النزعة الدراميّة

- كلُّنا نعرفُ ما الدراما؛ فهيَ تعني في بساطةٍ وإيجاز الصراعَ في أيِّ شكلٍ من أشكالِه. والتفكيرُ الدراميُّ هو ذلكَ اللونُ مِنَ التفكيرِ الذي لا يسيرُ في اتِّجاهٍ واحد، وإنَّما يأخذُ دائِماً في الاعتبارِ أنّ كلَّ فكرةٍ تقابلُها فكرة، وأنّ كلَّ ظاهرٍ يستخفِي وراءَهُ باطنٌ، وأنّ التناقضاتِ وإن كانت سلبيةً في ذاتِها فإنّ تبادلَ الحركةِ فيما بينها يخلُقُ الشيءَ الموجب.

- فإذا كانتِ الدراما تعني الصراعَ فإنَّها في الوقتِ نفسِهِ تعني **الحركة** ؛ الحركة مِن موقفٍ إلى موقف، مِن عاطفةٍ أو شعور إلى عاطفةٍ أو شعورٍ متقابلين، مِن فكرةٍ إلى وجهٍ آخرَ للفكرةِ.

- فكلُّ واقعةٍ جزئيّةٍ من وقائِعِنا اليوميّةِ، بل كلُّ نظرةٍ وكلُّ كلمةٍ، هيَ بنيةٌ دراميّةٌ مهما ضَؤُل حجمها، وسواءٌ التفَتْنا إلى هذه الخاصيّةِ فيها أم لم نلتفِت.

- ومِن أبرزِ سِماتِ التفكيرِ الدراميِّ أنّهُ **تفكيرٌ موضوعيٌّ** إلى حدٍّ بعيد، ففي إطارِ التفكيرِ الدراميّ يُدرِكُ الإنسانُ أنّ ذاتَهُ لا تقفُ وحدَها معزولةً عن بقيةِ الذّواتِ الأُخرى وعنِ العالمِ الموضوعيّ بعامّة.

- وإلى جانبِ خاصيّتَي **الحركةِ والموضوعيّة** اللتينِ تُميِّزانِ التفكيرَ الدرامي هناكَ خاصيّةٌ أساسيّة لِهذا التفكيرِ هيَ خاصيّةُ **التجسيد**. ومِن ثَمَّ كانَ التفكيرُ الشعريُّ تفكيراً بالأشياء ومن خلالِ الأشياء، أي تفكيراً مجسَّماً لا تفكيراً تجريدياً.

- فالإنسانُ والصِّراعُ وتناقضاتُ الحياةِ هي العناصرُ الأساسيّةُ لكلِّ قصيدةٍ لها هذا الطابعُ الدراميّ.

- **العملُ الشِّعريُّ ذو الطابعِ الدرامي إنّما هو بناءٌ على مستويين، مستوى الفنّ ومستوى الحياة ذاتِها**؛ فنحنُ لا نستبصرُ في القصيدةِ ذاتِ الطابعِ الدرامي بمقدرةِ الشّاعرِ على بناءِ عملِه الشعريِّ بناءً فنِّياً فحسب، بل نُعاينُ كذلك ـ وهذه هي القيمةُ الموضوعيّةُ لعملهِ ـ مدى قدرتِه على المشاركةِ في بناءِ الحياةِ وتشكيلِها.

مثال شعري:

- ونَودُّ الآنَ أن نتناولَ بعضَ مقطوعاتٍ وقصائدَ منَ الشعر الجديدِ بالتحليلِ لكي نتمثّلَ بصورةٍ عمليّةٍ كيفَ يتحقَّقُ الطابع الدراميُّ في هذا الشعرِ، واقفينَ في ذلكَ عندَ كلِّ العناصرِ الدراميّةِ التي تتمثّلُ في هذا الشعر. سواء ما تمثّلَ منها في الإطارِ الفنِّي أو في المضمونِ الكُلِّي.

في مطلعِ قصيدةِ ((أسير القراصنة)) للشاعرِ بدر شاكر السيّاب نقرأ:

أجنحةٌ في دَوحةٍ تخفق
أجنحةٌ أربعةٌ تخفق
وأنت لا حبّ ولادَار
يسلِّمك المشرق
إلى مغيبٍ ماتَتِ النارُ
في ظلِّه... والدَّربُ دوّار
أبوابُه صامتة تُغلق

- وإذا نحنُ وقفْنا نتأمَّلُ النسيجَ الفِكريّ لهذهِ المقطوعةِ منَ القصيدةِ برزتْ أمامَنا الطبيعةُ الحواريّة الدّاخليّة التي تتحرّكُ خلالَ الصُّرةِ في مُجملِها. فمنذُ البداية تُطالِعُنا الطبيعةُ الخارجيّة بصورةٍ تُوحي على أقلِّ تقدير بدلالتين أساسيّتين.

- **أمّا الصورةُ ذاتُها** فهي صورةُ الأجنحةِ التي تخفقُ في الدّوحة. **أمّا الدلالةُ الأولى** فهي أنّ هناكَ إلفينِ مِنَ الطيرِ يتناغيانِ وتخفقُ أجنحتَهما من السعادةِ. ألمْ يقلِ الشاعرُ إنّها أجنحةٌ أربعة؟؟.

