

التشكيل الدرامي وتراسل الأجناس في شعر نذير العظمة

د. يعقوب البيطار *

د. زكوان العبدو **

حسن نبيل يونس ***

(تاريخ الإيداع ١/٢٨ / ٢٠٢٤ . قُبِلَ للنشر في ٣/٢٨ / ٢٠٢٤)

□ ملخص □

شهد الأدب العربي في العصر الحديث، وتحديدًا منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ظهور مختلف الأنواع الأدبية المعروفة في الآداب الأوروبية، لا سيما السردية منها، من مسرحية ورواية وقصة وغير ذلك، وقد حدث هذا نتيجة لتوافر شرطين هما: مناخ اجتماعي وثقافي ملائم أوجد حاجةً لظهور أنواع أدبية جديدة، واستقبال إبداعي منتج للآداب الأوروبية عن طريق الترجمة، وقد استفاد الشعراء العرب في العصر الحديث من بعض التقنيات التي تشتمل عليها هذه الأنواع، وبناءً على ذلك؛ يسعى البحث إلى دراسة التشكيل الدرامي وتراسل الأجناس في شعر نذير العظمة، عبر دراسة ثلاثة أبواب تتمثل بـ :

(١) القصة الشعرية.

(٢) الملحمة الشعرية.

(٣) المسرحية الشعرية.

الكلمات المفتاحية: ، قصة، ملحمة، مسرحية.

^١ أستاذ . قسم اللغة العربية . كلية الآداب والعلوم الإنسانية . جامعة تشرين . اللاذقية . سورية.

^٢ أستاذ مساعد - قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة حلب - سورية.

^٣ طالب دراسات عليا (دكتوراه) . قسم اللغة العربية . كلية الآداب والعلوم الإنسانية . جامعة تشرين . اللاذقية . سورية.

The dramatic formation and the correspondence of races in the poetry of Nazir al-Azma

Dr. yaaqob Albitar¹
Dr. zakoan alabdo²
Hassan Nabel Youneš³

(Received 28/1 /2024. 28 /3/2024)

□ ABSTRACT □

In the modern era, and specifically since the second half of the nineteenth century, Arabic literature has witnessed the emergence of various literary genres known in European literature, especially narrative ones, such as plays, novels, stories, and so on. This happened as a result of the availability of two conditions: a suitable social and cultural climate created. There is a need for the emergence of new literary genres and a creative, productive reception of European literature through translation. Arab poets in the modern era have benefited from some of the techniques included in these genres, and accordingly; The research seeks to study the dramatic formation and the correspondence of genres in Nazir al-Azma's poetry, through studying three sections:

- 1) The poetic story.
- 2) The poetic epic.
- 3) The poetic play.

Keywords:, story, epic, play.

1 Professor, Department of Arabic, Faculty of Art and Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.

2 Assistant doctor, Department of Arabic, Faculty of Art and Humanities, Aleppo University, Syria.

3 PhD Student, Department of Arabic, Faculty of Art and Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.

مقدمة:

إنَّ الأبحاث التي تتناول التشكيل الدرامي وتراسل الأجناس في الشعر العربي ليست بقليلة، غير أنَّ الإضافة تكمن في دراسة تجربةٍ سوريةٍ معاصرةٍ لم تحظَ باهتمامٍ درسيٍّ يوازي التجارب التي عاصرتها، ونالت حظاً وافراً من الاشتغال النقدي، مع أنها تجربة شاعرٍ يعدُّ من أوائل رواد قصيدة النثر في الوطن العربي إلى جانب أدونيس ويوسف الخال ومحمد الماغوط ومن كان معهم في مجلة شعر، من هذه الأبحاث ما كان في مجال الحداثة الشعرية، ومنها ما كان في دراسة شعر نذير العظمة، ومقابل الوفرة في الجهة الأولى نجد شحاً في الجهة الثانية، ولعل من أبرز هذه الدراسات (شعرنا الحديث إلى أين؟) للدكتور غالي شكري، والتي تبحث في مفهوم الحداثة بين الشعراء والنقاد، والمنهج في نقد الشعر الحديث متناولاً بعض الدراسات التي اهتمت بالشعر الحديث، و(حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر) للدكتور كمال خير بك، وهي دراسة تهتم بالإطار الاجتماعي والثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، فتصب اهتمامها على نشوء الحركة الشعرية العربية الحديثة، واللغة الشعرية الحديثة، والتحويل في البنى الإيقاعية، و(حداثتنا الشعرية مفهومها وإشكالاتها) محمد إسماعيل دندي، وتتناول مفهوم الحداثة، وإرهاصات الأولى، وحلول التجربة في الشعر محل الموضوع، وظهور النزعة الدرامية في الشعر، وسيطرة الرؤيا على النص، أما الدراسات التي تناولت شعر العظمة فلم تتناول شعره تناولاً خاصاً، إنما ضمن سياقها التطبيقي إلى جانب شعراء آخرين، مثل (وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية) للدكتور سعد الدين كليب، والذي يركز على الوعي الجمالي في الحداثة الشعرية، جمالية الرمز الفني في شعر الحداثة، وفي هذا السياق يوظف شاهداً شعرياً لنذير العظمة، إذ يستشهد بتناول رمز الحجر في ديوانه "الخضر ومدينة الحجر"، و(الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، تجربة الحداثة في مجلة شعر وجيل الستينيات في سورية) للدكتور عبدالله عساف، إذ يستشهد بقصيدتين للشاعر منشورتين في مجلة شعر، وهما (عصفور في المدينة، الأيام الأولى).

يهدف البحث إلى تقديم منجزٍ نقديٍّ يدعم دراسة القصيدة العربية الحديثة، فيضيف خطوة تسهم في تقصي ملامح التجربة الشعرية الحديثة، وفي اكتمال المشهد المهتم بدراسة شعر جيلٍ له أهميته في تطوير القصيدة العربية، وخلق فضاءاتٍ خصبة للغة والرؤى، إضافةً إلى أن الشاعر نذير العظمة ناقد أكاديمي له كتبٌ ومقالات مهمة تتناول الشعر، وذلك من خلال دراسة التشكيل الدرامي وتراسل الأجناس في شعر نذير العظمة، عبر دراسة ثلاثة أبواب تتمثل بـ :

- (١) القصة الشعرية.
- (٢) الملحمة الشعرية.
- (٣) المسرحية الشعرية.

ويستند البحث في دراسته إلى مصدرين أساسيين:

المصدر الأول: المادة الشعرية، التي تُعد المرتكز الرئيس للدراسة، وتبنى على الأعمال الشعرية لنذير العظمة.

المصدر الثاني: المادة النظرية النقدية، التي تتمثل بالمصادر والمراجع التي قدمت إضاءات تساعد في إيضاح مفهوم التشكيل الدرامي وتراسل الأجناس في النقد العربي.

إن طبيعة المادة المدروسة هي التي تحدد المنهج الواجب اتباعه، وبناء البحث على أسسه، وانسجاماً مع طبيعة مادة البحث، والأهداف التي يرنو إليها، فقد اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يبدأ بتقصي مادة البحث، وتصنيفها، وتحليلها، وتحليل القصائد الشعرية من داخلها إلى خارجها، أي من بنية هذه القصائد إلى دلالاتها وآفاقها.

أ- القصة الشعرية

يعد الأسلوب القصصي من الأساليب الدرامية التي شاع استخدامها في الشعر العربي، فقد نظر الشاعر الحديث إلى القصة بوصفها وسيلة تعبير درامية، فمزج بينها وبين الشعر على نحو تفاعلي، إذ تستفيد القصة من الشعر التعبير الموحى المؤثر، ويستفيد الشعر من القصة التصيلات المثيرة الحية .^١
ومن نماذج القصة الشعرية عند نذير العظمة، قصيدته الخالية من العنوان في مجموعة (غداً تقولين كان)، وتتألف هذه القصيدة من ثلاثة مقاطع، وفي كل مقطع ستة أبيات، يقول الشاعر في المقطع الأول:

من حكايات جدتي أن بنتاً	خطبت لأمري من الأغنياء
صوتها هل سمعت بلبله الشـ	حرور يشدو في الروضة الغناء
رفأ أهدابها أحاديث شوق	وغرام والخطو سكب غناء!
طرفها يغزل الأساطير،	والقامة غاب الجمال والإغراء
عرفت شاعراً يرفرف اما	التفتت صوبه على استحياء
يرشق الوردة للنجوم وما	ضنت عليه النجوم بالأضواء!

ينسج الشاعر حكايته الشعرية معتمداً تقنية السرد الموضوعي، وهو السرد بضمير الغائب وفق رؤية خارجية تصف الأحداث وتقدم الشخصيات، إذ يغيب صوت الشاعر، ويغدو مجرد ناقل للحكاية عن لسان جدته، وتأخذ الجدة دور الراوي الذي يستعرض شخصيات الحكاية، وهي: البنت المخطوبة، والرجل الغني الخاطب، والشاعر، ولا يبدو الراوي حيادياً في وصف تلك الشخصيات، إذ يحتل وصف البنت نصف عدد أبيات المقطع (ثلاثة أبيات)، أما الشاعر فيأتي وصفه في بيتين شعريين، فيما يأتي ذكر الرجل الغني عرضاً في بيت واحد، وهذا التباين في مساحة السرد يوحى بالتركيز على شخصيتي البنت والشاعر، بوصف علاقتهما محور الحكاية، أما الرجل الغني فإن خطبته للبنت بمنزلة الحافز الذي يدفع الأحداث اللاحقة نحو التشكل كما سنرى.

