جماليّة البناء الدرامي في شعر عُمَر النّصّ (١٩٢٨م – ٢٠١٣)
(دراسة تحليلية في نماذج مختارة)

م.د. نهى رمضان علي، كلية الآداب –جامعة الانبار
أ.د. عارف عبد صايل، كلية الآداب– جامعة الانبار

ملخص

يسعى هذا البحث إلى الوقوف على أهم مكونات البنية الدرامية في تجربة الشاعر السوري عمر شريف النص الشعرية، لما تمثله هذه البنية من أهمية في جذب القارئ والمتلقي من خلال تفاعله مع الحركة الدرامية، ويتسم شعر عمر النص ببعد درامي يتواشج مع السمة الغنائية المهيمنة على شعرهِ، مما يعني أنّ غنائية القصيدة عنده لم تقف حائلاً دون ظهور بعض الأبعاد الدرامية المبثوثة فيها. وقد رأينا أن رصد تلك المكونات في نصوص الشاعر يسهم في التعرف على تجربة شعرية غنية في شعرنا الحديث من جهة، ويسهم في التعرف على نتاج هذا الشاعر الذي ابتعدت عنه أيدي الدارسين، وكشف خصوصية هذه التجربة من خلال استقراء نماذج من نتاجه الشعري من جهة أخرى. وقد بدأنا البحث بتعريف الدراما وبيان علاقتها بالشعر لننتقل بعد ذلك للحديث عن مكونات البناء الدرامي الرئيسة في شعر عمر النص، من خلال رصد الحوارات الداخلية والخارجية منها، والحديث عن الشخصيات الرمزية التي تدير تلك الحوارات في مشهد درامي يشي بصراع بين الأنا والأخر.

الكلمات المفتاحية: البناء الدرامي، مسرح، الحوار، الشخصيات، المشهد الدرامي.

المقدمة:

لعل (المسرحية) أوثق الفنون الأدبية صلة بالشعر، فقد بدأ المسرح شِعريًّا، وكان الشعر منذ نشأته الأولى غنائيًا، ثم قُيد بحدث وحكاية وسرد قصصي، إذ إن الشعر يتشكل من مجموعة أفكار حتى أصبحت مجموعة ألواح وتشكيلات مهمة في البناء الفني للقصيدة، وقد نزع الشعر منذ بداية ظهوره نحو الحوارية وتعدد الأشخاص أو الأصوات سواء أكان بوعي أم من دون وعي من خلال تفاعله مع الأحداث الجسيمة التي مرت بها المجتمعات سواء أكانت حقيقية أم من نسج الخيال، وقد حاول الإنسان أن يعبر عن ذاتهِ منذ أن وعى وجوده، وبدأ يفهم واقعه ويتطلع إلى الحياة من خلال الحدس والتخمين والغيبيات، وتطور مع هذا التعبير الفن بأشكال وأنواع ومواهب حتى اقترن بالروح الدرامية، وقد استقلت الدراما بالمنحى القصصي والأداء المسرحي من خلال التصعيد والتوتر ومحاكاة الفعل، وأن أصل الدراما قائم على تبادل الأفكار في الحوار، والتمثيل وتطور الحدث (التكريتي، ج ن، ١٩٨٠، ٥٦٨). من هنا جاءت دراستنا لرصد هذا التفاعل بين الشاعر وواقعه، وبيان كيف استطاع أن يعبر عن فكره من خلال الشخصيات، وحواراتها مع بعضها ضمن مشاهد درامية مفعمة بالحركة.

تقع هذه الدراسة في: مقدمة، وتمهيد عن البناء الدرامي، وثلاثة محاور، وخاتمة. وسنعتمد في تخريج النصوص الشعرية على كتاب: المجموعة الشعرية الكاملة "عمر محمد شريف النص (م١٩٢٨-٢٠١٣م)" قدم له الأستاذ محمد الأحمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق, ٢٠١٨ م.

منهج الدراسة

تقوم هذه الدراسة على منهج استقرائي تحليلي يكشف عن جمالية البناء الدرامي في شعر عمر النص، نظرًا لما تمثله الدراما من حضور لافت في مستويات هذه التجربة بسبب امتلاكها مقومات الحركة والتفاعل.

أهمية الدراسة

تأتي أهمية البحث وأهدافه في سياق النظر إلى التجارب الشعرية الحديثة، وما تتميز به من غنى وتنوع الموضوعات. ولما كانت المكونات الدرامية تشكل أبرز مظاهر التميز تلك؛ فإن هذا البحث يتطلع إلى رصد هذه المكونات في شعر عمر النص، مع التركيز على مقبولية هذه المكونات لدى القارئ ومدى تأثره بها، وبيان القيم الجمالية والفنية في بنائه الدرامي كما بدت في شعره.

الدراسات السابقة

لم يقِفْ عندَ شِعْر الدّكتور عُمَر النّصّ إلا قليلٌ جِدًّا مِن الأُدَباء والدّارسينَ والنُّقّاد، أَو مَن حالَفهم الحَظُّ بوقوعِ دواوينِهِ وكُتبهِ أو أحدها بينَ يَدَيْه فعَرَفَ قيمَتَه. ومن هذه الدراسات : أُطرُوحة دُكتوراه تقدَّم بها نوّاف قُوقَزة في جامعة الموصل عام (١٩٩٤م) بعنوان (التّشكيل الاستعاريّ في البلاغة والنّقد، مع دراسة تحليليّة تطبيقيّة في شِعرِ عُمَر النّصّ)، وبحثًا للدّكتور عبد الحَسَن خُضَيْر عُبيد في مجلّة كلّيّة التّربية للبنات بجامعة بغداد(المجلّد ١٨/١/٢٠٠٧م) بعُنوان (القِيَم الجماليّة في شعر عُمَر النّصّ)، وقراءةً في حياته وشعره للدّكتور إسماعيل مَروَة في كتابه (من الدّيوان السّوريّ) عام ٢٠١٨م، ومقالًا لبَيان الصّفَديّ في مجلّة (المعْرِفة) السّوريّة (العدد ٦٥٤- السّنة ٥٧ - جمادى الثّانية ١٤٣٩ هـ = آذار ٢٠١٨م) بعنوان (عُمَر النّصّ... ذلك المجهول)، ولمحةً موجزةً في كتاب (معجم المُؤلّفين السّوريّين في القرن العشرين) على منهج مؤلّفه عبد القادر عيّاش في إيجازِ تراجِمِه، وما جاءَ في موقع (مدوّنة وطن) (عمر النّصّ... الأديب والفيلسوف والإنسان)، وما جاء في كتاب (موسوعة الأُسَرِ الدّمشقيّة) للدّكتور محمد شريف الصواف في حديثه عن أُسرة (النّصّ)، وما كتبه عبد الرّحمن الحلبيّ على موقع (الأزمنة) عام (٢٠١٥ م) بعنوان (عمر النّصّ شاعرٌ دمشقيٌّ أخذه المسرح إليه!).

وعليه فإن الدراسات السابقة - رغم أهميتها - إلّا أنّها لم تتطرقْ إلى موضوع البناء الدرامي في شعر عمر النص؛ لذلك فإن أهم ما شدّني إلى كتابة هذا البحث هو: عدم وجود دراسة مستقلة عن جمالية البناء الدرامي في شعر النص- فيما أعلم- مع غنى الاثر الجمالي، وبروزه في أعماله الشعرية؛ بالإضافة إلى قلة الدراسات الأدبية، والنقدية بشكل عام التي تتناول نتاج هذا الشاعر.

مفهوم الدراما وعلاقتها بالشعر:

كانت الدراما في التراث اليوناني محصورة في إطار المسرحية والملحمة وظلت كذلك حتى ابتدأت القصيدة الغنائية بالظهور مرة أخرى متمثلة بالنزعة الرومانتيكية بعد أن انقرضت الملحمة كشكل أدبي؛ فأصبح الشعر مقصورًا على القصيدة الغنائية، بينما استقلت المسرحية كجنس أدبي منفرد، ولكن الصلة لم تنقطع تمامًا بين المسرحية والشعر؛ فظلت المسرحية تُكتب شعريًا – على الاغلب– في حين ابتدأت القصيدة تستعير من المسرحية بعض تكنيكاتها، ووسائلها الفنية، للتعبير بواسطتها عن الطبيعة الدرامية للرؤية الشعرية.

فالدراما إذن مرت بمراحل مختلفة ما بين الوضوح والاختفاء، بدءًا من الدراما الإغريقية والرومانية والفارسية التي أبدعها كبار الشعراء، مثل: هوميروس وسوفوكليس ويورروبيدوس وأرستوفانيس والفردوسي وغيرهم, حيث سيطر هؤلاء الشعراء على المنجز الثقافي من خلال نتاجهم المتمثل بالدراما الشعرية، مرورًا بالعصور الوسطى التي شهدت سيطرة النزعة الغنائية على الشعر وتراجع البنية الدرامية، وصولاً إلى العصر الحديث، الذي شهد تطور بنية المسرح الدرامي الشعري والتنويع عليها، والاتجاه بها نحو بنية النثر، ومغادرة الدراما المسرحية الشعرية، إلا في أعمال قليلة، تطل من هنا، وتختفي من هناك مثل بعض أعمال غوته، وشللر، وإيليوت، لوركا، مارون النقاش، أبو خليل القباني، أحمد شوقي، وصلاح عبد الصبور وغيرهم (عزاوي، ٢٠١٤: ٤١–٥٠).

