***Dirasat***: Human and Social Sciences, Volume 51, No. 2, 2024

Deanship of Scientific Research

# Incorporation of Dramatic and Narrative Elements in Free Verse: Mahmoud Darwish as a Model

***Eman Salem Takhshown Alawneh**** , ***Samarh Sa'oud***

Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Languages, Jadara University, Irbid, Jordan.

Received: 8/5/2022
Revised: 24/12/2022
Accepted: 17/4/2023
Published: 30/3/2024

* *Corresponding author:*
halahla2011@yahoo.com

Citation: Alawneh, E. S. T. ., & Sa'oud , S. . (2024). Incorporation of Dramatic and Narrative Elements in Free Verse: Mahmoud Darwish as a Model . *Dirasat: Human and Social Sciences*, *51*(2), 436–446. https://doi.org/10.35516/hum.v51i2.827

© 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 explores Mahmoud Darwish's poetic experience, characterized by innovative use of poetic tools and techniques.

**Methods:** The study adopts an inductive analytical approach to reveal the aesthetics of the dramatic structure used in Darwish's poetry, particularly in his "Sarhan Drinks Coffee in the Cafeteria." The study clarifies the concept of drama and dramatic poetry and highlights the significance of the dramatic structure and its most important elements as manifested in free verse, with particular attention to Darwish's poetry.

**Results** :The study finds that the elements of drama such as character, conflict, dialogue, irony, and narration, and their artistic representation in the poetic text, significantly impact the construction of the text. It traces the development of Darwish's experience as reflected in his poetry, demonstrating his ability to innovate new poetic tools in his later works that showcase a high level of artistic maturity.

**Conclusion:** The study concludes that the incorporation of dramatic elements is one of the most significant transformations observed in free verse. This shift highlights the contemporary poet's relentless search for new tools to express his experience which became increasingly complex along with the successive changes and developments in his life.

**Keywords**: Drama, free verse, Mahmoud Darwish, textual analysis.

# التحول الدرامي والقصصيّ في الشعر الحر: محمود درويش أنموذجًا

***إيمان سالم طخشون علاونه**، سماره سعود العظامات***

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة جدارا، إربد، الأردن.

**ملخّص**

**الأهداف:** هدفت الدراسة إلى استقراء التّجربة الشّعريّة لدى الشاعر محمود درويش، وبيان التجديد في الأدوات والتقنيات المستخدمة الملازمة لتجربة الشاعر.

**المنهجية:** تقوم هذه الدراسة على منهج وصفي تحليلي يكشف عن جماليات البناء الدرامي في شعر درويش. في قصيدة " سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا ". ركزت الدراسة على مفهوم الدراما والقصيدة الدرامية، وبيان أهم عناصر البناء الدرامي وفاعليته، وأهم مقوماته، وانعكاسه على الشعر الحرّ على نحو عام وشعر درويش على نحو خاص.

**النتائج:** توصل البحث إلى أن عناصر الدراما وتشكيلاتها الفنية داخل النص الشعري ذات أثر واضح في عملية بناء النص، ومن هذه العناصر: الشخصية والصراع الدرامي والحوار والمفارقة والسرد. تطوّر التجربة عند درويش انعكست على شعره، فتمكن من امتلاك أدواته الشعرية في كتابة القصيدة الجديدة التي تعتمد على التفعيلة، وعلى مستوى عال من النضج الفني.

**الخلاصة:** خلصت الدراسة إلى أن التّحوّل الدرامي من أهم التّحوّلات التي شهدها الشعر الحر، ويكشف هذا التّحول عن البحث الدؤوب للشاعر المعاصر عن أدوات جديدة يعبر بها عن تجربته التي ازدادت تعقدًا، أو تشابكًا في ظل التغيرات والتطورات المتلاحقة في الحياة.

**الكلمات الدالة:** الدراما، الشعر الحر، عالم القصيدة الداخلي، محمود درويش.

**الأهداف:**

تهتم هذه الدراسة بتوضيح مصطلح الدراما ودلالتها في السياق المعجمي والنقد الأدبي، وبيان صورها في شعر محمود درويش، مُحاوِلةً بيان الخصوصية البنائية للدراما في القصيدة. والوقوف على أهمِّ الملامحِ الفنيةِ في شعر محمود درويش،إذ تنبع أهمية التعبير الدرامي من محاكاته للحياة، فالمحاكاة تكسب العمل الفني القائم على العناصر الدرامية إيقاعًا واقعيًا، يتغلغل في نفس المتلقي ليجد مكانًا فيها، فيكون بذلك أشد وقعًا وأعمق أثرًا. إذ سيسلط الضوء على مفهوم الدراما والقصيدة الدرامية، وبيان أهم عناصر البناء الدرامي وفاعليته، وأهم مقوماته، وانعكاسه على الشعر الحرّ على نحو عام وشعر درويش على نحو خاص قصيدة" سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا ". أنموذجًا.

**منهج الدراسة:**

تقوم هذه الدراسة على منهج استقرائي تحليلي يكشف عن جماليات البناء الدرامي في شعر درويش، وجاءت الدراسة لتكشف عن هذه التقنية من خلال اختيار نماذج دالة من شعره. إذ ستكون قصيدة" سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا ". المجال التطبيقي للتصورات المنهجية والفكرية والفنية التي ستقوم عليها الدراسة.

**مشكلة الدراسة وأهميتها:**

دُرست التحولات الشعرية في شعر محمود درويش، سواء أكانت على مستوى الشكل، أم على مستوى المضمون، في الدراسات المعاصرة، ولم نزل بعد في حاجة للكشف عن هذه التحولات، وهو التحول الدرامي والقصصي في شعر درويش، لذا فإن رصد هذه التقنية في شعره غاية هذه الدراسة.

**الدراسات السابقة:**

عُني الدارسون بالتحولات الشعرية في شعر محمود درويش، فقد أفردوا لها مؤلفات وأبحاثًا، منها رسالة دكتوراه بعنوان " التعديل الوراثي في شعر الحداثة: محمود درويش نموذجا "للباحث: محمود الشلبي. ورسالة دكتوراه بعنوان:"الأنا في شعر محمود درويش: دراسة سوسيوثقافية في دواوينه من (1995-2008)"للباحثة: صفاء عبد الفتاح محمد المهداوي."الغربة في شعر محمود درويش. (1972م - 1982م) أو فترة الإقامة في بيروت للباحث: أحمد محمود جواد مغنية. ورسالة أخرى بعنوان " الأثر التوراتي في شعر محمود درويش" للباحث: عمر أحمد الربيحات.وهناك العديد من الدراسات التي دارت حول التجربة الشعرية لمحمود درويش بعينها. أما موضوع التحوّل الدرامي والقصصيّ في شعر محمود درويش أنموذجًا، فلم يحظ بدراسة متكاملة، وإنما جاء الحديث عنه عرضًا ضمن الدراسات والرسائل الجامعية التي تناولت التجربة الشعرية لمحمود درويش بعينها.

