النَّزعةُ الدّراميّةُ في شعْرِ التَّفعيلةِ السُّوري
شعْر د. ثائر زين الدّين أنموذجاً

طالب الدكتوراه: لينا أحمد يعقوب كلية: الآداب – جامعة: البعث

الدكتور المشرف: نزار عبشي

ملخص البحث:

يسعى هذا البحث إلى دراسة النزوع الدرامي في شعر التفعيلة السوري من خلال نموذج لشاعر من شعراء الثمانينات، إنه الشاعر د. ثائر زين الدين؛ ليكون شعره ميدان التطبيق؛ لإبراز تلك النزعة التي اتَّسم بها الشعر الحديث بصفة عامَّة، وشعر الشاعر موضوع الدراسة بصورة خاصَّة ، وقد تبدَّتْ تلك النزعة من خلال تقنيات أسلوبيّة لجأ إليها الشاعر تمثَّلت باستخدام تقنية الحوار، وتقنية المفارقة التي جاءت على نمطين: المفارقة القائمة على اللفظ، والمفارقة القائمة على الموقف، وأخيراً عبر تقنية تعدّد الأصوات التي كانت إحدى وسائل التعبير في النص الشعري المدروس، وجاءت كل تلك التقنيات وسائل داعمة في تحقيق بناء النص الشعري الحديث.

كلمات مفتاحية : الحوار ، الدراما ، المفارقة اللفظية ،المفارقة الموقف ، تعدد الأصوات

The dramatic tendency in the poetry of the Syrian activation .Dr. Thaer Zainaldin's poetry is a model

Lina Ahmed Yacoub
Al, Baath University PhD Student

Search summary:
This research seeks to study the dramatic tendency in Syrian activation poetry through a model of a poet from the 1980s, the poet Dr. Thaer Zainaldin, to make his poetry the field of application, to highlight the tendency that characterized modern poetry in general، The poet was particularly interested in the study, and this tendency was manifested through stylistic techniques used by the poet, namely the use of dialogue technique, and the technique of paradox that came in two types: the paradox based on pronunciation, the paradox based on the situation, and finally through the technique of multiple voices, which was one of the means of expression in the poetic text studied, and all these techniques came supportive means in achieving the construction of the modern poetic text .

Key words:, Dialog, drama, verbal paradox, attitude paradox, multi-voiced

الهدف :

تهدف هذه الدراسة إلى توضيح البناء الدرامي في شعر التفعيلة السوري، وقد أطرت الدراسة مجال البحث في شعر د. ثائر زين الدين؛ ليكون أنموذجاً عن شعر التفعيلة السوري، وتوضيح مدى اتّساق تلك التقنيات الأسلوبية في تحقيق المنجز الشعري غايته، والتعبير عمَّا يريده الشاعر .

مشكلة البحث:

تتمثّل مشكلة البحث في لجوء الشعراء إلى استخدام تقنية من تقنيات جنس أدبي آخر، إذ من المعروف أنَّ الدراما مصطلح ارتبط بالمسرح، ولم يكن من التقنيات الأسلوبية في الإبداع الشعري غير أنَّ الشعراء سعوا إلى توظيف تلك التقنية بعدما وجدوا فيها ما يُحقّق لهم طاقةً جديدةً من طاقات التعبير في نصوصهم الشعرية التي تُمكّنهم من التعبير عن تجربتهم الذاتيّة .

فرضية البحث :

تنطلق فرضية البحث من الإجابة عن الأسئلة الآتية:

هل أدرك الشاعر السوري حدي ثنائية (الذات والموضوع) أو (التفكير الموضوعي والتعبير الذاتي)؟

كيف له أن يُعبّر تعبيراً ذاتيًا عن عالم تربطه به علاقات متبادلة ؟

هل أدرك أن الذاتي جزء من الموضوعي ؟

والأهم من ذلك هل أدرك العلاقات المتشابكة والمعقدة بين الطرفين ؟

ثم هل غلّب في نتاجاته الإبداعية جانباً على آخر ؟.

منهج البحث :

وقدِ اعْتمَدْنا على المنهج الوصفي الذي أرى أنه من أكثر المناهج اتّساقاً مع توجهنا في هذا البحث الذي يعتمد الجانب التطبيقي فيه .

الدراسات السابقة :

تناول غير باحث النزعة الدرامية في لغة الشعر المعاصر نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ومنها النزعة الدرامي في شعر بدر شاكر السياب للأستاذة الدكتورة: نادية هناوي

سعدون التي درست تلك النزعة من خلال تطبيقها على قصيدة (أسير القراصنة) كأنموذج يغري بتتبع دراسة المنحى الدرامي في قصيدة الحداثة .

ومن تلك الدراسات ما جاء في كتاب :

النزوع الدرامي في شعر نوري الجراح للناقد: أيمن باي، وفيه استكشف الناقد حدود العلاقة بين الشعر والدراما في إطار نزعة الشعر إلى التجديد ، وانعتاقه من أسر النزعة الرومانسية التي طغت عليه سابقاً بغية تعميق حضور الموضوعي والإنساني في لغة الشعر الحديث .

