عدد ١١٤، يوليو ٢٠٠٤، ١٠٥ -١٤٢

درامية الخروج والولوج وسماتها الفنية في شعر أحمد العدواني

نجمة عبدالله إدريس
جامعة الكويت - دولة الكويت

يستند هذا البحث في رؤيته لشعر أحمد العدواني إلى فكرة كونه " شعراً ذا نزعة درامية " ، وأن هذه النزعة جاءت بوصفها أثراً من آثار التمازج والتلاقح بين الدراما والأجناس الأدبية الأخرى، بما فيها الشعر الغنائي.

ثم تمضي الدراسة في محاولة إثبات التأثيرات الدرامية في شعر العدواني عن طريق تقسيم البحث إلى قسمين : الأول و يتتبع عناصر البناء الدرامي في نصوص الشاعر، من خلال تلمّس المضامين وعناصرها البنائية : كالحدث، والصراع، والشخصيات، والحوار، والموقف الدرامي. أما القسم الثاني فيُعنى بالسمات الفنية وتقنيات التعبير : كالتوظيف الكنائي، وتقنية السرد والوصف، وتعددية الأصوات، وأبعاد الزمان والمكان، ومسألة الشكل وعلاقته بالنثرية.

رغم الآراء المختلفة التي ذهبت مذاهب شتى في رؤية شعر أحمد العدواني وتقييمه، تظل صفة "الشعر ذي النزعة الدرامية" ملمحه الأهم والأكثر تمثيلاً وانطباقاً على ميراثه الفني.

والدرامية بملمح الصراع البارز فيها تكاد تكون واقعاً معيشاً وثيق الصلة بالحياة وإيقاعها قبل أن تكون ملمحاً فنياً. فالحياة لا تسير بخط مستقيم باهت ذي اتجاه واحد، وإنما تنطوي على مظاهر متعاكسة ومتناقضة، وأحوال باطنة وظاهرة، ومشاهد هي نسيج من التقابل والتوازي والسلب والإيجاب. وإن كانت طبيعة الحياة تقوم على هذا البناء الدرامي، فبالضرورة سيكون إنسانها كذلك في فكره وحركته ومواقفه وفنه. ورغم هذا الأساس الدرامي الذي تقوم عليه الحياة عامة إلا أنه يبقى أساساً قائماً على الصدفة والفوضى والتشظي، فيأتي الفن ليعلو به نحو قيم القصد والنسق والنظام ليس إلا، إذ يبقى عنصر الحياة ونسيجها المدماك الأهم في العمل الإبداعي. "فالعمل الشعري ذو الطابع الدرامي إنما هو بناء على مستويين، مستوى الفن

تم تسليم البحث في فبراير ٢٠٠٣، وأجيز للنشر في مايو ٢٠٠٣.

ومستوى الحياة ذاتها، فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي مقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناءً فنياً فحسب، بل نعاين كذلك – وهذه هي القيمة الموضوعية لعمله – مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها"[١].

وطالما كان " بناء الحياة وتشكيلها " هو الهاجس الأكثر حضوراً في ترجمة العدواني الذاتية وسيرته الحياتية المتضخمة بالمسؤوليات والأعباء والإنجازات. لذا يمكن القول أن " السمة الدرامية" في شعر العدواني تكاد تكون هاجساً حياتياً معيشاً في المقام الأول قبل أن تكون هاجساً فنياً صرفاً. ويبدو أن الشاعر الكامن فيه كان محاطاً أيضاً بشخصيات أخرى تتوالد منه وتضع أولوياتها ومشاريعها وأحلامها، فيتزاحم في إهابه الشاعر مع القومي الثوري، والمصلح الاجتماعي، والصحفي، والمدرس، والمسؤول التربوي، ووكيل الوزارة، وأمين المجلس الوطني... كل هذه الأعباء المتواترة التي كانت تنتظر الكدح والمناورة، وصراعات المصالح، وقلق الفشل والنجاح، والحلم بالتحقق والإنجاز، كل هذا الكم من الأعباء حري أن يسم حياة العدواني بميسم "الدراما الحياتية" التي سيعلو بها الشاعر – من خلال معاناة هذا الواقع المعيش – نحو نموذج متميز من "الدراما الشعرية" التي استغرقت كامل حياته الفنية وطبعتها بطابع شخصي لا يكون إلا له، ووجه لا يحمل غير ملامحه وسماته. ومن هنا يمكن القول إن "نزعته الدرامية" كانت قدراً حياتياً أكثر من كونها اختياراً فنياً أو ضرباً في مجاهل التجريب والتلوين.

الجذور الدرامية للشعر:

ارتبط الشعر منذ نشأته بالدراما والفعل الدرامي. فكانت "المأساة" ثم "الملهاة" عند أرسطو من أرقى أنواع الشعر، بل أكثرها أهمية وتأثيراً من الشعر الغنائي. ولم يقلل أرسطو من أهمية الشعر الغنائي إلا لكونه أولاً أثراً من آثار "الوعي الفردي"، وثانياً "لخلوه من مقومات الفن ذي الأغراض الاجتماعية"[٢]. ومنذ هذا الوقت المبكر في التقعيد والتنظير لفن الشعر تبرز مسألة وجود "الآخر" بوصفها قيمة فنية وخلقية عظمى، وضرورة التعامل معه بوصفه عنصراً ذا اعتبار عند الذات الشاعرة التي تحاوره وتناوره وتخلق معه سياقاً من القول والفعل قائماً على عنصر جوهري في الحياة والفن معاً وهو عنصر الصراع.

أما مفهوم الشعر عند العرب فيكاد منذ نشأته لا يخلو من هذه النظرة التقييمية لدوره الحقيقي في الحياة، وهو دور يقوم أساساً على التفاعل مع الآخرين وتحمل مسؤولية تمثيلهم والانتصار لقيمهم والدفاع عنهم. وهذا كله يصنع دراما حياتية موّارة بالصراع وممثلة لأطراف ذات مواقع متعاكسة ومتناقضة وظروف تنحو نحو التقابل والمواجهة. وعلى الرغم من تواتر المقولات بغنائية الشعر العربي أي ذاتيته، إلا أنه يبقى في روحه ذا ملمح صراعي واضح. فما المدح والرثاء والفخر والهجاء إلا حضور طاغٍ "للآخر" / المهادن أو المناوئ وهيمنة لقيم

اجتماعية معقدة ومتنامية في سياقاتها الشعرية، كانت تمتلك من السطوة ما يجعلها قيماً فنية أساسية في القصيدة العربية. بل حتى النسيب والغزل والوقوف على الأطلال وتذكر الراحلين ما هو إلا نمط أكثر تمثيلاً وتمثلاً لحضور "الآخر" ولروح الجماعة والبيئة ونسق الحياة المعيشة التي هي في النهاية مسرح للصراع مع الآخرين بمستويات مختلفة، وليس فقط مستراحاً لعواطف ومشاعر "الفرد" وتأملاته.

ولعله يحق للمتأمل في هذا الصدد أن يرى ظلال السمة الدرامية في هذا اللون من الشعر العربي الذي سُمي غنائياً، وأن يلمس مكوناتها من خلال ما فيه من فعل وحركة وشخوص وحوارات وخلفيات بيئية، وما ينطوي عليه كذلك من صراعات، وتطورات في الأحداث، وبلوغ لذروتها ثم انفراجها. ناهيك عن الاشتغال بحبك حيثيات هذا العالم الشعري وجزئياته لحين الوصول إلى الشكل النهائي الذي يرضي ذوق الشاعر وذوق المتلقين، ويحقق معايير فنية متفقاً عليها تحت ما يُسمى "بعمود الشعر". وما "عمود الشعر" في النهاية إلا تمثيل حقيقي لذائقة المجتمع أي "الآخر" وتوجهات هذا "الآخر" وقيمه الملزِمة، أكثر من كونه قواعد وأصولاً نقدية أو فنية بحتة.

إن تمثيل الفن للفعل الدرامي من خلال محاكاة ما هو حياتي ومعيش كما في المأساة والملهاة منذ أرسطو أوجد أسساً وقواعد فنية تمخضت في النهاية عن ميلاد الشكل النهائي للشعر التمثيلي أو المسرحي. وإن كانت هناك عوامل وتأثيرات مشتركة ولا شك بين الشعر المسرحي والشعر الملحمي، وخاصة ما يتعلق بنمو الحدث وتطوره وما يتعلق أيضاً بالشخصيات والصراع، فيمكن القول أيضاً بوجود ذات العوامل والتأثيرات بين المسرحية وفن القصة الأحدث عهداً. فالقصة أيضاً تنبني على أسس درامية تقترب كثيراً من الأسس المسرحية كالحدث والشخصيات والحوار والحبكة، ناهيك عن عنصر الصراع الذي يشكل عصب العمل القصصي. إن ولادة الدراما القصصية من رحم الدراما المسرحية يؤكد على تلك الوشيجة الحميمة بين الفنون الأدبية، ليس بين المسرحية والقصة فقط، وإنما بينها وبين الشعر أيضاً.

فالمسرحية التي كانت تُنسج أساساً من الشعر كالمأساة والملهاة ستترك ولا شك بعضاً من ملامحها على عالم الشعر عامة حتى الغنائي أو الذاتي منه. وتلك الملامح إن لم تتضح في الفعل الدرامي الصريح الذي يُجسد في الفعل والحركة والحوار والحدث على خشبة المسرح، فإنها قد تتضح في الروح الدرامية الخفية المندسة في نسيج النص الشعري. هذه الروح الدرامية يمكن أن تتمثل بحضور "الآخر" سواءً كان شخصاً أو قيمة أو ظاهرة، وتتمثل أيضاً باعتماد النص الشعري على "الصراع"، وهو عنصر بالغ الأهمية وعمود أساسي في الشعر الغنائي. فالنص الشعري مهما كان موغلاً في الذاتية، فإن الشاعر لا ينفك يجد نفسه في مواجهةٍ وسجال دائمين مع ما يتحدى مشاعره أو قيمه أو يقينه. ومن هنا نجد أن ذاتية الشاعر الغنائي

ليست إلا ذاتية وهمية لا تستطيع أن تخرجه من نسيج وجوده في الحياة، وهو وجود كما نرى قائم ومتأسس على عنصر "الدرامية" بشكل قدري لا مناص منه.

الأجناس الأدبية والتساؤلات المشروعة:

إن الحديث عن النزعة الدرامية بوصفها سمة من سمات الشعر وليس فقط بوصفها سمة من سمات المسرحية والقصة يقربنا بلا شك من ذلك التوجه الحديث نحو نقض نظرية "الأجناس الأدبية" والتبشير بما يُسمى "بالنص المفتوح"[٣]، وإطلاق السؤال "عما يمنح النص صفته وتصنيفه النوعي، كأن نقول عن هذه المادة: قصة أو مسرحية أو قصيدة أو مقالة؟!"[٤]. وهي دعوة تتساءل باستنكار عن منظومة تلك القيم الموروثة التي أعطت لكل جنس أدبي حدوده وسماته القاطعة، وهل هي حدود وسمات مقدسة ونهائية؟ إنه تساؤل – كما نرى – يحرّض على التمرد وإعادة النظر في منظومة هذه الأصول الموروثة ويضعنا أمام مغامرة "طرح القداسة عن تصنيف الأنواع الأدبية بحيث يُفتح الأفق واسعاً أمام الأجيال اللاحقة لكي يقترحوا إضافاتهم ونقائضهم في أشكال التعبير، تلك الأشكال التي سوف تأخذ دوماً شكل حياة البشر وطرائق تفكيرهم وأحلامهم... وتتبلور عبر طموح المبدعين لاكتشاف سبل وأشكال تعبيرهم بمعزل عن سلطة المقدس التي يسبغها الكثيرون على التصنيف النوعي لأشكال الأدب[٥]».

إننا لن نذهب مذهب المغالاة المطلقة فيما يخص مقولة "النص المفتوح»، ولسنا بصدد تطبيقها على شعر العدواني وتجريده من سمات نوعه الذي ينتمي إليه وهو "الشعر الغنائي"، وإنما أوردنا الاقتباس السابق – الذي لا يخلو من وجاهة وطموح – لنؤكد مسألة مهمة في هذا الصدد، وهي إمكانية استفادة الأجناس الأدبية من بعضها البعض عن طريق التبادل والتلاقح والمزج بين عناصرها وسماتها المختلفة. بل أن البعض ذهب إلى أبعد من ذلك حين تلمّس تأثّر الشعر بفنون تعبيرية أخرى أبعد مدى من الأجناس الأدبية، حيث تحدث عن إمكانية "الاستفادة المتواترة بين القصيدة والفنون الأخرى: كالرسم، والنحت، واللوحة، والصورة الفوتوغرافية، والرقص،والموسيقى، والأغنية، والسينما، والمسرح، والخطبة، إنها تأخذ من بعضها وتتناسل أحياناً كثيرة من بعضها، لكن على أنها قصائد تحتفظ بسماتها وطريقة خطابها ولغة بثها"[٦].

