



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة الشهيد حمّـة لخضر - الوادي



قسم اللغة والأدب العربيّ

كلية الآداب واللغات

## البناء الدرامي في ديوان 'قائمة المفضوب عليهم' للشاعر الجزائريّ أحمد حمدي

إشراف الدكتورة:

\* ثوريا برجوح

إعداد الطلبة:

- أسامة بجه
- إبراهيم مسعي عون
- محمّد السعيد راشدي

الموسم الجامعي: 2025/2024م



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

# مُقَدِّمَةٌ

شكّلت القصيدة العربيّة محور دوران طروحات أدبيّة عدّة وإشكالاتٍ فنيّةٍ مختلفةٍ، منها ما تعلّق بالشّكل ومنها ما تعلّق بالمضمون، فتنامت الدّراسات العربيّة في هذين الشّقين على مدّ العصور الشّعريّة من خلال إنجاز تلك المدوّنات، وإعداد المؤلّفات التي تناولت مسائل الشّعر وقضاياها، وعرّج الكثير منها إلى إقامة مفاضلات بين الشّعر والشّعراء حرصًا على نقل ورصد التحوّلات الشّعريّة، والميزات الخصوصيّة لمختلف الفترات الزمنيّة التي مرّت بها القصيدة العربيّة انطلاقًا من النّموزج الجاهلي الذي يُعدُّ بكورة الشّعر.

والشّعر الجزائريّ ليس بمعزلٍ أو منأى عن الشّعر العربيّ الذي يُعدُّ جزءًا منه، يؤثّر فيه ويتأثّر به، فما من تغيير تشهده القصيدة العربيّة إلّا ويكون للشّعر الجزائريّ نصيبٌ منه، فهو يعبر عنه ويمثّله، ما يجعل تلك الانحرافات الشّعريّة والملاحم التّجديديّة التي وسمّت القصيدة الجزائريّة مبررة بالطابع العامّ للشّعر العربيّ، الذي جدّد في كثيرٍ من نواحيه، وغير موازين مسلّمات عدّة ومسائل شعريّة مختلفة تعارف عليها العرب وتواضعوا، وما كان ذلك إلّا نتيجة تأثرهم بالغرب، وكعارض لموجة الحداثة التي بعثت بنفسها الجديد في البناء والهيكل الشّعريّ، فأفضت بطروحات وملابسات جديدة حول طبيعة البناء الشّعريّ في كونه بناءً غنائيًّا أو بناءً دراميًّا.

وفي طريق بحثنا عن حقيقة هذه الطّبيعة الشّعريّة، صادفتنا العديد من المراجع المهمّة التي اشتغلت على إثراء هذا الموضوع وتثمينه نذكر منها: 'كتاب النّزعة الدراميّة في الشّعر العربيّ المعاصر' (لأحمد كُريم بلال)، وكتاب 'الشّعر العربيّ المعاصر، قضاياها وظواهره الفنيّة والمعنويّة' (لعزّ الدين إسماعيل)، وكتاب 'التّأليف الدراميّ' (لعبده دياب)، وكتاب 'نظريّة الدراما من أرسطو إلى الآن' (لرشاد رشدي)، وكذلك مقال الباحثة (نور الهدى ريازي) 'دراسة في البناء الدراميّ في ديوان ثمّ سكت لمحمّد جربوعة'.

ومن خلال الاطلاع والاستئناس بكلِّ هذه المؤلَّفات وغيرها من المراجع التي شكَّلت لنا عونًا معرفيًّا في بلورة هذا العمل ووسِّمه بـ"البناء الدرامي في ديوان قائمة المغضوب عليهم للشاعر الجزائري أحمد حمدي"، لننطلق من هذا العنوان وما اندرج تحته من تصوُّرات ورؤى وأفكارٍ نحو صياغة إشكاليَّةٍ محوريَّةٍ لموضوع بحثنا، نطرحها على النَّحو الآتي:

**كيف تجلَّى البناء الدرامي في ديوان 'قائمة المغضوب عليهم' للشاعر أحمد حمدي؟**

وتضمَّنت هذه الإشكاليَّة الأساس جملة من التَّساؤلات الفرعيَّة :

- ما الدراما؟ وما البناء الدرامي؟
- كيف تتجسَّد علاقة الدراما بالشِّعر؟
- فيمَ تتمثَّل عناصر البناء الدرامي؟

ويرجع اختيارنا لهذا الموضوع وجعله محور دراستنا دون سواه من المواضيع إلى أسباب ذاتيَّةٍ وأخرى موضوعيَّةٍ متعلِّقة بطبيعة الموضوع في حدِّ ذاته، فأما إذا أردنا توضيح الأسباب الدَّاتيَّة فهي تتمثَّل في تفضيلنا للدِّراسات الشِّعريَّة، مختارينها من كلِّ ذلك تجربة شِعريَّة جزائريَّة سوفيَّة متمثِّلة في شعر 'أحمد حمدي'، فخلق فينا بذلك حماسًا علميًّا ورغبةً في خوض غمار هذه التَّجربة الشِّعريَّة الفريدة والتَّعرُّف عليها عن مكث.

أما عن الأسباب الموضوعيَّة فتمثَّلت في:

- محاولة تقديم عملٍ تطبيقيٍّ يتناول مسألة الدراما في الشِّعر.
- تحديد هيئة الوجود الدرامي في الشِّعر، ومقارنته بهيئته في النَّثر.
- رصد البعد الدرامي، وتتبع أثره في ديوان 'قائمة المغضوب عليهم' للشاعر أحمد حمدي.

وحثَّى يتسنى لدراستنا تحقيق مبتغاهنا، والوصول لما انطلقت لأجله، كان لابدَّ من إخضاعها وتبنيها لمنهجٍ مناسب، تمثَّل في المنهج السِّيميائي الذي يسمح برؤية النَّصِّ من

زوايا متعدّدة، وبكيفيات مختلفة، تفتح الباب أمام قراءات شعريّة متنوّعة، تُثمّن العمل وتضيف إليه، وتُبرز في كلّ قراءة بعض النّقاط المغيِّبة فيه باستخدام مختلف الأدوات الإجرائيّة التي يحظى بها المنهج السِّمائيّ، وهذا لا يعني عدم استفادة الدِّراسة من بعض المناهج الأخرى بخاصّة المنهج البنيوي.

ولعرض ذلك على نحوٍ علميٍّ منظمٍّ ومرتبّب في تقديم ما حقّقته هذه الدِّراسة ووصلت إليه، قمنا بتحديد المحطّات الكبرى لموضوع البحث، والمتضمنة في الخطّة المكوّنة من مدخل وفصلين، متاولين في:

**المدخل** الذي تمّ عنوانته بـ 'القصيدة العربيّة من الغنائيّة نحو تكريس الدراميّة' ما أمكن من المصطلحات المرتبطة بطبيعة الشّعر، والتي من شأنها إحالتنا الى موضوع الدراما في الشّعر، وكيفيّة وجودهما داخل حيّزٍ واحدٍ، مؤرّخين في ذلك للطّبيعة الأولى للشّعر العربيّ، ومنتبّعين لأبرز تغيّراته، وأهمّ تحولاته التي شهدتها عبر فترات زمنيّة مختلفة.

**أمّا الفصل الأوّل** فقد تمّت عنوانته بـ 'ماهية البناء الدراميّ في الشّعر'، لنعالج فيه أهمّ المسائل المتعلّقة بموضوع الدراما في الشّعر، ويُجيب على جزء ممّا تمّ طرحه في الإشكاليّة الأساس والأسئلة الفرعيّة من خلال المرور على تعريف مصطلح البناء الدراميّ وتفكيكيه، معرّجين في عنصر لاحق على علاقة الدراما بالشّعر، وعلى طبيعة البناء الدراميّ في القصيدة العربيّة الحديثة والمعاصرة، مفصّلين بعد ذلك في عناصر البناء الدراميّ.

**أمّا الفصل الثّانيّ**، والذي تمّ وسّمه بـ "تمظهرات البناء الدراميّ في ديوان قائمة المغضوب عليهم"، فقد بدأناه بتمهيدٍ كنوع من النّوطنة لإحداث شيء من التّرابط والتّكامل بين الفصلين، لنتطرق فيه بعد ذلك إلى محاولة استثمار ما تمّ جمعه في الفصل النّظريّ والاشتغال عليه على نحوٍ تطبيقيّ، مختارين من الدّيوان أربعة نماذج شعريّة، رأينا تمثلاً درامياً واضحاً فيها.

لأنهي دراستنا بخاتمة تطرّفنا فيها إلى أهمّ النَّاتج المتوصّل إليها، كما أعقبناها بقائمة المصادر والمراجع المختلفة والمتنوّعة التي تمّ توظيفها، والاستعانة بها في سبيل إخراج هذا العمل في صورته الحاليّة.

وكأيّ بحثٍ علميٍّ جادٍّ لا بدّ وأن يتصادف فيه الباحث بجملة من العراقيل والصّعاب، أثناء جمعه للمادّة العلميّة اللّازمة لدراسته، أو أثناء ممارساته التّطبيقية، ولعلّ أهمّها: إشكاليّة تعدّد المفهوم الدراميّ، ووقوفه على مسافة واحدة من حقول معرفيّة متعدّدة، عسّر ضبطه والإحاطة به، لكن بعون من الله وتوفيق منه كُتب لهذا العمل الوصول إلى هذه المرحلة، التي سعينا من خلالها لزعزحة كلّ الصّعاب، وإبعاد كلّ العثرات التي من شأنها أن تؤدّي إلى تعتة مسيرة هذا البحث أو تعطيله عن بلوغ مراده ومرامه العلميّ.

ولا يسعنا في هذا المقام إلّا أن نتقدّم بباقات من الشّكر والعرفان، معقودة بكلّ امتنان، محمّلة بالنّرجس والياسمين والأفحوان لأستاذتنا المشرفة، الدّكتورة: "ثورية برجوح"، الرّاعي الرّسمي لهذا العمل الذي وُضع بين يديها صغيراً، فأضحى بتوجيهاتها وحرصها عملاً بحثيّاً ناضجاً.

ثمّ الشّكر موصول إلى السّادة الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة، إقراراً بحقّهم واعترافاً بفضلهم. آمليّن أن يكون جهدنا بدايةً موفّقةً تدفعنا إلى غايةٍ أسمى وعملٍ أشملٍ وأعمق، فإن أصبنا فمن الله وهذا المراد والمسعى، وإن لم يحالفنا التّوفيق فحسبنا عزاء أنّ لكلّ محاولةٍ عثراتٍ.

الوادي في: 07 ذو القعدة 1446هـ.

05 ماي 2025.

# المدخل:

القصيدة العربيّة من الغنائيّة نحو تكريس الدراميّة

عُرِفَت القصيدة العربيّة بكونها أهرامات لغويّة حافظت على متانتها الهيكلية، وعلى تصاميمها الهندسيّة، وأعرافها اللغويّة، وكذا بنضارتها الإيقاعيّة، وبديكوراتها الداخليّة، وبروحها النخبويّة المتأثّية من قوّتها التّعبيريّة، وبراعتها الفنيّة وبلاغتها التّصويريّة، ما جعلها تظفر بقلب ديوان العرب، وذاكرتهم التّاريخيّة التي أرخت فواصل حياتهم، وحفظت ما مضى من أيّامهم وسنواتهم، بشكلٍ فنيّ إبداعيّ في قوالب شعريّة دون تاريخ صلاحية، فأولوها قداسةً، وأحاطوها حراسةً، وأشبعوها دراسةً، فتوارثوها جيلاً عن جيلٍ.

وتتعدّى قداسة الشّعر ورفعته عند العرب إلى تقديس الذات الشّاعرة، وإفرادها عن باقي الدّوات، فطالما قدّس العرب الأوائل الشّعر والشّعراء؛ فأعطوهم مكانةً رفيعةً، وصمعةً لميعةً، وكلمةً مسموعةً بينهم، فكانت القبائل العربيّة تُشتهر وتُعرف بشعرائها، وبما ينحتون من الشّعر الذي تجعل منه القبيلة دستوراً الذي يرسم فيه الشّاعر تاريخها المُشرق، ونصرها المدقع على غيرها من القبائل الأخرى، وعلى الأعداء مفتخراً ومعتزّاً بانتمائه لها.

ما أُولد نصوصاً شعريّة بأهاتٍ فريديّة تتطاولس عن باقي الدّوات حدّ الإلغاء، فكانت القصيدة العربيّة القديمة أكوّناً شعريّةً بأفلاكٍ فريديّة تنترجس فيها أنا الشّاعر بكلّ أحاسيسها ومشاعرها وخواطرها، لتستحلّ لنفسها كلّ مساحات النّصّ، وتشتري كلّ أراضيه، فتحجز كلّ مقاعد المشهد الشّعريّ لذاتها، وتحتكر كلّ المعاني للتّعبير عن مكنوناتها وخلجاتها، وإنّ بدّا ذلك في ثوبٍ قبليّ، فهو في الأصل ذو بعدٍ ذاتيّ.

فحتّى عندما يعبر الشّاعر بصوتٍ قبليّ يجعل من ذاته رمزاً لا رقماً قبليّاً يُمزج ويُخلط مع باقي الدّوات، فهو يُتبع القبيلة ذاته لا العكس يُتبع ذاته القبيلة، فهي تفخر به أكثر ممّا يفخر بها، وتعتزّ به أكثر ممّا يعتزّ بها، فهي من جهتها تمنحه التّقدير والمكانة، و هو من جهته يمنحها خطابها الذي تفخر بخصوصيّة بين القبائل، فالشّاعر القبليّ كان يشغل منصب النّاطق الرّسميّ باسم القبيلة.

فنجده يحرك بياق اللعبة الشعريّة كيفما يشاء، تلك اللعبة التي لا قانون يحكمها ولا ضوابط تسفلها ولا شيء يحدّ منها، أو يُبوتق معانيها ما عدا ذات الشاعر التي تتغنّى بأينها وأناها، وبتصوّرها للعالم المحدود برؤياها، فالعالم يتوقّف عندها ويبدأ منها، فهي من تعطيه معناه وتكسبه حياه.

وإن أُحضرت ذوات الآخرين في القصيدة فإنّها تحضر خدمةً للذات الأساس (الذات الشاعرة)، فلا تشاطرها الأحداث ولا الحركات والسكنات داخل النصّ، بل تسحب منها بطاقة الفاعليّة، وتبدّلها مكانها بطاقة التبعيّة لأننا الشعريّة، التي طالما تألّهت في القصيدة العربيّة القديمة.

وهذه هي النّزعة الغنائيّة التي مازت القوالب الشعريّة الأولى، وطغت عليها، فكان الصّوت الواحد في القصيدة العربيّة القديمة سمةً بارزةً، وصفةً واردةً ملازمةً لكلّ الأعمال الشعريّة، التي يجعل الشاعر من حروفها مكبرات صوت، تكبر بذاته، وتصدح بانطباعاته، وتزأر بايديولوجياته، بشكلٍ غير مؤفّن في النصّ.

فذات الشاعر ورؤاها تُعرض علينا في الشعر الغنائيّ مباشرة دون أن تنتقّب بشخوصٍ أو تتستّر بأحداثٍ أو تتساب ضمن حوارٍ، أو تضمّن في صراعٍ، أو تُخبأ في مكانٍ، أو تُغطّى بزمانٍ، فهي واضحة في إبداء آرائها، وارتجاليّة في عرض أفكارها، وطرح تصوّراتها الذاتيّة التي تؤمن بها، وتسعى إلى تعميمها بقناعة منها، بأنّها الرّؤيا الأكمل والأتمّ، والأصحّ والأسلم بين الآراء، وهي لا تصدر إلّا من ذات شاعرة.

لتظلّ الغنائيّة ردّف القصيدة العربيّة حيناً من الدهر، أنتجت خلاله نصوصّ شعريّة بمذاقٍ غنائيّ، وببُعدٍ فرديّ يمثّل ذات الشاعر التي صوّرت لنا الواقع كما تراه، وكما تحبّ أن تراه، وهو ما ضيق من رؤيا القصيدة العربيّة القديمة، وحدّ من مسافات تبصّرها بالأشياء وبالعالم، وبذوات الآخرين التي كانت تُترجم في النصّ ترجمةً محدودةً بعدسة الشاعر، وبالانطباع الذي يُكُنّه لتلك الدّوات، والنّظرة التي يحملها عن تلك الأشياء.

فالشاعر حين يُطلُّ على الواقع يطلُّ عليه من نافذته، ومن زاوية نظره، ومن ناحيته، فيحجب عنّا، بقصد أو بغير قصد، باقي الزوايا والمشاهد الموجودة في الواقع، ويسلمنا صورةً مبتورة له، قاصرةً على تمثيله واحتواء تشعباته وتناقضاته، والإحاطة بكلّ تذبذباته، وتحولاته التي لا يمكن أن تنقلها وترصدها عدسةً واحدةً.

وانقضت قرون وظلّ الشعر العربيّ غنائياً، وأقرب أحياناً من مرحلة السرد والحكاية والحدث، ولكنّ التقاليد السائدة، والموضوعات المحددة كانت أقوى من أيّ تغيير<sup>1</sup> أو تحوّل قد يحصل أو يطرأ على البناء الشعريّ للعرب، لِمَا له من تجرُّ وتأصّل وعراقة توارثها العرب كما توارثوا اللّغة، فالشعر حافظ اللّغة وهي حافظته.

فحرم العرب لذلك على أنفسهم المساس بهذه الحرمة الشعريّة، وجرّموا كلّ محاولة تسعى إلى تبديلٍ أو إحداث تغيير في خليقة القصيدة العربيّة، التي ظلّت عهداً بل عقوداً زمنيّة مترامية كما تركها الجاهليون بأطلالها ووصف رجالها، وبغزلياتها وعذرياتها، وإن شابتها بعض التّغييرات فإنّها لم تفلح في فرض ذاتها، فكانت قاصرةً على إرضاء الذّوق العربيّ المقدّس للشكل والمضمون الكلاسيكيّ.

إلى أن بزغت شمس الحداثة والتّحديث، التي جعلت الشعر العربيّ يُغيّر الوجهة ويُعدّل المسار، فما إن وطأت القصيدة العربيّة أرض الحداثة حتّى "أخذ الشعر العربيّ يتطوّر في القرن العشرين تطوراً ملحوظاً نحو المنهج الدراميّ ولست أعني بذلك كتابة أعمال دراميّة شعريّة كمسرحيّات شوقي مثلاً، فالمسرحيّة عمل دراميّ بالضرورة سواء كتبت شعراً أم نثراً، وإنّما أعني تطوّر القصيدة العربية ذاتها من الغنائيّة الصّرف، ومن خاصيّة التّجريد إلى الغنائيّة الفكريّة التي تتمثّل في القصيدة الدراميّة"<sup>2</sup> الأكفأ على رصد تغيّرات الحداثة، وابتلاع مضامينها، ومجارة تحولاتها وتقلّباتها.

<sup>1</sup> جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد، العراق، (د ط)، 1982، ص 19.

<sup>2</sup> عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص 282.

إنّ لم تُعدّ القصيدة الغنائية بإمكانتها مواجهة موجة الحداثة، وبناء نماذج شعريّة بطابع غنائيّ خالصٍ، فما عاد الشّاعر "بأسلوبه المتوارث يقوى وحده على احتواء تجربة الإنسان المعاصر، فقد زاحمته مرحلة السّرد والتّجسيد، وكان لابدّ على المسرح أن يصبح امتداداً للشّعر، وللقصيدة أن تقترب من الرّوح الدراميّة، وأنّ تعبّر عن الصّراع والتّأزم"<sup>1</sup> الذي يشهده ويعيشه إنسان هذا العصر، وهذا لا يتسنى إلّا بأدّمة القصيدة، وتخليصها من الغنائيّة الفادحة، لتصبح التّجربة الشّعريّة الدّهنيّة بما تحمله من أفكار وانفعالات تجربة مجسّمة ذات بعد حسّيّ ملموس<sup>2</sup> في ذهن القارئ، الذي تُشركه القصيدة الدراميّة كلّ مراحل نضجها وتطوُّرها، بل "حتّى عندما يكون المعبّر عنه موقفاً أو شعوراً ذاتياً صرفاً ففي إطار التّفكير الدرامي يدرك الإنسان أنّ ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الدّوات الأخرى، وعن العالم الموضوعيّ بعامّة، وإنّما هي دائماً ليست إلّا ذاتاً مستمدة من ذوات تعيش في عالم موضوعيّ، وتتفاعل فيه ذوات أخرى"<sup>3</sup> يتشاركون الواقع، كما يتشاركون القصيدة.

فيجعل الشّاعر ذاته تصطفُ مع ذوات الآخرين، ففي العمل الدرامي لا يحقّ له أن يمنحها رقماً مميّزاً، أو صلاحيةً وامتيازات إضافية كي "لا يبدو النّص الشّعريّ إحالة مباشرة على ذات المبدع، بل يبدو معادلاً موضوعياً لذاته في علاقتها بالعالم، وبذوات الآخرين التي أصبح لها الحقّ بالوجود من خلال النّمذجة بمعزل عن فريديّة الشّاعر"<sup>4</sup> الغنائيّ، وتضخّم أناه التي تتجلّى من خلال ممارساته الديكتاتورية عن المعاني الشّعريّة، وسلطته القهريّة التّعسفيّة التي تسمو بذاته فتمركزها في كلّ نشاطٍ شعريّ يُقام داخل القصيدة، وتتحدّر بذوات الآخرين وأصواتهم فتهمّشها وتخرسها، فلا يتعدّى حضورها حضوراً لفظياً لغويّاً لتعمير خلوات النّصّ، أو بمثابة جسر للوصول إلى ذات الشّاعر القابعة في سمائها العجّبة البعيدة عن الضّوضاء الاجتماعيّة، العائمة في ضوضائها الفريديّة، وخلواتها النّفسيّة، مستمتعةً ومستحسنةً ذلك.

<sup>1</sup> الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص 06.

<sup>2</sup> أحمد كُريم بلال، النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، دراسة في الرؤى والتقنيّات، دار النابعة، الإسكندرية، ط 1، 2013، ص 21.

<sup>3</sup> عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 28.

<sup>4</sup> كمال الحاج، السيناريو والدراما، الإجازة في الإعلام والاتصال، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، 2020، ص ص 57، 58.

خلاف الدرامية ذات النزعة الديمقراطية التي تغدو القصيدة بحضورها محكمة يُقاضيها شاعرٌ عادلٌ منصفٌ في إحضار الأصوات، يعطي الجميع الحق في التعبير عن ذواتهم، وطرح مختلف تصوراتهم، وإبداء آرائهم، لتتسع بذلك "المساحة التي يتصدى لها الشاعر بفنّه، فلم يعد الأمر متعلقاً بالتعبير عن أثر الظاهر والأشياء في الذات الفردية، بل أصبح متعلقاً أيضاً بالتعبير عن ذلك الأثر في الذوات الأخرى"<sup>1</sup> التي لها الحق في الإحساس والشعور بالحزن والفرح، وإظهار ذلك وعرضه على خشبة القصيدة.

فقد تجاوز الشعر الأنا الضيق ولم يعد "مجرد أداة لإجاء وقت الفراغ أو تصوير للمشاعر والأحاسيس، بل أصبحت القصيدة وحدة في بنية متكاملة، تمثل حياته ومغامراته الإنسانية في استكشاف الحقيقة أو مجموعة الحقائق الجوهرية"<sup>2</sup> الموجودة في العالم الخارجي، ونظرة كل ذات لها.

وهو ما يُفضي ويوضح لنا "أنّ العمل الشعريّ ذا الطابع الدرامي إنّما هو بناء على مستويين؛ مستوى الفنّ ومستوى الحياة ذاتها، فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعريّ بناءً فنياً فحسب، بل نعاين كذلك، وهذه هي القيمة الموضوعية لعمله، مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها"<sup>3</sup>، وإعادة بلورتها في نصوصٍ شعريّةٍ تسدّ عيوبها، وتُبرئ جروحها، وتُجمّل تشوّهاتها، وتضمّد آلامها، فلم تعد رغبة الشاعر "تحقيق راحته النفسية فقط، بل أصبحت غايات مجتمعه ومتطلباته من أولوياته"<sup>4</sup> الشعريّة واهتماماته الأساسية.