وأمّا الدّلالةُ الثانية فهي أنّ هذينِ الإلفينِ مطمئنّانِ في وكرِهما الذي ابتنياهُ على غصونِ الدوحة؛ ففي الدوحةِ مقرُّهُما وبيتُهُما ووطنهما جميعاً، يعودانِ إليهِ بعدَ رحلات السعي من أجلِ الحياة طوال اليوم، فيجدانِ فيه الطمأنينةَ والسَّعادة.

هذهِ هي الصورةُ الطبيعية التي تُطالِعنا في السطرينِ الأوّلِ والثاني من هذه المقطوعةِ.

- **فإذا انتقلْنا إلى السَّطرِ الثالث** وجدنا فيهِ صورةً أُخرى مقابلة للصورة الأولى. **الصورة الأولى** مُشتقةٌ مِن الطبيعةِ، يدركُها البصرُ إدراكاً عيانيّاً فلا يُنكرُ قيامَها، **أمّا الصورةُ الثانية** فنابِعةٌ من (ذاتِ الشاعرِ)، وهي شديدةُ المساسِ بذاتِه، ولا تعتمدُ في تكوينِها على أيِّ عُنصرٍ طبيعيّ. فالتقابلُ بينَ الصورتين إذن من حيثُ تكوينهما واضح. وكذلك هُناك تقابل بينهما من حيثُ الدلالة؛ ففي الوقتِ الذي تحكي فيه الطبيعةُ عنِ الحبِّ والاستقرارِ إذا بالذّاتِ تستشعرُ في صميمِها نقيضَ ذلك (**وأنتَ لا حبَّ ولا دار**).

- **هذهِ الأسطرُ الثلاثة** إذن يمكنُ أن نلخصَها من حيثُ تركيبها بطريقةٍ تجريديّةٍ فيما نسمِّيه ((**الحركة**)) **و** ((**الحركةَ المقابلة**)). فهناك حركةٌ خارجيّة ماثلةٌ في الطبيعةِ، وهناكَ حركةٌ أُخرى داخليّة ماثلةٌ في نفسِ الشّاعر.

- قد ترجعُ الصورة الخارجيّة إلى رؤيةٍ بصريّة حقيقيّة أثارَت في نفسِ الشّاعرِ الصورةَ الشعوريّة الذاتيّة المقابلة. وقد تكونُ هذه الصورةُ العيانيّة مختلفةً وإن كانت ممكنةَ الوقوع. وفي أيٍّ مِنَ الحالينِ يدلُّنا التَّقابُلُ في الصورتينِ على مَنهجٍ دراميٍّ واضحٍ في ((التفكير)) الشعريّ.

- كانَ في وسعِ الشاعر ـ إذا كانَ كلُّ غرضِه هو مُجرّدُ التعبيرِ عن مشاعرِه الخاصّة ـ أن يقولَ مباشرة (بلا حبٍّ ولا وطنٍ أعيش)، أو كان في وسعهِ أن يكتفيَ بالسطرِ الثالثِ، ولكنّهُ عندئذٍ يظلُّ غنائيّاً وتقريرياً معاً. ولا عيبَ في الغنائيّةِ ؛ فالتعبيرُ عنِ المشاعرِ الذاتيّة أمرٌ مفترضٌ ومُسلَّمٌ به في الشعرِ الغنائي الذي تنتمي إليه القصيدة، بل هو عنصرٌ أساسيٌّ لا يُمكنُ إغفالُه، ولكنّ القولَ واضِحٌ بينَ تأثيرِ قولِ الشاعر (وأنتَ لا حبَّ ولا دار) الذي يُعبِّرُ فيهِ عن شعورِه، إذا هو اكتفى بهذهِ العبارةِ، وبينَ تأثيرِ هذه العبارة في السياقِ الدراميّ الذي وردَتْ فيهِ. فلا شكّ أنّ التقابُلَ بينَ الصورتينِ الطبيعيّةِ والذّاتيّةِ قد عمّقَ من دلالةِ الشعور بضياعِ الحبِّ والبُعدِ عنِ الوطنِ الذي أرادَ الشاعرُ أن يُعبِّر عنه.

- إنّ الشاعرَ هُنا لا يُغلقُ نفسَهُ على مشاعرِه فلا يستبصرُ إلا بما يدورُ فيها، ولكنّه يتجاوزُ هذه العملية التي تُمثِّلُ ذاتَه في إطارِ أبعاد أخرى خارجيّة. وأرجو ألّا يختلطَ هذا بما يصنعهُ الشاعر أحياناً حينَ يُضفي مشاعرهُ على الطبيعةِ، فيجعل الحمامَ مثلاً يهتفُ بشجي لأنّه هو حزين، أو يترنّم طرباً لأنّه هو سعيد؛ فهذا التجسيمُ للمشاعرِ الذّاتيّة في عناصرَ طبيعيّة على ما لهُ من تأثيرٍ بالغ، يختلفُ كلّ الاختلافِ عن منهجِ التفكيرِ الشعريِّ الدراميِّ الذي نحن بصددِه. **شوقي يقولُ مثلاً في نونيّته:**

