

البناء الحكائي المختزل

في شعر برهان شاولي

The condensed narrative structure in the poetry of Burhan Shawi

أ.د. عبدالله بيرم يونس الراشدي*

م.م. أنس عزيز كريم البالكي

جامعة سوران (العراق)

جامعة سوران (العراق)

anas.kareem@soran.edu.iq

abdullah.younus@soran.edu.iq

تاريخ الإرسال: 2025-10-02	تاريخ التقييم: 2025-11-07	تاريخ القبول: 2025-12-10
---------------------------	---------------------------	--------------------------

١. الملخص:

القصيدة المعاصرة لم تعد حبيسة الصوت الفردي أو الذات العازفة على وتر الوجدان فحسب؛ بل انفتحت على الآخر والواقع، واستدعت آليات الحكى والسرد بوصفها جزءاً من وعي الحداثة الشعرية، فلم يعد السرد مقتصرًا على فنون النثر كالرواية والقصّة؛ بل دخل في عمق التكوين الشعري؛ ليُغني النصّ الشعري بعناصر مثل الحدث، الزمان، المكان، الشخصية، والحوار، بهذا تحوّل الشاعر إلى راوٍ يحمل صوته وصوت الجماعة، ويجسّد تجربة إنسانية تلامس الوجود والواقع والوعي الجمعي، وظهر الحكى الشعري كتقنية وظيفية تُدخل الشعر في تماس مباشر مع الحياة، مستفيدة من اللغة الإنسانية العامّة التي توصل المعاني وتتجاوز حواجز اللغة المحلية.

وبرهان شاولي العراقي من الشعراء الذين يمتلكون قدرة فنيّة عالية في الجمع بين عالم الشعر وعالم السرد دون أن يطغى أحدهما على الآخر، فهو يستعير من السرد أدواته لكنّه يحافظ على جوهر الشعر من لغة وصورة وإيقاع، فقد استفاد من تقنيات السرد في شعره عبر الاختزال والإضمار والقطع والغموض التي يراها أدونيس من قمة الشعرية الحديثة.

وهذه الدراسة تحاول أن تقف عند بنية الحكى الموظّفة لدى الشاعر العراقي برهان شاولي في تجربته الشعرية، ومدى مناسبة هذه البنى الحكائية مع ما يميّز به الشعر من الإيحاء والتكثيف والإشارات.

الكلمات المفتاحية: السرد الشعري، البناء الحكائي الشعري، برهان شاولي، الشعرية.

Abstract:

The contemporary poem is no longer confined to the individual voice or the self playing on the strings of sentimentality; rather, it has opened up to the Other and to reality, invoking narrative and storytelling techniques as part of modern poetic consciousness. Narrative is no longer exclusive to prose forms such as the novel and the short story, but has penetrated deeply into the structure of poetry—enriching the poetic text with elements such as plot, time, space, character, and dialogue. In this way, the poet becomes a narrator who carries both a personal and collective voice, embodying a human experience that touches upon existence, reality, and collective consciousness. Poetic narration has thus emerged as a functional technique that brings poetry into direct contact with life, drawing on a universal human language capable of conveying meaning beyond the limits of local linguistic expression. The Iraqi poet Burhan Shawi is one of the poets who demonstrates a high artistic capacity to blend the worlds of poetry and narrative without one overshadowing the other. He borrows narrative tools while preserving the essence of poetry—its language, imagery, and rhythm. Shawi employs narrative techniques such as ellipsis, implication, fragmentation, and ambiguity, which Adonis considers hallmarks of modern poetic expression.

This study seeks to examine the structure of narration employed by the Iraqi poet Burhan Shawi in his poetic experience, and to explore the extent to which these narrative structures align with the suggestiveness, condensation, and symbolic richness that characterize poetry.

Keywords: poetic narration, narrative structure in poetry, Burhan Shawi, poetics.

*المؤلف المراسل.

II. مقدمة الدراسة: السرد في الشعر العربي الحديث:

إنَّ التحوّل الشعري الذي شهده الشعر العربي المعاصر من الانغلاق الذاتي في إطار الغنائية التقليدية إلى الانفتاح على الواقع وتوظيف السرد كأداة فنيّة يعبر عن التجربة الإنسانية والاجتماعية جعل الشعراء يغادرون بوتقة الذات المغرقة في التعبير الانفعالي متّجهين نحو تفعيل عناصر الحكاية والرؤية الموضوعية، ليغدو وسيطاً بين ذاته والآخر، بين صوته الخاص وضجيج الحياة اليومية.

هذا التحوّل في وظيفة الشعر أدّى إلى اعتماد الشاعر على تقنيات السرد القصصي في بناء نصّه، دون التخلّي عن جوهر الشعرية، فباتت القصيدة تحتوي على أحداث، وشخصيات، وصراع، وزمان ومكان، ولكّنها لا تروي القصّة كما في الرواية، بل توظّفها توظيفاً شعرياً مكثّفاً يخضع للوظيفة الإنشائية ولإيقاع اللغة والصورة.

"السرد في القصيدة المعاصرة يقوم على مكّونين رئيسيين: الحكاية (المتن الموضوعي الذي يتضمن الأحداث والشخصيات والزمن والمكان)، والخطاب السردى (الطريقة الفنيّة التي تُعرض بها الحكاية، من خلال الراوي أو الحاكي)، ولكن بخلاف الرواية، لا تقدّم القصيدة الحكاية بشكل مفصّل، بل تعتمد على اللمحات الموحية والإشارات المكثّفة، وتُخضع المادّة السردية لتقنيات الاختزال والتكثيف والإضمار"⁽¹⁾.

هذا التوظيف الجديد جعل القصيدة تتّسم بما يمكن تسميته بـ"تشعير السرد"، أي إخضاعه لمقتضيات اللغة الشعرية، فلم تعد القصّة هدفاً بحدّ ذاتها؛ بل وسيلة لتجسيد موقف درامي أو رؤية فكرية أو حالة وجدانية، ويعمل الشاعر على اختيار وقائع محدّدة من الحدث الأصلي، ويخضعها لعمليات التحويل الجمالي بما يتناسب مع طاقة الشعر على الإيحاء والتكثيف، فـ"إنّ القصّة إذن حين تستخدم في القصيدة إنّما تستخدم على أنّها وسيلة تعبيرية درامية لا على أنّها قصّة لها طرافتها وأهميتها في ذاتها، ومن أجل ذلك اكتفى الشعراء الذين استخدموها باللمسات الموحية الدالّة ولم يتورّطوا فيما هو من سبيل تحصيل الحاصل"⁽²⁾.

وقد أدّى هذا إلى ظهور ما يسمّى بـ"البنية المختزلة"، وهي بنية شعرية تسرد حكاية رمزية مكثّفة لا تسير وفق تسلسل سببي أو زمني تقليدي؛ بل تقوم على المفارقة والتمثيل والترميز، كما أنّ الصراع فيها لا يكون واضحاً أو متنامياً؛ بل كامناً في بنية الحدث الداخلية، ما يجعلها أكثر قرباً من الرؤى الفكرية والتجريبية المعاصرة.

إنّ الراوي في القصيدة المعاصرة قد يكون موضوعياً أو درامياً، وقد يتخفى خلف الشخصيات أو يتخذ موقفاً حيادياً، لكنّه يظلّ الموجّه الأساسي لسير الحكاية، ورغم أنّه لا يظهر بشكل مباشر، إلا أنّ ثقافة الشاعر وخلفيته الفكرية وحساسيته تتجلى في كل زاوية من زوايا النصّ بما يشير إلى أنّ القصيدة المعاصرة هي في جوهرها تمثيل ذاتي مشفّر عبر وسيط سردي، وبرهان شاوي الشاعر الراوي نجده في معظم قصائده هو ذلك المكوّن والعنصر البنائي الذي يتكفّل برواية الحكاية إلى مخاطب سردي افتراضي، ويتصدّر في النصّ بشكل غير مباشر ليسرد رؤيته للأحداث، إلا أنّه يتخذ موقف الحياد في نصّه الحكائي المعاصر بسبب الموضوعية المنشودة في الفنون المعاصرة، ورغم ما قد انجزه من إحجام عن الظهور؛ إلاّ أنّه يستوطن النصّ بثقافته ورؤيته الفكرية ورهافة حسّه وخلفيته الفنيّة ومواقفه من قضايا الحياة، لأنّ الشاعر لا بد أن يمتلك "حساسية غاية في الرهافة كي يتمكّن من تلمّس الحافّة الحادّة والدقيقة التي ينتقل فيها القول من محدودية النثر إلى فضاء الشعر، حيث يحدث هذا الانتقال تغييرات أساسية وجوهرية في فعاليات اللغة وعمل منظوماتها المكوّنة، على النحو الذي يقودها إلى تحرير قواها المثيرة الكامنة الضابّة بالحيوية والعطاء"⁽³⁾، الشعري.

