مجلَّة الجامعة الإسلاميَّة للُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة عِلميَّة دَوْريَّة مُحكَّمة

الجزء 2

العدد
14

أكتوبر - ديسمبر
2024م

١٣٨
١٩٦١

بسم الله الرحمن الرحيم

معلومات الإيداع

في مكتبة الملك فهد الوطنية

النسخة الورقية:

رقم الإيداع ١٤٤٣/٣٢٨٣ بتاريخ ١٤٤٣/٠٤/٠٢ هـ

ردمد: ١٦٥٨-٩٠٧٦

النسخة الإلكترونية:

رقم الإيداع ١٤٤٣/٣٢٨٤ بتاريخ ١٤٤٣/٠٤/٠٢ هـ

ردمد: ١٦٥٨-٩٠٨٤

الموقع الإلكتروني للمجلة

http: //journals. iu. edu. sa/ALS/index. html

ترسل البحوث باسم رئيس تحرير المجلة إلى البريد الإلكتروني:

asj4iu@iu. edu. sa

البحوث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء الباحثين

ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة

جميع حقوق الطبع محفوظة للجامعة الإسلامية

هيئة التحرير

د. تركي بن صالح المعبدي
(رئيس هيئة التحرير)
أستاذ النحو والصرف المشارك بالجامعة الإسلامية
د. خليوي بن سامر العياضي
(مدير التحرير)
أستاذ تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها المشارك بالجامعة الإسلامية
أ.د. عبد الرزاق بن فراج الصاعدي
أستاذ أصول اللغة والمعاجم بالجامعة الإسلامية
أ.د. عبدالرحمن بن دخيل ربه المطرفي
أستاذ الأدب والنقد بالجامعة الإسلامية
أ.د. الزبير بن محمد أيوب
أستاذ أصول اللغة والمعاجم بالجامعة الإسلامية
د. مبارك بن شتيوي الحبيشي
أستاذ البلاغة المشارك بالجامعة الإسلامية
د. محمد بن ظافر الحازمي
أستاذ اللسانيات المشارك بالجامعة الإسلامية
د. عبد المجيد بن عثمان اليتيمي
أستاذ أصول اللغة المشارك بالجامعة الإسلامية
أ.د. عبدالله بن عويقل السلمي
أستاذ النحو والصرف بجامعة الملك عبدالعزيز
أ.د. علي بن محمد الحمود
أستاذ الأدب والنقد بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية
أ.د. عبد الرحمن بن مصطفى السليمان
أستاذ اللغات والآداب السامية والترجمة بجامعة لوفان – بلجيكا
أ.د. علاء محمد رأفت السيد
أستاذ النحو والصرف والعروض بجامعة القاهرة – مصر
أ.د. سعيد العوادي
أستاذ البلاغة وتحليل الخطاب بجامعة القاضي عياض – المغرب
د. الزبير آل الشيخ مبارك
(رئيس قسم النشر)

الهيئة الاستشارية

أ.د. محمد بن يعقوب التركستاني
أستاذ أصول اللغة بالجامعة الإسلامية
أ.د. محمد محمد أبو موسى
أستاذ ورئيس قسم البلاغة بكلية اللغة العربية جامعة الأزهر
أ.د. تركي بن سهو العتيبي
أستاذ النحو والصرف بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية
أ.د. سالم بن سليمان الخماش
أستاذ اللغويات بجامعة الملك عبدالعزيز
أ.د. محمد بن مريسي الحارثي
أستاذ الأدب والنقد بجامعة أم القرى
أ.د. ناصر بن سعد الرشيد
أستاذ الأدب والنقد بجامعة الملك سعود
أ.د. صالح بن الهادي رمضان
أستاذ الأدب والنقد . تونس
أ.د. فايز فلاح القيسي
أستاذ الأدب الأندلسي بجامعة الإمارات العربية المتحدة
أ.د. عمر الصديق عبدالله
أستاذ التربية وتعليم اللغات بجامعة أفريقيا العالمية بالخرطوم
د. سليمان بن محمد العيدي
وكيل وزارة الإعلام سابقا

قواعد النشر في المجلة (*)

- أن يكون البحث جديدا؛ لم يسبق نشره.
- أن يتسم بالأصالة والجدة والابتكار والإضافة للمعرفة.
- ألا يكون مستلا من بحوث سبق نشرها للباحث.
- أن تراعى فيه قواعد البحث العلمي الأصيل، ومنهجيته.
- أن يشتمل البحث على:

- عنوان البحث باللغة العربية وباللغة الإنجليزية.
- مستخلص للبحث لا يتجاوز (٢٥٠) كلمة؛ باللغتين العربية والإنجليزية.
- كلمات مفتاحية لا تتجاوز (٦) كلمات؛ باللغتين العربية والإنجليزية.
- مقدمة.
- صلب البحث.
- خاتمة تتضمن النتائج والتوصيات.
- ثبت المصادر والمراجع باللغة العربية.
- رومنة المصادر العربية بالحروف اللاتينية في قائمة مستقلة.

- في حال (نشر البحث ورقيا) يمنح الباحث نسخة مجانية واحدة من عدد المجلة الذي نشر بحثه فيه، و (١٠) مستلات من بحثه.
- في حال اعتماد نشر البحث تؤول حقوق نشره كافة للمجلة، ولها أن تعيد نشره ورقيا أو إلكترونيا، ويحق لها إدراجه في قواعد البيانات المحلية والعالمية – بمقابل أو بدون مقابل – وذلك دون حاجة لإذن الباحث.
- لا يحق للباحث إعادة نشر بحثه المقبول للنشر في المجلة – في أي وعاء من أوعية النشر – إلا بعد إذن كتابي من رئيس هيئة تحرير المجلة.
- نمط التوثيق المعتمد في المجلة هو نمط (شيكاغو).

(*) يرجع في تفصيل هذه القواعد العامة إلى الموقع الإلكتروني للمجلة: http: //journals. iu. edu. sa/ALS/index. html

محتويات العدد

م	البحث	الصفحة
١)	**البنى النحوية في كوكبة الخطب المنيفة بين الحجاج والإقناع، وأثره على المتلقين خطبتا الغيبة والنميمة أنموذجا** د. مرسل بن مسفر بن سعيدان آل فهاد	٩
٢)	**جزم المضارع بعد الطلب** د. عبد الرحمن بن عبد الله الخضيري	٦٧
٣)	**الظواهر اللغوية في قراءة عمرو بن دينار (ت ١٢٦هـ)** د. محمد بن حبيب الترجمي	١٠٩
٤)	**دلالة المصطلحات في معجم الطراز الأول لابن معصوم المدني (ت ١١٢٠هـ) -دراسة تحليلية في بابي الهمزة والباء** د. بدر بن عائد الكلبي	١٥٣
٥)	**من جذور التفكير البلاغي في رسالة الشافعي "قراءة وتحليل"** د. محمد أبو العلا أبو العلا الحمزاوي	٢٤٣

م	البحث	الصفحة
٦)	**حديث القرآن عن نقائص الإنسان -دراسة بلاغية** د. وليد السيد مصطفى فرج د. بدرية سعيد معيض الوادعي	٢٩٣
٧)	**تلقي التراث الأدبي في مقدمات الاختيارات الشعرية المعاصرة** د. أحمد بن ماطر اليتيمي	٣٥٣
٨)	**الخطاب السردي في المجموعة القصصية الرجل الحائط دراسة إنشائية** د. مزنة بنت عبد الله بن عبد العزيز البهلال	٤١١
٩)	**الدرامية في ديوان هند أنثى بروح المطر دراسة إنشائية** د. سامي حسين علي القصوص	٤٥٥
١٠)	**التكنيك السردي في الرواية النسائية الإماراتية** د. سالم بن محمد بن سالم الضمادي	٤٩٩
١١)	**المخالفة بين المنطوق والمكتوب وتأثيرها على متعلمي العربية الناطقين بغيرها** د. إبراهيم انجاي	٥٥٧

الدرامية في ديوان "هند أنثى بروح المطر" دراسة إنشائية

Dramatism in the Poetry Collection “Hind: A female with the Spirit of the Rain” A Structural Study

د. سامي حسين علي القصوص

قسم اللغة العربية بجامعة نجران بالمملكة العربية السعودية

البريد الإلكتروني:dr.alqsos@gmail.com

DOI:10.36046/2356-000-014-020

ملخص البحث:

اتجهت الدراسة إلى بيان مستوى الوعي الجمالي الحداثي عند الشاعرة هند المطيري عبر دراسة الدرامية ومستوى حضور عناصرها في ديوان (هند أنثى بروح المطر)، وقد حاولت هذه المقاربة الكشف عن تجليات أهم عناصر الدراما كالصراع والحوار والشخصيات والزمان والمكان.. في شعرها في رحاب عدد من النماذج الشعرية التي رأينا فيها نزعة درامية مفعمة برؤى شعرية وفلسفية وفكرية، مستخدمين في ذلك منهج الإنشائية، والإجراءات التحليلية والوصفية في تحليل عينات من إبداعها الشعري لبلوغ مستوى الكشف عن جماليات الدراما كما وظفتها الشاعرة.

الكلمات المفتاحية: المطيري، الدرامية، الصراع، الحوار، الشخوص، الزمان والمكان.

Abstract

The study aims to elucidate the level of modernist aesthetic awareness of the poet Hind Al-Mutairi through analyzing the dramatic elements present in her collection "Hind: A Female with the spirit of the rain". This study attempts to reveal the manifestations of the key dramatic elements such as conflict, dialogue, characters, and setting in her poetry, exploring various poetic models that exhibit a dramatic inclination rich with poetic, philosophical and intellectual insights. The study, using the poetic approach as well as the analytical and descriptive procedures to analyze samples of her poetic creativity and reveal the aesthetics of drama as employed by the poet.

Keywords: Al-Mutairi, dramatism, conflict, dialogue, characters, time and place.

مقدمة:

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن تجليات الدرامية في ديوان: "هند أنثى بروح المطر"، بوصفها ملمحا فنيا طغى على شعرها في هذا الديوان، وستكون مهمتنا بيان مدى حضور الدراما بمختلف عناصرها الرئيسة (الصراع، الحوار، الشخصيات، الزمان والمكان)، ومستوى شعرية هذه العناصر، وسترصد هذه المعالجة عددا من النماذج الشعرية التي تبين حضور العناصر الدرامية في التجربة الفنية عند الشاعرة هند المطيري. مسترشدين بالمنهج الإنشائي الذي يعنى بدراسة مقومات الدرامية، وسيقوم بالباحث بالإجراءات الوصفية والتحليلية، لاستجلاء شعرية العناصر الدرامية من منظور النقد الحديث.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى إظهار النص الشعري الدرامي في ديوان هند أنثى برائحة المطر، وبيان شعرية المقومات الدرامية في المتن الشعري. وهذا ما نسعى لبيانه عبر الإجابة عن تساؤلات البحث.

إشكالية البحث:

*كيف حضرت الدرامية في شعر هند المطيري؟

* ما العناصر الدرامية التي تجلت شعريتها في شعر الشاعرة؟

أسباب اختيار الموضوع:

١– تحديد موقع الشاعرة في الإبداع الشعري الحداثي السعودي.