النزعة الدرامية في شعر محمود درويش للباحث د. رمضان عمر

أعادت الدراسة قراءة النص الدرويشي من خلال هذه التحولات الفنية، التي نقلت جوهر التجربة من واقعها الغنائي إلى واقع مقولاته الموضوعية ،وهي دراسة تتألف تشعبت إلى .خمسة فصول تناول في الأول منها مفهوم الدراما والدرامية، وعلاقتها بالقصيدة الحديثة بينما وزع الفصول الباقية على عناصر الدرامية في النص الشعري ، وهي الصراع، الحدث ومن ثمَّ الشخصية، وأخيراً الحوار

مقدمة :

تعدُّ الدراما مصطلحاً مسرحياً ، وقد وردت لدى أرسطو في كتابه فن الشعر،[1] وما يعنينا في هذا السياق أنها تعني نزعة تلازم بنية عمل تخيلي ما تتعارض مع الغنائي والملحمي [2] ومع التطور الذي شهدته الأجناس الأدبية عموماً والشعر بشكل خاص، أصبح التعبير الدرامي الصورة المثلى في التعبير الأدبي [3]

البحث :

تقوم الدراما عموماً على نوع من الصراع والحركة والتنقّل بين موقف وموقف آخر مناقض أو مخالف له ، فطبيعة الحياة تقوم على أساس درامي، والشعر ببساطة كسائر الأنواع الأدبية تعبير عن الحياة أو بعضها بعبارة جميلة تتمثل قيماً جمالية ذاتية أو موضوعية، وهنا نقف عند حدود ثنائية تبدو في حديها إشكالية فنية .

[1] ـ ينظر: فن الشعر أرسطو، تر: إبراهيم حمادة، الأنجلو المصرية، القاهرة، بلا، ص 73.

[2] ـ سعيد علوش معجم المصطلحات الأدبية المعاصر دار الكتاب اللبناني بيروت سوشبريس الدار البيضاء ط1، 1985م مادة الدراما

[3] ـ يُنظر:الشعر العربي المعاصر: عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، 2007م ، ص 278.

وترتكز الدراما على عناصر عدة منها :

أولاً ـ الحوار: ولكي يكون الحوار متَّسمًا بالنزعة الدرامية يجب أن يرتكز على :

" وحدة الموضوع والأسلوب وله طابع عام ، وهي عناصر لا توجد في الأحاديث اليومية"[4]

ولا يعني الحوار القائم على الردود الناتجة عن الاستفسار بصيغة سؤال وجواب، إذ لا بدَّ للحوار من أن يعمل على تطوير الأحداث ، وتناميها .

ويؤدي الحوار دوره في القصيدة إذ يعمل على توليد الأصوات [5]

وهو ما ينأى بالشعر عن محورية الذات الشاعرة بتقديمه وجهتي نظر متضادتين وربما متصارعتين، وهذا ما يعمل على أن يُعمّق أبعاد الرؤيا الجمالية والفكرية للواقع، وكلما تعددت الأصوات في القصيدة كان الحوار أكثر قدرةً على مدّ الفعل كي يُعطي مجالاً مُتّسعًا من الأحداث كما يعمل على تطوير الحبكة والكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية، ووصف المناظر "[6]

ويقسم إلى نوعين الحوار الداخلي والحوار الخارجي، ومن أنموذجات هذا النمط من الحوار الذي اجتمع فيه الحوار الداخلي والحوار الخارجي معاً ما نجده في قصيدة : (ماء زممت عليه الأصابع)[7]،وهو عنوان يقوم على المفارقة الناتجة عن فعل زم الأصابع على الماء، وهو فعل باعث على الخيبة الحاصلة من هذا الفعل، وهي خيبة تتكشف من خلال الحوار الذي يبدأ بصيغة سؤال صبية صغيرة في السنّ تتجه به إلى الشاعر مستهلة سؤالها بكلمة: (عمي) بما يليق بمقام المخاطب وسنه، غير أنَّ هذا الاحترام يوقظ في نفس الشاعر الحقيقة التي يبدو أنه قد غفل عنها أو تجاهلها رفضاً لفعل الزمن، وهنا يأتي هذا الصوت الخارجي؛ ليوقظ الشاعر على تلك الحقيقة:

ـ عمّي

تبسمْتُ

---

[4] ـ المصطلح في الأدب الغربي : ناصر الحاني ، دار المكتبة العصرية ، بيروت ، 1968م ، ص 53.

[5] ـ ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت سوشبريس ،الدار البيضاء، ط1، 1985م ،مادة الحوار

[6] ـ فن المسرحية : ميليت وبنتلي ، تر : صدقي حطاب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،ع1، 1992م ، ص 44.

[7] ـ ورميت نرجسة عليك: ثائر زين الدين ، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2016م ، ص 99.

ـ أصبحْتَ عمَّاً إذًا يا فتى !
كان يكفي هطولُ قليلٍ منَ الثَّلجِ
فوقَ ذؤاباتِ شَعْرِكَ
حتَّى تُسمّيكَ فاتنةٌ عمَّها
لمْ تحُدّقْ قليلاً
بنورٍ يُشعشعُ منْ مقلتيكَ
ولمْ تتملَّ انفراجةَ ثغرٍ
تمرَّسَ في الحبِّ
ـ عمّي
تبسمْتُ
أرشدْتُها
فمضَتْ نحوَ غايتِها
كسفينةِ صيدٍ تشقُّ سكونَ المياهِ
ـ وماذا ـ علا الصَّوتُ ـ لوْ أنَّ
هذي الصَّغيرةَ غاصَتْ إلى عمقِ روحِكَ
أذهلَها بينَ أوديةٍ وشعابٍ
فؤادُكَ يخفقُ نسراً عجوزاً يحلّلهُ اليأسُ
ماذا لوْ أنَّ سني صباكَ
كماءٍ زممْتَ عليهِ الأصابع
ـ لا بأسَ لا بأسَ
مَنْ ذا يُقاومُ سيفَ الزَّمنْ ؟ !
ولكنَّ عنديَ ـ بعدُ ـ لآلىء لمْ يرَها النَّاسُ
عندي دروبٌ سأقطعُها
وتلالٌ سأصعدُها
ولقدْ أتدحرجُ نحوَ وهادٍ
وأنهضُ ثانيةً

سأصافحُ بعدُ مئاتِ الأيادي
أشمُّ مئات الزُّهور
وأزرعُ داليةً وشجيرة لوز
وعنديَ بعدُ نساء سأخلبُ ألبابهنَّ
وسيدةٌ سوفَ تسكبُ عطراً
على قدَمي وتُدمي قلبي
ولا بأسَ ساعتَها
أنْ تقودَ فؤادي
إلى حيثُ ترغبُ كفُّ الوسنْ !

