

الطابع الدرامي للقصيدة الحرة عند السيّاب

الدكتور علي بيانلو^١

الملخص:

الدراما كلمة يونانية تعني "الحالة أو العمل أو الحدث" فارتبطت، في البداية، بالمسرحية اليونانية فلم تعد اليوم حكراً على الفن المسرحي بل إنضوت تحتها فنون أخرى كالشعر بعناصرها المتمثلة في الحدث، و الصراع، و الشخصوص، و الحوار، و القناع، و الإيقاع، و السرد، و الوصف... على اعتبارها أعلى صور للتعبير في الأدب الحديث بعد أن تطوّرت في الشعر الغنائي الصرف إلى الدرامية الحديثة. و أمّا الشاعر المعاصر، السيّاب، فقد جمع قصائد بين الغنائية و النزعة الدرامية في نمط القصائد الحرة المطوّلة و نمط القصائد الحرة القصيرة أيضاً. بحيث يتعامل النمط الأوّل بكل الأدوات أو العناصر ليكتب شعراً قصصياً متكاملأً، و ذلك عنده أقلّ عدداً، كذلك يستعين النمط الثاني بالأدوات أو العناصر الدرامية بعضها، يتعد عن التقرير، و ذلك يكثر عند الشاعر عدداً. نستخلص من هذا أنّ الشاعر قد إعتد في البناء الشعري على عنصري الحدث و الصراع الدرامي المتضاد المتقابل (خاصةً بين الموت و الحياة) داخلياً، و على عناصر الوصف، و الحوار، و القناع، و الإيقاع (خارجياً). فأصبح عنده الشعرُ أغلبه نجاحاً، وفق ما حصلنا عليه، في تعاطي ظاهرة عناصر الدراما كطابع تعبيرى شعري؛ و إن ظهر ضعفٌ في بعض القصائد من الناحية الدرامية كما شرحنا؛ لذلك إفترضنا كمسألة رئيسة، قبل كلّ شيء، أنّه قد نجح إلى حد بعيد حين تعاطي ظاهرة الطابع الدرامي للقصائد الحرة، لما أثبت أنّ لغة الشعر قادرة على استيعاب الإتجاه الدرامي بإرتباط جديد بين الشكل و الفحوى حسب إنتاجه الذاخر بمعظم عناصر التعبير الفني الشعري الحديث.

المفردات الرئيسية: الطابع الدرامي، القصائد الحرة، السيّاب.

مقدمة

الدراما كلمة يونانية تعني، لغةً، «الحالة أو العمل أو الحدث» ثمّ مع نشأة المسرح اليوناني وتطوره ارتبطت دلالة هذا المصطلح بالتمثيل عامة (عاصي و يعقوب، ج ١ ص ٦٢٣). و هي مشتقة من

١ - أستاذ مساعد في اللغة العربية و آدابها بجامعة يزد.

abayanlou@gmail.com

تاريخ قبول البحث: ٨٩/٦/٣

تاريخ استلام البحث: ٨٨/١٠/١٥

الفعل (DRAM) الذي يعني (فعل) (علقم، ص ٣٧). كما تعني في المصطلح «المسرحية الجادة التي لا يمكن اعتبارها مأساةً ولا ملهأةً وفيها معالجة لمشكلة من مشاكل الحياة الواقعية» (ومبة و المهندس، ص ١٤٧). إلا أنها أصبحت كلمة محببة لدى المستمعين والقراء أكثر من مجرد كونها وصفاً للمسرحية، لأنها تستعمل في الحياة العادية بمعنى الشيء غير المتوقع الذي يهزّ المشاعر هزةً عن طريق الصدمة والمفاجأة، فطلّت كثيرٌ من التعريفات الخاصة بالدراما في كتب النقد تنحو جهة العموم، مما يسهل إنضواء كثير من الأشكال الأدبية تحتها (بنميم، ص ١٣١ و ١٣٢). و. بمعنى آخر، تنفرد الدراما بارتباطها الوثيق جداً بالأشكال الأخرى للفن، والدراما من حيث جوهرها ليست مجرد واحد من الأنواع الأدبية بل تمثل، فضلاً عن ذلك، شيئاً ما يتعدّى حدود الأدب (كوركيان، م. س، ص ٤). لذلك أصبحت الدراما في هذا العصر لم تعد حكراً على الفن الدرامي المسرحي بل نجد العديد من الدراسات تحمل عناوين (الدرامية) في مجال الشعر و الموسيقى والسرد وغيرها (علقم، ص ٣٩). فاذن هناك علاقة وطيدة بين الدراما و الشعر منذ زمن بعيد. قد شكّلت هذه العلاقة تاريخ الحركة الدرامية عبر العصور وإن شابتها بعض مظاهر الانفصال في فترات تاريخية محددة إلا أنّ الشعر، في الفترات الأخيرة، كما ارتبط بالدراما فقد امتزج بالنثر أيضاً، بما نتجت عن هذا الامتزاج قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، في بدايات القرن العشرين، وهو ما اعتبره النقاد تطوراً جديداً للدراما الشعرية (سخسوخ، ص تصدير) أو الشعر الحركي الدرامي.

من المعروف أنّ الشعر العربي قد ابتداءً غنائيًا، في الجاهلية، لضرورة فردية أو اجتماعية تتمثّل في أشياء كثيرة فنية، فلم يكن هناك إحساس فردي لدى الجاهليين في الأداة الشعرية مادامت الغنائية تعبّر عن الواقع (الطاهر، ص ٥٥). اذن الشاعر الجاهلي لم يبدع الدراما، كفن مستقل، غير أنّ أشكالاً من الصراع أو مظاهر درامية بسيطة بدت في هذه القصيدة أو تلك و لكن تعبير الشعر المباشر عن الحياة والظروف الثابتة والطارئة حجب المحاولات الدرامية الأولى (الموسى، ص ٣٠٣). لأنّ الشعر العربي التقليدي الغنائي، على وحدة البيت، أبعد من أن يصلح وسيلةً لكتابة الدراما فهو وحدات مستقلة تتوالى كحلقات السلسلة، و لا تتفاعل عضوياً كما تطلب الدراما الحقّة (الخطيب، ص ١٠٢). و لكنّ الغنائية استطاعت، منذ بداياتها الأولى، أن تحقّق أولى شروط الدراما بما اتبعته من منحى قصصي و أسلوب خطابي وتكثيف في الجملة الشعرية (المصدر نفسه، ص ٧١). فقيّض لها أن صارت الغنائية المطلقة مقيدة بالحدث بحيث تميل إلى الحكاية والحبكة والسرد

والروح القصصي والملحمي و... ثم تقترب من الدراما عفويًا فتتولد فيه جذور تعدّ النواة الدرامية تتعقد فتستقلّ الغنائية عمّا تفرّع منها أنواعاً شعرية أخرى (المصدر نفسه، ص ٥٧). فتقوم القصيدة الدرامية مع شبكة من العلاقات بين الحدث والشخص والصور المفردة والصور العامة فتنبض جميعاً نبضاً درامياً واحداً وتغدو وصورها ذات علاقات نسيجية؛ فكل صورة مرتبطة بما قبلها وبما بعدها ارتباطاً عضويًا (الموسى، ص ٣٠٣). فجاءت تجربة الشعر الجديدة وقد أتاحت الفرصة أمام الشاعر طرزاً من الأساليب المستخدمة بصفة أساسية في فنون أخرى كالقصة في تجسيم الرؤى والمشاهد (إسماعيل، ص ٣٠٥). وكان في ذلك لتي. اس. اليوت تأثير شديد في تكوين بنية القصيدة الحديثة واتجاهها نحو الخط الدرامي، وربما عاد ذلك إلى انتشار الثقافة الإنكليزية بين مثقفي العراق (الموسى، ص ٩١)، من بينهم بدر شاكر السياب الذي سنتابع الطابع الدرامي في شعره الحر في ما بعد.

واللافت للنظر أنّ كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامي. «والتعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي» (إسماعيل، ص ٢٧٨). وبما أنّ الدراما تعني في بساطة وإيجاز، الصراع والتفكير الدرامي الذي لايسير في اتجاه واحد، وأتّما يأخذ دائماً في الاعتبار أنّ كلّ فكرة تقابلها فكرة فاذا كانت الدراما تعني الصراع فأتّما تعني في الوقت نفسه الحركة من موقف إلى موقف (المصدر نفسه، ص ٢٧٩). وكذلك الشعر العربي قد أخذ يتطور في القرن العشرين تطوراً ملحوظاً نحو المنهج الدرامي وليس هذا يعني كتابة الأعمال الدرامية الشعرية كمسرحيات الشوقي لأنّ المسرحية عملية درامية بالضرورة سواء أكتبت شعراً أم نثراً. وإتّما يعني تطور القصيدة من الغنائية الصرف إلى الغنائية الفكرية التي تتمثل في القصيدة الدرامية (المصدر نفسه، ص ٢٨٢). لذا ليست القصيدة الدرامية مسرحية شعرية وليست مهمتها بعث المسرحية والحقيقة أنّ القصيدة الحديثة تهدف إلى الإفادة من المقومات الدرامية الموضوعية دون الخروج عن طبيعتها الذاتية في حدود الحساسية الشعرية لتشكّل رابطاً فنياً يجمع بين الذاتي والموضوعي والغنائية والدرامية (كندي، ص ٢٥٧). وإنّ البنية الدرامية في القصيدة تعتمد أساساً على التفصيلات وعلى الموضوعية - هي من أبرز سمات هذا المنهج - إذ ليس من السهل أن يتحقّق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم تتمثّل العناصر الأساسية التي لا تتحقّق الدراما بدونها. ونعني بذلك أنّ الإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي العناصر الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع (إسماعيل، ص ٢٨٣ و٢٨٤). وهذا الطابع يتجسّد في القصيدة ذات البناء