٢– محاولة تتبع التطور الفني الذي وصلت إليه الشاعرة.

منهجية البحث:

ستعتمد الدراسة على منهج الإنشائي؛ للوقوف على النماذج الشعرية التي

تتجلى فيها الدرامية بمختلف أنماطهما في شعر هند المطيري، مع الاستفادة من الإجراءات الوصفية والتحليلية، لتقديم قراءة تحليلية نقدية عن تلك النماذج المختارة.

الدراسات السابقة:

لا توجد دراسة أكاديمية علمية مستقلة عن الشاعرة هند المطيري بحسب علم الباحث، عدا إشارات عابرة في دراسة د. فواز بن عبد العزيز اللعبون: شعر المرأة السعودية المعاصر، دراسة في الرؤية والبنية، رسالة دكتوراه، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤٣٠هـ، الرياض.

وتطمح هذه الدراسة إلى تقديم إضافة نقدية وفنية تجلي شعرية العناصر الدرامية في شعر الشاعرة هند المطيري.

أصبحت النزعة الدرامية ملمحا رئيسا، وعلامة فارقة في النص الشعري الحديث؛ لأنها تحفر فيه بأدواتها وعناصرها المتعددة والمختلفة؛ ابتداء بالصراع وما يحدثه من أحداث داخل النص، ومن ثم الحوار وأنواعه، وكيف يدور بين الشخصيات المركزية في البيئة الزمانية والمكانية للحدث.

ويلمس كثير من الباحثين أن أغلب الشعراء الموهوبين يبدؤون مسيرتهم الفنية والشعرية بكتابة القصيدة الغنائية، وإن بطريقة تقليدية إلى حد ما، ويستمرون على هذا الحال إلى أن تنضج تجربتهم الفنية؛ فتزخر لغتهم الشعرية بعناصر وتقنيات فنية جديدة اكتسبوها من قراءتهم الفاحصة والجيدة للأعمال الشعرية الحديثة لرواد الشعر الحديث أمثال السياب ونازك والمقالح والقصيبي وصلاح عبد الصبور.. وغيرهم من شعراء الحداثة الذين صاغوا القصيدة الحديثة بمختلف اتجاهاتهم.

ويحاول كثير من الشعراء الحداثيين التحول من الغنائية الذاتية إلى الدرامية الواقعية، ولكن هذا التحول ليس تحولا صرفا أو أنه يأتي فجأة، وإنما تظل تظهر في النص الجديد بعض ملامح الغنائية، وإن بشكل خافت؛ ذلك لأن الشعر من حيث

الأساس هو تعبير عن المشاعر والأفكار والتجارب الشخصية وتختلج فيه العاطفة وتبرز الأنا / الذات الشاعرة بوصفها ذاتا ساردة للموضوع وأحداثه.

كما أن النص الشعري الدرامي لا يستغني بحال من الأحوال عن الملامح الجمالية التي تزخر بها القصيدة الغنائية؛ فهي تظل تثري النص الدرامي وتغنيه وتفعل فعلها على مستوى البنية الكلية لهذا النص. ومن هذا المنطلق يجد الباحث -في بعض الأحيان- صعوبة في الفصل بين القصيدة الغنائية والقصيدة الدرامية والسبب اندماج بعض عناصر الأولى بالأخيرة؛ فنجد مثلا نصا مليئا بالعواطف والمشاعر الوجدانية التي يعصف بها الصراع الدرامي؛ فيجعلنا الشاعر أمام نص مدمج تتناغم فيه ملامح الغنائية الجمالية العذبة بعناصر البناء الدرامي الشعري المحمل بمآسي وأوجاع الواقع الإنساني.

مفهوم الدرامية:

تحدث الكثير من النقاد والباحثين وأرباب الأدب عن مفهوم الدراما / الدرامية في كثير من كتبهم وأبحاثهم، وتقاربت آراؤهم وتشابهت في كثير من الأحيان؛ وبالأخص؛ فيما يتعلق بخلاصة موضوعها ألا وهو الصراع، فمثلا يرى عز الدين إسماعيل أن الدراما هي: "الصراع في أي شكل من أشكاله"(١)، سواء صراع الشخصيات أو صراع الأفكار أو الصراع الداخلي مع الذات الشاعرة؛ فهذا الصراع ينشئ حركة وانسيابية وحياة في النص الشعري ما كانت لتكون لولا حضوره. ومن هذا المنطلق فإن الدراما: " تعني الحركة بمختلف مظاهرها، تعني التحول من موقف إلى آخر، تعني سيرورة العلاقات، وتفاعلها، تعني تعدد الأصوات في النص وتعدد

(١) عز الدين إسماعيل، "الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، (ط٥، مصر: المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤م): ٢٤٠.

حواراتها"[١]، وهذه الحركة في مجملها حركة فنية مفعمة بالحيوية، ومتوترة مع علائق النص الشعري الدرامي. و(الدراما) عند بعض الباحثين تعد: "أداة مهمة تقوم على ربط عالم الإنسان الداخلي المتصارع مع العالم الخارجي الذي يتوافق أو يتصارع معه، باحثا عن مجموعة من القيم الجمالية التي توفر التناغم بين العالم الخارجي للإنسان وعالمه الداخلي"[٢].

فالصراع الداخلي والخارجي هو المولد لمفهوم الدراما الذي يفضي إلى إيجاد نوع من الانسجام والتوافق بين بنيتين متصارعتين. الذات المدركة للصراع والمحيط الخارجي بكل تناقضاته.

ولقد ولد الحديث عن الدراما حديثا عن الشكل الدرامي أو الشعر الدرامي وبعضهم أطلق عليه مسمى الشعر المسرحي الذي يجمع بين الموضوعية والغنائية؛ إذ الشعر موضوعي من وجهة نظر الشاعر؛ ولكنه يعرضه عرضا ذاتيا عبر شخصيات خيالية أو مستدعاة من التراث المحلي أو العالمي[٣].

ويرى صلاح فضل أن: الشكل / الأسلوب الدرامي هو ذلك الذي" يظهر فيه أساسا تعدد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة نتيجة لغلبة التوتر والحوارية فيه، ومع اجتراحه لمغامرة التجربة الكشفية إلى جانب التجارب الحيوية المثيرة،

(١) يوسف حامد جابر، "البناء الدرامي في شعر بلند الحيدري"، مجلة جامعة تشرين، سوريا، المجلد (٣٤)، العدد ٣، (٢٠١٢م): ٢٣.

(٢) زينب نسارك، "شعرية السرد في القصيدة الجزائرية المعاصرة" (رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة سطيف، الجزائر، ٢٠١٩م): ٢٤.

(٣) ينظر: عز الدين إسماعيل، "الأدب وفنونه، دراسات نقدية"، (ط٩، القاهرة: دار الفكر، ٢٠١٣م)، ص٨٤.

إلا أنه يتميز بنسبة تشتت أوضح دون أن يخرج عن الإطار التعبيري"[١]. ولا شك في أن الشكل الدرامي ينمو ويتمخض عن الصراع الذي يظهر في التجربة الشعرية محدثا هزات ارتدادية في بنية الخطاب الشعري/ لغته، وتراكيبه، وأسلوبه، وجوهره. وهذا أمر طبيعي عندما تزداد شدة الصراع ويبلغ التوتر مداه مما يولد نسبة عالية من الكثافة الأسلوبية، والتشكيل الجمالي.

ونستطيع القول: إن القصيدة الدرامية العربية شكل فني شعري تظهر فيه عناصر فنية وتقنيات متعددة أولها الصراع وثانيها الحوار بأنواعه، وثالثها الشخوص ورابعها البيئة الزمانية والمكانية وخامسها السرد القصصي وغيرها من العناصر الدرامية، كل هذه العناصر كانت تحضر في القصيدة القديمة / التقليدية؛ وإن بصورة تختلف عن حضورها الجديد/ الحديث، وبعضها كان حضوره لأول وهلة مع ظهور رواد مدرسة الشعر الحر في العراق وغيرها من البلاد العربية؛ فعلى يدهم نما وتطور البناء الدرامي الشعري القائم على استدعاء الأساطير والرموز واستلهامها، وكذلك تجديدهم لموسيقى القصيدة وإيقاعاتها.

الفرق بين الدرامية والغنائية:

قد يشي العنوان بأن هناك تناقضا وتضادا بين الدرامية والغنائية وهذا الفهم ليس على إطلاقه، وذلك لأن الدرامية ما كانت لتتمخض ولادتها إلا من رحم القصيدة الغنائية التي هي أم الفنون الشعرية والمسرحية ومنبعها.

لكن التفريق بين القصيدة الغنائية والقصيدة الدرامية يتكشف عن طريق عدد من العناصر التي تشكل ملمحا للأولى لا للأخيرة؛ فالصراع والأحداث والحوار والبيئة الزمانية والمكانية والسرد هي عناصر لا تحضر في القصيدة الغنائية الحديثة المنكفئة على الذات وسطوة الميول الوجدانية العاطفية، ويمكن القول إن: القصيدة الغنائية تخلت بمحض إرادتها

(١) صلاح فضل، "أساليب الشعرية المعاصرة"، (ط١، بيروت: دار الآداب، ١٩٩٥م): ٣٥.

عن تلك العناصر لتتمايز بكينونة مستقلة لها جماليتها وشاعريتها المعهودة المعبرة عن فكر الشاعر لا فكر الجماعة وذهنيته هو لا ما يطلبه المجتمع؛ بينما نرى القصيدة الدرامية متجلية عبر التركيز على صوت الموضوع لا صوت الشاعر وذاته الشاعرة.

وقد يظهر الفرق بينهما أكثر إذا عدنا للحديث عن عملية الولادة والتطور؛ فالأولى (القصيدة الغنائية) "وليدة الفورة الأولى من الإحساس في صدر الشاعر"(١)، في حين أن الأخيرة (القصيدة الدرامية) جاءت ولادتها متأخرة ومتعسرة لكونها ليست فنا عاديا أو سهلا؛ بل هي أكمل أنواع الشعر؛ لأن الشعر الدرامي لا يزدهر إلا في أرقى الشعوب(٢).

وتجدر الإشارة إلى أن مما يميز بين القصيدتين الغنائية والدرامية أن الغنائية فن سهل المراس على الشاعر/ الشاعرة؛ لأن "القصيدة الغنائية المعاصرة ينتظمها خيط شعوري واحد يبدأ في العادة من نقطة ضبابية ثم يتطور الموقف في سبيل الوضوح شيئا فشيئا حتى ينتهي إلى إفراغ عاطفي ملموس.."(٣). أما الدرامية؛ فلا تتكون من مثل هذا الخيط الشعوري البسيط؛ ولا تقبل بأن تكون له الحظوة والسيطرة على النص الشعري الحديث؛ وذلك لأنها ترى في ذاتها بأنه "نسيج شعوري متشابك الخيوط، سداه ولحمته مزيج غريب من المشاعر والأحاسيس والرؤى المتشابكة المعقدة."(٤)؛ لذا

(١) عبد العزيز المقالح، "ثلاثيات نقدية"، ([د. ط]، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، ٢٠٠٠م): ٣٤.