يَـا نَـائِحَ الطَّلْـحِ أشْـباهٌ عوادِينـا نَشْـجَى لواديـكَ أن نأسـى لوادِينـا

مـاذا تقـصُّ علينـا غـيرَ أنّ يـداً قصَّتْ جناحَـكَ جالَـتْ في حواشِـينا

وتستمرُّ هذه النغمةُ التي يجمعُ فيها الشّاعرُ بينَ مأساتِه ومأساةِ الطائر المهيض. ولو شاءَ السيّابُ أن يعبِّرَ عن وحدتِه وعن ضياعِ حبِّه وبُعدِه عن وطنِه بنفسِ المنهجِ لَاختارَ طائراً واحداً غريباً (لا إلفين)، وجعلهُ مُصاباً في رجليهِ أو جناحيهِ فلا يقوى على الحركةِ (كما كانَ

الشاعرُ نفسه، رحمه الله). وعندئذٍ يكونُ قد جسّمَ مشاعرَهُ الأسيانة (الحزينة) من خلالِ هذا الطائر. ولكنّه لم يَصنع هذا؛ فقد عبّرَ عن كلِّ تلكَ المشاعر دونَ أن يفرضها على الطبيعة. بل كانَ تعبيرُهُ عنها أوقعَ وأدلّ على عمقها في نفسه وصدقها من خلالِ المخالفةِ بينها وبين الطبيعةِ.

- أمّا لماذا لا يكونُ هذا المنهجُ في الغالبِ أوقعَ في النفس وأدلَّ فيرجعُ إلى حقيقةِ أنّنا مهما زدنا اللونَ الأسود سواداً فلن نزيده ظهوراً وتأثيراً؛ فبدل أن يكونَ الشاعر وحده هو الحزين يكون هناكَ اثنين يتّفقان في الحزن هما الشاعرُ نفسُه والطائر. ولكننا بمجرد أن نضعَ الأبيضَ بجانب الأسود، أي بمجرّدِ أن نرى الوجهَ والوجهَ المقابل، فإننا نزدادُ إحساساً بالوجهينِ معاً. وهذا ما صنعَه السيّاب؛ فقد كانتِ الصورةُ الأولى مليئةً بكلِّ ما هو سليبٌ في الصورةِ الثانية. الحبُّ الماثل بين الإلفين، والسّعادةُ المرفرفةُ عليهما، والموطن المطمئنُّ بهما، كلّها عناصرُ إيجابيّةٌ ماثلةٌ في الطبيعةِ، أي في الصورةِ الخارجيّة، وهي في الوقتِ نفسِه مفقودةٌ بالنسبة للذات، أي تفتقرُ إليها الصورة الداخليّة. ويزيد من عمقِ دلالةِ هذا التخالف أنّ الصورتينِ المتخالفتينِ يضمُّهما إطارٌ واحد؛ فالإلفانِ السعيدان بالحبِّ في عشِّهما، والشاعرُ الذي افتقدَ الحبّ والوطن، هم جميعاً عناصرُ لوحةٍ واحدة، ولا يمكن عندئذٍ النظرُ إلى بعضِ هذه العناصر منفصلاً عن بقية العناصر.

- هناكَ تلازمٌ زمني (تزامن) بينَ هذه العناصرِ المتخالفةِ، يفرضُ بالضرورةِ قيامَ علاقاتٍ بين هذه العناصر، فإذا ببعضِها ينعكسُ على بعض فيزيدُ تعبيريّته نصاعة وعمقاً. ولو لم تجتمعْ هاتانِ الصورتانِ الجزئيّتان في إطارٍ واحد لهبطَتْ قوتُهما التعبيريّة. فلو تحدّثَ الشاعرُ عنِ الإلفين وحدهما، أو عن نفسهِ وحدها، لكانت عبارته عندئذٍ مجرّدَ تقريرٍ لمعنى عادي. لكنّه

بجمعه ـ على النحو الذي بيننا ـ بينَ الصورتينِ العاديتين في ذاتيتهما داخلَ إطارٍ واحد، استطاعَ أن يستكشفَ شيئاً جديداً له خصوصيّته ومن ثمّ له طرافتهُ.

- إنّه يثيرُ على أقلِّ تقدير هذا التساؤلَ: هذا التقابل في الموقفِ الجزئي الصغير بينَ الإلفين في عشِّهما منَ الدوحةِ وبينَ الشاعرِ ألَا يدلُّ على تقابلٍ أعمّ بينَ عوالمِ الوجدان وعالم الطبيعة، بينَ (الذات) و(الموضوع)؟؟ ، ولم يكنْ مثلُ هذا التساؤلِ ليثورَ في نفوسِنا لو لم تكنْ تركيبةُ المشهد دراميةً في أساسِها.

- وينبغي أن ننتبِه هنا إلى أنّ الشاعرَ لا يعمدُ عمداً لأنْ يكونَ شعرُه ذا نزعةٍ درامية أو إلى أن يجعلَ عبارتَه دراميّة، فالعَمْدُ في مثلِ هذه الحال خليقٌ أن يقتلَ الشعرَ والتعبيرَ معاً، وإنّما تكونُ للشعرِ وللتعبير هذه الخاصية الدرامية لأنّ الدافعَ الأوّل إلى الكتابةِ يحملُ في ثناياهُ بذوراً دراميّة، ولأنّ منطلقَ الشاعرِ النفسيّ بعامّة ـ إذا جازَ التعبيرُ ـ مُركّباً تركيباً درامياً، بل لعلّني لا أبعدُ في القولِ إذا ذهبتُ إلى أنّ اللغةَ ذاتَها، أو ـ بتعبيرٍ أدقّ ـ تصوُّرَ الشاعرِ للغةِ كما هي مستقرّةٌ في ذهنه، تصوُّرٌ درامي.

