Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 51, No. 1, 2024

Deanship of Scientific Research

The Dramatic Monologue in the Poetry of Saad Eddin Shaheen, the poem "Tahajudat Qudsiyah" as a model A communicative linguistic approach

Abdullah Mahmood Ahmad Ibrahim[1]* , Murad Rafik Albayyari[1], Hussam Mohamad Azmi ALaffouri[2]

[1] Department of Arabic Language and Literature, School of Arts, The University of Jordan, Amman, Jordan.

[2] Department of Arabic Language, College of Administration and Islamic Education, Al-Isra University in Minnesota, USA.

Received: 16/10/2023
Revised: 8/1/2023
Accepted: 5/04/2023
Published: 30/1/2024

* *Corresponding author:*
muradbayarri@yahoo.com

Citation: Ibrahim, A. M. A., Albayyari, M. R., & ALaffouri, H. M. A. (2024). The Dramatic Monologue in the Poetry of Saad Eddin Shaheen, the poem "Tahajudat Qudsiyah" as a model A communicative linguistic approach. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *51*(1), 447–455. https://doi.org/10.35516/hum.v51i1.2732

© 2024 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: This study aimed to investigate psycho-contextual images within their dramatic monologue framework for "Tahajjudat Maqdisiyah" in an endeavor to identify the monologue controlling the unity of the spontaneous flow resulting from time space in the poetic stanzas. It also aimed to investigate the dramatized scenes in the reader's mind, whether a critic or recipient, and highlight the connotations accompanying those scenes in accordance with their contexts in the poem.

Methods: The study used a descriptive and analytical approach to analyze the "Tahajudat Qudsiyah" poem by "Saad al-Din Shaheen" relying on the premises of the theory of communicative linguistics. A discussion and annotation of the results will follow.

Results: The study showed that the monologue results from the poet's desire to emerge, highlight himself and reveal his humane concerns and national affairs. These affairs constitute Shaheen's motive and internal dramatic mobility as if the monologues and the purpose were crystallized in mental and emotional images, and then dyed with a poetic color that the poem showed. This prompted the researchers to investigate the poem's mysteries, and search for what the lines conceal between or behind them.

Conclusions: The study revealed that the poet was moving from the struggle of the self to the clash of civilizations, and from the dramatic soliloquy to the dramatic monologue; where he addresses himself, addresses his beloved, and addresses the things around him. He also addresses what was absent and what is present; So, he made the goal to visit the adored and beloved (Jerusalem).

Keywords: Monologue, drama, discourse, suggestive, context, communicative linguistics

المونولوجُ الدراميُّ في شِعر سعد الدين شاهين: قصيدة (تهجُّدات مقدسيّة) أُنموذجًا مقاربة لسانية تواصليَّة

عبدالله محمود إبراهيم*[1]، مراد رفيق البياري[1]، حسام محمد عزمي العفوري[2]

[1] قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن

[2] قسم اللغة العربية، كلية الإدارة والتربية الإسلامية، جامعة الإسراء في منيسوتا -أمريكيا.

ملخّص

الأهداف: تهدف هذه الدراسة إلى دراسة تراكيب التصاوير السياقيَّة النفسيَّة والمعنويَّة في إطار منولوجها الدراميّ لقصيدة تهجدات مقدسية، لمعرفة المنولوج الذي يتوقَّفُ على وحدة التدفُّق الشُّعوري الناجم عنِ المسافة الزمنيّة في المقاطع الشِّعريَّة الدراميَّة. كما تهدف الدراسة إلى البحث في توافُق الشِّعريَّة الدراميَّة الزمنيَّة معَ التقسيمات الكلاميَّة، وأداءات الكاتب الصوتيَّة المنولوجيَّة، يتبع ذلك النظر في المشاهدَ الشِعريَّة المُمَسرَحَة في ذهن القارئ من ناقدٍ أو متلقٍّ، وما يصاحبُها من دلالات في التصوُّرات الذهنيَّة حَسَبَ سياقاتها في القصيدة، سواءٌ أكان خطابًا إيحائيًّا أم مباشرًا.

المنهجية: المنهج الوصفي والتحليلي للنصِّ القائم على قصيدة (تهجُّدات مقدسيّة) لِ(سعد الدين شاهين) في إطار اللسانيات التواصليّة، ومن ثم مناقشة النتائج والتعليق عليها.

النتائج: أظهرت الدراسة أنّ المونولوج ناتج عن رغبة الشاعر في الظهور وإبراز نفسه والكشف عن قضاياه الإنسانيّة والوطنيّة؛ حيث إنَّ هذه القضايا هي التي تشكِّلُ الدافعيّة عند الكاتب، والحراك الدرامي عنده، فكأنَّ المنولوجيات والغاية تبلورت في الصور الذهنيّة والعاطفيّة، وَمِنْ ثَمَّ صُبغت بلون شِعري أظهرته القصيدة، وكذلك لقد جاءت الشِّعريَّة الدراميَّة الزمنيَّة معَ التقسيمات الكلاميَّة، متوافقة مع أداءات الكاتب الصوتيَّة المنولوجيَّة، كما جاء المنولوج متوقفًاعلى وحدة التدفُّق الشُّعوري الناجم عنِ المسافة الزمنيّة في المقاطع الشِّعريَّة الدراميَّة عند شاهين.

الخلاصة: أنَّ الشاعر كان يمضي مُتَنَقِّلًا من صراع الذات إلى صراع الحضارات، ومنَ المُناجاة الدراميّة إلى المونولوج الدرامي؛ حيث يخاطبُ نفسَه، ويخاطبُ محبوبته، ويخاطبُ الأشياء من حوله، ما كان غائبًا وما كان حاضرًا؛ فجعل الغاية هي زيارة المعشوقة الحبيبة (القدس).

الكلمات الدالة: المونولوج، الدراما، الخِطاب، الإيحائي، السياق، لسانيَّة تواصليَّة.

المقدمة

إنَّ التعبيرَ الدراميَّ هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي، فالدراما تعني -في بساطة وإيجاز- الصِّراعَ في أيِّ شكل من أشكاله. والتفكيرُ الدراميُّ هو ذلك اللونُ منَ التفكير الذي لا يسيرُ في اتِّجاه واحد، وإنَّما يأخذ دائمًا في الحُسبان أنَّ كلَّ فكرة تقابلُها فكرة، (عز الدين، 1978: 278-279)، وهذا ما نجده في الشِّعر الحديث من تراكيب التصاوير السياقيَّة النفسيَّة والمعنويَّة بين المشهديَّة والحكائيَّة والحواريَّة؛ لذا، فَ"على الكاتب الدرامي أن يرفع الكلام الاعتياديَّ ويعمِّقه، ومعَ ذلك يتركُهُ كأنه يبدو كلامًا اعتياديًّا..." (كاون، 1986: 158).

ويتوقَّفُ المونولوج الدراميُّ على وحدة التدفُّق الشُّعوري، الناجم عنِ المسافة الزمنيَّة في التقسيمات الكلاميَّة، في المقطع الشِّعري الحواري؛ أي حوار النَّفْس (المنولوج)، (المشهوري، 2013: 32)، وَمِنْ ثَمَّ التوافق الزمني ما بين الأداء الصوتي المنولوجي الشِّعري للقارئ من شاعرٍ أو ناقدٍ أو متلقٍّ، ثمَّ تتوافقُ هذه الأشياء في ما يُسَمّى بعد ذلك بإنتاج المونولوج الدرامي، وما يكتنفُهُ من أداء إيقاعي وموسيقي؛ من أجل خلق مشاهدَ مُمَسرَحَةٍ في ذهن القارئ أو المتلقي، مبتعدًا عن التحديد والتخصيص، في عالم خيالي تستدعيه قراءةُ النصِّ الشِّعري لفهم أحداث القصيدة وسائر عناصرها. (ستوكويل، 2017: 240-241)؛ حيثُ تتعالقُ تلك العناصرُ بالخطاب الشِّعري المتمثِّلِ في كلِّ وسائل التعبير الدرامي، من حوار للآخر، وحوار داخلي، وسرد، وما إلى ذلك؛ لتجسيد الرؤيةِ الشِّعريَّة عبرَ اختيار التفصيلات الجوهريَّة الحيَّة، والعمليات الذاتيَّة، والاستغناء عنِ التفصيلات غيرِ الجوهريَّة في النص. (عز الدين، 1978: 283).