<sup>1</sup> كمال الحاج، السيناريو والدراما، ص ص 57، 58.

<sup>2</sup> عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 283.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 285.

<sup>4</sup> هجيرة طاهري، البنية الزمنية في الخطاب الشعري، ديوان "الساعر" لمحمد جربوعه أنموذجاً، مجلة كلية الآداب العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، المجلد 13، العدد 01، جانفي 2020، ص 116.

فتحت القصيدة العربية بمضامينها نحو العامة فشملتهم، ونبذت عنها الأنانية الغنائية التي تحتكر الخطاب الشعري للذات الشاعرة وحدها، فانتسعت البؤرة الفنية للشعر، وتحوّل خطاب الشاعر، بعد أن كان إلى الملوك والأبطال، أصبح إلى عامة الناس، ومن حديثه إلى ذاته والتعبير عن خلجاته إلى مواقع الناس وقضاياهم وآلامهم، فأضحى الشعر يساير المجتمع، ويتحدّث بلغته<sup>1</sup>، ويفكّر بطريقته.

بل أصبح الشعر مسؤولاً على أن يترجم قضايا المجتمع ترجمةً فنيّةً شعريّةً من شأنها النهوض به، فالشاعر يقترب "من التعبير الدرامي بشكل أكبر كلما استطاع إزاحة ذاته من المشهد الشعري، وتقديم الرؤيا من خلال الشخصية التي تتناولها القصيدة، لأنّه بهذه الطريقة يُظهر موضوعيته الخالصة"<sup>2</sup> تجاه ما هو بصدد طرحه في القصيدة.

ولا يُشير عرضنا للغنائية والدرامية على هذه الشاكلة الجدلية إلى إقامة فواصل أو قطع أوصل بين النزعتين، بل نحن بصدد تبيان ميزات كلّ نزعة على حِدا، أمّا فيما تعلق بمسألة الفصل بينهما فهي مسألة لم ترد في أيّ عمل شعريّ قديم أو حديث، فلا وجود لقصيدة غنائية صرفة ولا درامية بحتة، إنّما المسألة متعلّقة بطغيان نزعة على أخرى دون أن تُلغياها.

فعلى الرغم من تشبع القوالب الشعريّة القديمة بالغنائية، واستفحالها فيها لا يمكن لنا أن ننكر تلك الملامح الدرامية القاصرة والبريئة التي طبعت تلك النصوص الشعريّة بوميضها الخافت، وظهورها الباهت "فالشعر لم يخلُ من بعض العناصر الدرامية حتّى في نماذجها القديمة التي تعود إلى العصر الجاهلي، وقد نلاحظ وجود هذه العناصر الدرامية في كلّ العصور الشعريّة وصولاً إلى عصرنا الحديث، الذي أصبح الشاعر فيه أكثر وعياً بهذه التقنيات"<sup>3</sup>، وأقدر على استثمارها في شعره.

<sup>1</sup> علي قاسم الزبيدي، دراسة النص الشعري الحديث (دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المفالح)، دار الزمان دمشق، ط1، 2009، ص33.

<sup>2</sup> أحمد كُرَيْم بلال، النزعة الدرامية، ص78.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص09.

والأمر نفسه حدث مع القصيدة العربيّة الحديثة، عند تبيّنها للدراميّة التي لم تُعنها عن الغنائيّة فاحتفظت "بغنائيتها رغم نزعتها الدراميّة، فهي شعر غنائيّ يوظّف تقنيّات دراميّة، وليست دراما خالصة"<sup>1</sup> تمحق الغنائيّة، وتلغي وجودها، وتعدم حضورها في النّصّ الشعريّ، فلا "يمكننا القول إنّ هذه النّزعة الدراميّة استأصلت الغنائيّة تمامًا، أو صارت الصّوت الشعريّ الأوحد، فالغنائيّة في تراثنا الشعريّ تمثّل قيمة فنّيّة كبيرة، أرست مجموعة من الثّوابت الفنّيّة التي باتت من تقاليد الشّعر العريقة"<sup>2</sup>، التي طالما حافظ عليها العرب وصانها.

و "لا عيب في الغنائيّة، فالتعبير عن المشاعر الدّاتيّة أمر مفترض ومسلم به في الشّعر الغنائيّ"<sup>3</sup>، وكذا في الشّعر الدراميّ الذي هو في النّهاية نتاج ذات إنسانيّة لها عوالمها النّفسيّة، وانطباعاتها الدّاتيّة التي تتسرّب منها رغماً عنها إلى عملها الشعريّ، ويشتّم ريحها في القصيدة مهما حاولت أن توارى ذلك.

فقد يصل الشّاعر إلى أعلى درجات الموضوعيّة في عمله، إلّا أنّه يستطيع أن يصل إلى درجة إلغاء الغنائيّة والدّاتيّة التي لو أغلق عليها في صندوق فولاذي، وعزم على خوض تجربة موضوعيّة محضة، لفشل في ذلك ولكسرت الدّاتيّة الفولاذ، وأبت إلّا أن تحضر في القصيدة الدراميّة متخفيّة خلف شخصيّة أو مستترة ضمن حوار أو متماهية مع حدث.

بل حتّى اختياره لطرح شعر ما دون غيره يخضع لذاتيته التي اختارت ذلك الطّرح دون باقي الطّروح، فالشّاعر ليس جهازاً أو آلة توكل لها أمورٌ فتترجمها آلياً على نحو خالٍ من الدّات التي لا يمكن للشّاعر أن يشمّعها، ثمّ يُحيك شعراً بمعزل عنها، وإن اقتدر على فعل ذلك فإنّه سيشعر شعراً منزوع الشّاعريّة التي هي بمثابة البصمة الشّعريّة التي ينفرد بها شاعر عن شاعر .

<sup>1</sup> أحمد كُريم بلال، النّزعة الدراميّة، ص ص 23، 24.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 24.

<sup>3</sup> عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 285.

ولقد اختلف الشعراء في مدى استيعابهم للدرامية، وإحاطتهم بها بين قديم عابر وحديث عارف بها، فكان "الشعراء القدامى (...) وغيرهم ممن يتأسون بالشعر القديم حين تلوح في أشعارهم بعض الملامح الدرامية إنّما يكون هذا الأمر بشكلٍ عارضٍ وعفويّ، قد لا يستوعبه الشاعر، ولذا لا يبالغ في توظيفه واستغلال ما يمكن أن يجود به من قيم فنيّة وجماليّة تجعل القصيدة أكثر عمقًا وموضوعيّة<sup>1</sup>، وأمانة تعبيريّة.

بينما الشاعر العربيّ المعاصر أصبح "واعيًا ومدركًا لهذه التقنيّات، ربما لإيمانه بأن طبيعة الحياة مختلفة، بحيث لا يستطيع التعبير عن قضاياها العصريّة بشكل جيّد من خلال قصيدة الصّوت الواحد، وربما لفهمه المختلف لطبيعة الشعر، بحيث يصبح أكثر استعدادًا لأن يستفيد من الفنون غير الشعريّة، وأن ينقل بعض تقنيّاتها إلى قصيدته، محافظًا على طبيعة جنسه الشعريّ، بحيث لا تؤدّي هذه التقنيّات الفنيّة المستعارة إلى إيهاام معالم القصيدة وإخراجها من جنس الشعر"<sup>2</sup> العربيّ الأصيل.

وهو ما يُفضي بنا الى أنّ الطّابعين الغنائيّ و الدراميّ شهدا ميلادًا شعريًا واحدًا في القصيدة العربيّة القديمة والحديثة، إلّا أنّ كلّ فترة زمنيّة أولت طابعًا على حساب طابع آخر، وفضّلت نزعةً على حساب نزعة أخرى تفضيلًا ترتيبيًا لا تفضيلًا إغائيًا، فلم تكد تسقط الغنائيّة ولا الدرامية من أيّ قصيدة عربيّة بغض النظر عن الفترة الزمنيّة التي أنتجت فيها، والظروف التي حيكت من أجلها، والنزعة التي غمرتها.

و تختلف طبيعة الملمح الدراميّ وحركته في النّصّ الشعريّ العموديّ عنه في الشعر الحرّ، ومردّد ذلك أنّ طبيعة استخدام الشعر التّفعلّيّ للوزن والقافيّة تُتيح له أن يكون أكثر مرونةً وطواعيّةً في هذا المضمار، بينما لا يكون الأمر على نفس النحو في الشعر العموديّ (الموزون المقفى بنظام البيت الشعريّ ذي الشّطرين)، أجل قد تنزع القصيدة الشعريّة العموديّة إلى الدرامية إلّا أنّ التّنوعات الدرامية تظلّ محدودة فيها، إذ ما قورنت بالشعر

<sup>1</sup> أحمد كُريم بلال، النزعة الدرامية، ص10.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص ن.

التّعليقيّ<sup>1</sup> الذي يقوم على الدراميّة ويتغذّى منها، وبها يضمن استمراريّته وبقائه في السّاحة الأدبيّة، وضمن جنس الشّعر.

وكلّ هذا لا يصحّ أن يجعل من الدراميّة مسعاً شعريّاً يُفقد الشّعر حماسته، أو جوّه العاطفيّ الدّافئ، ذلك أنّ الأصل في الدراميّة الشّعريّة أن تنساب مع وعي الشّاعر، وتتوقّف معه، فلا فاصل يفصل بينهما، ولا تكلف يفسد الأجواء الدراميّة ويغيّمها، فيكون شعره بذلك درامياً بغفويّة مقصودة، "لأنّ التّقنيّات الدراميّة ليست هدفاً في حدّ ذاتها، وإنّما هي وسيلة لبلورة رؤية الشّاعر والكشف عنها بطريقة فنيّة"<sup>2</sup> جماليّة، من شأنها التّسلّل إلى ذهن القارئ دون وعي منه، ولا شعور بأنّ ما يصله من النّصّ هو ذات الشّاعر المتلخّفة بالدراميّة، والمتخفيّة خلف عناصرها.

وهذه الدّرجة العالّيّة من الوعي بقيمة الدراميّة وعناصرها، ودورها الفنيّ والجماليّ الذي تضفيه على النّصّ الشّعريّ لم يظهر إلّا في "بعض القصائد(العربيّة الحديثة والمعاصرة التي أصبح) يدلّ تكوينها الفنيّ على وجود تخطيط دراميّ محكم، سبق إعداده بعناية"<sup>3</sup> من قبل الشّاعر الذي يهندس نصّه هندسةً رصينةً لتحقيق أعلى درجات التّجسد والتّأثير في المتلقي، الذي يهتمّ ويُجذب دائماً إلى تلك الأعمال الدراميّة، التي تجعله يرى الأشياء والحياة كأوّل مرّة يراها، وكما لم يرها من قبل .

وهذا لا يعني أو يشير إلى أنّ "ظهور شخصيّة الشّاعر أو كشفه عنها ينفي كون قصيدته لا تعتبر ذات نزعة دراميّة، وإنّما نعني أنّ نزوعها إلى الدراميّة متحقّق بشكلٍ أقلّ، لأنّ الرّؤيا التي تحملها تصدر عن ذات الشّاعر بشكلٍ أكبر"<sup>4</sup> منه عن ذات المجتمع، وهذا ما يُضعف الدراميّة في النّصّ ويُخفّتها، فحتّى في المضمّار الدراميّ نبقى بحاجة إلى تلك الذات الشّاعرة التي عادة ما تتميّز برهافة الحسّ، وببُعد النّظر، والمقدرة العالّيّة على التّنبُّر بما حولها وبما هو داخلها.

<sup>1</sup> أحمد كُريم بلال، النزعة الدرامية، ص ص 10، 11.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص18.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص22.

<sup>4</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

فالغنائية لم تقتصر على عصر من العصور الشعريّة لتكون فيه، فهي موجودة في الشعر الكلاسيكيّ (العمودي)، كما هي حاضرة وموجودة في الشعر الحدائيّ المعاصر (شعر التّفعيله) الذي هو في الأصل "ميدان الأحاسيس الوجدانيّة فريديّة كانت أو جماعيّة"<sup>1</sup>، ذاتيّة أو مجتمعيّة، وهذا هو مكن الاختلاف بين الغنائيتين (القديمة والحديثة)، فبعد أن كانت الغنائية القديمة تتمركز حول ذات فريديّة متمثّلة ومتجسّدة في الذات الشاعرة التي توليها اهتمامًا وتعظيمًا مبالغًا فيه في النّصّ، أصبحت تتمركز حول الذات المجتمعية، الأوسع تعبيرًا والأعمق شعورًا.

---

<sup>1</sup> محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، (د ط)، 1998، ص355.

# الفصل الأول: ماهية البناء الدرامي

- 1- تعريف البناء.
- 2- تعريف الدراما.
- 3- تعريف البناء الدرامي.
- 4- علاقة الدراما بالشعر.
- 5- البناء الدرامي في القصيدة العربية الحديثة.
- 6- عناصر البناء الدرامي.

## 1- تعريف البناء:

### 1-1 لغة:

لقد تناولت أمّات الكتب العربيّة من معاجم وقواميس مادّة 'البناء' بالشرح، فتعرّضت لتفرّعات معانيها وأصولها، نجد من ذلك:

'أساس البلاغة'، إذ يقول 'الزّمخشري' "بنى كلامًا وشعرًا، وهذا كلامٌ حسنٌ المباني، وبنى على كلامه: احتذاه، وهذا البيتُ مبنيٌّ على بيت كذا، وكلُّ شيءٍ صنعته فقد بنّيته"<sup>1</sup>.

أمّا 'لسان العرب' فقد وردت فيه لفظة 'البناء' تحت الجذر 'ب ن ي' بمعنى 'البناء': المَبْنِيّ، والجمع أَبْنِيَّةٌ، وأبْنِيَّاتٌ جمع الجمع، واستعمل أبو حنيفة البناء في السفن فقال: يصف لوحًا يجعله أصحاب المراكب في بناء السفن، وإنّه أصل البناء فيما يَنمي كالحجر والطّين ونحوه، والبنّاء: مدبّر البُنْيَانِ وصانِعُهُ.

والبُنْيُ نقيض الهدم، بنى البناءُ البناءَ بُنْيًا وبنَاءً، والبناء واحدة الأبنية وهي البيوت، الطُّرُق والخباء، والبناء القبة والمضرب، ويُقال بُنِيَّةٌ، كأنَّ البِنِيَّةَ الهيئَةُ التي بُنِيَ عليها"<sup>2</sup>. في حين يرى 'الفيروز أبادي' في قاموسه المحيط: "البُنْيُ: نقيض الهدم، بناه يُبْنِيهِ بُنْيًا وبنَاءً وبنْيَانًا وبنِيَّةً وبنَايَةً، والبنُّ ما بنّيته، وبنَى الرّجلُ: اصطنعه، وابتنى الطعمُ بدنّه سمّنه، والقوسُ على وترها: لصقت"<sup>3</sup>.

ومن كلّ ما ورد نخلص إلى أنّ 'البناء' في الأدب عمليّة يقوم بها الأديب تتمثّل في إقامة نصّ وتشيدّه بموادٍ لغويّةٍ وسماتٍ جماليّةٍ وبراعةٍ تخيليّةٍ.

<sup>1</sup> الزّمخشري، أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة، تح: محمّد باسل عيون السّود، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1998، 79/1.

<sup>2</sup> ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمّد بن كرم الإفريقي المصري، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، طبعة جديدة، (د ت)، ص 365.

<sup>3</sup> الفيروز أبادي، مجد الدّين محمّد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، طبعة جديدة، 2008، ص 165.

## 1-2 اصطلاحاً:

أمّا على الصّعيد الاصطلاحيّ فتشكّل لفظة 'البناء' نقطة تلاقٍ وتشاركٍ بين مجالات علميّة عدّة، وقاسماً مشتركاً بينها، فهي حاضرة في الأدب كما هي موجودة في غيره من المجالات الأخرى التي تتباين فيها مدلولات البناء بتباين تلك المجالات بعضها عن بعض.

فالبناء في الأدب " إنّما هو مرادف الشّكل، فكما أنّه لا وجود للشّكل المطلق كذلك لا وجود للبناء المطلق، فلكلّ عمل فنّيّ شكله وبنائه الذي يحدّده العمل نفسه، والذي يختلف من عمل إلى آخر<sup>1</sup>.

ومنه يمكن القول إنّ البناء نهوضٌ بفكرة في ذهن الأديب من خلال تطيرها وهيكلتها ببناءٍ شكليٍّ و مضمونيٍّ يضمن استقرارها والحفاظ عليها.

## 2- تعريف الدراما:

## 1-2 لغةً:

تأخذ 'الدراما' كلفظة لغويّة منحاهما العريق القديم والمتجذر، الذي يمتدّ من أرسطو الى آخر نقطة وصل إليها الضّبط اللّغويّ، لتشكّل بذلك تلوّناً دلاليّاً وتماييزاً معرفيّاً ولغويّاً، نحاول عرضه فيما يلي:

لكن قبل ذلك تجدر الإشارة إلى أنّه قد " اتّسع مفهوم كلمة دراما لكي يشمل الفنون كلّها بعد أن تحوّلت الدراما إلى روح تسري فيها، بصرف النّظر عن كونها قالباً مسرحيّاً<sup>2</sup> بالأساس.

<sup>1</sup> ينظر: إيمان علال، حسينة علال، البناء الدرامي في شعر صلاح عبد الصبور، ديوان الناس في بلادي، مذكرة ماستر، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2021، ص05.

<sup>2</sup> ينظر: جان بيير قرنان، بيير فيدال، الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، تر: حنان قصاب حسن، الأهالي، دمشق، (د ط)، 1999، ص38.

يرى 'أرسطو' أنّ لفظة 'دراما' مأخوذة من الكلمة الدورية drâm، التي يقابلها في اللغة الاتيكية prottem، بمعنى تصرف<sup>1</sup>.

كما أُشير إلى لفظة 'دراما' في 'معجم المصطلحات الأدبية' بأنّها 'مشتقة من كلمة يونانية تعني يفعل أو يسلك، عرّفها 'أرسطو' باعتبارها محاكاة لفعال إنساني، والدراما تقرض مسرحاً وممثلين وجمهوراً لكي تكتمل خبرة تذوّقها<sup>2</sup>.

أمّا 'السعيد علوش' في معجمه 'المصطلحات الأدبية المعاصرة' يُعرّف لفظة 'الدراما' بأنّها تقليدٌ يختلف عن المأساة والملهاة، تُعالج مشكلةً من مشاكل الحياة اليومية، والدرامية نزعة تلازمية بنية عمل تخيلي ما، كتعارض مع الغنائي والملحمي<sup>3</sup>.

في حين يرى 'محمد غنيمي هلال' أنّ كلمة 'دراما' يونانية الأصل "وتعني الحدث أو الفعل"<sup>4</sup>.

فالدراما بذلك كلمة يونانية من أصول مسرحية، اتّسعت دائرتها الوظيفية فانعكس ذلك على مدلولاتها اللغوية، التي جعلت من ضبطها اللغوي أمراً تشعبياً بين متخصصي عدّة مجالات أدبية وفنون تعبيرية.

## 2-2 اصطلاحاً:

حُظيت 'الدراما' باهتمامٍ مصطلحيّ كبيرٍ بين جمهور الباحثين والمهتمين القدامى منهم والمحدثين، وفي هذه الجزئية نرصد بعضاً من هذه المحاولات الاصطلاحية التي جسّد أصحابها من خلالها التقلبات الدلالية والتحوّلات التعريفية التي شهدتها اللفظة الدرامية خلال فترات زمنية متعاقبة ومتفاوتة.

<sup>1</sup> ينظر: جان بيير قرنان، بيير فيدال، الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، ص38.

<sup>2</sup> إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاقدية العمالية، صفاقس، تونس، (د ط)، 1986، ص159.

<sup>3</sup> سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1 1985، ص88.

<sup>4</sup> هيثم محمد قاسم جديتاوي، البناء الدرامي في القصيدة العباسية من بشار بن برد إلى المتنبّي، مؤسسة حمادة، أربد،

الأردن، ط1، 2011، ص29.

فيعرّفها 'أرسطو' مقرّاً بأنها "تتمثّل في جنسي التراجيديا والكوميديا، اللذان يعتبران محاكاة لأفعالٍ يقوم بها أناسٌ، ترجع إلى كلمة dram، وهذه الكلمة تعني عملاً يؤدي، ثمّ تحوّلت فيما بعدُ إلى شكلها الحالي drama"<sup>1</sup>.

كما يقصد بالدراما "الأدب المسرحي في مقابلة الأدب القصصيّ والشعر الغنائيّ"<sup>2</sup> الذي يُعدُّ من أقدم النّزعات الأدبيّة.

في حين يعرّفها 'فايز التّرحيني' اصطلاحاً يُطلق على أيّ موقفٍ أدبيّ ينطوي على صراع ويتضمّن تحليلاً له عن طريق افتراض وجود شخصيّة على الأقل، أو بأنّها مجموعة من المسرحيّات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون"<sup>3</sup> والمحتوى.

كما حاول 'عز الدين إسماعيل' أيضاً خلق وإيجاد تعريفٍ موجزٍ وبسيطٍ للدراما إذ يقول: "تعني في بساطة وإيجاز الصّراع في أيّ شكلٍ من أشكاله، والتّفكير الدراميّ هو ذلك اللّون من التّفكير الذي يسير في اتجاه واحد، وإنّما يأخذ دائماً في الاعتبار أنّ كلّ فكرة تقابلها فكرة، وأنّ كلّ ظاهرٍ يستخفي وراءه باطنٌ، وأنّ التناقضات، وإن كانت سلبية في ذاتها، فإنّ تبادل الحركة بينها يخلق الشّيء الموجب، من ثمّ كانت الحياة نفسها إيجاباً يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات"<sup>4</sup> والمتضادّات.

وأوجز 'إبراهيم حمادة' 'الدراما' حين ذكر أنّها تتألّف من شقّين اثنين؛ أولهما "يتمثّل في عمل المؤلّف، والآخر في عمليّة التّجسيد"<sup>5</sup> والتّشخيص التي يقوم بها.

فالدراما من هذا المنطلق هي "التّمثيل والتّشخيص والتّجسيد والمحاكاة للوقائع والأشخاص والملابسات"<sup>6</sup> الموجودة في الواقع المعيش للمبدع.

<sup>1</sup> ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د ط)، 1983، ص 7.

<sup>2</sup> محمد فتوح أحمد، في الأدب المسرحي المعاصر، دار غريب، القاهرة، ط1، 2011، ص 37.

<sup>3</sup> ينظر: فايز الترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1، 1988، ص 68.

<sup>4</sup> عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 279.

<sup>5</sup> هيثم محمد قاسم جديتاوي، البناء الدرامي في القصيدة العباسية من بشار بن برد إلى المتنبي، مؤسسة حمادة للدراسات

الجامعية، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص 29.

<sup>6</sup> محمد عمارة، الدراما التاريخية وتحديات الواقع المعاصر، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط1، 2005، ص 9.

نلخص من خلال التعريفات المقدّمة إلى أنّ قوامَ الدراما وروحها هو الصّراع الناتج عن تلك التناقضات والثنائيات الصّديّة الحاصلة في العوالم الواقعيّة التي ألقت بظلالها على العوالم الأدبيّة والفنيّة.

فالدراما إذاً فنٌّ يتبنّاه الفنان، ورؤيةٌ يتلبّسها، ووجهةٌ يختارها ويحدّدها، وطُرُقٌ من طرق الإبداع يسلكه وينتهجه من خلال إيلاد وإيجادٍ فنّيّ رحبٍ الصّدر يمكن له احتضان الواقع بكلّ تناقضاته وتمظهراته، لتكون مادّته الخام في إعداد هذا الفنّ شخوصٌ، وأحداثٌ، حواراتٍ وصراعاتٍ، وزمكنة لكلّ ذلك.

وما يمكن ان نخلص اليه أيضا من خلال كل هاته التصورات للفظّة دراما الى كونها لفظة مشبعة لغويا ومحملة دلاليا بعدة معاني لغوية ومفاهيمية فهي الحدث وهي الحكمة وهي الصراع في نفس الوقت.