تنهض القصيدة على أكثر من عنصر من عناصر الدراما التي بدأت بالحوار الخارجي، ومن ثم لجأ الشاعر إلى الحوار الداخلي المونولوج، وهو صوت الأنا الداخلية التي استيقظت على حقيقة نبهت إليها هذه الصبية السائلة عن جهة ما ، وربما ليس من المصادفة أن يكون فعل إرشاد الشاعر للصبية على الطريق والوجهة التي تقصد إليها معادلاً على المستوى النفسي الذي أرشد الشاعر إلى حقيقة العمر الذي وصل إليه والمرحلة العمرية التي بلغ، وهو ما يشف عنه قوله : " فمضت نحو غايتها كسفينة صيد تشق سكون المياه" .

إنه تشبيه محمّل بدلالاته؛ فالصبية السفينة هي حقيقة الحياة، وسكون المياه هي انعكاس لحالة الشاعر الذي لم يكن قد ظنَّ أن العمر قد فعل فعله فيه؛ فأصبح يُنظَر إليه بأنه عم ،إنه الحدث الخارجي الذي جاء مثيراً من مثيرات النزعة الدرامية التي تبدت في استنكار الشاعر الحاصل، وقد عكس حالة الصراع النفسي بين ما هو واقع غير مرغوب فيه، ورغبة الشاعر في الشباب الذي أكدت كلمة الصبية زوال قوَّتَهُ ، وهو ما يجعل الشاعر في موقف المدافع عن حقيقة إحساسه بالزمن الذي لا يعدُّه حقيقة؛ لأنَّ ما في داخله يمثل الحقيقة والواقع الذي ربما خفي عن نظر الخارج، لكنه مدرك بعين الشاعر الداخلية وإرادته التي تعشق الحياة، وتقر بقانونها الداخلي، ولا تعترف بسنَّة الزمن وقانون الحياة .

ويُمكننا توضيح ذلك وفق ثنائيات الأصداد التي نهضت عليها درامية العناصر الدرامية في القصيدة :

على مستوى الشخصيات :

الصبية ـــــــــــــــ الشاعر

على مستوى الصراع وقد تجلّى بشكلين ملفوظ وحركي :

اللفظي تمثل بـ : اللفظ (عمي) ـــــــــــ حرف التمني (لو)

الحركي تجسَّد بالتشبيه الثنائي القائم على المتناقضات :

مغادرة الصبية (زوال الأثر) ـــــــــــــــ سفينة صيد(فاعلية التأثير)

عمر الشاعر (فعل في حركة الزمن) ـــــــــــــــ سكون الماء(انتفاء لحركة النماء)

وتبرز كلمة عمي المفتاحية في القصيدة بؤرة تتنامى بالحدث الصاعد الذي تشتغل عليه بقية عناصر النص الدرامية من حوار خارجي يبدأ بالسؤال المبدوء بلفظ عمي وحوار داخلي يتولّد عنه حالة صراع، يتنامى بين فعل يؤكد حقيقة الزمن، ورد فعل يرفض تلك الحقيقة بإعلان الرغبة، والأمل بتحقيق الأمنيات .

ثانياً ـ المفارقة

تُحقق المفارقة في النص الشعري أعلى درجة من درجات دراميته، إذ إن المفارقة تنهض على دعامتين يتصلان بقطبين يتجاذبان في تشكيل دائرة الرؤية التي لا تنغلق على ذاتها، إنما تسعى لخلق جو من التعدد والانفتاح، وهو ما يسمح للبناء الدرامي في القصيدة بالتنامي عبر تلك الحركة الدرامية التي تقوم المفارقة في جوهرها على فعل صدام ومواجهة، وتفعيل الصراع الذي يعتمل في إطار الذات نفسها بين الشخصية الواحدة ونفسها؛ فتناقضات الشخصية مع نفسها ن والمفارقة الحادة بين واقعيتها ومثاليتها، هي العناصر الرئيسة في خلق الموقف الذي ينطوي عليه الصراع "[8] ، وغني عن البيان أنَّ المفارقة، إنما تتخلّق نتيجة تلاقي الأضداد الذي يُولّد الصراع الحتمي فيما بينها، وهو صراع يتبدَّى عبر القول الظاهر ،والمعلن والقول المضمر المسكوت عنه، وعبر حركة إعلان تناقضها حركة إسرار ، وهذا الصراع الدائر في إطار الذات الواحدة يؤدّي إلى خلق توتر يرفع من درجة درامية النص، بما يشكّله من متضادات بين الظاهر والخفي، والمعنى المتجلي، ونقيضه الخفي ،لأنَّ

[8] ـ دراسات في الأدب المسرحي : سمير سرحان ، مكتبة غريب، القاهرة، بلا، ص 24.

المفارقة إنما تعمل على درجتين متناقضتين؛ فهي تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه، بيد أنها تحمل في طياتها قولاً مغايراً له ." [9]

أنماط المفارقة في الشعر السوري

أ ـ المفارقة في اللفظ نفسه :

ومن هذا النمط ما نجده في قصيدة كناري صغير للشاعر ثائر زين الدين يقول فيها :"

وحدي ومنْ حولي الجميع

أحبَّةً

صحباً

رفاقاً

ثم أنظرُ

ليسَ منْ حولي أحدْ [10]

تقوم المفارقة على ما يأتي في ختام الجملة الشعرية التي تفاجىء المتلقي بما هو غير متوقع في حصول هذه النتيجة التي جاءت مقدمتها وأسبابها بخلاف ما يُمكن أن يتوقعه المتلقي، وهنا تكمن قدرة الألفاظ على تحقيق عنصر المفارقة في النص الشعري .

