# الصورة المشهدية في شعر محمد مهران السيد

## (ديوان "طائر الشمس" نموذجا(2).)

إعداد

د/ رجب خميس أحمد أبوالعلا

مدرس البلاغة والنقد

كلية دار العلوم- جامعة المنيا

[2] – طائر الشمس – ضمن سلسلة "أصوات أدبية" تأتي هذه المجموعة الشعرية المتميزة للشاعر محمد مهران السيد. والمجموعة تضم قصائد الشاعر في السنوات العشر الأخيرة، والتي كتبها بعد ديوانه السابق (زمن الرطانات). والشاعر محمد مهران السيد من الجيل الثاني لحركة الشعر الحديث في مصر، وقد أسهم بنتاجه الشعري وصوته المتميز في رفد هذه الحركة بالعديد من المجموعات منها: (ثرثرة لا أعتذر عنها)، و(الدم في الحدائق) فضلا عن مسرحيتيه الشعريتين: (حكاية من وادي الملح) و(الحربة والسهم).

## المستخلص

تستشعر في إبداعات "محمد مهران السيد" بالإيحاءات وابتكارية البناء الفني، والقدرة على الثراء الإبداعي مما يحتاج إلى مجاهدة وعناء في كشف أغوار إبداعاته.

في ديوان "طائر الشمس" استطاع الشاعر "محمد مهران السيد"أن يبني الصورة المشهدية عبر الرصد (السينماعين) بلغة ألهمت المتلقي جوا من التصوير والعرض في الوقت ذاته، مستعينا في ذلك بالقدرة على توظيف ثقافته ولغته، متشابكا بعناصر التوظيف مع معطيات الفنون الأدبية السردية الأخرى، ومعطيات الدرس المعاصر من: تناص ورمز .. وغير ذلك، وهو ما شكل تصويرية وظف فيها عناصر المكان والزمن والشخصيات والأحداث بشكل تصويري، ورصد حركي وبصري وسمعي، وكانت للصور الجزئية حضورها في تضفير جدائل المشهدية، مما شكل الصورة المشهدية على امتداد الحكاية والوصف والحوار، فكانت محاور البحث التي حاول فيها الباحث أن يحدد مفهوم الصورة المشهدية في المحور الأول، وفي المحور الثاني: رصد لمعطيات الصورة المشهدية الحكائية، أما المحور الثالث: فكان مخصصا للصورة المشهدية الوصفية، وأخيرا المحور الرابع: الصورة المشهدية الحوارية، ثم أعقب هذه المحاور أهم ما توصلت إليه الدراسة من نتائج، مع ثبت لأهم للمصادر والمراجع.


**الكلمات المفتاحية**: المشهدية– الحكائية– الوصفية– الحوارية– الصورة


## . Abstract

In the works of **Mohamed Mehran El-Sayed**, one senses the hints and innovative artistic structure, along with the richness of creativity that demands effort and struggle to uncover the depths of his creations.

In the collection "The Sunbird," the poet **Mohamed Mehran El-Sayed** was able to construct the visual image through cinematic observation, employing a language that inspired the audience with a simultaneous sense of portrayal and presentation. He relied on his ability to utilize his culture and language, intertwining elements with the components of other narrative artistic forms and contemporary theoretical insights such as intertextuality and symbolism. This created a visualization that employed elements of place, time, characters, and events in a vividly descriptive manner, alongside dynamic, visual, and auditory observations.

Partial images had their presence in weaving the strands of the scene, shaping the visual image throughout the narrative, description, and dialogue. The research was divided into several axes: the first aimed to define the concept of the visual image; the second documented the narrative elements of the visual image; the third focused on the descriptive visual image; and finally, the fourth addressed the dialogic visual image. The study concluded with the key findings and a bibliography of important sources and references.


**KEY WORDS:** Witness - Anecdotal - Descriptive - Interactive - Photo

## استهلال:

محمد مهران السيد شاعر من أبناء الجيل الثاني لحركة الشعر الحر، أسهم بشكل كبير في الدفاع بكلماته الشعرية عن معتقده الوطني، مما يجعلك تستشعر في أعماله الوحدة الموضوعية داخل العمل الواحد، أجاد وبشكل بارع الصياغة الفنية داخل نصوصه، مما أهله ليكون في صدارة الكبار أمثال: (نازك الملائكة– صلاح عبد الصبور– عبد الوهاب البياتي... وغيرهم)، وفي هذا الديوان اكتمال لتجربة شاعر لم يكن له سلاح سوى الكلمة، التي كان لها خصوصيتها الفنية في التركيب "حين تكتمل تجربة شاعر – في ديوان يصدر متوجها لمسيرة طويلة من الإبداع بالكلمة الشاعرة. والكلمة المناضلة على سواء– فإن دارس الشعر يكون أمامها في لحظة نادرة من ثراء مادته الدراسية تقارب لحظة الكشف الصوفي التي لا تكاد تنال إلا بالمجاهدة الشاقة والعناء الطويل"([3])، ولذلك كانت هذه الدراسة محاولة لتسليط الضوء لقراءة أعمال الفتي مهران– على حد تعبير د/ على البطل.

## منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة المنهج التحليلي لدراسة البنية التشكيلية للنص من الناحية الفنية، وما يتداخلها من صور وتراكيب وأساليب وعلامات، كان لها دورها في تشكيل بنية الصورة المشهدية، مع الاستعانة ببعض المناهج الأخرى بحسب ما تقتضيه حاجة الدراسة.

**محاور الدراسة:** جاءت هذه الدراسة مكونة من أربعة محاور، يسبقها استهلال، وهي:

**المحور الأول:** مفهوم الصورة المشهدية.

**المحور الثاني:** الصورة المشهدية الحكائية.

**المحور الثالث:** الصورة المشهدية الوصفية.

**المحور الرابع:** الصورة المشهدية الحوارية.

---

[3] – د/ علي البطل: مصرية التشكيل وقومية الرؤية في ديوان "طائر الشمس" للشاعر محمد مهران السيد، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، يناير 1992م، ص286.

ثم عرض لبعض نتائج هذه الدراسة، مع ثبت للمصادر والمراجع التي اعتمدت عليها الدراسة.

## المحور الأول: مفهوم الصورة المشهدية:

الصورة المشهدية مصطلح يرتبط بالصورة الأدبية العامة في ظاهره، وفي جوهره عملية توصيفية قادرة على الاستعانة بالعديد من عناصر البناء النصي على مستوى الأدب وغيره من الفنون الأخرى، تحولت فيه الصورة إلى نوع من الإبداع الفني يمتزج فيه السرد بالبناء الشعري، تتداخل فيها عناصر السرد من زمان ومكان وشخصيات وانفعالات وحركات وأحداث، تأتي في شكل مشهد وصفي تتحرك فيه كل عناصر الصورة.

هي نمط فني حضرت بعض عناصره في الشعر العربي القديم، ووصلت إلى مرحلة أكثر وضوحا في الشعر العربي الحديث، فالشاعر القديم أتقن وأجاد بدقة متناهية رسم المشاهد بلغته الخاصة، فكان الحضور المشهدي قويا جدا في الافتتاحية الخمرية التي صاحبت النص القديم حينا من الدهر، وفي وصف الرحلة، وفي الصيد، وفي الحرب، فالتوصيف المشهدي كان له حضوره.

وفي العصر الحديث انفتح الشعراء على العديد من العلوم والمعارف والتقنيات الحديثة التي أسهمت وتداخلت في الجانب الفكري والشكلي للنص الشعري، فانتقل الشاعر بنصه من النمطية والتقليدية إلى الحداثة، ومن الغنائية إلى الدرامية، ومن الذاتية إلى الموضوعية، وصاحب هذا التطور خروج عن التقنيات المألوفة من وزن ومجاز ورمز وموسيقى؛ ليتداخل الشعر مع غيره من الأجناس الأدبية الأخرى؛ كالرواية والمسرحية والقصة والرسم والنحت والفن التشكيلي ...الخ، مع احتفاظه بخصوصيته الشعرية فهو "لا يتبنى خطابا سرديا منتظما، ربما يشي ببعض عناصر

السرد، أو يلمح إلى البعض الآخر منها، وعادة ما تكون تلك العناصر متقطعة، أي منحسرة النمو بسبب من طبيعة القصد الإيحائي للشعر"([4]).

الصورة المشهدية ترتبط بشكل أكبر بالقدرة على التصوير والتوصيف المشهدي، فالشاعر لديه البراعة الفنية لوضع "المشهد أمامنا وحيث نتلقاه كما نتلقى صورة تتكشف تدريجيا"([5])، عبر الوسيط البصري الذي يستدعي على الفور الملامح الدرامية المهيمنة على هذا المشهد أو الصورة المشهدية. والمشهد في حد ذاته "فكرة تتمثل بشكل مرئي ودرامي في آن واحد"([6])، وفي بناء الصورة المشهدية تتلاقى جزئيات الصورة؛ لتوحي كل جزئية بمكانتها ودورها في رسم المشهد الكلي، وقد تكون هذه الجزئية صورة مكتملة داخل المشهد الأكبر، أو الصورة الكلية، وهو ما يجعل لكل جزئية طاقتها وقدرتها الخاصة والمميزة لها ولدورها فكل صورة مفعمة بالعديد من الدلالات والعواطف والوجدانات، وهو ما يكسبها شمولية الاتساع، ليجعلها متجاوبة مع العديد من الرؤى "إن الصور المتجاوبة تركيبات جديدة يزداد بها الشعر قدرة على التعبير، وتتسع فيها رقعة العلاقات بين الأشياء، ويمتد جراءها الأفق الأوسع للمجاز وللفن على السواء"([7]).

أما عن **تعريف الصورة المشهدية**، فهي الصورة التي استطاعت الربط والتركيب بين ما هو شعوري وبصري وسمعي وصوتي.. في بنية درامية تؤهل الحواس جميعها إلى التعانق داخل البنية الشعرية "ولعل أدق وأوجز تعريف للتصوير المشهدي في

---

[4] – كريم شغيدل: الشعر والفنون دراسة في أنماط التداخل، ط1، دار شموع للطباعة والنشر، الجمهورية العربية الليبية، ص87.

[5] – لويرك بيرسي: صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، ط2، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2000م، ص68.

[6] – ميشيل وين: حرفيات السينما، ترجمة حليم طوسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1970م، ص255.