ويعني أصلُ مصطلح (دراما) الفعلَ، أو الحدث (شلش،1983: 40)، فالدراما محاكاةٌ لحدث واحد كامل... تترابط أجزاؤه بعضُه ببعض؛ "لأنَّ محاكاة الحدث لا تكون إلّا بالقصَّة...، التي نعني بها ترابط الحوادث معًا، بحيث تكون بناءً مُحكَمًا." (رشدي، 2000: 30)، ولقد عرف "أرسطو" الدراما بأنها "محاكاة لفعل إنسان" وفي تفسير ذلك ذهب النقاد فى دروب متشعبة. ولعل أقرب تفسير إلى روح العبارة المذكورة ما قيل من أنّ الدراما تتكون من عناصر جوهرية:

1- الحكاية.

2- تصاغ في شكل حدثي لا سردي.

3- وفي كلام له خصائص معينة.

4- ويؤديها ممثلون.

5- أمام جمهور. وعلى أية حال؛ فإن لفظة دراما تعنى مدلولين:

أ. النص المستهدف عرضه فوق المسرح، أيا كان جنسه، أو مدرسته، أو نوعية لغته. ويتقلد أدوار شخصياته ممثلون يقومون بتأدية الفعل ونطق الكلام.

ب. المسرحية الجادة ذات النهاية السعيدة أو الأسيفة والتي تعالج مشكلة هامة علاجاً مفعماً بالعواطف على ألا يؤدي إلى خلق إحساس فجيعي مأسوي". (حمادة، (1985). ص 113). إذن؛ الدراما: حكايةٌ لجانبٍ منَ الحياة الإنسانيَّة يعرضُها ممثِّلون يقلّدون الأشخاصَ الأَصليين في لباسهم وأقوالهم وأفعالهم، وهي روايةٌ شِعريَّة تُعَدُّ للتمثيل على المسرح. (الشبكة العنكبوتيَّة: https://www.almaany.com/.)

أمّا الشِّعرُ الدِّراميُّ فهو شِعرٌ يستخدمُ الشَّكلَ الدِّراميّ، ومن أمثلته المونولوج الدِّراميّ، ويمكن أن ينطبق على تمثيليّات معيَّنة كُتِبَ جزءٌ منها شِعرًا والباقي نثرًا، مثل عُروض شكسبير، وهو تأليف شِعريٌّ أو نثريٌّ يقدِّمُ حوارَ قصَّة يعالجُ جانبًا منَ الحياة الإنسانيَّة وغالبًا ما تكون مُصمَّمةً للعرض على خشبة المسرح أو الشاشة: دراما أخلاقيَّة/ اجتماعيَّة. (الشبكة العنكبوتيَّة: https://www.almaany.com/)، وبهذا تتمثلُ العناصرُ الدراميَّة في اللفظ، والعبارة، وظاهرة التجسيم الصوتي، واستخدام الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، وخاصيَّة السرد.

والمونولوج حديثٌ طويلٌ يحتكرُ فيه شخصٌ الكلامَ، وهو خطبةٌ تلقيها الشخصيَّةُ المسرحيَّة وحدَها على انفراد، أو على مشهد منَ الحضور، تكشفُ فيها عن خبايا النَّفْس وما تنوي فعلَه، أو تشرح فيها أمرًا منَ الأمور. (الشبكة العنكبوتيَّة: https://www.almaany.com/.)

أمّا المُناجاة، فهي سُطورٌ أدبيَّة تُعبِّرُ بها الشخصيَّةُ في عمل أدبيٍّ عمّا يدورُ بداخلها من أفكارٍ ومشاعرَ بطريقةٍ غيرِ مترابطة أحيانًا، ويخاطبُ فيها الكاتبُ شخصًا غائبًا أو شيئًا مجرَّدًا أو جمادًا، ومنها المناجاةُ الفرديَّة، وهي خُطبةٌ تلقيها إحدى شخصيّات المسرحيَّة بصوت يسمعُهُ المشاهدون وبدون أن يقاطعها أحد، والغرضُ منها التَّعبيرُ عن أعمق مشاعر الشخصيَّة وأفكارها الدفينة أو وقوف المشاهدين على حقائقَ تتَّصلُ بما يحدث على خشبة المسرح. (الشبكة العنكبوتيَّة: https://www.almaany.com/.)

وإذا ما نظرنا إلى لغة الكتابة الإبداعية عبرَ اللسانيات التواصليَّة سنجد أنَّها تواصلٌ لا اتصال فقط، وليس الأدبُ والفكرُ بعيدين عنِ التواصل، فالروائيُّ الذي يكتبُ روايةً ينشئُ صورةً روائيَّة من صور التواصل في الحياة، حتى الحوار الداخلي (monologue)، الذي يستكنُ في أعماقنا؛ فنحن طرفٌ فيه من حيث إنه حوارٌ بيننا وبين غيرنا، وإن كان في داخلنا، فإنَّ هذا الحوارَ صورةٌ معدَّلَةٌ عنِ الواقع؛ إذ يقرأ أحدُنا القصيدة عدَّة مرّات، وكلَّما فرغ من قراءتها مرَّةً شعرَ أنها أحدثت في نفسِه أمرًا. (إستيتيّة، 2006: 8-9).

و"من وظيفة اللغة الاتصاليَّة كذلك أنَّ اللغة توضِّحُ موقف الإنسان منَ الحياة، بشكل عام، ومن أخيه الإنسان، بشكل خاص، وأنها تساعد على طرح أفكار أو عواطفَ بين المتحدّثين." (حسنين، 2007: 15)؛ لذا يمكن تقديمُ تعريفات عديدة لِلُّغة، فهي نظامُ اتصال بين طرفين، ونظامٌ لتبادل المشاعر والأفكار بين الناس، ووسيلةٌ للتعبير عن الحاجات والآراء والحقائق بين الناس، ويقالُ إنها نظامٌ اعتباطيٌّ لرموز صوتيَّة تُستخدَمُ لتبادل الأفكار والمشاعر بين أعضاء جماعة لُغويَّة متجانسة. (الخولي، 2010: 12).

لعلّنا في ما سَلَفَ ندرك أنَّ الفعلَ التأثيريَّ يتكوَّنُ منَ الفعلِ الصوتيِّ والفعلِ الكلاميِّ والفعلِ الخِطابي، الذي يؤدّي إلى فعل الاستجابة؛ أي الفعل الإنجازي، سواءٌ أكان مباشرًا أم غير مباشر؛ لذا فإننا سنجدُ أنَّ المدَّ الثوريَّ التحريريَّ الذي حوته الحركةُ الرومانسيَّة كان يهدفُ إلى تغيير المجتمع، ولكن سرعان ما اصطدم بنزعتها الفرديَّة، التي جعلت منَ الفرد محورَ الكون، فاتَّجه دعاةُ الثورة الاجتماعيَّة تدريجيًّا إلى العمل الجماعي، بينما انزوى دعاةُ تقديس الفرديَّة والفرد في ظلال عوالِمَ غيبيَّةٍ ورمزيَّةٍ منفصلةٍ عنِ الواقع، وانعكس الانقسامُ الفكريُّ في المسرح، فنشأ المسرحُ الواقعيُّ والرمزيُّ جنبًا إلى جنب، وانسحبت المونودراما بطابعها الفرديِّ المتأصِّل بعيدًا عن عالَم المسرح، الذي يحكمه مبدأُ النشاط الاجتماعيِّ والجدل بين الفرد والجماعة، ووجدت متنفَّسًا لها في مجال الشِّعر فظهرت القصائدُ المعروفة باسم قصائد المنولوجات الدراميَّة، التي برع فيها الشاعرُ الإنجليزيُّ روبرت براوننج (Robert Browning) على وجه الخصوص. (صليحة، 1997: 168-169).

إنَّ إنتاج الكلام منَ الذهنيَّة إلى الخِطاب ما هو إلّا تصُّورات ذهنيَّة وإشارات كهروعصبيَّة واستجابة نفسيَّة، "وما الشِّعرُ إلّا صياغة وضرب منَ التصوير"، (الجرجاني، 1978: 279) ولا يكون إلّا بالمعاني التخييليَّة، التي جاء بها النصُّ من أجراس الأصوات وألفاظ الجمل في تراكيبَ تؤدّي إلى صورة المعنى المتخيَّلة والمرجعيَّة، إذ نجد التمثيلات واضحة المعالم عند الشاعر سعدالدين "ونعني بالتمثيل Representation مجمل أشكال حضور الآخر المختلف في النص الأدبي؛ سواء في مستوى الشخوص، أو علاقات الأزمنة والأمكنة ورموز الثقافة وهو مصطلح فلسفي يوحي، إذ يستخدم في علم العلامات، بأنّ وظيفة اللغة أن تنوب عن الأشياء، أي تحيل على واقع غير لغوي. ومن هذا المنطلق عُدّت الكلمات علامات تمثّل أشياء العالم". (Shamali, 2022:4).