ولأنّ الشعر المعاصر أصبح مزيجاً بين الحكاية والصورة، بين النثر والشعر، فقد ظهرت الحاجة إلى شاعر يمتلك قدرة فنيّة عالية تتيح له الجمع بين هذين العالمين دون أن يطغى أحدهما على الآخر، فهو يستعير من السرد أدواته لكنّه يحافظ على جوهر الشعر من لغة وصورة وإيقاع، فشاوي هو من هؤلاء الشعراء الذين استفادوا من تقنيات السرد في شعره عبر الاختزال والإضمار والقطع والغموض التي يراها أدونيس من قمة الشعرية الحديثة.

وهذه النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر عموماً وفي شعر برهان شاوي خصوصاً "محاولة لتقليص الغنائية" فالشاعر حين ينزع إلى الدرامية يحاول أن يكون موضوعياً؛ إذ يطرح مادّته الشعرية خارج دائرة الانفعال الذاتي الضيق، أمّا الشاعر الغنائي فهو معني بالتعبير عن ذاته ومشاعره وانفعالاته الخاصّة في المقام الأوّل، ومهما تعدّدت الوسائل والطرق التي تنتجها الغنائية في تعبيرها عن الذاتي أو الجماعي، أو في ميلها إلى التأملية أو الخطابية تظلّ صادرة عن حسّ انفعالي شخصي يعبر عن ذات الشاعر بشكل كبير، وهذا الانفعال الذاتي الذي يقدّمه الشعر الغنائي يعكس رؤيته الشخصية الفردية للعالم، أو قلّ: إنّّه يرى العالم من خلال ذاته ولهذا فإنّ متلقي هذا الشعر لا يتلقى العالم؛ بل يتلقى الذات

التي ترى العالم وتتأثر به أو تعانیه⁽⁴⁾. وفي هذه الدراسة سنقف عند أهم التقانات الحكائية التي بنى عليها الشاعر العراقي برهان شاوي شعره والتي تتلخص برأينا في:

أولاً: الإجمال والتفصيل

ثانياً: الإضمار والقطع

ثالثاً: المختزل المونولوجي

III. أولاً: الإجمال والتلخيص

يُعدّ الإجمال والتلخيص في البناء الدرامي من السمات الأسلوبية الجوهرية في الشعر المعاصر، إذ يعكسان نزوعاً نحو الاقتصاد الدلالي وتكثيف المعنى ضمن بناء لغوي حكاوي محدود الأبعاد، يظهر ذلك في اللجوء إلى أسلوب "الحذف والإضمار" الذي يُعزّز القيمة الإيحائية للبنية الدرامية، ويخلق فضاءً تأويلياً للمتلقي يتجاوز التلقين الوصفي وفقاً للرؤية البنيوية الحديثة، إنه لا يُنظر إلى الإجمال بوصفه نقصاً؛ بل كـ"إستراتيجية خطابية واعية" تعتمد إلى إخفاء التفاصيل الحكائية وتكثيفها عبر إنشاء إشارات دلالية تستدعي توقّعات القارئ ونشاطه المعرفي.

لقد قام الشاعر شاوي بالابتكار في بناء النصّ عبر الفراغات الصامتة ممّا جعل القصيدة مشغولة بـ"الغموض الفني" الذي يُلهم المتلقي الحذف لإعادة تركيب المعنى داخلياً. ولا يخفى علينا أنّ هذه الظاهرة تواكب نظرية الشعرية الحديثة ووافق نظرية الغموض والإيهام عند أدونيس، حيث تعتمد على انزياح نثري يجعل اللغة نفسها كائناً متحرّكاً يخضع للتوظيف التعبيري وليس للتوظيفة اللغوية التقليدية فقط.

لذلك نجد شاوي جسد الإجمال والتلخيص في البنية القصصية في شعره توجّهاً نحو صورة شعريّة تعتمد على الموروث الرمزي، والإيحاء المركّز، والقراءة التشاركية، فنتج لغة مكتنزة، ذات قدرة تأويلية وإيحائية عالية.

ففي قصيدة "خيانة" نجد الشاعر يصورها بأنّها تفسد أنقى العلاقات، وتحول الثقة إلى شكّ، والسلام إلى اضطراب، ومن أجل ذلك يقول: [المجموعة الشعرية الكاملة: 46]

خيانة

"ذات يوم

قالت الغابة للريح:

ادخلي عندي

ونامي في سكون

وارفقي بالورق الساقط مَيَّ!

غير أن الريح خانت

ثم صارت

لعبة الغابة والريح

ظنون

أَيَّها الجذر

أما تهدأ من هذا الجنون!"

يقدم الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية خلاصة أو مجملًا لواقعة حياتية بارزة تنطوي على أبعاد اجتماعية خطيرة، والخلاصة أنَّ الشاعر يعبر عن خيبة الأمل نتيجة خيانة الثقة، فالغابة تمثل كائنًا مسالمًا أعطى الأمان للريح وطلب منها اللطف، خاصَّةً تجاه أوراقها المتساقطة (رمز للضعف أو ما هو نفيس لديها)، لكن الريح خانت هذا الأمان وألحقت الأذى بالغابة وما فيها، نتيجة لذلك، تحوَّلت العلاقة بين الغابة والريح إلى علاقة يسودها الشكَّ والريب، كما يوضِّح الشاعر بتعبير "صارت لعبة الغابة والريح ظنون"، وفي النهاية، يوجِّه الشاعر نداءً إلى الجذر والذي يمكن أن يُفهم كرمز للحكمة، الثبات، والعقل، أو الأصل العميق لعلَّه يهدئ من هذا الجنون، أي الفوضى والانفعال الناتج عن الخيانة.

إنَّ هذا النسق المختزل يقلِّص الحكاية إلى أقصى المديات على مستوى النصِّ، ويعالجها معالجة زمنية في تقديم خلاصة أحداث حكاية ممتدَّة في فترة زمنية طويلة، فيقوم بتلخيصها في زمن السرد، ويعمل الشاعر الراوي على تلخيص السرد وتجاوز أحداث ثانوية، فالراوي أحياناً يختصر نصف قرن من الزمن في كلمات قليلة محدودة، من دون أن يستوجب ذلك منه ذكر تفاصيل متشعِّبة لما جرى في تحصيل هذه الفاجعة الاجتماعية خلال هذه المدَّة الطويلة، ولا ريب في أنَّ هذا التلخيص قد أضفى على النصِّ تكثيفاً مبالغاً. وفي قصيدة (مرثية لبائعة البيض العجوز آمنة) ينتقد الشاعر واقعاً مضى فيه الناس دون اكتراث بمصير الآخرين، وخاصَّةً أولئك الذين لم يملكو شيئاً سوى الكلمة الطيبة، يقول في هذه القصيدة: [المجموعة الشعرية الكاملة: 34]

"تلطم الريح المحطات..

وأحداق البيوت

وهي في الشارع تذوي

وتموت

حينما كنا صغاراً

نشترى البيضة منها..

فتقول:

(خذ وليدي بالهنة

ألف عوافي)

إنها الآن شراعاً للمعاناة..

وغصناً للذهول"

إن الواقع السيئ السائد في المجتمع العراقي تصويره يحتاج إلى كلام كثير إلا أن الشاعر صوّره في بنية درامية مختزلة مكثفة حيث ركّز على مغزى مفاده يتمحور حول الرثاء الإنساني العميق لبائعة البيض العجوز "أمنة"، وعكس في هذه القصيدة مأساة الفقر والتمهيش، والنسيان الذي يطال البسطاء بعد أن يُفْنِهم التعب.

إنّه يمجّد البساطة والحنان الإنساني في وجه القسوة والتجاهل المجتمعي، ويفضح واقع التهميش الذي يطحن الفقراء في صمت، فأمنة تمثل رمزية الأمّ البسيطة المعطاءة التي كانت تمنح الحنان والبركة للناس (خذ وليدي، بالهنة، ألف عوافي)، لكنّها حين كبرت وذوت، لم تجد من يحنو عليها، وماتت على قارعة الطريق، والريح التي تلطم المحطات وأحداق البيوت صورة رمزية للبرود العاطفي للمجتمع، واللامبالاة بمصير هذه السيدة الطيبة التي عرفوها يوماً، وذوبانها في الشارع وموتها بصمت، إنّهُ يلخّص حجم القسوة والتجاهل، وكأنّ المجتمع لم يعد يلتفت إلى من ساهموا في دفع أيامه البسيطة، فالقصيدة درامية تصف السيدة أمنة بأنها "شراع للمعاناة، وغصن للذهول"، أي أنّها أصبحت رمزاً لكلّ معاني الألم والدهشة.

