير التي كانت عليه القصيدة الغنائية، وذلك ابتداء من تخليها عن الاهتمام بالوزن والقافية، والألفاظ الرنانة الطنانة حتى الوصول إلى المضمون والتعابير الموحية والعبارات السهلة وفي ظل التجديد، والبحث عن التغيير والتجديد في الأساليب الموظفة في القصيدة. فكان أسلوب الدراما من الأساليب الشائعة في القصيدة الحديثة ولقي اهتمامًا عظيمًا من المجددين من حيث توظيفه لشخصيات وأحداث، وصراع، وحوار وغيره من العناصر.

ومن خلال ذلك ارتأينا أن نسلط الضوء في دراستنا هذه على **النزعة الدرامية في ديوان "الناس في بلادي" لصلاح عبد الصبور**.

ومن بين الدوافع التي قادتنا للبحث في هذا الموضوع وفي هاته المدونة: كون أن ظاهرة الدراما الشعرية ظهرت في القصيدة الحديثة بشكل قوي. بالإضافة إلى أن القصيدة العربية نهلت وأخذت من بعض الفنون آليات وتكنيكات كانت مقحمة في نصّها الشعري مما أعطاها بناءً دراميًا. وللكشف عن الفنون التي تجسدت آلياتها في الشعر للدفع بالقصيدة نحو الحس المأساوي والدرامي نجد الشاعر صلاح عبد الصبور من بين المجددين الذين نزعوا واهتموا بهذا الاتجاه والسير نحو التغيير، والتجديد واكتشاف أساليب جديدة وحديثة في القصيدة الشعرية. وإضافة لذلك ملاحظة قرب وانسجام فكر القارئ مع الشاعر، حيث يعد الحس المأساوي كرسالة ألم يعيشها الشاعر إزاء أوضاع غير مرضية في الواقع بقصد إصلاحها.

وانطلاقًا مما سبق سنحاول الغوص في النزعة الدرامية وذلك في ديوان "**الناس في بلادي" لصلاح عبد الصبور**، ومن هنا يمكن طرح مجموعة من الإشكاليات:

- ما الدراما ؟ وعلام ينطوي البناء الدرامي؟
- ما علاقة الدراما بالشعر؟
- كيف تجلت النزعة الدّرامية في ديوان" الناس في بلادي" لصلاح عبد الصبور؟

وللإجابة على هاته الإشكاليات المطروحة، تسنى لنا أن نتبع خطة بحث تضم: مقدمة ومدخل يليهما ثلاثة فصول ، يتلوهم خاتمة وملحق جرى تفصيلها كالآتي:

مقدمة

مدخل: خصصنا فيه مفهوم الدراما ثم تطرقنا للبناء الدرامي وعناصره، ثم علاقة الدّراما بالشّعر.

الفصل الأول: وسم بعنوان المسرحية وتطرقنا فيه إلى آليات المسرحية الموجودة في الشعر وهي:

- تعدد الأصوات
- الحـوار
- الصراع

الفصل الثاني: وسم بعنوان القصّة والرواية وشمل الآليات المشتركة بين القصّة والرواية وهي:

- أسلـوب القصّ
- الارتداد
- المونـولوج

الفصل الثالث: وسم بعنوان السّيرة الشعبيّة والرواية

- الآليات المشتركة بين الفنين وتوظيف الموروث الشعبي التاريخي.

- الآليات المشتركة بين الفنين وتوظيف الموروث الديني.

خاتمة

واتبعنا في بحثنا المنهج الفني مع آلية الوصف والتحليل كما اعتمدنا في البحث على جملة من المصادر والمراجع كان أهمها:

- وهج القصيد دراسات في الشعر العربي المقاوم، أحمد الخطيب.
- قراءات في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد.
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل.
- الدراما ومذاهب الأدب، فايز ترحيني.

وكأي بحث لا يخلو من الصعوبات والعراقيل فإننا نذكر أهم الصعوبات التي واجهتنا:

- ندرة الدراسات في مثل هذا الموضوع.

وفي الختام نأمل أن يكون بحثنا هذا إسهامًا متواضعًا في دراسة نص من النصوص الأدبيّة.

أتوجه بخالص الشكر والعرفان للأستاذ المشرف "إلياس مستاري" الذي كان نعم المشرف والموجه لي، وأشكره على إشرافه الراقي المبني على الحوار والنقاش وقبل الرأي الآخر وأشكره على توجيهاته التي كانت خير عون لي في تذليل الصعوبات، وإخراج هذا العمل المتواضع ووصوله إلى صورته النهائية التي بين أيدينا، فجزاه الله خير الجزاء.

مدخل: مفاهيم أساسية

- مفهوم الدّراما
  - لغة
  - اصطلاحا
- البناء الدرامي وعناصره
- علاقة الدّراما بالشّعر

❖ **مفهـــوم الدّرامـــــا**

- **لغـــةً:**

إن الدّراما من بين الفنون التي نالت مكانة وحيّزاً كبيراً لدى الدّارسين أو الأدباء سواء أكانوا شعراء أم كتاب. وباعتبار أنها جنس وفن أدبي كغيره من الفنون فهي تحمل مفهومًا لغويًا، ومعنى يحوي مصطلح الدّراما.

فجاء في **قاموس المورد الحديث** << **dra-ma** الدّراما، مسرحية ، الفنّ أو الأدب المسرحي، حالة ،أو سلسلة أحداث، تنطوي على تضارب عنيف أو مشوِّق بين قوّى مختلفة >>.[1]

فالدّراما تعني إذاً الفن المسرحي أو مجموعة من الأحداث وتضاربها فيما بينها.

كما وردت كلمة دراما في **معجم المصطلحات الأدبيّة** في " **باب الدال**" << مشتقة من كلمة يونانية تعني يفعل أو يسلك عرفها أرسطو باعتبارها محاكاة لفعل انساني وهو تعريف يظل محتفظا بجدواه، والدّرامـــا تفترض مسرحًا وممثلين وجمهـورًا لكي تكتمل خبرة تذوقها >>.[2]

تعد الدّراما من حيث معناها الفعل أو السلوك الذي يصدر من الإنسان ، وتقتضي الدّراما وجود مسرح به ممثلين وجمهور لكي يتذوق هذا الفن من طرف الجمهور والمشاهدين.

---

[1] رمزي منير البعليكي، المورد الحديث انجليزي عربي، دار العالم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 2005 م، ص370.

[2] ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، التعاضدية العمالية، صفاقس، الجمهورية التونسية، ط1، 1986م ، ص159.

والدّراما أيضا هي << تأليف أو تكوين**Composition** أو إنشاء نثري أو شعري يعرض في إيماء صامت **Pantonime** ، أو في حركات وحوار قصّة تتضمن صراعاً وغالباً ما تكون مصممة للعرض على خشبة مسرح >> [1] يتضح أن الدراما بناء يكون نثراً أو شعراً، ويكون صامتاً أو في شكل حركات وحوار يحمل في طياته صراعاً بين الأحداث السائدة وتكون معظمها مشكلة للعرض المسرحي.

وتجسد مفهوم الدّراما في **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** بأنها << تقليد أدبي يختلف عن المأساة والملهاة ، وتعالج (الدراما) مشكلة من مشاكل الحياة، والدّرامية نزعة تلازمية بنية عمل تخيلي ما ، كتعارض مع الغنائي الملحمي >>[2]

يظهر أن الدراما من مفهومها العام تختلف عن المأساة والملهاة، وتسعى للاهتمام بالحياة ومعالجة المشكلات التي تواجه الفرد (الإنسان) في حياته اليومية والمجتمع الذي ينتمي إليه.

- **اصطــلاحاً:**

يرى **أرسطـو** أن الدّراما– التي تتمثل في جنسي التراجيديا والكوميديا، اللذين يعتبران محاكيات لأفعال يقوم بها أناس. ترجع إلى كلمة **دران dran**. وهذه الكلمة تعني....."عملاً يؤدى" (ثم تحولت – فيما بعد – إلى شكلها الحالي **drama**). [3]

إن الدراما في نظر أرسطو هي التي جمعت بين جنسين (التراجيديا والكوميديا) فيعتبر كلا منهما محاكاة لفعل الإنسان.

---

[1] ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، المرجع نفسه، ص158–159.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص88.

[3] ينظر: أرسطو، فنّ الشعر، ت ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 1983م، ص25–26.

كما يقر **داوسن** أن الدراما بكونها نوعاً أدبياً يرتبط بالرواية والقصّة إلا أنه تختلف في تصوير الصراع والحدث وتكثيف العقدة.[1]

إن ارتباط الفن الدرامي بالفن القصصي والروائي لا يعني عدم اختلافهما. فلكل من الفن الدرامي والفن القصّصي والروائي خاصيته في تركيب الأحداث وتصارعها.

ويعرف **عز الدين إسماعيل** الدراما بقوله: << كلنا نعرف ما الدّراما؛ فهي تعني في بساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله. والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد ، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة ، وأن كل ظاهر يستخفى وراءه باطن ، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب من ثم كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين التناقضات >> [2]

فالدراما هي الصراع أي أن التفكير الدرامي يجسد المتناقضات في الأفكار وتعارضها فتنتج حركة من وراء تلك الصراعات والتناقضات.

ويضيف قائلاً إن أهم العناصر التي يجب توفرها في العمل ذو طابع الدرامي هي : الإنسان والصراع وتناقضات الحياة. [3]

---

[1] ينظر:س و. داوسن، الدّراما والدّرامية، تر جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1989م، ص7.

[2] عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981م،ص279.

[3] ينظر:عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، الكويت، دط، 1980م، ص279.

إذن يعتبر كلا من الصّراع والإنسان والصراعات في الحياة عناصر رئيسية في العمل الدّرامي.

كما يربط بين الصّراع والحركة في قولـه: << إذا كانت الدّراما تعني الصّراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة؛ الحركة من موقف إلى موقف مقابل؛ من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة. فإذا كانت طبيعة بناء الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي فلا غرو أن تتمثل الخاصية الدرامية في كل جزئية من جزئيات هذا البناء، أعني مفردات الحياة ذاتها فكل واقعة جزئية من وقائعنا اليومية، بل كل نظرة وكل كلمة، هي بنية درامية مهما ضؤل حجمها سواء التفتنا إلى هذه الخاصية فيها أم لم نلتفت.>>[1]

نلاحظ أن الدراما بالنسبة **لعز الدين إسماعيل** تعني الصراع الذي ينتج عن طريق التضارب بين فكرتين أو عاطفتين أو بين موقف وموقف آخر في الحياة فكل هذه التقابلات والتناقضات لها الشأن في تكوين صراع أو حركة.

في حين نجد **محمد حمدي إبراهيم** يعرف الدراما لقوله : هي ذلك الفن الذي يحوي أفعال الإنسان عن طريق التمثيل بغض النظر عن الوسيلة أو الإطار الذي يقـوم من خلاله هذا الفن سواء أكان مسرحاً أو التلفزيون أو السينما أو الإذاعة .[2]

إذن الدراما تعد فن احتواء أفعال الإنسان بواسطة التمثيل دون النظر والاهتمام بالأداة أو الطريقة التي يقدم بها هذا الفن.

---

[1] عزّ الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 279.

[2] ينظر: محمد حمد إبراهيم، نظرية الدّراما الإغريقيَّة، الشركة المصرية العالمية لونجمان، القاهرة، ط1، 1994م، ص11.

أما **فايز ترَحيني** فيرى أن الدّراما << اصطلاح يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع ويتضمن تحليلاً له عن طريق افتراض وجود شخصين على الأقل . أو بأنها مجموعة من مسرحيات. تتشابه في الأسلوب أو في المضمون.>>[1]

يلاحظ هنا أن الدّراما هي كل موقف يحتوي صراعا ووجود شخصيات أقلهم شخصيتين أي عموما تشابه المسرحية في الأسلوب والمضمون.

ويضيف موضّحًا **إن** الدرامـا << شكلا من أشكال الفن قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيـات تتورط في أحداث معينة ، وهذه القصّة تحكي نفسهـا عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات ويمكن عمليًا تقديم قصة بهذا الشكل في عرض صامت خالٍ من الحوار. والفن الدرامي هو الذي تكون فيه الكلمات وسيلة للتعبير عن أفكار الأشخاص الذين تخيّلهم الكاتب ، وباستعمال الكلمات وحدها يخلق الكاتب الدرامي حبكة لها شكل وهدف ، وتلتزم بالخلفية التراثية والزمان والمكان .>>[2]

إذن الدراما هي فن يعبر عن أفعال الإنسان كانت كلمات، أو مواقف، أو أحداث تدور بين شخصيات، وتكون عن طريق حوار أو بشكل صامت وهاته كلها تعني حركة وصراعًا. والكاتب يضعها في شكل قصّة وتصل الأحداث فيها إلى الذروة أي التأزم فيجعل لها حبكة ويستوجب ذلك زمان ومكان.

---

[1] فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب ، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1 ، 1988م، ص67.

[2] المرجع نفسه،67-68.

❖ **البنـــاء الدرامـــي وعنـــاصره:**

إن البناء كمصطلح هو << مرادف الشكل >>[1] أي بمعنى القالب والهيكل.

وهو<< الجسم النصّي المتكامل في حد ذاته>>[2]

و البناء الدرامي غالبًا ما يبدأ بتقديمة درامية **عرض Exposition** أو **مقدمة Prologue**، أو **مدخل Parodos** وتكون التقديمة في صيغة حدث، أو حوار، وتتم التقديمة الدرامية بطريقتين بالحوار أو بتقدم الشخصيات نفسها، أو ينوب عنها الراوي وكل الأحداث التي تلي المقدمة لها الشأن في دفع الأحداث للنمو أي **التطور Development**. وتطور الحدث يدفعه إلى **التأزم Climax**؛ أي وصوله إلى الذروة من بعد هذا التأزم يأتي طريق الحل وذلك **بالحدث الهابط Action Falling** ويتمثل واقعة حاسمة تصدر عنها قوة تعرف **بالمحرك المأساوي Force Tragic** يقود ذلك وقوع **فجيعةِ Catastrophe** وهي الحدث المؤسف الذي ينهي هذا الصّراع.[3]

يعني ذلك أن البناء الدّرامي يبدأ بمقدمة أو مدخل وعرض وتحتوي أيضًا حوارًا وحدث يأخذ في النّمو تدريجيًا، ويتطور حتى يتأزم ويصل إلى ذروته أي إلى التصارع بحثا عن حل أو مخرج لهذه التأزمات فيبدأ بالانخفاض وذلك بواسطة البطل المأساوي حتى ينتهي الصّراع والوصول إلى حل ونهاية.

ويرى **عبد الواحد بن ياسر**<< أن البناء الدرامي أساس التراجيديا وعماد التأليف الدّرامي عمومًا، وهو بما يحتويه من رسم للشخصيات وتحديد لزمان ومكان الحدث وإنتاج

---

[1] رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ط1، 1988م، ص73.

[2] محمد مصطفى أبو شوارب، المدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث ومهاراته التعبيرية، الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007م، ص65.

[3] ينظر: مرجع نفسه، ص66-67.

للحبكة ووسائل التعقيد والتشويق والحل، وما يستلزمه من لغة الحوار الدرامي، يشكل خاصية مميّزة للجنس الدرامي عن أشكال السرد الأخرى وعن بقية الأجناس الأدبية.>>[1]

والبناء الدّرامي هو المتكون من شخصيات ومكان وزمان ويتضمن حدثا وحبكة ووسائل التشويق وحلاً، ويشترط أن يكون كذلك الحوار.

وكل هذه العناصر جمعها **عبد العزيز حمودة** في قوله: العناصر المكونة للبناء الدرامي تتمثل في الحدث، الحدوتة، المحاكاة، التمثيل، والصراع والبطل المأساوي وكذلك الممثل والحوار. [2]

كما يضيف قائلاً أن هاته <<العناصر المكونة أو اللازمة لتكوين شكل درامي تتعاون فيه الحدوتة التي تصور صراعًا مع الممثل الذي يعتلي خشبة مرتفعة ليقدم عرضًا يعتمد على الحوار أمام الجمهور في مكان عام تتعاون جميعها لتقديم عرض مسرحي. >>[3]

يشمل البناء الدرامي في محتواه عناصر تتمثل في الحدث، الحدوتة، المحاكاة، والتمثيل بالإضافة إلى الصِّراع، البطل المأساوي، الممثل والحوار. تلعب هاته العناصر دورًا مهمًا في تكامل العمل الدّرامي، وتعد الحدوتة كعنصر مهمة في كونها لها الفضل في خلق الصراع للممثلين بواسطة عنصر الحوار؛ وهذه لها الشأن في أن تكون عرض مسرحي.

وما يستنتج عمومًا أن كل تلك العناصر لابد من توفرها وتجليها وتعاونها مشكلة البناء الدرامي أو بالأحرى لنا القول هي المكونة للشكل الدرامي وجعله شكلاً متكاملاً ومتجانسًا.

---

[1] عبد الواحد بن ياسر، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، تصدير محمد السرغيني، دار الأمان، الرباط، ط1، 2003م، ص293.

[2] ينظر: عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، دط، 1998م، ص15-27.

[3] المرجع نفسه، ص27.

❖ **علاقــة الـدّرامــا بالشّعر:**

إن تجلي الدراما بدا واضحًا في المسرحية والقصّة والرواية، وللدراما علاقة وطيدة وملازمة لهاته الأجناس، كذلك بالنسبة للشعر كانت تتخلله بذور الدراما منذ القدم. حيث وضح **فايز ترحيني** في قوله: <<عرف الشّعر العربي منذ عصوره الأولى بعض الملامح الدّرامية فكل قصيدة أنت تطالعها تلفحك بلفحة مأساوية واضحة، ويعضد ذلك سمات الانفصام والانشقاق النفسي والمصيري التي وسمت الكثير من الشعراء. ففي شعر طرفة بن العبد مثلاً، مأساوية بيّنة المعـالم، وفيه تقمصـات. وفيـه وعي ولا وعي، وفيه الإنسان المكتفي القرير ، والإنسان المملق الفاقد الحظ، وفيه غير ذلك كثير. فطرفة كان ممزَّق الذّات مشتتًا... هذا يعني أن المأساوية كانت قائمة في ضمير القصيدة العربية. علما أن الدرامية سمة من سمات المذهب الكلاسيكية .>>[1]

يتضح أن الدراما كانت ملازمة للشعر العربي منذ القديم وذلك من خلال ما تبعثه تلك القصائد من مأساة، وحزن في نفس المتلقي أو قارئها.

