القصيدة الدرامية في شعر يوسف الصائغ ديوان استيقظ يا يوسف انموذجاً

The dramatic poem in the poetry of Youssef Al-Sayegh Wake up book Hey Youssef as a model

أ.م.د. أحمد مهدي عطالله

الجامعة المستنصرية/ كلية التربية

Dr. Ahmed Mahdi Atallah

Al-Mustansiriya University / College of Education

zabedy14@yahoo.com

الملخص :

تعدّ القصيدة الدرامية من أهم مظاهر القصيدة العربية الحديثة، التي حاولت أن تفك أسارها من قيود العمود والتقاليد الشعرية العربية القديمة؛ ويعدّ الشاعر يوسف الصائغ واحدًا من أهم الشعراء العراقيين المحدثين الذين أسسوا تقاليد شعرية حداثية تعمد إلى التمرد على العمودية وخلق فضاء جمالي جديد يتكئ على التقانات الدرامية والمسرحية؛ فهيمنت القصيدة الدرامية على منجزه الشعري، لتكون شاهدًا على وعيه البنائي وقصديته الأسلوبية؛ وقد تنوعت أساليبه الدرامية وتوزعت بين أشكال درامية عدة لعل أبرزها قصيدة المشهد، وقصيدة المفارقة، وقصيدة الحوار. ولم يتخل عن البناء الدرامي حتى الرمق الأخير من دواوينه الشعرية، فكان ديوانه الأخير استيقظ يا يوسف مثالا أخيرًا على تجربة الصائغ الكبيرة .

الكلمات المفتاحية: القصيدة الدرامية، الأشكال الشعرية، قصيدة المشهد، قصيدة المفارقة، قصيدة الحوار

Abstract

The dramatic poem is one of the most important aspects of the modern Arabic poem, which tried to free itself from the constraints of the column and the ancient Arabic poetic traditions. The poet Youssef Al-Sayegh is one of the most important modern Iraqi poets who established modern poetic traditions that seek to rebel against the column and create a new aesthetic space that relies on dramatic and theatrical techniques. The dramatic poem dominated his poetic achievement, to be a witness to his structural awareness and stylistic intentionality. His dramatic styles varied and were distributed among several dramatic forms, perhaps the most prominent of which are the poem of the scene, the poem of paradox, and the poem of dialogue. He did not abandon the dramatic structure until the last breath of his poetry collections, so his last collection, Wake Up, Youssef, was a final example of Al-Sayegh's great experience.

Keywords: dramatic poem, poetic forms, scene poem, paradox poem, dialogue poem

توطئة:

لا شك في أن الدراسات النقدية، حول تجربة الصائغ الدرامية كثيرة، ولعل دراسة محسن إطيمش، الفنية، تأتي في مقدمة الدراسات الأكاديمية، التي أشارت إلى مزيّة الصائغ في البناء الدرامي في شعره (اطيمش، ١٩٨٢، صفحة ٦٥).. إذن ما الجديد الذي دعا الباحث إلى دراسة القصيدة الدرامية عنده؟ هل من زاوية أسلوبية لم يلتفت إليها النقاد ؟ أم ثمة مراجعة لدراساتهم ؟ لا أطيل بطرح الأسئلة المطروحة في الطريق، وعلى عجالة أذكر السبب : إنه ديوانه الجديد الذي صدر بعد وفاته ، (استيقظ يا يوسف) ديوان فيه هوية الصائغ الشعرية التي يدل عليه قبل اسمه.

وإذا ذُكِرتْ القصيدة الدرامية، في الشعر العراقي الحديث، يُذكر –من بين من يذكر– يوسف الصائغ، إذ هو من الشعراء المحدثين، الذين مسرحوا النص الشعري، وكثفوا بالعناصر الدرامية وتقاناتها، دلالة النص ومعناه، وعمقوا الرؤية عبر سيرورة الحدث، وصراعه، وتناميه. وتعدّ مطولاته الشعرية واحدة من الدلائل الجمالية على التحول الأسلوبي في الشعرية العراقية الحديثة من الغنائية إلى الدرامية؛ فمن يتصفّح ديوانه (قصائد) سيجد كيف امتدت مطولاته على مساحة واسعة من ديوانه، وكيف تحول الصائغ من الشاعر المعبر عن تجربته تعبيرًا غنائيًا، إلى راوية يروي قصة، أو شبحًا مختفيا وراء شخصيات الحدث، وبنائه الدرامي. ومَنْ ينظر في سلسلة قصائده، سيجد التحول الأسلوبي والجمالي في بنائه الشعري، وخاصة قصائده الدرامية، التي لم تكف بالطول ذي التناص مع الرواد من الشعر الحر، وإنما أيضا بالقصر الدرامي الذي تهيأ له الشاعر العراقي الحديث؛ ليرسم لنفسه خطًى شعرية متحولة عن المرحلة الريادية.. وديوانه الأخير امتداد لتحولاته الجمالية إذ تميل قصائده إلى القصر في

البناء الدرامي من جهة ومختلفة الأشكال الدرامية من جهة أخرى، فهي أما أن تكون قصيدة حوار أو مفارقة أو مشهد .. وهذه أهم الأشكال الدرامية التي نسجت عليها لغته الشعرية.

وإن كنت تسأل عن أبرز الدلائل على تحوله الأسلوبي، في نصه الدرامي، فيمكن القول إن قصيدته الحوارية، في ديوانه الأخير، قد اختفت عنها ظاهرة تعدد الأصوات، كالتي تجدها في مطولاته الشعرية (الصائغ، قصائد يوسف الصائغ، ١٩٩٢، صفحة ٥١، ٧١، ٩١).. إنها قصائد تشبه (الوصايا) التي يكتبها، مَنْ تقدم به العمر ويشعر باليأس . إنها القصيدة الأخيرة، لشاعر كان من أوائل من أسهم في حداثتها وقيّد تقليديتها. نصوص تميل إلى القصر، متوشحة بالحزن واليأس والخوف.. لا شأن لها بالسياسة والاحتلال كما هو شأن الشعراء الذين أدركوا المرحلة المعاصرة، ليس فيها سوى الرثاء والغزل والتذكر الذي هو من عادة (المحزون) .

ما القصيدة الدرامية ؟

إنها : (القصيدة التي تتجسّد فيها، التجربة الذاتية تجسيدًا موضوعيًّا جدليّا بما يتوفر في النص من عناصر الدراما، الضامن لوجود الحركة المتأتية من الفعل ورد الفعل، ليُنتَج صراع نابع من التضاد الحركي بين الرؤى والآفاق، والأساليب، فتتحول أزمة الشاعر الذاتية إلى أزمة موضوعية في إطار الحدث المتبلور من حركة الشخصيات) (الزبيدي، ٢٠١٥، صفحة ١٣).

فمصطلح القصيدة الدرامية يشخص ملامح الهيمنة الأسلوبية الدرامية على النص الشعري، وليس بديلًا كليا عن القصيدة الغنائية، بمعنى أن التوظيف الدرامي في النص، يتحدد في الصفة، وليس في الجنس أو النوع، وعلى هذا الأساس، تكون العناصر الدرامية طائعة للتجربة الغنائية، لتشذب من هيمنة الصوت الذاتي والغنائي للشاعر، بما يؤدي إلى خلق مناخ سردي متحرك تنمو به الدلالة النصية عبر الحركة الدرامية (موسى، ٢٠٠٣، صفحة ١٣)، يتحول بها الشاعر إلى راو يروي القصة، أو مختفيا وراء الشخصية التي تتحرك بحضور كلي.

