جامعة
المنصورة
كلية الآداب

توظيف التقنيات المسرحية
فى النصوص الشعرية
(ديوان أزهار الخريف نموذجاً)

إعداد

الدكتور / محمد عبد العاطى كيوان

دكتوراه فى اللغة العربية

مجلة كلية الآداب – جامعة المنصورة
العدد الثالث و الخمسون – أغسطس ٢٠١٣

توظيف التقنيات المسرحية فى النصوص الشعرية

(ديوان أزهار الخريف نموذجاً)

د. محمد عبد العاطى كيوان

لاشك أن ارتباط "الدراما"(١) بالشعر ارتباط وثيق، فمنذ عصورها الأولى كان الشعر آداتها، واستمر ذلك إلى عصورنا، وإن تلاقحت بفنون أخرى، وهى وإن شغلت الشعر بعامة، فإن "الشعر الملحمى" بخاصة، كان ميدانها الأول، حيث صناعة الأبطال، وأنصاف الآلهة، فى مراحل من صراع البشرية الطويل، فى جدلية بين الكلمة والفن، بين الصورة والمشهد، بين الحدث والتاريخ.

وديوان مريم توفيق؛ "أزهار الخريف"(٢) صورة نابضة حية لنوع من "درامية"، طفقت تتردد فى أنحاء الديوان، كاشفة عن صوت صاحبته، ومعلنة عن موقف لها، تجلى ذلك فى شىء من استجلاء معنى، تراءى فى "دوال" لغتها، وأظهر نهجاً "موسوماً"، شاهداً على مرحلة وزمن، أبرز –فى الآن نفسه– نوعاً من وجد، بدا شاخصاً فى صوت هادر، أحال إلى خصوصية لغة، هى لغة خطابية، تناسبت مع دلالات القول، وثورة اللغة، وتمرد الفن.

جاء هذا فى "صوت واحد"، و"نفس شعرى" متواصل، هو صوت الشعر، وصوت التجربة الممتد فى سطور الكتابة، تراءى جلياً لا منذ العنوان "المفتاح" وإن رأينا ذلك، وإنما فى إهدائها:

حين يأبى الحبُّ أن يمضى مع العمر ويشحبْ

حين تخضرُ مروجُ الشعر فى قلبٍ رهيفْ

تمطر الأنجم ألحاناً على القلب المعذبْ

فيصير الشعرُ رغم العمر أزهار الخريفْ

وبهذا تكشف الشاعرة عن رؤية خاصة، وإن بدت رؤية قاتمة، تحيل إلى "استشراف خريف" قادم، أومأت إليه دلالاتها، حينئذ تحيل إلى اللحظة البداية، أو "اللحظة النهاية"، أو كليهما معاً؛ إذ هما لحظتان، على بعد ما بينهما، إحداهما تومئ إلى ما هو قادم، والأخرى تكشف عما كان، وبين اللحظتين كان الزمن، وكانت الأحداث، وكان الشخوص.

ولعلنا ندهش منذ الوهلة الأولى إزاء هذا اللون من الكتابة، إذ إننا لسنا بصدد ديوان كامل، وإن كان، وإنما نحن بصدد "قصيدة واحدة"، هى "قصيدة فى ديوان"، أو "ديوان فى قصيدة"، ولم لا وقد جاء هذا عبر "الصوت الواحد"، متهادياً فى ذلك الفيض الواجد، متخللاً "بنية الديوان" وشاهداً عليه.

وتعليل هذا، أن الديوان قد أفصح عن "مشاهد" متكررة، نقلت نقلاً فوتوغرافياً، عبر الحركة، وعبر الفعل، بل والمشهد، و"التكنيك"، مجسدة أنات لغة من لونها، سيقت فى هذا الفن، وإن استمدت من رافد واحد، هو رافد "الذات الواجدة"، وخلال راوٍ واحد أخذ يلم بتلابيب الحدث، ويظهر مكنونات أسراره لمخاطب له، وإن غاب كليةً عن المشهد.

عندئذ أخذت الشاعرة تروى على "مسرود" لها، وتتوجه إليه بالخطاب، لم تترك شيئاً من "فتات أشيائها" دون كشف، ليعلم وقائعها، وخبايا دقائقها، تجلى هذا فى "ثنائية دالة" هى ثنائية "الغياب والحضور"، تلك التى أضحت أكثر بروزاً فى قصائد الديوان، شاهدناها فى غياب متلقٍ، وحضور مخاطب، وغياب عاطفة بعد حضور.

