مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 08 عدد: 3 السنة: 2019
ص:414 - 432 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الصراع الدرامي وتشظّي الذات في قصيدة (كومبارس) للشاعر نضال زيغان

Dramatic conflict and fragmentation of the selfin the poem "Compars" of the poet Nidal Zighan

د.هبة خياري *

Hiba Khiari

قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار. عنابة

University of Annaba-Algeria

hiba_khiari@hotmail.fr

تاريخ الإرسال:2018/11/29	تاريخ القبول: 2019/03/30	تاريخ النشر: 2019/07/15

ملخص البحث

لما كانت القصيدة العربية المعاصرة تمازجًا وتداخلاً بين السردي والشعري، تسعى هذه الورقة إلى الكشف عن أهم تقنيات بناء مشهد الصّراع الدرامي من خلال قصيدة (كومبارس) للشاعر الفلسطيني الأردني المعاصر نضال زيغان، مسلّطة الأضواء على الذات المتشظّية بين شخوص النّص المختلفة صوتًا، المتوحّدة صمتًا، الحاضرة الغائبة بين الذات وآخرها، والقصيدة وشاعرها، والسارد وحكايته، والكومبارس ودوره، والسيناريو ومؤلفه؛ حيث الوصف، فالتساؤل، فالانفجار، إعلانًا للتمرّد اللامتوقّع للمكتوب على كاتبه، للأخرى على أناها، على رصيف محطّة تعدم الزمان وتختزل المكان، تختزل الحياة، بين البداية والنهاية، نهاية القصيدة التي لم تكتب نهايتها، أو ربّما كتبتها بانسحاب شاعرها؛ بلغة برهنت على فعل اختيار محكم يفتح الباب واسعًا على دلالات مبعثرة بين صراعات الذات الشاعرة وما تعكسه من رؤية خاصّة للعالم؛ للحياة والمنفى.

الكلمات المفاتيح:

صراع درامي، تشظي الذات، بنية سردية، تقنيات السرد، كومبارس

Abstract :

As the contemporary Arabic poem is an intermixture between narrative and poetic, this paper aims at uncovering the most important techniques of constructing the scene of dramatic conflict through the Nidal Zighan's poem "Compars" by focusing on the fragmented self between different voices of the text, like the self and the last, the poem and its poet, the narrator and his story, the compars and its role, and the scenario and its author ; where the description, the question and the explosion, declare the unexpected rebellion

* هبة خياري. hiba_khiari@hotmail.fr

written on the writer, On the platform of a station, reducing life, between the beginning and the end, the end of the poem that did not write its end. All in a language that reflected an act of open choice based on the scattered connotations between the struggles of the poet self and the special vision of the world, of life and exile.

Key words:
Dramatic conflict, Fragmentation of the Self, Narrative structure, Narrative techniques, Compars

تمهيد:

بين الشّعري والسردي علاقة قديمة ممتدّة عبر تاريخ القصيدة العربية ومحطات انكتابها، فمن امرئ القيس إلى درويش، يحضر السّرد بوصفه عنصرًا مساهمًا في بناء المشهد الشّعري، وهو أمر وإن لم يقصده القدماء لذاته، فالأكيد أنّ المحدثين تعمّدوا استحضاره في إطار العلاقات الجديدة بين النصوص؛ إذ أدّى انزياح المسافات وذوبان الحدود بين الغنائي والدرامي، وتداخل الأجناس الأدبية واقتباس بعضها من البعض إلى تشكّل القصيدة الحداثية التي تجمع في رحابها بين تقنيات الشعر وتقنيات السّرد، فكان المزج بين العناصر الشعرية من وزن وموسيقى وصور شعرية، والعناصر الحكائية المقتبسة من عالم المسرحية كتقنيات تعدّد الأصوات والأشخاص والحوار والكورس (الجوقة)، وعالم الرواية كتقنيات الارتداد والمونولوج الداخلي، وعالم السينما كتقنيات المونتاج والسيناريو[1].

إنّ الاستعارات الواضحة التي تمارسها القصيدة العربية المعاصرة من الفنون الثلاثة السابقة؛ المسرحية والرواية والسينما، تسهم في تشكّل ما يسميه النقاد بالقصيدة ذات البنية الدرامية أو القصّة الشعرية أو الحكاية الشعرية، وهو ما يعني الحديث عن فعل ".. تسريد الشعر/ أو تسريد القصيدة، أو مسرحة القصيدة، أو إسباغ القصصية عليها، أو السّمة الروائية عليها"[2]؛ إذ " .. يبقى الخطاب الشعري قادرًا على استقطاب كافة الوسائل والتقنيات من الأنواع الأدبية الأخرى ليضفي عليها الشعرية"[3]، وهو ما يجعل من القصيدة العربية المعاصرة ركحًا تتجمّع فيه وتتداخل كلّ الأجناس الأدبية وفوق الأدبية الأخرى، وتجدر بنا الإشارة هنا إلى أنّ ".. إفادة الأجناس الأدبية بعضها من البعض الآخر، ينظر إليه من جهة الجنس الأدبي المستفيد، فحين يستغل الشعر أدوات القصة أو الرواية التشكيلية كالسرد القصصي، فإنّ هذا يتمّ بإزاحة "السرد" عن قوانين جنسه الأدبي وتوظيفه شعريًا في النّص.. وإنّ دخول السّرد القصصي إلى النّص الشعري

يتمّ لصالح موقف الشاعر من واقعه ورؤيته له"[4]؛ إذ تمنح هذه التقنيات للشاعر فرصة للتخلّص من بعض القيود التي تفرضها الغنائية، وتفتح في النّص مجالاً أرحب للتعبير والتصوير القائم أساسًا على بناء المشهد لا العبارة، وهو ما يفرض على القارئ/ الناقد التعامل مع القصيدة بشكل مختلف، ذلك أنّ النّص يفرض ".. التعامل معه بأدوات تنبع من ذاته، على معنى أنّ النّص يطالب الناقد بأن يعامله بما فيه من خواص، لا بما يختزنه في ذاكرته من إجراءات محفوظة.."[5].