ب ـ **مفارقة الموقف** تعرَّف هذه المفارقة بأنها موقف أو حدث ليس فيه صاحب مفارقة، بل ثمة دوماً ضحية ومراقب، وتدعى عادة مفارقة موقف، ويُمكن أن تُدعى مفارقة غير مقصودة أو غير واعية " [11] .

ومن هذا النمط ما نجده في قصيدة للشاعر: ثائر زين الدين يقول فيها: [12]

ألقى على أسماعِها القصيدةْ

تهلَّلتْ بشَّتْ له

وشردَتْ في الركنِ

هلْ كتبْتَ الشّعرَ لي ؟

---

[9] ـ المفارقة في القصص العربي المعاصر : سيزا قاسم ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مج 2/ ع 2/ 1982م ، ص 109.

[10] ـ في هزيم الريح: ثائر زين الدين ، وزارة الثقافة ، دمشق، 2003م ،ص7

[11] ـ موسوعة المصطلح النقدي: عبد الواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، مج1993،4م، ص 43.

[12] ـ سيدة الفراشات: ثائر زين الدين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2009م، ص 115ـ 116.

أجابها : والعمر والروح ولم تتركْ لهُ أنْ يُكملَ العبارةَ السَّعيدةْ
تنبهتْ أقرؤها في البيتِ هلْ آخذُها ؟
وشربتْ قهوتَها عجولةً
وحدَّثتْ عنْ حفلةٍ لا بدَّ أنْ تحضرَها
وغادرتْ مقعدَها كمهرةٍ عنيدةْ

تؤسس القصيدة على عنصر الحوار الذي يبدو حواراً غير متكافىء بين العاشق الذي يريد أن يُفصح عما في داخله من مشاعر تجاه المعشوقة التي تتبدّى في موقف اللا مكترث بعاطفة العاشق الذي يجعل من نفسه السائل والعاشق في آن معاً، علّه يستطيع استكناه ما في داخل مخاطبته من مشاعر تجاهه، إذ يلجأ إلى مقارنة خافية بين شعورين يبدوان متناقضين :

الأول ـ شعور متلهف إلى الحب والتعبير عنه.

الثاني ـ شعور غير مبال بهذا البوح .

وهنا ترتسم المفارقة في موقف كل طرف من الطرف الآخر تجاه موقف مشترك بينهما، وهو موقف يُمكن أن يحدث في كل لحظة، وفي أي مكان، وهو ما عبَرت عنه تساؤلات المخاطبة في هذه القصيدة؛ فأسئلتها متوقعة، وهي تسير في مساق الموقف لا تخرج عنه، ويمكننا أن نقدم رسما توضيحيا لهاتين الشخصيتين : الأولى المرأة غير المكترثة ـــــــــــــــــ تتوازى مع الرجل العاشق ذي الرغبة في الإفصاح عمَّا يعتمل في نفسه تجاهها غير أنَّ مساق القصيدة يقودنا إلى المفارقة الحادة في الموقف الذي تصل إليه الخاتمة بعد لحظة الفراق حيث تعمد المرأة إلى إنهاء الموقف بينهما بصورة سريعة غير متوقعة كي يبقى العاشق وحده في المشهد، وقد أصبح وحيداً مع بقايا منه متبعثرة، يتابع في القصيدة ذاتها :

لملمَ ما بعثرتِ الحسناءُ:
قلباً مُثقلاً
كأساً وفنجاناً
وألقى نظرةً حزينة
كانتْ هناك

قدْ لوَّثها البنُّ
تنامُ فوقَ الطَّاولة
كامرأةٍ وحيدةْ !!

وهنا تتجلى حركية الحدث التي تتبدّى وفق حركة تصوير الحدث من داخل الدائرة التي كان العاشق منغلقاً على نفسه فيها، وحركة من خارج الدائرة، وقد خرج من إطار الحدث إلى إطار انكساراته الداخلية، وهنا تتجلى درامية الموقف الذي جاءت القصيدة راسمة له وفق رؤيا نأت بالذات الشاعرة عن أن تكون شخصية القصيدة؛ لتقوم بدور الواصف والسارد للموقف الدرامي الذي عكس انكسار المشهد ما بين بداية حالمة بالحب، ووصولاً إلى خيبة في خاتمة القصيدة، وبذلك استطاع الشاعر ثائر زين الدين أن يقدّم لنا صورة عن درامية الموقف عبر التصوير والسرد من غير أن يقحم نفسه في لعبة البطولة التي يمكن أن يكون هو شخصيتها في الحقيقة .

ثالثاً ــ تعدد الأصوات وهذا النمط من التعبير يسمح للآخر بأنْ يبوح بما في مخزونه من أفكار ومشاعر، ويكون دور الشاعر فيها دور المصور، وقد يُشارك في الحدث بهدف التعليق أو التفسير ، ونمثل لهذا النمط بشعر ثائر زين الدين الذي يبدو أكثر الشعراء احتفاء بهذه التقنية التي تظهر في جلّ قصائده ونمثل لذلك بقصيدة : (عرس) يقول: [13]

يُزغردْنَ منْ حولهِ
بعضهنَّ ترشّ الورودَ
وأخرى تُغنّي له
يتبسمُ أقرانهُ منْ بعيدٍ
تعالوا نزفُّ العريس
يُغلغلُ معظمهمْ في حريرِ النّساءِ
وفي دفئهنَّ
غناءٌ ورقصٌ
فيا حزنُ ما لكَ تعصرُ قلباً
عراهْ الوهنْ

[13] ـ ورميت نرجسة عليك ثائر زين الدين اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2016م ، ص 96.