وهنا تبدأ مريم توفيق بأولى قصائدها: "خذنى بلهفة" (٣)، والحق أن العنوان قد أحال مرة واحدة إلى دلالات اللغة، ومضامين الخطاب، فى غير مواربةٍ، أو تخفٍ، أو مواراة:

حبيبى سماءٌ لشوقى/ وحلم الخيال لذاتى/ ولون الحياة لعينى/ ونبض الهوى بحياتى/ أناديك يا كل حلمى/ ويا منبع الذكريات/ لتدفئ برد احتياجى/ وتمحو ليالى سباتى/ تضم جدائل شعرى/ فتجمع منى شتاتى/ ويروى حنانك روضاً/ من العطر والزهرات/ فتغدو حياتى ربيعاً/ من العشق والأمنيات(٤)

ومن هنا نقف على "صورة كلية"، انتزعتها صاحبتها من عالم خاص، إذ لم تبرح عالم الذات الواجدة إلى عوالم من صنعها، وإنما ظلت قابعة هناك فى ذلك العالم الواقعى المحسوس، بما يموج به من وجدٍ ورغبة وإقبال نحو الآخر.

وعلى هذا، فإن المتأمل فى النص يجد تكراراً لدوال من حقلها، تلك دوال بعينها، نراها فى كل مرة، على الرغم من اختلاف الصور والأشعار: (النفس/ الشوق/ الخيال/ الحنان/ العشق/ الأمنيات/ الحلم/ الحب/ الذكرى/ الدفء/ العناق).

وإذا كانت هذه القصيدة قد كشفت عن مضمونها مرة واحدة لقارئها، فإنها فى قصيدة أخرى تتوق إلى شىء من ذلك، وإذا كنا بصدد نوع من تدليل قول، فإن قصيدتها "يا ملاكاً"(٥) تحيل إلى هذا وتنحاز إليه:

جئت كالحلم ندياً/ تملأ الوجدان فرحة/ تصعد الروح بلقياك/ فترقى للسماء/ كى تغنى للقمر/ كابتسام الشمس جئت/ كى أحب الكون فيك/ أنت أسطورة عشق أبدى/ مثل شدو الطير/ يجتاح الوجود/ احتضنت الفجر/ كى أعرف طعم السعادة/ ليس فيه الزيف أو نبر الرياء/ رحت أزهو بفساتينى

الأنيقـة/ أسـبق السـاعة نحـو الموعـد/ طفلـة تنتظـر الحلـوى لتفـرح/ باقـة مـن أمنيـات العيـد تمـرح/ لمسـة تحمـى وتعطينـى الأمان/فأنـا عطشـى كمـا تهفـو الفراشـة/ لابتسـامات الزهـور/وأعيش الحلـم سـحراً فـى دمـى/ فعلـى صـدرك أحبـو/ يـا جـدار العمـر/ توَّجـت كيـانى/ كـل ألـوان الـورود/ فـى بحـار الشـهد أسـبح/ يـا ملاكـاً يجعـل الجـرح شـفاء/ بعـد آلام السـنين/ أعطنـى سـرك أجثـو/ نحـو أحـلام من العشق تزيد/ وتفيض/ برؤى طهر العذارى(٦).

ويظهـر مـن هـذا، أن القصـيدة –كسـابقتها– قـد حفلـت بكـمٍ مـن ألفـاظ واجـدة، لا تبتعـد بنـا كثيـراً عـن عـالم مـريم توفيـق بكـل ومضـاته، وإرهاصـاته، ورغباتـه الجارفة الجامحة.

وغايـة الأمـر، إن مـريم توفيـق فـى هـذا السـياق، قـد أعلنـت عـن فـيض تجربـة، سـجلتها "بكاميرتهـا" الخاصـة، و"عدسـتها اللاقطـة"، فجـاءت كمـا هـى فـى واقعها، دون زيف، أو تقليد، أو رتوش.

ومجمـل القـول: إن الـديوان –فـى معظمـه– "نفـس شـعرى واحـد"، علـى مـدى قصـائده جميعـاً، تلـك التـى بلغـت إحـدى وأربعـين قصـيدة، تـدور كلهـا فـى هـذا الحقـل، وتترشـف نبعـاً فيـه، وإن تجلـت فـى نـوعين مـن الشـعر؛ ظهـرا فـى ثنائيـة "الحضـور والغيـاب" عبـر هـذا المعجـم الضـخم، إذا اسـتثنينا بعـض القصـائد التـى جـاءت عـن شخصـيات وأمـاكن، كـان أعلاهـا انحيـازاً قصـيدتين لمـدينتها: المنصـورة، "عـروس النيـل"، ومـن هنـا، فـإن صـوت المكـان كـان حاضـراً بقـوة فـى قصائد الديوان.

والحـق أن بعـض هـذه القصـائد قـد حفـل بنـوع مـن وطنيـة وحـب لـلأرض، رأيناه فى قصيدة "الشهيد"(٧)، و"الغضب المقدس"(٨)، و"ضرب غزة"(٩).