وبالوقوف عند طرائق تقديم الشخصيات، نرى أن الراوي يستعرض التفاصيل الجمالية الجسدية للبنت على نحو تتمازج فيه تلك التفاصيل مع عالم الطبيعة الغني بالجمال الفطري من جهة، ومع عالم الأساطير والمشاعر الفياضة من

^١ انظر: الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٨١م، ص ٣٠٠ - ٣٠١.

^٢ غداً تقولين كان، نذير العظمة، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط ٢، ١٩٨٣م، قصائد بلا عنوان، ص ٤٣.

^٣ انظر: بنية الخطاب السردى - مقاربات نقدية في الرواية العربية السورية، نذير جعفر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٠م، ص ١١ - ١٢.

^٤ الراوي هو الذي يقوم بنقل الرواية بوصفه قناعاً يتستر خلفه الروائي، معبراً من خلاله عن مواقفه ورؤاه السردية المختلفة. انظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، د. آمنة يوسف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط ٢، ٢٠١٥م، ص ٤٠ - ٤١.

جهة أخرى، فصوتها كشدو الشحرور، ورفّت أهدابها أحاديث شوق وغرام، وخطوها سكب غناء، وطرّفها يغزل الأساطير، وقامت غابة من الجمال والإغراء، وهكذا تأتلف هذه الصور الجزئية في صورة كلية تضع القارئ أمام فتاة جميلة في كل تفاصيلها. أما شخصية الشاعر الذي تعرفه الفتاة، فهي شخصية خجولة، إذ يرمق الفتاة على استحياء، ويضمّر الحب لها، لكنه يلوذ بالنجوم التي يرشقها بالورد، فتبادلته النجوم بالأضواء، وفي هذه الصورة إشارة إلى تفرغ الشاعر لحبه المضمّر عبر مناجاته للنجوم. وأخيراً فإن تقديم شخصية الرجل الغني تقتصر على خطبته لتلك الفتاة. وهكذا، تتوضح ملامح الشخصيات التي تُشكّل العنصر الأول من عناصر البناء الدرامي، وهي ملامح اجتماعية (الرجل الغني)، ونفسية (الشاعر)، وجمالية (البنّت)، كما تتوضح العلاقات فيما بينها على النحو الآتي:

حب مضمّر

خطبة معلنة

الرجل الغني ← البنّت الجميلة ← الشاعر

وانطلاقاً من هذه الملامح والعلاقات، يتشكّل الصراع الدرامي الذي يمهد له هذا المقطع، وتبدأ الحكمة بالظهور تبعاً، إذ يقول الشاعر في المقطع الثاني:

أوتلك النجوم أجملُ مني!	وشوّشت نفسها بشوق وقالت:
مر مشوقاً ولي أنا لا يغني؟!	لم يغني للورد والضوء والنهـ
لى ومن بعد هذه لم يلمني	لامني من على الخطبة الأو
أنا في قلبه ويخفيه عني؟!	أو في صدره غرامٌ عتيق
على شطّ جدولٍ مطمئن	وأراه عند الطبيعة كالطفل
لألفى في طلعتي كل حسن	أيراني في كلّ حسن ولو باح

ينهض هذا المقطع على تقنية الحوار الداخلي (المونولوج)، "وقد أخذت القصيدة العربية الحديثة - وخاصة القصيدة الحكائية - باعتبار هذه التقنية، باستجلاب الحوار الداخلي (المونولوج) لرسم أفكار الشخصية وتقديم أحداثها، هذه التقنية التي هي أصلاً شائعة في الرواية العربية، والتي تقدم مدركات الشخصية بما لديها من أفكار، ومن ثمّ تكشف خلال هذا التفكير والحوار الذاتي عن المعاني والإحساسات الداخلية". وهكذا، من خلال هذا الحوار الذي توشوش به (البنّت) نفسها، ندخل إلى عالمها الداخلي وأفكارها وتداعياتها النفسية، فراها مسكونة بالحيرة والغيرة من خلال أسلوب الاستفهام القائم على الأسئلة المتتالية التي تسألها لنفسها، وتكشف هذه الأسئلة عن الصراع الذي يعتل داخلها، فهي تعجب من اهتمام الشاعر بالطبيعة أكثر من اهتمامه بها، ثم ينتقل حوارها مع نفسها إلى محاولة إيجاد تفسير لذلك، إذ تتذكّر أنه لامها على خطبتها مرة واحدة، ثم انزوى عنها حزناً، ويصل الحوار الداخلي إلى لحظة اكتشاف الحقيقة على هيئة سؤال يسيطر على تفكير (البنّت): أتره يحبها ويخفي هذا الحب عنها؟ ثم تعود إلى معاناة علاقته مع الطبيعة التي تشكّل حاجزاً مؤقتاً بينها وبينه، وكأنّ الشاعر يلوذ بها، كطفل يلوذ بأمه، لينسى حبه، لكن (البنّت) تحاول أن تفسّر هذه العلاقة بطريقة أخرى، فتتساءل قائلة في سرها: (أيراني في كلّ حسن؟)، وينتهي الحوار الداخلي برغبة (البنّت) في مكاشفة الشاعر لها بحبه (لو باح).

^١ غداً نقولين كان، نذير العظمة، قصائد بلا عنوان، ص ٤٣.

^٢ البناء الدرامي في القصيدة المعاصرة (الحوار والحوارية)، فائزة أحمد الحربي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج ٧٣، مج ١٩،

إبريل ٢٠١١ م، ص ٤٤٧.

يُشكّل هذا المقطع مرحلة انتقالية يتجلى فيها الصراع داخل نفس (البنت)، وهو صراع نامٍ على إيقاع حيرة الأسئلة وافتراضات الأجوبة، ويتّوجّ هذا الصراع رغبة عميقة تحدد مسار شخصية (البنت) نحو التطور والنمو، فهي التي تعيش رهنها بين طرفين يحاول كل منهما استمالتها: (المال والحب)، نراها تميل إلى الطرف الثاني (الحب) على الرغم من حيرتها وشكّها بما يَكُنّه الشاعر لها، ويأتي المقطع الثالث بالأحداث التي تأخذ الحبكة نحو النهاية أو الحل، يقول الشاعر:

ولبي صوت الحياة الحبيبة	جاءها الشاعر المحب وغناها
يملك إلا جراحه وطوبى به	أبعده عنها الليالي فمما
لبي وتنسى قلادة وخطوبة	أتلبي صوت الحياة كمما
سوء ومحياه نغمة مسكوبة	أنه شاعر فبيئته في الضم
ناس والناس شوّهوا كل طيبه	أتلبي أعماقها أم تلبي النـ
مر شفاه على شفاه حدوبه!	ما أحست إلا وزند بخصـ

يكشف هذا المقطع عن الطبيعة النفسية لشخصية الشاعر، فهو إذ يلبي رغبة البنت والحياة والحب، فإنه في الوقت نفسه يخشى من عواقب ذلك، ويفصح السرد عن ابتعاد الشاعر عن محبوبته منكفئاً على جراحه بعد خطبتها، ثم ينتقض في وجه الحياة معلناً حبه المضمّر لها، مؤملاً أن تقبله المحبوبة بمثل ما لديه من الحب و(تنسى قلادة وخطوبة)، ولكن ماذا يملك هذا الشاعر غير أحلامه وشعره وحزنه، وهكذا تتجلى العقدة الاجتماعية التي يعالجها النص شعرياً.

لقد استثمر الشاعر تقنيات السرد في البناء الدرامي لقصيدته، فهو يعالج قضية اجتماعية منتشرة بين الناس، وهي المفاضلة بين الحب الصادق الذي يفتقر للمال، والمال المغري الذي يفتقد الحب، وقد جاء انتصار الشاعر للحب دليلاً على رغبة مكنونة في إعلاء قيمته الروحية إزاء الحياة المادية التي تجرف الناس، وقد حضرت عناصر البناء الدرامي من شخصيات وحكاية وأحداث وحوار وصراع وحبكة، لتشكل بمجموعها قصيدة شعرية متكاملة تنحو في سردها نسقاً زمنياً تصاعدياً، من بداية الحكاية إلى نهايتها.

ويمكننا أن نلاحظ أيضاً تنوّع أساليب تقديم الشخصيات في القصة الشعرية، وذلك بين الأسلوب التصويري الذي يُقدّم الشخصية من خلال حركتها وفعلها وصراعها مع ذاتها أو مع غيرها، راصداً نموها من خلال الوقائع والأحداث، والأسلوب الاستبطاني الذي يلج إلى العالم الداخلي للشخصية، والأسلوب التقريري الذي يُقدّم الشخصية من خلال وصف أحوالها وعواطفها وأفكارها، بحيث يحدد ملامحها العامة .