الطويل التي توظف عنصر الدراما في لغة القصيدة إذ هي في الأصل قصيدة مواقف متضادة متصارعة - كما سنرى في شعر السيّاب - فإنّ هذا التضاد يترك بعض أثره على الأداء اللغوي (طيمش، ص ٢١١). هكذا يتّضح لنا أنّ العمل الشعري الدرامي إنّما هو بناء على مستويين: مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها؛ فنحن لانستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناءً فنياً فحسب بل نعاين كذلك مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها (سماويل، ص ٢٨٥). و. بمعنى آخر «هي رؤيا شعرية تلخص موقفاً شمولياً إزاء الكون والحياة بكل مفرداتها وظواهرها المتسقة أو المتصارعة» (التصيري، ص ٣٥). و أدرك الشاعر العربي الحديث - والسيّاب أيضاً - قصور الشعر الغنائي عن استيعاب تجربته الإنسانية التي بدأت تميل إلى الشمولية الكونية. لقد دفعه هذا الإدراك إلى الاقتراب بالقصيدة من المناخ الدرامي كي تقوى على التعبير عن الصراع والتأزم (المصدر نفسه، ص ٣٦). و إنّ النسيج الدرامي ذا العناصر القصصية والأسطورية و الشعبية و الأحياء التاريخية المهيبة، لا يمكن أن تستوعبه إلاّ بنية القصيدة الطويلة المتسمة بالشمولية لما تنطوي عليه من شمولية التشكيل (المصدر نفسه، ص ٣٧ و ٣٨) و في ذلك تكون بنية القصيدة القصيرة قاصرة عن الإحتواء على جميع العناصر - كما عند السيّاب - لإنعدام شمولية التشكيل أو التكوين القصيدي. «وينهض تطور القصيدة الطويلة ذات التوجه الدرامي، باتجاه المسرح الشعري العربي، دليلاً على سلامة بنائها الفني، وقدرتها العالية على التقاط الجوهر الشعري في التجربة الإنسانية» (المصدر نفسه، ص ٤٠). و أمّا القصيدة ذات المنحى الدرامي - طويلة كانت أم قصيرة - فوضعت لبنيتها الدرامية تقانات عديدة منها: الحوار الداخلي (المونولوج)، والحوار الخارجي (الديالوج)، والصراع بين ظاهرتين مادية و فكرية، وتعدّد الأصوات والسرد الحكائي الروائي... و الطابع السيري، فضلاً عن الأساليب الفنية الأساسية في الشعر نحو الرمز و الأسطورة و الصورة الفنية و البنية الإيقاعية (المصدر نفسه، ص ٤٥)، والقناع - وهو أسلوب في التعبير الشعري، يعتمد فيه الشاعر إلى اختيار شخصية تاريخية أو أسطورية، يتقن بها، و يختبئ وراءها ليعبر من خلالها عن المحنة الاجتماعية، و الكونية أو عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث، أو يتحدث من ورائه عن بعض شواغله و همومه الفكرية - عامة، و قناع الأشخاص خاصة كما عند السيّاب.

وأمّا السيّاب فقد جمع قصائد بين الغنائية والترعة الدرامية فاستطاع بسهولة أن يقف من اندفاع الغنائية وأن يكبح جماحها ويحدّ من انبساطها فأثبت أنّ لغة الشعر قادرة على استيعاب

الاتجاه الدرامي وتطويعه في القصيدة بارتباط جديد بين الشكل والمضمون واختيار دقيق لعلاقات غير مألوفة بين الألفاظ وصولاً الى الأسلوب الدرامي، حسب الظن، فأصبح الشعر لديه لم يعد يقتصر على الأغراض المألوفة بل و اتسعت إلى أبعد ما يمكن أن يصل إليه الفكر. فكان له في هذا المضمار شكلان من القصيدة حيث نجح، من المفترض، في إنتاجهما من الناحية الدرامية، فهما :

أ- **قصائد مطوّلة متكاملة البناء الدرامي**: شكل يتعامل بكل أدوات القصة ليكتب عملاً شعرياً قصصياً وهدفه رصد حالة إنسانية ما، أو عرض حدث عن طريق الوصف والسرود والحوار... (عبد المجيد، ص ١٧٨) ومن سماتها غنائية غير مباشرة تتضمن إحساسات الشاعر لتحريك العناصر الدرامية تضمناً من خلال شخوص قناعية. ومخاطبة الإحساس والعقل في تركيب فني ثنائي. وتركيب التجارب الشعرية وتعدّد الألوان العاطفية. و تركيب الموضوعات البسيطة مع الشمولية (الموسى، ص ١٤٢-١٤٥)، ويقلّ هذا الشكل عند السيّاب عدداً.

ب- **قصائد قصيرة**: شكل يستعين ببعض الأدوات القصصية ليكتب عملاً شعرياً قصصياً يتعد عن الخطاب والتقرير ويعتني بما تمنحه هذه الأدوات من قدرة على السياحة في العالم الداخلي للفرد أو المجتمع (المصدر نفسه، ص ١٨٠). ومن سماتها العامة تصويرية المطلع، وإيقاعية الألفاظ، والحوار الدرامي، والتركيز على الفكرة الدرامية. هذا اللون أكثر عددا عند السيّاب. هذا وسبقت دراستنا هذه بحوث متقنة (كتب ومقالات) عن السياب وشعره تتابع جوانب و أبعاد مختلفة كما نلاحظ في كتاب إحسان عباس «بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره» وكتاب عيسى بلّاطة «بدر شاكر السياب، حياته وشعره»، أو بحوث تتابع جانباً واحداً كما نلاحظ في كتاب علي عبد المعطي البطل «الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب» وكتاب سيد البحراوي «الإيقاع في شعر السياب» وكتاب خلف رشيد نعمان «الحزن في شعر بدر شاكر السياب» وكتاب عبد الكريم حسن «الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب»... وكذا في مقالات عن شعره نشاهد مقالة «رمزية السياب وأستدعاء الشخصيات القرآنية» الصادرة عن مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية (٢٠٠٦) في «جامعة تريبس مدرس» للدكتور محسن پيشوايي وعبد الخالق محيبي، ومقالة «عناصر الإيقاع في شعر بدر شاكر السياب» الصادرة عن مجلة اللغة العربية وآدابها (٢٠٠٩) في «جامعة طهران، فرديس قم» للكاتب هذه المقالة نفسها، ومقالة «جماليات المكان في شعر السياب» الصادرة عن مجلة

الموقف الأدبي(١٩٩٥) في إتحاد الكتّاب العرب بدمشق للكاتب ياسين النُصير، ومقالة «الانزياح بين سوينيرن والسياب» الصادرة عن مجلة الموقف الأدبي(١٩٩٦) للكاتب حنا عبّود، ومقالة «المؤثرات الإنكليزية في تجربة السياب الشعرية» الصادرة عن مجلة الموقف الأدبي(١٩٨١) للكاتب عدنان مكارم، واما حول الدراما في شعر السياب، حسب وقوفي على معلومات أدبية نقدية، فلم أجد دراسة وافية للموضوع. يبدو أن شعر السياب، عامةً والقصيدة الحرة خاصةً، يعد مادة خصبة للطابع الدرامي فجاءت هذه المقالة دراسة للظاهرة الدرامية التعبيرية عند السيّاب للموقف على مدى نجاحه أو إخفاقه فيها (القصائد المطوّلة والقصائد القصيرة) إفتراضاً، كمسألة رئيسة قبل كلّ شيء، أنه قد نجح إلى حد بعيد حين تعاطي ظاهرة عناصر الدراما كطابع تعبيرى في القصائد الحرة و ظناً بأنه كان من كبار رواد الشعر الحر خاصةً في الإشراف على الظواهر و الطوايع الفنية حسب ظاهر الأمر.

أ- قصائد مطوّلة

يمكن تلمس البنية القصصية في بعض القصائد الناهضة على تقنية القناع والمعتمدة على حيل السرد وأساليبه، عند السياب، فتعدّ قصيدة "سفر أيوب" المطوّلة دراميةً، من بين تلك القصائد، بينما ليست هذه القصيدة أفضل نماذج البنية القصصية لأنّها «لا تمثل النموذج الأفضل لتقنية القناع» (كندي، ص ٣٠٥) إذ إنّ الشاعر لم يتقمص شخصية أيوب تماماً في طول القصيدة بل في المقاطع الأولى من القصيدة رامزاً بها إلى همومه، مع أنه اعتمد بناءً قصصياً في العمل الشعري، مع الحفاظ على شعرية القصيدة بينما تفقد أكثر القصائد المطوّلة شعريتها مع الميل إلى النثرية «فعمد كعادته إلى تمهيد عام جعله مدخلاً للقصيدة إذ بدأ بتقرير بعض الحكم الثابتة التي تنمّ عن رضئ و تسليم مطلق بما شاء الله و قدر» (المصدر نفسه، ص ٣٠٨) عن طريق الحوار الخارجى، حوار الانسان مع ربّه، في ما يلي:

لَكَ الْحَمْدُ مَهْمَا اسْتَطَالَ الْبَلَاءُ / وَ مَهْمَا أَسْتَبَدَّ الْأَلَمُ، / لَكَ الْحَمْدُ، أَنْ الرِّزَايَا غَطَاءُ / وَأَنَّ الْمَصِيبَاتِ
بَعْضُ الْكُرْمِ، (بدر شاكر السياب، ج ١ ص ٤٩ و ١٥٠).

يتابع الشاعر، خلال المقطع الأوّل، الشكل الحكائي أو الروائي ويشرح أحداثاً وقعت عليه في زمن غائر و هو يكافح، في تلك الفترة، التمزّق بين الداء و تطاول الشهور الطوال عليه ظلماً في طابع حركي درامي قاتلاً:

شهورٌ طوألٌ و هذي الجراحُ / تُمزّقُ جَنبيّ مثل المدي / و لا يهدأ الداءُ عند الصّباحُ / لا يمسحُ الليلُ
أوجاعه بالردى (المصدر نفسه، ج ١ ص ١٥٠).