وتظهر ملامح الدراما في الشعر الحديث بشكل أوضح غير الذي كان في الشعر القديم في الاتجاهات والحركات التجديدية في الشعر العربي تحديدًا، كما جاء في قول **عز الدين إسماعيل** حول قضية الدراما والشّعر<< الشعر العربي أخذ يتطور في القرن العشرين تطورًا ملحوظًا نحو المنهج الدرامي. ولست أعني بذلك كتابة أعمال درامية شعرية كمسرحيات شوقي مثلاً، فالمسرحية عمل درامي بالضرورة سواء أكتب شعرًا أم نثرًا، وإنما

[1] فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ص173، نقلا عن حاوي (ايليا) الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي، ص166.

أعني تطور القصيدة العربية ذاتها من الغنائية الصرف ومن خاصة التجريد إلى الغنائية الفكرية التي تتمثل في القصيدة الدّرامية >>[1]

ومن خلال ما تجسد في قول عزّ الدين إسماعيل يظهر أن الدراما مدت جذورها بعمق واتسعت في باطن الشعر تحديدًا في فترة القرن العشرين. كما يظهر في ظل الحركة التجديدية في الشعر حيث<< بحث شعرائنا عن الأساليب الجديدة اقتربوا من النزعة الدّرامية >>[2]

من هنا نلحظ اهتمام الشعراء بالدراما من خلال بحثهم عن أساليب تجديدية فأخذوا بعين الاعتبار الخصائص الدرامية في أعمالهم الشعرية .

ومن بواعث اتصال الدراما بالشعر قول **إسماعيل محمود محمد إحطوب** << ثمة علاقة تزاوج، تربط بين الشعر والدراما بكافة أنواعها، وهذه العلاقة لم تضعف خيوطها إلا في حقب متأخرة ويبدو أن الشعراء المعاصرين، بدؤوا بإعادة صلة الرحم بينها، فأخذت المسرحيات الشعرية تعود من جديد كمسرحية: "جريمة في الكاتدرائية" لإليوت، و"سولارا" للفيتوري، و"مأساة الحلاج" لعبد الصبور. وكذلك تظهر الدراما في القصائد الطويلة كقصيدة: "السماء الثامنة" لأدونيس وقصيدة "المومس العمياء" للسياب، قصيدة "سقوط دبشليم" للفيتوري وغيرها. إذن هنالك عدم انفصال بين القصيدة الغنائية ، وغالبًا ما يمكن للتجربة الواحدة أن تكون غنائية ودرامية معًا >>[3]

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص282.

[2] جلال الخياط، الأصول الدّرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، دط، 1982م، ص32.

[3] إسماعيل محمود محمد إحطوب، النزعة الدرامية في ديوان بلند الحيدري "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014م، ص48 نقلا عن علي جعفر العلاق البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، دراسة في قصيدة الحرب، مجلة فصول، ع7، 1987، ص39.

فعموما كان للشعراء المعاصرين فضل في اتصال الشعر والدراما ببعضهما وتجلت مزاوجة الشعر للدراما في أعمالهم سواء المسرحية أو في القصائد.

كما أكد **جلال خياط** أن << علاقة الدراما بالشعر قديمة حظيت باهتمام شعراء ونقاد كثيرون >>[1] فقد اهتم بها العديد من الشعراء، وكانت في أعمالهم الشعرية بشكل واضح كأسلوب انتهجه معظم الشعراء خصوصا في فترة الحركة التجديدية .

لقد شهد القرن العشرين فترة حافلة من التجديدات والتغيير وإيجاد أساليب جديدة تعطي الشعر مكانة وهيكلا جديدا، ومن بين تلك الأساليب الدراما فقد اهتم بها العديد من الشعراء وكانت متواجدة في قصائدهم ومن بين كافة الشعراء الذين برعوا في ذلك نخص ذكر شعر صلاح عبد الصبور. فجاء قول **صلاح فضل** موضحًا أن << شعر صلاح عبد الصّبور، إذ أدرك الجميع تقريبا غلبة الطابع الدرامي عليه، لا لأنَّه كتب الدراما الشعريّة، وإن كان ذلك من النتائج الوشيحة بالظاهرة، ولا لأنَّه قدم عالمًا دراميًا كثيرًا ما وسم بالحزن المأساوي، ولكن لأنَّه أساسًا قد أسلب الدراما، أي منحها أبعادًا تعبيرية لم تكد تعرفها بهذه الكثافة المنتظمة لغة الشعر العربي قبله>>[2]

لقد امتاز شعر صلاح عبد الصبور بطابعه الدّرامي ووصف بالمأساوي، وكانت أغلب قصائده تتميز بأسلوب درامي .

كما أن اتجاه **عبد الصبور** وكل من عاصره نحو الأسلوب الدرامي في الشعر العربي أحدث تغيرًا على المستوى العام للقصيدة ففي قول **صلاح فضل**<< إن التحول الشعري في الذائقة العامة الذي أحدثه صلاح عبد الصّبور وأبناء جيله بنسب متفاوتة في زحزحة الموسيقى... وإعلان تمرُد حقيقي في بنية القصيدة تجلي عنده على وجه

---

[1] جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص32.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1998م، ص121.

الخصوص في أسلبتها دراميًّا بإدخال جميع " أصوات العصر" على حد تعبيره في طبقاتها الدلاليّة المتوترة وتنمية مجموعة من التقنيّات التعبيريّة التي أدت في جملتها إلى هيكلة هذا التحول الجذري في عمود الشّعر العربي وإذا كان الشعر الدرامي كما يقول "إليوت" وهو مصدر إلهام عبد الصبور الثري. "قادرًا على إيصال قبل أن يفهم" أدركنا أنّه يمثل ذرة التعبيرية المعاصرة. وإنه قد أدى إلى احتراق الغنائية.>>[1]

إن صلاح عبد الصّبور والشعراء المعاصرين عامة الذين اتجهوا نحو درامية الشعر، أو النزعة الدّراميّة في القصائد تَخَلَوْا عن بناء القصيدة القديمة (التقليدية) واتجهوا من الموسيقى والألفاظ الرنانة إلى التعابير الدالة والاهتمام بالحياة وما يعتريهم من مأساة وصعوبات وصراعات.

وصفوة القول من كل ذلك :

- الدراما كلمة يونانية تعني الفعل وتعد أيضا جزء من المسرح.
- تعتبر الدراما مجموعة الأحداث المتعارضة التي تنبت منها الصراعات وبالتحديد تعني الدراما الصراع.
- تسلط الدراما ضوءها على الواقع والحياة المعاشة للأفراد فتهتم بتفاصيل الأحداث السائدة التي تنشب منها صراعات بين الأفراد لتصل إلى حدث مشوق. يقتضي كل ذلك شخصيات وحوار، زمان ومكان، ولها أن تقدم في شكل مسرحي.
- يعد البناء الدرامي هو الشكل الذي يكون عليه العمل الدرامي ويضّم في محتواه عناصر هي: الحدث، الحدوتة، المحاكاة، التمثيل والممثل، الصّراع، البطل المأساوي، الحوار، زمان ومكان.

[1] صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، ص122.

- تعد علاقة الدراما بالشعر علاقة اتصال ومزاوجة؛ فإن بواعث الدّراما كانت موجودة في الشعر العربي منذ القدم، ولكن نالت اهتمام أكبر في ظل التجديد والبحث عن أساليب جديدة تلغي أساليب القصيدة القديمة فاتجه شعراء الحركة التجديدية من نظام الشعر الموزون المقفى إلى الشعرية الفكرية والتعابير المعالجة لأزمات الواقع ، وتطبيق الأسلوب الدرامي في معظم قصائدهم .

الفصل الأول: المسرحية

1. تعدد الأصوات
2. الحوار
3. الصراع

الفن المسرحي من بين الفنون التي نالت حظًا في الأدب الغربي والعربي وبرزت مجموعة وافرة من الأعمال المسرحية التي وصلت إلى العالمية، وقد كتبت المسرحية نثرا كما كتبت شعرًا وكانت قريبة من القصيدة الغنائية، ويظهر مفهوم المسرحية بكونها <<إنشاء أدبي في شكل درامي مقصود به أن يعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين يؤدون أدوار الشخصيات ويدور بينهم حوار، ويقومون بأفعال ابتكرها المؤلف >>[1].

إن المسرحية إنشاء أدبي يكتبه المؤلف أو الكاتب ويضع فيه أفعال وأدوار يقتضي ما جاء به هذا الإنشاء ويقوم بعرضه أشخاص على خشبة العرض المسرحي ويدور كل ذلك بين ممثلين بالحوار.

وكما ذكرنا سابقًا إن المسرحية كانت قريبة من الشعر وكتبت شعرًا وكل هذا القرب ولّد أثرًا كبيرًا لدى الشعراء وأصبحت قصائدهم متأثرة بأسلوب وبعض تقنيات المسرحية؛ أي أن الاحتكاك الكبير بين فن المسرحية و الشعر(القصيدة الغنائية تحديدًا) أنتج وجهًا جديدًا من الشعر،أي القصيدة الحديثة الدرامية.

ولقد تفنن وبرز العديد من الشعراء في استعارة آليات وتكنيكات الفن المسرحي، وأخذت القصيدة العربية وجه جديد لم تعهده من ذي قبل برؤية شعرية حديثة وطابع درامي في بنائها. وكان من بين الشعراء المجددين الذين غيروا في القصيدة العربية **صلاح عبد الصبور** فقد تميز بكتابة المسرحيات الشعرية ومن بين مسرحياته المشهورة **"مأساة الحلاج"** وقد شهد عن قصائده أنها يتخللها الحزن ومليئة بالألم وكان الطابع المأساوي مسيطرًا عليها بشكل واضح وساد الطابع الدرامي في أغلب قصائده.

[1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص323.

وقد كان عبد الصبور جادًا في استخدامه واستعارته لبعض الأساليب والتقنيات الخاصة بالفنون الأدبية الأخرى وإقحامها في فن الشعر؛ أي في قصائده بطريقة درامية وأسلوب فني جديد وصورة شعرية جديدة. ومما يلاحظ أن ديـوان **صلاح عبد الصبور " الناس في بلادي"** حمل العديد من أساليب وتكنيكات الأجناس الأدبية الأخرى وتجلت هذه اللمسة بكثرة في قصائده، فديـوان **"الناس في بلادي"** << يعد من أصـول الحركة الشعريّة الجديدة في الوطن العربي... فإن هذا الديوان يحتل مكانة خاصة في تاريخ الحركة الشعرية الجديـدة، ويمثل علامة بـارزة على طريـق هذه الحركة، باعتباره واحدًا من الأعمال الرائدة التي أسهمت في إرساء دعائمها، وتحديد قسماتها الفنية والفكرية وتركزت بصمـاتها على مسـار تطورها وتبدوا النزعة الدرامية واضحة جلية في الكثيـر من قصائد هذا الديوان، التي يبنيها بناءً دراميًا معتمدًا على استعارة بعض أدوات الأجناس الأدبية الدرامية وتكنيكاتها.>>[1]

وبهذا يعد **صلاح عبد الصبور** << شاعرًا دراميًا منذ ديوانه الأول، فالنزعة الدرامية واضحة في الكثير من قصائد هذا الديوان>>[2]. ووصف عبد الصبور بالدرامية نظرًا لما يتوفره نصه الشعري من آليات وأحداث استعارها من الفنون الأدبية الأخرى وبذلك كسبها الطابع الدرامي وأعتبر الشاعر من الذين نزعوا إلى الدرامية.

ومن بين الفنون التي استعار وأخذ منها **صلاح عبد الصبور** فن المسرحية حيث استعار آليات وأدوات المسرحية في قصائده تحديدًا في ديوانه **"الناس في بلادي"** فاستلهم الشاعر من أدوات المسرحية تقنية تعدد الأصوات وتقنية الحوار وكذلك تقنية الصراع. فكان هذا الثلاثي من الأدوات مهمًا بالنسبة لبناء المسرحية وأخذ الشاعر هاته التقنيات وأدرجها في بنائه لقصائده وإعطائها طابعًا دراميًا.

---

[1] أحمد موسى الخطيب، وهج القصيد دراسات في الشعر العربي المقاوم، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط1، 2010م، ص158.

[2] علي عشري زايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط،1418هـ_1998م، ص61.

وأول هـاته التقنيات التي استدرجها عبد الصبور في ديوانه **"الناس في بلادي"** نجد:

1. تعدد الأصوات:

تقنية تعدد الأصوات من بين التقنيات التي تتكئ عليها المسرحية وتعدد الأصوات يضم صوت الشخصيات وصراعها وحوارها في النّص المسرحي، أما بالنسبة لتعدد الأصوات في << القصيدة الغنائية -كما بدا سابقا- أحادية الصوت تحمل فكرة بسيطة، مشحونة بعواطف الشاعر الذاتية. أما القصيدة الدرامية، ففيها صوتان يتوزعان بين ذات الشاعر وموضوعه>>.[1] ما يلاحظ أن القصيدة الغنائية في السابق كانت تحوي صوت واحد وهو صوت الشاعر، أما باستعارة الشـاعر تقنية المسرحية ألا وهي تقنية تعدد الأصوات وإدخالها في القصيدة العربية الحديثة تعددت الأصوات وأصبحت عديدة.

وكان تعدد الأصوات بالنسبة للقصيدة بشكل التالي<< أولاً، صوت الشاعر يتحدث إلى نفسه. أو لا يتحدث إلى أحد، والثاني صوت الشاعر يتحدث إلى جمهور، صغيرًا كان أم كبيرًا، أما الثالث فهو صوت الشـاعر وهو يحاول خلق شخصية دراميـة تتحدث بالنظم، صوتـه لا عندما يقول ما يستطيع هو شخصيـا أن يقول، بل ما يستطيع فحسب أن يقول في حدود شخصية وهمية تخاطب أخرى وهمية >>[2].

فيظهر تعدد الأصوات من خلال صوت الشاعر بتحدثه إلى نفسه. أو تحدثه إلى الجمهور، أو صوت الشاعر يخلق شخصيـات في قصيدته؛ أي تجاوز الصوت الواحد إلى صوتين أو ثلاث، فالشاعر استخدم هـاته التقنية في القصيدة << التي تمثل الأبعاد النفسية والشعورية المختلفة لرؤيته الشعرية. وذلك بوسائل شعرية خالصة كالموسيقى، ولكنه لم يقف عند هذا الجدّ في محاولته إضفاء لون من الدرامية على رؤيته

---

[1] إسماعيل محمود محمد إحطوب، النزعة الدرامية في ديوان بلند الحيدري،ص93.

[2] ت.س.إليوت، مقالات في النقد الأدبي،تر: لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو، المصرية، القاهرة، دط، دت، ص61.

الشعريَّة، وإنما تجـاوز ذلك إلى تجسيد بعض أبعاد رؤيته في صورة أشخاص تتصارع وتتحاور، من خلال تصارعها بنمو بناء القصيدة وتبرز دراميتها>>[1].

فتعدد الأصوات يعطي درامية للقصيدة ويعد وسيلة وأداة مسرحية وظفها الشعراء كأسلوب متميز وجدير بإعطاء القصيدة بناءً ذا طابع درامي، ولقد تجسدت تقنية تعدد الأصوات في ديوانه **"الناس في بلادي"** فشملت قصيدة "**رحلة في اللّيل**" تكنيك تعدد الأصوات في كل مقاطعها فقسم القصيدة إلى مقاطع وكل مقطع عنوان وتشكلت القصيدة من هاته العناوين الفرعية لكل مقطع:

قصيدة رحلة في اللّيل:

م1: بحر الحداد

م2: أغنية صغيرة

م3: نزهة في الجبل

م4: السندباد

م5: الميلاد الثاني

م6: إلى الأبد.

ومما يلاحظ أن القصيدة في مجملها تحمل عدة أصوات كما حملت تعددًا للأصوات في كل مقطع فرعي فنجد في المقطع الأول المعنون بـ: "**بحر الحداد**" تعدد الأصوات على النحو التالي:

الليلُ يا صديقتي يَنْفُضُني بلا ضمير

[1]علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 1423هـ_2002م، ص194_195.

ويطلقُ الظنون في فراشِي الصغير.[1]

وهنا يظهر لنا صوت الشاعر يتحدث إلى صديقته عن ليله الحزين والمليء بالظلام، فهذا يعد تحدث الشاعر وظهور صوته إلى شخصٍ معين وكانت هنا صديقة الشاعر وقد جاءت الأصوات وتعددت كذلك في الأسطر التالية:

يهب ثُلَّةُ الرفاق، فُضَّ مجلسُ السمرْ

إلى اللقاء – وافترقنا. نلتقي مساءَ غدْ

الرخ مات –فاحترس. الشاهُ ماتْ!

لم ينجِه التدبيرُ إني لاعبٌ خطيرْ

إلى اللقاءِ – وافترقنا– نلتقي مساء غد

أعود يا صديقتي لمنزلي الصغيرْ.[2]

يتواجد صوت الشاعر بوضوح من خلال مخاطبته لأصدقائه وظهور كذلك صوت الأصدقاء من خلال كلمات إلى اللقاء– وافترقنا –نلتقي مساء غدْ وهنا تعد عبارات وداع الشاعر مع أصدقائه حيث فضَّ مجلس السُّمار والافتراق فتظهر شخصية الشاعر وأصدقائه ثم ينتقل صوت الشاعر بتحدثه لصديقته وعودته إلى منزله الصغير وتنطلق ليلته الحزينة. فتعدد الأصوات ظهر كثرة في المقطع الأول "**بحر الحداد**" من قصيدة "**رحلة في اللّيل**" أعطى المقطع بناء درامي ببداية الحديث مع الصديقة ثم الانتقال لمجلس السمر مع أصدقائه وافتراقهم في هذه الجزئية صوت الشاعر بالإضافة إلى الشخصيات

[1] صلاح عبد الصبورر، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 2006م، ص109.

[2] الديوان، ص109.

التي فرضها وهي شخصية الأصدقاء ثم انتقل نقلة قوية بالعودة إلى المنزل وتحدثه لصديقته.

أما بالنسبة إلى المقطع الثاني المعنون ب"**أغنية صغيرة**" فقد بدأت بحديث الشاعر لصديقته على النحو الآتي:

إليك يا صديقتي أغنية صغيرهْ

عن طائرٍ صغيرْ(...)

معذرةً، صديقتي...حكايتي حزينة الختامْ.[1]

ظهر لنا صوت الشاعر بحديثه إلى صديقته من بداية المقطع لنهايته عن الطائر وما جرى له ثم انتقل إلى نفسه الحزينة وحكايته المؤلمة باعتذاره إلى صديقته بأن صديقته بأن حكايته حزينة النهاية وأنه حزين.

وكانت تقنية تعدد الأصوات كذلك في المقطع الثالث"**نزهة الجبل**" في:

الطارق المجهول، يا صديقتي ملَثَّمٌ شرِّيرْ

عيناه خنجران مستقيمان بالسموم[2]

كان صوت الشاعر بارزًا في خطابه وتحدثه لصديقته عن الطارق المجهول وبرز صوته متجسدًا في:

وفي لقائنا الأخير يا صديقتي وعدتني بنزهة على الجبل[3]

---

[1] الديوان، ص109_110.

