مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية ٢٠٠٨، المجلد ١٠، العدد ٢ -B ص ٤٧-١٠٨

التقانات الدرامية
في الشعر الفلسطيني الحداثي

Technologies dramatic in the new Palestinian poetry

عبد الجليل حسن صرصور — **كلية الآداب – جامعة الأقصى**

حسن البنداري — **كلية البنات – جامعة عين شمس**

عبلة سلمان ثابت — **كلية الآداب – جامعة الأقصى**

تاريخ الاستلام ٢٠٠٨/٥/٢٤ تاريخ القبول ٢٠٠٨/٩/٢٢

الملخص: يتضمن هذا البحث دراسة التقانات الدرامية في الشعر الفلسطيني الحداثي، وذلك بالوقوف عند البناء الدرامي ، لتسليط الأضواء على القصائد الشعرية القائمة على المنجزات الدرامية المستعارة ، ودراستها لمعرفة كيفية استغلالها ، ومدى فعاليتها في إثراء التجارب الشعرية ، والتعرض لأهم الأساليب الدرامية المستعارة ، والمتمثلة في القص والحوار الداخلي (المونولوج) ، والحوار الخارجي (الديالوج)، وأسلوب المونتاج ، وأسلوب الارتداد (الاسترجاع) .

Abstract: This research study technologies dramatic in the new Palestinian poetry, and therefore stand at the dramatic construction, to highlight the poems based on the achievements dramas aliases, and studied to learn how to exploit, and their effectiveness in enriching the experiences of poetry, and exposure to the most dramatic techniques borrowed,and cutting, and dialogue Procedure (monologue), and external dialogue (dialog), and editing style, and style of apostasy (Retrieval).

المقدمة

إن التفاعل الدائم بين الأجناس الأدبية وتبادل إمكانات التعبير فيها، وكذلك رؤية الشاعر العربي الحداثي في تجربته الشعرية، كانت سبيلاً إلى أن يصير الشكل الدرامي أحد تقانات التعبير في قصيدة العصر، وإن كانت علاقة الشعر بالدراما ليست وليدة حركة الحداثة ، بل هي علاقة قديمة تمتد بجذورها إلى التراث ولكن عجز القصيدة الغنائية عن مواكبة مستجدات الحداثة ومجابهة مشكلاتها دفع الشاعر الحداثي إلى البحث عن أشكال تعبيرية جديدة تتناسب مع طبيعة التغيرات الهادفة إلى فهم الواقع والوصول إلى قمة التصعيد الفني، فإذا " كانت الرؤية الشعرية عملية ذاتية صرفاً فإن هذه التفصيلات الحية المادة التي تتجسم خلالها الرؤية، فإذا كانت الدراما قائمة في الحياة، فإن استكشاف هذه الدراما رهن برؤية الشاعر نفسه"[١].

إن انتقال القصيدة العربية إلى الدرامية كان استجابة للتطور الفكري والتقدم الحضاري اللذين دفعا القصيدة العربية لتجاوز حدودها الغنائية والذاتية، والاقتراب من أشكال التعبير الموضوعي وإغنائها بمقومات الأداء السردي والحواري واستغلالها لمنجزات الفنون والأنواع الأدبية الأخرى، وتسعى القصيدة الحديثة باستغلالها لمنجزات فنّي المسرح والسينما إلى تجاوز النزعة الغنائية، وتحقيق قدر من الموضوعية والدرامية ، وخلق نوع من التوازن في بنائها باستفادتها من بعض المنطلقات الغنائية، واستغلالها لمقومات البناء الدرامي بشكل لا يخرجها عن طبيعتها ويفقدها خصائصها الشعرية.

إن الدراما المتوخاة في القصيدة الحداثية لا تسعى إلى تجاوز الغنائية نهائياً، بل تتجاوزها لتجمع بين الذاتي والموضوعي، وتربط بين الخاص والعام، وبذلك تفصح الدرامية المعاصرة عـ ن" العملية الجدلية بين ما هو خاص ذو إطار فردي محدد وما هو في نفس الوقت نموذجي عام"[٢]، ومن خلال التلاحم بين الموقفين بين الذاتي والموضوعي يخلق الموقف والفكر والشعور الذي يتمكن من تهيئة الأجواء الدرامية التي تتسم بالحركة والموضوعية.

فالتشكيل الدرامي ليس شيئاً مقصوداً لذاته، أو هدفاً منشوداً يسعى المبدع إلى تحقيقه، لكنه نابع من طبيعة الحالات الانفعالية والتجارب الشعري التي تهدف إلى التعبير عن رؤية المبدع و إبراز العلائق المتشابكة التي تربطه بمن حوله، وهذا يوضح سبب تباين طبيعة

التصاعد الدرامي بين الشعراء، والتي ترجع عائديته إلى اختلاف زوايا النظر للواقع، وتباين المفاهيم والأفكار والمذاهب بين الشعراء، مما يخلق عدة اتجاهات داخل التفكير الدرامي"[٣]

فالبناء الدرامي لا يفرض على أي عمل؛ لأن التشكيل الدرامي ليس قالباً توضع فيه النتاجات الفنية فتصبح ذات صبغة درامية، فالمبدع لا يقصد واعياً استخدام العناصر الدرامية، ولكن طبيعة تشكيل التجربة هو الذي يدفع إلى التفكير الدرامي"[٤]

ولم يكن استغلال الشعراء للعناصر الدرامية وتوظيفهم لها داخل إنتاجهم الأدبي مجرد وسيلة تكنيكية شكلية، بل ارتبط بفهمهم العميق لطبيعة التقدم الحضاري، والتطور الفكري والإبداعي، وإدراكهم لفاعلية الحس الدرامي في التعبير عن قضايا الإنسان وهمومه وسعيهم لتحقيق بنية فنية تتسع لكثير من الأصوات وقادرة على استيعابه للعنصر الدرامية، وحسن توظيفه لها.

فالدراما لا تتحقق في النص إلا بمقدار ما تقف عليه القصيدة من عناصر درامية تتناسب مع تجربة المبدع، وإن وجود عنصر من العناصر الدرامية كفيل بإضفاء الصبغة على النص شريطة إجادة استخدامه لأن" الشعر الدرامي ليس مجموعة خصائص وسمات ، فقد توجد كل عناصر الدراما ولا يحسها المتلقي أو لا تحدث فيه هزة الدراما"[٥]. فالدراما أسلوب فني تتوقف فعالياته على فهم المبدع لحقيقة العناصر الدرامية ، وإدراكه لكيفية توظيفها على اختلاف أنواعها وتباين أنماطها.

كما قد مثلت اللغة الشعرية دوراً فاعلاً في البناء الدرامي، حيث تمكن الشاعر من التعبير عن الفعل الدرامي، وإقامة الحوار بين شخوصه والكشف عن أفكارها وهمومها ورؤاها، والتأثير في المتلقي وجذب اهتمامه لمتابعة الحركة الدرامية، وهذا يبرز قوة التفاعل بين اللغة والحدث بشكل يضفي كل منهما على الآخر ويصبحان لحمسة الخطاب الدرامي، " فاللغة لا تبدو حدثاً في ذاتها، وإنما تبدو حدثاً من خلال الدفع الحواري المستمر الذي ينهض بظهور الفعل وكذلك فإن الحدث أو الفعل يصبح لغة من خلال التشابك والتنامي في المواقف المتبادلة التي تقتضي التعبير عنها"[٦]

فالدراما تفجر في اللغة طاقات دلالية جديدة تتسم بالعمق، وتكتسب فاعليتها من كونها فعلاً يؤدي إلى الحركة، ويعمد إلى التركيز والتكثيف، والبعد عن الابتذال.

ولاشك أن التكثيف الدلالي والانتشار الإيحائي واتساع الفضاء الذي يخترقه ضوء التشكيل اللغوي على اختلاف مستوياته، كل ذلك يؤدي إلى اكتناز الأبنية النصية المعاصرة بمقومات التعبير الدرامي الذي يرسم إطار انفعالياً " يحدد المسافة بين الذات والآخر ويجسد بعدها في فعل وعي مقصود بتحولات الذات أولاً وطبقاتها المختلفة، والمسافات التي تصلها بالآخر المشتبكة معه.. هذا العبور إلى الآخر عندما ينتظم النص الشعري يتجلى في مستوياته التعبيرية والتخييلية ويزرع في تضاعيفه نطفة المأساوية الكامنة التي تتمثل في فقدان اليقين بأحادية المعنى والامتثال لانخطافات التعدد وتحولاته"[٧].

فالبناء الدرامي يعمق فاعلية اللغة، ويكثف إيحاءاتها، ويمنحها القدرة على البث والإثارة ضمن رؤى فنية تتمتع بإشعاعات رمزية موحية تجسد المشاعر والانفعالات ، وتجسم المواقف الدرامية على هيئة أشخاص، تثير المتلقي بأفعالها وتجذب اهتمامه، " وهكذا يتضح لنا أن العمل الشعري ذا الطابع الدرامي إنما هو بناء على مستويين: مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها، فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناءً فنياً فحسب، بل نعاين كذلك مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها"[٨].

إن الرؤية السابقة تفسر النزعة الدرامية التي غلبت على الشعر الفلسطيني المعاصر والتي عكست أشكال الصراع العربي الإسرائيلي.

ومن أساليب الدراما الشعرية التي استخدمها الشعراء الفلسطينيون، وأطلوا من خلالها على مرحلة جديدة من مراحل التطور الشعري، وذلك باستغلالها لبعض المنجزات الدرامية المستعارة من الفنون والأنواع الأدبية الأخرى، التي مكنتهم من تقديم مفاهيم وتصورات درامية متطورة تتناسب مع مستجدات الحياة، ويمكن تتبع ذلك من خلال تسليط الأضواء على القصائد الشعرية القائمة على المنجزات الدرامية المستعارة ودراستها لمعرفة كيفية استغلالها، ومدى فاعليتها في إثراء التجارب الشعرية، والتعرض لأهم الأساليب الدرامية المستعارة

والمتمثلة في القص والحوار الداخلي (المونولوج) ، والحوار الخارجي (الديالوج) وأسلوب المونتاج وأسلوب الارتداد (الاسترجاع).

أولًا: أسلوب السرد القصصي :

أسلوب السرد القصصي من الأساليب التي اعتمد عليها الشاعر المعاصر في بناء قصائده، ليثري تجربته الشعرية خروجاً من الغنائية الصرف إلى رحابة الصياغة الدرامية بما تحمله من تصوير جمالي لواقع الصراع الحياتي المتواصل.

فالسرد القصصي هو " نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"[٩] والشاعر في هذا الأسلوب لا ينقل الحادثة كما هي مآثلة أمامه بل يعيد صياغة معطياتها ضمن رؤية فنية تبرز إمكاناتها الدلالية، وقدرتها الإيحائية ، وتخرجها من حدودها الضيقة إلى آفاق واسعة وقد ترتد إلى الماضي وتنهل من معينه، أو تمتد إلى المستقبل وتستشرف آفاقه، وذلك بأسلوب فني يمكن المبدع من إعادة" تركيب بعض الوقائع متحدياً الأطر الزمنية العامة، فيغير تركيبها ودلالاتها بما يتفق مع المتطلب السردي"[١٠]، الذي يطمح إلى الرقي بالوقائع والأحداث إلى قمة التصعيد السردي، وذلك بنمو الأحداث وتطور جمالياتها، ويعقمها في وجدان المتلقي.

فالأسلوب القصصي تشكيل جمالي يتم فيه رواية الأحداث– المسموع منها والمقروء والمشاهد وما تعنيه الذاكرة بأسلوب فني يشعر المتلقي إزاءه بالانسجام.

فالشاعر لا يقصد برواية الأحداث قص وقائعها بكل جزئياتها وتفاصيلها، فذلك لا يرقى بالمادة الحكائية إلى المستوى الفني للسرد القصصي فهو" يقتصر على إشارات سريعة ولمحات خاطفة ، فيجعل قصيدته وسيلة تعبيرية درامية تساعد على نمو الفكرة أو العاطفة داخل هذه القصيدة"[١١]، فهي تقوم على رصد الأحداث وتجريدها من عوالقها المادية، وصياغتها صياغة فنية ضمن بناء عضوي متكامل يتم فيه ترتيب الوقائع والأحداث بصورة تتسم بالجدة وتنبئ عن واقع فني كثيف، يختلف في حقيقته عن واقع العالم الخارجي الذي

يلجأ الشاعر إلى تحويره بشكل يخرجه عن واقعيته، ويكسبه دلالات إيحائية تختلف باختلاف المرجعية المعرفية للسرد القصصي.

إن الالتفات إلى السرد القصصي وتوظيفه داخل الإبداع الشعري ليس من منجزات الحداثة، بل هو أداء قديم قدم المجتمع الإنساني، وقد استفادت حركة الحداثة الشعرية من التراث القصصي في تحديد كثير من المفاهيم السردية، وتطوير أساليبها التعبيرية، والوصول بها إلى مرحلة ناضجة تمتلك القدرة على التعبير عن الواقع ورصد متغيراته بصورة فنية بعيدة عن الإطالة والتفصيل الممل، متجاوزة بذلك أساليب السرد التقليدية التي يغلب عليها الوصف الممل، متجاوزة بذلك أساليب السرد التقليدية التي يغلب عليها الوصف الخارجي، والتقريرية التي كان يسوقها الشاعر القديم من خلال وصف رحلاته ومغامراته وعواطفه بطريقة غنائية بسيطة؛ بخلاف السرد القصص في القصيدة الحديثة الذي لا يهدف إلى تسجيل الوقائع، ووصف الأحداث، بل النهوض بالقصيدة ، وتجنبيها الغنائية، وإكسابها أبعاداً موضوعية تفسح المجال أمام الشاعر للتعبير عن قضاياه وهمومه بصورة فنية موحية، بعيدة عن المباشرة والتقريرية والغموض، ومفتوحة على آفاق دلالية وفضاءات إيحائية واسعة.

وقد ازداد ت أهمية الأسلوب القصصي وتطوره مع تطور حركة الحداثة، وتجاوز الأنواع والفنون الأدبية حدودها التقليدية، الأمر الذي أتاح للقصيدة العربية الاستفادة من المنجزات القصصية والروائية الحديثة بصورة تخدم القصيدة الشعرية وتنهض بمستوياتها الفنية ومقوماتها التعبيرية، وترسي كثيراً من مكوناتها القصصية بصورة ناضجة تتسم بالدقة والعمق، وبذلك صار البناء القصصي في ظل القصيدة الحداثية أكثر نضجًا ووضوحاً مما كانت عليه في القصيدة الموروثة، التي لم تتمكن من تطوير أدواتها القصصية بسبب هيمنة الرؤية الغنائية عليها، والتزامها الصارم بوحدة البيت وبنائه الشطري، وثبات بحوره ، وتكرار قافيته ووحدتها، وتطور هذا البناء بتطور الأفكار والتصورات والرؤى، وبرزت تقنيات حداثية، وازدادت هيمنتها على الخطاب الأدبي المعاصر، مما مكن القصيدة الحديثة من استيعاب آليات القص التي تعذر استيعابها على القصيدة العربية بنظامها الموروث.