غير أنه من الظواهر الإبداعية الأقوى فى ديوان مريم توفيق، هو "الارتداد إلى الذات" عبر "المناجاة"(١٠)، إذ إن "مناجاة النفس" تقوم على التسليم بوجود جمهور، وإن كان يُتَحدَّث إليه على انفراد،بهدف توصيل المشاعر والأفكار إلى المتلقى...بوصفها نوعاً من "تكنيك" تقديم المحتوى الذهنى للشخصية مباشرة إلى القارئ دون حضور المؤلف، مع افتراض جمهور افتراضاً صامتاً"(١١)، كونها "خطبة طويلة –إلى حد ما– تلقيها شخصية واحدة بمفردها ولنفسها، فى صوت مسموع، دون مقاطعة، وفى هذه الخطبة الانفعالية، تعبر الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها، أو تهدف إلى إخطار المستمعين بمعلومات معينة،(١٢).

وذلك ما كان مرئياً مقروءاً فى "أزهار الخريف"، حيث "دراميةٌ" تردد صداها فى أنحاء الديوان، سيقت –فى كثير منها– عبر ضبابية وحيرى، ففى قصيدتها: "العمر الثانى"(١٣) نقف على شىء من ذلك:

أنشد أشعارى لحبيب/ قد ألهب ناراً بكيانى/ أنشدها للجرح الغائر فى شريانى/ للمانع عينى أن تدمع/ لمحطم مرتفعات الحب/ وقاتل ضحكة وجدانى/ للحكمة حين تحارب عاطفة/ شبَّت فى أركانى/ كى تجعل نقش الحب بقلبى/ ألواناً من بهتان/ وحياتى بين الثلج وبين النار/ وبين عواطف أحزانى/ كى أهوى فى بئر الحرمان/ امرأة..أنزف حرمانى/ أتناثر فى كف الأقدار/ جنوناً يسحق أركانى(١٤).

والناظر فى فحوى القول، يرى أن الشاعرة قد أرادت من وراء ذلك توصيل رسالة إلى غائب، حملت –فى الآن نفسه– بشحنات غاضبة ثائرة، زخر بها هذا النوع من الشعر، بوصفه رسالة إلى متلقٍ أياً كان، وإن كان متلقياً اختصته بهذا الخطاب دون سواه، ومع ذلك فهو خطاب للناس جميعاً،

وهـذا يعـود بنـا إلـى أهـم "مـا يميـز القصـيدة الدراميـة، حيـث يتواجـد مـتكلم خيـالى، يخاطـب مسـتمعين خيـاليين، بحيـث تكشـف شخصـية مـا عـن رسـم غيـر مباشـر لشخصـية مـا أو أثـر أدبـى مرتكـز علـى حادثـة واحـدة، تقدمـه شخصـية خياليـة أو حقيقيـة، فـى حـديث مـن جانـب واحـد يوجـه للقـارئ، أو لشخصـية أخرى، أو لجماعة من الناس"(١٥).

وذلـك سـمت هـذا الخطـاب، وغاياتـه، وكيـف ترامـت لغتـه فـى "بنيتهـا السـطحية" كاشـفة عـن لغـة وراء اللغـة فـى "بنيتهـا العميقـة"، ففـى حـين تكشـف البنيـة الظـاهرة عـن أشـيائها المرئيـة، فثمـة أشـياء أخـرى ظلـت قابعـة هنـاك فـى عالمها الأعمق.

ثمـة أصـوات متكـررة مجهـدة نراهـا مـن آن إلـى آن، ينسـخ بعضـها بعضـاً، نـركن لهـا فـى مواضـع مـن الـديوان، كانـت قصـيدتها: "نحـو محرابـك"(١٦) واحـدة منها:

لـم أرتكـب إثمـاً سـوى الصـمت/ لـم تـرجم الأحجـار أجنحتـى/ لكـن هنـاك الجـرح مـن قِـدمِ/ قيـداً يجمـدنى علـى بابـك/ وبنيـت لـى قصـراً مـن الـوهم/ وجحـودك العـاتى أسـال دمـى/ وصـنعت ضـوءك مـن أفـول غـدى/ وغمسـتنى فـى ليلـك الحالـك/ عمـرى دمـوع عشـت أسـكبها/ سـالت علـى غصـن الصـبا العـارى/ قدسـت أوهـامى وعشـت لهـا/ جفـت سـنينى مـن لظـى نـارى/ لأصـارع الزفـرات مـن غابـك/ والليـل مقبـرة لأحلامـى/ أحيـا وحيـداً لا يعـذبنى/ إلا صـدى مـن جرحـك الـدامى/ تجتاحنى الذكرى فتحرقنى/ فأظل أرنو نحو محرابك(١٧).