وكذلك بالنسبة لشخصيات البناء الحكائي المختزل للقصيدة (السيدة أمنة، ونحن- الصغار)، إذ لم يورد السارد عنها أية تفاصيل حكائية وكذلك فإن البناء الحكائي يفتقر إلى عنصر المكان وتقانات الوصف السردية للشخصيات وفضاءي الزمكان، وتطور الحدث والحبكة السردية؛ بل إنّ السارد قد نقل جزءاً مقتطعاً من حكاية واقعية متشعبة ومتكاملة تحاكي واقعاً اجتماعياً خطيراً، لكن بتقانة التلخيص والإجمال والتميز من أجل التواصل مع المتلقّي نتيجة الحزن الذي داهم نفس الشاعر، فقصده دفعه إلى تشغيل مخيلته وعقله، ملء الفراغات، وتأويل ما يمكن تأويله.

وعليه فهو لا يسمح من ناحية البناء الفني بوضع مقدّمة تمهيدية لقصّته الشعرية، كما إنّهُ لا يسمح بسرد التفاصيل والشرح والاستطراد والوقفات الوصفية، فما على الشاعر الراوي إذن إلا أن يختار كلمات قليلة ذات دلالات مكثفة مضغوطة، ويختصر ما أمكن،

ويجزل في قصته أكثر مما يُظهر ليتحقق ذلك التكتيف اللغوي المتجلي في بناء الإجمال الشعري، وغالباً ما يستعين الشاعر بالإيجاز والحذف لدواع سياسية واجتماعية وأخلاقية وفنية، مما يتضح لنا أنّ البناء الدرامي المجمل هو من أقرب الأبنية الشعرية إلى الشعر المعاصر، التي كانت تحكي ملخص قصة واقعية وتأخذ الحكمة الموجزة فقط في تلك الواقعة الحياتية.

ونجد تقنية الإجمال عند برهان شاوي حينما رثى الطفولة المفقودة، وصوّر البراءة المشروخة والطفل التائه في عالم لا يفهمه ولا يحتويه، في بنية شعرية درامية مختزلة، والقصيدة صرخة شعرية تكشف معاناة الأطفال، يقول برهان في "مرثية الطفل": [المجموعة الشعرية الكاملة: 14]

"كان الطفل يذهل وهو في المرأة

الطفل

كان ينزل سلم الشقة مذهولاً هزياً..

شاحب النظرات

كان يلعب دون رغبته مع الأصحاب

وكان يهرب دونما أسباب

ويضيع في الشارع"

في هذا النص يتعد الشاعر عن ذكر تفاصيل زائدة عن الطفل قد لا يحتاج إليها المتلقي أصلاً، والهدف ليس ذكر هذه التفاصيل؛ بل هو التعبير عن معاناة الطفل النفسية العميقة، التي لا يُفصح عنها بالكلام؛ بل تظهر في سلوكه المرتبك، وذهوله، وهروبه، وضياعه، وكل ذلك في ومضات شعرية سريعة، بعيداً عن الوصف واستغناءً عن الوقفات الوصفية، وذلك من أجل تحقيق التكتيف اللغوي والغموض الفني الذي يعمد إليه الأديب عن سبق إصرار وترصد، وذلك جوهر الشعرية في نظرة أدونيس في الشعرية العربية المعاصرة.

إنّ الشاعر يركّز على مغزى شعري إنّه يرسم صورة طفل يعاني من اضطراب داخلي أو صدمة نفسية، يظهر ذلك في ذهوله أمام المرأة، وهذا الدهول أمام نفسه علامة على فقدان الإحساس بالذات أو الهوية، ونزوله سلم الشقة مذهولاً وهزياً، إشارة إلى الحزن أو المرض، أو شعوره بالوهن النفسي والبدني، ولعبه دون رغبة، وهروبه دون سبب، يوحي بأنّه مضطّر لأن يظهر خلاف ما يبطن رغم الألم الداخلي وضياعه في الشارع، وقد يرمز إلى الضياع النفسي أو غياب الاحتواء الأسري أو المجتمعي، وكلّ هذه التأويلات الشعرية أدخلها الشاعر

في سطور شعرية وكلمات قليلة في بنية درامية مختزلة مكثفة العبارة بعيداً عن الاستطراد والحشو وسرد التفاصيل والالتزام بالزعة القصصية الموجزة.

IV. الإضمار والقطع

الإضمار والقطع هما تقنيتان سرديتان يُقصى فيهما المحتوى الحكائي كلياً من النص، حيث لا تُذكر أحداث ولا تفاصيل زمنية في القصيدة؛ بل تُحذف الحكاية بجميع مراحلها وشخصياتها وزمنها ووقائعها دون تلويح أو تلخيص، وتُستخدم هذه التقنية للقفز فوق الزمن الواقعي وتجريد النص من أي تسلسل حكائي واضح، وهذا يكتف لغة النصّ السردية، ويجعلها لغة شعرية درامية مختزلة.

في هذا النوع من البناء الشعري لا تظهر الحكاية مباشرة كما هي كانت شائعة في السرد؛ بل يُستدل على وجودها من خلال آثارها النفسية والدلالية في النصّ الشعري، فبدل أن تُروى الوقائع يُبنى المشهد الشعري حول دلالات الحدث المغيب ما يولّد كثافة رمزية وغموضاً دلالياً عميقاً.

إن الإضمار والقطع يعني تجاوز مراحل حديثة من المحتوى الحكائي بشكل تام دون تلخيصها وتكثيفها كما في الإجمال والتلخيص، أو الإشارة إليها بتاتاً أو التلويح بها والتلميح إليها، وذلك عبر القفز على الزمن الواقعي وتوظيف تقانة "الحذف لإسقاط الزمن ودون الخوض في الأحداث التي احتواها"⁽⁵⁾، وتجميد الحركة الزمنية المتخطاة سواء من العقود أو الشهور أو الأيام التي قطعها الشخصيات على أرض الواقع، دون الإحاطة بتفاصيل تلك الوقائع أو التلويح بها وتقديمها للمتلقّي، فإنّ ثمة أجزاء من الحكاية مسكوت عنها بشكل كليّ في النصّ، وغالباً ما تأتي هذه الأجزاء المحذوفة من المحتوى الحكائي في ظلّ أحداث حكاية أخرى موظفة في النصّ الشعري، وتكون وظيفتها رغم حذف تبعاتها وتفاصيلها الكلية الإسناد والتوضيح وتعزيز الدلالات للأحداث الأخرى غير المحذوفة.

هذا ومن الجدير بالذكر أن ما يميّز القطع الحكائي عن الإجمال الحكائي، هو أن اختزال المحتوى الحداثي في الإجمال الحكائي يقتصر على حذف وإضمار أجزاء من مكونات الحكاية وقطع الهامشي وتجاوزه وتلخيص مكونات أخرى... بينما بناء القطع والإضمار يشتمل على قطع وحذف كل مكونات الحكاية بكلّ عناصرها من الزمن والشخصيات والوقائع مع الإشارة فقط إلى الحدث الرئيسي الذي يوضح شيئاً هاماً من مضمون القصيدة الكليّ ويعزّز فكرة ورؤية بقية الأحداث الموظفة في النصّ على اعتبار أنّ تقانات الاختزال الحكائي، "تتراوح

بين مجرد إضمار بعض مكونات وحذف الحكاية بأكملها بحيث لا يدرك وجودها إلا في آثارها، أي من خلال فعلها في عناصر الحضور⁽⁶⁾ الكلي للنص.

والشاعر برهان شاوي سلك مسلك الإضمار والقطع في شعره خاصة في قصيدته "مرثية العائلة" التي يطرح فيها مأساة اجتماعية، حيث الفقر والقهر والموت والانتحار والحرمان تصبح أقداراً مألوفة لعائلات كاملة، وهو في هذه القصيدة يعبر عن صرخة ضد الإقصاء الاجتماعي وضد موت الحلم في بيئة لا تعرف الشمس ولا تضحك، يقول في هذه القصيدة التي ابتدأها بالتأوه على مثل هذه المظاهر الاجتماعية المؤلمة: [المجموعة الشعرية الكاملة: 42]

"آه

كم ضايقتنا الديون

لا ضوء في الدار

لا دخلت الشمس غرفتنا

صاحبة المنزل

قد طالتنا العشية دفع الإيجار

ابن جارتنا مات بالأمس منتحراً

خطأ أطلق النار على نفسه

أم أطلقوها عليه؟

....

....

ما لهذي الأزقة

مريضة

لم لا تعرف الشمس والضحك

والأمنيات العريضة"

إن الشاعر يرثي واقعاً اجتماعياً مأزوماً ويعبر عن معاناة الفقر وانعدام الأمان والظلم وضياح الحلم في بيئة قاسية، فهي ليست مجرد مرثية لعائلة؛ بل مرثية لمجتمع مهمش، وأمل ميت، وأزقة مريضة بالحزن والظلم، إنه يريد تصوير واقع المجتمع العراقي في عبارات ذات بنية درامية قصصية، فيذكر الأحداث لتصوير هذا الواقع دون ذكر تفاصيل الأحداث وتفاصيل زمكانها واكتفى بالفراغ الموجود في بنية القصيدة ليسهم القاريء في تشكيل أجزاء

الصورة المحذوفة قصداً، وقد أضمرها الشاعر لمقاصد رمزية لم تغب عن ذهنه فهو شاعر الفكرة والنقد الاجتماعي والفكري الساخر واللاذع.