ب- الملحمة الشعرية

الملحمة هي رواية شعرية تدور حول البطولة في جو من الخوارق وتضخيم الأحداث التاريخية، يمتزج فيها الخيال بالحقيقة، والحكاية بالتاريخ، ومن أشهر الملاحم عبر التاريخ: جلجامش، الإلياذة والأوديسة لهوميروس، الكوميديا الإلهية لدانتي، الفردوس المفقود لمilton، وقد جاء في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: "الملحمة:

^١ غداً نقول كان، نذير العظمة، قصائد بلا عنوان، ص ٤٤.

^٢ انظر: شعرية الخطاب السردية، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥ م، ص ١٧ - ١٨.

^٣ انظر: المدارس والأنواع الأدبية، دسامي هاشم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، ١٩٧٩ م، ص ١٩ - ٢٠.

١- قصيدة قصصية طويلة، موضوعها البطولة.

٢- عمل أدبي، يمجّد جماعة، بسرّد مآثر بطل حقيقي أو أسطوري، تتجسّد فيه المثل^١.

ويذهب نذير العظمة إلى أنه ليس من الضروري أن يكون الشعر الملحمي أو فن الملحمة حرباً كله، ويضرب لذلك مجموعة من الأمثلة، كالأوديسة الهومييرية التي تصوّر البطل (عوليس) عائداً إلى مملكته بعد حرب طروادة، وهو يرحل في البحر بحثاً عن معنى الوجود وأسراره، وكذلك ملحمة (قلقلماش) التي تصوّر رحلة بطلها في البر بحثاً عن معنى الإنسان والوجود والخلود^٢.

لم يعرف العرب القدماء الملحمة الشعرية بشكلها التقليدي المعروف، لكن نذير العظمة يستخدم هذا الجنس الأدبي في قصيدته الملحمة الطويلة (بدر والبئر)، وهي قصيدة تقارب معركة بدر التاريخية ودلالاتها الرمزية، وتتألف هذه القصيدة الملحمية من اثني عشر مقطعاً، في كل مقطع سبعة أبيات، ويختلف حرف الروي بين مقطع وآخر، مما يتيح للشاعر إمكانية الاسترسال في عرض رؤيته الشعرية ضمن إطار ملحمي طويل. يأتي المقطع الأول من القصيدة بوصفه مهاداً يكشف عن الأسباب التي دعت الشاعر إلى نظم هذه الملحمة، إذ يقول في هذا المقطع:

كل البدور إذا راقبت طلعتها	أهلة يجتبي دوراتها الأجل
إلا يا بدر في قلبي مشعشعة	تجسد الحلم في دنياك والأمل
هنا توشح بالتاريخ موعداً	وشب في قلبه من قلبنا شعل
فصارت الشمس لا تصحو على طفل	إلا ليضحك في وجداننا السبل
ما انفك جبريل بالتنزيل يرفعنا	وللملائك تكبير له جـذل
تساقط الشهداء الصيد فانبثقا	من موتهم ودماء الأرض تشتعل
وللتواريخ سفر لا تبدل	ما فاز قوم علا من فوقهم هبل

يستهل الشاعر ملحمة بالمقارنة بين (بدر) السماء الذي يمر بمراحل هلالية وصولاً إلى المحاق، و(بدر) المعركة التاريخية التي لا ينال منها الزمن في رمزيتها المحفزة، فمن هذه المعركة يترسخ الإسلام بوصفه قوة معنوية يمتد شعاعها عبر العصور، وهو الدين المؤيد بقوة علوية تتمثل في حضور (جبريل) والملائكة الآخرين، مقابل قوم اعتزوا بصنم (هبل) فذلّوا، ولا يغيب ذكر الشهداء الأوائل الذين انتدّت من دمائهم أنوار الحق، فكان ارتقاؤهم سبيلاً إلى ارتقاء الأمة الإسلامية، وهكذا فإن الوظيفة الدلالية لهذا المقطع قائمة على إعلاء شأن (بدر) في رسم ملامح الأمة، ودور هذه المعركة في كتابة تاريخ جديد لها.

ثم يأتي المقطع الثاني لينقل الشاعر فيه من التمهيد التقريري إلى الوصف السردى لمقدمات المعركة، يقول الشاعر:

^١ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان - سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ١٩٨٥ م، ص ٢٠٥.

^٢ انظر: فضاءات الأدب المقارن _ دراسة في تبادل الثيمات والرموز والأساطير بين الآداب العربية والأجنبية، د. نذير العظمة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٧ م، ص ٢١٣ - ٢١٤.

^٣ سوناتا في ضوء تشرين، نذير العظمة، دمشق، ١٩٩٣ م، ص ٥٣.

كانت قوافلهم تنجو بثروتها
نجوا بأموالهم - لكن منيتهم
إن كان حذر أبي سفيان أيقظهم
أراد من بدره شرباً وعربدة
ما بين أفق وأفق كان زحفهم
قد قدر الله ما لا تقدرون له
فالسحب من مدد الرحمن حممة
والأرض يا بدر من إيمانها حمم

١

يستعرض الشاعر الأحداث التاريخية التي سبقت المعركة، فيأتي على ذكر قافلة قريش القادمة من الشام وعلى رأسها (أبو سفيان)، وكيف حوّلت هذه القافلة مسارها بعد أن اكتشف أبو سفيان نية المسلمين اعتراض القافلة لاسترداد حقوقهم المسلوبة من قريش، وهكذا يُلخّص السرد الشعري ما جاء في السيرة النبوية الشريفة حول هذه الحادثة، "قال ابن إسحاق: ولما رأى أبو سفيان أنه قد أحرز عيره، أرسل إلى قريش: إنكم إنما خرجتم لتمنعوا غيركم ورجالكم وأموالكم، فقد نجاها الله، فارجعوا؛ فقال أبو جهل بن هشام: والله لا نرجع حتى نرد بدرًا - وكان بدر موسماً من مواسم العرب، يجتمع لهم به سوق كل عام - فقيم عليه ثلاثاً، فنحّر الجُرُر، ونطعم الطعام، ونسقي الخمر، وتعزف علينا القيان، وتسمع بنا العرب وبمسيرنا وجمعنا، فلا يزالون يهابوننا أبداً بعدها، فامضوا".

٢

تتقاطع أحداث التاريخ مع السرد الشعري الملحمي، لكن الشاعر ينحو بسرده نحو تحليل المواقف والأحداث، فيسم رأي أبي جهل بالغَي الذي أورد قومه المهالك، بعد أن حاول أبو سفيان تجنبهم ذلك، وفي ذلك إشارة إلى فساد الرأي من رأس الكفر في قريش، وما استتبع ذلك من وبال عاد عليهم، لينتقل الشاعر بعد ذلك في المقطع الثالث إلى استعراض موقف الطرف الآخر في هذه الحادثة، مبيّناً الفرق بين الموقفين، يقول الشاعر:

هي النبوة أذعنا لايتها
لكنه الرأي والحرب التي حملت
تعدو إلى الماء والآبار دونهم
إذا شربنا تهز السيف قبضتنا
فينصر الله عند الروع أخوتنا
مقولة قالها فذ فباركها
فصارت البئر مهد النور في غسق
وقدتنا يا رسول الله بالدين
وجوهها من وجوه الختل والمين
نحيا به، ويموتون من الطين
على ارتواء، وهم يلوون كالعين
ويخسئ الله آلاف الشياطين
حدس النبي وأحلام الميامين
أقصت عن الفوز سقيا كل ملعون

٣

يستحضر الشاعر شخصية النبي الكريم صلى الله عليه وسلم بوصفه هادياً ينير الدرب نحو الدين الحق، كما يستحضر استشارته المهاجرين والأنصار في الحرب، واستجابتهم له عن يقين به، جاء في السيرة عن النبي الكريم صلى الله عليه وسلم: "... وأتاه الخبر عن قريش بمسيرهم ليمنعوا عيهرم، فاستشار الناس، وأخبرهم عن قريش: فقام أبو

١ سوناتا في ضوء تشرين، نذير العظيمة، ص ٥٤.

٢ السيرة النبوية، لابن هشام، علق عليها وخرج أحاديثها وصنع فهارسها: أ.د. عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٠ م، ج ٢، ص ٢٦١ - ٢٦٢.

٣ سوناتا في ضوء تشرين، نذير العظيمة، ص ٥٤.