كما أنَّه ينبغي للكاتب المسرحي أن يعرف كيف يستخدمُ اللُّغة الدراميَّة في الحوار، وكيف يسخِّرُ طاقاتِها البلاغيَّةَ والدراميَّةَ لخدمة المسرحيَّة؛ لذا فإنَّ اللُّغة الدراميَّة في هذا المجال تلقي الضَّوء على: "شخصيَّة المتكلِّم، وشخصيَّة المُخاطب، والشخصيَّة التي يدور حولَها الحديث؛ وبهذا تساعد على تطوُّر الحديث ناقلةً إلى المُشاهد المعنى الذي يكشف عنِ الأعماق الداخليَّة للشخصيَّة، فضلًا عن إسهامها في توضيح أبعاد الشخصيَّة". (شلش، 1983: 39). وهذا ما ينبغي للشاعر أن يصنعه في قصيدة المونولوج الدرامي؛ حيث الموازنةُ بين الحوار والحركة الجسديَّة، "بمعنى أن يكون الحوار ذاته عملًا دراميًّا يستهدفُ نقلَ المتلقي من حالة فكريَّة إلى حالة فكريَّة أخرى، ومن حالة شُعوريَّة إلى حالة شُعوريَّة أخرى، وَيَحسُنُ بالكاتب المسرحي في هذا المقام حينما يكتبُ حوارًا أن يسمعه بنفسه بعد كتابته؛ حتى يتجنَّبَ الكلمات والعبارات التي لا يستطيع الممثِّلُ أن ينطقها بطريقة طبيعيَّة" (شلش، 1983: 42).

وكثيرًا ما يقتربُ المونولوج الدراميُّ والمناجاةُ أحدهما مِنَ الآخر، فالمناجاةُ "تقتصرُ على الحديث المنفرد للشخصيَّة في المسرحيَّة، وإن اقتربت –أحيانًا- منَ المونولوج الدراميِّ في محاولة توصيل وُجهة نظر الشخصيَّة، في حين أنَّ المونولوج الدراميَّ يلزم حدودَ القصيدة الدراميَّة، وإن عُنِيَ بالتعبير عن الأبعاد النفسيَّة لشخصيَّة المتحدِّث". (فرحات، د.ت: 40)

لذا؛ فقد درسَ أسامة فرحات في كتابه المونولوج بين الدراما والشِّعر بعضَ نماذج من نصوص مختارة منَ المسرحيات الشِّعريَّة، وأخرى منَ القصائد الدراميَّة لبعض شعراء العرب المُحدثين، الذين برزوا فى مجالي الدراما الشِّعريَّة والشِّعر الدرامي. (فرحات، د.ت: 11)

ولعلّنا نذكرُ في هذا المقام المونولوج الإيقاعيَّ الذي يتشكَّلُ منَ الوحدات الصوتيَّة؛ السكون والحركة، في سياق القراءة الشِّعريَّة الدراميَّة؛ إذ تتناغمُ الأصواتُ وتتوافقُ في أداء الشاعر أو في قراءة المتلقي، فيقسم زمنُ الإيقاع –حينئذٍ- بالنَّغم، والعروض بموسيقا الأصوات، الذي يتكوَّنُ منَ الصورة النفسيَّة والحسيَّة في السياق الشِّعري؛ لأنَّ للشِّعر "الموزون إيقاعًا يطرب الفهم لصوابه ويردُّ عليه من حُسن تركيبه واعتدال أجزائه". (ابن طباطبا. 1982: 21)

ففي أثناء كتابة بعض الشُّعراء القصيدةَ يلقونها على أنفسهم بصوت مرتفع، وأمام المرآة، أو يلقونها في أذهانهم حتى يستقيم لهم وزنُها ومعناها، وإذا ما ألقوها أمام الجمهور فإنهم يؤدّون حينئذٍ دورَ الممثِّلِ والمخرج في آنٍ؛ لأنَّ الشاعر في مثل هذه القصيدة المنولوجيَّة الدراميَّة يعتمد على حاسَّته بالإيقاع والاتزان، ومن ثَمَّ حاسته بالتوقيت؛ إذ يبرِزُ كلمات القصيدة وعباراتها وينفذ بها إلى أسماع الجمهور، كما يفعل كاتبُ المسرحيَّة، بالاعتماد على أذنه، وعلى معرفته: متى يرفع صوته، ومتى يخفضه، ومتى يسرع في كلامه، ومتى يبطئ. (شلش، 1983: 40.)

وعليه، فَيُفتَرَضُ أن يقول الشاعرُ شيئًا للمتلقي، سواء أجمهورًا كان أم قارئًا، حين يريد إيصال رسالته الشِّعريَّة أو بلاغه الشِّعري، مستخدمًا الغموض، أو الخطابَ المباشر، أو غيرَ المباشر، أو انزياح اللُّغة وخرقها، أو غيرَ ذلك من نظام القصيدة الشِّعريَّة. (خير بك، 1995: 174-176)

ويبدو أنه لا انفصام بين شخصيَّة الشاعر الدراميَّة، التي تقابلها شخصيَّةُ المتلقي، من جهة، والحدث في قصيدة المونولوجالدراميَّة من جهة أُخرى، ومن أجل ذلك تحاول هذه الشخصيَّة أن يتعاطفَ مَعَها المتلقي، ومن ثُمَّ تُدخلُهُ في جوِّ الحدث والصِّراع النفسي والمعنوي؛ فالشخصيَّة هي التي تصنعُ الحدثَ وتجسِّدُهُ من خلال إلقاء الشاعر، أو قراءة المتلقي للقصيدة المكتوبة التي تحملُ في طيّاتها الرِّسالة الشِّعريَّة، وهذا ما يجعل المتلقي يتفاعلُ معَ

شخصيَّة الشاعر الدراميَّة بمستويها الفنيّ والجمالي.

وقد يكون بِمُكنتنا إيجادُ العمليَّة القصديَّة التواصليَّة في نظام كتابة الشِّعر في نماذجَ ثلاثة؛ أولها الإلقاء (منطوق)، وثانيها القراءة (مكتوب)، وثالثها -وهو الأفضل- ما كان مزيجًا بين الإلقاء والقراءة؛ فالقصيدةُ المثاليَّةُ هي التي يصبح المتلقي جزءًا من بِنيَتِها.

أمّا القصيدةُ المثاليَّة التي نودُّ الوقوفَ عندها، فهي: (تهجُّدات مقدسيَّة)، التي كتبها الشاعرُ سعد الدين شاهين، في القدس، بتاريخ (6/ 5/ 2015)، وَنُشِرَت في ديوانه العاشر (نزفٌ بريء)، وهي تتألَّفُ من واحد وثلاثين مقطعًا، وقد بُنِيَت على إيقاع تفعيلة بحر الكامل وموسيقاه (مُتَفاعِلُنْ)، وزحافها (مُتْفاعِلُنْ)، وبعد قراءتها عدَّة مرّات، والنظر إلى شريطها التسجيليّ المُصَوَّر (صوت وصورة)؛ الذي أُلقِيَت فيه القصيدة بصوت الشاعر نفسه، شاهدنا في المقطع الأول منها كيف يبثُّ الشاعرُ شاهين مناجاتِهِ الدراميَّةَ؛ إذ يظهرُ الصِّراعُ على شكل خطاب معَ النَّفْس حين يصفُ حالة اشتياقه لمحبوبه؛ فجعل القيد (الحبل) الذي يوضع في الأرجل يعيقُ حركَتَه، وبهذا أصبحت الأرض تضيقُ عليه بما رَحُبَت، ومعَ هذا القيد فهو ملتزمٌ بوعده ووفائه، ويجب عليه أن يزورَ المعشوق. ونحن نُطِلُّ على هذا المشهد نجدُ الخِطابَ مقتصرًا على صوت لا يتغيَّر، هو صوتُ الشاعر فقط، ولا يتجاوز المكانُ حيّزَ خطوتِهِ المثقلةِ بالقيد الذي يمنعُهُ من زيارة الحبيبة (القدس)؛ حيث يقول في هذا المقطع:

في القيد* حين تضيقُ أرضُ اللهِ*/ يصبحُ مِن لُزومِ الاشتياقِ/ زيارةُ المعشوقِ دونَ الخوفِ* ممّا تُخَزِّنُ الأسوارُ في جنباتها*/ ولكلِّ زوراتِ الحبيبةِ في البلاد دويّ*//

ويستمرُّ شاهين في المقطع الثاني يصفُ حالة الأرق والمشي عند النوم، مُشبِّهًا نفسَهُ بالشُّعراء، ولكنه في النهاية يعيشُ في ضلالتهم، وكأنه يبثُّ ما بداخله من أفكارٍ ومشاعرَ بطريقة غير مترابطة، وهو يقصد عدم التعامل معَ الحدث الواقعي؛ لأنَّ الحُلُمَ لا يلقي بظلال الواقع الذي يحياه الشاعر، أو غيره منَ الناس، فنرى هذه المشاهد خلال إلقائه النصَّ الآتي:

لي غايةٌ في الفجر حين يصيبُني أرقُ المساء*/ لي غايةٌ في المشي عند النوم كالشُّعراءِ لكنّي أضلُّ*/ فأستردُّ الحلمَ عَلّي أستطيع*/ فَرُبَّما يصلُ العَيِيُّ*//

ونشاهد في المقطع الثالث كيف حاول الشاعرُ أن يبلغ غايتَهُ إلى كلِّ المدائن، ومداه، ونهايته إليها، فهو يستخدم أداة من أدوات إنَّ وأخواتها (لكنّ) التي تفيد الاستدراك، وهنا يحاول الشاعرُ استدراكَ ما قاله، ويُثبت لما بعده حكمًا مخالفًا لحكم ما قبله:

كل المدائن غايتي*/ لكنَّ واحدةً أُمشِّطُ ليلَها بالقرمز المجنون في شِعري*/ تغازلُني إذا ما جُلتُ في الشُّرُفات خلفَ تلالها*/ أقتاتُ نظرةَ غايتي*/ نتبادلُ الهمساتِ*....لا لغةً نجيدُ*/ ولا المسافة كُوِّرَت/ فتزيدني غيًّا بغَيّ*/

ففي هذا المشهد نرى الشاعرَ يصف مدينتَهُ المتفرِّدَةَ عن باقي المدن التي غاب عنها دهرًا منَ الزمن، ثمَّ إنه يقفُ أمامنا يتقمَّصُ شخصيَّة الحبيب الذي يتودَّدُ لحبيبته التي ابتعدت عنه قسرًا؛ إلا أنه يحاولُ استشرافَ طيفها بمحاورتها وتجسيدها بمدينته التي يحبُّها بِوَصفِها امرأة لا كمثلها امرأة أخرى، فيستدركُ ويبرِّرُ أنَّ غايتَهُ منَ الوصول إلى كلِّ المدائن هي، فهيَ الوُجهةُ الأخيرة؛ وهيَ التي يحبُّ أن يبقى بجوارها إلى نهاية العمر؛ فها هو يمشِّط شَعرَها القرمزيَ المجنون، الذي هو بلون شديد الحمرة، فتغازله كلما أجالَ النَّظرَ وأداره هنا وهناك، خاصَّةً أعلَى شيءٍ في قامتها حيث يوضَعُ في أعلاهُ ما يُحَلَّى به، وكأنَّ أعلاها يُستَشْرَفُ منه على ما حوله. وكان الشاعر يتخذ من نظرته قوتًا يقتاتُ بها من أجل الوصول إلى غايته، وكأنَّ في غمرة تبادل الهمسات تصبح لغةُ الجسد من نظرات وإشارات، فتختفي الكلمات؛ إذ المسافة طالت وابتعدت، ولم تجمع كما في قوله تعالى: {إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ {1}}سورة التكوير)؛ فقد جُمع ضوءُها ولُفَّ كما تُلَفُّ العمامة، أو اضمحلَّت وذهبت، فزادته ضلالًا فوقَ ضلالته.

وكأنَّنا بالشاعر شاهين في المقاطع (4، 5، 6، 7، 8) يقفُ على خشبة المسرح، يخاطبُ الرسول -صلّى الله عليه وسلّم- طالبًا منه أن يَهَبَهُ رياحَه، وَمِنْ ثَمَّ يشيرُ إلى خُطاهُ، صلّى الله عليه وسلّم؛ لمّا جالَ في أكناف بيت المقدس ومضى قويًّا، ثمَّ ينادي:

يا صاحبَ الإسراء: *إنَّ الليلَ حين يطول/ ترتجُّ السماءُ لكي* تُفقسَ شمسُها للمعسرين عنِ البلاد*/ لكي يعودوا من خلال الضَّيْ*// علَّمتَنا أنَّ الطريق إلى مدائننا تهونُ*/ إذا اقترفنا لحظة التحديق في عليائها*/ ومشى على حافِ القصيدةِ واثقَ الخَطوِ*/ طريدٌ أو نبيّ...*// أنا في حسابات النجوم هنا نبيٌّ*/ من سُلالات الجروح النازفات/ على القصيدةِ والرَّويّ*// ها قد وَرِثْتُ على يديك/ طريقةَ التحليق في مجرى السَّديم المُرِّ*/ كي أَصِلَ القبابَ بغير أجنحةٍ*/ وأركع قربَ باب الوادِ مغشيًّا عَلَيّ*

إنَّ بعدَ العُسر يسرا؛ ففي الوقت الذي يصبح الليل لا نهاية له تضطربُ السماء وتهتزُّ فتكسر الظلام وتفلقه؛ لتُخرج الشمس من بيضتها، حتى تكون للمعسرين سبيل الضِّياء الذي يأذن لهم بالعودة إلى مدائنهم المباركة؛ لذا نشاهد الشاعرَ ينادي صاحب الإسراء نداءَ المُريد، نداءَ التلميذ المحبِّ لشيخه المستسلم له، ويخبره أن ما تعلَّمه منه مِنْ تجاوز الصعاب والمحن في سبيل قضيته يهون، وكأنه يردِّدُ الآية الكريمة: {وَمَنْ يَقْتَرِفْ حَسَنَةً نَزِدْ لَهُ فِيهَا حُسْنًا {23}}سورة الشورى)، فهو يرتكبُ فعلة التحديق؛ فقد نظر إلى العلياء مليًّا، وأحاط بها من كُلِّ جهة، يمشي على الناحية أو الجانب منَ القصيدة المحكمة البناء بخطوات واثقة، سواء أكان مثل طريد أم نبي سار على هذه الأرض، أم ارتقى منها إلى السماء وعاد، أم لم يعد، وَمِنْ ثَمَّ يستمرُّ بمحاورة صاحب الإسراء، ويقول له: (أنا في حسابات النجوم هنا نبيٌّ)، وقد وَرِثْتُ على يديك طريقة التحليق عاليًا وَاسْتِدارَتي في مجرى السَّديم حتى لو أحسستُ بمرارة

الصُّعود إلى غايتي؛ وهذا كُلُّهُ من أجل الوصول إلى القِباب بغير أجنحة؛ إذ يتحدَّثُ الشاعرُ عن طبيعة النجوم فيزيائيًّا، أو عن مواضعها في السماء وإحداثياتها الفلكيَّة التي تنتج من معادلات رياضيَّة محدَّدة ودقيقة، فامتدادُها لا نهائيّ، ومركزُها الأرض، ويخبرنا بأنَّ علاقته بها قديمةٌ قِدَمَ البشريَّة ذاتها. وفي نهاية المطاف يُشَبِّهُ نفسَهُ بصاحب الإسراء؛ فهو سيعودُ منَ السَّماء ويركع قربَ باب الوادِ مغشيًّا عَلَيه.

يلي ذلك حديثُ الشاعر شاهين عن الصِّراع الذي وُلد معَ الطفولة المقدسيَّة في المقاطع (9، 10، 11، 12)؛ إذ يرسمُ لنا خريطةً مفاهيميَّة تشيرُ إلى حركة الطفولة وأعمالها في بيت المقدس، وينقلُنا من مكان إلى آخَرَ بعفويَّةِ طفل مقدسي، يعيش من أجل خدمة القدس إلى الأبد؛ فيقول:

الآنَ ألتقطُ الطفولة من غيابتنا*/ و أنشئُ عالمًا متمترِسًا في الذكرياتِ لربَّما تتأوَّلُ الذكرى*/ مفاتيحًا لأبواب تركنا في مدارجها العتيقةِ*/ ما يجيزُ لنا الرجوع*/ وما يقرُّبها إلَيّ....*// كُنّا نمارسُ في الطفولة لعبةَ التحديق في أبوابها العظمى*/ نقيسُ مسافةَ الخطوات بين السُّور والأقصى/ ونَحْسِبُ كم مِنَ الأبطال والشهداءِ مرّوا*/ ثمَّ نقرأ سورةَ الفتح المُبين*/ كأنَّ شيئًا في ملامحهم بدا/ جرحًا* وأغلالًا وَكَيْ*// نضع المصابيحَ القديمة* حين نملؤها بزيت من معاصرنا القديمة*/ في طريق الذاهبين إلى التهجُّد والصلاة/ مدجَّجين بألفة التقديس في بلد السلام*/ لكي نُسَوّي من حجارتها الحُلِيّ*/ كانت أزقَّتُها تنادينا*/ تقصُّ لنا الحكايا عن طفولتها*/ نقيدُ شموع قدّاس الجنائز في الكنائسِ*/ نقطفُ الحلوى منَ الرهبان في الأعياد*/ أعيادُ المدينة للجميع* يؤذِّنون*/ وتحت أجراس الكنائس يعقدون العزم*/ نرسم إيلياء بكلِّ بهجتها*/ لنسبق في الصباح (أبا عبيدة)*/ يفتح الأبواب في أسوارها لبنيه ثمَّ يقولُ هَيْ*//

فشاهين ينقلنا إلى لحظته الآنيَّة، ونراهُ يفتحُ مدارجَ ذكريات الطفولة المقدسيَّة، وَيُخرِجُ منها ثقافةَ الطفل المقدسي التي لم يكتسبها على مرِّ السنين من خبرات عمليَّة طويلة، وإنَّما كان يرضَعُها رضاعةً من حليب أُمِّه.