بناءً على هذه المقدّمات، وفي إطار السّعي للكشف عن بعض جوانب الظواهر السردية في الشعر العربي المعاصر، تحاول هذه الورقة تسليط بعض الضوء على أهم تقنيات بناء مشهد الصّراع الدرامي وما يتبعه من توظيف خاص للإمكانات اللغوية كما تمثّلته تجربة الشاعر الفلسطيني الأردني المعاصر نضال زيغان[6] من خلال قصيدته المعنونة بـ: (كومبارس)[7].

أوّلاً. القصيدة بين الصمت و الصّراخ:

لما كان السّرد وسيلة الراوي لإعادة تصوير الأحداث وتوصيلها إلى المتلقّي عبر اللّغة، كان التميّز الأسلوبي في انتقاء العناصر التي تجعل منه فاعلاً جماليًا في النصّ الشعري؛ إذ تتتابع الوقائع والأحداث وتترابط في استثمار خاصّ للطاقات التعبيرية والواصفة والشارحة والمحاورة للغة، من أفعال وشخوص وزمان ومكان.

إنّه رحلة من بداية مخصوصة نحو نهاية مقصودة، تهدف لبلوغ غاية معيّنة، ليتحوّل فعل القراءة وقتها إلى محاولة للكشف عن الطريقة التي وظّف بها الشاعر تحويل المعلومات إلى حكي، وهو ما يعكس رؤاه وفلسفته الوجودية وموقفه من العالم وقيمه الإنسانية، ذلك أنّ "القصيدة الحديثة نوع من الكشف والارتياد، بمقدار ما هي نوع من المعاناة المرهقة والجهد المضني. إنّها بالنسبة للشاعر مغامرة يحاول خلالها أن يعيد اكتشاف الوجود، وأن يكسبه معنى جديدًا غير معناه العادي المبتذل، ووسيلته إلى ذلك هي النفاذ إلى صميم هذا الوجود لاكتشاف تلك العلاقات الخفية الحميمة التي تربط بين عناصره ومكوّناته المختلفة "[8].

من هنا، تتّحد القصيدة مع الرغبة في الهدم وإعادة البناء، في صياغة الوجود بطريقة مختلفة تهزم العلاقات القائمة لتتوّج علاقات جديدة، توحّد المتنافرات، وتخلق نوعًا من الودّ الغريب بينها، علاقات تخرج الأشياء من الصمت إلى الصّراخ، ".. فعمل الشاعر ليس في الانتظار حتّى تتجمّع الصّرخة من تلقاء نفسها في حلقه، بل أنّ عمله هو أن يتصارع مع صمت العالم، ومع ما

كان خلوًا من المعنى فيه، ويضطرّه إلى أن يكون ذا معنى، إلى أن يتمكّن من جعل الصمت يجيب، وجعل اللاوجود موجودًا "[9].

إنّ هذا الصّراع بين الصمت والصّراخ يتجسّد بوضوح من خلال أسطر الحكاية الشعرية[10]؛ (كومبارس)، البسيطة بناءً، البعيدة رمية بانزياحها المشهدي المفاجئ؛ حيث يتحوّل اهتمام السّارد/ الشاعر/ القارئ بالبحث عن جواب للسؤال عن وجهة السّفر، بكلّ ما تحمله هذه الكلمة من حمولات فكرية وعاطفية ووجودية إلى الانشغال بفعل التمرّد في صناعة المشهد الدرامي بالقصيدة.

ولعلّ أوّل ما يلفت انتباه القارئ في هذه القصيدة عنوانها الدرامي دلالة وحضورًا، إنّه؛ أي الكومبارس[11]، ذلك الممثّل الزائد في المشهد المسرحي أو السينمائي، الممثّل الصامت، المألوف شكلاً، المجهول شخصًا، البسيط دورًا، ذلك الحاضر الغائب لا زمن كتابة النّص الدرامي وحده، بل زمن تلقّيه أيضًا، إنّه عنصرٌ ضروري لا يكتمل المشهد دون حضوره، لكن حضور يقتله صمت الدّور حينًا وإشعاع البطولة من حوله حينًا آخر.

إنّ هذه الدّلالة التي يكتنزها المصطلح في المعجم الدرامي وذاكرة المتلقّي على حدّ سواء تحضر بقوّة من خلال سير الأحداث بين بداية القصيدة ونهايتها؛ إذ يرتسم المشهد الصامت في تتابع قدّمه فعل السّرد بين شخصيتين غريبتين بسيطتين لا دور أساسيًا واضحًا لهما، تلتقيان على رصيف المحطّة؛ تتبادلان النظرات المبهمة وتنشغلان في ضياع الوقت بقياس المسافات القابعة بينهما، فلا فعل ولا قول يذيب جليد الغربة ويحقّق تواصلاً إنسانيًا بينهما، إنّه فقط المونولوج الداخلي للسارد/ الشاعر وفضوله المتسائل عن وجهة هذا الشخص الغريب، أهو الرفيق إلى المحطة الأخرى معه؟ أم أنّه رحّالة تأسره المسافة بين محطتين.

يقول الشاعر:

بمحطّةِ الرّكابِ كنّا جالسيْن
هوَ مُطرقٌ
وأنا أراقبُ ساعتي
والضوءُ منشغلٌ بتكوينِ الظّلالِ لِعابريْن
نظر الغريبُ إلى المسافةِ بيننا
طالتْ قليلاً

خطوةً أو خطوتينْ
بعضُ الفضولِ أثارَ فيَّ تساؤلاً
أمسافرٌ لِمحطّةٍ أخرى معي
أم ربّما
يُلقي عصا التّرحالِ بين محطّتينْ ؟[12]

هذا الغريب الصامت المتوتّر الخائف المنقاد بحسب ما اختاره الراوي له من أوصاف (مُطرقٌ، مرتجفَ اليدينْ، مطأطئًا)، سرعان ما يشذّ عن السياق ليحدث المفاجأة بالنّص، ويخرق أفق التوقّع؛ حيث ينفض غباره ليفسد السيناريو الجاهز ويعلن التمرّد بحثًا له عن مكانة أخرى في سيناريو جديد مغاير، يخرجه من قبضة الصمت إلى حرية القول، من قبضة الجمود إلى حريّة الفعل، حريّة الوجود.