لقد صاغ الشاعر نصه عبر توظيف جملة من المفارقات الحديثة والغريبة والتناقضات التي تنطوي عليها هذه السردية الرمزية في تعمّد فنيّ من الشاعر لإثارة الحزن على الواقع المأساوي الذي يعيش فيه الإنسان في هذا الوطن، وتتمثّل هذه التناقضات بين العجز والحياة اليومية، "آه، كم ضايقتنا الديون، لا ضوء في الدار، لا دخل الشمس غرفتنا"، حيث إنّ الشمس التي تشرق على الجميع، ممنوعة عن هذه الغرفة بسبب الفقر والعمة والضيقة، وكأنّ الفقري يمنع حتى الأشياء الطبيعية.

وهناك الموت والغموض في هذا الوطن "ابن جارتنا مات بالأمس منتحراً، خطأ أطلق النار على نفسه، أم أطلقوها عليه؟" وكأنّ الانتحار لم يكن خياراً حقيقياً؛ بل نتيجة ضغط خارجي أو جريمة مموّهة، ممّا يعكس التباس الحقيقة والعدالة في بيئة مأزومة.

وهناك الواقع المتأزم والأمنيات التي تذهب أدراج الريح "ما لهذي الأزقة، مريضة، لم لا تعرف الشمس والضحك، والأمنيات العريضة" الأزقة مريضة، "لا تعرف الشمس" رمز النور والأمل، و"لا الضحك" رمز الحياة، و"لا الأمنيات" رمز التطلع، والمكان الذي من المفترض أن يكون للحياة والناس أصبح بيئة للموت والاختناق، وجدليات الحياة القائمة على التناقضات هي المنطلق للأداء الدرامي، "لأنّ التفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائماً في الاعتبار أنّ كلّ فكرة تقابلها فكرة وإنّ كلّ ظاهر يستخفي وراءه باطن، وإنّ التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها، فإنّ تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، ومن ثمّ كانت الحياة نفسها إيجاباً يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين التناقضات"⁽⁷⁾، لذلك المتلقّي هنا بصدد تمثيل حكايتي متكامل ودقيق، نجح فيه الشاعر في إيصال رؤيته الشعرية بدقّة عبر إثارة تركيب المفارقات والتناقضات.

إنّ الشاعر بعد إضمار التفاصيل الهامشية المرافقة لوقوع الأحداث "دفع الديون، ضيق العيش، الإيجار، الانتحار" قد قطع الكثير من الوقائع الجزئية الجانبية وتفصيلات هذه الأحداث المتشعبة، وتفسير الظروف المحيطة بها التي أخفاها الشاعر واحتفظ بها لذاته وتجاوزها في سردياته لضرورات شعرية درامية في الحكاية التي تقتضي دخول النصّ بكلّ مكوناته لبنائية الترميز التخيلي وتنحي غنائية الشاعر جانباً.

بمعنى أنّ الاختزال الحكائي يعدّ توجّهاً درامياً خالصاً يعكس التطوّر في أسلوب القصيدة الدرامية المتمثّل في استثمار العناصر الدرامية وتحركها الداخلي بالنصّ الشعري

حتى تهفت ذاتية الشاعر وصوته لتهيمن الحركة الدرامية لشخصيات الأحداث، وتولد الصراع الدرامي في بنية الأحداث المضغوطة والمختزلة، إذ يباشر الشاعر الراوي بسرد الأحداث في الماضي القريب من زمن السرد، فقد انتقل الراوي بالمتلقي من واقعة حديثة إلى أخرى متخبطاً ما يتطلبه التسلسل الزمني من تتابع، لأنّ الراوي قد قام بحذف التفاصيل والمكونات الحكائية التي تخصّ كلّ حدث مروي بشكل تام بغية إيجاز المحتوى الحدثي وتلخيصه وتقديم الملخص وصفوة الحكاية للمتلقّي.

والشاعر في قصيدة الشهيد يصوّر لقطات شهادة إنسان يروي أحداثاً إلا أن هذه الأحداث جاءت بشكل شعري موجز ومكث؛ حيث يقول: [المجموعة الشعرية الكاملة: 104-

[105]

"كنتُ هناك..

وكانت الوردة تذبل..

والأشجار حزينة..

كنتُ هناك..

حينما..

وبصمت بارد..

قادوه..

في الممرّ المعتم الطويل..

كنت هناك..

حينما..

لم أعد أسمع

سوى وقع الخطى الثقيلة في الممرّ..

كنت هناك..

حينما..

وبحزن بارد..

سمعت قلقة الأقفال من بعيد..

كنت هناك..

حينما وحدي

فقط

وحدي

سمعت الطلقة الفاتلة"

إنَّ الشاعر في الملفوظات الشعرية السابقة الظاهرة والمضمرة يجسّد وحشة لحظة الإعدام أو الاغتيال، حيث يقول "كنتُ هناك" مراراً، ليؤكد أنّه شاهد حيّ على لحظة موت شهيد، لكنّه لا يصف صراحاً ولا مقاومة؛ بل "صمتاً بارداً، وممرّاً معتماً، وخطى ثقيلة، وأقفال تُغلق، وطلقة قاتلة"، كلّها صور توصل الرعب الصامت، وكأنّ الحياة تموت ببطء، وبلا ضوضاء.

إن استخدام عبارات مثل "بصمت بارد، بحزن بارد، وحدي، فقط وحدي" تُظهر أنّ هذه ليست شهادة بطولية صاخبة؛ بل موت صامت يُرتكب في الظلام، بعيداً عن الأنظار، وأمام شاهد واحد عاجز عن التدخل، فالراوي الشاعر لم يُطلق الطلقة، لكنّه الوحيد الذي سمعها، كأنّ الوزن الأخلاقي للمأساة وُضع عليه وحده، هذا يصوّر ثقل الشهادة في نفس من عاشها أو نجا منها.

فالنصّ يلمّح إلى سلطة قمعية تنقذ الإعدام في ممرّات مظلمة، بصمت، وبلا محاكمة مرئية وأنّ الشهيد هو ضحية ظلم سياسي أو اجتماعي وأنّ العدالة غائبة.

وما يميّز هذا النصّ هي العبارة المكرّرة "كنتُ هناك.."، فالعبارة المكرّرة منبّه مهمّ للولوج إلى النصّ الشعري، وتنبيه على أهميّة المعنى المراد للتنبؤ به منذ البدء، خصوصاً أنّ الشاعر قد جعل من فعل السرد الذي جاء به على صيغة فعل الماضي الدال على مضي زمن الحدث "الشهادة"، والذي يدلّ على فعل السرد من قبل الراوي العليم بخفايا القصة، وإنّ "وجود حكاية ما في أي نصّ تعني وجود الراوي، وكأنتهما معاً يشكّلان فعل الحكّي الذي هو جزء من خاصية الإنسان ككائن حي"⁽⁸⁾.

لقد جعل الشاعر من جملة "كنتُ هناك.." بؤرة نصّية للترابط بين النسيج الحدّثي المختزل عبر تكرار هذا الدالّ تكراراً مبالغاً فيه رغم قصر المساحة النصّية القصيرة، وعلى الصعيد نفسه فإنّ الراوي الشعري لأحداث النصّ هو راو عليم بكوامن أعماق الشخصيات وخفايا الحكاية، وإنّ ركيزة الراوي الشعري في درامية الشعر هي نتيجة "توظيف عناصر سردية في البناء الدرامي، وهذا الأسلوب يسمح باستحضار صوت الشاعر فكان راوياً عليمّاً أو مشاركاً ليعوض عن الغياب الغنائي الذاتي المباشر"⁽⁹⁾، فالشاعر الريادي رغب في أن تكون ذاته جزءاً من العمل الدرامي سواء في سيرورة الحدث الجارية طبقاً لتدخلاته أو بظهور صورته الذاتية على مسرح النصّ ولعلّ الأمر الجدير بالذكر "أنّ النصّ الشعري لا يمكن بأي شكل من الأشكال أن يقتل ذاتية الشاعر وغنائية النصّ، لأنّ الشعر هو في جوهره ذاتي

وتأتي العناصر الدرامية المهيمنة على جسد النصّ لتحوّل البناء من التجريد إلى التوشّح الموضوعي⁽¹⁰⁾، ومن الغنائية إلى التمثيلية الدرامية.