- وإذا نحنُ مضيْنا نقرأ بقيةَ مقطوعةِ السيّاب استطعنا أن نستكشفَ كذلك كيفَ تكونُ لغة الشاعرِ ذاتها دراميّةً، فضلاً عن كون المشهد دراميّاً، لنقرأ قولَه:

يسلمكَ المشرقُ

إلى مغيبٍ ماتتِ النارُ

في ظلِّه...

فقد تلفِتُنا منذُ البداية هذه المقابلةُ بين المشرقِ والمغيب. ولو كانتِ المسألةُ مجرّدَ تقابلٍ في الألفاظ، أعني لو كان مجرّدُ تقابلِ الألفاظ هو ما يصنعُ التعبيرَ الدراميّ، لكانَ شعرُ

الزخارف اللفظيةِ دراميّاً من الطرازِ الأوّل. ألم يكنْ بيتُ الشعرِ يُمتدَحُ لأنّ الشاعرَ استطاعَ أن يجمعَ فيهِ بينَ أكبرِ عددٍ من المتقابلات؟؟ ولكنّ حشدَ المتقابلاتِ في العبارةِ الشعريّة لا يصنعُ منها بالضرورةِ عبارةً دراميّة. ذلكَ أنّ التقابلَ في العبارةِ الشعريّة الدراميّة ليسَ مجرّدَ تقابل ألفاظ وإنّما هو ـ بصفة أساسيّة ـ تقابلُ أبعادٍ نفسيّة.

- فالألفاظُ ذاتُ التأثيرِ الدراميّ هي مجرّدُ ثغراتٍ أو منافذ يطلُّ منها الإنسانُ على أجزاء من عالم الشاعر النفسيّ، إنّها المقابلُ الصغيرُ لتلكَ الأجزاءِ الحقيقةِ من ذلكَ العالم، إنّها ـ بعبارةٍ موجزة ـ متقابلاتٌ لفظيّة ذاتُ رصيدٍ نفسيّ ووجودي.

- فإذا نحنُ سلّمنا بهذه الحقيقةِ كانَ من الخطأ أن يتصوّرَ بعضُ الشعراء أنّهم باستخدامِهم الألفاظَ المتقابلة في دلالتها المباشرة المرصودة أنّما يكتبون شعراً تتوافرُ فيه الخصائص الدرامية؛ لأنّ المشرقَ والمغيب (أو الغرب) متقابلان لفظيان يستدعِي أحدُهما الآخر في الذهنِ بحكم تكويننا اللغويّ، دونَ أنْ يكونَ لهما في نفوسِنا رصيدٌ شعوريّ خاصّ. ولم يكنِ الأمرُ كذلكَ في حالةِ استخدامِ السيّاب لهاتينِ اللفظتينِ؛ فلمْ تكنِ المسألةُ مُجرّدَ تداعٍ ذهنيّ، وإنّما برزَ هذان اللفظانِ في عبارتِه لأنّ لهما عندهُ بُعداً نفسيّاً خاصّاً.

- فالقصيدةُ ذاتُها وإن كُتِبت في البصرة في عام ١٩٦٣م يتّصلُ المقطعُ الأوّل منها الذي نقفُ عندَه الآن، بمعاناةِ الشاعرِ من انتقالِه بينَ الشرقِ، حيثُ وطنُه وأهله، إلى الغربِ التماساً لشفاء العلّة، ومن ثمّ كانَ الشرقُ والغربُ طرفي هذهِ المعاناة، هذه التجربة. فالشرقُ والغربُ وجهانِ للحياةِ متقابلان، عاشَهما الشاعرُ وعاناهُما مُعاناةً حقيقيّةً، ولم يعُدْ وجودُهما مُجرّدَ تقابلٍ لفظيٍّ في ذهنه، بل صارَ وجودُها جزءاً حقيقيّاً حيّاً في نفسِه.

- على أنّ معرفتَنا بحياةِ الشاعرِ نفسِه هي التي ساعدتْنا على تمثُّلِ البعدِ الحقيقيّ لاستخدامِه هذين اللفظينِ المتقابلينِ في عبارتِه، فهل يفقدُ التعبيرُ دراميّتهُ لو لم نكنْ على معرفةٍ بحياةِ الشّاعر؟؟، لو أنّنا قرأنا العبارةَ كلّها مرة أُخرى لتبيّنّا الخاصيّة الدرامية فيها دونَ حاجةٍ إلى تلكَ المعرفة، ممّا يؤكِّدُ لنا أنّ القيمةَ الدّراميّة تكمُنُ في التعبيرِ ذاتِه وليسَت قيمةً خارجيّةً. فقد قالَ الشاعرُ أنّ المشرِقَ يُسلِّمُه إلى مغيبٍ ((ماتتِ النارُ في ظلِّهِ)). وعلينا الآنَ أن نتدبّرَ أولاً ما في عبارته ((ماتت النار في ظلّه)) من خصائصَ دراميّة ، ثمّ نتمثّلَ بعدَ ذلك درامية العبارة كلِّها.