[7] – د/ نعيم اليافعي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ط1، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سورية، ص162.

القصيدة المعاصرة هو: كل أداء شعري قابل للتصوير البصري، وما يرافقه من مسموعات صوتية وينطوي على عنصر درامي"([8]). والدراما تقوم في أساسها على الفعل والحركة والصراع، وقد تجلت في الشعر في "تعدد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة نتيجة غلبة التوتر والحوارية فيه"([9]). وحالة التوتر ذاتها هي قاعة العرض التي تظهر عليها الأبعاد الشعرية والانفعالية والحركية والصوتية للشاعر حالة قدرته على التوظيف لهذه المعطيات عبر كلمات القصيدة؛ لتنقل ما بداخله، وما يمكنه التعبير عنه بلغته الخاصة، فقد احتلت "العناصر المرئية بؤرة حافزة في تكوين المتخيل الشعري، بحيث تعززت بطريقة حاسمة ثقافة العين، وفرضت نتاجها على تقنيات التعبير الفني في الشعر"([10]).

لقد استطاعت الصورة المشهدية الاستفادة من الدراما عبر المونتاج السينمائي الذي يربط ويعمق المشاهد بعضها ببعض، ويعطيها نسيجا متكاملا مترابطا متماسكا، مما يجعلها تظهر في صورة عمل متكامل "شهدت العلاقة بين الأدب والسينما تفاعلا كبيرا، وحققت نتائج مميزة، ولم يكن انفتاح القصيدة المعاصرة على التقنيات السينمائية مقتصرا على القصيدة الطويلة، بل إنه ظهر في القصيدة القصيرة أيضا"([11])، والعنصر الدرامي هو عنصر يضفي الحياة والحيوية والحركة على الصورة، كما أنه قادر على أن ينقلها إلى واقعية محسوسة عبر رؤية الشاعر المصور باللغة وبالخصائص التامة للحظة من اللحظات تمثل أعلى درجات الإحساس والشعور لدى الشاعر والمبدع.

---

[8] – د/ أميمة عبد السلام الرواشدة: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2015م، ص36.

[9] – د/ صلاح فضل: أساليب الشعرية الحديثة، ط3، مكتبة النصر، القاهرة، 1993م، ص218.

[10] د/ صلاح فضل: قراءة الصورة وصورة القراءة، ط1، دار الشروق، مصر، 1997م، ص34.

[11] د/ أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012م، ص63.

وتجلت الصورة المشهدية في الشعر العربي الحديث بشكل واضح على يد رواد الشعر الجديد([12]). وشاعرنا هو ابن لهذه الحركة الشعرية، وامتداد لهؤلاء الشعراء الرواد، وقد تجلت الصورة المشهدية في ديوانه في أكثر من موضع، وجاءت عبر أنماط مشهدية مختلفة ومتعددة ومنها (المشهدية الحكائية– المشهدية الوصفية– المشهدية الحوارية).

## المحور الثاني: الصورة المشهدية الحكائية:

المشهد الحكائي يتمثل في قدرة الشاعر على عرض الصورة عبر نمط الحكاية، صور تتوسل حركية السينما: حركة اللفظة والحركة داخل اللفظة والحركة المستمرة للشخصية "لسرد موقف أو حدث متماسك مترابط يتنامى تدريجيا مع التشكيل الفني والحركة النصية للقصيدة أو المقطع الشعري، ويكتمل باكتماله"([13])، وهو ما أدى إلى ظهور الصورة الشعرية مختلطة بغيرها من الأجناس الأدبية "ومن ثم بدأت القصيدة العربية المعاصرة منذ عقد الخمسينات وما تلاه تنفتح– على أنحاء مقصودة من مبدعيها– على الأنواع السردية والمسرحية المتعددة، وأخذ مبدعوها يسعون إلى استثمار الإمكانات الجديدة التي أتاحتها تلك الأنواع من قبيل التقنيات السردية المتعددة، وإمكانات تشكيل القصيدة تشكيلا حكائيا يحتفي بما تكنه الصيغ الحكائية من عناصر سردية ودرامية ثرية، وتعدد الأصوات في النص الشعري مما يقربه من تقنياته الجمالية العامة من بعض الأشكال السردية التي تعتمد تعدد الأصوات عنصرا جماليا وبنيويا لصيقا بتحققها الإبداعي، واستثمار الطاقات الكامنة في الصيغ الحوارية في الأشكال المسرحية المختلفة"([14]). وشاعرنا استطاع توظيف الحكاية ونسج من

---

[12] – نجدها عند "بدر شاكر السياب" في قصائد (في السوق القديم– غريب على الخليج– المومس العمياء– حفار القبور). كما نجدها عند الشاعر" عبد الوهاب البياتي" في قصيدة (سوق القرية). وعند الشاعر "صلاح عبد الصبور" في قصيدتي (هجم التتار– أبي).

[13] – د/ أميمة عبد السلام الراشدة: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص127.

[14] – د/ سامي سليمان: الشعر والسرد، تأصيل نظري ومداخل تأويلية، سلسلة كتابات نقدية، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2012م، ص49، 50.

خيوط السرد الحكائي صور جزئية تبلورت جميعها في شكل لوحة معروضة عبر صيغته الحكائية تكشف لك عن مكنون نفسية الشاعر، وتصل به أحيانا إلى حالة من الصراع داخل النص الشعري بين عدة شخصيات، ففي قصيدة (إثم الماضي والحاضر)([15])، جاءت صيغة الحكي على غرار طرق الحكي المعروفة، والتي صاحبها استهلال بالفعل الماضي (كان)، يقول شاعرنا:

**كان ملوك القرية، يجتزون الأنساب، ويقتسمون فحيح أفاعي الفردوس، ويحتضنون الصور التذكارية في صخب أبله.**

**بينا تمتليء الأسلاك بموسيقى الغجر، وأهات كالمخمل .. عطشى في حلق ذهبي الأوتار، يغني زحف العميان، ويثير الشهوة في المدفع.**

**ضحكوا لفصول المأساة.. بكينا لذوي الإمحال المفجع!!**

والمتأمل لبنية الحكاية هنا يجد أنها بنيت على أسس الحكاية المعروفة، والتي عبرت عنها أولى كلمات المشهد (كان ملوك القرية)، وسرعان ما تحولت الحكاية من زمن الماضي إلى زمن الحاضر في ذاكرة الشاعر والمتلقي معا بدلالة الأفعال المضارعة (يجتزون- يقتسمون- يحتضنون- تمتليء- يغني- يثير ...)، ويرتد المشهد سريعا إلى الماضي (ضحكوا- بكينا)، والزمن هنا هيمن على مشاهد الحكاية في الحضور الفعلي لحظة الحكي، وفي سياق القدم في صورة الأشياء، حيث ملوك القرية وأفعالهم، وموسيقى الغجر، وآهات كالمخمل، وزحف العميان، وكلها صور تجسيدية جاءت لرسم ملامح المشهد، وأسهمت بشكل كبير في تشكيل واستمرار الحكاية على امتداد مقاطع النص كله، ليستحضر الشاعر في حكايته طرفي صراع، يمتدان بامتداد الحكاية على مختلف مقاطع النص، ففي مستهل المقطع الثالث:

**أبدو كالقرحة في رأس الغول، أنزو قرفا من هذا الدود السارح فوق خيوط المجهول.**

[15] – محمد مهران السيد: طائر الشمس، سلسلة أصوات أدبية، العدد 21، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أكتوبر، 1991م، والقصيدة من ص25 إلى ص 30.

وفي مستهل المقطع الرابع:

**حرف المائدة الحبلى بأفاويه التافه من سقط القول المتألق في أفواه السادة.**

وفي مستهل المقطع السادس:

**هذا المخصي يطالبني بمكوس الإبقاء عليَ أدفع ما يفدي الشعر.. .**

وفي مستهل المقطع الأخير يوجه خطابه إلى رفيقه؛ ربما الشعر أو صاحبه، أو أشباهه ممن يحملون هم قضيته من أبناء وطنه، أو ربما الوطن ذاته ... الخ، يقول:

**هل كان لزاما أن تتخلى عني؟ أتهرب في الفالج مني.**

ففي القصيدة لغة الحكي القديم (كان ملوك القرية- موسيقى الغجر- زحف العميان- رأس الغول- المملوك المولود- صحراء الجن- المجذوم ..)، وفي نفس لغة القصيدة لغة العصر الجديد (خيال الظل- الكاميرات- أشرطة التسجيل- تدق عظام الأطفال- زجاج مكسور ... الخ). وهي لغة تنبيء عن وعي الشاعر بظروف العصر والبيئة والقضايا التي عايشها، فهو من أكثر الناس قدرة على إدراك التفاصيل، وأقدر الناس على رسمها ونقلها بما فيها من خفايا النفوس عبر لغته المشهدية الحكائية داخل النص الشعري، ويرجع ذلك إلى أن "عصرنا هو عصر الإنسان العادي، وليس عصر الملوك والأبطال الذين يخرجون على الطبيعة، ويصنعون أشياء خارقة عادية. وهذه حقيقة تنطبق علينا وعلى غيرنا من سكان هذا العالم"([16])، وفي كل مقطع حكاية لها استهلال بالحكي تجمع بين أزمنة مختلفة امتدت من عصر ملوك القرية والغول، إلى عصر (المخصي)، ثم العصر الحاضر وواقع الشاعر، واختلف المكان في الحكي باختلاف الزمان فمرة خيوط المجهول، وأخرى صحراء الجن، وصولا إلى الوطن (وعزلت كمجزوم في وطني).

كما تتلون المشاهد الحكائية بالعديد من الصور البيانية الجزئية، وهي ممتدة بامتداد المشاهد، تلعب دور الألوان والخيوط التي تقود بصرك إلى ترابط اللوحة، وتقود

[16] – د/ رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ط1، دار الوفاء، الأسكندرية، 1998م، ص146.