وأول مـا يطالعنـا فـى هـذه القصـيدة هـو "التجسـيد والتشـخيص"، بوصـفهما مـن وسـائل الفـن القـولى وأدوات التصـوير فيـه، رأينـاه فـى: "الأحجـار الراجمـة"، "الجحـود تسـيل الـدماء"، "الـدموع تسـيل المـاء"، "الـذكرى تجتـاح الإنسـان"، وذلـك

بعث "لمجردات"، و"جماد"، "ومعانى"، أضفى عليها نوعاً من حياة وحركة، وانتقال بالمعنى إلى آخر أكثر تعبيراً وحيوية، تكرر فى مواضع من شعر مريم توفيق، وأبرز –فى الوقت نفسه– "انحرافاً" فى جملتها الشعرية، متجاوزاً "لغة معيارية جامدة" لا تكون فى لغة الأشعار.

وإذا كانت تراكيب مريم توفيق قد كشفت عن هذا المعين الشعرى فى لغة الكتابة، فإنه فيما عدا ذلك يمكن الإشارة إلى ظاهرة أخرى، برزت فى "معجم كبير" من "المفردات اللغوية" عبر الديوان، أبان عنها قاموس من صنع صاحبته، بدا فى حقلها "الموسوم"، بوصفه أعلى الأصوات ظهوراً فى ديوانها، وإن جاء –جميعه– عبر "المناجاة" و"المنولوج"، كونهما ذا دلالة حقيقية على "مأساة تجربة"، و"مأساة حدث"، وشخوص فيه.

ومهما يكن من أمر، وبصرف النظر عن تعدد الأصوات فى العمل الواحد، أو الديوان ككل، أو حتى القصيدة نفسها، سواء أكان ذلك فى بنائها النفسى أم الفنى، فإنها فى النهاية نفس شعرى لا يتجزأ، إذ إن " ثمة وحدة عميقة تؤلف بين هذه العناصر، وتتصهر فيها هذه المكونات المتناثرة المتنافرة لتصبح كياناً واحداً متلاحماً متجانساً، لا تفكك فيه ولا تنافر. وهذه الوحدة تنسحب على العناصر الشعورية والنفسية والفكرية التى يتألف منها نسيج القصيدة الشعورى بمقدار ما تنسحب على الأدوات والتكنيكات الفنية التى يتألف منها بناؤها الفنى"(١٨).

وغاية القول: إن مريم توفيق قد شرعت تلقى أشعارها إلى قارئ، هو قارئ خاص، فى تصوير يلم بشتات الأحداث، ويظهر ما كان فى طواياها، نقف عليه –بصورة أكبر– فى "ثوب قصيدة"(١٩)، حيث نرى صوراً متنوعة، وتعبيرات متجددة، دارت –كلها– فى هذا الباب:

وحاولت أنسج ثوب قصيدة/ وحاولت....حاولت عبثاً أحاول/ تكسر سن القلم/ أمام سيول الألم/ تعالى أنيني ليملأ في عروة الصمت نزف الحلم/ ويغدو حنيني ثوباً/ يوشيه در الدموع/ ويحمل قلبي وشاحاً من الشوق ينساب حتى الضلوع(٢٠).

ليس من ريب، في أن الشاعرة قد أخذت تقص علينا بعضاً من "حكاوى" أشعارها، شاهدناها في "متوالياتها السردية"، تلك التي ترددت بكثرة في جنبات الديوان.

غير أن القارئ لأشعارها، يرى أن القصيدة قد حفلت بكم من فنون تزاحمت متداخلة في سياقات القول، بين "مشهدية مسرحية"، و"إيحاء صوتي"، إضافة إلى "الإيقاع الموسيقى"، و"الفن التشكيلي"، تخلل هذا – جميعه– "بنية الحكاية":

– سردية هائلة، يميط لثامها ستار الأشعار، سيقت في هذه الأقصوصة، لتخبرنا عن مضامين القول.

– حركات مشهدية نراها على خشبة المسرح، بدت في محاولة النسج مرة ومرة.

– دلالة "الصوت الإيقاعى"، وقد توافق مع ما في أعماق النفس، و"بنيتها العميقة"، وقد شرعت تفصح عن نفسها آناً فآناً.

– لوحة من "الفن التشكيلى"، رأيناها في "نسج الثوب"، و"تكسير سن القلم"، وغيرها من "دوال" تحيل إلى دلالاتها فى غير لبث أو اختلاط أو انتفاء.