(٢) ينظر: حياة شرارة، "بيلنسكي والأجناس الأدبية"، مجلة الثقافة، العددان١١و١٢، بغداد، (١٩٧٩م): ٨٩.

(٣) عز الدين إسماعيل، "الشعر العربي المعاصر": ٢٥١.

(٤) علي عشري زايد، "عن بناء القصيدة العربية الحديثة"، ([د. ط]، مصر: دار الفصحى، ١٩٨٧م): ٢٤.

فهي من أكثر الفنون الأدبية استعصاء على كاتبه، وأشد حاجة إلى فنية خاصة، تستطيع أن تؤلف بين عناصره المتشعبة[١].

فالشعور الإنساني والدفق الوجداني في الدراما عالم غريب من الأحاسيس لا يمكن الإمساك بتلابيبه؛ فهو متمرد على الذات الشاعرة؛ نتيجة الصراع والتوتر الداخلي.

وتتداخل الأحاسيس والمشاعر في البنية الدرامية، وتتعانق لدرجة يصعب معها الفصل بين خيوط النسيج الشعري؛ ولهذا السبب يحتاج المبدع في هذا الضرب من الإبداع الشعري إلى ملكة جمالية عالية لمحاولة الجمع بين عناصر الدراما المتفرقة والمبعثرة والمتناثرة في المتن الشعري.

ويدرك الفرق بين القصيدتين عبر حضور الذات، وما يتعلق بها من المشاعر والعواطف والأفكار، وما يهم المتحدث الفردي (الشاعر) / الذات الشاعرة لا المجتمع المحيط به، وهذا المنحنى قاد إلى الإقرار بأن "بروز الذات أو (الأنا) في القصيدة الغنائية يجعل الشعر دائما على مقربة من فخ التقريرية والمباشرة، بينما في القصة تنكسر (الأنا) إلى عدد من الذوات المتصارعة التي يتصاعد بها الشاعر إلى لحظة الاحتدام أي لحظة الدراما التي توقف تدفق الغنائية،"[٢] مع وجود كل هذه الفروق التي اكتفينا بذكر بعضها في هذه الدراسة؛ جاءت الحاجة إلى أن يتحول الكثير من الشعراء بشعرهم من الذاتية إلى الموضوعية، ومن الفردية إلى العالمية، ومن العواطف والنزعات الفردية إلى آلام الجماعة، واهتماماتها على أرض الواقع لا عالم المثل والخيال، وهذا ما يجعل الشاعر/ الشاعرة عظيما؛ فهو بهذا تحول من الوعي بذاته إلى الوعي بعالمه.

(١) ينظر: علي جعفر العلاق، "البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، دراسة في قصيدة الحرب"، مجلة فصول ٧، (١٩٨٧م): ٣٨.

(٢) صلاح الدين الجبيلي، "ظاهرة البناء الدرامي في الشعر العربي الحديث"، مجلة اللغة والأدب، كوريا الجنوبية: ١: المجلد٢٠، (٢٠١٦م): ١٤٤.

ومن هنا يبدأ تطور الشـــاعر الغنائي؛ فيتجه إلى كتابة القصـــيدة الحديثة / القصـيدة الدرامية القادرة على اسـتيعاب مضـامين متعددة، وتوظيف تقنيات وأدوات فنية وجمالية قادرة على اســتيعاب واقعنا الجديد، واســتيعاب ما طرأ ويطرأ على عالمنا من مسـتجدات وأحداث؛ فيكتبون قصـائدهم ضـمن أفق شـعري جديد قادر على التعبير والكشـف عن الرؤى المستقبلية التي قد تحمل في طياتها حلولا لمشكلات الواقع المليء بالجراح والآلام.

ومما يميز القصـيدة الدرامية عن القصـيدة الغنائية –في الجانب الفني الموسـيقي– عدم التركيز على الوزن والقافية الموحدة؛ بل تنصـــرف القصـــيدة الدرامية إلى التنوع الإيقاعي عبر أنماط موسـيقية وصـوتية تتواءم مع بقية عناصـر النص الدرامية من هذه الأنماط التشـــطير الموســـيقي، القافية الخارجية والداخلية، الإيقاع الداخلي، التكرار بأنواعه، التوازن الصـوتي؛ فالإيقاع الموسـيقي في القصـيدة الدرامية إيقاع متنوع وغني ومناسب لطبيعة الصراع والتوتر الذي يوجه هذا اللون من الإبداع الشعري.

والشـاعرة هند المطيري بوصـفها شـاعرة بدأت مشـوارها الشـعري مع القصـيدة التقليدية والغنائية إلى أن نمت تجربتها وتطورت؛ فتحولت تحولا تدريجيا إلى كتابة القصـــيدة الدرامية المحملة ببعض ملامح الغنائية في بادئ الأمر، ثم ما لبثت أن كتبت النص الشعري الدرامي بشكله المعاصر الـــمتكئ على عناصر الدرامية المختلفة التي نسعى لاستجلاء بعضها من مقطوعاتها الشعرية وبعض قصائدها الشعرية التي ظهرت فيها النزعة الدرامية بخصائصها الموسيقية الحديثة.

كما أنها نظمت عددا غير قليل من قصائدها الشعرية التي تقلصت فيها المسافة بين الشعر والقصة؛ فجعلت المتلقي يقرأ فنا قصصيا ضمن بنية النص الشعري، وتتوافر فيه عناصر الدراما الرئيسة: (الصراع – الحوار– الشخصيات – الزمان والمكان)، ولا شك أن للدراما عناصر أخرى يصعب علينا تناولها بشكل مستقل في هذه الدراسة؛

لكننا سنعرج على ذكر بعضها بحسب حضورها في بعض النماذج الشعرية المنتقاة بوصفها شواهد لحضور العناصر الدرامية الرئيسة.

عناصر الدراما في شعر هند المطيري.

أولا: الصراع:

يستند العمل الدرامي إلى عنصر الصراع بوصفه تقنية فنية ودرامية تمنح النص الشعري حيوية وتوترا على المستوى الزماني والمكاني وبقية عناصر القصيدة الدرامية، وهو أهم من أي عنصر من العناصر الدرامية الأخرى، وذلك لأن: "الصراع يمثل العمود الفقري في البناء الدرامي"(١)، كما أنه أهم من الحدث الرئيس في النص، وذلك لأنه: "يأخذ أشكاله من السرد والحوار والصراع، إما داخلي في ذات الانسان وإما خارجي ممثلا بالقوى الخارجية التي تلف الإنسان وتحيط به من كل جانب، وتؤثر على وجدانه وذاته"(٢).

وتعمد الشاعرة (المطيري) على عنصر الصراع لتعزيز النزعة الدرامية في النص الشعري، وكلما التهب أوار الصراع ..توهج النص الدرامي بالدلالات التي قصدت إلى إظهارها الشاعرة عن طريق حدة الصراع بين الأطراف المتصارعة داخل النص، ويزخر ديوان أنثى بروح المطر بقصائد عديدة يحضر فيها الصراع بشكل لافت، منها على

(١) عبدالعزيز حمودة، "البناء الدرامي"، ([د.ط]، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨م): ١٠٥.
(٢) خوسيه ماريا، "نظرية اللغة الأدبية"، ترجمة: حامد أبو أحمد، ([د.ط]، الفجالة: مكتبة غريب، ١٩٩٢م): ٧٨.

سبيل المثال لا الحصر قصيدة: (يا مختلف[١]، ذكريات اللقاء[٢]، ذات مساء[٣]، ما كنت أحسب أن قلبي يعشق[٤]، سئمت حبيبا في الهوى يتمنع[٥]، تموتين أنت لتحيا سعاد[٦]، عندما كنت صبية[٧]،..)، ولعل قصيدتها: (لقيط بن ... لا إنسانية) تشكل نموذجا حيا لما قلناه؛ فقد حضر عنصر الصراع في ثلاثة مقاطع متقاربة من حيث عدد الأسطر، وفيها يحضر عنصر الزمان والمكان ليؤكدا وجود الحدث داخل النص الشعري والحدث في النص عبارة عن وجود (طفل لقيط ..يصارع الحياة في مجتمع لا يرحم).

تقول هند المطيري في قصيدتها: (لقيط بن ... لا إنسانية)[٨]:

استسلم لظلام الليل والآلام تحرقني
تدنس أفقي الوردي ... تؤرقني
ولا أدري ...
بأني جرح عاصمتي؛
فكل مآذن الدنيا تحاصرني بأعينها وتلعنني..
وكل دروبها الخرساء تطردني

(١) هند بنت عبدالرزاق المطيري، "ديوان هند أنثى بروح المطر"، (ط١، الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م): ٣٩-٤٠.
(٢) المصدر نفسه: ٤٩-٥٠.
(٣) المصدر نفسه: ٥٧-٥٨.
(٤) المصدر نفسه: ٦٢-٦٣
(٥) المصدر نفسه: ٧٦.
(٦) المصدر نفسه: ٨٥-٨٧.
(٧) المصدر نفسه: ١١٧-١٢٢.
(٨) ديوان هند أنثى بروح المطر: ١٥٣-١٥٥.

عجائز حينا يلعن.. مولد قصتي معهن..
وأطفال كثيرون.. تطاردني حجارتهم..

إن المتأمل في عنوان القصيدة ومقطعها الأول يدرك أن الصراع محتدم منذ الوهلة الأولى بين طرفي الصـراع المركزيين (الطفل اللقيط / الضـحية) ومجتمع المدينة (الجلاد) بكل عناصره البشرية وغير البشرية كلها تجرحه، وتحاصره، وتلعنه وتلعن قصة مولده، والأطفال بحجارتهم يرجمونه ويطاردونه من شارع لآخر؛ فحضور الطرف الثاني تجلى في أفعاله الشريرة واللاإنسانية. والمفارقة هنا هو ذكر الشاعرة للمآذن أنها تحاصر الطفل اللقيط بأعينها وتلعنه، والأصـل أنها الملاذ الذي يحميه لرمزية المئذنة الروحية بوصـفها منارة لكل شارد.

يزداد تنامي الصـراع عندما يتحول من صـراع خارجي إلى صـراع داخلي مع الذات، عندما يجلد الطفل ذاته ويحملها ذنب غيره؛ فيقنع نفسه بأنه الخطيئة بذاتها..، وأنه أصبح بمثابة الشيطان الذي يستعاذ منه لمجرد حضوره في أوساط مجتمعه، وأنه يحيا بلا إحساس، وأنه مصدر الطاعون، ومشروع قاتل.. إلى آخر الأوصاف التي نعت بها نفسه. تقول الشاعرة بلسان الطفل اللقيط[1]:

أنا تعويذة الشيطان عند الناس..
أنا في كونهم أحيا بلا إحساس..
وأزعم أنني ترنيمة الحادي..
وأني شاعر المنفى، وأن قصائدي منحولة الشادي..
استسلم لظلام الليل استسلم
وكل الكون يطردني..
لأني مبتدأ طاعون...وفاعل قاتل ملعون..