ثمّ يبدأ متذكراً أحبائه وأهل أسرته (الزوجة، الطفل غيلان ابنه) خلال المرض المضني في هلام الأحلام الضبابي و يتوق اليهم في خطاب غير مباشر، عن بعد، صارخاً من أقصى الأمكنة الغريبة حيث تنث فيها السماء ثلجاً و مطراً، وتغطي ظلاماً و قدراً هائلاً، و تحيطه انتظاراً و حنيناً؛ كما يصوّر الشاعر حالته في الأبيات التالية:

من خلل التلج الذي تثنه السماء / من خلل الصّباب والمطر / ألمح عينيك تشعان بلا إنتهاء / ... / و
أسمع غيلان يُناديك من الظلام / من نومه اليقيم في خرائب الصّجر / سمعت كيف دقّ بابنا القدر؟ /
فارتعشت على ارتجاف قرعه ضلوع؟ / ... / و وجه غيلان الذي غاب عن المطار!! / و أنت إذ وقفت
في المدى ثلوحين / إقبال إن في دمي لوجهك انتظار / و في يدي دم، إليك شدة الحنين (المصدر
نفسه، ج ١ ص ١٥١).

فيلجّ عليه المرض في المقطع الثالث ويحسُّ أنه يتعد عن جيكور القريّة وعن البيت والأطفال، فيقول في سرد روائي حكائي آخر مستخدماً فيه عنصر الحوار الدرامي (الحوار مع الزوجة)، مع درامية الوصف للحالة الشعورية:

بعيداً عنك في جيكور عن بيتي و أطفالي / تشدُّ محالب الصّوان و الإسفلت و الصّجر / على قلبي، تُمزّق
ما تبقى فيه من وتر / ... / بعيداً عنك أشعر أنني قد ضعت في الرّحمة / و بين نواجذ الفولاذ تمضغ
أضلعي لقمه / يمرُّ بي الورى متراكضين كأنّ على سفر (المصدر نفسه، ج ١ ص ١٥٢).

ويتكلم الشاعر بلسان أيوب عن دائه ومرضه ويستشفى من الله ويستميله من أجل أن يترحم على أطفاله الصغار اليتامى وما يتعلّق قلبه به كجيكور وزوجته. وذلك في نمط خطابي مقنّع درامي بشخصية أيوب السرائية الدينية و الأسطورية، أسطورية تحمل المشاق و العذاب:

يا ربّ أيوب قد أعبأ به الداء / في غربة دوغما مال و لا سكن / يدعوك في الدّجن / يدعوك في ظلّموت
الموت، أعبأء / ناد الفؤاد بما فارجه إن هتفا / يا مُنجياً فلك نوح مرقّ السّدفا / عتي... أعدني إلى داري، إلى
وطني! / أطفال أيوب من يرعاهم الآنا؟ / ضاعوا ضياع اليتامى في دُجيّ شاب / يا ربّ أرجع إلى أيوب ما
كانا: / جيكور، و الشّمس و الأطفال راکضة بين النّخيلات / و زوجة تتمرّى و هي تبتم (المصدر
نفسه، ج ١ ص ١٥٣).

و هكذا ينوّع السيّاب وصف الداء ومظاهر الألم الروحي (البرد، الجوع، طول الليل و الدرب، الظلماء، ...) في طابع درامي، في المقاطع الأخرى، فمنه تشوّقه إلى الأهل عن البعد المكاني والغربة مع ما يلتزم بدرامية خطاب الثلج رمزاً به إلى الداء، و ذلك في المقطع التالي:

أيها الثلج رحماك إني غريب / في بلاد من البرد و الجوع سكروى / أن لي منزلاً في العراق الحبيب / صبيتي فيه تعلّك صخرا / آه، لولاك يا داء ما عفتُ داري (المصدر نفسه، ج ١ ص ١٥٢ و ١٥٥)

ويتضحّ الشاعر المعذّب من تطاول الليل عليه وتمادي الأرق لإنقضاض الظمأ عليه، و هو يواجه شبح الموت و ظله المخيمّ عليه طول الدرب، في أسلوب حوارى خطابيّ درامي:

يا ليل، لكم طال الدرب / تعب الركب، / عراقي شطّ و سماري / ناموا.. و بقيت و لا زاد / عندي، و ظمئت و لا ماء، ظمئ القلب (المصدر نفسه، ج ١ ص ١٥٧).

ثمّ نراه وتلجّ عليه الذكريات والحنين إلى الأحبة والبلاد العراق في المقطع الثامن حيث أعاق مسيره اليهم ذلك الباب المسدود و البحر المزجر و تلك الظلمات - و كلّها يومئ بالمسافة المترامية-، في سرد وصفي خطابيّ متّسم بالدرامية، كما في المثال التالي:

أحلّم بالعراق: وراء باب سدّ الظلماء / باباً منه و البحر المزجر قام كالسور / على ذري / وفي قلبي / وساس مظلمات غابت الأشياء / وراء حجابهنّ و جفّ فيها منبع النور / ذكرتُ الطلعة السمراء / ذكرتُ يديك ترحفان من فرق و من برد (المصدر نفسه، ج ١ ص ١٥٨).

فيصف حالته الدرامية بينما يقترب منه الموت شيئاً فشيئاً وهو يلتمس أداة يدفعه بها مرتبكاً مضطرباً من الخطف الموت الطائر الضارّ عليه، على العصفور الضعيف الصغير ولكنّه لا يجد أيّ عون و مساعد، فيقول:

إخطف الموت عليّ كإخطف الباشق / على العصافير، أحال ظهري / عمود ملح أو عمود جمر / ... / أيّ سلاح؟ آه، أيّ ساعد؟ / سللت من قصاندي / سيفاً كأن البرق حداد رمي أصوله (المصدر نفسه، ج ١ ص ١٥٩).

هذا ويبدو أنّ تهافت هواجس الخاطر المتجسدة في مفردات (البلاء، الألم، المصيبات، الرزاياء، الليل، الجراح، الأوجاع، الردى، الظلام، القدر، الانتظار، الحنين الضجر، التمزق، الداء، الأعباء، الغربة) و أخيراً (الموت) - كما في الأمثلة الماضية الذكر - على الشاعر و روحه المتعب، يجعل القصيدة تحكي عن صراع مرير درامي يتمثل في البعد الخارجي منها، مع السرد الوصفي الذي التزمته القصيدة من البداية إلى النهاية.

وتأتي المطولة الثانية التي يتابع الشاعر فيها القضية العراقية المعاصرة، والتي تدعى "المومس العمياء" فيهتمّ الشاعر بدرامية الحوار الداخلي لعوامل كثيرة كالعامل الاجتماعي أو السياسي أو الحضاري أو الذاتي. وينجم الحوار الداخلي عن الصراع المركّب الداخلي بين العقل و العواطف فنجد أنّ المومس العمياء وقعت في صراع نفسي مركّب إذ أخذ يتعد عنها الزمن و تشتت حاجتها الى الطعام فأخذ الصراع يتعمّد و ماخطر لها أنّ سبب اعراضهم عنها هو في عينيها وشيخوختها وإثما أخذت تظنّ أنّ جارّها ياسمين حاقدة عليها وهي تفسد زيتها. و هكذا لايمكننا فصل الحوار الداخلي عن الصراع النفسي فهما سبب وأثر. فالصراع دافع والحوار مظهر. وقد يرتبط الحوار الداخلي بنوع من أنواع التفكير وهو تحيّل الذاكرة فتعتمد الشخصية في بناء حوارها الداخلي على ذكريات سابقة تعيد الشخصية في بناءها. وهذا ما وجدناه في المومس إذ تذكّرت أبها الصياد الذي كانت تساعده في عمله وتذكّرت كيف قتل وتذكّرت صباها وجمالها واقبال الزبائن عليها (الموسى، ص ٢٨٤ و ٢٨٥). حيث يشير الشاعر في السطور التالية:

و لعلّ غيرة "ياسمين" و حقدّها سببُ البلاء: / فهي التي تصنعُ الطلّاءَ لها و تمسح بالدرّور / وجهاً تطفأت
النواظرُ فيه ... / - كيف هو الطلّاءُ؟ / و كيف أبدو...؟ / - "وردة.. قمر.. ضياء!" / ... / يا
ليت للموتى عُيوناً من هباء في الهواء / ترى شقّاتي / فيرى أبي ذمه الصريح يُعبُّ أو شال الدماءُ /
كالوَحل في المُستنقعات. فلا يردُّ المخاطبين / أبّ سواه لأنّ جدّة أم ذاك من الأماء. / ... / كالقمح لُونك
يا ابنة العرب! / كالفجر بين غرائش العنب / أو كالفرات، على ملامحه / دعةُ الفرى و ضراوة الذهبُ
(السياب، ج ١ ص ٢٨١-٢٨٣).

و عندما نعود إلى بداية القصيدة نعاين عنصراً نمطياً، هو السرد الوصفي، يتابعه الشاعر كتمهيد، كما يتخذ القاص عملية السرد بالوصف عادةً؛ فيصور إطباق الليل، وتوافد العابرين على بيوتهم ليسكنوا في دعة أحضان أهلها، خوفاً من الليل البهيم الذي يخرج من وجاره ليتسكع في شوارع المدينة الموحشة، بحيث نرى تلك الصورة في الأبيات التالية:

الليل يُطبقُ مرةً أخرى فتشرّبه المدينة/ و العابرون، إلى القرارة.. مثل أغنية حزينه/ و تفتحت، كازاهير
الدفلى، مصابيح الطريق، / ... / من أيّ غاب جاء هذا الليل؟ من أيّ الكهوف / من أيّ وجرٍ للذئاب؟ /
من أيّ عُشٍّ في المقابر دفّ أسفع كالغراب؟ (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٦٦).