**المدخل:**

شهد الشعر العربي الحديث كثيرًا من التحولات، سواء أكانت على مستوى الشكل، أم على مستوى المضمون، وسنتناول واحدًا من هذه التحولات، وهو التحول الدرامي والقصصي في الشعر الحر. يتألف البحث من مقدمة ومبحثين رئيسين وخاتمة. يعالج المبحث الأول الإطار النظري للبحث في حين يتناول المبحث الثاني التّحوّل الدّرامي والقصصيّ عند محمود درويش عبر قصيدته " سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا " التي تعدُّ بداية التحول الدرامي والقصصي لدى الشاعر محمود درويش.

**المبحث الأول: الدراما:**

**مفهوم الدراما والقصيدة الدرامية:**

ظهرت الدراما أول ما ظهرت لدى كتاب المسرح، وكان ذلك في العصر الإغريقي، وقد أمدتنا المصادر القديمة والحديثة، ومعاجم المصطلحات النقدية، والأدبية بالكثير عن مفهوم الدراما، ونشأتها، وعناصرها، ومناطق قوتها، وضعفها، وتشابكها مع نصوص أخرى، ومن ثم فإن الدراما حسب تعريف أرسطو لها هي "محاكاة فعل نبيل تام له طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف، فتؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات"**(أرسطو,1953)** و" الدراما (drama) كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها اللغوي إلى الفعل (dram) الذي كان يعني عند الإغريق (الفعل) أو التصرف أو السلوك الإنساني بوجه خاص .فجاءت الدراما مرتكزة على نحو كبير على الحركة والفعل والصراع بين الخير والشر، وعليه فإن الدراما إذن تعني الفعل، لا الحدث؛ لأن "الفعل صفة لاصقة بالإنسان وحده، ولأن ما يتحكم في الفعل هو الإرادة الإنسانية وحدها أما الحدث فليس بالضرورة من أفعال البشر، ولا ناتجا عن إرادتهم الإنسانية"**(إبراهيم،1994)**

الدراما في اللغة اليونانية تعني:" حركة محاكيه تقلّد، أو تمثّل سلوكًا إنسانيًا... والجانب الحاسم هو التركيز على الحركة" **(إسلن، 1987)**.. والحركة في الدراما " من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة **(إسماعيل، 1966)**.إنّ الحركة إذًا هي أساس الدراما، وهي التي تولّد الصراع، وتقوده إلى التوتر، والبناء الدرامي ينطوي على تفكير " لا يسير في اتجاه واحدٍ، وإنما يأخذ دائمًا في الاعتبار أنّ كل فكرة تقابلها فكرة، وأنّ كلّ ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأنّ التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإنّ تبادل الحركة بينها يخلق الشيء

الموجب"**(إسماعيل،1966)**.وإذا كانت الدراما هي حدث نام وصراع وتقابل مواقف وشخصيات، فإنّ القصيدة الدرامية هي التي تستطيع أن تحتوي هذه الخصائص، أو الاقتراب منها على نحو واضح، وتفيد إضافة إلى هذا من عناصر التعبير في المسرح، كتوظيف عنصر الحوار المركز والمكثف الناتج عن الحدث، أو الحوار الداخلي... والالتفات إلى تعدد الأصوات وتقابلها**(أطميش، 1982)**.

فتقوم القصيد الدرامية على شبكة من العلاقات بين الحدث والشخوص والصور المفردة والصور العامة، فتنبض جميعا نبضا دراميا واحدا وتصبح صورها ذات علاقات نسيجية فكل صورة مرتبطة بما قبلها وبما بعدها ارتباطا عضويا، والتعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي. ومن ثم فقد كان للدراما أثرٌ جليٌ في عملية بناء النص الشعري من خلال الاعتماد على بعض التقنيات الدرامية.وقد تجلت النزعة الدرامية على نحو كبير في القصيدة العربية الحديثة، فقد احتفى الشعر العربي الحديث بالتقنيات الدرامية في بناء النص الشعري، وقد تجلى ذلك الطرح الفني في قصائد محمود درويش.

**أهم عناصر البناء الدرامي:**

**يتكون البناء الدرامي من عناصر عدة، أهمها:**

**الشخصية**: فالشخصية هي التي تؤدي الفعل الدرامي، وهي التي تخطّ سير الأحداث وتطوّرها,**(ألصالحي، 2001)**. فالشخصية هي الكائن الإنساني الذي يتحرك في سياق الأحداث**(مردين 1980)**.ولعل أهم ما في الشخصيات الأدوار التي تقوم بها، فعن طريقها ينشأ المعنى الكّلي للنص، مقارنة بأوصافها ومظهرها الخارجي**(لحميداني1991)**.وتعتمد القصيدة العربية على الأدوات الدرامية على نحو واسع؛ لأنها ترتكز على الحركة المستمرة للشخصيات، والتحول والانتقال من مكان لمكان آخر على نحو دائم ملتحمة بالتناقض الإنساني، (الحزن، الحب، الكراهية)، وما دامت القصيدة لا تسير في اتجاه واحد، فإنها بذلك تكتسب نوعًا من الحيوية والحركة وتكون "موضوعية إلى حد بعيد حتى عندما يكون المعبر عنه موقفا أو شعورًا ذاتيًا صرفًا**(إسماعيل،1995)**.

**الحـوار: -DIALOGUE:**

إن استعمال الحوار في خلق الجو أو تقرير المزاج النفسي هو من الوظائف الأساسية التي تقوم بها الكلمات المنطوقة. **(بسفليد الابن،2021)**، ويمثل الحوار تقنية بنائية في المسرح، حيث يشكل الحوار في البناء المسرحي أساسه الأول وعبر الحوار تكشف الشخصيات عن نفسها، وعن علاقتها ببعضها حتّى ينمو الحدث. والحوار من أبرز الأدوات التي تنقل الأفكار والمعلومات بين المرسل والمتلقي في العمل الدرامي، ويمكن لهذا الحوار أن يكون منطوقًا أو أشاريًا دالًا على معنى.وإنَّ الحوار هو المحرك الأساسي الذي يدفع الحدث نحو التأزم في العمل الدرامي، فهو أداة التعبير عن الشخصية، فينطلق الحوار من الشخصيات محمّلًا بشحنات عاطفية تعمل على تطوير الحدث، وهو على نوعين:

الدايالوج: الحـوار الخارجي (الديالوج):هو الحوار الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة. والكاتب يلجأ إلى الحوار،وخاصة الخارجي ليسلط الضوء، والأهمية على جزء زمني من حركة الشخصية، وفعلها ألحدثي، فيكون بمثابة رئة أخرى تتنفس القصة من خلالها هواءً جديدًا **(عبد السلام،1959م)**. والحوار الخارجي هو الذي يجري بين الشخصيات وتظهر فيه الأصوات.