وفي قصيدة "مرثية الحمال العجوز رزي" يحكي الشاعر أحداثاً قد مرّ بها رجل كوردي في جنوب العراق وهو يرثي الإنسان المضطهد المنفي الذي لا يملك من الحياة سوى جسد منهك وذاكرة موجعة يصرخ في وجه الظلم الاجتماعي والسياسي، ويعبّر عن معاناة المنسيين في زوايا المدن والخرائط، وخاصّة أبناء الأقليات الذين فقدوا أوطانهم وهويتهم، وقد بنى قصيدته على الحكي المختزل عن طريق الحذف والإضمار إذ يقول: [المجموعة الشعرية الكاملة: 115-116]

"رزي الحمال

لا يذكركم عدّ به العمر

ولا يفقه ما جدوى العيش

ولا يعرف من عدد الألوان

لا يعرف من لغة الأعراب

سوى كلمات الغفران

قادته خطاه من الجبل الأحمر

نحو دروب الله

ما شاهد بحراً

لم ير شراعاً أبيضاً في الريح

ولا أضنّته الأحلام

(ما مكتوب في اللوح يراه الإنسان)

.....

.....

ورزي ينوي منذ عقود

زيارة قبر أبيه بـ(زرين آباد)

ورزي ما غادر أسواق الشورجة يوماً

لم يعرف غير الخانات الرطبة مأوى

رزي المشتاق إلى الجبل الأحمر دوماً

تخنقه العبرة

حين يلوذ إلى نفسه

فيه كلمات شتّى

(باوكم... دايكم)
 جانم... نرجس)
 لكن رزي
 تأخذه صرخة شرطي
 فيفز على يوم آخر
 ليل آخر
 ليل معتم
 ليل موخش
 ليل
 يمتن الإنسان"

هذه القصيدة تحمل طابعاً رثائياً حزيناً، وتتناول شخصية رزي الذي هو رمز للكادحين والمنفيين والمهتسين، خصوصاً من الكورد الذين أجبروا على النزوح أو التهجير نحو الجنوب العراقي، وهو يرثي الإنسان البسيط المسحوق في دوامة الحياة الذي يعيش على هامش المجتمع، بلا أحلام، بلا وطن، بلا لغة مفهومة له.

إنّ النصّ يوحي بأبعاد دلالية كثيرة، منها: الغربة والاقتلاع، رزي منفي من "الجبل الأحمر" وهو يقصد به كوردستان، يعيش في الجنوب (الشورجة) ببغداد، غريب عن المكان والناس واللغة لا يعرف العربية سوى "كلمات الغفران"، في إشارة إلى الانفصال الثقافي والإجباري، ويوحي بالمعاناة اليومية والبؤس الإنساني، رزي حمال عجوز لا يحصي سنوات عمره ولا يدرك معنى العيش، ممّا يدل على أنّ الحياة أصبحت مجرد تكرار مؤلم لأيام لا جدوى منها، ينال في "الخانات الرطبة" ولا يملك مأوى كريماً، وكذلك يوحي بالحنين إلى الماضي والوطن والأهل، يتذكّر قبر أبيه في "زرين آباد"، ويشتاق إلى الجبل الأحمر- كوردستان، يتمتم بكلمات كردية (باوكم- أبي، دايكم- أمي، جانم- روجي، نرجس- اسم محبوب أوقريبة) في لحظة وجدٍ داخلي!!!

إنّ النصّ يحمل دلالات كثيرة للسلطة الظالمة وقمعها للكورد البسطاء الذين يعيشون بها حتى في لحظات الوجد وتذكر الأهل تجد الظلم والقمع " حين يلوذ إلى نفسه ، فيه كلمات شتّى ... لكن رزي، تأخذه صرخة شرطي، فيفز على يوم آخر، ليل آخر..."

إنّ علامات الحذف الصريحة عبر نقاط البياض الطباعي البائنة في القصيدة تشير إلى فراغ قولي ووقف في الكلام وإضمار الكثير من الوقائع الحديثة، وتقطيع متعمد بهدف لتوزيع الدوال بنمطية مختزلة وإعادة تركيب الكلام وفق تقانة القطع والحذف والتخطّي

الحكائي، لتوليد جوّ مفعم بالدرامية النصّية، فتتقطّع الوقائع إلى أجزاء موزّعة بطريقة غير منتظمة تاركة مساحات للبياض والفراغ الطباعي، فقد أفاد "الشعراء الجدد من ذلك في تطوير مستويات البناء والتشكيل في القصيدة المعاصرة، فازدادت القصيدة غنى وتعمقت قدراتها التعبيرية وأصبحت ترتاد آفاقاً لم تكن تعهدها من قبل، فالفن الشعري قادر على استيعاب كثير من الإمكانيات والتقنيات"⁽¹¹⁾ البنائية على وجه الأخصّ في درامية الشعر، لكونها مزجت بين ثلاثة أجناس كتابية: الشعر والسرد والدراما.

كما إنّ الشاعر قد عمد إلى تقطيع الوقائع وتوزيعها على أسطر متعدّدة، فترك بين واقعة القدوم الهمني وبين نتيجة حدث القدوم بياضاً نصّياً، فالنصّ وفق هذه البياضات قد انقسم إلى مرحلتين بنائيتين، مرحلة حديثة قبل فراغات البياض ومرحلة حديثة بعد فراغات البياض، كذلك من الجدير بالذكر أنّ صيغ الوقائع الجزئية التي وقعت وحصلت ضمن المرحلتين الحديثتين الرئيسيتين، فقد جاء بها الشاعر معظمها بصيغ المضارع للدلالة على استمرار الأحوال السيئة لدى الإنسان الكوردي؛ إذ لا يزال يعاني من غياب وطن مستقلّ له، ويعاني من قسوة الظلمة عليه وعلى بني قومه.

إنّ الشاعر في صياغته لهذه القصيدة الحكائية يريد أن ينقل إلينا أفكاره عن العالم الواقعي الذي يخصّ الإنسان الكوردي ويخصّ مجتمعه على وجه التحديد، فهناك إذن رسالتان متوازيتان إحدهما ظاهرة والأخرى ضمنية، وإن الحكاية الضمنية المنطوية هي المعنية برؤية الشاعر المحمولة في دراما تراجيدية، تصوّر واقع الحال الذي عاشه الكوردي المنفي عن وطنه، فالقصيدة حكاية موجعة لحال الكورد مع أنظمة القمع والإذلال.

إن الإختزال الحكائي والإضممار الحكائي عبر تقانة البياض النصّي كما وجدناه لدى الشاعر برهان شاوي يولد إثارة شعورية ودرامية في لا شعور المتلقّي، وينقل انفعال الشاعر صوب المتلقّي؛ لذا فإنّ من سمات شعرية البياض النصّي الطباعي هو إشراك القارئ في انفعالات الشاعر، بل وتهويل تلك الانفعالات في نفسه.

لقد استعان الشاعر برهان شاوي بتقانة البياض الطباعي والفراغ النقطي لإضافة دلالات جديدة، في مراوغة نصّية مقصودة من قبل الشاعر، وفي لغة الشعر تلعب ظلال الدلالات دوراً يفوق الدور الذي تلعبه الدلالات المحدّدة ذاتها، وعلى هذا الأساس يُفرق في العادة بين لغة العلم ولغة الفنّ، فالأولى تجمّدت ألفاظها في حدود مدلولاتها الخارجية المفردة إلى درجة التخصّص، وعلى العكس من ذلك لغة الشعر التي لا يمكن أن تكون

مفردة الدلالات ولو قصد الشاعر إلى ذلك قصداً، لأنّ دلالات ألفاظه تتداخل، وإشعاعاتها تتجاوز حدودها العادية وتنتهك حرمة معانيها المعجمية⁽¹²⁾

إن هذا الفراغ الموظف من قبل شاوي في أغلب قصائده ولّد تأويلات متعدّدة، لأنّ الصمت يشتمل على احتمالات متعدّدة، وبدلاً من تقييد الدوال بمعنى محدّد فإنّ البياض النصّي يستدعي دلالات متوالدة مع تعدّد القراءات؛ لذا يعدّ هذا الفراغ الطباعي مولّداً لشعرية الإضممار والقطع الحكائي اللازمين لإنجاز شعرية الاختزال في النصّ الحكائي عند برهان شاوي، وبالتالي تتولّد شعرية الظلال الدلالي الناجمة من الاختزال الحكائي.

٧. المختزل المونولوجي

تُعد تقنية الحوار الدرامي بشكل عامّ والحوار الداخلي (المونولوج) بشكل خاصّ مكوناً مهماً من مكونات البنية الدرامية التي وظّفها الشاعر المعاصر في قصيدته، والحوار هو "الكلام الذي يتمّ بين شخصيتين أو أكثر، وبالتجوّز يمكن أن يطلق على كلام شخص واحد"⁽¹³⁾، وهي تقنية استعارها الشاعر المعاصر من الأجناس الأدبية الحكائية الأخرى، بعد تطامن الحدود فيما بين الأجناس الأدبية، وبروز النظريات النقدية الحديثة التي دعت بالتداخل الأجناسي بين فنون القول المختلفة، فلم يبق الحوار مرهوناً بخصوصاً بفنّ دون آخر، ودخل في تكوين الفنون القولية جميعاً التي كان منها الشعر الذي أفاد بدوره من هذه الآلية؛ إذ وجد نفسه مضطراً إليها ولاسيما مع اهتمامه بالتعبير الحكائي عبر التعبير عن الواقع الموضوعي، فانتقل الشعر المعاصر من التعبير عن المشهد إلى التعبير بالمشهد نفسه، وتمثّل الصراع الذي ينضح به الواقع، وانتقل إلى توظيف المكونات الحكائية الأخرى كالشخصيّة والتعدّد الصوتي، ممّا جعل توظيف تقنية الحوار ضرورة فنيّة في مواقف محدّدة، تسهم في تظهير درامية الخطاب الشعري.