سمعك إلى استيعاب العلاقات وتداخلها بتداخل الصور الجزئية داخل النص كله (تتنافر في اللعنات- إثم الماضي والحاضر- تخشبت بكفني- المائدة الحبلى- أبدو كالقرحة في رأس الغول- قائمة الأنساب المغروسة في جلدي- أتدثر بالخرق الحلاجية- أتبطن بالوحدة- تنفست صديدا ....)، وهي صور تتنوع بين الاستعارة والتشبيه والكناية، وجميعها نسيج يربط مقاطع النص الشعري بعضه مع بعض لتنتهي الحكاية التي سرعان ما امتد فيها الصراع بين طرفين إلى غلبة طرف على الآخر، واستسلام الآخر بعدم القدرة على استمرار المقاومة، فقرر عزل الشاعر وادعاء هزيمته، يقول شاعرنا:

**تنفست صديدا، وعزلت كمجذوم في وطني**

**هذا زمني المجدور**

**مرسوم بالقرح النارية، مزرهر بأذير العهر المجدول، بخيالات الظل، وبالكاميرات، وأشرطة التسجيل.**

**تتحطم فيه الأبواب، تدق عظام الأطفال، وينتشر الفزع الليلي المتدفق .. عبر زجاج مكسور ... هذا زمني الجرثومي**

**..... وأنا.**

**... فيه المصدور.**

والمشاهد الحكائية تعيد أمام المتلقي كل التفاصيل، فترسم في مشاهد مترابطة حالة الشاعر، وحالة ما حوله من واقع وحكايات مصحوبة بالفزع والقتل والتخريب والتدمير، يدفع فيه الشاعر ثمنا لحفاظه على ذاته من التلف الجرثومي الذي تعلق بكل ما حوله.

وفي قصيدة أخرى من قصائد الديوان كان المشهد الحكائي حاضرا منذ العنوان، فقد جاءت القصيدة تحت عنوان: "من كتاب العشق"([17])، والعنوان نفسه يوحي إلينا

[17] – محمد مهران السيد: طائر الشمس، ص31.

بحكاية تحل مكان المبتدأ المحذوف من عنوان القصيدة، وطرح العنوان بصيغة الحذف فيه تهيئة للسماع، زاد منها استهلال لقصيدته بمقطع اندهاشي لما فيه من مفارقة صادمة، وفي بنية العنوان تداخل لعناصر السرد الأخرى على حسب استدعاء المتلقي لما بعد الحكاية أو لما على حسب بنات أفكاره، فسرعان ما تحول العشق والحب إلى دم بارد مطروح، والمشهد الاستهلالي فيه من المفارقة وكسر أفق التوقع ما يثير دهشة المتلقي، يقول شاعرنا:

**هذا دمي**

**فتألقي يا أمَّ .. فيه**

**إن كان بارًا .. قربيه**

**أو، فاطرحيه**

إن الشاعر عندما يرسم لنا صورته الشعرية في نمط حكائي، لا يعطينا سوى صور جزئية في كل مقطع، بتكاملها تكتمل الرؤية العامة للمشهد الشعري في النص، شاعرنا يشير من البداية إلى حكاية من كتاب العشق، وكأن هناك حكايات كثيرة غيرها، هذه الحكاية يربطها من البداية بذاته، عندما يستخدم لغة الإشارة مشيرا إلى ذات الشاعر(هذا دمي) وأكدها بالإضافة المتعلقة بياء المتكلم، وبهاء السكت التي جعلها قافية أبيات المقطع الأول، وألزم المتلقي بالوقوف عليها، وأعطى الصلاحية المطلقة للأم في أحقية القرار بأن تقربه أو تطرحه، والأم هي أعلم الناس بأبنائها، وشاعرنا محق في إبداعه فقد كشفت لنا صور القصيدة داخل النص عن حالة عشق حقيقية، لها عاشقها ومعشوقها، بينهما من شفرات لغة الحب الكثير، تعانقا والتقيا وعرف كل واحد منهما صاحبه حق المعرفة، إنه عشق أبدي له طرفان هما الشاعر والوطن، فالحكاية هنا حكاية الشاعر المخلص لوطنه المحب لأرضه، فجاءت حروف القصيدة لتعبر عن حكاية هذا العشق، يقول شاعرنا:

**هذا العناق ..**

**سعيت مشتاقا إليه يخضني. وأذوب فيه.**

والحكاية هنا مصحوبة بما للشاعر وبما عليه، فبعد أن أسلم دمه لأمه (الأرض)، ها هو يبحث عن لذات هذا العشق عبر الصور الجزئية التي شكلت الجدارية الرئيسة لهذه الحكاية، فيقول:

**ردي عليّ عذوبة الأشياء بين فواصل الزمن الشرس**

**فالحلق مسدود بما أُلقِمتُ .. من قطع الغلس**

**هذي الصدور البور مغلقة على ورق الخريف ودمدمات الجدب في أوصالها،**

**وصرير أحذية الحرس.**

**فرعون في أعماقها، ومحاجر البازلت، والصبر الدميم المحترس**

**صعدت في النهر العجوز أشقه ..**

**في زورق الشعر التعس**

**ناديته:**

**أقبل شقيق الروح، وامنحني مفاتيح القصائد، من بيوت البوص، بكرا لم تمس**

**فأتى يحمحم كالفرس.**

إنها حكايات في شكل حلقات تجر إحداهما الأخرى، لمعرفة الشاعر وهو أعلم الناس بحكايته التي يرويها، فالصدور تحولت لأرض بور صاحبها زمن الخريف فتحولت إلى أرض جدباء، يحيط بها أصوات نعال الحرس، حتى تحول الصبر من شيء محمود يثاب عليه الإنسان إلى صبر دميم، وبات فيض المشاعر نهرا عجوزا يحاول الشاعر شقه، مستعينا على ذلك بمعول الشعر، ولك أن تتخيل كيف استطاع أن ينادي الشعر ويستدعيه بقوله: (أقبل شقيق الروح)، وفي إقباله حياة للشاعر وامتلاكه لأمور الحياة، وهي عنده مفاتيح القصائد، وسرعان ما يرسم لنا المكان ببيئته المكونة من بيوت البوص، التي لا تزال تحتفظ ببكارة القيم والأصول، ويستدعي معها بطولات الشاعر القديم (فأتى يحمحم كالفرس)، فلم يعد للشاعر سوى مطية الشعر.

إنها حكاية تاريخ وأمة وقيم تستدعيها كلمات النص، فتلهب وجدان المتلقي قبل الشاعر وتعيده لزمن العزة والمجد، فكانت حكاية من دفتر العشق لزمن جميل مضى، هذا الزمن يضعه الشاعر في واجهة لوحة مشهدية أخرى يقول فيها:

**وتكوم الأطفال، والنور الذبيح، وأغنيات القمح في قاع الوطن**

**فضت أصابع من ملك**

**أختام الميوعة والعفن**

**هذا كتاب العشق، فاقرأ:**

**قد تغيب الشمس يوما .. في عباءات الصغار**

**أو قد يصير الغول، عنقاء النهار**

**لكن آيات الكتاب لها بروج تشرئبُ،**

**وتعتلي صهوات جند الخان والخاتون، تحفظها كتاتيب الأزقة والنجوع**

**تتلى فلا أحد يخاف، ولا اصفرار .. ولا رجوع**

**.. هذا جنته عصابة القوت الشحيح، فجربوا .. علك القدير المر .. في ليل الصقيع.**

إن الحكاية هنا حكاية ممتدة بامتداد لغة النص المصحوبة بعدة أزمنة وأجيال مختلفة، فمكان جدارية اللوحة هو الوطن كله على امتداده واتساع رقعته، تتخلله أزمنة الخريف والشتاء، فالمساحة الزمنية مفتوحة على كل فصول العام، للحكاية أكثر من صوت، صوت الشعر، والشاعر، والأم، وأبناء الوطن، والأطفال، وصوت جند الخان والخاتون، وصوت أطفال الكتاتيب والأزقة والنجوع.

وألوان اللوحة مرسومة بلون أشعة الشمس، والحلك، والليل الصقيع. وفي الصورة تتداخل حاسة التذوق مع حواس السمع والبصر واللمس(أختام أنهار الميوعة والعفن– فجربوا علك القدير المر..)، وجاءت لغة الصورة الكلية حاملة للعديد من الدلالات، فأحيانا يجمع بين المألوف، (قد تغيب الشمس يوما في عباءات الصغار– حرقة النساك منتشيا)، وأحيانا تأتي الصورة جامعة بين المتناقضين (النور الذبيح–

يصير الغول عنقاء النهار..).لتشكل المفارقة بنية أساسية في جدارية اللوحة، حيث تكوم الأطفال ومعهم النور، ولكنه نور الذبيح؛ الذي يوحي بالغناء الباكي الناتج عن حالة الشجن والحزن، فهو غناء متقطع يتداخله هنهنات وشهقات الحزن. تمتد المفارقة مع حضور الأغاني، والأغنيات هنا أغنيات قمع في قاع الوطن جاءت ألحانها لتسهم مع ما قبلها في فض أصابع من ملك، وإذ بها تكشف عن أسرار مختومة بختم الميوعة والعفن، فهل هذا هو مضمون كتاب العشق؟! نعم إنه كتاب من عشق الحياة والوطن وكل ما هو جميل، حرص الشاعر على أن يجده لنفسه ولأبناء جيله معه.

ولغة القصيدة محملة بالعديد من الرموز الشعرية (قد كان معراجي إلى خيط الحقيقة، مشروع العينين لا ينسى، ولا يطأ الدنس)، والرموز الشعرية لها دلالات مفتوحة على كل أنواع قراءات النص باختلاف الرموز اللغوية، فالرمز الشعري "يوحي بحالة معنوية تجريدية غامضة لا يمكن تحديدها، ومن ثم فإن الناس يختلفون اختلافا بينا في فهم الرموز الشعرية- الأدبية عموما- بينما يتفقون أو يكادون على فهم الرموز اللغوية- من حيث هي ألفاظ تشير إلى مدلولات"([18]).

إن الصورة هنا صورة مركبة بشكل درامي مصحوب بالحركة والحالة التي عليها الشعر والشاعر عبر حكايته الممتدة، مصحوبة بالأمل، مصحوبة بالصوت والحوار، مصحوبة بقدرة على التركيب للمشاهد الصغيرة التي تشعرك مع تركيبها بحالة درامية مكتملة، لكل جزء منها دوره في بناء كلية الصورة التي تجاوزت "بصلاتها المتشابكة البعد الواحد المعنوي الواضح والمكشوف وتتخطاه إلى أبعاد أعمق، أشد غورا، يمنحها للمتلقي عنصر الايحاء فيها، فضلا عما ينبغي أن تحققه من توازن بين بعديها: الجمالي والنفسي"([19])، فاللغة تحولت في قصيدة (من دفتر العشق) من أداة شعرية إلى وسيلة توصيلية، لعبت فيها الرؤية البصرية دورا مركزيا

[18] – د/ علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، ط2، 1992م، ص112.