في هذه المحاورة يخبرنا عن شغفه وحبِّه لهذه الأعمال العظيمة بالنسبة إليه، وأنَّهم يمارسونَ لعبةَ التحديق في أبواب القدس العُظمى، وكانوا يقيسون المسافة بين السُّور والأقصى بخطواتهم، ويحْسِبونَ عددَ الأبطال والشهداء الذين مرّوا على هذه الأرض ولم يغادروها ولم يغدروا بها، وهم يقرأون سورة الفتح المُبين، كما قرأها الأبطال والشهداء، وكأنه يقول لنا: إننا نضعُ المصابيحَ القديمة التي ورثناها منهم، ونملؤها بزيت معاصرنا القديمة، وهذه المصابيح تضيءُ طريقَ الذاهبين إلى التهجُّد والصَّلاة، نقيدُ شموع قدّاس الجنائز في الكنائسِ، نقطفُ الحلوى منَ الرهبان في الأعياد، وهذه الأعياد أعياد المدينة للجميع، ليس لفئة دون أُخرى، فمنهم من يؤذِّنون، ومنهم من يعقدون العزم تحت أجراس الكنائس، هكذا كُنّا نرسمُ إيلياء بكلِّ بهجتها؛ لأننا نحمل في قلوبنا أُلفة التقديس في بلد السلام، وبها نصنعُ من حجارتها الحُلِيّ، وكانت أزقَّتُها تنادينا، تقصُّ لنا الحكايا عن طفولتها، لنسبق في الصباح (أبا عبيدة)، فيفتح الأبوابَ في أسوارها لبنيه، ثمَّ يقولُ هيّا ادخلوها بسلام آمنين.

ويجعلنا نعيشُ في صراع السؤال والجواب، بقوله:

كيف لي أن* أنتقي الحضنَ الذي خضّبتُهُ بالحلم* منذ طفولتي*/ و أنا الغَوِيُّ* ولي منَ الغايات أن أختار سيدتي*/ أُكَحِّلُ رمشَها وأمشِّط الليلَ الحزين*/ أهشُّ غمامةً سوداءَ فوقَ جبينها القدسيّ*

إذن، هذا هوَ الصِّراع، وهو صِراعٌ بين الطفولة والكهولة، بين الأحلام والآمال والحقيقة، بين الواقع والوهم، بين القوَّة والعجز، فحقيقة أمره أنه لا يستطيع فعل شيء إلّا أن يُكَحِّلَ رمشَ مدينته السليبة، ويمشِّط شَعرَها الحزين، ولا يملك سوى أن يهشّ على غمامة سوداء فوقَ جبينها القدسيّ.

ونشاهد في المقاطع (13، 14، 15، 16،) كيف يَتَّخِذُ الصِّراعُ فعلَ الأمر سبيلًا من أجل العبور إلى غايات الشاعر؛ فيأمر الشاعرُ نفسَهُ بقوله:

اكْتُبْ مديحَك* هذه المدنُ العتيقة في عقائدنا تُوَرَّث/ مثلَ أسماء القبائل*/ لا يجوز لغير أحفاد البلاد/ بأن يخطّوا سِفرها الأبديَّ/ حيًّا بعد حَيْ*//

فيخاطب (شاهين) نفسَهُ حاملًا إيّاها على كتابة تاريخها من بوابة المديح؛ اكتُب أنَّ المدنَ العتيقة في عقائدنا تُورَّث، وأنَّها مثلُ أسماء القبائل لا نستطيع تغييرَ أصلها ونسبها، ولا يجوز لغير أحفادنا امتلاك الأرض والشعب، ولا أن يكتبوا كتابَ مجدها الأبديّ الضارب في أعماق التاريخ، إلّا أن يكون سليلَ بيت المقدس؛ حيًّا بعد حَيْ.

ثُمَّ يشيرُ إلى مكان تتلاقى فيها الشخوص، وَمِنْ ثَمَّ يخاطبُ نفسَه:

ها هنا عمرُ الخليفةُ قال لي*/ يا سعد* هذي صخرةُ الإسراء لا تكتم دعاءك/ ثمَّ "فاسجد و اقترب"*/ واملأ الظلماتِ في الأرجاء ضَيْ...*// أوصى صلاحُ الدين* أصحابي، وقال لهم: */ هذي الحجارةُ من صميم دمٍ تحجَّرَ في التراب*/ فلا تمرّوا دونَ أن تلقوا التحيَّةَ والسلامَ/ على الذين بظلِّها رقدوا*/ وما في غيرها حلموا.... بِفَيْ*//

في هذا المشهد محاورةٌ بين عمرَ الخليفةِ والشاعر؛ فينادي الخليفةُ الشاعرَ باسمه؛ يا سعد: هذي صخرةُ الإسراء لا تكتم دعاءك، ثمَّ اسجُد واقتَرِبْ، واملأ الظلمات بالضَّوء السرمديّ في قلبك وَمِنْ حولِك، ومن هذه البقعة على الأرض تكون نقطةُ الاقتراب منَ السماء، كما قال رسول الله، صلّى الله عليه وسلم: أقربُ ما يكون العبدُ من ربّه، وأحبُّه إليه، جبهتُهُ في الأرض ساجدًا لله.

وتأتي المحاورة التالية بين صلاح الدين وأصحاب الشاعر، وليس الشاعر نفسه؛ حيث أوصاهم صلاحُ الدين بأنَّ هذي الحجارة من دم الشهيد تحجَّرَ

في التراب، فلا تمرّوا دون أن تلقوا التحيَّةَ والسلام على الأبطال والشُّهداء الذين رقدوا بظلِّها، وما كانوا يبتغون غيرَها سبيلًا في يقظتهم وأحلامهم.

وفي المقاطع الآتية نشاهدُ لُغةَ الجسد تتشابكُ معَ لغة العيون وقسمات الوجه، فتظهر تقسيماتُ وجه الشاعر الغاضبة، وحركةُ اليد الثقيلة في أثناء الإلقاء؛ فيقول:

كلٌّ يُهَيِّءُ في القيود بُر اقَهُ*/ وعلى صهاة بر اقنا نمضي لأقصانا الأسير*/ ونحتمي في باب حِطَّة* إنْ طو انا الليل في جنباتها*/ قالت لنا المدنُ العتيقة: اهبطوا*/ كدنا نصدقُ أننا عُدنا إلى الأمجاد*/ والأقصى تُقام به المراسمُ* كي/ تُتَوِّجَ بالبراءة حُلمَنا*/ ما كنتُ أُتقِنُ لعبةَ التمثيل*/ والأقرانُ حولي كُلُّهُم فرحٌ... وَغِيٌّ*.

ففي هذا المشهد يحاورُ الشاعرُ ذاته بصيغة الجمع، ويقول: يجب على كلِّ واحد فينا أن يستعدَّ ويتأهَّب للانطلاق بِبُراقه حتى نمضي لأقصانا الأسير، ونلجأ إلى باب المغفرة، ونطلب الأمنَ والسلام، وها نحن إنْ طوانا الليلُ في جنبات المدنُ العتيقة نسمعها تقول لنا: اهبطوا، وهنا يشكِّكُ الشاعرُ في قول المدن لهم، ويقول: كدنا نصدقُ أننا عُدنا إلى الأمجاد، والأقصى تُقام به المراسمُ؛ كي تُتَوِّجَ بالبراءة حُلمَنا، وبعدها يخبرُنا أنه ما كان يُتقِنُ لعبةَ التمثيل، والأصحابُ حولَهُ كُلُّهُم في فرح وضلال.