[2] الديوان، ص110.

[3] الديوان، ص110.

فالمقطع الثالث يحتوي على صوت الشاعر بتحدثه إلى الصديقة عن الملثم الشرير وصراعه مع المصير على يد الطارق الشرير.

أما المقطع الرابع "**السندباد**" فكان مختلف من نـاحية تعدد الأصوات عن المقاطع السـابقة في كون الشاعر خلق شخصيات نتج عنها هـاته الأصوات فنجده وضع شخصية السندباد وشخصية الندامى وجعلها على شكل حوار تجلت في المقطع بالنحو الآتي:

السندباد:

(لا تحك للرفيقِ عن مخاطر الطريق)

(إن قلت للصاحي انتشَيتُ قال: كيفْ؟)

(السندبادُ كالإعصارِ إن يهدَأ يمُتْ)

الندامى:

هذا محال سندبادُ أن نجوبَ في البلاد!

إنا هُنَا نضاجِعُ النِسَاءْ

ونغرسُ الكُرُوم

ونعصرُ النبيذَ للشتاء

ونَقرأُ (الكتابَ) في الصباحِ والمساءْ.[1]

حمل المقطع صوتين صوت السندباد وصوت الندامى في المقطع وهذا ما جعل القصيدة تحتوي على أدوات الدراما وبنائها ذا طابع درامي. عند وقوفنا على المقطع

[1] الديوان، ص111.

الخامس"**الميلاد الثاني**" ظهر لنا صوت الشاعر بتحدثه إلى صديقته والتحدث عن ميلاده وطفولته وكانت في بداية المقطع حيث جاء في السطر الأول:

في الفجر يا صديقتي تولَدُ نفسي من جديدْ[1]

وهنا تقديمة لصوت الشاعر وتحدثه إلى صديقته وحكايته عن ميلاده كل يوم حين استيقاظه حيًّا، ووصفه لميلاده وتذكره لذلك من الفجر لغاية اللّيل وفي الأخير نجد الشاعر يوجه لها الكلام في نهاية المقطع حيث يقول:

صديقتي، عمي صباحًا، هل ذكرت نزهة الجبل.[2]

ويشمل هذا السطر من المقطع صوت الشاعر بتوجيه السؤال إلى صديقته وتحيته لها.

وأخيرًا تجلى تعدد الأصوات في المقطع السادس المعنون "**إلى الأبد**" في:

إلى اللقاء

وافترقنا.

نلتقي مساء غد

لنكمل النِزَال فوق رقعة السوادِ والبياض

وبعد غد !

وبعد غد !

سنلتقي...[3]

---

[1] الديوان، ص111.

[2] الديوان، ص112.

[3] الديوان، ص112.

وهذا المقطع يحوي صوتين صوت الشاعر وأصدقائه لافتراقهم والمواعدة إلى يوم الغد حيث يكملون النزال على طاولة الشطرنج.

والملاحظ أن قصيدة "**رحلة في اللّيل**" حملت تعددًا للأصوات في جُلِّ مقاطعها فتشمل صوت الشاعر وصديقته، والأصدقاء، والسندباد، والندامى...الخ من الأصوات التي جعلها **صلاح عبد الصبور** تساهم في بناء القصيدة وإعطائها لفحة درامية.

2. الحـــوار:

يعد الحوار من بين التكنيكات والأساليب المسرحية التي واعتباره كأسلوب جديد أضيف إلى القصيدة الحديثة ويظهر الحوار من ما يعتريه من مفهوم :

جاء في **معجم اللّغة العربية المعاصرة** في مادة محوّر <<حوار [مفرد]: جمع حوارات (الغير المصدر): مصدر حاور ،حديث يجري بين شخصين أو أكثر.>>[1]

ومفهوم << الحوار Dialogue: يعني كلمة محادثة أو تجاذبًا لأطراف الحديث. وهي تستتبع تبادلاً للآراء والأفكار، وتستعمل في الشعر والقصة القصيرة والروايات والتمثيليات لتطوير الشخصيات ودفع الفعل إلى الأمام>>[2]. وهذا يعني أن الحوار آلية تبادل الحديث بين الشخصيات وتستخدم في كلاً من الشعر والقصة والرواية ...الخ، ويُنتج الحوار دفع للأحداث وتأزمها.

ويعد الحوار أيضًا << عرض (درامي الطابع) للتبادل الشفاهي يتضمن شخصين أو أكثر. وفي الحوار تقدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بهذه الكلمات >>[3].

---

[1] أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربية المعاصرة،عالم الكتاب،القاهرة، م1،ط1، 1429هـ-2008م.

[2] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيَّة، ص148-149.

[3] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر:السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م، ص45.

يعني أن الحوار تبادل الكلام الشفهي بين الشخصيات ويكون هذا كله عرض درامي.

وآلية الحوار في المسرح تعتبر<<الوسيلة الرئيسية التي يستخدمها الكـاتب المسرحي للتعليق والإدلاء بالمعلومات ولكنه ليس بالوسيلة الوحيدة، فهناك بعض الحيل التي يستخدمها الكاتب المسرحي إلى جانب الحوار وإن كان الميل إلى استخدامها قد تثاقل في المسرح الحديث>>[1]. ومن هنا يتجسد بأن الحوار وسيلة هامة في المسرحية. وما يمكن أن يُأْخَذَ بعين الاعتبار بمهمات الحوار فهو<< يقوم بمهمتين يؤديان إلى تطور الحدث، فهو أولاً يؤدي إلى تطور الموقف الذي يعـالجه من طرف ما، وهو ثانيا يشير إلى التطور في المنظر الاحق وبوحي به. وإنْ لم يفعل توقفت المسرحية وجمدت وشعر المتفرج بالملّل>>[2].

فهنا يبرز الحوار في كون أهمية بتطوير الحديث ويشير إلى المنظر الثاني وتطوره وإن انعدما هذين المهمتين أصبحت المسرحية لا تملك رونقها وتوقفت ونفر المتفرجين منها.

ومما ظهر من مفهوم الحوار وأهميته في الفن المسرحي نجد **عبد الصبـور** أنه أخذ الحوار كتكنيك مسرحي طبقه ووظفه في شعره فقد كان << مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بتكنيك تعدد الشخصـيـات في القصيـدة حيث يقترض الحوار وجـود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية في القصيدة، ومن ثم فهو في الغالب يستخدم كتكنيك إضافي مع تعدد الأصوات أو الشخصيات ولكنه في بعض القصائد يستخدم باعتباره تكنيكًا أساسيًا، ويتضاءل دور تعدد الشخصيات إلى جوره>>[3].

---

[1] رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص56.

[2] المرجع نفسه، ص50-51.

[3] علي عشري زايد،عن بناء القصيدة العربية الحديثة،ص198.

وباعتبار الحوار كتكنيك مسرحي أُسْتُعِيرَ من المسرحية ووظف كأسلوب في القصيدة فقد كان متجليًا بشكل واضحًا في ديوان **"الناس في بلادي" لصلاح عبد الصبور** فقصيدته الأولى المعنونة بـ "**رحلة في اللّيل**" في المقطع الأول "**بحر الحداد**" ظهر الحوار بالشكل التالي:

((إلى اللقاء)) – وافترقنا– ((نلتقي مساءَ غدْ))

((الرخُ مات– فاحترس– الشاه ماتْ!))

((لم ينجه التدبيرُ، إني لاعبٌ خطيرْ))

((إلى اللقاء –وافترقنا– نلتقي مساء غد))[1]

وهنا ظهر الحوار بشكل خفي حيث كان بين الشاعر وأصدقائه فدار الحوار بشكل دون وجود كل أساسياته ولكن بشكل ضمني. كما كان أسلوب الحوار واضح في المقطع الرابع من القصيدة نفسها المعنون بـ "**السندباد**" فجاء على هذا النحو:

السندباد:

(لا تحك للرفيق عن مخاطرِ الطريق)

(إن قلتَ للصاحبي انتشيتُ قالَ: كيفْ؟)

(السندبادُ كالإعصارِ إن يهدَأ يَمُتْ)

الندامى:

هذا محالٌ سندبادُ أن نجوبَ في البلاد!

إنا هُنَا نُضَاجِعُ النِسَاءْ.

---

[1] الديوان،ص109.

ونغرسُ الكروُوم

ونعصرُ النبيذَ للشتاء

ونقرأُ (الكتابَ) في الصباحِ والمساءْ

وحينما تعود وتعدو نحو مجلس النَدَم.

تحكي لنا حكايةَ الضياعِ في بحرِ العدم.[1]

نلاحظ الحوار الذي جمع السندباد الشاب المغوار الذي كان يجوب البحر بسفينته ويخوض الصعاب والأهوال ودعوته للندامى الذين كانوا يخشون ذلك فقد دعاهم السندباد للقيام بالتجربة التي يعيشها كل مرة في رحلاته، وكان الندامى جوابهم بكيف لهم أن يذهبوا ويجوبوا البلاد، فقد فضلوا الجلوس وانتظار السندباد محملاً لهم بالكنوز وحكايته عن ما واجهه في رحلاته من أهوال، فكان الحوار متجليًا في هاته الأسطر بكامل خصائصه.

وكما ظهر تكنيك الحوار أيضًا في قصيدة "**الحزن**" على النحو الآتي:

قال الصديق:

يا صاحبي !...

ما نحن إلا نَفضَةٌ وعناءُ من ريحٍ سموم.

أو منيةٌ حمقاء

والشيطانُ خالقنا ينْجَرحَ قُدرةَ اللَّهِ العظيم.

أو أن اسمينا ببرج النحسِ كانا، يا صديق. وحَفَلْتُ فابتسم الصديق.

---

[1] الديوان، ص111.

ومشى به خدَرٌ رفيق

ورأيتُ عينيه تألقتا كمصباح قديم.

ومضى يقول:

((سنعيش رغم الحزن، نقهرُهُ، وتصنع في المصباح.

أفراحنا البيضاءَ، أفراحَ الذين لهم صباح))...

ورنا إليَّ...

ولم تكن بشراهُ : مما قدْ يُصدّقُهُ الحزينْ

يا صاحبي!.[1]

كان الحوار بين الشاعر وصديقه حيث كان الشاعر متشجع من طرف صديقه على تجاوز الحزن مهما كان وسيتغلبون على من قهرهم وهنا تعد لفتة درامية وتجسد أسلوب الحوار وظهرت الشخصيات بقوة أثناء أداء الحوار.

وقد احتوت قصيدة "**لحن**" جانبًا مسرحيًا واستعمل الشاعر فيها الحوار وكانت القصيدة بمثابة << تناص عن قصيدة روميو وجوليت>>[2]:

((اشرفي يا فتنتي))

((مولاي))

((أشواقي رمت بي))

((آه لا تقسم على حُبِّي بوجه القَمَرِ

---

[1] الديوان، ص128.

[2] ينظر :أحمد موسى الخطيب، وهج القصيد دراسات في الشعر العربي المقاوم، ص158.

ذلك الخَدَّاعُ في كلِّ مَساء

يكتسي وجهًا جديدًا..

جارتي ! لست أميرًا

لا، ولسْتُ المضحكَ الممراحَ في قصرِ الأمير.

سأريك العجبَ المعجبَ في شمسِ النهار.

أنا لا أملكُ ما يملأُ كَفيَّ طعاما

وبخدّيك من النعمةِ تفاحٌ وسُكّرْ

فاضحكي يا جارَتي للتُعساء

نغمِّي صوتَكِ في كلِّ فَضاءْ

وإذًا يُولَدُ في العتمةِ مِصباحٌ فَريدْ.

فاذكري...[1]

فالحوار خفي يترك فقط دلائل وذلك حوار الشاعر وحبيبته حيث كان هذا المشهد يعتبر تناص عن مسرحية شكسبير روميو وجوليت، فكان هذا الحوار يجري في الشرفة ومما يلاحظ أن أسلوب الحوار دخل في بناء القصيدة فزاد الأحداث والمجادلة كانت لها دور في بناء الدراما. وهنا نقلة عن المسرحية بصفة خاصة من حيث آلية الحوار المأخوذة منها.

[1] الديوان، ص147-148.

وبالإضافة إلى هـاته القصــائد التي تجلى فيها أسلـوب الحوار كتكنيـك أستعير من المسرحية ليكسب القصيدة طابعًا دراميًا نجد قصيدة "**أناشيد الغرام**" ظهر فيها الحوار في المقطع الرابع على النحو الموالي:

وقال لي القمر:

«لقَدْ دلفْتُ في حياءٍ نحو فرضِها الصغيرْ.

ثم وقفتُ ذاهلاً كأنني مَسحُور.

وكان وجهها مُنوِّرًا كأنَهُ... قمرْ.

وقلتُ يا أختي تقبلي السلام.

ثم تركتُ فوقَ خدِّها نجمتينْ

وقال لي النسيم:

«أحنيتُ رأسي عند بابها، وكنت أرتجِف

فطمأنتني، ثم قالت: عم مساءً يا نسيمُ، ما وراءك؟

فقلتُ: ياملِيكةَ النساءِ يبعثُ الفتى

من دارِهِ الريفية السلام لمليكه

وأحمرَّ خَدَّها، وتَمتمتْ بكلمتين حلوتين:

الشكر لكْ

تنفستْ عندئِذٍ في الغرفة الموسيقى.[1]

[1] الديوان، ص147.

وهذا المقطع من القصيدة وضع الشاعر فيها طرفين في الحوار القمر والنسيم وكانا وسيلة تواصل بينه وبين محبوبته وفي آخر المقطع ظهر الشاعر بحواره مع حبيبته وانتقل من حوار النسيم والقمر إلى حواره مع حبيبته وكان حواره غير ظاهر بأساساته مثل ما ظهر حوار النسيم والقمر فهنا ظهر طرفي الحوار أما عندما انتقل إلى حواره مع محبوبته فكان مضمرًا ؛ أي لم يصرح بطرفي الحوار بل كان مخفيًا وهنا ظهرت النزعة الدرامية لدى الشاعر في انتقاله من شكل إلى شكل في الحوار وأيضًا استعماله كأسلوب يخص المسرحية في قصيدته.

كما كان الحوار موجود في شكل متألق كذلك في قصيدة "**رسالة إلى صديقة**" حيث جاء على النحو التالي:

((يا صاح: أنت تابعي

فقم معي..

ردْ مشرِعِي

فالأمرُ في الديوان...قُمْ!))

– يا شيخُ مُحيي الدين إنني كسير

– لا يُكسَر الجناحُ، يا إنسانُ، والإنسانُ داءُ قلبهِ النسيَانْ.

– يا شيخُ محيي الدين إنني صغيرْ.

– بل كُلنا صغارٌ...الحبيبُ وحدَهُ هو الكبير.[1]

شملت الأسطر في القصيدة مشاهد حوارية بين كُلاً من الشاعر و محيي الدين وبعد هذا المشهد يستغني الشاعر عن الحوار ويرجع إلى ميزانه الشعري في آخر أسطر المقطع وهاته تعد لمسة درامية وذلك باختفاء الحوار فجأةً وغياب الشيخ محيي الدين وبقاء الشاعر في التحدث لوحده.

ومن كل النماذج نلاحظ أن الحوار كان لمسة سحرية في الشعر من ناحية تركيب القصيدة، حيث منحها طابعًا دراميًا وذلك بجعل المشاهد تبدوا واقعًا وهذه نقلة إلى الدرامية لأن الحوار<< يدفع إلى تطوير الحدث الدرامي، وتجليته ، ومن ثم تنتقي وظيفتهُ كعامل زخرفي خالص>>[2]

أي أن الحوار يدفع الأحداث إلى تطورها تأزمها مما يزيد في خلق التشويق والإثارة لما يحدث بعد ذلك.

وناتجًا لكل هذا يظهر أن **صلاح عبد الصبور** استخدم آلية من آليات المسرحية ألا وهي الحوار وجعله في قصائده كوسيلة غايته أن يعطي القصيدة بعدًا دراميًا والزيادة من تطوير الأحداث وإيصالها إلى الذروة والتشويق لدى القارئ لها . وكذلك أضاف شخصيات وتبادلاً للأحاديث والأفكار كما جعل بينهم الحوار على شكل أسئلة وأجوبة وبشكل مفاجئ وذكي . كان **عبد الصبور** ينهي الحوار ويرجع إلى مجرى الأولي للقصيدة بطريقة رائع ومحترف دون الإخلال وهنا تكمن الدّرامية.

---

[1] الديوان،ص158.

[2] عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006م، ص154.

3. الصراع:

يُعرف الصراع من الأساليـب المهمة في المسرحية وهو من الآليـات التي تقوم عليها ويعطي درامية للنص سواء كـان شعريًا أو مسرحيًا،.... الخ، ويعني الصراع من خلال مفاهيمه وتعاريفه: << **الصراع (التضارب-النزاع) Confilut:** يسمى تضاد الأشخاص أو القوى الذي يعتمد عليه الفعل في الدراما والقصّة صراعًا. والصراع الدرامي هو الصراع الذي ينمو من تفاعل قوى متعارضة (أفكـار ومصـالح وإرادات) في حبكة ويمكن القول أن الصراع هو المادة التي تبنى منها الحبكة>>.[1] وما يلاحظ من هذا أن الصراع يكون تضاد ونزاع بين قوى أو أشخاص وهو التي تحتاجه الأفعال لأنه ينمي و يقوي ويطور الأحداث ويجعلها ذات دراما وله أيضًا في تشكيل الحبكة.

ويُعد الصراع أيضًا من<< أهم عناصر القصيدة الدرامية بل هو الدراما نفسها ولا غرابة أن يكون الصراع والتنـاقض أهم ميزة من ميـزات حياتنا، بغض عن نوع الصراع وحجمه، فالحياة كلها قـائمة على الصراع بين الفرد ورغبـاته من جهة، وبين الكائنـات من جهة أخرى. ولو تخيلنا حركة التنـافر والتضاد في الكون توقفت، لانتهت الحيـاة على وجه البسيطة ،وإن كانت كلمة الصراع توحي بنوع من العنف، إلا أنها سُنَّة الكون، يجب علينا أن نتقبلها ونسلم بها >>.[2]

إن الصراع له أهمية كبيرة في جانب الحياة الفرد والمجتمع وبتوقف الصراع والتنازع تتوقف الحياة بغض دلالته التي تمثل العنف والنزاع والنفور بين الأشخاص والقوى وهذا كله يجعله الشاعر بشكلٍ جيِّد لتدافع الأحداث وتطورها في القصيدة الدّرامية ويعد الصراع في مفهومه أنه الدراما وبالأحرى أن القصيدة الحديثة كان الصراع سمة واضحة فيها ونجد **عبد الصبور** في ديوانه **"الناس في بلادي"** استخدم الصراع كتقنية مسرحية استعارها

---

[1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، ص222.