ويرى قسم من النقاد أن القصيدة الدرامية متجانسة مع التوصيف الفلسفي للمرحلة الشعرية (الحداثة)، إذ ابتدأ القلم النقدي يميل إلى تحديد ملامح التحديث الحقيقي في النص الشعري عبر نافذة قصيدة التفعيلة، المولودة في منتصف القرن العشرين؛ ثم جاءت قصيدة النثر لتمثل آخر التحولات الحداثية في النص الشعري العربي (بسيسو، ١٩٩٩، صفحة ١٢٢).. غير أن هذه التحولات لا يمكن أن تقتنع بالمتغير الصوتي الإيقاعي (الوزني) ليكون معيارا كليا على الحداثة النصية، صحيح أنه دليل مادي شكلي يبرهن على نوع النص، ولكنه لا يعني الغاية الكبرى للنص أو للشاعر الحداثي، ومن هنا وجد الشاعر أن التحديث في النص يكمن في المغايرة الأسلوبية للقصيدة الغنائية، إنها ثورة أو تمرد على التقاليد الشعرية القديمة، تلك التقاليد التي أسهمت في رفع شعار (يكاد

الشعر العربي كله غنائياً) (الكبير، ١٩٧٨، صفحة ٩٣) والمنطق التجديدي لا يرتضي أن تستمر القوانين القديمة وتقاليدها البنائية في الهيمنة على النص، وإلا لا غاية في التجديد، ولا منفعة من التحديث؛ فركن الشاعر إلى التوظيف الدرامي والسردي ليحقق نموا شعريا، وأسلوبا جديدا؛ يجعل النص قادرا على تخطي المناسباتية، والغنائية الذاتية، وله القدرة على استيعاب الرؤى المتعددة، والتنوع الناجم عن التحولات الثقافية، والمعرفية والفلسفية في الحياة الإنسانية المعاصرة . فحمولتها تتفاعل مع التصورات الإنسانية وتعقيدات العالم ورؤاه الجديدة .

ومن هذا المنطلق، كانت القصيدة الدرامية إحدى أدوات التحديث الشعري المهمة، التي منحت الشاعر العربي الحديث القدرة على خلق مناخ يجسد التحولات الشعرية الكبرى، ذات البناء الأسلوبي الجديد، ومن دون أن يؤدي التحول إلى موت هوية القصيدة العربية، ذات المسحة الغنائية، غير أنه حاول أن يخرج عن التقليدية وصرامة العمودية، بأشكال شعرية جديدة تمنحه القدرة على البناء الهرمي للنص والخروج من أسار الغرضية والمناسباتية واستنشاق التجربة بنفس شعري عميق، يمكنه من تهجين المتناقضات في نصه الشعري.

وإن دراسة تجربة الشاعر يوسف الصائغ، تعد مثالًا حيًّا على القصيدة الحديثة، بوصفها تحولًا جماليا لم تكتف بالمغايرة الإيقاعية، وهي تجربة كتبت القصيدة الدرامية عن وعي وقصدية وخبرة ودراية، فتجربته المسرحية غذته بالقدرات الفنية العالية لاستثمارها في نصه الشعري؛ وديوانه الذي استيقظ بعد وافته، واحد من الشواهد الشعرية على خصوصيته البنائية الدرامية، التي جاءت موزعة بين أشكال عدة، من أهمها: قصيدة المشهد، وقصيدة المفارقة، وقصيدة الحوار. وسيحاول البحث التركيز على كل شكل من الأشكال الدرامية بصورة مستقلة، بغية التركيز على الخصوصية الأسلوبية لكل شكل من هذه الأشكال.

قصيدة المشهد :

ليس مصطلح المشهد حكرًا على المسرح، وإنما هو متداول في المنطقة السردية أيضًا، ففي الحقل الأول يعني: (أحد أجزاء الفصل من المسرحية.. وهو وحدة تقسيم مسرحية..) (الجلبي، ١٩٩٣، صفحة ٢٠٧) وفي الحقل الثاني هو (ما يعرض ليسترعي النظر وخاصة إذا كان مثيرًا غير عادي.. وتعد الفقرات التي تصف مشهدًا، في رواية أو شعر قصصي، قطعة ترصيع قائمة بذاتها فهي فقرات بعيدة إلى هذه الدرجة أو تلك عن الحبكة، وتدخل إلى النص لتقدم لونًا أو خلفية أو إبهامًا) (فتحي، دون تاريخ، صفحة ٣٣٠) ولأن السرد أو الدراما في القصيدة الغنائية تحول من الفن إلى الصفة، لذا فإن البنية الدرامية في النص الشعري هي استجابة لرغبة الشاعر في تحول نصه الغنائي إلى الدرامي بما يمنح التجربة بعدًا موضوعيّا يشذب من هيمنة الصوت الغنائي

لذات الشاعر.. وما قصيدة المشهد إلا واحدة من أشكال القصيدة الدرامية، التي تتميّز بأسلوب درامي يكون (الحدث فيها متسلسلًا بانتظام زمني متوازن يعوّل على منظور الراوي ببناء أسلوبي مكثف، وبمساحة لسانية قصيرة تنأى عن مغادرة الفعل الدرامي، ليستقر فيها الحدث بإطار زمكاني موحد لا يشهد تحولا أو تغايرًا حتى تكون حركة النص الدرامية منتظمة داخل الوحدة الزمكانية المصغرة في تصوير حدث متكامل في بنائه الدرامي) (الزبيدي، ٢٠١٥، صفحة ٣٠٣).

وتعد قصيدة المشهد واحدة من الأساليب الشعرية التي اتبعها الشاعر العراقي الحديث، وهو يصبو إلى خلق بناء أسلوبي مغاير لجيل الرواد، الذي يمتاز بالقصائد المطولة ذات البناء السردي أو الدرامي الطويل، أو ما اصطلح عليه عز الدين إسماعيل بالقصيدة الطويلة (إسماعيل، ١٩٨١، صفحة ٢٤٣ وما بعدها)، ولكن هذا لا يعني غياب القصيدة الطويلة عند الشعراء ما بعد الرواد بمختلف أجيالهم الشعرية؛ غير أنه يمكن القول أن التوجه نحو التكثيف الدرامي في النص كان وعيا شعريا قصده الشاعر بغية خلق مغايرة أسلوبية تدعي أن المرحلة الريادية لما تستطع الخروج من عباءة الرومانسية (مهدي، ٢٠١٤، صفحة ١٧ وما بعدها).