إذن لا يمكن بأية حال تجريد بنية الشعر من الدراما، لأن مثل ذلك يعني تجريد الشعر من ذاته، بسبب أن الدراما تعني الحركة بمختلف مظاهرها، تعني التحول من موقف إلى آخر، يقول عز الدين إسماعيل:" فإذا كانت الدراما تعني الصراع فأنها في الوقت نفسه تعني الحركة؛ الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة وشعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة" ؛ (إسماعيل، ١٩٦٨: ٤٨) وهذا يعني أن التفكير الدرامي لا يسير في أتجاه واحد، فالأفكار متقابلة، فكل فكرة تقابل فكرة أخرى، كل ظاهر وراءه باطن، وكذلك الصراع مع الذات ومع الواقع فتبدو المواقف في الظاهر متناقضة أو متضادة؛ لذلك لجأ الشعراء المعاصرون إلى عناصر الدراما فوظفوها في شعرهم بشكل مكثف.

والدراما في اللغة اليونانية تعني الفعل لأنها في نظر أرسطو "محاكاة فعل جليل، كامل، له عظم ما، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيرًا لمثل هذه الانفعالات"(طاليس،٤٨:١٩٦٨)، وفي فن الشعر نجد أن الدراما التي تتمثل في – التراجيديا والكوميديا– ترجع إلى كلمة (dran) التي تحولت فيما بعد إلى شكلها الحالي "دراما" (Drama) ومعناها الحرفي: يفعل– أو عمل يؤدى. (طاليس:٢٦) ولهذا الفعل الدرامي صفات جمالية وغائية، ومن أهم الصفات الجمالية الدهشة التي تُثير في نفس المتلقي الانتباه الشديد وتسترعي اهتمامه، فليست التراجيديا (محاكاة لفعل تام) بل هي أيضًا

محاكاة أحوال شأنها إثارة الرحمة والخوف، وهذه الأحوال تظهر خصوصًا حينما نواجه أفعالًا تطرأ فجاءة وعلى غير انتظار منا، ويتوقف على بعضها البعض بالضرورة.

وإذا كانت الدهشةُ صفةً جمالية تثير في المتلقي جوانب لم تكن ظاهرة من قبل؛ فإن التنوع في الفعل الدرامي يُثير أيضًا مثل هذه الجوانب، ويقدم متعة جديدة، وبخاصة إذا تناول الشاعر عدة أجزاء للفعل في وقت واحد؛ (الموسى، ٢٠٠٨: ٦٣) وبذلك تتزايد القصيدة سعة، ويحقق هذا التنوع لذة التغيير عند السامع وتنويع الأحداث المترابطة والمتباينة؛ لأن المتشابه يولد الملل بسرعة، الذي يعد السبب الرئيسي لسقوط بعض الأعمال الدرامية.

ومن خلال هذه المحاكاة الأرسطية تتحقق للعمل الفني غائيته أو هدفه وهو التطهير (catharsis) وهو إثارة مشاعر الخوف والشفقة في نفس المشاهد، لكي تطهّر عواطفه، فيخرج مرتاح النفس، متجدد النشاط (طاليس:٦٨)، وقد عدت المحاكاة في فكر أرسطو، الأصل الذي تردّ إليه الفنون بجميع أنواعها، وهي ردّ على ما جاء في كتاب (الجمهورية) لأفلاطون الذي نادى بإعلاء شأن "المثل على حساب الفنون التي تستطيع هي الأخرى من خلال المحاكاة أن تقدّم للمتلقي المعرفة واللذة في آن معاً" (طاليس:١٢). إذن الدراما بحسب نظرية المحاكاة لأرسطو هي معرفة ومتعة، معرفة وتجديد، وهي تحول القبيح الشرير والخطأ بالشعر والتمثيل إلى فعل جمالي خالص.

ومن أبرز سمات التفكير الدرامي" أنه تفكير موضوعي إلى حد بعيد، حتى عندما يكون المعبر عنه موقفًا أو شعورًا ذاتيًا صرفًا" (إسماعيل، ١٩٦٨: ٢٨٠). وببساطة فالإنسان في التفكير الدرامي يدرك أن ذاته لا تقف معزولة عن الذوات الأخرى وعن العالم الموضوعي حتى إن كان لها استقلالها، فهي ليست إلا ذاتًا مُستمدة من ذوات، تعيش في عالم موضوعي وتتفاعل مع ذوات أخرى.

ومن هنا عُدت الدراما تمثل حلقة صراع في أي شكل من أشكاله فهي تدخل في حلقة الحركة والتفكير الدرامي من موقف إلى آخر ليتجه النص نحو الموضوعية والتجسيد، من خلال فهم أن كل الأنواع الأدبية تصبو للوصول إلى مستوى التعبير الدرامي من منطلق مفاده أن التعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي، فمثلما عُدت الموسيقى تلخص كل القيم التعبيرية في سائر الفنون، فإن العمل الأدبي الدرامي يلخص كذلك كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول (إسماعيل،١٩٦٨: ٢٧٨). " ويحتل الشعر الدرامي مكانة متميزة بين الأجناس الشعرية الأخرى. إنه أكمل أنواع الشعر أو أنه شعر الشعر، يجمع بين العالمين الظاهر والباطن، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس، ولا يزدهر إلا في أرقى الشعوب حضارة" **(شرارة،١٩٧٩: ٨٩)**.

وبما أن البناء الدرامي أحد أهم المظاهر التخطيطية في نصوص الشاعر عُمَر النّصّ. إذ يرى إنجاردن " أن العمل الأدبي يمنحنا ببساطة (مظاهر تخطيطية) هذه المظاهر هي التي تجعل القارئ على علاقة وثيقة بالعمل الأدبي، ويمكن من خلالها إنتاج الموضوع الجمالي" (إسماعيل، ٢٠٠٢: ١١١)؛ وبسبب امتلاك هذا الشعر عناصر البناء الدرامي، وبسبب ظهور العناصر وامتدادها

على مساحة نصوصه الشعرية بشكل جلي وواضح، مما يشير إلى غنى التجربة الشعرية لعمر النص وقدرتها على تمثيل مقومات الحياة المعاصرة بأشكالها المختلفة؛ جاء اختيارنا لهذه النزعة كآلية جمالية في شعر عمر النص.

وقد كتب شاعرنا قصائد تتسم بالطابع الدرامي ولا سيما قصائده الطوال **(الشبح الزائر، ونشيد الإنشاد)**. ففي قصيدة نشيد الإنشاد نجد أن الشاعر وظف كل تقنيات المسرح في هذه القصيدة، بنية الحوار، والحدث، والشخصيات، والمشهد، وتقسيم القصيدة إلى فقرات تشبه فصول المسرحية، ولا غرابة في أن يتمكن الشاعر في توظيف هذه التقنيات في شعره؛ لأنه شاعر وكاتب مسرحي له القدرة على توظيف الشعر في المسرح والمسرح في الشعر.

وفي المجموعة أيضًا هناك قصائد أخرى يسعى فيها الشاعر إلى إكساب القصيدة الكلاسيكية أو العمودية سمات وخصائص " حداثية" كالشروع إلىٍ إقامة بناء درامي تتعدد فيه الشخوص والأصوات والمشاهد، وخلق شبكة من العلاقات والأحداث التي تتنامى فيما بينها فتجذب القارئ بتوترها اللغوي الدرامي.

ولما كانت مكونات البناء الدرامي كثيرة ومتنوعة، فإن طبيعة الدراسة فرضت علينا اختصارها في مكونات ثلاث: المشهد الدرامي، والحوار، والشخصيات، بوصفها المكونات الرئيسة التي تحتضن المكونات الأخرى وتفصح عنها.

المحور الأول: بنية الحوار:

يُعد الحوار الوسيلة الأساسية التي يتم من خلالها عرض الأحداث الدرامية ودفعها للظهور في مختلف الأعمال الفنية التي تستخدم المظاهر الدرامية في التعبير، بما في ذلك الشعر، نظرًا لأهميته اللافتة في رسم مواقف الشخصيات، ورصد دوافعها وانتماءاتها، ولقدرته على جعل العناصر الدرامية المكونة للنص تعيش حالات من التفاعل والنمو والتطور، بما يشارك في تشكيل أحداثه وحركاته المتعددة. إذن الحوار هو أحد أهم مرتكزات الدراما؛ إذ جعله أرسطو علامة فارقة في الدراما، لذلك كانت إمكانية تحقيق الدراما لدى بعض النقاد مرتبطة بإمكانية تحقيق الحوار (بيتي، ١٩٧٧: ١٥).

ويعرّف الحوار على نحو عام بأنه "تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، أو أنه نمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي" (علوش، ١٩٨٥: ٧٨)، وإذا ما تأملنا تعاريف أخرى فلا نجدها تخرج عن هذا الإطار.

فإذا كان الحوار هو الحديث الذي يدور بين شخصين أو أكثر في العمل الدرامي، وتفرضه طبيعة الموقف والحدث؛ فإنه يجب أن يصور صراعًا بين إرادتين، أو مجموعة إرادات تعكس مواقف الأشخاص من الإنسان والطبيعة والكون، بما يمكن أن يمثله من أفعال وردود أفعال يتولد فيها الشيء من نقيضه داخل الحركة الدرامية.