### 3- البناء الدرامي:

تجاوز الأدب مرحلة البحث في البناء اللغويّ للنّص إلى مرحلة البحث في البناء الدراميّ له، وإيجاد مقاربات اصطلاحية توضّحه، ومفاهيم نظريّة توّطره، نعرض بعضها في الآتي:

يُوضّح 'الواحد بن ياسر' البناء الدراميّ ويشرحه على أنّه "أساس التّراجيديا وعماد التّأليف الدراميّ عموماً، وهو بما يحتويه من رسم الشّخصيّات وتحديد لزمان ومكان الحدث، وإنتاج للحبكة، ووسائل التّعقيد والتّشويق والحلّ، وما يستلزمه من لغة الحوار الدراميّ، يشكّل خاصيّة مميّزة للجنس الدراميّ عن أشكال السّرد الأخرى، وعن بقية الأجناس الأدبيّة"<sup>1</sup> المختلفة الأشكال والمضامين.

<sup>1</sup> عبد الواحد بن ياسر، المأساة والرواية المأساوية في المسرح العربي الحديث، دار الأمان، الرباط، ط1، 2003، ص293.

كما يمكن أن نجسده بالقول إنه ذلك "الجسم النصي المتكامل في حد ذاته، والذي يتألف من عناصر بانية مرتبة ترتيباً خاصاً طبقاً لقواعد خاصة، ومزاج معين كي يحدث تأثيراً معيناً في الجمهور"<sup>1</sup> الذي يستهدفه صاحب البناء.

فالبناء الدرامي يُنتج من خلال "تكوين الموضوع وترتيبه وتطويره، بحيث يغدو ملائماً للمفهوم المسرحي، ويكمن سرُّ الدراما في البناء، وبه وحده يتفاعل المشاهد مع التمثيل ويُعايش الأحداث"<sup>2</sup> المعروضة على خشبة النص.

كما يعتمد في بنائه على "معيار دقيق، به شتى العناصر التي تُسهم جميعاً، باعتمادها التام على بعضها بعضاً، في تكوين النموذج الكلي"<sup>3</sup> والصورة المكتملة للعمل الدرامي.

ليكون البناء الدرامي بذلك "مجموعة من العناصر والتراكيب المترابطة والمنسجمة، أو مجموعة من الأنظمة، تدخل في تكوين البناء فتجعل من عملٍ ما عملاً درامياً، فتُسهم في انسجامه وإنجاحه"<sup>4</sup> من خلال براعة تركيبية، وبفنونٍ استعراضية تُمارس على العناصر الدرامية.

وعليه يمكن القول إنَّ البناء الدرامي نتاجٌ فنيٌّ يتجاوز الورقيَّ نحو المرئيَّ المشهديَّ، من خلال صناعة نصٍّ تتحرك حروفه وتنطق شخوصه فتتلاحم ظروفه، فيولد وينتج الصراع الذي يمثّل قبس البناء الدرامي وصفارة انطلاقه داخل حيزٍ زمنيٍّ ومكانيٍّ، يُنقل لنا بلغةٍ تتجاوز السرد العاديَّ أو اليوميَّ بأشواطٍ، إذ يكتسي السرد الدراميُّ أو اللُّغة الدرامية بحلّ التّعقيد وصبغ التشويق، ومرونة الحركة داخل العوالم الحبرية أو التّجسيدية على حدِّ سواء، مستعيناً في ذلك بمختلف النُّكه الأدبية، إذ يتعكّز فيها الشعريُّ بالمسرحيِّ، ويتكئ فيها السردية على القصصيِّ، ويتماهى فيها التاريخيُّ مع الأدبيِّ، فتكسر كلُّ الحواجز والفواصل بينهم.

<sup>1</sup> إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، 1985، ص 65.  
<sup>2</sup> نور الهدى ريزاي، البناء الدرامي في ديوان 'ثم سكت' لمحمد جربوع، مجلة روى في الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، 2024، ص 85.  
<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 86.  
<sup>4</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

## 4- علاقة الدراما بالشعر:

يحضرنا للوهلة الأولى نوع من التناظر المعرفي، والتباعد الخصائصي أو الأجناسي عندما نقرن ونجمع الدراما بالشعر، ذلك لاعتقادنا أن الدراما حكر على النثر دون الشعر، الذي يُصاغ في بوتقة شكلية إيقاعية تتنافى والمفهوم الدرامي القائم على السرد والتفصيلي، الصراعي والحواري، إلى غيرها من الصيغ الدرامية التي يُخيل لك أنها لن تجد في مساحات الشعر متنفسها وضالتها، ولن تأخذ راحتها التعبيرية ولا التصويرية في ظل الأحكام الجبرية الممارسة على القصيدة العربية، التي تجعلها في مساق عنه لا تنساق، وخارج أسواره وضوابطه تغدو كلاماً لا يُستساع ولا يُذاق.

إلا أن الأمر خلاف كل ذلك 'فعللاقة الشعر بالدراما علاقة قديمة ووثيقة، لأن الدراما (أو المسرحية) حين بدأت منذ العهد اليوناني القديم في القرن الخامس قبل الميلاد كانت تُكتب شعراً، وكانت كلمة شاعر تعني بالمقام الأول كاتب الدراما المسرحية<sup>1</sup>، وهو ما يوحي ويؤصل إلى تعالق الشعر بأبي الفنون، وخدمة الجنسين بعضهما بعضاً، وذلك من خلال استثمار القصيدة للتقنيات الدرامية والاشتغال عليها، والتي 'أغلبها مستعار من المسرح، ذلك المنبع الدرامي الأصيل'<sup>2</sup> الذي استقت منه مجمل الفنون ضوابطها ومحدداتها، ركانتها وأساسياتها.

لتجدر الإشارة كذلك إلى أن الدراما داخل المحراب الشعري تختلف عنها داخل الحرم المسرحي، 'فحين ينزع الشاعر إلى الدرامية يسعى نحو مسرحية القصيدة في خيال المتلقي ونقل إحياءات شبيهة بتلك الإحياءات المتولدة عن الدراما المسرحية<sup>3</sup> التي من شأنها أن تُطيل في عمر القصيدة وتمدّ فيه، بما تضيفه الدرامية من حيوية وحركية وبهجة سردية على النصّ المقفى، الذي يتخلّص بحضور الدراما من عاجية الشعر وتعاليه ونخبوية مستمعيه، إلا أنها، وعلى الرغم من ذلك، لا تُنزله منزلة النثر، بل تظلُّ تُورجحه بين منظوم ومنثور.

<sup>1</sup> أحمد كُرَيْم بلال، النزعة الدرامية، ص 17.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 20.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 17.

وكلُّ ذلك قصد "جذب المستمع أو المشاهد إلى العمل الفنيّ، وتعاطفه مع البطل الذي يصارع من أجل تحقيق هدفه، وبذلك ينجو العمل الفنيّ من الرُكود والملل والبطء"<sup>1</sup> الذي قد يعتريه في ظلّ غياب الدراما عنه، ذلك أنّ "الشاعر حين ينزع إلى الدراميّة يحاول أن يكون موضوعيّاً، إذ يطرح مادّته الشعريّة خارج دائرة الانفعال الذاتيّ الضيّق"<sup>2</sup> المسقّف.

خلاف الشاعر الغنائيّ الذي يكون معنيّاً "بالتعبير عن ذاته ومشاعره وانفعالاته الخاصّة في المقام الأوّل"<sup>3</sup>، وهو الأمر الذي يُشعر المتلقي بغربة داخل سور هذا العالم الشعريّ الذي يجد نفسه دخيلاً عنه، ولا يتعدّى كونه متلقياً للنصّ، فلن يعثر لنفسه عن مكان يمكث فيه، أو مقعد يرتاح فيه، أو شخصيّة تمثّله فيتلبّسها أو زاوية ينزوي فيها بمفرده في ذلك الفضاء الشعريّ الضيّق، ضيق الذاتيّة وغياب الموضوعيّة عنه.

ومهما "تعدّدت الوسائل والطرق التي تنتهجها الغنائيّة في تعبيرها عن الذاتيّ أو الجماعيّ أو في ميلها إلى التأمليّة أو الخطابية تظلّ صادرة عن حسّ انفعاليّ شخصيّ، يعبر عن ذات الشاعر بشكلٍ كبير"<sup>4</sup>، وهو ما يُفضي إلى خدمة الدراما للشعر من خلال بثّ الحياة فيه، وإزهار مختلف مناحيه.

فلقد "غدا الشعر جزءاً من كيان الإنسان وواقعه على السواء، ولهذا أصبح من المستحيل أن يظلّ الشعر بعيداً عن الدراما، أو أن تظلّ الدراما بعيدة عن الشعر وخاصة أنّهما شهدا معاً لحظة ميلادٍ واحدة في الأديان القديمة"<sup>5</sup> وفروعها.

<sup>1</sup> عبده دياب، التّأليف الدرامي، دار الأمين، القاهرة، ط1، 2001، ص80.

<sup>2</sup> ينظر: أحمد كُرَيْم بلال، النزعة الدرامية، ص19.

<sup>3</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص ن.

<sup>5</sup> علي قاسمي الزبيدي، دراسة النص الشعري الحديث، ص ص22، 23.

## 5- البناء الدرامي في القصيدة العربية الحديثة:

القصيدة العربية الحديثة قالب شعري يقات من الواقع ويتغذى من تقلباته وتناقضاته، حائكا منها بدلته الشعريّة والشعوريّة، وثوبه الإيقاعيّ الذي مازه عن باقي المراحل العمريّة للقصيدة العربيّة، "إذ تطوّر الشعر من الغنائيّة الصّرف إلى الغنائيّة الفكرية، وصارت أروع القصائد الحديثة العالميّة هي ذات طابع دراميّ"<sup>1</sup> خالص.

وهو ما جعل أفئدة من الشعراء تهوي وتجنح إلى إنتاج وصناعة نصوص شعريّة مؤدّمة، منبثقة ومنبعثة من واقع "لا ينقل فيه الشّاعر عالم الزّمان والمكان كما هو، لكنّه يعيد تأسيسه وتركيبه مرّة أخرى وفقا لنظام الخيال ثمّ يمنحه إيقاعاً"<sup>2</sup>، وهو بذلك "يُعيد ترتيب العالم في الوقت الذي يكشف عنه ويكتشفه"<sup>3</sup>، ليؤسّس عوالم شعريّة مجاورّة ومحاذية لعوالمه الواقعيّة ومخلّدة لها، وهو أمر "متوقّف على مقدرة الشّاعر على اختيار ما هو جوهري، والاستغناء عن التّفصيلات غير الجوهرية"<sup>4</sup>، التي قد يؤدّي إيرادها والتّعريض إليها لتعتة مسيرة السرد الدراميّ ذي الطّابع الجماليّ والحيويّ.

فالمنوط بالشّاعر أن يحتطب من واقعه ما هو قابل للاشتعال داخل رحاب نصّه الذي يجعل منه ميثاقاً غليظاً بينه وبين متلقيه، مستثنياً ما دون ذلك، متجاوزاً فئات الحياة وصغائرها، متناولاً بذلك "التّفصيلات الضّروريّة في عمله بهدف التأثير الفنيّ قبل التّفسير الطّبيعيّ"<sup>5</sup> لها.

وإن أورد بعض تلك التّفصيلات فإنّه يوردها ويحضرها قصد إضفاء متانة فنيّة، وبعث جماليّة تناسقيّة داخل بناءاته الشعريّة؛ فلا يوردها بُغية ذلك التّفسير الطّبيعيّ الذي يدرك تماماً أنّه سيهوي بعمله من جماليّة السرد الدراميّ، الذي يُقحم خيال القارئ وفكره في التنبؤ

<sup>1</sup> عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص281.

<sup>2</sup> ينظر: وليد منير، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1997، ص20.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص ن.

<sup>4</sup> عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص283.

<sup>5</sup> إبراهيم حمادة، هوامش في الدراما والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1988، ص132.

بمستقبل حركة الأحداث ويشركه فيها من خلال إعياشه للوقائع، التي تجعل من القصيدة "معرضاً للجدل و السجال لا محوراً واحداً ممتداً نحو هدف مرصود من اللحظة"<sup>1</sup> التي انطلق فيها العمل الدرامي إلى ذلك السرد المحدد الوجهة، المعروف الخطط والخطوات، الذي ينافي واقع الشاعر الحداثي المبني على التصدع والتشفت واللاثبات "بسبب خيبة أمل إنسان هذا القرن في تحقيق طموحاته وانتصاراته"<sup>2</sup> التي سكبها في نصوص شعرية إبداعية، تميّزت "بالدرامية المفعمة بالتشاؤم والعنف وصراع القوى الدفينة، التي تركت أثراً في أعماق النفس المقهورة"<sup>3</sup>، فأنتجت لنا نصوص ليست كالواقع ولا هي خلاف له، بل هي نصوص تريد أن تكون هي الواقع.

## 6- عناصر البناء الدرامي:

للدراما هويتها الفنية، وجاذبيتها الوجودية وقيمتها الحضورية، التي تضيفها على النص، وطرائقها التصويرية والتعبيرية الخاصة بها، وملامحها الشكلية وأبعادها المضمونية التي قد تُرصد في النصوص السردية، كما قد تُرصد في النصوص الشعرية من خلال استئناس السارد أو الشاعر بالعناصر الدرامية (شخصيات، حدث، حوار، صراع، زمان ومكان)، والتي يعلن بها رسمياً عن الهوية الدرامية لعمله الفني.

إلا أن استئناس السارد بالعناصر الدرامية يختلف عنه استئناس الشاعر لاختلاف الفضاءين السردية والشعري، إذ يتميز السرد بانبساط مساحاته وسهولة الحركة داخل فضاءاته، ومرونة نقل حقائقه ومجرياتة، ما يجعل الهوية الدرامية فيه لا تكتمل إلا باكتمال عناصرها، فلا يُسمى النص السردية درامياً حتى يستثمر كل عناصر الدراما ويضمينها سرده.

<sup>1</sup> صلاح الدين الجيلي، ظاهرة البناء الدرامي في الشعر العربي الحديث، مجلة اللغة والأدب العربي، كوريا الجنوبية، المجلد 20، العدد 1، 2016، ص 139.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص ن.

<sup>3</sup> عبد الغفار مكاي، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، مؤسسة هنداوي، مصر، (د ط)، 2017، ص 52.

خلاف الشعر الأقل انبساطاً والأكثر انضباطاً، والذي قد يقوم بناؤه على استثمار عنصر أو تقنية درامية واحدة ليحيك بها عالمه الدرامي؛ فليس "من الضرورة بمكان اجتماع كل هذه التقنيات الدرامية في قصيدة واحدة لنحكم بأنها قصيدة ذات نزعة درامية، فقد يكتفي الشاعر بواحدة منها أو أكثر"<sup>1</sup> لأذرمة نصه.

فالشعر يتجاوز مُعضلة حضور كل العناصر الدرامية فيه، ويجعل الأمر متوقفاً على البراعة الشعرية والمقدرة الإبداعية في استثمار هذه العناصر شعرياً، ونحت عوالم درامية رأس شاعريتها كفاءة شعرية، ومقدرة تضمينية تنظيمية للأثاث الدرامي داخل قالب الشعري الذي نعرّج إليه على النحو الآتي:

## 6- 1 الشخصية:

تُعدُّ الشخصية محور النتاج الدرامي، وقوام السرد القصصي والروائي وكذا الشعري، هذا الوجود التشاركي خلق ولعاً مفاهيمياً لدى متخصصي كل جنس أدبي بخاصة الشعري، ليظلّ "مفهوم الشخصية غفلاً لفترة طويلة من كل تحديد نظري أو إجرائي دقيق، ممّا جعلها من أكثر جوانب الشعرية غموضاً"<sup>2</sup>، مردّه عدم حفاظ عنصر الشخصية على الخصوصية الحضورية في جنس أدبي معيّن، وتقرّده به دون سواه، ما عسر على المختصين والمهتمين تقنيته وضبطه، والإجماع على مفهوم محدد له.

وهو أمر يُحيل الى مركزية عنصر الشخصية في العمل الدرامي لما لها من إيحائية ورمزية، فالشخصيات "التي يوظفها الشاعر تكون في العادة ضمير العصر وصوته، وهي تُكسب الشاعر قدرة خاصة للتعبير عن تجربته العصرية الذاتية"<sup>3</sup> التي ينقلها، ويسلّلها إلى ذهن متلقيه عبر شخوص قد لا تتجاوز كونها "كائنات لغوية لا وجود له خارج الكلمات"<sup>4</sup>، وقد

<sup>1</sup> أحمد كُرَيْم بلال، النزعة الدرامية، ص20.

<sup>2</sup> حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص207.

<sup>3</sup> أمل محسن العميري، حضور الشخصية التراثية الأدبية في تجربة الشاعر صالح الزهراني، قصيدة النداء للقيط بن يعمر الأيادي، مجلة جامعة الملك عبد العزيز، جامعة أم القرى، السعودية، المجلد22، العدد4، 2015، ص20.

<sup>4</sup> وليد إبراهيم القصاب، من قضايا الأدب الإسلامي، دار الفكر، دمشق، (د ط)، 2008، ص179.

تكون موجودة بالفعل في الواقع الملموس للشاعر، فهي "أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين"<sup>1</sup> الذين يستحضرهم، ويحضرهم الشاعر قصد إيصال أفكاره، ونقل تناقضات واقعه المعيش، بشكل فني جمالي.

كما تكمن أهمية الشخصية "في أنها المحور الأهم في العمل الدرامي، الذي يبرز الشاعر عبره الصراع والأفكار التي يريد توصيلها"<sup>2</sup> إلى متلقي النص الذي لا يتكشف عن الأحداث إلا بحركة الشخصيات، ولا يدرك الصراعات إلا بالحوارات التي تدور بينها، لتعد الشخصية بذلك العنصر "الأكثر فعالية وحرًا في الدراما، وذلك من خلال أهميتها بالنسبة لباقي عناصر الدراما"<sup>3</sup>، وتعالقها معها ومع كل حركة أو سكون في النص.

فالدرامية تُهيئ "المتفرجين نفسيًا لمشاهدة شخصيات قادرة بإمكاناتها على تحريك استجاباتهم، وعلى فرض الاهتمام بتفاعلاتهم أثناء بحثها عن أهدافها"<sup>4</sup> التي يُعدّها ويسطرّها منتج النص، مستندًا في ذلك على واقعه ومخياله، إلا أنه، وعلى الرغم من ذلك، يمكن لنا أن ننتبأ ونتوقع جزءًا من تلك الحركة من خلال ما تتطوي عليه كل شخصية في النص من أبعاد تشكّلها وتميّزها.

فشخصيات النص الدرامي عادة ما تُقدّم مصحوبة "بكيانها الفيزيولوجي (المادي أو المعنوي)، وكيانها السيكولوجي (الاجتماعي)، وكيانها السيكلوجي (النفسي)، ونحن إذا لم نعرف هذه الأبعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشري حقّ قدره"<sup>5</sup>؛ أي لا يمكن لنا أن نفهم الشخصيات بمعزل عن واقعها الخارجي (الاجتماعي) والداخلي (النفسي).

وللشخصية فضل درامي على النص الأدبي، فبها تُؤكّد دراميتها وتثبت هويته، وتتحدّد جنسيته الدرامية التي تتجلّى في فاعلية الشخص، ومقدرتها على أن تكون رسالية و ذات

<sup>1</sup> مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص208.

<sup>2</sup> أحمد حسين حسن السعدي، عناصر البناء الدرامي في "حفار القبور" للسياّب، مجلة جامعة بابل للعلوم الإسلامية، العراق، المجلد28، العدد5، 2020، ص28.

<sup>3</sup> عمر محمد نقوش، الشخصية الكاريزمية في النص المسرحي، المجلة الأردنية للفنون، الجامعة الأردنية، المجلد9، العدد2، 2016، ص ص 127، 128.

<sup>4</sup> إبراهيم حمادة، هوامش في الدراما والنقد، ص153.

<sup>5</sup> لايوس ايجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص101.

وجهة تأثيرية تُخسب القصيدة وتلونها بألوان المسرح، وحتى يتحقق "هذا الأساس و يتضمن الأدب عنصر الدرامية المتوقع في المسرح لابد وأن تتوافر فيه شخصيات مؤثرة، لأنها مورطة في فعلٍ من شأنه تحريك انفعالات المشاهد وخياله، ووضعه في حالة الاهتمام"<sup>1</sup> والذهول، لما يشهده من تشعب لغوي، وتنوع ثقافي، واختلاف إيديولوجي.

فالعامل الدرامي يُفرد الشخص بعضها عن بعض، فيجعل " لكل شخصية لغتها الخاصة التي تبين مستواها، وتعبّر عن موقفها، وتعكس انتماءها الثقافي والاجتماعي، وتوجهها الفكري والأيدولوجي، فتحضر عندئذ داخل الخطاب (...) بموروثها اللغوي وتراثها الفكري لتوثق الحوار عن طريق التداخل الفكري للشخصيات بعد أن تحررت من سلطة المؤلف، وسمح لها بأن تطرح أفكارها ورؤاها وفلسفتها وعوالمها وتصوراتها للحياة والكون"<sup>2</sup> وكل ما يحيط بها.

فالشخصية لأز النص، وروح اللعبة الدرامية التي لا تقوم إلا بها، فلا يمكن تصوّر عمل درامي بمعزل عن شخصياته، التي رغم تعرضها لمحاولات تعيبيّة وأخرى تهمشيّة داخل النص من خلال ترميزها، وتقزيم دورها في كونها مجرد نقطة عقيمة يعبرها السرد الدرامي، لم يستطع الوصول الى مرحلة إسقاطها من هيكل البناء الدرامي.

## 6-2 الحدث:

إن كنا قد أقرنا بمحورية الشخصية في النتاج الدرامي، وخلصنا إلى أنّها قوام كل بناء سرديّ أو شعريّ فإنّ كلّ ذلك لا يتسنّى لها إلا بما تقوم به تلك الشخصيات من أحداث فاعلة، تدفع درامية النص وتنمّيها، إذ الحدث "لا ينفصل عن الشخصية، فالشخصية هي صانعة الحدث، وبذلك تكون الشخصية والحدث شيئاً واحداً"<sup>3</sup>، يفقد كل طرف منهما قيمته الدرامية بغياب الطرف الآخر عنه.

<sup>1</sup> ينظر إبراهيم حمادة، هوامش في الدراما والنقد، ص153.

<sup>2</sup> عزيزة زاوش، دور الشخصية الروائية في التعدد اللغوي، رواية ليليات رمادة للروائي الجزائري واسيني الأعرج عينة، مجلة القارئ، جامعة الوادي، المجلد5، العدد4، 2022، ص197.

<sup>3</sup> سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص ص 23، 24.

فالشخصية تستمد قيمتها الحضورية، ورفعها الدرامية في النص من خلال ما تقوم به من أحداثٍ تظهر وتتجلى "في التكوين الفني الدرامي، في هيئة تصرفات تقوم بها الشخصيات"<sup>1</sup> التي تفاضل الأحداث بينها إلى مركزية محورية وهامشية ثانوية، "فهناك حدث رئيسي وأحداث فرعية مجاورة"<sup>2</sup> تتظافر ساعية لإنجاح درامية النص.

وكل هذه الأحداث والوقائع يسوقها الشاعر بعصاه اللغوية، فيرتبها ويُعدّها ليصوغها صياغة درامية تطرد الكآبة من ملامح النص الشعري، وتبدّله تناسقية وجمالية، ومثانة تسلسلية، وخفة حركية للأحداث التي يوحى بها "ويمهّد لها ويبرّرها، فيحافظ على عناصر الجذب والإشارة، ويشقّ عمّا سيقع من أهوال ومواقف دون ركودٍ أو جمود"<sup>3</sup> يعكّر صفوة النص أو مزاجية الأحداث، أو يفقد اللغة الشعرية خفتها ورشاققتها أو أناقته الإيقاعية.