ويعلو غناءٌ شجيٌّ منَ الركنِ
شيخٌ يردّدُ شعْراً عن الحبِّ في زمنٍ غابرٍ
وتعيدُ الحناجرُ صادحةً
وقدْ انتظمَ المنشدونَ كحبَّات عقدٍ
فيهمسُ جاري قصيدةَ فنٍّ
أهزُّ برأسي
وأنصتُ لامرأةٍ تتكسَّرُ قربي عبارتُها
كيفَ تلتحقونَ غداً
عرسهُ اليومَ
لا تسأليني هيَ الحربُ
يا حسرتي ضدّ مَنْ
غناءٌ ورقصٌ
فيا حزنُ ما لكَ تعصرُ قلباً
عراهُ الوهنْ

يتجلى عنصر الدرامية في هذه القصيدة عبر مفارقة تبدأ منذ العتبة النصية في العنوان الذي يحيل على مظهر من المظاهر الباعثة على الفرح والسعادة غير أن القصيدة في تدرجها الحدثي تكشف عن غير ما توحي به دلالة العنوان، وهو تدرج يعتمد على تعدد الأصوات ضمن المشهد المصور الذي يقوم الشاعر بتسليط عدسة كاميرا تصويره عليه، وكأننا أمام عرض مشهد يؤدي الأشخاص فيه أدوارهم على الخشبة ، ولكنه مسرح حقيقي إنه مسرح الحياة الذي يقوم في كثير من مشاهده الواقعية على التناقض وصراع الأضداد .

وأودّ أن أتوقّف عند قصيدة (مشاهد سورية) للشاعر : د. ثائر زين الدين ، كي نتمثّل بصورة عملية كيف يتحقّق البناء الدرامي، سواء ما تمثّل منها في الإطار الفني أم في المضمون الكلي، على أن النزعة الدرامية قد يتخللها رؤى شعرية تنظر للمستقبل بعين التفاؤل والأمل، ومن ذلك ما نجده في

قصيدة بعنوان(مشاهد سورية)، والعنوان بحد ذاته يحمل مدلولات إيحائية ويترك المتلقي أمام تساؤل ملحّ عن المشاهد التي رمى إليها الشاعر، هي مشاهد متعددة الجوانب تحمل في

طياتها رؤية الشاعر لواقع الحرب التي عاشتها البلاد، وهي مطوّلة تتألف من (33) مشهدًا تمثل الصراع القائم بين طرفين، القوى الإرهابية التي استهدفت بحقدها البلاد وعاثت فيه فساداً وخراباً وقتلا وتدميراً ، والضحية (أبناء الشعب) من دون أن يغفل الشاعر دور مقاومة أبناء الوطن من يستهدف وجودهم وهويتهم وانتماءهم، فالمشاهد فرادى يحتدم فيها صراع داخلي بين قوتين ، كما أن تعدد المشاهد يعكس طبيعة هذا الصراع .

وبعيدًا عن الجانب التنظيري، فإنَّ الشاعر يُدرك – كما يبدو لي – طبيعة البناء الدرامي بكل أبعاده أو معظمها، فقد وصل إلى المستوى الفني الذي وصل إليه كبار الشعراء المعاصرين الذين ارتادوا هذا النوع من الشعر، وتبقى محاولة الشاعر في هذا المجال علامةً فارقةً ومُميَّزةً بين المحاولات الشعرية الأخرى.

مشهد 1 [14]

يزنّرُ شيخٌ ضريرٌ فتى
بحزامٍ غريبٍ ، ويصرخُ :
" الله أكبر "
يوزّعُ قائدُ أغربةٍ
لعناصرِهِ
كاتمات .....بنادق قنصٍ
ويصرخُ :
" الله أكبر "
وتزرعُ أمّ
إلى جانبِ البيتِ زيتونة
وهيَ تهمسُ : " الله أكبر "

يعكس المشهد لا صراعاً بين فكرتين فحسب، بل يتجاوز ذلك ليصور لنا صراعاً بين معتقدين، وإن شئت فهو صراع بين فلسفتين، فلسفة الإرهاب بكل بشاعته، وفلسفة شعب بسيط لاهمّ له إلا أن يعيش بسلام، وبالمجمل فهو صراع بين قوى الشرّ الدخيلة، وأبناء الشعب السوري بكل ما يحملون من وداعة ورغبة بالحياة، وتتمثّل الخاصية الدرامية في كل

[14] – وردة في عروة الريح : ثائر زين الدين ، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب ، دمشق ، 2015م ،ص 9.

جزء من بناء المشهد، فالمشهد عموماً ينقل لنا وقائع جزئية هي في حقيقتها بنية درامية لها خصوصيتها برغم ارتباطها ببقية الأجزاء .

وإذا نحن وقفنا أمام النسيج الفكري لهذه المقطوعة برزت أمامنا الطبيعة الحوارية الخارجية بين الشخوص، والطبيعة الحوارية الداخلية التي تتحرك في الصورتين المتقابلتين والمتعارضتين، والشاعر يدرك أن العمل الدرامي يعني الحركية من موقف إلى آخر ومن صورة إلى صورة تقابلها، ومن شعور إلى شعور آخر، كل ذلك في إطار الحدث الدرامي الذي يقوم عليه المشهد .