هيمنت قصيدة المشهد على منجز الصائغ في ديوانه الأخير، وهي ذات أسلوب درامي متقارب، في بنيتيه : الموضوعية والفنية، إذ تقوم على تجسيد تجربته بمعطيات درامية غير معقدة ومنتجة للصراع عبر حركة الحدث المكثّف، المتسلسل ضمن أيقاع درامي تراتبي؛ يتمركز حول بؤرة دلالية محددة، تلمّ خطى السرد وتجمعها، لتكون ضمن وجهة ختامية معيّنة.. لنستمع إلى نصه المشهدي (حتى اسمي) : استوقفني لصٌ في الليلِ / وهدّدني/ فحلفت له أني لا أملك شيئًا../ قال : إذًا، قلْ لي ما اسمك؟ / أو سوف تموت../ فضحكت،/ وقلت له:/ صدّقني.. يا لصَّ الليل/ حتى اسمي ../ أخذوه مني (الصائغ، استيقظ يا يوسف، ٢٠٢٤، صفحة ١٦٣)

بني المشهد على حركة تسلسلية للحدث، يتأطر بدوال لسانية فعلية، ذات صياغة تركيبية متوازنة، تجسد تجربة ذات مسحة سياسية، برمزية مفضوحة، أي أن البعد المجازي، سواء كان في اللغة أو عبر حركة الشخصيات، إنما هو بنية شعرية سردية، متوازنة لخلق فضاء مشهدي يعبر عن التجربة الإنسانية المتمثلة في ضياع الهوية وتشظيها، وسطوة السلطة في تهميش الآخر، ولعل هذه الإشكالية بحاجة إلى حذاقة شعرية، تنسج الرؤية بخيوط سردية ودرامية؛ تكثف فكرتها وتحمل دلالتها؛ وإذا ما كانت القصة القصيرة هي (أقصر برهان على الوجود الكبير للعالم) (فتحي، دون تاريخ، صفحة ١٨٢) فإن حركة الحدث داخل النص ما هي إلا بنية برهانية تقوم على منطقية التسلسل للحدث، والصراع بين الشخصيتين اللتين منحتا النص مسحة درامية، تقوما على تفعيل العناصر الدرامية بما يسهم في خلق التوتر الداخلي للنص .

تولى زمام الحدث والإفصاح عنه الراوي المشارك، الحاضر عبر الدال اللساني بضمير المتكلم، وهو نفسه الطرف الأول من الصراع، أما الطرف الثاني فيتحدد من خلال صفته أو وظيفته (لصّ)؛ وليس في النص سوى هاتين الشخصيتين، المتوازنتين في البنية التركيبية والبنية السردية؛ وتتجلى الأولى بتأرجح الشخصيتين بين معياري: (المعرفة–النكرة) فالشخصية الأولى محددة بضمير المتكلم، من دون معرفة الاسم الغائب عن الحركة الدرامية (حتى اسمي) والشخصية الثانية محددة من خلال صفتها ووظيفتها (لص–لص الليل) من دون تحديد كينوني لاسمها؛ إذن الشخصيتان: الإيجابية والسلبية، تفتقران إلى حضور الاسم وتتميزان بشبه النكرة إن صح الوصف .. وفي النص شخصية مفعول بها، وشخصية فاعلة، الأولى تجسدت بالضمائر المقترنة بالدال اللساني الفعلي، وهي ضمائر تعود على المفعول به : (استوقفني–هدّدني–صدّقني) أي أن الحركة السردية المهيمنة هي حركة الشخصية السلبية الفاعلة، ومن هنا جاءت الشخصية الإيجابية بوصفها ردة فعل على الفعل السلبي (حلفت–لا أملك– فضحكت) . وتجدر الإشارة إلى أن الباحث يطلق على الشخصية المفعول بها شخصية إيجابية من حيث تضادها الحركي مع الشخصية الفاعلة السلبية، وليس من حيث بنيتها وكينونتها المتجردة؛ إذ إنها وفق التوصيف الثاني شخصية سلبية هي الأخرى؛ كونها منتزعة ومستلبة من مكوناتها المادية والمعنوية، ومفتقرة إلى الإرادة والوجود، وهذا ما رمز إليه (الراوي) بصورة سرقوا (حتى اسمي)، وهنا علامة وأيقونة على الهوية الضائعة، والمستلبة من قبل (الغائب–الجماعة): (أخذوه مني) للدلالة على السارق الماضي الغائب ومن ثم وقوع هذا المستلب في شرك (لص–حاضر).

لقد تأطر الحدث الدرامي ببداية ونهاية، وسار على وفق إيقاع زمني محدد في بنية مكانية مؤطرة، فكأن المتن الحكائي متوازن مع المبنى الحكائي؛ وهذه أهم صفة تحدد خاصية القصيدة المشهدية، التي تقوم على حدث آني تتحدد معالمه وفق بنية زمكانية محددة لترسم (مشهدًا) محددًا، لا يغادر تلك البنية الزمكانية .

وغالبًا ما تكون القصيدة المشهدية مرتكزة على شخصيتين فقط؛ وهذا ما وجدناه في النص المار ذكره وما سنجده في النص الآتي ذكره (خوذة): (جالسَينِ على مقعد في الحديقة/ تفصل بينهما خوذةٌ/ بدتْ في عيون الحبيبة.. كالسلحفاة/ وقالت خواطرها:/ تلك أوّل مرةْ/ أراه ببزته العسكريّةْ../ بدا أنه الآن، أصبح أصغر سنّاً../ فغالبها، وهي ترقبه/ قلق وحنان/ وقالت له: كيف أنت؟/ أجاب: بخير/ فأربكها صوته.../ وعلى غير وعي، / أحسّت أصابعها/ تمسد من شعر خوذته/ وتشير إلى البندقديةْ/– قتلت بها أحدًا؟/ أعتمت، لحظةً، مقلتاه.. فخافت.../ وحين أضاء، اكتفى أن يريها/ حروف اسمها وهي محفورة/ على أخمص البندقيةْ!) (الصائغ، استيقظ يا يوسف، ٢٠٢٤، صفحة ١٨٢)

مشهد يرتكز على شخصيتين متشابهتين إيجابيتين بكينونتهما الآنية (حبيبة–حبيب) ومختلقتين (إيجابية – سلبية) بوظيفتهما وصفتيهما (امرأة/ سلام – رجل / حرب) ولعل البنيتين اللسانيتين التركيبيتين المستهلتين لبنية النص تدلان على الاختلاف الحركي للصراع الدرامي. فالجملة الأولى تشير إلى التشابه الإيجابي (جالسين في مقعد في الحديقة) فالمكان متوحد الإطار لهما (مقعد) في فضاء إيجابي (حديقة) .

أما الجملة الثانية فهي تجسيد للاختلاف بينهما حسب الوظيفة، وهذا ما يجسده الدال العلاماتي (خوذه) التي (تفصل) بينهما ! فهنا فصل بين شخصيتين، بين وظيفتين، بين صفتين، ومن هذا المنطلق تركزت زاوية النظر في النص على هذه الأيقونة السلبية، التي تحولت إلى صورة كلية للآخر (الحبيب) . وما ارتباك صوتها إلا نتيجة هيمنة صورة (القاتل / الجندي) على صورة (الرجل / الحبيب) فتحول الشعور من الإيجابي المضمر إلى السلبي الظاهر .