كما أنّ الحدث الدرامي "ليس مجرد ناحية من نواحي البناء الدرامي، فالحدث هو البناء الدرامي بنفسه"<sup>4</sup>، والذي يسوّقه المبدع بجيل لغوية متعدّدة، وأساليب درامية متنوّعة "تبعاً لتنوع ثقافته ورؤيته الفنية؛ فقد يبدأ قصته من أول أحداثها ليتطور بوقائعها وشخصها تطوراً أمامياً، متّبعا المنهج الزمني (الوجهة التقليدية)، وقد تبدأ القصة بنهايتها؛ فيصوّر الحادثة ثمّ يعود بالزمن إلى الخلف (تقنية الفلاش باك)"<sup>5</sup> نابثاً في ماضي شخصه البعيد والقريب، مفسّراً سلوكها وانفعالاته، مبرّراً مواقفها وحتى انحرافاتهما، فتعري اللغة العوالم الداخلية لها، وتكشف ما تحمله من رؤى وأفكار متباينة، فتطفو إلى السطح كوامن النفس بمواجهها ومخبوءاتها.

<sup>1</sup> ينظر: كمال الدين عيد، أعمال ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006، ص265.

<sup>2</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

<sup>3</sup> عبده دياب، التأليف الدرامي، ص75.

<sup>4</sup> رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ط2، 1975، ص19.

<sup>5</sup> ينظر: صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2006، ص135.

وقد "يتبع أسلوب اللاواعي والتداعي الحرّ، فيبدأ من نقطة معينة ويتأخر حسب قانون التداعي (أي الوجهة الدرامية الحديثة) وكلّ ذلك متروك لعبقرية الكاتب"<sup>1</sup>، وطبيعة الأحداث التي يريد أن يصوغها، ويسربها إلى ذهن متلقّيه الذي تتفاضل وتتمايز عنده الأعمال الدرامية بسبك أحداثها وضبط مجرياتها.

تلك الأحداث والوقائع قد تُعرض في النصّ على شكل "سلسلة من الوقائع المتّصلة، والتي تتسم بالوحدة والدلالة، وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية، وهو نظام نسقي من الأفعال"<sup>2</sup> التي تتبناها الشخصيات وتتشاطرها لتجسدها على خشبة النصّ الدرامي.

كما قد يقوم النصّ على عشوائية الأحداث، وتباعد الصّلات بين جزئياته، ليعكس بذلك مقدار الفوضى التي يريد المبدع ترجمتها من خلال الأحداث التي يستقيها في الأصل من واقعه المعيش، الذي أضحى قائماً على عدم الاستقرار وضبابية القرار، فلا توفّع يصدق ولا شيء يصيب، فهو زمن لا يمكن الجزم فيه بحدوث أيّ شيء.

وبذلك يتطلّب عرض الأحداث "اهتماماً كبيراً بالفاعل والفعل، لأنّ الحدث هو خلاصة هاذين العنصرين"<sup>3</sup>، فكلمًا تناسبت الشخصية مع ما تقوم به من أفعال، وتقارب حجمها في النصّ مع حجم الحدث الموكل لها كلاً ما نجحت درامية النصّ، فالحدث الدرامي لا يشتمل فقط على الحركة أو السلوك الجسمانيّ إنّما يصوّر أيضاً الأنشطة الذهنيّة والنفسية التي تدفع الإنسان إلى السلوك بطريقة معينة<sup>4</sup> دون غيرها من الطّرق والاختيارات التي تختلف باختلاف الأبعاد الذهنيّة، والنفسية و الشعورية لكلّ شخصيّة، فلا توجد شخصيتان في النصّ ولا في الواقع يشتركان نفس الأبعاد، بل لكلّ منهما أبعاده التي تميّزه وتفرّده.

<sup>1</sup> ينظر: صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، ص135.

<sup>2</sup> جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العالم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص19.

<sup>3</sup> شربيط أحمد شربيط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبية، الجزائر، (د ط)، 2009، ص21.

<sup>4</sup> نعيمة لخضر سعدية، هاني ابراهيم محمد السيسي، سياق الحدث الدرامي في مسرحية 'أهل الكهف' لتوفيق الحكيم، مجلة مقامات، المركز الجامعي آفلو، الجزائر، المجلد4، العدد2، 2020، ص94.

كما لابدّ من ترويض الشّخصيّات على فكرة "أنّ الحدث الدرامي كائنٌ عضويّ ترتبط أجزاءه بالضرورة الحتميّة، ما يعني أنّ الكلّ يقوم على الجزء والجزء يستمد قوّته من الكلّ؛ أيّ أنّه لا يمكن الفصل بين عناصر وأجزاء الحدث أو حذف أحدهما، فكلّ منهما يكمل الآخر"<sup>1</sup> ويُسغفه، متراسماً معه في صنف البناء الدرامي الذي ما هو إلّا "محاكاةٌ لحدثٍ واحدٍ تتربط أجزاءه بعضها مع بعض، بحيث لو حذف بعضها أو تغيّر مكانه تغيّر الحدث كلّهُ أو انعدم"<sup>2</sup> انعداماً يشوّه النّصّ ويُعيق حركته.

وعليه فالحدث "الدراميّ هو الحركة الدّاخليّة للأحداث، أو ما يتابعه المتفرّج بأذنه وعينه فقط، ثمّ المحصلة النّهائيّة لهذه الحركة في آخر العرض"<sup>3</sup> المشاهد.

لئشكّل الحدث بذلك العمود الفقري للبناء الدرامي الذي لا يستطيع أن يقف في النّصّ إلّا به، لتربط إثر ذلك سلامة الحدث التي يمكن ملاحظتها في النّصّ من خلال اتّزانه، وسلاسة الانتقال بين محطاته وفواصله بسلامة البناء الدرامي كلّهُ.

### 3-6 الحوار الدرامي:

يُعدّ الحوار ثالث ركائز البناء الدرامي الذي ينشأ بين شخصياته حول حدث درامي معيّن، يُنقل لنا على شاكلة حوار يخدم مضامين النّصّ ويبني جماليّاته ويُعمّق دلالاته؛ فيُجلب اللبس عن موقف الشّخصيّة تجاه الحدث ويثي بهواجسها ولواعجها، فيغوص في أعماقها ليعرّيها للمتلقّي الذي يُنقب في هذه الحوارات عن البواعث النّفسيّة، والخبايا الاجتماعيّة لكلّ شخصيّة دراميّة، وبالتالي يتمكّن من معرفة حالتها النّفسيّة وواقعها النّفقيّ "ومكانتها الاجتماعيّة وأنماط وعيها وردود أفعالها تجاه الأحداث والشّخصيّات الأخرى المشاركة لها هذا العالم"<sup>4</sup>، فيستوعب الفكرة التي أراد المبدع طرحها.

<sup>1</sup> ينظر: نعيمة لخضر سعديّة، هاني إبراهيم محمد السيسي، سياق الحدث الدرامي في مسرحية أهل الكهف، ص 95.

<sup>2</sup> رشاد رشدي، نظرية الدراما، ص 18.

<sup>3</sup> عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، دار البشير، عمان، (د ط)، 1988، ص 45.

<sup>4</sup> عزيزة زلوش، النّحولات السّردية في تجربة محمد مفلح الروائيّة، أطروحة دكتوراه، كليّة الآداب، جامعة الوادي، 2024، ص 147.

كما تكمن مهام الحوار الدرامي في "الكشف عن مميزات الشخصيات (النفسية والخارجية) وإظهار طبيعة التفاعل"<sup>1</sup> الحاصل بينها، بلغة حوارية جمالية قائمة على الأخذ والرد وتبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، وهو نمط تواصل تتبادل وتتعاقد فيها الشخصيات على الإرسال والتلقي، فيتصل الحوار بأوثق سمات الحياة وهي الديمومة في إقامة التواصل<sup>2</sup>؛ أي لا ينقطع نزيف الحوارات من بداية النص حتى نهايته، فتتناوب الشخصيات في إمساك مشعل الحوار الذي هو حقه الدرامي المشروع، للتعبير عن ذواتهم وإبداء آرائهم، والكشف عن ايدولوجياتهم،

ويتّم كل ذلك في "إطار مشهدي داخل العمل الأدبي بطريقة مباشرة أطلق عليها تسمية الحوار التناوبي؛ أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة"<sup>3</sup> توسّع فيها الحركة الحوارية للشخصيات حتى تُترجم ذاتها بذاتها دون أيّ تدخّل من صانع النصّ، أو قد يحضرها المبدع على شاكلة ديكور فنيّ، يسوقه لغويًا، ويُعدّه ذهنيًا، ويوجّهه حركيًا، فينتج لنا عملاً فنيًا قائمًا على الحوار غير المباشر.

فالحوار المباشر هو الذي يعمد فيه "السارد إلى نقل حوار الشخصيات بإجراء تغييرات في تراكيبه اللغوية، فيصوغه بنفسه ويدخله في سياق كلامه، فتختفي نبرات الشخصيات، فهو بذلك حوار مستقل عن خطاب الراوي من الناحية التلغيفية. في حين أنّ (الحوار) غير المباشر يرجع إلى قائل واحد هو الراوي الذي يقول ما قالته الشخصية بلسانه"<sup>4</sup>؛ ليتدخّل في إعداد الحوار وصناعة القرار في النصّ، فيمنع شخوصه من حرية التعبير عن ذواتها، والبوح بمكنوناتها ومكبوتاتها، فيُنصّب حكمًا عليها، وعلى ما تقوله.

<sup>1</sup> أحمد كُرَيْم بلال، النزعة الدرامية، ص103.

<sup>2</sup> ينظر: ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د ط)، (د ت)، ص171.

<sup>3</sup> قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ناهض الرمضاني أنموذجًا، دار غيداء، الأردن، (د ط)، 2011، ص40.

<sup>4</sup> إيمان حسين محيي، بنية الحوار في رواية 'بين قلبين' للروائي علي خيون، دراسة فنية، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد 22، العدد 95، 2017، ص67.

إلا أن الشككين يتحدان ويتفقان في طبيعة الحوار التي "تقتضي تكامله السياقي عبر دفعات متوالية لا عبر دفعة واحدة، وذلك من خلال تعليق المعنى على ما يتقدم من الكلام إلى تمام دورته عبر انتقاله من ضمير إلى ضمير<sup>1</sup> آخر، ومن شخصية إلى شخصية أخرى "تتوالى في النص، وتتجاوز معلنة عن ذلك في وضوح وصراحة، وينتمي كل صوت منها إلى واقع خاص<sup>2</sup> مخالف ومغاير لواقع الشخصية الأخرى التي جمعتهم حوارية النص داخل عالم درامي واحد، وذلك بمقصديّة من منتج هذا العالم الدرامي لإبراز "كلّ الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور"<sup>3</sup> وخارجه من آمال وآلام يكشف الحوار عنها بفقهِ لغويّ، وتدرُّج فكريّ وأسلوب حواريّ تسلسليّ شيق مرّن من شأنه أن يأسر القارئ ويشدّه إلى عوالم النصّ.

فالحوار "في العمل الدرامي ليس حوارًا لذاته؛ بمعنى أنّه لا يكفي أن نرى شكلاً أدبيّاً على شكل حوار لنقول بأنّ هذا حوارٌ دراميّ، بل هو أداة لتقديم أحداث درامية دون وسيط"<sup>4</sup> سوى اللّغة، التي تنقل الحوار وتحويه إلى أن تسلّمه إلى ذهن متلقّيه على شكل حوارٍ فرديّ يتجسّد من خلال "التكنيك المستخدم في القصص بُغية تقديم المحتوى النّفسيّ للشخصيّة، والعمليات النّفسيّة لديها دون التكلّم بذلك على نحو كليّ أو جزئيّ"<sup>5</sup>، فهي تقنية درامية وطريقة إخبارية و"وسيلة لتقديم القارئ مباشرة إلى الحياة الداخليّة للشخصيّات، دون تدخّل بالشرح أو التعلّيق من جانب الكاتب"<sup>6</sup> الذي يتنازل عن صلاحياته الحوارية ليسلمها لشخصياته سامحاً لها بالإفشاء عمّا يجول بداخلها تحت مظلة المونولوج.

<sup>1</sup> ينظر: وليد منير، جدلية اللغة والحدث، ص92.

<sup>2</sup> محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د ط)، 2004، ص135.

<sup>3</sup> عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص294.

<sup>4</sup> ينظر: عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص158، 159.

<sup>5</sup> روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، 2000، ص59.

<sup>6</sup> رنيه وليك، أوستن وآرن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، ط1، 1992،

ص311.

وقد يكون الحوار على شكل "عرض تبادل شفاهي يتضمّن شخصيتين أو أكثر، ففي الحوار تُقدّم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها في عالمهم الواقعي بتنوعه الثقافي وتعدده اللغوي، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي، كما يمكن أن ترد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات"<sup>1</sup> التي تمثل ذات الشاعر أو السارد ورؤيته، ومنظوره لهذا الموقف أو الحدث الذي تحاورت حوله شخص النص.

ويكمن "الاختلاف بين الشكّلين في أنّ موضوع المناجاة هي نفس المناجي، بينما يوجّه المتحدّث في المونولوج الدرامي اهتمامه إلى الخارج"<sup>2</sup>، وإلى ما يحيط به من شخص وعوالم مختلفة الألوان والطبّاع يحاول السارد رصدها، والإحاطة بها من خلال "الحوار الكامل الذي يتّسم بعرض الخصائص الثلاثية لكلّ شخصيّة في النصّ، والمتمثلة في الخصائص الجسدية والنفسية والاجتماعية"<sup>3</sup> حتى يستسيغها المتلقي، ويحيط بها علماء، فيشاركها مشوارها النصّي، ويتنبأ بمستقبلها في العمل الدرامي.

يمثّل الحوار داخل النصّ الدرامي جسر الأفكار، وسبيل التّعرف على الذات من خلال المونولوج، وعلى الآخر من خلال الديالوج، فيغدو فيه بمثابة سيّالة عصبية تنقل الأحداث، وترتبط بين الشخصيات، وتعلن عن بداية كلّ الصراعات.

#### 6-4 الصّراع الدرامي:

يشكّل الصّراع في العمل الدرامي بوصلة الشخصيّة، ومحرك الأحداث، وجوهر كلّ الحوارات والنقاشات التي تفضي في النهاية إلى اختلاف في الرؤى والتصورات والتوجّهات، عاكسة كلّ ذلك على مستوى العلاقات التي تتجاوز هذا الاختلاف نحو الخلاف أو الصراع، ذلك الطعم الدرامي الذي يُوظّف في النصّ لاصطياد الشخصيّة، والإيقاع بها في شبك النصّ، ومن ثمّة توريثها في أحداث وأقوال من شأنها تنمية الصّراع وزيادة حدّته.

<sup>1</sup> ينظر جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، دار ميريت، القاهرة، ط1، 2003، ص45.

<sup>2</sup> ينظر: أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1997، ص39.

<sup>3</sup> ينظر: رنيه وليك، أوستن وآرن، نظرية الأدب، ص485.

ويؤخذ الصِّراع على أنه "شكلٌ من أشكال التفاعل الشَّخصيِّ الديناميكيِّ المكتفٍ بين طرفين أو أكثر، تربطهما علاقة اعتماد متبادل، وهو ينتج عن بروز قدر من الاختلاف وعدم التوافق في الرؤى والمصالح والأهداف"<sup>1</sup> التي تتبناها كلُّ شخصيَّة، وتستحقها لنفسها بحقٍ أو بغير حقٍّ على حساب الآخرين.

وتعدُّ كلُّ شخصيَّة في العمل الدراميِّ على هذا النحو من التَّفكير التَّنازعيِّ الذي ينهش ما عند الآخر من معرفة وسلطة ومركزيَّة قيادة، فالصِّراع عادة ما يكون كفاحًا "حول القيم، والسَّعي من أجل المكانة والقوَّة"<sup>2</sup> التي قد تُفقد أو تُسلب من الشَّخصيَّة الأخرى، التي تُسلِّح ذاتها بكلِّ المكائد والمآرب التي من شأنها استرداد حقِّها الحق أو حقِّها المزعوم، معلنةً بذلك عن دخولها في صراعٍ داخليٍّ أو خارجيِّ.

فالصِّراع شكلان؛ صراع ثنائيٍّ وآخر فرديٍّ يقتصر على الشَّخصيَّة وعوالمها النَّفسيَّة في شكل صراعٍ نفسيٍّ "ينمو في الشَّخصيَّة ذاتها من خلال حيرتها وتردُّدها بين المواقف المتبادلة"<sup>3</sup>، وهو أضيِّق حلقات الصِّراع وأعمقها وأكثرها غموضًا، يُعرض علينا في العمل الدراميِّ على شكل حوارٍ داخليٍّ يرصد "الاحتكاك بين الشَّخصيَّة ونفسها، بين عواطفها وعقيدتها"<sup>4</sup>، بين خيريتها وإساءتها، بين إضاءتها وظلمتها على شكل ثنائياتٍ ضديَّة تصارعيَّة تعارضيَّة في عوالم غير مرئيَّة، ومساحات مخفيَّة تتميز بالخصوصيَّة التي يسمح المونولوج لنا بالولوج إليها.

<sup>1</sup> حنبلي سميرة، أمينة بن جماعي، أنواع الصِّراع في رواية "لا أحب الشَّمس في باريس" لعبد الجليل مرتاض، مجلة الآداب واللغات، تلمسان، العدد 24، 2017، ص 200.

<sup>2</sup> نخبة من أساتذة علم الاجتماع، المرجع في مصطلحات العلوم الاجتماعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د ط)، (د ت)، ص 82.

<sup>3</sup> كمال أحمد محمَّد غنيم، عناصر القصة القصيرة، الجامعة الإسلامية، غزة، (د ط)، 2015، ص 01.

<sup>4</sup> عزيزة مريدن، القصة والرواية، دار الفكر المعاصر، دمشق، (د ط)، 1980، ص 28.

كما قد يمتدُّ الصِّراع، فتتسع رقعته ليتجاوز الفرديَّ والثَّنائيَّ إلى الصِّراع الجماعيِّ الذي يكون "صراعاً بين قوى اجتماعية قاهرة وأخرى مهورة، تحدث المواجهة بينهما نتيجة لفقدان التوازن في النِّظام الاجتماعيِّ"<sup>1</sup> السائد لدى تلك الجماعات، ويتَّسم هذا النوع من أنواع الصِّراع بوحدة الهدف، ووحدة المصلحة لدى منتسبي هذه الجماعات لتشاركهم الوضع ذاته.

ليكون الصِّراع بذلك عبارة عن "مواجهة أو صدام قصديِّ بين طرفين أو جماعتين من نفس النوع، يظهران نيّة عدائية لبعضهما البعض بسبب حقِّ ما، وبهدف الحفاظ عليه يحاولان تحطيم مقاومة بعضهما البعض باللُّجوء أحياناً إلى العنف، الذي قد يكون ضرورياً للقضاء الماديِّ على الطَّرَف الآخر"<sup>2</sup>، والحصول على ما لديه من معرفة، أو ما يتمنَّع به من مكانة أو تقدير اجتماعي رآه الآخر حقاً مشروعاً له، ومنزوعاً منه.

و"كلّما كان الصِّراع قوياً كان العمل أنجح وأعمق"<sup>3</sup>، وأكثر وقعاً وتأثيراً على نفس المتلقي وفكره، إذ تجله قوّة الصِّراع وتلاحمه واحتداده حدّ الذروة يقبض أنفاسه، فيتخذ موقفاً تضامنياً مع أحد أطراف الصِّراع، الذي قد يُنهيه صاحبه لصالح الحقِّ أو قد ينهيه لصالح صاحب القوّة والسُّلطة، أو قد يترك النّهاية لمتلقيه، فاتحاً أمامه باب التّأويل، وحتىّ يتسنى للنصِّ الدراميِّ الوصول بالقارئ حدّ هذه المرحلة من النُّضج والانتباه والمشاركة النّصيحة "يجب أن تكون بين هذه الشّخصيات شخصيّة محوريّة من ذلك الطَّراز القوي العنيد الذي لا يقنع بأنصاف الحلول؛ فإمّا بلوغ كلّ ما يريد أو يتحطّم"<sup>4</sup>، ويحطّم كلّ ما حوله من أجل تحقيق ما يصبو إليه من آمال، رأى في الآخر والطّبيعة عثرة حالت دونه ودونها.

<sup>1</sup> ينظر أحمد ميساوي، أنواع الصِّراع في روايات نجيب كيلاني، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، 1994/1993، ص28.

<sup>2</sup> نخبة من أساتذة علم الاجتماع، المرجع في المصطلحات العلوم الاجتماعية، ص101.

<sup>3</sup> عزيزة مريدن، القصة والرواية، ص28.

<sup>4</sup> علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1984، ص56.

والإنسان مفطور على الصِّراع، فقد عرف "صراعات متنوّعة، فمن صراع الفرد مع الآلهة إلى الصِّراع الطبقيّ إلى صراع الفرد مع الآخرين إلى غيرها (من مظاهر الصِّراع التي شهدها الإنسان) وذلك كله يُعدُّ تأكيداً على أهميّة الصِّراع وضرورته في الحياة، وفي الأعمال الأدبية"<sup>1</sup> التي يُعدُّ الصِّراع قوامها وأساس قيامها، فهو "الذي يمنحها الحياة ويبعث فيها الحركة، ويدفع إلى تطوير الأحداث ونموها، ويُحدث التفاعل بين الشَّخصيّات"<sup>2</sup> التي يخيِّط بعضها بعضاً بخيِّط الصِّراع.

وبالصِّراع فقط يُقام البناء الدراميُّ، ويماز عن غيره من البناءات الأخرى، فهو لبُّ الدراما وقلبها النَّابض.

## 5-6 المكان الدراميُّ:

يُنظر للمكان في العمل الدرامي على أنّه مأوى الشَّخصيّات ورقعة الأحداث، ومجلس الحوارات، وحلبة الصِّراعات، فلا حركة ولا سكون لأيِّ شخصيّة في العمل الدراميِّ إلّا بعد أمكنتها، وجعلها داخل سياق مكانيّ معيّن، تُمارس داخله طقوسها النَّصبيّة، وأدوارها التَّمثيليّة المنوطة بها في ذلك العمل الدراميِّ، الذي تتحدّد قيمته بقيمة المكان الذي مُرس فيه.

كما "لا يمكن تصوُّر حكاية بدون مكان فلا وجود للأحداث خارج المكان"<sup>3</sup>، تلك السِّمة الدراميّة الأساس التي من شأنها تحويل الملفوظ إلى ملموس والمكتوب إلى مشهود، بل هو سمة طُبعت على قلب كلّ عمل عربيّ أدبيّ شعريّ أو نثريّ أراد أن يلبس الثَّوب الدراميِّ، فيلزم بالتَّلخُّف بالعنصر المكانيّ، الذي يوارى عورات الجسد الدراميِّ، وينفخ فيه من روحه، فيغدو بالفعل نصّاً درامياً.

لذا "كان المكان ولا يزال وثيق الصِّلة وشديد الارتباط بالشَّعر والنَّثر منذ الثَّراث العربيّ القديم حتى العصر الحديث، وما الطَّل الذي شغل جزءاً غير يسير من المتن الشعريّ عند الشَّاعر القديم إلّا صورة من صور هذا الارتباط، حيث تغنّى به في شعره ونثره، فلم يكن

<sup>1</sup> ينظر أحمد ميساوي، أنواع الصِّراع في روايات نجيب كيلاني، ص30.

<sup>2</sup> حنبلي سميرة، أمينة بن جماعي، أنواع الصِّراع، ص200.

<sup>3</sup> بوعزة محمد، تحليل النص السردى، تقنيات ومفاهيم، دار الإيمان، المغرب، ط1، 2010، ص99.

المعنى ليكتسب أبعاده ودلالاته إلا إذا استقر المكان<sup>1</sup>، فجعله أثنى أثاثه الدرامي، وعكّاه في نصّه بدل قلمه الأدبي، لِمَا للمكان من ريح زكيّ، وعطر يجعل الحياة تدبّ في أروقة وأزقة العمل الدرامي.

فيُحيي المكان فكرة ويوقظ نكري لدى متلقٍ لا تشدّه قوّة الأحداث ولا براعة السّبك ولا جماليّة التّخييل ولا فنّ الحوار، بقدر ما يشدّه "المكان في النصّ الذي يتجاوز كونه مجرد صامت أو خلفية تقع عليها الأحداث، بل هو عنصر حامل لدلالة، يمثّل محوراً أساسياً من المحاور التي حولها عناصر الدراما، لذا يرى البعض أنّ العمل الأدبيّ حين يفتقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته"<sup>2</sup> وجماليته وواقعيته، لتعريه من الأمكنة وتجريده منها، بشكليها الواقعي والتّخييلي.