وقد تجلى أسلوب السرد القصصي بوضوح في الشعر الفلسطيني المعاصر في محاولة من الشعراء الفلسطينيين لاستكشاف حركة الحياة وتناقضاتها وتصوير أشكال الصراع العربي الإسرائيلي ، ورغبتهم في تجاوز الظروف القاسية، ومواجهة مصيرهم المعتم، وغربتهم النفسية والمادية فراحوا يعبرون عن مآسيهم في ضوء دلالات جديدة تحكي الأبعاد النفسية والشعورية في واقيعها الداخلي والخارجي، حيث تقول فدوى طوقان:

كان حمزة
واحداً من بلدتي كالآخرين
طيباً يأكل خبزه
بيد الكدح كقومي البسطاء الطيبين

تسعى الشاعرة من خلال أسلوب السرد القصصي إلى رسم شخصية حمزة بحاسة فنية ماهرة، حيث تتوجه إلى المتلقي بفعل السرد الذي يدل على الحكاية/القصة " كان" لتهيئه لسماع قصة حمزة، والذي يوحي بسماع الحكاية خبراً يروي، وهنا تبرز استعارته لتقانات السرد القديمة، التي تذكرنا بالحكايات والسير الشعبية التي تعتمد في أدائها على الشكل التقليدي السائد بين الناس(كان يا مكان)، الذي يعمل على تهيئة الأجواء النفسية للمتلقي للدخول في عالم السرد القصصي بزمانه ومكانه وأشخاصه وأحداثه وقد وصفها شولز بأنها" كلمات سحرية، بمعنى أنها أشبه بكلمة السر التي تتفتح بها مغارة علي بابا، فهذه كذلك ينفتح بها في ذهن القارئ، دائرة التقاليد الأدبية للقصة. وهي إذا ما قيلت حركت في ذهنه آلة تظل تدور وتندفع في حركتها، ولا تتوقف هذه الحركة إلا بكلمات سحرية أخرى، مثل: وعاشوا في ثبات ونبات، أو ما أشبه ذلك"[١٢]، ثم تنتقل بعد ذلك لسرد التفاصيل مستخدمة تقانة الحوار، حيث يقول:

قال لي حين التقينا ذات يوم
وأنا أخبط في تيه الهزيمة
اصمدي لا تضعفي يابنة عمي
هذه الأرض التي تحصدها نار الجريمة
والتي تنكمش اليوم بحزن وسكوت

هذه الأرض سيبقى
قلبها المغدور حياً لا يموت
هذه الأرض امرأة
في الأخاديد وفي الأرحام سر الخصب واحد
قوة السر التي تنبت نخلاً وسنابل
تنبت الشعب المقاتل

وهكذا تأخذ شخصية حمزة في التحرر شيئاً فشيئاً ، من خلال ما وظفته الشاعرة من أسلوبي الوصف والحوار الخارجي، عند مناداته للشاعرة " بابنة عمي" التي توحي بتوحد الدم والمصير بين أبناء الشعب الفلسطيني وتكشف الشاعرة فيه شخصية الإنسان الفلسطيني الكادح التي تبدو من الخارج صارمة، ولكنها تفيض حناناً من الداخل قادراً على منح العزيمة والصمود في نفسية الشاعرة المهزومة ، وكأنه أقدر منها على اكتشاف سر الأرض منها لكثرة التصاقه بها ومعايشته لها، ثم يبدأ الشاعر في تكثيف زمن النص، واختصار التفصيلات التي قد تبعد القارئ عن فحوى السياق وغايته حيث تقول:

دارت الأيام لم ألتقِ فيها
بابن عمي
غير أني كنت أدري
أن بطن الأرض تعلو وتميد
بمخاض وبميلاد جديد

فالشاعرة تكمل حكايتها وأحداثها بشكل تدريجي تنمو معه الأحداث نمواً طبيعياً، وتزداد مع تقدمها نضجاً واكتمالاً، فتجذب اهتمام المتلقي وتساعده على استيعاب القصة، وتتبعها داخل العمل الفني إلى أن تسرد الحدث بعد مضي ما يقرب من عشرين عاماً، وهذا الحدث هو محور الصراع، حيث تقول:

كانت الخمسة والستون عاماً
صخرة صماء تستوطن ظهره
" انسفوا الدار وشدوا

ابنه في غرفة التعذيب"
ألقي حاكم البلدة أمره.. ثم قام
يتغنى بمعاني الحب
وإحلال السلام

لقد تجلت عقدة الحكاية في النص في الصراع القائم بين قوى الظلم المتمثلة في شخصية الحاكم العسكري وبين قوى الحق المتمثلة في شخصية حمزة، فيعطي الصراع بعداً درامياً مؤثراً يصل بالقصة إلى ذروتها حين ينسف الصهاينة دار حمزة.

كما حرصت الشاعرة على تأجج نار الصراع بإظهارها بطلاً آخر هو " ابن حمزة" الذ ي اعتقل أثناء الهدم، وعلى إبراز أشكال التضحيات التي يقدمها الفلسطينيون وما يلاقونه من آلام وعذاب ، ثم تستمر في سردها موضحةً رد فعل حمزة اتجاه هذا الفعل المشين:

فتح الشرفات حمزة
تحت عين الجند للشمس وكبر
ثم نادى:
" يا فلسطين اطمئِني
أنا والدار وأولادي قرابين خلاصك
نحن من أجلك نحيا ونموت"

إن حركة السرد القصصي تسير بشكل نام ومتطور تتصاعد فيه الأحداث، وتنمو فيه الشخصيات بشكل تدريجي، حتى إن عنصر الحركة الزمنية في النص يوحي باستمرار الثورة ويخصب الأرض، حيث إن فترة غياب حمزة وظهوره غير مرة" إنما يعطي إيحاء بالولادات التي لا تنتهي وبالثورة التي لا تتوقف، فبعد أن تدور الأيام دون أن تلتقي الشاعرة به كانت تعرف أن الأرض تعد بمخاض وبميلاد جديد"١٣.

ثم تظهر الشاعرة تنامي الحدث بشكل درامي متصاعد مصورة تجاوب أهل القرية مع هذا الحدث المشين/هدم منزل حمزة ، وموضحة تفصيلات الحدث المؤلمة حيث تقول:

وسَرَت في عصب البلدة هزة

حينما رد الصدى صرخة حمزة
...
ساعة وارتفعت ثم هوت
غر ف الدار الشهيدة
وانحني فيها ركام الحجرات

إن عملية وصف الأحداث والتعليق عليها، وتتبع تطوراتها ووصف ملامحها الخارجية " لا تصاغ لمجرد الوصف، بل لأنها تساعد الحدث على التطور؛ لأنها جزء من الحدث نفسه"١٤، ثم ختمت الشاعرة بالمشهد الأخير من الحكاية بتصويرها لكبرياء وصمود الإنسان الفلسطيني على أرضه، وإظهارها مشاعر الغضب والتحدي، حيث تقول:

أمس أبصرت ابن عمي في الطريق
يدفع الخطو على الدرب بعزم ويقين
لم يزل حمزة مرفوع الجبين[١٥]

وهكذا نجحت فدوى طوقان في بناء هذا النص الشعري القصصي الذي جمع بين تحولات القص وجماليات الشعر، في تكوين فني متماسك التشكيل ومتكامل التأليف ، وقد برع– رغم سهولة التراكيب وسلاسة الأداء– في إحداث الأثر الجمالي في القارئ، فقد استعارت من الشعر لغته الإيحائية التصويرية وإيقاعه المنسجم مع معانيه، واستعارت من القصة عناصرها الدرامية من أحداث وحركة وصراع وعقدة وحوار درامي.

وقد عبر الشاعر محمود درويش عن هذا النمط القصصي بتوظيفه لمكوناته الفنية في قصيدته" أعرا س" التي يرمز بها الشاعر إلى انتظار الفلسطيني للحظة لقاء وطنه، حيث يقول:

عاشق يأتي من الحرب إلى يوم الزفاف
يرتدي بدلته الأولى
ويدخل
حلبة الرقص حصاناً
من حماس وقرنفل

وعلى حبل الزغاريد يلاقي فاطمة
وتغني لهما كل أشجار المنافي
ومناديل الحداد الناعمة

عبر الشاعر خلال قصيدته السابقة عن ألوان مأساته، متطلعاً إلى الخلاص من آلامه وهمومه الكبرى وصولاً إلى الحبيبة/ الوطن والتخفيف عنها.

واستخدم الشاعر أسلوب القص الدرامي كي يقص علينا مأساة وطنه، ويدفعنا لنشاركه همومه الشخصية التي هي جزء من هموم شعبه المنكوب ، وحب الشاعر للقاء وطنه هو موضوع القصيدة الأساسي ومحور الصراع ومحرك للأحداث فيها.

ولعل أول ما يلفت المتلقي هو الشكل النثري للصياغة، بسرد الحدث سرداً قصصياً مشوقاً، أبرز فيه صورة محمد الجندي الذي عاد من ساحة القتال ليرتدي بدلة الزفاف منتظراً عروسه فاطمة، محاطاً بكل مظاهر الفرح التي تتحول فيها عناصر الماضي القاتمة إلى صورة مفرحة نقيضة بعد هذا الوصف الدقيق لمظاهر الفرح، واقتراب الزفاف من اكتماله، تتصاعد وتتنامى دخول الصورة في موروثها الشعبي:

ذبل العاشق عينيه
وأغطى يده السمراء للحناء
والقطن النسائي المقدس

ويلاحظ هنا أن صيغة الخطاب السردي في زمن الفعل الماضي تأكيد لماضي الحدث وواقعيته، وتعاقب حركية السرد ورسوخه في الذهن بكل تفاصيله.

وفي خضم هذه الطقوس الاحتفالية بولادة الحياة من الموت وصناعة الأفراح رغم أحزان الماضي، تتصاعد الأحداث وتنقض طائرات العدو لتقصف المكان وتحيله إلى أنقاض، فتأتي الحرب لمن ذهب عنها، تجيء لمحمد –تقابله– على نفس المكان الذي قابل عليه فاطمة:

طائرات

طائرات
تخطف العاشق من حضن الفراشة
ومناديل الحداد

ومحمد باستشهاده في ليلة زفافه، أعطى فعل الزفاف بعدًا لم يكن ليتحقق له بدون ذلك، فقد شاركت أشكال الطبيعة وتحولاتها هذا الزفاف. لقد تزوج محمد الوطن بكامله، ترابه وشجره ونباته، وتنطلق أغنية الفتيات تتردد في سماء الوطن:

وتغني الفتيات
قد تزوجت
تزوجت جميع الفتيات
...
يا محمد
يا أمير العاشقين
يا محمد
وتزوجت الدوالي وسياج الياسمين
يا محمد
وتزوجت البلاد
يا محمد
يا محمد[١٦]

وقد اعتمد الشاعر في توظيفه لتقانة السرد القصصي على رسم صورة تعبيرية ترتكز على التداعيات النفسية، متخطياً النمطية المألوفة في الشعر الغنائي، فقد عكس الشاعر في سرده التقابل الخفي الذي تحقق على المستوى العميق بين الحرب وما توحي به من موت ودمار، والزفاف وما يوحي به من الفرح والسعادة والاستمرار، وقد حدد الشاعر بعداً زمنياً تمثل " في يوم الزفاف" ليكون له دورًا أساسياً في تضخيم الموقف المأساوي المتولد من حركة الدلالة في النص.

ولا تخفى الدلالة الإيحائية لمحمد العاشق الذي هو نموذج للشخصية الفلسطينية المقاتلة، وفاطمة التي ترمز إلى انتظار المسلمين للحظة لقائه بوطنه، وبذلك فإن فاطمة، لم تأتِ لتمثل تجربة خاصة مع الآخر، وإنما جاءت رموزاً لحركة أكبر وأشمل تمثل حياة الشعب الفلسطيني في شكلها المأساوي.

إن المعطيات المطروحة خلقت جواً من التواشح والانسجام، بما يتوافق و الجو النفسي والموضوعي للقصيدة، فارتقت بأسلوب القص، وتكشف عن صور الأشخاص المتحاورين من خلال العلاقة التي تربط بين الحبيبة/الوطن وبين الإنسان الفلسطيني والتي جسدها أسلوب السرد القصصي.

كما عبر سميح القاسم في قصيدته (العائد) عن هذا النمط القصصي الذي تلاحمت فيه الصور العادية الناتجة عن الوصف المباشر مع الصور المبنية على تشخيص الأفكار وتجسيدها، وذلك بقوله:

عاد من كل العواصم
عاد محمولاً على الأكتاف
من كل العواصم
وجهه المجبول من طمي بلادي
لم يزل يرشح ماءً وبراعم
عاد في الفجر.. وعادت معه كل المواسم
وعلى جبته جرح قديم
وعلى عينيه ضوء، وصراط مستقيم
عاد.. فالباب يغني، والدوالي والحمائم:
سيدي أجمل قادم[١٧]

رسم أسلوب السرد القصصي في هذا النص الشعري صورة لعودة البطل الشهيد الذي ضحى بروحه من أجل الآخرين. فقد بدأ القاص في إبراز طبيعة هذه العودة، وذلك برسم صورة حسية للشهيد البطل الذي عاد محمولاً على الأكتاف من كل العواصم العربية، وهو

الذي جبل وجهه بطمي بلاده الخصب ومازال يرشح ماء، ويزهر براعماً بعد استشهاده، لتكون دليلاً على تجدد الحياة مع كل بذل وعطاء جديدين يُعيدا للأرض حياتها وخصوبتها، ومع كل عودة للشهيد تبدو على مظاهر الطبيعة الابتهاج والسرور، فالأبواب والدوالي والحمائم تغني فرحاً بعودته.

ويتسم أسلوب السرد القصصي بالهدوء في تتابع الأحداث والابتعاد عن التوتر الدرامي، والميل إلى القص والحكاية بصورة مكثفة لإبراز صفات البطل الشهيد ، وتهيئة المناخ النفسي أمام المتلقي لاستقبال الفكرة المحورية للنص والتي تتمثل في انعكاسات فعل الشهادة على مظاهر الطبيعة، وهذا جعل النص ينمو من خلال شخصية رئيسية وهي شخصية البطل الشهيد، لقد كان الوصف في هذا المقطع مؤثراً في السرد القصصي، فقد أضفى على النص الحيوية والدينامية، وأثار اهتمام المتلقي، وجذب انتباهه لحركة النص، كما أدى تكرار فعل (عاد) إلى توسيع المجال الدلالي الذي يسعى أسلوب السرد القصصي إلى إنتاجه.

وتبرز ملامح أسلوب السرد القصصي بشكل كامل في قصيدة المتخفي، حيث تتضافر الأفعال في تشكيل الحدث المتصاعد المتنامي من خلال السرد، يقول سميح القاسم:

يتخفى في زي إمرأة
مشدوداً حذراً يخرج من باب منفرج بعض الشيء
تتقلص عيناه قليلاً
يهدأ ميزان العتمة والضوء
وخفيفاً وبطيئًا يمشي بمحاذاة السور الداكن
يلسعه برد الفجر
يشد الياقة
يلمحه رجال الشرطة
لكن لا يشتبه به أحد منهم
يتوجه بالمنشور السري إلى منعطف الشارع
ينظر في ساعة يده وبخفة أفعى يخفيها
(الساعة ساعة رجل لا ساعة سيدة)!