إن الحديث عن التناسل والتلاقح بين الأجناس والفنون الأدبية لا يعني بأية حال مسخ حدود الجنس الأدبي والجور على استقلاليته وحدوده، بقدر ما يشير إلى ضرورة التماس المهارة في التوظيف وتوخي الصهر والتواشج الخفي الذي يوحي ويومئ عن بُعد ويشي بظلال التوظيف وروحه، دون السقوط في حال من القصدية المعلنة.

" فحين نقرأ في قصائد لخليل حاوي أو لبدر شاكر السياب، أو لسعيد عقل، أو لأمل دنقل، أو لأنسي الحاج حوارات ما، فإن هذه الحوارات عادة لا تنتمي إلى المسرح وإنما صارت جزءاً من القصيدة، تحولت من طبيعتها المسرحية الأولى إلى لغة شعرية مصهورة داخل القصيدة والفعل الشعري المقصود، الذي يحوّل تلك المواد والعناصر إلى قصيدة إنما يلغي الثنائية المفترضة بين تداخل الأنواع والفنون والطبيعة والأشياء"(٧).

وهذا المنحى التجريبي للنص المفتوح على الأجناس الأدبية بشروطه السابقة، له أثره ولا شك في إغناء التجارب الفنية ورفدها بروافد التجديد والتطوير. وانفتاح النص الشعري على آفاق الدراما على وجه الخصوص يُعد مؤشراً صحياً على خروج الشعر من انغلاقه على دائرة الجنس الأدبي الصارمة، وقدرته على التناغم والتواؤم مع معطيات الفنون الأدبية الأخرى كالقصة والمسرحية. بل يمكن القول إن النزعة الدرامية باتت من الملامح الفارقة في الشعر المعاصر منذ أن أصبح الشاعر في مواجهة عوالم وظروف حياتية واجتماعية وكونية على جانب من التعقيد والتشابك، الأمر الذي يستدعي كمّاً أكبر من التفاعل والتحاور والمناجزة، ويستدعي أن يجد الشعر نفسه في أتون الصراع لا محالة.

تلك كانت مقدمة لا بد منها لتأكيد أمرين – ونحن بصدد تقييم شعر أحمد العدواني – **أولهما**: القول بوضوح "النزعة الدرامية" في هذا الشعر رغم تصنيفه اصطلاحاً تحت جنس "الشعر الغنائي". أما الأمر **الثاني** – وهو ناتج بالضرورة عن الأول – فهو اكتظاظ هذا الشعر بالصراع بمستوييه الحياتي والفني، الأمر الذي يؤكد حضور "الآخر" وثقله وأهميته، وبالتالي يُخرج هذا الشعر من دائرة الذاتية المغلقة إلى دائرة الكل أو المجموع.

إن الظواهر الدرامية التي يجتهد هذا البحث في تقصيها في شعر أحمد العدواني سندرجها – تيسيراً لمسارات البحث - تحت قسمين أساسيين. الأول، يتعلق بالمضامين وعناصرها البنائية. أما الثاني فسيدور حول السمات الفنية وتقنيات التعبير.

(١) عناصر البناء الدرامي في نصوص العدواني

إن الملمح العام لنصوص العدواني الشعرية يتضح في كونها أبنية درامية ذات نسق متنام ومطّرد. والبناء الدرامي عادة ما يقوم على أركان أساسية متعارف عليها وكثيرة الدوران في معاجم وموسوعات المصطلحات الأدبية والفنية. وهذه الأركان تتمثل في: المقدمة – نمو الحدث وتصاعده – العقدة أو الذروة - الانفراج - انتهاء المشكلة وتحققها(٨).

وقد تأخذ هذه الأركان الدرامية حيزاً أكبر من التفصيل والتفنيد، ولكنها في النهاية تستقر على هيئة العناصر الآتية:

١ – الحدث أو الحكاية أو القضية، وتصاعدها نحو الذروة ثم انفراجها في نهاية النص.

٢ – الصراع.

٣ - الشخصيات.
٤ - الحوار.
٥ - الموقف الدرامي[٩]

أولاً: الحدث أو الحكاية/ الخطوط الأساسية:

يظل مسرح الحياة - المجتمع - الأمة هو المعين الأكبر للحدث أو الحكاية في نصوص العدواني. فالشاعر يبدو في حالة تلبس دائمة بمحيط موّار من البشر وقضاياهم وحكاياتهم وإشكالاتهم التي تحاصره وتستدعيه في جل نصوصه. هذا الواقع الحياتي والفني أوجد لدى الشاعر وعياً ملحوظاً بتجاور عالم الذات وعالم الآخر وتهيؤهما الدائم للتجاذب أو التنافر. وهذه الحالة من التجاذب أو التنافر تتحدد بالإجابة عن السؤال: مَنْ أنا؟ و مَنْ الآخر؟ ما ماهيتي وصفتي؟ وما ماهية الآخر وصفته؟ الأمر الذي سيقود إلى عملية معقدة من محاولة التعرّف والاستدلال والتقييم. وما كان شعر العدواني وميراثه الفني غير إقرارات متعددة الوجوه لرؤيته الاستشرافية التقييمية لماهية ذاته وصفتها، وماهية الآخر وصفته (المجتمع - الأمة - نماذج وشخصيات أخرى). وعلى قدر ما تتضح ملامح كل طرف وتتبلور، على قدر ما يتحدد موقف الشاعر ويكتسب خطوطه النهائية. وقد جاءت نتيجة الاستشراف "للأنا" و "الآخر" بهذه الصورة:

"أنا" الشاعر: الاستنارة - الطموح (روحي وفكري) - الرغبة في التجاوز والتجدد والتطوير - الاستعداد للكفاح من أجل مبادئه - هاجس الإصلاح.

"الآخر" المجتمع / الأمة: مجاورة الأخطار - تأخر وتقليدية وتلكؤ - رضى بواقع مستخذٍ - الثبات عند قيم مندثرة حائلة - محاربة المجتهدين والثوريين.

هذا الاستقراء لواقع "الأنا / الآخر"، وهو واقع - كما يرى الشاعر - يفتقر إلى الاتساق والمواءمة، كونه واقعاً يقوم على قطبين متعاكسين ومتناقضين - سيقوده لا محالة إلى حالة من القلق والتململ والغضب المكبوت الذي سيتخذ صوراً شتى من السخرية المرة والتهكم اللاذع والخيال الكاريكاتيري ومواقع المفارقات التي كانت في جِماعها السمة الفارقة لشعر العدواني. لقد كان الشاعر باختصار يعاين "اختلافه" عن "الآخر"، و "الاختلاف" نبوٌ ونفور، وتهيؤ حتمي للمواجهة و"الصراع". ومن منطلق "الصراع" بوصفها آلية حياتية وموقفاً وتعبيراً عن الاختلاف تتبلور نصوص العدواني وتتخذ شكل البناء الدرامي القائم في أساسه على "الحدث" أو "الحكاية".

ولعل المستشرف لشعر العدواني سيلاحظ أن " الحدث " أو "الحكاية " في نصوصه تدور حول ثلاثة محاور أساسية:

الأول: الدوران حول فكرة المناضل الممتلئ بحسّ الطموح والتغيير، المؤمن بمبادئه

ومشروعاته الإصلاحية، الحالم بغد أفضل، المنقذف نحو المستقبل المبشر بولادات ورؤى جديدة تعيد صياغة الحياة. وهو في المقابل رافض للركود والتخلف، كاره للانتهازية وعبدة المصالح، حامل بلا هوادة على الخواء والانغلاق والتقليدية البائدة. هذا الدور يضعه لا محالة مقابل ردود فعل يراها متمثلة بما يلاقيه من تثبيط وحسد وتآمر وتنكّر ومحاربة.. إلخ.

الثاني: الدوران حول فكرة " النذير " ذي الرؤية والنبوءة، الذي يمتلك القدرة على معاينة الأخطار المحدقة القادمة، فيطلق صيحات التحذير والإنذار ممتلئاً بالشفقة والخوف والشعور باقتراب العاقبة وسوء المآل. ولكنه لا يُقابل بغير الصمم والغفلة.

الثالث: الدوران حول فكرة المغترب الواقع في وهدة الوحدة والانقطاع، المتفرد برؤاه وأحلامه المستعصية على الفهم أو القبول. فيمتلئ بالاحساس بانقطاع السبل وبُعد الشقة، ويتحرق شوقاً إلى الرفاق من أمثاله يعينونه على رحلته المضنية. وغالباً ما يكون هؤلاء الرفاق قد تواروا قبله أو ضيعتهم الدروب أو يكونون واقعين وراء برزخ الأمنية والمستحيل، فيندبهم بحرقة وشوق ويتطلع للانضمام إليهم حيث عالم النقاء والتطهر والكشف.

وتتطور سمات المغترب إلى سمات تراجيدية مؤثرة حين يختار أخيراً الرحيل والابتعاد يأساً وحسرة عن مَنْ لا يشبهونه أو يفهمون طموحات روحه. والبعد التراجيدي في هذا الرحيل النهائي يتمثل في عملية الانبتات وما فيها من ألم وشجن ومعاناة تنتهي به إلى وحدة روحية مغرقة في صوفيتها وشجنها(١٠).

إن "الحدث" في نصوص العدواني كالحدث في العمل الدرامي، يمتلك نسقه وبنائيته، ويبدأ بسيطاً ثم ينمو ويتطور إلى حين بلوغ الذروة، ثم ينحسر عن نهاية واكتمال. ولعل التمثيل بنصوص مثل: (خطاب إلى سيدنا نوح)، (الناسك وشكوى الشيطان)، (رأس)، (الوليمة)، (الذبابة والجبل) على سبيل التمثيل لا الحصر، يقربنا من هذا التصور لوحدة الحدث وتركيزه ودورانه حول فكرة أو حكاية محددة. وغالباً ما تكون هذه الفكرة أو الحكاية ذات طابع رمزي مستمدة عناصرها من خلفيات دينية أو تراثية أو اجتماعية واقعية، مُتوسَّلاً لها بشخوص واقعيين أو حيوانات أو عناصر الطبيعة. ولعل من الأمور اللافتة لدى الشاعر في مسألة القص ما نراه من ارتياده لقص الفانتازيا وصورها اللامعقولة وشطحها في الخيال والرؤية كما في مثال "معزتنا العجفاء" التي تنزو إلى السماء وقد تملكتها رغبة قضم القمر الذي استحال إلى "قرص خبزة سماوية تحمله صينية الضياء".

ثانياً: الصراع ومستوياته:

يتخذ الصراع في أي حدث أو حكاية آلية بنائية متحركة ونامية. ومن يستشرف طبيعة هذه الحركة المتنامية في الأبنية النصية للعدواني يمكن أن يخرج بهذا التصور العام لمسارات الحدث في خطوات تطّرد كالآتي:

١ – التخلي عن الخصوصية وتمزيق حجابها.
٢ – معاناة تشييد جسر التواصل بسبب اختلاف لغة الذات عن لغة المجموع واغترابها وتميّزها.
٣ – تحليل مفردات عالم "الآخر" وفرزها وتقييمها.
٤ – الوعي باختلاف عالم "الآخر" عن عالم "الذات"، وهذا الاختلاف – كما تراه الذات – ليس اختلافاً نوعياً وإنما اختلاف قيمة، فعالم الآخر حسب التقييم النهائي لرؤية الشاعر عالم ناقص أو شائه أو مشوب بالخلل.
٥ – تحديد موقف نهائي من عالم "الآخر" متمثلاً بالشك والرفض ومن ثم التهكم.
٦ – بعد هذا الاكتشاف لعالم "الآخر" تتم العودة تلقائياً إلى "عالم الذات"، وهي عودة مشوبة بالخيبة والحسرة وحسّ الانهزام.
٧ – بدء التشوق من جديد إلى ارتياد عالم "الآخر" ومناوشته وإصلاح خلله... وهكذا دواليك.

إن الخطوات السبع السابقة تكاد تشكل خريطة "صراع دائري" غير مُنتهٍ. وإن كان الصراع في الفنون السردية يميل إلى النهايات، أو هكذا يُفترض أن يكون، فإن الصراع في الشعر يظل صراعاً دائرياً غير منتهٍ. وهذا أليق بفن الشعر واتساع عوالمه، وأليق كذلك بقضايا الشاعر ذات البعد المفتوح على التساؤلات والمشاريع.

إن فكرة "الصراع" ماثلة مثولاً جوهرياً في "الخطوط الأساسية" للأحداث سالفة الذكر، والتي تمثل لحمة وسدى النص الشعري عند العدواني. وهو صراع يبدأ اجتماعياً وفكرياً، ثم يستحيل إلى لون من الصراع النفسي الطاحن. إن الصراعات في مستواها الاجتماعي ماثلة في رؤية الشاعر لطبيعة محيطه الاجتماعي وما يظنه فيه أو يراه من مظاهر سلبية قد تؤلمه أو تستثير حزنه وسخطه، فيدخل مع هذه المظاهر في مناورات متعددة المستويات من رفض أو تمرد أو سخرية أو استهجان. ثم يتطور هذا الصراع بين الشاعر ومجتمعه إلى صراع فكري أساسه الاختلاف في الموقف الحياتي، والاختلاف في الرؤية الفلسفية لمنظومة التاريخ والقيم والتراث، انتهاءً إلى الاختلاف في النظرة التقييمية لمفاهيم الحياة المعاصرة كمفاهيم التطور والحداثة والتلاقح الثقافي والمعرفي.