[2] إسماعيل محمود محمد إحطوب، النزعة الدرامية في ديوان بلند الحيدري"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ص154.

لتطوير الأحداث وتأزمها وزيادة الحبكة وجعل بناء القصيدة ذا طابع درامي فامتازت قصائده بالحركة والأحداث المتطورة والتشويق، وكان عنصر الصراع متواجد في قصيدته الأولى "**رحلة في اللّيل**" حيث كانت كل مقاطع القصيدة يظهر فيها الصراع وكان لكل مقطع من مقاطعها صراع بين طرفين مما جعل المقاطع الستة المتكونة منها القصيدة تتصارع فيما بينها وتواجد الصراع في المقطع الأول"**بحر الحداد**" حيث كان صراح الشاعر مع ليله الحزين أو بالأحرى صراعه مع المت وهنا صراع الشاعر داخلي:

اللّيل يا صديقتي ينفضني بلا ضمير

ويطلق الظنون في فراشي الصغير

ويثقل الفؤاد بالسوَادْ

ورحلة الضياع في بحر الحداد[1]

فصراع الشاعر يبدأ من بداية القصيدة مع ليله الحزين وضياعه في بحر الحداد وآلامه وهذا كله بعد انقضاء مجلس السمر:

فحين يقبل المساءُ، يقفر الطريقُ، والظلام محنةُ الغريب.

يهب ثُلَّةُ،الرفاقِ، فُضَّ مجلس السمرْ.

((إلى اللقاء– وافترقنا– نلتقي مساءَ غدْ)).

((الرخ مات –فاحترس–الشاه مات!))

((لم ينجه التدبيرُ، إني لاعبٌ خطيرْ))

[1] الديوان، ص109.

((إلى اللقاء–وافترقنا– نلتقي مساء غد))[1]

فصراع الشاعر مع ذاته وقد كان ليله يبدأ بعد الصراع الذي يكون على رقعة الشطرنج مع الرفاق، فالمقطع ككل يحمل صراع الشاعر مع الموت.أما المقطع الثاني "**أغنية صغيرة**" يتجسد فيه صراعًا بين الطائرين (وحيدهُ الزَغيبْ طائره الصغير) و(الأجدل المنهوم):

إليك يا صديقتي أغنية صغيره

عن طائر صغيرْ

في عشه واحدهُ الزَغيبْ

وإلفُهُ الحبيب

يكفيهما من الشراب حسوتا منقار

ومن يبادرِ الغلال حبتانْ

وفي ظلامِ الليل يَعقد الجناحَ صُرَّة من الحنانْ

على وحيدهِ الزغيب

ذات مساء، حطَّ من عالي السماءِ أجدلٌ منهومْ

ليشربَ الدماء.[2]

وهنا يضع الشاعر طرفين الطائر وحيده الزغيب وأجدل منهوم والصراع يظهر في الحب والكره.

---

[1] الديوان، ص109.

[2] الديوان، ص109، 110.

والمقطع الثالث "**نزهة الجبل**" كانت حكاية الشاعر لصديقته عن نزهة الجبل وصراعه مع الطارق المجهول:

الطارقُ المجهول، يا صديقتي ملَثَّمٌ شرِّيرْ

عيناه خنجران مسْقيان بالسموم.

والوجهُ من تحت اللِثامِ وجهُ بوم

لكنَّ صوتَهُ الأجشَّ يشخُ المساءْ

((إلى المصير))... ! والمصيرُ هوَّةٌ تُرَوِّعُ الظُنونْ.

وفي لقائنا الأخير يا صديقتي وعدتني بنزهة على الجبل.

أريدُ أن أعيشَ كي أشمُ نفحةَ الجبل.

لكن هذا الطارق الشِّريرَ فوق بابي الصغيرْ.[1]

تجسد صراع الشاعر مع الطارق المجهول الذي يصده ويطارده إلى المصير.

أما المقطع الرابع "**السندباد**" يعد التنازع بين الشخصيتين الذي وضعهما **صلاح عبد الصبور** بين السندباد والندامى الكسالى والخاملين في كون السندباد يخوض التجارب ويرحل ولا يخشى الصعاب فطلب من الكسالى أن يرافقوه في تجاربه و يخوضوا المخاطر بدل انتظاره كل مساء ليحكي لهم ما واجهه في رحلة الضيـاع و يأتيهم بالكنوز فرفضوا ذلك فكيف لهم أن يجوبوا البلاد والمخاطر والأهوال وترك الاستمتاع:

في آخر المساء يمتلئ الوسادُ بالوَرَق

كوجه فأرٍ ميتٍ طلاسمُ الخطوطْ

[1] الديوان، ص110.

وينضَحُ الجبينُ بالعَرَقْ

ويلتوي الدخانُ أخطبوط

في آخر المساءِ عاد السندباد

ليُرمِي السَفِينْ

وفي الصباحِ يَعْقِدُ النُدْمَانُ مجلس النَدَمْ.

ليسمعوا حكاية الضياعِ في بحر العدم

السندباد:

(لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق)

(إن قلت للصاحبي انتشيت، قال : كيف؟)

(السندبادُ كالإعصار إن يهدأ يمُتْ).

الندامى:

هذا محال سندباد أن نجوب البلاد !...))[1]

فجعل الشاعر هاتين الشخصيتين تخوضان حوارًا وتصارعًا بكون ذلك صراع ناتج في ذات الشاعر المعاصر إزاء تجربته الشعرية وما يعترض لهمن آلام وصعوبات لتقديم كنز فني للقراء بينما الجمهور المتابع أو القراء مثلهم بالكسالى. وقد استدعى **صلاح عبد الصبور** شخصية السندباد والصراع التي تضمنه المقطع فكان يريد الرحيل.

إن المقطع الخامس المعنون "**الميلاد الجديد**" فكان الشاعر يريد الرجوع والإتيان بالجديد:

---

[1] الديوان،ص110- 111.

في الفجر يا صديقتي تولد نفسِي من جديدْ

كل صباح أختفي بعيدها السعيد

مازلت حيًّا ! فرحتي ! مازلتُ والكلام والسبابُ والسُعَالْ[1]

حمل هذا المقطع ميلاد الشاعر من جديد وإرادته الظهور بصفة غير التي كان عليها وكان في القصيدة صراعًا مع نفسه ومع الواقع.

أما المقطع السادس والأخير في قصيدة "**رحلة في الليل**" المعنون بـ "**إلى الأبد**" فهنا يرجع الشاعر إلى البداية؛ أي لعبة الشطرنج فكان الصراع مبني في رقعة الشطرنج وقطعها فتجلت الصراعات وكأنها معركة كما تواجدت الكلمات المتضادة في المقطع:

الرخ مات–لا ترعْ– فالشاه ما يزال

والشاهُ بالبيادِق التأمْ

إلى اللقاء

وافترقنا

نلتقي مساء غد

لنكمل النِزَالَ فوق رقعة السوادِ والبياض

وبعد غد !

وبعد غد !

سنلتقي ...

[1] الديوان، ص111.

إلى الأبد...[1]

كان الاضطراب والتضاد واضح في الكلمات (الرخ مات، الشاه مايزال) وهنا صراع بين الموت والحياة، وكذلك اللقاء والافتراق فالشاعر يسوده الصراع بينه وبين نفسه، وعدم الاستقرار كما وجدت كلمة السواد والبياض وهي رقعة الشطرنج فكان الشاعر متنازعًا في ذاته والواقع، فالصراع الذي يحكم الشاعر أو الذات الإنسانية ككل ومواجهتها مع الواقع ومع تخوفها من المستقبل. وبوضع **صلاح عبد الصبور** الصراع في القصيدة زاد تمسكًا للنص الشعري وأضاف حسًا دراميًا لكامل القصيدة من البداية إلى النهاية. والصراع كان سائدًا في كل القصيدة وفي كل مقطع على حِدَى وهذا ساهم في بناء القصيدة بناءً دراميًا.

وما نلحظ من كل ذلك:

أن **صلاح عبد الصبور** في ديوانه **"الناس في بلادي"** أتقن وتفنن ونبغ في استعار تقنيات وآليات المسرحية والمتمثلة في كل من تعدد الأصوات، والحوار، والصراع وأدخلها وأضافها في قصائده بإحكام كأساليب استطاعت أن تعطي للقصيدة وجه جديد وصورة فنية ذات تعبير وفكر وهاته اللفتة تعد كنزعة درامية من حيث عمل هذه الآليات والتقنيات المسرحية في البعث بالحسِ الدرامي في القصائد وإكسابها بناء متماسك.

[1] الديوان، ص112.

الفصل الثاني: القصّة والرواية

1. أسلوب القصّ

2. الارتداد

3. المونولوج

نحت القصيـدة العربية الحديثة منحى جديدًا ومسارًا مغايرًا عن التي كانت عليه سالفًا، حيث أخذ الشعراء في استعارة بعض الآليات، ولم تقتصر تلك الآليات على فنَّيْ المسرحية والقصّة بل تجاوزت ذلك إلى فني الرواية والسيرة الشعبيّة ونظرًا <<لارتباط الرواية بالسيـرة ارتباطًا ينم عن رغبة الروائي في مخـاطبة الإنســان البسيـط بلغة أقرب إلى تفكيــره>>[1]

1. الآليات المشتركة بين الفنين وتوظيف الموروث الشعبي التاريخي:

أخذ الشـاعر آليـات من هذين الفنين ولما يجمعهما من علاقة فإنها <<تتجلى الصلة بين السيرة والرواية في اتفاق كل منهما في تسخير عناصر النص–شخصيات وحوادث ومكان– في خدمة فكرة واحدة تشكل هدف العمل وبذلك تكون السيرة متوازنة مع الرواية في سعي كل منهما إلى تحقيق هدفها الجماهيري>>[2] ولاشتراك الرواية والسيرة الشعبيَّة في عناصر وآليات وكذلك لهدف واحد أخذ الشعراء يوظفون من آليات السّيرة الشعبيّة والرواية ووضعها في الشعر، وهذا ما نلحظه في جل القصائد الحديثة وما تحمله من أساليب وتكنيكات السيرة الشعبيَّة والرواية، فنجد الشعراء المجددين أقحموا شخصيات وأبطال شعبيين وتاريخيين في القصيدة العربية كما اهتموا بالمكان والحوادث. وهذا لإعطاء طابع فني جديد وصورة شعرية معاصرة وإضافة لمسة مغايرة ومعبرة قصد كسبها طابعًا دراميًا.

---

[1] حسين علي المخلف، التراث والسرد، ص272.

[2] المرجع نفسه، ص274.

وما ينسج لنا من معارف الاهتمام بالسيرة << أن حظ سيرنا الشعبيّة من اهتمام شعرائنا المعاصرين بالغ الضالة إنما قيس بثراء هذه السّير، وامتلائها بالأبطال والشخصيات الغنية بالأبعاد النفسية والاجتماعية والتي تصلح لحمل أدق خلجات الشاعر>>[1]

بالإضافة إلى اهتمام شعرائنا بالسّير الشعبيّة والأبطال المروي لها وجعلها في القصيدة، أضافوا كذلك آليات تجمع وتخص السّيرة الشعبيّة والرواية فيعد **صلاح عبد الصبور** من الشعراء الذين اهتموا بالتجربة الجديدة واستخدام هذه الحركة في القصائد، وكان بارعًا في توظيف السّير الشعبية وأكثر جدّةً جدارة في استخدام بعض التكنيكات والأساليب المستعارة من السيّرة الشعبيّة والرّواية، وكان هذا في ديوانه **"الناس في بلادي"** ومن بين القصائد التي مثلت ذلك نذكر قصيدة "**رحلة في اللّيل**" وكان بالتحديد في المقطع الرابع "**السندباد**" على هذا النحو:

في آخر المساء يَمْتَلئ الوسادُ بالوَرَق

كوجه فأر ميتٍ طلاسمُ الخطوطْ

وينضَحُ الجبينِ بالعرقْ

ويلتوي الدخان أخطبوط

في آخر المساء عادَ السندباد

ليُرسِيَ السَفِينْ

وفي الصباح يعقد الندمانُ مجلس الندم

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط،1997م، ص166.

ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم[1]

يظهر لنا أن هذا المقطع يحمل الزمن وكان هذا الزمن في آخر المساء فيصف الشاعر ماذا يحدث في آخر المساء قبل حضور السندباد وفي لحظة عودته كما نجد المكان وهو مكان الذي يعود منه السندباد وبالتحديد ذكر الشاعر السفينة أي البحر. كما يحمل المقطع شخصية السندباد ويعد<<السندباد في تراثنا الشعبي هو رمز المغامر الجواب فهو أحد أبطال قصص "ألف ليلة وليلة" وقد قام بسبع رحلات مليئة بالمغامرات العجيبة، صادف خلالها الكثير من العجائب والمخاطر وكان عقب كل رحلة يعود ليوزع على أصدقائه وندمائه ما جلب معه في رحلته من كنوز ليعود بعد ذلك إلى رحلة جديدة، ومن ثم فقد أصبح السندباد في شعرنا المعاصر رمز المغامرة والارتياد>>[2]

يعتبر السندباد رمزًا للشجاعة فسيرته عظيمة لدى الشعوب الماضية. وقد أدخله **صلاح عبد الصبور** في قصيدته لإعطائها بعدًا فنيًا جديدًا، وكان تأثره بشخصية السندباد بارزة لما له من مكانة مرموقة بين شجعان القبائل في الشعوب القديمة. فهنا يروي الشاعر **عبد الصبور** عزيمة السندباد، وقوته ويأس الندامى حيث يرد في قوله إن هدأ السندباد بمعنى ذلك موته أي إنه لن يهدأ إلا أن أخذته الموت وألزمته، فالسندباد مغامر مهاجم لا يخاف ولا يهاب، ولا يقف في طريقه المستحيل، فكان كل ما يذهب إلى رحلاته البحرية ينتظره الندامى الكسالى ليرَوْا ما جاء به من كنز ولم تكن لهم جرأة في مواجهة المصاعب والخوض في تجارب ما يمر به السندباد البحري، وكانت في الأسطر الموالية:

السندباد:

(لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق)

---

[1] الديوان، ص110-111.

[2] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص18.

(إن قلت للصاحي انتشيتُ قالَ: كيفْ؟)

(السندبادُ كالإعصار إن يهدَأ يمُت)

الندامى:

هذا محالٌ سندبادُ أن نجوبَ في البلاد !

إنا هُنا نضاجِعُ النِسَاءْ

ونغرسُ الكُرُوم

ونعصرُ النبيذَ للشتاء

ونقرأُ (الكتاب) في الصباح والمساءْ

وحينما تعود نعود نحو مجلسَ النَدمَ

تحكي لنا حكاية الضياع في بحر العدم[1]

ويظهر لنا من خلال المقطع من بدايته لنهايته ككل وجود حركة دائرية حيث ابتدأ الشاعر بحكاية السندباد عن الرحلة في بحر العدم وفي وسط القصيدة دعوة السندباد للندامى بخوض التجربة والاكتشاف ومواجهة الكسالى للسندباد بالرفض، ثم في النهاية يرجع الشاعر إلى ما بدأت به القصيدة (الحدث الرئيسي) وهو كيفية رجوع السندباد وسرد الحكاية للندمان على ما واجهه في رحلته ظنًا منهم أنه يخاطر ويجوب في ضياعه في بحر العدم.

يشتهر السندباد بشجاعته وكذلك<<ما يحمله من ظلال تراثية شعبية، ولما يمثله من سعي إلى الكشف وحب المغامرة والتحدي المحفوف بالمخاطر وهذا النموذج يكاد

[1] الديوان، ص111.

يكون من أبرز التي تشير إلى الإنسان المعاصر فمثلما كان السندباد في مدلوله الحقيقي نموذجًا لرغبة الإنسان في اكتشاف عالمه الخارجي أصبح في ايحاءاته نموذجًا لطموح الإنسان المعاصر في اكتشاف ذاته والبحث عن الحقيقة المختفية >>[1]

إذن يعتبر السندباد بمثابة رمز للإنسان المعاصر الذي يخوض المصاعب ويحب الاكتشاف والتغير والطموح حول اكتشاف العام والحقيقة الكونية والحقائق الغير واضحة والمختفية كما يسعى في البحث عن ذاته واكتشاف كيانه.

واستخدم **صلاح عبد الصبور** شخصية السندباد في قصيدته له إفادة بعدة مدلولات وتعابير فنية وفكرية كما استخدم آليات السيرة الشعبية والرواية كالمكان والزمان وتقديم الحدث الرئيسي واستعماله كحركة دائرية من البداية والانتهاء به في نهاية المقطع، وهذا كله ساعد في تقديم شخصية تراثية (شعبية) وأهم عنصر أنه ساهم في درامية القصيدة فظهرت جدارة وتفنن الشاعر في استخدام هذه التقنيات التي تكسب القصيدة شكلها وبنائها الدرامي فعبد الصبور<<هو أول من استخدم شخصية السندباد من شعرائنا من خلال مغامرة السندباد من شعرائنا من خلال مغامرة السندباد عن مغـامرته هو الفنية الخاصة في سبيل البحث عن الكلمة الشاعرة ففي مقطع "السندباد" من قصيدة "رحلة في الليل" يعتبر الشاعر نفسه سندباد يرحل عبر مجاهل الكلمات وأدغال الأحاسيس، ويعاني أهوال التجربة ليعود إلى الندمان بكنزه الثمين... وهكذا استغل عبد الصبور شخصية السندباد في التعبير عن معاناة الشاعر المعاصر لنقل تجربته وهولها، وموقف الجماهير اللامبالى منه>>[2]

---

[1] فريدة سويزف، (الصورة التراثية في شعر عبد الصبور) عود الند، مجلة ثقافية فصلية، العدد95، الجزائر، ربيع 2017، ص 7.

[2] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص159.

إن **صلاح عبد الصبور** استخدم السندباد لنقل آلام الشاعر المعاصر إلى القارئين الذين يصلهم كنز الفنون وهم يستمتعون به دون تقدير التجربة وخوض الصعوبات التي يعانيها الشاعر وقد كانت القصيدة وبالتحديد في مقطعها "**السندباد**" تحمل آليات السيرة الشعبية واستعارة الشخصية التراثية وسرد الشاعر ووصف خاضهُ السندباد واستغلاله للشخصية لصف ما يمر به الشاعر المعاصر في بحر التجربة والتعبير الفني وتلك التكنيكات أعطت المقطع والقصيدة ككل درامية من حيث نقل ما يختلج كل شاعر من أحاسيس وآلام تجربته لنقل ذلك كله للجماهير المتلقية والقارئة.