[1919] – د/ بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيرت، 1994م، ص39.

في عملية الإيصال، وهو ما أسهم في تحويل المتلقي من قارىء أو سامع إلى فنان يرسم مشاهد محكية، وهي بذلك تعطي وظيفة إضافية للغة الشعر، فهي تعمل على "الارتقاء بالمتلقي من نظام القراءة/ سامع إلى نظام القراءة/ مشاهد. وذلك من خلال استنفاذ أكبر ما يمكن من الثروة الدلالية الهائلة التي تحملها الصورة السينمائية نتيجة اختزالها المعقد لنظام علاماتي يكاد يكون لا متناهيا، ورصد مكونات هذه الثروة داخل الصورة السينمائية من ديكور وكادر وإضاءة وظل ... وغير ذلك من لوازم البنية البصرية"([20])، لقد أعطى شاعرنا إبداعا للصورة المشهدية عبر الحكاية على امتداد الكثير من قصائد الديوان المختلفة، التي عبرت عن حكاية من دفتر العشق، ولكنه عشق للتراب وللوطن وللشعر، للإنسانية كلها.

## المحور الثالث: الصورة المشهدية الوصفية:

وفيها يقدم الشاعر مشهدا بصريا أو سمعيا بلغة مرئية تستعين بشكل كبير بمعطيات الصورة الحديثة (الصورة السينمائية)، وهي التي تتشكل مشاهدها من مجموعة من لقطات متفرقة تجمعها المجاورة المكانية، وهي في معظمها مشاهد مكانية ترتبط بالأماكن من ناحية وبالأمور الملموسة من ديكور وإكسسوارات ومظاهر الطبيعة والعنصر البشري من ناحية أخرى مع احتفاظها ببعض ملامح عنصر الزمن([21])، والحقيقة أن شاعرنا أسهم بشكل كبير في توظيف الكثير من هذه المعطيات، واستطاع أن يجعها خيوط نسج لبعض صور القصائد المستوحاه من تجاربه التي عاشها "إن نقل التجربة حية إلى القلب مآثره فائقة لم يستطع لا العلم ولا الفلسفة أن يحققها، لم يستطع إلا الشعر الرفيع"([22])، ففي الصورة الوصفية تتفتت

---

[20] – د/ حمد محمود الدوخيي: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة : دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول العشري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009م، ص47.

[21] – انظر د/ أميمة عبد السلام الراشدة: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص95 : ص100.

[22] – د/ نعيم اليافعي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص273.

طبيعة الأشياء وتبقى صفاتها التي تترابط عبر جزيئات صغيرة مع ما يحيط بها لتعيد بناء صفات الشيء بصورة جديدة "إن الشاعر كثيرا ما يفتت الأشياء الواقعية في المكان لكي يفقدها تماسكها البنائي كله، ولا يبقى منها إلا على صفاتها أو بعض صفاتها، سواء الأصلية فيها والمضافة إليها. فليس المهم دائما أن تكون الصورة المكانية مكتملة التكوين أمام العين المبصرة، أي موافقة لمنطق المكان والتنسيق المكاني للأشياء، صحيح أن الرؤية الشعرية ينبغي أن تكون واضحة ومحددة أمامنا منذ البداية حتى نستطيع النفاد إلى الفكرة أو الشعور الماثل فيها، غير أن الرؤية الشعرية لا تقف عند حدود الرؤية البصرية، إنما هي قد تفتتها وتتجاوز عن بعض عناصرها التي لا تؤدي دورا حيويا في تلك الرؤية الشعرية"([23]).

في قصيدة "قادم من النجوع"([24]) يقدم الشاعر صورة وصفية في أعلى درجات الوصف يفتتحها باستهلال مشهدي، يقول فيه:

**فرخٌ ورديُّ اللحم،**

**وصبي، أعرج في الساحة**

**في الفلفو المنقضة كالسهم**

**وجه يتمرس خلف الأصباغ ... يقيّ وقاحه.**

وهو استهلال مصحوب بحالة من الاستدعاء والمفارقة لمكان مفتوح، ساحة ممتدة فيها فرخ صغير لطائر من الطيور، وصبي أعرج يلعب في الساحة، وهناك وجه يقي وقاحة داخل سيارة من ماركة (فلفو)، فمع الفلفو وسرعة الزمن وحداثته يوجد الزمن القديم والمكان الريفي جاءت فيه الأم، لترتبط فكريا بثقافات الريف القديم والعالم السفلي وعالم الجنيات والعفاريت، واصفا ما كانت عليه حالة الأم، حيث يقول:

**كانت أمي تشكو لي، منذ اللحظات الأولى ... كيف**

[23] – د/ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، ص153.

[24] – محمد مهران السيد: طائر الشمس، ص53.

**شوتها الجنيات بقاع أتون قدَّدها، حتى لم تعرف:**

**إلا نوم الجنب الواحد**

**والصحن الواحد**

**والولد الواحد**

**والبسمة الغادية الرواحة.**

**.....**

**كانت ...**

**كالوادي الضيق في سوهاج**

**يضغطه عملاقان، يمجان الذرة الصفراء، وأبخرة الشمس اللفاحه**

**وشقوق الأرض المضروبة بالعطش المسعور، وحوقلة الحلقات الدوارة في الليل**

**وتهويج الأرواح**

**ونتوءات الأكواخ المسكونة بالأشباح ....**

والوصف هنا وصف جاء رابطا بين الاستهلال في مطلع النص، متداخلا شيئا فشيئا إلى عالم الشاعر، والمحيطين به، عالم مصحوب بجو من قداسة القدم، فكر يسكنه عالم الأشباح والأرواح، ويتجلى الوصف الدرامي في البنية الشكلية للنص، التي بدأت بمدخل واستهلال، يشبه اللقطات الأولى التي تنطلق منها حكاية العمل المعروض أما الشاشة، بالإضافة إلى أن بنية النص الشكلية مكونة من فقرات ثلاث أشبه بستار العرض التي تنزل بين فصل وآخر، داخل كل فصل (قطع) و (استطراد)، والشاعر في القطع والاستطراد يحوِّل بصر المتلقي والمشاهد إلى زاوية أخرى من الأحداث، ففي الوقت الذي تنقطع فيه الصورة الوصفية، تنتقل بك شاشة اللغة الشعرية في النص إلى مشهد وأحداث أخرى، تطول أو تقصر. ولكنها ترتد مرة أخرى إلى مواصلة أحداث المشهد الأول، أو تنتقل بك إلى نافذة مشهدية جديدة، فالبنية الشكلية في النص تتحول فيها الكاميرا الوصفية من مشهد إلى آخر دون أن تنفصل روح الترابط بين هذه المشاهد جميعها، لتكوّن في النهاية البنية المكتملة للنص الشعري،

ففي المقطع الثالث للقصيدة تتكون البنية الشكلية من مقطع ممتد على خمس صفحات يتخلله قطع واستطراد وقطع؛ فيستهل المقطع أو المشهد الثالث (3) بقوله:

**سنوات العمر الناشف، كالبوص وعيدان الفول**

**كانت حقلا، للشوك الشيطاني، وأرضا تنشق عن الغسلين، وتجري بالحمأ المسنون**

ويستمر المشهد ويمتد، ثم يقوم الشاعر بقطع لهذا الامتداد الوصفي للمشهد

(قطع)

**في العصر القبلي الثاني**

**تتخطفني الدراجات النارية، أزعق، فليحيا سلطاني**

ثم يمتد على مدار صفحة كاملة، ثم بعد ذلك استطراد

(استطراد)

**يتخبط ليل الجبل الشرقي، ورصاص الرشاشات الفارة في أفخاخ السلطة.**

وهو في هذا الاستطراد يعود إلى عالم ما كان قبل القطع ليواصل ما كانت عليه الأم وحال ولدها، وعالمها الذي تحلم به لولدها، ثم يحدث قطع.

(قطع)

**في العصر القبلي الأول .....**

ليتواصل القطع الثاني في مضمون ثنايا القطع الأول، وهكذا تستمر بنية القصيدة، وفيها يستدعي الشاعر الشكل العام للنص المسرحي عبر تقنيات العرض المسرحي السينمائي، وقد استطاع شاعرنا أن يحيط هذه المشاهد الوصفية بوسائلها المعينة على كشف ونمو الفكرة ، لتخدم الوسائل هذا الجانب الشكلي .

أما عن الجانب الدلالي في النص من الناحية الوصفية، فجاء في وصف المكان، وهو نجع من نجوع محافظة الأقصر، بقترب من خط سير القطار، فهو يمر ويعوي فوق الجسر، في هذا النجع بنيت البيوت من الطمي، وتم سقفها من البوص والقصب وأعواد الفول، غاب عن هذه البيوت الضوء بالليل إلا بريق قليل.

**يتداخل في ليل النجع المسترخي بعد نهارات طوفها**

**الطمي الفوار، وغاصت في المد**

**كان ظلام الغرفة، مثل سماء الخارج يزخر ببريق القطط والأرواح**

**والسقف البوصي، مساحات من قصب السكر**

**مأوى للجثث المنتفخة ... في أنهار الثأر.**

**وفي مشهد آخر يصف جزءا من المكان، يقول فيه:**

**كانت أمي تتشدق كالنسوة**

**هذا ولدي الأسمر**

**وأفندينا سيكون**

**بينما كانت تنفخ في الكانون**

**أو تلقي حصوات الملح بقدر يغلي، دامعة العينين، ولامعة السمرة**

**والقرط الخزفي المتراقص في أذنيها**

**يحكي ضربات القلب المحزون.**

هذا النجع الذي يمثل مكان الأحداث مصحوب بزمن تلتهب فيه درجات الحرارة، ففيه (أبخرة الشمس اللفاحة– كان الصيف غليظا، وجلود الناس تشيط)، يتعاقب فيه الليل والنهار، وليل هذا النجع لا يعرف إلا القصب والثأر والتربص والخوف، بينما عند الشاعر يوجد ما هو أفضل، (بينما يتململ في الخارج، قمر كرغيف شمسي لوحه الصهد)، تمتد الصورة الوصفية على مساحة مفتوحة تتعاقب فيها أيام الصيف (أبخرة الشمس اللفاحة، وشقوق الأرض المضروبة بالعطش المسعور...)، مع لياليه، وتتعاقب فيها الأزمان زمن السير على الأقدام والدراجة والسيارة، يستدعي الشاعر لقطات وصفية لحال الطفل، والأم، والابن المتوحد، والشيخ، والأب، وأبناء القرية، ونساء القرية، والأرواح، والسلطان، وعنترة العبسي، والسلطة، والفارين منها، والسيدة فاطمة الزهراء ... الخ) من الشخصيات التي توحي بتعانق الأزمنة كلها بداية من زمن عنترة بن شداد وصولا إلى عصر الشاعر، وهو استدعاء يمثل غربة فكرية وأزمة وجودية داخل ذات الشاعر، إنه استدعاء للفكر بكافة

أنواعه، وللعصور في أغلبها، وللأشخاص في وجودهم، إنه صراع بين فهم جارح للرؤيا وعذابات الفقر –على حد تعبير الشاعر–، ليعلن في النهاية أن الغربة الحقيقية هي غربة فكر ووجود كيان.