إن الوعي بالصراعات الاجتماعية والفكرية أولاً وتمثيلها يكاد يكون الهاجس الأعظم لرجل مثل العدواني يدرك دوره التنويري ومسؤولياته الإصلاحية، ويعمل بصبر وأناة من أجل تحقيق مشروعاته وأحلامه، وهو وعيٌ متطور لرجل مفكر ومشغول بالهم الاجتماعي ومسائله، أكثر من كونه وعي شاعر تغلفه الضبابية والغموض. ولا شك في أن هذا الوعي الفكري والاجتماعي اليقظ يعلي من فنية العنصر الدرامي في شعره ويجعله تقنية تنحو نحو القصد والغاية.

ثم يأتي الصراع النفسي في نهاية المطاف ليضع لمسة الشاعر النهائية، وهي لمسة ذات أبعاد إنسانية تمس المخزون العاطفي والانفعالي، فتستثير مكامن الشجن والغربة والألم

والحب واللوعة... إلخ، وكلها مشاعر متضاربة موغلة في الرهافة والتأثير ولها دورها الفني المهم في بناء معمارية النص.

ولعل الحديث عن الصراع النفسي يقربنا من عنصر على جانب من الأهمية و يكاد يشكل دينمو الصراع وقلبه النابض، وهو عنصر " المعاناة ". والمعاناة عند العدواني بمستوياتها الفكرية والنفسية والشعورية كامنة في سياق " الحدث " أو " الحكاية" في نصوصه، وماثلة فيها من خلال الصور والخيال والمفردات المكثفة ذات الظلال وسياق القص، والاستدلال عليها يبقى مبذولاً وهيّناً للقارئ والمتذوق.

ثالثاً: الشخصيات:

لا يمكن للحدث والصراع في العمل ذي النزعة الدرامية أن يُبنى ويتنامى دون الارتكاز على "الشخصيات"، التي لا تحرك الحدث فقط، وإنما أيضاً تنمو بنموه وتتحكم في تطوره واطّراده. إن شاعراً مثل العدواني تستفزه جدلية "الأنا والآخر" لايمكن له أن يخرج عن إطار هذين المحورين، أو بالأحرى هاتين الشخصيتين: شخصية "الأنا" و شخصية "الآخر"، ورصد ما بينهما من مواجهة وسجال. إن الاقتراب من النصوص سوف يضعنا في دائرة ثلاثة أنماط من الشخصيات طالما تلبسها الشاعر ومثلها وهي:

١ - شخصية المناضل المثقف.

٢ - شخصية النذير.

٣ - شخصية المغترب المتوحد.

أما الشخصية الأولى (المناضل المثقف) فتتضح في نصوص مثل: (دعوة)، (كلام)، (كلمات: سؤال)،(حديث السندباد). إن السمة العامة لهذه الشخصية تتضح في قوله:

رفض السجن في التراب وصبا للسنا هواه
وجرت خلفه السحاب تتسامى إلى مداه
ثم لمّا تهافتتْ مطراً أوحل الثرى
حقدتْ حينما وهتْ دون أنْ تبلغَ الذرى
نسيتْ كل مغنم كان سيفي محققه
ورأت في ترنميً في الهوى كل زندقه(١١)

فصفة المناضل الأساسية تتمثل في علو همته وتطلعاته الطموحة وتساميه في الوسيلة والهدف، ورغبته في بث وعي الثقافة والتحديث في وسطه وبين قومه، الأمر الذي يثير الأقزام والمتسلقين الذين لا همّ لهم إلا التجديف وإثارة الغبار وشحذ الأظافر للنيل منه. وأخيراً لا يملك هذا المناضل غير أن يندب مصيره المؤلم بين قوم يرى أنهم أضاعوه وتآمروا على استغلاله وتحطيمه:

أُعصروا الخمر من دمي واشربوها معتقه
واتركوني و أعظمي ولحومي الممزقه
. . . . . .
واتركوني ومأتمي ليس لي فيكمُ ثقه[١٢]

وفي مثال آخر تتأكد ملامح تلك الشخصية المناضلة ذات البعد التنويري التي وهبت ذاتها للعمل والتشييد واتضح غرامها بالغايات العليا، ولكنها غايات لا يقدرها الجهّال والسفهاء وأصحاب الغفلة من الهُمّل المشغوفين بالهدم والنقض:

يا صاحِ ما العمل؟
غطتْ على مداركي الحيره
أشيّد الجبل
أشحن كل صخرة فكره
حتى إذا بلغ الأشد واكتملْ
وملك القدرة والخبره
هاج به الهَمَلْ
فنقضوه صخرةً صخره
يا صاحِ ما العملْ؟
غطت على مداركي الحيرة؟[١٣]

أما في "حديث السندباد" فالمناضل يعود إلى قومه بعد رحلة طويلة في اكتساب المعارف وصقل الذات وتجريب الحياة، وفي يديه "فسائل اللؤلؤ والمرجان" و "الكأس المنيرة" الطافحة بجوهر الحقيقة، ولكنه لم يجد غير الخيبة والغفلة والحال التي لا تتغير:

عُدتُ أنا المسافر القديم السندباد
من بعد ما طوّفتُ في البحار والبراري
عدتُ إلى أقطاري
وجدتها كما خلفتها في سالف الأزمان
. . . . . .
وأهلها تعيش في سكره
مشينة الفكرة والنظره
تحجرت فأصبحت كالمومياء[١٤].

إن سمات الشخصية التي يرسمها العدواني لنفسه تكاد تقترب إلى حد ما مما يُسمى

بشخصية "البطل الإشكالي"، وتعريفها "أن الإشكالي هو البطل المثقف الذي رغب في تحديث مجتمعه، ولكنه جوبه بالعداء من قبل السلطة التقليدية التي تؤيد الجهل والظلام، فاعتزل وهُمّش قبل أن يُهشّم، فكتب مذكرات معاناته المرة في عالم بلا قيم"(١٥).

"والإشكالي لا يستطيع أن يلغي ثقافته إلا أن يلغي عقله وضميره، لأن في ذلك موته. ولذلك فهو يعيش مرارة المعاناة وقلق التوتر بين أغلبية ينصرف كل همها إلى الطعام و(السفاسف) وتبيع أغلى القيم بأبخس الأثمان"(١٦).

ولكن تبقى فروق بين ما يقترحه تعريف " البطل الإشكالي" من سمات وبين الشخصية التي يرسمها العدواني لنفسه. فتعريف " البطل الإشكالي" يمضي في قوله "إن الإشكالي غالباً ما يكتفي بالرغبة في الأحلام والتغيير دون أن يتعدى هذه الرغبة إلى مجال العمل والممارسة.... وهو بطل نظري لا عملي، وغالباً ما يكتفي بالإشارة إلى الخطأ دون أن يشارك في إزالته"(١٧).

إن ما يخفف من وطأة هذه الصفة السلبية وينقضها في الشخصية التي يرسمها العدواني لنفسه ماثل في أمرين، أحدهما كثرة الدوران والمناوشة واستمرار العناد، والإصرار على مراودة ذات الهموم مرة بعد مرة وبأساليب ومقاربات مختلفة استغرقت كل أعماله الشعرية تقريباً. وهذا الإصرار علامة من علامات الاهتمام ودليل على الرغبة في التحريك والتأثير، لا الاكتفاء بالحلم والأمنية. أما الأمر الثاني فيتضح في السمة الأخرى للشخصية المرسومة، فهو ليس مناضلاً مثقفاً فقط وإنما يتلبس أيضاً شخصية "النذير" بوصفها سمة ثانية أساسية له. و"النذير" غالباً ما يتسم بوعيه المتقدم ونفاذ بصيرته وقدرته على النبوءة، وشعوره العارم بالمسؤولية، وامتلائه بالخشية والحنو على الموهومين والغافلين من بني قومه. وكلها سمات لا تتفق مع الانكفاء على الرغبة بالحلم فقط، وإنما تتعداها إلى الجهر بالقول، واستثارة ما يمس الضمائر والأرواح من موروثات دينية وثقافية ما تزال تمتلك سطوتها وغناها. ولعل تلبس شخصية " النذير " تتضح خير ما تتضح في نص (خطاب إلى سيدنا نوح)، وفيه من العودة إلى الموروث الديني الروحي من جهة، واصطناع لغة الرمز والإشارة من جهة أخرى ما يصلح للتمثيل في هذا السياق. إن شخصية الشاعر في نص مثل هذا تبدو شديدة الحضور والكثافة، فهو أولاً يتسنّم موقعاً مهماً في خريطة الحدث، إذ يقف مستشرفاً الأحوال والأوضاع بنظرة شاملة فاحصة، قادرة على معاينة الخلل وتحديد مداه وأثره. وهذا الموقع حري أن يمنحه عينيّ زرقاء اليمامة ويهبه النبوءة، ويملأه بالروع. فلا يملك إلا أن يعلن بأن:

سفينة النجاة
تعيش في مأساة
اشتمل الضباب فجأة عليها
فجنحت عن نهجها المرسوم

وأصبحت تدور في أضاليل الغيوم
وعصفت بها الرياح
تمزق الشراع تنقض الألواح
واضطرب السّكان في يد الربان
وحار لا رأي له ولا سلطان
وراحت السفينة
تخبط في الطريق لا تملك مجراها ومرساها
وسلّمت زمامها إلى تصاريف الغيوب تتولاها
وكل خطوة متاهة لها
في لجج لا تبلغ الظنون مغزاها(١٨)

و"النذير" لا يجهر برؤيته للأخطار المحدقة إلا لأنه ما يزال يمتلك الأمل في إنقاذ قومه، ولكنه إنقاذ جسيم التكاليف والأعباء يحتاج أن يصطنع له رمزاً يتفجر بطاقات العصمة والرؤيا وسداد الرأي وحنكة القيادة. ومن هنا تأتي الاستعانة بنوح للإشعار بجسامة المصير المتنبأ به والذي يضارع الطوفان في مداه وأثره:

يا نوح أدركنا
من قبل أن يأتمر الطوفان بالسفينة
وتفقد الأرض مظلة الضياء
. . . . . .
يانوح أدركنا
فليس إلا أنت بين الأنبياء
ساد على الطوفان
وعاد بالحياة والأحياء
. . . . . .
يا سيد الربابنة
يا نوح أدركنا
من غرق مهين
أسلكْ بنا قصد الطريق الآمنة
يا قاهر الطوفان
بالحكمة واليقين
يا نوح أدركنا

يا نوح أدركنا
يا نوح أدركنا[١٩]

إن وجود " نوح" في سياق القص لا يلغي بأية حال شخصية الشاعر/ النذير بقدر ما يدعّمها ويبرزها، إذ إن نوحاً يظل رمزاً للأمل والخلاص ليس إلا، بكل ما في هذا الأمل من ضبابية وتبعثر وإيهام، بينما تبقى شخصية الشاعر/ النذير هي الصوت الأكثر دوياً وحضوراً، والضمير الأكثر يقظة وحنواً.

إن تقمص شخصية " المناضل المثقف " أولاً و "النذير" ثانياً ومعاناة تبعات الأدوار الملقاة على عاتقهما وما يلاقيان من عنت وصِدام وملاحاة، كل ذلك حريّ أن يفرز لنا الشخصية الثالثة التي طالما حام حولها الشاعر وراودها، إن لم يكن قد انتهى إليها في نهاية المطاف، ونعني بها شخصية المغترب المتوحد. ولعل المتأمل لهذا الجانب في شخصية العدواني يجد في نص مثل " من أغاني الرحيل " تبريراً مقنعاً لهذا المسلك النفسي المتمثل بمعانقة الذات معانقة تتفجر بالشجن واللوعة، أكثر مما تمتلئ بالرضى والخلاص. وهذا التبرير للانقطاع والتوحد مع الذات وإنكار الآخر وتجنبه يُلمح منذ مطلع النص:

رحلت عنكمُ منذ سنينَ
وسنينْ
أجل.. ياسادتي أجلْ!!
رحلتُ عنكمُ.. ولم أزل أرحلْ
....
رحلتُ عنكمُ.. ضقتُ بنفسي بينكم مرارا
ضقتُ بكم جِوارا
ضقتُ بكم ديارا
تجمّدتْ مشاعري.. تجهّمت خواطري
وماتت الدهشة في وجداني
وصار كل ما أسمعُ أو أرى
مكرراً مكررا
يقتل شهوة الحياة في كياني
وأصبحت علاقتي به
علاقةَ الأطلال بالمعولْ
أجلْ.. يا سادتي أجلْ
رحلتُ عنكمُ.. ولم أزلْ أرحلْ[٢٠]

ولو توغلنا في النص لوقفنا عند جملة من التفاصيل والمنمنمات الكثيرة التي يوردها الشاعر ليقنع بمسلكه الانسحابي الذي نتج عن استحالة التجانس والفهم وبعد الشقة بين غاياته العليا وغايات الآخرين المشوبة بالتواضع والدونية. وكلما ازدادت الرغبة لديه في التقارب والجذب، لجّ القوم في التعنّت والتصلّب، الأمر الذي سينتهي إلى افتراق الطرق وإلى النهايات المسدودة:

يا سادتي
رفضتمُ مشورتي
أبيتمُ عليّ أن أقول كِلمة
أشرح فيها دعوتي
حين أتيتكم
تعصف بي حماستي
أدعوكمُ إلى منازل الخلود
نرفع فوقها البنود
بادرتموني غاضبين قائلين
ابعُدْ فما أنت لنا بصاحب
تريد أن تخرجنا من رِدانا
من أمننا؟ من ديننا؟
لبئسما دعوتنا
إلى طريق الشر والنوائب
.....
ومن هنا
كان الخلاف بيننا
مشكلةً تعقّدتْ
وما أظنها
دون افتراقنا تنحلّ
أجل.. يا سادتي أجل
رحلتُ عنكمُ.. ولم أزل أرحلْ
.....
رحلتُ عنكمُ لكي أحطم الأسوار
وأنشر الأسرار في ضوء النهار
وأشهد الحياة والكون بلا جدار!!