بدأ السياب هذه القصيدة بوصف الطبيعة ليصل الى حالة البؤس التي تلبّست المومس العمياء فصار وصفها طريق الشاعر لعرض مكوناته تجاه المدينة والحياة والصراع الدائم

فيهما ويظهر أنّ السيّاب هو الذي يتكلّم ليصل بنا الى وصف حالة المومس وهي تعاني وحشة الليل والوحدة وانعدام الزبائن، فتعود بها الذكرى وتتداخل عند ذاك، الأزيمة وتنتقل عملية التصوير من الطفولة الى الشباب، من القرية الى الحقل، من الموت الى السقوط في هوة الدعارة تحت وطأة الحاجة وتتابع وقع أحذية الجنود ثمّ الزبائن الكثر أيامها الذهبية ثمّ انكسارها بعد عماها واحساسها الموت (عبد المجيد، ص ١٧٨ و ١٧٩). فإليك النماذج المفصّلة:

(مشهد الخوف): و الليلُ زاد لها عماها / و العابرونُ: / الأضلعُ المقوساتُ على المخاوفِ و الظنون (السيّاب، ج ١ ص ٢٦٩).

(مشهد الذكريات في الطفولة): قد كانَ - حتّى قبلَ أعوامٍ من الدّمِ و الخطيئةِ / نغراً يُكرّكُ أو يُفرثُ بالأقاصيصِ البريئةِ / لأبٍ يعودُ بما استطاعَ من الهدايا في المساءِ / لأبٍ يُقبَلُ وجهَ طفلةٍ التديّ أو الجينِ (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٧١).

(مشهد التحسّر على الذكريات زمن الشيخوخة): يا ذكرياتُ علامِ جنتِ على العمى و على السُّهادِ؟ / لا تُمهليها، فالعذابُ بأنْ تمرّي في إبتادٍ / قضّي عليها كيفَ ماتَ و قد تضرّجَ بالدماءِ (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٧٢).

(مشهد طفلة الجنود): و الله - عزّ وجلّ - شاءَ / أنْ تقدّفِ المُدُنَ البعيدةَ و البحارَ إلى العراقِ / آلافَ آلافِ الجنودِ ليستبيحوا، في زقاقٍ (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٧٥).

(مشهد البؤس في المدينة): كانت تقربُ من بصيرةٍ قلبها صُوراً علاها / صدأُ المدينةِ و هي ترقدُ في القرارةِ من عماها / كلّ الرجالِ؟ و أهلُ قريتها؟ أ ليسوا طيّبينَ؟ / كانوا جياعاً - مثلها هي و أبيها - بانسينَ (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٧٨).

(مشهد الانكسار والشيب): أتى المشيبُ يلفُ روحكِ بالكآبةِ و الضبابِ / فاستقبله على الرّصيفِ بلا طعامٍ أو ثيابٍ (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٨٢).

(مشهد الخيبة النهائية): البابُ أو صدّ / ذاك ليلٌ مرّ.. / فانتظري سواه (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٨٦).

وتنضمّ الى القصائد الدرامية، قصيدةٌ عنوانها "حفّار القبور" فنجد فيها أنّ الشاعر يدخل الموضوع بنمطٍ وصفي فيعرض في غيبه ذكره مشهد مدح واسع من القبور التي لا تنتهي، بينما تمبّ عليها أسراب من الطير، وهناك ضوء الأصيل يغيب، وجو كئيب يملؤه النعيب وطلل بعيد يتشاءب، وليلٌ يحدّق من بابه الأعمى. و الصورة كما يلي في الأبيات التالية:

ضوءُ الأصيلِ يغيّمُ، كالحلمِ الكئيبِ، على القبورِ / واه، كما ابتسمَ اليّ، أو كما بهتتْ شموعُ / في غيبِ الذّكري يُهوّمُ ظلّهنّ على دُموعٍ / و المدرجِ النائي تهبّ عليه أسرابُ الطيورِ، / ... / و تئادبُ الظلُّ البعيدُ - يُحدّقُ الليلُ البهيمُ. / من بابه الأعمى و من شباكه الخرابِ البليدِ، / و الجوّ يملؤه النعيبُ (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٨٦).

و يتلاشى الظلام ويبدو ظلّ حفّار القبور، فيرسم الشاعر صورةً له مليئةً بالتفصيلات الدرامية الدقيقة بحيث يجاهنا بمشكلته القائمة (الخوف و الموت).
هو ذا المساء / يدنو، و أشباحُ النجوم تكاد تبُدو، و طريق / خالٍ - فلا نَعشٌ يَلوُحُ على مَداه، و لا عَويلٌ - / أَلَا النَّعيبُ / و تُنهّدُ الرِّيحُ الطويلُ! (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٨٧ و ٢٨٨).
و يضع الحل (الموت و الهلاك) لتلك المشكلة بكلمات يرددها حفّار القبور على شكل الحوار المتضّرّع مع الرّب الخالد في طابع حركي درامي، كما في التالي:
يا رَبِّ ما دامَ الفَناءُ / إن لم يَمِتْ هذا المَساءُ إلى غَدٍ بعضُ الأنامِ؛ / هو غايّة الأحياء، فأمرُ يَهلكوا هذا المَساءُ ! / فابَعثْ به قَبيلَ الظّلامِ / سَأَموتُ من ظَماءٍ و جُوعٍ (المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٨٨).

و تمضي أيام ولا يحصل الحفّار على أجرٍ يقيه من الجوع، وليس بالطعام وحده يعيش هذا الحفّار فهو يرى الأرض تحظى من أحساد الحسان أكثر مما تتمناه أو جاعه وأوهامه ولها وليس له ما يشتهي. و تتصاعد أزمة الحفار و تتعقد، فهو للموت نذرحياته ولا يبدو أن أحداً يريد أن يموت فلنقم الحروب، إذن و ليكثر الأموات للحصول على أجر واف يسدّ الجوع، كما نلاحظ الأمر في الصراع القائم بين الموت و الحياة، والذي تجسد في الأبيات التالية:
مازلتُ أسمعُ بالحروبِ، - فأينَ أينَ هي الحروبُ؟ / أينَ السنابكُ و القذائفُ و الضّحايا في الدُروبِ... / لاظُلُّ أدفئها و أدفئها.. فلا تسمعُ الصّحارى / فأدسُ في قِمَمِ التلالِ عِظامَهِنَّ و في الكهوفِ؟ / فكأنَّ قَعَقَةَ المنازلِ في اللظى نَقَرِ الدُّفوفِ / ... / بُتتُ عن حربٍ تدور - لعلَّ عزرائيلَ فيها. (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٨٩).

وهكذا تتداخل في ذهن الحفار صورة حرب و قتلى و قبور و يتّحد الحب و الموت باقتران غريب فاذا ازداد الموتى استطاع الحفار أن يستبجح ما يشاء من النساء، و تلك منة لم يقدمها للحفار أحدٌ منذ وقت طويل فتضطرب في ذهنه أفكار و أحيلة ثم يجد لنفسه تبريراً فهو بعد لم يبلغ مستوى الغزاة المتحضرين الذين استباحوا الاطفال و النساء و الشيوخ:
و القاتلون هم الجناة و ليس حفّارُ القبور؛ / و هم الذين يُلَوّنونَ لي البغايا بالخمورِ / و هم المجاعة، و الحرائقُ و المذابحُ و التواحُ / و هم الذين سيتركونَ أبي وعمته الضرييرُ، / بين الخرائب يَنبشانُ رُكاهنَ عن العظامِ، / أو يفحصانَ عن الجنودِ، و يلهثانَ من الأوامِ (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٩١).

ويكشف الشاعر عن نوافذ حانة عبر الطريق يملؤها الدخان و تخنقها رائحة الخمر و الحفار يشدّ على زجاجته و يرنو الى الدرب و يدرك أنه لم يقتلع المدينة كالغزاة فليس هناك مالٌ يحقق

ما يريد فتتلاحق الصور وتنحصر في مخدع يؤدي به خياله الى امرأة يعتصرها حتى تتلاشى فيه ويظل الموت يقترن بالمرأة أبداً:

النور يَبْصُحُ من نوافذ حانة عبر الطريق / وتكاد رائحة الحُمور / تُلقي، على الضوء المشيع بالدخان و
بالفتور / ظللاً كألوان حيارى واهيات من حريق / ناء، تُهَوِّمُ، في الدُّجى الضافي، على وجه حزين /
وتلوح أشباح عجاج / خلف الزُّجاج... فَمِيمُ في الضوء السرايى العريق / و يَشْدُ حَفَّارُ القُبور على
الزُّجاجة باليمين (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٩٢)

ويسير الحفار حتى يتوقف عند بيت فتتهوي يداه على الباب العتيق ويطل وجه حزين ويجهش
الباب بالعويل وتُرْحَبُ انثى بالضيف في السرد الحركي.

و تَمَلَمَلَت قَدَمَان، و أرتفعت يدٌ بعد انتظار / و هَوَّت على الباب العتيق، فأرسل الحشْب البليد / صوتاً
كإيقاع المَعاول حين إِدبار النَّهار / بين القُبور الموحشات و أطبق الصَّمْتُ الثَّقِيلُ. / و أَطَلَّ من إحدى
التوافذ، و هي تُفْتَحُ في ارتياب / ووجه حزين... ثم، غاب! / وتحرك الباب المضعع و هو يُجهش بالعويل
/ و تقول في إكتئاب / صَيَّفٌ جديدٌ ثم تفركُ مُقلتيها في فتور (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٩٣ و ٢٩٤).

و في المقطع الأخير يسرع نحو المدينة ليرى المرأة التي عهدته باللقاء ولكنها ماتت كما مات
الناس فجعل الأمر يبتعد بالحفار عن قبر المرأة و هو يحلم باللقاء قائلاً:

ماتت كَمَن ماتوا، و واراها كما وارى سواها / و أسترجعت كَفَاه من يَدها اخطمة الدَّفينه / ما كان
أعطاها، و إن حَمَلت يدُ امرأة سواها / تلك النُقود، بل البقايا من نفايات المدينة - / و تَظَلُّ أنوارُ المدينة و
هي تلمع من بعيد، / و يَظَلُّ حَفَّارُ القُبور / نأى عن القبر الجديد / مُتَعَتِّرَ الخَطوات "يَحلمُ باللقاء، و
بالحُمور (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٩٤).