هيمن حضور الراوي العليم، الذي تولى مهام الإخبار عن المشهد، وهيمن حضور شخصية المرأة الحبيبة على الحدث، التي استحوذت على حركة الدوال اللسانية الفعلية (قالت/ أراه/ غالبها/ أربكها/ أحسّت/ تمسّد/ تشير/ قتلتَ / خافت..) أما الدوال الفعلية الحركية الدالة على حضور الرجل: (بدا / أصبح / أجاب/ أعتمت/ اكتفى / يريها) وأما الدال المشترك بينهما فهو (جالسين) الدال على الحضور المكاني لهما.. وقد أنتجت دوال النص اللسانية حركة فعلية متوشحة بالصراع المنبثق من لحظة الشعور بالانفصال بينهما، من خلال أيقونة الخوذة التي حولتهما إلى: (ذات / آخر – رجل / امرأة – سلام /حرب) والمشهد لم يخبرنا عن الحوار الإيجابي قبل أيقونة الخوذة، فابتدأ منها ولهذا بدا (مرتبكًا) ليكون التحول الجسدي أيقونة سيميائية، تمثل ردة فعل سلبية على الفعل الأيقوني السلبي (خوذة) وعليه سار الحوار حول مركزية الحرب، وانتهى المشهد بصورة رمزية تعلن عن اقتران المرأة بالحرب، عبر أيقونة الاسم المحفور على إخمص البندقية؛ ومن ثم عاد التوحد المكاني بينهما ولكن برمزية سلبية بعد إن كان برمزية إيجابية . بمعنى أن لقطة جالسين كانت لقطة إيجابية تنتمي لفضاء الحب / السلام (الذات – الذات) ثم حين جاءت لقطة (تفصل) حضر (الرجل– المرأة) (الحرب – السلم) (الذات – الآخر) لينتهي المشهد بحضورهما ضمن زمكانية سلبية تتمثل في الحضور الرمزي السلبي، في معجم الحرب (إخمص البندقية). ومن هنا ينتهي المشهد بدلالة رمزية درامية عالية .. وهي حين تعلن إغلاق حركة الحدث وانتهائه فإنها في الوقت نفسه تفتح نافذة التأويل على مصراعيها لتمنح المتلقي حق المشاركة في الإنتاج الدلالي للنص الشعري .

ولو نظر المتلقي في نصوصه المشهدية مثل : (البيت الثاني) (الصائغ، استيقظ يا يوسف، ٢٠٢٤، صفحة ٤١) و(النحات) (الصائغ، استيقظ يا يوسف، ٢٠٢٤، صفحة ٩١) و(جوع) (الصائغ، استيقظ يا يوسف، ٢٠٢٤، صفحة ٩٦) و(حميد بن فرحان) (الصائغ، استيقظ يا يوسف، ٢٠٢٤، صفحة ١١٢) و(احتمال) (الصائغ، استيقظ

يا يوسف، ٢٠٢٤، صفحة ١٢٣) و(البرد) (الصائغ، استيقظ يا يوسف، ٢٠٢٤، صفحة ١٢٣) و(ما بعد التاسعة) (الصائغ، استيقظ يا يوسف، ٢٠٢٤، صفحة ١٣١) و(العراف) (الصائغ، استيقظ يا يوسف، ٢٠٢٤، صفحة ١٣٦) و(المحبّون) (الصائغ، استيقظ يا يوسف، ٢٠٢٤، صفحة ١٤٠) و(تمثال) (الصائغ، استيقظ يا يوسف، ٢٠٢٤، صفحة ١٤٣) و(فم الحارة) (الصائغ، استيقظ يا يوسف، ٢٠٢٤، صفحة ١٤٨) و(قهوة مرة) (الصائغ، استيقظ يا يوسف، ٢٠٢٤، صفحة ١٥١) و(رأس السنة) (الصائغ، استيقظ يا يوسف، ٢٠٢٤، صفحة ١٦٤) لوجد تقاربًا بنائيا مع ما ذُكرا من نصين شعريين، أعني التقارب في البنية المشهدية القائمة على حركة زمكانية مؤطرة لصراع الشخصيات ضمن بداية ونهاية معلومتين محددتين . وتسير حركة المشهد بمقاربة المبنى الحكائي من المتن الحكائي بما يحقق توازنًا حركيًا لوحدات النص السردية ذات التوهج الدرامي عبر الصراع المبعث من تماحك شخصيات المشهد .

قصيدة المفارقة :

لا شك في أن العلاقة بين الدراما والمفارقة علاقة تفاعلية، مستمدة من طبيعة التشكل الدرامي القائم على خلق الأزمة والصراع، لتكون المفارقة، سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة، إحدى كينونات البناء النصي، ومن هنا فمن الصعب أن تجد قصيدة درامية تفتقر إلى المفارقة، التي تجسد فلسفة الدرامان كما تجسد الأسلوب الجمالي للنص، القائم على المراوغة البلاغية. وثمة ملمح يشير إليه هذا المصطلح وهو فكرة (التعارض)، كونها (إقرارًا يعارض رأيًا سائدًا) (دليل أكسفورد، ٢٠٢١، صفحة ١٤٠٧) يبعث على التشكيك الفلسفي في الرأي المألوف، الذي ينشئ بين مبادئ أساسية مقحمة في التفكير الاستدلالي بخصوص الزمان والمكان ومن هذه المبادئ يمكن طرح حجة جديدة على وجوب أن يكون العالم متناهيًا، لكنه يفضي بالقدر نفسه إلى جدة جديدة على أنه يستحيل على العالم أن يكون متناهيًا، وإنه محتم أن يكون لا متناهيًا على وفق التصور الكانطي (دليل أكسفورد، ٢٠٢١، صفحة ١٤٠٨) القائم على فكرة أنه ليس هناك عالم بوصفه كلًا متكاملاً .

وقد ميّز ريفاتير بين المفارقة المنطقية والمفارقة الأدبية، فنجد أن الأولى تنطلق من مقدمة مقبولة، لبلوغ خلاصة غير منتظرة وغير مقبولة، أما الثانية فإن لها خصوصية مفاجئة للرأي العام بمخالفتها، وكذلك بإبراز حقيقة عميقة تحت غطاء عبثي.. (دليل أكسفورد، ٢٠٢١، صفحة ١٤٠٩) ومن هذا المنطلق فإن المفارقة الدرامية هي مزيج من الحضور النصي للنوعين : المنطقي والأدبي، لأن الدراما بمفهومها العام (أوسع امتداد ممكن للمفارقة) (دبليو، ١٩٨١، صفحة ١٢٤)؛ وما تتميز به قصيدة المفارقة عن بقية الأشكال الدرامية، التي لا تستغني عن المفارقة – أيضًا – في تشكلها الدرامي، أن بنية المفارقة فيها بنية مركزية وثيمة بنائية أساسية، حتى تتحول عناصر النص الدرامية، إلى وسائل بنائية لخلق فضاء مفارق، يكون منتجًا للصراع، ومكونا للحدث. ومن

ثم فإن الهيمنة الأسلوبية هي من تؤطر شكل النص وتحدد نوعه، ولأن المفارقة هي البنية المركزية في النص لذا يكون شكل النص البنائي قصيدة مفارقة.