فطالما أعاقني حدُّ
وحال دون رؤيتي سدُّ
وحُكّمت شرائع الظلام
عليّ حتى في ملاعب الأحلام!!
وكان لي بكل خطوة مقتل
أجلْ.. يا سادتي أجل
رحلتُ عنكمُ.. ولم أزل أرحلْ(٢١)

لعل صفة " الاغتراب" بإطلاقها وعموميتها تستدعي الحذر حين الحديث عن العدواني. فاغترابه لا يبدو تعالياً وكبراً " للأنا" ، أو استخفافاً واستصغاراً "للآخر" ، بقدر ما هو لون من الحسرة الممضة على انفصال قسري وفُرقة لا مناص منها. ولعل مشكلة الاغتراب في هذا السياق هي عينها مشكلة الاختلاف، فالشاعر المغترب مختلف عن الآخرين المهادنين للواقع الناقص، وهو أكثر منهم شفافية ورؤية وأشد تحسساً لمواجع الروح وقلقها، وتعلقها بالمثالي ونفورها من الزيف والتلوث والانحطاط. كذلك هو أقدر على النقد والاستشفاف ومحاكمة الواقع الظالم أو الناقص والمشوه، رغم عدم قدرته في أغلب الأحيان على إيجاد الحلول أوتغيير الواقع، فيقف حينها عند حد معاناة الخلل والنقص والتنبيه له. والمغترب ليس بالضرورة سلبياً أو هارباً من المواجهة، بقدر ما يعبر بمسلكه ذاك عن موقف معارضة ورفض لما هو شائع، أو موقف انفصال واعتزال يتعين اتخاذه للكشف عن الحقيقة. وهو بموقفه هذا

"يدفع (الأنا) إلى مزيد من التأمل في مراجعة الواقع ووضع الخيارات التي تحقق للذات احترامها وتقديرها فيكون الانفصال والاغتراب تجسيداً لتضاد المفاهيم الحياتية والعقلية، ولا يعني ذلك قطيعة تامة بين الذات الفردية والجماعة، بل قطيعة مرحلية للتأمل تستجمع فيها الذات قواها وتراجع آلياتها وأسلحتها في معركة التنوير"(٢٢).

ولعل تعبير "المغترب المتوحد " لا تنطبق تماماً على موقف العدواني الذي نحن بصدده، لأن الشاعر لديه إيمان خفي بأنه ليس وحيداً في موضعه ذاك، وليس فريد عصره في رؤاه ودعاواه وأحلامه، وإنما هناك دائماً ثلة من الرفاق يشبهونه ويضارعونه في السموق والتطلع والبحث عن " الولادات الجديدة ". والحديث عن هؤلاء الرفاق طالما تراءى في الكثير من نصوص العدواني مما يوحي بإيمانه الكبير بالآخرين المشابهين له في انتصاراته وانكساراته، وطموحه وخيباته، والمشابهين له أيضاً في غيابهم الوشيك وأفول نجمهم:

رحلتُ عنكمُ.. أسأل عن رفاقي
أولئك الذين رشدوا قبلي
وآثروا التطواف بالآفاق

على حياة الظلِّ
في موضع أيسر ما يُقال عنه:
إنه مُهمل
أجلْ يا سادتي أجلْ!!
رحلتُ عنكمُ.. ولم أزلْ أرحلْ(٢٣)

ومن نص آخر:

كان يمهدُ الطريقَ للمعالي
ويزرعُ الزمانَ بالآمالِ
وفي معارك النضالِ
يلوحُ كالشهاب
كان هنا وغابْ
وخلَّف السراب
.....
غربته العميقه
كانت له مشاعل
شام بها طريقه
لأكرم المناهل
فعرف الحقيقه
وملك الأسباب
كان هنا وغابْ
وخلَّف السراب
.....
كان هنا تعزيةً لنا
يفيض بالسنا
في عالم مرتاب
يغوصُ في الضباب
كان هنا وغابْ
وخلَّف السراب(٢٤)

ورغم أن الشاعر المغترب يظل في حالة سجال خفي لا ينتهي مع الآخر المختلف الكامن في لاوعيه، إلا إنه في لحظة من لحظات الانسلاخ الذاتي تتناهبه الرغبة في الاغتسال

من أدران عالم الآخرين والدخول إلى عالم من الطهارة الخالصة، عالم تنتفي فيه الأضداد ومظاهر النشاز والتشظي، وتلتم حوله تلك الدعة الخالصة التي تأتيه هديةً للكدح والصبر الجميل. ولعل أعذب ما كتبه العدواني في هذا المعنى نص "المغارة"، و"المغارة" في انقطاعها وسريتها يتخذها الشاعر رمزاً للبكارة والطهر، وفيها يتم الاغتسال الأخير والنجاة بعد تجريب أنماط من الكدح الممض والتسلق المضني في سبيل الأجمل والأنفع والأبهى:

أيتها المغاره
هاأنذا جئتكِ بعد رحلةٍ
في عالم الوجدان
مارستُ فيها كل غايةٍ
يهفو إليها ولهُ الإنسان
وذقتُ طعم الربح والخساره
أطرقُ بابك الذي
عهدته يهشُّ للزيارة
.....
أيتها المغاره
هيا افتحي بابكِ لي
فأنتِ منزلي
وفيكِ لي أوديةٌ منذ الصبا
خبأتُ فيه الحبَّ والأحلام والطهاره
يا صخرة المغارة
تزحزحي
إن ورائي للجراد غاره
وفي مزاودي
الزيتُ والقنديلُ والمناره[٢٥]

وقد يأخذ طلب الانقطاع والتوحد بالذات مداه، حين يتيقن الشاعر بأن ذلك الانسلاخ لا يأتي بدوافع ذاتية نابعة من داخله فقط، وإنما أيضاً بدوافع صنعها الآخر المناوئ الذي يظل في حالة نبوٍّ ومواجهة. إن نص "وحدي" بما يحمله من إيحاءات الانكفاء والقنوط الممض يعيدنا إلى التساؤل عن "معنى وقوف البطل الإشكالي هكذا في برزخ المعاناة المريرة. والواقع أنه هو نفسه لا يستطيع أن يغير من قدره شيئاً، فهو كأبطال التراجيديا الإغريقية يواجهون أقدارهم بشجاعة دون أن يستطيعوا لها تبديلاً، ذلك أن متطلبات الواقع وأجهزته تقف

بالمرصاد لكل محاولة تغيير، فيواجَه الإشكالي بآلاف المعوقات التي تحيّد هذا الحالم وتهمشه إن لم تهشمه واضعة إياه بين السيف والجدار"[٢٦]:

ما الدمعُ؟ ما الدمُ؟
ما العرقُ المهراقْ
لا بيرقٌ عندي ولا بُراقْ!
لكنْ عندي الألمُ
وفي ضميري نجمةُ الإشراقْ
تفرُّ منها الظُلَمُ
. . . . . .
ويحي! إلى متى أصارعُ الأيامْ
عمري يضيعُ كلّ لحظةٍ
بين متاهةِ الأوهامْ
أبني وتهدمُ الظروفُ ما أشيد
من قصورْ
بنيتها من أعظمي ولحمي!
أبني وتسرقُ اللصوصُ ما بنيتْ
وتمسحُ الرياحُ اسمي![٢٧]
. . . .

إن الحديث عن تلك الشخصية "النموذجية" المرسومة بعناية في نصوص العدواني سواء تلبست دور "المناضل المثقف" أو "النذير" أو "المغترب المتوحد"، يجرنا إلى تأمل أهم سمة من سمات نجاحها وتأثيرها، وهي كونها شخصية نامية تتطور وتنمو في سياق صراعها مع ظروف محيطها التي وُجدت فيه. وعملية نمو الشخصية وتشكلها وهي في أتون الصراع ستتمخض في النهاية عن صورة كاملة لملامحها الإنسانية والنفسية، وأجوائها وسمات محيطها.

إن العناية برسم الشخصية ونموها المطّرد لم يقتصر في شعر العدواني على شخصية "البطل " الأوحد سابق الذكر، وإنما حفل تراثه الشعري بنماذج أخرى خارج سياق تلك الشخصية النموذجية، وغالباً ما تكون تلك الشخصيات مناقضة للشخصية النموذجية كونها تخص " الآخر " المناوئ أو المختلف. من هذه الشخصيات شخصية " العبد " الرافض لحريته كونها مسؤولية وإرادة لا يقوى عليهما، وشخصية " نوح" رمز التعلق بالأمل والنجاة، و " الشيطان " المشتغل بالغواية والكيد، و" الجمل " رمز الأصالة والهوية، و " البدوي " المتحسر على غروب فطرته ونقائه، و " المعزة العجفاء " التي تسطو بانتهازية مقززة على ما

لا يتناسب ودونيتها، و " الذبابة " التي تحسد حقارتُها سموقَ الجبل وأنفته[٢٨]، وغيرها من الشخصيات ذات الظلال والإيحاء. وقد اجتهد الشاعر في تعامله مع هذه الشخصيات الخارجة عن محيط ذاتيته أن يجعلها تقدم نفسها طواعية، جاهداً أن يتنحي جانباً ويتركها تتحرك في محيط الحدث دون تدخل في سياق عرضها ونموها، وهذا ينطبق على شخصيات مثل " العبد " و "الشيطان " و " البدوي " و " الذبابة ". ولكنه في أمثلة أخرى مثل " رسالة إلى جمل " و " خطاب إلى سيدنا نوح " و " معزتنا العجفاء " يبدو حاضراً على مشارف الحدث يستقصيه ويصوره من موقع المستشرف الذي يقف شاخصاً متأملاً، ناصحاً أو متوسلاً أو متهكماً، ومشيراً بوعي وقصد إلى مواضع التوتر والتأزم. ووقوف الشاعر في تلك الأمثلة موقف المحرك للشخصيات والمتدخل في مصائرها لا يخفى فيه قصد الإشارة إلى أزماتها وما تعانيه من خلل أو تشويه أو ضلال، وذلك بأكبر قدر ممكن من الإيماء والإيحاء دون الانجراف إلى خطابية أو وعظ مجانيين.

رابعاً: الحوار - الديالوج والمونولوج:

يظل الحوار خصيصة مهمة في العمل ذي النزعة الدرامية. ونظرة سريعة إلى عناوين بعض النصوص عند العدواني تنبئ ولا شك بذلك الميل لاصطناع مواقف حوارية لافتة تتفاوت بين الديالوج (حوار متبادل بين شخصين)، أو المونولوج (حديث النفس). إن صيغاً مثل: خطاب إلى سيدنا نوح، صفحة من مذكرات بدوي، رسالة إلى جمل، قالت لي السمراء، إلى القطيع، اعترافات عبد، هذه الصيغ الآخذة شكل "الخطاب" و "المذكرات" و "الرسالة" و "الاعترافات" و "القول أو التوجه به" تستدعي ولا شك أسلوب البوح بشكله الحواري وتستحضر الآخر وتقيم معه نمطاً من الجدل والحوار القابل للجهر والإعلان (الديالوج) أو المستسرّ المستخفي في تهاويم النفس وتأملاتها (المونولوج).

وبقدر ما يأتي (الديالوج) منطقياً ومرتباً وواعياً – آخذاً بعين الاعتبار وجود الآخر الذي يُفترض أنه على درجة من التنبه والوعي كما في "خطاب" و "رسالة إلى جمل" و"قالت لي السمراء" و "إلى القطيع" - يأتي (المونولوج / حوار النفس) متخطياً هذه الاعتبارات. ومن هنا يمكن للمونولوج أن يسوح في عالم الخيال والتذكّر وأحلام اليقظة ورؤيا المنام والهواجس والذكريات وتراسل الخواطر.. إلخ. وكلها لا تخضع لمنطق الترتيب والتدبير الواعي، وإنما تنثال على الذهن في لحظات شروده وغيبوبته. وقد استفاد الشاعر من هذا الملمح النفسي وأحسن توظيفه في مقامات تستدعي هذا النمط من التقنية الفنية. فنص " من مذكرات بدوي " يقوم أساساً على التذكر والاستحضار والغيبوبة الشعورية في عالم أقرب إلى الحلم. و نص " " اعترافات عبد " يتأسس على جملة من التأملات المعذِّبة والوقوع تحت مقصلة جلد

الذات، والسياحة في سرداب مظلم من التوقعات والمخاوف والكوابيس. أما نص " مواقف " فيستعير من لغة الحلم تهاويمها وتجريدها وصورها الهلامية المضببة:

أحلم أن الليلَ ورائي
والصبح أمامي
وسحابةُ أحلامي
تزرعُ أيامي
... وإخالُ الحلمَ حقيقه
فأسربل ذاتي بحديقه
. . . . . .
أحلمُ أني أفقُ
يحفلُ بالأقمار
ويصبُّ عبير الأنوار
وحجاب الظلمة يحترقُ
وأنا كوكبُ أفراحٍ تأتلقُ(٢٩)
. . . . .