السرد القصصي واضح في هذه القصيدة من خلال ما قام به الشاعر من وصف حسي للرجل المتخفي في زي امرأة الذي حمل دلالات إيحائية كثيفة ، فهو مشدود حذر يتسلل في خفة بجوار السور، حتى إنه لا يتقن التخفي بشكل جيد ، فهو يشد ياقته خشية من البرد ، ويلبس ساعة رجل، وعلى الرغم من ذلك فإن الشرطة لا تشتبه به، وهو يحمل منشوراً سرياً خطيراً، وبهذا الوصف الخارجي لملامح الشخصية، يعمل الشاعر على تطور الحدث حيث يقول:

يبتسم مغيظاً
ويغذ السير إلى الرقم السابع
يصعد درجاً خشبياً
كالقط خفيفاً وخفيفاً
ينقر باب الشقة
يأتي مكتوماً صوت إمراة:
منذا القارع؟
ينشق الباب قليلاً
في صمت ينغلق على أسرار الوطن الضائع
وتر مشدود الوجهين
حمى معدية في الكفين
كلمات مبهمة
لحظات ملهمة
كلمات
لحظات
ينقطع الوتر المشدود
ترن الهمسة
تفلت كف من كف
يخرج ثانية في زي غزال

يركض في البرية
بحثاً عن أنثاه اللاهثة
أمام كلاب الصيد

يتصاعد الحدث الدرامي تدريجياً، بشكل تنمو معه الأحداث نمواً طبيعياً وتزداد مع تقدمها نضجاً واكتمالاً، فتجذب اهتمام المتلقي من خلال هذه المجموعة الهائلة من الأحداث الجزئية التي تساهم في رسم صورة ذلك المناضل المتخفي، والتي عبر عنها الشاعر باستخدامه الأفعال (يغذ، يصعد، ينقر، يأتي، ينشق، ينغلق، ينقطع، ترن، يخرج، يركض) ، ثم يقول سميح القاسم بعد ذلك:

ويلمحه الصياد
يسدد فوهة مدفعه الرشاش
يشد زناد الحقد الهمجي
تدوي الطلقة في ردهات الأفق الشاسع
يتعثر يسقط ينهض مجروحاً في الكتف اليسرى
يركض مذعوراً نحو الدغل المنخفض
وينهار كليلاً جائع
قلقًا ينظر في ساعته
يهمس حسناً بعد قليل
يلقي الليل عباءته السوداء ضماداً للجرح،
سلاماً يا حبة عيني يا وطني السفاح الرائع
لا يغفي
لا يصحو
لا يعلم
لا يجهل
لا يبكي
لا يضحك

تواصل الأفعال رسم الأحداث المتواصلة، والتي تصور لنا ما أصاب المتخفي من أذى، وانعدام القدرة على التمييز لتصل أزمته إلى ذروتها، وعلى الرغم مما أصابه إلا أن ذلك لا يثنيه عن عزمه في مواصلة الكفاح مهما كلفه ذلك من ثمن، ثم تجيء بؤرة صراع جديدة ولكن مستوى خطها الدرامي جاء متسقاً مع نهاية الحدث، وهنا نحس بقوة إدراك الشاعر للدراما الكلية للحدث وعمق إحساسه بتراجيدياً الموقف الذي أوصله السرد إلى منتهاه المؤلم:

يتخفى ثانية في صورة حجرها جع
ما بين اليقظة والحلم
يداهمه الحرس المدني
تفاجئه مستعمرة أخرى
أسلاك شائكة أخرى
تبهر عينيه المتعبتين صفاقة نصل لامع
وتشج الليل وجبهته المكدودة
شفة حجرية!
يا طفلاً تركته على قارعة الدرب
القافلة البدوية
...
ينهض ثانية
يتخفى في طاقية إخفاء أخرى
ويعود فدائياً
يعلنه الأموات شهيداً أعمى
يدهش أشباه الأموات
وأشباه الأحياء
...
يمتد ولا يتخفى![١٨]

يستمر الشاعر في سرده للأفعال المتداخلة والتي يرمز بها إلى بشاعة المحتل وقسوته وبلادته وتجبنيه على الإنسان الفلسطيني، الذي ينظر إليه المحتل الغاضب بأنه طفل منسي على قارعة الطريق، وهو صاحب الأرض الذي يجب أن يبقى، وهذا منتهى المفارقة حين يطلب المغتصب الشريد من صاحب الأرض الرحيل عليها.

ثم تتواصل الأحداث نمواً إلى أن يزيل المتخفي تخفيه، فدوافع التخفي قد زالت وهو الآن يتمدد في الكون بدون تخفي، فهو شهيداً أنار الطريق بدمه ومنح الأرض الحياة والنماء والتجدد المتواصل.

لقد استطاع الشاعر من خلال الدراما القصصية المتكاملة العناصر أن يظهر شخصية الإنسان الفدائي وقدرته على التخفي والتحدي وإصراره على مواجهة العدو الصهيوني.

وقد تميز محمود درويش بتوظيفه لأسلوب السرد القصصي ، وبخصوصية الارتداد إلى الماضي وعيش الواقع الراهن والامتداد إلى المستقبل، حيث يقول:

كان الشيخ يسقط في مياه النهر
والبنت التي صارت يتيمة
كانت ممزقة الثياب
وطار عطر الياسمين
عن صدرها العاري الذي
ملأته رائحة الجريحة
والصمت خيم مرة أخرى،
وعاد النهر يبصق ضفتيه
قطعاً من اللحم المفتت
.. في وجوه العائدين[١٩]

يوظف الشاعر تقانة السرد القصصي ليصور لنا العذاب القائم للفلسطيني سواء في غربتهم أو في عودتهم إلى الوطن، ثم استخدام الشاعر لعبارة (كان) استيحاء جميل لأساليب القص الشعبي، ثم يتبعه الشاعر بالفعل (يسقط) الذي مثل نقطة ارتكاز للدلالة وتحول فيها في آن واحد، حيث جاءت جميع الأفعال لاحقة به ومترتبة عليه، فسقوط الشيخ أتبعه يتم

البنت وما ترتب على ذلك من آثار سيئة، وضحها الشاعر من خلال إبرازه للوصف الخارجي للفتاة في صورة حزينة ليجسد العذاب والألم الذي أصابها إلى أن يصل إلى وصف العذاب الدائم في وجه العائدين.

كما يستوقفنا في هذا المشهد جغرافية المكان/مياه النهر، وهو بعد يحمل في دلالته مفارقة حادة من حيث إنه المعبر الوحيد لمرور العائدين. وفي الوقت نفسه يكون مقبرة لأجسادهم.

وسقوط الشيخ في النهر مثل لوناً من العذاب الجماعي الذي يعانيه الفلسطينيون، وقد تكاملت حدود الصورة المؤلمة عندما رأينا النهر يشارك العدو في تنفيذ جريمته، فهو يقذف بفتات اللحم على ضفتيه، ولا يحاول العدو هذه المرة أن يخفي آثار جريمته كما كان يفعل كل مرة.

والملاحظ أن النص مثّل نموذج للسرد القصصي بشكل واضح، وتتجلى فيها عناصر القص من أحداث وسرد وحوار وتنامي الأحداث بشكل درامي متصاعد، ليظهر ما ينتظر الشعب الفلسطيني من ألم وعذاب لا ينتهي، ومع هذا أبعدت القصيدة عن الدخول في التفاصيل الجزئية التي تهتم بهذه القصة كجنس أدبي، رغم الكم الهائل من الأوصاف الذي أعاد صياغة معطيات الواقع وبلورها بشكل جديد.

وقد عبر توفيق زياد عن هذا النمط القصصي بتوظيفه لمكوناته الفنية التي رسم فيها حادثة مقتل شقيقه الذي ضحى بروحه من أجل الوطن، وذلك بقوله:

أنا خائف يا قمر!! من الليل.. منك/ ومن ضوئك المنكسر
أخوي الكبير/ مضى لم يعد بعد/ منذ الصباح
وأمي في الباب موجعة تنتظر/ تحدق في أوجه العابرين
تسائل هذا وذاك بقلب حزين:/لقيته..؟؟ شفته؟ يا للسماء!!.
وترجع يائسة ترتمي/ على عتبة البيت، عاصفة من بكاء
وتأتي إلي تقبلني:/ ".. لعله يأتي"
***

أنا خائف يا قمر!!/ من الليل .. منك/ ومن ضوئك المنكسر
" أخوي الكبير" / ألا تعرفون أخوي الكبير؟؟
ألم تسمعوا عنه،/ عن خيزارنة نور/ وصفصافة نبتت في طوفي غدير
صبا شامخ كله/ وشباب/وناي أغان/وقارورة من عبير؟؟
وأجمل وجه، وأحلى ثياب/ وسن صحو/ يفتح قدامه كل باب
.....
أنا خائف يا قمر خائف يا قمر.. من الليل/ منك ومن ضوئك المنكسر
ومما يحدثني قلبي المنفطر/ ويشتد وطء الظلام/ وتهدأ الخطى في
الطريق/ وأمي موجعة– تنتظر/ بقرنة هذا الجدار العتيق
بعينين من مطر وعقيق/ إنشله يا رب من كل ضيق"
تماماً كجارتنا قبل عام/مضى.. ابنها في الطريق البعيد
أعادوه في شرشف أبيض/ تلونه بقع من دماء
أعادته شرذمة من جنود /وقالوا:/" خذيه.. قتلناه.. عند الحدود"
***
ترتجف الأرض.. وقع خطى من بعيد/ثقيل .. ثقيل..ثقيل
على الدرب أحذية من حديد/ ونلمح في الضوء شرذمة من جنود
وتصرخ أمي.. وتسقط كومة هم/ ويقترب الجند من بابنا/وأبكي أنا..
وتزحف أمي خرساء ليست تعي/ وتهوي وأهوي أنا
" خذوه.. قتلناه.. عند الحدود"
وتطفر دمعة على وجه أمي.. وأخرى..وأخرى
ونبكي.. ونبكي.. ونبكي/ وتأمرنا دمية نذلة من جليد
" بدون بكاء.. بدون بكاء[٢٠]

رسمت البنية القصصية في هذا النص قتل العدو لأحد الشباب الفلسطينيين، وقد جسدت خلالها صوراً تعبيرية متعاقبة ترتكز على التداعيات النفسية التي استمدت مفرداتها من الواقع الفلسطيني ومعاناته.

حيث بدأ الراوي في إبراز الإطار العام للقصة ليتسنى له بعد ذلك وصف الأشخاص، والتعليق على تصرفاتها، وتتبع تطوراتها، ووصف بعض ملامحها الخارجية.

ثم ينتقل الشاعر إلى رسم صورة حسية للبطل(شقيقه) توضح ملامحه الشخصية، فهو خيزارنة نور، وصفصافة نبتت في حوافي غدير، وناي أغان، وقارورة من عبير، وسن ضحوك،ووجه جميل ليوحي بعد ذلك بقتل هذا الشباب والحيوية بمقتل هذا الشاب.

ثم يتابع الشاعر سرده في تتابع الأحداث والميل إلى القص واستخدام الارتداد (الفلاش باك) لتصوير عائلة هذا الشاب وما ينتظرهم من هم وغم، وهو ما عبر عنه الشاعر في بداية قصيدته(أنا خائف– يا قمر..) الذي عمل على تكراره في بداية كل مقطع ليؤدي إلى توسيع المجال الدلالي الذي تسعى البنية القصصية إلى إنتاجه.

ثم ينتقل الشاعر من خلال استخدامه لتقانة الارتداد إلى أحد جيرانهم الذي خرج ولم يعد إلا وهو شهيد في شرشف أبيض ملون ببقع حمراء من الدماء ثم يصل الشاعر في سرده للحدث إلى الذروة ووصوله إلى خاتمة القصة، والتي تتمثل في استشهاد هذا الشاب، وانعكاسات استشهاده على مظاهر الطبيعة، فالأرض ارتجفت تحت أقدام الصهاينة ، ورفضتهم ، ورفضت ما يحملونه لهم من ألم وحزن ومعاناة.

وقد استطاع الشاعر من خلال هذه التقانة وما تداخل فيها من عناصر درامية أخرى أن تشكل هنا البناء الشعري، وتعبر عن أحاسيس ومشاعر ومواقف جماعية تشير إلى ظاهرة عامة اجتاحت الشعب الفلسطيني.

ثانياً: الحوار على المستويين الداخلي والخارجي:

الحوار شكل من أشكال البناء الشعري تخرج به القصيدة من غنائيتها الذاتية، وفق ما يقتضيه موضوع التجربة الوجدانية، لإغناء التجربة وإبراز جوانب الصراع الحياتي في شتى المجالات من أجل" تجسيد حركة الواقع الإنساني ، المادي والذهني تجسيداً حياً"٢١.

ويبدو أن الشاعر الفلسطيني وجد في أسلوب الحوار بنوعيه – الداخلي والخارجي– عوناً له في بناء قصيدته دراماياً وذلك لأن الحوار يوضح أبعاد القضية المطروحة أو الموضوع المثار على نحو يزيدها ثراءً وتكثيفاً، " فالكلمة في القصيدة من الممكن أن تعادل صفحات في القصة لذلك يلجأ الشاعر في قصيدته إلى التخليص والتكثيف في نفس الوقت بحيث تكون لكل لفظة دلالتها"٢٢، بحيث تختزل الكلمات المعاني وتختزل المدلولات الكبيرة في عدد قليل من الدوال التعبيرية.

الحوار الداخلي " المونولوج":

المونولوج" هو ذلك العنصر الذي يتيح للشخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها لتكشف عن مشاعرها الباطنية، وأفكارها، وعواطفها، وكأنها تفكر بصوت مسموع"٢٣ ، فهو يكشف مستبطنات الشعور التي يحاول الشاعر أن يظهرها في قصائد مسقطاً إياها على لسان الحال، متلبساً في شخص قناع/هاجس، يظهر لنا ما يدور بين شخصه الظاهر وشخص نفسه المكنونة في داخله بحيث تبرز لنا أجواء الصراع بين الشعور واللاشعور بشكل كثيف معبر.

فهو يعني حوار الشاعر مع الذات الداخلية، أي يكون بين صوتين لشخص واحد، أحدهما صوته الخارجي العام الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يظهر من آن لآخر مبرزاً لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير، وبذلك يضيف بعداً جديداً يعمق أو يوسع درجة اقتناعنا بما يدور في خلد الشاعر، ومن ثم تتحقق الغاية الدرامية من الأداء الفني، ويلجأ إلى هذا النوع من الحوار في لحظة من لحظات التطور الداخلي للشخصية، عندما تتأجج مشاعر الشخصية بشكل جارف، وذلك في حالة تعرضها لأزمات ومواقف وهموم عنيفة، تحيل أفكارها ومشاعرها ووجدانها إلى حديث داخلي مسموع، يتسم بالسردية وحافل بالأحداث، وتتمكن من خلاله التعبير عن كل التأملات والأفكار والرغبات، وهذا يتيح للمتلقي الاطلاع على مكنونات الشخصية والانسراب إلى باطنها للكشف عن حقائقها، وفهم طبيعة أفكارها وانفعالاتها وهمومها، وهذا إيحاء بأن المونولوج يغوص في أعماق الشخصية،

ويمزج بين الواقع والذكريات التي قد يضيف إليها أحلامه وأمانيه، ويتم إنجازها ضمن محاورات وأحاديث تدور بين عقل الشخصية وشعورها الدخلي ، تبرز فيه هواجسها وخواطرها وأفكارها.

فالمونولوج اصطلاح أدبي شامل لكل الأحاديث والحوارات الداخلية التي قد تكون حواراً داخلياً بين الشخصية وعقلها بصوت مسموع أو غير مسموع تخاطب به نفسها أو شخصاً آخر حقيقياً أو متخيلاً، وقد تكون على شكل تأملات ذاتية تمازج بين العمليات الذهنية الداخلية وأفعال التذكر وبين ملامسة الواقع الخارجي ملامسة حسية مباشرة، وتأتي على شكل صلاة ، أو ترتيلة، أو مناداة غائب ، وتعود أهميته لاستخدامه كأداة فنية، ووسيلة تعبيرية ، لعرض الأفكار وسرد الأحداث وافتتاح المشاهد وإنهائها٢٤، وهذا يوضح أن المونولوج يستخدم لعدة معان وأغراض مختلفة تشترك في مفهوم الحديث الداخلي، وتتسرب في كثير من الأنواع الأدبية، فيستخدم في الرواية والقصة والمسرحية والقصيدة.