**المونولوج (الحـوار الداخلي): MONOLOGUE INTERIOR:**

**المونولوج**: "هو وسيلة قد تكون رئيسية أو ثانوية، تسهم في تطور الحدث وتقود الشخصية إلى مواقف داخل القصة.وهو خطاب لم ينطق ولا سامع له، به تعرض الشخصية القصصية همومها وأمانيها وتصوراتها عن الناس والحياة, عبر حديث داخلي يتصل بالعالم الجواني للإنسان الذي يجد لنفسه فرصة تأمل وإعادة تركيب لمشهد الحياة على وفق رغباته**(عبد السلام،1959م)**.وهو الحوار الذي يحدث بين الشخصية وذاتها. أمّا الحدث الدرامي فهو المحور الذي يرتكز عليه العمل الدرامي، وهو ما يقوم عليه العمل من هدف عام وجانب عقلي وانفعالي، يعبّر عن هذه الجوانب عبر الشخصيات،وأمّا **الصراع**:الذي يعد ركيزة أساسية في الفن الدرامي، فهو مهم لنمو الحدث الدرامي، ووصوله إلى حالة التأزم، وبعدها **الذّروة**، وهو مؤشر للنزعات الشخصية وتمثيلًا لإرادتها في تحقيق أهدافها، وهو عنصر مؤثر في شد الانتباه بما يحدثه من تشويش.

**فاعلية التعبير الدرامي:**

تنبع أهمية التعبير الدرامي من محاكاته للحياة، فالمحاكاة تكسب العمل الفني القائم على العناصر الدرامية إيقاعًا واقعيًا، يتغلغل في نفس المتلقي ليجد مكانًا فيها، فيكون بذلك أشد وقعًا وأعمق أثرًا. " فإذا كانت طبيعة بناء الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي، فلا غرو أن تتمثّل الخاصية الدرامية في كل نظرة وكل كلمة، هي بنية درامية مهما ضؤل حجمها، وسواء التفتنا إلى هذه الخاصية فيها، أم لم نلتفت"**(إسماعيل، 1966)**.

إنّ الخاصية التي تمتلكها الدراما تجعلها في مقدمة الفنون، وتجعلها أداةً فعّالةً في التواصل الإنسانيّ؛لذلك "يلجأ المهتمون بالفن إلى الدراما دون غيرها من أشكال الاتصال"**(أسلن، 1966)**، لأنّها وسيلة اتصال تعمل على صهر مشاعر المتلقي مع مشاعر الشخصية في بوتقة واحدة، وتمنح المتلقي فرصة استشراف تجارب إنسانية أخرى لم يطلع عليها من قبل، وتوسّع آفاقه، وتدخلها عوالم مجهولة.

وإنّ أهمية التعبير الدرامي تنبثق أيضًا بما تنطوي عليه الدراما من " تفكير موضوعي إلى حدٍ بعيد،حتّى عندما يكون المعبر عنه موقفًا أو شعورًا ذاتيًا

صرفًا، ففي إطار التفكير الدرامي يدرك الإنسان أنّ ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى، وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنّما هي دائمًا كان لها استقلالها، ليست إلّا ذاتًا مستمدة من ذوات، تعيش في عالم موضوعي تتفاعل مع ذوات أخرى"**(إسماعيل، 1966)**.

**الشعر الحديث والتّحوّل الدّرامي:**

شهد الشعر الحديث تحولات على مختلف المستويات، وقد كانت التحولات مرافقة لتطورات الحياة في مختلف جوانبها، ومن هذه التحولات ما نجده في هذا الشعر من نزوع نحو الدرامية على نحو واضح. فقد وجد الشاعر المعاصر نفسه مثقلة بتجربتها في الحياة، هذه التجربة التي حُملت تغيرات ثقافية مختلفة وتطورات مستمرة، وسعى الشاعر إلى قولبتها بقالب شعري مختلف، يجدد له بريقه، لذلك سعى الشاعر المعاصر جاهدًا ليطوع القوانين الشعرية لتتلاءم وتجربته العميقة،وتتفق ونظرته للحياة.

وفي البداية لجأ الإنسان إلى الأدب القصصي والملحمي ليعبر عن نفسه، ثم انتقل مع التطور والتغير الذي شهده العالم إلى الشعر الغنائي متوسلًا إياه كأداة للتعبير عن خواطره منسجما مع التطور ووعيه، وبعد ذلك لجأ إلى نوع ثالث هو الأدب الدرامي مسايرًا لحركة التقدم التطور**(رينيه ويلك و آوستن وارن،1972)**، فظهور الدراما جاء تلبية لمتطلبات الحياة المعقدة وتغيير القيم؛ وبتالي تعددت الصراعات، ولذا يبحث الكاتب في ظل كل ذلك عن أدوات وتقنيات جديدة تهضم هذه التغيرات وتستوعبها وتنتج شكلًا جديدًا، فوجدوا بالدراما ملاذا من أزمة التعبير عن تفصيلات الواقع وتشابك العلاقات بين أنسجة المجتمع المتنوعة إذ قامت الدراما على عملية استثمار واسعة للأنواع الأدبية الأخرى واستعارت منها بعض أدواتها كالسرد والحوار وغيرها**(الكبيسي،1982)**.

إنّ الصورة القديمة للشعر كانت صالحة لذلك الشاعر الذي يحيا حياة بسيطة، ترتبط تجربته بذاته إلى درجة كبيرة، فالمطّلع على الشعر القديم يجده " مرتبطًا منذ البدء بمستوى شخصي جعله- على الدوام- أكثر وسائل الأداة صلة بالنفس، وظل للشعر هذا الامتياز الغريب؛ أي قدرته الفذة على معاونة الإنسان في سعيه للتعبير عن علاقته بعالمه الشخصي..."**(العلاق، 1987)**.

أمّا الشاعر المعاصر، ومع ازدياد العالم تشابكًا وتعقيدًا من حوله، وهكذا تتشابك تجربة الشاعر نفسه، وفي ظل هذه التبديلات السريعة للحياة، كان لزامًا على الشاعر أن يبدل هو أيضًا ويجدد من أدواته حتى يستوعب التغيير من حوله، ويستوعب تعبيره التجربة التي يعيشها.

فالوشيجة الغنائية لم تعد هي وحدها التي تحكم صلة الشاعر بموضوعه، وتحدد له طريق الوصول إلى التجربة والتعبير عنها، فما يربط الشاعر بموضوع قصيدته أمرًا أكثر من ذلك وأشد منه تعقيدًا، إنه استيعاب هذه التجربة، وتمثلها وجدانيًا وفكريًا من جهة، والتعامل معها من جهة أخرى، أي، وبعبارة أكثر تجديدًا، استخدام الوسائل الدرامية، أو بعضًا منها؛ لإكساب هذه التجربة شكلًا ملائمً**(العلاق، 1987)**.

لذلك، راح الشاعر المعاصر يسخّر جميع التقنيات الملائمة، وراح يجوب الفنون الأخرى، ينظر فيها ويتفحصها ويستعير منها ما يشاء، بحيث تزيد التقنيات المستعارة من الطاقة الإبداعية للشعر في سبيل تحقيق غايته الأولى، وهي تمثيلية لتجربته، وبث المعايير الجمالية الجديدة،التي تكون ذات قيمة في الوقت نفسه." فمن المؤكد أنّ اتخاذ الشاعر العربي المعاصر وسائل بنائية جديدة تستعير أساليبها من الفنون الأخرى كالمسرح والرواية والقصة القصيرة والسينما كان هدفه الإفادة من منجزات هذه الفنون وأساليبها وتقنياتها..."**(عباس،2001)**. ولم يكن استخدامه لهذه التقنيات الدرامية في شعره واختياره لها إلا " لأن الشعر الدرامي في الواقع يحتضن كل فنون الشعر, ويكثف كل مراحل تطوره"**(عثمان,1986)**, وكانت القصيدة الدرامية طريق الشاعر المعاصر للتخلص من غنائية الشعر القديم التي لازمته زمنًا طويلًا، وشكلت أداة اقترب بواسطتها إلى الموضوعية، وإبراز الفكر في التجربة الشعرية.