خامساً: الموقف الدرامي:

لعل بروز تلك الملامح الدرامية في شعر العدواني وقيامه بتوظيف عناصرها في شعره يقربه بلا شك من تمثّل ما يسمى " بالموقف الدرامي "، الذي يتبلور في روح النص وما يعكسه من موقف مبدعه من الحياة والمحيط والبيئة. وقد تحدد معنى " الموقف الدرامي " فلسفياً وفنياً بأنه علاقة الكائن الحي ببيئته وبالآخرين في وقت ومكان محددين. فالإنسان المحاط بجملة من المخلوقات والأشياء والظروف لا بد أن يحدد إزاءها موقفاً ما سلوكياً أو فكرياً، كونها وسائل أو عوائق تسد طريق حريته. فيتخذ إزاء ذلك كله مشروعاً ذا صلة بما يحيط به من عوائق يتجاوزها بذلك المشروع نحو غاية له يحاول أن يعبر بها عن حالته الراهنة. وهذه العوامل – مهما كانت درجة تعويقها - هي التي تحدد مشروعه وتشف في نطاق تلك الحدود عن حريته. فالموقف – المشروع إذن يتألف من عوائق ومن مقاومة لها في وقت معاً، وبه يكون الإنسان في تغير دائب تبعاً لمشروعه وما يبذله فيه من جهد(٣٠).

إن الموقف – المشروع إذن تتحدد أهميته في كونه يؤسس علاقة مع ما هو خارج نطاق الذات، ويقيم جدلية مستمرة ودائبة مع المعوقات في محاولة لمحاذاتها وتجاوزها. والعدواني الذي يبدو متناقضاً مع مجتمعه ظاهرياً، ليس إلا نموذجاً لذلك المنهمك بصنع مشروعه

الطامح إلى التكامل مع الأضداد وتشذيب اختلافاتهم بحثاً عن حرية أوسع. إنه يعي أن التناقض يقود إلى الانبتات، وفي الانبتات غربة وألم ووحدة. وحري بهذا الألم أن يولد تلك النزعة نحو التكامل، حيث الحرية الأوسع التي تظل - تبعاً للآلية الدرامية في الحياة - غير قابلة للتحقق، بيد أنها تظل مهمازاً للشوق والتطلع.

وهكذا تبقى السمة العامة لشعر العدواني في كونها جدلية لامنتهية من الخروج والولوج شبه الدائري، الخروج من الذات بكل ما توحيه عملية الخروج من جهد وكدح ومشقة، والولوج في عالم الآخر بكل ما يحمله هذا الولوج من معاني المحاولة والعناد والاختراق والتمازج.

ومن هنا نعود إلى نقطة البداية، وهي فكرة قيام الحياة على عناصر درامية أصيلة في تكوينها تتبلور في الأعمال الأدبية في موقف درامي يكشف عن علاقة الإنسان العميقة بالحياة والآخرين، وكون الإنسان صانعاً ومهندساً لهذه العلاقة الجدلية السجالية اللامنتهية.

(٢) السمات الفنية وتقنيات التعبير

لا شك أن النزعة الدرامية التي سبق أن تتبعنا عناصرها البنائية في نصوص العدواني ستلقي بظلالها على أدواته الفنية التي مالت في نماذج نصية كثيرة إلى التوسع في اعتماد تقنيات القص بنسبة قد تزيد عن المساحة الممنوحة لتقنيات الشعر.

لن نلجأ في التمثيل على ذلك إلى تلك النماذج التي امتلكت كامل سمات الدراما القصصية أو المسرحية كنصوص: " اعتل يوماً ملك السباع "، " رأس "، " الوليمة"، "الذبابة والجبل "، " في المقبرة "، فكل هذه النصوص في سماتها الدرامية تكاد تكون نصوصاً تقليدية بحتة تجري على شاكلة الشعر القصصي منذ بواكيره عند أحمد شوقي والرصافي وخليل مطران والأخطل الصغير وغيرهم. إن الوقوف عند هذا اللون من الشعر القصصي لا يضيف شيئاً لهذا المبحث، كونه لا يخرج عن إطار قصص كاملة الأركان صُبّت في قالب موزون ومقفى. ومعظم هذا الشعر القصصي لا يخرج عادة عن غايات تعليمية/ وعظية/ اجتماعية ترتدي بردة الشعر وعباءته لا روحه ونُسْغه.

إن التواشج والتلاقح بين الفنون الدرامية والشعر الغنائي - وهي المسألة التي أثرناها سابقاً - قد تصدق على نماذج أخرى ليست بتلك التقليدية الفاقعة والامتثال الحرفي الأشبه بالنسخ والنقل، وإنما يستحسن لذلك التواشج بين الأجناس الأدبية أن يأتي بطريقة تلقائية لاواعية، وأن يمتاح من خبرات الشاعر المضببة الغامضة الآخذة من كل معرفة بطرف ومن كل خبرة بشذرة وخاطرة، فيأتي حينها المزيج عنصراً جديداً يوحي بنكهة الشئ ورائحته، لا حضوره وسَمْته. ولعل النص الشعري حينها يصبح أكثر إغراءً حين يومئ بلغة إشارية إلى ما

علق به من مؤثرات درامية تتمدد كأنساغ النبات في نسيجه العضوي، وتشفّ من خلال تقنياته الفنية، وتشكّل في النهاية مستوى من مستوياته البنائية.

لا شك أن الاستشهاد بالنماذج النصية يظل أساساً من أساسيات البحث في السمات الفنية، ولكن الأمر بالنسبة لشعر العدواني قد تكتنفه بعض الحيرة والقلق، وذلك لسببين: الأول، كثرة النصوص وتزاحمها وصعوبة الاختيار بينها، والثاني، طول النصوص وإسهابها وخاصة تلك النصوص الأكثر تمثيلاً للظاهرة المدروسة، والتي يصبح اقتطاعها أو تجاوز بعض مقاطعها أمراً مخلاً حين التمثيل والاستشهاد.

أولاً: التوظيف الكنائي:

ولعل التنبيه على ضرورة الإيراد الكامل للنص يصبح أمراً ذا أهمية بالغة حين البدء بالحديث عن أهم خصيصة من الخصائص الدرامية في شعر العدواني والمتمثلة بالنزوع نحو "التوظيف الكنائي"، وقلة "التوظيف الاستعاري" في نصوصه.

ولعله من المتفق عليه أن القص بعناصره الدرامية سواءً أكان شعراً أو نثراً ينهض أساساً على الرمز الكلي الشامل المتضمن في سياق الحدث أو حكايته أو قضيته. أي ينهض على "الكناية" المستخلصة من جِماع الصور والمشاهد، والتي تنمو باطراد نحو ذروتها لتوحي حين اكتمال النص بالمعنى أو الغاية. وهذا "التوظيف الكنائي" عادة ما يهيمن في فن القص، بينما يغلب على الشعر "التوظيف الاستعاري" كونه شديد التكثيف، وكونه مؤسساً على التصوير الجزئي. وقد نبّه جاكبسون إلى العلاقة الوثيقة القائمة بين الكناية وفن القص حين رأى "أن التفاعل الحاصل عند الاستعارة (وقد سماه تفاعلاً تعويضياً)، كذا التفاعل الحاصل عند الكناية (وقد سماه تفاعلاً إسنادياً) يهيمنان بدرجتين متفاوتتين على بعض التيارات والأنواع الأدبية، فالتفاعل التعويضي المتمثل بالاستعارة يهيمن في الشعر بل يطبع الاتجاهين الرومانسي والرمزي، والتفاعل الإسنادي الممثل بالكناية يهيمن في الاتجاه الواقعي. والمعروف أن هذا الاتجاه غلب فيه الإبداع القصصي على الشعر"[٣١].

إن غلبة "التوظيف الكنائي" في شعر العدواني واحتفاءه بالرمز الكلي الذي يتغلغل في بنية النص كاملة يقرّب فنه بلا شك من منزع قصصي درامي لافت. إن نصاً مثل "قالت لي السمراء" يتنامى متلاحق الأشطر دون أن يدع للقارئ لحظة تأمل لصوره منفصلة، لأنه لا يتأسس على صور منفصلة، ولا يقوم على استعارات مغلقة على ذاتها، ولا يقدم للقارئ سرّه إلّا حين اكتماله وحين الوصول إلى آخر كلماته، متحولاً في النهاية إلى بناء كنائي بملمح قصصي لافت:

تقول لي السمراء
طريقُنا إليك صعبُ
وأكبر الأسماء

لنا لديها منزل رحبُ
وأنتَ في وحدتك الصماء
إنسدلت من دونك الحُجبُ
أما لنا إليك دربُ؟
صدقتِ يا سمراء
إني ناسك مستوحش
فيه قساوة الصحراء
هيكله صلبُ
لكنما محرابه القلبُ
وأنتِ أرضٌ هشّةٌ قد أخصبت بسبخ الأهواء
وشرب السمَّ بها العشبُ
وكل لحظة لها رداء
لحمته الرياء
وسداها الكذبُ
إليك يا سمراء
إني أهوى امرأة عاريةً
تشعُّ من أسرارها الشهبُ
تطلعت إلى السماء
إني يا سمراء ألغز في كلامي
لكن ألغازي كتابٌ كلّه حبُّ[٣٢]

ويتأكد ملمح " الكناية" المتأسسة على القص ورموزه الكلية في نص "معزتنا العجفاء" ذي الصبغة الفانتازية الساخرة، ولعله من النصوص الأكثر تمثيلاً لمنحى التصوير الممتدّ المتنامي كلوحة كبيرة تستغرق كامل النص، وما أشطره المتتابعة سوى صور جزئية مقطّعة لا تصلح للاستشهاد منفردةً، وإنما تقف متراصة متتالية لتصب في " كناية" كلية يشير إليها النص حين انتهائه:

معزتنا العجفاء تكره الناطور
تزعم أنه ذئبٌ عقور
يلبس صورة الإنسان
فليبتعد إذن عن ساحة البستان
ويترك الأمرَ لها
تلعبُ بالبستان مثلما تشاء!!

. . . . . .
معزتنا العجفاء!!
طاحونة شهواء
شرهة الأضراس والأمعاء
ما شبعت يوماً
ولن تشبع آخر الأيام
من موائد الطعام
روح الجراد في ضميرها المسعور
لا تبقي ولا تذر
تلتهم الزرع وتشربُ المطر
حتى منازل السمر
عاثت بها. . فانقلبت خرابة صماء
معزتنا العجفاءُ أصبحتْ
ذات طباع شرسة
وشهوة مفترسة
كم مضغت أثوابنا
ولحست جلودنا
وكلما مرت على أشيائنا المقدسة
تبرّجتْ فيها!!
وكشفتْ عورتها لنا بلا حياء!!
. . . . . .
ياقمر السماء أنت حر فاهربْ
خلِّ ليالينا على ظلامها
تغرّبْ
لقد شهدتُ ساعة المساء
معزتنا العجفاء
تنزو إلى السماء
بنشوة بهيمية
تقول: تنور النجوم جاد لي
بهبة إلهية
أهدى إليّ قرص خبزة سماوية

تحمله صينية الضياء
ياقمر السماء أنتَ حرٌ فاهرب
من قبل أن تصبح عاجلاً أو آجلاً
رجيع لقمة تجترها معزتنا العجفاء
معزتنا العجفاء
الكون كله في شرعها
عشبٌ وماء!![٣٣]

ولعل "القفلة" التي انتهى إليها النص: (معزتنا العجفاء / الكون كله في شرعها عشب وماء) توحي بمضمون النص وقصد الشاعر من وراء بناء تلك المعمارية المتأنية التي كان الحسّ الساخر المتهكم مستوى من مستوياتها المقصودة. فالمعزة هي تلك الفئة الدونية المتسلقة ذات النوازع الانتهازية الجشعة، وهي عجفاء لأنها فئة فقيرة في رصيدها الروحي والمعرفي والإنساني، ورغم ذلك فهي نهّازة للفرص ومقتحمة بلا حياء ومتطفلة على موائد الآخرين، فتنال ما لا تستحق وما لا يتناسب ودونيتها. وهذا من أدعى دواعي الاستهجان والتقزز والنعي على أوضاع مقلوبة يجب ألا تكون.