بكر الصديق، فقال وأحسن، ثم قام عمر بن الخطاب، فقال وأحسن، ثم قام المقداد بن عمرو، فقال: يا رسول الله، امض لما أراك الله فنحن معك، والله لا نقول لك كما قالت بنو إسرائيل لموسى: (فَاذْهَبْ أَنْتَ وَرَبُّكَ فَقَاتِلَا إِنَّا هَاهُنَا قَاعِدُونَ) ، ولكن اذهب أنت وربك فقاتلا إنا معكما مقاتلون، فوالذي بعثك بالحق لو سرت بنا إلى برك الغماد لجالدنا معك من دونه، حتى تبلغه" . ومثل ذلك كان رأي الأنصار على لسان سعد بن معاذ، فاستبشر النبي الكريم صلى الله عليه وسلم، وقال كلمته التي غدت حافزاً وحسباً مباركاً: "سيروا وأبشروا، فإن الله تعالى قد وعدني إحدى الطائفتين، والله لكأنني الآن أنظر إلى مصارع القوم" .^٣

لقد لخص الشاعر ذلك كله في أبيات قليلة، تتخللها المقارنة بين من اجتمع رأيهم على نصره الحق، ومن ساروا على رأي الباطل، فالأوائل يحيون بالماء، وتهتز سيوفهم ارتواءً، وينصرهم الله، والآخرين يموتون من الطين، ويلوون كالعين، ويخسئهم الله. وهكذا صارت (بئر بدر) رمزاً للنور الذي بزغ بضياءه على المسلمين بعد اجتماع رأيهم على الحق. وتتجلى رمزية البئر في المقطع الرابع من الملحمة الشعرية على نحو أشد وضوحاً، يقول الشاعر:

تحلقوا حولها يبغون بلتها	والمؤمنون لهم من رأيهم سور
لا يظمأون، وحزب الكفر عدتهم	رمح كليل وسيف الشر مبتور
الواحد الصمد الفرد الذي نصرت	آياته من على الجولان مأجور
فرسان بغي إذا ما الصبح صبحهم	ضلت عقائدهم فالصبح ديجور
لا يشربون من النبع الذي ضحكت	أمواهه وتجلي فوقه النور
محمد يا ابن عبد الله ها كتببت	كأس ننسمها في الخلد كافور
وصارت البئر قبراً للأولى كفروا	فأسكرتهم قيان الموت والخور

تسمو رمزية بئر بدر في هذا المقطع ليصبح مورداً لماء الحياة، لا يهبها إلا لمستحقيها من عباد الله الذين آمنوا به على الحقيقة، أما الكفار فقد كان هذا البئر مهلكة لهم، تبعاً لعقيدتهم الفاسدة، وفي ذلك إسقاط شعري تاريخي، فقد جاء في السيرة أن نفرأ من قريش وردوا حوض رسول الله صلى الله عليه وسلم عند البئر يريدون الشراب، فقال الرسول صلى الله عليه وسلم: دعوهم، فما شرب منه رجل يومئذ إلا قُتل ، وهكذا صارت البئر قبراً للذين كفروا، وعليه فإن رمزية البئر الحيوية في هذا المقطع مخصوصة للمسلمين، لأنهم أخلصوا للحق واتبعوه، أما فرسان البغي من الكفار فإنهم لا يلقون منه إلا الموت، وهذه المفارقة في رمزية البئر مشفوعة برؤية شعرية مضمرة ترى أن النفس التي تسير على الحق ستجد فيه حياتها، فالبئر - بوصفه رمزاً تاريخياً شعرياً - يرفد نسغ الحياة لهذه النفس بما يعززها، فيما يمنع ذلك عن النفس الضالة. ويأتي المقطع الخامس بوصفه تنويعاً على كل ما سبق، إذ يكرر الشاعر المعاني السابقة، والأحداث التي سبقت المعركة، يقول الشاعر:

وكان ميعادهم والموت مقترب
مع الذي خطه في سفره القدر

^١ سورة المائدة، ٢٤.

^٢ السيرة النبوية لابن هشام، ج ٢، ص ٢٥٧ - ٢٥٨.

^٣ نفسه، ص ٢٥٨.

^٤ سوناتا في ضوء تشرين، نذير العظمة، ص ٥٥.

^٥ انظر: السيرة النبوية لابن هشام، ج ٢، ص ٢٦٤.

قد أخرجوكم من البيت الحرام وهم
أكابر من قريش عز ناصرهـم
قد غرهم كثرة والشرك أفقرهـم
سادات كل قريش في تمتعهـم
لما نجت غيرهم بالمال غررهـم
دنوا من الحوض صرعى لا شفاء لهم
منعمون فما قاسوا ولا هجروا
لكنهم بقضاء الله ما كبروا
وقلة آمنت خير، فما كثرروا
قد أيقنوا أن ريح الله لا تذر
إبليس فاندفعوا للموت وابتدروا
وغص شيطانهم بالكفر فانكسروا

يستمر الشاعر باستعراض المقارنات التي تقضي إلى ترجيح كفة الإيمان على الكفر، فنرى الفقر في الكفار على كثرتهم، والخير في المسلمين على قتلهم، كما يستمر الشاعر في الإشارة إلى فساد رأي الكفار بعد نجاة أموالهم، واستكبارهم الذي قادهم إلى الموت، والحوض الذي كان مهلكة لهم، ولا يخرج عن هذا السياق المكرر إلا إشارة تاريخية تعود بالزمن إلى ما قبل الهجرة (قد أخرجوكم من البيت الحرام)، فكانت هذه الإشارة تمهيداً لاسترجاع الأحداث الماضية في سياق السرد الملحمي، يقول الشاعر في المقطع السادس:

وسادة لم تسعها الأرض طاغية
بطحاء مكة والأرجاء راجفة
صدت بلالا عن التوحيد وانكسرت
تجمع الغدر في أغوارها فغلقت
تحلقوا في خباء الليل واحتكموا
هذا علي ينبل السيف غرته
فمات من مات من غيظ ومن حنق
حتى تفتت في أكبادهم حجر

يزخر هذا المقطع بالإشارات التاريخية التي تأتي على سبيل الاستنكار أو الاسترجاع، إذ يعتمد السرد أحياناً على تقنية الاسترجاع في استنكار أحداث سابقة على النقطة التي بدأت بها الملحمة، أو وصلت إليها، فيستعرض الشاعر الحياة في مكة قبل الهجرة، وما عانى منه المسلمون على يد الكفار الذين يسربلهم الغرور والخيلاء والبطر، وتتوغل وظائف الاسترجاع الدلالية بحسب الموقف الذي يسترجعه الشاعر، فصداً بلال الحبشي عن الإسلام دلالة على الصبر والإيمان الذي واجه به الضعفاء أسيادهم، وتحدي عمر بن الخطاب الكفار قبل هجرته دلالة على عمق اليقين بالحق الذي يتبعه، أما الإشارة التاريخية إلى نوم علي بن أبي طالب في سرير النبي قبل هجرته فهو دلالة على الفداء الذي واجه به علي غدر المؤتمرين، وسعيهم لقتل النبي صلى الله عليه وسلم، وهكذا يمكننا أن نفهم في ضوء هذه الاستنكارات ثبات المسلمين في معركة بدر، فهم قد وطئوا النفس على اتباع نهج الحق وهم ضعفاء في مكة، ثم تجلى ضعفهم الجسدي والمادي قوةً معنويةً رافقتهم إلى المدينة المنورة، وصولاً إلى جولة الحق في (بدر)، أما النبي الكريم

^١ سوناتا في ضوء تشرين، نذير العظيمة، ص ٥٥.

^٢ نفسه، ص ٥٦.

^٣ للتوسع في تقنية الاسترجاع انظر: بنية الشكل الروائي - (الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحرأوي، المركز الثقافي العربي، بيروت -

الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م، ص ١٢١ - ١٢٢.

صلى الله عليه وسلم فيخصه الشاعر بمقطع كامل يستذكر فيه حادثة الهجرة، وما رافقها من إشارات دالة، يقول الشاعر في المقطع السابع:

يستنطقون طريق المصطفى أثرا	إلى المدينة والركبان قد صدروا
ماذا تقول سطور الرمل إن قرئت	وما يفيد الثرى إن عمّ الأثر
إن الغمام غمام فوق هامته	إذا تلهب قيط أو بغى بشـ
حماه رب الأنام الغدر فالتبست	عيونهم، ولم يروا شيئاً إذا نظروا
وقيل للغار كن رحماً بقدرتنا	لتولد الشمس من دنياك والقمر
وقيل بض يا حمام عند فتحته	حتى يوقي الحبيب المصطفى الخطر
والعنكبوت حجاب عند مدخله	ما كذب الفكر ما يوحى به النظر

يسير السرد في هذا المقطع على وقع استنكار الأحداث التي رافقت النبي الكريم صلى الله عليه وسلم عندما عزم على الهجرة إلى يثرب، إذ تتسلسل هذه الأحداث من محاولة الكفار اقتفاء أثره وملاحقته وقتله، ثم لجوئه إلى الغار الذي باض على بابه الحمام، ونسج العنكبوت شبابه عليه، فنجا النبي من مكر الكفار بمكر أعظم، هو مكر الله الذي وقى عبده، ويسر له أمر الهجرة، وهكذا فإن الشاعر ينقي من السيرة النبوية إشارات دالة تؤكد تأييد الله تعالى للنبي الكريم صلى الله عليه وسلم والمسلمين، وما كان ذلك لولا اليقين بنور الحق الذي يسكنهم، هذا اليقين الذي استمر معهم ورافقهم في يوم (بدر).