إن تقانة المونولوج قد دخلت الشعر عن طريق الراوية، وتحت مظلة تداخل الأنواع الأدبية، وهذا يوحي بفهم الشاعر المعاصر لحقيقة هذا الأسلوب وأثره في تطوير التعبير الشعري، وإدراكه لأهمية الدور الذي يؤديه في الكشف عن دواخل الشخصيات والدفع بالأحداث.

ليس المونولوج مجرد حوار داخلي تأملي يقوم به المبدع لغرض التخفيف عن نفسه، ولا هو حديث النفس للنفس، بل هو حديث ينبع من اللحظات الإبداعية ويعبر عن أفكار المبدع وانفعالاته، وموجه للآخرين للتأثير بهم وجعلهم أكثر قرباً من الشخصية ، وذلك بإطلاعهم على أفكارها وعواطفها وانفعالاتها القابعة في أعماقها الذاتية، وله مهامه الفكرية والفنية التي تمكن السارد من التعبير عن هواجسه وراؤه الداخلية، فهو يساعد في تحليلها من خلال إلقاء الضوء على ما يدور بداخلها، فهو الوسيلة الناجحة لفهم دوافع الشخصيات والتعليق عليها، ومن هنا جاءت أهميته في البناء الدارمي بشكل لا يمكن الاستغناء عنه، لأنه جوهري في الإجراءات الدرامية، ويشكل حذفه تشويهاً كبيراً للحركة الدرامية بحيث يتعذر فهم العملية الدرامية فهماً صحيحاً.

وبذلك يكون الحوار الداخلي وسيلة فنية يعمد إليه الشاعر من أجل الكشف عن مكنونات نفسه، وضرباً من ضروب المعالجة الفنية القائمة على الغوص في أغوار الذات الساردة، والصادرة عن وعي فني بحقيقة العملية الدرامية، ودور المونولوج في نموها وتطورها من خلال تعميق الحدث، والكشف عن صفات الشخصية ، وملامحها النفسية ، وأبعادها المعرفية، وطبائعها الاجتماعية، وإبراز أقوالها وأفعالها وانفعالاتها، وما يدور في خيالها من رؤى وأفكار، وإتاحة المجال أمام الشخوص للتحدث عن أفكارها والتعبير عن انفعالاتها، وأمام المتلقي للاستماع إليها، والدخول بعمق في أغوارها النفسية ومعرفة هواجسها القابلة في منطقتي الشعور واللا شعور.

ولقد أكثر الشعراء الفلسطينيون في بناهم الدرامي من استخدام المونولوجات الداخلية، لوعيهم بحقيقتها، وإدراكهم لقوتها الدافعة لآلية الدراما ويظهر ذلك في قصيدة فدوى طوقان الناهضة على الحوار بين رؤيتين مختلفتين:

أتغصب أرضي ، أيسلب حقي
حليف التشرد أصبحت ذلة عاري هنا
أأبقي هنا لأموت غريباً بأرض غريبة
أأبقى؟ ومن قالها،؟ سأعود لأرضي الحبيبة
بلى سأعود، هناك سيطوى كتاب حياتي
سيحنو على ثراها الكريم ويؤوي رفاتي
سأرجع لابد من عودتي
سأرجع مهما بدت محنتي
وقصة عاري بغير نهاية
سأنهي بنفسي هذه الرواية
فلابد من عودتي[٢٥]

تركت الشاعرة شخصية " البطل تتحدث إلى نفسها حديثاً مباشراً مسموعاً جسد فيه أفكاره ومشاعره.

بدأت الشاعرة تعكس شخصية البطل التي تتحدث إلى نفسها، وتصف مشاعرها وأحاسيسها في بداية الحوار، ثم تسربت إلى النص نبرة خطابية تقريرية ولا سيما في الأسطر الأخيرة، مما جعل القارئ يحس أن الشخصية تتوجه إليه مباشرة، الأمر الذي أفقد الحوار قدرته على الإيحاء والتأثير.

وقد تتمكن الشاعرة من إيقاف حركة الحدث وتتيح للشخصية أن تدخل مع نفسها– العقل الباطن/اللاشعور– في حوار عنيف ، سجلت فيه الخواطر والرغبات والرغبات المتناقضة التي جالت بذهن تلك الشخصية في لحظة من اللحظات، دون أن يؤثر ذلك على حركة القصيدة وتطورها.

وبذلك يوحي هذا الحوار الداخلي بحديث منفرد صاغته الشاعرة على لسان شخوصها المتجاورة بأسلوب يغلب عليه الطابع السردي لتبرز من خلالها هواجسها وخواطرها، وتعبر عن تجاربها وانفعالاتها بصورة أكثر حضوراً وتأثيراً في وجدان المتلقي.

ومن صور الحوار الداخلي كذلك قصيدة (نبوءة العرافة) التي تعبر فيها عن قلقها وتوترها إزاء الواقع العربي المتردي، وتشوقها للفارس المنذور الذي يخلص الأمة من وهنها ويعيد إليها مجدها:

حين بلغتُ عامي العشرين
قالت لي العرافة الدهرية:
تنبئني عنك الرياح في هبوبها
"تقول
تعويذة الشر المحيق ههنا
ببيتك المهلهل المشطور
معقودة تظل لا تزول
حتى يجيء الفارس المكرس المنذور
تنبئني الرياح في هبوبها
عن فارس يجيء

لا واهناً ولا بطيء
تقول لي يجيء من طريق
تشقها من أجله الرعود
والبروق

يعكس الحوار الداخلي الذي أقامته الشاعرة خلال الأسطر السابقة قول العرافة الدهرية– تجربة الزمن– للشخصية الفلسطينية، وقد أخبرتها أن الرياح أنبأتها بأن زوال المحنة والشر عن أرض فلسطين لا يتم إلا بمجيء فارس شجاع لا يعرف التخاذل والضعف، ينذر نفسه فداء للوطن، وقد أكدت ذلك بقولها (لا واهناً ولا بطيء)، وأن الذي دفع الشاعرة إلى الاستدراك بالنفي– لأن الفارس لا يطلق عليه الوهن والبطء– هو دخول فرسان العرب عدة حروب ولم ينتصروا بها، لذلك جاء الاستدراك هنا لتحقيق قيمة دلالية أرادت الشاعرة الإيحاء بها، والتأكيد عليها من خلال حقيقة الفارس الذي طال انتظاره، وهو فارس شجاع مؤمن بقضيته، لا يعرف الوهن ولا الضعف، ومستعد لخوض المعارك وتحقيق الانتصارات، وتطلب الشاعرة من عرافة الرياح أن تسأل الرياح عن موعد مجيء هذا الفارس المنذور، وذلك بقولها:

هلا سألت لي الرياح يا
عرافة الرياح
متى يجيء الفارس المنذور؟
حين يصير الرفض
محرقة وجلجة
تلفظه أحشاء هذي الأرض
من جسمها بضعه
لكنما الرياح في هبوبها
تقول حاذري
أخوتك السبعه
تقول حاذري

أخوتك السبعه[٢٦]

إن ما يلفت النظر في هذا المقطع هو ظهور النداء على هيئة خطاب موجه من الشاعرة إلى العرافة ، يعكس توتر الشاعرة وتساؤلها عن موعد مجيء الفارس المنذور، الذي يخلص أهلها من القهر والظلم، ويأتي رد العرافة بأن مجيء الفارس المنذور مرهون بحدوث تغير إيجابي في الواقع أي (حين يصير الرفض ، محرقة مجلجلة، ويلفظه أحشاء هذي الأرض، من جسمها بضعه) ، ثم تنقلنا الشاعرة عبر صوت داخلي مستخدمة التكرار الذي تحاكي فيه تتابع هبوب الرياح لتأكيد تحذير العرافة من الأخوة السبعة، الأمر الذي زاد من الخوف والقلق لديها.

لقد أدى المونولوج في هذه القصيدة دوراً كبيراً في نموها وتطورها من خلال تعميق الحدث ، كما أنه عبر عن انفعالات وأفكار الشاعرة ، وما يدور في خيالها من رؤى وأفكار.

وفي مونولوج آخر لفدوى طوقان تدخل الشخصية مع نفسها في حوار داخلي غير مباشر، بعد أن مهدت لها الشاعرة بتصوير لحالة التشرد والضياع التي تعانيها الشخصية بسبب فراقها لمن تحب مدة عشرين يوماً، الأمر الذي جعلها تهيم في أحد شوارع المدينة ، حيث تقول في قصيدة" ذاك المساء":

ها نحن قد مرت علينا
عشرون يوماً فارغاً مرت علينا
عشرون يوماً ما التقينا
ووقفت:
ماذا لو يمر الآن بي؟
أنا كيف ألقاه لو التقت العيون؟
لا، لن أمد يدي إليه لن يحركني فرح
ذاك الجنون
ما عاد مثل الأمس يبدع لي الفرح
سأرد عن عينيه وجهي

لو يمر الآن بي
سأظل أرنو للفراغ
كأنه ما مر بي
لا ، لن أبالي لو يمر
وبقيت في ظل الجدار[٢٧]

إن المونولوج في هذا المقطع قد أكسب القصيدة بعداً دراميا مؤثراً، ومكّن الشاعرة من تسجيل الأحاسيس النفسية الدفينة للشخصية وجعلها تطفو إلى السطح، فالصوت الداخلي الخاص" إذ يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظهور الشعور والتفكير إنما يضيف بعداً جديداً من جهة ، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى"٢٨.

ومن صور الحوار الداخلي الذي عبر سميح القاسم عن حالة الضيق بالمكان والزمان لدرجة جعلت أحزانه وآلامه أكبر من الأرض، يقول:

تدخن؟
أين ترى سوف تنفض حزنك
أين ستخفي من الكائنات
رماد سجائرك الراحلة
وليس على الأرض متسع
أين ستنفض أوجعاك القاتلة؟
– على كوكبي المستميت
وفي نجمتي الآفلة..
أجل ليس ثمة متسع لرمادي
على هذه الكرة الأهلة[٢٩]

لقد أقام الشاعر في هذه القصيدة حواراً داخلياً ، نشعر من خلاله أن صوته في هذه القصيدة يصبح صورتين متقابلين ولكنهما يتعانقان لإبراز انفعالات الشاعر وأحاسيسه ، موضحاً هذا الأرق الكبير الذي وصل إليه الشاعر والقلق الذي ولد عنده حيرة قاتلة، وقد أظهر لنا المونولوج حالة السأم الذي انتابت الشاعر والتي ظهرت من خلال صوته النابع من

صدره، والذي صور لنا مدى معاناته التي جعلته يكثر من التدخين ويحتاج إلى مكان ينفض فيه رماد سجائره وأحزانه، فأحزانه تضيق دونه مساحة الأرض المعمورة بالناس، مما دل على شعوره بالغربة النفسية عن واقعه ومدى القهر والظلم الذي يمارسه الاحتلال الصهيوني.

والشاعر قد اتكأ في هذه القصيدة على إيحاءات ناجحة في توضيح هذا المونولوج وتأثيره في الآخرين.

وفي قصيدة" حوارية مع رجل يكرهني" لسميح القاسم ،يدور حوار داخلي بين رؤيتين مختلفتين الذي يبين فيه وجهة نظر العدو الذي يحاول أن يضعف موقف الشاعر، ويقنعه بأن لا جدوى من المقاومة، حيث يقول:

– روما احترقت يا مجنون
* روما أبقى من نيرون
– روما لن تفهم أشعارك
* روما تحفظها عن غيب
– روما ستقطع أوتارك
* ألحاني تصعد من قلبي
– في صوتك ذل التاريخ
* في صوتي غيظ الصاروخ
– الدرب طويل
* لن أتعب
– يا هوذا باعك
* لن أصلب
– أجدادي احترقوا في أشفتش
* قلبي معهم.. فانزع من جلدي الأسلاك!
– وجراح الأمس؟
* دعها وصمة عار.. في وجه السفاح هناك!
– ماذا في كفك؟

* حفنة قمح
– ماذا في صدرك؟
* صورة جرح
– في وجهك لون البغض!
* في وجهي لون الأرض!
– فاسبك سيفك محراثاً
* لم تترك لي من الأرض ميراثاً
– يا مجرم
* لم أسرف .. لم أقتل.. لم أظلم!
– يا عربي يا كلب
* يا هذا يشفيك الحرب
– يا هذا طعم الحبُ
* يا هذا،
– أفسح للشمس الدرب[٣٠]

فقد أقام الشاعر في هذه القصيدة حواراً داخلياً بين الذات الشاعرة وصوت آخر يأتي على لسان الشاعر نفسه، ويعبر عن موقفين مختلفين: موقف الطاغية الذي يدعي البراءة ، وهو في حقيقته محتل للأرض، مزور للحقائق يسرق ويقتل ويظلم، وموقف صاحب الحق الذي يقاوم من أجل نيل حقوقه واسترداد حريته؛ لذلك تأتي ردوده نابعة من إيمانه بحقه، لتكشف زيف ادعاءات الطاغية التي تحاول النيل من عزيمة الشاعر، فصوت الحق نابع من قلب الشاعر ، يدحض مزاعم المحتل وحججه الواهية، ويرد على افتراءاته التي يحاول فيها إقناع الشاعر بعدم جدوى المقاومة، والتمسك بالأمجاد الوطنية وتخدير إرادته، فهو يشكك في شعبه ومدينته، ويقول له أن صوته ذليل ، لأنه يتغنى بأمجاد الماضي البعيد عن الواقع الذي أنشأت فيه دولة الاحتلال، ثم يقول له أن الطريق طويل، ولكن ينهض صوت آخر للشاعر متحدياً ناقضاً معلناً أن الدول أبقى من طواغيتها، وأن شعبه يتعاطف معه، ويستجيب لإشعاره ويحفظها لأنها تتصاعد من صميم قلبه وأحاسيسه الصادقة، ويؤكد أنه لن يتعب مهما طال الطريق ، وكبرت التضحيات.

ثم يعود ويقول له أن يهوذا ويرمز به إلى الأمة العربية التي باعته للمحتل كما فعل يهوذا عندما خان المسيح في العشاء الأخير، وهو يكشف بذلك نية المحتل الهادفة لتشكيك الفلسطيني في عروبته لإضعافه ، ولكن الشاعر يرد عليه أنه لن يصلب لأنه قوي الإرادة، متفطن لإرادة المحتل، ثم ينتقل الحوار إلى جانب آخر من جوانب الشخصية الصهيونية، فهو يريد أن يعاقب الشعب الفلسطيني لأن أجداده احترقوا في معتقلات النازية، وإعلانه في الحوار عن ذلك لا يهدف استدرار العطف والشفقة بقدر ما هو نزعة صهيونية حاقدة لتفريغ الحقد والغضب ضد الفلسطينيين، ثم نجد الشاعر يتعاطف إنسانياً مع هؤلاء اليهود المضطهدين، ولذلك ينبغي على اليهودي أن يشعر بعذابه وينزع الأسلاك والمستوطنات، إن كان قد شعر بالاضطهاد والظلم ذات يوم، ويطلب منه نسيان الماضي، ولكن اليهودي المتشكك يواصل حواره اللين كأنه يريد أن ينسى، فيطلب من الشاعر أن يترك سلاحه ويلتفت إلى زراعته تحت ظل الاحتلال، وكلن الرد يثير أعصابه بأنه لم يترك له أرضاً يحرثها ويعمرها، وتلك مأساة الفلسطيني الكبرى التي كشفت عنها الصياغة المتوترة، فيتوتر الموقف الدرامي حيث يصرخ اليهودي في الفلسطيني يا مجرم، ولكن الرد جاء عميقاً مبرهناً فهو لم يسرق ولم يقتل ولم يظلم، وقد أثار سلب هذه الأفعال بجمل متوازنة تعبيرياً وموسيقياً الموقف المحتدم، وكشف عن حقيقة نفس اليهودي الحاقدة، حيث يقوم بشتم العربي بألفاظ بذيئة تكشف عن حقيقة الصهيونية التي تحتقر الشعب الفلسطيني بل العربي ككل، ولكن الشاعر رد هذا الاحتقار باحتقار آخر أوضحته دلالة (يا هذا) ودعوته له بسخرية الشاعر أن يشفيه الله وكأنه مجنون يحتاج إلى علاج نفسي ثم يدعوه بأن يمد يديه للسلام والمحبة إلى أن يجرب طعم الحب وينفتح على آفاق المستقبل المشرق.