ثم إذ بنا نقف على مضامين أخرى، تلك مضامين "أسلوبية"، و"بلاغية"، و"لغوية" برزت في "الانزياح"، و"الانحراف"، انحراف باللغة إلى لغة "أدبية"

شاعرة، تجلت فى "ثوب قصيدة"، و"سيول الألم"، و"حنينى ثوب"، و"يوشيه بالدر الدموع"، و"يحمل قلبى وشاحاً من الشوق"، جاء هذا –جميعه– فى غير توقع، فالثوب لا يكون للقصيدة، والسيول ليست من الألم، والحنين لا يصنع ثوباً، والدموع لا تكون كذلك.

"مفارقات" وتناقضات، تكشف عن "استبدلات" و"اختيارات"، انحرفت عن "اللغة المعيارية"، إلى لغة الخواص.

هنالك شرع الراوى/ السارد/ الشاعرة/ تقص علينا شيئاً مما كان، لم يكن جله عبر "صور بلاغية" مألوفة وإن حدث، وإنما استمد من فنون أخرى غايته وشكلاً له، فبرزت الألوان والنقوش، وقد انسابت عبر سيل من الألفاظ والتراكيب، صادحة بما فيها، فأفصح ذلك عن خطاب جلى، أحال إلى "ضمير المتكلم"، فى "تواليات مسرودة"، تؤرخ للحدث، وتنبئ عن فحوى القول.

لم يكن ذلك وقفاً على واحدة من القصائد، وإنما فيها جميعاً، ففى "ربيعك لا زهر"(٢١)، وفى "اقتراب"(٢٢)، و"هواية"(٢٣)، وغيرها من قصائد، وقفنا على هذا كله وقد أحالت إلى ما كان، فى إدانة لفعل، وثورة على جفاء وقطيعة. ففى "ربيعك لا زهر"(٢٤) تقول الشاعرة:

أطلقت سراحك من حبى/ ونزعت خيالك من بابى/ يا شبحاً حل بمحرابى/ تاهت خطواتى فى دربك/ لم تبق عيونك عنوانى/ كنت كأمواج تغرقنى/ ورياح هزمت نيرانى/ كملاك أسقط أجنحة للطهر/ فعاد كشيطان/ يا من روَّيتك من حبى/ من نبع عطائى وحنانى/ فوجدت ربيعك أشواكاً/ زرعتها كفاك بقلبى/ واسمك كحروف باهتة/ بجدار العمر على دربى/ كم وهبك قلبى

أفراحاً/ شهداً ورحيقاً وضياء/ فرميت حنانى بسهام/ كى تغرس بالقلب هزيمة/ ونزعت ثيابك من ثوبى/ وجعلت من الحب جريمة(٢٥).

إن أبرز ما يلفت أنظارنا فى هذه القصيدة، هو "بنيتها الإيقاعية" بموسيقاها المترادفة، المتلاحقة تفعيلاتها فى سياق النص، وتلك أهم سمة فيها، وهنا تعود الشاعرة إلى بحور تتوافق مع حركة النفس اللاهثة السريعة، المنفعلة، تلك التى ترددت فى غير مرة فى ديوانها.

وحين نصل إلى هذا، فإنه يتحتم علينا الوقوف أمام بنيات أخرى، بدت شاهدة فى تصوير محمل بدلالات لغة، وإن لم تنبو عن غيرها، فى سلسلة طويلة الحلقات، ففى قصيدتها :"هواية"(٢٦) تتواصل الصور، وتمتد الأحداث، وتترادف التراكيب مجسدة صورة "عنقودية" "كلية":

كنت لى دوماً سفينة/ قادنى شوق صواريها لأبحر/ أحمل الجرح شراعاً/ نزفه ريح البداية/ أنت يا من أبدع القنص ولم تحتج لسهم/ أو لإتقان الرماية/ أدمت الصحراء خيلى فى ظلام الليل/ والأشواك قد غرست بصدرى(٢٧).

وهنا تفيض "اللوحة الشعرية" بأفانين من القول، ركبت فى صورها الدالة، كاشفة عن أغراضها ومراميها فى هذا الخطاب المباشر، وإذا كانت اللغة فى هذه القصيدة قد اعتمدت على المباشرة عبر "ضمير المخاطب" "كنت" فها هى ذى تعود مرة أخرى إلى "المناجاة" فى قصيدتها: "قدر"(٢٨)، إذ تقول:

وكيف يطيب لى السمر؟/ وقد عانيت آلاماً وأسقاماً/ فلا طير ولا زهر/ صحارى الجدب تنتظر/ وعرس كله ألم/ فما أعجب ما يأتى به القدر/ نصال فى ضلوعى تنتشى ألماً/ شقائى صار مألوفاً/ وليل قارس الأنواء ينشرنى/ ويطوينى بفكر تائه دوماً(٢٩).