**يا فاطمة الزهراء**

**هذا ولد الموت المتلهف، أينع للقطف، وأزهر فيه نداء الأرض**

**العطشى للضم، وللدم وأحلام الأبناء**

.....

**فليرتفع الآن نشيدك، في القبر المجهول، لعلي أعرف أين أراك**

**فيهدأ هذا الطائر في صدري الجمري**

**يملأ عينيه أخير، من سمرتك الحريفة، يغلق دفتر غربت، ويعيد الشعر لإخوته الغرباء.**

لقد كشفت الصورة الوصفية عن لغة تصويرية خرجت عن توظيف العبارة المفردة في حد ذاتها، وشاعرنا استطاع توظيف اللغة ككل، وأكسبها روحا جديدة مع أنها لغة الحياة اليومية، فهو في نصه متمرد على الواقع ومتمرد على الاستخدام المألوف للغة "إن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعادا كبيرا عن اللغة العادية اليومية والتي نستعملها ونسمعها، فسواء أكان الشعر يقوم إيقاعه على نظام نبر المقاطع، أم كان إيقاعه يقوم على عددها، وسواء أكان الشعر مقفى أو غير مقفى، وسواء التزم شكلا محددا أم تحرر من الشكل، فإنه لا يستطيع أن يستغني عن صلته باللغة المتغيرة التي يستعملها الناس العاديون في اتصالهم بعضهم ببعض"([25])، واللغة في الوصف المشهدي ليس بما فيها من مجازات، وإنما بما فيها من قدرة على توظيف هذه اللغة توظيفا فنيا ودلاليا يعطي لها بكارتها في النص "ولكن الشعر الذي يجود تصويرا بأي من الحقيقة والمجاز، أو بالجمع بينهما، يمكن ان نضمن له نوعا من الشعرية أو

[25] – د/ محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ط2، دار الفكر، القاهرة، 1971م، ص19

الفنية، شريطة أن يضمن له الشاعر نوعا من التحليق والسمو عن لغة العامة، أو تلك المجازات التي فقدت جدتها لتكرارها وترددها على ألسنتهم حتى تساوت بالحقيقة"([26]). وشاعرنا استطاع توظيف لغة الحياة اليومية بصورة فنية تجلت في مستوى توظيف اللفظة دلاليا، وفي تركيبها التصويري البياني الذي أوحي لها بالتجدد، ومنها:

- **والكانون الموقد، يتنفس أوجاع ذئاب جوعى.**
- **بينما يتململ في الخارج، قمر كرغيف شمسي لوحه الصهد يغرس أسنان الضوء النازف في الجدران اللبنية.**
- **وكان يراقب خفاشا يتدلى كالثدي الممطوط من السقف.**
- **سنوات العمر الناشف، كالبوص وعيدان الفول.**
- **والقرط الخزفي المتراقص في أذنيها يحكي ضربات القلب المحزون.**
- **الأهرامات تسير إلى الخلف.**
- **ويهوذا يلقم حجرًا لأبي الهول المجدوع الأنف.**
- **يغلق دفتر غربته.**

إن الشاعر استطاع أن يسهم مع غيره من الشعراء أبناء جيله في تجديد اللغة وتجديد القضايا، ولغته هنا تجلت فيها القضايا الوجودية الكبرى، مثل: الحرية والوجود والبحث عن الذات وعن الهوية العربية.

وفي قصيدة "تداخلات الفجيعة والعرس"([27]) تتشابك أطراف الصورة الوصفية على أرض بلاد العرب متمثلة في مكان العرض مدينة "بيروت"، إلا أن المشاهد الوصفية تنتقل من بلد لآخر، فمن بيروت إلى القدس إلى الأندلس، فهي

[26] – د/ حافظ المغربي: الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر، دار النابغة، طنطا، مصر، 2022م، ص84.

[27] – محمد مهران السيد: طائر الشمس، ص35.

مجموعة من الصور الوصفية لأكثر من مكان، وهو ما يذكرنا ببدايات المسرح المتنقل من مكان لآخر للعرض، ومع التنقل تظل بنية الصور متماسكة لأنها نابعة من نبض العشق الوطني لقلب الشاعر، فالصور الوصفية متشابكة بشكل واضح بداية من العنوان "تداخلات الفجيعة والعرس" بما فيه من تركيب استعاري يطرح على ذهن المتلقي (كيف)، كيف تتم عملية التداخل؟، وتأتي أبيات القصيدة التي تعبر بتداخل صورها الوصفية لحالة (بيروت– لبنان)، وما آلت عليه من وضع جعل الحمام يحمحم بعبارات الحقد والغيظ بعد أن عشعش هذا الغيظ وسط أشجار الأرز المشهور بصلابته وجودة خشبه، بل إن مصادر وينابيع المياه صامت وأوصدت أبوابها في وجه أنفاس الغرام، وكأنهما كانا حبيبين يلتقيان دوما، يقول شاعرنا:

**فيروز لما عششت في الأرز .. زخات الحمام**

**صامت ينابيع الجبال عن الغناء .. وأوصدت أبوابها في وجه أنفاس الغرام**

**وتوضأت بالنار أسراب الحمام**

**"وقف يا أسمر في إلك عندي كلام"**

فالشاعر في المشهد الوصفي حول الجمادات والطيور إلى عناصر فنية في لوحته أمدها بالحياة والحركة والعشق والحب واللقاء، كل هذا تجمد، فينابيع الجبال صامت عن الغناء وأبت الغرام وكأنها فتاة في ريعان الشباب أعرضت عن متعة شبابها وتمردت على المألوف، وكان معها أسراب الحمام التي توضأت وضوء الشهادة، ولكنه وضوء بالنار، أثار حمية ما حولها، فأناشيد الرجوع ضلت طريقها، ومخيمات الفصد رفعت على الأعواد تنهشها الطيور، وتجمعت سحب نعوش الشهداء، وتزاحمت النحاسة وكأنها إرث من اللعنات حل على هذه المحطات من بلاد الله لما نال أهلها من كثرة الوعود وتبعثر السروج، يقول الشاعر:

**ضلت أناشيد الرجوع طريقها، ومخيمات الفصد قد**

**رفعت على الأعواد تنهشها الطيور، وترتوي منها المخالب**
**وتجمعت سحب النعوش كئيبة وتزاحمت نحو التعاسة بالمناكب**
**إرث من اللعنات ... أمطر في المشارق والمغارب**
**.. هذي المحطات الكئيبة، في بلاد الله قد غاصت إلى الآذان في وجع الوعود،**
**وصوحت فيها الفوانيس العجاف، وأطلقت فيها العناكب**
**وتبعثرت فيها السروج، وما تبقى من طليطلة الأغالب.**

وفي الصور تختلط الأصوات بالحركة والألوان على اختلاف أطراف الصورة الموجودة، فالطير له هيئته وشكله ولغته، والأشجار كذلك والسحب والنعوش والجبال والنار والأبواب والموت والولادة والخيام والمطر وصوت الآذان والوعود وأضواء الفوانيس وألوانها "لم يعد توظيف اللون تجريدًا بل تجسيدًا لتشكيل درامي، في الحدث، والإيقاع، والحوار، والتقاطع، والمزج: كسرا للتجميع التراكمي للمعطيات الشعرية، لفائدة نمو رأسي متراكب"([28])، كل هذه الحركات والألوان والأشكال تجعل من اللوحة تزاحم وضجيج وتيه، لا يقل عن تيه الشاعر وتيه بلاده، فحال الصورة استشراف لما في عقل الشاعر ونفسيته من الضجيج والتيه والتزاحم كواحد من أبناء هذه البلاد، وهو ما جعل الشاعر يتساءل في نهاية قصيدته:

**فمتى تهب على وجوه الناس .. في بلدي .. البشائر!؟**

والشاعر هنا يعمد إلى الأمل وتلقي البشرى التي يتغير معها ملامح الوجه، ومعه تتغير ملامح كل عناصر الصورة، وتعود إلى جمالياتها المألوفة.

إن الصورة الوصفية هنا كسر للواقع وللمألوف أسهم فيه الشاعر بقدرته على الرصد الفني، والبناء الفكري، والتوظيف اللغوي الذي استدعى فيه ببعض مطالع الأغاني الشعبية "وقف يا أسمر في إلك عندي كلام)، ولم يكن الكلام المتوقع لباقي الأغنية

[28] – محمد حافظ دياب: جماليات اللون في القصيدة العربية، فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد 5، ع1، 1985م، ص47.

من كلام الحب والغرام والعشق، ولكنه كان كلاما خرجت فيه الأشياء عن طبيعتها المعروفة كما أشارت الصورة.