وقد تمكن الشاعر في هذا المونولوج المكثف أن يصور التقابل بين رؤى أصحاب الأرض الأصليين وأفكارهم وتصوراتهم، وبين الغزاة المغتصبين لحقوق غيرهم، ويبرز تمسك أصحاب الأرض بحقهم واستعدادهم للتضحية من أجل استرداده ويكشف زيف المعتقدات الصهيونية التي لا تقوم على شريعة من شرائع الإنسان المتحضر.

ويأخذ المونولوج في قصيدة القاسم طابعاً جدلياً يغلب عليه التوتر والتتابع والتكثيف الشديد، والبعد عن الغنائية، ورسم صور موحية ومكثفة الزمان والمكان، والإيماء بتباين

المواقف والرؤى بين الأصوات المتحاورة لمعرفة طبيعة الحوار وخصوصية المتحاورين، وتتبع أفكارهم وتصوراتهم، ومعرفة ما يجيش في وجدانهم من عواطف وانفعالات ، التي كثيراً ما تتقاطع في جدل مستمر وصراع دائم ، لأنهما صوتان لا ينفصلان ولا يلتقيان، وهذا ما يزيد من تأزم الموقف وتوتره.

ومن هذا القبيل ما نجده عند أحمد دحبور حيث يجري حوارًا في قصيدته " دم غسان كنفاني" حيث يقول:

تلفت أيها التعب الذي تصطاده الأعباء
ألا هل تكسب النهر الذي يهب النجاة بلحظتْي إصفاء؟
تلفت
إن بعض الظن إثم
غير أن الإثم يفتح شهوة النار
ونحن حصيلة النار
فمر على الدم المحروق فينا.. أو يموت الماء
سيطلب لحمنا لوليمة الجزار من خصلة الجنيّ
نحرقها ليسعفنا
فلا يأتي
....
ونحرق شعرة الجنيّ ثانية، فلا يأتي
ولن يأتي سوى الفقراء
أتذكر لحافك جلد شاة عاقر جرباء؟
وسلمك النهار خيال سنبلة معافاة من الوطن
فقلت: ليبتدئ زمني[٣١]

فقد أقام الشاعر في هذه القصيدة حوارًا داخلياً بين الذات الشاعرة وصوت آخر يأتي على لسان الشاعر نفسه، وقد خلق من هذا الحوار جواً مفعماً بالمعاني الإنسانية التي أوردها من خلال تساؤلاته وإجاباته على هذه التساؤلات، مستغلاً استشهاد الشاعر ليصور المعاناة

التي تلاحق الفلسطيني الفقير أينما كان، وليوضح قضيته التي ترتبط بوجوده وأحقيته في الدفاع عنها، ويبذل من خلالها الدماء التي تسيل هنا وهناك.

وقد ساعد الحوار الداخلي الشاعر على فتح نوافذ جديدة في البنية الموضوعية للنص من خلال تراكمات داخلية، أو إرهاصات كانت تؤرق الشاعر، فكان اغتيال غسان كنفاني اللحظة التي تشكلت أمام الشاعر كل تلك الإرهاصات، وقد وظفها الشاعر توظيفاً سليماً في خدمة المدلول والغرض، ومن هنا فالحوار الداخلي ليس" لعبة شكلية فقط مهمتها إثراء العمل الفني وإغنائه بفيض من الدلالات والصور والانطباعات والذكريات، وإنما هو مقصود لذاته من أجل تجسيد الحدث القصصي القصيدي، وترسيخ معاني الحداثة في كيفية تبادل التقنيات بين الفنون الأدبية قصيدة أم قصة أم مسرحية أم رواية"٣٢.

كما برز الحوار الداخلي عند محمود درويش بشكل معبر من خلال ما طرحه من تساؤلات وإجابات قدمت تنامياً في الفعل، حيث يقول:

* من أنت؟
– عصفور يجفف ريشه الدامي
* وكيف دخلت؟
– كان الأفق مفتوحاً
* ريشة كبرياء
***
* جندي يعود من التراب
– بهزيمة أخرى وصورة قائد
* ماذا تريد؟
– بيتاً لأمعائي ، وطفلاً من حديد
* وأريد صك براءتي
***
– من أنت؟
* عاشق

– من أين جئت
* أنا من سلالات الزنابق والمشانق
– والريح تحبل.. ثم تنجبني
* وترميني على كل الجهات
– ماذا تريد؟
* أريد ميلاداً جديداً[٣٣]

لقد أقام الشاعر حوارًا داخلياً في السياق الدرامي السابق والذي ساعد في خلق التوتر والتفاعل بين الطرفين من خلال الأسئلة وإجاباتها.

وأخذ المونولوج في قصيدة درويش طابعاً نامياً بين الطرفين لتوصيل الأزمة إلى ذروتها، ولتوضيح تمزق الذات في اصطدامها بمعطيات المرحلة المأساوية للشعب الفلسطيني حتى يصل بذلك إلى النهاية وهي ميلاد جديد من خلال الهزيمة.

الحوار الخارجي (الديالوج):

إن الحوار الخارجي يشكل تقانة أساسية من تقانات البناء الدرامي، لاعتماده على تعدد الأصوات والمشاهد التي تكسب النص قيماً موضوعية، وتدخل تجاربه في فضاء تفاعلي واسع، فالحوار في القصيدة الحديثة" أداء لتقديم حدث درامي دون وسيط أو وعاء يختاره المؤلف أو يُرغم عليه لتقديم حدث درامي يصور صراعاً إرادياً بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها"٣٤، والنص الدرامي يتجاوز الذاتية، ويتحرر من الانغلاقية، وينفتح على مستويات حوارية متعددة، تتيح المجال أمامه للتفاعل والتصاعد بشكل يبعده عن الانغلاق ويبقيه منفحتاً على عوالم متعددة، فدخول النص الدرامي في دائرة مغلقة يقيد حركة الشخصيات ويعرقل سير الأحداث، ويقف دون تصاعد الأفعال الدرامية، وتعدد الأصوات يدخل النص في حوار يدفعه نحو التصاعد الدرامي ، والحوار هنا ينبغي أن يكون فنياً، ويتسم الكثافة والتركيز ، ليتسنى له تحقيق القيم الدلالية والجمالية في النص، ويتمكن من حمل طاقات فكرية وفنية تيسر سبل التكامل في البناء الدرامي، وتتيح للصراع أن ينمو وتتلاحق موجاته من خلال كثافة اللغة الحوارية"٣٥ التي تتسم بالحيوية والدينامية.

ولا يسير الحوار الدرامي على وتيرة واحدة تميل إلى التوحد والثبات بشكل يصبح فيه قالباً جامداً ، يقدم الأفكار بصورة ثابتة غير قابلة للنقاش، بل " تتعدد مستوياته طبقاً لمواقف الشخصية ومستوياتها المعرفية"٣٦ بمعنى تبادل الحوار من خلال عرض الأفكار وطرح القضايا ومناقشتها بهدف الوصول إلى نتيجة داخل إطار موضوعي مترابط، وهذا يمنح الحوار القدرة على تنشيط الفعل الدرامي ، وبث الحيوية الفكرية والانفعالية في النص، وحيوية الحوار وفعاليته مرهون بانبثاقه من داخل التجربة الشعرية وانسرابه في النسيج الفني للنص.

إن الديالوج ليس مجرد حوار قائم على النقاش أو الجدل بين شخصيتين أو أكثر، ولكنه أسلوب فني نابع من داخل اللحظات الإبداعية ، يتم وفق حساسية درامية ، ويستند على مستويات أدائية متعددة ، تنبع من طبيعة النص، والموضوع الذي يعالجه، والشخصيات الموظفة فيه، ومن رؤية المبدع وطبيعة أفكاره وانفعالاته؛ لأن الحوار منطق فني مرتبط بأسلوب المبدع ومنهجه ، وطبيعة الأصوات الفنية التي يتوسل بها النص، وليس لصيقاً بالعمل الفني ولا مفروضاً عليه من الخارج بل هو نابع من طبيعة التجربة.

إن فعاليات الحوار الدرامي لا تتحقق إلا بتعدد الأصوات وتباين رؤاها، فهي موجودة لخدمة الحدث وذلك بنهوضها بعلاقات وحوارات متنوعة تدفع بالحدث وتعمل على تأزمه ، ولا وجود للحدث الدرامي دون شخصيات تقوم به وحوار يحركه وينميه، وبذلك أصبحت " الشخصية الدرامية الركن الأول والأساسي في النص الدرامي، فهي تتحرك في فضاء ممتلئ مادياً، وغني بالأحداث و المشاعر، كما يرتبط بشكل كبير بحركة هذه الشخصية (الفواعل) وظهورها ونمو الأحداث التي تسهم فيها"٣٧، فقوة الأحداث وفعالية الحوار مرهوناً بتمكن المبدع من خلق أشخاصه ووعيه بطبيعة حركتها، وإدراكه لقيمة أصواتها، فالأحداث والحوارات ينبغي تطور الشخصيات، وتتناسب مع مستوياتها الفكرية والانفعالية والاجتماعية؛ لأن حركة الشخصيات لا تكون بالمستوى نفسه، فهناك شخصيات رئيسية تقوم بدور أساسي في العمل، وتكون أكثر حركة وحيوية من الشخصيات الثانوية.

إن للشخصيات دوراً مهماً في البناء الدرامي، فهي التي تخلق الحبكة والحدث، ويوكل إليها مهمة الحوار، لذلك يجب أن تكون الشخصية الدرامية منسجمة مع ذاتها، بعيدة عن التناقض في حركاتها ، وأفكارها ، وتتمتع بخصائص حيوية متفاعلة مع الأحداث تنمو

وتتطور معها ولا وجود لدراما بدون شخصيات تقوم بالحوار وتحرك الأحداث، وتخلق التوتر الذي يتصاعد من الفعل ويصل به إلى الذروة الدرامية.

وظهور الشخصيات الدرامية لا يتم دفعة واحدة، إذ أن لكل شخصية خصائصها، وطبيعتها في التقديم التي تميزها عن غيرها، فتقديم الشخصية السلبية يختلف عن تقديم الشخصية الإيجابية ، وشخصية البطل الذي يمثل محور الفعل الدرامي يختلف في تقديمه عن الشخصية الثانوية.

ويمثل الحوار وسيلة تعبيرية مهمة في البناء الدرامي، حيث يساهم في رسم صورة الزمان والمكان، والإيماء بطبيعة الشخصيات وحركاتها، والكشف عن أفكارها وعواطفها وهمومها، ووصف المشاهد التي تدفع الحبكة إلى مرحلة أكثر تقدماً.

وبذلك يكون الحوار قوة دافعة للحدث، ومحركة للفعل الدرامي، وأداة دلالية وجمالي تفضي بمكنونات المتحاورين. وتكشف عن هواجسهم وهمومهم وأزماتهم التي تحمل الدلالة للمتلقي وتجذب انتباهه لمتابعة الفعل الدرامي، والدخول فيه لمشاركة المبدع في تطوير الحدث والكشف عن آداء أشخاصه ومواقفهم من خلال عملية التوقع، لذلك ينبغي أن يتسم الأسلوب الحواري بالكثافة والتركيز، وينبض بالحركة والحيوية، ويبتعد عن التكلف والافتعال. ويكون مناسباً لطبيعة الشخصية ومستوياتها الفكرية والاجتماعية؛ لأن الحوار ليس عملية إنشاء خطابي ، بقدر ما هو صوغ فني منبثق عن أفكار الشخصيات الدرامية بكل أبعادها الجمالية ومستوياتها الدلالية.

وقد قدم سميح القاسم لوحة حوارية قائمة على علاقة جدلية بين رمزين موضوعيين في مقطع من محضر تحقيق يُخرج الشاعر من الغنائية ، فيقول راداً على أسئلة المحقق:

– وكيف تسمى البلاد؟
– بلادي
– إذن تعترف؟
– أجل سيدي أعترف
– وما أنا بالسائح المحترف!
– تقول بلادي؟

(٨٢)

– أقول بلادي
– وأين بلادي؟
– بلادك
– وأين بلادك؟
– بلادي
– وقصف الرعود؟
– صهيل جوادي
– وعصف الرياح؟
– امتدادي
– وخصب السهول؟
– اجتهادي
– وكبر الجبال؟
– اعتدادي
– وكيف تسمى البلاد؟
– بلادي
– وكيف أسمي بلادي؟
– بلادي[٣٨]

يكتسب الحوار في هذه القصيدة أهميته من خلال ما يتيحه من صراع يعبر عن المواقف المتضادة، ويكشف عن دخائل الأطراف المتحاورة، ويبدأ الصراع في علاقته الجدلية الضدية التي يحاول الشاعر فيها أن يثبت أحقيته التاريخية بوطنه فلسطين، بحيث دخل مع المحقق في الحوار مباشرة دون مقدمات ليضعنا أمام العداء الحقيقي الذي يوضح الصراع الأبدي على ملكية الوطن، والشاعر/الإنسان الفلسطيني في رده على أسئلة المحقق حول ملكية الأرض يعلن ببساطة وتلقائية تمسكه بالأرض، رغم ما يجره عليه هذا الاعتراف من سخط المحقق، فهو يضع بذلك المحقق أمام الحقيقة التي تثير في نفسه قلقاً وجودياً، يبعث في نفسه الصراع حول الأزمة الموضوعية التي يعانيها اليهود الصهاينة، وقد أكد الشاعر

حقيقة أحقيته في إجابته عن سؤال المحقق التي توضح قلقه الحائر حين يقول: وكيف تسمى البلاد؟ – بلادي– وكيف أسمي بلادي؟– بلادي، فالبلاد التي يظنها المحقق المغتصب بلاده، هي في الواقع بلاد الشاعر.