كما نلحظ استعمال آليات السيرة الشعبيّة والرواية في قصيدة "**شنق زهران**" لديوان**"الناس في بلادي" فعبد الصبور** وظف شخصية لها صيتها وأثرها العربي حيث كانت<< تعبيرًا عن فداحة الظلم الذي وقع على قرية دنشواي المصرية على يد المحتل الإنجليزي الذي نكل. دون أدنى وجه حق. في شبابها، وممتلكاتها وكان الوطني الشاب محمود درويش زهران في طبيعة الضحايا الشهداء>>[1] فالشاعر هنا ينقل لنا أحداث الظلم والبطش التي كانت تطبق في حق الشعب من طرف المحتل وكان زهران محور هاته القصيدة من حيث أنه<< هو بطل حقيقي لحادثة دنشواي الشهيرة (1906)، التي تعد نموذجًا لبغي المحتل، وبطش السلطة، وتزوير الحقيقة(...) تلك الحادثة التي أجمع الشعراء العرب على التجاوب معها، وغدت قادرة على التواصل مع كل واقع سياسي متشابه في مصر والوطن العربي، وأصبح مجرد ذكرها وسيلة لاستحضار صور التشوّه في الواقع، ودعوة إلى مواجهة والتغيير...>>[2]

يتبين لنا أن زهران وحادثته تعبر عن الوطن وما شاكله من آلام وبطش الاستعمار وزهران شاب يرمز له به للبطولة والشهامة والمواجهة << فعبرت السيرة الشعبية عن الإنســان

[1] أحمد موسى الخطيب، وهج القصيد دراسات في الشعر العربي المقاوم، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص159.

العربي، فقد صاغ من خلالها التاريخ بصـورة مختلفة عن التـاريخ الرسمي وإن تشابهت معه في الخطوط العامة وقد لجأ الراوي الشعبي إلى هذه الطريقة كي يتمكن من صياغة حـادثة تاريخية ما بطريقة معينة، تخدم أهدافه من جهة، وتحافظ على الحقيقة من جهة ثانية>>[1]

يعني أن الشـاعر يستغل الشخصية الشعبيّة وسيـرتها ومن خلالها يكون الكشف عن الحقائق والتعرض لما كان في الماضي من أحداث تاريخيـة وهذه الأخيرة تخدم الشـاعر وتوصله إلى أهدافه ومن خلالها يتم التذكير بالحقـائق والأحداث المعـاشة في الماضي.

ونظرًا لكل ذلك لمجرد الالتفات إلى "**شنق زهران**" نجد دلائل استخدام عبد الصبور لشخصية زهران البطولية بالإضافة لاستعارته آليات السيرة الشعبية والرواية وذلك منذ استهلال القصيدة :

...وثوى في جَبْهَةِ الأرض الضياء

ومشى الحزنُ إلى الأكواخ، تنِّينٌ لهُ ألفُ ذراع

كل دهليزٍ ذِرَاع

من أذانِ الظهرِ حتى الليل... يالله.

في نصفِ نهارْ

كل هذي المحن الصَمَّاءِ في نصفِ نهارْ

مذ تدلَّى رأسُ زهران الوديعْ[2]

[1]حسين علي المخلف، التراث والسرد، ص271.

[2]الديوان، ص115.

نجد في بداية القصيدة تقديمة سردية فيها نوعا ما من التعارض بدأ الشاعر بالضياء ثم خيم الحزن على كل القرية والحزن يخص ما جرى لزهران، فالحزن على زهران أصاب كل القرية وأهلها بتدلي رأسه، نلاحظ في بداية القصيدة أعطى الشاعر الحدث الذي تحتوي عليه كل القصيدة أي كأنه أعطى النهاية قبل بداية الحكاية بمعنى من الحدث الأعظم والمهم ثم الرجوع في وسط القصيدة لسرد سيرة البطل التاريخي. وظهر بشكل التالي:

كان زهران غلاما

أمُّه سمراء، والأب مولَّد

وبعينيه وسامهْ

وعلى الصدغِ حمامهْ

وعلى الزَندْ أبو زيد سلامه

ممسكا سيفا،وتحت الوشمِ نَبْشٌ كالكتابة

اسمُ قريه

((دنشواي))[1]

نلاحظ أن الشاعر بدأ الحكاية عن زهران البطل بفعل "كان" فالرواية والسيرة الشعبية عادة ما تبدأ بفعل كان وفعل الكينونة يؤدي ويجذب السامع أو القارئ لفهم أن السيرة أو الروية التي سَتُحكى موغلة في القدم أي توحي لمدة زمنية طويلة مضت بعد ذلك يذكر الشاعر أن زهران كان غلاما من أم سمراء وأب مولَّد وهنا الشاعر يعرف بأبوي زهران المصريين<<ومن المعروف في السيرة الشعبية أن البطل يولد لأبوين مرموقين، لكنّ عبد

[1]الديوان، ص115.

الصبور يكتفي بأن يجعله منحدرًا من أبوين مصريين "أمه سمراء والأب مولّد" ولم يشْغِل نفسه سِلسلة نسب الأسرة أو القبيلة، لأنه يقدم بطلاً واقعيًا>>[1]

لم يتكلم **عبد الصبور** عن نسب زهران أو لأي قبيلة ينتمي كما يُعْرف فيما تعود عليه الغير عند الكتابة عن الشخصيات لأن السيرة تتميز<<بإطار عام تسير عليه السير جميعها، فتبدأ بتمجيد الأجداد، البطل وأهله تمهيدًا لظهوره وأخذ المكانة التي أعدت له مسبقًا ثم نتبع حياته وتقلباتها إلى مماتها ومن هنا جاء اسم (السير) لأنها تحكي قصة البطل منذ ولادته حتى وفاته>>[2]

نلاحظ في قصيدة "**شنق زهران**" ذكر الشاعر أن زهران غلام، وهنا تخطى فترة الطفولة والمولد وتحدث عن شباب زهران ووقت مراهقته. بعدها انتقل الشاعر لوصف زهران الجسمية ثم ربط صفة جسدية بأبو زيد سلامة حيث كان بطلاً من أبطال <<السيرة الهلالية>>[3] وكذلك البطل سيف بن ذي يزن فهذين البطلين أكمل مسيرتهم زهران وكان لديه سمات تشبهه هذين الأبطال.

وحملت هذه الأسطر أيضا بعض الآليات التي جعلت القصيدة ذات بنية درامية:

شبّ زهرانُ قويًّا

ونقيًا

بطأ الأرض خفيفا

وأليفا

كان ضحاكا ولوعًا بالغناءْ

---

[1] أحمد موسى الخطيب، وهج القصيد دراسات في الشعر العربي المقاوم، ص160.

[2] حسين علي المخلف، التراث والسرد، ص271.

[3] أحمد موسى الخطيب، وهج القصيد دراسات في الشعر العربي المقاوم، ص162.

وسماع الشعر في ليل الشتاء

ونَمَتْ في قلبِ زهرانَ، زُهَيْرَهْ

ساقها خضرَاءُ من ماءِ الحياهْ

تاجُها أحمر كالنارِ التي تصنَعُ قُبْلَه

حينما مر بظهر السوق يوما[1]

تتجلى في المقطع صفات زهران المعنوية ونرى أن الأفعال الماضية والمضارعة مستعملة بشكل متمازجًا فتارة يستعمل الشاعر الماضي لوصف وسرد ما مضى وتارة يرجع إلى الحاضر أي الواقع الذي يعيشه والموجود فيه الشاعر ، وهاته من آليات السيرة الشعبية والرواية.

ومن بين الكلمات التي مشتهرة في السير والروايات كلمات ذات يوم وهذا لبداية السرد والحكاية وكانت في القصيدة على النحو التالي:

ذات يوم...

مر زهران بظهر السوق يومًا

واشترى شالاً مُنَمْنَمْ

ومشى يختال عجبا، مثلَ تركِيّ معَمَّم

ونُحيلُ الطَرْفَ...ما أحلى الشبابْ

عندما يصنع حبا

[1] الديوان، ص115.

عندما يجْهَدُ أن يصطاد قلبا

كان يا ما كان أن زفَتْ لزهران جميلهْ

كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاما...وغلاما

كان يا ما كان أن مَرَّتْ لياليه الطويلهْ

ونمت في قلب زهران شُجَيرهْ

ساقها سوداءُ من طين الحياه

فرعُها أحمر كالنارِ التي تُحْرقُ حقلاً

عندما مَرَّ بظهر السوق يوما[1]

يواصل الشاعر بسرد ما مر به زهران في شبابه وحياته، كما تناول الشاعر في بداية أسطر القصيدة كان يا ما كان فعادة تكـون بداية استهلالية للحكـاية والسير الشعبيـة وفي الرواية كما ذكر الشاعر المرأة وهي دلاله الأرض، الحب، النماء وكان ذكر كذلك الأبناء هم الحياة والانتماء الجذري . ويظهر في نهاية المقطع تحدي موجد في قلب وكيان البطل زهران.

كما نلحظ أن عبد الصبور ركز في القصيدة عن ما ساد في تلك الفترة من أوضاع وطبقه وأسقطه على واقعه الاجتماعي والسياسي الذي كان يتميز بمظاهر الظلم والبطش وجاء كل ذلك في :

ذات يوم

مر زهران بظهر السوق يوما

[1] الديوان، ص116.

ورأى النارَ التي تحرِقُ حقلا

ورأى النار التي تصرع طفلاً

كان زهران صديقًا للحياه

ورأى النيرانَ تجتاح الحياه

مد زهران إلى الأنجم كفًّا

ودعا يسألُ لُطْفَا

رُبما ...سوْرَةُ حِقدٍ في السماء

ربما استعْدى على النار السماء

وضع النِطع على السِّكة والغيلانُ جاءوا

وأتى السياقُ مسرورُ وأعداء الحياه

وتدلَّى رأسُ زهران الوديعْ[1]

تجسد الظلم ضد زهران وأهله في هاته الأسطر وزهران كان بطلاً يواجه ما فعله العدو بأهله وأرضه حيث كما ذكره الشاعر أنه صديق للحياة وعند رؤيته لنيران العدو تجتاح حياته وأرضه وأهله مدَّ كفه لمواجهة وتحدّي العدّو ولكن الأعداء بسيوفهم أتوا مسرورين وأخذوا الحياة من أحبابها ووضعوهم في موكب الأموات وهذا كان حق زهران ذاك الغلام الشاب المحب للحياة وتدلى رأسه على أيدي وسيوف الأعداء وشنقه.

وما نلحظه هنا ظهور الحركة الدائرية ونصل إلى الحدث الذي بدأت به القصيدة:

[1] الديوان، ص116-117.

وتدلّى رأسُ زهران الوديعْ

قريتي من يمها لم تأتدِمْ إلاَّ الدموعْ

قريتي من يمها تأوي إلى الرُكْنِ الصديع

قريتي من يومها تخشى الحياه

كان زهران صديقًا للحياه

مات زهرانُ وعيبناه حياه

فلماذا قريتي تخشى الحياه...؟[1]

تُبين لنا هذه الأسطر كيف كان حدث شنق زهران وانتشار الحزن في كل القرية وسادت الدموع في أعين أهل قريته وهذا الحدث جعل كل القرية تخشى الحياة وتهابها مع أن زهران كان محبا للحياة . وأكمل عبد الصبور المقطع بحب زهران للحياة وهذا وجهَهُ الشاعر لمجتمعه ليدفع كل فرد من أفراد المجتمع إلى التحدي وحب الحياة وأن يكون البطل زهران دافعًا قويًا بشجاعته لأخذه كمثل لمواجهة الظلم، والصمود أمام العدو وغدره مهما كان والتطلع إلى الحياة والتأمل إلى مستقبل منير.وكان آخر سطر في القصيدة:

فلماذا قريتي تخشى الحياه...؟[2]

بمعنى هنا أن الفرد إن كان كالبطل زهران وأخذ منه لماذا يخون الحياة هنا تحدي ودفعٍ لمواجهة ما في الواقع.

من خلال ما تضمنته قصيدة "**شنق زهران**" توضح لنا أن **صلاح عبد الصبور** استعار آليات السيرة الشعبيّة والرواية ووظفهم في قصيدته مما أعطى البناء المكون للقصيدة بناءًا

[1] الديوان، ص 117.

[2] الديوان، ص117.

ذا حسٍّ درامي من حيث المآسي وبعض الشخصيات التي ظهرت في القصيدة، أيضا كان المكان واضحًا في القصيدة وذكرت بعض خصائص كلا من الفنين وألفاظهما.

وما يلاحظ عموما من ما تطرقنا له أن عبد الصبور استعار تقنيات السيرة الشعبية والرواية، وظهرت من خلال إدخال شخصيتين تاريخيتين لهما مكانة وبطولة تشهد لهما في الوطن العربي خصوصًا وهي شخصية السندباد والشاب زهران البطل. فما نلمحه خلال هاتين القصيدتين أن الشاعر أسلب قصيدته وجعلها ذات بناء درامي من خلال استعارته لبعض تكنيكات السيرة والرواية وجعلها في قصيدته أو بالأحرى في قصائده فكانت هناك حركة في القصائد من خلال الأحداث المأساوية ووجود الأشخاص، الأمكنة، الزمان كذلك عنصر الحدوتة فهذا يبين التوجه والانقياد نحو النزعة الدّرامية.

2. الآليات المشتركة بين الفنين وتوظيف الموروث الديني:

تحمل قصيدة "**رسالة إلى صديقة**" ملامح وتقنيات السّيرة الشعبيّة والرواية وتوظيف لعنصر الشخصية الدينية ونلمس ذلك من بداية هاته القصيدة إلى نهايتها ففي الرواية تبدأ القصيدة بتحية الشاعر لصديقتهْ ووصف الشاعر لحالته التي يسودها المرض والتحطم وتجلت في:

صديقتي

عمِي صباحًا، إن أتاك في الصباح

هذا الخطاب من صدِيقكِ المحطّم المريضْ

وادعي لهُ إلهك الوديعَ أن يَشفِيه

وسامحيه، كيف يرجو أن يُنمِّقَ الكلام.

وكل ما يعيشُ فيه أجودٌ كئيبْ...؟

فقلبه كسيرْ

وجسمه مغللٌ إلى فراشه الصغير

وبالجراح والآلام قَلبُهُ كسير

نهارُهُ ثرثرةُ العوادِ والصِحَاب

وليلهُ غرائبٌ يمحوها كتاب[1]

وهذا كله يعتبر وصف وسرد لحالة الشاعر، وكذلك خطابه مع صديقته وطلبه بالدعاء والسماح لهُ. وبعد هذه الأسطر يبدأ الشاعر بالاستشهاد لشخصية موروثة من التراث والسّيرة الشعبيّة الدينيّة وهو الشيّخ محي الدين، والذي يوحي أنه شخصية صوفية يظهر في بعض الكلمات في القصيدة:

وكان في حياته يُعَاينُ الإله

تصوّري، ويَجتلي سناهُ[2]

كما نلحظ أن استشهد الشاعر بهاته السيرة الصوفية برؤيته له في المنام ووصفه لنا كيف كان في حياته وذلك في الأسطر التالية:

بالأمسِ في نومي رأيتُ الشيّخَ محي الدين

مجذوبَ حارتي العَجوزْ

---

[1] الديوان، ص157.

[2] الديوان، ص157.

وكان في حياته يعاينُ الإله

تصّوري، ويجتلي سناه.[1]

يتبين في هذه الأسطر أن الشاعر حدد زمن رؤيته للشيخ محي الدين وقام بوصفه لنا كيف كان سابقًا، واستخدم فعل الكينونة في الروي والتحدث عنه كما تتلو هاته الأسطر أسطر أخرى تحكي ما دار بين الشاعر والشيّخْ محي الدين من حديث:

وقال لي((... ونسهرُ المساء

مسافِرَيْنَ في حديقَةِ الصفَاء

يكونُ ما يكونُ في مَجالِسِ السحر.

فظنَّ خيرًا، لا تَسلنَى عن خَبَر

ويعقدُ الوجدُ اللسانَ... من يبُحْ يَضل

ومِتْ مَغيظًا.. قاطع الطريقْ..))[2]

حملت الأسطر حديث محي الدين للشاعر وبعد ذلك انتقل الشاعر إلى ما سبق لسّيرة الشيخ محي الدين وتحديدًا فترة وفاته على النحو التالي:

ومات شيخنا العجوزُ في عام الوباء

وصدقيني، حين مَاتَ فاحَ ريحُ طيبْ

من جسمِهِ السليبْ

وطَارَ نَعشُهُ، وضحَّتْ النساءُ بالدعاءِ والنحيب

---

[1] الديوان، ص157.

[2] الديوان ، ص157.

بَكيْتُهُ، فقد تصّرمتُ بموتِهِ أواصِرُ الصَفاء

مابينَ قَلبيّ اللجوجِ والسماء[1]

وصف الشاعر موت الشيخ محي الدين وتأثر أحبابه به وكذلك ما أصاب الشاعر من حزن وألم إزاء فقدانه، فوصف الشاعر موته وروى أيضًا ما صار ذلك الوقت بعدها انتقل الشاعر إلى وصف رؤيته للشيخ كيف كان في المنام ، وما يتناوله من حديث وحوار معه على هذا النحو:

بالأمس زارني، ووجهُهُ السمينُ يستديرْ

...مثلَ دينار ذَهَبْ

ومقلتاهُ حُلوَتَان... جَرَّتانِ من عَسَل.

عميقتانِ بالسرور

بياضُ ثوبِهِ يكادُ يخطفُ الأبصارْ

وقال لي- وصوتُهُ العميقُ كانَغَم-

((يا صاحِ: أنت تابعي

فقم معي...

رِدْ مشرِعِي

فالأمرُ في الديوانِ...قُمْ !))

-يا شيخُ محي الدين إنني كسير

[1] الديوان، ص157-158.

–لا يُكسَر الجناحُ، يا إنسانُ، والإنسانُ داءُ قلبه النسيانْ

–يا شيخُ محي الدين إنني صغيرْ

–بل كلنا صغارٌ... الحبيبُ وحدَهُ هو الكبير

لم أدر كيف غاب

لا من خلال باب

أنصَتُّ، لم أسمعْ خطاهُ تَلَمسُ الترابْ

حدَّقْتُ وانتفضْتُ، وانزعجتُ لحظةً، وغاب[1]

نقل الشاعر ما رآه في المنام والحديث الذي كان بينه وبين الشيخ وسرد كل الأحداث بدقة حتى ذهاب الشيخ محي الدين وحتى وصف الشاعر إحساسهُ وانزعاجه لغياب وذهاب الشيخ ، ثم رجع الشاعر إلى آلامه وروايتها لصديقته:

صديقتي، إني مريض

وساعدي مكسور

ومُهجتي على الفِراشِ كلَّ ساعةٍ تَسِيل

وأغزو التراب في سكينتي رداء

وأصنعُ الأكفان، ثم أنجرُ التابوت

هذا الصباح...