وللحوار صيغ وأنواع ووظائف في النص الأدبي لكن الحوار في الشعر يختلف بطبيعته عن الحوار في المسرحية والقصة؛ إلا أنه لا يبتعد عنهما كثيرًا من حيث الوظيفة الناتجة عن الحوار. ومن النقاد من يرى أن وجود الحوار في القصيدة لا يمكن أن يعطينا عملاً قصصيًّا إذا لم يقترن بحادثة معينة ولذلك من القصائد ما يعتمد اعتمادًا كُليًّا على الحوار.

وينقسم الحوار إلى نوعين رئيسين: الحوار الداخلي (المونولوج) **Monologue** الذي يدور بين الشخصية ونفسها أو مع الأصحاب الوهميين والأشياء غير الناطقة وسواها. والثاني الحوار الخارجي (الديالوج المزدوج) وهو الذي يدور بين أكثر من شخصية، وينقسم إلى حوار مباشر يدور بين شخصيات القصة (يقطين، ١٩٨٩: ٦٧). وحوار غير مباشر عن طريق النقل المباشر وغير المباشر، إذ يتم استدعاء حوار جرى في الماضي محافظاً على حرفيته وصيغته الزمنية (عبد السلام، ١٩٨٢، ٩٢)، وقد رصدنا في شعر عمر النص حوارات رئيسة وفرعية، مباشرة وغير مباشرة، منها قوله في قصيدة **(الشَّبَحُ الزّائر)**:

يا طَيفُ! مَن أَنتَ! وما غَضَبةٌ خَرساءُ في ثَغـرِك لَم تُعتَـقِ
قَد هَدَأَ اللَّيلُ ...فَقُـل مـا تشا! وَالكَونُ قَد نامَ... فَمَـن تتَّقـي؟

الشبح:

أَتسأَلُني ما اسمي وَلِمْ أَنا غاضبٌ وقد أَدرَكَتْ عَيناكَ كُنْهَ تَجَهُّمي؟!
أَنا القَدَرُ القاضي! وَأَنتَ الَّذي طَغى فَلَم يَرضَ بي رَأيَ القَضاءِ المُحَكَّمِ

الشاعر:

أَأَنتَ! أَم الوَحشُ الَّذي صِيغَ عِرقُهُ مِنَ الأَلمِ الذَّبّاحِ وَالدَّمعِ وَالـدَّمِ؟
نَذوقُ عَلَى كَفَّيكَ نَـزفَ جِراحِنـا وَنَمزُجُ مِن فيكَ الـزُّلال بِعَلقَـمِ!

الشبح، والشاعر يحاول الانصراف:

مَكانَكَ يا هذا! فَلَستَ بِمُبصِرٍ سِوايَ أَنا!

الشاعر بألم

يا للقَضاءِ المُحَتَّمِ!

(ديوانه: ٦٧ –٦٨)

ينشأ الحوار هنا بين شخصية الشاعر وشخصية أخرى افترضها الشاعر تتمثل بالطيف أو ما سماه بـ(الشبح الزائر)؛ إذ يبدأ الحوار من قبل الشاعر في محاولة للتعرف على ذلك الزائر الذي أحل عليه ضيفًا في هدوء الليل من هو؟ وما غايته؟ وممن يتقِ عدم الحديث معه وقد هدأ الليل ونام الكون؟ فيرد عليه الشبح ويفصح عن شخصيته بأنه القدر القاضي الذي لم يرضَ به الشاعر قاضيًا محكمِ، ويرد الشاعر على هذا الرفض؛ لأنه ببساطة لم يذق على كفيه سوى الألم الذَّباح، ونزفَ الجراح. في هذا النص ثمة هيمنة واضحة لصوت الذات الشاعرة، المراوغ في اندماجه بضمير الجماعة في وروده

بصيغته المتصلة (ن) المتكلمين (نذوقُ، جراحنا، ونمزجُ) تشكل بهذه الصيغة ذروة الانفعال والتوتر الدرامي؛ فهي ذات متوترة تشي بصراعٍ درامي. ويستمر الحوار بقوله:

الشبح: أتبكي!؟

الشاعر:

أجلْ أَبكي! وأَبكي مَلاوَةً مِنَ العُمرِ لَم تُزهِر وَلَم تَتَنَعَّمِ

قَذَفتُ بها لِلظّامِئاتِ مِنَ الرُّؤى فَلَم تُبقِ مِنها غيرَ بَعضِ تَوَهُّمِ

(ديوانه: ٦٨)

فقد صور لنا هذا الحوار صراعًا بين إرادتين: إرادة الذات، وإرادة الشبح الزائر (القدر المحتوم)، وقد عكست لنا شخصية الشاعر المتذمر وموقفه من هذا الزائر كفعل، وردة فعل نتج عنه حركة درامية جميلة اثارت الدهشة عند المتلقي فهي تحاكي أحوال شأنها إثارة الخوف والشفقة معًا عند القارئ، الخوف من هذا الزائر المجهول، والشفقة على الذات الشاعرة المنكسرة.

ويمكننا أن ندرج هذا المشاهد الحوارية (بين الشاعر والشبح) ضمن ما يسمى بـ (المونولوج) أو الحوار الداخلي وهو حوار يخرج النص من دائرة الرتابة إلى دور الإشراك في التمثيل، والوظيفة التي تنتج الفعالة، والتي تنتج مثل هذه الوضعية هي في الأصل إنتاجا ثانياً للوضعية الثابتة. بمعنى أن الكاتب في صفة الممثل حين يلجأ إلى الحوار الداخلي (المونولوج) فإنه يعبر عما يوجد في داخله أمام الجمهور كي يصل إلى ما يدور في ذهنه ويشاركه فيه (عزاوي، ٢٠١٤: ١١٠).

إن الصوتين اللذين يستخدمهما الشاعر يسهمان في رسم ملامح الشخصية الإنسانية التي تعزز قدراتها للصراع مع ذاتها، بإيقاع سريع، من خلال أسلوب السؤال والجواب، وبيان طبيعة العلاقة بين الضميرين، (أنت)، (أنا)، وكأن الضميرين ضمير واحد، هذا الصراع يطل داخل الذات فيحولها عبر الحوار، من الفاعلية إلى المفعولية مرة، ومن المفعولية إلى الفاعلية مرة أخرى، من خلال علاقة السؤال بالجواب، مع وجود حالات تعكس وعي الذات لذاتها، وهذا الوعي يصدر عن حساسية متوترة، تعبر عن نفسية منهكة تحاول أن تعيد للذات مناخها الإنساني.

وتستمر المحاورة:

الشاعر:

وَيَأسٌ أَذاقَ القَلبَ ما قَد أَذاقَهُ وَأَلقاهُ في جَوفٍ مِنَ الأَرضِ مُظلِمِ

وَاصْبَحْتُ في وادٍ تَصِرُّ رياحُهُ وَتَعصِفُ بِالعُشبِ الفَتيِّ المُنَمنَمِ

كَأَنَّ يَدًا هَوجاءَ قَصَّت غِراسَهُ وَأَودَت بِساقيهِ الحَفيِّ المُتَيَّمِ

أُقَلِّبُ طَرفي في الفَضاءِ فَلا أَرى سِوى أَمَلٍ بالٍ وَحُلمٍ مُهَدَّمِ!

الشبح:

أَدنياكَ هذي! يـا لَفَجرٍ طَمَستُهُ وَكُنـتَ لَـهُ في رِقَبةٍ وَتَوَسُّـمِ
لَقَد أَرَجَعَـتْ كَفّـايَ كـلَّ غَمامةٍ أَزَحتَ... وَكادَت لِلصَّباحِ المُنَعَّمِ!

(ديوانه: ٦٩)

لقد كشفت هذه المحاورة عن صراع غير متكافئ؛ فالمحاورة لا تكشف عن صراع بين طرفين متكافئين، وإنما تكشف عن صراع تمارسه قوة متسلطة فاعلة تحدث مفارقة في النص، وهذه المفارقة الوجودية من خلالها تتعمق الخاصية الدرامية التي تنتقل من الخارج إلى الداخل (مونولوج). إن " المفارقة تتصل في إطارها العميق بتجربة الإنسان الوجودية أكثر من اتصالها بالمتناقضات اللفظية والحيل الأسلوبية التي تتصل بالسلوك اليومي" (الزبيدي، ٢٠٠٩: ٣٠٦)، والمفارقة هنا هي حالة صراع قائمة بين الإنسان ومقومات وجوده، نقلها لنا عمر النص من خلال هذا الحوار العميق بين الشاعر وطيفه(الشبح):

الشبح:

أَتوبُ.. وَإِن لَمْ يُجدِ تَوب ولا أَسى فَكُففَّ عَنِ اليَأسِ المَريـرِ المُحَطِّـمِ
وَلَو كنتُ أَدري أَي حِسٍّ مُعَقَّدٍ وَأَيَّ شُعورٍ أَنتَ... لَم أَرمِ أَسـهُمي!
وَلكِنَّنـي أَترَعـتُ فـاكَ مـرَارَةً فَيـا لَي مِن بـاغٍ عَتـيٍّ مُـذمَّمِ!