واللافت للانتباه أنّ الشاعر يولّد هذه الحركة من تصارع الأضداد وتصالبها، وهو يقف عند حدود ما يولده الصراع بين النقيضين؛ ليخلق حالة انفعالية لدى القارئ تدفعه لاستكناه حجم المأساة وفظاعتها .

يبدو ذلك على مستوى المفردات: (شيخ / فتى) ، (يصرخ / تهمس) ، (يوزّع / تزرع) ، (بنادق / زيتونة)

،(أغربة / جانب البيت)، كما يبدو هذا الصراع على مستوى الحدث الجزئي؛ فثمة حدثان جزئيان يمثلان واقعاً عاشه الشاعر كما عاشه أبناء سورية كافة (حدث توزيع الأحزمة الناسفة والبنادق والكاتمات على من غرّر بهم من الشباب، و الأم التي تزرع جانب البيت زيتونة رمزاً للسلام) ، كما أن الشاعر يستطيع توظيف اللغة بمفرداتها وطاقاتها الإيحائية وأزمنتها لخدمة المشهد الدرامي ، فالشيخ الذي يزنّر الفتى شيخ ضرير، وليس خافياً علينا تلك الدلالة الإيحائية التي تحملها كلمة (ضرير)؛ فالضرير هو الأعمى، ومن يعش في الظلام لابدّ أن يكون ضريراً، وهذا شأن خفافيش الظلام، تحيا في الظلام وتنشر الظلام، وتمتص دماء الأبرياء .

واللافت للانتباه أن الشاعر ينهي كل جزئية درامية بعبارة (الله أكبر)، وقد وردت التكبيرتان الأولى والثانية على لسان الإرهابيين (الشيخ الضرير وقائد أغربة)، وفي نهاية المشهد على لسان (الأم) التي كانت تزرع جانب البيت زيتونة ، وهنا تبلغ لحظة التأزم الدرامي ذروتها؛ فبون شاسع بين التكبيرتين، فالتكبيرتان الأوليان اتخذتا شكل قناع يظهر بعداً دراميا يفضح تقنّع هؤلاء القتلة بالدين الإسلامي على سماحته، ويكشف ما وراء هذا القناع من بشاعة المشهد مقروناً بأدوات الجريمة التي توزَّع، وتكبيرة الأم التي تصور إدراك أبناء الشعب –

معظمهم – لسماحة هذا الدين مقرونة بشجرة الزيتون التي تزرعها، وأظن أنه من باب التعسف أن نقول إن الشاعر قد أسرف بشاعرية لغته حين رمز للسلام بشجرة الزيتون ، فشجرة الزيتون كانت ومازالت وستبقى رمزاً للسلام، وقد يقول قائل : إنّ الحداثة في الشعر لا تقبل القوالب اللغوية الجاهزة والتقليدية، كما لا تقبل الصور التقليدية المبتذلة؛ فكون الزيتونة رمزاً للسلام صورة تقليدية مبتذلة، والصورة في الشعر الحديث تكشف عن علاقات تركيبية جديدة يخلقها الشاعر في سياق التعبير عن تجربته الشعورية والعاطفية، وفي قول الشاعر (وتزرع أم إلى جانب البيت زيتونة) تقريرية تتملق البلاغة القديمة في شكلها ومعناها، وفي هذا القول تعسّف واضح وفقر بلاغي لا يدرك أبعاد الصورة ذاتها؛ فالأم التي تزرع الزيتونة لها دلالة رمزية موحية ، تتجاوز التقريرية بكل فجاجتها ومباشرتها، وتبدو الدلالة الإيحائية للأم في فاعليتها الاجتماعية وبخاصة في المجتمع السوري؛ فالأم هنا رمز لأبناء الشعب عموماً، وقد تعني الأرض ، وقد تعني مجموعة القيم التي نشأ عليها أبناء الشعب، وقد تعني كل هذه المعاني مجتمعة، وأظن أن الشاعر كان موفقاً حين اختار رمز (الأم) الذي ينفتح على آفاق من الإيحاءات والمعاني والمشاعر تترجم واقع البلاد قبل الحرب، فلا أحد ألصق بالإنسان وأقرب إليه من أمّه ، وحين يتشرب الإنسان قيماً نشأ وترعرع عليها وآمن بها، فاستقرت في وجدانه، تكون كالأم قرباً إليه ، ومن خلال تجميع جزئي المشهد التخيلي تتضح لنا القيمة الفنية للصورة؛ فالسلام والرغبة فيه والتطلع إلى حياة لا قتل فيها ولا دماء جزء رئيس من ثقافة الشعب السوري، وهذا المعنى لا يتضح لو قال الشاعر مثلاً (ويزرع رجل إلى جانب البيت زيتونة) ، ثم إن الاعتراض المفترض على الصورة، يقوم على تفكير قاصر بجمالية الصورة الشعرية؛ فالحداثة تفرض علاقات غير مألوفة بين طرفي التشبيه، لكنها لا تتناول الدلالة الإيحائية للمفردة (المشبه أو المشبه به) ، والتجديد لا يعني بحال من الأحوال الانفصال التام عن الموروث، إنّما هو إعادة خلق له يستكنه أبعاد الواقع، في ظل فلسفة جمالية ذاتية، ترصد بعين مبصرة طبيعة المعطى؛ فلا ضير إن أعاد الشاعر قيمة جمالية في تشكيل جديد يعكس رؤيته ويتماهى مع عواطفه.