ومن نماذج الحوار الخارجي ما يقدمه سميح القاسم في حواريته (حوارية السنبلة شوكة القندول) ، وهو يبرز العلاقة الضدية بين رمزين موضوعين هما : السنبلة رمز للشعب الفلسطيني، وشوكة القندول رمز للاحتلال الإسرائيلي، حيث ينشأ بينهما صراع في حقل على الشاطئ الشرقي للبحر المتوسط، والذي يبدؤه الشاعر بقوله:

(المشهد: حقل على الشاطئ الشرقي للبحر المتوسط)
السنبلة : لا تقتليني قبل ميعادي مع الموت.. الحياة
شوكة القندول: القتل بالمجان مهنتي الوحيدة
السنبلة: لكن زهرتك الجميلة
عسل
شوكة القندول: وشهوتي العنيدخ
در بـ.. وموتك منتاه
السنبلة: عيشي وموتي كيف شئت
ما بين زهرتك الحزينة
وظلام شهوتك اللعينة
عيشي وموتي.. واتركيني
شوكة القندول: قدرٌ علينا.. أن تعيشي كي أموت
أو أن تموتي كي أعيش
السنبلة: في الحقل متسع لنا
شوكة القندول: يا جارتي قدر علينا
(تدخل النار وينهض الرعب)
السنبلة وشوكة القندول:
لا تقتلينا

يا نار، نحن صغيرتان وحلوتان معاً ربينا
لا تقتلينا
لا تق..
(يبقى الرماد، وسنبلة شوكة قندول على الأفق[٣٩]

في هذا الحوار الخارجي يبرز هذا المقطع المواقف المتضادة، ويكشف في الوقت نفسه عن دخائل الأطراف المتحاورة ، حيث يبدأ الصراع الجدلي الضدي من إعلان شوكة القندول/المحتل أن القدر قضى عيش واحدة وموت أخرى، فالأرض لا تتسع لكلتيهما (السنبلة وشوكة القندول)، وإن حياة أحداهما تكون على حساب الأخرى، وهذه النتيجة الحتمية برزت في الحوار لتعبر عن طبيعة الأفكار الصهيونية وما تحمله من حقد وكراهية تجاه الفلسطيني، وقد كشفت عنه لغة الحدث التي تشكلت وفق منطق الشخصيتين المتحاورتين بما فيه من حب وكراهية، وقد ختم الشاعر حواره بمشهدين من مشاهد الحرب هما : دخول النار ونهوض الرعب، ليعصف بطرفي الحوار بحيث لا يبقى منهما إلا الرماد الذي يخصب الأرض، ويظهر إلى الأفق سنبلة وشوكة قندول من جديد، وتستمر شوكة القندول تغطي السنبلة بظلالها السوداء المفزعة ، وتحجب عنها النور لتكابد دائماً الظلم والمعاناة.

ثم في قصيدة " خديجة تنتظر حبيبها القادم بالمهر" للشاعر سميح القاسم، تتشكل بنية حوارية معتمدة على الحوار الخارجي، بين خديجة التي ترمز إلى الوطن فلسطين، وحبيبها وهو المناضل الفلسطيني الذي يسعى إلى استرجاع الوطن ودفع المهر حتى لو كان من دمه ، حيث يقول:

أنا لن أبيع الكرم مهما كان
والمهر اللعين آتي به من آخر الدنيا لوالدك اللعين
ضحكت وفي سفح الجبل
صهل الجواد الأبيض العار ي
وأشهر في الفضاء.. قمرين... وجهي جثتين
وغاب.. وارتعشت خديجة
يا ليل، خبي بجناحك عابر سبيل

طالع من الغربة على الدرب الطويل
وإن كان نجم الموت حبّو وما ارتجع
يا ليل.. دفّي بجناحك جر القتيل
عامان مرّا.. وهو ينزف مهرها
وعلى الطريق.. من آخر الدنيا إليها..
أخ يا رشاش قطاع الطريق[٤٠]

اعتمد الحوار في القصيدة على طرفين هما موقف الحبيب البطل الذي رفض بيع الأرض وأصر على دفع مهرها، وقد انطلق في الدروب يبحث عن مهرها، حتى إذا كاد يصل إلى ما يصبو إليه إذا بقاطع طريق يقضي برشاشه على حلمه.. ومازالت خديجة تنتظر.

ثم نجد خديجة تسترجع هذا المشهد الدرامي مخاطبة الليل بأن يحمي لها بطلها وهي تعبر بذلك عن حب بالغ وحنان وخوف عليه من قبل خديجة، وقد انسجم ذلك مع روح النص.

لقد كانت مادة الحوار مستلهمة من واقع الحياة اليومية، وموظفة توظيفاً فنياً مصوراً لملامح الأزمة وكاشفاً عن طبائع الأصوات المتحاورة ومعبراً عن انفعالاتها وهمومها. وهذا ما نجده في قصيدة محمود درويش (جندي يحلم بالزنابق البيضاء) التي تشكل بنية درامية قائمة على الحوار بين الشاعر وجندي صهيوني هُجر إلى أرض ليست أرضه، وحولته العنصرية الصهيونية إلى سفاح، فيحاوره الشاعر قائلاً:

سألته: والأرض؟
قال : لا أعرفها
ولا أحس أنها جلدي ونبضي
مثلما يقال في القصائد
وفجأة ، رأيتها
كما أرى الحانوت .. والشارع.. والجرائد
سألته: تحبها

أجاب: حبي نزهة قصيرة
أو كأس خمر.. أو مغامرة
– من أجلها تموت
– كلا
وكل ما يربطني بالأرض من أواصر
مقالة نازية.. محاضره!
قد علموني أن أحب حبها
ولم أحس أن قلبها قلبي،
ولم أشم العشب، والجذور، والغصون[٤١]

كشف الشاعر من خلال هذا الديالوج عن نظرتين مختلفتين اتجاه الأرض، النظرة الأولى هي نظرة سلبية تصور نفسية الجندي تجاه الأرض التي هاجر إليها، وهي نظرة تخلو من معاني الحب والارتباط، فلم يربطه بها إلا ما زيف له من مقالة نازية ، ومحاضرة صهيونية ، تعلمه حب هذه الأرض دون أن يحس بأن قلبها قلبه، فهي علاقة ليست نابعة من داخله بل هي مفروضة عليه من الخارج" قد علموني أن أحب حبها" فحبه لها مرتبط بحب قائم على التزييف والتضليل، فهو ليشم عشب هذه الأرض، ولا جذور أشجارها كأصحابها الأصليين، لذلك فالصلة الحقيقية معدومة بينهما، ينظر إليها نظرة عادية خالية من أية أحاسيس، ويراها كبقية الأشياء مثلما يرى الحانوت والشارع والجريدة وإحساسه بها كنزهة قصيرة أو كأس خمر أو مغامرة، ولا يحبها حب المواطن الذي يحب وطنه ويستميت في الدفاع عنه، أما النظرة الثانية فهي تستحضر معها دلالة غائبة تجسدت من خلال صورة جاءت على لسان الجندي الذي نفى أن يكون ارتباطه بالأرض مثل ارتباط الشاعر وتوحده بها (لا أحس أنها جلدي ونبضي، مثلما يقال في القصائد).

وهكذا فإن مادة الحوار قد استلهمت من وقائع الحياة اليومية، ووظفت توظيفاً فنياً قائماً على الحوار الرصين الملتحم بالحدث الذي يحمل بداخله طاقات درامية هائلة.

وفي نص آخر يحاول محمود درويش من خلال الديالوج الذي أقامه مع نبي من أنبياء بني إسرائيل وهو حبقوق أن ينتزع منه اعترافاً بجريمة اليهود بحق الشعب الفلسطيني حيث يقول:

ألو .. هالو
أموجود هنا حبقوق؟
– نعم ، من أنت؟
أنا ياسيدي عربي
وكانت لي يد تزرع
تراباً سمّدته يداً، وعين أبي
وكانت لي خطى وعباءة
وعمامة ودفوف
وكانت لي..
(حبقوق– كفى يا بني!
على قلبي حكايتكم
على قلبي سكاكين[٤٢]

يصور لنا الشاعر خلال الأسطر السابقة عن طريق الحوار الداخلي معاناة الشعب الفلسطيني وآلامه ، واستطاع أن ينتزع من حبقوق اعترفاً بجريمة اليهود ضد الشعب الفلسطيني ، لأن حبقوق وشعبه عانوا نفس المعاناة من الكلدانيين في زمنه، ومثل هذا الاعتراف والتعاطف الذي أبداه حبقوق في حواره مع الشاعر:" على قلبي حكايتكم – على قلبي سكاكين" أراد الشاعر من وراءه أن يضرب العدو الصهيوني بسلاحه الذي يحارب به الشعب الفلسطيني ، سلاح الدعاية واستعطاف العالم ، ويقول لهم أن ما تفعلونه بنا هو ما بكيتم منه قبل قرون، فإذا انتصرتهم بعد كل هذا الظلم، فإننا لابد بعد ظلمكم منتصرون.

ثم يكمل الشاعر حواره في تعليق واضح منه، على كلام حبقوق، حيث يقول:

دعوني أكمل الإنشاد
فإن هدية الأجداد للأحفاد

" زرعنا.. فاحصدوا"
والصوت يأتينا من السماء
يغرق الصحراء بالمطر
ويخصب عاقر الشجر![٤٣]

ويوجه الشاعر حواره إلى العدو الصهيوني موضحاً له أن الجزاء من جنس العمل، وما عليكم إلا أن تنتظروا نهاية الكلدانيين الظالمين نفسها.

وتنهض القصيدة على تقنية الديالوج الدرامي الذي يشكل عنصراً مهماً في الكشف عن طبيعة الأصوات المتحاورة بما تتضمن من وجهات نظر ورؤى مختلفة ، تتبلور من خلالها العلاقة التقابلية التضادية القائمة على جدلية الحوار بين شخصيتين رمزيتين فيها قدر من الالتقاء والتباعد، وهنا يأخذ الحوار أهميته في الكشف عن عمق الفكرة التي توحي بها القصيدة و، وهي أن الصراع الصهيوني صراع وجود، وقد اتضح ذلك من خلال أسلوب الحوار ورؤى المتحاورين الذين تركا المجال مفتوحاً أمام المتلقي للمشاركة في فهم الحوار وإدراك حسه الرمزي.

ويصور الحوار الذي أدارته فدوى طوقان العلاقة بين الفلسطيني ووطنه حينما استدعت شخصيتي عنتر وعبلة، وأدارت بينهما حواراً كشف عن صعوبة اللقاء حيث تقول:

(عنترة العبسيّ ينادي من خلف السور)
عنترة: يا عبل تزوجك الغرباء وإني العاشق !
عبل: لا ترفع صوتك يا عنتر ويلي ويلي !
عنترة: أنا ابن العمّ وعرق العين .
عبل: (يا ويلي عنتر مختبئ في أجفاني)
يسمعك الجند .. يراك الجند .
عنترة: يا عبل دعيني أطعم من
زيتون العينين دعيني
لا تقصيني عن زيتونك لا تقصيني

عبل: طرقات الجند على بابي ويلي ويلي !
عنترة:يا عبلة يا سيدة الحزن خذي زهرة قلبي
الحمراء
صونيها أيتها العذراء
عبل: الجند على بابي ويلاه !
– خبئ رأسك !
خبئ صوتك !
وبنو عبسٍ طعنوا ظهري
في ليلة غدر ظلماء
أصوات الجند: Open the Door!
Ouvre La Porte
افتح إت هاديليت !
افتح باب!
عبل: وبكل لغات الأرض على بابي يتلاطم
صوت الجند
عنترة: يا عبلة اني
عبل: يا ويلي ! [٤٤]

استطاعت الشاعرة من خلال حوارها الخارجي أن تجسد الصراع القائم بين الفلسطينيين وجنود الاحتلال، وتصور مشهداً درامياً يكاد يتكرر يومياً وهو اقتحام جنود الاحتلال للمناطق الفلسطينية، ومداهمتهم للمنازل بحثًا عن الفدائيين، وقد استطاعت الشاعرة من خلال ما أقامته بين هاتين الشخصيتين من حوار أن تعبر عن حالة هذه المواطنة وتصور مشاعرها وانفعالاتها بشكل يبرز خوفها وقلقها على سلامة الفدائي ويعكس مآسي الاحتلال، ويحرك الغضب الوطني لدى المتلقي، وتجعله يتفاعل مع الموقف ويعيش الحدث بكل انفعالاته وتوتراته.

وقد حققت الشاعرة إبراز الصراع عن طريق اعتمادها على التداعيات النفسية التي وضعت المأساة في بنية درامية تخطت النمطية المألوفة، وجعلتها نابضة بالحركة والحيوية ،

وعملت على نمو البناء الفني نمواً وجدانياً وفكرياً وجمالياً بما يتناسب مع تطورات الحالات الانفعالية والتجارب الشعرية.

وفي قصيدة أخرى تقدم لنا فدوى طوقان حواراً مكثفاً ، حول إدعاءات العدو وتزويره للحقيقة الجغرافية والتاريخية، تقول الشاعر لراكب جمعتها به طائرة:

الراكب: طقس غريب
وسماؤنا أبدا ضبابية
من أين أسبانية؟
الشاعرة: كلا أنا من ..من الأردن
الراكب : عفواً من الأردن .. لا أفهم
الشاعرة: أنا من روابي القدس
وطن السنا والشمس
الراكب: يا عرفت، إذن يهودية
الشاعرة: (يا طلقة أهوت على كبدي)

أسهم الحوار الخارجي الذي أدارته الشاعرة في نمو الحركة الداخلية للقصيدة، وكان عنصراً أساسياً في بنائها، إذ جعلت منه عصب القصيدة ومرتكزها الأساسي ومحورها الذي تتنامى من خلاله، وأثرته بفيض من التدفق والحرارة فأصبح يموج بالحيوية، وقد استثمرت الشاعرة الحوار لتجسيد الفكرة الأساسية في القصيدة وهي جهل الرأي العام والغربي على وجه الخصوص بتاريخ فلسطين وجغرافيتها.

فقد بدأ الحوار بسؤال الإنجليزي المضَلّل بالدعاوى الصهيونية الشاعرة عن هويتها ، فأجابته بأنها من الأردن، ولكن الجهل هذا الإنجليزي لم يعرف الأردن، كما أنه لم يعرف بأن القدس للفلسطينيين، وذلك عندما ذكرت الشاعرة بأنها من القدس وهذا بسبب الدعاية الصهيونية التي تدعي أن القدس عاصمة إسرائيل.

ثم تقطع الشاعرة الحوار بلحظات صمت ومرارة من هول المفاجأة ورفض هذا الاستنتاج من هذا الغربي الذي نجحت الدعاية الصهيونية في جعله يعيش في جهل وضباب، فلم تعد

عيونه إلا ما يريد لها الصهاينة أن تراه– على حد تعبير الشاعرة– وتختم قصيدتها بإعادة ذكر الضباب، وكيف فعل فعله في طمس الحقائق التي تعمل على محو معالم الهوية الفلسطينية حيث تقول:

هيهات : كيف تعلمه؟
هنا الضفاف والدخان في بلادكم
يلفلف الأشياء.. ويطمس الضياء
فلا ترى العيون غير ما يراد للعيون أن تراه[٤٥]

وتكتفي الشاعرة بهذا المقطع في الرد على تلك الدعاوي الباطلة معتمدة على بعض المشاهد التي عرضتها لطبيعة تلك البلاد التي غطت سماءها الغيوم، كما غطت رؤيته بضباب الظلم والزيف فلم تعد ترى عيونه إلا ما يريد الصهاينة أن تراه.