يقول الشاعر:

بعد انتظارٍ لم يَطلْ
شذّ الغريبُ عن السّياقِ
وصاح مرتجفَ اليدينْ
لا دورَ لي إلاّ انفعالاً صامتًا
لن أكملَ النّص الذي يأتي بهِ
ترفُ المؤلِّفِ والخيالُ
على رصيفِ محطّةٍ [13]

هذه الصّرخة تتوالد وتتعالى وفق ما تقتضيه سرعة الحدث في الحكاية الشعرية، لكن باتجاه آخر، مخرجةً بذلك الغائب الحاضر الثاني من صمته، إنّه المؤلّف الجالس خلف نافذة قطاره يراقب نصّه وهو يتحوّل من كلمات إلى حركات، يراقب أداء الغرباء وصمتهم وانقيادهم لما تمليه رغبته وخياله، لكنّه انقياد لم يطل، وانحراف يتطلّب تدخّلاً سريعًا وتهديدًا وتأديبًا وقمعًا.

يقول الشاعر:

قفز المؤلفُ من فضاءِ قطارِهِ
ليعنِّفَ الشخصَ الغريبْ
دورُ البطولةِ أفسَدَكْ

إنّي سأشنقُ رغبتَكْ
لتعودَ في النصِ الجديدِ مطأطئًا
وتقولَ لي
قد هِئْتُ لكْ
وعلا الضجيجْ [14]

إنّ الانتقال بين الأحداث والشخوص في القصيدة، ما بين البداية والمسيرة المتسارعة نحو النهاية المقصودة المفتوحة بالنّص، يثبت أنّ "كلّ نصّ شعري هو حكاية، أي : "رسالة تحكي صيرورة ذات"[15]، قد تكون ذات الشاعر نفسه، كما قد تكون ذاتًا أخرى، أثّرت فيه أو في محيطه، أو في العالم والتاريخ، وهذا ما يجعل فعل الحكي منفتحًا على شخصياته؛ إذ لا يحتكر الراوي الخطاب وحده، بل يشرك شخصياته معه في بناء المشهد الدرامي، ذلك أنّه ".. ليس موضوع التلفّظ مطلقًا، وإنّما قد يكون كذلك، كما قد يكون مرسلاً يمرّر رسالةً ما لغيره من المتلقّين المعيّنين أو الافتراضيين، قد يساعده في تبليغها بعض شخصيات القصّة"[16]، وهو ما يلحق بالشاعر/ السارد/ الراوي في هذا المقام دورًا إخباريًا في صناعة الحدث الدرامي وترتيب مسيرة الأحداث في القصيدة.

وهو ما تعكسه بوضوح بنية النّص التي تقوم على لبنات دلالات رئيسية خمس، تتوالى من خلال الحضور المتبادل لشخصيات القصّة التي تتتابع مواقفها صمتًا وصوتًا، انقيادًا وتمرّدًا لتعبّر عن علاقة بين الذات والموضوع، تتنامى بسرعة وتوتّر متّخذة الشكل الآتي:

1. دلالة التواصل:

والتي تبدو جليًا من خلال تكرار موضوع المسافة، مرّة بالسطر الخامس (5):

نظر الغريبُ إلى المسافةِ بيننا
طالتْ قليلاً
خطوةً أو خطوتينْ [17]

ومرّة أخرى بالسّطر الثاني عشر (12):

نظر الغريبُ إلى المسافةِ بيننا
قصُرتْ كثيرًا
خطّينِ متّصلينِ لا يتقاطعانْ [18]

هذه المسافة الحاضرة من خلال مشهدين متناقضين، فهي القصيرة والطويلة في الآن ذاته، ترسم فضاءً ضيّقًا، يبدأ بخطوة وينتهي بنقطة ما قبل التقاطع، تقاطع على حافّة الوقوع، دون اكتمال في ضوء مسافة ترسم قربًا يفشل في بناء حوار، وإقامة تواصل بين الغريبين.

2. دلالة التساؤل:

وتظهر واضحة من خلال توسّطها للمشهدين السابقين:

بعضُ الفضولِ أثارَ فيَّ تساؤلاً
أمسافرٌ لِمحطّةٍ أخرى معي
أم ربّما
يُلقي عصا التّرحالِ بين محطّتينْ ؟[19]

ويحضر التساؤل هنا صراحة من خلال الكلمة، وأسلوبًا من خلال الاستفهام، ويزداد الأمر عمقًا حين يختار الشاعر كلمتين متقاربتين دلالة، لكن تصنعان مشهدين مختلفين؛ السفر والترحال؛ حيث يبعث الأوّل شعورًا بالرغبة في مواصلة المسير، حتّى وإن كان من دون هدف محدّد، في حين يبعث الثاني شعورًا بالتعب ورغبة في التوقّف بعد كثرة الرحيل، وهو ما يؤسّس لدلالة جديدة هي الغربة[20].

3. دلالة الرّغبة:

ويمكن اعتبارها وليدة السّؤال تارة، وباعثة التمرّد تارة أخرى:

دورُ البطولةِ أفسَدَكْ
إنّي سأشنقُ رغبتَكْ
لتعودَ في النصِ الجديدِ مطأطئًا [21]

إنّه أمل الهامش المستحيل بالمركز؛ حيث البطولة حلم عسير التحقق، يعيشه الكومبارس، هذا المجهول، مع كلّ نصّ دون أن يكون من نصيبه، فهو هنا لأجل الصّمت، ولا حضور له إلاّ لملء الفراغ، حتّى يبدو المشهد جميلاً، مطابقًا للواقع، ومكتملاً.

4. دلالة الصّراع:

وتعدّ مركز العقدة في النّص؛ حيث يرتفع ليبلغ ذروته بانتظار لحظة التفريغ غير المتوقّع.