و يبدو من خلال البحث والقراءة أن لحفار القبور شخصيةً دراميةً شعوريةً تشعر بالوحشة
والإغتراب في الذات وهو رجلٌ طويل، يدل على ذلك ظلُّه الطويل، ذو مقلة جوفاء وفم متسع
، كفاه جامدتان يعيش في كوخ و وضعه لا يختلف عن ظاهره. وليس حقد حَفَّارِ القبور على
مجتمعه والجنس البشري ناجماً عن منفعة شخصية وحسب و إنما تضافرت مصلحته مع موقفه
من مجتمعه الذي لا يستحق الحياة فهو مجتمع فاسد، فاسق، فاجر، تاجر، عاصٍ ومتجسّر وهو
لا يستحق سوى الفناء الذي تذكر لنا الكتب المقدسة (تحليل الموسيقى، ص ٢٤٠ و ٢٤١)، في ما يلي:

و هَزَّ حَفَّارُ القُبور / يُمناه في وجه السماء و صاحَ رَبِّ. أ ما تُثورُ / فثبيد نَسَلَ العار، تُحرقُ، بالرُّجوم
المُهْلِكات / أحفادَ عادِ بأعةِ الدم و الخطايا و الدموع؟ / يا رَبِّ مادام الفناء / هو غايةُ الأحياء، فأمر
يَهلكوا هذا المساء (السياب، ج ١ ص ٢٨٨).

ويغطّ حفار القبور في أمنياته إلى أن تقوم الحروب الطاحنة. يتحول المكان إلى معاصر للدماء وتحوّل الدماء إلى خمرة مُعتقة يسكر بنشوتها حفار القبور فيشبع بهم القبور إلى الجسد ونهم نفسه إلى الحياة، لكنّ ضمير حفار القبور يستيقظ لحظةً ليؤتبه على أحلامه وأمنياته التدميرية وتندفع موجة عارمة من سخطه على المجتمع لتسمع هذه اللحظة الغريبة. فإذا يصر على تحقيق أمنياته هذه ويصلي لهذا الغرض ثم ينذر نذور مختلفة. فاذن نرى له شخصية غنية مؤارة بالحركة من الداخل وهي سادية مرّةً ورازوخية مرّةً أخرى مؤمنة بالقيم مرّةً، وله شخصية متصارعة تستعذب الألم الذي يقع عليه وعلى الآخرين (الموسى، ص ٢٤٢-٢٤٤) كما ينجلي هذا الأمر في كلام الشاعر إذ ييوح بنفسانية حاقدة ناشئة بالميل إلى العنف الناضب بالدماء:

تَدْرُ عليّ: لئن نُثِّبَ لأزرعنّ من الورودُ / ألفاً تُروى بالدماء.. و سوف أرصفُ بالثُّقودُ / هذا المزار.. و
سوف أرخصُ في المهجير بلا حذاءٍ / و أعدّ أحذية الجنود... / وأخطُ، و في وحل الرصيف و قد تلتخّ
بالدماء (السياب، ج ١ ص ٢٩٠).

وقصيدة أخرى مطولة تسمّى "الأسلحة والأطفال" تبدأ المطلع بالوصف الطبيعي الجميل ويتكرر، خلال القصيدة، ذلك الوصف النمطي الدرامي ذو الإيقاع بغرض التأثير في نفس السامع والقارئ .

عصافيرٌ أم صبيّةٌ تمرحُ / عليها سنًا من غدّ يلمحُ ؟ / و أقدامها العارية. / محارٌ يُصلصلُ في ساقيه. /
لأذياهم رفة الشمالِ / سرتُ عبر حقلٍ من السنبِلِ / و هسهسة الحنيز في يوم عيدٍ / و غمّمة الأم باسم
الوليد (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٩٦).

فيصف حالة الأب العائد من المهنة اليومية ومقابلة الأطفال له بالكركرات، ثمّ المسامر بالليالي الشتوية وذكريات الطفولة وأيام الشباب، و يذكّر القارئ، كما وصف، مشهد الذكريات في الطفولة في قصيدة المومس العمياء :

كَم من أبٍ من سعيه الباكرِ / و قد زَمَ ناظره العناءُ / و قد زَمَ ناظره العناءُ / و غشّاهما بالدم الخائرِ /
تلقاه في الباب، طفلٌ شرودُ / يُكرِكُرُ بالضحكة الصافية / ... / و هم في ليالي الشتاء الطوالِ / ربيعٌ من
الدفء والعافية / تلمّ العجائز فيه الورودُ / و يلحنُ عهداً صبا ثانية (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٩٧).

و يمتدّ صوت العصافير و زقزقاتها إلى أن يتغلغل فيه دويّ الحديد والرصاص، و يستمرّ تدرج الصوت والدويّ بإيقاعٍ درامي هندسي، خلال القصيدة، على شكل بارز. فإليك نبذة من العملية الإيقاعية الدرامية :

" حَدِيدٌ عَنَدَ ... سَيْقُ / رَصَا... ص / حَدِيدٌ... سَدُ / ... / " حَدِيدٌ عَتِيقٌ... / حَدِيدٌ عَتِيقٌ ! / رَصَا... ص " فَحَتَّى كَأَنَّ هَوَاءَ / رَصَا ص، وَ كَأَنَّ الطَّرِيقُ / حَدِيدٌ عَتِيقٌ (المصدر نفسه، ج١ ص٢٩٩).

تتكرر هذه الكلمات لتكون وسيلةً يستعين بها الشاعر لإنهاء فكرة أو الإبتداء بفكرة أخرى للدلالة على الحركة - و تلك ميزة القصائد الطوال الحرة - والتي تتجلى في تكرار هذه الكلمات مهمات التكرار الدرامية عبد اللطيف عبد المجيد، ص١٩٢). و الفكرة الغالبة في القصيدة تتمثل في صور الأطفال و زغاريد الأسلحة وهي صورة متضادة بين الخير والشر، وبين الشرود و الأمن، وبين البراءة والخبث، فيعلو الصوت فيعقبه الإرتطام .

حَدِيدٌ وَ نَارٌ، حَدِيدٌ وَ نَارٌ... / وَ تَمَّ ارْتِطَامٌ، وَ تَمَّ انْفِجَارٌ، / وَ رَعْدٌ قَرِيبٌ، وَ رَعْدٌ بَعِيدٌ / وَ أَشْلَاءُ قَتْلَى، وَ أَنْقَاضٌ دَارٌ ! / حَدِيدٌ عَتِيقٌ لِعُرْوٍ جَدِيدٍ (السياب، ج١ ص٣٠١).

فتمتد صورة الدمار و الهلاك إثر تلك الحرب الدامية الدرامية في قول الشاعر حيث الردى يحوكُ دماً، و دخاناً، و ناراً، كما في المثال التالي:

يَحُوكُ الرَّدَى غَزْلَهُ الأَسْوَدَ ! / دَمًا أَوْ دُخَانًا ؟.. يَحُوكُ الرَّدَى / شُبَّكَأً مِنَ النَّارِ حَوْلَ البُيُوتِ / عَلَى صِيبَةٍ أَوْ صَبَايَا تَمُوتُ ؟ (المصدر نفسه، ج١ ص٣٠٢).

و في تصوير الشاعر للأزمة الدرامية، يؤدي ذلك الدمار إلى خلو المكان من لعب الصغار في البيادر حين الضحى و من همس طاحونة و طرق ساعي البريد:

فَلَا يَبْدُرُ فِي سُهُولِ العِرَاقِ / وَلَا صِيبَةٍ فِي الضُّحَى يَلْعَبُونَ / وَلَا هَمْسُ طَاحُونَةٍ مِنْ بَعِيدٍ / وَ لَا يَطْرُقُ البَابَ سَاعِي البَرِيدِ / يُبْشِرُ وَ لَا مَمْرَلٍ / يُضِيءُ الدُّجَى مِنْهُ نُورٌ وَ حَيْدٌ (المصدر نفسه، ج١ ص٣٠٦).

و يتخلل القصيدة صوتٌ مررد يقول (سلامٌ) فينعكس (سلامٌ) ايحاءً بالوداع للحياة الناضحة بمظاهر الجمال مما يشبه ذلك بالترنيم الداخلي.

سَلَامٌ عَلَى العَالَمِ الأَرْحَبِ / عَلَى الحَقْلِ، وَ الدَّارِ، وَ المَكْتَبِ / ... / سَلَامٌ عَلَى العَالَمِ الأَرْحَبِ / عَلَى مَشْرِقٍ مِنْهُ أَوْ مَغْرِبٍ (المصدر نفسه، ج١ ص٣٠٧-٣٠٩).

إلى أن يتكرر المطلع في المقطع الأخير إيماءً بحالة الحياة في الماضي الزاهر ولما تنتهي هذه الحالة إلى زجرة الرصاص مما يليه الدمار والحراب والإطاحة بالحياة.

ب - قصائد قصيرة :

نعني بالعنوان ما لم يكتمل من عناصر الدراما في تلك القصائد إلا ما يجرّ في مواقف قصيرة منها دون أن يتطلع الشاعر الى عرض شعر قصصي متكامل. فابتداءً السياب أول تجربة درامية في

قصيدة "في السوق القديم" فنراه يقدّم صورةً وصفيةً معتادة مكررة جارية من المطلع الى ثنايا القصيدة ثم يوحى الشاعر بالظلمة والغربة والخوف والحزن والغممة ابحاءً رومانسياً .
 الليلُ والسوقُ القديمُ / خَفَّتْ به الأصواتُ إلا غَمَمَاتِ العابرينُ / وخطى الغريبُ و ما تبثُّ الرِّيحُ
 من نعمٍ حزينٍ / في ذلك الليلِ اليهيمُ / ... / كم طافَ قبلي من غريبٍ / في ذلك السوقِ الكئيبِ /
 فرأى، و أغمضَ مُقلتيه، و غابَ في الليلِ اليهيمِ (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٤).