إنّ المختزل الحواري هو بناء يقتبس أداة قصصية وتقانة حكاية هي تقانة الحوار، يوظّفها الشاعر في بناء نصّه، ويتناول الشاعر فيه موقفاً حديثاً أو أزمة حكاية مكثّفة؛ لأنّ الشاعر المعاصر "لم يعد معنياً بنظم القصّة بقدر ما يعمل على استعارة بعض أدواتها وتوظيفها في بناء القصيدة"⁽¹⁴⁾، لذا فهو على غرار المجل الحكائي، وإذا كان المجل الحكائي تلخيصاً لأحداث حكاية ممتدّة عبر الزمن في أقلّ عدد من التراكيب الشعرية، فإنّ الاختزال

الحكائي المنحصر في جزء حوارى مكثف، هو عبارة عن تركيز وتكثيف لموقف درامى متصاعد بين الشخصيات، ومتجسّد في الحوار المشهّدي المباشر.

لذلك فإنّ الحوار الدرامى "قد يستخدم في بعض أجزاء القصيدة ليؤدّي نفس المهمّة الفنّية التي يؤدّيها الحوار بنوعيه، وهي تجسيم الرؤى والمشاهد من أجل إحداث التأثير الدرامى، ومن ثمّ يمكننا أن نقول بأنّ تجربة الشعر الجديدة قد أتاحت الفرصة أمام الشاعر لاستخدام طرز من الأساليب المستخدمة بصفة أساسية في فنون أدبية أخرى"⁽¹⁵⁾، كفنون السرد والدراما والسينما، وبالتالي "ظهر الحوار في القصيدة المعاصرة على نحو لافت مشكّلاً صورة أساسية من صور اللغة السردية التي شاعت في القصيدة المعاصرة، وانتفع الشاعر المعاصر بأنواع الحوار المختلفة التي ظهرت في فنون السرد النثري، الخارجى (الديالوج) والداخلى (المونولوج) وتعدّدت الشخصيات المتحاورة"⁽¹⁶⁾، التي تنجز البنائية الدرامية في القصيدة.

ومن الجدير بالذكر أنّ شاوي لم يلجأ كثيراً إلى النوع الأوّل من الحوار وهو الحوار الخارجى- الديالوج، أي الحوار مع الآخرين، بقدر ما اختزل رؤيته في النوع الثانى وهو الحوار الداخلى- المونولوج، أي الحوار مع الذات، وللحوار الداخلى وظيفته عند شاوي، فهو يخلّص النصّ من أحادية صوتية، ويجعل منه حقلاً غنياً بالأصوات، انطلاقاً من أنّ النصّ الشعري "نوع أدبي لتوليد الأصوات"⁽¹⁷⁾.

وهذا الأمر يجعل درامية النصّ أكثر بروزاً عبر ما يحفل به من الأصوات المختلفة -وإن كان في أكثر الحالات على لسان راوٍ واحد وهو الشاعر-، إلّا أنّها تتفاعل فيما بينها تحاوراً وتصارعاً، لإبراز جوانب الرؤيا المتنوّعة التي يريد أن يقدّمها الشاعر، فضلاً عن أنّه يسهم في جعل الشعر أكثر موضوعيّة؛ لأنّ "الشاعر يقدّم رؤيته بأسلوب يُبرز فيه رؤيتين متقابلتين أو أكثر مما يقلّص من الغنائية، فيغذّي بنية النصّ بالصراع ويخلق التوتر ويعمّق الحركة ويكفّ الذاتية عن المشهد لمصلحة التعدّدية التي تغدو معها الرؤيا أكثر إقناعاً"⁽¹⁸⁾.

وقد أكثر الشاعر برهان شاوي من استخدام المونولوج، وذلك ليعبّر عن القلق الوجودي، كسؤال الوجود، والموت، والغربة، والمصير... إلخ، وكذلك ليعبّر عن الشعور بالوحدة أو الفقد؛ لأنّ الحوار مع النفس يعوّض غياب الحوار مع الآخر، وليدلّ على الصراع بين الرغبة والواقع؛ لأنّ المونولوج تعبير عن خيبة الأمل أو الأحلام المجهضة، ثمّ إنّ الشاعر برهان شاوي عبّر كثيراً عن تأنيب الذات أو مراجعتها، أي نوع من المحاسبة الداخلية أو جلد

الذات، والحنين إلى الماضي أو الخوف من المستقبل، كلّها تظهر في خطاب داخلي مشحون بالعاطفة والتوتر، لذلك المونولوج خير وسيلة للتعبير عن هذا كله.

والحوار الداخلي "المونولوج" الدرامي تقنية قائمة على استظهار أشكال الوعي الباطن لدى الراوي والشخصيات حيث يُكشف به عن مستوى الأصوات في مستواهم الخفيّ ممّا يسهم إسهاماً جلياً في تقديم المحتوى النفسي لهم، والعمليات النفسية لديهم دون التكلّم بذلك⁽¹⁹⁾، وهذا الصوت الداخلي يبرز لنا كلّ الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور والتفكير⁽²⁰⁾، فمن خلال هذه التقنية يمكن لنا أن نستكشف علاقة الشاعر بالمجتمع، ونعرف تشخيصه الفكري أو الفلسفي لجمله من القضايا التي لا تعنيه وحده، بقدر ما تعني الآخرين أيضاً⁽²¹⁾، كما أنّها مؤشر إلى حالة الصراع الذي تعيشه الشخصية في النصّ، فتضعها أمام مفترق طرق يجب عليها أن تتخذ موقفاً إزاءه، أو إزاء ما يعترض طريقها من عوائق ومواقف محرّجة؛ فالحوار الداخلي ينجم عن الصراع الداخلي بين العقل والعواطف.

ففي قصيدة مراثية العانس حسنة يوجز الشاعر برهان شاوي قصّته الرمزية في مشهد حوارى مختزل بمخاطبة نفسه، ويختزل الكثير ممّا ترويها القصّة والأحداث والأفكار دون إحاطته بالعناصر والمكوّنات السردية الكلية، فيقول: [المجموعة الشعرية الكاملة: 22]

"ما أثقل هذه الأيام

في الحقل حصان يتبختر..

لو أنّي

لو..

ما لي أغرق في الأحلام..!

.....

.....

قومي يا حسنة

لمّي أحزان الدار

إلّقي في التنور النار..

ما أثقل هذه الأيام

.....

.....

يمضي العمر..

وحسنة تحلم..

بحصان الحقل..

وبالنار"

إنَّ الشاعر في هذه القصيدة يوطّر أفكاره في عبارات شعرية مكثّفة ذات بنية درامية من خلال توظيف تقانة الحوار الداخلي، حيث اكتفى بتضمين أفكاره المكثّفة في حوار تمثيلي غير مباشر، كأنَّ الشاعر بدل السرد المطوّل قام بتوجيه الكاميرا الشعرية الدقيقة إلى نفسه، لتعبّر عن ذاتها، وتسرد قصّتها بأسلوبها ومنظورها السردية، حيث أراد الشاعر من النصّ أن يشارك القارئ في الحزن الذي داهمه، لأنَّ النصّ يحمل طابعاً تأملياً حزيناً، ويعبّر عن معاناة امرأة (حسنة) تعيش في وحدة وصمت، ربّما لأنها فقدت أحبابها، فالنصّ يشير إلى ثقل الأيام والوحدة، حيث تكرر عبارة "ما أثقل هذه الأيام" مرتين، في بداية النصّ ونهايته، لتؤكد الإحساس بالملل والجمود، ثمّ عبارة "لو أني، لو.." توحى بالندم أو الحسرة على شيء لم يتحقّق، بينما "إلقي في التنور النار" تحمل دلالة رمزية على محاولة إشعال الحياة من جديد، أو ربّما التخلّص من الحزن، أو حتّى تمثيل لدور المرأة التي لا تملك إلا أن تفرغ طاقتها في العمل المنزلي، فالنصّ يُظهر صراعاً داخلياً بين أحلامها الدفينة (كالحصان رمزاً للحريّة أو الرجل أو الفروسية) وبين واقعها المرير المحصور في "النار" و"التنور"، رمز الأعمال المنزلية المتكرّرة والرتيبة.