(١) ديوان هند أنثى بروح المطر: ١٥٣-١٥٥.

أنا خبر بلا إنشاء ... أنا كذب ومحض هباء..
أنا دنس من الغرباء ... أنا تعويذة التعساء..
أنا قتر بعد صفاء.
أنا وهم يخيم حوله الغرباء..
أنا شبح سرى يتخبط الأرجاء..
أنا مستنقع الأخطاء
أنا حكم بدون قضاء..
أنا في عالمي أحيا بلا أحياء..

إن تكرار ضمير المتكلم ٢٠ مرة في ١٨ سطرا شعريا من أصل ٣٤ سطرا هي كل سطور القصيدة بما نسبته ٥٩٪؛ وتكرار قولها: (استسلم لظلام الليل استسلم) أربع مرات في أربعة أسطر، وحتى في ختام النص جاء هذا السطر الشعري، الذي يوحي بعمق الانكسار والمعاناة التي وصلت إليها ذاته المحطمة جسديا ونفسيا.. كل هذا يلمح إلى أن الذات الشاعرة التشاؤمية التي كشفت وعرت المجتمع / الواقع المغلف بقشور ملونة بألوان زاهية يسميها بعضهم أخلاقا إنسانية تخفي وراءها الكره والبغض والحقد والسخرية والاستهزاء والشر بمختلف مظاهره ومسمياته.

كما يلاحظ توظيف الشاعرة لياء الإضافة الدالة على متكلم شارد حائر؛ وهي مفرغة من الانتساب إلى مجتمع جعل من اللقيط مصدرا لكل الآثام، والموبقات (قصائدي / يطردني / عالمي / داخلي / وجهي). فلا معنى للإضافة بمفهومها الحسي والمعنوي في مجتمع لا يرحم بريئا ولد نتيجة خطيئة أخلاقية.

كما أظهر هذا النص الشعري الدرامي مدى انتماء أو قرب الشاعرة هند المطيري من المدرسة الواقعية، لا أقصد الواقعية التي ترى في أن الحياة أصلها شر ووبال

ونقمة ومحنة..[1]؛ بل الواقعية التي تركز على تصوير عادات المجتمع وتقاليده ومشكلاته، ومعاناة ابنه/ ابن الشارع، والتركيز على اهتماماته لا على المترفين وحياتهم.

ولقد أقحمت الشاعرة نفسها بالدخول في حلبة الصراع التي يتصارع فيها الطفل (اللقيط) مع مجتمعه، وواقعه البغيض المليء بكل ملامح القسوة واللاإنسانية؛ هذا المجتمع الذي حضر بأفعاله السيئة قبل أن يحضر بشخوصه الذين ذكر بعضهم في النص، مثل: (العجائز– الأطفال – الناس– الشيطان..).

وتقمصت الشاعرة دور هذا الطفل البريء؛ وقادت المواجهة مع الآخر / المجتمع الرافض له المتبرئ منه، والكاره لحضوره المصر على عدم دمجه بين أقرانه من الأطفال، هذا الآخر (مجتمع المدينة) لم يحضر بذاته وكينونته بل بأفعاله السلبية واللاإنسانية، وقد وشى قولها: (بأني جرح عاصمتي) أن المجتمع المقصود هو مجتمع المدينة الذي تطغى عليه الماديات، ويوجد نوع من التناص بين الشاعرة وبين الشاعر بدر شاكر السياب الذي أشار إلى مثل هذه النظرة للمجتمع المتمدن في قصيدته (حفار القبور)[2]؛ فحفار القبور يرى في مجتمع المدينة مجتمعا فاسقا وفاسدا وقوانينه جائرة.. يستحق الدمار والفناء لا الحياة؛ فالتشابه بين الموقفين جاء من تشابه النظرة لهذا المجتمع المتمدن الذي يرفض دمج الطفل اللقيط، ويرفض دمج حفار القبور؛ فكلاهما منبوذ غير معترف بإنسانيتهما؛ وهي نظرة قاصرة عن ملامسة جوهر الحقيقة الإنسانية في تجلياتها المأساوية.

كما أن المتأمل في هذه القصيدة الدرامية يدرك تضافر جميع عناصرها البنائية

(١) للمزيد ينظر: محمد مندور، "الأدب وفنونه"، ([د.ط]، مصر: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٧٤م): ٨٢-٩١.

(٢) بدر شاكر السياب، "الأعمال الكاملة"، المجلد الثاني، ([د.ط]، بيروت: دار العودة، ٢٠٠٥م): ١٦٧-١٨١.

(الصراع والحدث والشخوص والقصة والحوار الداخلي وعنصري الزمان والمكان) كما أننا نستطيع إدراك الصورة الفنية القائمة على الخيال الجزئي والمجنح، وكل هذا شكل في مجمله الوحدة العضوية للنص السابق، وأظهر شعرية العناصر الدرامية.

وأحيانا نجد الصراع في النص الشعري يحتدم بين الشاعرة وذاتها أو بينها وبين ذوات أخرى؛ منها ما هو إنساني وغير إنساني.. لكنه يكون أكثر ألما عندما يكون مع من تحب؛ بل مع من يفترض أنهم يقدمون لك كل الحماية وكل الحب وكل الرعاية (الأبوين)؛ ففي قصيدة (عندما كنت صبية)، تجلى صراع أليم بين الصبية وأبويها، تجسد الصراع في القصيدة حول فكرة ما يسمى بـ(زواج القاصرات)؛ فالشاعرة تبنت الصراع مع هذه الفكرة، ولكن عبر شخصيات إنسانية (الطفلة من جهة والأبوين من جهة أخرى)، وعرضت وجهة نظرها عن طريق نص شعري درامي مليء بالحيوية والحركة، والذات الشاعرة –هنا– أصبحت ذاتا متكلمة تروي الحدث المروي؛ فقد سردت في مقطعها الأول كيف كانت الطفلة تعيش مع الأحلام كبقية الصبايا البريئات، ثم يبدأ الحدث في الظهور عبر الحديث عن: أن الأفق فجأة بدأ يقصر أمامها وأن الدروب أمامها أصبحت تختفي، والشموع تنطفئ، والموت بدأ يدب في جسدها الممزق، كل هذا لأنها أصبحت في نظر أبويها صبية جاهزة للزواج ..

تقول هند المطيري: في المقطع الثاني من قصيدة (عندما كنت صبية)[١]:

ويطول الدرب والأحلام تنمو
في خيالي الغض عذراء شقية
تحمل الحب لهذا الكون ...
بل تحمل ما لا تحتويه الشاعرية
وفجأة...

(١) ديوان هند أنثى بروح المطر: ١١٧-١٢٢.

يقصر الأفق أمامي
تختفي كل الدروب المخملية
تنطفي كل الشموع
ويدب الموت في جسدي الممزق
عندما أصبحت صبية.

تجلت ملاح الدرامية في هذا النص عبر توظيف أسلوب القص الدرامي (القائم على الصراع) الذي ظهر مع بروز العتبة الأولى للنص (العنوان)؛ فهو يوحي – لنا – بأن الشاعرة ستقص على مسامع المتلقي قصة، ولا يعني قولها: (عندما كنت صبية) أنها ستحكي قصتها هي بذاتها؛ وإنما القصد من ذلك أنها تستشعر حال الكثير من الصبايا اللواتي يحدث لهن مثل هذا الحدث بمجرد أن صرن صبايا.

حاولت الشاعرة إبراز أول مشاهد الحدث حين دخل الأبوان، ليفاتحاها بموضوع الزواج وهما يحملان الورد وفي هذا كناية عن فرحهما بموضوع التزويج، وبموافقتهما على العريس، دون مراعاة لمشاعرها أو أخذ موافقتها؛ فهي في نظرهما لا تملك قرار الاختيار، وعليها القبول ولو كان هذا على حساب سعادتها، وقد عبرت عن هذا بقولها: وفي الأخرى يدسان السيوف الهندوية، كإشارة إلى أن قرارهما يمثل جريمة قتل لها، وحكما مسبقا بإعدامها، أكدت ذلك بقولها[1]:

حملاني نحو قصر
ليس إلا القبر
في صحراء روحي
إلى أن تقول الشاعرة:
ودعاني..

(١) ديوان هند أنثى بروح المطر: ١١٧-١٢٢.

تركاني عند وحش
وأد الأحلام في ليلة عرس جاهلية
سرق البسمة من ثغري وولى
هازئا مني لأني لم أعد بكرا صبية
جاءني مثل ريح الخوف طوفانا،
أعاصير قوية
جاء يسخر من بقايا طفلة
صارت مع الوقت صبية
جاء يحمل في يديه الورد
ويدس السم في كيس الهدايا الذهبية.

في هذا النص تتوالى مفردات جمة توحي بأن هذا النوع من الزواج وأد معاصر يتشابه إلى حد كبير مع وأد الموءودة في العصر الجاهلي من هذه المفردات: (يدسان – القبر – ودعاني- تركاني – وأد – سرق- يسخر -جاهلية – وأدت – جراحاتي..) هذه الألفاظ جلت فظاعة الطرف الآخر في تعامله مع الطرف الأول (الطفلة). مع ملاحظة تكرار الفعل (جاء) ثلاث مرات وهو مجيء مفاجئ غير متوقع؛ وهنا يتولد إحساس الطفلة البريئة بالمصير المجهول والمحتوم.

جسدت الشاعرة الرؤية الشعرية الحديثة؛ عندما وظفت ملمحا دراميا أخر هو استدعاء الأسطورة وتوظيفها فنيا؛ وإن كان ذلك التوظيف عبر إشارة عابرة لأسطورة شهرزاد وقصتها المعروفة مع شهريار الذي كان يتزوج كل يوم امرأة عذراء ثم يقتلها.. إلخ[1]، ولم تكتف الشاعرة بذلك؛ بل ألمحت إلى قصة قرآنية هي قصة مريم العذراء عليها السلام، وظفتها في النص بشكل خاطف؛ لكنه مليء بالدلالة والإيحاء والإشارة

(١) للمزيد ينظر: "ألف ليلة وليلة"، ([د.ط]، بيروت، دار العودة، ١٩٨٨م) ١: ٢ وما بعدها.

إلى خوف مريم من العار ومن المجتمع الجاهلي الذي لا يرحم الأنثى، ويشنع بها عند مخالفتها العادات والتقاليد. جاء ذلك في قولها: (ربي لم أكن يوما بغية) وهذا السطر الشعري الذي جاء على لسان الصبية.. فيه تناص مع نص مقدس في سورة مريم: ﴿قالت أنى يكون لي غلام ولم يمسسني بشر ولم أك بغيا ﴾[1].

تقول الشاعرة في ختام المقطع الثالث من القصيدة نفسها[2]:

عندها أدركت أن لشهر زاد قصة
تسمو على فهم العقول البشرية
وتدبرت لماذا صاحت العذراء
ربي لم أكن يوما بغية

فاستدعاء الشاعرة للشاهد القرآني أثرى القصيدة الدرامية وأغناها بمضامين دينية ناسبت موقف الشريعة من هذا الوهم الذي علق بأذهان كثير من الآباء.