وهكذا تنتهي الاستنكارات إلى ربط الأسباب بالنتائج، فأحداث ما قبل الهجرة ترهص لثبات الموقف بعدها، وها هو الشاعر يعود إلى سياق السرد التاريخي لمعركة (بدر) بعد أن أدت الاستنكارات في المقطعين السابقين أدوارها الدلالية، فيقول في المقطع الثامن:

وقفت تحت العريش الظل تقسمهم	للأسر والموت، والناجون ما وصلوا
والبايعوك من الأنصار ما نكصوا	والهاجرون رخاء العيش ما نكلوا
الصاعقون إذا شعت بصائرهم	وأين أين أبو جهل إذا جهلوا
ما بين غار وبدر في رسالتنا	عبء ينوء به الإنجاب والحبـ
الآن ترسم في ساح مصائرهم	من يمم الماء لا يدنو ولا يصل
فسيف حمزة بالمرصاد يحبسهم	وذو الفقار علي دونه الأجل
وعن يمين أبو بكر يباركهم	بالبدر والغار إن عاشوا وإن قتلوا

يعود الشاعر إلى توصيف جو المعركة، فيصف وقوف النبي الكريم صلى الله عليه وسلم تحت العريش الذي بناه المسلمون له، ليقود المعركة منه، كما يصف اتفاق الأنصار والمهاجرين، واجتماع رأيهم على عهد البيعة والقتال، وكأن الشاعر يريد التأكيد أن الاجتماع على الحق يورث القوة، وهذه لازمة دلالية تكاد تتكرر في القصيدة ضمن كل مقطع، وهكذا تترى صور الصحابة في هذا المقطع وهم يذودون عن الدين الحق (حمزة، علي، أبو بكر)، فيما يغيب

^١ سوناتا في ضوء تشرين، نذير العظمة، ص ٥٦.

^٢ نفسه، ص ٥٧.

(أبو جهل) الذي يتساءل عنه الشاعر في إشارة إلى مقتله في المعركة، ويأتي المقطع التاسع في إطار متابعة سرد أحداث المعركة، ولكن من زاوية أخرى، يقول الشاعر:

أعود يا بدر لا سمعي يكذبني ولا عيوني ترى ما تمطر السحب
ألسحاب سهيل رعد حمومة تجيء صوبي ويجتاح الدجى لهب
ضربت بالسيف هل حولي ملائكة فالمشركون سكارى صكهم عجب
ألف بفرسانهم طاحوا وما صمدوا خارت عزائمهم واصطكت الركب
هل مس سيفي رقاب القوم فانطرحت كأنما سيف جبريل بها شخب
وما رميت ولكن الإله رمي إن هامة سقطت فالأرض تصطب
سمعت حولي سهيل الخيل فالتفتت عيني، فما لاح إلا الأز والخبيب

يعاين الشاعر أحداث المعركة في هذا المقطع من الداخل، إذ يسيطر ضمير المتكلم على فضاء السرد، وكأن الشاعر ينقل شهادة من حضر المعركة من داخلها، وذلك عبر صور بصرية وسمعية تميز بهدير المعركة، كما يستند الشاعر إلى ما جاء في السيرة النبوية عن مشاركة الملائكة في القتال، وسقوط بعض الكفار رعباً وقتلاً قبل أن يمسه المسلمون، مستثمراً التناص مع الآية الكريمة (وَمَا رَمَيْتْ إِذْ رَمَيْتْ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَى)، وفي ذلك إشارة أخرى إلى التأييد الإلهي للمسلمين بعد اجتماع رأيهم على الحق، على قتلهم، إذ أعزهم الله بالملائكة في القتال، ويفرد الشاعر لهؤلاء الميامين القلة المقطع العاشر من القصيدة، يقول الشاعر:

ألف مئتين ثلاث طوحوا بهم وما تقلد غصن الغار غيرهم
وكان وعدهم الفردوس إن وعدوا إذا انبروا لفريق أنفسهم ظلموا
تذكروا في غبار النقع ما ذكروا لم يعلموا من وعى إلا الذي علموا
تحطم السيف في كف فما قبضت عضباً من السدر حتى شعت الظلم
وصار للغصن حد السيف فانتثرت هام العدى، ورقاب الشرك تنحطم
بدر البدور إذا حققت جوهرها فإن جوهرها التاريخ والحلم
ما كان غير نبي الله قائدها حتى تضيء بنور المصطفى أمم

يلج الشاعر على فكرة رئيسية، لا تلبث أن تغيب في سياق سرد الأحداث حتى تظهر من جديد، وهي فكرة انتصار القلة المؤمنة على الكثرة الكافرة، وهذا ما يبدأ به المقطع الذي يصف فيه الشاعر شجاعة المسلمين وإيمانهم الراسخ بالدين الحق، وكيف استطاع ثلاثمائة من المسلمين دحر ألف من الكفار، ليصل الشاعر من هذه الفكرة إلى جوهر (بدر)، فهذه المعركة كانت فاتحة لانتشار دين الإسلام، لأن رجال الله فيها آمنوا بقوتهم، واستمدوا من نور النبي الكريم صلى الله عليه وسلم قبساً يهديهم نحو الطريق القويم، فانصر الله لهم إذ انتصروا له، وصارت هذه المعركة ماثرة تاريخية ملهمة للأجيال، ويفصح المقطع الحادي عشر عن نهاية هذه المعركة على القيم السابقة الذكر، يقول الشاعر:

^١ سوناتا في ضوء تشرين، نذير العظمة، ص ٥٧ - ٥٨.

^٢ انظر: السيرة النبوية لابن هشام، ج ٢، ص ٢٧٤ - ٢٧٥.

^٣ سورة الأنفال، ١٧.

^٤ سوناتا في ضوء تشرين، نذير العظمة، ص ٥٨.

دعاهم الكفر والعدوان فانتظموا وحصص الحق والإيمان فانتثروا
وبعثت جمعهم ريح مروعة والخالدون هم مأواهم سقـــــر
ذبل الرماح استتبت في قلوبهم وتلك أفواههم لا للدعا فغـــــروا
جوارح الطير ما تنفك واقعة وحولها شارد الغربان والزمر
يا بؤس ما نهشت منكم وما فقرت لا العين عين وما في ضوئها بصر
ووجنة مزقتها كل جارحة فصار أرحم بطن الرمل إن قـــــروا
تشبثوا الأرض والساحات تلفظهم من ينفخ الصور حتى تنهض الصور؟

ينتهي سرد الأحداث على صور تراكمية للموت بأشكاله المختلفة، إذ يوغل الشاعر في وصف مصارع الكفار في أبيات متلاحقة، وكأن الشاعر يرسم صورة كلية لموت الظلم والباطل على نحو شامل، وتُضمَر هذه الصورة في المقابل انتصار الحق على الباطل، على الرغم من أن الشاعر لم يصف مظاهر النصر إلا من خلال مظاهر الموت المتحقق على الكفار، وكأنه يريد التركيز على النتيجة من حيث وقعها الرهيب في النفس، بمعنى أنه يريد أن يقفل أفق السرد على الموت قبل أن يأتي المقطع الأخير من القصيدة خارج إطار السرد التاريخي للمعركة، كاشفاً عن الغاية الأساسية لاستحضارها، يقول الشاعر في ختام ملحمة:

يا بدر يا بدر لو صارت أهلتنا إلى الذي صرت ما انهارت بنا الحقب
ولا تمطى علينا الدهر يسحقنا كأننا خلل في الأرض أو عطب
ولو دفنا ببئر الموت ما دفنت أيديك، لم يخترم أرواحنا الجرب
نمنا طويلاً على أشباح أخيلة ساداتنا هي والأوهام والرتب
فمن ببدر إذا ضل الضلال بنا ومن بوثب الأولى من كهفهم وثبوا
ما زال يعقد في الساحات رايتنا إذا تلظت أبو جهل وينتسب
وأنت يا بدر مرمى العين من غدا لكنها عين من يغفو ولا يثب

يعاين الشاعر الواقع الزمني المعاصر من موقع المناجاة التي يبيثها لرمزية (بدر)، ويمتزج في هذه المناجاة الحزن والأسى والألم لما صرنا عليه بعد أن غابت هذه الرمزية عن حياتنا، وأصبحنا شرادم لا يجتمع لنا رأي، وهكذا (انهارت بنا الحقب)، و(تمطى علينا الدهر يسحقنا)، وقد جاء أسلوب الشرط المتكرر القائم على (لو) ليبين امتناع النتيجة لامتناع السبب، فلا (ساداتنا) ارتقوا فوق الوهم، ولا نحن استيقظنا من رقادنا على وهمهم، وكأننا نعود إلى زمن الجاهلية الأولى، لنبعث أبا جهل في هؤلاء السادة، وننبع رأيه السقيم، ويأتي السؤال عن (بدر) أخرى في سياق الرغبة الجامعة التي تحدد الشاعر للخروج من موات الواقع المعاصر، لكنها رغبة مكبوتة بفعل افتقاد هذا الواقع لقيم (بدر)، والبيت الأخير يكثف هذه النتيجة، إذ يؤمل الشاعر في غدٍ نستعيد فيه تلك القيم، ولكنه في الوقت نفسه يدرك أن هذا الأمل مكبل في عين (من يغفو ولا يثب).

وكان من الضروري استعراض مقاطع الملحمة كلها لنسوّج الوقوف على الملاحظات الآتية:

^١ سوناتا في ضوء تشرين، نذير العظمة، ص ٥٨ - ٥٩.

^٢ نفسه، ص ٥٩.