إن شغف الشاعر بهذا اللون من "التوظيف الكنائي" ذي الصبغة القصصية يكاد يكون ملمحاً مطرداً في جُلّ نصوصه، لذلك يمكن القول إن الخيال المبدع عند العدواني يقارب خيال القصّ لا خيال الشعر. ومن هنا فالبلاغة الشعرية سوف تتقلص مساحتها، وسوف تقل بشكل لافت شعرية المقطوعة في نصوصه، وتستحيل إلى لون من التقريرية المباشرة والسهولة الأقرب إلى الحكي والسرد منها إلى المجاز والخيال المركب. بل حتى الغموض والضبابية – وهي من الأمور المطلوبة في الشعر – لا نجدها متضمنة في الشطر الشعري أو المقطوعة، وإنما هو غموض عام يكتنف عامة النص ومقاصده لا صوره وأجزاءه.

إن ارتفاع كفة خيال القصّ وأدواته في شعر العدواني قد يجد له مسوّغاً في ميله الكبير إلى تمثّل الواقع والادّغام في شئونه وشخوصه وقضاياه، لذا جاءت لغته وأدواته متناغمة مع هذا الواقع الذي كما يراه جاكبسون - في الاقتباس السابق – من أدعى دواعي غلبة الإبداع القصصي ذي الملمح الكنائي. إن لغة العدواني الكنائية تنهض بلا شك على مجاورة الواقع والامتياح من أحداثه وشئونه، وتجسيد شخوصه رغم ما يلبسهم من أزياء وأقنعة ويعطيهم من مسميات. فكل ذلك يصبّ عنده في خانة خيال القصّ لا خيال الشعر.

ثانياً: الافتتان بالسرد والوصف:

إن خيال القص عند العدواني يقوم في الدرجة الأولى على الافتتان بالسرد، وهو سرد يتأسس على الواقعية والمباشرة والسهولة. وقد يتحول السرد إلى حوار (نفسي – مونولوج) أو

حوار متعدد الأصوات (ديالوج). وهناك وقوف في الوصف عند الجزئيات والدقائق والتلكؤ عند المشاهد إلى درجة قد تصيب النص بالإعياء أحياناً وبالنثرية المترهلة في أحيان أخرى. ولعله يُستحسن هنا التمثيل على مسألة السرد والوصف بنصيّ " مدينة الأموات "

و "صفحة من مذكرات بدوي"، اللذين سنضطر لإيرادهما كاملين لإثبات سمة الشغف بالسرد والاسهاب فيه، والانجراف وراء فتنة الوصف وآفاقه اللامتناهية، وكلا الملمحين لصيقان بفن القص بالدرجة الأولى:

نص: " مدينة الأموات " :

يا صاحبي / إياك أن تُراع مما تشهد
فأنت في مدينة انقطعت عن الحياة / تُدعى مدينة الأموات
مدينة نام السكون فوقها / وملأ الظلام أفقها / فلا تحس في ثراها حركة
هواؤها جمدْ / تغيرت هيئته / حتى يلائم البلد!
وهكذا الكلام / يسقط مثل قطع الزجاج!! / على اللسان!!
يا صاحبي / إياك أن تراع مما تشهد / إني سأروي ما يقوله الرواة
عن هذه المدينة / مدينة الأموات / قالوا / لها شوارع سقوفها من الحجر
تمنع أن ينفذ من خلالها الضياء والهواء
وخيّم الليل بها / فما له انتهاء
وربما خيّل للسارين في دروبها / أشباح / مفزعة قبيحة الأشكال
قد ألف الرواة عن أخبارها / الحكايات الطوال
وفي مدينة الأموات / مجامع من الكهوف والسراديب / تكوّمت فيها القبور
وكل كوم حوله رمم / تحجرت منذ القدم / تزاول الكهانة / وعندها طقوس / مظلمة الأسرار
شعارها: / دع الحياة إنها مزرعة الجريمة / أشجارها منابت الخطايا
أخطارها / لا ينتهي لها أثر / حتى يزول كل حي ويبيد / وتقبر الحياة والوجود!!
يا صاحبي / إياك أن تراع مما تشهد / فأنت في مدينة الأموات
مستودع الأكفان والرفات / مدينة عاكفة على عبادة الظلام
تكره أن تغرد الطيور / وتشرق الحياة بالزهور / حتى ابتسامة الأطفال / تكرهها
تخنقها على شفاههم / لكي يموتوا وتموت!!
وشرعها / أن الوجود كله / إثم وجرم وألم / وراحة الضمير في العدم
يا صاحبي / إياك أن تُقلق راحة السكان / ببسمة أو دمعة أو كلمة / بل الزم الصمتا
فأنت في مدينة الموتى! / يا ويحنا يا صاحبي لو علم الأموات / أن على أرضهم حياة
يا صاحبي / هل لك أن تخرج من مدينة الأموات؟! / إن بقاءنا هنا / جريمة لا تُغتفر

ضد إله الكون خالق الحياة والبشر / إنا هنا أمام أمرين / ليس لنا فكاك منهما:
أن نقلع الحياة من كياننا / ونختفي في غيهب القيود / أو أن نثور / ونعلن الحرب على الأموات
وتنتهي الثورة بانهزامنا / فإنما / " الكثرة تغلب الشجاع " / وفي كلا الحالين
يختطف الأموات زائرين / من بني الحياة[٣٤].

النص الثاني: "صفحة من مذكرات بدوي" :

كنت هنا وكان لي بيت من الشعر
نسجته صنع يدي بالصوف والوبر
قام على رابية مخضرة الطرر
تؤمه الضيفان بين مرتقى ومنحدر
والشمس تفترّ له ويضحك القمر
كنت هنا وكان لي على الحمى مقر
ملاعب الربيع بالأعشاب والزهر
تمرح في أرجائها الأغنام في بطر
قد سرحت فاجترأت أطايب الثمر
وعبّرت بنزق عن عيشها النضر
تباركت تلك الشياه ما نمى خبر
زاد حياتي كلها من جودها انهمر
اللبن المخيض بالزبدة قد خثر
وربما طبخته بالنار فانشمر
وعاد إقطاً ملء سقف بيتي انتشر
كقطع من اللجين سلكها انتثر
لذيذة مسعفة بالحل والسفر
وللصبايا لعب يمضي بلا حذر
تواثبت فيها الحياة وثبة الظفر
فانطلقت باسمة الآصال والبكر
مثل فراشات الربيع لونها سحر
كم عبثت بكلبي الأمين فانزجر
أو شلّها فعثرت وبان مااستتر
فانقلبت ضاحكة لكن على خفر
ولي إذا جَنَّ الدجى وائتلف السمر

مع الصحاب مجلس بالأنس قد عمر
تدور فيه قصص عن زمن غبر
عن الجدود الأولين من معد أو مضر
وكيف رام عنترٌ عبلة فانتصر
وكيف ساد حاتم وسيبه غمر
مناقب فيها لنا الحكمة والعبر
ياليت شعري ما أرى؟!ما صنع القدر؟!
ملاعب الربيع قد حلّت بها الغيَر
عفى على آثارها ناس من الحضر
شادوا عليها لهمُ القصور من حجر
كأنها مقابر معكوسة الصور!!

* * * *

كنتُ هنا وكان لي بيتٌ من الشعر
وذكرياتٌ نفحت من زهرة العمر
الحب فيها والمنى والظل والشجر
واليوم ما لي هاهنا بيتٌ ولا أثر![٣٥]

ثالثاً: تحليل الشخصيات وتعدد الأصوات:

أما تجسيد الشاعر للشخصيات وإلباسهم ما يشاء من أزياء وأقنعة ومسميات فيأتي متعانقاً مع رسمه القريب لملامحهم الظاهرية والنفسية. وغالباً ما تأتي هذه الملامح ظاهرة أو متوارية خلف حجاب شفيف من تعابير السخرية أو الاستهجان أو الافتتان. والشاعر في كل ذلك يتلبس حسّ القاص ودقة ملاحظته، وشغفه في الغوص في النفوس وتفجير عوالمها، والسياحة في تهاويم عقلها الباطن أو وعيها المستفزّ أو أحلامها المضببة. فشخصية " العبد" في نص " اعترافات عبد " تعكس كماً ملحوظاً من هموم العبد الموعود بالحرية كالقلق والخوف والتوجس والشعور بالدونية والهشاشة والانسحاق.. إلخ:

في أعماقي / ظلٌ أسود كالديجور!!
منذ ولدت أعانيه / وأجاريه
يحملني كالمسحور / للسيد في كل مكان!!
يا سادة يا أربابي / هاكم سرا / أنا أكره أن أحيا حرا
وأحب حياة العبودية!!
الحرية ترعبني! / تقذفني في جو فراغٍ / يغتال كياني

ويطوّح بي في مهواة / فيدور بها رأسي
يا ويلي! / حين أقابل وحدي / وجه مصيري
وأحسّ بثقل المسؤولية!!
.....
أنا بالسيد لا أكفر / السيد؟! ما أعظمه / ما أكرمه!!
هو ربي / وله إكباري / وله حبي!!
حتى لو أخرجني قسراً / من طاعته / وحمايته
سأعود إليه / دون شعور مني
أتعبد في محرابه / وأروح أقبّل نعليه / كي يرضى بي
كلباً أو قطاً يقعى / بين يديه
يا سادة يا أربابي / مهما لاقيت من السيد / سأظل له عبدا
يهتك عرضي / يسلخ جلدي / يطعنني بالخنجر
يصنع مني سيفاً / أو كرباجاً / يضرب عبداً يتحرر
وأنا ملك السيد / وأقرّ له بالملكية
يا سادة يا أربابي / الحرية عزم وإرادة
الحرية ما خُلقت لي / بل خُلقت للسادة!![٣٦].

أما "معزتنا العجفاء" وهو نص سبق التمثيل به، ففيه تحليل قريب للنفس الشرهة المتمرغة بالدونية والمستعرة بشهوة الامتلاك والسطو دون رادع من حياء أو تعفف. و قد اجتهد الشاعر حين رسم هذه الشخصية بتقديم نموذج من نماذج الرسوم الكاريكاتيرية الفانتازية الساخرة مجسماً صورة معزة عجفاء شرهة تنزو نحو القمر وتتمنى قضمه ظناً أنه قرص خبزة سماوية. وتكتمل السخرية المشفقة حين تبرز شخصية الشاعر على مشارف تلك اللوحة الكاريكاتيرية متوسلاً إلى القمر أن يهرب قبل أن يصبح – وهو رمز البهاء والعلو – رجيع لقمة تجترها المعزة العجفاء. وهو بذلك يفعل تماماً ما يفعله رسامو الكاريكاتير حين يوقعون بأسمائهم على طرف رسوماتهم ليسجلوا بذلك موقفاً شخصياً خاصاً بهم إزاء مضمون اللوحة وشخوصها.

أما شخصية "السندباد" في نص "حديث السندباد"، فيتشابه مع السندباد الشخصية الأسطورية في حب الترحال والكشف والثورة على الثبات، ولكنه يختلف عنه بتلك النبرة الأسيانة وخيبة أمله بالآخرين وتحسره على غفلتهم.

وغالباً ما يتجنب العدواني في نصوصه الشخصيات النمطية أو الاعتيادية، ويجدّ في البحث عن الشخصيات الإشكالية والجدلية، كشخصية "نوح" الذي يعاين التمزق والشفقة بين الطوفان من جهة وسفينة النجاة من جهة أخرى، وشخصية "الشيطان" المشغوف بالغواية، و

"البدوي" المتحسر على غروب نقائه وفطرته، و"الجمل" الذي يتحدى زحفُ المدينة أصالته وانتماءه.. إلخ.

هذه الشخصيات المثيرة وغيرها أتاحت أمام منشئها فرصة تعددية الأصوات وثرائها، إذ لم تعد شخصية كاتب النص (أو المؤلف الضمني) هي الصوت الأوحد الذي يضع المعايير ويصدر الأحكام وينفرد بالرؤية والتقييم، وإنما أتاح تعدد الشخصيات توسع تلك العدسة الراصدة وامتداد مجال رؤيتها وزواياها. وهذه الخاصية، وهي تعددية الأصوات، تُعد ملمحاً بارزاً في فن القصّ، في حين يتقلص مدى هذه التعددية في الشعر الغنائي ويضيق بشكل لافت لينحصر في الشخصية الأحادية البُعد الناجزة، كونه شعراً ذاتياً في الدرجة الأولى.

ولعل خير ما يمثل هذا الميل لتوظيف الأصوات المتقاطعة لدى العدواني نص بعنوان "هند والزائر"(٣٧)، وفيه صوتان متقاطعان لكل منهما رؤية ورأي في ماهية "الشاعر" وصفته. فالفتاة هند ترى "الشاعر الذي زار حماها" داخل إطار من الإعجاب والفن والسحر، كونه معبّراً عن الشعور ويقظة الوجدان. في حين يرى أبوها عكس ذلك حينما يتذكر ما أُلصق بالشعراء من الضلال والغواية والكذب. ويظل الصوتان على افتراقهما في الرأي حتى نهاية النص دون محاولة للتدخل من كاتب النص للمواءمة بين الصوتين.