وعلا الضجيجْ
ظلاّن يشتبكانِ، يمتزجانِ
دونَ تداخلٍ [22]

وتظهر هنا المفارقة بوصفها ظاهرة أسلوبية يعتمدها الشاعر بهدف " إنتاج أبلغ الأثر بأقلّ الوسائل إسرافًا"[23]؛ حيث يصطدم القارئ بصورة متناقضة تجمع متنافرين: الظل /الضجيج، والامتزاج/ دون تداخل، وهو ما يؤسّس لموقف الرفض الذي سيؤسس بدوره لمحاولة جديدة للفهم، يترك القارئ السطح من خلالها ليغوص في غياهب المعنى الذي تكتنزه البنية العميقة للنّص.

5. دلالة الهروب:

وهي ما يلخّصه الانسحاب من القصيدة، باعتباره حلاًّ مفاجئًا غير متوقّع.

حاولتُ إكمالَ البقيّةِ من رصيدِ الذّاكرةْ
لم أستطِعْ
لوّحتُ للشّبحِ الغريبْ
ثمّ انسحبتُ من القصيدةْ! [24]

هذا الهروب الذي تعكسه الخاتمة للحظة في شكل أزمة كتابة معلنة، أزمة تخفي خلفها حريّة مطلقة وهبها الشاعر لقارئه لإعادة كتابة نهاية القصيدة مرة أخرى، وهو ما يهبها التجدّد والانفتاح على دلالات غير منتهية، ويهب القارئ دورًا مركزيًا، ليصبح سيّدًا منتجًا فاعلاً لا مجرد متلق سلبي للنّص، فـ"..النّص يمتدّ في القارئ والقارئ يمتدّ في النّص، وهنا تحدث الاستجابة وهي نوع من التواصل بينهما"[25].

وهكذا، فإنّ الترابط بين الدلالات السابقة يؤسّس لمشهد الصّراع الدرامي في القصيدة، والذي ينطلق بسرعة تكاد تعدم الزّمان في وحدة المكان، ليضحي الموضوع وقتها أشبه برؤيا سريعة تؤثّثها مشاهد الصمت التي تعلن فجأة عن انفجار لم يكن متوقّعًا، انفجار يجعل البنية الحوارية في النصّ مختلّة، غير مقصودة، غير متفاعلة، لا تعكس فعلاً تواصليًا منظمًا بين شخصياته.

ثانيًا. البنية السردية في القصيدة:

إنّ الحديث عن البنية السّردية في القصيدة يستوجب التركيز على جانبين أساسيين هما: الجانب الشكلي المرتبط ببنائها الفنّي القصصي، ملخّصًا في عناصر: الشخصيات والزمان والمكان والحدث الدرامي والموضوع.

والجانب النفسي ملخّصًا في جملة الانفعالات الوجدانية التي تصنع الحسّ الدرامي في القصيدة، من صدفة ومفاجأة وتشويق عاطفي[26].

وإنّ استعارة هذه المكوّنات أو التقنيات من النّص السّردي لبناء النّص الشعري، تعد انتقالاً من الذاتي الغنائي إلى الموضوعي الدرامي، ويمكننا تمثّلها من خلال تجربة الشاعر (نضال زيغان) في قصيدته وفق العناصر الآتية:

1. تشظي الذات في القصيدة:

تمثّل الشخصيات في القصيدة ملمحًا مهمًّا من ملامح السّردية فيها، ويمكن القول إنّها تتجسّد في سطورها من خلال تقنية تعدّد الأصوات التي لا تضفي لمسة درامية على النّص وحسب، بل تعبّر في الغالب ".. عن أبعاد فكرية وشعورية متصارعة من أبعاد رؤية الشاعر أكثر ممّا تعبّر عن أحداث درامية تتطوّر وتنمو، أي أنّ هذه الشخصيات المتحاورة المتصارعة هي بمثابة رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه"[27]؛ وهي رموزٌ تعكس رؤيا خاصّة تنبثق من صلب مشهد درامي يوحي بأنّ الذات الشاعرة ذات متشظّية بين شخوص النّص المختلفة صوتًا، المتوحّدة صمتًا، الحاضرة الغائبة بين الذات وآخرها، والقصيدة وشاعرها، والسارد وحكايته، والكومبارس ودوره، والسيناريو ومؤلفه، ذات تتنقّل بين النحن والأنا والهو، ما يعني حضورها في القصيدة بصفات عديدة، فهي الشاعر/ السارد/ الراوي، وهي الأنا/ الكومبارس/ المؤلّف، ذات تتساءل صمتًا، تمارس الفضول، وتتوق للحظة تواصل إنساني، تسافر بالمتلقّي عبر محطّة القطار المجهول باتّجاه المحطّة المجهولة، برفقة المسافر المجهول، وبعد أن توهمه بشيء محتمل، كأن يذوب جليد الصمت بينهما، أو أن تتحدّد وجهة السّفر عندهما، أو أن يأتي القطار المنتظر في الزّمن المجهول، يقوم الراوي بإحداث الخرق غير المتوقّع، لينزاح المشهد بذلك من الصمت إلى الصّراخ، من النحن إلى الهو إلى الأنا مجدّدًا، معلنًا عن ظهور موقف جديد وشخصية جديدة، هي المؤلّف بكلّ ما يوحي إليه من قدرة وتحكّم في الأحداث، وما يحيل إليه من قدرة على السيطرة وتحديد المصير.

إنّ هذه الحركة المفاجئة في مسيرة الحدث، جعلت التصوّر الأوّل الذي أنّثه الراوي بتقديم المحطّة، والتركيز على وصف المسافرين، تنقلب تمامًا إلى تصوّر جديد مغاير، يضع المتلقّي في قلب مشهد درامي آخر، يوحي بأنّه أمام مشهد تمثيلي حقيقي، يعيد توزيع الأدوار السابقة، فيلوح بخاطره فجأة دور البطولة، ليتحوّل وقتها المسافر/ الشاعر/ الأنا إلى بطل يقف صامتًا أمام

المسافر/الهو/ الكومبارس، الذي ينفجر دفاعًا عن ذاته المهملة، معلنًا التمرّد على النّص، على السيناريو الجاهز الذي يأتي به خيال المؤلّف.