و هكذا يستمرّ الوصف ذو الصبغة الدرامية في القصيدة إلى أن يتخلله بعض عنصر الحوار الخارجي (الديالوج) كما يأتي ذلك في الأبيات التالية:

قالت - و رجّع ما تبوحُ به الصدى "أنا من تُريدُ!" / "أنا من تُريدُ"، فأين تمضي؟ فيم تضربُ في القفارُ /
 مثلَ الشريدِ؟ أنا الحبيبةُ كنتُ منك على انتظارٍ / أنا من تُريدُ... و قبّلني ثم قالت - و الدموعُ / في
 مُقلتيها- "غير أنّك لن ترى حُلمَ الشَّبَابِ" / ... / "أنا من تُريدُ، فأين تمضي بين أحداق الذئاب / تتلمسُ
 الدربَ البعيدَ؟" (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٦ و ٢٧).

وأما قصيدة "اللقاء الأخير" فيتمّ فيها الحوار الخارجي (الديالوج) وحده دون عنصرٍ آخر، في سرد خطابي (يعني استخدام يا، أنت) كما يتبلور ذلك في النص التالي:

يا همسةً فوق الشفاهُ / ذابت فكانتُ شبه آه / يا سُكرةً مثلَ ارتجافاتِ الغروبِ الهائياتُ / ... /
 "لا، لن ترائي، لن أعودُ" / هيهاياتُ لكنّ الوعودُ / "تبقى تلحُّ.. فخفتُ أنتَ، و سوفَ آتي في الخيالِ /
 "يوماً إذا ما جئتُ أنتَ، و ربّما سألَ الضياءُ" (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٩).

وأما قصيدة "أغنية قديمة" فتتحوّل منحنى "في السوق القديم" في السرد الوصفي الدرامي إنطلاقاً من مشهد المقهى وما يمثل من زحام ومظاهر تعب وصوت وظلمة، كما في المثال الآتي:
 في المقهى المُزدحمِ النائي، في ذاتِ مساءً، / و عيوني تنظرُ في تعبٍ، / في الأوجهِ، و الأيدي، و الأرجلِ، و
 الحُشبِ: / و الساعةُ تهزُّ بالصخبِ. / و تدقُّ-سمعتُ ظلالَ غناء.. / أشباحَ غناء.. / تنهّد في الحاني،
 و تدورُ كإعصارٍ / بال مصدورٍ / يتنفّسُ في كهفِ هارٍ / في الظلمة منذُ عُصورٍ! / أغنية حُب.. أصداءُ
 (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٩).

وتجري صورةً دراميةً أخرى في المقطع الأخير لدرات غبار حيث الجو مليء قائم بالغبرة، والصوت لا يزال يوسوس خالداً باقياً في البيئة الريفية، موطن الشاعر.
 ذرّاتُ غبارٍ / تهتّزُ و ترقصُ، في سأمٍ، / في الجوّ الجائشِ بالتّعمُ / ذرّاتُ غبارٍ / ... / كم جاء على الموتى-
 و الصّوتُ هنا باقٍ / ليل.. همار!! (المصدر نفسه، ج ١ ص ٦٨).

يتكرر ذلك المنهج الوصفي الدرامي كتمهيد للقصّ في قصيدة "في القرية الظلماء" التي تقدم صورةً من الطبيعة الريفية المألوفة وأناقيتها، فيعاد بثّها في نهاية المطاف مع ما يتخللها بعض الحوارات .

الكوكبُ الوَسْنانُ يُظْفَى نارهَ خَلْفَ التلالِ / و الجَدولُ الهذارُ يَسْرُه الظلامُ / إلّا وميضاً، لا يزالُ / يَظفو و يَرسِب...مثلَ عَيْنٍ لا تَنامُ، / ألقى به النجمُ البعيدُ / يا قلبُ.. ما لك، لستَ تَهْدأ ساعةً ماذا تُريدُ؟ (المصدر نفسه، ج ١ ص ٧٧ و ٧٨)

و قصيدة "المخير" يبتعد الشاعر فيها عن الوصف الخارجي ولكن يعتمد على الحوار في حسد القصيدة كلّه إلّا أنّه لا يتكلم بصوته المباشر بل يُفوّض هذا الأمرَ راوياً تخيلاً يقوم بعملية الحكمي. والشاعر نفسه يتقمص شخصية المخير - و له شخصية قمرية تستمد قوتها من السلطة العليا وهو أجبر السلطة لأنّ ضميره مات- و يرتكب الجرائم. والضحايا الساقطة على يده تُعدّ بذر الخير في داخله يُخفي على ما تبقى في نفسه من شرور و لكنّه يبقى هو ضحية المجتمع الذي دفعه إلى هذه المهنة (خليل الموسى، ص ٢٥١-٢٥٣)، أو الخنة باعتبار الجبر والقهر السلطوي، دون أن يتمتّع بالاختيار والحرية، أو الإرادة الإنسانية النبيلة التي تهدي البشر إلى روح الإباء والعزة بدل الحقارة، كما يلي:

أنا ما تَشَاءُ، أنا الحَقِيرُ / صَبَّغُ أحذية العُزاةِ، و باتعُ الدَمَ و الضميرُ / للظالمينَ، أنا الغُرابُ / يَقتاتُ من جُثثِ الفِراخِ، أنا الدمارُ، أنا الخُرابُ (السياب، ج ١ ص ١٩١).

وغدا الشاعر يحس بوجوده نائراً ساخطاً على الحقارة فلا ينسى شعوره بحياة الضمير، و يحس أنّه لا ينبغي أن يكون أجبر المتجبرين، لذلك يبدأ صراعاً متشابكاً درامي كعنصر أصيل للطابع الدرامي للقصيدة الحديثة، بين طرفي التّراع (أنا اللّئيم وأنا القوي)، كما يبدو مما يأتي:

أنا ما تَشَاءُ: أنا اللّئيمُ، أنا الغيبيُّ، أنا الحَقودُ / لكنّما أنا ما أريدُ: أنا القويُّ، أنا القديرُ / أنا حاملُ الأغلالِ في نفسي، أُقيدُ منَ أشاءُ / ... الخوفُ و الدَمُ و الصَّغارُ فأنيّ شيءٌ أرتجيه ؟ / فعلى يدي دَمٌ و في أذني وهوهةُ الدماءِ / و بمقلتي دَمٌ و للدم في فمي طعمٌ كَرِهه! (المصدر نفسه، ج ١ ص ١٩٢).

ويختلف ذلك أن يثور الشاعر بصوت عنيد على العالم كلّه لأنّ الخزي شمله من جميع الأنحاء، لذلك يدعو عليه في حوار خطابي، و يرى إثره في الموت منجىً لما ساءه المصير، رغم أنّه سيحيى وإن لا يرجو السعادة والأمل، بحيث يقول:

سَحَقاً لهذا الكونِ أجمعَ و ليحلُّ به الدمارُ / ما لي و ما للناسِ؟ لستُ أبأ لكلِّ الجانعينِ. / ... / إني سَأحبي لا رجاء و لا اشتياق و لا نُزوعُ، / لا شيءَ غيرَ الرُعبِ و القلقِ المُضِّ على الضميرِ / ساءَ المَصيرُ! (المصدر نفسه، ج ١ ص ١٩٢).

قصيدة "تموز جيكور" اعتمدت مخططاً درامياً في بنائها ويلاحظ أنّ بعض ملامح الغنائية لازالت عالقة بالقصيدة بأسلوبها السلس وصورها المتألقة وموسيقاها الرائعة، فضلاً عن توظيف الشخصية الأسطورية (تموز)، إله الخصب في الأسطورة البابلية، التي تربط دورة الطبيعة بحياة الآلهة وموتها فقد اتخذ السياب من تموز قناعاً ليسقط تجربته المعاصرة على ملامح الشخصية الأسطورية فتبدأ القصيدة في مقطعها الأوّل. مشهد قُتل فيه تموز عندما داهمه حترير برّي وأصابه بجروح غائرة فانساب الدم منها حتّى روى الأرض (محمد علي كندي، ص ٢١١ و ٢١٩)، فهذا هو ذا المشهد الذي يصور ذلك الأمر:

نابُ الحترير يَشقُّ يدي / و يغوصُ لظاه إلى كَبدي، / و دمي يَتدفقُ، يَنسابُ: / لم يغدُ شقائق أو قمحا
(السياب، ج ١ ص ٢٢٣).

من المفترض أن تكون دماء تموز مصدر خصب للأرض وفق الأسطورة غير أنها تكون مصدر جذب وجفاف بدل الشقائق و القطاف فجاء هذا التوظيف العكسي للشخصية الأسطورية معبراً عن حالة الشاعر النفسية (محمد علي كندي، ص ٢٩٠)، و النوازع المكبوتة الداخلية، كما في الأسطر الآتية:

أُيسقسقُ فيها عُصفورُ / و لساني كومةُ أعوادٍ ؟ / و الحقلُ، متى يلد القمحا / و الورْدُ، و جُرْحي مَغفورُ
و عظامي ناضحةٌ ملحا / لا شيء سوى العدم العدم / و الموتُ هو الموتُ الباقي (السياب، ج ١ ص ٢٢٤).

وبات من الواضح أنّ السياب يعوّل على التفكير الدرامي الناهض على التضاد القائم بين حقيقتين في المقطع الذي يتراوح ذلك بين البداية والنهاية للقصيدة في الحديث عن جيكور، حيث يعتريه الشك بين فكرة "ستولد جيكور" و فكرة "أ تولد جيكور" وبين فكرة "الثور سيورق والثور" و فكرة "هيهات أ تولد جيكور" كما نشاهد في الأبيات التالية:

جيكورُ .. ستولدُ جيكورُ، / الثور سيورقُ و الثورُ / جيكورُ ستولدُ من جُرْحي، / ... / هيهاتُ، أ تولدُ
جيكورُ / إلا من خضة ميلادي؟ / هيهاتُ، أ يَبنقُ الثورُ (المصدر نفسه، ج ١ ص ٢٢٤)

وهكذا تهدف تقنية القناع، كما في تموز وجيكور أحياناً، إلى تحقيق قدرٍ من الدرامية في القصيدة الحرة مع الذاتية الغنائية في جوهرها. فالقصيدة من خلال ذلك لا تفقد حرارتها الغنائية و لا الدرامية و بل تمزج بينهما جيّداً، كما مرّ ذلك في الأمثلة الماضية الذكر.