أدرتُ وجهي للحياة، واغتمضت، كي أموت

[1] الديوان، ص158.

في هدأةِ السكوت

قد آن للشعاعِ أن يغيب

قد آن للغريب أن يؤوب

للمركب الجانحِ أن يَرْسُو على شَطٍّ قريب

للجدولِ الناضِبِ أن يفضي إلى نهرٍ رحيب

وطرقتين فوقَ بابنا... موزِّعُ البريد

لا! لا أريد

هل مِنْ مزيدٍ يا حياة، محنتي ! هل من مزيد.[1]

تجسدت كل هذه الأسطر في حديث الشاعر لصديقته عن آلامه ومعاناته في الحياة والمضي في طريق الموت والتحضير لها ثم أخذ يستذكر قميص يوسف ويعقوب فهل من معجزات تشفي ألام الشاعر ومعاناته وذكر شخصية عيسى وما يحمله من معجزة وجاء هذا في الأسطر الأخيرة من القصيدة على النحو التالي:

خطابُك الرقيقُ كالقميص بين مُقلتيْ يعقوب

أنفاسُ عسى تصنعُ الحياةَ في التراب

الساقِ للكسيحْ

العين للضرير

هناءةَ الفو للمكروبْ

[1] الديوان، ص158-159.

المقعدونَ الضائعونَ التائهون يفرحون

كمثلما فرحْتَ بالخطابِ يا مسيحي الصغير [1]

يعد خطاب الشاعر كقميص بين مقلتي يعقوب وأنفاس عيسى ومعجزاته ويستذكر الشاعر هاته الشخصيات الدينية وسير الإعجاز فيها لاستنجاد الشاعر بها بحيث استعمل التساؤل والجواب في القصيدة وكذلك سرد الأحداث ووصفها بدقة فظهر عنصر الحدوتة في القصيدة وشملت القصيدة مجموعة من التقنيات التي استعارها عبد الصبور من السّيرة الشعبيّة والرواية بشكل متقن أعطاها دراميّة، فظهور الشيخ محي الدين واختفائه فجأة واستذكار شخصية من الموروث الديني من جانب آخر جعل القصيدة ذات تنوع وبرزت جانب الدّراميّة فيها.

خلاصة القول:

تميز أسلوب قصائد صلاح عبد الصبور بدرامية من حيث توظيفه للآليات التي تجمع كلا من فنّ السيرة الشعبيّــة وفن الرواية اللذين تقاطعا في نقاط مشتركة أُسْتُدْرِجَت في القصيدة العربية الحديثة بالإضافة إلى توظيف الشخصيات التراثية سواء الشعبيّة التاريخية، الدينيّة، فعملت كل هاته التكنيكات في إعطاء النص الشعري بناء درامي .

[1] الديوان، ص159.

الفصل الثالث:السيّرة الشعبيّة والرواية

1. الآليات المشتركة بين الفنين وتوظيف الموروث الشعبي التاريخي.
2. الآليات المشتركة بين الفنين وتوظيف الموروث الديني.

أخذ فن القصة والرواية مؤخرًا حيزًا كبيرًا من الاهتمام وأخذت الأعمال في هذين الفنين تنتشر بشكل واسع على الساحة الأدبية بتطورها وكانت كصورة معبرة عن المجتمع وما يسود الواقع الحالي، وما يعتري الفرد من صعوبات ومشاكل وحتى آلام في واقعه.

ويعد فن القصة من حيث جوهره<<رؤية فنية القاص تنقل الحوادث في إطار العناصر الفنية المكونة لها، تعبيرًا عن الحياة بتفصيلاتها وجزئياتها كما تمر في الزمن ممثلة في الحياة الخارجية والمشاعر الداخلية بفارق واحد، هو أن الحياة لا تبدأ بنقطة معينة، ولا تنتهي إلى نقطة معينة، ولا يمكن فرز لحظة منها تبتدئ فيها حادثة ما بكل ملابساتها عن اللحظة التي قبلها، ولا يقف هي عند لحظة ما لتضع خاتمة لهذه الحادثة بكل ملابساتها>>[1]

إذن القصة هي نظرة القاص وقيامه بنقل الأحداث الموجودة في الحياة المعيشة دون تجاوز حدث من الأحداث؛ أي من البداية حتى النهاية بإتباع العناصر المكونة للقصة.

أما بالنسبة لفن الرواية << تعددت مفهومات الرواية وتنوعت تعريفاتها ويتفق معظم هذه المفهومات على كون الرواية: "عملاً تخيليًا نثريًا، طويلاً نسبيًا، وتوسع بعضهم فجعل المفهوم يشمل السرد القديم أيضًا، فهي في نظرهم سرد قصصي نثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من القصص والأحداث والأفعال والمشاهد.>>[2]

أي أن الرواية هي سرد الأحداث والأفعال والمشاهد وتعتبر سلسلة من القصص وعمومًا يعتبر فن القصة والرواية فنين يندرج كل منهما ضمن فعل القصّ والحكي وكذلك الفعل روى، وكلاً من الجنسين يشتركان في عناصر مكونة لهما أو بأدق يحملان آليات

---

[1] زهران محمد حميد عبد الحميد، فن القصة تاريخ ودراسات، مطبعة دار البيان، مصر، دط،1987م، ص20.

[2] حسين علي المخلف، التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط1، 2010م، ص15.

وتكنيكات مشتركة، وهاته الآليات جعلت الشعراء يلتفتون لها ويستعيرون منها ويوظفونها في قصائدهم بأسلوب وطريقة جديدة تبعث بالتعبير الموحي والحسّ الدّرامي.

وإن تأملنا بشكل جيد نجد أن ديوان **"الناس في بلادي"** للشاعر **صلاح عبد الصبور** تتخلله العديد من الآليات التي تجمع بين القصة والرواية ومن بين الآليات والتكنيكات التي أضافها واستعارها صلاح عبد الصبور في قصائده أسلوب القصّ، والارتداد والمونولوج، وهذه الأساليب من شأنها أن تتيح للقصيدة العربية في أن تكون قصيدة ذات نزعة درامية.

1. أسلوب القص:

لقد تميز أسلوب القص عموما بأنه أسلوب درامي استخدمه الشعراء في قصائدهم إزاء التجربة الجديدة وأخذ الأسلوب القصصي كعنصر من فن القصة ووُضع في القصيدة العربية الحديثة بغرض أن القصة << تستخدم على أنها وسيلة تعبيرية درامية لا على أنها قصة لها طرافتها وأهميتها في ذاتها. ومن أجل ذلك اكتفى الشعراء الذين استخدموها باللمسات الموحية الدالة، ولم يتورطوا فيما هو سبيل تحصيل الحاصل>>[1] وهنا يتبين أن هدف القصة بوجودها في القصيدة الشعرية بغرض التعبير الدرامي فأخذ الشعراء بعض الدلائل القصصية فقط وبعض العناصر فقط قصد تجنب النقد وفقد الشعر طابعه.

وما يتبين لنا أن **صلاح عبد الصبور** أخذ أسلوب وآلية القص ولجأ إليه في قصائده باعتبار أن أسلوب القص هو<<قص الأثر أي تتبع مساره ورصد حركة أصحابه، والتقاط بعض أخبارهم>>[2]

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص300.

[2] فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2، أبريل 2010م، ص18.

وجاء في قوله تعالى<<{ قال ذلك ما كنا نبغ فارتدَّا على أثارهما قصصا}>>[1] ويعد القص كآلية يستخدمها الشاعر في قصيدته قصد التعبير والحس الدرامي.

استوفت قصائد عبد الصبور هذه الآلية وظهرت في بعض قصائده وكانت قصيدة "**رحلة في الليل**" من ديوانه **"الناس في بلادي"** في مقطع "**أغنية صغيرة**" حيث يقدم الشاعر بداية سردية ووصفية يحكي فيها عن طائره الصغيرْ :

إليك يا صديقتي أغنية صغيرهْ

عن طائر صغيرْ

في عشه واحدهُ الزَغيبْ

وإلفهُ الحبيب

يكفيهما من الشرابِ حسوتا منقار

ومن بيادرِ الغلالِ حبتانْ.

وفي ظلامِ الليل يعقد الجناحَ صُرةُ من الحنانْ.

على وحيدهِ الزغيب.[2]

شملت هذه الأسطر من المقطع حديث الشاعر لصديقته وحكايته عن الطائر الصغير وكيف كان يعيش، ثم بدأ بعد ذلك يتناول سرد الأحداث وما حل بالطائر الزغيب على النحو التالي:

ذات مساء،حطّ من عالي السماءِ أجدلٌ منهومْ

---

[1] الكهف،الأية46.

[2] الديوان، ص109، 110.

ليشرب الدماء

ويعلك الأشلاءَ والذِماء

وحار طائري الصغيرُ برهةً، ثم انتفض...

معذرةً، صديقتي...حكايتي حزينة الختامْ

لأنني حزين...[1]

يظهر استخدام الشاعر في هذا المقطع لتقنية القصّ في ذكر الحكاية وتوظيف الزمان (ذات مساء) وكذلك روى ما فعله الأجدل المنهوم بالطائر الصغير، ثم انتهاء الحكاية بحزن عبد الصبور لما حل بالطائر. وتوضح من كل ذلك كيف استخدم الشاعر لأسلوب القصّ في عرضه الشعري وتوفر المقطع على حبكة متطورة في حكي القصّة، كما كان التخيل طاغٍ عن المقطع الشعري.

كما كان أسلوب القص واضح في قصيدة "**هجم التتار**" يحكي فيها الشاعر عن آلام وطنه العربي ومعاناته من تعذيب وبطش قوات الاحتلال الأجنبي، والشاعر اتبع الأسلوب القصصي من بداية القصيدة حتى نهايتها تقريبًا، فنعتبره قد تعمق في توظيف هذا الأسلوب لشرح ووصف وكذلك سرد ما واجهه العرب من مأساة ومعاناة وأحزان وبدأت أسطر القصيدة في وصف المآسي والأحداث على النحو الآتي:

هجم التتار

ورمَوْا مديننا العريقةَ بالدمارْ

رجعت كتائبنا ممزقة، وقد حَمِيَ النَهَارْ

[1] الديوان، ص110.

الرايةُ السوداءُ، والجرحى، وقافلةٌ موات

والطبلةُ الجوفاءُ، والخطُوِ الذليلُ بلا التفاتْ

وأكفَّ جندِيٍّ تذوق على الخَشَبْ

لحن السَغَبْ

والبوقُ ينسِلُ في انبهار

والأرض حارقةٌ، كأن النار في قُرْصٍ تُدَار

والأفقُ مختنقُ الغبار

وهناك مركبةٌ محطمة تدُور على الطريق

والخيلُ تنظر في انكسار

الأنف يَهْمِلُ في انكسار

والأُذُنُ يلسعها الغبار

والجند أيديهم مدلاةٌ إلى قربِ القدمْ

قمصانُهُم محنيَّةٌ مصبوغةٌ بنثارِ دم

والأمهات هربنَ خلفَ الرَبْوَةِ الدكْناءِ من هول الحريق

أو هول إنقاضِ الشقوق

أو نظرة التَتَر المحملقة الكريهة في الوجوهْ

أو كفّهم تمتد نحو اللحم في نهم كريه

زحف الدمارُ والانكسار

وابلدتي ! هجم التتار.[1]

تناول الشاعر مشاهد الدمار بوصفها وسرد ما فعله بهم هجم التتار أي الاحتلال فقد دمر البلدة وشردَّ، وقتل وسبب الهلع والخوف لكل صغير وكبير وكل هذا كان قصة ما فعل التتار ببلدة ووطن الشاعر، ثم بعد قص الشاعر ما فعله التتر انتقل للحكاية عن معزل الأسرى وحنين فراقه لأمه وما عاناهُ الشاعر في الأسطر الباقية من القصيدة:

في معزل الأسرى البعيدْ

الليلُ، والأسلاكُ، والحرسُ المدجَّج بالحديد

والظلمةُ البلهاءُ، والجرحى، ورائحةُ الصديد

ومزاحُ مخمورين من جند التتارْ

يتلمظون الانتصار

ونهاية السفر السعيد

وأنا اعتنقت هزيمتي، ورميتُ رِجْلي في الرمالْ

وذكرتُ– يا أُمي– أماسينا المنعمّة الطِوال

وبكيتُ ملءَ العين–يا أمي– لذكرى كالنسيمْ

وغمائم الكلم القديم

أمي...

[1] الديوان، ص113.

وأنت بسفح ذاك التل بين الهاربين

والليل يَعقدُ للصغار الرعبَ من تحت الجفون

والجوعُ والثوبُ الشفيف

والصُم والسِعْلاةُ والظَلْماءُ تُقعي في الكهوف

أترى بكيت لأنَّ قريتنا حطام؟

ولأن أيامًا أثيرات تولَّت لن تعود؟

أُماه ! إنَّا لن نبيدْ

لذا بسمعي صاحبٌ من أهْلِ شارعنا العتيد

وسعال مهزومٍ قعيدْ

وفمٌ يهمهمُ من بعيدٍ بالوَعِيدْ

وأنا– وكلُ رِفاقِنا– يا أمُّ حين ذوى النهار

بالحقدِ أقْسمَنَا، سنهتفُ في الضحى بدمِ التتار

أُماه ! قولي للصغار:

أيا صغار...

سنجوسُ بين بيوتنا الدَكُنَاءِ إن طَلَع النهارْ

ونشيدُ ما هدم التتار...[1]

[1] الديوان، ص113، 114.

في المقطع هذا أخذ الشاعر يحكي عن معزل الأسرى الذي كان هو نفسه من بين الأسرى المعتقلين فوصف كيف كان المكان الموجود به ثم روى ما كان به التتر من فرح الانتصار وأن الشاعر كان في قمة الهزيمة وفقدان الأمل وتذكر أمه الحبيبة التي كانت من بين الهاربين إلى سفح التل وكذلك الصغار وحالتهم المزرية من جوع وآلام وخوف ولكن استعاد الشاعر ورفقائه القوة وأقسموا بالنصر الوعيد وبالانتقام من جنود التتار ومخاطبته لأمه بأن تخبر الصغار بأنهم سينتصرون ويرجعونهم إلى بيوتهم وسيشيدون ويصلحون كل ما هدمه وحطمه التتار وهنا كانت حكاية الوطن العربي نتيجة تعرضه للاحتلال من الأجانب وما فعله بالبلاد وبالأهالي.

استخدم **صلاح عبد الصبور** أسلوب القصّ من أول القصيدة إلى نهايتها وكانت قصيدة شعرية قصصية وصفة القص أضافت الدرامية للقصيدة كما كان الحس المأساوي واضح لآلام الشاعر وكل وطنه.

كما كان الأسلوب القصصي مجسدا بشكل محكم في قصيدة "**الحزن**" في الأسطر الأولى التي تحمل سرد الأحداث وجاء الأسلوب القصصي على النحو الآتي:

يا صاحبي، إنِّي حزين

طلعَ الصباحُ، فما ابتسمتُ، ولم يُنِر وجهي الصَباح.

وخرجتُ من جوفِ المدينةِ أطلب الرزق النتاح

وغمست في ماءِ القناعةِ خبز أيّامي الكَفاف

ورجعتُ بعد الظُهرِ في جَيْبي قروشْ

فشربتُ شايا في الطريق

ورتقتُ نعلي

ولعبتُ بالنرد الموزَّع بين كفي الصديق[1]

هنا بداية قصصية حيث أخذ الشاعر يحكي لصاحبه عن حزنه وقد تواجدت العديد من الأفعال الناتجة عن سرد ما اتسمت الأحداث التي مرّ بها وبداية القصيدة ونهايتها درامية وما بينهما كانت الحكاية مترابطة وتجسدت فيها أحداث، شخصيات، وحوار.

وبالنظر إلى قصيدة "**ذكريات**" نجد ملامح أسلوب القصّ واضحة وظاهرة في:

ذات مساءٍ مُظْلِمٍ كأنَّهُ سِردابَ

أطلَّ من كوى الجدارِ وَجْهُهُ المرْتابُ

والريحُ حولَ كوخِهِ قارصةٌ مدمدمهْ

والرعدُ قاصف الصدى، مدينةٌ مُنْهَدِمهْ

والبرقُ ضاءَ في السَما أهلَّهْ

والأفقُ غابةٌ كثيفةُ النباتِ مُشْعَله

فلم يجد له إلى الخلاصْ من سبيل

وماتَ في مسْجَنِهِ، في كوخِهِ الذليلْ[2]

للوهلة الأولى يتبن لنا أن الشاعر بدأ القصيدة بأسلوب قصصي يسرد ويصف لحظة يصف وأخرى يسرد ما يجري وسارت القصيدة هكذا حتى النهاية بطريقة شعرية فالبطل يكون سرد موته في بداية القصيدة وبعدها يصف الشاعر كل ما حول البطل وما

[1] الديوان، ص127.

[2] الديوان، ص141.

عاناه من آلام قبل موته. وما يلحظ أن الشاعر باستعارته لأسلوب القصّ كتكنيك درامي مَنَح القصيدة طابع وحس درامي تغلغلها من بدايتها حتى نهايتها.

وما يمكن استنتاجه أن **صلاح عبد الصبور** استغل استعارته لأسلوب القصّ كآلية من الأجناس الأخرى أو كأسلوب درامي مدَّ القصيدة حبكة وعنصر التخيل، وأضاف حسًا دراميًا لشعره، كما أن الأسلوب القصصي عادة ما يكون قريبًا من ما يعانيه الفرد ويتخلله من مشاعر وألام وحتى مصاعب يمر بها في مجتمعه ومحيطه وهذا يدفع الشاعر بتعبير عن مآسي الفرد والمجتمع بطريقة شعرية وأسلوب ذا بناء درامي.

بالإضافة لأسلوب القصّ استعار **صلاح عبد الصبور** من فن القصّة والرواية أسلوب وتقنية أخرى هي:

2. الارتداد:

الارتداد يعد كتقنية استعارها الشاعر لبناء القصيدة بأسلوب جديد وإعطائها طابع درامي ويتضح من خلال المفهوم:

الارتداد<<(استرجاع الماضي)Flash back: هو إدخال منظر إلى مسرحية أو رواية أو قصة قصيرة يمثل حدثًا وقع في زمن سابق مبكر>> [1]

كما يعد كذلك << وسيلة سردية قصصية توجه إضاءتها الخاطفة إلى عرض أحداث سبقت في وقوع المشهد الافتتاحي للعمل الأدبي >>[2]

يعني أن الارتداد هو سرد لأفعال وأحداث وقعت في ما مضى، يفتتح بها العمل الفني سواء كان قصة، مسرحية، أو رواية.