وهكذا، يضحي هذا التوظيف الخاص للشخصيات بالقصيدة، هذا التلاعب بالأدوار وبالضمائر وبالأصوات، هذا التشتّت بين المتناقضات الآتية:

الظهور / التخفّي

الصّمت / الصّراخ

الانقياد / التمرّد

المواجهة / الانسحاب

يضحي نوعًا من التعبير الرّمزي عن رؤى الشاعر، التي توحي باحتمالات عديدة منها:

- تمرّد الهامش على المركز.
- تمرّد الشعب على السّلطة.
- تمرّد الأنا الأخرى على أناها.
- تمرّد النّص على الشاعر.

ولعلّ ما يلفت نظرنا في هذه القصيدة، عبثية الحوار بين شخصياتها؛ إذ تعكس لنا صورًا معزولة، لا تفاعل حقيقيا بينها، إذ لا رابط مباشرا بين ما تقوله صمتًا أو جهرًا، فالجمل قصيرة، سريعة، مفاجئة، قلقة عادة، تعكس توتّرًا شديدًا، ولا تؤسّس لحوار محكم بين الشخوص، وهو ما ينسف حقيقةً البناء التقليدي لتقنية الحوار المستعارة من المسرح أيضًا؛ إذ يتمّ الانتقال في النّص من فعل الصمت وصولاً إلى تحقيق الذروة بشكل مباشر ومفاجئ، لا يعطي الوقت للتفاصيل الصغيرة، ولا للزيادات غير المهمّة، ولا حتّى للّغة لكي تبالغ في أناقتها، إنّه بناء محكم قائم على خلفية سردية واضحة، تدرك أنّ " الأسلوب السردي الشائق الذي لا تنقصه الإثارة يقدّم عن طريق التعاقب، فلا استرجاع ولا استباق، لأنّ مثل هذه التقنيات يصعب على الشّعر التعامل معها في ظلّ قيد السّحر الشعري"[28].

2. عبثية الزمان ومحدودية المكان:

لاشكّ أنّ المكان أحد تقنيات السّرد التي لا يمكن الاستغناء عنها، ومع ذلك، فإنّ الأمر بالشّعر مختلف عنه بالنّثر، " إذ ليس مطلوبًا من القصيدة أن تهتمّ به، وليس من المعروف

على نطاق واسع أن يفرد له حيّز معتبر في دراسات الشعر، إلاّ إذا كانت الدراسة تتقصّى الشعر القصصي، أو تتناول المكان بوصفه موضوعًا"[29].

وأمّا المكان في القصيدة التي نتناولها، فلا يختلف الأمر عمّا قيل فيه، إنّه محدّدٌ، محدودٌ، محصورٌ بفضاء المحطّة المعدومة الملامح، فلا وصف لها، ولا تفاصيل، محطّة ركّاب مجهولة تمنح فرصة لانتظار مبهم التوقيت لقطار مجهول، قد يقلّ غريبين باتّجاه محطّة أخرى مجهولة أيضًا أو محطّتين، وهو ما يوحي بشيء من الضياع والتشتّت.

إنّ هذا التوظيف الصامت للمكان يتوافق والمسرح العبثي الذي لا يهتمّ بالديكور وتفاصيل بنائه، وهو ما يؤسّس للحظة الانتظار العبثي أيضًا لقطار لم يأت، ما يذكّرنا للحظة بـ (غودو)[30] والمحطة في مسرحية (صمويل بيكيت)، مع فارق أنّ الغريبين هناك كانا ينتظران (غودو) ليغيّر واقعهما المهمّش، لكنّه لا يأتي، في حين يصرخ المسافر/ الغريب/ الكومبارس في القصيدة ليغيّر واقعه المهمّش بنفسه، وهو ما يعبّر عن رؤيا الشاعر في القصيدة[31]، يدعمها الزّمان المحدود المبهم، الذي لا دليل على أنّه نهار سوى لعبة الظلال التي يستخدمها الشاعر في تصوير المشهد:

والضوءُ منشغلٌ بتكوينِ الظّلالِ لِعابريْن

هذا المشهد الذي سرعان ما يسقط من مخيّلة المتلقّي ليعوّضه فجأة بعملية تخيّل جديدة، تستحضر الأضواء المسرحية المفتعلة لتعويض الضوء الحقيقي، وهو ما قد يقلب اللّيل إلى نهار، مشكّلاً بذلك ملمحًا آخر من ملامح العبث بالقصيدة، والذي توقّعه من خلال:

- المسافة التي تطول مرّة وتقصر أخرى من دون حراك يؤدّي إلى ذلك.
- الخطوط التي تتّصل ولا تتقاطع.
- الظلال التي تتشابك وتتمازج من دون تداخل.

إنّ هذا الاستثمار الخاص لكلّ من عنصري الزمان والمكان، ساهم في تشكيل عنصر الغموض في القصيدة؛ حيث أدّى العبث ببعض العلاقات المنطقية بين الأشياء (المسافة، الظل، الخطوط، الزمن) إلى تكوين صورة تبدو واضحة في ظاهرها، لكنّها حقيقة تحيل إلى تصوّر أكثر غموضًا، يدفعنا بقوّة للتساؤل في كلّ مرّة، ما المقصود فعلاً بهذا المشهد السريع المتحوّل؟

أهو تجسيد لفلسفة الانتظار؟

أهو تجسيد لفلسفة العبث؟

أم هو تجسيد لفلسفة الفوضى الخلاقة؟

وهو ما يجعل من القصيدة رؤيا شعرية، تتجسّد من خلال " أفعال شعرية، تسير بالسرعة اللاّزمنية المناسبة التي تسير بها الرؤيا نفسها، لا الزّمن المنظّم، الزّمن المقنّن الذي تتّصف به الرؤيا كما يتذكّرها الإنسان. وأنّ هدفها وغايتها هما هدف الرؤيا وغايتها – أن ترى ما لا يرى"[32].