## المحور الرابع : الصورة المشهدية الحوارية:

المشهدية الحوارية تتخذ من الحوار بنية درامية أساسية في بناء النص الشعري "والحوار تكنيك مسرحي آخر مرتبط ارتباطا وثيقا بتكنيك تعدد الشخصيات في القصيدة، حيث يفترض الحوار وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية في القصيدة، ومن ثم فهو في الغالب يستخدم كتكنيك إضافي مع تعدد الأصوات أو الشخصيات، ولكنه في بعض القصائد يستخدم باعتباره تكنيكا أساسيا، ويتضاءل دور تعدد الشخصيات إلى جواره"([29])، وشاعرنا استطاع توظيف تقنية الحوار بشكل سينمائي كان له دوره في معمارية النص الشعري، وتعددت أشكال التوظيف الحواري للمشهد، فقد ارتكز في بعض قصائده على الحوار الذاتي من الذات وإليها، وظلت هذه الذاتية الحوارية هي النمط الغالب على النص كله، وفي أحيان أخرى تتجلى صيغ حوارية تتعدد أنماطها وشخصياتها وأصواتها داخل النص الواحد، وهو ما يؤكد القدرة الفنية للشاعر والدور الوظيفي للمشهد الحواري في بناء النص وتشكيله وعرضه الدرامي للمتلقي.

ففي قصيدة "لا عليك"([30]) ذات داخل ذات الشاعر يرسم المشهد مكتملا ومنطلقا من مسرح الأحداث (صحراء الغواية)، في زمن الخلوة، يحاط به الرمل من كل مكان، يقول الشاعر:

**مستوحشا في قاع صحراء الغواية**

**أمضي بلا راية**

**لا ظل يتبعني .. ولا درويش يمنحني الهداية**

---

[29] – د/ علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط5، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008م، ص198.

[30] – محمد مهران السيد: طائر الشمس، ص99.

**وحدي .. كما كان الهوى منذ البداية**

والشاعر هنا رسم المشهد وحالة التشتت التي عليها، فهو قد ضل طريقة، والطريق هنا طريق الوصول إلى الهدف، فهو لا يحتاج لدليل في الطريق بقدر حاجته إلى درويش عريف، هذه الحاجة شكلت استنطاقا حواريا للذات الأخرى المسجونة في نفس الشاعر:

**كيف السبيل إلى جذور الورد في الرمل .. المرايا**

**كيف الوصول إلى شميم المسك في شعر الصبايا**

**يا أيها المسجون في نفسي وقد لبس الخطايا**

إن الحوار هنا حوار درامي تستطيع مخيلة المتلقي رصد حالة الوضع التوصيفي لهذا المشهد الحواري، الذي تجلت فيه الذات الأخرى في الاستماع وحاولت أن تقدم بعض الردود على أسئلة الشاعر التي استهلها بأداة الاستفهام (كيف)، ولما كانت الإجابة تحاول الوصول إلى لحظات الأمل في وسط هذه الصحراء (جذور الورد)، والشاعر هنا يتعمق بفكره إلى ما هو أبعد بكثير عما يتخيله السامع، فهو لا يبحث عن زهرة الورد، وإنما يبحث عن الجذور عن العمق عن الوجود والكيان عما وراء الظاهر، وشاعرنا في بحثه مدرك تمام الإدراك لحقيقة طريقه، وسبل الوصول عبر طريق الشعر، فاتخذ من القصائد مطية للتوغل في البحث والوصول، يقول شاعرنا:

**فبأي آلاء القصائد .. احتويك!؟**

**وبأي ورد اجتبيك**

**ألبستني مودتي، وقيدت الرؤى**

**فمضيت أوغل في الهوى،**

**... حتى كأني ما انتهيت،**

**لا، .. لا عليك.**

إن هذا الحوار شكل مصارحة تجلت فيها الأنا الشعرية الحقيقية التي أينعت من داخلها بفيض هذا الشعر. وهو المتمثل في ذات الشاعر وجوارحه، وعلى رأس هذه

الجوارح القلب واليقين، فهو غيث الحنان، وصدر الجنا، يتبعه كل ما تحت المسام، فانتقل من الحوار الخطابي إلى الحوار الإقراري بوظيفة وجدان ويقين الشاعر، يقول شاعرنا:

**سيان إن شاركتني غيث الحنان**
**أو ضاق بي صدر الجنان**
**فجميع ما تحت المسام**
**يفيض متجها إليك،**
**وشراع خلوتي المرقع بالشجى**
**سيظل يبحر .. في زبرجد مقلتيك**
**لا .....**
**لا عليك.**

إن دلالة العنوان "لا عليك" توحي بحوار المصارحة والمعاتبة التي تخلى مسئولية الطرف الآخر "لا عليك" والتي كررها الشاعر في وسط القصيدة، وختم بها نصه كما بدأه، لأنه حريص على استمرار هذا الحوار الذاتي، حريص على مشاركة نفسه لفكره ووجدانه، يفتح لها أبواب المكاشفة والمصارحة، وكأنهما حبيبان يتعاتبان فيما بينهما من ود.

وقد شكلت بنية اللغة دورا كبيرا في تضفير جدائل هذه الصورة الحوارية، بما فيها من مجازات وصور بيانية كانت أشبه بالإضاءات التي يتحرك معها بصر المتلقي على ساحة الحوار المفتوحة في صحراء الغواية، فجاءت اللغة شعرية جمالية منها: (صحراء الغواية– لبس الخطايا– ألبستني مودتي– وقيدت الرؤى– أوغل في الهوى– غيث الحنان– أو ضاق بي صدر الجنان– شراع خلوتي المرقع بالشجى سيظل يبحر في زبرجد مقلتيك).

وقد تتشكل المشهدية الحوارية بالعديد من الأصوات والصيغ الحوارية المختلفة، ففي قصيدة "الزمن والمساحة"([31])، تأتي القصيدة على امتداد تسع صفحات من الديوان، مقسمة إلى خمسة مقاطع، في كل مقطع تبدو كلمات النص وكأنها حوار من البطل إلى شخصيات مختلفة، فكل مقطع يتشكل من صيغة حوارية مختلفة تتغير صيغة الحوار أو النداء، وتتغير معها سيكولوجية الحوار، فكان كل مقطع له خصوصيته المشهدية التي توحي بتتابع المشاهد على شاشة العرض أمام المتلقي على امتداد مختلف من الزمن والمكان، فهو يستهل المقاطع على الوجه الآتي:

المقطع الأول:

**يا أيها الطير المباح لكل من يطأ الحقول**

**والمستباح لكل فخ**

المقطع الثاني:

**ما تقول؟ أترتحل**

**يا أيها الفرخ الصغير إلى متى!؟**

المقطع الثالث:

**نهر من الغربان يحتضن المدى**

**فالبث هنا،**

المقطع الرابع:

**من يغرس السكين في الجسد الموات؟**

المقطع الخامس:

**الأرض أضيق ما تكون فلا تبارح**

والمقاطع جميعها تمتاز بالمشهدية الحوارية الخارجية (ديالوج)، بين مخاطِب ومخاطَب، تتبعها في كل المقاطع حالة من الحوار الداخلي (منولوج) ينساب فيه

[31] – محمد مهران السيد: طائر الشمس، ص15.

الحوار إلى ما في أعماق الشاعر على امتداد الزمن والمساحة، ففي المقطع الأول يستهل شاعرنا مشهده بصيغة حوارية بالنداء على الطير، والطير هنا ليس طيرا عاديا، إنه طير مباح مستباح، إنه طير الشاعر أرضه ووطنه وملجئه ودمه ووريده وكلماته، كما في مطلع المقطع الأول، وينتقل الشاعر من الحوار الخارجي الذي استهل به المقطع إلى الحوار الداخلي، ففي داخل نفسه:

**ما عادت الأشجار تصغي للصفير، ولا الغصون هي الغصون**

**ولا الصباح هو الصباح ولا المساء .. هو المساء!!**

**فيم التلفت، والهوى قد شاخ في يوم وليلة!؟**

**والليل محمول بأذناب العقارب، والسديم تفحمت فيه الأهلة!**

وكلها صور حوارية ابتدأت من عرض رمزي لمتغيرات الكون والحياة في مشاهد سريعة ومتعاقبة بدأت بالأشجار والغصون والصباح والمساء والهوى، وامتدت إلى العالم العلوي حيث السحاب والأهلة وما أصابها من تغيير، وما كان من هذا الحوار إلى أنه استنطاق لما في ذات الشاعر لمتلقيه أو سامعه أو مشاهده، وكلها صور أسهمت بشكل كبير في تشكيل بنية الحوار الداخلي، الذي سرعان ما ارتد ليعود إلى المخاطب مرة أخرى:

**خبيء صغارك في يدي**

**فأنا وأنت مخاصمان**

**.. ومطاردان إلى أقاصي الروح والنفس الأخير .. ولا مكان**

**انظر فما عادت أغانيك القديمة ترتوي منها الصدور**

**ولا تعشعش في شبابيك العذارى .....**

إن الانتقال الحواري هنا وظف فيه شاعرنا معظم الحواس البصرية والسمعية والحسية .. الخ، كما أسهمت صيغة الأمر (انظر) المتبوعة في البيت التالي بصيغة النهي (ولا تعشعش) في اختصار البؤرة الزمنية بما يمتلكه الشاعر من خبرة بالأمر وقدرة على إقناع الطرف الآخر.