قد استفاد الشاعر في قصيدته "المسيح بعد الصلب" من العناصر الدرامية ما يكمن فيه من طاقة حوارية، و قناعية، وإيقاعية للتكرار، من ثمّ يتخذ الشاعر شخصية السيد المسيح قناعاً و«يحوّل هذه الشخصية الدينية إلى قناع شفاف ويتحدث من خلاله عن تجربة صاحبه في

الصلب بضمير المفرد المتكلم (أنا) فيستخدم الصلب التاريخي رمزاً للصلب المعاصر الذي يعانیه الشعب العراقي «خليل الموسى، ص ٢١٧»، في إطار الوطن المتعب الكاوي.
بَعْدَ مَا أَنْزَلُونِي، سَمِعْتُ الرِّيحَ / فِي نُوحٍ طَوِيلٍ تَسْفُ النَّخِيلَ، / وَ الخُطَى وَ هِيَ تَنأى. إِذَنْ فَالجِرَاحُ / وَ الصَّلْبُ الَّذِي سَمَّرُونِي عَلَيْهِ طَوَالَ الأَصِيلِ / لَمْ تُمَتْنِي وَأَنْصَتُ: كَانَ العَوِيلُ. / يَعْبُرُ السَّهْلَ بَيْنِي وَ بَيْنَ المَدِينَةِ (السياب، ج ١ ص ٢٤٥ و ٢٤٦).

و يتلوّن الإيقاع الدرامي مع تلوّن المعاناة في القصيدة حيث يتخذ الشاعر تفعيلة (فاعلن) للتعبير عن الألم و الحزن اللذين يعانيهما المسيح ويتصاعد الحدث شيئاً فشيئاً مع تصاعد المعاناة النفسية و توحيد الألم بالحزن فكان الشاعر في حاجة إلى إيقاع أنشط لينهض العمل الى ذروته فاستبدل بتفعيلة (فاعلن) تفعيلة (فعلن) ثم يعود الإيقاع الى التفعيلة (فاعلن) مع انحدار الحدث إلى النهاية و حفة حدة الوتر و تكتسب بذلك الغنائية عمقاً درامياً و تكتسب الدراما نصيباً من التوتر الإيقاعي الخارجي (الموسى، ص ٢٩٩ و ٣٠٠). هذا، وفي تكرار (قدم) اللفظي المتتابع، يتجلى نوع من الإيقاع الداخلي الذي يكشف عن اهتمام الشاعر بالإيحاء الدرامي لعنصر التكرار حيث يتخلله الحوار المتسائل المكثف الحائر.

قَدَمٌ تَعْدُو، قَدَمٌ، قَدَمٌ / القَبْرُ يَكادُ بِوَقْعِ خُطَاها يَنْهَدُمُ. / أ تَرى جَاءوا؟ مَن غَيْرُهُم ؟ / قَدَمٌ.. قَدَمٌ. قَدَمٌ / أَلْقَيْتُ الصَّخْرَ عَلَى صَدْرِي، / أَوْ ما صَلَبُونِي أَمْسٍ؟ فَها أَنَا فِي قَبْرِي. / فَلْيَأْتُوا-إِنِّي فِي قَبْرِي. / مَن يَدْرِي أَنِّي.. مَن يَدْرِي؟؟ (السياب، ج ١ ص ٢٤٧).

وأما قصيدة "أنشودة المطر" فيتداخل فيها الذاتي والموضوعي، والأهم الشخصي والأهم الوطني، الإحساس بالغربة ودمار الوطن، والانكسار والاندفاع، والانتماء السياسي والنضال الوطني. وتشكّل درامية أنشودة المطر من هذا التلاحم الحميم بين (الأنا والنحن) فتأخذ (الأنا) قوتها من (النحن) ويتعالى صوت (النحن) بصمود (الأنا) ونصل الى هذه الدرامية عبر تمهيد وصفي مكون من صور الاشرار المشوب بالهم المؤطر بالأمل وهي صور جزئية خلابة (عبد اللطيف عبد المجيد، ص ٢٠٦).

عَيْنَاكَ غَابَتَا نَخِيلَ سَاعَةِ السَّحَرِ، / أَوْ شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنأى عَنْهُمَا القَمَرُ. / عَيْنَاكَ حِينَ تَبْسِمَانِ تُورِقُ الكُرُومُ / وَ تُرْقِصُ الأَصْواءُ.. كالأَقْمَارِ فِي نَهْرٍ (السياب، ج ١ ص ٢٥٣).

يستخدم الشاعر عنصر الحوار المألوف الدرامي في ثنايا القصيدة حيث يخاطب الخليج الحبيب فيقول في مقطع قصير جداً بأبسط الألفاظ الشعرية :

أصيحُ بالخليجُ، "يا خليجُ / يا واهبَ اللؤلؤ، و الخار و الردى!" / فيرجعُ الصدى / كأنه التّشيجُ / "يا خليجُ" (المصدر نفسه، ج١ ص٢٥٥).

يتكرر صوت (مطر) موحياً بالآتي المستقبل الخصب و من ثمّ يظلّ محرّكاً للحظات الدرامية الإيقاعية في نفس المخاطب المتلقّي بتدبير هندسة واعية من الشاعر في تقسيم دور الكلمة (مطر) في الجملة الشعرية بين الثلاثية و الثنائية.

رَحَى تَدورُ في الحقول... حَوْلَهَا بَشَرٌ / مَطَرٌ... / مَطَرٌ... / مَطَرٌ... / و كَم ذَرَفْنَا لَيْلَةَ الرَّحِيلِ، مِنْ دُمُوعٍ / ثُمَّ اعْتَلَلْنَا-خَوْفَ أَنْ نُلَامَ-بِالْمَطْرِ / مَطَرٌ... / مَطَرٌ... (المصدر نفسه، ج١ ص٢٥٦).

والحديث عن الدرامية في هذه القصيدة يعتمد، أساساً، على موسيقى الكلام والقاموس اللفظي الزاخر بالايقاع الناجم عن التكرار، لأنّ «التكرار الحديث يتزع الى ابراز ايقاع درامي سيكولوجي» (رجاء عيد، ص٦٠).

و تعتمد قصيدة "إرم ذات العماد" على ثنائية المقابلة بين الرغبة و العجز، بين الخصب والعقم، فالتقابل إذن هو أساس الحركة في القصيدة و الحركة أساس هذا التقابل، فمن خلال هذا التقابل تتضح لنا أبعاد الموقف النفسي الذي أكّده الشاعر في نهاية القصيدة و لعلّ هذا سبب جوهرى في ضعف البناء الدرامي فيها فقد تحوّلت النهاية إلى خطبة وعظيمة كان من المفروض أن تختفي داخل البناء الدرامي فامتألت القصيدة الدرامية بالعديد من الأصوات المستحضرة من التاريخ برصيدها الإنفعالي الكامن في ارتباط الصوت بالموقف التاريخي أو الأسطوري (الورقي، ص١٥١ و١٥٢). فيقول الشاعر في سياق حكائي حوارى وصفى:

مِنْ خَلَلِ الدُّحَانِ، مِنْ سِيكَارِهِ، / مِنْ خَلَلِ الدُّحَانِ. / مِنْ قَدَحِ الشَّايِ وَ قَدْ نَشَّرَ، وَ هُوَ يَلْتَوِي، إِزَارَهُ / لِيَجْبِجِبَ الزَّمَانُ وَ الْمَكَانُ، / حَدَّثَنَا جَدُّ أَبِي فَقَالَ: "يَا صِغَارُ، / مُقَامراً كُنْتُ مَعَ الزَّمَانِ؛ / نُقُودِي الْأَسْمَاكُ، لَا الْفِضَّةُ وَ النَّضَارُ، / ... / إِرْمُ / فِي خَاطِرِي مِنْ ذِكْرِهَا أَلْمُ / حُلْمِ صِبَايِ ضَاعَ.. آه ضَاعَ حِينَ تَمُّ / وَ عُمَرِي أَنْقَضَى (السياب، ج١ ص٣١٥-٣١٨).

ويختفي ضعف الظاهرة الدرامية في (و عمري إنقضى) إذ يختم الشاعر قصيدته عن أرتباك و مفاجئة دون عنصر الحل القصصي المنظور.

و في قصيدة "في الليل" يدور الوصف والحوار فيها من أجل خلق جو درامي حيّ لما اعتاد الشاعر عليه في استهلال القصائد بمهما- و كما رأيناه في النماذج السابقة الذكر - . فمنها الأبيات التي يتحدث الشاعر فيها عن إنسداد باب الغرفة، و هيمنة الجو المخيف الجائش

بالصمت العميق والخيالات المتحركة (المفزعّات) في البستان خلف ستائر الشبّاك، ونرى فيها صورة الأم الشبح في المقبرة مع وحشة الإنفراد، فعرضها كما يلي:

الغرفةُ موصدةُ البابُ / و الصمّتُ عميقُ / و ستائرُ شبّاكي مُرخاةُ / رُبّ طريقُ / تنصّت لي، يتّردّد بي
خلف الشبّاك، و أنوأي / كمفزعُ بستان، سُودُ / ... / و سرّيتُ: ستلقاني أُمّي / في تلك المقبرة التّكلى
/ ستقول: "أ تفتحمُ الليلا / من دون رَفِيقُ؟ / جوعانُ؟ أ تاكل من زادي (المصدر نفسه، ج ١ ص ٣١٨).