ولاتـزال الشـاعرة تـراوح بـين "المنولـوج الـدرامى"، و"المناجـاة"، وإن أحـالا معـاً إلــى حقــل واحــد، يفصــل بينهمــا رقــائق مــن أشــيائها المترادفــة فــى ســطور الأشـعار، إذ "لا يوجـد فاصـل حـاد، إلـى الحـد الـذى يثيـر الخلـط بينهمـا"(٣٠)، إلا "أن "المناجـاة" تحـاول نقـل وجهـة نظـر الشخصـية فـى أسـلوب مباشـر، فـى حـين يتقنــع "المنولــوج الــدرامى" بأقنعــة عديــدة(٣١)، نراهــا فــى تعــدد الشخصــيات وحركتهــا، بينمــا تقــوم "المناجــاة" علــى الصــوت الواحــد، ويختلفــان معــاً عــن "المنولــوج الــداخلى"، بوصــف الأخيــر يعمــل علــى "تقــديم المحتــوى النفســى للشخصـية فـى المسـتويات الواعيـة، دون الـتكلم جزئيـاً أو كليـاً، وذلـك لأنـه يقـدم محتـوى فـى مرحلتـه غيـر المكتملـة، قبـل أن تتشـكل للتعبيـر عنهـا بـالكلام عـن قصد"(٣٢).

وإذا كـان هـذا عـن طرائـق القـول وقضـاياه، إضـافة إلـى أحاجيـه البلاغيـة والإنســانية، فــإن شــيئاً لــم يتغيــر، إذ لــم يتبــدل نهــج "موســوم"، أبــداً لــم تجــنح صـاحبته إلـى نهـج آخـر: "فقـد"، و"تحسَّـر"، و"افتـراق"، و"قطيعـة"، وسـم الكلمـات بميســمها حتــى النهايــة، وجــدناه فــى: "كــى أنســى"(٣٣)، و"أكاذيــب المنــى"(٣٤)، و"نشــوة النصــر"(٣٥)، و"ســراب"(٣٦)، و"لا تكــابر"(٣٧)، و"أطيــاف رماديــة"(٣٨)، وغيرها كثير يضيق به العرض. تقول فى قصيدتها: "كى أنسى":

أهــات الأمــس ســأحرقها/ وأمــزق تلــك الأكفــان/ وأعيــد لعمــرى إشــراقاً/ يمــلأ بالعشق الأزمان/ لأجمل زمنى كى أنسى/ آلام الشوك بأعتابك(٣٩).

والمتأمــل فــى الكلمــات، لا شــك يتوقــف كثيــراً أمــام "موســيقى الإيقــاع" تلــك التــى صــارت ســمة مــن ســمات الفــن عنــد مــريم توفيــق، ففــى قصــيدتها: "أكاذيــب المنــى"(٤٠)، نــركن إلــى خصيصــة أخــرى مــن خصــائص الإيقــاع، بــدت فــى:

"بحـور بعينهـا"، كـان أكثرهـا وروداً "البحـر البسـيط"(٤١) بتفعيلاتـه المتآلفـة مـع خفقات النفس وسكونها فى آن.

وهنـا يمكـن القـول: إن الشـاعرة قـد اعتمـدت وبصـورة أكبـر علـى بحـرين: أحـدهما: "المتـدارك"(٤٢)، والآخـر، هـو "البحـر البسـيط"، غيـر أن ذلـك كـان صـدى لـنفس واجـدة فـى الحـالين، تآلفـت فـى كـل مـرة مـع أقربهمـا إلـى الـذات. تقول الشاعرة:

أحرقتنـى فـى لهيـب الهجـر هائمـة/ وودعـت شـرفتى/ أطيـاف ذكرانـا/ وأرسـلت صـرختى آهاتهـا ألمـاً/ أكلـم البحـر والأحجـار أحيانـاً/ وكبلتنـى أكاذيـب المنـى/ وغـدا قلبـى يغـص/ بطعـم الظلـم حيرانـاً/ عـزَّ الوفـاء/ بعصـر الزيـف وانفجـرت/ مراجـل الحقـد/ غطـت كـل دنيانـا/ قصـيدتى صـدأ/ تعشـى العيـون بـه/ وأصـبح اليأس/ أغلالاً وقضباناً(٤٣).

وإذا كـان مـن الافـت أن الشـاعرة قـد اتكـأت وبصـورة أكبـر علـى هـذا الإيقـاع، وإن عـد مـن أساسـيات الشـعر وأدواتـه، فـإن ثمـة تكثيفـاً أكبـر بـدا فـى صـورها وتراكيبهـا فـى هـذه القصـيدة، توالـت فـى "دوالهـا" "الموسـومة" بأنَّـات زمنهـا وواقعها.