فموتُ النارِ في الظلِّ يتفجَّرُ دراميّةً، أولاً في النارِ التي ((تموت))، من حيثُ أنّ النارَ ((حركةٌ)) والموتَ ((سكون))، ثمّ في الموتِ الذي ((يقعُ)) في الظلِّ، بِما يدلُّ على انتهاءِ ((حركة الموت)) بدورِها ـ ولابدّ منِ استخدامِ هذا التعبيرِ هنا ـ إلى ((سكون)) الظلّ. وهكذا تستحيلُ الحرارةُ ويستحيل التأجُّجُ إلى همودٍ وبرود.

هذا هو المعنى الدراميّ الذي تدلُّ عليهِ عبارةُ ((ماتتِ النارُ في ظلِّه))، ونحن لم نستخرِجْ منها هنا ـ ولا يجوزُ لنا أن ندعيَ هذا ـ أقصى بُعدٍ نفسيٍّ لها حتّى لا نُتّهَمَ بإثقالِ العبارة ـ كما يدعي السُّذّج ـ بما ليسَ فيها، وإنّما نكتفي بهذهِ الدلالةِ لِتمثُّلِ التأثيرِ الدرامي الذي تعكسُه على الجزء الرئيسي منَ العبارةِ، أعني التقابلَ بين المشرق والمغيب.

فإذا كانَ المشرقُ ـ كما ذهبنا ـ يمثِّلُ كياناً وجدانيّاً قائماً في نفس الشاعر، وأنّ الشاعرَ لم يستخدم هذا اللفظَ إلّا للدلالةِ على هذا الكيانِ الوجداني، فكيفَ يتفقُ هذا وهو لم يقل لنا كلمةً واحدة تُشيرُ إلى ((وقعِ)) هذا المشرقِ في وجدانِه؟؟.

- هُنا ينبغي أن نعودَ فنتذكّرَ المنهجَ الدراميَّ الذي تحقَّقَ في المشهدِ الأول من المقطوعة، فقد رأينا أنّ حديثَ الشاعرِ عن نفسِه في السطرِ الثالثِ كانَ تقريريّاً مباشراً، في حينِ أنّهُ أشبع

الحديثَ عنِ الإلفين، كما رأينا كيف انعكسَ أحدُ الوجهينِ على الآخر (وهو ما يُمثِّلُ حركةَ التفكيرِ الدراميّ)، فإذا بنا ندركُ أنّ كلّ ما هو موجب في الصورةِ الطبيعيّة كانَ سلباً في الصورةِ الذاتيّة.

- وبنفسِ هذا المنهج تتحقَّقُ الخاصيّة الدراميّة في العبارةِ الأخيرةِ ؛ فالشاعرُ لم يقلْ شيئاً قطُّ عنِ المشرق، ولكنّه قالَ كلّ شيءٍ عنِ المغربِ (على الأقل من منظورِه الشعريّ الخاصّ)...

فإذا كانتْ تجربةُ المغربِ في نفسِ الشاعرِ قد ولّدَتْ معاني الهمود والموت والظلام، فإنّ تجربةَ المشرقِ عندئذٍ تكونُ هي الحركةَ والحياة والتوهُّج.

شيءٌ لم يقلْهُ الشاعرُ حقاً قولاً صريحاً، وما كانَ لأنْ يقولَهُ بعدَ أن قالَ كلَّ ما في نفسِه عنِ ((الوجهِ المقابل)). وتجليةُ أحدِ الوجهين المتقابلَين في التركيبةِ الدراميّة هي في الوقتِ نفسِه تجليةٌ للوجه الآخر.

إنّكَ تزيدُ السّوادَ قتامةً من غيرِ شكٍّ إذا أنتَ زِدْتَ البياضَ المقترنَ بهِ نصاعةً.

الحوار الداخلي ((المنولوج))

- ✓ وعبارةُ ((الحوار الداخلي)) هي ذاتُها عبارةٌ اصطلاحيّة مُستعارة بلا شكّ من ميدانِ الفنِّ الروائي كذلك، وبخاصّة من ميدانِ الأدبِ المسرحي.
- ✓ فالحوارُ العادي ـ ببساطة ـ صوتانِ لشخصين مختلفينِ يشتركانِ معاً في مشهدٍ واحد، تتبيّنُ من خلالِ حديثِهما أبعادُ الموقفِ.
- ✓ وفي الحوارُ الداخلي يكونُ الصوتانِ لشخصٍ واحد، أحدهما هو صوتُه الخارجيّ العام، أي صوته الذي يتوجّه به إلى الآخرين، والآخر صوتُه الداخلي الخاصّ الذي لا يسمعهُ أحدٌ غيره ولكنّه يبزغُ على السطح من آنٍ لآخر. وهذا الصوتُ الداخلي إذ يبرزُ لنا كلَّ الهواجسِ

والخواطر والأفكار المقابلة لِـما يدورُ في ظاهرِ الشعور أو التفكير إنّما يُضيفُ بُعداً جديداً من جهة، ويعينُ على الحركةِ الذهنية من جهة أُخرى.