إن النصّ أعلاه فيه مونولوج داخلي (حديث النفس)، حيث تتحدّث "حسنة" مع نفسها، وهذا واضح في العبارات مثل "أني، لو.." تعبير عن حوار داخلي مع الذات، مليء بالندم أو الأمنية، "قومي يا حسنة" هذا نداء توجّه لنفسها، كأنّها تحاول أن توقظ ذاتها من الحزن أو الركود، "لّي أحزان الدار، إلقي في التنور النار.." أوامر توجّهها لنفسها، فيها محاولة لاستعادة السيطرة على واقعها، وهذا النمط يُعرف بالحوار الداخلي أو "الحديث الذاتي"، ويُستخدم كثيراً في الأدب للتعبير عن الصراع النفسي أو التأمّلات الشخصية، فالمونولوج هنا يكشف عن مستوى الصراع الذاتي الذي يعتل في أعماق الراوي وهو يقدّم نفسه على مستويين من الحضور والغياب، الذات والذات، وهذا الفراغ الذي يحياه هو انعكاس للواقع الموضوعي والانتماء الإنساني.

وهذا النمط الحوارية أيضاً يتجلى كذلك في قصيدة "مرثية الأسرار" حيث يجمع الشاعر فيها بين البُعد العاطفي والوجودي، ويطرح قضايا عن الحب، والفقد، والذات،

فيقول: [المجموعة الشعرية الكاملة: 30-31]

"حين انتهينا معاً"

لغرفة موصدة
ألقت على صدري أسرارها
تبحث في الصخر
عن النار..!

.....

.....

هل تذكر المقبرة
حقارها المتعب
هذي خطاي الأرض تمحوها
فاكتشفي ناري

.....

.....

هل أطلق الأسرار من أسرها
للريح
كي تلعب
وأفتدي ناري
بقبر جميل
ونبدأ الحكاية

ذات صباح بليل
قبر من المرمريين الزهور
جثت لديه

امرأة عاشقة
وسقسقت من فوقه

كلّ العصافير

.....

.....

مهلاً..

أرى جثتي..

ينخرها الدود
وامراتي تحرق أشعاري

.....

.....

لا أفتدي ناري

لكنني..

أطلق أسراري"

هذه القصيدة ذات بنية درامية؛ إذ يسرد الشاعر أحداثاً قد جرت في الماضي، ويعبر من خلالها عن صراع داخلي بين الحبّ والخذلان، بين التمسك بالمشاعر القديمة والرغبة في التحرر منها، فهي تصوير لحالة وجدانية يعيشها المتكلم، ربّما بعد انتهاء علاقة عاطفية، حيث تُفتح صناديق الأسرار وتبدأ الذات في مكاشفة ذاتها وماضيها، ثم تفكر في الفداء أو الخلاص، فالأسرار رمز لما هو مكتوم في القلب، ما لم يُقال من قبل، ويبدو أنّ الحبيبة قد شاركت المتكلم أسرارها في لحظة حميمية، والنار تمثل الشغف أو الألم أو الحقيقة الكامنة داخل المتكلم، أمّا القبر والمقبرة والمرمر والدود فهي رموز لفكرة الموت، سواء كان موتاً فعلياً، أو موتاً عاطفياً أو روحياً، والمرأة العاشقة تحوّلت إلى امرأة تحرق أشعار الشاعر، ممّا يشير إلى خيانة أو جحود، ومن عادة الشاعر إنّه يثير الأسئلة مع ذكر الأحداث غالباً، كما يطرحها هنا ليدلّ على حالة من التردّد بين البوح والكتمان، بين الاستسلام والانعقاد.

فضلاً عن هذا كلّ نجد في القصيدة وظيفة الحوار الداخلي الذي يتمثّل في محاوراة النفس من قبل الراوي، فهو يخاطب ذاته ويكلّمه وليس حواراً بين صوتين، أي بين "أنا وهي"، وإنّما مونولوج داخلي، يتخلّله حوار بين الذات والذات، أو بين الذات وصور ذهنية مثل "الحبيبة والموت والمقبرة والنار... فعندما يسأل "هل تذكر المقبرة؟"، هذا سؤال موجّه إمّا للحبيبة أو للذات، هو بداية استدعاء للذاكرة، و"هل أطلق الأسرار من أسرها، للريح، كي تلعب، وأفتدي ناري..". وهذه مجموعة أسئلة ذاتية تمثّل صراعاً داخلياً بين خيارين: الكتمان أو البوح، ولم يكتف بهذا بل خاطب نفسه مراراً وقال: "مهلاً، أرى جثتي، ينخرها الدود.."، ليدلّ عن بداية مواجهة قاسية مع الذات، كأنّ المتكلم يرى نفسه من الخارج ويحاكم ذاته أو يصف مصيره.

وكلّ هذه نماذج من حوار داخلي تأملي (مونولوج) يتجلّى من خلال الأسئلة، والانقسامات النفسية، والتفاعل مع صور ذهنية مثل المرأة، المقبرة، الأسرار، النار، الجثّة، وهذه الحوارات تشارك المغزى العام للنصّ حيث القصيدة رحلة شعورية عبر الألم والفقد، نحو التحرر من الأسرار التي كبّلت الذات، حتّى لو كان ذلك على حساب الموت الرمزي أو نهاية العلاقة، في سبيل استعادة الذات الحقيقية.

وفي قصيدة أخرى بعنوان "رماد المجوسي" يقول الشاعر موظفاً المونولوج فيها:

[المجموعة الشعرية الكاملة: 93-94]

رماد المجوسي
 "إلى الذي كنته ذات يوم
 في الممر القصير..
 كنت واقفة..
 زهرة الصمت..
 والدهشة الأسرة..
 الغزالات تمرح حولك..
 والسنديان يرفرف..
 والماء في الساقية!..

.....

في الممر الطويل..
 كنت واقفة..
 زهرة الضوء..
 واللهفة الساكنة
 آه..

يا للأسى..
 ما لهذا الجميل..
 يشاغل عينيه عنا

ويرشق هذا البلاط بنظرته الصارمة.."

هذا النص ينتهي إلى الشعر التأملي الحالم، وهو مشبع برموز الزمان، والذكرى، والأنثى الحلم، كما ينطوي على صراع داخلي عاطفي، وهو حكاية ذكرى عاطفية عابرة، لكنها عميقة الأثر، يستعيد المتكلم بعد زمن، فهناك تفاوت بين زمنين، الممر القصير، لحظة أولى، مكثفة، مليئة بالدهشة والبراءة، والممر الطويل، لحظة لاحقة، مليئة بالحزن والانفصال والخذلان، وفي كلتا الحالتين، الحبيبة واقفة، ساكنة، لكن حضورها يتحول من الصمت إلى الضوء، ومن الدهشة إلى اللهفة، وهو تطور في الشعور من الغموض إلى التوق. إن النص يستعيد لحظة حب قديمة من زاويتين زمنيتين مختلفتين، ويُجسد الخذلان العاطفي أو الابتعاد العاطفي الذي وقع بعد دهشة اللقاء الأول، حيث تحولت اللهفة إلى أسى، بسبب تجاهل الآخر أو بروده، وعبارة "ما لهذا الجميل يشاغل عينيه عنا، ويرشق هذا

البلاط بنظرته الصارمة؟" تُعبّر عن ألم المحبّ المَهْمَل، وتُشير إلى وجود شخص ثالث أو عودة المحبوب بعد تغيير في مشاعره.

وقد كثف الشاعر في هذه القصيدة الفكرة وعمقها من خلال توظيف الحوار المونولوجي باستخدام عبارات "إلى الذي كنته ذات يوم"، حيث استهلّ به لحوار مع الذات الماضية؛ لأنّ المتكلّم يخاطب نفسه القديمة، وهو أول مؤشّر على الحوار الداخلي، ثمّ عبارة "آه.. يا للأسى.." تعبير وجداني ذاتي، وعبارة "ما لهذا الجميل يشاغل عينيه عنّا.." سؤال داخلي، فيه عتاب أو حسرة، موجّه إلى المحبوب على الأغلب، لكنّه يُقال في خلوة النفس، كحوار داخلي لا يُجاب عليه، فقد كثّف الفكرة عن طريق الحوار الذاتي من تأمل في خسارة الحضور العاطفي رغم اكتمال المشهد الظاهري، وتحوّل الحلم إلى رماد، حيث الحبّ يبدأ بالدهشة واللفهة، وينتهي بالتجاهل والخذلان، إنّ المونولوج يعكس الصراع بين الحنين للحظة الدهشة وبين الأسى من تغيير الحبيب أو بروده؛ لأنّه يتناول الدور الفني العميق للحوار الداخلي داخل بنية النصّ الشعري، وتحديدًا في قصيدة مثل "رماد المجوسي"، التي تعتمد في جوهرها على التأمل والاستبطان.