ثالثًا. الصّراع الدرامي في القصيدة:

لا يمكن الحديث عن سردية القصيدة دون ولوج عالم الصّراع الدرامي الذي تزرعه بعناية بين أسطرها، وتسقيه حتّى يربو محدثًا قلقًا وتوتّرًا يزداد وقعه على المتلقّي حتّى يبلغ الحلّ السّحري الذي يهبه الراحة والرّضا. فالبناء الدرامي المثير خاصيّة أساسية تطبع القصيدة الحكائية، وتجعل منها عالما من التساؤل والتشويق والإثارة، التي يمكن تأسيسها على عدد من التقنيات، كوضع العقدة ببداية القصيدة، أو الانطلاق من عديد الاحتمالات وإرجاء العقدة إلى نهاية النّص، أو تقديم الرؤى المختلفة للحدث الواحد، أو الاعتماد على مبدأ تفريغ الذروة، وكلّها تقنيات تحضر في القصيدة العربية المعاصرة عمومًا، وفي قصائد الشاعر خصوصًا، كقصائد:

ما لم تقله الخنساء [33]، موت عابر[34]، أنا ومايا والغياب[35]، ذات النطاقين[36]، بيني وبينها[37]..

وأمّا قصيدة (كومبارس)، فإنّ ما سبق الوقوف عنده في التحليل يثبت أنّ مشهد الصّراع الدرامي في القصيدة تأسّس على مبدأ تفريغ الذروة، ومفاده أن " يرتفع الصّراع فيها إلى ذروته، وتستأثر باهتمام القارئ عقدة مركبة تنتظر حلاً، ثمّ يأتي الانحدار السّحري المفاجئ الذي يشعر القارئ بالامتلاء والرّضا حيث لا ينتظر مزيدًا"[38].

وهو ما تجسّد في القصيدة من خلال الافتتاحية السردية التي قدّمت نظرة سريعة عن بيئة القصيدة وشخوصها محاولة رسم العلاقة القائمة بينهم، ما يعدّ تهييئًا للمسرح السّردي في القصيدة للتعقيد، ثمّ التعقيد المضعّف، والمتمثّل في النّص بالأفعال الآتية:

– فعل التمرّد والصّراخ والخروج عن الدّور المسطّر، دور (الكومبارس) الصامت.

– فعل القفز والصراخ والتهديد من قبل الشخصية المتخفية؛ (المؤلّف)، داخل القصيدة.

ما يعني أنّ بناء مشهد الصّراع الدرامي في القصيدة قد بني على الخطوات الآتية:

المراوغة الفنية: وتمّت من خلال إيهام المتلقي بشيء محتمل، وهو التواصل بين الشخصيتين الغريبتين الصامتتين، أو وصول القطار المنتظر.

الخرق غير المتوقّع: وتمّ من خلال صراخ الكومبارس أوّلاً، ثمّ تدخّل المؤلّف ثانيًا.

ارتفاع الصّراع إلى الذروة: وتمّ من خلال تفاقم الصّراع والشجار بين الكومبارس والمؤلّف.

الانحدار السحري المفاجئ: وتمّ من خلال العجز عن إتمام المشهد وانسحاب الشاعر من القصيدة.

إنّ الجمع بين هذه اللقطات سريعة الأداء والتتابع تمّ من خلال تقنية المونتاج السينمائي، والتي تعني ".. ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معيّن بحيث تعطي هذه اللقطات – من خلال هذا الترتيب– معنى خاصًّا لم تكن لتعطيه فيما لو رتّبت بطريقة مختلفة، أو قدّمت منفردة (..) فالمونتاج السينمائي هو الذي يعيد ترتيب هذه المادّة الخام وتركيبها بحيث يصبح لها دلالة خاصّة"[39]. ولا يقوم المونتاج على طريقة واحدة، وإنّما له في ذلك طرائق عديدة، وهي لا تهدف جميعها إلى الاعتناء بترتيب الأحداث ترتيبًا طبيعيًا متسلسلاً، بقدر ما تهدف إلى إحداث الأثر الذي يقصده المخرج بالسينما، والشاعر بقصيدته[40].

ويظهر استثمار الشاعر لهذه التقنية في القصيدة من خلال الأساليب الآتية:

المونتاج القائم على الترابط: ويحدث بالجمع بين عدد من اللقطات المتتابعة، بهدف خلق جوّ نفسيّ معيّن ومقصود بالقصيدة، ليترك أثرًا خاصًّا بالمتلقي، وهو هنا نقل مشهد الانتظار وما يخلّفه من شعور بالملل والعبث واللاحركة واللاوجهة.

المونتاج القائم على التكرار: ويبرز في النّص من خلال التكرار اللغوي، ويظهر خاصّة باللقطة:

نظر الغريب إلى المسافة بيننا

والتي تكرّرت بالمشهد الأوّل من القصيدة مرّتين متتابعتين، ما يعني تركيز الشاعر على دلالة المسافة في النّص، وما تتركه من أثر عند المتلقّي.

المونتاج القائم على التناقض: ويظهر في القصيدة من خلال الجمع بين لقطتين متناقضتين، وهما في النّص؛ (الصمت والصّراخ)، (الانقياد والتمرّد)، والذي تعكسه لغة القصيدة من خلال المفارقة التصويرية التي يمكن تتبّعها في الأسطر الآتية:

- طالت قليلاً (المسافة)
- قصرت كثيرًا (المسافة)
- خطين متّصلين لا يتقاطعان
- ظلان يشتبكان، يمتزجان .. دون تداخل

وهي جميعًا صورٌ مبنية على تناقض واضح بين طرفيها، ما يحدث نوعًا من الارتباك المؤقّت عند المتلقّي، فيأخذه في عملية بحث سريعة عن الدّلالة القابعة خلف هذا التناقض، إذ كيف يجتمع الطول مع القلّة، والقصر مع الكثرة، والاتصال مع اللاتقاطع، والاشتباك مع اللاتداخل؟

لاشكّ أنّ هذا الترتيب المتعمّد والمقصود للقطات قد أحدث الأثر المطلوب عند المتلقّي، وهو نقل الإحساس بالعبث والضياع، ثمّ الرّغبة في التمرّد على الوضع الراهن مهما كانت طبيعته، سواء أكان تمرّدًا ذاتيًا أم اجتماعيًا أم سياسيًا أم فكريًا، وهو ما يشكّل موضوع القصيدة الأساس، الذي يطرحه الشاعر، ويختمه بانسحاب معلن ومفاجئ من النّص، ليس انهزامًا ولكن انفتاحًا، ليكون للقارئ فرصة وحريّة في كتابة نهاية الحكاية وإبداعها بالطريقة التي يريدها.