- ✓ أمّا البعدُ الجديدُ فيتمثَّلُ في لفتِنا إلى صوتٍ آخرَ مقابل، قد يكونُ الغرضُ منهُ إغراؤنا بما يقولُ هذا الصوتُ، وقد يكونُ العكسُ، أي تعميقُ شعورِنا بالفكرةِ الظاهرةِ وإقناعُنا بها. وبهذا تتحقَّقُ الغايةُ الدراميّة من التعبيرِ بنفسِ الطَّريقةِ التي سبَقَ شرحها في الفقرةِ السابقةِ.
- ✓ وأمّا الحركةُ الذهنيّة فتتمثَّلُ في العمليةِ الدراميّة نفسها، أي في الوصول إلى حالةِ الاقتناعِ عن طريقِ ((المرور)) من أحدِ وجوه الحقيقة الشعوريّة إلى وجه آخر. فالواقعُ أنّه ليسَ هناكَ شعور موحّد صرْف يعتري الإنسان فلا يجدُ في نفسِهِ غيره، لأنّ التجربةَ (والشاعر من أهلِ التجربة) علّمَتِ الإنسانَ أنّ كلَّ شعورٍ مقترن في النفس بشعور مقابل. ومن ثمّ يستعصي على الإنسان أن يفكّرَ أو يشعر في اتّجاهٍ واحد إذا هو أخلصَ للتجربةِ وما يتجاوبُ فيها من أصداءٍ مختلفة. وحينَ يمضي التفكيرُ الشعريُّ في اتّجاهٍ واحد نجدُ أنفسنَا إزاءَ شعرٍ لا نُقبِلُ عليه بحماسةٍ وإن كنّا كذلك لا نرفضه. وبهذهِ المناسبةِ أحبُّ أن أقرِّرَ أنّ قدراً لا بأسَ بهِ من شعرائنا الجُدد أنفسهم لا يَعونَ هذه الحقيقة، وأنَّنا نقرأ قصائدَهم ثمّ إذا نحنُ سُئلْنا عنها قلنا لا نجدُ فيها شيئاً. والسَّبب في هذا راجعٌ إلى أنّهم لا يتعمّقونَ في تجارِبهم، أعني لا يرونَ الأبعادَ المختلفة للتجربةِ التي يُعبِّرون عنها، فإذا هم يتحرّكونَ في اتّجاهٍ واحد، فلا يقولونَ عندئذٍ إلّا ما قيلَ من قبل، أو ما يمكنُ أنْ يُقالَ بلا معاناةٍ شعريّة، وإن صِيغَ في قالَبٍ شعريّ.

- ✓ إنّهم ـ بعبارةٍ موجزة ـ يخفقونَ في إثارتِنا، لأنّهم ينسَونَ أنّنا في عصرٍ لمْ تعُدِ السطوحُ الملساءُ فيه تستثيرُنا لكثرةِ ما استثارتْنا من قبل. لم تعدِ الأنوارُ وحدها تُبهرنا، ولم يعدِ الظلامُ وحدَه يخيفُنا، ولكن حينَ يجتمعُ النورُ والظلامُ يكونُ البهر ويكونُ الخوف.
- ✓ ولنقفِ الآنَ عندَ الجزءِ الأوّل منَ الفقرةِ الثانيةِ في قصيدةِ **((حلم ليلة فارِغة)) للشاعرِ أحمد عبد المعطي حجازي** لنتمثّلَ صورةً من صورِ الحوارِ الداخلي الذي يُكسِبُ الموقفَ الـمُعبَّرَ عنه قيمةً دراميّة تنجحُ في إثارتِنا. **يقول**:

بالأمْسِ طائرُ الغرامِ زارَنِي

جناحُه أخضر

أليسَ حقّاً ما أقولُ؟

جناحُهُ أخضر

وبالنَّدى جناحُه مبلول

أليسَ حقّاً ما أقولُ؟؟

هُنا وقَف

دارَ على منازلِ الحيِّ، ودارَ وانعَطَف

تابَعْتُهُ، كانَ فؤادي يرتجِف

حتّى وقف

- ✓ في هذهِ المقطوعةِ يتساءَلُ الشّاعرُ مرّتين من خلالِ حديثِهِ عن زيارةِ طائرِ الغرامِ بقولِه: ((أليسَ حقّاً ما أقول؟؟)). وكانَ في وسعِ الشّاعرِ أن يمضي في تصويرِ طائرِ الغرامِ وزيارتِه له دونَ أن يتساءَلَ مرّتينِ هذا التساؤل.