ويصوِّرُ شاهين لنا الصِّراع في المقاطع (17، 18، 19، 20، 21، 22، 23، 24، 25، 26، 27) بمشاهدَ متضادة؛ ما بين الكنعاني اليبوسي وسعد الدين شاهين، والوطن والمنفى، والشباب والمشيب، والحقيقة والحلم، والحركة والنوم، وابن الأرض والمُحتلّ، وغيرها من التضادات في الكون والحياة والإنسان، عبرَ حكاية الكنعاني اليبوسي؛ حيث يقول فيها:

إنّي على درب الحكاية كَنْيَبوسيٌّ ترامى حُلمُهُ*/ واجتاز نرجسةَ الترابِ، وأرجوانَ سهولهِ*/ وأعاد ترميمَ السنين*: لكي يعود كما ابتدا طفلًا على عتباتها*/ يجتازُ أروقةَ الملوك الأوّلين*/ ولا يُبالي أيُّهُم ملكيٌّ يبوسيٌّ الذي خَطَّ المدينة*/ وارتخى في أرجوان ورودها*/ ليقيمَ بَعلُ طقوسَهُ فيها*/ وأيٌّ من بني بكرٍ وَطَيْ*// الآن* إنّي أستعيدُ توازني ممّا تنازعني منَ الشيب الغزير/ وسطوة المنفى* لأبدو ناسكًا*/ لا يستطيع سوى القصيدة*/ وهْيَ تمشي في طريق النَّحل من زهر المدائن/ لاختيار رفيفها الأبديّ*// كم ينبغي للنوم أن يطأَ الفراش*/ لكي يطولَ على مداهُ الحلم سيِّدة المدائن أنتِ/ في قلقي عليك* فمٌ وماءٌ*/ فيه دمعٌ في الغياب على عيون الغارمين... عَصيّ*// دعني أعدِّدُ ما يجوزُ منَ البلاغة في احتشاء الصَّمت*/ كي تتطابقَ الأسماءُ بالحسنى*/ لِما بينَ الخُطى والقول*//

وفي هذا المشهد نسمعُ حكاية الكنعاني اليبوسي الذي ترامى حُلُمُه، واجتاز المسالكَ الصَّعبةَ وتَغَلَّبَ عليها، وأعاد ترميمَ سنين حياته بإدخال إصلاحاتٍ عليها، وَمُعالجتها؛ ويجتازُ مقدِّمات قصور الملوك الأوَّلين، فهو لا يُبالي أيُّهُم ملكيٌّ يبوسيٌّ الذي خَطَّ المدينة، وأيٌّ من بني بكرٍ وَطَيْ.

ويقول شاهين عن نفسه:

الآن، إنّي أستعيدُ توازني ممّا تنازعني منَ الشيب الغزير، وسطوة المنفى لأبدو ناسكًا، ففي هذه الحالة لا يستطيع أحدٌ مِمَّنْ حولَهُ منَ الأشياء أن يعيد له توازنَهُ سوى القصيدة؛ التي تتبعُ خارطة طريق النَّحل إلى زهر المدائن.

ويطلبُ أن نتركَهُ كي يعدِّدَ ما يجوزُ منَ البلاغة في احتشاء الصَّمت، وَيَسُدُّ مجرى الكلام؛ كي تتطابقَ الأسماءُ بالحسنى، لِما بين الخُطى والقول، وما يتبع القولَ من عمل.

ونشاهد بعد ذلك كيف يخاطبُ شاهين المُحتلَّ بلغة الأمر، بأنَّ التفاضل غيرُ موجود على أرض فِلَسْطين؛ ارجع من حيثُ أتيت، واحمل مَعَكَ ما جئتَ به منَ إدعاءات على سبيل الحريَّة والديمقراطيَّة؛ إنَّما هي قيدٌ وسجن وقتل واستعباد، بقوله:

خُذ أيُّها المُحتلُّ بابَكَ*/ ثمَّ دَع خشبي سيكفلُ نزوةَ العتبات/ من هولٍ.... لهول*// خُذ سورَكَ العالي*/ وَدَع لي منتهى الصَّهوات*/ سوف يكون لي/ في القولِ... قول*// خُذ سورَكَ العالي/ فقد أزِفَتْ فصولٌ ليس من دمها الربيع*/ ولا الشتاء* ولا الخريف*/ ولا طريق النمل*// خُذ سورَكَ العالي*/ وهيِّئ مُرتَقًى تأوي الطيورُ إليهِ إن ثَقُلَت موازينُ الرفاق*/ و أقفرت فيه البيادر*. أو خَلَت فيها/ صُواعُ الكيل*// دَع عنك أوجاعي* تَفُكُّ طلاسمَ الطُّرُقات*/ حين تعيدُني الطُّرُقات/ من مَيْلٍ لِمَيْل*// هذي البيوتُ لها أُناسٌ*/ يَهطِلونَ على أزقَّتِها كَوابِلِ غيمةٍ سوداء*/ في حِضنِ الرَّصاصةِ*/ حين لا تجد القتيلَ على مشارفنا ينادي آخرَ الأسماء:*/ دربُ الله للشهداء تورقُ في ظلام الليل*// خُذ نجمَكَ العالي* وفرِّغ لي فضائي*/ كي أهيمَ به لِما بعد المَجَرَّة*/ ربَّما أنحازُ للنجم القريب* لزهرةِ الدُّنيا وحيدًا*/ أو ربَّما ما بعد نجمِكَ أرتقي لِسُهيل*.

ففي هذا المشهد يعبِّرُ الشاعرُ عنِ استنكاره للاحتلال الذي يدَّعي أنه جاء إلى فلسطينَ لِيُقيمَ الحقَّ والعدل وَلِيَجعَلَ المجتمعاتِ الناميةَ في رفاهيةٍ دائمة، وَلِيَرفَعَها إلى مصافِّ الأُمم الصناعيَّة والحضاريَّة، بقوله: (خُذ أيُّها المُحتلُّ بابَكَ*/ ثمَّ دَع خشبي سيكفلُ نزوةَ العتبات/ من هولٍ.... لهول)، ويكرِّرُ عبارة (خُذ سورَكَ العالي) ثلاث مرات، ومرةً رابعةً يُغَيِّرُ مفردةَ (سورك) إلى مفردةِ (نجمك) في عبارة (خُذ نجمَكَ العالي)، وهذا التَّكرارُ مرتبطٌ على نحوٍ مباشر بحالة الشاعر النفسيَّة وبما يريد أن يبعثه من رسائلَ ومضامينَ فكريَّة، أو التلذُّذ بذكره أو تخصيصه أو تمييزه عن غيره، أو توكيد المعنى الذي يهدف إليه أو التنبيه عليه أو زيادة التنبيه عليه، أو غيرها. (القرم. 2014. ص 103-105)

وفي المقاطع (28، 29، 30، 31) يجعل شاهين المتلقي في حالة صراع السؤال والجواب بين التخييل والمرجعيَّة؛ إذ يقول:

كم يلزمُ الفرسانَ حين تغيب خيلُهُمُ عنِ الساحات/ أن يَهَبوا الصَّهيلَ مُجَدَّدًا للخيل*// كم يلزمُ العرباتِ حين تشقُّ أرجاءَ المسافة*/ كي تتيح لها الطريق*/ بأن تشيلَ ثقالَها*/ وتشدَّ عزمَ الحيل*// إنّي* أنا لفحُ التذكُّرِ في القصيدة*/ حين يكتمُني *يظلّ لي في المشتهى*/ صفة التعلُّقِ في حِبال الشَّوق*/ حتى مطلعَ الفجر المُبَجَّلِ بالسلام*/ وليس لي زُلفى إليك* سوى بقايا أرجوانٍ/ كان يغسلُ فيه أوصافَ الفحولة... أيْل*// إنّي على أبو ابك العُليا* أشدُّ لكَ الرِّحالَ تَحَلُّلًا*/ ممّا اقترفتُ منَ القصائد*/ دون أن أحكيَ حكاية كنيبوسيّ* تمادى في الغياب*/ ولم يزلْ طفلًا يراودُ زهرةَ الدنيا الرجوع مُبَجَّلًا أيضًا*/ إلى وطن* تعبًّا فيه حتى فاضَ في دمهِ*/ كراعدةٍ وَسَيل*

ونشاهد الصِّراع الذي تغلغل في نفوس الجمهور، فيسأل الجمهور هل أنا هو، أم هو أنا؟ كم يلزمُ الفرسانَ حين تغيب خيلُهُمُ عنِ الساحات أن يَهَبوا الصَّهيلَ مُجَدَّدًا للخيل؟ كم يلزمُ العرباتِ حين تشقُّ أرجاءَ المسافة كي تتيح لها الطريق، بأن تحمل ثقالَها وتشدَّ العزمَ والقوة.

وهل تمادى الفارس في الغياب؟ هل ما زال ذاك الطفلُ الذي تراوده زهرةَ الدُّنيا من أجل الرجوع مُبَجَّلًا إلى وطن تعبًّا فيه حتى فاضَ في دمه، كسحابة راعدةٍ وَسَيل عَرِم شديد لا يطاق، جرى مُسْرِعًا فوق سطح الأرض، واشتدَّ حتى جاوز الحدَّ.