شاعت بنية المفارقة في منجز يوسف الصائغ الشعري، ولعل أشهر قصيدة مفارقة عنده هي قصيدة (لقاء)، الشائعة في ديوانه (قصائد) (الصائغ، قصائد يوسف الصائغ، ١٩٩٢، صفحة ٣٦١)؛ ولم يخل ديوانه الأخير من أسلوب المفارقة، حتى جاءت باقة من قصائده على مركزية المفارقة الدرامية، التي تقوم على تقارب بنائي، يتمثل في التتابع المنطقي للحدث؛ ثم يفاجئك النص بمغايرة، ومعارضة تكسر أفق التوقع وتدعو المتلقي إلى الانتباه، ورصد حالة التحول الدرامي .. ومن بين قصائده الدرامية القائمة على المفارقة عبر البنية الداخلية للحدث، قصيدته (سيناريو القاعة السومرية) : تعبا.. من الحبّ في التليفون.. بدون لقاء../ فصارا إلى موعد :/ أين؟/ إذا شئت، في المتحف البابليّ../ متى؟/ ليكن في الصباح المبكر، يوم الخميس.. (الصائغ، استيقظ يا يوسف، ٢٠٢٤، صفحة ١٦٦) يلجأ النص إلى الحدث التسلسلي القائم على التتابع الأفقي والتنامي المنطقي للسيرورة الزمكانية، وحركة الشخصيتين العاشقتين، اللتين تسعيا إلى اللقاء، بعد أن (تعبا من الحب في التليفون)، من المكانين إلى المكان الواحد، من اللقاء عبر حاسة السمع، إلى اللقاء الكلي للحواس.. ومن ثم اتفقا على زمكانية محددة .. ويستمر النص في سرد كيفية اللقاء على وفق التوقع المنطقي من التلاقي ضمن الاتفاق، الذي عُقد بين الطرفين، فيتحقق اللقاء بين العاشقين، اللذين لم يريا بعضهما من قبل : وأرشده وقع أقدامه/ لمنعطف غارق في الظلال../ يخبئ سيدة/ جلست فوق مصطبة/ وخلّت إلى جبينها/ مثل قطٍ أليف/ حقيبتها اليدوية../ مضت ساعتان/ زحف الظل مرتبكًا/ سقط القط/ ماءت مفاصل مصطبة خشبية/ وغاب في المشهد العاشقان/ ولم يبق غير شذا الحب/ يعبق في العتمة المرمرية (الصائغ، استيقظ يا يوسف، ٢٠٢٤، صفحة ١٦٨) .

يسرد الراوي العليم حركة الشخصيتين، ولقائهما وكيفية نمو الصراع الحسي، وتعمد عين الكاميرا إلى رصد المشهد الحسي، بلقطات رمزية كنائية، تجسد الإيحاء السيميائي للقاء.. فمشهد اللقاء مشهد يستجيب للأمنية التخيّليّة بين العاشقين، وردة فعل مستجيبة لفعل الموعد المتحدد في زمان ومكان معينين؛ غير أن التحديد الزمني أكثر دقة من المكاني، فقد كانت المكانية ضمن فضاء المتحف، من دون تحديد دقيق لوحدة مكانية أخرى؛ أي لم يكن في الاتفاق تحديد لـ(مصطبة خشبية) وهذه اللقطة السيميائية لها فاعليتها الدرامية المحفّزة لولادة المشهد المفارق.. ينتهي مشهد اللقاء بإخبار الراوي العليم (وغاب في المشهد العاشقان) بعد أن حدد الزمن المستغرق للقاء (ساعتين) .

ثم يعود النص إلى اللقاء الحسي السمعي عبر الهاتف ليكون المشهد الأخير المولّد للمفارقة والمحقق للأزمة الدرامية وانبثاق الصراع الداخلي : مساء الخميس / يلامس ذاكرة الصبح في شفتيه/ وفوق رؤوس أَصابعه/

ويوقظه.. جرس التلفون / هلو!/ قالها حالمًا../ وفاجأه صوتها / آسفة.. / عوّقتني مشاغل طارئة/ فلم استطع أن أجيء صباحًا / إلى القاعة السومرية (الصائغ، استيقظ يا يوسف، ٢٠٢٤، صفحة ١٦٨).

عاد النص إلى المشهد السمعي، الذي تحددت به زمكانية اللقاء: البصري الحسي؛ وما إخبار الراوي العليم (مساء الخميس) إلا للإشارة إلى التعاقب الزمني التسلسلي المنطقي للحدث؛ المبتدئ من الصباح والمنتهي بـ(مساء الخميس)، وتعمد مرة أخرى عين الكاميرا إلى رصد العلامات السيميائية، الدالة بصورة مكثفة على مضمر اللقاء، فقوله (يلامس ذاكرة الصباح بشفتيه/ وفوق رؤوس أصابعه) هي دلالات سيميائية رمزية تدل على العلاقة الحسية والجسدية الخفية عن الرصد البؤري لعين الكاميرا، مما تحفّز ذاكرة التلقي لتنتج صراعا حسيا داخليا يجسد الحالة الشعورية بين العاشقين، لتحقق اللقاء بينهما، والتحول من الحاسة الواحدة السمعية إلى حواس متعددة : بصرية ولمسية .. ولكن المفارقة الخالقة للدهشة وكسرت أفق التوقع تنطلق من إعلان الراوي (لم استطع إن أجيء صباحًا/ إلى القاعة السومرية) أن هذا (الإخبار السمعي) هشّم تمامًا الأفق المشهدي البصري، الذي حددته عين الكاميرا سواء بدلالاتها الظاهرية أم الإيحائية، ومن ثم فإن نهاية المشهد، السمعية، قد غايرت بمفارقة ساخرة التوقع الحسي البصري للحدث؛ وتأجيل هذه المفاجأة السينمائية لنهاية الحدث، هو من أجل خلق فضاء عميق لبنية المفارقة الساخرة، التي تحقق معها الصراع الدرامي وأزمة الحدث؛ فلو كانت هذه اللقطة السمعية سابقة للمشهد البصري، لما أنتجت دهشة ولما تحققت درامية النص .. وتجدر الإشارة إلى أن الصائغ يعمد إلى هذا الأسلوب في قصائد المفارقة، كما في النص الذي مر ذكره سالفا، وهو قصيدة (لقاء) التي انغمست فيها بنية المفارقة في خاتمة النص، المهشّمة لسيرورة الحدث والتوقع المنطقي .. ولعل أغلب قصائد المفارقة تقوم على هذه البنية الأسلوبية، التي تعمد إلى تأجيل كسر أفق التوقع إلى خاتمة النص؛ والسبب الرئيس هو أن الحدث يحتاج إلى مسار منطقي يطمئن المتلقي بالانسياق وراء سرد الراوي، ويثق بإخباره فيهدأ تلقيه ويتوازن مع هدوء الحدث وتسلسله؛ ثم يأتي ما لا يتوقعه المتلقي فتتهشم سيرورة الحدث وتتهشم معها منطقية التلقي وتتحقق المفاجأة .

وكثيرًا ما تتوشّح قصائد المفارقة بالسخرية، التي تضمن إيصال الفكرة بوعي ورمزية عاليتين؛ لنستمع إلى مشهد الزهرة المخبأة بين طيات الكتاب : (أهداني صديقي زهرة/ خبّأت الزهرة في كتاب أخي الكبير/ خبّأ أخي كتابه في مكتبة أبي/ حينما عثر أبي على الزهرة / راح يحدثنا عن الزهرة المجففة/ التي أهدتها له قبل خمسين عامًا/ بنت الجيران!) (الصائغ، استيقظ يا يوسف، ٢٠٢٤، صفحة ١٩٤) .