وأنهت الشاعرة الصراع الذي احتدم بين الطرفين مع نهاية المقطع الثالث في القصيدة، وبقي في القصيدة مقطعان يوحيان بمدى الصدمة وقوتها؛ لدرجة أن الطفلة صارت تتمنى وبإلحاح أن تعود لطفولتها وأحلامها وحريتها في الخروج والحركة من مكان لآخر دونما قيود أو حدود..

تقول هند المطيري[3]:

ليت شعري
ليتني ما كنت في يوم صبية
ليتني ظلت صغيرا

(١) سورة مريم، الآية :٢٠.
(٢) ديوان هند أنثى بروح المطر: ١١٧-١٢٢.
(٣) المصدر نفسه: ١١٧-١٢٢.

ينثر الحب أزاهير ووردا..
ووريقات ندية
ثم يمضي في متاهات الحياة الأبدية
حاملا في الجوف روحا حرة
ليس تأسرها القيود
أو تحاصرها الحدود المنطقية
ويمد الكف نحو الطيف مشتاقا
ويغفو ممسكا تلك الخيوط القرمزية...

اللافت للنظر في هذه الأبيات توظيف الشـــاعر ل(ليت) ثلاث مرات؛ وهي تفيد طلب أمر لا يرجى حصـوله لاسـتحالة عودة الطفولة البريئة، والبسـمة المشـرقة؛ نتيجة لمحاصرة الحدود الأبوية لأنوثتها، وأسر القيود لطفولتها.

والناظر في هذه القصـيدة يدرك أن الشـاعرة اسـتخدمت فن التجريد عن طريق حضور ضمير المتكلم (أنا)، لكن بعدها معبرة عن ضمير الغائب المؤنث (هي)، فحدث في النص "تمثيل مأساوي لانشطار الشخصية في جهدها الخلاق لملاحظة الذات والإمعان في الغوص في آبار الوعي الباطني العميق"(١). كما أن تكرار أسـلوب التمني مقرونا بنا المتكلم المفرد وشـى بعمق الألم الداخلي الذي يتأجج في وجدان الصـبية ويكبر يوما بعد يوم فيزيد من معاناتها؛ عندئذ تتمنى أنها لم تكبر ولم تصبح صبية.

وقد حضر الصراع في النص وحضرت معه بقية العناصر الدرامية البنائية والفنية كالحوار، والشـخوص والزمان والمكان كلها حضـرت في بنية متكاملة منتجة لنص شعري درامي موشى برؤية فلسفية عميقة تؤمن بها الشاعرة وتدافع عنها.

(١) عبد القادر القط، "في الأدب العربي الحديث"، ([د.ط]، القاهرة: دار غريب، ٢٠٠١م): ٧٢.

ثانيا: الحوار:

يمثل الحوار عنصـــرا فاعلا في النص الدرامي شـــعرا كان أو نثرا وذلك لكونه "وسيلة تتحرك بها المفردات نحو غايتها، وليس فرصة لبسط الأفكار في صورة مجردة مستقلة عن الأبعاد الزمانية والمكانية للموقف والشخوص المتجاورة"(١).

لطاما استخدمت الشاعرة أسلوب الحوار في شعرها كونه لا يخلو من البعد الدرامي؛ فغالبا ما نجده محفزا لعنصر الصراع في النص الدرامي وبتصاعده يتصاعد الصراع ويتنامى التوتر بين أطراف الحوار الذين هم أنفسهم (أطراف الصراع)، وهم شخوص القصيدة؛ وقد يمثلون الأصوات المتعددة داخل القصيدة الدرامية. وقد لمسنا حضور الحوار بأقسامه الثلاثة (الخارجي– الداخلي – متعدد الأصوات) – مع تفاوت في حضور كل قسم – في عدد من القصائد الدرامية للشاعرة ومنها على سبيل المثال لا الحصر قصيدة: (في السنة التمهيدي حب(٢)، وأدرك شهريار الصباح(٣)..، النصر حليف الأفضل(٤)، وتأتي الآن(٥)، خيروني بين تمرات وجمر(٦)، أعود إليك(٧))

يرى الباحث أن قصيدة: (خيروني بين تمرات وجمر) تمثل نموذجا متقدما لحضور الحوار الخارجي، وهي وإن كانت قصيدة عمودية إلا أنها جاءت في بنية درامية وفنية تأسر المتلقي وتشده إليها رغم قصرها النسبي؛ وهذا يؤكد "أن البناء الدرامي ليس

(١) عز الدين إسماعيل، "قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر"، ([د.ط]، القاهرة: دار الفكر العربي،١٩٨٠م): ٣٨.

(٢) ديوان هند أنثى بروح المطر: ٦٤–٦٨.

(٣) المصدر نفسه: ٩٩–١٠٥.

(٤) المصدر نفسه: ١٣٤–١٣٦.

(٥) المصدر نفسه: ٧٧–٧٨.

(٦) المصدر نفسه: ٨٣–٨٤.

(٧) المصدر نفسه: ٧٤– ٧٥.

حكرا على القصيدة الطويلة؛ بل بات من الممكن الإمساك بعناصره في القصيدة القصيرة نسبيا، ما دام العرض الفني فيها متميزا بتصاعد وتيرة التأزم العاطفي والفكري"[١]، وهذا ما سنراه متحققا في هذه القصيدة.

تقول هند المطيري:

خيروني بين تمرات وجمر ... فابتغت نفسي إلى الجمر السبيلا
قلت: يا نفسي إلى التمرات عودي ... قالت النفس أرى الجمر بديلا
قلت: عن أي أيا نفس؟ أجابت: ... عن وجوم يجعل القلب عليلا
كلما قلت: سيأتيني رسول ... منه، قالوا: غني يا ليلى طويلا
ذلك الشاعر قد كان حبيبي ... كان في الأوهام معشوقا نبيلا
جئته أمشي على رمضاء عمري ... فوجدت فؤاده ظلا ظليلا
كنت عطشانا فأرواني هواه ... فكأني بعده أشربت نيلا
قال لي يوما: أنا رهن يديك ... فشربت الحب نبعا سلسبيلا

حضر الحوار الخارجي المباشر في الأبيات الثمانية السابقة الذكر بواسطة خطاب المخاطب (الحبيبة/ الشاعرة/ الصوت الأول) والمخاطب (الحبيب/ الصوت الثاني ، وكذلك خطاب الشامتين بالحبيبة /الشاعرة (الصوت الثالث)، مع أن الخطاب لم يكن موجها إلى الشامتين ولا إلى الحبيب؛ بل إلى النفس (نفس المخاطب / نفس هند الإنسانة لا الذات الشاعرة) لأن الخطاب هنا من الصوت الأول هو الذات الشاعرة موجها إلى هند الفتاة المفجوعة بهجر حبيبها وغدره بها؛ إلا أن الصوت الثالث صوت الشامتين حضر قبل صوت المخاطب (الحبيب الغادر) وذلك في الشطر الثاني من البيت الرابع عندما ردوا عليها بقولهم: غني يا ليلى طويلا، وهذا الرد

(١) شوقي بغدادي، "تحولات في بنية القصيدة العربية"، مجلة الموقف الأدبي: (٣)، (١٩٩٩م): ٥٦.

على سبيل التهكم والسخرية من حالها مع الحب المجروح؛ ولم يحضر الصوت الثاني إلا في البيت الثامن في قولها على لسان الحبيب الغادر: قال لي يوما: أنا رهن يديك..

الحوار الخارجي:

ويقابلنا نص آخر – في ديوان الشاعرة هند المطيري – يتجلى فيه الحوار الخارجي بين عدة أطراف (أصوات): الطرف الأول صوت الملك الصالح الذي ظهر ١٢مرة يحاور فيها زوجته شجرة الدر في ٤٠ سطرا شعريا، والطرف الثاني (صوت زوجته شجرة الدر) الذي ظهر ٨ مرات فقط، وهي ترد وتسأل أسئلة مختصرة كل ذلك في ١١سطرا شعريا. ليبقى الطرف الثالث حاضرا في مقطعين من القصيدة ذاتها (الأول والأخير) وعدد أسطر المقطع الأول ٨ أسطر، أما المقطع الأخير؛ فكان في سطرين، وكان بمثابة الخاتمة لعملية السرد الشعري لما دار بين الصوتين من حوار مشحون بعواطف متناقضة بدأت بالحب وختمت بالتهديد بالقتل والدفن في قبر الزوجية، والصوت الثالث ما هو إلا صوت الشاعرة، لكن المفارقة تكمن في الحضور الطاغي للصوت الأول صوت الملك الصالح الذي يوازي شخصية شهريار في الأسطورة؛ إلا أنه يختلف عنه في أنه هو الذي يحاور بكثرة ويستمر في الحوار إلى أن يظهر الصباح ولا يدع مجالا لزوجته شجرة الدر التي توازي شخصية شهر زاد في الأسطورة؛ إلا أنها هنا أنثى مقموعة يراد منها الاستماع فقط إلى أن يطلع الصباح، وقد يطلع الصباح بعد أن تكون قد قتلت ودفنت .. وشى بذلك تصاعد نبرة الصوت الأول في المقطع الثالث والرابع وما بعدهما، وفيهما حديث عن نيته تقييدها، وحبسها، وأنه قد يكرهها أو يهجرها أو يحاصرها أو يقتلها.. لأنه يغار عليها؛ لأنه ذو طبع شرقي متردد مليء بالأوهام والشكوك.

يقول الصوت الأول في المقطع الرابع[١]:

(١) ديوان هند أنثى بروح المطر: ٩٩-١٠٥.

قام الملك الصالح يهذي:
شجرة دري: قد أكرهك.. قد أهجرك
وأحاصرك في أوهامي..
قد أقتلك ظلما في أحد الأيام..
قلت: لماذا؟
قال لأني: رجل شرقي متردد
تسرح بي حينا أوهامي
من ذاك الرجل على الشرفة؟
قلت: ثيابك
قال: فمن ذاك المتشرد؟
قلت: غلامي
وفي المقطع الرابع[١]:
قام الملك الصالح يهذي:
شجرة دري.. إن رحيلك عني حانا
قد أقتلك مثل ديانا.. حقدا مني
أن صرت بهجة أخصامي
قد ألقيك من شرفة قصري المترامي
قد أدفنك إخلاصا للعرف العربي
أو أحرقك مثل صديقتك الهندية
أو أغرقك في النيل زمان الفيضان
حتى أنهيها أوهامي،

(١) ديوان هند أنثى بروح المطر: ٩٩-١٠٥.

حتى أدفنها أحلامي

تزيد الشاعرة من تهييج التوتر الحواري؛ ولكن من طرف واحد هو المخاطب (الملك الصالح)، وذلك عبر إظهار رغبة الملك في الخلاص من زوجته. دل على ذلك كثرة العبارات التهديدية في المقطع السابق. ثم تزداد درامية النص حين تحضر الشخصيات الدينية التي كانت محورا لبعض القصص القرآني كقصة نبي الله يوسف وزليخة زوجة عزيز مصر، وحواء زوجة أبينا آدم عليه السلام؛ ففي بقية المقطع الرابع يظهر حواره مع زوجته وينابيها باسم زليخة التي حاولت فتنة نبي الله يوسف، ثم يخاطبها باسم حواء.. وفي ذلك إشارة سلبية للأنثى التي تستخدم الكيد سلاحا فتاكا ضد الآخر/ الرجل.