وهنـا يمكـن القـول: إن جملـة مـريم توفيـق قـد تميـزت بطاقـات هائلـة، عبـر شـعرية عاليـة، تـواترت فـى "صـوتها الـدرامى" علـى مـدار الـديوان، كـان أبـرز خصائصه:

- متحـدث بضـمير المـتكلم لـيس هـو الشـاعر، تفصـح شخصـيته عـن نفسـها دون تعمد.
- متلقى ضمنى نحس تأثيره داخل القصيدة.
- زمان ومكان معينان، وإن لم يحددان بشكل واضح.

- لغة عادية تقترب من لغة الحوار فى مفرداتها وإيقاعاتها وبعدها عن الصنعة الأدبية المتكلَّفة.
- تفاعل متعاطف بين المتلقى والمتحدث.
- مفارقة بين رؤية المتحدث لنفسه والحكم الذى يضمنه الشاعر ويطوّره المتلقى"(44).

وحين نصل إلى هذا، فإنه ينبغى علينا أن نختم بقصيدتين يحيلان إلى ختام المشهد، قصيدتها: "ضباب"(٤٥)، وقصيدتها: "رداء ودواء"(٤٦)، تقول فى قصيدتها "ضباب"(٤٧):

لم يعد للضوء فى دربى وجود/ منذ ودعت هواك/ كل ما حولى ضباب/ يفقد الملاح فى البحر طريقه/ صار عمرى/ مثل أشلاء ممزقة غريقة/ تخنق الزفرات فى صدرى/ وتمتص الرحيق(٤٨).

هنالك صار من المألوف والشائع لقارئ مريم توفيق ترادف الصور والدلالات، لا فى الخطاب الواحد وإن حدث، وإنما من قصيدة إلى أختها، ذلك خطاب يأتى بعضه فى إثر بعض ومن هذا، قصيدتها: "رداء ودواء"(٤٩)، حيث تتناغم وتطابق، وإن تعددت الحلقات، وتنوعت المشاهد والأغراض:

وتلاشى عند كفيك/ سواد الجدب فى صمت الموات/ فلكم طاردنى شبح وأسلمنى حطاماً/ صرت أمشى فى فراغ كالعدم/ ينتهى دربى غريباً/ فأنادى لا مجيب/ غير دمع يسكب الماضى الجريح(٥٠).

وأخيراً، فقد كانت تلك هى المحطة الأخيرة فى ديوان مريم توفيق "أزهار الخريف"، إذ وقفنا عليه جميعاً، فى نوع من استقراء ناقد، وصولاً إلى استجلاء تجربة، ومحاولة لفك "شفرات" نص "موسوم"، سمت قصائده بعبق

اللحظـة، وخصوصـية الحـدث، إذ كيـف تـوالى هـذا فـى خطـاب واحـد، أظهـر شـيئاً مـن شـعور حـاد، كانـت الكلمـة وسـيلته، والصـورة غايتـه، والرسـالة هـدف أسمى.

وخلاصـة القـول: إن ديـوان مـريم توفيـق قـد جـاء معبـراً عـن صـوت وعصـر، رأينـاه فـى "تكتيكـات" فـن، وتصـوير حـدث، ولغـة خطـاب "منزاحـة"، وإن تطـابق ذلـك كلـه مـع رؤيـة صـاحبته، وكشـف عـن منـزع لهـا فـى هـذه الرؤيـة والتعبيـر عنها،سـواء أكـان ذلـك فـى خطـاب إلـى آخـر، أم كـان فـى "مناجـاة" الـذات الثـائرة على ما كان.

الهوامـــــش:

١- "الدراما: المسرحية الجادة التى لا يمكن اعتبارها مأساة أو ملهاة وفيها معالجة لمشكلة من مشاكل الحياة الواقعية"، مجدى وهبة وآخر: معجم المصطلحات العربيــة فــى اللغــة والأدب، الطبعــة الثانيــة، مكتبــة لبنــان، بيــروت١٩٨٤، ص١٦٧.

٢- القاهرة ٢٠٠٩.

٣- أزهار الخريف ص٣.

٤- المصدر نفسه: ص٥.

٥- نفسه: ص٥، ٦.

٦- نفسه: ص٣٣.

٧- نفسه: ص٣٣، ٣٤، ٣٥.

٨- نفسه: ص٣١.

٩- نفسه: ص٤٥.

١٠- نفسه: ص٥٥.

١١- "المناجاة": عبارة عن خطبة طويلة تلقيها إحدى شخصيات المسرحية بصوت يسمعه المشاهدون وبدون أن يقاطعها أحد، وغرضها التعبير عن أعمق مشاعر الشخصية وأفكارها الدفينة أو وقوف المشاهدين على حقائق تتصل بما يحدث. انظر: معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، ص٣٨٩.