رابعًا. بنية التوتّر في القصيدة:

بعد ما سبق الحديث عنه من تفاصيل بناء مشهد الصّراع الدرامي في القصيدة، أصبح بالإمكان الوقوف على بعض تفاصيل لغتها الشعرية، خاصّة مكوّناتها المعجمية والدّلالية، ذلك أنّ تتبّع ظاهرة التكرار يساهم في القبض على التيمات التي تجعل من النّص أكثر طواعية؛ "فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أوّلي بسيطرة هذا العنصر المكرّر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثمّ فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى"[41].

إنّ نظرة بسيطة في معجم القصيدة يثبت تكرار الكلمات والعبارات الآتية:

الكلمة أو العبارة	تكرارها	موقعها
الغريب	05	الأسطر 5 / 12 / 16 / 23 / 34
المحطة	04	الأسطر 1 / 9 / 11 / 21
المسافة	02	السطران 5 / 12
الظل	02	السطران 4 / 30
المؤلف	02	السطران 20 / 22
النّص	02	السطران 19 / 26
نظر الغريب إلى المسافة بيننا	02	السطران 5 / 12

وإنّ نظرة بسيطة في هذه التكرارات توحي بسيطرة تامّة لدلالة الغربة والمنفى على بناء النصّ بشكل عام، إذ تحضر هذه الدّلالة من بداية القصيدة حتّى نهايتها، دون ذكر وجهة محدّدة لهذه الغربة، وهو ما يحيل على مشهد عبثي نجح الشاعر في استحضاره بتوظيف تقنيات عديدة سبق تناولها.

وهكذا، يضحى توزيع هذه الكلمات على أسطر القصيدة برهانًا على اختيار محكم يوحي بتركيز الشاعر على استحضار دلالات خاصّة، إمّا شعوريًا أو لا شعوريًا، دلالات معيّنة تدور جميعها في فلك الصّراع، صراع الذات الشاعرة مع الواقع العبثي من حولها، واقع يجعل منها غريبًا يمضي من محطّة إلى محطّة دون قرار حرّ في تحديد وجهتها، ورغبة دفينة في الثورة والتمرّد على هذا الواقع الذي يصنعه مؤلّف متخفٍ خلف النّص، خلف القانون، خلف قطاره، ما يعني أنّه عابر، لا يهمّه المصير الجمعي بقدر ما يهمّه الانقياد لما يمليه نصّه، لما يمليه قانونه الجائر الذي يسنّه ويفرضه على الجماعة. وهو ما يحيلنا أخيرًا على حقيقتين جوهريتين:

– أولى؛ نفسية ترتبط بصراعات الأنا مع أناها الأخرى، ومع الآخر أيضًا.

– ثانية؛ مصيرية تتعلّق بالوضع الفلسطيني تحديدًا بكلّ ما يحمله من تناقضات ومآسٍ، وهو ما تعكسه لغة القصيدة المتوتّرة.

هذا التوتّر والقلق تعكسه القصيدة من خلال العناصر اللغوية الآتية:

– أصوات القصيدة البارزة؛ إذ تعبّر الغنّة (ن) عن دلالة الألم والحزن، في حين يعكس الانفجار في الأصوات (ق/ ت/ ب/ ك/ ء) دلالة الغضب والاضطراب.

– حضور مكثّف للمثنّى، ما يوحي بسيطرة التصوّرات الثنائية: الذات/ الآخر، الأنا/ الأنا الأخرى، وهو ما يعكس صراعات نفسية وعاطفية ووجودية تعيشها الذات الشاعرة.

– غياب زمن المستقبل تمامًا عن النّص، واقتصاره على الماضي والمضارع الذي يخدم فعل السّرد في القصيدة، إذ لم نستشعر المستقبل إلاّ مرّة واحدة من خلال التسويف المرتبط أساسًا بفعل التهديد على لسان شخصية المؤلّف (إنّي سأشنق رغبتك)، وهي هنا تعبير عن مستقبل غامض مؤجّل يلوح في أفق بعيد باهت ملوّحًا لمنتظره بالتهديد والوعيد والسيطرة.

خاتمة:

حاولت هذه القراءة الكشف عن أهم التقنيات السّردية المستعارة لبناء مشهد الصّراع الدرامي في قصيدة (كومبارس) للشاعر الفلسطيني المعاصر (نضال زيغان)، ويمكن القول إنّها تنوّعت بين التقنيات المسرحية من حوار وتعدّد للشخصيات والأصوات، وتقنيات روائية ممثّلة بالمونولوج الداخلي، وتقنيات سينمائية ممثّلة بالمونتاج السينمائي. وقد عكست قدرة وتمكّنًا من استثمار السّردي في بناء الشّعري، مقدّمة بذلك رؤيا حقيقية، تعكسها اللّغة الشّعرية في خصائصها وحضورها السّريع المتتابع المؤسّس على المفاجأة والتعقيد فالتصعيد فالحلّ المبني على لحظة هروب تمنح القارئ حريّة في كتابة النهاية، لا نهاية الحكاية الشّعرية، بل نهاية الرؤيا، الرؤيا التي يعكس الواقع العربي الراهن تحقّقها، كما يعكس غموض نهايتها ونتيجتها.

هوامش:

[1]– ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2002، ص 222/194.

[2]– أفنان النجار، نماذج من تجليات الغنائي والسّردي في لغة الشعر العربي الحديث. شعر حجازي، وأبي شقرا، وجبرا، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، المجلّد 43، ملحق 5، 2016، ص2173.

[3]– عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006، ص39.

[4]- محمّد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص127/126.

[5]- محمد عبد المطلب، بلاغة السّرد، كتابات نقدية، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر، 2001، ص31.