(ديوانه: ٧٠)

ويختتم الشاعر حواره مع الشبح الزائر الذي ترقق، وأعلن الندم، ولكن قد فات الأوان بقوله:

وَانـتَفَضَ الطَّيـفُ! فَـإذ دَمعَـةٌ تَجـولُ في مَحجِـرِهِ الغـائر
أَلـمَحُ في رَقراقِهـا لَذعَـةً مِـن لَـذَعاتِ النَّـدَمِ الظـافِر!
نادَيتُ... وَاليَأسُ يُميتُ الـرُّوى في جَفنِـيَ المُستَـسلِمِ الحـائرِ:
قَد كُنتُ يا طَيفُ أَحُـثُّ الخُطى عَـن عَتَبـاتِ الأَلَمِ القـاهِرِ
وَأَرقُـبُ الآمـالَ فَيّاضَـةً وَأَنـزِعُ الكُـدرَةَ مِـنْ خـاطِرِي
لـو كـانَ لِلأمـسِ لَنـا رَجعـةٌ وَالأَمسُ لا يَرجِـعُ يـا زائِـري!

(ديوانه: ٧٠)

لقد كشفت قصيدة **(الشبح الزائر)** جانب الإبداع الشعري المتميز في نتاج عُمر النصَ فالقصيدة بناء درامي متكامل بآلياته وصوره ولغته؛ وأن اشتمال هذه القصيدة على عنصر الصراع الذي هو جوهر الدراما، جعلها تتسم ببعد درامي يترافق مع السمة الغنائية المهينة على شعر عُمر النصَّ. ويوضح الدكتور عز الدين إسماعيل أنه ليس من السهل أن يتسم الشعر العربي بالطابع الدرامي ما لم

تتوافر فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها، وهي: الإنسان والصراع وتناقضات الحياة (إسماعيل، ١٩٦٨: ٢٧١).

وتحتل الحبيبة الطرف الخارجي (الآخر) مركز الصدارة في حوارات عُمر النصّ الشّعرية؛ فقد شغلت مساحة كبيرة في شعرهِ ففي مطلع قصيدة **(عبثًا تهربين)**:

عَبَثًا تهـربينَ! إنَّ على عيـ ـنَيْكِ شيئاً تضيقُ عنهُ العروقُ
ما الَّذي تهربينَ منهُ؟ وهذا السَّـ... ـدُّ باقٍ تدَمى عليهِ البرُوقُ

(ديوانه: ٢٧١)

ومن قصيدة**(هي)** يطالعنا هذا الحوار:

لِماذا أُحِبُّـكِ؟ إنَّ الوُجـودَ وُجـودُكِ فِيَّ ... فَهَل تَعلَمينْ
هُنا في دَمي تَأخُذينَ الطَّريـقَ هُنا تَسكُنينَ... هُنا تَختَفينْ

(ديوانه: ٩٦)

والحوارات الخارجية كثيرة، فاغلب حوارات عمر النص الخارجية تتمثل بالآخر(الحبيبة)، هذه الحبيبة تبدو في حوراها مع الشاعر هي شخصية متمردة؛ لذلك نجد الشاعر يحاول دائمًا حثها على الانقياد والخضوع لحبه.

المحور الثاني: الشخصيات:

إن أول ما تجدر الإشارة إليه بخصوص هذا المصطلح، وصيغته بالإنكليزية: (Presentation Of Character) (آفاق، ١٩٨٨: ٤٧) اقترانه بمصطلح آخر هو (Characterization) ويُترجم للعربية بـ(التشخيص) أو (خلق الشخصية). (فتحي،١٩٨٦: ٨٥) والواقع أن المصطلحين يشيران إلى موضوع واحد ليس إلا: وهو دراسة الشخصية من مقترب فني أو – بعبارة أكثر دقة – "مجموعة التقنيات التي تفضي إلى تولد الشخصية " (برنس، ٢٠٠٣: ٤٤).

وتكتسب الشخصيات أهمية كبيرة في البناء الدرامي في الأعمال الأدبية عامة، والتي تستخدم الحوار وسيلة لعرض الأحداث وكشف أزمات الواقع وتناقضاته، بما في ذلك أزمة الشخصية المحاورة وموقفها من ذاتها ومن الآخر. فإذا كان بروز الحوار مرتبطًا ببروز الشخصية، فإن هذه الشخصية هي التي تدير الحوار وتحركه، وتفتحه.

وفي نصوص عُمر النصّ نجد شخصيات مختلفة في انتماءاتها الاجتماعية والفكرية والتاريخية، تمارس سلوكها من خلال حوارات درامية، وترسم توجهاتها ومواقفها بحرية من خلال أصواتها التي تطل داخل المشهد الدرامي، فتعمق فيه الحركة وتدفعها إلى مزيد من التفاعل، فضلاً عن ذلك فإن الشاعر عمر النص يستحضر شخصيات تاريخية وأسطورية ويستعملها بوصفها رموزًا يجري معها حواراته. ومن هذه الشخصيات (هاملت، بلقيس، سليمان، السندباد، وغيرهم)، ومن متابعة الرموز القديمة التي يستخدمها الشعراء المعاصرون يتبين لنا أن معظم العناصر الرمزية ترتبط بالقديم

بشخوص أسطوريين (أو دخلوا على مر الزمان عالم الأسطورة) (إسماعيل، ١٩٦٨: ٢٠٣). وأبرز هذه الرموز وأكثرها دورانًا في شعر عُمر النص هي شخصية (السندباد) يقول في قصيدة **(عودة السنِّدباد)**:

تكـــسَّرَ قـــاربي في البَحـــرْ
تكَـــسَّرَ في الـــمضيقِ الـــوَعرْ
تَنـــــــاثَرَ دون ضَوضـــــــاءِ
****
دخلـــــتُ مـــدينتي في الفَجْـــرْ
رجعـــتُ أزيـــحُ عنها الـــسَّرْ
رجعـــتُ أجـــرُّ إعيـــائي

(ديوانه: ٢٦٠)

استهل الشاعر قصيدته باستخدام أسلوب القص وبآلية سردية فقد سرد لنا احداث مغامرته التي بدأها بحالة من الانكسار وخيبة الأمل، بعد أن خسر قاربه في البحر وتكسر في مضيقٍ وعر، فالسندباد هنا هو في الأساس ذات الشاعر، وتجسيدًا لطموحه اللامتناهي في الحصول على النجاح، والرغبة في الكشف عن المجهول، والغامض بالمغامرة وركوب الخطر وتخطي الصعاب وتجاوز كل العقبات راح شاعرنا ينشد:

وحـــينَ رأيـتُ ســـــيفَ القهْـــرْ
وحـــينَ هـــــوى قنـــاعُ الغـــدرْ
ســـــألتُ أضـــــاعَ مينـــــائي؟
****
وحـــــينَ دنـــــا خريـــف العمـــرْ
وحـــينَ أشـــاحَ عنـــــي الكِـــبرْ
هجـــــرتُ جميـــــعَ أشـــيائي
وعـــــدتُ بقـــــاربي للبـــــحرْ...

(ديوانه: ٢٦١)

إن دلالة السندباد في الشعر العربي بالمجمل من الناحية الرمزية لها بُعدين، بُعد فردي يتجلى من خلاله فرادته الشخصية، وبُعد جماعي تتفرع قيمته في حقل التجربة الإنسانية التي تتمثل في رحابة حضورها عبر الزمان والمكان (بلحاج، ٢٠٠٣: ٩٤)، وهذا ما دفع بالدكتور (عز الدين إسماعيل) إلى تأكيد هذه الثنائية فهذه الشخصية في نظره" عادية على المستوى الجمعي للإنسان، لأن قصة الإنسانية

إجمالاً هي قصة المغامرة في سبيل كشف المجهول، وهي غير عادية على المستوى الفردي، لأننا ألفنا الفرد الذي تتخلص فيه التجربة الإنسانية نادرًا. وكون السندباد عاديًا وغير عادي في الوقت نفسه هو الذي جعله – بغض النظر عن حكاياته القديمة – شخصية رمزية أو رمزًا " (إسماعيل، ١٩٦٨: ٢٠٣).

وتأكيدًا على ما سبق يرى الدكتور (كاملي بلحاج) أن أسطورة (السندباد) " تفجر لدى المتلقي حقولاً دلالية متعددة وتجليات لا نهائية، مما جعل الشاعر العربي المعاصر يتماهى بها إبداعيًا، متخذًا منها رمزًا لتجسيد رؤيته والتعبير عن جوانب تجربته" (بلحاج، ٢٠٠٣: ٩٤)، و يطلق على مثل هذه القصائد بما يعرف بـ (قصيدة القناع) التي تنتمي إلى الأداء الدرامي، ذلك أن الشاعر فيها يستطيع أن يقول كل شيء دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر، لأنه سيلجأ إلى شخصية أخرى يتقمصها أو يتحد بها، أو يخلقها خلقًا جديدًا، تمامًا كما يفعل المسرحي الذي يختفي وراء أشخاص من صنعه. لذلك فقد نجح عُمر النّصّ في جذب المتلقي من خلال استدعاء شخصية السندباد لما لهذه الشخصية من حضور في الشعر العربي فهي شخصية رمزية من الطراز الأول يجتمع فيها أكثر من مستوى في الدلالة والمغزى (الفونس:٣١).