ليس في سرد الراوي تفعيل لعين الكاميرا، كما شهدناها في النص المار ذكره، لأن المشهد يعتمد على الإخبار السردي، بأسلوب تتابعي منطقي مألوف، وبتسلسل رتيب، له بداية محددة وكذلك نهاية والبؤرة الحسية المركزية المشتركة بين الوحدات السردية الصغرى هي (الزهرة) .

يبدأ الحدث بلسان الراوي المشارك، المتحدد بالدال اللساني الفعلي الماضوي، المسند إليه دال ضميري ظاهر يشير إلى المفعول به، ودال لساني، ضمير مضمر، يشير إلى الفاعل (أهداني) والبنية الصرفية للدال الفعلي تحدد هوية الفاعل (ذكر) الذي أكده الراوي بصفة (صديقي) ويستمر الإخبار المتنقل من ذكر إلى آخر (الراوي– أخي– أبي) والذكورة المنبثقة من الأيقونة (الكتاب) لتكون الأنوثة من نصيب (الزهرة – بنت الجيران) .. الزهرة المهداة من الصديق/ الذكر إلى صديقه/ الذكر خُبئت في (كتاب) الأخ/ الذكر.. في مكتبة الأب/ الذكر.. تسلسل رتيب مألوف لا دهشة فيه ولا دراما ولا نمو للصراع. ثم يعود اشتغال الدال اللساني الفعلي، الذي انبثق منه النص (أهداني) ليتحول إلى (أهدتها لي) ليكون المسند للفعل هو ضمير الفاعل، الذي يفصل بينه وبين الضمير العائد على المفعول به (ياء المتكلم) حرف الجر (ل) ويكون الفاعل (أنثى / بنت الجيران) ويحدد الزمن المتناسب مع (الزهرة المجففة) (خمسين عامًا) والمتناسب مع الصفة (الأب) وهذه المراوغة للدوال اللسانية؛ والتحول الضميري، أنتج مفارقة ساخرة متحققة من: (الحقيقة/ الكذب) (الواقع/ الخيال) (الذكر/ الأنثى) (الحاضر/ الماضي) فضلاً عن ذلك فإن عدم الإخبار المعلوم بين شخصيات المشهد هو البؤرة الرئيسة، لولادة المفارقة الساخرة، أي أن الشخص الوحيد الذي يعرف ما الزهرة؟ هو الراوي المشارك، والوسيط الأول لا علم له، فقد نقل الزهرة إلى كتاب أخيه بهيأة (خبّأت الزهرة) وهي الهيأة نفسها، التي عمد إليها الوسيط الأول إلى الوسيط الأخير: (خبأ أخي كتابه) فالدال اللساني الفعلي الماضوي (خبّأ) يشير إلى عدم معرفة شخصيات المشهد بالفعل المتسلسل للدال المركزي (الزهرة) إلا الراوي المشارك (الفاعل) ولو كان لا يعلم أيضا لما تحققت المفارقة ولكان المتلقي جزءًا من مجهولية الحقيقة.

ومن هذا المنطلق فإن قصائد المفارقة الدرامية عند يوسف الصائغ تستند إلى بنية الحدث لتكون هي المرجعية الأساسية الداخلية الدالة على بنية المفارقة؛ ذات المسحة الساخرة، التي يمرر من خلالها الفكرة الرمزية المضمرة بين خلايا النص .

قصيدة الحوار :

ليست الأشكال الشعرية الدرامية بعيدة عن بعضها البعض؛ وليست بينها فواصل جمالية حادّة، تميز الشكل عن سواه؛ إذ إن الأشكال الشعرية الدرامية جميعها تشترك في فاعلية العناصر الدرامية الواحدة، داخل بنية النص الواحد؛ ويكمن الفرق بينها في هيمنة عنصر على بقية العناصر، بما يكسب النص صفة درامية تحدد هوية النص الجمالية، ومن بين تلك الأشكال قصيدة الحوار، التي يتحول فيها عنصر الحوار إلى مهيمن كلي على بنية النص، فتكون بقية العناصر وسيلة تساعد على إنتاج القصيدة الحوارية. وأحيانًا يعمد الشاعر إلى توظيف الدال اللساني (حوار) في عتبة النص لتكون الدال المؤشر لشكل النص البنائي؛ كعتبة (حوار .. عبر الهاتف) (الصائغ، قصائد

يوسف الصائغ، ١٩٩٢، صفحة ٣٦٩) و وهذه سُنّة أسلوبية اتبعها كثير من الشعراء العراقيين المحدثين (الزبيدي، ٢٠١٥، صفحة ٢٢٩ وما بعدها) حتى تحول فيها الدال إلى ما يشبه المصطلح المشير إلى بنية أسلوبية محددة، ذات سمات بنائية درامية خاصة؛ من أهمّها، قربها من الأداء المسرحي، وضعف حضور الراوي العليم أو الراوي بشكل عام، وهيمنة الشخصية الدرامية بحركتها الدرامية المباشرة؛ بمعنى أن قصيدة الحوار هي القصيدة التي يكون فيها الحوار بالتبادل اللساني بين الشخصيات مباشرًا أو غير مباشر، أحيانا، فيكون الحوار هو المنتج الرئيس لبنية الحدث والمجسد للصراع داخل النص..

وحين يتوجه الباحث شطر قصائده الحوارية، لا يمكن أن يغفل عن نصه، الذي يستعيد رائحة المفارقة، التي تأذن بضوعها عتبة النص (قيس الـ.. ملوّح) : – هلو.../ – مرحبًا.. من تريدون؟/ – ((ليلى)).. رجاءً../ – من المتلكم؟../ – قيس الـ ملوّح../– أهلًا وسهلًا../ – تفضّل .. تكلّمْ../ – كيف؟ أما أنتِ ((ليلى))! / – ولا أنت قيس الـ.. مُلوَّح!/ – لا.. ما أنا../ ولكن إذا شئتِ/ يمكنني أن أكون / فأعرف ماذا تريدين مني / وأعرف ماذا أريد / إذن فاغلقْ الخطّ يا صاحبي.. / ودعنا نفتّش عن بعضنا من جديد!.. (الصائغ، قصائد يوسف الصائغ، ١٩٩٢، صفحة ١٩٠)

هيمنة عنصر الحوار على النص بصورة كلية، جعله قصيدة حوار باطمئنان شديد، وهو حوار تكفّل في تجسيد الدلالة المكثفة في النص، عبر المفارقة الزمنية من جهة، والدلالية من جهة أخرى، وأسلوب المفارقة طعّم بنيتي النص: الصغرى الكبرى؛ تتمثل الأولى بعتبته، التي تناصّت مع الدال الأول بأسلوب تطابقي كلّي (قيس).

والثاني هو التناص المفارق الذي حول الاسم الحقيقي إلى وظيفي، والصيغة المفعولية إلى الفاعلية (الملوَّح– الملوّح) والبنية الكبرى تدخل ضمن نوع التناص الذي يُصطَلحُ عليه بـ(Metatextuality) وهو العلاقة التي تربط نصًّا بنص آخر أو ظاهرة تتحدث عنه من دون الاستشهاد بجمل منه بالضرورة (جاد، ٢٠٠٢، صفحة ٣٠٢) وشكّل الدال الثاني من اسم الشاعر الشهير، المحور الرئيس للحوار وللدلالة النصية، فالتحول من المفعولية إلى الفاعلية له وظيفته الدرامية العميقة في خلق التوتر الدلالي والنمو المتصاعد للحدث وصراعه المفتوح على بعد تأويلي، يمتد من البعد الزمني التعاقبي، إلى البعد الوظيفي التزامني .