ثم إن الصورة تكتمل إذا نظرنا إلى مكوناتها وخصوصيتها التي تتبدى لنا من خلال تقابلها مع الصورة النقيضة، ويتضح هذا حين ننظر إلى كلمتين متقابلتين في صورتين متناقضتين تماماً، وهما (تهمس / يصرخ)، مع أن الصراخ كان في الصورة الأولى صراخ تكبيرة (

الله أكبر)، والهمس كان في الصورة المقابلة همس تكبيرة؛ فالصراخ يتسق مع المفردات التي ساقها الشاعر (بنادق / حزام / قنص)، كما أن الهمس يتسق في دلالته مع زراعة الزيتونة، وهنا تقابل آخر بين الصراخ وما تحمله الكلمة من معاني العنف، والهمس وما في الكلمة من معاني الوداعة والسكينة، و عند هذه الثنائية الحدية بين المتقابلات يتولد الحزن في أجلى صوره؛ فلو ذكر الشاعر الصورة الأولى فقط أو الثانية فقط لعرّفنا بما هو معروف، والصورة لا ترمي في الشعر الحديث لتوضيح الواضح وزيادة معرفتنا به، إنها تسعى دائماً للكشف عن الباطن غير المدرك، من خلال الجمع بين حقيقتين، وهكذا تستكشف الصورة عند الشاعر شيئاً بمساعدة شيء آخر، وإدراك غير المدرك لا المزيد من إدراك المدرك، وباختصار فالشعور (الحزن) يظلّ غامضا مبهماً ما لم يتشكل في صورة، وهو بذلك جعلنا نشاركه حزنه من خلال الإثارات المتنوعة .

والشاعر في مطولته يتحرّك في ثلاثة أزمنة (الماضي والحاضر والمستقبل)، وهذا أمر يقبله العمل الدرامي عموماً، فما بالك إذا كنا نتحدث عن شاعر يطوّف بخياله في الفضاءات الثلاثة؛ فطبيعة المشهد السوري في أثناء الحرب فرضت على الشاعر، كما فرضت على الإنسان العادي أن يعقد مقارنة بين ما كان وما يحدث وما يمكن أن يحدث، وفي هذا الربط يتكشّف إدراك الشاعر لمبررات هذا التوحد بين الأزمنة، ويتضح البون الشاسع بين الماضي والحاضر ليكشف أسباب تلك الحرب.

والمشهد الأوّل يمثل فضاء زمنياً واحداً وهو الحاضر بكل قتامته، باستخدام صيغ المضارعة (يزنّر / يوزّع / يصرخ / تزرع / تهمس)، نقول هذا مع لفت الانتباه إلى توازي الحاضر الدرامي مع الحاضر الواقعي؛ لينسجم الصراع وتتولد الحركة الداخلية من تصالب وتناقض مدلولات الأفعال المضارعة، فاستمرارية الإرهاب وحضورها في المشهد الدرامي يقابله استمرارية الرغبة في السلام من طرف (الأم) التي أخذت في سياق المشهد فاعلية دلالية تعبّر عن رؤية الشاعر وتفكيره، لكنّ العمل الدراميّ عمل فكري حتى لو تداخل فيه الذاتي مع الموضوعي والخارجي مع الداخلي، هو بالنهاية يطرح فكراً من رؤية شعرية تحمل في طياتها فلسفة الشاعر الحياتية وقدرته على بناء مفردات الحياة أو إعادة تشكيلها، فما بالك إذا كانت القضية قضية وطن وشعب وانتماء وهوية، فالتفكير الدرامي السليم لا ينفصم عن الواقع ، ولا ينبغي له ذلك؛ فالدراما تصوير لروح الواقع وكشف عقلاني لأبعاده؛ فلابدّ

أن يلتحم الشاعر بواقعه لا التحام المسرحي أو القاص، ولا التحام الإعلامي والمؤرخ،بل التحام المبدع الذي لا يكتفي بالفكر وحده ولا الفن وحده، بل التحام المدرك لطبيعة العلاقة بين الطرفين، حتّى لو طغى طرف على آخر بما يمليه عليه طبيعة الحدث الدرامي وأهميته وشكل التعبير عنه .

وهنا نقف عند سؤال مهم، هل نقبل من وجهة نظر درامية أن ينتهي المشهد نهاية مثالية؛ فنقنع بشجرة الزيتون مقابل البنادق، والكاتمات والحزام الناسف ؟

نستطيع أن نرى المشاهد في نسيج درامي واحد؛ فالشاعر يدرك عدم جدوى الزيتونة إذا لم تساندها قوّة تدفع عن الوطن غائلة العدوان، أدرك ذلك بحسّه الدرامي ووعيه بضرورة المقاومة، وحين ينهي المشهد بـ : " الله أكبر" على لسان الأم (الرمز) فإنما يبني جسراً بين المثالية والواقعية، بين الزيتونة والرصاصة، بين الضعف والقوة، بين الاستسلام والمقاومة، وتبقى الله أكبر– نهاية المشهد الأوّل وبداية للمشهد الثاني – صرخة تُمثّل إدراك الشاعر لمفهوم المقاومة ببعدها الوطني، وهذا ما نراه في المشهد الثاني :

مضى ولم ينظرْ إلى الوراء
مضى كأنّ العمرَ في راحتهِ
حفنةُ ماء

والشاعر ينحو منحى الواقعيين الجدد في التفاؤل بغد أفضل؛ ففي المشهد الثالث يرسم لنا الشاعر صورة للزوجة أو الحبيبة وهي تطلب إلى زوجها أو حبيبها المقاوم، أن يعود إليها ليشتركا في هزيمة الموت وينجبان جيلاً يعيشُ زمناً بهياً