[6]- نضال زيغان، شاعر فلسطيني أردني معاصر.. من مواليد مدينة "خليل الرحمن" من يوم الحادي والثلاثين من تشرين الأول للعام 1972، من أب خليلي وأمّ مقدسية. التحق في الخامسة من عمره بمدرسة المدينة الابتدائية لسنين ثلاث، ثمّ غادر بعدها رفقة والديه والأخت الصغرى والكبرى إلى "الأردن". كان الرحيل إلى الشقيقة القريبة "الأردن" من جسر العودة إلى مدينة "إربد" عروس الشمال ؛حيث مسكن الأعمام، من سبقوهم بعقد ونصف وانتكاستين. أكمل تعليمه المدرسي ثم التحق بجامعة "العلوم والتكنولوجيا" في هندسة الكهرباء–تخصص الكترونيات واتصالات وتخرج فيها بدرجة البكالوريوس في 1995 ...تابع الدراسة وحصل على درجة الماجستير في نفس التخصص في العام 1997، التحق بعدها بالعمل مباشرة في مجموعة الاتصالات الأردنية– أورنج الأردن، وشغل مناصب عدة وتنقل في أماكن مختلفة ولا يزال على رأس عمله، بالعاصمة عمان. من الأبناء، رزق وحيدته شهد التي خصّها ببعض القصائد من ديوانه. ويعدّ "كومبارس" ديوانه الشّعري الأوّل الذي أبصر النّور بعد تجربة شعرية دامت سنوات عديدة، معبّرًا عن رؤياه الخاصّة في الحياة.

[7]- نضال زيغان، كومبارس، دار الوسام العربي، الجزائر، بيروت، ط1، 2015، ص 54.

[8]- علي عشري زايد، مرجع سابق، ص11.

[9]- أرشيبالد ماكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى خضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، دار النهضة العربية، مؤسسة فرنكلين للنشر والتوزيع، بيروت، نيويورك، 1963، ص17.

[10]- وهي " أقصوصة شعرية قصيرة غالبًا، بسيطة العناصر الفنية القصصية، تنتهي غالبًا ببيت المفاجأة ". عن: أحمد الخاني، الحكاية الشعرية، حكايات أحمد شوقي نموذجًا، موقع الألوكة الأدبية واللغوية، تاريخ 2015/10/22.

[11]- الكومبارس، أصل الكلمة إيطالي من Comparsa بمعنى الممثل الزائد، وهو مواطن عادي يجلبونه بأجر ليلعب دورًا بسيطًا في عرض فنّي، أو ليقوم بأداء دور ثانوي صغير في الأعمال الدرامية، لا تظهر له أهمية كبيرة ملحوظة على القصّة، إلاّ أنّ وجوده غالبًا ما يساعد في خلق مناخ طبيعي لها، وإعطاء بعد وعمق للمشهد بحيث يصبح مطابقًا للواقع.

[12]- ديوان كومبارس، ص 54.

[13]- الديوان، ص55.

[14]- الديوان، ص55/ 56.

[15]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1992، ص149.

[16]- أحمد مداس، الفعل السردي في الخطاب الشعري قراءة في مطوّلة لبيد، مجلّة كلية الآداب واللغات، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، العددان 12/11، جانفي وجوان 2012، ص37/36.

[17]- ديوان كومبارس، ص 54.

[18]- الديوان، ص 55.

[19]- الديوان، ص 54.

[20]- يلقي عصا الترحال بمعنى: توقّف بعد كثرة الرحيل، ومنه قولهم: ألقى عصاه عن التطواف، أي أقام واستقر.

[21]- الديوان، ص 55.

[22]- الديوان، ص 56.

[23]- دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النقدي 4)، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993، ص66.

[24]- الديوان، ص 56.

[25]- وردة سلطاني، النص بين سلطة الكاتب والقارئ، مجلة المخبر، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد1، 2009، ص106.

[26]- ينظر: أحمد مداس، الفعل السردي في الخطاب الشعري قراءة في مطوّلة لبيد، ص39.

[27]- علي عشري زايد، مرجع سابق، ص195.

[28]- يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية، محمود درويش نموذجًا، الهيئة العامّة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010، ص07.

[29]- المرجع نفسه، ص95.

[30]- مسرحية بعنوان (في انتظار غودو) للكاتب الأيرلندي صمويل باركلي بيكيت المولود في 13 أبريل 1906 بدبلن. تعتبر مسرحيته واحدة من أشهر نماذج المسرح الجديد أو الطليعي أو اللامعقول أو مسرح العبث، كتبت سنة 1948؛ حيث كان في الثانية والأربعين من عمره، ونشرت سنة 1952، وكان عرضها الأوّل سنة 1953 في مسرح بابلون، وقد ترجمها صاحبها بنفسه إلى الانجليزية. وحازت على تقييم أهم عمل مسرحي في القرن العشرين باللغة الإنجليزية. في سنة 1969 منح بيكيت جائزة نوبل، وكان على شواطئ تونس وقتها، ولما سمعت زوجته بالخبر قالت: إنّها كارثة؛ حيث اختفى بعدها تماما ولم يذهب لحفل تسليم الجائزة، وانعزل فترة الثمانينيات في بيته حتّى توفيت زوجته، ليلحق بها بعد شهور بتاريخ 22 كانون الأوّل 1989 بباريس عن عمر 83 عامًا. ينظر: في انتظار جودو، ترجمة وتقديم: بول شاوول، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ط1، 2009.

[31]- تحضر شخصية (غودو) في قصيدة أخرى من الديوان بعنوان "ويخطئ ساعي البريد"؛ حيث يقول ص11:

لاحلم ينمو ها هنا
لا فرح يكبر في جواري
تعب الطريق من الخطى
وفتيل قنبلة يؤنّثها انفجاري
ما عاد "غودو" للمحطة
في المحطة لا نوافذ للقطار

[32]- أرشيبالد ماكليش، مرجع سابق، ص194.
[33]- الديوان، ص 124.
[34]- الديوان، ص 81.
[35]- الديوان، ص77.
[36]- الديوان، ص69.
[37]- الديوان، ص108.
[38]- يوسف حطيني، مرجع سابق، ص 27.
[39]- علي عشري زايد، مرجع سابق، ص215.
[40]- ينظر: المرجع نفسه، ص218/216.
[41]- المرجع نفسه، ص58.