- ١- تشتمل هذه الملحمة على مجموعة من العناصر التي تؤهلها لاكتساب هذه الصفة، ومن ذلك حضور الشخصيات التاريخية: من النبي الكريم صلى الله عليه وسلم، إلى الصحابة (أبو بكر، عمر، علي، حمزة، بلال) رضوان الله عليهم، إلى الكفار (أبو جهل، أبو سفيان)، فضلاً عن حضور الملائكة (جبريل)، والأصنام (هبل)، والأماكن (بدر، العدوتان، العريش، الغار)، والأزمنة (قبل الهجرة وبعدها)، والأحداث السابقة واللاحقة لبدية المعركة.
 - ٢- على الرغم من اشتغال الملحمة على هذه العناصر، غير أن السرد لم يأخذ مساراً خطياً وصفيّاً محايداً، كما هي العادة في الملاحم، فأراء الشاعر مبثوثة في اختياره المقصود لبعض الأحداث دون سواها، ويمكننا أن نلاحظ تسريعاً للسرد، أو حذفاً لبعض الأحداث، أو تكثيفاً لبعض المواقف، في سبيل إيجاز السرد لصالح إيصال الرؤية الشعرية.
 - ٣- يعنى الشاعر في هذه الملحمة بالصور الفنية التي تنزع نحو المبالغة الوصفية أكثر من عنايته بنقل الوقائع والأحداث نقلاً ألياً أميناً، وقد أدى ذلك إلى طغيان اللغة المجازية على الحقيقية، وعليه فإن الشاعر لا يكتفي بالسرد التاريخي، بل يسعى إلى إثارة مشاعر القراء عبر وسائل فنية تضيف على السرد أبعاداً تخيلية جمالية.
 - ٤- يتضح لنا أخيراً أن غاية الملحمة تتمحور حول فكرة رئيسية، وهي العودة إلى التاريخ على سبيل استخلاص العبر، وتتفرع هذه الفكرة إلى أفكار جزئية تدور حول ضرورة العودة إلى قيم الحق والإيمان والعزم واجتماع الرأي، وعليه فإن وظيفة السرد التاريخي للمحمة تكمن في التحفيز القائم على المقارنة والمفاضلة بين ماضي العرب حين اجتمعوا على الحق، وحاضرهم حين فرقتهم الأهواء.
- وهكذا تكون الغاية هي إسقاط التاريخي على الواقعي، إذ يتجلى التاريخي في معركة (بدر)، والواقعي انتصارنا في تشرين؛ لأننا أصحاب عقيدة وإيمان وحق، في مقابل هزيمة الأعداء (الباطل، الطغيان، الجهل).

ج- المسرحية الشعرية

دخلت المسرحية إلى الأدب العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر على يد الرواد الأوائل (مارون نقاش، يعقوب صنوع، أبو خليل القباني)، وقد حاول أحمد شوقي لاحقاً الدمج بين فن المسرحية وفن الشعر في مسرحياته التي كتبها مطلع القرن العشرين، وقد تميّزت المسرحية التقليدية الشعرية حينذاك بمجموعة من القواسم المشتركة، أهمها: بروز السمة الأخلاقية، والدعوة إلى القيم الدينية والوطنية، واستلهام الموضوعات التراثية والتاريخية، وغلبة الشعر الغنائي على المسرحية، والإصرار على استعمال الأساليب القديمة في الشعر ونقلها إلى المسرح، والاهتمام باللغة الشعرية أكثر من الاهتمام بالحوار والحبكة والصراع المسرحي.

ومع تطور حركة الأدب العربي، خفتت حدة الغنائية في المسرح الشعري إلى حد ما، واستطاع بعض الشعراء توظيف البعد الدرامي واستثمار طاقة الشعر في خلق إبداع مسرحي شعري يتجاوز سطح الرؤية الفنية إلى عمقها، وفي سياق المقارنة بين المسرح النثري والمسرح الشعري، يعرض الدكتور أحمد بسام ساعي رأي الناقد الأمريكي أرشيبالد ماكليس، متفقاً معه في أن المسرح النثري يقدم لنا (الواقع)، أما المسرح الشعري فلا بد أن يقدم لنا - بقوته الشعرية المتفوقة - (الحقيقة)، فالنثر لغة الواقع اليومي الذي لا يهمه، بل لا يستطيع، أن يصل إلى الحقيقة أو الجوهر، أما

^١ للمزيد من الاطلاع ينظر: المدارس والأنواع الأدبية، د.سامي هاشم، ص ٤٥ - ٤٨.

^٢ ينظر: المسرحية في الأدب العربي الحديث، د.خليل موسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧ م، ص ٤٤ - ٤٦.

الشعر فهو وحده الذي يستطيع أن يقدم لنا (الحقيقي)، إذ يلامس بوسائله السحرية أعماقنا ويكتشف فينا، أو نكتشف به، ما لا يستطيعه النثر".^١

وقد أسهم نذير العظمة في هذا المضمار بثلاث مسرحيات شعرية كتبها في بداياته الإبداعية، ثم جمعها في كتاب واحد تحت عنوان (ثلاث مسرحيات شعرية)، وهي (ابن الأرض، جراح من فلسطين، جسر الموتى)، إضافة إلى مجموعة من المسرحيات النثرية، ولا تخلو هذه المسرحيات الشعرية من ملامح حدثية متعددة، يتجلى فيها الصراع الدرامي بأشكاله المختلفة: الاجتماعية والسياسية والفكرية والنفسية.

يعالج نذير العظمة في مسرحيته (ابن الأرض) الصراع الاجتماعي القائم على الفرز الطبقي للمجتمع الريفي، فنرى شخصية (المختار) الإقطاعي المتنفذ، وعصابته من المجرمين، مقابل شخصية (أم علياء) الفلاحية التي تعمل عند المختار مع أبنائها (جميل وعلياء)، وينسج الشاعر العلاقات بين هذه الشخصيات على غير مستوى، إذ يجمع الحب بين علياء وابن المختار (غانم)، وينافس (شاهر) - ابن أخ المختار - غانماً في حبه لعلياء أيضاً، كما يجمع الحب بين جميل وسعاد أخت شاهر، وجميع هذه العلاقات محكومة بالخوف والسريرة لانعدام التكافؤ بين طرفيها من جهة، وترصد المختار ورفضه لها من جهة أخرى. أما العلاقة القائمة بين المختار وعصابته فهي قائمة على المنفعة المتبادلة، في حين يسيطر الاستغلال على علاقة المختار ببقية الشخصيات، سواء أكان استغلالاً اجتماعياً في علاقته بالفلاحين، أو استغلالاً جنسياً في علاقته السابقة بأم علياء، وتحضر شخصية (سلمان) - وهو وجه صالح من وجوه الضيعة - بوصفها الرابط الأساس بين هذه العلاقات جميعها، فهو ملجأ المستضعفين والعشاق، وهو الذي يعرف حقيقة المختار وبنائه، وهو المحرض الإيجابي على الثورة والتغيير.

وهكذا تتشابك الشخصيات المسرحية على نحو يفضي إلى تطور مسار الأحداث تطوراً درامياً، فنكتشف أن علياء هي ابنة المختار التي جاءت نتيجة اغتصابه أمها، ليغدو زواجها السري من غانم محرماً، وينتهي الأمر بهما إلى الانتحار بعد اكتشاف الحقيقة، كما يكتشف شاهر حقيقة عمه المختار، فيقتله، ليسبق في ذلك جميلاً الذي يخسر يده على يد عصابة المختار، وتنتهي المسرحية باجتماع شاهر وجميل وسلمان، وهم يهتفون معاً:

إن الذي يكفر بالأرض التي ترنو إليه

قد خسر الحياة، والحياة لعنة عليه

يستثمر نذير العظمة التقنيات المسرحية واللغة الشعرية على نحو متنوع، فقد جاء الحوار المسرحي الشعري على لسان الشخصيات متناغماً مع الموقف الدرامي الذي يشف عنه هذا الحوار، فيغدو رقيقاً حالماً مشحوناً بالصور والأخيلة حين يخاطب غانم محبوبته علياء قائلاً:

يسألني عنك الشذى والريح والمساء

وكوخ راع حالم لا يعرف الرياء

سراج المبحوح في رجفته الحياء

^١ حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية، د. أحمد بسام ساعي، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٦ م، ص ١٠٥. وقد استند الدكتور ساعي في هذه المقاربة النقدية إلى مقال: الشاعر مسرحياً، أرشيبالد ماكليس، ترجمة نجيب المانع، مجلة (آفاق عربية)، بغداد، العدد ١، أيلول (سبتمبر) ١٩٧٥ م.

^٢ ثلاث مسرحيات شعرية - ابن الأرض، نذير العظمة، مطبعة الشام، دمشق، ١٩٩٢ م، ص ٦٨.

مبتهل للحب في ارتعاشه المضاء

ويتحوّل الحوار إلى لغة نثرية ذات بعد أحادي، إذ يخلو الحوار من الأبعاد التأويلية التي تميز اللغة الشعرية، وذلك ليناسب موقفاً آخر، كالحوار بين جميل والمختار بعد المشاجرة بينهما:

جميل: أيها الصعلوك اذهب قبل أن أقضي عليك

المختار: وغداً هل لك مهرب من قيود في يديك

وهكذا تتساق اللغة المسرحية الشعرية مع وظيفة الحوار تبعاً للموقف الدرامي، فنراها مثقلة بالإيحاء عند التعبير عن موقف داخلي تضطرم به قلوب العشاق، وتصبح واضحة مباشرة عند التعبير عن موقف خارجي يجسد الصراع اللفظي بين المتناحرين.