كما تطالعنا شخصية رمزية أخرى اختارها عُمر النصّ كي تكون شخصية البطل القناع في شعره، وهي شخصية (هاملت). وهاملت هو الشخصية الرئيسية في مسرحية **هاملت** التي هي واحدة من أهم مسرحيات شكسبير ويمكن اعتبار هاملت شخصية فنية، أو شخصية أدبية، وهي التي تشبه شخصية الفنان أو الكاتب لا انفصال بينهما سوى في طور التجسيد فالأديب يبعث روحه بشخصية أدبية حتى تنبض بالحياة على سبيل المجاز. ولابد من أن يتم تجسيد تلك الشخصية خير تجسيد حتى تنبض في غير عالمها، لذا وجب أن تتوافر فيها الأفكار والحركة والملامح؛ لذلك ينطبق على (هاملت) وصف شخصية (الحياة القصصية)، وذلك لأن شخصية هاملت التي جسدها شكسبير تمثل وعاء يحتوي مشاعر الإنسان المجردة، كالخوف والفرج والشك والخيانة، ولمحات وجودية عميقة وأخرى فلسفية فكرية. وكلما ازداد صدق وتأمل الأديب أقترب لشخصيته الأدبية، والشخصية الأدبية تستمد واقعها من روح الأديب، وخيالها من فكره. لننظر كيف جسد عمر النصّ شخصية هاملت في شعرهِ؟ وهل اقترب بفكرهِ منها؟ يقولُ في قصيدة(هاملت):

رُدهـــا إنَـــها الـــشُّكو كُ تـــروعُ المحـاجِرا
إنـــها صرختـــي تـــضِجُّ ... فتهـــوي مـــــصائِرا
أيُّـــها الطيفُ... أيُّها الشَّـ ... ـــيخُ أفـــديكَ زائِـــرا
أنـــا في الظِّـــلِّ مـــا أزا لُ ... فـــنحِّ الـــسَّتائرا
ليَ ثـــأرٌ مـــعَ الـــشُّمو سِ فَهَـــب لي الـــدَّياجرا

هـبْ ليَ اللَّيــلَ أشتهيـ ـــهِ فيمتـــدُّ كـــافرا
طــالَ ســيري على الرَّما دِ فهَــل جئــتَ نــاصِرا؟

(ديوانه: ٢٥٣)

من خلال هذا النص، ومن خلال المعطيات المسرحية القديمة لشخصية (هاملت) يتبين أن مشكلة هاملت كما وصفه **ماك** ـ ببساطة ـ هي مشكلة المنتقم المطالب بالثأر، تحتم عليه تنفيذ أمر الشبح بقتل الملك. غير أن المشكلة تصاغ بلغة عالم خاص، فأمر الشبح يصبح بالنسبة لهاملت فعلاً لا مناص منه، وفي عالم يريد كهذا الفعل أن يحدث، وأن يتوصل إلى تفاهم مع نقيضين (صالح، ٢٠٠٧: ع ١٨٨٥).

أما **برادلي** فقد وصف شخصية هاملت بالمأساوية: " لهذا فإن هاملت تستحق فعلا" عنوان " مأساة الأخلاق المثالية، أو " مأساة الفكر ". ومع هذا المزاج وهذه الحساسية، نجد في هاملت، في أيامه الأولى وفي أيامه الأخيرة، العبقري المفكر. وهذه هي الصفة الرئيسة التي جعلته مختلفًا عن كل المحيطين به، الطيبين والرديئين على السواء، وهي التي تميزه أيضًا عن معظم أبطال شكسبير الآخرون (صالح، ٢٠٠٧: ع ١٨٨٥). ومشكلة الفعل في هاملت كما وصفها **اورنستين** "هي أنها تطرح سؤالاً مباشراً عن تلك القضية الفلسفية التي تجبر الإنسان لأن يتأمل قيمة الوجود. ولأن موت أبيه قد جعل الحياة بنظره لا معنى لها، فإنه كان طوال المسرحية يواجه تلك المشكلة الفلسفية القديمة:" أن يتعلم كيف يموت"، كيف يعيش مع الحقيقة ومع فكرة الموت (صالح، ٢٠٠٧: ع ١٨٨٥).

وقصة هاملت تتسم بالغموض وكل عمل فني لابد ان يكتنفه الغموض، إلا ان الغموض في هاملت من نوع آخر فشخصية هاملت تتأرجح ما بين الاقتناع بتنفيذ الفعل والتردد في فعله. ويتضح ذلك من خلال هذه المحاورة التي اقامتها الشخصية (هاملت) بطل القصة، مع الشبح (أبيه)، ومع ذات الشخصية، تتضح للمتلقي أبعاد تلك الشخصية، مع براعة الشاعر في توظيف هذه المسرحية داخل نصوصه الشعرية، يقول (هاملت):

أيُّهـا الطَّيفُ! أيُّها الشَّـ ... ـــيخُ نَحـِّ الـسَّتائرا
نَـحِّ عنـي الشُّموسَ تنـــ ـثُرُ حـولي البـشائرا
عجبًـــا هـل أرى الَّـدما ءَ فأرتـــــدُّ خـــائرا
أيُّ نابٍ يغوصُ في الـصَّـ ... ـدرِ ظمـآنَ جـائرا
مرحبًـا بـالجراحِ تحـــ ـجُبُ عنـي الـسَّرائرا
عجبًـــا أسـألُ الخيـــا لَ ألَمْ يـــأتِ غـــافرا
في دمـــي غيمـــةٌ تـــسحُّ ... فتهمـــي ديـــــاجرا
أيُّهـا الطيـــفُ! أيُّهـا الثّـ أرُ دعنـــي مُكـــابرا

دَع يـدي تمـسح الـسِّنيـ ـنَ وتمحـو المقـادرا)

(ديوانه: ٢٥٣)

هذه الكلمات تشير إلى قدرة عمر النصّ على التقاط الضوء المشع من الماضي. أو الخيوط الأساسية التي ستلف القناع وصاحب القناع برداءٍ واحد، وكانت وسيلته إلى هذا، تلك العبارات المكثفة المليئة بالدلالة **(عجبًا هل أرى الدَّماءَ فأرتدُّ خائرا) (عجبًا أسألُ الخيالَ ألَمْ يأتِ غافرا) (أيُّها الطيفُ! أيُّها الثّـــأرُ دعني مُكابرا)** لقد اختار الشاعر أكثر العبارات دقة في وصف شخصية القناع لأن هاملت حين يكون متجهًا نحو تنفيذ الفعل، يبقى متحيرًا، غير قادر على اتخاذ قرار. شكوك، يتوانى حتى تفوته لحظة الفعل، فينتكس نحو الكسل والتراخي والتفكير بعمق مّرة أخرى. وقد تحققت من خلال هذه العبارات صورة خيالية متكاملة للشخصية (البطل)، عن طريق النص بعد أن كانت مجهولة المعالم؛ وكما يقول إنجاردن:" يجب أن يكون هناك سلسلة من ((المظاهر التخطيطية)) التي تتمثل بها الشخصية وحيث إن كل رؤية غير كاملة تستكمل عن طريق النص فإن هذا يظهر خيال التمثيل الكامل" (إسماعيل، ٢٠٠٢: ١٨٦).

إن من يقرأ القصيدة– المتلقي– يصبح في موقع الجمهور في تلك المسرحية الشكسبيرية وقد يتكئ النص الشعري على بعض أدوات النص المسرحي؛ ليكون المتلقي إزاء منظور شعري ذي طابع رؤيوي غالباً، لأن الشاعر أراد أن يؤدي الدور (هاملت) نفسه في سياق القصيدة؛ كي يتمكن من الجمع بين صورة الواقع المعاصر والنص الغائب في لحظة شعرية جامعة لمستوى فن الشعر وفن المسرح، وقد حاول الشاعر تحويل خشبة المسرح إلى سطح الورقة لتجتمع كل الأدوات الشعرية وبعض التقنيات السردية المأخوذة من فن المسرح : الشخصية، الحوار، المشهد، الحدث،.....الخ . في سيناريو شعري يتلاءم مع قصدية النص الشعري، وهي بذلك يمكن عدّها مسرحية قصيرة لاسيّما إن النص قد كُتب بلغة قائمة على الصراع الإنساني بين (الشبح) وصوت الشخصية الرئيسية "البطل" , والصراع أساس متين في العمل الدرامي.

اتخذ عمر النص من شخصية هاملت قناعًا يتخفى خلفه، فكل أبعاد الشخصية هي تقارب إلى حدٍ ما شخصية الشاعر المترددة في اتخاذ القرارات، ولم يكن اختيار الشخصية عن محض صدفة؛ إنما يدل على براعة وحذق الشاعر في اختيار شخصياته الرمزية؛ لأن شخصية هاملت كما وصفها **هازلت:** هي الشخصية التي نفكر فيها كثيرًا؛ لأنها تزخر بانعكاسات حادة للحياة الإنسانية. ولأن هموم هاملت قابلة الانتقال لأن تكون همومًا عامة على الصعيد الإنساني. فكل شيء يحدث لهاملت نطبّقه على أنفسنا، لأنه يطبّقها على نفسه كوسائل عقلانية عامة (صالح، ٢٠٠٧: ع ١٨٨٥).

مما سبق تبين أن بنية النص عند الشاعر تسعى إلى التعلق بالإطار القناعي في شخصيتي السندباد و"هاملت" في محاولة نحو التجديد والتطور من خلال استدعاء الشخصيات الورقية المصنوعة

في الفن المسرحي؛ والشخصيات التاريخية لتكون ملمحاً بارزاً يعكس أبعاده الفنية ليتجه النص نحو مرجعيته المسرحية، والتاريخية التي تفك رموز طلاسمه الرمزية، بعد أن نجح الشاعر في استدعاء الشخصية القناعية من أصول المسرحية الشكسبيرية، ومن أصول تاريخية شعبية.