كما نلاحظ استحضار الشاعر للطقوس الهندية في الحرق في قولها (أو أحرقك مثل صديقتك الهندية)؛ وقد تعددت صور التخلص من الزوجة بتعدد الأساطير المعبر عن هذا السلوك الإجرامي.

تقول الشاعرة[1]:

أنت يا زارعة الحق
صرت زارعة الألغام..
أنت زليخة كيرك حامي
وأنا يوسف أهرب منك..
أهرب عنك في استسلام
أنت حواء وقد كنت
في الجنة خصمي وخصامي
من أجلك وحدك يا أنثى

(١) ديوان هند أنثى بروح المطر: ٩٩-١٠٥.

حطت في الدنيا أقدامي..
قلت: تمهل حتى تفهم؛
كي لا تندم!!
صرخ بوجهي: إني ما أنهيت كلامي
لست عطيلا حتى أندم
ليس لنا في الأنثى مغنم
نامي في قبر الزوجية
نامي.. نامي
حتى أنهيها أوهامي،
حتى أدفنها أحلامي

أما المقطع الخامس والأخير؛ فقد أصبح صراع الصوت الثاني مع الموت الذي يريده لها صاحب الصوت الأول؛ إذ تبين لنا فيه أن الصوت الأول (الملك) قد أنهى حضور الصوت الثاني، وأسكته إلى الأبد بعد أن نفذ تهديداته بقتلها وإفنائها من الوجود..، وما بقي إلا صوته هو يحاورها ويخاطبها بنبرة خافتة تظهر الأسى والحسرة والندم على فعلته هذه.

تقول الشاعرة (الصوت الثالث) بطريقة سردية وشعرية على لسان الملك الصالح[١]:

قام الملك الصالح يهذي:
شجرة دري أنت قدري..
نامي في قلبي.. في صدري
ذكرى تجرحني.. تؤلمني

(١) ديوان هند أنثى بروح المطر: ٩٩-١٠٥.

تأسرني باقي أيامي..

شجرة دري: ماتت معك

أختام المرسوم السامي..

إن تكرار فعل الأمر (نامي) ١١مرة يضع بين أيدينا حقيقة المغزى الذي يرمي إليه السلطان؛ فهو يريد قتلها أثناء نومها والتخلص منها عبر الطرق التي ذكرت في النص، وقد أومأ هذا التكرار بحالة القلق والاضطراب التي يعيشها الصوتان الأول والثاني ولا ريب في أن المتلقي سيدرك في نهاية المطاف فكرة القصيدة التي بين يديه.

لقد أنهى الصوت الثالث/ (صوت الشاعرة) النص الحواري الذي كان بين الصوتين الأول والثاني بنص مقتبس من قصة شهرزاد إحدى قصص ألف ليلة وليلة(١).

تقول الشاعرة في ختام القصيدة:

وأدركت شهر زاد الصباح

فسكتت عن الغرام المباح.

أنتجت الشاعرة هذا النص الحواري الذي رمز إلى معاناة الصوت الأنثوي/ النسوي في واقعنا العربي، وكيف يقمع مجتمعيا وعرفيا..؛ فشهرزاد الأنثى في النص، لم تعد هي شهرزاد التي تمتلك زمام المبادرة في الحكي والقول كما كانت في قصص ألف ليلة وليلة؛ فهي التي تحتوي السلطان/ الملك؛ فتقول ما تريد من الكلام عن الغرام المباح. لقد غدت اليوم مستسلمة للسلطان الذي سلبها حقها في الكلام وحقها في الحياة.

وتجدر الإشارة إلى أن الصوت الثالث كان أقل الأصوات حضورا؛ وذلك لكونه ليس طرفا رئيسا في الصراع والحوار، بل هو راو/ أو حاك يحكي ما دار بين الصوتين/ الطرفين (الملك وزجته)؛ ويمكن أن يطلق على هذا الصوت الراوي الصامت.

(١) للمزيد ينظر: ألف ليلة وليلة، ١: ٢ وما بعدها.

الحوار الداخلي (المنولوج):

يعرف الحوار الداخلي بأنه: فعل "يتولد عندما يحاور الشاعر ذاته، في لحظات الانشطار الوجداني، والتأزم النفسي الشديد؛ فيكون الانكفاء على الذات، وتكون المناجاة الذاتية التي تمنح زخما لدرامية القصيدة"(١)، كما أنه (الحوار الداخلي) "يكشف هواجس النفس وتصوراتها وأزماتها، وردود فعلها في خلق عوالم مفترضة، وأشخاص مفترضين، تتم محاورتهم ومناجاتهم بشكل سري داخلي، يكشف مزيدا من حقائق النفس وملامحها، وأسرارها ويرسم مداراتها من خلال وعيها بذاتها أولا، ومن خلال وعيها بالعالم ثانيا"(٢).

يقوم الحوار الداخلي بدور مهم في كشف خبايا الذات ورؤاها، هذه الذات التي تتحرك في حوارها من زوايا مختلفة ومتعددة تفرضها عليها طبيعة الطرف الآخر/ الشخصية المتخيلة؛ فتتولى الذات محاورتها والدخول معها في سؤال وجواب وأخذ ورد.. إلى أن يتمخض الحوار عن تجلي الفكرة التي تؤمن بها الشاعرة.

كما أن هذا الحوار الداخلي لا يظل داخل الذات الشاعرة؛ بل يتحول إلى حوار معلن مسموع تبثه إلى الطرف الثاني في الجهة المقابلة أيا كان هذا الطرف وهميا متخيلا أو حقيقيا واقعيا.

ويزخر ديوان (هند أنثى برائحة المطر) بقصائد درامية يبرز فيها الحوار الداخلي محملا بأعباء الصراع والمواجهة مع الذات أو مع الآخر؛ "فالإنسان والصراع في كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أي مع الذات، وأحيانا أخرى مع الآخر"(٣).

(١) عبد الحميد هيمة، "الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر"، الجزائر: أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، ١٩٩٥م): ١٢٠.

(٢) جابر، "البناء الدرامي في شعر بلند الحيدري": ٢٧.

(٣) إسماعيل، "الشعر العربي المعاصر وفنونه": ٢٨٤.

ومن هذه القصـــائد التي يحضـــر فيها الحوار الداخلي: (ما كنت أحســـب أن قلبي يعشـق[١]، سئمت حبيبا في الهوى يتمتع[٢]، تموتين أنت لتحيا سعاد[٣] ، يا صاحبة اللجة[٤]، قل ســـامحيني إنني أخطأت[٥]، مســـاء الخير يا أنثى المطر[٦]، ننام على صـفحات الذكريات[٧] ..)، ولعل قصـيدة: ما كنت أحسـب أن قلبي يعشـق، تمثل النموذج المثالي لحضـور الحوار الداخلي؛ وأثبتت الشـاعرة عن طريق هذه القصـيدة ومثيلاتها إمكانية تحقيق الاندماج بين ما هو غنائي ودرامي؛ فالنموذج الذي سـنورده، ظاهره غنائي، وباطنه درامي، تقول هند المطيري في قصـيدتها: ما كنت أحسـب أن قلبي يعشق[٨]:

ما كنت أحسب أن قلبي ... أو أن حدسي في هواك
أو أنني ما زلت أحمل في دمي ... رحما لذاك الحب فهو معلق
أو أنني سأكون في دنيا الهوى ... أقصوصة تروى وشعرا ينطق
حتى سمعت القلب يشدو ... ذاك النشيد لحبه ويصفق

إلى أن يقول:

يا أيها القلب الذي عرف ... حرا، وأيقن أنه لا يوثق

(١) ديوان هند أنثى بروح المطر: ٦٢-٦٣.
(٢) المصدر نفسه: ٧٦.
(٣) المصدر نفسه: ٨٥-٨٧.
(٤) ديوان هند أنثى بروح المطر: ٩٠-٩٢.
(٥) المصدر نفسه: ٩٢-٩٣.
(٦) المصدر نفسه: ١٢٣-١٢٥.
(٧) المصدر نفسه: ٦٠- ٦١.
(٨) المصدر نفسه: ٦٢-٦٣.

خـذني إلى دنيـا الـغرام فـإن لي دهـرا أحـاول في الـغرام وأخـفـق

هذا الحوار مع القلب تجلى عبر استخدام أسلوب النداء (يا أيها) لمناداة القلب مع أن القلب من مفردات النفس وهو أقرب إلى ذات الشاعرة بل ألصق بها؛ إلا أن هذا النداء يكشف للمتلقي أجواء الحوار بين الذات الشاعرة (المخاطب) وقلبها(المخاطب) الذي عرف الهوى والحب (حرا لا يوثق)؛ فتخاطبه بأسلوب الأمر خذني إلى دنيا الغرام..؛ ومن ثم يكثر حضور كاف الخطاب ملتصقا ببعض المفردات التي هي من متعلقات القلب (نجواك، هواك، الفؤاد، الهوى، روحه):

لأعيش في نجواك حلم طفولتي وكهولتي وخريف عمري يشرق
قد كنت قبل هواك لا ألقى الهوى إلا كما يلقى الرسول منافق
فلقد طويت القلب من عهد الصبا وهجرت شعرا للغرام يشوق
ما كنت أحلم أنني في لحظة سأغوص في بحر الغرام وأغرق
واليوم أغدو في هواك صبية نشوى تغازل مقلتيك وتطرق
وهنا رجعت إلى الفؤاد ألومه فالجدب عم ونوؤه لا يبرق
وسألته هل يستقيم لي الهوى فلقد مضى عمري وشاب المفرق

هكذا كان الحوار من الذات الشاعرة إلى قلبها تخاطبه وتحاوره وتعاتبه على عدم إسعافها بما تحتاجه من هوى وصبابة وحب كانت قد تركته (الحب) في عهد الصبا، وهجرت قول الشعر الغرامي وسماعه؛ بل وصل بها الأمر إلى مرحلة اليأس من العودة إلى العشق والغرام والهيام بالآخر/ الحبيب الذي عاد فجأة فأدخلها بحر الغرام وأمواجه من جديد؛ في هذه اللحظة تتنامى حركة النص وتتصاعد لأن الحوار الداخلي مع القلب يتأزم ويتصاعد عبر توجيه اللوم –من جديد– إليه؛ لأنها تخشى من ألا توفق في إحياء الحب وبعثه بعد أن أجدب القلب من العشق وخفت بريقه بسبب مضي العمر وظهور الشيب في مفرق الرأس؛ فهي تحاور القلب وتسأله: (هل يستقيم لي الهوى ...

فلقد مضـــى عمري وشـــاب المفرق). إلا أنها تجيب على القلب بعد أن أوحى لها – هو– بالإجابة؛ فتقول[1]:

فعلمت أن هناك في شرع جسد عجوز روحه تتألق
وقنعت أني بعد شيبي لم أزل أنثى تحب ولي فؤاد يخفق

هكذا وظفت الشاعرة هند المطيري الحوار بأنواعه الثلاثة في بعض قصائدها مستفيدة من تجارب الشعراء الحداثيين الذين وظفوا الحوار في أشعارهم كبلند الحيدري، والسياب، وآخرين.