ولمّا كانت قصيدة (تهجُّدات مقدسيَّة) على هذا النَّحو، فقد حرصت الدراسةُ على الوقوف عليها منَ الخارج إلى الداخل، ومنَ الداخل إلى الخارج، والنَّظر إلى صِراع الذات، وصِراع الحضارات، حتى يكتملَ البناء الشِّعريُّ وتكتملَ صورتُهُ الفنيَّة؛ حيث برز المكانُ والزمانُ واضِحَيْنِ في فضاء القصيدة، من خلال النَّبرات وَتَقَنِيّات البناء والتعبير العاطفيّ التي تشكَّلَ منها النَّصُّ الشِّعري.

المُثْبَتُ والمتغيّرُ في تشكيل السياقات الذهنيَّة المنسوخة

نلحظ المُثْبَتَ والمتغيّرَ على نحوٍ جَلِيٍّ في تشكيل سياقات القصيدة الذهنيَّة المنسوخة؛ فيتعارضُ زمنُ الكتابة معَ زمن الإلقاء أمام الجمهور، فعندما كان الشاعرُ سعد الدين شاهين يُلقي ما كُتب في المقطع (9): (وأنشئُ عالمًا مُتَمَرِّسًا في الذِّكرياتِ لربَّما تتأوَّلُ الذكرى)؛ لفظَ (مُتَمَرِّسًا) بدلًا من (مُتَمَرِّسًا)، والمُتَمَرِّسُ وَراءَ المْتاريس؛ أي القابعَ بِتَحَفُّزٍ وَحَذَرٍ. والمُتَمَرِّسُ هو مَنْ يُمارِسُ عَمَلَهُ وَيَعتادُه (الشبكة العنكبوتيَّة: https://www.almaany.com)، والناظرُ إلى اللفظين سيجد معنى السياق قد اختلفَ على نحوٍ كبير ما بين لفظَيْ (مُتَمَرِّسًا) و(مُتَمَتْرِسًا).

ولمّا لفظَ الشاعرُ شاهين كلمةَ (الذِّكريات) مقترنةً بحرف الجرّ (الباء)، بدلًا من كلمة (الذِّكريات) المقترنةِ بحرف الجرّ (في)، فقد تحدَّث من داخل عالمه الباطن إلى عالمه الظاهر، أمّا حينما أتى بكلمة (الذِّكريات) منسوخةً مقترنةً بحرف الجرّ (الباء) فقد ذهب بالمتلقي السامع إلى معاني حرف الباء التي قد تكون بمعنى: الاستِعانة، والسَّببيَّة، والظرفيَّة، والإلصاقيَّة، والقَسَم، وقد تكون للتعدية، ولكنَّ كلمة (الذِّكريات) المقترنةَ بحرف الجرّ (الباء) تعبّرُ هنا عنِ التصاق الشاعر بعالمه الباطن والظاهر.

وعندما قال في المقطع (12): (أهُشُّ غمامةً سوداءَ فوقَ جبينها القدسيّ)؛ لفظَ (لعلّ) بدلًا من (أهُشُّ)، ولو أثبتها كتابةً لأفادتِ الإشفاقَ على القدس التي ما زال الاحتلالُ جاثمًا فوقها؛ كغمامةٍ سوداءَ فوقَ جبينها القدسيّ، أمّا عندما قال: (أهُشُّ) مُتَّخِذًا منَ الآية الكريمة: {قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى} (سورة طه، الآية 18)، مرجعيَّتَهُ فقد جعل منَ الفعل القَوليّ منولوجًا دراميًّا حركيًّا.

وعندما قال في المقطع (17): (إنّي على درب الحكاية كَنْيَبوسيٌّ ترامى حُلُمُهُ)؛ لفظَ (الكناية) بدلًا من (الحكاية)، ولو أثبتها كتابةً لأصبح معناها متعلِّقًا بِـ(ترامى حُلُمُهُ)، كنايةً عن الفِلَسْطينيّ الذي يعيشُ في وطنه، وفي كلّ أصقاع الدُّنيا. فـ(الكناية) تعبيرٌ أُريدَ به غيرُ معناه الذي وُضِع له من جواز إرادة المعنى الأصليّ؛ لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته، وذلك لأغراض مختلفة، منها الإيهام على السامعين، أو نحو ذلك، وقد يكون عن صفة، أو موصوف، أو نسبة صفة لموصوف. أمّا كلمة (كَنْيَبوسيٌّ) فهي كلمة منحوتة من كلمتي (الكنعاني اليبوسي)، المتمثّلة بسكان فِلَسْطين الأصليين.

وعندما قال في المقطع (18): (وهْيَ تمشي في طريق النَّحل من زهر المدائن/ لاختيار رفيفها الأبديّ)؛ لفظَ (رفيفها) بالفاء، فكان معناها متعلِّقًا بِـ(زهر المدائن)، فالرَّفيفُ والوَرِيفُ لُغتان، يُقالُ للنبات الذي يَهْتَزُّ خُضْرَةً وتَلأْلُؤًا: قد رَفَّ يَرِفُّ رَفيفًا؛ وقول الأَعْشى: بالشام ذاتِ الرَّفيف؛ قال: أَراد البساتين التي تَرِفُّ من نَضارتِها واهتزازها، وقيل: الرَّفرف في الأَصل ما كان من الديباج وغيره رَقيقًا حَسَنَ الصَّنْعة، ثمَّ اتُّسِعَ به. (ابن منظور، (1990)، مادة: رفف)، ولو لفظَها كما لفظَها المتلقي (رفيقها) بالقاف، لأصبح معناها متعلِّقًا بِـ(طريق النَّحل)؛ أي الصاحبَ في طريق النَّحل؛ ممّا يجعلُ الصورة باهتة لا معالمَ لها.

وعندما قال في المقطع (29): (وتشدّ عزم الحَيْل)؛ لفظَ (الخيل) بدلًا منَ (الحَيْل)، بمعنى الكِبْرِ والعُجْبِ بالنَّف،. والخَيْلُ جماعة الأفراس (لا واحدَ لهُ من لفظه)، والخَيْلُ الفُرسان، والجمع: أخيال، وخُيُول. أمّا لفظ (الحَيْل) فيأتي بمعنى العزم والقوة، في قولنا: شُدَّ حَيْلَكَ؛ أي شُدَّ عَزْمَكَ وَقُوَّتَك.

وعليه، فعندما ننظرُ إلى المُثْبَتِ والمُتَغَيّرِ في أيّ نصٍّ من النصوص المنطوقة والمكتوبة، من خلال تشكيل السياقات الذهنيَّة المنسوخة، سنجدها قد رَسَخَت في ذهن الكاتب؛ وهذا ما يجعله ينسخُ بعضَ المفردات في تعديلات النصّ الأخيرة؛ حينما يتقاطعُ الشكلُ معَ اللفظ، ويتداخلُ المضمونُ معَ المعاني، عبرَ التفاعل المنطوق والمكتوب وَلُغة الجسد؛ لذا قد يلفظُ الشاعرُ المفردةَ المنسوخةَ بدلًا منَ المفردةِ المثبتة؛ فكأنَّ سعد الدين شاهين في قصيدة (تهجُّدات مقدسيّة) يُجَوِّدُ نصوصَهُ بعد فترة من زمن الكتابة، باستبدال مفردة بمفردة، فتبقى هذه المفرداتُ المتغيّرَةُ عالقةً في ذهنه، وعند الإلقاء يجد نفسَهُ قد لفظَ المنسوخ على نحوٍ عفوي، ثمَّ يدّارَكُ الأمر؛ فيصحّح المُتَغَيّرَ بالمُثبَت؛ لأنَّ بعضَ مفاهيم المعاني الشُّعوريَّة قد تتغيَّرُ ما بين زمن الكتابة وزمن الإلقاء.