" فهذه الموضوعية اتجهت إلى تصوير الصراع القائم في الحياة في شتّى مظاهره، ورصد الحركة الدائبة في هذه الحياة، بطريقة تبرز التوتر القائم بين ظواهر الحياة والتناقض البادي والكامن فيها"**(شلتاغ،1998)**. فالتطور نحو المنهج الدرامي بدأ يبرز في القرن العشرين، وقد " مثّل عام 1964 انعطافة كبرى في المسرح الشعري في مصر، وذلك بظهور مسرح صلاح عبد الصبور الشعري. هذه الانعطافة حملت الشعر العربي من أرض الغنائية إلى أرض الدرامية مباشرة دون المرور- إلى حد كبير- بمناطق تضيع فيها الحدود بين الغنائية والدرامية كالتي مر بها أحمد شوقي وعزيز أباظة"**(شوقي، 2001)**، وبعد ذلك أصبحت النزعة الدرامية بمختلف أشكالها ترمي بظلالها علكثير من القصائد، فوجد كثير من الشعراء أنفسهم منجذبين نحوها،كلّ حسب رؤيته، " فالرؤية الشعرية هي العملية التي يتم خلالها اختيار الشاعر لما هو جوهري من التفصيلات الحية التي تقوم عليها البنية الدرامية"**(إسماعيل، 1966)**.

ومن الجدير بالذكر أنّ الأدوات الدرامية المستخدمة في القصيدة، لا تنفصل عنها، وإنما تصبح جزءًا من بنائها، يتخلل دقائقها، ويتحد مع عناصرها الفنية الأخرى، فأهم ما يميّز القصيدة الدرامية أنّها " ليست تجربة أخذت هيأتها الكاملة خارج القصيدة، بل هي على العكس من ذلك تمامًا. إنّ جزءًا كبيرًا من الثراء الدرامي للتجربة أنها تكتسب نموها من خلال نمو القصيدة نفسها"**(العلاق،1987)**.

**مقومات التّحوّل الدرامي:**

تضافرت عوامل عدة في إحداث التحوّل الدرامي في القصيدة الحديثة، فلا شك في أن التّحوّل على مستوى الشكل في القصيدة الحديثة، وتخلصها

من قيود القافية والوزن، كان له دورٌ بارزٌ في فتح آفاق أوسع أمام الشاعر لهذا التّحوّل الدرامي، فقد أسعفه هذا الشكل الجديد في بناء القصيدة، وضمن تطور منطقي يوطد الوشائج بين أجزاء القصيدة، ويعزز وحدتها الموضوعية.

وتجدر الإشارة هنا أنّ القصيدة الطويلة الحديثة تختلف عن المطولات الشعرية القديمة، فنحن عندما نطالع مثل هذه المطولات نجد الغنائية مترامية في ثناياها رغم طولها. أمّا القصيدة الحديثة فهي" قصيدة تنزع نحو الدرامية، وبروز عناصر التعبير الموضوعية، وهي تستمد الكثير من أصولها من تجربة الشاعر الحديث وإحساسه بضرورة أغناء عالم القصيدة الداخلي"**(فاضل،1975)**.وكان لانفتاح الشعراء العرب على الشعر الغربي، واطلاعهم على تجاربه المسرحية،أثرٌ بارز في رغبة هؤلاء الشعراء في نقل هذه التجارب إلى الشعر العربي، فاتجه إدراك الشعراء إلى خلق بنية درامية ومسرحية.

فقد أدرك الشاعر بوعيه الجديد" أنّ الشعر ليس تعبيرًا عن حزن أو فرح فردي...بل هو يُعنى بقضايا الإنسان والواقع والأحداث، وأنّ الشعر إذا أريد له أن يتجدد ويخلد،، فإنّ ذلك يتم بتجديد المضامين، إضافة إلى الأشكال"**(أطميش، 1982)**. ولذلك وعي الشعراء المعاصرون أهمية البناء الدرامي بما فيه من خاصية التجسيد، فأعلنوا انتفاضتهم من المنهج التجريدي في الشعر، لما يحدثه من تكبيل للشاعر يظهر في أنحاء القصيدة، فهذا الفكر التجسيدي لم يكن مقبولًا لدى عامة النقاد العرب القدامى، " واتضح ذلك في رفضهم من بعض أشعار أبي تمام التي تبدو فيها على استحياء هذه الظاهرة"**(إسماعيل، 1966)**.

**محمود درويش أنموذجًا للتّحوّل الدّرامي والقصصي:**

إنّ المتتبع لشعر محمود درويش يجد التطور والتغير سمة تتخلله باستمرار، فقد " سار الشكل الفني في شعر محمود درويش عبر مراحل متفاوتة التطور، وهذه المراحل لا يوجد حد فاصل يفصل بينها، فهي متداخلة، ولكن يمكن القول أن المرحلة الأولى امتدت من ديوان " عصافير بلا أجنحة" حتّى ديوان" حبيبتي تنهض من نومها". وقد اتسمت هذه المرحلة بالغنائية، وكانت تقوم على خطاب مباشر يتسم بالبساطة، وهدفه بث الحماسة والمعاني التحريضية"**(ناصر، 2001)**.

أمّا المرحلة الثانية، فبدأت تظهر ملامح الدراما فيها، وراح درويش يفسح المجال لأصوات أخرى تتجاوب معه، التي مرّت بالتجربة نفسها، وعانت كما عانى الشاعر". وأمّا المرحلة الثالثة هي القصيدة الغنائية الملحمية، تطور فيها شعر درويش إلى الوعي الإنساني العام المنفتح على ثقافات الشعوب، وطرح من خلالها أسئلة وجودية شاملة تعبر عن موقفه**(علي، 2001)**.

وما يهمنا من هذه المراحل هي المرحلة الثانية، حيث اتجه فيها درويش إلى التقنيات الدرامية والقصصية. وإذا أردنا فهم هذا التوجه نحو التقنيات الدرامية عند درويش، لا بدّ من الاطلاع على تجربته أولًا، فكما أشرنا سابقًا، أن هذا التوجه تحكمه الطبيعة الدرامية في قدرتها على حمل تجربة الشاعر، وكونها أقدر على تمثيل هذه التجربة.

فإذا اطلعنا على تجربة محمود درويش في هذه المرحلة، نجد درويش فيها" شاعرًا مثقفًا صقلته التجربة واحترق بالألم، وارتبط بعلاقات كثيرة في الخارج ساعدته على تكوين رؤية شاملة، كانت بؤرة قصيدته الدرامية؛ مما نقل قصيدته من بعدها الذاتي إلى بعدها الإنساني"**(علي، 2001)**. إذًا فإنّ التطور الذي حدث في تجربة درويش أمدّ قصيدته بالتطور على المستوى الفني، والصراع الذي عاشه الشاعر انعكس على قصيدته وعلى الأدوات الفنية التي يستخدمها.