وفي المقطع الخامس والأخير من القصيدة تجلت شفافية الحوار بين الشخصيات الحوارية ما بين الجماد والطير والإنسان، يتجلى كل طرف من أطراف الحوار بصفاته، فالبلد هنا هو البلد المُغِذُّ إلى هويته الجديدة، وفي حواره تشكل الصورة الجزئية جزءا من بنية هذا الطرف، فقد ترك ثيابه القديمة، وانتقل إلى وضع وهوية جديدة تتغير معها كل معطيات الحياة، ومع تشكل البنية الحوارية تظهر أطراف الحوار (نحن– الفقراء– الأقزام– الكل– الجميع)، وتعلو أصوات الحوار ليتحول إلى صيغة جماعية (فرقابنا– ونحن نحيل نجوانا– هذي مفازتنا...)، ومع الجمع تعلو نبرة الحوار، فيقول:

**رفقا بنا ..**

**لم نجن ذنبا في هواكا**

**أو خانك الفقراء، أو .. عشقوا سواكا**

**أدعوك رغم ضجيجهم، وذنوبهم، وبكل ما أوتيت من شغف،**

**ومن وهن المشيب**

**ألا تغيب ..**

**طامن خطاكا،**

**وانزل قليلا .. من علاكا**

**فرقابنا انكسرت، ونحن نحيل نجوانا .. بدورا في سماكا.**

فالحال التي عليها شخصية الحوار المحورية لها سمة العلو والترفع، تشكلت هذه السمة عبر الصور الجزئية التي رسمها الشاعر (أو خانك الفقراء– أو عشقوا سواكا–أدعوك– ألا تغيب– انزل قليلا ...)، هذه الصور الجزئية تتشكل فيها القيمة الفنية لما لهذا الوطن من قدرة ومكانة وصلت لدى الشاعر إلى حد التوسل بصيغ الأمر أو التنبيه بالنهي في الأفعال، ولم تغب نمطية الحضور بصيغة المضارعة التي تكشف عن الاستمرارية والتمسك بما تبقى من هذا الوطن إلى آخر ما تبقى من العمر. الأمر الذي حول الحوار في المشهد كله من حوار خارجي إلى حوار داخلي

في نفس الشاعر عندما يدرك قيمة ما يربو إليه، فهو شاعر مصاب ومبتلى بحب الوطن، فيقول:

**فاصبر فأنت مطارد بالعشق،**

**متهم بأنك لا تطيق سوى الهوى**

**وبأنه لب المصائب**

**(وسواك في العشاق غادر)**

وهنا تتحول بنية الصورة إلى مفارقة تنعكس معها دلالة وحقيقة الأشياء التي تحول فيها الوفاء والعطاء إلى حب غادر، هذا الغدر شمل البعض، ولم يشمل الشاعر، وإنما هو استثناء من هذا الغدر، هذا الاستثناء حول هيكلة الصورة الحوارية من الحوار الداخلي إلى الحوار الخارجي، فتجده يخاطب الطائر الرمادي بقوله:

**يا أيها الطير الرمادي الجميل .. أقول: حاذر**

**واربأ بريشك أن تلوثه مساحات التثاؤب، والعقول الشاغرة**

**لا شيء يجدي، فالخرائط لم تعد إلا رسوما .. فوق حائطنا المصمم**

**وفق الهوى المأجور والشعر المرمم**

**انظر هنا، وانظر هناك**

**لا شيء يغري بالرحيل**

ليصل الشاعر في نهاية القصيدة إلى الحوار الممتد عبر مساحة كلامية مفتوحة يستدعي فيها الشاعر كل أبناء الوطن العربي، متغلبا بعزمه وحبه على كل الصعاب للتمسك بتراب هذا الوطن، فيقول:

**يا أيها الطير الصغير المستهام**

**امكث هنا ..**

**صيف هنا**

**والبس شقاءك .. ها هنا**

**حتى .. لو طوردت بالسخف المخيم**

**حتى .. ولو أسكت عشا كل ما فيه مسمم**

**فجميع أرضك**

**أيها العربي**

**.. لو تدري مخيم**

وشاعرنا في هذا الحوار يجيب على معوقات التمسك، وهو ما يستدعي حضور الطرف الآخر للرد على رغبات الشاعر، فيقطع عليه شاعرنا بقوله (حتى)، التي تجلت معها عزيمة لا تقهر حبا في هذه الأوطان، خاصة لدى أبناء الوطن من الشباب، فهو يختزل بكلماته الشعرية الكثير من لغة الحوار، ولكن تبقى تفاصيل الحوار حاضرة في مشهد انتقال الشاعر بحواره من الذات إلى الأشخاص إلى الإنسان العربي في كل مكان.

وإذا ما توقفت الدراسة مع القصيدة عنوان الديوان، قصيدة "طائر الشمس"([32])، يستهل الشاعر قصيدته بالحوار، والحوار هنا إلى مستمعه عبر حضور الضوء والأحلام والآهات والنشيد والكلمات واللاءات، وفيه استعراض لما عليه حالة الشاعر، فيقول:

**أغرس أقدامي في الضوء**

**تتفاعل فيّ الإرهاصات، وأحلام الزهر**

**تتوحد في صدري .. الآهات ..**

**واللاءات،**

**أجهر بنشيدي، وتحف طريقي الكلمات.**

فلغة الحوار هنا لغة حكائية ذاتية، أشبه ما تكون بلغة السرد، ولكنها في شكل درامي ينساب فيه الشاعر وتحضر معه أطراف الحوار الأخرى، تتشابك جميع الأطراف لتحدد خصوصية الشاعر، ومدى تعلق هذه الأطراف بالذات الشاعرة لتطوق

[32] – محمد مهران السيد: طائر الشمس، ص39.

ساحة الحوار وهي صدر الشاعر، وسرعان ما تنطلق الكلمات الحوارية إلى حالة من الثورة والحركة؛ حيث يجهر بالنشيد، وتحف طريقه الكلمات، فالجهر صوت والضوء لون وحفوف الكلمات والصدع والتوحد كلها حركات تنتقل في ثنايا جداران الصورة المعروضة لهذا الحوار المصيري للشاعر، وسرعان ما ينتقل الحوار من ذات الشاعر إلى ذات المتلقي، فأمه نذرته للخضر، والخضر ألبسه شارات الريح وقال اتبعني، وهو هنا في الصورة يرمي لنا بظلال قصة الخضر مع نبي الله موسى، وعلمه بما لا يعلمه غيره، وعلم الشاعر هنا في مجال اختصاصه بالكلمة وأثرها، فلا يجهل دور الشعر ومكانته إلا من كان في تيه متلاطم، أو مفقوء العينين وفي أذنيه وقر، يقول شاعرنا:

**نذرتني أمي للخضر**

**ألبسني شارات الريح، وقال: اتبعني**

**لا تسألني، كيف يخون المبضع**

**أو كيف يصير الشعر دوائر تنداح بليل الفجار الموجع**

**إلا إن كنت غريبا في هذا التيه المتلاطم**

**أو مفقوء العينين، وفي أذنيك الوقر**

**تتداعى الأشياء**

**لما تتخرمنا .. لغة الأعداء**

إن حالة الحوار هنا استدعت رموزا وشخصيات أخرى (الأم- الخضر)، واستدعت تناصا نبويا وقرآنيا([33]) أسهم في بنية المشهد الحواري عبر أزمنة مختلفة مثلها

---

33 – ظهر التناص النبوي من استدعاء الحديث النبوي قول النبي صلى الله عليه وسلم: "يُوشِكُ الأممُ أن تداعَى عليكم كما تداعَى الأكَلةُ إلى قصعتِها . فقال قائلٌ : ومن قلَّةٍ نحن يومئذٍ ؟ قال : بل أنتم يومئذٍ كثيرٌ ، ولكنَّكم غُثاءٌ كغُثاءِ السَّيلِ ، ولينزعنَّ اللهُ من صدورِ عدوِّكم المهابةَ منكم ، وليقذفَنَّ اللهُ في قلوبِكم الوهْنَ . فقال قائلٌ : يا رسولَ اللهِ ! وما الوهْنُ ؟ قال : حُبُّ الدُّنيا وكراهيةُ الموتِ" . صحيح أبي داوود: رقم 4297.

واستحضر التناص القرآني من قول الله تعالى: " ﴿ سُورَةُ الفَاتِحَةِ البَقَرَةِ آلِ عِمْرَانَ النِّسَاءِ المَائِدَةِ الأَنْعَامِ الأَعْرَافِ الأَنْفَالِ التَّوْبَةِ يُونُسَ هُودٍ يُوسُفَ الرَّعْدِ إِبْرَاهِيمَ الحِجْرِ النَّحْلِ الإِسْرَاءِ الكَهْفِ مَرْيَمَ طٰهٰ الأَنْبِيَاءِ الحَجِّ المُؤْمِنُونَ النُّورِ الفُرْقَانِ الشُّعَرَاءِ النَّمْلِ القَصَصِ العَنْكَبُوتِ الرُّومِ ﴾ الكهف: ٥٧

الماضي (نذرتني- ألبستني- قال ..)، ومثلها المضارع (تسألني- تنداح- يصير- تتداعى- تتخرمنا- يخون)، وأسهمت الإضافة في خصوصية اللغة الحوارية (شارات الريح- بليل الفجار- لغة الأعداء..)، وجاءت الصفة التي أكسبت هذه الوسائل خصوصيتها الشعرية (بليل الفجار الموجع- التيه المتلاطم)، بالإضافة إلى التقديم والتأخير الذي زاد من خصوصية هذا الحوار (وفي أذنيك الوقر)، أضف إلى ذلك الحضور الزمني المختزل بمجرد أن نذرته الأم، تم اختزال المسافة الحوارية بقول الخضر: اتبعني، وهو ما يوحي بحوار تم استيعابه بين الطرفين، فهما متحدان في الوصول إلى الهدف، ومع هذا البناء الشعري المحكم تتوالى معطيات الحوار في حالة الاندهاش التي تقطع كل ايحاءات الاستغراب لدى الأطراف الأخرى (لا تسألني كيف يخون- أو كيف يصير- إلا إذا)، وفي هذا الاستفهام حوار موصوف بواقع أحسه الشاعر وعاينه المستمع فأقر به.

ويظل طائر الشمس بطل الحوار الممتد، فيلجأ إليه شاعرنا ويناديه:

**يا طيري مهما دفعتك الريح بعيدا في آفاق الخسر**

**ستعود لصدري**

**وتحلق في رئتي، ترفرف في أوردتي**

**.. وتحط بأحشائي**

**وتعشعش في ثغري**

**ولأنك .. طيري .....**

في نهاية المقطع الثالث والأخير للنص ينفتح الحوار بين الشاعر ومعشوقه (الشعر)، وهنا تنبع خصوصية الحوار من ملازمة ياء المتكلم للإضافة في معظم كلمات النص (طيري- رئتي- أوردتي- أحشائي- ثغري ...)، وهو ما يدفع بهذه الخصوصية إلى استدعاء أطراف جديدة في بنية النص الحوارية منها الأماكن (موضع وجود شجر النبق، وغيطان القصب وبين ثمار الرمان)، ويستحضر الزمن وهو الليل حيث وقت التربص للقتل (حتى يحسبك الحامل للبلطة أوغلت بعيدا .. في