في الدال اللساني الحواري الأول، غير العربي، غير الفصيح، (هلو) دلالة مكثفة ومقصدية عالية، إذ إنه يشير إلى أن اللسان المتحدث هو لسان قيس (المعاصر) الموظف وليس قيس الشاعر العربي الفصيح، فصيغة (الملوّح) الفاعلية ترمز إلى الشخصية الهادفة إلى التعرف واللقاء مع ليلى عبر حركة التلويح، التي تعكس جهالة الشخصية المعاصرة للاسم الصحيح للشخصية الحقيقية، أو ترمز إلى فاعلية البحث الأبدي عن الحبيبة ؛ أي أنه

ليس: (الشاعر/ الفصيح/ التأريخي) والدال غير الفصيح إشارة لسانية عليه؛ فهو ينتمي للغة اليومية المتداولة.. بخلاف الشخصية المحورية الثانية (ليلى) التي تعني الشخصية التاريخية الحقيقية؛ لذلك جاءت لغتها بما ينطبق مع كينونتها (مرحبًا) دال عربي فصيح ينتمي للأزمنة المتعاقبة وشائع قديما وحديثًا. ومن هنا حين سألت (من المتكلم؟) كان الجواب (قيس الـ ملوّح) وتقطيع الاسم، من قبل الشاعر، ومشاركة التنثيث التنقيطي في رسم حروفه، منح النص دلالة مكثفة تحفّز المتلقي نحو التركيز على المغايرة الدلالية أو تضادها وهي مغايرة : (زمنية / كينونية / وظيفية) لذا كان رد فعل (ليلى) الحقيقية ردًا سلبيًا بعدم التعرف عليه؛ وحين تفاجأ من عدم معرفته بأسلوب طلبي استفهامي إنكاري تعجبّي !! جاء رد فعها بأسلوب خبري منفي (ولا أنت قيس الـ.. مُلوَّح !) فهي أنكرت صيغة الفاعلية ولم تتعرف عليه، لأنه لم يكن بصيغة المفعولية المنتمية إلى الاسم الحقيقي، ومن ثم ذكرّته بالدال التأريخي بصيغة اللقب، الذي قدم نفسه بها، فهي قصدت الصيغة أكثر مما قصدت الهوية . ومن هنا حين أعلن عن قدرته على (تغيّر) حاله كانت أيضًا ردت فعلها سلبية (إذن فاغلق الخط يا صاحبي) والدال صاحبي هو دال سلبي بالنسبة للطرف الأول من الحوار (قيس) لأنه قد يعني الضد وليس الرفيق الإيجابي بالضرورة وهذا ما يشير إليه المعجم اللغوي (ابن منظور، ٢٠٠٥، صفحة ٢١٥٣).

إن الأسلوب الطلبي، من قبل ليلى (فاغلق الخط) تحول في الجملة الأخيرة من الحوار إلى أسلوب أمري طلبي مشترك ينهي الحوار بنهاية مفتوحة تأويليةن نحو نافذة زمنية تعاقبية وتزامنية في الوقت نفسه، إذ توحي بالرغبة لدى ليلى الحقيقية بعودة قيس الحقيقين وليس قيس الشعبي الوظيفي .. ومن هذا المنطلق وجد الباحث أن بنية الحوار هي العمود الفقري الرئيس للقصيدة الدرامية، ومنحت الشخصيتين الرئيستين حضورًا كليا، وممسرحًا ومتقابلًا مع المتلقي تقابلًا مباشرًا، مما أدى إلى الغياب التام للراوي العليم أو المشارك، ومن ثم غياب البعد السردي الذي طالما كان شريكا في النصوص الأخرى بصناعة الحدث الدرامي .

وإذا كانت البنية الحوارية قد غيّبت حضور الراوي السارد في النص المار ذكره، فإنها سمحت له بالمشاركة الدرامية في قصيدة (الحزن) : في يومٍ ما../ سأل الشاعرُ محبوبته../ ((من أين يجيء الحزنُ إليّ وأنت معي؟))/ قالت/ –: من يدري؟ قد يأتي الحزن من الباب. / أجاب:/ –فإذا أغلقته؟../ قالت:/ –يمكن أن يأتي إذاك من الشباك/ ردّ عليها.. مضطربًا: / – لكن بيتي من دون شبابيك!/ قالت:/ – إن كان الأمر كذلك،/ فالحزن سيأتيك/ من السجن الكامن فيك!! (الصائغ، استيقظ يا يوسف، ٢٠٢٤، صفحة ٦٥)

عمد الشاعر إلى تطعيم البنية الحوارية بحضور الراوي العليم ، السارد لـ(الحوار) الذي جرى بين شخصيتين : (الشاعر / محبوبته) بأسلوب متوازن متوازٍ في الوقت نفسه؛ فما جاء على لسان الشاعر يتكئ على الأسلوب الطلبي الاستفهامي الإنكاري، ويمثل ما يمكن الاصطلاح عليه بـ(الفعل الحواري) ليكون جواب المحبوبة هو (ردة

الفعل الحوارية) التي جاءت بالأسلوب الإخباري، وتتوجه الأسئلة عن شيء معنوي (الحزن) فتأتي الإجابة بأسلوب حسي مادي (باب/ شباك / بيت) لتحمل دلالات رمزية كنائية فالثيمة الرئيسة في الحوار هي ثيمة معنوية منحها التبادل اللساني الحواري، صفة حسية عبر مشاركة مكانية محددة تتمثل في (البيت) وحقله الدلالي..

وإن اتكاء النص على الراوي العليم في سرد الحوار الدائر بين (الشاعر / محبوبته) إنما هو حيلة درامية للتعبير عن أن الراوي إنما يمثل شخصية الشاعر نفسه، المشار إليه من خلال الصفة، أولًا، والإخبار السردي عن الحوار، ثانيا، أي أن التبادل الحواري يعتمد على (ذاكرة) الراوي، فيمنح البعد العاطفي والرومانسي حضورًا شفافًا وفاعلًا. ومن هنا فإن الدلالة الكنائية المجازية في صورة (من السجن الكامن فيك) هو إيحاء يعود إلى الشاعر نفسه، الذي أنكر عبر التساؤلات الإنكارية الفواعل الخارجية الحسية: (البيت/ الباب/ الشباك) أن تكون سببًا في تولد الحزن، لذا فإن التحول من الصيغة الطلبية إلى الإخبارية الاستدراكية (لكن بيتي من دون شبابيك) إنما هو استدراك من الخارج إلى الداخل، ومن الحسي إلى المعنوي، ومن الطلبي إلى الإخباري.. فعتبة النص ذات الدال اللساني الاسمي (الحزن) هي تجسيد للثيمة الرئيسة التي قام عليها الحوار، ليعلن عن مشاعر الاغتراب والموقف الوجودي الفرداني الذي اتخذ من البوح العاطفي بأسلوب الحوار وسيلة بنائية لتجسيد التجربة الإنسانية الخاصة .