إذن عُمر النص وجد ضالته المنشودة ومبتغاه الفني من خلال إسقاطاته الرمزية تلك، وحضوره المتجذر في الذاكرة الشعبية محملاً برصيد نفسي وإيحائي، وهذه الإيحائية ترتقي بأسلوب القصيدة إلى مستوى من الترميز المشحون بهالة من الدلالات التي يفجرها الرمز داخل سياقه الشعري.

كما أن الشاعر عمر النص يقوم بتجسيم الجمادات، ويحاورها بوصفها شخصيات إنسانية واعية، تفكر وتحس، وتتألم، وتحرص على تفعيل علاقات أكثر إنسانية. يقول في قصيدة **(ورقة ذابلة)**:

بِاللهِ! مَنْ حَطَّكِ فَوقَ التُّرابْ واستَلَبَ النَّضرَةَ مِن وجنَتِكْ؟
ياوَرْقَتي! قَدْ جَفَّ هذا الشَّبابْ وَرَقَدَ المَوتُ على صَفحَتِكْ
وَالعُمرُ وَهمٌ والأَماني سَراب فَكَيفَ تَبكينَ عَلَى خُضرَتِك؟!

(ديوانه: ٥٣)

يضم هذا النص شخصيتين رئيستين، الأولى تتمثل بالشاعر الذي يدير الحوار، والثانية تتمثل بالورقة الذابلة/ القدر والحبيبة. إن هذا التفاعل بين شخصية واعية وشخصية غير واعية يشعرنا برغبة الشاعر بالحياة ورغبته في العودة إلى حضنها الدافئ من خلال قيامه بتحويل قوى غير عاقلة إلى قوى إنسانية عاقلة تمتلك روحًا وجسدًا، يحاورها، ويعاتبها، ويشاركها أفكاره:

أَوَدُّ لَوْ تَنبَضُ هذي الشِّفاهْ وَتَستَقي ماءَكِ مِنْ أَدْمُعي
أَوَدُّ لَو أَسكُبُ فيكِ الحَياهْ وَيَغتَذي ضِلعُكِ مِن أَضلُعي
وَيَرتَوي عِرقُكِ حَتـى أَراهْ لَمْ يَفقِدِ الـرِّيَّ وَلَمْ يُقطَعِ!

(ديوانه: ٥٤)

ومحاورة الشاعر لهذه الورقة خلقت نوعًا من التفاعل بين مكونات الوجود من جهة، وطرح آراء ومواقف من جهة أخرى. هنا محاورة مكثفة تنطوي على صورة استعارية جعلت من هذه الورقة كائنًا حيًا يسمع، ويأكل ويشرب.

وَأَنتِ في راحلتي الناحِلَهْ يَؤودُكِ الصَّمْتُ فَما تَنْبسينْ
أقرَأُ في صَفْحَتِكِ الحائِلهْ نهايَةَ السِّفرِ الَّذي تَكتُبينْ
كَأَنَّ دُنياكِ رُؤًى زائِـــلهْ يَختَلِطُ الشَّكُّ بِها واليَـقينْ!

(ديوانه: ٥٤)

فالورقة –هنا– معادل موضوعي للهم والحزن، وفقدان الأمل الذي مضى مع الزمن بقرينته التي تمثلت بأسلوب التمني، فالشاعر كان يود لو تحيا هذه الورقة الناحلة وتنبض شفاهها، ويرتوي

عرقها، حتى يعود له الامل ويقطع الشك باليقين، لكن هيهات لأن دنياها رؤية زائلة. ومن خلال هذا التشخيص حول عمر النص هذه الورقة إلى شخصية فاعلة؛ حيث يتشابه (التشخيص) مع (التشخيصية) التي هي تعريب الدكتور (سعيد علوش) مصطلح (Personification) فهو: " طريقة سردية. تقوم على نعت موضوع / شيء / وحدة مجردة / كائن غير إنساني بنعوت، تسمح باعتباره فاعلا يمتلك برنامجًا سرديًا " (علوش، ١٩٨٥: ٢٥٠).

وبذلك يتحول هذا الحوار إلى صورة حسية مليئة بالحركة والصفات الأنسنية الأخرى من (بصرية، سمعية، انفعالية)، وبهذه الصورة نجح عمر النص في التعبير عن حالة تأزم نفسي كان يعاني منها، والتي كان من نتيجتها أن يحاور هذه الورقة الذابلة غير العاقلة، واستطاع أن يجذب انتباه القارئ ويثير فضوله للبحث في أسرار هذا الحوار، وكينونة هذه الشخصية.

المحور الثالث: المشهد الدرامي:

يشكل المشهد الدرامي البنية الأساسية التي تتفاعل داخلها العناصر الدرامية في النص الشعري، ويكشف عن طبيعة الحركات التي تجسدها مكونات هذا النص، حيث يستند الشاعر في تشكيله إلى مكونات سردية مختلفة يحاكي من خلالها واقعًا إنسانيًا، تتفاعل وتقدم بوصفها حدثًا وجوديًا يقوم على تحريك عناصر التوافق والاختلاف التي تضيء الواقع، وتكشف عن تناقضه وانسجامه.

إذن المشهد هو عبارة عن "فعلٍ معين يمثل حدثاً أو واقعة تحصل في مكانٍ وزمانٍ معينين، ويستمر طالما لا يطرأُ تغييراً في المكان والزمان" (سرميليون، ٢٠٠٣: ١٨).

فهو بحسب ما تقدم، يمثل محاكاةً لِمَا يحدث في الحياة، فهو "الحادثة بعينها تكشف بوضوح أمام عين القارئ" (سرميليون، ٢٠٠٣: ١٨). ولعل هذا يكشف عن الدور المهم الذي يضطلع به المشهد في العمل الأدبي ككل، والمشهد من حيث هو تقنية سردية مهمة في العمل السردي، يمثل "التقنية التي يقوم الراوي فيها باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضاً مسرحياً تفصيلياً" (يوسف: ٨٩)، ولم يكن الشاعر عُمر النصّ بمعزل عن ذلك كله، وهو المؤلف المسرحي، والذي كثيراً ما حاول (مسرحة) نصوصه الشعرية، باعتماده تكنيك المسرح وبعض قصائده تقوم بشكل رئيسي على المشاهد الحوارية.

في قصيدة **(العودة)** يطالعنا المشهد التالي:

ها هُنا كانَ عالَمٌ يَأسُرُ القَلْـ ـبَ وَيُحيـي مَواتَـه وَفُنونَـه
عالَمٌ تَعبـرُ الظِّـلالُ حَوالَيـ ـه وَتَسري المَواكِبُ المَيمونَـه
شَوَّهَتهُ الأَقدارُ، فَانتَثَرَ الطَّل ... وَماتَـت زَنـابِقٌ مَفتونَـهْ
فَهوَ كَهفُ الرُّؤى، وَمقبَرةُ الرُّو حِ وَنـعشُ الهناءَةِ الَمطعونَه
وَهوَ في أَدمُعي عُـصارَةُ حُلْمٍ بَـدَّدَتْ راحَـةُ الزَّمـانِ فُتونَه
وَتَهاويـلُ لَيلَـةٍ أَبْلَـتِ العُمـ ـرَ وَدَكَّـت أَفراحَـه وظُنونَـه

(ديوانه: ٥٨-٥٩)

يرصد المشهد الدرامي هنا حالة وجودية يتعرض لها الإنسان في مراحل مختلفة من حياته، إذ يعيش حالة من سقم الوجود، ويكشف عن صراع غير متكافئ بينه وبين مقومات هذا الوجود، ينتهي بهزيمة هذا الإنسان أمام الوجود. هذه الهزيمة لها وقع في نفسية الشاعر وتتلاقح مع تجارب أخرى، ويكون الشاعر في حالة مشاهدة مستمرة بالتهويم وفي حالة تشكيل مستمر بالإبداع، ومن خلال المشاهدة والتشكيل المستمرين تتغير الدلالات وتظهر دلالات جديدة داخل الأطر الزمانية والمكانية. وإن" كل فرد فنان، وللإنسان حق مشروع في الخلق والإبداع، وان الفكرة التي تبرز وجود الفن هي الحياة الاجتماعية"(عبده، ١٩٩٩: ٧٢).

إن الحركة السردية في هذا النص تسير بشكل أفقي وعمودي لرسم لوحة متكاملة تحكي قصة هذا الصراع، استند الشاعر في رسم هذه اللوحة إلى عناصر المفارقة الدرامية التي تقوم اللغة بتجسيدها والإفصاح عنها.

إن المشهد/ اللوحة في هذا النصّ يمثل حياة الإنسان، والإنسان هو الشاعر المتمثل بضمير المتكلم **(وهو في أدمعي عُصارة حُلمٍ)**، هذا الحضور يشكل مراحل وجود الشاعر في الحياة، وفي حضوره هذا يتجلى صراعه مع الوجود في مسارات زمنية تتداخل فيما بينها، وتقوم على نوع من التذّكر والاسترجاع كما في قوله:**(ها هُنا كانَ عالَمٌ يَأسُرُ القَلْـــبَ)**، نلاحظ أن هذا التذكر كسر منطقية الزمن، وجعل منه حالة راهنة بطابعٍ مأساوي صورت لنا المشهد وكأنه يحدث الآن.