---

[1] جيرالند برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص16.

[2] سعيد علوش،معجم المصطلحات الأدبيّة،ص14.

ويُعَرف الاسترجاع << (analepsies) مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقًا من لحظة الحاضر :استدعاء حدث أو أكثر، وقع قبل لحظة الحاضر (أو اللحظة التي تنقطع عنها سلسلة الأحداث المتتابعة زمنية لكي نجده مكانا للاسترجاع) .>>[1]

وهذا يذهب بنا إلى الإقرار بأن الاسترجاع هو الرجوع إلى أحداث أو وقائع ماضية ولحظات سبقت اللحظة الراهنة الذي هو عليها الشاعر أو الراوي، أو القاص.

تجسد الارتداد في شعر **عبد الصبور** وتواجد هذا الأسلوب الدرامي في قصائد ديوانه **"الناس في بلادي"** فنلحظ أن الشاعر استعار الارتداد من القصة والرواية ،ووظفه في قصائده كأسلوب جديد وكانت قصيدته "**الملك لك**" قد ظهرت فيها آلية الاسترجاع من بداية القصة الشعرية إلى نهايتها على النحو التالي:

أواحدتي، قبلما نلتقي

بذاك المساءِ السعيد البعيدْ

بلوتَ الحياة وأرزاءَها

عرفتَ صليلَ القيود الحديد

وكم ليلةٍ جُعْتُ يا فتنتي

وأخرى ظمئتْ

وكم جَعْدَتْ عارضيَّ الدِماءْ

وقد وخَزَتْها ليالي الشتاء

تصارعتُ والهولُ وجهًا لوجه

---

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص16.

ولكنني، ما عرفتُ الفَرار[1]

تبين لنا أن الشاعر ارتد من اللحظة الراهنة في بداية القصيدة لمخاطبته وحيدته ثم استرجع وروى لها ما مر به قبل لقائه بها. وبعد هذا الاسترجاع وحكي الشاعر ما واجهه فيما سبق قبل لقائه مع واحدته في ذلك المساء السعيد رجع الشاعر إلى اللحظة الراهنة وكذلك مخاطبته لواحدته وتوجيه الأسئلة والبداية في الإجابة على ما طرحه وبداية حكايته على هذا النحو:

أواحدتي...ربما تَعجَبين

وقد تسألين

لماذا إذن يا صديقي ينوِّرُ عينيكَ فيضٌ سرورٍ وحب

حكايةُ هذا على طولها لا تثيرُ السآمْ

سأحكي الحكايةَ من بَدْئِها

لحدِّ الختامْ[2]

هذه الأسطر كان الشاعر في اللحظة الراهنة ثم انتقل بعد ذلك لاسترجاع الماضي وقت صباه وما كان عليه وحنينه لتلك الأيام:

صبايا البعيد

أحنُّ إليه، لألعابِهِ

لأوقاته الحلوة السامِره

[1] الديوان، ص143.

[2] الديوان، ص143.

حنيني غريب...

إلى صُحبتي

إلى إخوتي

إلى جفْنةِ الأشقياء الظهورِ ينامونَ ظهراً على المصطبهْ

وقد يحلمونَ بقصرٍ مَشيد

وبابٍ حديد

وحوريةٍ في جوارِ السريرْ

ومائدةٍ فوقهَا ألفُ صحن

دجَاجٌ وبط وخبز كثير

*** *** ***

إلى أُمي البرةِ الطاهرهْ

تخوفُني نقمةَ الآخره

ونارَ العذاب

وما قد أعدَّوهُ للكافرين

وللسارقينَ، وللاَّعبينْ

وتهتفُ إن عثَرتْ رجليه

وإن أرْمَدَ الصيفُ أجفانيه

وإن ظنَّنَتْ نحلةُ حوليه

بإسم النبي

*** *** ***

وفي الليل كنت أنام على حجر أمي

وأحلُم في غفوتي بالبشر

وعَسْفِ القَدر

وبالموتِ حين يَدُكُ الحياهْ

وبالسندباد وبالعاصِفَه

وبالغولِ في قصرِهِ الماردِ

فأصرخُ رُعبًا...

وتهتفُ أمي باسمِ النبي[1]

استرجع الشاعر هنا صباه إخوته أحبته وكذلك شوقه لأمه وكان هذا رجوع إلى الماضي لما يحمله من شوق وحنين وسرد كل تلك الأحداث التي جرت معه ولم تنتهي ارتدادات الشاعر إلى الماضي هنا فقط بل واصل ذلك وجاء الارتداد في هاته الأسطر:

صبايا البعيد

وأرْعَدُ إن مَسَّ قلبي رجعُ فجائِعِه المرّةِ الجائِره

وهذا الرجل !!

[1] الديوان، ص143، 144.

أخي وأبن أمي

وكانت خُطاهُ خُطى العنفوانْ

وفي عينهِ وَمْضه الكبرياء

وفي ليلةٍ عادَ من حقله

وقد قَطبَّتَ وجهَهُ عِلته

ومات!

وفي حُفرَةٍ من حفارِ الطريق

وهبناهُ للأرضِ باسم النبي

وجاءَ رجالٌ، رجالٌ غلاظْ

ودقُّوا الحديدَ على قبرهِ

حديدَ الطريقْ

أواحدتي...فكرةٌ طوَّقَتْ برأسيَ ذاك المساء السحيق

أكان يدُقُّ صليبُ الحديد؟.[1]

قد كان الارتداد متجسدًا في كل القصيدة فهنا عند انتهاء الشاعر من استرجاعه إلى الماضي بموت أخيه، رجع الشاعر إلى اللحظة الراهنة الموجود فيها الشاعر بحديثه مع واحدته في نهاية القصيدة . وما يلاحظ أن أسلوب الارتداد كان بشكل قوي في هاته

[1] الديوان، ص144، 145.

القصيدة فنجد **صلاح عبد الصبور** أقحم الارتداد في معظم القصيدة تارة يرتد وتارة تسير القصيدة على زمنها الأصلي، وهذا ما منحها بعداً دراميًا من بداية القصيدة لنهايتها.

كما كان الارتداد أسلوبًا متوغلاً في قصيدة "**أبي**" بشكل واضح وتجسد في أجزاء القصيدة في:

كان فجرًا موغلاً في وحشته

مطرٌ يهمي، وبردٌ، وضبابْ

ورعودٌ قاصفهْ

قطةٌ تصرخُ من هولِ المطر

وكلابٌ تَتَعَاوى

مطر يهمي، وبردٌ، وضباب

وأتينا بوعاءٍ حجري

وملأناهُ ترابًا وخشبْ

وجلسنا

نأكل الخبزَ والمُقَدَّدْ

وضحكنا لفُكاهَه

قالها جدي العجوزْ

وتسلسلَّ

من ضياءِ الشمسِ موعد

فتفاءلْنَا، وحَيَيْنَا الصباح

وبأقدامٍ تَجُرْ الأحذيه

وتدقُ الأَرضُ في وَقع مُنَفِّر

طرقوا الباب علينا

وأتى نعيُ أبي.[1]

استرجع الشاعر كيف كان ذلك الفجر وذكريات الجلسة الأسرية قبل موت الأب، ثم يرجع بعد ذلك إلى اللحظة التي هو عليها أي الحاضر ثم يرتد مرة أخرى ويسترجع ذكريات الأب مع الأسرة وفاجعة موته:

وأبي يئني ذراعه ذراعه

كهرقل

ثم يعلو بي إلى جبهته

ويناغي

تارة رأسي وطورًا منكبي

ويصرّ البابُ في صوتٍ كئيبْ

ومضى عني، وراحتْ خطوته.

في السكون...[2]

---

[1] الديوان، ص119، 120.

[2] الديوان، ص120.

ما يلاحظ أن الشاعر يرتد مرة أخرى ووصف الأب مع أسرته ثم يرجع إلى الحاضر مرة أخرى على ذكرى الأب وموته وبعدها في آخر القصيدة يرجع للماضي ويرتد مرة أخرى :

حين غابَ لَهِيبث المدفأه

كل شيء كانَ يحكي النَبَأ

قطةٌ تصرخُ من هولِ المطر

وكلابٌ تتعاوى

ورعودْ

كان فجرًا موغلاً في وَحْشَتهْ

وأتى نعي أبي

نام في الميدان مشجوج الجبين...[1]

خلال ما استخرجناه من الارتدادات لاحظنا أن **صلاح عبد الصبور** ارتد واسترجع في القصيدة أكثر من استرجاع وهذا أضاف لبناء القصيدة نوعًا من التركيب وتنويع في الأحداث من حيث الحاضر والماضي وأكسب البناء القصيدي درامية بالإضافة إلى الحس المأساوي والحزن لفقد الأب وتذكره في كل لحظة من الحياة.

نجد قصيدة "**رسالة إلى صديقة**" تحوي الكثير من الارتدادات فعبد الصبور استعار أسلوب الارتداد في العديد من الأسطر في قصيدته حيث كان أول ارتداد رؤية الشاعر في منامه للشيخ محيي الدين وعلاقته به:

[1] الديوان، ص121، 122.

بالأمس في نومي رأيتُ الشيخَ محيي الدين

مجذوب حارتي العَجوزْ

وكان في حياتِهِ يُعَاينُ الإله

تصّوري، ويَجتلي سناه

وقال لي((... نسهر المساء

مسافِرَيْنَ في حديقَةِ الصفَاء

يكون ما يكون في مجالِسِ السحر

فظَنَّ خيرًا، لا تسلني عن خَبَر

ويعقدُ الوجدُ اللسان ... من يبُحْ يَضل

ومِتْ مغيظًا...قاطعَ الطريق...))[1]

ثم يرجع الشاعر إلى ذكريات موت محي الدين فيرتد على هذا النحو:

ومات شيخنا العجوزُ في عام الوباء

وصدقيني، حين مَاتَ فَاح ريح طيبْ

من جسمِهِ السليبْ

وطار نعشُهُ، وضجّتْ النساءُ بالدعاءِ والنحيب

بكيْتُهُ، فقد تصرَمتْ بموتِهِ أواصِرُ الصَفَاء

[1] الديوان، ص157.

ما بينَ قلبيّ اللجوحِ والسماء[1]

هنا استرجاع موت محي الدين وبعد ها يرجع الشاعر إلى الحاضر أو اللحظة التي يحكي فيها لصديقته عن المنام الذي رآه وما در بين الشاعر وحي الدين من حوار :

بالأمس زارني، ووجهُهُ السمينُ يستديرْ

... مثل دينارِ ذَهَبْ

ومقلتاهُ حلوتان...جرَّتان من عَسَلَ

عميقتانِ بالسرور

بياض ثوبِهِ يكاد يخطفُ الأبصارْ

وقال لي– وصوتُهُ العميقْ كانَغَم–

((يا صاح : أنت تابعي

فقم معي...

رِدْ مَشرِعي

فالأمرُ في الديوانِ...قُمْ !))

– يا شيخ محي الدين إنني كسير

– لا يكسَر الجناح، يا إنسان، والإنسانُ داءُ قلبهِ النسيان

– يا شيخُ محي الدين إنني صغيرْ

[1] الديوان، ص157، 158.

– بل كلنا صغارٌ... الحبيبُ وحدَهُ هو الكبير[1]

في نهاية القصيدة كانت كلها حديث للحظة الراهنة المتواجد فيها الشاعر وصديقه وعلى العموم تخلل القصيدة العديد من الارتدادات والتناوب بين الحاضر والماضي وذلك لتذكر الشاعر لآلامه و هذا جعل البناء دراميًا.

كما ظهر أسلوب الارتداد في قصيدة "**سوناتا**" حيث كان الشاعر يحن إلى قريته وكان معظم آلامه وحزنه في المدينة وجاء الارتداد في الأسطر التالية:

ولا تشَغَلي إننا ذاهبان إلى قرية لم يطأها البشرْ

نحيا على بَقْلِها إلا الحياة تضنُ علينا، ولا النَبعُ جَف

ونشَعَ كوخًا حواليه تلٌ من الورد باحَتَهُ، والسُجف

ويا فتنتي، سأمي رحْلَتي وغُرْبَتُنَا المَرْفَأُ المنتظَرْ

وكان سريرك من صَنْدلٍ وفَرْشَتُهُ من حَريرِ الشَام

وَطوّقْتُ جيدكَ بالياسمين ومَسَّحتُ كفَّيك بالعنبر

وثوبك خيطٌ من الموسلين وخيطٌ من الذَهَبِ الأصفر

ونرْخي الستارَ، وفيروزتان تموجان في وجهَك المستهام[2]

ضمت الأبيات ارتداد للماضي حيث كانت عيشة الشاعر سابقًا في هدوء القرية وكان الشاعر يرتد ويسترجع ذكريات القرية وعيشته فيها ثم انتقل إلى حاضره باستيقاظه على صوت صاحبه وصوت القطار المدوي، وما يواجهه من حروب في حياة

[1] الديوان، ص158.

[2] الديوان، ص131.

المدينة، فكانت آلامهُ واضحة وحزنه وحنينه لزمن الماضي فوظف الشاعر واستعار أسلوب الارتداد لنقل الحس الذي يغمره من شوق إلى عيشته السابقة وحنينه لقريته ، وهنا تعد طريقة للبعث بالحِّس الدرامي من حيث استخدامه لآلية الارتداد.

وما يلاحظ نظرًا لكل ما تطرقنا له من القصائد التي وظف فيها الارتداد نجد أن **صلاح عبد الصبور** بث الطابع الدرامي لقصائده وظهر الحس المأساوي بكثرة، وذلك لحنينه لما سبق وعدم رضاه بما هو عليه فيلجأ الشاعر إلى استرجاع الأحداث السابقة بحزنه وآلامه من اللحظة الراهنة، وينظر للماضي بصفة جميلة والحنين له والأسف على فقده وهاته الارتدادات جعلت القصائد أكثر تركيب في بنائها بكونها تحمل أحداث ماضية وحاضرة وهذا ما زاد القصيدة دراميتها.

بتصفحنا لديوان **صلاح عبد الصبور "الناس في بلادي"** نلمس في قصائده استعارات من فن القصة والرواية، وبغض النظر عن أسلوب القصّ والارتداد الذي تطرقنا إليهما نجد تقني ة أخرى وتكنيك وظفه الشاعر في قصائد ديوانه:

3. المونولوج:

يدعى المونولوج أو الحوار الداخلي وهذا التكنيك يعد من حيث المفهوم أنه:

<< Monolgue خطاب طويل نتيجة شخصية واحدة (ولا يوجه إلى الشخصيات الأخرى).فإذا كان المونولوج غير منطوق (إذا كان يتألف من الأفكار اللفظية للشخصية) فإنه يشكل "مونولوجًا داخليًا Interoir monologue: أما إذا كان منطوقًا عُدَّ مونولوجًا خارجيًا" أو مناجاة Sililogy>>[1]

إن المونولوج كآلية تخص فن القصة والرواية جاء في قصيدة "**الحزن**" على الشكل التالي:

---

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص115.

يا صاحبي !

زوِّق حديثَك، كل شيءٍ قد خَلا من كلِّ ذَوْق

أما أنا،فلقد عَرفْتُ نهاية الحدَرِ العميق

الحزنُ يفترشُ الطريق...[1]

إن قصيدة "**الحزن**" كان في محتواها حوار الشاعر وصديقه بأنه يستغلب على الحزن ويزيحونه عن طريقهم وسينتصرون ولكن في نهاية القصيدة ظهر حوار داخلي في نفس الشاعر بقوله أن الحزن يعتريهم ونهايتهم ستكون على طريقه فالشاعر وظف المونولوج في نهاية القصيدة ليؤكد أن الحزن سيبقى حليفهم وهذا بعد الحوار الذي دار بينه وبين صديقه أي أن لا فرار من الحزن فهو يفترش الطريق ويملأ الحياة .

كما يتواجد عنصر المونولوج في القصيدة المعنونة "**الملك لك**" في جزئية من أسطر القصيدة وجاءت في :

صبايا البعيد

وأرْعَدُ إن مَسَّ قلبي رجعُ فَجائِعِهِ المرّةِ الجائِره

وهذا الرجل !!

أخي وابن أمي[2]

وهذا يعد مونولوج داخلي جسد حرقة وتألم الشاعر بموت أخيه فعبر عن ذلك بالحوار الداخلي لما يشعره به في قلبه من جروح وأوجاع اختلجت صدره.

---

[1] الديوان، ص128.

[2] الديوان، ص144.

ومن خلال تحليلنا ورؤيتنا لديوان **صلاح عبد الصبور** يظهر أن المونولوج لم يوظف بكثرة على غرار الأساليب الأخرى وقد مدَّ المونولوج القصيدة الحس المأساوي أو ما في نفس الشاعر من آلام وأفكار في ذهنه. وهذا ما أبرز البناء الدرامي للقصيدة.

وصفوة القول:

إن **صلاح عبد الصبور** استعار آليات من فني القصّة والرواية وأدرجهم في قصائده ومن بين هاته الأساليب التي وجدناها عند التمعن والتحليل للقصائد هي أسلوب القصّ والارتداد والمونولوج ويلاحظ أنها قد ساهمت في بناء القصيدة بناءً جديدًا بفكر تعبيري حديث وأساليب فنية متميزة وتتمتع القصائد بحسٍّ درامي عالي وبهذا إن استعارة تلك الأساليب وتقنيات وإضافتها تنتج لنا قصيدة شعرية ذات حُلة درامية.

خـــاتـــمـــــــة

وفي خاتمة بحثنا هذا يمكننا رصد أهم النتائج التي توصلنا إليها:

- أن الدراما فن من الفنون الأدبيّة التي تعني في مجملها الصراع .
- الدراما تحوي كل ما يحدث في الواقع والحيـاة التي يعيـشها الفرد بتفاصيلها وأحداثها، وكل ما يعتريها من صراعات واصطدامات سواء بين أفراد أو أحداث ويخلف كل ذلك تأزم للأحداث لوصولها إلى الذروة وزيادة للتشويق.
- البناء الدرامي يضم العناصر المتكونة من الشخصيات، الحوار، الزمان، المكان، الصراع، الحدث وكل ذلك له أن يمثل على خشبة المسرح بتقديمه كعرض يتلقاه جمهور.
- للدراما والشعر علاقة تواصل ومزاوجة حيث إن الشعر يهتم بالدراما وكانت متجسدة في طياته منذ القدم لكن تم الالتفات لها بشكل مفصل ودقيق في ظل التجديد وظهور الأساليب الجديدة ؛ أي العلاقة وطيدة وعلاقة تكامل.
- إن ديوان "**الناس في بلادي**" يعد كنموذج حي لدلالة التغيير والتجديد حيث كان الأسلوب الدرامي طاغي على كل القصائد المحتواة فيه وذلك باستعارة الشاعر بعض الآليات التي تخص أجناسًا أدبية أخرى وتوظيفها في القصيدة.
- ظهرت آليات المسرحية في قصائد عبد الصبور بشكل جلي وتمثلت تلك الأساليب في تعدد الأصوات والحوار ، والصراع كل هاته الآليات ساهمت في بناء القصيدة بناءً دراميًا.
- كانت آليات القصة والرواية واضحة في ديوان "**الناس في بلادي**" **لصلاح عبد الصبور** من خلال استخدامه لأسلوب القصّ، الارتداد والمونولوج، فظهرت القصائد بشكل قصصي تحوي أحداث وتحمل حسًا دراميًا، كما تضم القصيدة بناء فكري معبر وموحي.