وكان لخروج الشاعر عن وطنه إلى موسكو سنة 1970 ثمّ إلى القاهرة أثر واضح في حياته وشعره، فأدرك حقائق لم يدركها قبل خروجه، مما أوجد داخل نفسه صراعًا عبّر عنه بقوله: " اعتقلت نفسي داخل نفسي"**(علي، 2001)**. وهذا الصراع كان سببه الإدراك الشامل لمأساة الوطن، ولمأساة شعب يقبع تحت وطأة الاحتلال، غيّر هذا الصراع فهم الشاعر ونظرته للحياة، وهكذا نظرته إلى الشعر، نتج عنه تغيير في بنية القصيدة." وتوجّه درويش في بعض قصائده، وفي مدة مبكرة إلى البنية السردية، مثلما نجد في قصائده: " الموت مجانًا"، " السجين والقمر"، "آه عبدالله "، " الجسر". اتجه إلى الموضوعية، وظهر عنصر المونولوج واضحًا في قصائده"**(علي، 2001)**.

وبما أنّ الموضوعية سمة بارزة من سمات البنية الدرامية، لذلك اتجه درويش إلى التقنيات الدرامية والقصصية يفيد منها ويستثمر طاقتها التعبيرية. ويعزز هذا التوجه الدرامي عند درويش ما يعرف عن شعره بعامة، فهو" شعر ملتزم صادق دون شكٍ ودون ضغطٍ أو إكراه أو توجيه...، بل هو شعر ملتزم بعفويته ومصداقيته العالية جدًا"**(الديك، 2003)**. وهذا الصدق مصدره الواقعية، والدراما سبيل إلى الواقعية.

وسنسلط الضوء هنا على قصيدة ظهرت فيها النزعة الدرامية بوضوح،بداية، وهذه القصيدة هي" سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا"، " وقد حاول فيها محمود درويش أن يتخلص من بساطة النص في مجموعته السابقة ليدخل في تجربة النص الشعري الحداثي، الأعمق رؤية والأكثر تركيزًا على تقنيات اللغة الشعرية"**(علي، 2001)**.وسرحان من هو؟ إنّه الفلسطيني المتهم بقتل كيندي، المرشح للرئاسة الأمريكية في عام 1969، وفي القصيدة نجد سرحان هو محمود درويش نفسه أو أي فلسطيني يعيش خارج الأرض المحتلة**(حسن، 1975)**. وهذه القصيدة تعدُّ ممثلة للمرحلة الثانية من مراحل التطور الفني لشعر درويش، أي المرحلة الدرامية.لذلك، فإنّ درويش لا يقصد ذكر قضية سرحان وكيندي بقدر ما قصد قضية وطن وشعب بأسره، سرحان

هنا رمز الفلسطيني الذي سُلب أرضه وشرّد منها، وهو صوت محمود درويش أيضًا، فسرحان- دراميًّا- هو الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث، وتتنامى معها، وسنجد درويش في مرحلة ما من القصيدة يطور هذه الشخصية؛ ليضيف إليها حيّزًا أوسع، ويحمّلها معانٍ أعمق.

وإذا طالعتنا هذه القصيدة فإننا نلحظ الملامح الدرامية منذ بدايتها:

**يجيئون،**

**أبو ابنا البحر، فاجأنا مطر.لا إله سوى الله فاجأنا**

**مطرٌورصاص. هنا الأرض سُجادةٌ، والحقائب غربة!**

**يجيئون،**

**فلتترجل كواكب تأتي بلا موعد**

**والظهور التي استندت للحناجر مضطرة للسقوط(درويش، 1994).**

إنّه مشهد درامي عنيّ، برسمه الشاعر بدقة منذ البداية يبثّ الصراع في القصيدة، لننظر إلى كلمة يجيئون وكيف كثّف الشاعر الحدث في هذه الكلمة، وحملها دفقة درامية عالية الحركة، وكأنّ الشاعر عبر هذه الكلمة هيّأ الأرضية الدرامية للأحداث عن طريق تحميل هذه الكلمة الأزمة التي يمر بها الشعب الفلسطيني، وهي هجرة اليهود إليهم، وهنا، يتحقق الصراع منذ البداية، صراع بين اليهود الذين هاجروا ليسكنوا أرضًا غير أرضهم، ويبين أصحاب الأرض، وهذا الصراع غير متكافئ، فالشعب الفلسطيني غير مهيأ للقتال، فلم يجدوا سبيلًا إلّا حمل حقائبهم وترك أرضهم.ويغدو الوطن مثل سجادة يسهل أن تسحب من تحت أقدام أصحابها الذين يحملون حقائبهم ويرحلون إلى أوطان أخرى غريبة، وإلى منافٍ بعيدة، إلى منفى الكافتيريا...فسرحان يشرب قهوته في المنفى لا في الوطن، يشربها في أي مقهى، في كل أصقاع الأرض ما عدا أرضه. سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا، فالمكان مكان عام غير محدد إذًا المكان الذي يرسم درويش من خلاله ملامح الإنسان الفلسطيني التائه الغريب المنفي في العصر الحاضر تلك كانت البداية.نلاحظ أن الكلمات جاءت مختصرة، لكنّها تحمل قوّة أشارية عالية في طياتها قادرة على رسم الحدث بتفاصيله.

**وماذا حدث؟**

**أنت لا تعرف اليوم. لا لون. لا صوت. لا طعم.**

**لا شكل...يولد سرحان، يكبر سرحان،**

**يشرب خمرًا ويسكر. يرسم قاتله، ويمزّق**

**صورته، ثم يقتله حين يأخذ شكلًا أخيرًا**

**ويرتاح سرحان**

**.....**

**ويكتب سرحان شيئًا على كم معطفه، ثم تهرب**

**ذاكرة في ملف الجريمة..تهرب.. تأخذ**

**منقارطائر**

**وتأكل حبة قمح بمرج بن عامر**

**وسرحان متهم بالسكوت، وسرحان قاتل(درويش، 1994).**

نلحظ هنا أيضًا هذه الكلمات المكثفة المتلاحقة التي تختزل فيها معاني عميقة، معاني الضياع والتشرد لسرحان،ثم هذه الأفعال المتتالية أيضًا تشكل حياة سرحان(يولد، يكبر، يشرب خمرًا، يرسم).ويجدر الإشارة هنا أنّ التكثيف سمة أساسية من سمات الحركة الدرامية، يقول هوراسغويغري أنّ" الفعل الدرامي لا يمتدّ امتداد المسرحية يستغرق ساعتين أو ثلاثًا، بل يضغط ويكثف، ويعمل طاقته عن طريق التشبيه والتناقض... وغيرها(**جبرا،د.ت**). يفيد درويش هنا من تقنية السرد في رسم شخصية سرحان وتطويرها، ويفيد من تقنية درامية أخرى وهي الأسطورة كما أشرنا حين طوّر شخصية سرحان ليحولها شخصية أسطورية تتخذ منقار طائر.يعود محمود درويش لرسم الجو النفسي لشخصية سرحان عن طريق استخدام المونولوج الداخلي استرجاع سريع للماضي في ذهن سرحان في لحظة جلوسه على كرسي التحقيق. ينساب شريط الذكريات في ذهن سرحان عن طريق تيار الوعي والارتداد. يرسم بداية الجريمة، وآثارها في ضياعه وتشريده، ثم خطوته الحاضرة في القتل، هذا تمهيد لتفاصيل المأساة التي سيُوضحها ويسترجعها في بقية أجزاء القصيدة ليعطي الصورة الكاملة لملامح الفلسطيني التائه المنفي. يعود بالذاكرة إلى الماضي.. إلى تاريخ الصراع والعذاب ويصبح سرحان رمزًا لشعب كامل يعاني ويتوجع ويقتل على نحو مستمر، يقول:

**ما كان حبًّا**

**يدان تقولان شيئًا، وتنطفئان.**

**قيودٌ تلد**

**سجونٌ تلد**

**منافٍ تلد**

**نلتفّ باسمك...**

**ونعرف، كنا شعوبًا، وصرنا حجارةً...(درويش، 1994).**

وإضافة إلى استخدام المونولوج الداخلي كتقنية دراميّة، يستخدم هنا جمع المتناقضات التي تدفع الحركة الدرامية، حيث نجد هذه القيود والسجون والمنافي، التي هي رمز الموت قد جمعها الشاعر مع الولادة رمز الحياة الجديدة، فالشاعر يصنع من الموت ولادة، ومن الاستعمار بداية فجرٍ جديد. وكل هذا كأنّه يدور في نفس سرحان، أو كان يردده بصوت خافت، لكنّ هذا الصوت الخافت الضعيف يصنع صرخةً:

**نعرف، لكن كل القيود القديمة**

**تصير أساور ورد**

**تصير بكارة**

**في المنافي الجديدة**

**ونلتف باسمك (درويش، 1994).**

وكأنّها حركة مدٍ وجزرٍ يُعملها الشاعر بين مفاصل الحركة الدرامية، وبهذا يبقى التوتر حاضرًا في هذه الحركة. وبعد الحوار الداخلي الذي يكشف فيه درويش عن الأبعاد النفسية لشخصية سرحان، ينتقل لكشف علاقة سرحان مع الآخر(المحتل) عبر حوار خارجي:

**ما اسمك؟**

- **نسيت**

**وما اسم أبيك؟**

- **نسيت**

**وأمك**

- **نسيت**

**وهل نمت ليلة أمس؟**

- **لقد نمت دهرًا**

**حلمت؟**

- **كثيرًا**

**بماذا**

- **بأشياء لم أرها في حياتي(درويش، 1994).**

وتبدو الحركة الدرامية والسينمائية أكثر حضورا من خلال هذا المقطع فإن المشهد الحركي يتم صياغته بصورة منسجمة ومثيرة في بعض الحركات.إذ نجد هنا لوحة درامية فاعلة، وهي لوحة حوارية تكشف عن موقفين متناقضين، موقف القوي الذي يسأل، وموقف الضعيف الذي يُسأل. وتستطيع أن تتخيل من خلال هذا الحوار المسرح الذي تدور عليه الأحداث، فهو أشبه ما يكون بمحكمة يدور فيها هذا التحقيق بين محقق(المحتل) وبين متّهمٍ(سرحان / فلسطيني). وفي غرفة التحقيق ويظهر الاسترجاع الداخلي: وقد يطلق عليه - الاسترجاع - (الخطف خلف) أو (الفلاش باك) وهو قطع يتم في أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي ويستهدف استطرادًا يعود إلى ذكر الأحداث الماضية بقصد توضيح ملابسات موقف ما(**فاتح،1999**). على نحو جلي عندما تهرب الذاكرة إلى الماضي من غرفة التحقيق لتزداد تعرفًا وإلمامًا بحياة سرحان ومعاناته ورحلاته، ويرتد سرحان لا يذكر شيئًا، إنه خاو مشرد بلا ذاكرة بلا أب أو أم، وسرحان الذي يحمل أعباء تثقل كاهله فُرض عليه أن ينسى حتى اسمه.نحن أمام لوحة درامية تصعّد وتزرع فيه بذور التأزم أكثر فأكثر، لا سيما إذا ما لاحظنا نوعية هذه الأسئلة الموجهة إلى سرحان، التي خلقت جوًا نفسيًّا عند سرحان، نشأ عنه توتر مفاجئ أغنى سير الحركة الدرامية والقصصية، ولكن الحلم حاضر في عالم سرحان، الحلم الأمل والاحتجاج والتمرد والاتهام وصاح بهم فجأة

**وصاح بهم فجأة:**

- **لماذا أكلتم خضار مهربة من حقول حيفا؟**
- **لماذا شربتم زيوتًا مهربة من جراح المسيح؟**

**وسرحان متهم بالشذوذ عن القاعدة(درويش، 1994).**

لا يخفى ما لهذه الأسئلة التي صرخ بها سرحان من تأثير وما اختزلته من توترٍ ساهم في رفع مؤشر الحركة الدرامية والقصصية نحو الذّروة-التأزم-. وهي تقنية لا تخلو من القيمة الدرامية، حيث وظّفها الشاعر كأداة لرسم ملامح الحدث أكثر فأكثر مستغلًا ما فيها من موضوعية تضفي صدقًا وتأثيرًا على الموضوع. ثم يطل درويش من خلف سرحان، ليتخذ موقفًا محايدًا من خلال استعمال تقنية السرد:

**رأينا أصابعه تستغيث. وكان يقيس السماء بأغلاله.**

**زرقة البحريزجرها الشرطيّ، يعاونه خادم أسيوي.**

**بلاد تغيّر سكانها، والنجوم حصى**

**وكان يغني: مضى جيلنا و انقضى**

**مضى جيلنا و انقضى (درويش، 1994).**

فالسرد ذو علاقة قوية بالتقنيات الدرامية، " فالمطّلع على مصطلحات السرد الحديثة يلحظ أنّ معظمها كانت في الأصل مصطلحات مسرحيّة، وضعها أرسطو في كتابه فن الشعر... وقد نقل النقاد مصطلح الدراما للسرد، محوّرين في المصطلح من الدراما إلى الدرامية**(علي، د.ت)**.ويشعر سرحان باليأس والانهيار، ثم يغني موالا حزينا يبعث على الأسى والقنوط مضى جيلنا وانقضى.

**يا امرأة من حليب البلابل، كيف أعانق ظلي..**

**و أبقى؟**

**خُلقت هنا. وتنام هناك**

**مدينته لا تنام وأسماؤها لا تدوم بيوتٌ تغيّر**

**سكانها والنجوم حصى....(درويش، 1994).**

التناقض دائمًا يولد الصراع، وسرحان/ الشاعر/ الفلسطيني، يخلق في مكان ويُحكم عليه أن يعيش في وطن ليس وطنه وبين أهل ليسوا أهله،هذه فكرة ذات طاقة قوية لخلق صراع في نفس سرحان، ثم هذا التناقض بين صورة القدس والمدن الأخرى وما يتخلله من حنين يضيف شيئًا من الصراع أيضًا. ولذلك فإنّ الأزمة هنا- دراميًّا- أمدّت الحدث بكثير من الحركة.