نستطيع القول: إن عنصر الحوار كان حاضرا في شعر هند المطيري مع تفاوت في حضور كل نوع؛ فقد كان الحوار الخارجي أكثر حضورا من بقية الأنواع وذلك لأن أغلبه موجه إلى الآخر الرجل بصفاته المختلفة: (الحبيب المنتظر/ الحبيب الخائن/ الرجل التقليدي..) ولأنه أثبت حيويته وتأثيره في تحقق درامية النص، ومثل حضور الحوار الداخلي المرتبة الثانية عبر خطاب الذات الشاعرة إلى: (النفس، القلب، الروح، الفؤاد، الكيان، الـ (أنت، هي) / الذات المغيبة/..).

ثالثا: الشخصيات:

إن الحديث عن الحوار يستدعي الحديث عن الشخصيات؛ فلا حوار درامي دون وجود شخصيات تتحاور فيما بينها وتشكل بذواتها أطراف الحوار وأطراف الصراع؛ فالشخصيات المتحاورة هي العمود الفقري الذي يمنح الحركة الفاعلة لبقية التقنيات الدرامية؛ فهذه الشخصيات تأتي إما خيالية أسطورية أو واقعية إنسانية حية، وأحيانا تأتي لا إنسانية جامدة، ولكن بشكل أقل، يحاورها الشاعر مباشرة، وقد تتحاور فيما بينها، ولا يحضر الشاعر إلا في عملية السرد أو الحكي، ومثل هذا الأمر لا يكاد يكون موجودا في قصائد الشاعرة هند المطيري إلا ما ندر؛ فالشاعرة لا تحفل

(١) ديوان هند أنثى بروح المطر: ٦٢-٦٣.

بذكر الشخوص والأسماء من حيث الكم أو العدد؛ بل تركز على الكيف؛ فتأتي بذكر اسمين أو ثلاثة في أغلب القصائد؛ وبالأخص القصائد التي حضر فيها الحوار الخارجي متعدد الأصوات، وقد نستثني بعض القصائد التي وصل عدد الشخوص فيها إلى ثمانية شخوص تقل ولا تزيد، وذلك في قصيدة: (خيروني بين تمرات وجمر[١]، وأدرك شهريار الصباح[٢]، النصر حليف الأفضل[٣]، أين بيبرس[٤]، وتأتي الآن[٥]..).

تستحضر الشاعرة الشخصيات الإنسانية العادية مثل: (الحبيب، محبوبتي، النفس، رسول، الناس، الزوجة الثانية، ليلى، شيخا والشاعر..) كل هذه ذكرت في قصيدة: خيروني بين تمرات وجمر[٦] ، التي تناولناها أثناء الحديث عن الحوار الخارجي، وأحيانا أخرى تستدعي الشخصيات التراثية والأسطورية بطريقة فنية مختزلة؛ إذ توظفها في النص بطريقة رمزية تشي بتمكنها من استدعاء تلك الشخصيات استدعاء واعيا لما تحمله من دلالات سياقية ودلالية تسهم في بناء النص الدرامي الحديث مثال ذلك قصيدة : (وأدرك شهريار الصباح) التي تناولناها بالتحليل في عنصر الحوار الخارجي، واستدعيت فيها شخصيات تراثية أسطورية مثل: (شهر زاد، وشهريار، الملك الصالح، شجرة الدر، يوسف، زليخة، حواء،..)، وذكرت شخصيات عادية في ذات القصيدة مثل: (ديانا، الرجل الشرقي، الصديقة الهندية، البطل المقدام، المتشرد، الغلام ..). وفي

(١) ديوان هند أنثى بروح المطر: ٨٣-٨٤.
(٢) المصدر نفسه: ٩٩-١٠٥.
(٣) المصدر نفسه: ١٣٤-١٣٦.
(٤) المصدر نفسه: ١٦٩-١٧٢
(٥) المصدر نفسه: ٧٧-٧٨.
(٦) ديوان هند أنثى بروح المطر: ٨٣-٨٤.

قصيدتها: وتأتي الآن، تحضر الشخصيات الأساسية والثانوية، تقول فيها[1]:

وتأتي الآن..
كي تذكر أني كنت في يوم حبيبتك التي تهوى..
وكنت أنام في عينيك كل مساء.
لأصحو بعدها في نشوتي سكرى..
وأني كنت أفعل كل ما تهوى..
وتأتي الآن..
تعاتبني على حزني.. على صبري
لأنك في لقاء الأمس كدت تذوب في الأخرى
وكنت أغار في صدري بعيدا عنك
كي أشقى ولا تشقى
وكنت أموت حين أراك مرتجا
تراقصهن في المقهى..
وحين تقوم من ثمل لإحداهن
تقبل كفها اليمنى..
وتنظر بعدها نحوي
لتصرخ ناسيا اسمي
تقول: تعالي يا نجوى..
وتأتي الآن..
حين عرفت أني بعت للآخر بقايا القلب،
وصرت أعيش مع رجل يبادلني أغاني الحب،

(١) المصدر نفسه: ٧٧-٧٨.

رجعت إلي ساعة أغلق المقهى..
رجعت وقد تحطم في فؤادي وجهك الحلو الذي أهوى..
رجعت تقول: رحماك، تعالي إنني قد عدت،،
تعالي إنني قد عدت،
تعالي إنني في الحب قيس؛
فارجعي ليلى..
وتأتي الآن!!!!!!

هذا النص الدرامي حضرت فيه شخصيات محورية وشخصيات رمزية ذات دلالات مكثفة مثل شخصية (قيس) الذي يرمز إلى العشق الجنوني؛ و(ليلى) التي ترمز إلى المحبوبة التي لا تنسى؛ وهنا تكمن جمالية الاستدعاء الذي يشي بمدى الحب الذي كان بين الذات الشاعرة وحبيبها الذي وقع لحظة ضعف في الخيانة والتنكر لمحبوبته التي ضحت بكل شيء وفعلت كل ما يهوى من أجله.

رابعا: الزمان والمكان.

يشكل الزمان والمكان بعدين من أبعاد النص الروائي/ السردي، كما أنهما يسهمان في إظهار جمالياته وإثراء دلالاته الشعورية والذهنية، وهما بذلك يتجاوزان الدلالة الزمنية والجغرافية إلى ما هو أبعد من ذلك، وقد لمسنا هذا الأمر في بعض القصائد الشعرية التي حضر فيها عنصرا الزمان والمكان في ديوان أنثى برائحة المطر، ومن هذه القصائد:(معاد تموت شتاء[١]، وتأتي الآن[٢]، ذات مساء[٣]، مساء الخير يا

(١) ديوان هند أنثى بروح المطر: ١٢٦-١٣٠.
(٢) المصدر نفسه: ٧٧-٧٨.
(٣) المصدر نفسه: ٥٧-٥٨. المصدر نفسه: ٥٧-٥٨. المصدر نفسه: ٥٧-٥٨.

أنثى المطر[١]، وأدرك شهريار الصباح[٢]، في السنة التمهيدي حب[٣]،..).

يحضر بعدا الزمان والمكان في قصيدة (معاد تموت شتاء) بشكل لافت من مطلع القصيدة إلى ختامها، وبعد استقصاء مفردات هذين البعدين الزمان / المكان؛ لمست أن الشاعرة أوردت ما لا يقل عن ٣٠ مفردة من مفردات الزمان، وذكرت قرابة ٣٠ مفردة من مفردات المكان في ذات القصيدة. ولعل من أبرز المفردات الزمنية التي وردت فيها: (شتاء، صيف، الأصيل، بدايتي، نهايتي، ليل الشتاء، عنفوان شبابها، طفولتي، الغروب، اليوم، الليل العقيم، زمانا، القديمة، قرب المساء..).

أما أبرز مفردات المكان في تلك القصيدة فهي: (قريتي السمراء، بيوتنا، حقولنا، طريق حارتنا، المسجد الخلفي، فندق جارنا، صحن داري، مكتبها الصغير، منزلنا القديم، منزلنا الصغير، الحي المجاور، هناك، قرب لحد حبيبتي، بحر الأمنية، منزلي البالي، مآذن حينا، محطة السفن، الجنوب، مكان مجلسنا..).

تقول هند المطيري في هذه القصيدة:

في قريتي السمراء بين بيوتنا وحقولنا ....
وطريق حارتنا الطويل
والمسجد الخلفي.. وفندق جارنا
ومزارع الزيتون والريحان في غمر الأصيل..
ولدت معاد ...!
بدايتي.. ونهايتي

إلى أن تقول في المقطع الرابع من القصيدة:

(١) المصدر نفسه: ١٢٣– ١٢٥.
(٢) المصدر نفسه: ٩٩– ١٠٥.
(٣) المصدر نفسه: ٦٤– ٦٨.

لكنها.. في عنفوان شبابها
رحلت معاد
فبكيتها،
وتمزقت أوراق شعري قرب لحد حبيبتي
هي سلوتي ورفيقتي في رحلتي
هي شعلة في ظلمة الليل المحيط بقريتي
ما زلت أذكر أنها في صغرها كانت هنا..
تحكي لنا قرب المساء
سيان فصل الصيف سيان الشتاء

حضر الزمن والمكان في النص كئيبين حزينين بفعل البوح الحزين الذي باحت به الذات الشاعرة وهي تتذكر كل لحظة وسكنة عاشتها مع فقيدتها (معاد) من بداية الولادة إلى لحظة الفراق في عنفوان الشباب، بل حتى لحظة مواراتها الثرى في لحدها.

ولقد تجلت شاعرية الزمان والمكان في هذا النص بفعل اندماجهما وتماهيهما مع الذات الشاعرة؛ ليسهما معها في تحريك المكنونات الداخلية المفعمة بالحزن والألم عند الأم المكلومة على فراق ابنتها.

إن الشاعرة هند المطيري –في بعض قصائدها– لا تقف عند ذكر الزمان والمكان فحسب؛ بل تتقصاهما إلى أن تجعل منهما أداة كاشفة ومجهرا تفحص به أفعال وممارسات الشخوص المذكورة في النص ونزعاتها ورؤاها تجاه الواقع المحيط بها والمجتمع الذي تعيش فيه. ظهر مثل هذا الأمر في توظيفها للزمن الماضي عبر ذكر أفعال الماضي، وتوظيفها للزمن الحاضر عبر ذكر أفعال المضارع؛ فلو تأملنا قصيدة (وتأتي الآن) لوجدنا حضور الزمان الماضي متبوعا بأفعال الزمن الحالي / المضارع ، وهذا ظاهر بكثرة؛ فقد كررت الشاعرة الفعل الماضي الناسخ(كنت) ست مرات في المقطع الأول والثاني متبوعة

بأفعال مضارعة مثل قولها: (وكنت أنام في عينيك كل مساء..، وأني كنت أفعل كل ما تهوى..، وكنت أغار في صدري..، وكنت أموت ..، وصرت أعيش مع(*) رجل،..)، كل هذا جلى لنا حضور عنصر الزمن بشقيه الماضي والحاضر؛ الماضي الذي كانت فيه الحبيبة تقدم الحب والتضحيات والتنازلات حتى تحافظ على عنفوان الحب بينها وبين محبوبها؛ إلا أنها اكتشفت أن الآخر لم يقدر هذه المشاعر؛ بل داس عليها بخيانته لها في (المقهى). تقول الشاعرة(١):

وكنت أموت حين أراك مرتجا تراقصهن في المقهى..
وحين تقوم من ثمل لإحداهن
تقبل كفها اليمنى..
وتنظر بعدها نحوي
لتصرخ ناسيا اسمي
تقول: تعالي يا نجوى..