- احتوى ديوان **صلاح عبد الصبور** في بعض قصائده أساليب السّيرة الشعبيّة والرواية حيث وظف الشاعر واستعار شخصيات تراثية وروى عنها ما حدث من البداية حتى النهاية وكان الحدث أو الحدوتة كعنصر هام تواجد في القصائد وهذه الاستعارة أعطت القصيدة الحديثة حلّة درامية بحّسٍ مأساوي يتغلغل في معظم القصيدة.
- لقد أدرج عبد الصبور أسلوب جديد في شعره، ألا وهو أسلوب الدّراما، فكان من بين المجددين الذين نزعوا إلى الدّراما واستعار تكنيكات وآليات من الأجناس الأدبيّة الأخرى مع استخدامه لعبارات موحيّة سهلة معبرة معالجة لما في الواقع بروح مأساوية.

وعمومًا مجال البحث هذا مزال متواصلاً لا يقف عند هذا الحدّ، بل المجال مفتوح نحو البحث في الاستعارة من الفنون الأخرى كفن السينما وأساليبه (المونتاج، السيناريو). فلا يمكن حد هذا المجال نظرًا لما هي عليه القصيدة الحديثة من تطور في ظل التجديد فأفاق البحث متسعة وغير محصورة. مما يفتح مجال البحث أمام الدارسين والمهتمين .

وفي الأخير يمكن القول إن هذا الموضوع يبقى مفتوحًا أمام المزيد من القراءات والإسهامات الجديدة والتي تتجاوز الحدود التي توقفنا عندها وكذلك التطبيق في مدونات شعرية أخرى.

ملحق

أبحر وحده في عيون الناس والأفكار والمدن تائهاً في صحارى الوجد والظنون، وقف مشرع القبضة مشدود البدن على أرائك السعف، طارقاً نصف الليل في فنادق المشردين وحوانيت الجنون حسبما يقول في تأملات ليله.. هو شاعر وناقد يعد من رواد الشعر الحديث والدراما الشعرية في مصر، وهب الشعر كل حياته فقد كان يؤمن بأن قول الشعر جدير وحده بأن يستنفد حياة بشرية توهب له وتنذر من أجله، هو الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور.

مولد الشاعر:

ولد صلاح عبد الصبور في 3 مايو/ أيار 1931 في مدينة الزقازيق بمحافظة الشرقية، تلقى تعليمه في المدارس الحكومية، ودرس اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول (القاهرة حاليا), وفيها تتلمذ على يد الرائد المفكر الشيخ أمين الخولي الذي ضم عبد الصبور إلى جماعة (الأمناء) التي كوّنها, ثم إلى (الجمعية الأدبية) التي ورثت مهام الجماعة الأولى. وكان للجماعتين تأثيرا كبيرا على حركة الإبداع الأدبي والنقدي في مصر

أخذ يكتب الشعر في سن مبكرة وكان ذلك في مرحلة دراسته الثانوية، ثم شغل صلاح عبد الصبور أعمالا عدة، بعد تخرجه عيّن مدرسا بوزارة التربية والتعليم إلا أنه استقال منها ليعمل بالصحافة، حيث عمل محررا في مجلة روز اليوسف، ثم جريدة الأهرام. أخذ ينشر قصائده في مجلة الثقافة القاهرية والآداب البيروتية، وكان صلاح عبد الصبور مهتما بالفلسفة والتاريخ، كما كان مولعا بصورة خاصة بالأساطير، و الوقت ذاته كان يحب القراءة في علوم الإنسان المحدثة كعلم النفس والاجتماع والأنثربولوجيا وفي عام 1961م عيّن بمجلس إدارة الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، وشغل عدة مناصب بها، عمل مستشارا ثقافيا للسفارة المصرية بالهند، ثم اختير رئيسا لهيئة الكتاب. حصل علي العديد من الأوسمة منها: جائزة الدولة التشجيعية عام 1965، ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولي عام 1965 وجائزة الدولة التقديرية في الآداب عام 1981، ووسام الاستحقاق من الدرجة الأولى والدكتوراه الفخرية في الأدب من جامعة المنيا عام 1982، أطلقت الإسكندرية اسمه علي مهرجانها للشعر الدولي.

رائد الشعر الحر:

الكلام عن الشكل الجديد.. أو الشكل القديم.. الحر.. التقليدي.. العمودي.. العروض.. مناقشات ساذجة أضعنا فيها وقتاً طويلاً.. إننا نريد الشاعر الذي يقول الكلمة الصادقة ولو كانت بالإيماء أو الرقص.. يعتبر النقاد أن صلاح عبد الصبور من أهم رواد حركة الشعر الحر العربي، وواحداً من الشعراء العرب القلائل الذين أضافوا مساهمة بارزة في التأليف المسرحي، وفي التنظير للشعر الحر. ففي منتصف الستينات خاض عبد الصبور أول تجربة في الدراما الشعرية فكتب مسرحيته: مأساة الحلاج عام 1965، ويرى النقاد أنه تأثر في هذه المسرحية بالشاعر الإنجليزي إليوت حيث جاءت مسرحيته شبيهة بمسرحية إليوت: جريمة قتل في الكاتدرائية، كما تأثر بكتابات كافكا السوداوية يقول الدكتور كريم الوائلي أن عبد الصبور تخرج فنياً ونقدياً من تحت عباءة المدرسة الرومانسية العربية

وظل مخلصا لكثير من مبادئها طيلة حياته في إبداعه الفني النقدي على السواء، وطور جانبا من تصوراتها نحو نزعة صوفية تدفعنا إلى وصفها بالرومانسية الصوفية، إذ يبدو عبد الصبور متأثرا بالمنجز الصوفي في كتاباته الإبداعية لمأساة الحلاج . مثلا . وفي حديثه عن سيرته الفنية في كتابه حياتي في الشعر، إذ يؤكد ذلك أثناء تحدثه عن المتصوفة واستخدامه مصطلحاتهم ورموزهم ومحاكاة عباراتهم، ويطبق ذلك بصورة تكاد تكون متماثلة بين الوجد الصوفي والإبداع الشعري، كما أنه تأثر برموز الرومانسية العربية، وبخصائص الرومانسية الفنية، ويؤكد الوايلي أن عبد الصبور تجاوز هذه الرؤية وتجاوز إبداع القصيدة الغنائية يري سلاف أحمد علوش أن في قصائد عبد الصبور بعداً قصصياً واضحاً إذ اعتمد في استلهام التاريخ على الحكاية لا على الرمز التاريخي.

أما العالم الشعري لعبد الصبور فيرى صدوق نور الديـن انه تغلفه مسحة الحزن والألم، وفق ما يدل عليه المعجم الشعري الموظف في القول الشعري، وبصفة تكاد تكون شاملة، حيث تطالعنا مفردات من قبيل: الليل، المرض، الفراغ، الموت، الشتاء، وهو معجم تطفح به كتابات بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي أيضا، ولكن الرؤية في دلالتها انهزامية بالأساس.

ردود فعل ثائرة على شعره:

ثارت ثائرة الشعراء المحافظين علي أشعار عبد الصبور التي أعدوها شكل من أشكال النثر، لأنها تخلو من الإيقاع المألوف للقصيدة العربية القديمة وحين كتب صلاح عبد الصبور قصيدته وبعث بها إلى مسابقة المجلس الأعلى للفنون الاجتماعية وقعت قصيدته بين يدي العقاد، وحدثت المواجهة بين شاعر يكتب قصيدة الشعر الحر وشارع من الديوان وعندما قرأ العقاد القصيدة كتب تحتها:تحال إلى لجنة النثر لعدم الاختصاص، مما دفع بصلاح عبد الصبور إلى أن يكتب مقالا يدافع فيه عن هذا الشعر الحر بعنوان موزون والله

العظيم موزون كما ثار الكثير من النقاش حول وشربت شاياً في الطريق والتي أثارت الاستهجان والاستهزاء في حينه، ولكنها لقيت أيضاً من الاهتمام ما مهّد الطريق لاستعمال المفردات اليومية في الشعر العربي، ومهّدت لتحقيق الانتصار على لغة القاموس، التي كانت سائدة ومتسلطة آنذاك تنقل نص عبد الصبور بين ساحات عديدة لها ميزة واحدة هي القلق الوجودي العالي والمركب، حسبما يقول سلاف أحمد علوش فمن الغرق الميتافيزيقي إلى نقد الميتافيزيقا، ليخلص في نهاية مشروعه إلى الفهم العلائقي الصوفي، فاستطاع من خلال عيشه للنقيضين الميتافيزيقيا ونقدها أن يستخلص المطلق الجمالي وينزع إليه من علاقة جدلية هي الإنسان والإله، ففي فترة النقد الميتافيزيقي كان عبد الصبور مشغولاً بالوعي الاجتماعي وبالتقاطه للألم الإنساني بصيغته الأرقى سابراً الفقر والقهر والحرمان الذي يغلف السواد الأعظم ويستشري في حياتهم

يقول عبد الصبور أضنني لم أدرك أن الشعر هو طريقي الأول إلا في عام 1953، أما قبل تلك الفترة فقد كنت مشغولا بأشياء كثيرة، كنت أحاول القصة القصيرة، والكتابة الفلسفية على نمط محاورات أفلاطون التي قرأتها في مطلع الصبا بترجمة حنا خباز وفتنت بها فتوناً و لكن في ذلك العام تحددت رغبتي الأدبية، وارتبطت بالشعر ارتباط التابع بالمتبوع. وأنا ممن يظنون – وهم قلة – أن قول الشعر جدير وحده بأن يستنفد حياة بشرية توهب له وتنذر من أجله. وقد وهبت الشعر حياتي منذ ذلك الأمد. وجهدت حتى أصير شاعراً له مذاقه الخاص، و عالمه الخاص تأثر إبداع صلاح عبد الصبور بمصادر متنوعة فمن شعر الصعاليك إلى شعر الحكمة العربي, وسيَر وأفكار بعض أعلام الصوفيين العرب مثل الحلاج وبشر الحافي, اللذين استخدمهما كأقنعة لأفكاره وتصوراته في بعض القصائد والمسرحيات، وقد نشأ عبد الصبور وتربي بين كتب المنفلوطي وعمالقة الأدب والفكر، وتأثر برموز الرومانسية العربية وبخاصة جبران خليل جبران الذي يعده قائد رحلته. كما استفاد

الشاعر من منجزات الشعر الرمزي الفرنسي والألماني (عند بودلير وريلكه) والشعر الفلسفي الإنجليزي عند جون دون وبيتس وكيتس وت. س. إليوت بصفة خاصة.

وكذلك استفادته من كنوز الفلسفات الهندية ومن ثقافات الهند المتعددة أثناء إقامته بالهند مستشارا ثقافياً للسفارة المصرية. ومن الذين لم يخف إعجابه بهم لوركا، و بودلير ومحاولاته الشعرية الأولى كان صلاح عبد الصبور متأثرا ببعض الشعراء القدامى كالمتنبي وأبي العلاء المعري الذي أعجب به كثيراً والذي رآه من وجهة نظره ثلاثة أرباع التراث الشعري مقدما إياه على أبي تمام وبشار وأبي نواس والمتنبي، فكان يقول يعجبني المتنبي ولكني أحب أبا العلاء! بعد ذلك بدأ يتأثر ببعض الشعراء المعاصرين كإبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل.

مسرحه الشعري:

أنا لا أحب المسرح إلا شعرياً، و لا يعجبني كثيرا مسرح إبسن و أتباعه من الناثرين. واعتقد أن مسرح إبسن الاجتماعي النثري مثل (بيت الدمية) و(عدو المجتمع) وغيرهما هو مجرد انحرافة في تاريخ المسرح كانت مسرحيته مأساة الحلاج هي بداية اتجاهه إلى المسرح الشعري الذي أصبح من أهم رواده في الأدب العربي وعن سمات مسرح عبد الصبور يقول الدكتور مدحت الجيار: على الرغم من تعدد مسرحيات صلاح عبد الصبور الخمس، من حيث الموضوعات المعالجة، والشخصيات، بل الأجواء الدرامية التي يستخدمها داخل نصوصه، أقول إنه على الرغم من ذلك، فإن مسرح صلاح عبد الصبور يبدو ضيقا، ترتد عناصره المكانية إلى حيز ضيق... أعنى أن مسرحياته تتحرك على المستوى المكاني، حول ثنائية البيت والسجن، ثم الاتساع في المكان.

مؤلفاته الشعرية:

- الناس في بلادي (1957) هو أول مجموعات عبد الصبور الشعرية، كما كان أيضًا أول ديوان للشعر الحديث (أو الشعر الحر، أو شعر التفعيلة) يهزّ الحياة الأدبية المصرية في ذلك الوقت. واستلفتت أنظارَ القراء والنقاد فيه فرادةُ الصور واستخدام المفردات اليومية الشائعة، وثنائية السخرية والمأساة، وامتزاج الحس السياسي والفلسفي بموقف اجتماعي انتقادي واضح.
- أقول لكم (1961).
- تأملات في زمن جريح (1970).
- أحلام الفارس القديم (1964).
- شجر الليل (1973).
- الإبحار في الذاكرة (1977).

مؤلفاته المسرحية:

كتب خمس مسرحيات شعرية:

- الأميرة تنتظر (1969).
- مأساة الحلاج (1964).
- بعد ان يموت الملك (1973).
- مسافر ليل (1968).
- ليلى والمجنون (1971) وعرضت في مسرح الطليعة بالقاهرة في العام ذاته.

النثرية:

- على مشارف الخمسين.
- و تبقي الكلمة.
- حياتي في الشعر.

- أصوات العصر.
- ماذا يبقى منهم للتاريخ.
- رحلة الضمير المصري.
- حتى نقهر الموت.
- قراءة جديدة لشعرنا القديم.
- رحلة على الورق.

قـــائـــمـــــة
المصادر و المراجع

***القرآن الكريم**

❖ **المصادر:**

1. صلاح عبد الصبور، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، دط،2006م.

❖ **المراجع:**

❖ **الكتب العربية:**

2. أحمد موسى الخطيب، وهج القصيد، دراسات في الشعر العربي المقاوم، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط1، 2010م.

3. إسماعيل محمود محمد إحطوب، النزعة الدرامية في ديوان بلند الحيدري "حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014م.

4. جلال الخياط، الأصول الدّرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، دط، 1982م.

5. حسين علي المخلف، التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط1، 2010م.

6. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ط1، 1988م.

7. زهران محمد حميد عبد الحميد، فن القصة تاريخ ودراسات، مطبعة دار البيان، مصر، دط، 1987م.

8. صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1998م.

9. عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، الكويت، دط، 1980م

10. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.

11. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، دط، 1998م.

12. عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006م.

13. عبد الواحد بن ياسر، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، تصدير محمد السرغيني، دار الأمان، الرباط، ط1، 2003م.

14. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1997م.

15. علي عشري زايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1998م.

16. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002م.

17. فايز ترحيني، الدّراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1988م.

18. فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2، 3 أبريل 2010م.

19. محمد حمد إبراهيم، نظرية الدّراما الإغريقيَّة، الشركة المصرية العالمية لونجمان، القاهرة، ط1، 1994م.

20. محمد مصطفى أبو شوارب، المدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث ومهاراته التعبيرية، الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007م.

❖ **الكتب المترجمة:**

21. أرسطو، فنّ الشعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 1983م

22. ت.س.إليوت، مقالات في النقد الأدبي، تر: لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، دت.

23. س.و.داوسن، الدّراما والدّرامية، تر:جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1989م.

❖ **المعاجم والقواميس:**

24. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، التعاضدية العمالية، صفاقص، الجمهورية التونسية، ط1، 1986م.

25. أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربية المعاصرة، عالم الكتاب، القاهرة، م1، ط1، 2008م.

26. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م.

27. رمزي منير البعليكي، المورد الحديث انجليزي–عربي، دار العالم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

28. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

❖ **المجلات:**

29. عود الند، مجلة ثقافية فصلية، العدد95، الجزائر، ربيع 2017.

فهرس الموضوعات

العنوان.....الصفحة

- **مقدمة .....أ-ب-ج.**
- **مدخل.....05-16.**
  - **مفهوم الدراما.....05-09.**
  - **البناء الدرامي وعناصره.....10-11.**
  - **علاقة الدراما بالشعر.....12-16.**
- **الفصل الأول:المسرحية.....18-41.**
  1. **تعدد الأصوات.....20-26.**
  2. **الحوار .....26-34.**
  3. **الصراع.....35-41.**
- **الفصل الثاني القصة والرواية..... 43-66.**
  1. **أسلوب القص.....44-52.**
  2. **الارتداد.....52-64.**
  3. **المونولوج.....64-66.**
- **الفصل الثالث: السيرة الشعبية والرواية.....68-87.**
  1. **آليات السِّيرة الشعبية والرواية وتوظيف الموروث التراثي التاريخي....68-81.**
  2. **آليات السِّيرة والرواية وتوظيف الموروث الديني.....81-87.**
- **خاتمة .....89-90.**
- **ملحق.....92-98.**
- **قائمة المصادر والمراجع.....100-102.**
- **فهرس الموضوعات.....104.**

ملـــخـــص

تناول هذا البحث موضوعا مهما من المواضيع الحديثة على مستوى القصيدة العربية ألا وهو موضوع **النزعة الدرامية في ديوان "الناس في بلادي" لصلاح عبد الصبـور**، حيث انصب اهتمامنا في الدراسة على الآليات التي استعارها عبد الصبور من الفنون الأدبيّة في قصائده والتي تمثلت في فن المسرحية، وفني القصة والرواية، وفنّ السيرة الشعبيّة وساهمت هاته كلها في بناء القصيدة بناءً دراميًا كأسلوب جديد ميز القصيدة الحديثة.

summary

This research has taken an important and modern issue on the level of the Arabic poem which is " **dramatism at the diwan of people in my country** " **to salah abd elsabour** where our interest of the study was on the mechanism that abd el sabour borrowed from the Arabic arts in his poems which is represented in the art of a play, story, novel, and popular biography. all of the those contributed in the construction of the poem dramatically construction as a new style that specify the modern poem.