وقد شارك الحوار الداخلي في الانشطار الزمني للنفس، هنا نلاحظ أنّ الذات تنقسم إلى "أنا الحاضر" و"أنا الماضي"، هذا الانقسام الزمني يُنتج حوارًا داخليًا بين حالتين نفسيّتين، ويمنح القصيدة عمقًا دلاليًا، إذ يشير إلى التحوّل والتبدّل، ليس فقط في الزمان؛ بل في المشاعر والموقف من الذات والعالم، والسؤال الداخلي والانفعال الوجداني، "ما لهذا الجميل يشاغل عينيه عنّا ويرشق هذا البلاط بنظرته الصارمة؟"، فهو صوت داخلي يترجم الانكسار والخذلان، وشعرية الحوار الداخلي رغم مشاركته في اختزال البنية الدرامية تكمن في الذات التي تخاطب ذاتها أو المحبوب في غيابه، وفي المفارقة، كيف يتحوّل "الجميل" إلى مصدر ألم؟ والتكثيف الوجداني، حيث يُختزل الشعور بالغربة والفقد في لحظة بصرية بسيطة والشعرنة عبر التذكّر والتأويل.

ومن جانب آخر إنّ الحوار الداخلي يُتيح للشاعر أن يسترجع المشهد الحسيّ الأول (في الممرّ القصير)، المملوء بالحياة والرموز الطبيعية "السنديان، الغزالات، الماء"، ثم يؤوّل هذا المشهد في ضوء الأسى اللاحق "في الممرّ الطويل"، ليكتشف أنّ الجمال لا يكفي لحفظ الحبّ. هنا يظهر جمال الحوار الداخلي في أنّه ليس مجرد تذكّر؛ بل إعادة إنتاج للمشهد عبر الشعور المتحوّل.

ومن هنا يتّضح دور الحوار الداخلي في تعميق البنية الدلالية، حيث يبني التوتر النفسي، والتناقض بين "الدهشة والأسى، بين الضوء والنظرة الصارمة"، حيث يولد صراع داخلي يُغني النصّ ويمنحه بعداً درامياً، والحوار الداخلي يحمل هذا التوتر، فيُصبح وسيلة لعرض الصراع النفسي بدلاً من تقريره، ويحرك الزمن داخل النصّ، تنتقل من "الذي كنته" إلى "الذي صرته"، هذا التدرّج الزمني يخلق حبكة شعورية داخل القصيدة، والحوار الداخلي هو أداتها الأساسية، يُحقّق التماهي مع القارئ؛ لأنّ الذات تتحدّث مع نفسها، فهي تخلق مجالاً للقارئ كي يتماهى معها، وكأننا نقرأ خفايا الروح، وهذا يجعل التجربة الشعرية أكثر عمقاً وتأثيراً، يُحمّل المشهد البصري بدلالات رمزية "الممرّ القصير والممر الطويل" لم يُشرحاً بشكل مباشر، لكن من خلال الحوار الداخلي، نفهم أنّهما رمزان للحظة العابرة ثمّ الامتداد الزمني الثقيل للخلدان، وهذا التأويل الرمزي للمكان يتمّ عبر التدفّق الشعوري الناتج من الحوار مع الذات.

VI. الخاتمة:

النتائج:

- وظف شاوي الحكي في شعره للتعبير عن ذاته القلقة والممزّقة؛ حيث شعر شاوي غالباً ما يعكس اضطراباً داخلياً، وقلقاً وجودياً، وتمزّقا نفسياً؛ لذا لجأ شاعرنا إلى المونولوج كثيراً ليعبّر عن تلك الصراعات الداخلية بشكل صادق ومباشر.
- حاول شاوي من خلال توظيفه للحكي فهم الذات وإعادة بنائها؛ لأنّ المونولوج يكون أحياناً وسيلة للبحث عن الهوية، وطرح الأسئلة الكبرى، ومساءلة النفس، خاصّة في ظلّ عالم مضطرب وملئ بالتناقضات.
- الحكي وسيلة للهروب من الواقع الخارجي، فحين يعجز الشاعر المعاصر عن التواصل الحقيقي مع المجتمع أو العالم، فإنّه ينكفئ على ذاته، ويجد في المونولوج ملاذاً للتعبير عن مشاعره المكبوتة وأفكاره المعقّدة، وهذا ما فعله برهان شاوي في تجربته الشعرية.
- جسّد الشاعر برهان شاوي من خلال اعتماده على الحكي حالة الانعزال أو الاغتراب الذي يعيشه معظم الناس، فالمونولوج كثيراً ما يُستخدم حين يشعر الشاعر بأنّه منعزل أو مغترب عن محيطه، فلا يجد من يصغي له سوى ذاته.
- اللجوء إلى الحكي هو محاولة للسيطرة على الفوضى الداخلية، فمن خلال الحوار مع النفس، حاول الشاعر برهان شاوس أحياناً تنظيم مشاعره المتضاربة والتعبير عنها شعرياً، ممّا منحه شعوراً مؤقتاً بالإنّزان.

التوصيات: الاهتمام بالبنى والوسائل السردية التي عالجها الشعراء المعاصرون ووظفوها في تجاربهم الحديثة والنظر فيها ومدى ملائمتها للشعر الحديث؛ كالفضاء الشعري، والمونتاج، والحكاية... إلخ.

VII. قائمة المصادر:

- أسئلة الحداثة في المسرح، وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية، ياسين النصير: دار نينوى، ط1، 2010م.
- بنية القصيدة العربية المعاصرة: خليل موسى، اتحاد الكتاب العرب- دمشق، د.ط، 2003م.
- تجليات النص الشعري "اللغة- الدلالة- الصورة": محمد صابر عوييد، عالم الكتب الحديث- إربد، ط1، 2014م.
- التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، دراسة نقدية: محمد عجور، دائرة الثقافة والإعلام- الشارقة، ط1، 2010م.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة: روبرت همفري، ترجمة: د. محمود الربيعي، د. ط، 2000م.
- جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، دراسة نقدية في تجربة محمود درويش، نوال بن صالح، الأكاديميون- عمان، ط1، 2016.
- درامية قصيدة الأمثلة الكنائية في الشعر العربي المعاصر: بناز دريد نورالدين، أطروحة الدكتوراه، بإشراف: أ.د. طاهر مصطفى علي، كلية اللغات- جامعة صلاح الدين- أربيل، 2025.
- دير الملاك "دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر": د. محسن أطيّمش، دار الرشيد- الجمهورية العراقية، 1982م.
- السرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية: فتحي النصري، مسكيلاني- تونس، ط2، 2020م.
- سفر التكوين الشعري "قراءة في القصيدة الدرامية في الشعر العراقي الحديث"، أحمد مهدي الزبيدي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2015م.
- الشعر العربي المعاصر "قضايا وظواهره الفنية والمعنوية": عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي- القاهرة، ط3، 1966.
- القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر: أحمد زهير رحاحلة، دار الحامد- عمان، ط1، 2012م.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش، عرض وتقديم وترجمة: دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985.
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: إبراهيم حمّادة، مكتبة أنجلو المصرية- القاهرة، ط3، 1994م.
- النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر: د. أحمد كريم بلال، دار النابغة- الإسكندرية، ط1، 2014.

الهوامش:

- (1) درامية القصيدة الأمثولية الكنائية في الشعر العربي المعاصر: بناز دريد نورالدين: 67.
- (2) الشعر العربي المعاصر "قضايا وظواهره الفنية والمعنوية": عزّالدين إسماعيل: 300.
- (3) تجليات النصّ الشعري "اللغة- الدلالة- الصورة": محمد صابر عوييد: 21.
- (4) النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر: د. أحمد كريم بلال: 19.
- (5) القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر: أحد زهير رحاحلة: 186.
- (6) السرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية: فتحي النصر: 128.
- (7) الشعر العربي المعاصر "قضايا وظواهره الفنية والمعنوية": عزّالدين إسماعيل: 279.
- (8) أسئلة الحداثة في المسرح، وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدينة والمعفة الفلسفية: 238.
- (9) سفر التكوين الشعري، قراءة في القصيدة الدرامية في الشعر العراقي الحديث: ياسين النصير: 118.
- (10) سفر التكوين الشعري، قراءة في القصيدة الدرامية في الشعر العراقي الحديث: أحمد مهدي الزبيدي: 328.
- (11) التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر: محمد عجزر: 16.
- (12) جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر: نوال بن صالح: 13.
- (13) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: إبراهيم حمادة: مادة الحوار.
- (14) السرد في شعر العربي الحديث "في شعرية القصيدة السردية": فتحي النصري: 85.
- (15) الشعر العربي المعاصر "قضايا وظواهره الفنية والمعنوية": عزّالدين إسماعيل: 305.
- (16) القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر: أحمد زهير رحاحلة: 189.
- (17) معجم المصطلحات الأدبية المعاصر: سعيد علوش، مادة: الحوار.
- (18) بنية القصيدة العربية المعاصرة: خليل موسى: 281.
- (19) تيار الوعي في الرواية الحديثة: روبرت همفري، 27.
- (20) الشعر العربي المعاصر "قضايا وظواهره الفنية والمعنوية": د. عزّالدين إسماعيل: 294.
- (21) دير الملاك "دراسة نقدية لظواهر فنية في الشعر العراقي المعاصر": د. محسن أطيّمش: 59.