- ولو أنّنا حذفْنا الآنَ هذينِ السطرينِ من المقطوعةِ لَما حدثَ في السِّياقِ شيءٌ، ولاستقامَ الكلامُ. ولكنّ هذا ما يبدو لنا للوهلةِ الأولى، لأنَّنا في هذه الحالةِ نكونُ قد نقلْنا المقطوعةَ إلى حالةِ ((التسطيحِ)) و((الاستواء)). وسيستقيمُ الكلامُ حقّاً، ولكنّهُ سيحرِّكُنا في اتِّجاهٍ واحدٍ، شأنَ كثيرٍ منَ الشعرِ الذي نقرأ. ولكنّ الشاعرَ المخلصَ لتجربتِه لم يَشأْ أن يخلُصَ لكلِّ صوتٍ استمعَ إليه، وإن يكن هذا الصوتُ صوتَه الداخليّ الذي لا يسمعُه غيره.
- إنّ حديثَ الشاعرِ هنا عن ((زيارةِ الطّائرِ ذي الجناحِ الأخضر المبلّلِ بالندى)) قد جعلَه هو نفسه يضحكُ في داخله، يضحكُ من هذه الرُّؤيةِ الساذجةِ التي قد تثيرُ كذلكَ ضحكَ الآخرين أو تجعلهم على الأقلِّ يتهاونون في أمرِه ويستقبلون كلامَه بفتور. وكأنّ صوتاً من داخلِه انطلقَ يقولُ له: ((أوَ تزيِّفُ الرُّؤى أنتَ كذلك؟؟)). صوتٌ لم نسمعْهُ نحن ولكنّ الشاعرَ نفسَهُ سمعه صارخاً في أُذنيهِ، ولم يكن في وسعه أن يسكُتَ عنهُ، بل كانَ عليهِ أن يُحاورَه حتّى يُقنعَهُ بأنّ الرؤيةَ الساذجة حقيقيّةٌ وليستْ مزيّفة.

ومن ثمّ سمعناهُ يقولُ: أليسَ حقّاً ما أقول؟، وكأنّه بذلكَ يُترجِمُ الصوتَ الداخليّ المعترضَ قائلاً: ((لم يكن جناحُه أخضر))، أي أنّ الشاعرَ غيّرُ صادق في يُزخرفُ من ألوان. وعندئذٍ نجدُ الشاعرَ يعودُ ليؤكِّدَ صدقَ الرؤيةِ بتكرارِه لنفس الجملة: ((جناحه أخضر)).

- وما يلبثُ الموقفُ أن يتكرَّرَ عندما يجترِئُ الشاعرُ على إضافةِ مزيدٍ من الصفاتِ لجناحِ الطائرِ. وكأنّهُ يريدُ أن يقولَ: ((لم يكنْ جناحُه أخضر فحسب، بل كانَ مبللاً بالندى، عندئذٍ ينطلقُ الصوتُ الدَّاخليُّ مرةً أُخرى مُعترِضاً على هذا التّمادي في تأكيدِ الرؤيةِ الأولى بإضافةِ عنصر جديد (الندى الذي يبلِّلُ جناحَ الطائرِ)، ويُترجِمُ الشّاعرُ هذا الاعتراضَ الداخليَّ حينَ يكرِّرُ سؤالَه الاستنكارِيّ: ((أليسَ حقّاً ما أقولُ؟؟)).

- ✓ وعلى هذا النحوِ استطاعَ الشاعرُ أن يؤكِّدَ لنا جديّةَ التجربة وصدقَها بما اصطنعَه مع نفسِه من حوار. ومع أنّنا لم نسمع إلّا طرفاً واحداً من طرفي الحوار، يتمثّل في الصوتِ الخارجيِّ للشاعرِ نفسِه، إلّا أنّنا كنّا بحيثُ نستنبطُ في يُسْرٍ ما يقولهُ الصوتُ الآخر، الصوتُ الذي لم نسمعْه.
- ✓ إنّ صوتَ الشاعرِ قدِ استطاعَ أن يحرِّكنا ذهنيّاً ونفسيّاً في الاتِّجاهِ المقابل، فإذا بهِ يستثيرُ الصوتَ الداخليّ المضمَرَ في نفوسِنا، الذي كانَ قد بدأ يتحرّكُ عندما أخذَ يُحدِّثنا عن زيارةِ الطّائرِ ذي الجناحِ الأخضرِ لهُ. لقد دارَ بخلدِه هو كذلك نفسُ الشيءِ الذي كان قد بدأَ يدورُ بخلدِنا، وكانَ رائعاً منه أنّه وحّدَ بينَ هذا الذي دارَ في خَلَدِنا والذي دارَ في خلدِه، في سرِّية وخفاء عجيبين، وذلكَ حينَ تساءلَ: أليسَ حقّاً ما أقولُ؟، وهو بصياغتِه للسؤالِ على هذا النحوِ لم يشأْ أن يجرَحنا بكشفِهِ الصريحِ عمّا كانَ قد أخذَ يُساورنا من شكٍّ إزاءَ حديثِه الأوّل، ولو شاءَ ذلكَ لتساءلَ في صراحةٍ: (أتقولونَ إنّه ليسَ حقّاً ما أقولُ؟) ولكنّه صاغَ السؤالَ على النحو الذي صاغَه به دونَ أن يُقحِمَنا صراحةً في الموقفِ الذي كانَ قد أقحمنا فيهِ سريّةً وخفاء، ومن ثَمّ لم يبدُ السؤالُ موجّهاً من أحدٍ سوى الشاعرِ نفسِه، سوى صوتِه الداخلي.
- ✓ هذا الحوارُ الداخليُّ قد أضافَ للموقفِ المُرادِ التعبيرُ عنه أبعاداً لم تكنْ لتظهرَ لوِ اكتفى الشاعرُ بالحركةِ في اتِّجاهٍ واحد، واكتفى منَ الواقعةِ بالإخبارِ عنها، ولكنّ تجسيمَ الموقفِ وتصويرَ المشاعرِ المتضارِبة إزاءَه خلال ذلكَ الحوارِ الدّاخلي قد جعلَه من غيرِ شكٍّ أكثرَ تأثيراً وإقناعاً. إنّك لا تقرأ هذه الأسطرَ حتى تجدَ نفسَكَ قد تعاطفتَ مع الشاعرِ وأحببْتَ الاستماعَ إليهِ.