رابعاً: أبعاد الزمان والمكان:

يمكن القول بكثير من الاطمئنان إن النَفَس الاجتماعي في شعر العدواني يطغى بصورة ملفتة على النَفَس الإنساني الشامل. ولعل هذا الملمح يأتي نتيجة من نتائج ارتباط الشاعر الحميم بواقع مجتمعه وبيئته وزمانه. إن الاقتراب من ملمح اجتماعية الشعر وواقعيته قد يصلح مدخلاً ميسّراً لتلمّس أبعاد الزمان والمكان في شعر العدواني وربطهما بجملة أدوات القص وتقنياته.

إن انشغال الشاعر برسالته الاجتماعية عبر جماع نصوصه، وخاصة تلك التي سبق الاستشهاد بها يعطي مؤشراً على دورانه في فلك مكان وزمان محددين. فهناك جملة من الهموم والإشكالات جاءت متزامنة مع النقلة الحضارية التي عاشها المجتمع المحلي أواسط القرن الماضي. وقد شاءت أقدار العدواني أن يكون بعمره الزمني والفني شاهداً ومعاصراً لهذه المتغيرات، وربما أيضاً مساهماً في صنعها والتأثير فيها. إن قضايا اجتماعية ومحلية مثل التقليدية والتطور، والتراث والحداثة، وإشكالات الانفتاح والتلاقح الثقافي والمعرفي، ناهيك عن التحول في منظومة القيم الإجتماعية والسلوكية والنفسية التي نالت الشخصية الإنسانية في مجتمعنا خاصة، كل هذه المشاهد والحيثيات كانت تتراصّ وتنتظم في وجدان الشاعر ووعيه كما تنتظم برادة الحديد حول قطب المغناطيس. وكان الشاعر بهذه الحيثيات والمشاهد يبني عالمه الشعري في فضاء لم يخرج عن حدود مجتمعه بمكانه وزمانه الذي شهد وعاصر، حتى بدت هذه المتلازمة الزمانية والمكانية أشبه بالحصار الذي لا فكاك منه أو الدائرة المغلقة التي

تؤدي بدايتها لا محالة إلى نهايتها. بل إن الشاعر الذي يُبدي الكثير من القلق في بعض نصوصه إزاء حالة الحصار هذه فيحاول طلب الانعتاق والعزلة، نجده في النهاية ومن خلال الغضب والاستهجان والعتاب واللوم يعود كرةً أخرى إلى محاولة التلاؤم وتشذيب الاختلافات ولو على سبيل الأمنية. وهو بذلك يبدو منذوراً لذلك الزمان والمكان اللذين ما استطاع مغادرتهما إلى أفق إنساني أكثر رحابة. ولعله من الصعوبة بمكان الحديث عن وجود ملامح مجتمع ذي زمان ومكان محددين وبحرفية مطلقة، ولكن يمكن القول بشئ من الاطمئنان أن ملامح زمان ذلك المجتمع ومكانه متلامحة وكثيفة الحضور ليس في قضايا الشاعر وشخوصه وهمومه الذاتية والعامة فقط، بل حتى في صوره، وخياله الشعري، ومفرداته اللغوية كالصحراء وعناصرها، والمدينة وملامحها، والبيئة وما اكتنفها من تغيرات، والإنسان وما ران عليه من تحولات سلوكية أو أخلاقية.

ولعل هذا الارتباط بالزمان والمكان لم يكن نمطياً وتقليدياً في مفهوم الزمن العام فقط، وإنما كان تقليدياً أيضاً في الأمثلة الجزئية التي تمثلها النصوص منفردة. ففي عامة النصوص التي تنحو منحى القص يكون الزمن مرتباً ومطرداً في سياقه وجريانه وتواتر أحداثه، وندر في أمثلة هذه النصوص التلاعب في التقديم والتأخير، أو اللجوء إلى تقاطع الأزمنة وتناثرها. أما الأمكنة فتبدو متلامحة في خلفيات النصوص، تشي بالخصوصية المحلية ولا تفضحها، وتومئ لها دون السقوط في إنشائية وصفية لا يحتملها النص.

خامساً: الشكل - مدخل النثرية:

يبدو أن العدواني – الذي بدأ تجربته الشعرية المبكرة بالنص العمودي – كان يمتلك من المرونة والانفتاح ما مكّنه من ارتياد آفاق الشعر الحر أو " شعر التفعيلة " بكثير من اليسر والمهادنة. ويبدو أن قضية الشكل والخروج عليه ما كانت قضية تستحق الكثير من المناورة أو التردد مقارنة بشعراء جيله أو حتى من يصغرونه بعقد أو عقدين من الزمان. ولعل ذلك يعود إلى انكفائه التام على مضمون النص ورسالته الاجتماعية والفكرية أكثر بكثير من الالتفات إلى وعاء خارجي يمكن أن يأتي بتلقائية مطلقة أو ربما عفو الخاطر. ولعله يُستحسن أن يقف الباحث عند مسألة التلقائية والعفوية فيما يتعلق بالشكل في شعر أحمد العدواني، وذلك بسبب ذلك الكم الكبير من النصوص التي يختلط فيها الشكل العمودي بالشكل الحر/ التفعيلة في النص الواحد[٣٨]، وهذا بحد ذاته يثير علامة استفهام تستحق الوقوف والتحليل. إذ ما المسوّغ لهذا الخلط الأشبه بالقفز (اللامبرَّر) والمفتقر إلى وعيّ ما أو رؤية خاصة ذات بُعد دلالي أو معنوي؟!

إن مسألة المزج بين الشكلين العمودي والتفعيلي كثيرة الورود لدى الشعراء المعاصرين، وقد اجتهد بعض الدارسين في البحث عن مسوغاتها ودلالاتها. وأحد هذه المسوغات كانت تدور حول هدف التناصّ مع شعر التراث ورموزه ومحفوظاته التي شكلت جميعها ذاكرة ثرية لا تنضب حين

الوقوف في موقف التمثّل أو المشابهة أو الإسقاط. لذلك فمبرر المزج بين الشكلين "ينبغي أن ينبع من النص نفسه على المستويين الفني والدلالي أو المعنوي"، وإن لم يتوافر ذلك فالمسوّغ إذن يعود إلى "حضور مجموعة من القيم والمؤثرات المرتبط بشكل النص العمودي، كالأصالة والانتماء وكثافة الإيقاع وتأثيره المتوقع"[٣٩]. بيد أن المسوّغ الأكثر وجاهة وانطباقاً على شعرائنا المحليين يسوقه الباحث سعد البازعي في معرض تحليله للظاهرة حين يقول:

"إن حضور الشكل العمودي ضمن تشكيل تفعيلي ما يشير إلى قرب المسافة بين الشكلين، خاصة لدى شعراء يفضلون الاحتفاظ بالإيقاع الوزني التقليدي بالإضافة إلى مؤثرات القافية في خضم عملية التجديد التي وجدوا أنفسهم يخوضون غمارها على مستوى الحركة الشعرية في المنطقة. وفي هذا الحضور التزامني دلالة واضحة على انتماء الجيل إلى مرحلة انتقالية على مستوى المنطقة من العمودي إلى التفعيلي. فمع الحرص على التجديد كان لا بد من التمسك ببعض سمات الموروث القريب خاصة في وجه التهم الكثيرة والحادة التي توجهها بيئة محافظة لشعراء التجديد بأنهم غير منتمين لموروثهم. على أن ذلك التمسك لم يكن بكل تأكيد مجرد موقف أيديولوجي وإنما كان في المقام الأول حرصاً من الشاعر نفسه على تعميق انتمائه للموروث والإفادة من مخزونه الإبداعي"[٤٠].

ورغم ذلك فبالنسبة لشاعر مثل العدواني تبقى مسألة المزج بين الشكلين مسألة أقرب إلى البداهة والعفوية والمزاجية إن صح التعبير، منها إلى القصد والعمد. فكل نصوصه الممزوجة يبدو المزج فيها قلقاً ومتافتاً، فهي أولاً تكاد تخلو خلواً تاماً من تقنية التناص الحرفي مع الموروث من عيون الشعر، و ثانياً تبدو مفتقرةً إلى وجود أبعاد فنية دلالية أو أبعاد يقتضيها مضمون النص وسياقه! بل لقد ذهب أحد الباحثين إلى حد القول بانقطاع الصلة واللحمة بين مقطوعة وأخرى في نص مثل " سمادير" (وهو من النصوص الممزوجة) وغلبة التمويه والضبابية على العلاقات الرابطة بين مقطوعاته[٤١]. ويسمي باحث ثان المقاطع الوسطى في ذات النص "سمادير" "بالمقاطع السرابية"، ويرى أن "المقطعين الرابع والخامس يحملان استفزازاً للمنطق، وهو استفزاز هادف إلى خلط هذه الأفكار، فكلها تعكس العلاقات، فأضخم الأشياء (الجبل) ينام على أضعفها (جناح نملة)، والنوم عكسه السهر، وهنا تأتي الغابة المكتظة بالشجر التي تسهر في (ضمير رملة)، أما السحابة التي تغسل كل شئ فهي في هذه المرة تغتسل بالدمع!!.. هذا عالم ممزق محطم، هو انعكاس لنفس تحسست اختلاط الأمور أمامها"[٤٢].. وعلامات التعجب التي انتهى عندها تفسير المقطعين جاءت في متن الاقتباس وليست من وضع كاتبة هذا البحث، الأمر الذي يشي باجتهادٍ لم ينجُ من شك واحتمال. وتتأكد ذات الرابطة الضائعة بين مقاطع نص "سمادير" في تعليق باحث ثالث حين يفسّر المقطع الرابع والخامس من النص المذكور آنفاً ضمن "اللامعقول غير القابل للتفسير" و "الرؤية الجمالية ذات الطابع الفلسفي"، ثم هو في النهاية يجتهد في وضع هذين المقطعين

في سياق يبرر علاقتهما بما يسبقهما ويلحقهما من مقاطع، ولكنه اجتهاد يشوبه الكثير من المعاظلة والعُسر كسابقه[٤٣]. بل يبدو أن مظهر الغموض والضبابية الذي يرين على أمثلة هذه العلائق بين مقطوعات العدواني أوجد حالة مشابهة من اللبس وعدم القدرة على تحديد ماهية الشكل الشعري في تعريف الباحث حين يقول:

"نعتبر الشاعر ملتزماً، أي ليس من شعراء التفعيلة، ولكن التزامه التزام حر، إذا جاز هذا التعبير، فهو ملتزم وغير ملتزم. نراه كثيراً ما يلتزم الشكل الموسيقي التقليدي في عدد التفعيلات المتساوية مع التقفية، كما نراه يتخفف من هذا التساوي، ثم نراه يبدع أشكالاً موسيقية يحدد مسافاتها على هواه ومزاجه الخاص، وهي ليست بالضرورة متماثلة مع أشكال أخرى من إبداعاته"[٤٤].

ويلمّح باحث رابع إلى ضرورة عدم الاستعجال بالحكم على الشاعر بأنه " خرج على النظام " و " تعامل مع الفوضى العروضية "، ثم يمضي في محاولة إيضاح ما قام به الشاعر من مزج بين بحور البسيط والرجز والسريع في نص واحد وهو نص " إلى رفيقة العمر " فيقول: " في تصورنا أن ما قام به يدخل في دائرة (مجمع البحور) أو ملتقى الأوزان، خاصة ونحن نعرف أنه لا يتعامل في هذا الجانب إلا مع البحور القريبة الإيقاع والتفاعيل، وأنه كان على وعي بما قامت به جماعة (أبولو) وبما قام به أنصار (الشعر المرسل) من الكتابة في الأوزان المتقاربة والقوافي المتعددة، وقياساً عليه يمكن القول بأنه كتب من تفاعيل متقاربة، وإن كان الملاحظ أنه كان أحياناً يعصف بها عصفاً شديداً"[٤٥]. وأخيراً يقدم هذا الرأي في معرض تسويغه للإكثار من الزحاف: "ولعل وراء ذلك كان انسياق الشاعر وراء النظام النبري كبديل للموسيقى المتعارف عليها، وعشقاً للتكوين بالخروج درجة من درجات الصوت، وربما كان الذي يحكم ذلك هو حركة التنفس عند الشاعر، وحركة المسار الداخلي للقصيدة"[٤٦].

لا نعتقد أن هذه الإطالة في تتبع خصائص الشكل عند العدواني خارجة عن سياق الملامح الفنية التي نراها ملامسة ومقاربة لملامح القص وتقنياته. وأول ما تستخلصه من التقييم لتجربة الأوزان ومساحات التحرر منها، والمقطوعات ونزعتها للمزج بين الشكلين، هو ميل الشاعر الواضح إلى النثرية والسرد، والتعلق بأسلوب القص المحتفي بالجزئيات وتتبع نثارها المتمرد على خرائط التنظيم والرصف. بل إن الأشطر الحرة ذات الأطوال المتباينة تبدو مناسبة لنَفَس القصّ الأقرب إلى النثرية والأوسع حرية في إيراد الأقوال والأفعال. أما المقطوعات واستقلاليتها أو ضبابية علاقات بعضها ببعض فربما يلفتنا إلى تشابهها مع الفصول المكتفية بذاتها في الرواية، أو القصص القصيرة المكثفة في المجموعات القصصية، وجميعها تعتمد على النثرية والحرية في المقام الأول. ومن منطلق أن النثرية والسرد يتأسس كلاهما على التلقائية والحرية، في حين يتأسس الشعر على الصقل والنحت والنظام، نرى أن العدواني بميله إلى الحرية والتلقائية، لا المعاظلة والتصنّع، ينزع إلى التحرر من بعض قيود الشعر، فتأتي صياغاته أليفة دانية أقرب إلى

التقريرية والحكي المباشر، مع جنوح نحو الكنايات الكلية والتي هي من سمات القص - كما أسلفنا – وندرة الاستعارات والتصوير الجزئي اللصيقين بفن الشعر.