يعود سرحان إلى نفسه محدّثًا إياها في حوار حار:

**وما القدس والمدن الضائعة**

**سوى ناقة تمتطيها البداوة**

**إلى السلطة الجائعة**

**وما القدس والمدن الضائعة**

**سوى منبر للخطابة**

**ومستودع للكآبة**

**وما القدس إلّا زجاجة خمر وصندوق تبغ....(درويش،1994).**

ويغلب الاسترجاع في النصوص التي تتناول حدثا واقعيا، إذ يعتمد الراوي على الزمن الماضي فيبدأ من لحظه من لحظات الشخصيات ثم يعود إلى الوراء, ربما سنوات طويلة لإعطاء القارئ الخلفية الواضحة وإدخاله في الجو العام للحدث **(قاسم،1984)**. والاسترجاع نوعان؛ استرجاع خارجي، واسترجاع داخلي، يستمر درويش في بناء لوحاته الدرامية مراوحًا في تقنياتها، وهذا يكشف عما يعتمل في نفس سرحان عبر مونولوج داخلي حار، يظهر فيه الأسى والتحسر بسبب المتاجرة بقضايا المدن العربية التي ضاعت في سبيل تحقيق مآرب شخصية. لكن الأسى يبث القوة في نفس سرحان:

**... ولكنها وطني**

**من الصعب أن تعزلوا**

**عصير الفواكه عن كربات دمي...**

**ولكنها وطني**

**من الصعب أن تجدوا فارقًا واحدًا**

**بين حقل الذرة**

**وبين تجاعيد كفي**

**ولكنها وطني...**

**لا فوارق بين المساء الذي يسكن الذاكرة**

**وبين المساء الذي يسكن الكرملا**

**ولكنها وطني...(درويش، 1994).**

هذه صورة للتّحدي على الوضع الراهن، صورة خلقت جوًّا دراميًّا فعالًا، ولننظر إلى ما حققه التكرار" ولكنّها وطني" من إيقاع درامي غني بالحركة، ونستطيع أن نتخيّل من خلال هذه الجملة المكررة احتدام الصراع وتناميه، وكأنّ مكبوتات سرحان قد تهيّأت للانفجار.

**يمزق غيمًا، ويرسله في اتجاه الرياح، وماذا؟ هنالك**

**غيم شديد الخصوبة. لا بد من تربة صالحة**

**أتذهب صيحاتنا عبثًا؟**

**أكلت... شربت... ونمت. حلمت كثيرًا أفقت تعلمت تصريف فعل جديد. هل الفعل معنى بآنية الصوت...أم حركة؟ (درويش، 1994).**

لكن هذا الانفجار لم يجد البيئة الخصبة، هذه البيئة التي أكثرت من الأقوال دون الأفعال، فالسؤال يخرج ساخرًا هل الفعل صوت... أم حركة؟ وإذا ما نظرنا إلى نهايات القصيدة، نجد طغيان السرد القصصي واضحًا، حيث يتخلى درويش عن التماهي مع شخصية سرحان ليتخذ دور السارد الذي يكتفي بسرد الأحداث بموضوعية، ومع طغيان السرد القصصي في النهايات ومع أنّ هذا السرد قد أضعف سير حركة الحدث الدرامية، فإنّ هذا السرد لا يخلو من القيمة الدرامية، وكأنّ الشاعر عمل على أدرمة الأحداث القصصية التي سردها. ويمكن القول إن الشاعر يفتح عالمه الشعري على الملحميّ والحواريّ مُمسرِحًا قصيدتَه التي تغادر صوتها الغنائي لتحتفل بما يدور في أعماق الشخصيات التي تحكي أو يُحكى عنها في القصائد. فإنه يتجه في مرحلة "سرحان..."، إلى كتابة قصيدة تحتشد فيها الذوات المتكلّمة. يعمل درويش في مرحلة "سرحان..." على حشد الأصوات في قصيدته نازعًا إلى إعطاء الأصوات بعضَ حريتها في التعبير عن رؤيتها للأشياء والعالم. وهكذا يتمازج السرد والحوار والوصف والغناء، وتتعدد الأصوات التي تروي الحكاية مما يخلّص قصيدة درويش من غنائيتها المفترضة**(صالح,2020)**. إذ أنه يُمسرح شعره ويحاول في معظم هذا الشعر صياغةَ ملاحم عامرة بالشخوص والمتكلمين، كما أن عالمَه الشعري يستمد غناه وتعدد معناه من هذه الملحمية المأمولة التي تتحقق في"أحمد الزعتر" و"قصيدة الأرض" (أعراس 1977)، و" مديح الظل العالي" (1983).

**الخاتمة:**

يعدُّ التّحوّل الدرامي من أهم التّحوّلات التي شهدها الشعر الحر، كما يعدُّ إطلالة مميّزة نحو مرحلة جديدة من مراحل التطور الشعري، بما أضاءه هذا التحول من جانب جديد في مفهوم الشعر ووظيفته. ويكشف هذا التّحول عن البحث الدؤوب للشاعر المعاصر عن أدوات جديدة يعبر بها عن تجربته التي ازدادت تعقدًا أو تشابكًا في ظل التغيرات والتطورات المتلاحقة في الحياة.

**النتائج:** بعد الوقوف على البناء الدرامي في شعر درويش, دراسة وتحليلًا فقد توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

1. توصل البحث إلى أن عناصر الدراما وتشكيلاتها الفنية داخل النص الشعري ذات أثر واضح في عملية بناء النص، ومن هذه العناصر: الشخصية الصراع الدرامي والحوار والمفارقة والسرد في سياق واحد.
2. إنّ تطوّر التجربة عند درويش انعكست على شعره، فتمكن من امتلاك أدواته الشعرية في كتابة القصيدة الجديدة التي تعتمد على التفعيلة، وعلى مستوى عال من النضج الفني.
3. وظف درويش عناصر الدراما المتنوعة كالسرد والحوار والشخصيات...الخ وسخرها لخدمة رؤيته وموقفه وللتعبير عن همومه النفسية والقومية،إذ ظهر أثرها في بنية القصيدة ورؤية الشاعر الفنية.فجاءت قصيدته، مشحونة بدلالات مركزية، أخرجت القصيدة من دلالتها المعجمية إلى دلالاتها الفنية عبر سياق شعري لافت.

**المصادروالمراجع**


إبراهيم، م.(1994).**النظرية الدرامية الإغريقية**:الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان.(ط1).

إبراهيم، م.ح.(1953). **نظرية الدراما الإغريقية**. الشركة العالمية للنشر لونجمان القاهرة.

أرسطو.(1953).**فن الشعر**. ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية.

أسلن، م.(1987). **تشريح الدراما**. ترجمة أسامة منزلجي، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان.

إسماعيل، ع.(1966).**الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**. دار الثقافة، بيروت.

إسماعيل، ع.(1995). **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**.دار الفكر العربي،ط3، القاهرة.

اطميش، م.(1982).**دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**. وزارة الثقافة.

بن تميم، ع.(2003).**السرد والظاهرة الدرامية في الشعر القديم.(ط1).المركز الثقافي العربي**، المغرب.

ثامر، ف.(1975). **معالم جديدة في أدبنا المعاصر، كتابات نقدية في الشعر والقصة والرواية**. دار الحرية للطباعة، بغداد، وزارة الإعلام العراقية.