ونجد المفارقة هنا تتعمق بين حركتي الموت والحياة بوصفهما قائمتين على طرفي نقيض. فالموت، ومقبرة الروح، ونعش الهناءة المطعونة، وماتت زنابقُ مفتونه كلها تحوي ألفاظ دلالة الموت، و(المواكب الميمونة، عُصارة حُلمٍ، العمر، فتونه، فنونه، أفراحه) كلها تحوي معاني الحياة فمن طبيعة الحياة ولادة الأمل وتحقيق الحلم، والحصول على الفرح، فهو بداية لكل شيء، ومن طبيعة الموت قتل الحلم، وخلق مقومات الخيبة والتراجع؛ لأنه نهاية لكل شيء.

ثم يطالعنا مشهد آخر من نفس القصيدة يعقب هذا المشهد يرسم فيه الشاعر لوحة العودة من الموت والتمسك بالحياة، وتحقيق الأحلام، وأن لم يكن الموت حقيقة بل هو مجاز تعبيري يُعبر عن فترة البعد والانقطاع عن الحبيبة، والعودة إلى الحياة، هو تعبير عن العودة إلى أحضان الحبيبة، وكسب مودتها. فبعد العودة والأمل بحياة جديدة، يصطدم الشاعر بواقع غير منتظر فيعود مرة أخرى إلى الإحساس بالموت إذ يقول:

عُدْتُ يا لَيلَ! فاقطِفي الزَّنبَقَ الغَضَّ... وَبُثّـي عَلى الطَّريـقِ غُصونَهْ
وَاجتَنـي لي مِنَ الَّربيـعِ شَـذاهُ وَخُـذي لي مِنَ الـصَّباحِ جَبينَهْ
وَقِفـي حَيـثُ تَعلمينَ! فَهـذا مَوقِـفٌ كنـتِ أَمسِ لا تُنكرينَهْ
وَيحَ طَرفي! أُحِسُّ في فَمكِ الـرَّا جِـفِ صَوتًا وَدِدتِ لَو تَخنُقينَهْ

أَأَنا قد خَرَجتُ مِنْ جَنَّـةِ الخُلـ ـمِ أَجـوبُ الفَيـافيَ المحزونَهْ
أو ماتَ الهَزارُ... في فَمِهِ اللَّحنُ! وَضـاعتْ أَنغامُـهُ المفتونَـهْ

(ديوانه: ٥٩)

والحركة الدرامية تتجلى في هذه القصيدة في الانتقال من المفهوم الأول إلى المفهوم الثاني والعكس، فالقصيدة تبدأ بـ(موت ثم حياة ثم موت..) من خلال رؤيا فاعلة تقارب الحركتين المتباعدتين، وتجمع بينهما في معطى واحد ونص واحد وليمثل كل واحد منهما العودة، العودة من الحياة إلى الموت، ومن الموت إلى الحياة داخل الحركة الدرامية ذاتها حتى غدت لفظة **(العودة)** عامل مشترك بين المفردتين. وفي هذا تظهر براعة الشاعر في سبك البناء الدرامي، وتحقيق استجابة جمالية من خلال تلك المفارقة الدرامية التي جمعت بين ضدين تكونت من خلالهما لوحة فنية متكاملة؛ لأن " الرؤيا الدرامية تعني القدرة على إدراك المتناقضات والمقدرة في الوقت نفسه على إيصال الإحساس إلى القارئ من خلال حركتها" (الزبيدي، ٢٠٠٩: ١٧).

نتابع في نص آخر مشهدًا مختلفًا يضيء الشاعر من خلاله حالة وجدانية وإنسانية، إذ يقول في قصيدة **الحياةُ الأُخرى:**

نبعـان قد وَجَـدا طـريقَهما فتعانقـا... فتـدفَّقا بَحـرا
عينـان تختلجـان في حلمي فأكـادُ أمسكُ فيهما الـدَّهرا
ويـداكِ تعترفـان أنَّ يـدي سـكبت وراءَهمـا غـدًا بِكـرا
فَحَمَلتُ هذي الشَّمسَ فوق فمي وضممتُ فوق لهيبِها الصَّدرا
وهربـتُ من يـومي إلى حُلُمـي وجعلـتُ عمـري كلَّـهُ جِسرا
فتقبَّـلي روحـي إذا احترقـت إني أعيشُ حياتَها الأُخرى

(ديوانه: ٣٥٥)

يرصد النص مشهدًا رومانسيًا تتم ممارسته بمودة ومحبة، والمشهد هو أن شخصين متآلفين وجدا طريقهما، فتعانقا فتدفق الحبُ بينهم بحرا، لأنهما نبعان من الحبُ والغرام، ويسعيان لبناء أحلام معبأة بالضوء والتجدد، ثم ينقل لنا الشاعر تقنية الحوار إلى الجسدين فيدها تعترف بدفء يده التي صورت لها الغد أجمل، ثم يدفع هذا الحوار باتجاه حوار دافئ آخر بين القلبين المتناغمين من خلال خفقاتهما؛ أي من خلال هذا الانسجام الحي النابض الذي يطل ليعانق بعضه، إنه حوار لا يتأسس على لغة مباشرة، بل يتأسس على سلوك، وممارسة تكشف عن المشاعر الحقيقية، والداخل النفسي لكلا الطرفين، وهذه اللغة غير المباشرة شكلت علامة لافتة في هذا المشهد.

والمشهد/ اللوحة هذا يكتنز بدلالات اجتماعية غنية، لا بل يحرض على بناء علاقات إنسانية ترسخها دلالات تخصب الحياة، وتجعلها أكثر توهجًا وجمالًا؛ ذلك أن الحياة بنموها وتقاطعاتها تخلق حالات مماثلة لهذا المشهد، فالحياة ذاتها تتشكل من بنى درامية كبيرة ومتشعبة، والشاعر في تفاعله

معها يرصد بعض هذه الحالات ويحاكيها، ويعيد صياغتها، وليس بالضرورة أن تكون هذه تجربة الشاعر.

ومن هنا تأتي أهمية الدراما بوصفها من أهم التجارب الفنية اهتمامًا بالحياة والواقع. " فالدراما ليست فقط أكثر أشكال المحاكاة الفنية للسلوك الإنساني واقعية؛ أي أقلها تجريدًا. بل هي أيضًا أكثر الصيغ التي نستطيع من خلالها التفكير بالأوضاع الإنسانية بطريقة واقعية" (أيسلين، ١٩٩٤: ٢١). وهذا ما سعى المشهد الشعري لتقديمه من خلال تأكيده على وجود علاقات لا يفتتها الخوف، ولا قساوة الحياة، علاقات تلتئم وتتماسك بعفوية وبراءة وشفافية، زاهية بعطاءاتها لتجديد الحياة وديمومتها. وقد تجسد ذلك كله في تلك الحوارات التي فاعلها الجسدان المفعمان بالرغبة الخجولة والدفء وسط ذلك الطريق الذي يحتضن تلك الحوارات ويرعاها.

الخاتمة

مما تقدم تبين أن عمر النص كان بارعًا في بناء شعره دراميًّا، مُستمدًا رؤياه من فلسفة الواقع والحياة. وقد كشف الغطاء عن هذه التجربة الشعرية الهامة، والتي تعد بناءً أساسًا وجوهريًّا في إطار البنية الكلية للنصوص الشعرية عند الشاعر. وقد حاولنا الوقوف على أبرز مكونات البنية الدرامية عند عمر النصّ **(الحوار، الشخصيات، المشهد الدرامي)** وإذا كانت هناك عناصر درامية أخرى تخص البناء والسرد والصراع والزمان والمكان...فإن مثل هذه المظاهر قد تجلت من خلال الحديث عن المكونات التي ركزنا عليها، وقد ظهرت بوصفها جزءًا من حركاتها وتفاعلاتها.

وقد شكل الحوار بنية راسخة في نصوص الشاعر، كما هي راسخة بين عناصر الوجود، فالحوار يحدد أهداف المتحاورين ومواقفهم وجوهر صراعاتهم كما بدا في قصة الشاعر والشبح، ولما كان الحوار هو أحد أهم المكونات الأساسية للدراما، فقد وجدناه ينتشر بكثافة على امتداد مساحة المجموعة الشعرية، سواء أكان حوارًا خارجيًا أم حوارًا داخليًا، بصيغ مختلفة، تتغير مع تغير نوع الحوار، ولم تقتصر وظيفة الحوار عند شاعرنا على بناء شخصية الشاعر وإنما تؤدي وظائف أخرى كبناء شخصية المخاطب وبناء الحدث، كما يشارك في كشف الغموض وتعرية الأحداث والعلاقات وبلورتها وإضاءتها، بينما أطلت الشخصيات بوصفها العناصر الإنسانية الواعية الحقيقة منها، أو المقنعة الرمزية التي حرص الشاعر على اختيار أكثر الشخصيات جاذبية للقارئ، أو الشخصيات التي تمت أنسنتها، وهذه الشخصيات هي التي تدير الحوار، وتكشف من خلاله رؤاها وانتماءاتها ومواقفها بما يعكس وعيها الفردي والجماعي.