وفي قصيدة معين بسيسو " مأساة الدب مراد" قام الحوار الخارجي بتصوير الأبعاد النفسية والاجتماعية والجسمية للشخصيات محور هذه القصيدة، وقد نتج عن الحوار موت البطل وإعدامه رغم براءته، ووراء ذلك جماعة المنافقين التي تعمل على الإطاحة بالشرفاء وإزاحتهم عن طريق النضال، حيث يقول:

الجوقة: ضبطت في حوزته أنياب ومخالب
الدم فوق النار
الدم فوق الناب
والدم فوق المخالب
والدم فوق الكرباج
المحقق: اسمك؟
الد ب: الد ب– مراد
المحقق : عمرك؟
الد ب: خمسة أعوام
المحقق: مهنتك
الد ب : مهرج

في السيرك
في السيرك المفتوح
المحقق: أنت القاتل
الد ب: أنا..؟

تتهم الجوقة– التي تحيط بالحكام وتحرضهم على الجماهير– بأنه قاتل وتشهد بذلك زوراً وبهتاناً، وتقدم أدلة باطلة على هذه الجريمة في محاولة لإدانة الدب مراد، ثم نجده يحدث نفسه متألماً من هذا الوضع، وكلما شدد المحقق عليه زاد ألمه حيث يقول:

كنت أجوع وأعطش
حين يجيء إلي
يشكو لي فقره
ويحدثني عن أطفاله
كنت أقول له خذ لبني
أعط اللبن لأحفادك

ثم يتحدث الدب عن نفسه، وأنه لم يقم بعمل القتل، فيقول:

كان يقدم عسله
كان يقدم لبنه
كي يسمع ضحكة طفل
لكن من منكم سوف يصدقني
لا أحد منكم

إن المؤامرة التي حاكاها أفراد الجوقة لا تقل عن العدو، وقد تمثلت عناصر الجوقة في الكلب والذئب والفيل والأسد الذين حاولا أن يلفوا خيوط المؤامرة حول الدب (مراد).

ويدرك مراد أنه لا مفر من قتله، وهو يرى خيوط المؤامرة والحسد تلتف من حوله، فيقول متحدثاً عن مأساته:

أنا أعلم أني سأموت

مشط رصاص ينتظر الدب مراد[٤٦]

وهكذا نجد الحوار الخارجي في هذه القصيدة قد قام بتصوير الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات محور هذه القصيدة، التي أدار من خلالها حواراً بين إرادتين حاولت كل واحدة أن تنتصر لنفسها وتهزم الثانية.

وقد أبرز البناء الدرامي جدلية الصراع بين الأصوات المتصارعة والكشف عن طبائع الأحداث ونمو المشاعر لدى المتحاورين وكشف في الوقت نفسه عن صفاتهم النفسية، وهذا ما دفع أحد النقاد إلى القول:" بأن الحوار أداة تعمل على تقديم الحدث الدرامي إلى الجمهور دون وسيط لتصوير صراع بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها"٤٧

إن الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي قد عمق الصراع في القصيدة الفلسطينية الحداثية، وأعلى من قدرها فنياً، ووسع دائرة التعبير عن ألوان النضال الفلسطيني.

الأسلوب السينمائي في القصيدة " المونتاج":

المونتاج تقانة من التقانات الحديثة التي اعتمدها كثير من شعراء الحداثة، وهي تقانة مستعارة من منجزات الفن السينمائي، وهو " تعاقب الصور على نحو خاص مستهدفاً نتيجة عاطفية معينة"٤٨

فالأسلوب المونتاجي ذو طابع اختزالي يمر على الموقف والأحداث مروراً سريعاً، بصورة مكثفة وموحية، ويعمد المبدع فيه إلى اقتطاع مشاهد متناثرة من المواقف والأحداث– على اختلاف زمانها ومكانها– ودمجها ضمن مناخ فني ونفسي موحد، ينهض بقيمتها الدلالية، ويمنحها آفاقاً إيحائية متجددة، وهذا شبيه بدمج المخرج السينمائي لمشاهد من الأبيض والأسود في سياق فيلم ملون حيث يكون تغيير الضوء فيه إشارة للدمج٤٩، وليس ضرورياً أن تكون مرجعية التشكيل المونتاجي من واقع حياة المبدع، فقد يتكون من مواقف متشتتة مر بها المبدع أو قرأ عنها، أو سمع بها، واتخذ نحوها موقفاً معيناً، واختزنها في نفسه، وهذا يوحي بقيام المونتاج على أساس اللقطة الدرامية الخاطفة، واللمحة الدلالية المكثفة التي تفتح

النص على فضاء دلالي واسع، وتمد المتلقي بخلاصة معرفية مكثفة ، عن الأحداث والمواقف والشخصيات.

ويلجأ المبدع من أجل تحقيق هذا النوع من التشكيل الفني الاختزالي إلى الحذف والإسقاط، والإشارة والتلميح ، وتجنب التفاصيل الزائدة، وتجاوز الإغراق في الجزئيات والتسلسل التاريخي، واعتماد الإشارات السريعة، وهذا يقلص زمن السرد ويزيد من وتيرة التفكير الدرامي.

فالمونتاج يعمل على كسر زمن السرد، بشكل تصبح فيه المواقف والأحداث لا تخضع للتسلسل التاريخي والمنطقي للأشياء، بل تتقاطع وتتزامن وفق رؤية المبدع ، وأساليبه الدرامية ، كالتقديم والتأخير والإخفاء والإظهار، والبطء والإسراع، التي تخلق فضاءً درامياً يتسم بالكثافة والإيحاء، يتمكن من عيش الحاضر الراهن، والارتداد إلى الماضي والنهل من معينه، والامتداد نحو المستقبل لاستشراف آفاقه، وهذا " يعد تلويناً إيقاعياً ينتقل بالقارئ بين معان متنوعة في محيط الفكرة الأساسية ، فيستثير فينا ملكتي التفكير والشعور لنفكر ونشعر في آن واحد٥٠ واستثارة هاتين الملكتين توحيان بنهوض القصيدة على الفعل والحركة اللذين يضفيان على آلية الإبداع إيقاعاً درامياً موحيًا بطبيعة اللقطات والمشاهد المونتاجية، يثير اهتمام المتلقي لمتابعة نقلاتها الإيحائية.

وقد استفاد محمود درويش من الأسلوب المونتاجي، فرسم مشاهد ولقطات فنية متتابعة تقسم بالحركة والتكثيف ، حيث يقول:

أصلح من جلسته.. وداعب الجريدة المطوية
وقال لي كأنه يُسمعني أغنية:
كخيمة هوى على الحصى
وعانق الكواكب المحطمة
وكان على جبينه الواسع تاجٌ من دم
وصدره بدون أوسمة[٥١]

فقد اعتمد التشكيل المونتاجي على الصور الحسية: البصرية والسمعية والشمية والذوقية واللمسية، وجمع بينهما في صورة واحدة نتحسسها في أشكال بصرية متعددة" إصلاح الجلسة، الجريدة المطوية، الخيمة ، السقوط، على الحصى ، الكواكب المحطمة، التاج على الجبين.."، والصورة السمعية في " القول– أغنية– صوت السقوط على الحصى" ، والصورة اللمسية في" مداعبة الجريدة" هذا التكثيف في اللقطات المونتاجية التي تشاكل عمل السينمائي وما توحي به من إيقاع وحركة وانتقال للرؤية ، وتصوير للمواقف بلغة شعرية تنطوي على حمولات معرفية ذات أبعاد دلالية وجمالية تتناغم مع طبيعة الحدث وتعمل على تصاعد الحس الدرامي وتوسيع ظلاله داخل النص.

كما استثمر محمود درويش هذا الأسلوب السينمائي في الارتداد إلى الماضي واسترجاع ذكرياته والامتداد إلى المستقبل واستشراف آفاقه، وإبراز حقيقة العلاقة النفسية التي تربط الإنسان الفلسطيني بأرضه، وذلك في قصيدته(سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) حيث يقول:

وراحة البن جغرافيا
ورائحة البن يد
ورائحة البن صوت ينادي.. ويأخذ
ورائحة البن صوت ومئذنة (ذات يوم يعود)
ورائحة البن ناي تزغرد فيه مياه المزاريب ينكمش
الماء يوماً ويبقى الصدى[٥٢]

فقد اعتمد هذا الأسلوب المونتاجي على تراسل مدركات الحواس وتبادل صفاتها ، وكسر زمن السرد وفتحه على ماض قريب له شذاه في وجدان الشاعر، وحاضر عاش مأساته، ومستقبل استشراف آفاقه، مكنه ذلك من إبداع صور فنية ذات أبعاد درامية تتسم بالتناغم ، وتتمحور حول بؤرة دلالية تشكل مجالاً واسعاً لاستدعاء الذكريات التي تمثل حافزًا قوياً لتغلب الشاعر على مآسي الحاضر والتطلع إلى مستقبل أفضل.

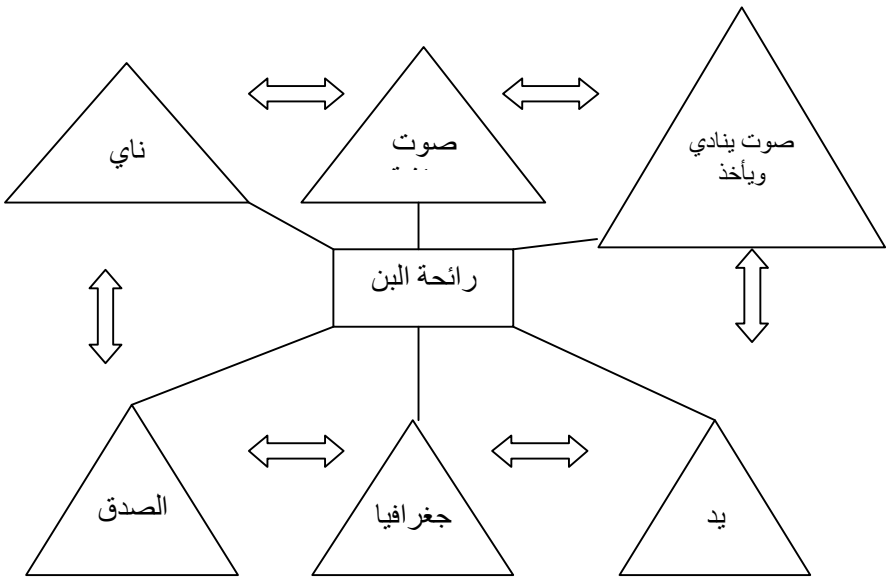
فهذه اللقطات المونتاجية التجريدية توضح علاقة سرحان بأرضه ، وهي علاقة نفسية قائمة على صور محفورة في الذاكرة توحي بتعلقه بأرضه وانشداده نحوها ، فهذه الصور

مؤتلفة وإن كانت متباعدة على هذا النحو الغريب، وذلك أنها تصدر عن عاطفة واحدة، " فالصور تتداعى في ذهن الشاعر تداعياً، مركزه التأثر الوجداني السائد، وهذا ما يمكن أن نسميه تبكّر العواطف، ومن ثم يتبين لنا أن التداعي لا يعتمد على ما بين الأفكار من تشابه اعتماده على ما بين حالات الشعور من تجاوب وتناظر"٥٣

وينقل محمود درويش ما يجول بخاطر سرحان الذي كان قد اغتال كيندي في أعقاب تصريح له أدلى به في حشد صهيوني من صور وتداعيات يمكن أن نلمسها على النحو التالي:

فالشاعر في هذه الصور الفنية لا يشعر المتلقي بأنه أمام قضايا ومواقف وأحداث مرتبة ترتيباً زمنياً، بل أمام لقطات ومشاهد فنية يغلب عليها الطابع المونتاجي، فالقهوة في مفهوم سرحان رمز وأداة يستدعي بها سرحان ذكريات مختلفة ، فرائحة البن جغرافيا، لأنها تذكره بوطنه فلسطين، فهذا الوطن له حدوده الجغرافية.

" رائحة البن صوت ينادي.. ويأخذ" ، لأن رائحة البن تستدعي صوت فلسطين الذي قام بإحضارها وتقديمها للجالسين في المقهى، " وراحئة البن ناي تزغرد فيه مياه المزاريب ينكمش الماء يوماً ويبقى الصدى" فهو يسترجع في ذاكرته صوت مياه المزاريب في بلدته التي تركها منذ طفولته ، حين ذهب الماء وظل الصدى يصرخ به وينادیه.



ومن قصائد محمود درويش التي استثمر فيها الأسلوب السينمائي أيضاً، والتي هي عبارة عن مقتطفات مستوحاة من صميم الواقع الحي، الذي يعيشه الشاعر بتجربته وإحساسه، حيث يقول:

بيروت فجرا:
يطلق البحر الرصاص على النوافذ ، يفتح أغنيةً
مبكرة يطيّر جارنا رف الحمام إلى الدخان. يموت من لا
يستطيع الركض في الطرقات، قلبي قطعة من برتقال
يابس، أهدي إلى جاري الجريدة كي يفتش عن أقاربه
أعزيه غداً.. أمشي لأبحث عن كنوز الماء في قبو البناية
أشتهى جسداً يضيء البار والغابات[٥٤]

لقد استطاع محمود درويش عن طريق هذه اللقطات المونتاجية السريعة أن يعيد صياغة المواقف والأحداث بصورة أكثر كثافة وحيوية تمس شغاف القلب دراميتها الإيحائية.

فإطلاق الرصاص ، وغناء العصفور، وتطيير رف الحمام ، الدخان، والركض في الطرقات ، والجريدة، وكنوز الماء في قبو البناية.. كلها مقتطفات من المشاهد اليومية المخترقة بالمجاز، بحيث تكون بعيدة عن الضبابية وقريب من ذات المتلقي، وتتشكل هذه اللقطات الفنية في حركة مونتاجية سريعة تتسم بالكثافة والإيحاء وتختزل المواقف والأحداث في مشاهد بانورامية مختلف الزمان والمكان، يجمعها إطار موضوعي ونفسي موحد يكسب العمل الفني الحيوية والدينامية ويمنحه دفقاً دلالياً وجمالياً يخرجه من محدوديته نحو فضاء إيحائي واسع.

وإذ يلحق المبدع الصورة بالصورة على نهج المونتاج السينمائي فإنه يحقق غايته البنائية، وقد نجح الشاعر الفلسطيني في هذا المجال، ومن ذلك ما نجده عند فدوى طوقان في قصيدتها(شهداء الانتفاضة) ، حيث رسمت مشاهد ولقطات فنية متتابعة تتسم بالحركة والتكثيف، وذلك في قولها:

هجم الموت وشرع فيهم منجله
في وجه الموت انتصبوا
أجمل من غابات النخل وأجمل من غلات القمح وأجمل من إشراق
الصبح
أجمل من شجر غسلته في حضن الفجر الأمطار
انتفضوا.. وثبوا.. نفروا
انتشروا في الساحة حزمة نار
اشتعلوا ..سطعوا.. وأضاءوا
في منتصف الدرب وغابوا[٥٥]

عبرت الشاعرة من خلال أسلوب المونتاج السينمائي عن صمود المنتفضين أمام آلة الدمار الصهيوني، وشموخهم في وجهه بكل قوة وشجاعة، وقد ظهر ذلك في اللقطات المونتاجية المكثفة التي صورت من خلالها أحداث الانتفاضة، وصاغت مواقفها صياغة فنية ضمن حبكة درامية مثيرة قائمة على الإشارة السريعة واللمحة الخاطفة الموحية، وذلك باستخدامها وحدات خطابية تأخذ سمة الماضي، وتدل على التتابع الحركي ضمن نبض

إيقاعي سريع يتناسب مع طبيعة الموقف تمثل (انتصبوا- وثبوا- نفروا- انتشروا- اشتعلوا- سطعوا- أضاءوا- غابوا)، و يعمل على تسريع وتيرة الأحداث وكسر حدة الزمن مما يزيد من وتيرة الفعل الدرامي، ويتيح المجال أمام المتلقي لتصور المواقف والأحداث التي يتحرك فيها الفعل الدرامي.