جبرا، إ.ج. (د. ت).**الأديب وصناعته: دراسات الأدب والنقد**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

حسن،ع.(1975). **قضية الأرض في شعر درويش**. د.ن، دمشق.

درويش، م.(1994). **ديوان**. المجلد الأول.(ط14). دار العودة، بيروت.

الديك،ن.س.(2003). **جراحات حيفا... عذابات الكرمل: الشكل والمضمون في شعر محمود درويش.(ط1)**. مؤسسة الاسواء،عكا.

روجر، ب. (2021). **فن الكاتب المسرحي والإذاعة والتلفزيون والسينما**.(ط1). ترجمة: دريني خشبة، الناشر: وكالة الصحافة العربية ناشرون.

رينيه. و. (1972). نظرية **الأدب. ترجمة.** محي الدين صبحي. دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع.

شلتاغ، ع, ش. (1998). **تطور الشعر العربي الحديث، الدوافع، المضامين، الفن**. (ط1). دار مجدلاوي للنشر، عمان.

شوقي، س.(2001)**. بناء المفارقة في الدراما الشعرية.** (ط1).ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة.

صالح، ف. (2020). " **محمود درويش وفلسطين**".*مجلة الكلمة، دراسات*، العدد (164) 2020، ص17.

الصالحي، فؤاد.(2001). **علم المسرحية وقت كتابتها**.(ط1). دار الكندي، الأردن.

عباس، م.(2001)." **مملكة الأصوات ومرآة الفتوحات**: مقاربة نقدية في البنية الدرامية والسردية والقصصية في شعر عبد الوهاب ألبياتي" ، *عالم الفكر*، العدد(30)، ص162.

عبد السلام، ف.(1959).**الحوار القصصي وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت**.

عبد السلام، ف.(1999).**الحوار القصصي وتقنياته وعلاقاته السردية.**(ط1). دار الفارس للنشر والتوزيع.

عثمان، أ.(1986). **الشعر الإغريقي، تراثًا إنسانيًا وعالميًا**. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

العلاق، ع.(1987). **البنية الدرامية في القصيدة الحديثة: دراسة في قصيدة الحرب**"، *فصول*، العدد(7)، ص38.

علي، ن.(2001). **بنية القصيدة في شعر محمود درويش.**(ط1). وزارة الثقافة، عمان.

قاسم، س.(1984). **بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الكبيسي، ع.(1982).**النزعة الدرامية في المومس العمياء**.مجلة الآداب، ع(6)،الجامعة المستنصرية،العراق.277.

لحميداني، ح.(1991). **بنية النص السردي**.(ط1).المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.

مردين، ع.(1980). **القصة والرواية**.(ط1). دار الفكر، دمشق.

نجم، م.ي.(1979). **فن القصة**. دار الثقافة، بيروت: لبنان.


**REFERENCES**


Abd al-Salam, F. (1959). *Narrative dialogue and its narrative relations*. Arab Institute for Studies and Publishing, Beirut. 29-33.

Abd al-Salam, F. (1999). *Narrative dialogue, its techniques and its narrative relationships*. Dar Al-Faris for Publishing and Distribution, Beirut

Ahmed, O. (1986). *Greek poetry, a human and global heritage*. National Council for Culture, Arts and Literature, Kuwait.

Al deek, *N.*, C. (2003). *Haifa's Surgeries... The Torments of Carmel: Form and Content in Mahmoud Darwish's Poetry*. Al-Aswaa Foundation, Akah..

Alalaq, A. (1987). The Dramatic Structure in the Modern Poem: A Study in the War Poem, *Fosoul*, *3*(7), 25-38.

*Ali, N. (2001). The structure of the poem in the poetry of Mahmoud Darwish. Ministry of Culture, Amman,48-77.*

*Al-Kubaisi, O. (1982). The Dramatic Tendency in the Blind Prostitute. Journal of Arts, 3(2), 277-283.*

Al-Salhi, F. (2001). *The science of the play at the time it was written*. Dar Al-Kindi, Jordan.

Aristotle. (1953). *The Art of Poetry, translated and edited by Abd al-Rahman Badawi*. Dar al-Nahda al-Masria, Egypt.

Aslen, M. (1987). *Anatomy of Drama, translated by Osama Manzlaji*. Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution, Amman.

Atmish, M. (1982). *Deir al-Malak: A Critical Study of Artistic Phenomena in Contemporary Iraqi Poetry*. Ministry of Culture, Iraq.

Aziza, M. (1980). *The Story and the Novel*. Dar Al-Fikr, Damascus, 26-27.

Bin Tamim, A. (2003). *Narration and Dramatic Phenomenon in Ancient Poetry.* Arab Cultural Center, Morocco.

Darwish, M. (1994). *Diwan, Volume One*. Dar Al-Awda, Beirut.

Hassan, A., H. (1975). *The Land Issue in Darwish's Poetry*. Damascus.

Ibrahim, M., H. (1953). *Theory of Greek Drama*. International Publishing Company, Longman, Cairo.

Ibrahim, M., H. (1994). *The Greek Dramatic Theory.* The Egyptian International Publishing Company, Longman, Egypt.

Ismail, E. (1966). *Contemporary Arabic Poetry: Its Issues and Its Artistic and Moral Phenomena*. Dar al-Thaqafa, Beirut.

Ismail, E. (1995). *Contemporary Arabic Poetry: Its Artistic and Moral Issues and Phenomena*. Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo.

Jabra, I., J. ------- *The Writer and His Industry: Studies of Literature and Criticism*. The Arab Institute for Studies and Publishing.

Kassem, S. (1984). *Building the novel, a comparative study of the Naguib Mahfouz trilogy*. The Egyptian General Book Organization. Egypt. 30-39.

Lahmedani,H. (1991). The Structure of the Narrative Text. The Arab Cultural Center, Casablanca, Morocco.

Mahmoud., A. (2001). The Kingdom of Voices and the Mirror of Conquests: A Critical Approach to the Dramatic, Narrative and Narrative Structure in the Poetry of Abd Al-Wahhab Al-Bayati. *Alam Al-Fikr, 3*(30), 162-170.

Najm, M., Y. (1979). *The Art of the Story*. Dar Al Thaqafa, Beirut: Lebanon.

Rene, W. & Wran, A. (1972). *Theory of Literature, translation Muhyiddin Sobhi*. Dar Al-Jeel for Publishing, Printing and Distribution, 295-296.

Roger, B. (2021). *The Art of the Playwright, Radio, Television and Cinema, Translated by: Drini Khashaba*. The Arab Press Agency Publishers. edition 1, p. 189.

salih, F. (2020). Mahmoud Darwish and Palestine. Al-Kalima Journal Studies, 3(164). 17-23.

Shalltag, A., S. (1998). *The development of modern Arabic poetry, motives, contents, art.* Majdalawi Publishing House, Amman.

Shawky, S. (2001). *Building Paradox in Poetry Drama*. ITRAC for Publishing and Distribution, Cairo.

*Thamer, F.* (1975). *New Milestones in Our Contemporary Literature, Critical Writings on Poetry, Story and Novel*. Dar Al-Hurriya for Printing, and Iraqi Ministry of Information, Baghdad, Iraq.