- ✓ وفي وسعِ القارئ الآنَ أن يتأمّلَ في العواملِ الخفيّةِ التي تجعلهُ مشدوداً إلى كثيرٍ من قصائدِ الشعرِ الجديد، متعاطفاً معهُ؛ فسوفَ يجدُ أسلوبَ الحوار الداخلي من أهمِّ العوامل.
- ✓ أمّا أسلوبُ الحوارِ فيقومُ أساساً على ظهورِ أصوات (أو صوتين على أقلِّ تقدير) لأشخاص مختلِفين. ومألوفٌ في الشعرِ القديمِ ظهورُ مثلِ هذا النوعِ من الحوارِ الذي يرويهِ الشاعرُ في قصيدتِه فيحكي به ما دارَ بينَه وبينَ محبوبتِه (في الأغلبِ الأعمّ). هكذا ظهرَ هذا الأسلوبُ منذ عهد امرئِ القيس في العصرِ الجاهلي كما يتّضِح من معلَّقتِه.
- ✓ أقولُ إنّ الشاعرَ القديمَ كانَ ((يروي)) الحوارَ، وذلك بطريقةِ: ((فقالتْ..، فقلتُ لها..))، وهو حينَ يروي الحوارَ فإنّه يبتعدُ عنِ التجسيمِ الدراميّ بمقدارِ ما يقتربُ من السردِ القَصَصِي.
- ✓ وحينَ التفتَ الشاعرُ المعاصرُ إلى هذه الإمكانيّةِ التعبيريّةِ، أعني استخدامَ أسلوبِ الحوارِ في القصيدةِ الغنائيّة، لم ينتقلْ فجأةً إلى الشكلِ الدراميّ الصَّرْفِ للحوار، أي لم يستغنِ تماماً عن أسلوب رواية الحوار، وإن لم يتّكِئ عليه كلَّ الاتّكاءِ، شأنَ الشاعرِ القديم. وشيئاً فشيئاً اختفَتْ طريقةُ حكايةِ القولِ، وتلاحقَتْ عباراتُ الحوارِ حتّى صارَ الموقفُ كأنّه جزءٌ من مشهدٍ مسرحيٍّ.
- ✓ ونودُّ الآنَ أن نستوضِحَ الضرورةَ الفنيّةَ التي دَعَتِ الشاعرَ إلى استخدامِ هذا الأسلوبِ وتطويرِه في القصيدة. والواقعُ أنّ شغفَ الشاعرِ بالتفكيرِ والنظرِ الدرامي، ثمّ رغبتَهُ في الإخلاصِ للتجربة، وحرصَهُ على تجسيمِها، ربّما كانت أهمَّ العواملِ التي دفعتِ الشاعرَ المعاصرَ إلى استخدامِ هذا الأسلوب. فقد ثبتَ له أنّ التجربةَ ليستْ إلّا ثمرةً للتفاعلِ بينَه وبينَ العالمِ الخارجي. وفي هذا العالمِ الخارجيّ شخوصٌ أخرى لها ذواتُها الخاصّة. وما دامَ

من شأنِ هذهِ الشُّخوصِ أن تنطقَ وتعبِّرَ عن ذواتِها فَلْيُتِحْ لها الشاعرُ فرصةَ الكلامِ والتعبيرِ.
وطبيعيٌّ أنّه منَ الممكنِ استخلاص نتيجة ـ أيّ نتيجة ـ لِـما قد يدورُ بينَ الشُّخوصِ المختلفين من حوار، وأنّه في وسعِ الشاعر أن يصلَ بنا إلى هذه النتيجةِ مباشرةً، لكنّ المشهدَ نفسّه، الذي تتنوعُ فيه الأصواتُ تيعاً لتنوُّعِ الشخوصِ المشتركينَ فيه، يكونُ أدلَّ وأكثرَ حيويّةً وتأثيراً، حتّى عندما لا تتكشفُ لنا دلالتُه في وضوح.
فمن خلالِ التجاذبِ والتلاقي والتنافر بينَ الأصواتِ المتحاورة، تتّضِحُ لنا أبعادُ الموقفِ، وتنطبعُ في نفوسِنا صورتُه. وهذا هو سرُّ التأثيرِ المتزايد لهذا الأسلوب حين يُستخدَم في القصيدةِ.

- ✓ وطبيعيٌّ أنّ القصيدةَ لن تكونَ من أوَّلِها إلى آخرِها حواراً، وإنّما يستغلُّ الشاعرُ أسلوبَ الحوارِ في جزءٍ أو أجزاءٍ منها، يُدركُ هو بحاسّتِه الدراميّة أنّ الانتقالَ فيها من صوتِه التقريريّ إلى أصواتِ المشهدِ أنسب، وأنّه يوفِّرُ للقصيدةِ في مجملِها حيويّةً أكثر.

انتهت المحاضرة