الموت)، إن أصوات اللغة والكائنات المحيطة (يتهدج صوتك- إن دارت ساقية الأحزان- تتسلح بالمكر – تقرأ كتب التاريخ) هذه الأصوات كلها مصحوبة بالحركة (مهما دفعتك الريح بعيدا عن آفاق الحشر- تسترجع أيامك- تحلق في رئتي- ترفرف في أوردتي) إنها نبرات صوتية تشخيصية غيرت من نبرة صوت الخطاب كل على حسب طبيعته، يبعد طائره أحيانا فيناديه (يا طيري)، ويسكنه أحيانا فكأنه يحتضنه ويلاطفه (ولأنك طيري)، تهيمن على الصورة حلقات من الفكر والثقافة والمعرفة والتاريخ، ليقابل بها موروث الجهل والتخلف، وهي تشكل في النص دور الأضواء التي تتحرك على المسرح، وتتوجه إلى ما يريد المخرج إظهاره للجمهور من أماكن وأشخاص وأحداث، والشاعر هنا يتعامل مع اللغة على أنها أدوات سينمائية استطاع أن يشكل منها مسرحا حديثا وظف فيه الأحرف والكلمات، وأعطاها أدوارها وأهميتها في إظهار العرض الشعري، وها هو النص ينغلق على مشهد دامي اختلفت فيه الأدوار، وتحول فيه الشاعر من مدافع عن الشعر إلى مودع وموص، يرسخ دور ومكانة الشعر في داخل ذاته وداخل مشاهده، إنه مشهد الاحتضان الأخير، يقول:

**لكن لا تصبغ ريشك، أو تلوي منقارك**

**أو تحجل بين أواني العهر المصفوفة**

**أو .. تنكرني، إن زجرتك الأيدي المعقوفة**

**وتعرت أغصان الكلمات، فلا تعرف أين تحط**

هنا يظل المشهد مصحوبا بهاجس الزوال أو المطاردة، وسرعان ما تتحول الصورة الحوارية إلى مشهد آخر تستحضر فيه الكلمات شخصيات أخرى وأحداث جديدة مع الحفاظ على شاشة العرض كما هي:

**واقترب القوسان..**

**زناد الصياد ..**

**وفخ القحط**

**يا طيري العائد .. من فوهة الشمس**

**ما كنت أبيعك .. بالثمن البخس..**

فأنت هنا أمام مشهد سينمائي درامي انتهي بإطلاق الرصاص على البطل (طير الشمس)، لتظل النهاية درامية مفتوحة بالإيمان المطلق للشاعر بهذا البطل، فيتقدم ليفتديه، ويتلقى في صدره ما كان سيصيبه ملتفتا إليه في لحظة وداع أخير ما كنت أبيعك بالثمن البخس، وليس هناك أغلى من ذات الشاعر التي افتدى بها طيره، لينغلق الستار على هذا المشهد السينمائي الذي رسمته لغة الشعر لدى محمد مهران السيد.

وتتعانق أصوات الحوار بين الشاعر وعاذلته وأوراق البصاصين وغيرهم، في قصيدة "حركة قد تكون الأخيرة في سيمفونية العمر"، فيقول([34]):

**خبأت القَسَمَ بأوردتي .. ومضيت، وقلت لعاذلتي**

**جيئي، أو روحي**

**قبلك قالت أوراق البصاصين .. لئيم وابن حفاة**

**فليكن الأمر كذلك**

**قالوا لم نقرأ هذا الإسم بقائمة الرسميين**

**فقلت الأمر كذلك،**

**صرخوا لم يمنح جائزة ووساما .. من حاخامت ثقافتنا ..**

**أكدت بأن الأمر كذلك؟**

والحوار هنا يأخذ النمط الحواري العادي بين (قالوا – قلت)، ولم يكن هذا كل ما قيل، فاستعاض الشاعر عن طول الحوار واختزل الكثير من القول والقيل بوضعه لبعض النقاط التي توحي بكلام قيل ولم يذكره شاعرنا.

ويصل الفتى "مهران" إلى نهاية الديوان بحوار في حضرة مولاه في قصيدته قبل الأخيرة بعنوان: "بورتريه"، فيقول([35]):

---

[34] – محمد مهران السيد: طائر الشمس، ص 101.

[35] – محمد مهران: طائر الشمس، ص111.

**قالت كيف جروت**

**أن تمضي تحت السور، ولا تطرق بابي ..**

**ولماذا لا تمثل مثل جميع الخدم المحشورين بقصري ... والمنكفئين على أعتابي؟**

**قلت:**

**مالي، في موقف عزي، إلا الخرقة .. والشطح الأواه**

**مكتوب، ألا أشرب من غير إنائي**

**كفَّارٌ بالنعمة إن جاءتني من غير المحبوب النائي**

إن الحوار يشعرك بالامتداد والحوارية التى لا تنقطع من أول الديوان إلى آخره، متمثلة في الحوار الداخلي، أو الانفتاحي عبر الأسئلة والاستفهامات، أو عبر التركيز على النمط الوظيفي أو المكاني أو الوجودي لدور الشعر من ناحية ودور الشاعر وأهل الفكر من ناحية أخرى، وقد أسهمت اللغة بما فيها من تراكيب وجماليات، وما رسمته بعض التعبيرات من مفارقة تستنهض حضور المتلقي طرفا في الحوار، وكأنه يتسلل إلى المشهد الحواري يشارك فيه الأطراف ويستمتع باللغة الحوارية، ويتخذ لنفسه مكانا بين أطراف الحوار، كما في قول الفتى مهران([36]):

**شح الزيت بمشكاتي، وانطلق الطاووس يعربد فوق فتات هوائي**

**... يطهوني اللامرئي .. على نار الأعوام المتبقية بصدري- المعتل**

**فأمضي أتلمس حضرة مولاي**

**هل أضع على صدرك رأسي، أم تضع السيف بأعماق حشاي؟**

إن جماليات الإبداع البياني هنا من استعارات ومفارقات كفيلة بأن تستلهم كل ما لدى المتلقي من طاقات حوارية يتفاعل بها مع حضرة مولاه والمحيطين به ومع الشاعر، عبر مفارقته الاستفاهمية التي تجعلك في حالة تأهب للمكاشفة والتخيل والإجابة عن حالة حضور فعلي يستوجب نمطا معينا من التعبيرات والسلوكيات ليكون في زمرة

[36] - السابق، ص111، 112.

المقبولين، ومثله في المقابل ليكون من زمرة المطعونين، لقد نجح الفتى مهران في إقامة حوار ممتد ومفتوح على امتداد الديوان بتعبيراته اللغوية وعلاماته الكتابية وإرشاداته الفكرية التي ختم بها ديوانه في قوله([37]):

**من بين يدي عريفي الأعمى .. خرج الشاعر والشعر**

**من بين شقوق الجدران اللبنية قام**

**أوقفه في شمس "بؤونة" من في يده الأمر**

**سار قليلا وتردى في الأوهام**

**من ذاك الحين، يجاهد حتى لا تتسرب من بين أصابعه الأحلام.**

## نتائج الدراسة:

**توصلت الدراسة إلى عدة نتائج منها:**

**أولا:** كشفت الدراسة عن بعض جوانب الإبداع لدى الشاعر محمد مهران السيد، وهو ما يؤكد الحاجة إلى البحث في أعمال هذا الكاتب، ودراستها دراسة جادة تكشف عن قيمتها الجمالية، على مستوى الإبداع الشعري، والإبداع المسرحي.

**ثانيًا:** استطاع الشاعر محمد مهران السيد بناء الصورة الفنية المشهدية بشكل مميز عن غيره، مستخدما تقنيات الحكاية مرة، والوصف مرة أخرى، والحوار مرة ثالثة، هذا التوظيف أكسبه خصوصية زاد منها توظيف المعجم اللغوي والموروث الثقافي الخاص به، وجعلهما ضمن عناصره الفنية في تشكلات الصورة.

**ثالثًا:** كان للصورة المشهدية دورها في اتساع رقعة التوظيف الفني، والتجرأ على كسر حاجز التحليل التقليدي، مما أكسب الإبداع الفني نوعا من الامتداد شكلته العديد من الصور البيانية الجزئية.

[37] – محمد مهران السيد: طائر الشمس، ص122.

**رابعًا:** تعددت وسائل التشكيل الفني لدى الشاعر في رسم صوره من صور جزئية وصور كلية، مستعينا بذلك بمعطيات الفنون السردية الأخرى، مما يجعلها في وحدة متماسكة لا تقل عن وحدة موضوع الديوان.

**خامسًا:** استعان الشاعر بمعطيات بعض النظريات الحديثة مثل: التناص والرمز في تشكيل البنية الفنية داخل النص عامة. وداخل الصورة المشهدية خاصة.

**سادسًا:** الصورة المشهدية امتداد لدراسة الصورة البيانية في الإبداع الأدبي، وهو ما يعطي رؤية تصويرية ممتدة، تتطور معها رؤية التحليل بنمط أوسع في الإحاطة بكلية القصيدة، وأحيانا كلية الديوان والإبداع العام لدى كل أديب مبدع.

## المصادر والمراجع:

**أولًا: المصادر:**

- محمد مهران السيد: طائر الشمس، سلسلة أصوات أدبية، العدد 21، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أكتوبر، 1991م.

**ثانيًا المراجع:**

1- د/ أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012م.

2- د/ أميمة عبد السلام الرواشدة: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2015م.

3- د/ بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيرت، 1994م.

4- د/ حافظ المغربي: الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر، دار النابغة، طنطا، مصر، 2022م.

5- د/ حمد محمود الدوخي: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة : دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول العشري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009م.

6- د/ رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 1998م.

7- د/ سامي سليمان: الشعر والسرد، تأصيل نظري ومداخل تأويلية، سلسلة كتابات نقدية، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2012م.

8- د/ صلاح فضل: أساليب الشعرية الحديثة، ط3، مكتبة النصر، القاهرة، 1993م.

9- : قراءة الصورة وصورة القراءة، ط1، دار الشروق، مصر، 1997م.

10-د/ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي.

11-د/ علي البطل: مصرية التشكيل وقومية الرؤية في ديوان "طائر الشمس" للشاعر محمد مهران السيد، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، يناير 1992م.

12-د/ علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط5، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008م.
13-د/ كريم شغيدل: الشعر والفنون دراسة في أنماط التداخل، ط1، دار شموع للطباعة والنشر، الجمهورية العربية الليبية.
14-لويرك بيرسي: صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، ط2، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2000م.
15-د/ محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ط2، دار الفكر، القاهرة، 1971م.
16-د/ محمد حافظ دياب: جماليات اللون في القصيدة العربية، فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد5، ع1، 1985م.
17-ميشيل وين: حرفيات السينما، ترجمة حليم طوسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1970م.
18-د/ نعيم اليافعي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ط1، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سورية.