ويبرع الشاعر في إيجاد الحلول للحوارات القصيرة الجمل، فنراه يوزّع كلمات الحوار على الأبيات على نحو يحتفظ فيه الإيقاع الشعري بثباته الموسيقي النسبي، من دون أن تكسر الكلمات المفردة هذا الإيقاع، ومن ذلك الحوار الذي دار بين علياء وأمها عن الحلم الذي رآته في منامها:

أم علياء: ألم تعرفي من هما من يكونان؟

علياء: حسناء مقهورة وذكر

أم علياء: وجوههما لم تبين؟

علياء: سامحيني..

أم علياء: كأنك تخشين بوحاً خطراً

أنا أمك لا تخبيني،

علياء: اعذريني

أم علياء: تضرعت

علياء: لا تقطعي بي الوتر

أم علياء: (يائسة): وهل هي غير وساوس حلم دعيها فما تستحق النظر

وهكذا يطوّع الشاعر الحوار المسرحي ليبقى محافظاً على النسق الموسيقي الذي يحتويه، فتغدو كلمات البيت الواحد موزعة بين الشخصيتين خلال حوارهما.

وبالانتقال إلى مسرحية (جراح من فلسطين)، يعالج الشاعر الصراع السياسي الذي رافق نكبة فلسطين، وتبعات هذا الصراع على المستويين الاجتماعي والنفسي، وذلك من خلال مأساة عائلة فلسطينية تسكن في مخيم من مخيمات النازحين، فنجد الأم (أم خالد) التي فقدت زوجها في الحرب، ومعها أولادها: (خالد) الذي فقد بصره في الحرب نفسها، و(سعاد)، والصغير (زياد)، وثمة شخصية أخرى تمثل الوجه السلبي للفلسطينيين الانتهازيين (سعيد)، ويتجسد الصراع في المسرحية على مستوى الشخصيات، فنلمح الحزن واليأس في شخصية الأم وابنها خالد، فيما تنبض شخصية سعاد - ومعها الصغير زياد - بالأمل والحلم، وهكذا تسير المسرحية على هذا الإيقاع الشعري المتناوب، فنسمع النبيرة الواثقة

^١ نفسه، ص ١١.

^٢ ثلاث مسرحيات شعرية - ابن الأرض، نذير العظمة، ص ٢٣.

^٣ نفسه، ص ٣٣ - ٣٤.

العالية في صوت سعاد تارة، مقابل النبرة الخافتة اليائسة في صوت الأم تارة أخرى، إلى أن تكتشف سعاد حقيقة سعيد الذي يؤملها بالزواج، فيسقط القناع عنه في مشهد ينتهي بقتله على يد سعاد بعد أن حاول اغتصابها في حضرة أخيها الأعمى، وتنتهي المسرحية بخروج سعاد وأخيها مع الدرك، وبقاء الأم مع صغيرها زياد، وهي تعاني سكرات المرض والموت، وتوصيه بالعودة إلى أرض فلسطين.

لا تخلو هذه المسرحية من رمزية شعرية تتكشف في بناء الشخصيات خلال الحوار، إذ يتجسد صوت الوعي في شخصية سعاد مقروناً بالإرادة الصلبة، فهي تقف على أسباب النكبة في حوارها مع أخيها خالد، إذ تقول:

ما أضعنا أخي موطننا إنما هاتف الجهاد ونى
واتكلنا وكل متكــــل ضيع الغاليات فامتھنا
ضيع الأرض قادة نجب لطحوا بالوحول جبهتنا
واقتلنا على السماء وكـم كان هذا القتال يقتلنا
ليس صهيون من يقاتلنا إن صهيون من يسلمنا

تبدو اللغة الشعرية في هذا المقطع واضحة ومباشرة، إذ يتوخى الشاعر جلاء الأسباب الداخلية للنكبة، ولذلك فهو يبتعد عن التلميح، ويوجّه أصابع الاتهام دون موارد للشعب الاتكالي والقادة (النجب) الذين ضيعوا فلسطين باقتتالهم، وكانوا عوناً للصهاينة بتناحرهم السقيم، ويمكننا أن نلمح ظلال السخرية المرة في كلام (سعاد)، بينما نلمح يقينها بالعودة في مقطع آخر، وهي تشد أزر أخيها خالد، تقول:

خالد: لفت حياتي غيمة سوداء

سعاد: لن تلفنا

مطلبنا الأكبر في أن نستعيد الوطن

ومن أضاء وطن في قلبه لن يذعنا

منارة تكشف آفاق بهاء وسنى

ثم في مقطع آخر وهي تحاول رفد أمها بالأمل:

سعاد: ما أضعنا الذي أضعنا ولكن قد أضعنا النفوس والإيمان

ربما في غد تقولن عزم ليرد السليبة الأوطان

الأم: لا تروغي على الجراح فقد ضعنا وضاعت بلادنا ورؤانا

ولا تخلو الأم من الرمزية التي تحاكي واقع الأمة العربية، إذ يصورها الشاعر في غير مقطع وهي تبكي وتتوح، كما يصورها وقد خنقها السعال والمرض، وإزاء ذلك تنهض رمزية طفلها الصغير (زياد)، فهو يشير إلى المستقبل الذي تعول عليه سعاد، وهو حامل الأمانة من أمه بعد غياب سعاد وأخيها في السجن، أما (سعيد) فهو يرمز إلى فئة من الانتهازيين الفلسطينيين الذين لا تعنيهم القضية، بل يسرون وراء غرائزهم الدنيوية، وقد جاء قتله على يد سعاد في محاولة من الشاعر لإيصال رسالة رمزية للقارئ، ودفعه إلى تبني موقف يحثي بالشرف، ويزدري بالخيانة.

^١ ثلاث مسرحيات شعرية - جراح من فلسطين، نذير العظمة، ص ٧٤.

^٢ نفسه، ص ٨٢.

^٣ نفسه، ص ٨٦.

لقد تجسدت هذه الرموز على نحو واضح في الحوارات الشعرية للشخصيات، ويمكننا القول: إن اللغة الشعرية لهذه المسرحية نثرية بسيطة واضحة، حتى في مواقف الحنين إلى الذكريات الجميلة على أرض فلسطين، كالحوار بين الصغير زياد وأخته سعاد:

الصغير: أكان لي حقل؟!

سعاد :	وكانت رؤى	جميلة تزهو وأزهار
	حديقة بالحدود سورتهما	وعند سفح التلة الغار
	الماء يستعذب أقدامه	وفوقه الشلال ينهار
	والبريقال الحلو حلو الشذى	يعبق ... والنحلات تشتار

وقد عوّض الشاعر ذلك الوضوح التعبيري من خلال الرموز العميقة التي تشف عنها شخصيات المسرحية، فجاءت مسرحيته قريبة المتناول وعميقة الغور في الوقت نفسه، فهي قريبة من جهة لغتها المسرحية التي تتوسل الوضوح للوصول إلى القارئ، وعميقة من جهة الرمزية الشعرية التي يشحن بها الشاعر شخصيات المسرحية. أما المسرحية الأخيرة (جسر الموتى)، فقد جاءت مثقلة بالرموز المسربة بالغموض الشفاف، وفيها يعالج الشاعر الصراع النفسي الفكري بين جيلين: جيل ما قبل النهضة الذي لم يستطع أن يختار قدره ويقرر مصيره، فيتحرق لمن يحقق ذلك، وجيل النهضة الذي يختار قدره ويقرر مصيره، فيختار - تبعاً لذلك - قدر الآخرين ويقرر مصيرهم، ويمثل (أبو كيس) الجيل الأول، وهو شخصية خرافية يُخَوَّف بها الأطفال في الأوساط الشعبية، فيما يمثل (سعد الدين) الجيل الثاني، وهو شخصية أسطورية في القصص الشعبي ترمز إلى روح الجرأة والمغامرة والإقدام، ويحتل الحوار بين هاتين الشخصيتين اللوحة الأولى من المسرحية، بالإضافة إلى حضور شخصيات الأم والأطفال الذين يشهدون الأحداث، بينما تتشكل اللوحة الثانية على إيقاع الحوار بين (القلب) و(الجمجمة)، إذ تمثل الجمجمة الجانب العاجز المتفلسف من أبي كيس، ويمثل القلب الجانب المصارع المقدام من سعد الدين، تعبيراً عن دينامية الصراع الداخلي. تبدأ اللوحة الأولى بحضور شخصية أبي كيس بعد أن استدعتها الأم لتخوِّف بها الأطفال، لكنّ أبا كيس يبدو عاجزاً وهو يبحث عن شخص يفضّ كيسه ليصل إلى السر الذي أتعبه، يقول:

الرزقة مغلقة الأبواب

والقدرُ القدر على كتفي

كيسُ السر الموصود الباب

ترتجف يداي ولم تجرأ

خطواتي أن تعدو الأعقاب

وإزاء هذا العجز، تحضر القدرة متمثلة بشخصية سعد الدين، فهو لا يخشى الكيس وسره، ونراه يندفع صوب أبي كيس مستجيباً لدعوته، على الرغم من تحذيرات الأم والأطفال، ليرفع عن ظهره عبء الكيس، ويفك المجهول، يقول أبو كيس مخاطباً سعد الدين:

لو تخلع عن كتفي كيسي

^١ ثلاث مسرحيات شعرية - جراح من فلسطين، نذير العظمة، ص ٨٤.