١٢- روبرت همفرى: تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ترجمة: د.محمود الربيعى، دار الهانى للطباعة، القاهرة ١٩٧٣، ص٥٨.

١٣- أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٥، ص٢٤.

١٤- ديوان: أزهار الخريف، ص٢١.

١٥- المصدر نفسه، ص٢١، ٢٢.

١٦- المونولوج بين الدراما والشعر، ص٢٤.

١٧- ديوان: أزهار الخريف، ص٢٣.

١٨- المصدر نفسه، ص٢٣، ٢٤.

١٩- د. علـى عشـرى زايـد: عـن بنـاء القصـيدة العربيـة، مكتبـة ابـن سـينا، القـاهرة ٢٠٠٢، ص٢٦.

٢٠- ديوان: أزهار الخريف، ص١٠.

٢١- المصدر نفسه، ص١٠، ١١.

٢٢- نفسه، ص٢٩.

٢٣- نفسه، ص٤٣.

٢٤- نفسه، ص٣٦.

٢٥- نفسه، ص٢٩.

٢٦- نفسه، ص٢٩، ٣٠.

٢٧- نفسه، ص٣٦.

٢٨- نفسه، والصفحة.

٢٩- نفسه، ص٥٣.

٣٠- نفسه، ص٥٣، ٥٤.

٣١- المونولوج بين الدراما والشعر، ص٤٠.

٣٢- المرجع نفسه، والصفحة.

٣٣- روبرت همفرى: تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ص٤٦.

٣٤- ديوان: أزهار الخريف، ص٦٤.

٣٥- المصدر نفسه، ص٦٩.

٣٦- نفسه، ص٧٤.

٣٧- نفسه، ص٨٥.

٣٨- نفسه، ص٩١.

٣٩- نفسه، ص٩٥.

٤٠- نفسه، ص٦٤.

٤١- المصدر نفسه، ص٦٩.

٤٢- البحر البسيط، تفعيلاته: مستفعلن فاعل مستفعل فعلن مستفعلن فاعل مستفعلن فعلن.

٤٣- المتدارك: فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن.

٤٤- ديوان: أزهار الخريف، ص٧١، ٧٢.

٤٥- المونولوج بين الدراما والشعر، ص٣١.

٤٦- ديوان: أزهار الخريف، ص١٠٦.

٤٧- المصدر نفسه، ص١١٢.

٤٨- نفسه، ص١٠٦.

٤٩- نفسه والصفحة.

٥٠- نفسه، ص١١٢.

٥١- نفسه، ص١١٣، ١١٤.

توظيف التقنيات المسرحية فى النصوص الشعرية
(ديوان أزهار الخريف نموذجاً)

الملخـــــص

إن ديوان مريم توفيق (أزهار الخريف) قد جاء معبراً عن صوت وعصر، رأيناه فى "تكتيكات" فن، وتصوير حدث، ولغة خطاب منزاحة، وإن تطابق ذلك كله مع رؤية صاحبته، وكشف عن منزع لها فى هذه الرؤية والتعبير عنها، سواء أكان ذلك فى خطاب آخر، أم كان فى "مناجاة" الذات الثائرة على ما كان.

ومن ثم فقد وقفت على عدة محطات فى ديوانها فى نوع من استقراء وصولاً إلى استجلاء تجربة، ومحاولة لفك "شفرات" نص "موسوم" سمت قصائده بعبق اللحظة، وخصوصية الحدث، إذ كيف توالى هذا فى خطاب واحد، وأظهر شيئاً من شعور حاد، كانت الكلمة وسيلته، والصورة غايته، والرسالة هدف أسمى، جاء كله فى هذا الصوت الدرامى المسرحى عبر الشعر.

EMPLOYING TECHNIQUES PLAY IN POETIC TEXTS (OFFICE OF AUTUMN FLOWERS MODEL)

Abstract:

The Bureau of Mary Tawfiq (flowers autumn) came expressing the voice of the era, we've seen in the "tactics" art, and filming the event, and the language of discourse shifted, and match it with the whole vision of its owner, and the detection of a stripper have in this vision and expression, whether it be in another speech, or was in the "Monologues" rebellious self on what was.

It then has stood on several stations in the start, in a kind of extrapolation down to the elucidation of the experience, and try to decode the "blades" text "Marked" knighted poems Babq moment, and the specificity of the event, as how successively this in one speech, and showed a bit of a feeling sharp, was word and his way, and the picture than, and the message highest goal, came in this whole drama theater sound cross hairs.