أما المشهد الدرامي والذي يمثل أحد المكونات الأساسية في البنية الدرامية، بما يتضمن من تشكيلات وجودية قائمة في الحياة، وتدفعه باتجاه تنوع الحياة واختلافها؛ فقد كان حاضرًا ومتنوعًا على مدار القصائد عند الشاعر، وقد جاء المشهد متأخرًا في رصدنا لعناصر البناء الدرامي عند عمر النصّ كونه الحاوي لبقية العناصر الدرامية الأخرى.

إن الإشارة الموجزة لهذه العناصر الدرامية، كان الغرض منها هو إبراز صفة الحداثة في شعر عمر النصّ صاحب القصيدة التقليدية(العمودية)، والنزعة الرومانسية الخالدة. وبوجود البناء الدرامي في شعره ينتقل الشاعر من مرحلة الرومانسية إلى مرحلة الواقعية بمعنى أنه كان يرصد الواقع ولكن ليس على طريقة شعراء الواقع؛ لأننا كما أسلفنا أن الدراما محاكاة للواقع، لقد جعل الشاعر البناء الدرامي ركيزة أساسية لشعره بل هدفًا استراتيجيًّا يسعى من ورائه إلى إدراج القصيدة العربية ضمن المسارات الحداثية في الشعر العربي المعاصر.

المصادر باللغة العربية

إسماعيل، س، (٢٠٠٢)، جماليات التلقي، ط١، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.

إسماعيل، ع، (١٩٦٨)، الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، بيروت، دار الثقافة.

اطيمش، م، (١٩٨١)، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، بغداد.

إيسلين، م، (١٩٩٤)، البنى التشريحية للدراما، ط١، ترجمة د. منذر محمود محمد، مطبعة عكرمة.

برنس، ج، (٢٠٠٣)، المصطلح السردي، ط١، ترجمة د. عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.

بلحاج، ك، (٢٠٠٤)، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، قراءة في المكونات والأصول، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.

بيتر، ز، (١٩٧٧)، نظرية الدراما الحديثة، ترجمة د. أحمد حيدر، سورية، اللاذقية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

ديوان عمر النص، (٢٠١٨)، ديوان "عمر محمد شريف النص (م١٩٢٨– ٢٠١٣م)" قدم له الأستاذ محمد الأحمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق.

الزبيدي، ع، (٢٠٠٩)، درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، ط١، دمشق، دار الزمان للطباعة والنشر.

سرمليون، ل، (٢٠٠٣)، أسلوب كتابة الفن القصصي بين الاعتدال والجنون، العدد الأول، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية.

السوفيتيين، ب، (١٩٨٠)، نظرية الأدب، ط١، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، بغداد، دار الرشيد للنشر.

شرارة، ح، (١٩٧٩)، بيلنسكي والاجناس الأدبية، مجلة الثقافة، العددان ١١،١٢، بغداد.

صالح، ق، (٢٠٠٧)، هاملت شكسبير تحليل لشخصيته وتردده، العدد: ١٨٨٥، الحوار المتمدن.

طاليس، أ، (١٩٦٨)، في الشعر، ترجمة وتحقيق د. شكري محمد عياد، القاهرة، دار الكتاب.

طاليس، أ، فن الشعر، ترجمة د. إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الانجلو، المصرية.

عبده، م، (١٩٩٩)، المدخل إلى فلسفة الجمال، محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، القاهرة، مكتبة مدبولي

عبد السلام، ف، (١٩٨٢)، الحوار القصصي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عزاوي، ع، (٢٠١٤)، فن المسرح والإنسان الحديث، ط١، بغداد، دار ميزوبوتاما.

علوش، س، (١٩٨٥) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، المكتبة الجامعية، الدار البيضاء.

فتحي، إ، (١٩٨٦)، معجم المصطلحات الأدبية، ط١، تونس، صفاقس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين.

الفونس، ع، مجرد كلام، شباب بوكس للنشر والتوزيع، موقع الكتروني.

ـــــ (١٩٨٨)، مقالة مقولات السرد الأدبي، مجلة آفاق، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد الصفا، المغرب العدد ٨-٩.

الموسى، خ، (٢٠٠٨)، جماليات الشعرية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

يقطين، س، (١٩٨٩)، تحليل الخطاب الروائي، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

يوسف، آ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط١، سورية، اللاذقية.

Arabic References

Ismail, S., (٢٠٠٢), Aesthetics of Receptions, ١st Edition, Cairo, Supreme Council of Culture.

Ismail, A, (١٩٦٨), Arabic poetry, its issues and its artistic and moral phenomena, Beirut, Dar Al Thaqafa.

Ataimish, M., (١٩٨١), Deir al-Malak, a critical study of artistic phenomena in contemporary Iraqi poetry, Baghdad.

Eiselin, M., (١٩٩٤), Anatomical Structures of Drama, ١st Edition, translated by Dr. Munther Mahmoud Mohamed, Ikrimah Press.

Prince, J., (٢٠٠٣), The Narrative Term, First Edition, translated by Dr. Abed Khaznadar, reviewed and presented by Muhammad Beriri, Cairo, Supreme Council of Culture.

Belhadj, K., (٢٠٠٤), The Impact of Popular Heritage in the Formation of the Contemporary Arab Poem, Reading in the Components and Origins, Damascus, Arab Writers Union.

Peter, G., (١٩٧٧), Modern Drama Theory, translated by Dr. Ahmed Haidar, Syria, Lattakia, Publications of the Ministry of Culture and National Guidance.
Omar Muhammed Al-Nass Diwan, (٢٠١٨), Diwan "Omar Muhammad Sharif Al-Nass (١٩٢٨-٢٠١٣ AD)" Professor Muhammad Al-Ahmad presented to him, publications of the Syrian General Book Authority, Ministry of Culture, Damascus.
Al-Zubaidi, PBUH, (٢٠٠٩), the drama of the modern poetic text, a study in the poetry of Salah Abdel-Sabour and Abdel-Aziz Al-Maqaleh, ١st Edition, Damascus, Dar Al-Zaman for Printing and Publishing.
Sarmillion, L., (٢٠٠٣), the style of writing fictional art between moderation and madness, first issue, Foreign Culture Journal, House of Cultural Affairs.
The Soviets, B, (١٩٨٠), Literature Theory, i ١, translated by D. Jamil Nassif Al-Tikriti, Baghdad, Al-Rasheed Publishing House.
Sharara, H., (١٩٧٩), Belinsky and Literary Genres, Journal of Culture, Issues ١١ and ١٢, Baghdad.
Salih, Q. (٢٠٠٧), Hamlet Shakespeare, An analysis of his personality and his hesitation, Issue: ١٨٨٥, The Civilized Dialogue.
Thales, A., (١٩٦٨), in poetry, translated and verified by Dr. Shukri Mohamed Ayad, Cairo, House of the Book.
Thales, A., The Art of Poetry, translated by Dr. Ibrahim Hamada, Cairo, The Anglo Bookstore, Egyptian.
Abdo, M., (١٩٩٩), Introduction to the Philosophy of Beauty, Critical, Analytical and Authentic Axes, Cairo, Madbouly Library
Abdel Salam, F., ١٩٨٢, Narrative Dialogue, Beirut, Arab Foundation for Studies and Publishing.
Azzawi, PBUH, (٢٠١٤), Theater Art and Modern Man, ١st Edition, Baghdad, MESOPOTAMA House.
Alloush, S., (١٩٨٥), The Dictionary of Contemporary Literary Terms, Beirut, University Library, Casablanca.

Fathi, E, (١٩٨٦), Dictionary of Literary Terms, ١st Edition, Tunis, Sfax, Arab Foundation for United Publishers.
Alphonse, AS, Just Kalam, Shabab Books for Publishing and Distribution, a website.
..... (١٩٨٨), The sayings of literary narration, Afaq magazine, translated by Hussein Sahban and Fouad Al-Safa, Morocco, Issue ٨-٩.
Al-Mousa, Kh., (٢٠٠٨), Aesthetics of Poetry, Damascus, Arab Writers Union Publications.
Yoktin, S., (١٩٨٩), Analysis of Fictional Discourse, Morocco, Casablanca, Arab Cultural Center.
Yusef, A., Narrative techniques in theory and practice, i ١, Syria, Lattakia.

The Aesthetic of Dramatic Structure in Omar Al-Nass Poetry (١٩٢٨ - ٢٠١٣)

(An Analytical Study in Selected Models)

Assist. Instructor. Nuha Ramadan Ali
and
Department of Arabic/ College of Arts/ University of Anbar

Abstract

The present paper seeks to stand on the most important components of dramatic structure in the Syrian poet Omar Shareef Al- Nass poetic experience, because this structure represents the importance of attracting the reader and the recipient through his/her interaction with the dramatic movement, Omar Al- Nass poet has a dramatic dimension that coincides with the dominant lyrical feature of his poetry, which means that the lyricism of the poem for him did not stop without the appearance of some of the dramatic dimensions presented in it. We have observed these components in the poet's texts which contribute to identifying a rich poetic experience in our

modern poetry on the one hand, and contribute to identifying the product of this poet from whom the scholars have moved away, and revealing the peculiarity of this experience by extrapolating examples of his poetic product on the other hand. We began the research by defining the drama and its relationship to poetry, and then we moved on to talk about the main dramatic structure components in Omar's poetry, by observing the internal and external dialogues, and talking about the symbolic characters who manage those dialogues in a dramatic scene indicating a conflict between the ego and the other.

Keywords: Dramatic structure, theater, dialogue, characters, dramatic scene.