^٢ نفسه، ص ١١٠.

لو تفتحه

لعرفت إذن لغز الإنسان

من ورق التين ليوم الدين

اخلعه اخلعه سعد الدين

وافتح أسرار المنفيين

١

وهكذا يفتح سعد الدين الكيس، ليلمح فيه سبعة أبواب، ستة منها مفتوحة على الشهوة والشهرة والسلطة والجاه والطمع والغريزة، فيما الباب السابع مغلق وعليه درويش يقبع في العتم، ثم يلمح سعد الدين عنقوداً نابتاً في الصخر، يستحيل إلى جسر للموتى يخشى الناس عبوره، وعلى الضفة الأخرى من الجسر جمجمة تتثائب ساخرة، وقلب مكمود يحرق بسعد الدين، وهنا يصل الصراع إلى ذروته، فالقلب - ومعه أبو كيس - يدعو سعد الدين إلى العبور، فيما تدفعه الجمجمة - ومعها الأم والأطفال - إلى العودة لزحمة الموتى، ويحسم الشاب قراره عابراً الجسر.

في اللوحة الثانية تغيب الشخصيات الواقعية، ولا نرى منها إلا شخصية سعد الدين التي تتشظى بين الجمجمة والقلب، أو بين هدوء الموت الذي يناديه على الضفة التي عبرها، وتدفعه الجمجمة نحوها من جديد، وصخب الحياة الذي يعده به القلب على ضفة الحقيقة التي وصل إليها، وهكذا يصرخ القلب في لحظة ضعف سعد الدين ورغبته بالعودة، مخاطباً إياه قائلاً:

دمّر الجسر الذي بينك وبين الخوف

وافتح آخراً صوب الأولى يحترقون

كؤم تعتنق اللذة والنوم،

٢

وتشتاق إلى النار، إلى اليقظة، في كهف المنون

ليقرر سعد الدين عبور الجسر من جديد، والعودة إلى كؤم الموتى، ولكن ليضيء عيونهم، وينبع فيهم خمراً وزيتاً، تاركاً القلب والجمجمة في حال الرؤيا، يعاينون العبيد على الضفة الأخرى وهم يكابدون لسع السوط والذل والجبن، فيما جبهة الثائر سعد الدين (تحت النار في قبر من الظلم رهيب)، وتنتهي المسرحية على مشهد انبعاث الحياة من هذا القبر، لتحطم عرش الظلم فوق الساجدين، وتبذر في صدر العبيد دم الصبح الجديد.

تبدو هذه المسرحية مغرقة في رمزياتها، وهذا ما جعل الشاعر يشير إلى دلالات رموز الشخصيات في مقدمة المسرحية، ويرى الدكتور نزار بريك هنيدياً أن الترميز لا ينحصر في الشخصيات وحسب، بل إن لغة الحوار نفسها هي لغة رمزية، تحتاج إلى فسحة من التأمل كي يتمكّن القارئ من التقاط دلالاتها، وبذلك تكون هذه المسرحية مغامرة فنية تركز إلى تجربة الحداثة الشعرية العربية، وفي ذلك ما يدل على أصالة روح التحديث عند نذير العظمة.

الخلاصة:

^١ ثلاث مسرحيات شعرية - جسر الموتى، نذير العظمة، ص ١١٣.

^٢ نفسه، ص ١٢٥.

^٣ انظر: نفسه، ص ١٠٧.

^٤ انظر: في الخطاب الشعري المعاصر، د.نزار بريك هنيدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٥م، ص ٧٣ - ٧٥.

- حاول نذير العظمة الاستفادة من التقنيات السردية الدرامية في توسيع آفاق قصيدته، فاعتمد نمطاً شعرياً قائماً على تراسل الأجناس، وقد تجلّى ذلك في القصة الشعرية، والملحمة الشعرية، والمسرحية الشعرية.
١. يوظف الشاعر السرد القصصي في معالجة القضايا الاجتماعية ضمن قصيدة شعرية من مجموعته (غداً تقولين كان)، وقد حضرت عناصر البناء الدرامي في هذه القصيدة المغفلة من العنوان، من شخصيات وحكاية وأحداث وحوار وصراع وحبكة، لتشكل بمجموعها قصيدة شعرية متكاملة تنحو في سردها نسقاً زمنياً تصاعدياً من بداية الحكاية إلى نهايتها، منوعاً في أساليب تقديم الشخصيات ضمن القصة الشعرية، بين الأسلوب التصويري والأسلوب الاستنباطي والأسلوب التقريري.
 ٢. يبنى الشاعر قصيدته الطويلة (بدر والبئر) على أسسٍ ملحمة، تحتشد فيها الشخصيات التاريخية، وتنزع صورها نحو المبالغة الوصفية، مع تغليب اللغة المجازية في وصف الأحداث على نظيرتها، وقد عاد الشاعر في هذه الملحمة الشعرية إلى التاريخ على سبيل استخلاص العبر، متوخياً الإسقاط التاريخي لمعركة بدر على حرب تشرين التحريرية، فجنس الملحمة الشعرية يفسح المجال الواسع للشاعر في استعراض الأحداث والأفكار، ويسعفه في محاولة إيصال رؤية شعرية تنبض بهل مقاطع الملحمة على الجملة.
 ٣. أنتج نذير العظمة ثلاث مسرحيات شعرية كتبها في بداياته الإبداعية، ثم جمعها في كتاب واحد تحت عنوان (ثلاث مسرحيات شعرية)، وهي (ابن الأرض، جراح من فلسطين، جسر الموتى)، وقد استعان بالنمط التقليدي الشعري في مسرحيتي (ابن الأرض) و(جراح من فلسطين) ليجسد الصراع الدرامي الاجتماعي والسياسي، بلغة بسيطة واضحة تنزع نحو إيصال الفكرة عبر الحوار الشعري، ثم جرّب النمط الشعري الجديد في مسرحية (جسر الموتى) ليجسد الصراع الدرامي الفكري النفسي، بلغة رمزية مثقلة بالدلالات الإيحائية العميقة.
- وهكذا، يبدو التشكيل الدرامي للقصيدة عند نذير العظمة رافداً من روافد العمل الإبداعي عنده، كما يبدو تراسل الأجناس وسيلة إبداعية تتوخى بناء الرؤية الشعرية بأدوات متعددة.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

- (١) البناء الدرامي في القصيدة المعاصرة (الحوار والحوارية): فايضة أحمد الحربي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج ٧٣، مج ١٩، إبريل ٢٠١١ م.
- (٢) بنية الخطاب السردية - مقاربات نقدية في الرواية العربية السورية: نذير جعفر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٠ م.

- (٣) *بنية الشكل الروائي - (الفضاء، الزمن، الشخصية)*: حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م.
- (٤) *تقنيات السرد في النظرية والتطبيق*: د.آمنة يوسف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠١٥م.
- (٥) *ثلاث مسرحيات شعرية - (ابن الأرض، جراح من فلسطين، جسر الموتى)*: نذير العظمة، مطبعة الشام، دمشق، ١٩٩٢ م.
- (٦) *حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية*: د.أحمد بسام ساعي، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٦م.
- (٧) *سوناتا في ضوء تشرين*: نذير العظمة، دمشق، ١٩٩٣ م.
- (٨) *السيرة النبوية: لابن هشام: علق عليها وخرّج أحاديثها وصنع فهرسها*: أ.د.عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٠ م.
- (٩) *الشاعر مسرحياً: أرشيبالد ماكليس، ترجمة نجيب المانع، مجلة (أفاق عربية)، بغداد، العدد ١، أيلول (سبتمبر) ١٩٧٥ م.*
- (١٠) *الشعر العربي المعاصر: د.عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٨١م.*
- (١١) *شعرية الخطاب السري: محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥ م.*
- (١٢) *غداً تقولين كان: نذير العظمة، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط ٢، ١٩٨٣م.*
- (١٣) *فضاءات الأدب المقارن، دراسة في تبادل الثيمات والرموز والأساطير بين الآداب العربية والأجنبية: د.نذير العظمة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٧ م.*
- (١٤) *في الخطاب الشعري المعاصر: د.نزار بريك هنيدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٥م.*
- (١٥) *في نظرية الأدب والنقد الأدبي: د.يعقوب البيطار، مديرية الكتب والمطبوعات بجامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، ٢٠٠٧ - ٢٠٠٨ م.*
- (١٦) *المدارس والأنواع الأدبية: د.سامي هاشم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ١٩٧٩ م.*
- (١٧) *المسرحية في الأدب العربي الحديث: د.خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧م.*
- (١٨) *معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: د.سعید علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان - سوشيريس، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ١٩٨٥ م.*