وتذكر الشاعرة المكان وتؤكده بوصفه موقع الحدث وتقرر حضوره بتكرار ذكر اسمه (المقهى)؛ كما أنه يشي –بصورة غير مباشرة– بحضور الزمن؛ فالزمن الذي وقع فيه الحدث والصراع هو المساء/ الليل؛ لأن المقاهي التي فيها الرقص ولقاء الصبابة والسهر لا تفتح أبوابها إلا في الليل. تقول الشاعرة على لسان الحبيبة / الجريح مخاطبة حبيبها المخادع:

رجعت إلي ساعة أغلق المقهى..
رجعت وقد تحطم في فؤادي وجهك الحلو الذي أهوى..

(*) وردت في الديوان (وصرت أعيش من رجل) وهذا خطأ طباعي والصواب (وصرت أعيش مع رجل..) ص٧٨.

(١) ديوان هند أنثى بروح المطر: ٧٧-٧٨.

رجعت تقول: رحماك، تعالي إنني قد عدت،

تعالي إنني قد عدت،

استمر حضور الأفعال الماضية والمضارعة من بداية القصيدة إلى آخرها؛ فلا يكاد يخلو سطر شعري منها؛ وإذا تأملنا الفعل المضارع فإننا نجده مبدوءا بالتاء في عدد غير قليل من أسطر القصيدة مثل: (تأتي، تذكر، تهوى، تعاتبني، تذوب، تشقى، تراقصهن، تقوم، تقبل، تنظر، تصرخ، تقول، تعالي، ...) كل هذا إن دل على شيء فإنما يدل على اللحظة الزمنية الآنية التي تؤرق الذات الشاعرة المنكسرة من تصرفات الآخر/ الخائن.

ولقد قاد تعدد الأفعال وتعدد الصيغ إلى الحضور الملح للزمن بوصفه عنصرا فاعل يسهم في تنامي الحركة وصيرورة الحدث وتصعيد الصراع المزمن بين زمنين: زمن ما قبل الخيانة (الماضي) وزمن ما بعد الخيانة (الآن / المستقبل / المضارع)، والأمر ومثل هذا الكلام ينطبق على عدد من قصائد هند المطيري التي ظهر فيها الحديث عن تغير العلاقة بين المحبوبين بتغير الزمن؛ ففي الماضي يحضر الحب، وفي الحاضر تحضر الخيانة. وفعل الأمر يتوسطهما.

النتائج:

- استطاعت الشاعرة هند المطيري أن تنسج القصيدة الدرامية كغيرها من الشعراء المعاصرين بعد أن زاد وعيها الجمالي بالشعر الحديث؛ فقد لمسنا تمكنها من توظيف عناصر الدراما توظيفا شعريا ينزاح بها عن الذاتية والفردية إلى الشمولية الموضوعية الواقعية.
- شكل الصراع البنية الدرامية الأكثر شاعرية في شعر الشاعرة؛ وذلك لأنه كان أداة كاشفة جلت طبائع الآخر، وعرت أساليبه؛ كما أنه (الصراع) كان يستجلب معه بقية عناصر الدراما ولا يكتفي بحضوره الطاغي.
- كان حضور عنصر الحوار لافتا، مع وجود تفاوت في حضور كل نوع؛ فقد كان الحوار الخارجي أكثر حضورا من بقية الأنواع وذلك لأن أغلبه موجه إلى الآخر الرجل بصفاته المختلفة التي ذكرناها في متن البحث..، ومثل حضور الحوار الداخلي المرتبة الثانية عبر خطاب الذات الشاعرة إلى النفس ومفرداتها.
- تجلت شعرية الشخصيات عن طريق توظيف شخصيات تراثية متنوعة ذات دلالات رمزية وإيحائية أسهم توظيفها في تشكل البنية الدرامية للنصوص التي حضرت فيها.
- وظفت الشاعرة الزمان والمكان في قصائدها الدرامية لما يتمتعان به من قوة على الإيحاء والدلالة والكشف؛ فدونهما تظل الدراما الشعرية معتمة لا تكاد ملامحها تبين إلا بقدر يسير.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

أولا – قائمة المصادر:

ألف ليلة وليلة، (د.ط، بيروت: دار العودة، ١٩٨٨م).

السياب، بدر شاكر، "الأعمال الكاملة"، المجلد الثاني، (د.ط، بيروت: دار العودة، ٢٠٠٥م).

المطيري، هند بنت عبد الرزاق، "ديوان هند أنثى بروح المطر". (ط١، الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م).

ثانيا – قائمة المراجع:

إسماعيل، عز الدين، "الأدب وفنونه، دراسات نقدية"، (ط٩، القاهرة: دار الفكر العربي، ٢٠١٣م).

إسماعيل، عز الدين، "الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، (ط٥، مصر: المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤م).

إسماعيل، عز الدين، "قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر"، ([د.ط]، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٠م).

حمودة، عبد العزيز،" البناء الدرامي"، ([د.ط]، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨م).

زايد، علي عشري، "عن بناء القصيدة العربية الحديثة"، ([د.ط]، مصر: دار الفصحى، ١٩٨٧م).

فضل، صلاح، "أساليب الشعرية المعاصرة"، (ط١، بيروت: دار الآداب، ١٩٩٥م).

فوسيه، ماريا، "نظرية اللغة الأدبية"، ترجمة: حامد أبو أحمد، ([د.ط]، الفجالة: مكتبة غريب، ١٩٩٢م).

القط، عبد القادر، "في الأدب العربي الحديث"، ([د.ط]، القاهرة: دار غريب، ٢٠٠١م).

المقالح، عبد العزيز، "ثلاثيات نقدية"، ([د.ط]، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، ٢٠٠٠م).

مندور، محمد، "الأدب وفنونه"، ([د.ط]، مصر: دار نهضة مصر للطباعة والنشر،١٩٧٤م).

نسارك، زينب، "شعرية السرد في القصيدة الجزائرية المعاصرة"، رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة سطيف، الجزائر، ٢٠١٩م.

هيمة عبد الحميد، "الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر"، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، الجزائر، ١٩٩٥م.

قائمة الدوريات

بغدادي، شوقي، تحولات في بنية القصيدة العربية، مجلة الموقف الأدبي، (٣): (١٩٩٩م).

جابر، يوسف حامد، البناء الدرامي في شعر بلند الحيدري، مجلة جامعة تشرين، (٣٤): ٣، (٢٠١٢م).

الجبيلي، صلاح الدين، ظاهرة البناء الدرامي في الشعر العربي الحديث، مجلة اللغة والأدب، (١):٢٠، ٢٠١٦م

شرارة، حياة، "بيلنسكي والأجناس الأدبية"، مجلة الثقافة، (١١و١٢): (١٩٧٩م).

العلاق، علي جعفر، البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، دراسة في قصيدة الحرب، مجلة فصول: (٧)، (١٩٨٧م).

Bibliography

The Noble Qur'an

Firstly - List of Sources:

Alf Laylah Wa-Laylah, Dar Al Awda, Beirut, [ed.], 1988.

Al-Sayyab, Badr Shakir, "Al-Aʿmāl Al-Kāmilah", Vol. 2, (N.E. Beirut: Dār Al-ʿAwda, 2005).

Al-Mutairi, Hind bint Abdul Razzaq, "Dīwān Hind Unthá Bi-Rūḥ Al-Maṭar". (1st edition, Riyadh: Dār Al-Mufradat for Publishing and Distribution, 2010).

Second - List of References:

Ismail, ʿIzz al-Din, "Literature and its Arts, Critical Studies", (In Arabic). (9th edition, Cairo: Dār Al-Fikr Al-Arabi, 2013).

Ismail, ʿIzz al-Din, "Contemporary Arab Poetry, Its Issues and Its Artistic and Moral Phenomena", (In Arabic). (5th ed., Egypt: Academic Library, 1994).

Ismail, ʿIzz al-Din, "Human Issues in Contemporary Theatrical Literature", (In Arabic). (N. E, Cairo: Dār Al-Fikr Al-Arabi, 1980).

Hamouda, Abdel Aziz, "The Dramatic Structure", (In Arabic). (N. E, Cairo: General Book Authority, 1998).

Zayid, Ali Ashry, "On the Construction of the Modern Arabic Poem", (In Arabic). (N. E, Egypt: Dār Al-Fusha, 1987).

Fadl, Salah, "Styles of Contemporary Poetics", (In Arabic). (1st edition, Beirut: Dar Al-Adab, 1995).

Fossé, Maria, "The Theory of Literary Language". Translated by: Hamid Abu Ahmad (N. E, Al-Fajala: Gharib booksore, 1992).

Al-Qit, Abdel Qadir, "On Modern Arabic Literature", (In Arabic). (N. E, Cairo: Dār Gharib, 2001).

Al-Maqaleh, Abdulaziz, "Critical Trilogies", (In Arabic). (N. E, Beirut: University Foundation for Studies, 2000).

Mandour, Muhammad, "Literature and its Arts", (In Arabic). (N. E, Egypt: Dār Nahdat Misr for Printing and Publishing, 1974).

Nisarek, Zeinab, "The Poetics of Narrative in Contemporary Algerian Poetry", (in Arabic). Master's thesis, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Languages, Setif University, Algeria, 2019.

Haima Abdel Hamid, "The Artistic Image in Contemporary Algerian Poetic Discourse", (in Arabic). Doctoral thesis, Faculty of Arts and Languages, University of Algiers, Algeria, 1995.

List of Journals

Baghdadi, Shawqi, Transformations in the Structure of the Arabic Poem (In Arabic), *Al-Mawqif Al-Adabi Journal*, (3): (1999).

Jabir, Yousuf Hamid, Dramatic Structure in the Poetry of Buland Al-Haidari (In Arabic), *Journal of Tishreen University*, (34):3, (2012).

Al-Jubaili, Salahudin, The Phenomenon of Dramatic Structure in Modern Arabic Poetry (In Arabic), *Journal of Language and Literature*, (1): 20, 2016.

Shararah, Hayat, "Belinsky and Literary Genres," (In Arabic) *Culture Magazine*, (11 and 12): (1979).

Al-Alaq, Ali Jaafar, The Dramatic Structure in the Modern Poem, A Study in the War Poem (In Arabic), *Fusoul Magazine*: (7), (1987).

١٣٨
1961

The Islamic University Journal of Arabic Language and Literature

part 2

Oct - Dec
2024

Issue
14