فالأمكنة إمّا أن تكون "حقيقيّة أو مجازيّة، واقعيّة أو فنيّة"<sup>3</sup> من صنّع الفنّان والمخيال، وفي الشّكلين يسعى الأدب إلى أن يجد لشخصيّاته عوالم مكانية فضفاضة، وأبنيّة واقعيّة، وأخرى حبريّة تخييليّة رحبة تحويها وتتفق معها حدّ التّماهي والتّماتل والانصهار، فيعمد إلى جعل المكان "منسجماً مع طابع الشّخصيّة ومزاجها، بحيث يبدو خزاناً حقيقيّاً للحالة الشّعوريّة والذهنيّة لها، فيمكن للمكان أن يقوم بدور العاكس لشعور الشّخصيّة من جهة، والقيام بدورها من جهة أخرى، باعتباره تصويراً لغويّاً يشكّل معادلاً حسيّاً ومعنويّاً للمجال الشّعوريّ والذهنيّ للشّخصيّة"<sup>4</sup> التي تخضع لسلطة مكانية عليا تمارس على كلّ خطواتها، وتشهد كلّ تحركاتها طيلة تواجدها في العمل الدرامي.

<sup>1</sup> ينظر: سوسن رجب حسن، المكان وتشكيلاته في شعر السيّاب، دراسة نقدية تطبيقية، مجلة كلية الآداب، جامعة بورسعيد، العدد7، 2017، ص99.

<sup>2</sup> ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلساء، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1984، ص5.

<sup>3</sup> ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك، جيبولتيكا النص الأدبي، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002، ص8.

<sup>4</sup> ينظر: عزيزة زاوش، شعريّة الخطاب السردية في رواية 'دمية النار' لبشير مفتي، مذكرة ماستر، جامعة الوادي، 2017، ص113.

وأى "حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين"<sup>1</sup>، فهو الذي "يعطي الانطباع بأن النص حقيقي"<sup>2</sup>، وقابل للوقوع، كما يعكس أيضاً "حقيقة الشخصيات، بل طبيعة الشخصية تفسرها طبيعة المكان المرتبط بها"<sup>3</sup> والمتواجدة فيه، فهي تراث من بيئتها سلوكياتها، وتستوقد من المكان ردود أفعالها وانطباعاتها، فضيقه يضيق نفسها ويوتر حركتها، واتساعه يوسع صدرها ويغير من طبيعتها، و يبقى الأمر متوقفاً على النظرة التي تحملها كل شخصية للمكان الذي تتباين حوله نفسيات الشخصيات، والمشاعر التي تكنها له، والذكريات المرتبطة به والعلاقة فيه.

ومن "خلال التوظيف الجيد للمكان تتسع الرؤيا وتزداد وضوحاً وعمقاً، أمّا الازدحام المكاني والتكديس غير المفيد فينقل العمل، ويكبّله، ويحوّله إلى عنصر من عناصر التثويش"<sup>4</sup> والفوضى النصية، التي قد يوقع فيها صاحب النص الشخصيات من خلال تكلم الزركشة المكانية المبالغ فيها، لتكتسي الأماكن بذلك لون الضباب.

ذلك أنّ "شعرية النص لا تقاس بكثرة ورود الأمكنة، بل بكيفية توظيف المبدع لها، وكيفية تعامله معها داخل النص على المستوى الواقعي والفني"<sup>5</sup> الذي يتيح له أن يبني بالحروف الشوارع، ويصنع بالكلمات المسارح، ويشيد بالجمال عمارات ومساجد تجعلنا نعيش "حالات نفسية خاصة داخلنا، وذلك من خلال جعله ساحة للأحداث تتقدم من خلال الصور والشخصيات، فيصور الواقع أو الخيال الفكري بإنتاج فني يحفز القارئ أو المتلقي على مواصلة القراءة"<sup>6</sup> والتجوال في شوارع النص بمدنه وأريافه، بقصوره وأكواخه، وفي أماكن لم يزرها القارئ من قبل.

<sup>1</sup> حميد لحميداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص65.

<sup>2</sup> جبرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص75.

<sup>3</sup> ينظر: عزيزة زاوش، شعرية الخطاب السردى، ص113.

<sup>4</sup> ينظر: سوسن رجب حسن، المكان وتشكيلاته، ص100.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص100.

<sup>6</sup> باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص172.

يستقي العمل الدرامي خصوصيته ومكانته من المكان الذي يعطيه سمته الخاصة، التي تميّزه عن غيره من الأعمال الدرامية التي تختلف باختلاف الأمكنة التي جرت فيها مجريات النشاط الدرامي، الذي يشهد المكان كلّ تفاصيله وتحركاته، بل يتعدّى ذلك إلى التأثير في درامية النصّ التي يخضعها لحدوده وقيوده.

## 6-6 الزمن الدرامي:

لا يكتمل النضج الفني لأيّ عنصر من عناصر البناء الدرامي حتّى يوضع داخل مساقه الزمنيّ الذي يُكسبه ويكسيه بعده الواقعيّ والجماليّ والتّصويريّ، فلا يُتصوّر حدوث حدث أو قيام حوار أو دخول شخصيّة في صراع، أو تواجدها بمكان خارج سماء الزمن التي تظلل كلّ زوايا العمل الدرامي، فيستحيل " أن يفلت كائنٌ ما، أو شيءٌ ما، أو فعلٌ ما، أو تفكيرٌ ما، أو حركةٌ ما من تسلّط الزمنية<sup>1</sup>، ومهما حاولت الشخوص الانفلات أو النّفوذ من أقطار هذه السماء بركضها في كلّ الاتجاهات، تجد بأنّ الزمن كان يركض معها.

فالزمن "لحمة الحدث، وملح السرد، وقوام الشّخصيّة"<sup>2</sup> التي لا يخفى عليه ظاهرها ولا باطنها، سرّها وعلانيتها، لما له من يدٍ مبسّطة تصل حدّ قعر الشعور فتوقّته بالزمن النّفسيّ "الذي يكشف عن معاناة نفسيّة يعانيتها السارد من خلال التّشكيل اللّغويّ الذي يعكس واقعاً داخلياً تمرُّ به شخصيّة هذه القصة"<sup>3</sup>، ومن ثمّة تجنح إلى أقصى نقطة خارجه فتوقّتها بالزمن الحكائيّ، الذي هو "زمن تعاقبيّ خطّيّ ليس من طبيعته حدوث شروخ فيه"<sup>4</sup>، فهو يسري في النصّ بشكلٍ مرحليّ منطقيّ تدرّجيّ.

<sup>1</sup> ينظر: عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة 'أين ليلاي' لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1992، ص121.

<sup>2</sup> ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيّات السرد، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1998، ص178.

<sup>3</sup> سعاد شابي، الزمن السرد في النص القصصي العربي، مجلة الحقوق والعلوم الإنسانيّة، جامعة الجلفة، المجلد12، العدد01، ماي 2019، ص258.

<sup>4</sup> كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية للكتاب، (د ط)، 1986، ص606.

وبين الزّمنين تُورجح الشُّخوص، ويضطرب السرد ما بين استرجاع يجمّد الآن ليغوص في غصص الماضي فيستحضرها، ويُورق الفصول الأولى لذاكرة الشّخصيّة، ويفتّش في قبو الذّكريات عمّا يفيسّر اللّحظة، "وهي بالنّسبة إلى السارد استذكّارًا يقوم به لماضيه الخاصّ، ويُحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النّقطة التي وصلتها القصة"<sup>1</sup>، فيبرّر الحاضر بالماضي ويفسّر اليوم بالأمس.

أو على شكل استشراف يتتبّأ بمستقبل الحدث، ويمهّد له برؤية "الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعليّ إليه أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليه"<sup>2</sup>، عابرًا اللّحظة تاركًا الماضي خلفه، قافزًا "على فترة ما من زمن القصة، متجاوزًا النّقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتّطلع إلى ما سيحصل من مستجدات"<sup>3</sup>، ومجريات من شأنها دفع عجلة الدراما في النّصّ وإنمائها، وتحريك ذاكرة القارئ وإشراكه التّكهنات النّصيّة لمصير الشّخصيّة.

وبهذه المفارقات السردية يُمنح "الخطاب حيويته وفرادته وجماليّته، فتكون إزاء مفارقة زمنيّة تُوقف استرسال الحكّي المتنامي، وتفتح المجال أمام نوع من الذّهاب والإياب"<sup>4</sup>، والتّنقل بين عمق الماضي وبُعد المستقبل يُولد عالمًا بأقدار مبدع يقلّب فيه اللّيل والنّهار كيف يشاء، فيقبض ليله أو يبسط نهاره، أو يبسط ليله فيقبض نهاره، ويُطلع فجره متى أراد، فهو عالم تجن فيه عقارب السّاعة فتسير بكلّ الاتّجاهات، وفي أيّ لحظة قد تتوقّف، ذلك أنّه يُخضع عالمه الدراميّ إلى زمنٍ غير الزّمن الذي نخضع له في عالمنا الواقعيّ.

<sup>1</sup> حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص212.

<sup>2</sup> أحمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية، الأردن، ط1، 2004، ص38.

<sup>3</sup> ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص11.

<sup>4</sup> إبراهيم جنداري، جمعة الجميلي، المفارقات الزمنية في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد395، آذار 2004، ص2.

فهو زمن سرديّ من تسرّع حركته بحذف أو خلاصة؛ فأما الحذف فهو "تقنيّة يلجأ إليها المبدع لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق لأنّه من الصّعب سرد الزّمن الكرونولوجي، وبالتالي لا بدّ من القفز واختيار ما يُستحقّ أن يُروى، كما تساعد تقنيّة الحذف على فهم التّحوّلات والقفزات الزّمنيّة التي تطرأ على سير الأحداث الحكائيّة"<sup>1</sup>، وأما الخلاصة فهي أيضًا تقنيّة زمنية تسريعيّة "يلجأ إليها المبدع في حالتين؛ الأولى حين يتناول أحداثًا حكايةً ممتدّة في فترة زمنيّة طويلة، فيقوم بتلخيصها في زمن السرد وتُسمّى الخلاصة الاسترجاعيّة، والحالة الأخرى حين يتمّ التلخيص لأحداث سرديّة لا تحتاج إلى توقّف زمنيّ سرديّ طويل، ويمكن تسميتها بالخلاصة الآنيّة في زمن السرد الحاضر"<sup>2</sup> أو زمن السرد العاديّ.

أو يُبطّأ الزّمن بوقفه أو خلاصة، فأما الوقفة فهي تلك اللّحظة التي يكفّ فيها نزيّف زمن السرد للتفرغ للوصف الذي يشغل دورًا مهمًا في إتمام عمليّة البناء القصصيّ، فوظيفته لم تُعدّ قاصرة على قدرته في ترتيب النّصّ، أو في كونه خلفيّة توطّر الأحداث والشّخصيات، فلقد منحته علاقته القويّة بالسرد دورًا مؤثّرًا يجعله طرفًا مسؤولًا عن المشاركة في توضيح الحدث، ورسم ملامح الشخصيات، وتحديد الزّمان والمكان، وتهيئة ظروف الحكاية وعناصرها بصورة عامّة"<sup>3</sup>، وأما "المشهد فيُقصد به المقطع الحوارية الذي يأتي في الكثير من الأعمال في تضاعيف السرد، فالمشاهد تمثّل بشكلٍ عامّ اللّحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدّة الاستغراق"<sup>4</sup> والاستعراض.

<sup>1</sup> ينظر: مها حسن القصراري، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 2004، ص232.

<sup>2</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص224.

<sup>3</sup> إنقاذ عطاء الله محسن، السرد القصصي في الشعر الأندلسي، دراسة نقدية، دار غيداء، الأردن، ط1، 2014، ص239.

<sup>4</sup> ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2000،

وبشكلٍ عامٍ يُشكّل الزّمن بالنّسبة للعمل الدراميّ سكّته التي تمتدُّ من طلوع فجره حتّى غروب شمسهِ، فتسير عليها الشّخصيّات وتمرُّ بها الأحداث، وتوقّت بها كلّ الصّراعات.

وممّا سبق عرضه من عناصر البناء الدراميّ يمكن القول إنّ نجاعة النّصّ الدراميّ متوقّفة في النّهاية على براعة الشّاعر في كمّيّة هذه العناصر بعضها بعضاً، والوصول بها إلى درجة عليا ومتقدّمة جدّاً من التّضامن والتّلاحم في تشييد ذلك العمران الدراميّ، الذي يرتبط نجاحه بحسن تفاعل عناصره، وبكيفيّة عرضها في النّصّ على نحو رساليّ تناوبيّ يُعطى فيه كلّ عنصر حقه ومستحقّه من الاهتمام والتّقدير الدراميّ.

والمبدع وحده من يتمكّن من اقتناء وخياطة بدلاتٍ حواريةٍ على مقياس شخصيّاته، فلا طول يُعثرها ولا قصر يُعريها، حتّى يتسنى له بعد ذلك منحها صلاحيّات، وتكليفها بالقيام بأحداث تستشعر مسؤوليتها نحوها، فتسعى لتأديتها بشكلٍ يثمن درامية العمل كلّهُ.

كما لا بدّ أن تُعدّ الشّخصيّات على نحو يضمن مقدرتها على الاستمرار في الصّراع والمواجهة التي لا بدّ من أن تمتدّ إلى آخر حياة النّصّ الدراميّ، ذلك أنّ انتهاء رغبة الشّخصيّات في خوض الصّراعات والدّخول في منازعات يعني انتهاء العمل الدرامي كلّهُ.

وكلّ ذلك يتمّ بمعزل عن مراقبة المتلقي، بحيث لا تُلاحظ تلك الهزّات والتّقلبات ولا التّخلّلات التي يقوم بها الدّراميّ من عنصر إلى عنصر آخر، ومن مرحلة إلى مرحلة أخرى، فالمطلوب منه إيهامنا بمقدار التّناسق والتّرتب والتّناسب الحاصل بين عناصره الدرامية حتّى نستطعم عمله الدراميّ على نحو أفضل.

فالقارئ عادة ما يُبهت أمام ذلك العمل الذي يرى فيه الأعلام ملامح، والحوارات مسامع، والأحداث مسارح، والصّراعات مزمكنة.

## الفصل الثَّاني: تمظهرات البناء الدرامي في

### ديوان المفضوب عليهم

- 1- عتبة العنوان الرئيس للديوان.
- 2- العلاقة بين العنوان الرئيس وعناوين القصائد المختارة.
- 3- البناء الدرامي في قصيدة 'مقاطع من رسالة خاصّة'.
- 4- البناء الدرامي في قصيدة 'يطلع الراقدون'.
- 5- البناء الدرامي في قصيدة 'ميدان الموت بيروت'.
- 6- البناء الدرامي في قصيدة 'الشهيد الذي لم يمّت'.

## تمهيد:

نسعى في هذا الجزء إلى الوقوف على البناء الدرامي في تجربة الشاعر الجزائري أحمد حمدي، لما تمثله الدراما من حضور لافت في مستويات هذه التجربة الشعرية بسبب امتلاك الشاعر نزعة درامية بدت كسمة تجديدية في الشعر، ثم بلغ الكاتب ذروته فيها مع إنتاجه المسرحي مثل المسرحية الشعرية أبوليوس وغيرها، هذه النزعة كان لديوان " قائمة المغضوب عليهم" نصيب وافر منها، فمن خلال رصد البناء الدرامي في هذا الديوان نكون قد أسهمنا في التعريف بتجربة شعرية غنية في حركة شعرنا الحديث من جهة، وكشف خصوصية هذه التجربة بالدخول إليها من جهة ثانية، ورصد ابرز مكونات البنية الدرامية فيها بوصفها الأكثر حضوراً وغمي وفاعلية من جهة أخرى.

## 1- عتبة العنوان الرئيس للديوان:

يعد عنوان ديوان 'قائمة المغضوب عليهم' للشاعر الجزائري أحمد حمدي "مغامرة تأويلية"<sup>1</sup> تتفتح على أفق درامي وصراع واسع من خلال استدعاء ضمني للآية الكريمة ﴿غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ﴾<sup>2</sup>، فيتقاطع الديني بالسياسي، وتتشكل خريطة الصراع بين السلطة والمغضوب عليهم، بين القمع والمقاومة، بين المباح والممنوع.

فالعنوان يحمل في طياته توتراً ثلاثي الأقطاب بين "المغضوب عليهم": الفئة المهمشة، المنفية رمزياً، و"المرضي عنهم": الطرف المقابل، غير المصرح به، لكنه حاضر في خلفية المعنى، و"السلطة" الواضحة لهذا التصنيف، بما تحمله من أبعاد سياسية أو دينية أو ثقافية، وبالتالي، نحن أمام تقسيم قيمي ذو طابع مسرحي، حيث تُقام محكمة رمزية يتم فيها فرز الناس والأفكار وفق معايير السلطة.

وبالتالي فإن عنوان الديوان "قائمة المغضوب عليهم" لا يقدم مجرد شعارات، بل يؤسس لبنية رمزية غنية تتقاطع فيها الدراما بالشعر، والديني بالسياسي، والتأويل بالاحتجاج. عبر

<sup>1</sup> خالد حسين حسن، كتاب في نظرية العنونة، دار التكوين، دمشق، (د ط)، 2007، ص5.

<sup>2</sup> سورة الفاتحة، الآية 07.

اللغة والتضمين والتشكيل البصري، يكتب أحمد حمدي ديوانه بوصفه بياناً للمقvisين، ويفتح الشعر على فضاء المقاومة الرمزية، حيث تصبح الكلمة فعلاً، والغضب شهادة انتماء للحق.

## 2- العلاقة بين العنوان الرئيس وعناوين القصائد المختارة.

ففي قصيدة "مقاطع من رسالة خاصة" يتناول الشاعر موضوع الكتابة، لا بوصفها نشاطاً فنياً محايداً، بل كفعل خاص، سري، حميمي ومهدد. الرسالة الخاصة هنا ليست مجرد خطاب، بل اعتراف ومواجهة، يحول الكتابة إلى وسيلة توثيق واعتراف وشاهد على ممارسات قمعية، ما يجعل صاحبها مغضوباً عليه.

أما قصيدة "يطلع الراقدون" يُعيد الشاعر تشكيل صورة الجماعة النائمة التي تستيقظ، أو "الراقدون" الذين ينهضون من سباتهم. هذه الصورة تختزل فكرة الثورة كحالة جماعية من الوعي والانبعاث.

وفي قصيدة "ميدان الموت بيروت"، يتم استدعاء مدينة بعينها، فيتحول المكان إلى مرآة للدمار والمقاومة معاً. فبيروت ليست فقط مدينة في هذه القصيدة، بل أرض منقسمة، جريحة، ومأهولة بالموت. هنا تتحول الجغرافيا إلى هوية وكرامة وحق مسلوب.

وأخيراً قصيدة "الشهيد الذي لم يمّت": يمنحنا العنوان سيناريو لأحد نهايات الصراع بين السلطة المستبدة والشاعر وهي الاستشهاد، ف"الشهيد الذي لم يمّت" هو استعارة للشاعر الذي لا يُخرس، ولا يُمحي، ولا يُنسى، حتى بعد الموت.

## 3- البناء الدرامي في قصيدة مقاطع من رسالة خاصة:

### 1-3 الصراع الدرامي:

يستمد أحمد حمدي قوة الصراع الدرامي في قصيدته من خلال تبني أسلوب شعري يعتمد على الاستخدام المتقن للغة والتكرار العاطفي والصور الشعرية المليئة بالرمزية، ما يمكنه من تصوير صراع داخلي قائم على مجموعة من الثنائيات المتصارعة، بين رغبة التعبير وحدود اللغة التي لا تستطيع استيعاب حجم الألم والحنين الذي يشعر به، بين الكتابة وعدم الكتابة،

بين الحزن والضحك. هذه الثنائيات جسدها الشاعر داخل عدة مستويات بداية بالوزن والإيقاع وانتهاء عند الصورة الشعرية نجسد ذلك من خلال:

### أ- الوزن والإيقاع:

كتبت قصيدة "مقاطع من رسالة خاصة" على البحر المتدارك، وهو ما مكن الشاعر من ان يندفع بمشاعره، ساردا ومتداركا تفاصيل حياته اليومية المأساوية، التي وجد في البحر المتدارك أفضل حاوي لهذه التجربة ليخدم الإيقاع بذلك درامية النص، وذلك من خلال الايقاعي الصراعي.

### ب- الصور الشعرية:

يستخدم أحمد حمدي صوراً مجازية قوية مثل: "الحرف المدمى"<sup>1</sup>، وتشير هذه الصورة الشعرية إلى المصير الذي ينتظر الذي يناضل بقلمه وكلماته فهذه الصورة تكشف عن نوع آخر من الصراع الدرامي بين الحرية في الكتابة وبين من يسلبه هذا الحق.

"كلماتي أصغر من حزني"<sup>2</sup>، وتعبّر هذه الصورة الشعرية عن الصراع بين الكلمة كوسيلة تعبيرية وبين المعاني العميقة التي تفقدها اللغة أو لا تستوعبه، فهذه الصورة الشعرية تُبرز مدى شِدَّة الألم الذي يحاول التعبير عنه، وتُظهر الصراع بين قدرة الكلمة المحدودة والمشاعر الجارفة التي تتجاوز حدود التعبير اللغوي.

### ج- التضاد والتناقض:

التضاد بين التعبير والسكوت من خلال تناوب أفعال الكتابة "أكتب" وأوامر الامتناع عن الكتابة تتجسد في القصيدة في قول الشاعر:

"لن أكتب

كنت ... كتبت لك خبرا مزعج

<sup>1</sup> أحمد حمدي، ديوان قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، (د ط)، 1980، ص 61.

<sup>2</sup> الديوان، ص ن.

لكن الآن

لا .. لن أكتب شيئاً مزعج"<sup>1</sup>

يظهر الصراع الدرامي بين الرغبة في التعبير وبين الحاجة للصمت أو الاحتفاظ بالوجع داخلياً. هذا التناوب يؤكد أن الشاعر يقف على مفترق طرق بين الإفصاح الذي قد يُفضي إلى تفرغ عاطفي وبين الصمت الذي يحاول أن يُقيّد حجم الألم الذي يشعر به.

✓ التناقض بين الحزن والضحك: وذلك في قوله:

"يجبرني حزني

أن أضحك في وسط الشارع"<sup>2</sup>

هنا يتجلى التناقض بين الحزن والضحك يعكس الصراع النفسي العميق الذي يعيشه المتكلم، مما يمنح القصيدة بُعداً مسرحياً داخلياً، حيث تتحول اللغة الشعرية إلى مشاهد متلاحقة، يعيش فيها القارئ لهذا الصرع.

### 3-2 المكان الدرامي:

ينتقل الشاعر بين فضاءات موحشة ومهملة تعكس حالته النفسية بانية بذلك بناءات ذات طابع درامي :

"نزل رطب تسكنه الجرذان" المكان قدر، موحش، يرمز للعزلة.

"ضيق شارع الاستقلال فسيحة ساحة الشهداء" هذا التناقض بين ضيق الاستقلال واتساع ساحة الشهداء يرمز إلى المفارقة بين الحرية والموت، فالشاعر يعطي المكان دلالة جديدة حيث يصبح شارع الاستقلال الضيق رمز لصعوبة سبل الحرية ومحدوديتها وتصبح ساحة الشهداء الفسيحة رمزا لتضحيات الكبيرة التي يجب تقديمها.

<sup>1</sup> الديوان، ص 62.

<sup>2</sup> الديوان، ص 63.

## 3-3 الزمن الدرامي :

يتجلى الزمن بوصفه البنية المحورية التي تتسج داخلها القصيدة، حيث يُوظفه الشاعر بثلاثة مستويات مختلفة: زمن مباشر، زمن نفسي، وزمن ضماني، ليُصبح الزمن أكثر من مجرد خلفية للأحداث، بل البطل الحقيقي الذي يتحكم في مسار القصيدة.

## أ- الزمن المحدد:

"اليوم، الأول من هذا العام (...).