و أمّا قصيدة "أسير القراصنة" فجاء في مطلعها قول الشاعر هكذا:

أجبحه في دوحه تخفقُ / أجبحه أربعة تخفقُ / و أنت لا حبُّ و لا دارُ / يُسلمك المشرقُ / إلى مغيبِ
ماتت النارُ / في ظلّه.. و الدروبُ دوّارُ (المصدر نفسه، ج ١ ص ٣٤٥)

برزت أمامنا الطبيعة الحوارية الداخلية (المونولوج) التي تتحرك خلال الصورة في مجملها وتطالعنا الطبيعة الخارجية الوصفية على صورة الأجنحة التي تخفق في الدوحة وهي تدلّ على تناغي إلفين وعلى إطمئنان وسعادة لهما في الوكر، كما في السطر الأوّل والثاني، وتأتي الصورة الثانية، في السطر الثالث، تخالف الأولى في أنّ الأولى أشتقت من الطبيعة بينما الثانية أشتقت من الذات الشاعرة التي لا تعتمد على عنصر طبيعي فهذا التقابل بين الصورتين حركي يدلّ على أنّ الشاعر لا ينعلق على نفسه بل تتمثل ذاته في ابعاد خارجية في لغة درامية. وتأتي المقابلة بين المشرق والمغرب لا عن طريق درامية لفظية بل درامية ذاتية تنمّ عن ذات الشاعر وهذه الدرامية يكون لها رصيد شعوري يبرز في التقابل وتبرز القيمة الدرامية في "ماتت النار في ظلّه" بتقابل النار الحركي و الموت المسكونفي الظلّ. (إسماعيل، ص ٢١٦-٢٩٢).

النتائج

لاحظنا أنّ مفهوم الدراما تطوّر، مروراً بالمرحلية إلى الفنون الأخرى كالرواية والموسيقى والشعر...، تطوّرًا بالغاً مرتبطاً بالحدث والصراع في أعلى ذروتها كما بالشخصيات، والصور، والحوار، والقناع، والإيقاع... وهي تشكل عناصر الدراما العامة - في عمل فني مركب فأصبح التعبير الدرامي هو أعلى صور التعبير في الشعر الحديث الحر عند الشعراء المعاصرين بعد أن كان الشعر غنائياً. من ثمّ جمعت قصائد في شكلها الحر عند السيّاب تنزع إلى الدراما في نخطي القصائد المطولة والقصائد القصيرة إذ يكتب الأوّل قصصياً متكاملًا يتعامل بكل الأدوات أو العناصر ويكتب الثاني مستمدًا ببعض العناصر يتعد عن التقرير.

هذا وأخذت القصائد المطوّلة - و يقلّ عددها عند السياب - تعتمد على عناصر مختلفة كما في "سفر أيوب" التي تنصبّ على القناع والسرد الحكائي والوصف (الصور) والحوار، هي التي تنمّ عن الحال المؤسف عليه، وإن لم تمثل أفضل النماذج الدرامية لما لم تتقمص عنصر القناع بشكل فني تماماً. وإنكبت "المومس العمياء" على الحوار الداخلي (المونولوج) غالباً إذ يوحي بالصراع المتقابل المركب بين العقل والعواطف. وتضرب "حفار القبور" في عرض المشاهد إلى الوصف. فكان الاهتمام بالدراما في "الأسلحة والأطفال" يتمثل عادةً في الوصف والإيقاع، وكل ذلك إضافةً إلى عنصر الصراع الدائم بين الحياة والموت (الحل النهائي) أو الردى، كما مرّ ذلك في طيّات الأمثلة.

وحظيت القصائد القصيرة، وعددها كثير، بالصبغة الدرامية بحيث تعتمد أكثرها على الوصف كمنطلق قصصي عادةً، وعلى الحوار والقناع والإيقاع المتبلور في تكرار اللفظ فيتمّ من خلال تلك العناصر ذلك الصراع المتوقع. إذن فنستخلص، أخيراً، أنّ القصيدة الحرة في صبغتها الدرامية قد إتّسمت لدى بدر شاكر السيّاب بما يلي :

- انتشار القصائد الدرامية على شكلها الطويل والقصير.
- المزج بين الغنائية والدرامية في القصائد الطويلة والقصيرة .
- الاعتماد على عنصري الحدث والصراع القائم المتقابل بين القوى المتضادة اعتماداً داخلياً، خاصةً بين الموت والحياة في نمط القصائد الطويلة.
- والانكباب، عادةً، على بعض العناصر الدرامية كالوصف، والحوار، والقناع، والإيقاع خارجياً، في نمط القصائد القصيرة.
- النجاح في معظم التزعة الدرامية إلاّ في "سفر أيوب" القصر القناع الأيوي في الأداء الوظيفي، إذ إنّ الشاعر لم يتقمص شخصية أيوب تماماً في طول القصيدة، بل في المقاطع الأولى رامزاً بها إلى همومه. و"إرم ذات العماد" لتحول نهاية القصيدة إلى خطبة وعظية و اختتامها عن آرتباك و مفاجئة دون عنصر الحل القصصي.

إذن فيمكننا أن نتحقق من الافتراض السابق ذكره كمسألة هامة أنّ الشاعر لقد نجح في تعاطي ظاهرة عناصر الدراما وما في مغزاها كمادة تعبيرية شعرية إلى حد بعيد؛ لأنّه يعتبر رائداً مبرزاً من رواد الشعر الحديث حسب ما قدّمنا من قصائد و غيرها من الإنتاج الشعري لديه.

و أخيراً نقتراح أن يصبح هذا المقال تمهيداً لإعداد رسائل أو مقالات تهمّ بموضوع الطابع الدرامي عند السيّاب و غيره من الشعراء المعاصرين إهتماماً بالغاً جامعاً شاملاً تفصيلياً حتّى تلوّح هذه الظاهرة للعين القارئة و الناقدة حليّة تكشف عن كوامنها التعبيرية الفنية الأدبية.

المصادر والمراجع

- إسماعيل، عزّ الدين؛ الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية و المعنوية. دار العودة، بيروت، ٢٠٠٧م.
- أطميش، محسن؛ دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر. دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢م.
- بن تميم، علي؛ السرد و الظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم. الدار البيضاء، الطبعة الأولى، المغرب، ٢٠٠٣م.
- الخياط، جلال؛ الاصول الدرامية في الشعر العربي. دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢م.
- الزبيدي، علي قاسم؛ درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور، عبد العزيز المقالح إشراف صلاح فضل، دار الزمان للطباعة و النشر و التوزيع، الطبعة الأولى، دمشق - سوريا، ٢٠٠٩م.
- سخسوخ، أحمد؛ الدراما الشعرية بين النص و العرض المسرحي. برعاية سوزان مبارك، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.
- السياب، بدر شاكر؛ الأعمال الشعرية الكاملة. دار الحرية، الطبعة الثالثة، بغداد، ٢٠٠٠م.
- الطاهر، علي الجواد؛ مقدمة في النقد الأدبي. بيروت، ١٩٧٩م.
- عاصي، ميشال و يعقوب، إميل بديع؛ المعجم المفصّل في اللغة و الأدب. دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٧م.
- عبد المجيد، عبد اللطيف؛ في الشعر العربي الحديث و تحليله. منشورات جامعة البعث، ١٩٩٠م - ١٩٩١م.
- علقم، صبحة أحمد؛ تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الدرامية، أتمذجاً. المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.
- عيد، رجاء؛ لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث. منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٥م.
- القصيري، فيصل صالح؛ بنية القصيدة في شعر عزّ الدين المناصرة. مجلد لاوي للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، عمان - الأردن، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٦م.
- كندي، محمد علي؛ الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، السياب، نازك، و البياتي. دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، بيروت - لبنان، ٢٠٠٣م.
- كوركينيان، م.س؛ موسوعة نظرية الأدب، إضاءة تاريخية على قضايا الشكل، القسم الرابع، الدراما. ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثانية، بغداد، ١٩٨٦م.
- الموسى، خليل؛ بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة. إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.

- الورقي، السعيد؛ لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية. دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٣٠٤هـ-١٩٨٤م.
- وهبة، مجدي والمهندس، كامل؛ معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب. مكتبة لبنان، ١٩٩٤م-١٩٨٤م.

ساختار نمایشی در شعر آزاد "سیاب"

دکتر علی بیانلو

استاد یار زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد

چکیده:

درام واژه‌ای است یونانی به معنای «حالت، عمل، پویایی» که نخست در یونان در هنر نمایشی به کار می‌رفت اما در دوران کنونی منحصر به نمایش نشد بلکه فنون دیگر مانند شعر را در بر گرفت؛ همراه با عناصر حرکت (پویایی)، نزاع (درگیری) تقابل، شخصیت، گفتگو و تک گفتار، وصف، نقاب (ماسک)، ایقاع (ریتم کلام)، و حکایت (روایت)، که از آن به عنوان عالی‌ترین شکل تعبیر و بیان در ادبیات جدید، بعد از آنکه شعر غنایی به سمت درام روی نهاد، یاد می‌شود. و اما السیاب قصائدی با رویکرد غنایی و درام در دو شکل بلند و کوتاه آن گرد آورده؛ که اولی تمامی عناصر و ابزارهای درام را به کار می‌بندد تا یک شعر داستانی کاملی نوشته شود، و اینگونه شعر در نزد شاعر کم تعداد است. و دومی، برخی عناصر درام را بکار می‌گیرد و از تفصیل و گزارشگری پرهیز می‌کند که البته این نوع شعری نزد وی بسی فراوان است. در نتیجه شاعر در ساختمان شعری خود بر دو عنصر پویایی و نزاع (به ویژه میان مرگ و زندگی) از درون و فحوا متکی است، و بر عناصر وصف، گفتار، نقاب و ایقاع از برون اِتکا دارد. از این رو شعر وی اغلب -طبق نتیجه ی به دست آمده- در به کار بستن پدیده ی عناصر درام، به عنوان یک فرم بیان شعری، موفق بوده است؛ اگر چه که اندک وضعی -آنگونه که شرح داده شده است- در برخی قصائد از حیث ویژگی درام دیده می‌شود. بنابراین پیش از هر چیز و تحت عنوان یک مسأله ی بنیادین فرض نمودیم که شاعر در هنگام به کار بستن پدیده ی فرم دراماتیک در قصائد جدید، طبق اثبات عملی وی که زبان شعر می‌تواند با ارتباطی نوین میان صورت و محتوا، رویکرد دراماتیک شعری را کاملاً در بر بگیرد- و با نگاه به آثار سرشار از عناصر بیان فنی نوین در شعر وی- تا حد بسیار زیادی توفیق داشته است

کلید واژه‌ها: ساختار نمایشی، شعر نو، شاکر سیاب.