ولعل ارتباط العدواني بواقع عصره وانشغاله بقضاياه ومضامينها جعل ميله إلى الشعر التفعيلي الأقرب إلى النثر والقص، ميلاً إلى وعاء عملي ومريح يرفد العملية الإبداعية ولا يعيقها ويحقق أكبر قدر ممكن من حرية التعبير. " أما القيود التي تضيّق آفاق الأوزان القديمة، فهي تلوح للفرد المعاصر ترفاً وتبديداً للطاقة الفكرية في شكليات لا نفع لها، في وقت ينزع فيه هذا الفرد إلى البناء والإنشاء وإلى إعمال الذهن في موضوعات العصر. إنه يكره أن يضيع جهوده في إقامة هياكل شعرية معقدة، لها من الرصانة والهيبة أكثر مما يطيق. ولعل الرصانة الشديدة منفّرة للذهن العامل الذي يريد البناء، وذلك لأنها تقيّد الحركة، والشاعر يريد أن يتحرك ويندفع. إن مشاكل العصر تناديه وهو لا يجد وقتاً لترف القيود وبطر القافية الموحدة"(٤٧)

بيد أن العدواني وهو يقدم نفسه شاعراً غنائياً في الدرجة الأولى، لا بد له أن يلتمس آصرة متينة تربطه بالشكل الشعري ونبرته الموسيقية التي لا بد أن تعلو على ما سواها من سمات الشكل لتحدث التأثير المناسب. وقد تمثلت تلك الآصرة أولاً بالامتثال الواضح للقافية المتواترة وإن كانت متنوعة، والتي كان لحضورها – حتى في النصوص الحرة – ثقل واعتبار كبيران. وثانياً تمثلت بالاستسلام لتقنية "التكرار" الصوتي الذي غدا ظاهرة لافتة في شعر العدواني. وكلا المنحيين يحدثان ولا شك ذلك التلوين الموسيقي والإيقاعي المطلوب ويعليان من درجة غنائية النص، ويخففان بدرجة ما من نثريته أو تقريريته.

لقد بدا العدواني موفقاً إلى حد كبير في توظيف القافية التي كانت في معظم الأحيان تقع مواقعها في الاستجابة لسياقات المعنى وتنمّ عن سمع موسيقي مرهف. بيد أن مواقع "التكرار" في نصوصه كانت تتفاوت بين "التكرار الحَسَن" و "التكرار المُخلّ". إن مراجعة "ظاهرة التكرار" بوصفها مبحثا من مباحث الأسلوبية قد يحيلنا إلى ما كتبته نازك الملائكة حول الظاهرة وتوصيفها وتقسيماتها، حتى ينتهي بنا الأمر حين التدقيق والمقاربة إلى اعتبار معظم ما ورد من "تكرار" في شعر العدواني يقع تحت ما يسمى ب "تكرار التقسيم"، وتعريفه:

"تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة. ومن النماذج المشهورة له قصيدة (الطلاسم) لإيليا أبي ماضي وقصيدة (المواكب) لجبران، و(أغنية الجندول) لعلي محمود طه،و (النهر الخالد) لمحمود حسن اسماعيل. والغرض الأساسي من هذا الصنف من التكرار إجمالاً أن يقوم بعمل النقطة في ختام المقطوعة ويوحد القصيدة في اتجاه معين.... وأكثر ما تنجح هذه القصائد في الموضوعات التي تقدم فكرة أساسية يمكن تقسيمها إلى فقرات يتناول كل منها حلقة صغيرة جديدة من المعنى. فالتكرار يساعد الشاعر على إقامة وحدات صغيرة في داخل الإطار الكبير"(٤٨).

إن "تكرار التقسيم" الوارد في نصوص مثل: "خطاب إلى سيدنا نوح"، "وأفكارنا

دجاجة"، "من أغاني الرحيل"، "رسالة إلى جمل "، "أعصر من الهواء ماء"، يُعدّ بحق من التكرار الحَسَن المحقق للغاية التعريفية سالفة الذكر. فتكرار عبارة: "يا نوح أدركنا" تجئ متواترة بين الفقرات، ثم في نهاية النص مكررة ثلاث مرات لتوحي بالاستغاثة وطلب النجدة، وهي الفكرة التي تشكل العمود الفقري للنص وثيمته الأساسية التي تنبني عليها أنسجته وأعضاؤه الأخرى. وذات الأمر يتكرر في نص " من أغاني الرحيل" حيث يسكن هاجس رحيل الشاعر وانقطاعه بسبب تفرده واختلافه في لحمة النص وسداه. وأيضاً تجئ كلمة " إياك" المكررة بكثرة في نص " رسالة إلى جمل" على مدى النص وبين أجزائه وحتى نهايته لتدوّي بالتحذير العالي النبرة، وهو قصد النص وغايته.

ولكن التكرار في نصوص مثل "يا ليتها كانت معي"، "إلى القطيع"، "ابتسمي"، "لوامع"، يبدو تكراراً مقبولاً بعد مقطع أو اثنين، ولكنه يغدو منهكاً ولاهثاً كلما تقدم النص، وكأن الشاعر قد جُرّ إليه جراً من أجل إحداث قفلة موسيقية لا داعي لها، أو تأثير عاطفي مضخّم بغنائية مصطنعة. وهذا نموذج واحد قد يصلح للتمثيل في هذا المقام وهو نص "ابتسمي":

ابتسمي..
ابتسمي.. إن الذباب شأنه الطنين
مذ خلق الله الذباب!
فابتسمي إذا سمعت للذباب ضجة
على الرياح والنجوم والسحاب
فإنها زمزمة الذباب
ابتسمي.. إذا تراءت للخفافيش ظلالٌ
تملأ الرحاب / وتلعن النور وأهل النور في كل كتاب!
ابتسمي.. إن الخفافيش ستختفي غدا
فالفجر بالأبواب
ابتسمي.. إن سماءنا وأرضنا للنور منبعان
فليس للظلام فيهما مكان
فابتسمي.. إن لنا مع الذين هربوا الظلام في ديارنا
يوم نزال وحساب
وانتظري غداً / ومعه السلاح والكتاب!
ابتسمي فنحن في عصر الفكاهات!!
ابتسمي إذا رأيت أعرج الرجلين / يرقص فوق مسرح العميان
والصم والبكم تغني له / وحوله الأمساخ
تلعب بالدفو والعيدان

فابتسمي على فكاهة الزمان!!
ابتسمي حتى يحين الجد
وعند ذاك فاغضبي / وحطمي
كل مشوهٍ يفسق بالحياة[٤٩].

وقد عابت نازك الملائكة هذا اللون من " التكرار" المنهك المترهل لأنه "تلوين مجرد ليس له داع، وهو يوقف الانسياب الشعوري للقصيدة "[٥٠].

وخلاصة القول إن لجوء الشاعر إلى القافية واعتبارها ركناً أساسياً في النص أولاً، وتوظيفه لظاهرة " التكرار" ثانياً، ربما جاءا من قبيل إحداث التوازن المطلوب بين نص يتخذ شكل ووعاء الشعر الغنائي و في ذات الوقت ينحو في روحه وخصائصه نحو نزعةٍ درامية قصصية لافتة. ويبدو أن الشاعر قد نجح – بهذه الموازنة – في أن يخلق لنفسه صوتاً شعرياً مميزاً، وأن يكون شخصية أدبية تمتلك من المرونة والانفتاح والنزوع للتجديد ما يهيئها لهذه المهمة.

الهوامش والمراجع

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة،بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص ٢٨٥

(٢) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٥، ١٩٧١، ص ٤٦

(٣) قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، دار قرطاس، ط ١، الكويت، ١٩٩٧، ص ١٨

(٤) نفسه، ص ١١

(٥) نفسه، ص ١٢ – ١٤

(٦) بول شاؤول، دورة البارودي (ندوة)، مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين، موضوع: "علاقة القصيدة العربية المعاصرة بالفنون الأخرى "، الكويت، ١٩٩٢، ص ٤١٨

(٧) نفسه، ص ٤١٧

(٨) * Hugh Holman, A Handbook To Literature, The Odyssey Press, 3rd ed, p.173

- Edward Quinn, A Dictionary of Literary And Thematic Terms, New York, 1999, p. 93, 94

- Gerald Prince, A Dictionary Of Narratology, University of Nebraska Press, London, p 23

(٩) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث

(١٠) منعاً للتكرار سنعود لاحقاً إلى التمثيل بنماذج شعرية تؤيد ما ذهبنا إليه، وذلك في موضع الحديث عن عنصر " الشخصيات".

(١١) العدواني الأعمال الشعرية الكاملة، مؤسسة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ١٩٩٦، ص ٣٢

(١٢) نفسه

(١٣) نفسه، ص ٢٠٧

(١٤) نفسه، ص ٢٥٢، ٢٥٣

(١٥) محمد عزام، البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ط ١، ١٩٩٢، ص ٥

(١٦) نفسه، ص ١٣، ١٤

(١٧) نفسه، ص ١٠، ١١

(١٨) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٥

(١٩) نفسه، ص ١٦، ١٧

(٢٠) نفسه، ص ٧٧، ٧٨

(٢١) نفسه، ص ٧٨، ٧٩

(٢٢) عبدالله المهنا، دورة العدواني، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ١٩٩٨، بحث: بنية المضمون في شعر العدواني، ٩٥ - ٩٦

(٢٣) نفسه، ص ٧٧

(٢٤) نفسه، ص ١٩١، ١٩٢

(٢٥) نفسه، ص ٢٣٦، ٢٣٧

(٢٦) البطل الإشكالي، ص ١١

(٢٧) الأعمال الكاملة، ص ٣٢٧، ٣٢٨

(٢٨) انظر هذه النصوص على التوالي في الأعمال الكاملة: اعترافات عبد، خطاب إلى سيدنا نوح، الناسك وشكوى الشيطان، رسالة إلى جمل، صفحة من مذكرات بدوي، معزتنا العجفاء، الذبابة والجبل.

(٢٩) نفسه، ص ٢١٠

(٣٠) انظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٦٢٢، ٦٢٣

(٣١) حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ط ١، الدار البيضاء، ١٩٨٩، ص٥٥.

(٣٢) الأعمال الكاملة، ص ٤٧

(٣٣) نفسه، ص ٥٤، ٥٥

(٣٤) نفسه، ص ١٠٠- ١٠٣

(٣٥) نفسه، ص ١١١ – ١١٢

(٣٦) نفسه، ص ٩٧ – ٩٩

(٣٧) نفسه، ص ١٤٧ – ١٥٠

(٣٨) انظر على سبيل المثال النصوص الآتية: إلى رفيقة العمر، تأملات ذاتية، إشارات، تفاريق، إلى القطيع، أوشال، كلمات، صورة، حديث آدم الجديد، منوعات، ليلى.. وغيرها، الأعمال الكاملة.

(٣٩) سعد البازعي، دورة العدواني، بحث: مرجعية القصيدة العربية المعاصرة في الخليج والجزيرة العربية، ص ٧٣٠

(٤٠) نفسه

(٤١) مرسل العجمي، دورة العدواني، بحث: بنية الشكل في شعر العدواني، ص ١٧١ – ١٧٥

(٤٢) سليمان الشطي، العدواني في عيون معاصريه، مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ١٩٩٦، بحث: خيمة على إعصار، ص٣٧٦

(٤٣) مختار أبو غالي، كتاب تذكاري: أحمد العدواني، رابطة الأدباء في الكويت، ١٩٩٣، موضوع: السمادير ومدخل للعدواني، ص ٢٨٣، ٢٨٥

(٤٤) نفسه، ص ٢٨٩

(٤٥) عبده بدوي، العدواني في عيون معاصريه، موضوع: أجنحة تخفق في العاصفة، ص٣٩٧

(٤٦) نفسه

(٤٧) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٤، ١٩٧٤، ص٥٦

(٤٨) نفسه، ص ٢٧٣ – ٢٧٤

(٤٩) الأعمال الكاملة، ص ٩٥، ٩٦

(٥٠) قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٥٨.

نجمة عبدالله إدريس: دكتوراه في الأدب الحديث، جامعة لندن، كلية الدراسات الشرقية والإفريقية، عضو هيئة تدريس بقسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب، جامعة الكويت، ولها اهتمامات بحثية في مجال الأدب والشعر والنثر.

E-mail: najmaidrees@yahoo.com