وطبقًا لما تقدم ذكره، فإن الأسلوب الحواري في النص الشعري لدى يوسف الصائغ يتنوع في أساليب توظيفه بين الأداء المسرحي الخالص وبين الأداء السردي– الدرامي الهجين، ولكن يتوحد الأسلوبان بأن يكون بين طرفين فقط وهما (الرجل/ المرأة) ولذلك فإن الأعم الأغلب في قصائده الدرامية الحوارية هي قصائد وجدانية عاطفية تجسد تجربة الحب.

الخاتمة والنتائج :

سعى البحث – جاهدًا – لرصد القصيدة الدرامية في شعر يوسف الصائغ وأشكالها، لما ينعم بع ديوانه استيقظ يا يوسف من نصوص درامية متوزعة بين أشكال شعرية عدة، وبعد رحلة بحثية وعلمية توصل الباحث إلى نتائج منها:

- إن هيمنة القصيدة الدرامية على منجز يوسف الصائغ في ديوانه الأخير ودواوينه الأخرى يدلّ على قصدية بنائية ووعي شعري، وهدف جمالي يسعى الشاعر إلى ترسيخه في الشعرية العراقية الحديثة، وهو من أهم الشعراء المحدثين الذين أسسوا لإقامة تقاليد شعرية جديدة تتكئ على التقانات المسرحية والسردية والقصصية .

- تنوعت أساليب القصيدة الدرامية من حيث أشكالها البنائية، وتوزعت بين : قصيدة المشهد، وقصيدة المفارقة ، وقصيدة الحوار.. وهذه أهم الأشكال المهيمنة على نصه الدرامي، فغابت – مثلاً – قصيدة القناع، كالتي نجدها في دواوينه الأخرى، وغابت كذلك قصيدة تعدد الأصوات، والسبب هو (غياب) المطولات الشعرية في ديوانه استيقظ يا يوسف .
- انتظمت قصيدة المشهد على وفق رؤية بنائية متقاربة، إذ تقوم على التوازن الحكائي بين المتن والمبنى بما ينسجم مع الإيقاع الزمني للحدث.
- اعتمدت قصيدة المفارقة على مرجعية داخلية تشكل المعارقة والتضاد مع سيرورة الحدث المنطقية.
- تقوم قصيدة الحوار عند الصائغ على الحوار الثنائي ذي المسحة العاطفية والوجدانية من دون أن تختفي مسحة المفارقة؛ فيكون الحوار هو العمود الفقري لنية النص الدرامية .

المصادر :

- إبراهيم فتحي. (دون تاريخ). *معجم المصطلحات الأدبية*. صفاقس، تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين.
- أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور. (٢٠٠٥). *لسان العرب* (المجلد ١). (تحقيق: يوسف البقاعي وآخرون) بيروت، لبنان: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.
- د. أحمد مهدي الزبيدي. (٢٠١٥). *سِفْر التكوين الشعري، قراءة في القصيدة الدرامية في الشعر العراقي الحديث* (المجلد ١). بيروت: الدار العربية للعلوم ، ناشرون.
- د. حسن أحمد الكبير. (١٩٧٨). *تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث*. بيروت: دار الفكر العربي.
- د. خليل موسى. (٢٠٠٣). *بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- د. سمير عبد الرحيم الجلبي. (١٩٩٣). *معجم المصطلحات المسرحية* (الطبعة ١). بغداد: دار المأمون.
- د. عزّت محمد جاد. (٢٠٠٢). *نظرية المصطلح النقدي* (الطبعة ١). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- د.عز الدين إسماعيل. (١٩٨١). *الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية* (الطبعة ٣). بيروت: دار العودة.
- دليل أكسفورد. (٢٠٢١). *دليل أكسفورد في الفلسفة* (الطبعة ١). (نجيب الحصادي، المترجمون) مملكة البحرين: هيئة البحرين للثقافة والآثار.

- س دبليو. (١٩٨١). *الدراما والدرامي*. (عبد الواحد لؤلؤة، المترجمون) بغداد: وزارة الثقافة والإعلام.
- سامي مهدي. (٢٠١٤). *الموجة الصاخبة، شعر الستينات في العراق* (الطبعة ٢). بغداد: دار موزوتوبيا.
- عبد الرحمن بسيسو. (١٩٩٩). *القناع في الشعر العربي المعاصر، تحليل الظاهرة*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- محسن اطيمش. (١٩٨٢). *دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر* (الطبعة ١). بغداد: دار الرشيد.
- يوسف الصائغ. (١٩٩٢). *قصائد يوسف الصائغ*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- يوسف الصائغ. (٢٠٢٤). *استيقظ يا يوسف* (الطبعة ١). (تحقيق: د. أثير محمد شهاب، وعلي وجيه) بغداد: دار سطور.

References:

- Ibrahim Fathi. (undated). Dictionary of Literary Terms. Sfax, Tunisia: Arab Foundation for United Publishers.
- Abi Al-Fadl Jamal Al-Din Muhammad bin Makram bin Manzur. (2005). Lisan Al-Arab (Volume 1). (Edited by: Youssef Al-Baqaei and others). Beirut, Lebanon: Al-Aalami Foundation for Publications.
- Dr. Ahmed Mahdi Al-Zubaidi. (2015). The Book of Poetic Formation, A Reading of the Dramatic Poem in Modern Iraqi Poetry (Volume 1). Beirut: Arab House for Sciences, Publishers.
- Dr. Hassan Ahmed Al-Kabir. (1978). The Development of the Lyrical Poem in Modern Arabic Poetry. Beirut: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
- Dr. Khalil Musa. (2003). The Structure of the Contemporary Integrated Arabic Poem. Damascus: Arab Writers Union.
- Dr. Samir Abdul Rahim Al-Jalabi. (1993). Dictionary of Theatrical Terms (1st Edition). Baghdad: Dar Al-Mamoun.
- Dr. Ezzat Muhammad Jad. (2002). Theory of Critical Terminology (1st Edition). Cairo: Egyptian General Book Authority.
- Dr. Ezz El-Din Ismail. (1981). Contemporary Arabic Poetry, Its Issues and Artistic and Moral Phenomena (3rd Edition). Beirut: Dar Al-Awda.
- Oxford Guide. (2021). Oxford Guide to Philosophy (1st Edition). (Najeeb Al-Hasadi, Translators) Kingdom of Bahrain: Bahrain Authority for Culture and Antiquities.
- S. W. (1981). Drama and Dramatism. (Abdul Wahid Lulu, Translators) Baghdad: Ministry of Culture and Information.

- Sami Mahdi. (2014). The Noisy Wave, Poetry of the Sixties in Iraq (2nd Edition). Baghdad: Dar Mozotopia.
- Abdul Rahman Bseiso. (1999). The Mask in Contemporary Arabic Poetry, Analysis of the Phenomenon. Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
- □ Mohsen Atimish. (1982). Deir Al-Malak, a critical study of artistic phenomena in contemporary Iraqi poetry (1st edition). Baghdad: Dar Al-Rasheed.
- Youssef Al-Sayegh. (1992). Youssef Al-Sayegh's poems. Baghdad: General Cultural Affairs House.
- Youssef Al-Sayegh. (2024). Wake up, Youssef (1st edition). (Investigation: Dr. Athir Muhammad Shihab, and Ali Wajeeh) Baghdad: Sutour House.