آخر ساعات الليل"<sup>1</sup>.

لا يستخدم الزمن هنا كتأريخ فقط، بل يحمل بعد رمزي عميق؛ فالיום الأول يُوحي ببداية جديدة، لكن المفارقة أن هذه البداية تأتي مثقلة بالحزن، وكأن الشاعر يُعلن ولادة جديدة للوجع لا للخلاص. أما "آخر ساعات الليل"، فهي لحظة انتقال رمزية توحي بقرب انبلاج الفجر ونهاية الألم، لكن الليل هنا يوصف بأنه "غاف كالقطة"، مما يضيف بُعداً من الجمود والرتابة، وكأن النهاية تقترب بشكل بطيء جداً.

## ب- الزمن النفسي:

والذي يظهر بوضوح في تعبيرات مثل: "أقبية الزمن المتعفن"<sup>2</sup>. هنا يتجاوز الزمن معناه الخارجي، ويتحول إلى تجربة شعورية داخلية، متحللة، خانقة، أشبه بالقيود النفسية. فبدخلنا الشاعر في عمق ذاته، فالزمن لم يعد شيئاً خارجياً يقاس بالساعات أو الأيام، بل أصبح تجربة شعورية داخلية، مُشبعة بالقهر والانكسار.

## ج- الزمن الضمني:

يمكننا رصده من خلال الأفعال المتراوحة بين الماضي والحاضر مثل "كنت كتبت لك"، "مات - كما يُحكى"، "أكتب"، "أجوب الشارع"، ليعكس تمزق الذات بين ما كان وما هو كائن

<sup>1</sup> الديوان، ص ص 61-63.

<sup>2</sup> الديوان، ص 61.

الآن. هذا التناوب الزمني لا يخلق فقط حركة سردية، بل يكشف عن صراع داخلي بين الذكرى والواقع، بين الحنين والحاضر، وكأن الذات معلقة في زمن معطوب لا يتحرك إلا ليُعيد وجعاً قديماً في صورة جديدة.

### 3-4 الشخصية:

يمكننا رصد أبعاد الشخصيات من خلال عناصر اللغة الشعرية التي وظفها الشاعر أحمد حمدي، مثل التكرار، والصور الشعرية والنبرة العاطفية:

تشكيل شخصية المتكلم الابن وهو الشخصية المحورية في القصيدة، حيث يظهر كصوت مضطرب يعاني من الاغتراب النفسي والقلق الوجودي. وهو ما نلمسه عبر عدة وسائل لغوية:

#### أ- التكرار:

- "آه من كلماتي عليك" تكرر هذه العبارة يعكس حالة التأزم الداخلي والشعور بالعجز عن التعبير، وكأن الكلمات أصبحت عبئاً.

- "أضحك.. أضحك.. أضحك"<sup>1</sup> يظهر الضحك هنا ليس كفعل فرح، بل كوسيلة للتنفيس عن الحزن، مما يضيف بعداً مأساوياً لشخصيته.

#### ب- التضاد والتناقض:

"يجبرني حزني أن أضحك"<sup>2</sup> تناقض يكشف الصراع النفسي، حيث يصبح الضحك فعلاً قسرياً وليس عفويّاً.

#### ج- النبرة العاطفية والأسلوب الحوارية:

"انتظريني في آخر هذا الشهر"<sup>1</sup> توجي بإمكانية اللقاء ولكن دون يقين، مما يعكس ارتباك الشخصية وعدم استقرارها النفسي.

<sup>1</sup> الديوان، ص 63.

<sup>2</sup> الديوان، ص ن.

تشكيل شخصية الأم المخاطبة رغم أن الأم لا تظهر بشكل مباشر، إلا أن حضورها واضح كطرف مستقبِل للرسالة. يتم تشكيل شخصيتها عبر مكانتها كرمز للاستقرار والحنان يُخاطبها الشاعر بقلق، وكأنها الملاذ الأخير له وسط اضطرابه، فكلمة أمي ليست مجرد مخاطبة بل تشكل رمزاً للأصل والأمان يعود إليها الشاعر بحثاً عن الاستقرار والحنان.

### 3-5 تداخل الأجناس:

يوظّف أحمد حمدي تداخل الأجناس (فن الترسّل) في «مقاطع من رسالة خاصة» كأداة فنية متطورة؛ إذ يتلاعب بين أساليب الخطاب والنثر والشعر والحوار ليخلق بذلك بناءً درامياً يعبر عن حالة شتات الذات وصراعها مع الواقع، ويمنح القصيدة بعداً متعدد الأوجه يعكس تعقيد المشاعر والأحداث في آن واحد.

#### أ- السرد الشعري:

"إن التفاعل بين المكونات البنائية المختلفة في النص الشعري السردّي جعل هذا النص ينح إلى الدرامية"<sup>2</sup>، فقد اعتمدت قصيدة "مقاطع من رسالة خاصة" للشاعر أحمد حمدي على السرد الشعري كأداة أساسية لتشكيل البناء الدرامي، حيث تتجلى هذه التقنية في عدة جوانب:

#### ب- البنية السردية وتعدد الأصوات:

فالقصيدة تأخذ شكل رسالة شخصية، وهذا يمنحها طابعاً سردياً واضحاً، حيث يقوم الشاعر بدور الراوي/المتحدث الذي يوجه كلماته إلى أمه، متحدثاً عن معاناته، وحرزته، وتغييراته الداخلية. ويمكن تمييز عدة مراحل سردية:

<sup>1</sup> الديوان، ص 62.

<sup>2</sup> الديوان، ص 98.

• البداية:

تکمن في تحديد الزمن والمكان "اليوم، الأول من هذا العام"<sup>1</sup> مما يمنح السرد بعداً زمنياً واقعياً.

• العقدة:

تتمثل في الوصف العاطفي للحالة النفسية، حيث تتصاعد المشاعر تدريجياً مع كل سطر، مما يخلق توتراً درامياً.

• الحل أو النهاية المفتوحة:

والتي تتجلى في عبارة "أول الغيث قطرة"<sup>2</sup>، حيث يترك الشاعر المجال مفتوحاً للتغيير

• التصعيد الدرامي والتوتر العاطفي:

فيبدأ الشاعر بمخاطبة الأم، مما يخلق جواً حميمياً يوازي البوح الشخصي، لكن سرعان ما يتحول السرد إلى تصعيد درامي يعكس الحزن العميق والمأساة المتصاعدة:

"أكتب، لكن

قد صار الحزن بحجم الأرض،

فكيف الحرف المدمى أن يحمل أكثر

من حده؟"<sup>3</sup>

هذه الجملة تعكس تصاعد الحزن حتى يصبح أكبر من قدرة اللغة على استيعابه، وهو ما يزيد من حدة التوتر النفسي.

<sup>1</sup> الديوان، ص 61.

<sup>2</sup> الديوان، ص 62.

<sup>3</sup> الديوان، ص 61.

- "يدي على قلبي من كلماتي عليك"<sup>1</sup>:

هذه الجملة تحمل توترًا دراميًا، حيث يخشى الشاعر تأثير كلماته على أمه.

### 3-6 الحوار الداخلي والتقنية المسرحية:

يستخدم الشاعر تقنية المونولوج الداخلي، حيث يبدو كأنه يخاطب نفسه بقدر ما يخاطب أمه. كما أن بعض الجمل القصيرة والحوارات الداخلية تعطي القصيدة طابعًا مسرحيًا، مثل:

- "يجبرني حزني أن أضحك في وسط الشارع أضحك.. أضحك.. أضحك"<sup>2</sup>، هنا نشهد ذروة درامية، حيث يصل الصراع الداخلي إلى أقصاه، ويظهر التناقض بين الحزن والضحك كعنصر درامي بارز.

#### أ- التقطيع المشهدي:

تعتمد القصيدة على التقطيع المشهدي، حيث نجد أن النص ينتقل بين صور متعددة بأسلوب يشبه المونتاج السينمائي، فالشاعر ينتقل من وصف الغرفة الرطبة والشارع المهجور إلى الحديث عن تغيير ملامحه، هذا المزج بين السرد الخارجي (وصف المكان) والسرد الداخلي (الأفكار والمشاعر)، يخلق ديناميكية درامية ويعزز الطابع الدرامي.

#### ب- الاقتباس وإثراء الدلالة الدرامية:

اقتبس الشاعر أحمد حمدي بيت شعري من قصائد المتنبي الذي يقول فيه:

"يغير من الدهر ما شاء غيرها وتبلغ أقصى العمر وهي كعاب"<sup>3</sup>

عن طريق استدعاء فكرة التغيير الذي لا يخضع لإرادة الإنسان، يضيف الشاعر بعدًا مأساويًا لحكايته، لكن في نفس الوقت يستثني مشاعر الأم من هذا التغيير، هنا الاقتباس يصبح معززا للعمق الدرامي للقصيدة.

<sup>1</sup> الديوان، ص 62.

<sup>2</sup> الديوان، ص 63.

<sup>3</sup> الديوان، ص ن.

تمكن الشاعر أحمد حمدي من توظيف السرد الشعري ببراعة في تشكيل البناء الدرامي للقصيدة من خلال استخدام التقطيع المشهدي، التصعيد العاطفي، التكرار، التناص، والمونولوج الداخلي. كل هذه التقنيات جعلت النص يبدو كأنه مشهد درامي متكامل تتشابك فيه الأحاسيس مع السرد، مما يعطي القارئ تجربة شعورية مكثفة.

#### 4- البناء الدرامي في قصيدة 'ميدان الموت بيروت':

الشاعر أحمد حمدي لا يختبئ في اختياره لعنوان القصيدة خلف المعاني الضمنية، بل يتخذ موقفاً إنسانياً وقومياً واضحاً، فالعنوان "ميدان الموت بيروت" ليس فقط توصيفاً، بل إدانة ضمنية، وتضامن شعري، يجعل القصيدة ليست ذات طابع درامي فقط، بل أيضاً سياسي وجداني، فالكلمات الثلاث "ميدان"، "الموت"، و"بيروت" تتضافر لتشكّل صورة مشحونة بالدمار والمعاناة، مما يهيئ المتلقي لدخول عالم شعري مأساوي، وربما ملحمي، يعكس واقعاً صعباً يعيشه الشاعر أو يعبر من خلاله عن تضامنه مع مأساة الآخر.

#### 4-1 التشكيل البصري:

يعدّ استخدام النقاط الثلاث الكبيرة (•••) في "ميدان الموت بيروت" وسيلةً فنيةً مركزية تعزز البناء الدرامي للقصيدة، فالنقاط الثلاث فواصل غير معلنة تفصل بين مشاهد مختلفة أو مراحل متتابعة، مما يعكس الانقطاع في الزمن وتفتت الأحداث في مدينة تعيش حالة من الفوضى والدمار.

وقيل انتحرت في آخر الشارع ...

قال السيد الملفوف في أكفانه:

لم يرها مذ خرجت حبلى

وكانت تنهب الشارع ركضا

•••

فقدت مخبزة الحي

وهذ القصف حانوتا<sup>1</sup>

تُعمل النقاط الكبيرة بين مقاطع القصيدة على قطع التدفق السردي فجأة، فتترك فجواتٍ يملؤها الصمت والثقل، مما يُحث القارئ على التوقف والتأمل في المعنى الكامن وراء كل توقف، وكأنها لحظاتٌ تُمثل فترات فقدان أو صدمة عميقة.

أه من يقوى على هذا الخراب - الوطن -

العاهة - فاشيون - حكام بلا لون -<sup>2</sup>

يعكس الفصل باستخدام المطات الانقسام والتشظي في الواقع الذي يعيشه الشاعر؛ إذ يُماثل ذلك التمزق الاجتماعي والنفسي في مدينة محطمة بفعل الدمار.

بهذا الشكل، يتحول استخدام النقاط بين مقاطع القصيدة و المطات داخل كل مقطع إلى أداة درامية مركزية تُثري القصيدة، فتُساهم في نقل تجربة الحرب والدمار بطريقة أكثر حدّة وعاطفية، وتترك أثرًا لا يُمحى في ذهن القارئ.

#### 2-4 الموسيقى الخارجية:

في قصيدة أحمد حمدي ميدان الموت بيروت، استخدم بحر الرمل ليعكس توتر المدينة ونبضها المكسور في زمن الحرب، وذلك يرجع الى طبيعة إيقاع الرمل، فقد أشار المرزوقي في شرح ديوان الحماسة في باب الحنين للأوطان إلى أن بحر الرمل مستحب عند العرب في مقام الحنين والشوق بسبب إيقاعه السلس الذي يتناسب مع خفقان القلب<sup>3</sup>، هنا يصبح الإيقاع كأنه صدى قلب مدينة تموت، أو دقات حنين متعبة وسط خراب بيروت، فينسجم الوزن مع الدلالة، ويصير البحر إيقاعًا نفسيًا، يتماوج بين هدوء وتأزم كخفقات قلب مذعور:

"يبس الورد على الشرفات

<sup>1</sup> الديوان، ص ص 71، 72.

<sup>2</sup> الديوان، ص ص 72، 73.

<sup>3</sup> ينظر: الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، باب الحنين للأوطان، تحقيق: أحمد أمين، عبد السلام هارون، دار الجليل بيروت، ط1، 1991، ص20.

والذي لم يأت فات

إنما بيروت لم تأت

والذي لم يأت مات"<sup>1</sup>

#### 3-4 الموسيقى الداخلية:

يستخدم أحمد حمدي في قصيدة "ميدان الموت بيروت" أسلوباً موسيقياً متكاملًا، حيث توظف الموسيقى والإيقاع لتشكيل صراع درامي حاد يعكس واقع الدمار والفوضى، وذلك عبر عدة تقنيات لغوية:

##### أ- التكرار واللازمة:

يُعيد الشاعر عبارة "والذي لم يأت فات" عدة مرات؛ هذا التكرار ليس مجرد عنصر شكلي بل يعمل على خلق إيقاع ثابت يُشبه اللازمة الموسيقية، مما يُضفي على القصيدة نبضاً متواصلًا في حالة من اللوم المتواصل على التأخر في قدوم المساعدة وحالة الصراع التي كانت مع الوقت قبل كل شيء. هذا التكرار يقابله تكرار الفعل "جاءت" هذه الثنائية التكرارية المتضادة ترسخ حالة التآرجح بين الأمل المفقود والموت المحتوم.

##### ب- التنوع الإيقاعي بين السطور:

يتباين إيقاع القصيدة بين سطور قصيرة تحمل قوة الانفجارات الصوتية وسطور أطول تُحاكي تدفق الأفكار والمشاهد.

"عبرت موجة نار

لن أسميها

ولكن الأزقة

وقفت في القصف"<sup>1</sup>

<sup>1</sup> الديوان، ص ص 71-73.

هذا التباين يخلق حالة من الحركة الدرامية تعكس سرعة الأحداث في شوارع بيروت أثناء القصف، ويجعل القارئ يشعر بتوتر الانتقال من لحظة إلى أخرى.

### ج- الانسجام والتنافر بين الأصوات:

يمزج الشاعر بين الإيقاعات الهمسية أو الإيقاعات الصارخة فيما يشبه القافية المشتركة بين كثير من الكلمات، هذا التنافر الإيقاعي يعكس الصراع الداخلي لمدينة بيروت، ويعطي صوتاً خاصاً لكل مشهد، فالإكثار من الكلمات المنتهية بـ(الألف والتاء المفتوحة) وكذلك الأفعال المنتهية بالتاء المفتوحة تسهم في إبراز التحولات العنيفة التي تمر بها بيروت، كما تعكس التوتر والاضطراب الذي يعيشه المكان والشخصيات.

فالألف والتاء المفتوحة: إيقاع جاف ومقطوع يرسخ النهايات القاسية مثل:

"يبس الورد على الشرفات

والذي لم يأت فات"<sup>2</sup>.

أما بالنسبة للأفعال المنتهية بالتاء المفتوحة التي تمنح القصيدة ديناميكية وحركة وتوحي بحالة من الصادم مثل: "انتحرت" "لم تأت" "اخترقت" "جاءت".

وهي أفعال تتسم بأنها تقطع الجملة بشدة، حيث تتوقف النغمة على التاء المفتوحة، مما يخلق إيقاعاً متوتراً يتناسب مع الصراع الدرامي. الفعل "انتحرت" يوحي بالانقطاع المفاجئ للحياة، كما أن "لم تأت" تأتي بشكل مقطوع يجعل المدينة تبدو غائبة تماماً، وكأنها كائن حيّ قرر عدم العودة.

### د- الصور الشعرية المتضادة والمتناقضة:

الحضور المادي مقابل الغياب الروحي، يخلق أحمد حمدي في قصيدة "ميدان الموت، بيروت" مشهداً مادياً بحثاً للمكان، حيث يُبرز الآثار المادية للكارثة، ففي حين أن العديد من

<sup>1</sup> الديوان، ص ص 72، 73.

<sup>2</sup> الديوان، ص 71.

الشعراء قد يلجؤون إلى تضمين معانٍ روحية أو إنسانية تعطي للواقع بعداً أخلاقياً أو تأملياً، فإن حمدي يكتفي بتسجيل الدمار والخراب على مستوى مادي بحت، ما يجعل القارئ يواجه مباشرةً حجم المأساة دون تلقي أي وسيلة للتخفيف أو التوازن من خلال بُعدٍ روحي.

فيستحضر الشاعر صوراً مثل "يبس الورد على الشرفات" و"فقدت مخبزة الحي" و"أعمدة الضوء على الأرض"<sup>1</sup>؛ فكل صورة تمثل جزءاً من مدينة مشوهة، فقدت حيويتها الطبيعية والعاطفية، مما يجعل المكان يبدو مهجوراً وخالياً من أي إشارات على الوجود البشري أو الروحي. فغياب أي بُعد إنساني أو روحي في الصور يُكثّف من حدة الصراع الدرامي، حيث يصبح الدمار المادي هو الشاهد الوحيد على معاناة مجتمعٍ فقد قيمه وهوية روحه.

#### 4-4 الزمن الدرامي:

يعتمد أحمد حمدي في قصيدته على عدم الإشارة الصريحة للزمن، ويُعوض هذا الاستغناء باستخدام أفعال تحمل دلالات زمنية ضمن سياقها؛ فبدلاً من قول "اليوم" أو "الآن" أو غيرها من العلامات الزمنية المباشرة، تُظهر الأفعال نفسها حركة الأحداث وتقدمها أو تراجعها، مما يُضفي على القصيدة نبضاً حياً وحالة من الاندفاع واللحظية، فالأفعال مثل "يبس"، "تنهب"، "عبرت"، "اقتربت"، "جاءت"، "فات"، وغيرها تحمل ضمنها فكرة التغير والتقدم في المشهد.

وعندما أصبحت الأفعال هي الموصّل الرئيسي للزمن، تحول الوقت إلى إحساسٍ مشاعري ينبثق من وقع الحدث وتأثيره. ففي حين أن الإشارة المباشرة للزمن قد تبعث على الجمود أو النمطية، فإن الزمن المُستمد من حركة الأفعال ينقل حالة الطوارئ والاندفاع التي يشعر بها الشاعر، ويعبر عن حالة فقدان التماسك الزمني المعتاد في حياة المدينة.

وعلى الناحية الثانية فإن غياب الدلالة الزمنية الصريحة يُرمز أيضاً إلى فقدان الثبات والهوية الزمنية، ما يتماشى مع حالة الخراب والضياع التي تعاني منها بيروت في القصيدة.

<sup>1</sup> الديوان، ص 71.

الأحداث تتوالى بصورة عفوية وغير مترابطة كما كانت في الماضي، فيصبح الزمن عنصراً خارجاً على السيطرة، مما يعكس انعدام الاستقرار الذي عاشته المدينة.

هذا الأسلوب يتيح للقارئ أن يشعر بمرور الزمن من خلال وقع الفعل وحركته، وليس من خلال قياسات زمنية محددة، مما يضفي على القصيدة طابعاً درامياً يتماشى مع حالة الدمار والاضطراب التي توصفها.

#### 4-5 تداخل الأجناس:

في قصيدة "ميدان الموت بيروت"، يوظف الشاعر أحمد حمدي تداخل الأجناس الأدبية بين المقال الصحفي والشعر لتشكيل درامية النص، هذا التداخل يحول الحقائق المأساوية إلى تجربة شعرية متكاملة تجمع بين لغة الخبر والبلاغة الشعرية، مما يخلق نصاً ذو بعد درامي قوي يجسد الألم والمأساة بأسلوب معاصر ومبتكر ومن أبرز مظاهر هذا التداخل الاجناسي نجد :

#### أ- استخدام لغة التقرير الصحفي:

يستهل الشاعر القصيدة بوصف موضوعي لأحداث الحرب وتأثيرها على بيروت، مثل "يبس الورد على الشرفات" و"فقدت مخبزة الحي وهذ القصف حانوتا"<sup>1</sup>. هذا الأسلوب يُدكّر بلغة المقالات الصحفية التي تنقل الأخبار بموضوعية.

#### ب- إدراج الشهادات الحية:

يُضمّن الشاعر أصوات شخصيات متأثرة بالأحداث، كما في قوله:

شاهد الإثبات:

فقدت كل الجهات

والذي لم يأتي فات<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 71.

<sup>2</sup> الديوان، ص ن.

هذا الإدراج يعكس تقنية المقابلات الصحفية التي تنقل شهادات حية من قلب الحدث.

### ج- تفصيلات الحياة اليومية:

يصف الشاعر تفاصيل الحياة اليومية المتأثرة بالحرب، مثل "فقدت مخبزة الحي" و"لم تبق سوى أعمدة الضوء على الأرض"<sup>1</sup>. هذه التفاصيل تُضفي واقعية على المشهد، مشابهة للتقارير الميدانية في الصحافة.

### د- التكرار والتأكيد:

يستخدم الشاعر عبارات متكررة مثل "والذي لم يأت فات" و"فالذي لم يأت مات"<sup>2</sup>، مما يعزز الإيقاع الدرامي ويُذكر بعناوين الأخبار المتكررة التي تُبرز خطورة الموقف.

يجمع الشاعر بين الحدة والموضوعية في المقال الصحفي وبين العذوبة والرمزية في الشعر، بحيث يتحول النص إلى سرد متداخل يُظهر فصولاً من الزمن والمشاهد. يُوظف التكرار والقطع والرجوع إلى كلمات مفتاحية مثل عبارة "والذي لم يأت فات"<sup>3</sup> لتأكيد فكرة فقدان الندم، مما يُضاعف الإحساس بالزمن الضائع والأحداث الغامرة، هذا المزج بين الأسلوبين يُمكن الشاعر من خلق حالة من الدراما، إذ أن الانتقال من سرد واقعي مفصل إلى صور شاعرية يحمل تأثيراً نفسياً عميقاً، يجعل المتلقي يشعر وكأنه يشهد الحادثة بشكل مباشر، مما يعكس حالة الفوضى والدمار التي عاشتها بيروت.

### 5- البناء الدرامي في قصيدة 'يطلع الراقدون':

عنوان قصيدة "يطلع الراقدون" لا يُمكن قراءته قراءة سطحية دون إدراك ما يحمله من تناقض دلالي قائم بين الحركة والسكون، الحياة والموت، البعث والركود. وهذا التوتر في المعنى يُمثل ما يمكن تسميته بـ"النواة الدرامية" التي ينبثق منها الصراع الشعري، وهو صراع

<sup>1</sup> الديوان، ص 71.

<sup>2</sup> الديوان، ص 73.

<sup>3</sup> الديوان، ص 71.

لا ينحصر في الصورة، بل يمتد ليشمل الوجود الإنساني، الزمن التاريخي، وربما المصير الجمعي.

فعندما يُقال "يطلع الراقدون"، نحن لا نتحدث عن حدث عادي، بل عن حدث استثنائي، فعل اختراق لقانون السكون، وثورة على حالة الموات. وهذا الحدث، بحد ذاته، هو ما يجعلنا نتوقع أن القصيدة ستدخلنا إلى أجواء ملحمية ثورية.

### 1-5 التشكيل البصري:

يستخدم الشاعر أحمد حمدي طريقه فريدة من نوعها في التشكيل البصري للقصيدة فنجده يستخدم سطور ممتلئة إلى نهاية الصفحة ثم يقسمها بواسطة فواصل أو نقاط إلى جمل قصيرة في أغلب القصيدة مثل:

"يا أيها الراقدون تحت التراب، / طلع

الراقدون، استوى العرش أوسدة

النعش / كان ابن بركة منتحبا"<sup>1</sup>.