الخاتمة:

نلحَظُ الشاعرَ شاهين في قصيدة (تهجُّدات مقدسيّة)، منَ المقطع الأول **(في القيد حين تضيقُ أرضُ اللهِ/ يصبحُ من لزومِ الاشتياقِ/ زيارةُ المعشوقِ دون الخوفِ ممّا تخزنُ الأسوارُ في جنباتها/ ولكلّ زوراتِ الحبيبةِ في البلاد دويّ)**، إلى المقطع الأخير **(إنّي على أبو ابك العُليا أشدُّ لك الرّحال تحلُّلًا/ ممّا اقترفتُ منَ القصائد/ دون أن أحكي حكاية كَنْيَبوسيّ تمادى في الغياب/ ولم يزلْ طفلًا يراود زهرة الدُّنيا الرجوع مُبَجَّلًا أيضًا/ إلى وطن تعبَّأ فيه حتى فاضَ في دَمِهِ/ كراعدةٍ وَسَيل)**، يمضي مُتَنَقِّلًا من صِراع الذات إلى صِراع الحضارات، ومنَ المُناجاة الدراميَّة إلى المونولوج الدرامي؛ إذ يخاطبُ نفسَه، ويخاطبُ محبوبَتَه، ويخاطبُ الأشياءَ من حوله، ما كان غائبًا وما كان حاضرًا؛ فجعل الغاية هي زيارةُ المعشوقةِ الحبيبة (القدس)، مهما ضاقتِ الأرضُ بما رَحُبَت، ولكنْ هل وصلَ الشاعرُ إلى غايته المنشودة، أم أنَّ غاية الوصول أظهرتها المناجاةُ والمنولوجياتُ التي جالت في خاطره ونفسه؟ هل كانت غيرُ هذه المناجاة والمنولوجيات تصلُحُ لتجسيد غايات الشاعر؟ إذ الغاية خفيّة لا يشعرُ بها إلّا الشاعر نفسه، وغالبًا ما تكون مُتَحَوصِلَةً في ذهنه ومشاعره وإحساسه.

والمونولوج ناجمٌ عن رغبة الشاعر في الظهور وإبراز نفسه والكشف عن قضاياهُ الإنسانيَّةِ والوطنيَّة؛ فهذه هذه القضايا هي التي تشكِّلُ الدافعيَّة عند الكاتب، والحِراكُ الدراميُّ عند شاهين داخليٌّ، فكأنَّ المنولوجيات والغاية تبلورت في الصُّور الذهنيَّة والعاطفيَّة، وَمِنْ ثَمَّ صُبِغَت بلون شِعريٍّ أظهرته القصيدة، وهذا ما دفع الباحثينَ إلى النظر في خفاياها، والبحث عمّا تكتمُهُ السطورُ بينها أو خلفها.

هذا التكنيكُ الفنيُّ هو ما يميّزُ التهجُّدات المقدسيَّة؛ فلو درسنا المفرداتِ والتراكيبَ لوصلنا إلى شرح سطحيٍّ غيرِ مكتملِ الصورة، واكتمالُها يَتَأتّى منَ الغوص في الدواخل الذي يبرزُها المنولوج؛ إذ هو الذي يُتيحُ لنا تَصَوُّرًا أكثرَ وضوحًا وأكثرَ مشهديَّة.

ولعلّ شاهين حرَّكَ مشاعرَ القارئ، وأراه مشاهدَ الحبيبة (القدس)، إلّا أنه تجاوزَ مكانَ القصيدة وزمانَها إلى ما بعد مسافات ارتداد صدى صوتِهِ المحزون القابع في قيده، عبرَ بثِّ روح الدهشة والمفارقة، التي ترتقي بالمتلقّي إلى آفاق رحبةٍ تتجاوزُ حدودَ المكان وزمنَ المشهد والتقسيماتِ الكلاميّةَ التي تعبّرُ عن مكنونات الشاعر سعد الدين شاهين، فكانت المنولوجاتُ الصوتيَّةُ والمشهديَّةُ والحِكائيَّةُ والإخباريَّةُ تتقاطعُ تارةً وتتداخلُ أُخرى، عبرَ التفاعل السمعيّ والتفاعل النفسيّ عبر الخِطابِ المنطوق وَلُغة الجسد.

المصادروالمراجع

ابن طباطبا، م. (1982). *عيار الشِّعر*. بيروت: دار الكتب العلميَّة.

ابن منظور، م. (1994). *لسان العرب*. (ط3). بيروت: دار الفكر.

إسماعيل، ع. (1978). *الشِّعر العربي المعاصر*. (ط3). القاهرة: دار الفكر العربي.

الجرجاني، ع. (1978). *دلائل الإعجاز*. بيروت: دار المعارف.

حسنين، ص. (2007). *علم اللُّغة الوصفي والتاريخي*. القاهرة: مكتبة الآداب.

حمادة، إ. (1985). *معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية*. القاهرة: دار المعارف.

الخولي، م. (2010). *مدخل إلى علم اللُّغة*. عمان: دار الفلاح.

خير بك، ك. (1995). *حركة الحداثة في الشِّعر العربي المعاصر*. (ط5). القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب.

شاهين، س. (2000). *ديوان نزفٌ بريء*. عمان: دار فضاءات.

شلش، ع. (1983). *مدخل إلى فنّ المسرحيَّة*. الرياض: مطابع مرامر.

صليحة، ن. (1997). *التيارات المسرحيَّة المعاصرة*. القاهرة: الهيئة المصريَّة للكتاب.

فرحات، أ. (د.ت). *المونولوج بين الدَّراما والشِّعر*. القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب.

القرم، ت. (2004). *الانزياح الأسلوبي في شِعر السَّيّاب*. السعودية: إصدارات نادي الأحساء الأدبي.

المشهوري، م. (2013). *الحوار في شِعر محمد حسن فقي*. الرياض: كرسي الأدب السعودي.

إستيتية، س. (2006). ثلاثيَّة اللسانيات التواصليَّة. *عالم الفكر، الكويت*، 34(3)، 43-67.

رشدي، ر. (2000). *نظريّة الدَّراما من أرسطو إلى الآن*. القاهرة: هلا للنشر والتوزيع.

ستوكويل، ب. (2017). عوالم الخِطاب والفضاءات الذهنيَّة. *مجلّة فصول، فصليَّة مُحَكَّمة، الإدراكيات*، 25(100).

كاون، ك. (1986). فن كتابة السيناريو- الكتابة منَ السيناريو وخلال الحوار. *مجلّة الثقافة الأجنبيَّة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد*.

الشبكة العنكبوتيَّة. (د.ت). https://id6.ilovetranslation.com/-ffFux9bjYA=d/

الشبكة العنكبوتيَّة. (د.ت). https://www.almaany.com/

أحمد، س. (د.ت). *تَقَنيّات البناء والتلقّي في "المونودراما" الشِّعريَّة: (كشتن) لعادل البطوسي أنموذجًا*.

References

Shamali, N., & Khrais, S. M. (2022). Female Inferiority, Existential Representation, and Heritage: A Feminist Reading of a Jewish Saviour by Salmah Al Moushi. *Arab World English Journal for Translation & Literary Studies*, 6(1), 2-19.

Al-Jarjani, Abd. (1978). *Evidence of Miracles*. Beirut: Dar Al-Maaref.

Al-Khouli, M. (2010). *Introduction to Linguistics*. Amman: Dar Al-Falah.

Al-Mashoori, M. (2013). *Dialogue in the Poetry of Muhammad Hassan Faqi*. Riyadh: Chair of Saudi Literature.

Al-Qarm, T. (2004). *Stylistic Deviation in Al-Sayyab's Poetry*. Saudi Arabia: Publications of Al-Ahsa Literary Club.

Farhat, O. (n.d). *The monologue between drama and poetry*. Cairo: The Egyptian General Book Authority.

Halash, Abd. (1983). *An introduction to theatrical art*. Riyadh: Maramer Press.

Hamada, I. (1985). *Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms.* Cairo: Knowledge House.

Hassanein, S. (2007). *Descriptive and Historical Linguistics*. Cairo: Library of Arts.

Ibn Tabatba, M. (1982). *Ayar al-Sha 'ir*. Beirut: Science Books House.

Ismail, E. (1978). *Contemporary Arabic Poetry*. (3rd ed.). Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi.

Khair Bey, K. (1995). *The Modernity Movement in Contemporary Arabic Poetry*. (5th ed.). Cairo: The Egyptian General Book Organization.

Saliha, N. (1997). *Contemporary Theatrical Currents*. Cairo: The Egyptian Book Organization.

Shaheen, S. (2000). *Diwan Innocent Bleeding*. Amman: House of Spaces.

Istitieh, S. (2006). The Trinity of Communicative Linguistics. *The World of Thought, Kuwait*, 3(34), 43-67.

Rushdi, R. (2000). *Theory of Drama from Aristotle to Now*. Cairo: Hala Publishing and Distribution.

Stockwell, P. (2017). Worlds of Discourse and Mental Spaces. *Journal of Fusoul, Refereed Quarterly, Cognitives*, 25(100).

Cowen, K. (1986). The Art of Scriptwriting - Writing from the Script and During Dialogue. *Foreign Culture Magazine, Ministry of Culture and Information, Baghdad*.

The Web. (n.d). https://id6.ilovetranslation.com/-ffFux9bjYA=d./

The Web. (n.d). https://www.almaany.com-

Sahar, A. (n.d). *Techniques of Building and Receiving in the Poetic Monodrama: (Kashten) by Adel Al-Boutosy as a model*.