تعالَ فقدْ نهزمُ الموتَ
في نطفةٍ سأخبئها في عروقي
ننذرُها لزمان بهيّ

وقد يبدو للوهلة الأولى غياب المبرر الدرامي لاستعادة الماضوي، إلاّ إن كانت هناك ضرورة درامية أملت على الشاعر إلقاء الضوء على مساحة ماضوية معينة، ونحن ننطلق من هذه الحقيقة؛ فلا بدّ أن نستكشف فاعلية الماضي بالحاضر، ولولا هذه الفاعليّة لجاز لنا اتهام الشاعر بالحكائية الفوضوية التي لا يسمح بها البناء الدرامي للنص؛ فالماضي لا يحقق فاعليته الدرامية إلا إذا كان حاضراً في قلب الحدث الحاضر، خالقاً أو محرّكاً أو موجّهاً

لحركيته، وهذا يلزم الشاعر أن ينتقي من المشهد الماضوي ما يراه مناسباً لهذه المهمة، وبذلك يخلق حركة دورانية ويوازن بين معادلة الفعل وردّ الفعل بين الثابت والمتحوّل، ولست هنا في موقف يسمح لي أن أخوض مفصلاً في ازدواجية الثابت والمتحوّل،لكنني لا أتحدّث عن ثابت مطلق ومتحوّل مطلق؛ فالحدث الدرامي – ماضيا وحاضراً – متحوّل للحظة حدوثه ثابت للحظة انقضائها، ولم أطلق صفة الثبات على الماضي الدرامي في النص لمجرد انقضائه بالنسبة للحاضر، بل لأن الماضي الدرامي شهد تجانساً في ماهيته لا في حركيته جعلت منه فعلا من منظور الشاعر، كما أنَّ الحاضر الدرامي شهد تجانساً في ماهيته لا في حركيته جعلت منه رد فعل، وهنا يبدو طرفا المعادلة بين الماضي الفعل والحاضر ردّ الفعل، وإن كان ردّ الفعل يتخذ أشكالا مختلفة، ولنوضّح ما ذهبنا إليه نتوقف عند المشهد 6 من القصيدة ذاتها [15]:

ووالدي لمْ يكملِ الواحد والسَّبعين
عاشَ حروباً سبعةً
تروي لنا الجدّة:
لا أعلمُ منْ قاتلَ في لبنان
أسطولاً ورجعيين
لكنهُ كانَ فتى ما طرّ بعدُ شارباهُ
عادَ مسكوناً بوديان
جبالٍ.....

فالماضي على لسان الجدّة يبدو خالقاً من منظور الشاعر للحاضر الذي يمثّله المشهد الأوّل، وكأني به أراد أن يعقد مقارنة بين ماض مقاوم، وهجمة الإرهابيين على البلاد؛ ليكشف أبعاد الحرب التي شنّت على الوطن ، وهذا ما جسدته شخصية الأب نفسه :

ليتَ الجسمَ ظلّ مُكفّنًا في الثلجِ
في الجولانِ.....
ليتَ العينَ ذابتْ في الترابِ وما رأتْ
ولداً يقاتلُ أهلهُ.....

[15] – وردة في عروة الريح : ثائر زين الدين ، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب ، دمشق ، ص 15.

وأباً يزنّر طفلةً بالموت.....

وهكذا يربط الشاعر بين الماضي والحاضر والمستقبل في نسيج درامي فيخلق فضاء تتداخل فيه حدود الأزمنة الثلاثة، ويكشف عن رؤيته تجاه المشهد السوري بعموميته وجزئياته، ويتحرَّك بين الأزمنة الثلاثة في أمكنة مُتعدّدة مُحققاً وحدةَ البيئة الزمكانية وانسجامَها .

الخاتمة :

مما سبق يُمكننا القول بأنَّ النزعة الدرامية في الشعر العربي السوري مثَّلت في شعر : د. ثائر زين الدين منحى أسلوبيَّاً مميزاً جعلت منها ظاهرةً تسترعي لفتَ الانتباه ودراستها، وقد جاءت حاملةً طروحاتها الفكرية التي عبَّرت عن أشكال العلاقة القائمة بين الذات والموضوع، كما سعت إلى أن تكون ذات نزوع خلَّاق باتجاه التميّز والتفرّد الذي برز فيه صوته الشعري منذ الثمانينات، وما يزال صوتاً مُغرّداً في سماء الشعر العربي السوري، وهو ما برز بشكلٍ واضح من خلال أنموذجات شعره التي اخترناها له من غير ديوان من دواوينه الشعرية.

المصادر والمراجع :

أولاً ـ المصادر :

دواوين الشاعر : ثائر زين الدين

ـ **في هزيم الريح:** ثائر زين الدين ، وزارة الثقافة ، دمشق، 2003م

ـ **وردة في عروة الريح** : ثائر زين الدين، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب،2015م .

ـ **ورميت نرجسة عليك:** ثائر زين الدين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2016م.

ثانياً ـ المراجع :

ـ **دراسات في الأدب المسرحي** : سمير سرحان ، مكتبة غريب، القاهرة، بلا.

ـ **الشعر العربي المعاصر** : عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت ، 2007م .

الفكاهة والضحك: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 289 / 2003م .

فن الشعر: أرسطو، تر: إبراهيم حمادة، الأنجلو المصرية، القاهرة، بلا .

ـ **فن المسرحية** : ميليت وبنتلي ، تر : صدقي حطاب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع1، 1992م .

ـ **معجم المصطلحات الأدبية المعاصر**: سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985م.

ـ **المصطلح في الأدب الغربي** : ناصر الحاني ، دار المكتبة العصرية ، بيروت ، 1968م .

ـ **المفارقة في القصص العربي المعاصر** : سيزا قاسم ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 2/ ع 2/ 1982م.

ـ **موسوعة المصطلح النقدي**: عبد الواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، مج4،1993م.

سيرة ذاتية :

لينا أحمد يعقوب طالبة دكتوراه قيد الإنجاز، أرتاد المراكز الثقافية في مدينتي اللاذقية وجبلة، ومكتبة جامعة تشرين .