خلق استخدام الشاعر لتقسيم السطور الطويلة إلى جمل قصيرة بواسطة الفواصل تأثيراً درامياً متعدد الأبعاد على بنية القصيدة، حيث يجعل هذا الأسلوب الإيقاع النصّي يتقاطع بين الحركة والتوقف، مما يُضفي على القصيدة نبضاً درامياً يشبه التقاطيع الزمنية في المسرح أو المونتاج السينمائي، ويُمكن للقارئ استيعاب كل لقطة على حدة قبل الانتقال إلى الصورة التالية.

كذلك بتقسيم السطور، يُبرز الشاعر كل صورة أو مشهد بشكل أكثر حدة؛ فكل جملة قصيرة بمثابة إطار يُركز الانتباه على تفاصيل معينة (كالبسة أو الدخول والخروج المفاجئ)، مما يعزز من قدرة النص على خلق تأثير بصري وعاطفي قوي، وبهذه الطريقة يحول الشاعر أحمد حمدي القصيدة من مجرد سلسلة من الأبيات إلى عرض درامي يتخلله

<sup>1</sup> الديوان، ص ص 80، 81.

حوارات وحركات مفاجئة، مما يُتيح للمستمع أو القارئ تخيل مشاهد متتابعة كما في خشبة المسرح؛ حيث تصبح كل شلطة بمثابة فاصل زمني يُعيد تأطير الحدث ويُعيد بناء السياق.

## 2-5 الصراع الدرامي:

والذي تجسد من خلال كل من:

### أ- الإيقاع الخارجي:

على الرغم من كون قصيدة "يطلع الراقدون" حديثه وتتنمي الى الشعر الحر، إلا أنها كتبت على البحر المتقارب الذي يتلاءم مع الحماسة، الثورة، والنداء للتمرد. كما أشار ابن جني في كتاب الخصائص إلى أن البحر المتقارب يتميز بإيقاع يشبه دق الطبول في المعارك، لذا كان يستحسن للقائد الحماسية والملاحم، وعل ذلك بأن وحدة التفعيلة 'فعولن'<sup>1</sup> تمنح البيت طابع التكرار النغمي، القادر على إثارة الحماس.

فابن بركة في هذا النص ليس مجرد شخصية، بل أيقونة للتأثر الحالم، المطارِد، الذي يرى في الشوارع حكاية وطن مقموع، فيصدع بنداءات الثورة مثل قوله: "ها .. يطلع الراقدون"<sup>2</sup>، هذا النداء يتوافق مع التكرار النغمي (فعولن فعولن) الذي يمنح العبارات صيغة الهتاف، والنداء الجمعي المتلاحق الذي يماثل نبض الجماهير حين تهبّ للثورة، فيصبح الصوت الشعري منسجماً مع المواقف، فالثورة تحتاج لصوت لا يهدأ، وبحر المتقارب بطبيعته يرفض الاسترخاء.

البحر المتقارب هنا ليس مجرد وزن بل أداة وظيفية لنقل إحساس الثورة، الخوف، الهتاف، وحلم التغيير. هو "الإيقاع الحي" الذي صاغ به أحمد حمدي ملامح تجربة ابن بركة الثورية، ونقلها للقارئ كأنها تحدث الآن.

<sup>1</sup> ابن جني، أبي الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد على النجار، دار الكتب المصريّة، ط 1، (د ت)، 97/3.

<sup>2</sup> الديوان، ص 81.

### ب الإيقاع الداخلي:

يُوظَّف أحمد حمدي في "يطلع الراقدون" الإيقاع بطريقة متقنة تتيح له أن يُعبّر عن صراعات داخلية وخارجية بطريقة درامية مؤثرة. من خلال الاستخدام الديناميكي للموسيقى اللغوية حيث يتحول كل تغيير في الإيقاع إلى إشارة درامية تُحرك النص وتُثير في القارئ حالة من الانتظار والترقب مثل :

"مواجهة كان يتبني

يدخل البار ... يخرج ... يحمل لي بسمة

ثم يأخذها مرة كالحليب ، يمزق أضلاع"<sup>1</sup>.

أيضا عند انتقال الشاعر من المشاهد المرحلة إلى الدرامية، يرتبط ذلك بتغيرات في الصوت والندبة مثل قوله:

"إنما كان يدرك

مثلي خفاياها حيطتها

فجأة صار يبكي .. يصفر .. يضح"<sup>2</sup>.

فيصبح الإيقاع عاملاً مساهماً في نقل الشعور بالصدام الداخلي والخارجي، مما يزيد من الدراما ويجعل الصورة الشعرية أكثر حيوية وواقعية.

### د- التضاد والتناقض في الصورة الشعرية:

لا يستخدم الشاعر أحمد حمدي التناقضات المتضادة و المتناقضة المشكلة للصور الشعرية بشكل معزول، بل تتشابك لتكوين نسيج شعري متماسك يُعبّر عن تعقيد الواقع؛ إذ يُصبح الصراع الداخلي (تأرجح الانفعالات واختيار الرموز) متواصلاً مع الصراع الخارجي (الدعوة

<sup>1</sup> الديوان، ص 79.

<sup>2</sup> الديوان، ص ن.

إلى المواجهة والانقراض)، مما يُضفي على القصيدة بعداً درامياً يُتيح للقارئ استشعار الأبعاد المتعددة للنزاع ، ومن بين الصورة الشعرية المشكلة للصراع الدرامي نجد : "الورد والثلج يخنقه"<sup>1</sup>.

تُستَخدم لتبرز التناقض بين التضحية (لون الورد الاحمر دلالة على الدماء ) والاستسلام (لون الثلج الأبيض دلالة على رفع الراية البيضاء). هذه الصورة تُمثل الصراع الداخلي الذي يحمله الشاعر بين تمسك الإنسان بالحياة لكن مقابل ذلك الاستسلام أو المواجهة لكن في المقابل الموت.

"يا أيها الراقدون تحت التراب / طلع الراقدون" و"الحرس الملكيون يفترسون العيون"<sup>2</sup> تتجلى هنا الدلالة الخارجية للصراع السياسي والاجتماعي في صور تدعو إلى المواجهة؛ إذ يُخاطب الشاعر "الراقدون تحت التراب" وينقل إلى وصف مشاهد من الشوارع والوجوه التي تكشف عن ملامح القمع والاستبداد، وتصوير الحرس الملكيون الذين "يفتerson العيون". هذا التضاد بين المدينة وبين الخفايا والظلال التي تُشير إلى الواقع المظلم يعكس صراعاً اجتماعياً وسياسياً قائماً.

- "طلع الراقدون"<sup>3</sup>: تُستخدم رمزية الراقدون كناية عن القوى الكامنة والنائمة التي ينبغي أن تستيقظ وتنهض ضد الظلم، في إشارة إلى صراع وطني متأصل بين ماضي الأبطال والواقع المرير، ما يُضفي على القصيدة بعداً ثورياً يدعو للنهوض والتغيير.

- "استوى العرش أو سدة النعش"<sup>4</sup> التشبيه بين العرش والنعش يوحي بأن السلطة الحاكمة وصلت إلى نهايتها، وأن الثورة قادمة.

<sup>1</sup> الديوان، ص 79.

<sup>2</sup> الديوان، ص ص 80، 81.

<sup>3</sup> الديوان، ص 81.

<sup>4</sup> الديوان، ص ن.

يوظف أحمد حمدي التضاد والتناقض لخلق جداريه درامية مزدوجة ، داخلية تعبّر عن صراع النفس المتأرجحة بين الأمل واليأس، وخارجية تُعبّر عن حالة معقدة من الصراع السياسي والاجتماعي.

### 3-5 المكان الدرامي:

يستخدم أحمد حمدي الأماكن في قصيدة "يطلع الراقدون" ليس فقط كخلفية ثابتة بل كعناصر درامية تحمل رموزاً ودلالات متعددة تُثري النص وتُبرز التوتر والصراع.

#### أ- البار:

يمثل البار رمزية الانحلال الأخلاقي وهذا الأمر متوافق مع حالة القهر التي يصورها الشاعر انطلاقاً من نظرية ابن خلدون الشعوب المقهورة تسوء أخلاقها، وحالة الدخول والخروج تتناسب مع الصراع بين السلطة والشعب.

#### ب- الرواق المحاذي:

يُمثل الرواق فضاءً انتقالياً، يربط بين الداخل والخارج، بين العواطف المكبوتة واللحظات المفاجئة، في هذا المكان تتغير الحالة المزاجية بسرعة (من الضحك إلى البكاء ثم الاختفاء)، مما يجسد حالة الانفصال والبحث عن الذات وسط الفوضى العاطفية والوجدانية.

#### ج- النزل في المدينة:

يشير النزل إلى حالة عدم الاستقرار و الاغتراب ؛ فعندما يقول الشاعر "لم يعد نزل بالمدينة ينسى ملامحه / رقم أوراقه / جلده المتشقق / أو صوته المتهدج باللهجة المغربية"<sup>1</sup>، فإنّه يشير إلى اختزال ذات الشخص في تلك العلامات التي كانت تحدد هويته وترسخ وجوده في ذاكرة المكان. فالنزيل الذي لا يترك أثره الثابت يصبح رمزاً للهوية المتلاشية التي تُسرق من تحت قدمي الإنسان مع مرور الزمن وتغير الأحوال.

<sup>1</sup> الديوان، ص 80.

من خلال هذه الأماكن، يخلق أحمد حمدي فضاءً درامياً متداخلاً يتشابك فيه البعد الشخصي مع الذاكرة الجماعية، ويتداخل فيه الصراع الداخلي مع التوترات الاجتماعية والسياسية، ما يُثري النص بعمق ومعانٍ متعددة تُبرز التعقيد والثراء في تجربته الشعرية.

#### 4-5 الشخصية:

نلاحظ في هذا السياق أن الشخصيات تربط بين جميع عناصر البناء الدرامي، فالزمان والمكان يعتبران الفضاء الذي تمارس فيه الشخصيات صراعا وتعبّر فيه عن مشاعرها ومعتقداتها وأمالها من خلال الحوار، هذا التماس بين عناصر البناء الدرامي داخل الشخصية يعطيها بعداً رمزياً يتماشى مع السياق الذي وضعها فيه الشاعر ومن الشخصيات نذكر:

#### أ- شخصية الراوي:

والتي اقتصر دورها كمراقب يُسجّل المشاهد والأحاسيس دون التدخل أو فرض وجهة نظر تغييرية. هذا الانعزال النسبي عن الحدث الذي يقتصر على دور الشاهد الذي يلتقط معالم الواقع السياسي والاجتماعي دون أن يُمسك بزمام الأمور، يجعل الراوي رمزاً لحالة الشعوب المنفية التي تُستباح حريتها فتدرد بعدم المبالاة واستخدم الشاعر وصف " الراقدون تحت التراب " ليعبر عنهم.

#### ب- شخصية ابن بركة:

تعمد الشاعر أحمد حمدي عدم الكشف عن هوية ابن بركة حتى الأسطر الأخيرة في القصيدة، فعندما يُبقي الكاتب اسمه مجهولاً حتى الختام، يتحول "ابن بركة" إلى رمز لكل فرد من أفراد الشعب أو للهوية المتأزمة، بحيث لا يقتصر دوره على شخص محدد بل يمثل حالة الاغتراب والصمود التي يعيشها كثير من المنفيين. تأجيل الكشف عن الهوية يعكس أيضاً الصراع بين الرغبة في الانتماء والرغبة في البقاء مجهولاً في ظل الظروف القهرية.

#### ج- شخصية المرأة العانس:

المرأة العانس المرتدية جلبابها الخيش رمز القهر الاجتماعي توصف من خلال صور شعرية كثيفة تحمل دلالات رمزية للحزن والتهميش الاجتماعي: "مرت المرأة العانس المرتدية

جلبابها الخيش، مرت سحابات حزن مدوية، كانت النخلة المستطيلة تقري عنان السماء<sup>1</sup> حيث يربط الشاعر بينها وبين عناصر الطبيعة، ما يجعل حزنها ممتداً وشاملاً ومحاولتها تجاوز واقعها.

وظف الشاعر الشخصيات بأسلوب جعل النص ينبض بالديناميكية الدرامية. فتداخل الشخصيات ضمن مشهد شعري كثيف يبرز الصراع بين الفرد والسلطة، بين الثورة والقمع، وبين الحياة والموت.

### 5-5 الحوار الدرامي:

يُعدّ الحوار من العناصر البارزة التي تمنح القصيدة قوتها التعبيرية وإيقاعها المميز، فيستخدم أحمد حمدي الحوار بين المتحدث (الراوي) وابن بركة كأداة درامية تُحرك النص وتحول القصيدة إلى مشهد درامي فيُكسر الحوار الروتين الشعري التقليدي، فيتحول النص إلى مشهد شبه مسرحي تتداخل فيه الأصوات. إذ يظهر الراوي وهو يتفاعل مع شخصية ابن بركة: " وقال لي: الورد والشوك بخنقه"، ثم كلمته مرة ثانية<sup>2</sup> وهو بذلك يضيف على القصيدة بعداً درامياً وحيوياً يُشبه الحوار في المسرح.

كما أتاح الحوار ظهور وجهات نظر متعددة؛ فتصريحات ابن بركة مثل "الورد والثلج يخنقه" تُعبر عن رؤى نقدية ورمزية تكسر النسق الأحادي للسرد؛ فبدلاً من تقديم سرد وحيد، تُدخل الأصوات المختلفة ما يشبه المشهد المسرحي، لم يقتصر الحوار على نقل معلومات أو مشاهد، بل حمل تساؤلات ورموزاً تتعدى مستوى الكلام المباشر. فقد طرح الراوي "ترتدي الحزن؟ سيجارة أو لك زهرة؟!"<sup>3</sup> وكانت الإجابة على هذه الأسئلة هو الضحك المشترك بين الراوي وابن بركة.

كذلك استخدم الحوار لتجسيد الواقع الاجتماعي والسياسي، إذ يُظهر ابن بركة كشخصية تتحدث بلغة الواقع والمرارة، موجهاً رسالة نقد اجتماعي وسياسي. فتصريحات مثل "يا أيها

<sup>1</sup> الديوان، ص 80.

<sup>2</sup> الديوان، ص 79.

<sup>3</sup> الديوان، ص 80.

الراقدون تحت التراب" و "أيها الرجعيون مجابهة"<sup>1</sup> تُعبّر عن رفض الجمود والسلطة المُستبدّة، وتُعيد إشعال روح المقاومة في النفس.

وبذلك يكون أحمد حمدي قد نجح في استخدام الحوار بين الراوي وابن بركة كأداة رئيسية لتشكيل البناء الدرامي للقصيدة، حيث يضيف على النص تعددية صوتية وحيوية وإيقاعاً متذبذباً يُعبّر عن الواقع المليء بالتناقضات والأحاسيس المتداخلة، مما يجعل القصيدة أكثر عمقاً وتأثيراً على المتلقي.

### 6- البناء الدرامي في قصيدة 'الشهيد الذي لم يمّت':

يحمل العنوان الرئيس "الشهيد الذي لم يمّت" دلالة مكثّفة لهوية الشهيد، تنفتح على معانٍ دينية وأسطورية ووجودية، وتتشكل من تعاقبه على محطات تمثلها العناوين الفرعية للقصيدة (يوم القيامة، العنقاء، الرحيل المفاجئ)، ف"يوم القيامة" يفتح القصيدة على أفق غيبي، ليس باعتباره حدثاً دينياً فقط، بل رمزاً للانكشاف الأخلاقي والاجتماعي، و"الشهيد" هو من يحضر في لحظة انكشاف القيمة. والعنقاء، في الرمزية الأسطورية طائر يحترق ليبعث من رماده. فيصبح الشهيد رمزاً للذات المتجددة، من خلال تحول التجربة الفردية إلى إرث جمعي، فيُعاد تشكيل الشهيد بوصفه رمزاً حياً في ذاكرة الأمة. وبعيداً عن القدسية والأسطورة، يُعيد "الرحيل المفاجئ" الشهيد إلى واقعه الإنساني، لكن المفارقة تكمن في أن الرحيل لا يؤدي إلى الفناء بل إلى نوع آخر من الحضور.

### 1-6 الموسيقى الخارجية:

يعد البحر الكامل من أكثر البحور إيقاعاً وانسياباً في الشعر العربي، ولديه طبيعة موسيقية تتسم بالإلحاح والاتساع، مما يجعله مناسباً جداً للموضوعات ذات النفس الطويل والنبرة العاطفية المتصاعدة، كما في "الشهيد الذي لم يمّت"، فإيقاع الكامل (متفاعِلن، متفاعِلن، متفاعِلن) يخلق حركة متدفقة متكررة، أشبه دقات طبول متواصلة، ما يوازي إلحاح الشاعر وهو ينادي "لكن الموت لم ينفذ إليه" ثلاث مرات، فيشعر المتلقي وكأن القصيدة تدفعه دفعاً باتجاه فكرة البعث والعودة.

<sup>1</sup> الديوان، ص 80.

واختيار هذا البحر هنا ليس مصادفة. بل ليكون وسيلة فنية دقيقة تخدم رؤية الشاعر، فالبحر الكامل يتيح للشاعر بناء جملة شعرية طويلة ومتصلة دون انقطاع حاد، ما يتيح له التصعيد في التوتر الشعوري تدريجياً.

## 2-6 الموسيقى الداخلية:

وتتجلى في كل من:

### أ- التكرار:

ففي قصيدة "الشهيد الذي لم يمّت"، يوظف الشاعر أحمد حمدي التكرار بوصفه أداة إيقاعية شديدة الفعالية، تتجاوز مجرد البنية اللغوية لتصبح دقات شعورية تعبّر عن الصراع الداخلي، وأداة موسيقية تُحدث تموجات في الإيقاع تعكس التوتر، والاحتجاج، والأمل، والانبعاث، ومن هذه التكرارات نذكر:

"عم مساء" في بداية القصيدة تأتي بشكل حيادي أو رتيب، ولكن في سياق الموت والفناء، تتحول إلى تحية مأساوية تخلق توتراً داخلياً.

أما "آه يا يوم القيامة"، فهي تكرار بنبرة شبه إنشادية، تمزج بين الرهبة والتوسل والانفجار العاطفي، مما يجعلها تُمثل ذروة موسيقية شعورية.

بينما تتكرر عبارة "غير أن الموت لم ينفذ إليه" ثلاث مرات بنغمة تصاعدية إصرارية، تعبر عن مقاومة الموت، وعن عناد الشاعر والرمز في وجه الفناء، وكل تكرار هو نبضة وجدانية تتعمق، وكل نغمة مكررة تفتح باباً جديداً للمعنى.

### ب- الإيقاع من الهدوء إلى الانفجار:

تتميز قصيدة "الشهيد الذي لم يمّت" بتركيب موسيقي داخلي فريد، ينشأ من توتر للإيقاع الداخلي، ومن التصعيد الشعوري واللغوي الذي ينساب عبر المقاطع الثلاثة، ليبلغ ذروته في كل مرة بطريقة انفجارية، فيبدأ كل مقطع بنبرة واهنة، أقرب إلى الهمس أو التأمل، حيث يتكئ الشاعر على الجمل الطويلة والانسيابية، مع مفردات ذات وقع ناعم مثل:

"يرتدي أسمال من ماتوا عند حاشية الغابة"<sup>1</sup>

"أول الشارع والقهوة والسوق المحلي..."<sup>2</sup>.

في هذه اللحظات، تكون الموسيقى الداخلية أشبه بنبض منخفض، يتماشى مع الصور الوصفية والسردية، وينشئ نوعاً من الترقب والهدوء الظاهري. الإيقاع هنا لا يلفت النظر، بل يتخفى خلف المعنى، إلى أن تصل الموسيقى الداخلية إلى أقصاها في لحظات الذروة، حين يتخلى الشاعر عن التوصيف السردى لينفجر في صرخة أو تكرار درامي:

"آه.. يا يوم القيامة!"<sup>3</sup>

"هذا الموت ميلاد!"<sup>4</sup>

وهنا يتبدل الإيقاع كلياً، الجمل تصبح كأنها طعنات لغوية، والنداءات والتكرارات تتحول إلى صرخات.

فلا يقدم الشاعر هنا قصيدة تكتفي بالتأمل أو النحيب، بل قصيدة تنبض، تتنفس، وتتفجر. فالموسيقى الداخلية التي تتصاعد من السكون إلى الانفجار الإيقاعي، ليست مجرد تقنية جمالية، بل هي تعبير أصيل عن جوهر التجربة، الشهيد لا يموت، بل يتجدد صوته في كل صرخة، في كل مقطع، في كل تصعيد نحو الذروة.

### 3-6 المكان الدرامي:

يؤدي المكان في قصيدة "الشهيد الذي لم يمت" دوراً مركزياً في بناء الصراع الدرامي، ليس بوصفه خلفية محايدة، بل ككائن دلالي ينبض بالرموز والانفعالات والتناقضات ومن أمثلة ذلك:

"يرتدي أسمال من ماتوا على حاشية الغابة"<sup>1</sup>

<sup>1</sup> الديوان، ص 83.

<sup>2</sup> الديوان، ص 85.

<sup>3</sup> الديوان، ص 84.

<sup>4</sup> الديوان، ص 86.

وحاشية الغابة تمثل الهامش الوجودي، لا الغابة ذاتها كعمق أو غموض، بل حاشيتها كمنفى للموتى المنسيين، وهي استعارة لحياة تُعاش في العزلة والتهميش، في ظل موت بطيء لا يلفت الأنظار. هذا الموت الذي يتقمصه الشاعر في قوله: "يرتدي أسمال من ماتوا"، ليحمل على جسده ذاكرة الذين سقطوا في الظلال، دون أن يُذكَروا.

"أول الشارع، القهوة، السوق المحلي"

في تحول رمزي لافت تظهر هذه الأماكن لا كمشاهد يومية، بل كحفظة لذاكرة الشاعر. على الرغم من تجاهل الناس له، فإن الجمادات هي من تتذكره، في مفارقة شاعرية مؤلمة، حيث تتحول الأماكن إلى ضمير بديل عن البشر، وتصبح ذاكرة السوق المحلي و أول الشارع والمقاهي أكثر وفاءً من ذاكرة الأحياء ، فالمكان هنا لا يتفاعل، بل يحتفظ بالصمت الشاهد، مما يعمق وحدة الشاعر و يكتف مأساوية الشعور بالغبية.

كل هذه الأمكنة وغيرها في القصيدة، تتقاطع وتتصادم، لتصنع مشهداً درامياً غنياً بالتوترات الوجودية والرمزية، حيث يتحرك الشاعر بين التهميش والاعتراف، بين الموت والبعث، في فضاء يدونه خالداً في ذاكرة الجمادات.

#### 4-6 الزمن الدرامي:

تعد قصيدة "الشهيد الذي لم يمّت" واحدة من أبرز القصائد التي يبرز فيها البعد الزمني كعنصر أساسي في بناء الصراع الدرامي، وتكمن أهمية الزمن في القصيدة في أنه لا يتوقف عند كونه أداة لتحديد الأحداث، بل يمتد ليصبح علامة سيميائية متعددة الدلالات، متشابكة مع الأبعاد الاجتماعية والسياسية والأسطورية. ومن خلال فهم هذه الدلالات الزمنية يمكننا إدراك التأثيرات العميقة لهذا الأسلوب الشعري على بناء القصيدة الدرامي.

<sup>1</sup> الديوان، ص 83.

## أ- الليل:

"في أعقاب ليل الفقراء"<sup>1</sup>

الزمن هنا هو الليل، ولكن الشاعر لا يقصد الليل بالشكل التقليدي. بل يرمز إلى فترة الظلام الذي يعيشه الفقراء، حيث يتحول الليل إلى رمز للبؤس والتهميش. هذه الإضافة الزمنية تجعل الليل مكانًا لا يتسم بالسكينة التي يعرفها الناس، بل هو زمن مرير بالنسبة للفقراء.