ومن ذلك ما نجده عند سميح القاسم من استخدامه لأسلوب المونتاج وما يوحي به من إيقاع وحركة وانتقال للرؤية، وتصوير للمواقف بلغة شعرية تنطوي على حمولات معرفية ذات أبعاد دلالية وجمالية تتناغم مع طبيعة الحدث، وتعمل على تصاعد الحس الدرامي وتوسيع ظلاله داخل النص ، حيث يقول:

منتصب القامة.. أمشي
مرفوع الهامة.. أمشي
في كفي قصفة زيتون وحمامة
وعلى كتفي.. نعشي
وأنا أمشي
قلبي قمر أحمر
قلبي بستان
فيه العوسج، فيه الريحان!
شفتاي.. سماء تمطر
ناراً حيناً حباً أحياناً!
وأنا أمشي.. أمشي
منتصب القامة .. مرفوع الهامة
في كفي قصفة زيتون وحمامة
وعلى كتفي .. نعشي[٥٦]

فقد اتخذ الشاعر صورة حية للمناضل الفلسطيني، حيث قدم مجوعة من اللقطات المونتاجية التي نسج منها خيوط بنائه المونتاجي، وصاغ مواقفه صياغة فنية ضمن حبكة

درامية مكثفة ومثيرة قائمة على الإشارة السريعة، فالمناضل يمشي في خيلاء وكبرياء بدلالة انتصاب القامة، ورفع الهامة التي تخفي في طياتها الأنفة والعزة.

ثم تجيء لقطة أخرى وهي أن المناضل يحمل رمز السلام غصن الزيتون بكف، ورمز التحدي والثورة حتى الموت الكفن، فقد غدا قلبه قمراً أحمر دموياً بدلالة أنه يضحي في بعض الأحايين بستاناً وارفاً يظلل من يطلب الفيء والراحة ، وشفتاه تمطران غضباً ونارًا حارقة على من يستحق ذلك من الأعداء، وتمطران حباً ورخاء في أحيان أخرى، هذه اللقطات عملت على تسريع وتيرة الأحداث، كما أنها أتاحت المجال أمام المتلقي لتصور المواقف والأحداث، وذلك بالاقتصاد في التعبير، من خلال الفراغ المنقط الموجود في الانفعال.

لقد استطاع الأسلوب السينمائي أن يعيد صياغة المواقف والأحداث بصورة أكثر كثافة وحيوية.

وأخيراً حاولنا في الدراسة الموسومة بـ " التقانات الدرامية في الشعر الفلسطيني الحداثي" إلقاء الضوء على عناصر البناء الجديد وكيف استطاعت القصيدة الفلسطينية الحديثة أن تستفيد من هذه العناصر كأدوات تعبيرية تسهم في تكوين بنية القصيدة لتساير الظروف المأساوية للشعب الفلسطيني وتثبت أن القصيدة كائن حي يصيبها التطور كغيرها من الأجناس الأدبية . فالقصيدة الفلسطينية الحداثية تجاوزت الشكل الموروث للبنية ، وخلقت بنى جديدة قائمة على أساس الإفادة من منجزات الفنون والأنواع الأدبية . وقد عمد الشاعر الفلسطيني لخلق هذه الأشكال البنائية لتتناغم مع مستوى التطور الفكري والحضاري مستفيداً من خبراته المعرفية وقراءاته لكثير من الآداب ومحاكاته للأبنية المعمارية للقصائد العالمية . فهجر الشاعر الفلسطيني المباشرة والتقريرية وعمد إلى إدخال أبنية جديدة على القصيدة مثل البناء السردي والحوار على المستويين الداخلي والخارجي والأسلوب السينمائي التي مكنته من تقديم مفاهيم وتصورات درامية تتناسب مع مستجدات العصر . إن هذه الأشكال البنائية الحديثة استوعبت هموم الشاعر الفلسطيني وقضاياه ، وفتحت المجال أمامه للتعبير بحرية عن أفكاره وانفعالاته وتجاربه كما جعل القصيدة الفلسطينية تدخل في علاقات تناصية مع غيرها من الفنون والأنواع الأدبية الأخرى ، الأمر الذي أدى إلى إثراء القصيدة الفلسطينية

وتوسيع إمكاناتها وتنويع مستوياتها الأدائية وقواها التعبيرية ، وأمدتها بآفاق دلالية ثرية وانتقلت بها من حالتها السطحية والوصفية إلى حالة أكثر عمقاً وتأملاً في حقيقة النص . ولقد سعى الشاعر الفلسطيني من وراء هذا الانفتاح الحاصل بين الأجناس الأدبية والأنواع الفنية الخروج بتجاربه من ضيق الذاتية والغنائية والدخول إلى مناطق أكثر كثافة وشمولاً تكسب تجاربه بعداً موضوعياً وعمقاً درامياً وتعمل على استيعاب متغيرات الحياة وبلورة متناقضاتها.

الحواشي والهوامش:

١. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية – القاهرة، ط٥، ٢٤٣/١٩٩٤.

٢. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، دار الآفاق –بيروت، ط ٣، ١٩٨٦م/١٤٩

٣. انظر ،ميشال عاصي، الفن والأدب، المكتب التجاري للطباعة –بيروت، ط ٢، ١٤٦/١٩٧٠.

٤. محمد محمود رحومة، الدائرة والخروج– دراسة في شعر البردوني ، مكتبة الشباب – مصر، ٣٢/١٩٩٣.

٥. انظر، نظمي محمود بركة، العناصر الدرامية في القصيدة الفلسطينية المعاصر، رسالة دكتوراه غير مطبوعة بإشراف الأستاذ الدكتور أحمد كمال زكي والأستاذ الدكتور مصطفى عبد الشافي الشورى– جامعة عين شمس، كلية الآداب– قسم اللغة العربية،٨/١٩٩٧.

٦. وليد منير، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، ٨/١٩٩٧.

٧. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة الجماهيرية، ٨٦/١٩٩٦.

٨. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر/ ٢٤٥.

٩. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه – دراسة ونقد ، دار الفكر العربي– القاهرة، (د.ط) ، (د.ت)،١١٣

١٠. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي– مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة ، المركز الثقافة العربي –بيروت والدار البيضاء ،ط١ ١٩٩٠،٣٨

١١. نظمي محمود بركة، العناصر الدرامية في القصيدة الفلسطينية المعاصرة – رسالة دكتوراه /٢١

١٢. السيد إبراهيم ، نظرية الرواية – دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ، دار قباء للطباعة – القاهرة،١٩٨٨ /٩٩.

١٣. فوزي كريم ، فدوى طوقان ، ثلاث خطوات إلى الينبوع، شؤون فلسطينية ، عدد ٨، سنة ١٩٧٢م/٧٩.

١٤. رشا رشدي، فن القصة القصيرة ، دار العودة –بيروت، ط٢، ١٩٧٥،٩٧

١٥. فدوى طوقان ، الأعمال الشعرية الكاملة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت،ط١ ، ٥٤٢/١٩٩٣–٥٤٦.

١٦. محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة–بيروت، ط١١، ٥٨٣/١٩٩٤

١٧. سميح القاسم، الأعمال الكاملة، دار الهدى– كفر فرع/فلسطين، ط١، ٣٥٧/١٩٩١

١٨. سميح القاسم، الأعمال الكاملة/ ٥٠١– ٥٠٦

١٩. محمود درويش ، ديوان محمود درويش /٣٥٥

٢٠. توفيق زياد، الأعمال الكاملة، ، دار العودة– بيروت، د.ت،٩٣

٢١. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي– بيروت، ط١، ١٦٦/١٩٩٤.

٢٢. زينب فرغلي حافظ، الخصائص الجمالية والمستويات الدلالية في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، رسالة ماجستير ، كلية الدراسات العربية ، جامعة المنيا، ١٦٣/١٩٩٣.

٢٣. عواد علي ، غواية المتخيل المسرحي– مقارنات لشعرية النص والعرض والنقد ، المركز الثقافي العربي– بيروت والدار البيضاء، ط١، ٦٥/١٩٩٧–٦٦

٢٤. انظر نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي ، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان –بيروت والقاهرة، ط١، ٣٧١/١٩٩٦.
٢٥. فدوى طوقان ، ديوان وجدتها ، دار الآداب–بيروت، ط٣، ١٩٦٢/ ١٥٤–١٥٥
٢٦. فدوى طوقان ، الأعمال الشعرية الكاملة / ٤٥٧– ٤٥٨.
٢٧. فدوى طوقان، ديوان أعطنا حباً ، دار الآداب–بيروت، ط١، ٣٧٨/١٩٦٠.
٢٨. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر/٢٩٤.
٢٩. سميح القاسم، ديوان سأخرج من صورتي ذات يوم، دار الأسوار– عكا، ط١، ٥٦/٢٠٠٠.
٣٠. سميح القاسم، الأعمال الكاملة ١٨٢/١ – ١٨٣
٣١. أحمد دحبور، الأعمال الكاملة، دار العودة –بيروت، ٢٨١/١٩٨٣.
٣٢. ممدوح السكاف، رحلة في عالم فدوى طوقان، شؤون فلسطينية ، عدد ٣٦، ٩١/١٩٧٤.
٣٣. محمود درويش ، الأعمال الكاملة، دار العودة – بيروت ، ٤٣٢/١٩٨٧– ٤٣٦.
٣٤. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي ، دار البشير عمان، ١٦٥/١٩٨٨
٣٥. انظر إبراهيم السعافين، أصول الدراما ونشأتها في فلسطين، فصول ، المجلد الثاني، العدد الثالث، ١٩٣/١٩٨٢.
٣٦. عبد الله التطاوي، الجدل والقص في النثر العباسي ، دار الثقافة – القاهرة، ١٥٦/١٩٨٨.
٣٧. أكرم يوسف ، الفضاء المسرحي دراسة سيميانية ، ، دار مشرف مغرب– دمشق، ط١، ١٩٩٤،٧٣
٣٨. سميح القاسم، سأخرج من صورتي ذات يوم ٥٧–٥٨
٣٩. سميح القاسم، الأعمال الكاملة/٦٦–٦٧.
٤٠. سميح القاسم، الأعمال الكاملة/٥٠.
٤١. محمود درويش، ديوان محمود درويش /١٨٩–١٩٠.
٤٢. محمود درويش ، ديوان محمود درويش/١٥٧–١٥٨.
٤٣. محمود درويش ، ديوان محمود درويش/ ١٥٨.

٤٤. فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة /٤٥٢–٤٥٢.

٤٥. فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة /٤١١–٤١٤.

٤٦. معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة – بيروت ، ١٩٨٧/ ٤٧٨.

٤٧. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي/ ١٥٩.

٤٨. جبرا إبراهيم جبرا، من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر المونولوج، المونتاج التضمين ، مجلة الآداب، العدد الثالث، السنة الرابعة عشرة ، ١٩٦٦/٦٠.

٤٩. انظر صلاح فضل، عين النقد على الزاوية الجديدة ، دار قباء– القاهرة ، ١٩٩٨/٦٣.

٥٠. إبراهيم الشيخ علي إبراهيم، البناء الفني والتشكيل الدرامي في الشعر السياسي المعاصر، رسالة ماجستير غير مطبوعة ، إشراف الدكتور محمد رحومة، والأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد ، جامعة المنيا، كلية الدراسات العربية، ١٩٩٥/١٦٨.

٥١. محمود درويش، ديوان محمود درويش/ ١٩٨

٥٢. محمود درويش، ديوان محمود درويش /٤٥٠

٥٣. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، ١٩٨٣/ ٣٦–٣٧

٥٤. محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي ، دار العودة–بيروت، ط١٣، ١٩٨٧/٥٤

٥٥. فدوى طوقان ، الأعمال الشعرية الكاملة /٥٤١

٥٦. سميح القاسم، ديوان سميح القاسم،منشورات عربدة – حيفا ، ١٩٧٩/ ١٧٤–١٧٥.

المصادر والمراجع:

١- إبراهيم السعافين ، أصول الدراما ونشأتها في فلسطين ، مجلة فصول ، المجلد الثاني، العدد الثالث، ١٩٨٢.

٢- إبراهيم الشيخ علي إبراهيم، البناء الفني والتشكيل الدرامي في الشعر السياسي المعاصر، رسالة ماجستير ، كلية الدراسات العربية – جامعة المنيا، ١٩٩٣.

٣- أحمد دحبور، الأعمال الكاملة، دار العودة –بيروت، ١٩٨٣.

٤- أكرم يوسف، الفضاء المسرحي- دراسة سيميائية، دار مشرق مغرب- دمشق، ط١، ١٩٩٤.

٥- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي- بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٦- جبرا إبراهيم جبرا ، من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، مجلة الآداب، العدد الثالث، السنة الرابعة عشرة ١٩٦٦.

٧- رشا رشدي، فن القصة القصيرة ، دار العودة–بيروت، ط٢، ١٩٧٥.

٨- زينب فرغلي حافظ، الخصائص الجمالية والمستويات الدلالية في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، رسالة ماجستير – كلية الدراسات العربية ، جامعة المنيا، ١٩٩٣.

٩- سميح القاسم، الأعمال الكاملة، دار الهدى- كفر فرع/فلسطين، ط١، ١٩٩١.

١٠- سميح القاسم، ديوان سأخرج من صورتي ذات يوم، دار الأسوار- عكا، ط١، ٢٠٠٠.

١١- سميح القاسم، ديوان سميح القاسم،منشورات عربدة – حيفا ، ١٩٧٩.

١٢- السيد إبراهيم ، نظرية الرواية – دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ، دار قباء للطباعة- القاهرة، ١٩٨٨.

١٣- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة الجماهيرية، ١٩٩٦.

١٤- صلاح فضل، عين النقد الزاوية الجديدة، دار قباء- القاهرة ، ١٩٩٨.

١٥- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، دار البشير- عمان، ١٩٨٨.

١٦- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي- مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي –بيروت والدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.
١٧- عبد الله التطاوي، الجدل والقص في النثر العباسي، دار الثقافة- القاهرة، ١٩٨٨.
١٨- عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية – القاهرة، ط٥، ١٩٩٤.
١٩- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه – دراسة ونقد ، دار الفكر العربي- القاهرة، د.ط، د.ت.
٢٠- عواد علي ، غواية المتخيل المسرحي- مقارنات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي–بيروت والدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧.
٢١- فدوى طوقان ، الأعمال الشعرية الكاملة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت،ط١ ، ١٩٩٣.
٢٢- فدوى طوقان ، ديوان أعطنا حباً ، دار الآداب- بيروت، ط١، ١٩٦٠.
٢٣- فدوى طوقان ، ديوان وجدتها، دار الآداب- بيروت، ط٣، ١٩٦٢.
٢٤- محمد محمود رحومة، الدائرة والخروج- دراسة في شعر البردوني ، مكتبة الشباب – مصر، ١٩٩٣،٣٢.
٢٥- محمود درويش ، الأعمال الكاملة، دار العودة – بيروت ، ١٩٨٧.
٢٦- محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة–بيروت، ط١١، ١٩٩٤.
٢٧- محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، دار العودة–بيروت، ط١٣، ١٩٨٧.
٢٨- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ، دار الأندلس للطباعة والنشر،ط٣، ١٩٨٣.
٢٩- معين بسيسو، الأعمال الكاملة، دار العودة- بيروت، ١٩٨٧.
٣٠- ميشال عاصي، الفن والأدب، المكتب التجاري للطباعة –بيروت، ط٢، ١٩٧٠.
٣١- نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان- بيروت والقاهرة، ط١، ١٩٩٦.
٣٢- نظمي محمود بركة، العناصر الدرامية في القصيدة الفلسطينية المعاصر، رسالة دكتوارة، كلية الآداب- جامعة عين شمس ١٩٩٧.

٣٣- وليد منير، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ، ١٩٩٧.