## ب- المساء:

"عم مساء"<sup>2</sup>

هذه العبارة الظاهرة تبدو كتحية عادية، ولكن الشاعر يعيد صياغتها لتصبح تعبيرًا محملاً بالكثير من المفارقات. فالمساء يستعمل كثير من قبل الشعراء لتعبير على اقتراب النهاية بصفة المساء آخر اليوم، فتتحول "عم مساء" من مجرد تحية تقال في زمن معين، استباق لنهاية الشاعر.

## ج- "يوم القيامة":

"آه يا يوم القيامة"<sup>3</sup>

يوم القيامة هنا لا تنحصر دلالاته كزمن ديني فحسب بل يتجاوز ذلك ليطلعنا عن والوضع الاجتماعي والسياسي في الزمن الواقعي، فيوم القيامة رمز للعدالة المستقبلية التي سيحصل عليها الشاعر، لذلك نجده يعبر بحرقه عن شعور بالانتظار الطويل لهذا الزمن "آه يا يوم القيامة"، ليقين الشاعر أن هذا اليوم فقط ستتحقق فيه العدالة المفقودة.

---

<sup>1</sup> الديوان، ص 83.

<sup>2</sup> الديوان، ص ن.

<sup>3</sup> الديوان، ص 84.

لنخلص إلى أن الشاعر استخدم الزمن في القصيدة استخداماً لا يقتصر على كونه مجرد أداة لربط الأحداث، بل يصبح عنصراً رئيسياً في بناء التوتر الدرامي وتشكيل الحالة الوجودية له.

### 5-6 الشخصية:

وتتوزع الشخصيات في هذه القصيدة على ثلاثة أقسام رئيسة للقصيدة "يوم القيامة، العنقاء، والرحيل المفاجئ"، وكل قسم منها يحتفي بشخصيات محددة، تخدم رؤيته الموضوعية والجمالية نعرضها على النحو التالي:

#### أ- الشخصيات في قسم "يوم القيامة":

يبدأ القسم الأول بمشهد سوداوي مكتظ بشخصيات هامشية ومهمشة، مثل: الموتى على حافة الغابة، الفقراء، الدراويش السكارى، جموع التعساء، وكل من في الشارع. هذه الشخصيات تمثل القاع الاجتماعي، وتعكس واقعاً مشلولاً ومكتوماً، تغيب فيه الفاعلية تماماً.

#### ب- الشخصيات في قسم "العنقاء":

تنتقل القصيدة في هذا القسم إلى طبيعة جديدة من الشخصيات التي تجمع بين الرمزية والفعل الثوري، مثل: المرأة العاقر، العانس الأخت، الرفاق الصامدون، المسيح الميت الحي، الشهيد، العنقاء، الصغار. تبدأ هذه الشخصيات من دلالات العقم والانقطاع، لكنها سرعان ما تتجه إلى دلالات البعث والتجدد، إذ تشير "العنقاء" إلى الأمل الذي يولد من الرماد، بينما "الصغار" يمثلون المستقبل المنتظر.

#### ج- الشخصيات في قسم "الرحيل المفاجئ":

يتحول المشهد إلى مساحة أكثر شخصية وداخلية، حيث يظهر "الشاعر" و"الراوي" كشخصيات رئيسية، إلى جانب مشهد شعري مبهم لشخصيات "كان البحر يضحك كالطفل

على أبوابكم"<sup>1</sup>. يختزل هذا القسم التجربة الشعرية الكاملة، ويُبرز مأساة الشاعر الذي يسقط فجأة، لكن "الموت لم ينفذ إليه"، في تأكيد رمزي على خلود الكلمة والفعل الثوري.

إن تنوع الشخصيات وتدرجها في القصيدة عامل أساسي في تصعيد التوتر الدرامي، فهي تبدأ بشخصيات هامة (الفقراء، الدراويش)، ثم تنتقل إلى شخصيات رمزية تقود إلى الأمل (العنقاء، الصغار)، وتبلغ ذروتها في مأساة الشاعر، الذي يسقط لكن لا يموت، في تكرار رمزي لفكرة "الشهيد الذي لم يموت".

## 6-6 الحوار الدرامي:

في قصيدة "الشهيد الذي لم يموت"، يشكّل الحوار إحدى أهم الأدوات الدرامية التي تنقل التحول في وعي الشاعر وعلاقته بالمجتمع والتاريخ والأسطورة. لكنه لا يظهر فقط كأداة سردية، بل يأخذ بُعدًا سيميائيًا يعكس تغيّر الموقف الوجودي للشاعر من مقطع لآخر، ويمكن تتبع تحوّل أنماط الحوار عبر المقاطع الثلاثة:

### أ- في "يوم القيامة" من الحوار الثنائي إلى الصرخة الفردية:

يبدأ النص بحوار ثنائي قصير بين الشاعر وكل من في الشارع من خلال تبادل تحية "عم مساء"، لكنها سرعان ما تتحول إلى حوار فردي مأزوم، الشاعر يُلقي بصرخة مشحونة بالغضب واللوم:

من يحرك هذه الكتلة.. هذا الفخذ ...

هذي الجيفة الرعاء؟

من يرسم إلى البدء علامة<sup>2</sup>

<sup>1</sup> الديوان، ص 87.

<sup>2</sup> الديوان، ص 84.

هذا التحول من التواصل إلى الانقطاع يحاكي صرخة المسيح من أنصاري إلى الله، لكن مع فارق مأساوي؛ فبينما تلقى المسيح ردًا من الحواريين، يظل الشاعر وحيدًا بلا مجيب، مما يعمق الإحساس بالخذلان والتمزق الداخلي.

#### ب- في "العنقاء" حوار داخلي:

ينقلب الحوار إلى تأمل داخلي عميق، حيث يتحدث الشاعر مع نفسه، مستحضرًا شخصيات رمزية (المرأة العاقر، الشهيد، العنقاء...) لكنها لا تنطق، بل تظل كعلامات صامتة في ذاكرة الشاعر. المشهد أقرب إلى تعقيب على اعتراف سابق، كما لو أن الشاعر يستحضر وعدًا قطعه الجميع في الماضي: "لن ننساك"، ويواصل السير على هذا الأساس، فالحوار هنا لا يخاطب الحاضر فقط، بل يشترك مع المستقبل والأمل المؤجل، ومع رموز تتجاوز الزمان، مما يضيف بعدًا أسطوريًا على التأمل الذاتي.

#### ج- في "الرحيل المفاجئ" غياب صوت الشاعر وظهور الراوي:

ينسحب الشاعر تمامًا من المشهد، ويظهر صوت الراوي وحده، يُعلن الرحيل المفاجئ بصيغة أقرب إلى النعي الشعري:

"سقط الشاعر في الجولة فجأة والتوت أوتار قيثارته حول يديه"<sup>1</sup>

وفي هذا المقطع، يصبح الحوار منعدمًا، ويتحوّل النص إلى خطاب من الراوي إلى العالم، بينما يضحك البحر "كالطفل" على أبواب الناس، إشارة إلى التبشير بقدم الإفرانجية.

ليتحوّل الحوار في القصيدة من صيغة تواصل اجتماعي هش، إلى صرخة فردية، فحوار داخلي تأملي، ثم إلى غياب تام يُعلن الموت والانقطاع. هذا التطور يعكس ليس فقط تدهور العلاقة بين الشاعر والناس، بل أيضًا تمزق الوعي الجمعي ذاته، وانهايار اللغة كأداة تواصل، مما يعزز البنية التراجيدية للقصيدة.

<sup>1</sup> الديوان، ص 87.

خاتمة

بعد مقاربتنا لديوان 'قائمة المغضوب عليهم' للشاعر 'أحمد حمدي'، نقف على جملة من النتائج، نلخصها في النقاط الآتية:

1- القصيدة العربية ذات طابع مزدوج، فهي غنائية ودرامية في الآن معاً، رغم التجارب التي خاضها الشعراء في فترات زمنية مختلفة، طغت فيها نزعة على حساب نزعة أخرى.

2- إن علاقة الدراما بالشعر علاقة قديمة قدمهما، إلا أنها ظهرت بشكل جلي في الشعر العربي الحديث، الذي أخذ ينحو منحى درامياً واضحاً، مُضعفاً بذلك من وقع الغنائية فيه.

3- تتجسد عناصر البناء الدرامي في كون الشخصية تُمثل بوابة هذا البناء، والحوار أولى عتبات الأحداث، التي تجرنا نحو صراعات تتطلب مكاناً تنشب فيه، وزمان تحضره وتخضع إليه.

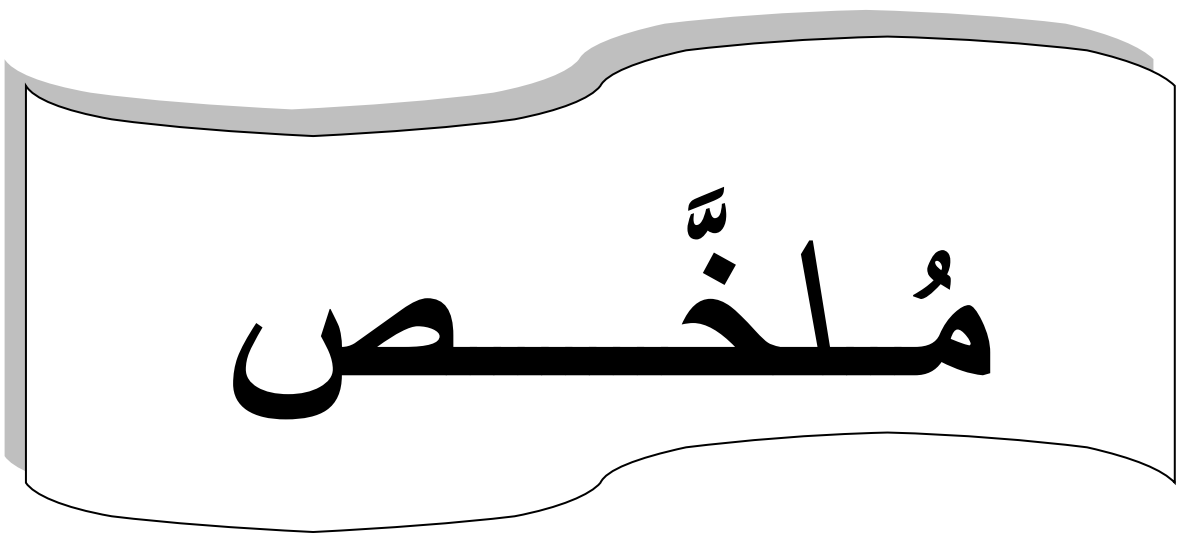
4- تجلّى البناء الدرامي في "قصيدة مقاطع من رسالة خاصة" تجلياً واضحاً، كشف عن مقدرة الشاعر على استثمار الدراما استثماراً واضحاً، من خلال توظيفه للمونولوج، لتشكيل صراعه الداخلي، وإشراكنا تجربته الذاتية.

5- في قصيدة "ميدان الموت بيروت" تظهر البناء الدرامي بتركيزه على عنصر المكان، واشتغاله عليه في القصيدة باعتباره تيمة للحرب، ناقلاً ذلك بأسلوب المقال الصحفي، الذي يتماشى مع طبيعة الموضوع.

6- في قصيدة "يطلع الراقدون" يتكشف لنا شكل درامي مخالف من خلال تعدد الأصوات التي عرضها الشاعر بأسلوب شعري، وتمكن درامي نجح من خلاله في مراسلة المتلقي وتبليغه بما تريد تلك الأصوات البوح به.

7- عرض الشاعر قصيدة "الشهيد الذي لم يمت" في شكل ثلاثة مشاهد درامية متمثلة في 'يوم القيامة'، 'العنقاء'، 'الرحيل المفاجئ'، أخذ كل مشهد منها شكلاً معيَّناً من أشكال الصراع.

ويظلُّ هذا العمل في النهاية مجرد لفظة علمية، ومحاولة بحثية بسيطة، منطلقها شغف علمي، واهتمام معرفي قام حولها، حتى نشير بذلك إلى أننا لم نحط بهذا الموضوع علماً، بل نسأل الله أننا قد وفقنا فيه قدر الإمكان ، واقتدرنا على تغطية جزء كبير من التساؤلات القائمة حوله، راجين منه سبحانه أن يكون إضافة علمية مثمرة، وفاتحة خير تفتح الباب أمام دراسات علمية أخرى، وحسبنا أننا اجتهدنا ومن غيرنا استفدنا ولوجه الله أخلصنا عملنا هذا، إنّه نِعْمَ المولى ونِعْمَ النصير، والحمد لله أولاً وآخر والصلاة والسلام على رسوله الكريم.



## ملخص:

تناولت هذه الدراسة الأبعاد الدرامية الموجودة لدى الشاعر 'أحمد حمدي' من خلال ديوانه 'قائمة المغضوب عليهم'، فوفقت على أربعة مختارات شعرية، أسست درامية الديوان وحققتها.

وقد توصلت الدراسة في كل ذلك بمدخل وفصلين، تم إعدادهم تحت ضوء المنهج السيميائي، الأكفأ على رصد الظاهرة الدرامية في الشعر ومتابعة تمظهراتها.

**الكلمات المفتاحية:** دراما، بناء درامي، قائمة المغضوب عليهم، أحمد حمدي.

## Summary

This study aims to explore the dramatic dimensions in the poetry of Ahmed Hamdi through his collection "The List of the Condemned". It focuses on four selected poems that form and realize the dramatic structure of the collection. The research adopts an introduction and two analytical chapters, all guided by the semiotic approach, which is considered the most effective method for tracing dramatic phenomena in poetry and analyzing their manifestations.

**Keywords:** Drama, Ahmed Hamdi, Dramatic Structure, Poem, Semiotics.

\* القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع.

1- المصادر:

1. أحمد حمدي، ديوان قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، (د ط)، 1980.

2- المعاجم:

2. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، 1985.

3. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعااضدية العمالية، صفاقس، تونس، (د ط)، 1986.

4. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العالم للملابين، بيروت، ط1، 1979.

5. ابن جني، كتاب الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار المهدي ط 1، ج 3.

6. الزمخشري، أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة، تح: محمّد باسل عيون السّود، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1998.

7. الفيروز أبادي، مجد الدين محمّد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، طبعة جديدة، 2008.

8. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984.

9. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمّد بن كرم الإفريقي المصري، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، طبعة جديدة، (د ت).

3- المراجع العربيّة:

10. أحمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية، الأردن، ط1، 2004.

11. أحمد كُرَيْم بلال، النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، دراسة في الرؤى والتقنيّات، دار النابعة، الإسكندرية، ط1، 2013.

12. أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د ط)، 1983.

13. أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1997.
14. إنقاذ عطاء الله محسن، السرد القصصي في الشعر الأندلسي، دراسة نقدية، دار غيداء، الأردن، ط1، 2014.
15. باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2008.
16. بوعزة محمد، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، دار الإيمان، المغرب، ط1، 2010.
17. الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، باب الحنين للأوطان، تح: أحمد أمين، عبد السلام هارون، دار الجليل، بيروت، ط1، 1991م.
18. حسن بجاوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
19. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
20. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2000.
21. خالد حسين حسن، في نظرية العنوان، دار التكوين، دمشق، (د ط)، 2007.
22. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ط2، 1975.
23. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985.
24. سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب، القاهرة، (د ط)، (د ت).
25. شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصة، الجزائر، (د ط)، 2009.
26. صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2006.
27. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، دار البشير، عمان، (د ط)، 1988.

28. عبد الغفار مكاي، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، مؤسسة هنداوي، مصر، (د ط)، 2017.
29. عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة 'أين ليلاي' لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1992.
30. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيّات السرد، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1998.
31. عبد الواحد بن ياسر، المأساة والرواية المأساوية في المسرح العربي الحديث، دار الأمان، الرباط، ط1، 2003.
32. عبده دياب، التأليف الدرامي، دار الأمين، القاهرة، ط1، 2001.
33. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.
34. عزيزة مريدن، القصة والرواية، دار الفكر المعاصر، دمشق، (د ط)، 1980.
35. علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1984.
36. علي قاسم الزبيدي، دراسة النص الشعري الحديث (دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المفالح)، دار الزمان دمشق، ط1، 2009.
37. فايز الترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1، 1988.
38. قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ناهض الرمضاني أنموذجا، دار غيداء، الأردن، (د ط)، 2011.
39. كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية للكتاب، (د ط)، 1986.
40. كمال أحمد محمّد غنيم، عناصر القصة القصيرة، الجامعة الإسلامية، غزة، (د ط)، 2015.
41. كمال الحاج، السيناريو والدراما، الإجازة في الإعلام والاتصال، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، 2020.

42. كمال الدين عيد، أعمال ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006.
43. محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د ط)، 2004.
44. محمد عزام، شعرية الخطاب السردى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
45. محمد عمارة، الدراما التاريخية وتحديات الواقع المعاصر، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط1، 2005.
46. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، (د ط)، 1998.
47. محمد فتوح أحمد، في الأدب المسرحي المعاصر، دار غريب، القاهرة، ط1، 2011.
48. مراد عبد الرحمان مبروك، جيبولتيكا النص الأدبي، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002، ص8.
49. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 2004.
50. ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د ط)، (د ت).
51. نخبة من أساتذة علم الاجتماع، المرجع في مصطلحات العلوم الاجتماعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د ط)، (د ت).
52. هيثم محمد قاسم جديتاوي، البناء الدرامي في القصيدة العباسية من بشار بن برد إلى المتنبى، مؤسسة حمادة، أريد، الأردن، ط1، 2011.
53. وليد إبراهيم القصاب، من قضايا الأدب الإسلامي، دار الفكر، دمشق، (د ط)، 2008.
54. وليد منير، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1997.
- 4-المراجع المترجمة:

55. جان بيير قرنان، بيير فيدال، الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، تر: حنان قصاب حسن، الأهالي، دمشق، (د ط)، 1999.
56. جبيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002.
57. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، دار ميريت، القاهرة، ط1، 2003.
- 58.
59. رنيه وليك، أوستن وآرن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، ط1، 1992.
60. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، 2000.
61. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1984، ص5.
62. لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د ط)، (د ت).
- 5-المجلات العلمية:**
63. إبراهيم جنداري، جمعة الجميلي، المفارقات الزمنية في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد395، آذار 2004.
64. أحمد حسين حسن السعدي، عناصر البناء الدرامي في "حفار القبور" للسيّاب، مجلة جامعة بابل للعلوم الإسلامية، العراق، المجلد28، العدد5، 2020.
65. أمل محسن العميري، حضور الشخصية التراثية الأدبية في تجربة الشاعر صالح الزهراني، قصيدة النداء للقيط بن يعمر الأيادي، مجلة جامعة الملك عبد العزيز، جامعة أم القرى، السعودية، المجلد22، العدد4، 2015.
66. إيمان حسين محيي، بنية الحوار في رواية 'بين قلبين' للروائي علي خيون، دراسة فنية، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد22، العدد95، 2017.
67. حنبلي سميرة، أمينة بن جماعي، أنواع الصراع في رواية 'لا أحب الشمس في باريس' لعبد الجليل مرتاض، مجلة الآداب واللغات، تلمسان، العدد24، 2017.

68. سعاد شابي، الزمن السردي في النص القصصي العربي، مجلة الحقوق والعلوم الإنسانية، جامعة الجلفة، المجلد 12، العدد 01، ماي 2019.
69. سوسن رجب حسن، المكان وتشكيلاته في شعر السياب، دراسة نقدية تطبيقية، مجلة كلية الآداب، جامعة بورسعيد، العدد 7، 2017.
70. صلاح الدين الجيلي، ظاهرة البناء الدرامي في الشعر العربي الحديث، مجلة اللغة والأدب العربي، كوريا الجنوبية، المجلد 20، العدد 1، 2016.
71. عزيزة زاوش، دور الشخصية الروائية في التعدد اللغوي، رواية ليليات رمادة للروائي الجزائري واسيني الأعرج عينة، مجلة القارئ، جامعة الوادي، المجلد 5، العدد 4، 2022.
72. عمر محمد نقوش، الشخصية الكاريزمية في النص المسرحي، المجلة الأردنية للفنون، الجامعة الأردنية، المجلد 9، العدد 2، 2016.
73. نعيمة لخضر سعدية، هاني ابراهيم محمد السيبي، سياق الحدث الدرامي في مسرحية 'أهل الكهف' لتوفيق الحكيم، مجلة مقامات، المركز الجامعي أفلو، الجزائر، المجلد 4، العدد 2، 2020.
74. نور الهدى ريازي، البناء الدرامي في ديوان 'ثم سكت' لمحمد جربوعة، مجلة رؤى في الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، 2024.
75. هجيرة طاهري، البنية الزمنية في الخطاب الشعري، ديوان "الساعر" لمحمد جربوعة أنموذجا، مجلة كلية الآداب العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، المجلد 13، العدد 01، جانفي 2020.
- 6-المذكرات والأطروحات:**
76. أحمد ميساوي، أنواع الصراع في روايات نجيب كيلاني، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، 1994/1993.
77. إيمان علال، حسينة علال، البناء الدرامي في شعر صلاح عبد الصبور، ديوان الناس في بلادي، مذكرة ماستر، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2021.
78. عزيزة زاوش، التحولات السردية في تجربة محمد مفلح الروائيّة، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الوادي، 2024.

79. عزيزة زاوش، شعرية الخطاب السردي في رواية 'دمية النار' لبشير مفتي، مذكرة  
ماستر، جامعة الوادي، 2017.

# فهرس المحتويات

المقدمة: ..... أ، ب، ج، د، هـ

المدخل: ..... 16 . 07

### الفصل الأول: ماهية البناء الدرامي

1. تعريف البناء: ..... 18

1-1 لغةً: ..... 18

2-1 اصطلاحاً: ..... 19

2. تعريف الدراما: ..... 19

1-2 لغةً: ..... 19

2-2 اصطلاحاً: ..... 20

3. البناء الدرامي: ..... 22

4- علاقة الدراما بالشعر: ..... 24

5- البناء الدرامي في القصيدة العربية الحديثة: ..... 26

6- عناصر البناء الدرامي: ..... 27

1-6 الشخصية: ..... 28

2-6 الحدث: ..... 30

- 33..... 3-6 الحوار الدرامي: 33
- 36..... 4-6 الصِّراع الدرامي: 36
- 39..... 5-6 المكان الدرامي: 39
- 42..... 6-6 الزَّمن الدرامي: 42

الفصل الثَّانِي: تمظهرات البناء الدرامي في ديوان المغضوب عليهم

- 47..... 1 - عتبة العنوان الرئيس للديوان 47
- 48..... 2- العلاقة بين العنوان الرئيسي للديوان وعناوين القصائد المختارة 48
- 48..... 3- البناء الدرامي في قصيدة 'مقاطع من رسالة خاصة' 48
- 48..... 1-3 الصراع الدرامي: 48
- 50..... 2-3 المكان الدرامي: 50
- 51..... 3-3 الزَّمن الدرامي: 51
- 52..... 4-3 الشخصية: 52
- 53..... 5-3 تداخل الأجناس: 53
- 55..... 6-3 الحوار الداخلي والتقنية المسرحية: 55
- 56..... 4- البناء الدرامي في قصيدة 'ميدان الموت بيروت' 56
- 56..... 1-4 التشكيل البصري: 56
- 57..... 2-4 الموسيقى الخارجية: 57
- 58..... 3-4 الموسيقى الداخلية: 58
- 60..... 4-4 الزمن الدرامي: 60

61.....	5-4	تداخل الأجناس:
62.....	5-	البناء الدرامي في قصيدة يطلع الراقدون.
63.....	5-1.	التشكيل البصري:
64.....	5-2	الصراع الدرامي:
67.....	5-3	المكان الدرامي:
68.....	5-4	الشخصية:
69.....	5-5	الحوار الدرامي:
70.....	6-	البناء الدرامي في قصيدة 'الشهيد الذي لم يمّت'.
70.....	6-1	الموسيقى الخارجية:
71.....	6-2	الموسيقى الداخلية:
72.....	6-3	المكان الدرامي:
73.....	6-4	الزمن الدرامي:
75.....	6-5	الشخصية:
76.....	6-6	الحوار الدرامي:
79.....		خاتمة.
82.....		ملخص.
83.....		قائمة المصادر والمراجع: