البنية الدرامية فى شعر ديوان

"بعض الشذا"

للشاعر أحمد شلبى

دكتور/محمود عسران

مدرس الأدب العربى الحديث

جامعة تبليسى الحرة– جورجيا

الشعر العربى بين الغنائية والدرامية

الشعر هو الغناء " ومن الغناء ولد الشعر "[١] : مسلمة أخذت من فرط تواترها على الألسن صفة الحقيقة المجردة التى لا مراء فيها، فالغنائية الشعرية العربية كانت متميزة ولا تزال ، "والشعر الغنائى كان أصل ما عرف من فنون الشعر"[٢] فهو نتاج عوامل كلها تدفعه إلى هذه الخصيصة من لغة إلى طبيعة أداء إلى بيئة إلى مبدعين ومستعملين ذوى طبيعة خاصة ونفسية خاصة تقود فى مجملها إلى هذه السمة اللصيقة بالشعر ، فالمسلم به "هو أن وزن الشعر العربى كوزن غيره من الشعر، إنما هو أثر من آثار الموسيقى"[٣] لذا عضدوا إقامة الوزن باللجوء إلى الألحان أو على ما جاء عن ابن عبد ربه " وإنما جعلت العرب الشعر موزونا لمد الصوت فيه والدندنة"[٤].

ولقد كان للميل الغريزى لدى الشعراء إلى الاهتمام بالألفاظ والتركيز على نصاعة الأسلوب وجمال الجرس وجلاء الإيقاع دخل كبير فى وضوح هذه الغنائية ولصوقها بالشعر العربى تحديدا، بل لنا أن نجزم بأن لتركيز النقاد من أمثال الجاحظ وعبد القاهر على طريقة الصياغة الشعرية تدخلا أيضا فى هيمنة هذه الغنائية وتركيز الشعراء عليها ، فعلى حين أوضح الأول أن الشعر إنما هو "صياغة وضرب من التصوير"[٥] وجدنا الأخير يجزم بأنه "لا يتصور أن يعرف المرء للفظ موضعا من غير أن يعرف معناه ولا يتوخى فى الألفاظ من حيث هى ألفاظ ترتيبا و نظما ، وأنك إنما تتوخى الترتيب فى المعانى وتعمل الفكر هناك، فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها"[٦]

وعلى ذلك جاء تسليمنا بأن الغنائية فى الشعر العربى كانت نابعة من صميم الواقع، ومن طبيعة النشأة العربية التى اعتمدت الحداء أصلا من أصول الأداء ، أما إذا فتشنا عن الدرامية فى الشعر العربى فإننا نصطدم بهذا الموروث الذى غفل تماما عن كون الدراما أيضا كانت –ولا تزال– على صلة حميمة بالشعر، وإن بدت قرينة المسرح، ولكننا نستطيع أن نجزم بأن "الحقيقة المؤكدة هى أن الشعراء الذين توجهوا إلى استخدام أشعارهم لكتابة المسرح والدراما كانوا يقدرون عمليا أنهم لا يقيدون أنفسهم بجنس واحد من هذين الجنسين

ليتغلب على سواه، وليكون بارز الحضور بقوة لديهم فى تجاربهم ، فهؤلاء الشعراء كانوا من مؤلفى مسرح متكامل العناصر ، يخضع لطقوسيات دينية واجتماعية وفنية رفيعة المنزلة"[٧]

والدراما "تعتبر ظاهرة عالمية تضرب جذورها بعيدا فى ثقافات المجتمع وحياة الإنسان، وهى ظاهرة بدأت منذ الماضى البدائى لتكون الشكل الذى يتقمص قضايا الحضور الإنسانى ولتعبر عن رحلة الإنسان عبر الخوف والموت والبعث والضحك"[٨]

وللدراما دخل لا ينكر فى تطور القصيد العربي إذ تعد رافدا فعالا من روافد الإمتاع الفنى ، وبدون توفرها تفقد القصيدة عنصر التشويق ، فالدراما " قد أمدت القصائد بمنبهات فكرية وحركية جديدة، ومهدت الطريق ليتقارب المفهوم الشعرى مع المفهوم المسرحى، حتى لا يبقى بينهما حدود فى استخدام تقنياتهما فى كل منهما"[٩]

"وقراءة النص الدرامى الجيد تبعث فى النفس درجة عالية من المتعة المستمدة من جمال الأسلوب.....ومن جودة الشعر وإتقانه ومراعاته لقوانين الوزن وما إليها فى حالة الدراما الشعرية"[١٠]

ولأى شاعر كما أورد إليوت ثلاثة مواقف فنية هى: الموقف الغنائى– الموقف الدرامى– الموقف الملحمى داخل القصيدة الحديثة، وهذه المواقف هى أصوات ، فالصوت الأول هو صوت الشاعر عندما يتحدث إلى نفسه(الموقف الغنائى) والصوت الثانى هو صوت الشاعر عندما يخلق شخصيات متخيلة تدير حوارا بينها (الموقف الدرامى) أما الصوت الثالث فهو صوت الشاعر عندما يتوجه إلى جمهوره (الموقف الملحمى)[١١]

وشاعرنا من أولئك الشعراء الذين برعوا فى استثمار عبقريتهم وثقافتهم فى تجاربهم الشعرية ، وكسوها زيا دراميا فاعلا، فهو وإن كان من أولئك القلائل الذين يحافظون على سمت القصيدة العربية القديمة ويقدسون شكلها العمودى القائم على المحافظة على الموسيقى التقليدية بشكليها الداخلى والخارجى، إلا أنه استطاع بحذق المبدع ومهارة الفنان الحقيقى أن يرفد هذا الشكل الموروث بكل مقومات الحداثة والمعاصرة، واستطاع أن يثبت أن الفيصل إنما هو صدق الموهبة والقدرة على الإبداع، فلم تقف الموسيقى بحديها الحادين الوزن و القافية عائقا أمام تدفقه وإبداعه، بل لا نكون مغالين إذا قلنا إنه استطاع أن يعيد

لقارئ الشعر كامل الثقة فى النسق العمودى الذى هوجم بضراوة ظنا –عن خطأ فى التصور– أنه يحول دون إتمام عناصر الوحدة العضوية ، وهذا كله راجع فى الأساس لعبقريته فى تجويد عطائه والإكثار من روافد إبداعه وحسن توظيفه التراث الإنسانى بشتى أشكاله ومصادره، وعلى الرغم من أسلوبه المتميز فى ممارسة الشعر بنبراته الجلية ، فإنه سمق فى شعره بدرامية نادرة الأداء فأمتع قارئه والمستمع لشعره على السواء، وحقق فى هذا المضمار تفوقا بينا فيه خصوبة دائمة يطويه ويطوينا معه الزمان وتبقى هى آية حضور دائم وعلامة جدة خالدة.

وبنية الدراما لدى شاعرنا قد اعتمدت تنوعات عدة من تناول مشاهد إلى تنوع آليات أداء إلى تلاقح أصوات وتبادل حوارات فضلا عن إيهامات جلية وتشخيصات بينة مما أذكى خصيصة الحضور الدرامى فى شعره ووضعه فى مقدمة أولئك الذين يمتلكون القدرة على السيطرة الكاملة على ذوات متلقيهم إذ يجعل قارئه والمستمع إليه على السواء يعيشان حالة من الانصهار معه فى حميّا إبداعه حرصا على ألا تفلت منهم اللحظة المعبر عنها، أو التجربة المعيشة من قبل هذا الشاعر الفذ.

أولا: مصادر البناء الدرامى

١– التاريخ

بدءا نقول إن "بين الشعر والتاريخ وشيجة قوية وثيقة، فقد كان التاريخ –ولا يزال– منهلا عذبا يمتح منه الشعر متحًا، وهو معين لا ينضب أبدا لأنه ترجمان الحياة الإنسانية وسجل الأمة فى منشطها ومكرهها، فى سرائها وضرائها، وفى حياة كل أمة مواقف تنطق بالروعة والعظمة والجلال، وفى حياتها كذلك نكبات وأزمات تتوقف فيها مسيرتها، وتتعطل فيها طاقاتها وإمكاناتها ، وفى حياة كل أمة رجال صنعوا تاريخها وقادوا مسيرتها الظافرة وتقدموا بها فى شتى المجالات ، والشعر يصور ذلك ويقف طويلا أمام هذه المواقف والظواهر والشخصيات فهو يسجل المفاخر والمزاهى ليكون مدد قوة وفخار لأجيال القادمين، كما يسجل المهاوى والخطوب لينفث فى الأمة روح اليقظة ويستنهض فيها خامد الهمم، ويحيى فيها موات العزائم"[١٢]

ومعجم شاعرنا مكدس بخليط هائل من الأسماء والكنى والألقاب التراثية التى استوحاها من التاريخ الإنسانى عامة ، وهو عندما يستحضرعلما من التاريخ إنما يعمد إلى تركه غفلا عن التحديد بقيمة معينة ، وذلك لتذهب فيه النفس كل مذهب إثارة لبعض الطاقات الإيحاية والوجدانية، وعندما يستدعى من التاريخ حدثا أو واقعة إنما تتمة لآليات البناء الدرامى الرامية إلى التشويق والإمتاع على السواء.

وسعيا منه إلى إبراز دور التاريخ فى إتمام المشهد الدرامى تجده دائما يستلهم من أحداث التاريخ ما يحدث به إسقاطات مقصودة على واقعنا المر، وكأنما يريد بذلك أن يفسح المجال لخيال قارئه لأنه يعقد مقارنة بين ما كان وما هو حادث وهى آلية لا تخلو من عبقرية فى إدارة المشهد على نحو ما فعل فى رائعته (حوار خمرى مع أبى نواس)[١٣] ذلك الشاعر الذى لم يكن مقتنعا على الإطلاق بكل ما يجرى حوله ، شأنه فى ذلك شأن شاعرنا، وما الإبداع فى حقيقته إلا صورة من صور المضمرات داخل الذات الشاعرة، ومن هنا كان انطلاقه ، وجاءته نقطة الانطلاق تلك حينما وصل به النواسى إلى درجة الثمل التى تصفو عندها الذات وتصبح فيها الخمر هى القوة العارفة، وخازنة الأسرار الأولى، وحاضنة المقولات والتصورات والمدركات ، وهنا تفقد الخمر ما عرفت به من سمة تغييب العقل أو مواراة الوعى لتتحول إلى سبب فى اكتشاف الروح لحقيقتها لتبين عما بالنفس من آلام ممضة وآمال مرتجاة

ورحت أجرعها حتى امتزجت بها ... وقد تماوج فيها الحزن والفرح
فقال زدنى غناء.. قلت زد قدحا ... ففى الحنايا إلى الأسرار مفتتح
فقال بح بالذى يطفو على حبب ... فقلت سرّ بكأس الخمر يفتضح
فقال صف ما تراه، قلت مذبحة ... وموطن بحشود الجن يكتسح
وأرض آلك بالكهان مظلمة ... وإن بغداد بالأحزان تتشح
قال: الرشيد، فقلت الرشد فارقه ... على جناح الهوى فى سرب من جنحوا
فى ليله – جاذبته ألف غانية ... وتحت أقدامه واشٍ وممتدح
فقال أكرم به.. من فارس ثمل ... لم يشنه عن رفاق الكأس من جمحوا
فقلت لم تثنه فى القدس فاجعة ... ولا دماء لطفل ..كان ينذبح[١٤]

إنها المكاشفة المرة التى تنطوى على نية افتضاح أمر العرب وغيرهم حتى إن آلية المكاشفة تلك قد طالت الفرس الجدد آل الحسن بن هانئ نفسه الذين قلصوا العقيدة فيما يراه أصحاب العمائم من أئمة التضليل والفرقة أصحاب الملالى الجدد، وطالت بغداد وما ومن بها، حتى إن الرشد قد فارق رشيدها –المقابل الموضوعى لهارون الرشيد– صاحب التاريخ الناصع فى الجهاد ومنعة السلطان، الذى تحول بفعل الخنوع إلى فارس ثمل لا تحرك نخوته بلايا أطفال القدس المغتصبة.

وفى قفزة درامية أخرى يتحول بنا الشاعر إلى المشهد العربى المقابل، معتمدا آلية الحوار القائم على التنامى الدرامى المفعم بالحركة، لكنها حركة تنقل صورة لواقع مؤل

قال الأشاوس...؟ قلت الرعب أسكتهم ... فــلا يبوحــون فى همــس بمــا لمحــوا
قال القبائل..؟ قلت النفط أغرقها ... وإن أعرابهــا فى موجــه ســبحوا
فقال أنعم بهم بدوًا قد انتشروا ... خلـف الغـوانى وفى الحانـات قـد شـطحوا
فقلت : أخفف بهم طيرا لكل خنا ... أمــا لعــزٍ فمــا عــن خيمــة برحــوا[١٥]

الجميل هنا أن المصارحة قد بلغت ذروتها ، فكشف النواسى عن إعجابه بموقف القبائل كشف المتهكم، وإن كان تهكمه يوافق ميله الفطرى بينما نجد شاعرنا وقد بلغ به الثمل منتهاه فدفعه إلى المصارحة العلنية، يعلن عن غضبه التام على أفعال قومه الذين يستخفهم الطرب ولا يستحثهم النشب.

وإذا به يحمل عدسة المكاشفة لينقل لنا مشهدا دراميا آخر على جانب جديد، لكنه مشهد به ظلامية شديدة، واستدعاء مقصود لتاريخ الخصيب والى الخراج فى مصر صاحب الكف الندية والتاريخ الاقتصادى المشرف الذى تتحول كفه إلى كف دامية مصابة بالكلل عاجزة عن الحفاظ على ما بمصر من كنوز ثمينة ولا على شعبها المقهور

فقـال: مصـر...؟فقلت : الـدهر عانـدها فلـيس فى أرضـها أنـس ولا مـرح
قال "الخصيب"..؟ قلت: الجدب خص به فلـيس فى كفـه مـنّ ولا مـنح
ولا فسـاد بهـا ... قـد بـات يزعجـه ولا يبـالى بمـا أعوانـه اجترحـوا
ولا اشـتعال قطـار المـوت أيقظـه وأعظـم النـاس فى التنـور تنقـدح
فقـال: أعظـم بـه..كالثلج عاطفـة لم يثنـه شـعبه فى النـار يلـتفح
فقلـت: لـم يثـنه نيل ولا هـرم ومصـر فى سـوقه للبيع تنطرح[١٦]

إن البناء الدرامى فى هذه القصيدة قد اتخذ من أحداث التاريخ خلفية بارزة الحضور، وأقام أمامها مشهدا دراميا رائعا تعددت فيه الشخوص والحركات والأصوات، وضفر بين أبطالها ضفيرة قوية قائمة على جدلية لغوية درامية محكمة، قال من خلالها ما أراد وأحدث من خلالها إسقاطات على واقع ممض عاصرناه جميعا وعانينا منه معاناة جارحة، تركت فى ذواتنا ندوبا غائرة، ولم يشأ فى النهاية أن يدعنا هكذا، وإنما جاء بختام مسرحى متكامل للمشهد، استمد خيوطه أيضا من تاريخنا العربى الذى تجذرت فيه شيمة البكاء على ما فات، تلك التى رفضها النواسى قديما، ويجدد رفضها مرة أخرى مع الشاعر، مؤكدا عدم جدوى الوقوف ولا البكاء وكأنه درس ختامى معه تنسدل الستارة على مشهد الختام

فقـال يـا أيهـا البـاكى بـلا طلـل لقـد نصـحت ..فهـل للأمـر تنتصـح
قلـت: اقـترح ماترى..فـالروح ظامئـة وأنـت وحـدك مـن يصـفو ويقـترح
قـال: الجلـوس..فلا رسـم ولا طلـل ولا وقـوف علـى آثـار مـن نزحـوا
"دع ذا عـدمتك ..واشـربها معتقـة" فلـيس يرويـك إلا الـدنّ والقـدح[١٧]

ويظل التاريخ مصدرا هاما من منطلقات الخلق الفنى التى تمليها المواهب على الذوات الشاعرة، استدرارا لحس أو استحضارا لمشهد أو خلوصا إلى عبرة بعينها، أو إسقاطا على واقع يراد تغييره، وشلبى كان ولا يزال ذا بصيرة ثاقبة تمكنه من الوقوع على اللحظات الفارقة فى التاريخ أو الشخصيات ذات التأثير الإيحائى الفاعل، وقد يتخذ من واقعة بعينها متكأ لإسداء نصح، أو منطلقا لإيقاظ همة، شأن قوله لافتا إلى أهمية ما بأيدينا لو أحسنا استغلاله

أيــا نفــط الخلــيج لــك انســكاب لقــد دعــت الــذئاب لــك الكــلاب[18]
"وأنــت حيــاتهم غضــبت علــيهم وهجــر حيــاتهم لهمــو عقــاب"[19]

فالشاعر هنا يستدعى واقعة بعينها حينما أحدث بنو كلاب حدثا في نواحى بالس، وسار خلفهم سيف الدولة غاضبا مما فعلوه، وكان بصحبته أبو الطيب المتنبى، فأدركهم ونال منهم منالا عظيما وملك حريمهم، وكان أن مدحه شاعره الأثير بهذه الرائعة التى اقتبس منها شاعرنا هذا البيت الذى يحيل به إلى الواقعة لافتا نظر العرب إلى قيمة ما بأيديهم الذى يعد حياة لغيرهم وهم يقدمونها له بالمجان، ففنية التقاط هذا الحدث من أحداث التاريخ وعبقرية انتقاء البيت من بين أبيات القصيدة إنما يعكسان عمق فهم هذا الشاعر لأحداث التاريخ التى من شأن فهمها ووعى ما بها أن يغير واقعنا المؤلم.

وتبلغ الدراما لدى شلبى مداها عندما يختزل فهمه للتاريخ كله فى مشهد مكثف فنجده يقول

فى بــــلادى كــــل شــــىء للأبــــد اللصــــوص، القهــــر ، آلام الكمــــد
قبضــــــة الحــــــاكم فى ســــــطوته حول جيد الشعب حبل من مسد

*** ** ***

قلــت أدعــو –رب– أيــن النــذر؟؟ ظلــم الشــعب..فهل تنتصــر؟
اســتعاذ الشــعب منى...ومضــى قلــت: عفــوا...إننى أعتــذر

*** ** ***

فى بــــلاد البحــــر والنهــــر صــــدع الفرعــــون بــــالأمر
قــــــال إن النهــــــر لى واشــــربوا أنــــتم مــــن البحــــر[20]

إنه لاختزال واعٍ للتاريخ فى مشاهد درامية قصيرة تعكس إحساسا صادقا وفهما لطبائع لا تغيرها الأزمان، ساقها الشاعر فى شكل برديات، وكأنها ثوابت متجذرة فينا منذ القدم، ضاربة بجذورها فى عمق تكوين تاريخنا الإنسانى.

ولأن ثقافة شلبى ثقافة موسوعية فإنه يستطيع أن يكرس كل وعيه بالتاريخ فى عمل واحد فيستل له ما يذكيه من شتى ثقافاته التاريخية، فيكرس إلمامه بتاريخ الأدب مع تاريخ السياسة والحروب مع تواريخ القادة والفاتحين فى محاولة لاستعراض الأمجاد، معضدا ذلك كله بلون من الدراما المأساوية القاتمة التى تعكس ألما ذاتيا هو فى حقيقته نابع من عاطفة مكسورة، يائسة، متشائمة، تدفعه لأن يستدعى حمامة المعرى التى أبان من خلالها حيرته الماورائية حال بحثه عن العلة الغائية لهذه الحياة، ولك أن تطالع رائعته "أغنية عربية"[٢١] التى يقول فيها:

وقفتْ على شط الزمان تنادى ... بنواح باكٍ لا ترنم شادى
الركب مرّ أمام عينيها بلا ... أمل يردده غناء الحادى
كانوا على طول الطريق أذلة ... ومقرنين- العمر- فى الأصفاد
لا رائح أصغى إليها.. حينما ... هتفت إليه...ولا تلفت غادى

* * * * * *

هى فى الليالى لا تزال كئيبة ... لا ترتدى إلا ثياب حداد
ترتد أحيانا إلى كهف الأسى ... وتحن أحيانا إلى الأمجاد
وعواصف الآلام تذرو حلمها ... فى القدس، فى بيروت، فى بغداد
وتصيح معتصماه ! أين الملتقى ... ومتى عبورك طارق بن زياد
تتنفس التاريخ فى أعماقها ... وتمد عينيها لطرف الوادى
فلعل فارسها يعاود .. مارقا ... من حاجز الأزمان فوق جواد
أو ربما يأتى إلى أيامها ... من ينسب الأحفاد للأجداد
تلك الحمامة هل شدت أم قد بكت ... فالموت يأتيها بلا ميعاد
إنى لها أصغى وجرحانا معًا ... كبد ممزقة وقلب صادى

* * * * * *

يا وردة سقطت على شطآننا ... لم تلتقطها بعد ذاك أياد
يا ماضيا ضل الطريق لعهدنا ... وكأننا جئنا بلا ميلاد
يا صورة ضاعت ملامح وجهها ... يا نجمة تاهت بأفق بلادى

يـا دمـع قيس..فـوق رمـل مـا وعـى أحـــلام ليلـــى ..فى ذرا التوبـــاد
يـــا وقفـــة الشـــعراء..عند مـــرورهم بـــديار ميـــة أو ديـــار ســـعاد
لا تـــوقفى الحـــزن المســـافر فى دمـــى لا ترحمـى ألمـى ..وطـول سـهادى
لاتطفئـــى جرحـــا بجنـــبى ثـــائرا قـــد يـــوقظ الأحـــلام بعـــد رقـــاد
فـــالجرح بعـــد الجـــرح يحـــيى ميتـــا ويعيـــد أرواحـــا إلى الأجســـاد
والحـــزن أغنيـــة تفجـــر ثـــورتى وتعيـــد أجنحـــة المـــنى لفـــؤادى

إنه إيمان آكد بالتراث، الذى آمن الشاعر بأنه قادر على المواجهة، وقادر على رسم الصورة، فما الإنسان فردًا أو مجموعًا سوى نتاج حى للتاريخ، وفهم الحاضر لا يمكن أن يتم إلا عن طريق دراسة الماضى، فمن قرأ التاريخ–على ما قيل– فقد عاش الدهر كله، ومن نسى تاريخه فكأنما فقد ذاكرته، فإذا كانت حمامة المعرى قد أوقفته حائرا أمام هديلها، أهو هديل بكاء أم هديل غناء، فإن حمامة شاعرنا قد أبانت كنه هديلها بدءًا، فهو بكاء محض، بكاء على سلف مضى وخلف أضاع، فما كان منها إلا أن ترددت بين ارتداد إلى كهف الأسى وحنين إلى سالف الأمجاد، وعواصف آلام الحاضر تحاصرها فتئن مستنهضة عظام الأرماس، لكن بلا جدوى، ومحصلة الأمر أنها والشاعر سواء بسواء، لا يملكان من أمر شجاهما فكاكا، فهى إن كانت قد ناحت فى المستهل، فإنه ينشج فى النهاية نشيجا مرا مستلهما أحزان كل من سلفه من شعراء الشجى، ومستحضرا أنين نجاواهم الحزينة، ليكون الناتج غناءً باكيا، ولكن بلا جدوى أيضا، شأنه فى الأمر شأن ذات الطوق.

ولأن التاريخ بشتى صنوفه، سياسيا كان أو دينيا أو معرفيا أو حتى ذاتيا، يمثل صورا درامية ذات خلفيات متخيلة لدى الملمين بها، فقد اتخذ منه شاعرنا خلفيات لتصوراته، ومنطلقات لتعابيره، يصل عبرها إلى الإمساك بأزمّة ذوات متلقيه، ويحصر بها مشاعرهم وأفكارهم فيما كان أو ما أراده هو لهم عبر مقولاته الإبداعية.

٢- التراث الأدبى

"اعلم أن لعمل الشعر وأحكام صناعته شروطا أولها: الحفظ من جنسه أى من جنس شعر العرب حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها، ويتخير المحفوظ من الحر النقى الكثير الأساليب...ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ"[٢٢]

هذه نصيحة الشيخ حسين المرصفى للشعراء والتى يعتبر فيها احتذاء القدماء وحفظ جيد أشعارهم أمرا خادما لصقل الملكة، وشلبى يمتلك حاسة تمكنه من أن يختار أحسن ما يقرأ ويحفظ أحسن ما يختار، ويتحدث بأجمل ما يحفظ، وله صولات فى ساحة أدبنا العربى على امتداد أعصره مكنته من جمع أغرب القصائد فى أدبنا العربى بين دفتى كتاب، وهو فى سعيه الدائم إلى التعبير عن الحاضر نجده ينساق إلى الماضى بمكوناته الأسطورية والدينية والتاريخية والأدبية، غير قاصد من وراء ذلك سوى التعبير عن الحاضر العربى بكل ما به من سلبيات تعبيرا يصل بقصائده إلى درجة من التكامل، "والقصيدة المتكاملة أحد مظاهر التجديد بل أهمها، وهى متصلة بالتراث، تتعامل معه من منظار جدلية الحداثة الشعرية، فتستمد منه شخوصها وأقنعتها وبعض أحداثها، ولكن الشاعر لا يعيد صياغتها كما جاءت فى الموروث، وإنما يستعير حركة أو موقفا أو حدثا مناسبا ويحاول بوساطة الإسقاط الفنى أن يوظف ما استعاره توظيفا معاصرا، ولذلك تبدو القصيدة المتكاملة مركبة يتداخل فيها الماضى والحاضر، وتتلاقى فيها الأصالة والمعاصرة، الإيجابى والسلبى، والذات والموضوع للتعبير عن تجربة معاصرة"[٢٣] ولك أن تطالع ثنائيته التى يعارض بها همزية حسان بن ثابت حيث يقول

"لنا فى كل يوم من معد قتال أو سباب أو هجاء"[٢٤]
فلا كنا ولا كانت "معدٌ" فقد أمسى لأمريكا الولاء[٢٥]

هنا اندغم صوت الماضى فى صوت الحاضر والعكس، سعيا للتعبير عن تجربة معاصرة، ولكن صوت الشاعر المعاصر هنا ينطوى على درجة من التراجيدية المرة، فإذا كان ولاء حسان بن ثابت للرسول صلى الله عليه وسلم، وإذا كان افتخاره بقومه من

أنصار النبى صلى الله عليه وسلم، فإن شاعرنا يعلنها صريحة مطابقة لواقعنا المؤلم بأن ولاءنا إنما صار لأمريكا لا لغيرها، وعلى ذات الشاكلة نراه يتلاقح تراثيا فى ثنائية أخرى مع (ابن سناء الملك) شاكيا إليه ما آل إليه أمره عبر قفزة درامية يبرز فيها الإنسان فى الشاعر فيكشف بها شلبى عما يدور بداخله من صراع نفسى حاد:

أناجيك بين السنا والظلم فلم أصح فى ليلة أو أنم[٢٦]
"وأربعة قط لم تفترق هوىً وجوىً وحياةٌ وهم"[٢٧]

وهو دائما مولع باستحضار الماضى، يستلهم منه العبرة، ويثرى به واقعه ويسوق ما وعى من مآثر التراث فى آلية درامية لا تخلو من وعى بمرامٍ هو يتغياها، فنجده فى رائعته (من أوراق الملك الضليل)[٢٨] يستحضر قصته مع علقمة الفحل الذى يتخذه شلبى قناعا لنفسه، ويتبارز معه فى حلبة التأدب محتكما إلى زوجة امرئ القيس: أم جندب، تلك الناقدة الأديبة الأريبة التى لم ينطل عليها غزل الملك الضليل المصطنع فى قصيدته إدراكا منها أنها مجرد محطة فى طريقه إلى طلب ثأر أبيه، وأن قلبه إنما يتعلق امرأة أخرى هى فاطمة ابنة عمه، بينما نجد شلبى وهو قناع علقمة يسلك أقصر الطرق إلى فؤادها، عن طريق رقة الغزل وصدقه ورقة الوصف الذى هو فى الأصل لعلقمة الحقيقى، فيجعلها تحكم له على زوجها الذى يفقدها بتهوره فى الحكم عليها وهو ما يرمى إليه شاعرنا من أن المرء دائما لا يدرك قيمة ما بيده حتى يفقده ثم يندم عليه

خليلى: هذا الليل استراحت خيوله عن الركض فلنبدأ سباق التأدب

*** ** ***

لك الحكم يا زوج الأمير، فإننى قصدت إلى سرب الظباء المخضب
"فأدركه حتى ثنى من عنانه يمر كغيث رائح متحلب"[٢٩]

*** ** ***

ولكننى أحكمت منه شكيمة فسابق متن الريح تحت مجرب
"فللسوط ألهوب وللساق درة وللزجر منه وقع أخرج مهذب"[٣٠]

له السبق من ضيف أعز جواده وما ثم سبق للمذل المعذب
فأنت –وقد سست الجواد– ظلمته وأذللته فى كل ناد وموكب
فما كان– لولا القهر منك– بسابق ولكن من الآلام يعدو لمهرب

*** ***

أبى الحكم منها، ثم صاح بها اذهبى فما سالت الأنوار من غير كوكبى
وإنى امرؤ لا تستباح حدوده وإن تذكرى يوما سنا الشمس أغضب
تقول له: لم تبد إلا حماقة توارثتها دهرا عن الجد والأب
فإن صحت بالصوت القبيح: تباعدى فهمس الذى نادمت نادى: تقربى[٣١]

شلبى أدار القصة التراثية فى شكل درامى بارع وفر له الزمان "الليل" بطوله وقد كفت خيوله عن الركض، والمكان "الصحراء" باتساعها وقدرتها على استيعاب أى حدث، والشخوص "هو (القناع) وغريمه امرؤ القيس وأم جندب" وهم جميعا محاور الصراع، هو برقته، وامرؤ القيس بتهوره وشكه، وأم جندب بقدرتها على استبطان الأمور، فضلا عن الحبكة الدرامية القائمة على التلاقح، والقدرة على الترصيف لثوابت التراث (أبيات امرئ القيس وعلقمة) وإدارة الحوار فى شكل درامى يعتمد لغة القدامى، ويتزيا الطويل ذاته وعاء للتجربة، ثم فى احتدام الصراع بين بطلى المشهد على قلب المرأة لا على مجرد حكمها لأحدهما على الآخر، وكيف استطاع القناع بهمسه ورقته أن يتغلب على امرئ القيس بصياحه وتهوره ليفوز فى الختام بقلب أم جندب ويدع صاحبها يأسى على ماكان منه فى ختام المشهد.

"خليلى مرا بى على أم جندب أقض لبانات الفؤاد المعذب"[٣٢]
تهاوى وحيدا ليس إلا جواده لديه، وفى عينيه دمعة مذنب
قضى الليل فى الصحراء يبكى ومادرى على الملك يبكى أم على أم جندب[٣٣]

"التعبير عن تجربة معاصرة من خلال حكاية تاريخية ذو مستويين ماضٍ وحاضر، وإذا كان الإسقاط ناجحا كانت العلاقة بين المستويين متينة"[٣٤] فتهور الملك الضليل وشكه فيمن حوله يقودانه إلى فقدان كل شيء، شأن العربى المعاصر الذى لا يعرف السبيل لإدراك ما يبتغى، فتكون النتيجة دائما الفشل الذى يعقبه ندم مقيم، ولعل هذا هو المغزى من هذه القصة التراثية.

وفى تجربة أخرى يتلاقح شلبى مع التراث تلاقح الشاعر بالانكسار من جراء التخاذل السياسى العربى الذى يعايشه فى مقابل المجد العربى التليد الذى يستحضر له الأعشى ميمون بن قيس فى رائعته على البسيط التى يصف فيها يوم ذى قار، أول يوم للمجد العربى بقيادة هانئ بن مسعود الشيبانى على جيوش الفرس بقيادة الهامرز

غنى، ومن ذا يغنى؟ قيل محترف فى ثوبه الرث يحكى ذكر من سلفوا
من يوم "ذى قار" فى الصحراء مرتحل يحدو على ناقة عجفاء ترتجف
الصنج بين يديه لا يفارقه ومن بقايا نبيذ كان يرتشف
ما باله اليوم لا يلوى على أحد أثم سكر به؟ أم يا ترى صلف؟

****

فقال لى صاحبى: لو مر ينعطف فليس يرنو ولا يدنو ولا يقف
وقال:سر خلفه فى كل مدلجة فربما أمره المجهول ينكشف
فقلت: أمضى– فإن نبئت فالشرف وإن جهلت فما أخطانى الشرف

يا سيدى ربما فى الأمر نختلف لكننا تحت ظل الشعر نأتلف
فحث ناقته الرعناء قلت له عار عليك إذا آتيك تنصرف
فقال لى صاحبى: سل منه أغنية فربما لو تغنى اليوم يعترف

****

يا سيدى أى سر قد سريت به ماذا تركت؟ وماذا ضيع الخلف؟
وأى قوم هنا –يوما– فخرت بهم؟ وأى سيف به الهامات تقتطف

وكـــل قـــرم جعلـــت الشـــمس موطئـــه أحـــازم أنِـــفٌ؟ أم عـــاجز خـــرف؟
وهل يكـــون لنـــا من صلبـــه نســـب أم يـــاتـــرى أخطـــأت أرحامهـــا النطف؟

****

فقـــال لى صـــاحبى: ســـل، قلـــت: معـــذرة لقـــد بـــدا الحـــزن فى عينـــيى والأســـف
ثم اختفـى ، واكتفـى بالصـمت حـين هفـا لظلمـة الـرمس والأمـس الـذى يصـف
لكنمـــا ثوبـــــه البـــــالى رمـــــاه لنـــا ماضـــر يـــا صـــاحبى لو منـــه ننتصف[٣٥]

الشاعر هنا لجأ إلى التجريد على عادة العرب القدامى إذ جرد من ذاته شخصا آخر وأخذ يخاطبه، فبديا كلاهما معادلا موضوعيا لحال عرب اليوم الذين اكتفوا بأن يقولوا ويسمعوا لأنفسهم فقط، فى مقابل صمت الأعشى الذى اكتفى بما قال قديما فى تمجيد العرب حال استحقاقهم ذلك التمجيد، بينما بدا شاعرنا متسائلا عن أشياء إجابتها معروفة سلفا، وهو هنا إنما يصور ما اعترى عاطفته وتفكيره من نزاع قاده إلى ذلك القلق الاستفهامى الذى خلق به عالما خاصا للدراما التى تقوم على "استنهاض خاص فى كثير من الحالات يلج عوالم خاصة وعامة، ويدخل إلى حومات الذات والموضوع لتظهر فيه وكأنها مكونه وعناصر تأسيسه، لكن ليس دائما، وإنما فى مواقف التواتر الجانبى المفعم بوقوع الأثر على النفس أو النفوس فى لحظات الهجس أو فى لحظات التوتر النفسى المعبر عنها باللفظ أو بالتدليل الوصفى الحوارى الدال على القلق و الصراع"[٣٦]

وإذا فتشنا عن المرأة فى التراث العربى لوجدناها تلعب دائما أخطر الأدوار، فالمرأة فى قصصنا العربية القديمة هى "امتداد واقعى غير مرئى لعمق أسطورى متحسس"[٣٧] فوجودها فى مستهلات وثنايا قصيدنا العربى القديم أمر لا ينكر، وتحول علاقتها بالشعراء إلى أحاديث تروى وتراث يتناقل وأقاصيص تسرد، ثوابت لا مراء فيها، وقد رصد شلبى قصة حبه المعاصرة لابنة الجيران (ليلى) بكل ما يحمله الاسم من إسقاطات على بطلة قصة المجنون المعروفة فى تاريخ أدبنا العربى، والتى استلهم فى قصته مع بنت الجيران نفس نهايتها حتى لكأنه يعيد إنتاج ما كان فى ثوب جديد، فائق الروعة

ليلى فتاة الحى....أين مضت ... بين الصبايا كانت الأحلى
وأخفهن دما ..إذا ضحكت ... وأرقهن إذا بدت خجلى
كانت ضخى فى ليلهن سرى ... فبقين تحت ضيائها ظلا
وفتى يغنى –كلما طلعت– ... ما كان ينشد غيرها قولا
وهمسن: مجنون بجارته ... وعليه سحر عيونها استولى
قد كان شاعرها، وفارسها ... وعلى قصائده امتطى الخيلا
لم يكتتم سر الهوى وبه ... قد جاهر الأصحاب والأهلا
ويطوف ليلا حول شرفتها ... فتطل هامسة له : أهلا
ويشير أن هيا، تقول له ... فأبى هنا، فيقول لا حولا
لولا أبوك لكنت زائركم ... لولاه كنت....وآه من لولا
لو قيل ياليلى كفاك –إذن– ... عن لهوه ....قالت لهم كلا
أو قيل: مافيه..؟ تقول لهم ... جارى ، وجارى بالهوى أولى

**** ***

كانت ، وماكانت سوى أمل ... عنى– بوادى العمر– قد ضلا
فشموع مصباحى قد انطفأت ... والطفل صار بلا منىً ...كهلا
راح الزمان الحلم غير صدى ... أبكى به العمر الذى ولى
ليلى نسيم بالنهار مضى ... ويعود نارا فى دمى – ليلا[٣٨]

القصيدة هنا نهضت على مستويين اثنين لا فصل بينهما، مستوى غنائى، وآخر درامى، تفاعلت عناصرهما وتكاملت بحيث لا يستطاع مع اكتمالهما الفصل بين الذات والموضوع، ولا بين الغناء والدراما، وهذا فى حد ذاته يعنى "أن العناصر الغنائية غير منفصلة عن العناصر الدرامية، وبخاصة فى القصيدة التى تعبر عن تجربة معاصرة من خلال حكاية قديمة، وتعبر عن صوت الشاعر من خلال القناع، فتكون إحساسات الوجه– الموضوع هى إحساسات الشاعر– الذات، ويكون القناع وسيلة درامية غير مباشرة تنطق للتعبير عن إحساسات الشاعر ويكون الشاعر هو ذاته وغيره فى وقت واحد"[٣٩]

وعلى كل، فإن وعى شلبى بتراثنا الأدبى وتشربه التام لتجارب شعرائه جعله أشبه بممثل بارع يؤدى عددا من الأدوار متقمصا فيها دور المعرى مرة والمتنبى مرة أخرى ومتمثلا شخصية الأعشى هنا وامرئ القيس هناك ، ومحدثا إسقاطات يعيها ويعنيها فى الآن ذاته على حوادث بعينها ليحل لنا الماضى فى الحاضر لكن بزى جديد، يتناسب وروح العصر الذى نحياه، وهذا ديدن عباقرة الشعراء.

٣- التراث الدينى

على عادة أبناء الريف من الشعراء تنطوى ذواتهم دائما على لون من البكارة الدينية ، فتدينهم فطرى ينهل دائما من المصدر الرئيسى للعقيدة دون الالتفات إلى فلسفات الفرق أو اختلافات المذاهب، ونشأة شلبى جاءت فى تلك الفترة التى كان التدين فيها فى مصر عامة على هذه الشاكلة التى تعتبر الأصول مصدرا للمعرفة، فبدت ثقافة دينية صلبة تنم عن هضمه الجيد للتراث الدينى، وتبرز فى حسن توظيفه إياه توظيفا دراميا بينا من خلال أعماله، والملاحظ أن شلبى لم يولع- شأن بعض الشعراء- بمجرد التناص مع بعض التراكيب الدينية، إنما هو يبدو باحثا دوما من وراء توظيفه التراث الدينى إلى إذكاء مرامه الروحى المتغيا وإحداث آلية يجلى من خلالها ظلالا درامية يعيها جيدا ويعى ما وراءها، حتى ليبدو بعضها إسقاطا سافرا على واقع مرير يحياه الجميع. شأن قوله

أنا لست (موسى) تشق عصاه طريقا بمائك حين ابتليت
أنا أحد القوم لا يرتجى دروبا بها من هلاك يفوت
وفرعون فى غيه سادر له ملك مصر، وشعب صموت[٤٠]

* * * * * * *

أنا لست "ذا النون" لكنما أنا طعمة النون حيث رميت
وما عدت أدرى بأية بطن إذا ما التقمت -إذن- سأبيت
وأى سبيل وفى البحر حوت وفى البر حوت، وفى القصر حوت[٤١]

إنه استدعاء ذكى لقصتى موسى مع البحر ويونس مع الحوت، وإسقاط مر على حادث العبارة الشهير، وتوظيف درامى حسن لظلال تراثية راسخة فى الأذهان يلج من خلالها شلبى إلى مرامه عبر آلية النفى التى يؤكد من خلالها أننا لسنا فى زمن المعجزات، وأن الاستدعاء إنما هو مجرد آلية ساخرة لخلفية دينية آلت فى حينها إلى غير ما آلت إليه فى حيننا نحن، والجدة تكمن هنا فى قدرته على تكييف الموروث الدينى مع السياق العام فلا تجده أبدا هنا منشغلا بالإسقاط من أجل ملء أحشاء القصيدة إنقاذا لها من الانطفاء، وإنما هو يبدو كصائغ اللؤلؤ، يعى جيدا ما يصنع، وهذا يبدو جيدا فى الآفاق الروحية لبعض قصائده والتى يتجلى فيها الموروث الدينى تجلى حبات ذلك اللؤلؤ التى لم توضع هدرا، وإنما هى تحمل اسم واضعها وسماته.

وموروثه الدينى يدفعه لأن يسوق لمحات من قصص أنبياء الله: إبراهيم وموسى وعيسى وسليمان ويوسف ومحمد صلى الله عليه وسلم، بل يتناص تناصا مباشرا مع آى الذكر الحكيم فى بعض المواقف كقوله

كم شاركته الخطو والمسعى ... لم يدخر.. أو تدخر وسعا
كانت عصاه، وحينما سقطت ... منه "إذا هى حية تسعى"[٤٢]

وقوله

أتأملان من دمى عسجدا ... أم تأملان ما به من جمان
وتأملان كأس ولدانه ... وتطمعان فى الجوارى الحسان

***

نار ونار بين بحرى أسى ... ومن خلال برزخ يبغيان
هو اللهيب والليالى تحُو ... طُهُ...فلم يطرقه إنس وجان
فأى آمال به تدركان ... وأى آلاء به تشهدان[٤٣]

أو أن يسوق حدثا دراميا متكامل الأركان على شاكلة ما كان بين موسى والخضر، والذى أوردت سورة الكهف تفاصيله، وأوردت رائعته "بعض الشذا" ما يماهيه، وشلبى مولع بسلوك دروب العرفان الصوفى، وهذا هو ما دفعه دفعا إلى أن يحاكى النفرى فى مواقفه الكثيرة والرائعة، بحثا منه عن الحقيقة ووصولا لمراحل الكشف، وهذا يدفعه إلى نوع من السيناريو الدرامى القائم على استدعاء شواهد أحداث دينية، شأن حادث تجلى الذات العلية لجبل الطور فى قصة موسى عليه السلام، أو حادث الإسراء والمعراج على ما به من معجزة الرؤية التى ذكاها وصف رسول الله صلى الله عليه وسلم لربه حين قال "هو نور أنى تراه" وهذا عين وصف شاعرنا فى رائعته (موقف النور) التى يقول فيها:

أوقف الركب فى دجى وتولى ... قلت: يا موقفى...على تجلّ
قال: من أنت؟ قلت: حادٍ شريد ... لم يدع لى الزمان فى الدرب خلا
قال: والركب؟ قلت: قوم تولوا ... قال: أين الخليل؟ قلت: تخلى
قال: ماذا تريد؟ قلت: رضا منك ... عسى أن أرى ضياك مجلى
قال: أعطيتك الحياة فخذها ... قلت: إنى أرى سناك أجلا
قال: علمتك الوقوف فأما ... أن ترى وقفة التجلى فكلا
قلت: أوقفنى فى سناك قليلا ... قال تبغى القليل؟ قلت الأقلا
قال: علمتك الحروف، فقلت: ... النار فى الحرف..هاديا ومضلا
قال كف الحجاج عنك..وإلا ... قلت: إلا أن أشهد النور حلا
سكر القلب من كؤوس الدياجى ... هل له اليوم من عِلٍ أن تهلا؟
ظمئت روحى..فامنح الروح كأسا ... ساكبا فيها فيضك المنهلا
قال:كف اللجاج.قلت: كفانى ... أن أرى وجهك السنىّ مطلا
قال:قف بالغناء..غنيت غنيت ... طويلا حتى دنا فتدلى
قاب قوسين منه أو كنت أدنى ... لمع البرقُ فجأة واضمحلا
وإذا النور يحجب النور عنى ... وإذا العين لم تعُد تتملى
وإذا الشدو فى شفاهى ذهول ... وارتعاش، فقلت: عز وجلا
وتناثرتُ بعض طين وماء ... وتلاشيت، صحت: لا تتجل

أوقـــف الركـــب فى ســـنًا قلـــت: كـــلا امـــنح الركـــب عـــن ضـــيائك ظـــلا
فســـرت ظلمـــةٌ، فأبصـــرت صـــحبى والخليـــل الـــذى هنـــاك تخلـــى
وإذا الركـــــب يهتـــــدى بحـــــدائى بعـــد أن كـــدت فى الســـنا أن أضـــلا
قلـــــت: يـــا إخـــــوتى...لعـــل ســـناه ذائـــب فى الدجـــى...فقالوا : لعلا[٤٤]

لقد أبحر شاعرنا إبحار الظامئ إلى المعرفة، إبحار الساعى للكشف، وهذا قاده للتجرد، التجرد بمعناه الحقيقى من متاع الدنيا ومن الرفقة ومن الخليل، سعيا لهدف واحد ، الكشف، الذى يحتاج إلى التجلى، والتجلى مجرد عقد نية البُدُوّ أو الظهور، والشاعر استغل البنية الحوارية استغلال البصير بقيمتها، وعضدها ببنى الاستفهام والدعاء والاستدعاء، وأخضع ذاته تماما رهنا لتلبية الأوامر الصادرة من الذات العليا مناط السعى، واستقل كل عطاء ، مع اعترافه به أمام الهدف الأسمى (التجلى) أو (الحلول)، إنه التوق الناجم عن التجرد والهيام فى حب النور الإلهى ، إنه الوعى التام بضرورة الانعتاق من ظلمة الشك إلى نور اليقين، إنه الظمأ الذى لا يطفئه سوى كأس الفيض الربانى الذى ينسكب فى الروح، إنه الإصرار الذى ينتهى بالقرب، إنه الوصول إلى بؤرة النورانية التى تملأ أركان النفس، وتملأ حنايا الروح، إنه التلاشى فى ذات الله، وما أعظمه من تلاشٍ، يقود إلى الكشف حيث لا حيث وعند لا عند، والرائع هنا حقا أن شلبى يدير هذا الحوار كله إدارة داخلية فهو يحاور ذاته فيبدو متحدثا ومستمعا وصامتا ومنصتا ومستفسرا ومجيبا فى الآن ذاته، فهو لا ينفك عن دائرة ذاته، حتى لكأنه يجسد لنا دائرة الخلوة، إن السيناريو الذى رسمه دفع اللغة إلى أن تنصاع له انصياع المحب، فأدار بها جدلية حوارية رائعة، ودفعها إلى أن تميل حيث يميل، وترضخ له معبرة عن حسن تعامله معها، فبدت له مريدة كما بدا هو فى الأصل مريدا للوصول.

فى الحقيقة شلبى قد نجح فى توظيف التراث الدينى توظيفا فلسفيا خادما لأدائه الدرامى، وهذا فى حد ذاته إن دل فإنما يدل على ثقافته الدينية الأصيلة التى لا تكتفى بالقشور، إنما تغوص إلى جوهر الأشياء وهذا ديدن الساعين دائما إلى الكشف، وقصائده

الكاملة على هذا النمط، وأبياته المنسلة فى ثنايا بعض قصائده تؤكد هذا الرمى بما لا يدع محطا للمماراة.

٤- التعامل المباشر مع قضايا المجتمع

على ثلاثة آساس ركينة يقوم التجديد الشعرى، الموهبة الصادقة، وفهم الواقع، وهضم التراث، ولا يمكن لنا بأى حال من الأحوال فصل الإبداع عن المجتمع، فالتوتر الدافع إلى الإبداع إنما هو فى الأصل أحد آثار المجتمع المحيط بالمبدع.

وإذا كانت لكل امرئ نظرة لقضايا مجتمعه فإن للشعراء نظرة مغايرة، لأنها نظرة المتحين الذى يتربص بروز اللحظة التى تستحق التسجيل، وفنية التقاط اللحظة المعبر عنها لا يوهبها إلا الأقلون، وشلبى –لا مراء– أحد هؤلاء، فهو مهموم بقضايا مجتمعه، وهى فى حد ذاتها مؤرقه الأول والأخير، ولقد تجلت فى شعره ظلال النفرة الدائمة عن كل ما هو سلبى، فقصائده دائما متمردة رافضة مناقضة لاتجاهات السلطة، يبدو فيها دائما توتر الصراع الدائم بينه وبين واقعه المغلوط

أرجو؟ وهل أبدى الذى أرجو؟ إنى إذا أبديت لا أنجو
أرجو؟ وما أرجوه من وطن كل الدروب عليه تعوج؟
قد أغلقت أبوابه كسف من كل لون جاء ينزج
تتر وهندوس وإفرنج ووراءهم يتوثب الزنج
وطغاتنا– والنار فى دمنا– بدمائهم يسّاقط الثلج
وقد استكانوا فى قصورهم فلكل قصر فى الهوى نهج
أمسوا تغازلهم موائدهم والآسران الكأس والفرْج
لا مدّعٍ قد جاء فى يده سيف، ولا من تحته سرج
يا صاحبى ماذا أقول إذا ما انسل فوج بعده فوج
هذا زمان الزيف أعرفه لا الشعر يكفيه ولا الصنج
فاصمت ، فما للشعر أجنحة سيان: إن يمدح، وإن يهج
هذى وجوه لا عيون لها إن لم تكن بالسيف تحتج[٤٥]

"على هامش ما يحدث" هذا عنوان هذه القصيدة التى تبدو على الرغم من صغرها متكاملة، والقصيدة المتكاملة "هى القصيدة الغنائية التى يتوافر فيها البناء الهرمى المتصاعد، ويقوم التعبير فيها على شخصية أو قناع، ويعتمد حدثا أو موقفا من التراث الإنسانى، ويتم التكامل من خلال العلاقات بين الماضى والحاضر، والإيجابى والسلبى، وفق حركة نمو سليمة تنبثق فيها النهاية من المقدمات، لتكون القصيدة بناء متكاملا موظفا توظيفا معاصرا بوساطة الإسقاط"[٤٦].

إن هذه القصيدة صيحة البائس، إذ بدا الماضى أمام الشاعر ماثلا فى الحاضر حتى لكأن الزمن لا يمضى بهذا الوطن الخانع فى كل آنٍ وفى كل مكان، ونحن فى هذه القصيدة أمام أربعة أركان درامية: ركن يمثله الشاعر، وآخر يمثله الوطن على امتداد مساحته، الوطن الأكبر، الوطن العربى، وثالث يمثله القادة السادة الأنجاد، وأخير هو الواقع المحيط بكل هؤلاء، أما الركن الأول فهو الممثل لليأس والقهر والتوجس والخوف والرفض ويبدو صائحا مستغيثا ولكن بلا جدوى، أما الركن الثانى فهو الوطن الذى يبدو مترنحا لا يعرف لنفسه طريقا يسلكها حتى اعوجت به سبل النجاة، أما ثالث الأركان فيمثله القادة العرب ببرودهم المعهود وسبحهم الدائم فى الملذات، وفى الأخير يأتى الركن الرابع مغلفا لكل هؤلاء ومحيطا بهم، ولعله الدافع الأسمى لمواقف ثلاثة الأركان الأولى، ألا وهو الواقع المر الذى يرفضه الشاعر، وينوء به الوطن، ويستغله القادة، فيبدو واقعا متناقضا مأزوما، إذ يتنوع على الجميع فيدفع الشاعر إلى هذا الصراع اليائس.

وأحيانا تدفع مرارة الواقع الشاعر إلى المجاهرة والمصارحة حتى وإن ساءت عليه سبيلها

فقال: مصر...؟فقلت : الدهر عاندها فليس فى أرضها أنس ولا مرح
قال "الخصيب"..؟ فقلت: الجدب خص به فليس فى كفه منّ ولا منح
ولا فساد بها ... قد بات يزعجه ولا يبالى بما أعوانه اجترحوا
ولا اشتعال قطار الموت أيقظه وأعظم الناس فى التنور تنقدح
فقال: أعظم به..كالثلج عاطفة لم يثنه شعبه فى النار يلتفح

فقلــت: لم يثنـــــه نيــل ولا هــرم ومصـــــر فى ســوقــه للبيع تنطــرح[٤٧]

الشاعر يصارحنا مصارحة جارحة بواقع عشناه، وقضايا اجتماعية كانت الأساس فى انهيار كيان مصر، إذ ينقل صورة حية لمجتمع فارقته البهجة وقائد استأثر بكل شيء وحرم مجتمعه وغض طرفه عن قضايا الفساد التى كانت تقع تحت بصره وصمته التام عن بطانة السوء من حوله، وعدم اكتراثه بشعبه الذى احترق فى قطار الصعيد ولا بنظام الخصخصة الذى بيعت فيه مصر بكاملها بثمن بخس دراهم معدودة، وهو شاخص كلوح الثلج الذى لا يعبأ بمن حوله، إن الشاعر هنا ينقل لنا تاريخا حيا لدراما واقعية صادقة عشناها جميعا، وعانينا منها وما زلنا نعانى، وهذه سمة الصادقين من الشعراء الذين يقوم موقفهم دائما على مبدأ الرفض لكل واقع مهين ولعل هذا ما دفعه دفعا إلى التعبير عن مأساة السفينة الغارقة بذوينا فى شتاء ٢٠٠٦م، إذ يقول فى رائعته الواقعية "وليمة لأسماك البحر"

هــو الليــل والبحــر والجــبروت وضــاق علــى وســعه الملكــوت
لهيــب وريــح ومــوج يثــور بغضــبته وظــلام مقيــت
صــراخ وهــول وأشــلاء فوضــى وأم علــى طفلهــا تســتميت
إلى الظلمــات..إلى القــاع يهــوى الجميع، ولف الضجيج خفوت
رويدًا..رويدًا..قــد ابتلــع الغــول ضعف الأنين فساد السكوت[٤٨]

إنها لوحة قاتمة ومشهد درامى جارح، وفر له الشاعر جميع الخطوط من لون وصوت وحركة، فهناك الصراع الدرامى الدامى مع الموت متمثلا فى ثورة الموج وظلام الليل ورهبة الريح وحنان الأمومة ورقة الطفولة وضعف الأنين وسيادة السكوت؛ ستار الختام الأسود، وهناك تعددية الأصوات: صوت الريح وصوت الموج وصوت الصراخ وصوت الفوضى والضجيج ثم صمت السكوت، وهناك التكثيف الدرامى متمثلا فى الإيحاء وتعمد الإيجاز والتركيز على آلية الاختزال، وهناك الفعل الدرامى متمثلا على غدر البحر بعابريه وضيق الملكوت عليهم، واستماتة الأم التى تجسدت فيها كل معانى الأمومة حال تيقنها بالموت على صغيرها ثم الهواء الذى لا رجعة منه والصمت الذى لا نطق بعده، وهناك السيناريو

الذى رسم الشاعر خيوطه عبر تمثله للواقع الحقيقى الذى يستشعره كل ذى حس مرهف ، والذى ينتهى هذه النهاية المأساوية بكل معانى الكلمة.

الشاعر أسكننا قلب الحدث ودغدغ مشاعرنا مستغلا قدرته التراجيدية التى اتخذت من الواقع المر مسرحا لنقل الحدث مجسدا صوتا وصورة، وإذا به يقفز بنا قفزة أخرى قائلا:

هو البحر قال: دع الآن صمتك واختر لنفسك كيف تموت
أجل–سيدى البحر– ها أنت لحد كرهت الثواء به أم رضيت
وأبدلت بالفعل أضداده فحل "هَوَيْت" محل "هَوِيت"
أنا لست موسى تشق عصاه طريقا بمائك حين ابتليت
أنا أحد القوم لا يرتجى دروبا بها من هلاك يفوت
وفرعون فى غيه سادر له ملك مصر وشعب صموت
وأرسى له بغيه المرجفون وحاشية السوء والكنهوت
هو الآن خلفى وكل الرعايا الضحايا لحيتانه اليوم قوت
وكيف الخلاص ونحن بلاد يحيط بأسوارها الرهبوت
بناها لنا الخوف بين الرياح كما قد بنت بيتها العنكبوت[٤٩]

إنها السخرية النابعة من اليأس، الشاعر شأنه شأن قومه من المصريين جميعا محوط بالخوف، والخوف قاتل صامت، الخوف هو من جعل من المصريين وليمة مستساغة لحيتان البحر والبر على السواء، هو من أجبرهم على ترك أحلامهم واختيارهم الموت اختيارا طوعيا، إذ الدروب كلها تقودهم إلى شيء واحد "الهلاك" المهم أن يبقى الفرعون على سدة الحكم وتبقى حاشية السوء من حوله حيتانا بارزة الأنياب

أنا لست ذا النون لكنما أنا طعمة النون حيث رميت
وما عدت أدرى بأية بطن إذا ما التقمت إذن سأبيت
وأى سبيل وفى البحر حوت وفى البر حوت وفى القصر حوت

هنيئـــا لأسماكـــه البحـــرُ تلـــك الوليمـــة والشـــعب "والبنكنـــوت"
هنيئـــا لهـــا الـــدم والـــدمع والأم والطفـــل تبكـــى عليـــه البيـــوت
هنيئـــا لهـــا الـــوطن المســـتباح ومـــن فيـــه يولـــد أو مـــن يمـــوت[٥٠]

٥-مشاهد الطبيعة

الطبيعة كانت ومازالت منذ القدم هى مصدر وحى الشعراء، والشاعر الموهوب هو الذى يقدر على الوقوف أمام مشاهد الطبيعة وقفة التأمل والاستغراق الحسى استكناها لأسرارها، وسبرا لأغوارها ليعكس عليها مشاعره وأحاسيسه عبر استنطاقه إياها.

والشاعر بحق هو من ينقل أحاسيسه الصادقه بالطبيعة وشعوره بها إلى نفس وجدان ومشاعر قارئه ويترجمها ترجمة دقيقة واضحة المعالم، وهذا مرجعه فى الأساس إلى خصوصية نظرته للأشياء وغوصه فى بواطنها وصولا إلى مكامن الحياة فيها، ولأن إحساس الشاعر بالطبيعة يختلف عن أحاسيس غيره من البشر، إذن فلابد من اختلاف تعبيره عنها بما يعكس شاعريته لقارئه.

وإحساس شلبى بالطبيعة إحساس متفرد، فهو دائم التوجس منها حتى لكأن الطبيعة الساحرة لا تكاد تبهره، إنه دائما يرى الجانب الموحش منها وما هذا فى حقيقة الأمر سوى انعكاس مرئى لداخله المشروخ

لمـــن أغانيـــك فى المـــدى..ومتى
يعـــى لهيـــب الغنـــاء مـــن سمعـــه؟؟
هـــذا فضـــاء الأذى.. فلـــيس بـــه
إلا طيـــور شـــريدة فزعـــة
وكـــل طـــير يحوطـــه شـــرك
فكيـــف يخفـــى بـــأفقـــه هلعـــه؟[٥١]

المدى الممتد عند شلبى ما هو إلا فضاء للأذى وما هو إلا مرتع للطيور الشريدة الخائفة التى تحوطها الأشراك من كل جانب، فأنى لطير خائف أن يخفى هلعه من هذا الفضاء الموحش الرهيب؟ وأنى لكلمة الشاعر أن تجد لها صدى فى هذه النفوس الخربة، إنه حتى عندما يعن له أن يكون شيئا أو يفعل شيئا لا يجد لنفسه إلا شيئا سريع الزوال كالبارق اللامع فى الليالى المظلمة، أو كالفكرة الطارئة فى السماء الممتدة

طفت على الماء أوجهٌ بشعه
وألسن بالنفاق منتفعه
تفرقت فى شتات رغبتها
وإنما بالضلال مجتمعه
كن بارقا يستبيح ظلمتهم
أو فكرة للسماء مطلعه[٥٢]

حتى هذا الأمل البارق لا يكاد يطول مع نفس الشاعر المشروخة التى فقدت كل أمل فى كونها هذا الممتد

جفت ينابيع حلمه وبدا
أن امتداد المساء لن يسعه
ارحل مع السرب وارتحل معه
فإنما الحزم فى الرحيل معه
فيم ارتقاب الحياء فى زمن
لم يخف عوارته ولا بدعه؟[٥٣]

ولأن شاعرنا ذو نفس مكسورة تجتاحها دائما أمواج من اليأس المستبد، فإننا نرى دائما ليله حزينا وسناه مختنقا وطيوره أشتاتا وينابيعه جافة ونجومه هاوية ورياحه باكية وابتسامات رباه أناتٍ موجعة، وعناقيده دامية مكسورة الفروع، وعصافيره حائرة، وغناء

طيره نواحا متصلا، وقبوره دائمة الصمت، ممتدة الوحشة، وصباحه ظلاما، وربوعه مقفرة، وليل شاعرنا وحشة دائمة، ليله ليل حزين، ليله انعكاس حى لجوانيات يسكنها حزن مقيم. إن واقع شاعرنا الموحش المرير، فرض على شعره غلالة من الأسى الذى ينعكس على تعابيره فتبدو خلفية صادقة لذاتٍ موجوعة، ولذا بدا صراخه

بمنتصف الطريق نزفت عمرى ... فلم أملك غدوًا أو رواحا
وكيف يروق للأطيار أفق ... إذا كسر الزمان بها جناحا
وكيف لزورق الأحلام يجرى ... إذا افتقد الشراع به الرياحا
وكيف لمن ترحل فى الدياجى ... يرى فى ظلمة الليل ارتياحا[٥٤]

إننا أمام شاعر صارت مرارة آلامه راحه اللذيذ والدائم فى الوقت ذاته، لا لشىء إلا لأنه شاعر شاعر، والحزن ديدن الشعراء المقيم، أليس هو القائل

فإن جادت الأزمان بالفرح موسما ... فللشعراء الحزن فى كل موسم[٥٥]

إن نفس شلبى المجروحة هى التى جعلت ليله غير ليل معظم الشعراء، ونجمه يختلف عن أنجمهم ونهره يباين أنهارهم ومزنه وأرضه وكل مفردات الطبيعة من حوله، تختلف عما حول الكثير منهم، إذا كانت هذه المفردات دليل أمل دائم عند معظمهم فإنها انعكاس ليأس ملازم لشاعرنا لا يكاد ينفك منه

قيل للعراف: هل من نبأ ... قال ليس الأمر بالمختبئ
إن نجما بارقا ينبئنى ... عن زمان منذر بالظمأ
قيل:.. قال النهر لا يبقى به ... غير أحجار وبعض الحمأ
قيل:.. قال الأفق لا يسرى به ... غير مزن بالأسى ممتلئ
قيل:.. قال الأرض لا يبدو بها ... عند بدء الجوع لون الكلأ
قيل:.. قال الخوف يستوقفكم ... يجهض الأحلام فى المبتدأ
قيل:.. قال الدرب فى ترحالكم ... لا يقيل الخيل إن تنكفئ[٥٦]

النجم رمز الأمل لدى الشعراء صار لدى شلبى نذير شؤم، والنهر رمز الرى المباشر لدى الجميع صار مقفرا جافا لدى شلبى، والأفق المليء بالسحب المبشرة بالسقيا لدى الناس صار محملا بالأسى لدى شلبى، والأرض رمز العطاء والجود لدى البشر صارت جرداء بلقعا لديه هو فقط، لأن دربه درب موحش، ونفسه مجروحة فلن ترى من طبيعتها إلا الجانب المظلم الذى يضاهى الواقع المؤلم المعيش حتى لكأن الأسى دائرة مفرغة يدور فيها شلبى ليل نهار دون قدرة على الفكاك، وهو محوط بكم هائل من الموحشات شأنه فى ذلك شأن طائره الحزين الذى

قد تستبد بقلبه رعشه وتروعه الظلمات والوحشة
وعزيف أصداء مؤرقة وبريق أفعى..حاولت نهشه
الليل زنجى تسلق نحو غصونه المرتاعة الهشة
والحزن شلال يموج به ويداه عالقتان فى قشه
لِم لَم يغادر فى الدجى عشه أم هل يكون مقامه نعشه
من شرفة الفجر اغتدى وبدا ملكا يزين بتيهه عرشه
وشدا فقطّر بالغناء ندى فوق الخمائل والثرى رشَّه
عاد المساء عليه- دائرة- فيها يحط ببؤرة الدهشة
لتعود أفعاه ووحشته ولتستبد بقلبه الرعشة[٥٧]

إنْ هذا الطائر إلا شلبى ذاته، وما الطبيعة حوله سوى دخيلة نفسه التى تحوطه دائما بمعطيات الريبة والتوجس والخوف، وما شلبى فى حقيقته إلا انعكاس صادق للطبيعة من حوله، فهو رجل لا يجيد التلون ولا يعرف الزيف ولا الرياء لذا فإنه يبدو دائما داخله كخارجه، وهما معًا يشكلان الوجه الآخر لطبيعة الأشياء من حوله، وهو ينقلها كما يراها، ويعنى بها من حوله كما يعانيها هو، وهذا ديدن العباقرة.

ثانيا: عناصر الحضور الدرامى

١ – اللغة

"اللغة هى المادة الخام التى يستخدمها الأدباء وسواهم شعرا أو نثرا فى حياتهم العملية وفى حياتهم التخييلة"[٥٨]

"وعدة الشاعر هى اللغة، ومهمة الشاعر أن يصنع شيئا من الكلمات التى نستخدمها جميعا، ومن اللغة الغامضة أو الضائعة التى يحتويها الكلام الشائع، وهو يضطلع بهذه المهمة باستخدام التشبيه والاستعارة والصورة من ناحية، وبتركز اللغة من ناحية أخرى عن طريق حشد أكبر قدر من المعنى فى أقل أسلوب، فوسيط الشاعر إلى غايته هو اللغة ومادته هى التجربة الناشئة عن الحالة النفسية لذاته أو الذين يستطيع أن يتسلل إلى ذواتهم وهو يستطيع أن يستشف هذه الحالات النفسية متحسسا طريقه بواسطة الآلات الحساسة للغته"[٥٩]

"إن لغة الشعر تكسر رتابة اللغة المألوفة وليس المقصود بهذا الكسر –بالطبع– كسر نظام اللغة الصرفى أو النحوى، لأن قمة الإبداع تتمثل فى كونه إبداعا داخل هذا النظام نفسه"[٦٠]

وللغة فى الشعر دور آخر يختلف عن أدوارها فى غيره من مناحى القول إذ لها فيه خصوصية تدفعنا إلى استساغة أشياء لا يمكن استساغتها فى أشياء أخرى، فالشاعر إنما يصور لنا رؤيته للأشياء مخيلة، لذا فهو يستخدم اللغة الملائمة لذلك التصوير، ولغته فى الواقع إنما هى انعكاس لأحاسيس جيل بأكمله يحيا الشاعر بين شخوصه ويعبر عنهم، ويلهج بألسنتهم، ومن هنا جاء الحكم بأن "اللغة إبداع فردى وجماعى أيضا ، ومن خلال اللغة وبواسطتها تضيف كل جماعة على حسب المساحة الزمنية بعدًا جديدا لطاقتها خلقا وإبداعا وتشكيلا وأداءً"[٦١]

وإذا كانت الدراما هى "الميل الغريزى للمحاكاة عند الإنسان"[٦٢] فإن هذا الميل قد تطور تطورا بينا مع تطور الحياة وتعدد وسائل التعبير عما تذخر به من مفارقات، فالإنسان

المتطور يحمل دائما معه دراميته المماهية لتطوره، لذا فإن كل قصيدة إنما تمثل فى حد ذاتها شكلا من أشكال الدراما، فكل قصيدة تمثل فى حد ذاتها شكلا من أشكال الدراما فكل قصيدة تمثل فى حد ذاتها لحظة درامية قائمة لها خصوصيتها النابعة من الموقف المعيش، واللحظات الدرامية على ما قيل "هى لحظات لصيقة بالتوترات الناتجة عن مشاهدة أو عن معايشة خاصة يترتب عليها تحرك وجدانى ملئ بالصراع الداخلى وبتأرجح الانفعال المترتب أيضا على هذا التحرك، ولكن فى إطار غنائى درامى"[٦٣] وهذا بدوره يقودنا إلى الغوص فى عنصرى التعبير الدرامى الرئيسيين وهما المونولوج الدرامى والديالوج الدرامى اللذين يمثلان معًا واجهة الدراما اللفظية لمعظم قصائد ديوان شلبى

أ) المونولوج الدرامى

"وهو مصطلح يعنى وجود علاقة ناتجة عن قراءة أو عن سماع نص شعرى معين له مواصفات خاصة، ففى كل مونولوج قضية مهمة تتعلق بسيرة شخص ما، هذا الشخص سواء كان حقيقيا أم خياليا فى الغالب هو المتحدث الوحيد، لأن الشاعر دائما يحجم عن الظهور والتحدث بصوته، وخلال المونولوج تتكشف كل الظروف الماضية من سيرة هذا الشخص التى تساعد على تفسير الموقف الراهن، كذلك يظهر التأثير الماضى أو الحاضر بشخصيات أخرى فى هذا المتحدث، إما ببعض التفاصيل التى يبوح بها أو بحيلة ما كالتغير المفاجئ فى نغمة المونولوج"[٦٤]

ولعل من أروع قصائده التى جاءت على شاكلة المونولوج (من أوراق الملك الضليل)[٦٥] و (مواجهة مع الأعشى)[٦٦] وكذلك رائعته (موقف الشوق) التى اعتمد فيها عنصرا فنيا قديما قدم الشعر العربى ألا وهو التجريد إذ جرد من ذاته شخصا آخر وأخذ يحاوره، ثم مالبث أن ترك له أمر القيادة تماما، وانقاد له طوعا تمام الانقياد وكذا اعتمد الموروث الدينى منهلا ليرتكز منه على أطياف قصة الإسراء وشق الصدر، ولم يدع فى رحلة غوصه تلك، التاريخ ولا الموروث الأدبى فنقل مشاهد الحان وأصداء الألحان وآثار الدنان مستغلا فى ذلك كله عطاء الحوار الدرامى المحكم الذى نجح تماما فى اتخاذه منبها دراميا عالى المستوى جميل الوقع، لقد انفتح شلبى فى قصيدته تلك على عالم الدراما المسرحية عبر عدة

تقنيات أهمها الاستدعاء والحس الأسطورى والرمزى تدليلا على انشغاله النفسى بقضايا إنسانية وجدانية يصبها باقتدار فنى عجيب فى شكل شعرى جميل الأداء ورائع الأثر.

وأوردنى فى موقف الشوق مهلكا ... وقال:تقدم، قلت: ويحك مهلكا
وأدبرت عنه، قال: كيف تركتنى؟ ... فقلت:لقد طافت ظنونى حولكا
فقال:وهل خل يخاف خليله؟ ... فقلت : وهل يا خل تقتل خلكا؟
فقال وهل طير يهيم بربوة ... ولا يأخذ الآفاق والريح مسلكا؟
ومد يديه، قلت: عن ذاك خلنى ... فإنك سيف فارس الموت سلكا
فقال ألا تشتاق؟ قلت: وظامئ ... إلى النور قال: النور يشتاق وصلكا
ألست مللت الليل؟ قلت:وملنى ... فقال:فنل فجرى، ودع عنك ليلكا
فقلت: وهل تمسى رفيقى؟ فقال لى ... ومن لك غيرى بعدما الليل ملكا؟
وقال: اتبعنى حيث أمضى ولا تخف ... لعلى أريك النور قلت: لعلكا[٦٧]

لك أن تتأمل بلاغة الحجاج التى تشى بجلاء عن أن المخاطِب والمخاطَب هما فى الأصل شخص واحد أو قناع اتخذه الشاعر لنفسه ليعبر عن طريقه عما يجول بذهنه، لذا سلم له القياد راضيا مقتنعا بعد فاصل من الحجاج يقود إلى شىء واحد هو التسليم فالشاعر قد مله ليله واشتاق إلى النور، ورفيقه أقنعه بأنه يملك له ما يريد، وليس عليه إلا أن يتبعه حيث يذهب، وهذا مقطع التمهيد.

وشق فؤادى، وامتطيت جناحه ... وقلت له: يا خل لم أر مثلكا
إلى أين تسرى بى؟ فقال: لحانة ... تناءت عن السمار قبلى وقبلكا
فقلت: لماذا الحان؟ قال: فلا تسل ... أتسمع قولى؟ قلت : أسمع قولكا
وقال: بها كأسان: كأس بها الردى ... وكأس بها بها المسقى يمسى مملكا
فإما يرنّ اللحن منها فلا تسل ... ألى رنة الألحان بالحان أم لكا
وحين ترانى قد ولجت فلا تلج ... فإنى أخاف النور يخطف عقلكا[٦٨]

القناع "حيلة بلاغية، أو رمز أو وسيلة للتعبير عن تجربة معاصرة، وهذا يعنى أنه لابد من أن يكتشف المتلقى بنفسه وبمساعدة القرائن النصية أن المقصود هو الحاضر، وما القناع سوى وسيلة إخفاء وإبعاد فنية، ولذلك جنح الشاعر إلى الاستفادة تناصيا من تجربة أو موقف أو رؤيا أو حدث شهير فى الماضى ليتقنع بها ويعيدها إلى الأذهان ضمن تجربة جديدة مماثلة فتتعدد أصوات القصيدة وتتفاعل هارمونيا ودراميا فيبتعد بذلك قليلا عن الصوت الأحادى والمباشرة، ويضفى على عمله الشعرى شيئا من الموضوعية والتعدد والاختلاف والتكامل والغموض الفنى الشفاف فكلما كان الحدث المستعار من الماضى شائعا فى أذهان المتلقين كان الاتصال بين الشعر وجمهوره سليما"[٦٩]

والقناع هنا قد قاد شاعرنا إلى حيث يريد هو مستحضرا من قصة الإسراء والمعراج أحداث شق الصدر وامتطاء جناح البراق والتخيير فى احتساء ما بالكأسين فضلا عن الثنائية القائمة على وجود قائد مطاع ومقود مطيع، ولكن المفاجأة تكمن فى ثالث المقاطع الذى يكتشف فيه الشاعر أن القناع اتخذه ظلا له ليصل هو إلى ما يريد، ويورده هو مهلكا موحشا جراء شوقه الزائف إلى ما لا يصح لمثله

وخلفنى باليأس والليل حالك ... وكان ظلام اليأس بالنفس أحلكا
فناديت من بين الظلام فعاد بى ... وقال لقد أنكرت يا خل فعلكا
فقلت: ونور الحان كيف أناله؟ ... فقال: تولانى، ولم يتولكا
فقلت: وكأس الملك كيف أذوقها؟ ... فقال: لقد جاوزت عندى سؤلكا
فقلت: وألحان ترن بمسمعى؟ ... فقال: لقد رنت لتعلن قتلكا
وصيرنى ظلا كئيبا وقال لى ... ألاشيك؟ أم أبقيك ظلا مَحَلكا
فقلت فهل يرضيك أن صرت هالكا ... بغيك؟ أم يرضيك أن صرت ظلكا
فقال: وهل يرضيك أن تنهل السنا ... وأصبح ظلا شاحب اللون حولكا
فقلت: إذن خادعت خلك؟ قال لى ... وأوردته فى موقف الشوق مهلكا[٧٠]

إن تساوقا ما سرديا قام فى القصيدة بأكملها محققا رابطا فنيا محكما ولقد جاء مشفوعا بنوع من الحكى القائم على آلية التراشق الحوارى الذى يذكى الحس الدرامى من جهة، ويبرز الجانب الوجدانى من جهة أخرى، وهو فى كل هذا إنما يسعى إلى هدف واحد ألا وهو إذكاء مونولوجه الدرامى الذى "يعتبر حيلة مسرحية قد اتسع استخدامه فى المذهب الكلاسيكى والمذاهب التى تلته، فلم يقتصر على التعليق على الأحداث، أو تأملها أو استنباط مغزاها وإنما تجاوز ذلك إلى أن صار يؤدى أحيانا ما تؤديه السينما اليوم بواسطة ما يسميه السينمائيون "فلاش باك" أى العودة إلى الماضى حيث يقف فى الفيلم سير الأحداث وتطورها، لتعود بنا الكاميرا إلى ماضى البطل والبطلة لتعرض علينا أحداث ذلك الماضى التى تعزز الأثر النهائى بقصة الفيلم"[٧١]

وفى مثل هذه الأعمال لا يمكننا فصل الحوار الداخلى عن صراعات الشاعر النفسية لأن الحوار الداخلى فى أصله ما هو إلا انعكاس حى للصراع الدائر فى نفس الشاعر، فالصراع دافع والحوار مظهر ينقل الشاعر عبره ما يعتمل بذاته، وكلما كان الصراع مركبا اشتد الحوار وازدادت حدته.

"وعوامل نشوء هذا الحوار كثيرة، منها ما هو اجتماعى أو سياسى أو حضارى أو ذاتى، وتؤدى هذه العوامل وغيرها دورا فى تشكيل خصائص هذا الحوار وأهدافه، وثمة عوامل تعود إلى ذاتية الشاعر أو الشخصية وحاجاتها ودوافعها، ومنها ما يعود إلى الخصائص التعبيرية والجمالية وغيرهما"[٧٢]

ب) الديالوج الدرامى

وهو ما يعرف فنيا باسم الحوار، وللحوار الدرامى عامة وظائف أهمها أنه يدل على طبائع الشخوص ودخائل النفوس، ويسهم فى تطوير الشخصية ويوضح المواقف، ويساعد على معرفة الفعل الدرامى ويحلل أسبابه ويدفعه باتجاه الذروة فالنهاية، ويساعد على تلوين المواقف باللون العام وعلى نمو الفعل واكتماله"[٧٣]

والحوار هو الركن الأهم فى إذكاء روح الصراع ودفعه إلى بلوغ الغاية المرتجاة من وراء أى عمل فنى.

والحوار "ظاهرة بارزة فى بنية القصيدة المتكاملة، وليس الحوار مقصودا لذاته، وإنما هو وسيلة لتقديم حدث درامى، أو هو نوع من الفعل"[٧٤] وهو يخلق التوتر ويعمق الحركة ويغوص وراء الحقائق النفسية [٧٥]"

"ويبين الحوار طبيعة الصراع والقوى المتصارعة والقدرات العقلية التى يتمتع بها المحاور ودرجة العمق والكثافة فى حواره، ودرجة الصلابة الوجدانية ومستوى الثقافة التى يتمتع بها، ونوع مواقفه وأفكاره وأهوائه، وتماسك شخصيته أمام القوى المتصارعة وعنادها"[٧٦]

وشلبى متميز فى إدارة معظم قصائده على نمط الديالوج الدرامى، وله قدرة فذة على حبك آلية التراشق الحوارى وإدارتها بشكل فنى رفيع على شاكلة روائعه (حوار خمرى مع أبى نواس) و (موقف الحيرة) و (المهرج) و (بعض الشذا) التى استلهم فيها قصة موسى عليه السلام مع الخضر وأدارها فى شكل ديالوج درامى متكامل الأركان مستغلا عطاء الإيجاز والسهولة والابتعاد عن التعقيد والنأى عن المحسنات البديعية المتكلفة

تبعته حتى إذا أوغلت أدمنت الشذا
وقال: دهرا تحتذى بى، قلت: نعم المحتذى
إنى أراك فى الزمان للحيارى منقذا
فقال مرنى كيف شئت قال كن منفذا
ولا تسلنى إن أقل فى الليل شمس ، كيف ذا؟
وإن رأيتنى تركت لا تسل أن آخذا
فقلت سمعا، قال لى غدا تكون جهبذا
وحبذا أن لو عرفت السر قلت: حبذا

الجميل فى مقطع التمهيد أنك لا تكاد تشعر بوجود متخاطبين على الرغم من تكرار(قال– قلت – قل) ولعل ذلك راجع فى أساسه إلى ذلك التلاحم الشديد بين العبارات الذى ذكاه الشاعر بآليتى التدوير أولا، وضيق صدر البحر ثانيا لكونه جاء مجزوءا، فضلا عن ذوبان

شخصية المتعلم الساعى إلى الحقيقة فى معلمه الذى وضع لاتباعه شروطا حادة ولكن يبدو أن تلهف المحتذى لمعرفة السر سيدفعه إلى الفكاك من المشروط

وقـــال: صـــبرا يـــافتى حـــتى أريـــك المنفـــذا
ســـألته: حـــتى مـــتى؟ أجـــاب: حـــتى تنفـــذا
وإن تســـــلنى مـــــرة أخـــرى ، فـــلا لـــن تنقـــذا

ستجد أن لكل كلمة وظيفة فى البناء الدرامى العام للقصيدة وستجد أن حواره الدائر هنا يشد أزر الحدث العام، وينقل بصدق حال الساعى للمعرفة فى شغفه وحال العارف فى ثقته فيما يملك من أواصر تلك المعرفة

وقـــال: تبقـــى دائمـــا بـــلا شـــراب أو غـــذا
فقلـــت: كيـــف ســـيدى فقـــال يكفيـــك الشـــذا
ولاتســـــلنى مـــــرة أخـــرى ، لـــئلا تنبـــذا
وقـــال لى: مـــن ذاق كاســـات الهـــوى تلـــذذا
ورحـــت أحســـو مـــن يديـــه خمـــرة علـــى القـــذى
وأكتـــــوى بنـــــاره ولا أبـــــالى بـــــالأذى
حـــتى إذا انتشـــيت قلـت: سـيدى مـا السـر ذا؟
فلـــم يجـــب، ولم يشـــر لكنـــــه تعـــــوذا
وقـــال: قـــد خرجـــت عـــن حـــدود مـــن تتلمـــذا
وهكـــذا الفـــراق، قلـــت كيـــف؟ قـــال هكـــذا
فقلـــت : أبغـــى- ســـيدى- ســـر الهـــوى أو الشـــذا
فقـــال: حيـــل بيننـــا فقـــد جهلـــت ذا وذا[٧٧]

حقا لقد أثبتت مقولة "لا شيء يولد من لا شيء" صدقها، لأن تناسلا ما دائم القيام بين شيت الإبداع وبعضها، ولقد أكد البعض أن "كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى"[٧٨] وما الإنتاجية النصية فى حقيقتها سوى "ترحال للنصوص، وتداخل نصى، ففى فضاء معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة ومتقطعة من نصوص أخرى"[٧٩]

وشلبى أقام حواره ظلا لقصة كاملة الأركان نقلها لنا القرآن الكريم فى سورة الكهف، فاستوحى خيوطها وصنع لها سياقا شعريا خاصا ليحقق لنصه انفتاحا خاصا متما بذلك تفاعلا يقوم على التعدد والثراء.

٢- الصراع:

وهو العمود الفقرى للعمل الدرامى[٨٠]، "ويكون الصراع بين إرادتين، ولذلك هو ذو علاقة بالشخوص المركبة المعقدة، فإذا كانت الشخصية مسلوبة الإرادة فهى لا تصلح للصراع الدرامى، لأنه ينشأ من موقف ناتج عن إرادة، ويكون بين إرادتين متقابلتين أوقوتين، كالشر والخير، والعقم والخصب، وتحاول إحدى القوتين قهر الأخرى"[٨١]

هذا وقد يكون الصراع قيميا تحكمه أعراف المجتمع شأن الصراع الذى حرمه من ابنة الجيران فى رائعته (ليلى) والتى حكمت عليهما فيها الأعراف حكمها على ليلى العامرية ذاتها، فحرم منها وصارت ذكراها فى دمه نارا تملأ ليله بعد أن كانت هى نسيما يملأ نهاره، وقد يكون صراعا من أجل المعرفة شأن ما كان فى رائعته (بعض الشذى) وقد يكون صراع بقاء ووصول شأن (موقف الشوق) وقد يقوم على الخداع والاستدراج شأن ما جاء فى رائعته (المهرج) وقد يكون مع الطبيعة والواقع المحيط معا، شأن ما جاء فى رائعته (وليمة لأسماك البحر) أو مع الطبيعة فقط شأن ما كان فى (دائرة).

"وينبغى أن يكون الصراع فى بنية القصيدة المتكاملة مواكبا لتطورها الفنى، فالتطور حركة صاعدة، والصراع أساسها لأن التطور نتاج متناقضات متصارعة"[٨٢]

ولعل من أشد أنواع الصراع أثرا فى النفس ذلك الصراع الداخلى الذى يقوم داخل الذات بين قوتين تتنازعان المرء ذاته، وينتقل ذلك التنازع الداخلى على مفردات الأشياء من حوله شأن ما كان فى رائعته (مكابدة)[٨٣] التى يشى عنوانها بمضمونها إذ يقوم تنازع داخلى بين المبدع وذاته وينعكس على الطبيعة من حوله فتبدو فراشات هائمة حول سنا ضعيف يمتد فى جنبات صومعة مظلمة الأركان، يقبع داخلها راهب يضرع هامسا بأصوات لها نغم ممتع يختلف فى مبعثه السمار كما يختلفون فى تأويل ما يسمعون

صـــومعة.. وراهـــب يضـــرع ... مطفـــأة جهاتهـــا الأربـــع
لكنمـــا همـــس يشـــع الســـنا ... ســـرب الفراشـــات لـــه يهـــرع
تســـاءل الليـــل وسمـــاره ... مـــن ذلـــك المغـــرد الممتـــع؟
أنفثـــة الســـحر؟ أأحزانـــه؟؟ ... فانشـــطرت بنارهـــا الأضـــلع؟
أم روحـــه الهـــائم فى خلـــوة ... لـــيس لـــه فى ســـاحها موضـــع؟
كأنهـــا الحـــان، وكاســـاتها ... جمـــر، وخمرهـــا الأســـى الطيـــع

فى مطلع القصيدة نوع من السردية الخاصة التى تدعم آلية البناء الدرامى، وتسعفه بمنبهات إثارية وإشارية تحمل إذكاء متعمدا للصراع ولحركته ولجوه العام الذى خلقه الشاعر له بفنية واقتدار، ولعل لتقنيته المحكمة تدخلا فى إدارة المشهد وتوجيهه التوجيه المقصود، الرامى إلى ربط مضمون العمل بالحركة الفكرية التى يتغيا الشاعر نقلها، فالتأويلات تذهب فى تفسير منبع الإبداع مذاهب شتى، فمن أى عيلم مفقود القاع يمتاح هذا الشاعر ذلك الخمر المسكر؟ أم أنه يمتاح من أدمع أحزانه؟ وأى تفرد هذا الذى يتسم به حتى لكأنه منقطع وحده فى وسط بلقع موحش، وكأنه يشرب فلا يرتوى، ويجوع فلا يشبع.

مـــن أى نبـــع غـــائر يـــترع؟ ... أم احتســـاه الحـــزن والأدمـــع؟
كأنـــه قافلـــة وحـــده ... وحولـــه الجبـــال والبلقـــع
وقلبـــه الظـــامئ لا يرتـــوى ... وحزنـــه الجـــائع لا يشـــبع

التجربة الشعرية "يستغرق فيها الشاعر لينقلها إلينا فى أدق ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجى ، فتتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التى تتمثل فى النفس أو فى الفرد، إزاء الأحداث التى تحيط به بل إن التجربة لتنبض بحياة تفتح عيونها على حقائق قد لا تبين عنها حقائق الحياة، أو حالات النفس، كما تبدو لأكثر الناس، وقد تقصر كلمات اللغة وقواميسها عن الكشف عنها، إذ إن الصورة الشعرية وما تتضمنه من إيحاء أقوى تعبيرا وأثرا"[٨٤]

شلبى هنا ينقل لنا صراع التجربة الشعرية التى تدور بين الشاعر وما حوله حال معاناته عملية المخاض الشعرى وتدور بينه وبين نفسه حال اندماجه فى حميا إبداعه.

والمخيلة الدرامية للشاعر هنا قد سمحت بوجود حدث شعرى يقوم على درجة من درجات الصراع، والصراع هنا يعتمد البنية السردية والتوظيف الرمزى ووجود بعض الشخوص كالسمار والحورية والملائك فضلا عن مشاركة الطبيعة بوصفها خلفية درامية تنعكس عليها ظلال الواقع المعيش، وهذا بدوره قد أبرز إنشائية هذا المقطع وأضعف توتر القصيدة العام، فبدا تمهيدا لمقطع الختام

دعته للبحار حورية ... وليس من شط له يقلع
مبطئة خطاه ...أحلامه ... وعمره..هو الذى يسرع
وكلما ناءت به زفرة ... سما به غناؤه الطيع
تحت السماء راهب يضرع ... وومضة من همسه تسطع
رددت الريح تراتيله ... فازدحمت ملائك تسمع
واشتعل الليل بأشجانه ... فارتشعت أنجمه الخشع
كأنما وحى نبى سرى ... فليسمع الناس له وليعوا

لقد خفت الأداء الدرامى فى هذا المقطع بفعل سيطرة ضمير الغائب الذى يعود على الشاعر مما أبرز الحس الغنائى، إلا أن الصراع ظل قائما بين الراهب وما حوله من مفردات الطبيعة التى شاركته غناءه وكأنه وحى لنبى وجب على الناس اتباعه، ولقد فرض

هذا التعتيم نفسه على المشهد لدرجة دفعت السمار إلى محاولة كشف الأمر ليصلوا فى النهاية إلى أن تلك المكابدة الظاهرة فى ذلك المشهد الدرامى إنما هى قصيدة وشاعر يبدع

تســـــاءل الســـــمار: أى الربـــــا؟ وأى طـــــير ذلـــــك المولـــــع؟
إن يكـــــن العطـــــر بـــــه روعـــــة فـــــإن فـــــوح شـــــدوه أروع
وقيـــل : مـــن بـــث الشـــذا والســـنا بـــأدمع ملتاعـــة تلـــذع
قيل الدموع والسنا والشذا قصـــيدة وشـــاعر يبـــدع[٨٥]

٣- تطور الحدث (الحبكة)

بما أن البناء الدرامى هو بناء قائم فى أصله على الترابط الفنى والتراتب التنظيمى فإن توفر الحبكة مطلب أساسى لابد من وجوده، والحبكة مصطلح "يضم الفعل الخارجى والفعل الداخلى معا، فهو المصطلح الأولى الذى تنطوى تفرعاته على عموم فن بناء التعاقب الزمنى فى الفن"[٨٦]

أو "هى ترتيب الفعل خلال الزمن، تشكل البداية والوسط والنهاية مسيرة خلال التاريخ الزمنى، وفى التدفق توجد السببية"[٨٧]

والحبكة المتميزة تقود إلى تعبير درامى متميز، والتعبيرالدرامى المتميز هو " التعبير الذى يصلنا إلى الموضوعية وإلى الأداء الحى التفاعلى وتعددية الإفضاءات الإيحائية"[٨٨]

ولكى يكون العمل الدرامى ناجحا فلابد من توفر التسلسل العضوى وذلك لكى "يتوسع التعبير الإنسانى، فتختفى سلطة المبدع ، سلطة الذات المباشرة فى التعبير، وتختفى معها كذلك سلطة الراوى، ناقل الخبر والحوار، لتعوضها سلطة الآخر، من أجل مشاركة أكثر شمولية فى التعبير عن الواقع المتجدد، وبذلك تفقد الغنائية أحاديتها، وبساطتها وينهار نهجها البنائى الذى يتميز بالتكرار والاجترار، أمام نهج منظومى آخر يستند إلى تعدد العناصر والعلاقات الزمنية والشعورية فى القصيدة، وآليات التكاثر والتفاعل والتوليد الرمزى"[٨٩]

والخطاب الشعرى الحديث يميل إلى توظيف تقنيات عصره حتى يتسنى تجسيد الرؤية الشعرية الحديثة بما فيها من تشابك وتعقيد، ولجوء الشاعر إلى هذا البناء الشعرى المركب ليس نوعا من الإغراب أو الحذلقة الفنية وإنما هو استجابة لضرورة التعبير عن الرؤية الحديثة التى لم تعد خيطا شعوريا بسيطا وواضحا مثلما كان فى الماضى، وإنما أصبحت جديلة شعورية متماسكة ومتشابكة الخيوط، فهى مزيج من المشاعر والأحاسيس والرؤى المتشابكة، ومثل هذه الرؤية الخاصة تحتاج إلى بناء فنى معقد ومتشابك مثلها، ليستطيع تجسيد أبعادها المختلفة"[٩٠]

وعلى كلٍ فإن البناء الدرامى "كيان قائم بعضه فوق بعض، ومرتبط جزؤه بكله فى منطق ونظام شعريين، ويعنى بناء الحدث ترتيب الجزئيات المختلفة للبناء وتدرجها من الحادثة إلى بدء الصراع إلى تدرج الحوادث داخل الحبكة واشتباكها بالتشويق والصراع والعقدة والذروة والحل"[٩١]

ولعل فى قصيدته (حوار خمرى مع أبى نواس) ما يطفئ غلة الباحث عن تلك الحبكة إذ وفر لها جانب التشويق بدءا منذ إبرازه خلافا حادا بين الشاعر وقناعه حال إصرار الأول على البكاء واقفا على رسم من نزحوا ، وإباء الأخير إلا الجلوس لاحتساء الخمر وصولا إلى الثمل الكاشف، ووفر فيها صراعا حادا قائما على توجس الشاعر وخوفه من البوح، حتى ينجح القناع فى إقناعه باحتساء الخمر ليجد سبيله إلى اللواذ من ذلك الخوف وينهى صراعه الداخلى بالمكاشفة

فقلت..قال إليك الكأس صافية　　فقلت:....قال بها المحزون ينشرح
خذها معتقة، قلت : الهوى تعب　　فقال: ما من هوىً إلا ويتضح
فقلت: يا طيف، قد صيرتنى شبحا　　فكيف يذوى على أطلالك الشبح؟

وإذا كانت العقدة متمثلة لدى شاعرنا فى صمته عن افتضاح أمر قومه وما صيروا إليه البلاد، فإن حل العقدة قد تمثل فى الثمل القائد إلى الإبانة والمصارحة

ورحت أجرعها..حتى امتزجت بها وقد تماوج فيها الحزن والفرح
فقال : زدنى غناءً.. قلت: زد قدحا ففى الحنايا إلى الأسرار مفتتح
فقال: بح بالذى يطفو على حبب فقلت: سرّ بكأس الخمر يفتضح
فقال: صف ما تراه.. قلت مذبحة وموطن بحشود الجن يكتسح[92]

وعلى هذه الشاكلة يمضى الشاعر فى كشف المستور لقناعه أو لذاته التى جردها من نفسه وأدار عبرها صراعا بينيا انتهى إلى المصارحة المرة، ولقد جاءت تلك المصارحة عبر تسلسل عضوى محكم، هذا التسلسل لم يوفره شلبى لمعظم قصائده، نظرا لغلبة الجانب الغنائى شأن ما كان فى (أغنية إلى غائبة) و (لقاء) و (الطريق إلى عالم الحب) و (ابتهال)[93] وغيرها من القصائد التى غلبت عليها الغنائية فجاءت ضعيفة الحبكة باهتة التطور على عكس ما نراه مثلا فى قصيدته "موقف الحيرة"[94] التى وفر لها حبكة درامية عالية المستوى عبر سعيه الدائم إلى المعرفة، فالقصيدة وإن بدت منطوية على بعد فلسفى عميق إلا أنها كشفت عن حس درامى يعتمد التسلسل الهرمى قائدا إلى الذروة، مشفوعا بتوتر متصاعد سيق عبر تقابلات ضدية تدع الحليم حيرانا، لأن الرغبة فى الوصول للذة والشهوة القائدة إلى سبل المعرفة مثلتا دافعا قويا يقود إلى الذروة، وبالذروة اللذة المرتجاة منذ الاستهلال

أوقفنى..فاقشعرت الذات	وقال لى: فى الوقوف لذات
فقلت: يا موقفى..الوقوف سدى	مالم تطف بالقلوب آيات
فقال: آياتها اهتزازتها	إن الهوى فى القلوب هزات
وراح يطوى السنا، وينشره	فراوحت ظلمة ومشكاة
وقد بدا النهر والسراب معًا	وفى السماء الطيور أشتات
فقلت: يا موقفى..الطيور سعى	لعشها صائد وحيات
ومن ينابيع حزنها شربت	ومن سموم العذاب تقتات
قال: أجل .. فى الرواح غدوتها	وفى اغتداءاتهن روحات
فقلت: يا موقفى..النجوم هوت	قال: نعم فى الهُوِىّ ومضات

فقلت: يا موقفى الرياح بكت	قال بخٍ فى البكاء ضحكات
فقلت : يا موقفى الربا ابتسمت	قال: ابتساماتهن أنات
فقلت: وهل فى الجنان من لهب	قال: كما فى اللهيب جنات
فقلت: واحيرتا..قال صهٍ	قلت: إذن فى الوقوف زلات
فقال: يا أيها الشريد إذا	احترت اقتربت اقشعرت الذات
ولاتقل: فى الوقف خافية	ففى خفايا الوقوف لذات

التوتر هنا ظاهر فى القصيدة، وللتوتر دور جلى فى إحداث التشويق، وهونابع فى أصله عن "القلق الذى تعيش فيه الشخصية أو عن التناقض والتقابل، وقد يقوم التوتر مقام الصراع، ويكون تطور التوتر موحدا فى علاقته بالذروة التى يتجه إليها"[٩٥]

وهذا التوتر هو الباعث الأول إلى الوحدة العضوية، لأنه يمثل العمود الفقرى للعمل، إذ عليه تقوم القصيدة ، فهو يعد مركز التحكم فى الحركة الدرامية إذ يعتمد كل بيت على ما سبقه، ويستند بما يليه، وتظل الحركة تقود القارئ إلى الذروة "والصدام هو ذروة الدراما، كما أنه النتيجة الحتمية لاستمرار الصراع، وبالصدام تتحطم إحدى القوتين المتصارعتين، وأحيانا كلتاهما، بحيث يصبح لامفر أمام جميع الأطراف المتصارعة من إعادة تشكيل أنماط السلوك البشرى والعلاقات الإنسانية"[٩٦]

والصدام قد حدث بين الشاعر والقناع فى (حوار خمرى مع أبى نواس) و حدث فى (موقف الحيرة) بين الشاعر وموقفه الذى فسر له مرائيه على عكس ما يبتغى فزاد حيرته إلى أن حدث بينهما صدام كاشف ، فعلى حين اعتبر الأول أن الوقوف لذات، اعتبر الشاعر أن فى الوقوف زلات، وقادهما العرض فى مستهل القصيدة إلى العقدة المتمثلة فى الصدام ثم إلى الحل الذى جاء متمثلا فى الاقتراب المصحوب بقشعريرة الذات وصولا للذة الكامنة فى خفايا الوقوف.

وقد وفر شلبى لمعظم قصائده القائمة على الحبكة ذلك النوع من الصدام القائد إلى المتعة الفنية، والمحقق للترابط الفنى شأن ما أحدثه فى قصائده (مكابدة)[٩٧] و (الدراويش)[٩٨] و (موقف الشوق)[٩٩] و (المهرج)[١٠٠] و (بعض الشذا)[١٠١] إضافة إلى رائعتيه (من أوراق

الملك الضليل)[١٠٢] و(مواجهة مع الأعشى)[١٠٣] اللتين بلغت فيهما الحبكة الفنية ذروتها وحقق الشاعر فيهما لنفسه تطورا فنيا لافتا على مستوى التجربة والأداء، مما يدل على أن تطورين ما قد واكبا شخصيته الفنية أحدهما نفسى والآخر فكرى، أضاء من خلالهما زوايا لتجارب شعرية ناضجة.

٤- الحكاية

قديما قال أرسطو: "إن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر من صانع أشعار، لأنه شاعر بفضل المحاكاة، وهو إنما يحاكى أفعالا"[١٠٤]

والحكاية "هى الخبر الذى يستمده الشعر من الأسطورة أو الدين أو التاريخ أو التراث الأدبى أو الشعبى أو الواقع المعاصر، وهى تعود إلى الماضى وتكون معروفة سابقا"[١٠٥]

ولايقوم حدث درامى مؤثر إلا على أكتاف حكاية مؤثرة، وتجويد بناء الحكاية، حتى وإن كانت معروفة سلفا، إنما هو تجويد وتحسين للعمل الشعرى نفسه، والشاعر المجيد هو من يملك القدرة على إعادة بناء الحكاية بل إعادة إنتاجها بشكل يتماهى وواقعنا المعيش، وشلبى أجاد استخدام مصادر بنائه الدرامى على ما رأينا حال تناولنا هذا المبحث وأجاد تدوير الموروث بشتى شيته وإعادة إنتاجه، فحكاية الملك الضليل مع زوجه أم جندب معروفة فى تراثنا الأدبى ومتواترة ، وقصة حكمها لعلقمة الفحل محفوظة للجميع، لكن أن يحيلها شلبى إلى حكاية حال يفتضح من خلالهما واقعنا المعاصر، تلك هى العبقرية، وليس خافيا أن "التشابه بين دوافع تجربة شعورية تمت فى الزمن الماضى، ربما تكون قد سقطت من الذاكرة، واستقرت فى عمق اللاوعى ، وبين دوافع تجربة شعورية راهنة، هو المعول الأساسى فى استدعاء التجربة الأسبق التى تم تمثلها، كما يشترط فى الدوافع المشتركة بين التجربتين أن تكون نشطة، أى ذات قدرة على تحفيز عملية الإعلاء داخل وعى الشاعر"[١٠٦]

وشلبى فى استدعائه إنما يبكى حال من يسوس ولا يجيد، كما يبكى فى حكايته مع الأعشى حال الأمة وقد أخطأت أرحامها النطف فبدا خلفها مسخا مقطوع الصلة بسلفها، وهو فى استدعائه قصة ليلى العامرية إنما يحكى واقعا عربيا متوارثا، ويقص علينا

مآل الحب الموءود بفعل الأعراف الاجتماعية الموروثة ، فهو يسقط بوعى ما كان على ما هو حادث، حتى لكأنه ينعى حالا تتغير فيه الشخوص، ولكن تبقى أعرافه راسخة رسوخ الجبال.

وهو حينما يحكى لنا حكاية ذلك الطائر الحزين التى تتكرر كل مساء لا يتغير منها شىء حتى لكأنها دائرة، وهو عنوان القصيدة، يدور الطائر فى فلكها ولا يملك عنها فكاكا، حتى لكأن الأحداث ذاتها تعيد إنتاج نفسها، وبالكيفيات ذاتها.

وشلبى فى قصيدته (صاحب) يحكى لنا حكاية من واقعنا المجتمعى، حكاية بعض الأصدقاء الذين لا يصونون الصداقة ولايعرفون لها معنى، ويتحولون بدافع الحقد والموجدة إلى سم زعاف، وسكين خفى، ويبين من جهته كيفية علاجهم عن طريق صيانة مالم يستطيعوا هم صيانته، وكذلك رأينا شلبى يبنى عملية المخاض الشعرى ومكابدة الإبداع فى شكل أحداث بناها هو بناء جديدا فى رائعته (مكابدة) التى ساقها فى شكل سيناريو درامى متكامل الأركان، فضلا عن قصائد المواقف عنده وقد ساقها كلها فى شكل حكايات تدور فى فلك التطلع للمعرفة والسبح فى عالم الروحانيات.

وهو يتميز بقدرته على الإمساك بخيوط الأحداث، ويعرف كيف يديرها باقتدار فنى، وحبكة درامية رائعة وبخاصة حينما تتعلق بواقع عشناه، على نحو مافعل فى رسم أبعاد رائعته (وليمة لأسماك البحر) كما أنه يراعى جيدا إيفاء الحكاية كافة أركانها فيوفر لها وحدتها العضوية وزمان ومكان دوران الأحداث، فضلا عن الصراع المحكم الذى يكون فى معظم الأحيان صراعا نفسيا "ومهارة الشاعر لا تتجلى فى القول وتنميق العبارة، ولا فى مجرد التعبير عن خلق، ولكن فى تركيب الأفعال وترتيبها"[١٠٧] وهذه الدرجة من الإجادة توفرت لدى شلبى فى معظم قصائده.

ثالثا: المظاهر الدرامية

١- تعددية الأصوات

"إذا كانت القصيدة الغنائية ذات بعد واحد، وصوت واحد، ومستوى واحد، وهى تتدفق من خلال هذه الأحادية، فإن القصيدة المتكاملة مركبة تتكامل بمستوياتها وأصواتها وأبعادها من خلال العلاقات المتفاعلة المتشابكة"[١٠٨]

وشلبى مولع بإقامة حوار دائم بين شخصيات متعددة تدور فى ثنايا قصائده وفى الغالب يمثل صوته إحدى هذه الشخصيات، والشخصيات هى مديرة الحوار وهى لب الصراع الدائر، وهى مثرية المستوى الدرامى فى العمل، "وتعدد الأصوات ضرورى فى العمل الدرامى، وليس من الضرورى أن يقوم الحوار بين شخصين، فقد يقوم بين إرادتين وموقفين داخل الذات الواحدة، ويعنى تعدد الأصوات مناخا ملائما للصراع، فتنقسم الذات على نفسها، فنرى من خلال ذلك رغباتها وصفاتها، كما نرى الوجه الآخر الذى يقف أمام تحقيق هذه الرغبات"[١٠٩]

وتعددية الأصوات تدور فى شعر شلبى على غير محور

أ)تبادل الأفكار فى الحوار

وهذه سمة مميزة للشعر الجيد، وذلك لأنه يوفر عملية التكثيف الدرامى من جهة لاعتماده على الاختزال والإيجاز، كما أنه يثير انتباه المتلقى من جهة أخرى، ويدفعه لإعمال فكره، ولنا أن نطالع هذا المظهر فى رائعته (من حكايا عاد)

قيل للعراف: هل من نبأ	قال : ليس الأمر بالمختبئ
قيل: ...قال النهر ينبئنى	عن زمان منذر بالظمأ
قيل: ...قال النهر لايبقى به	غير أحجار وبعض الحمأ
قيل: ...قال الأفق لا يسرى به	غير مزن بالأسى ممتلئ

قيـــل: ...قـــال الأرض لا يبـــدو بهـــا	عنـــد بـــدء الجـــوع لـــون الكـــلأ
قيـــل: ...قـــال الخـــوف يســـتوقفكم	يجهـــض الأحـــلام فى المبتـــدأ
قيـل: ...قـال قـال الـدرب فى ترحـالكم	لايقيـــل الخيـــل إن تنكفـــئ
قيـــل: ...قـــال المـــوت قـــد يحصـــدكم	بســـيوف أغمـــدت فى الصـــدأ
قيـــل: ...قـــال النـــار قـــد تـــأكلكم	دون أن تـــدروا وإن تنطفـــئ
قيـــل..يـــاعـــراف قـــد أفـــزعتنـــا	قـــال: هـــذى دمدمات الخطـــأ[١١٠]

نحن هنا أمام شخصيتين متباينتين، سائل ومسئول، سائل لا يكاد يسأل ومسئول يجيب فينبئ عن كنه السؤال، حتى لكأنهما شخص واحد، يدير السؤال فى داخله ثم يجيب مخبرا عن النهر الذى سيجف والأفق الممتلئ بالأحزان والأرض الخالية من الكلأ، والخوف الملازم والدرب الممض، والموت الحاصد للأرواح،، ثم أخيرا النار التى ستأتى على الجميع، والجميل أن فكرة السؤال لا تكاد تطرأ على ذهن السائل حتى بتلقفها المسئول مجيبا فى دقة وإحكام حتى لكأنه لا يريد أن يدع للجدل مجالا، وهذا عين مافعله فى حواره الخمرى مع أبى نواس حين قال

فقلت..قال: إليك الكأس صافية فقلت:...قال: بها المحزون ينشرح[١١١]

وهذه تقنية درامية رفيعة المستوى تنم عن حس شعرى عالٍ، وحبكة فنية رائعة.

ب)تعددية الشخصيات

وهذه التعددية ركيزة أساسية من ركائز الدراما المتكاملة بحيث يوفر الشاعر لعمله مجموعة من الشخصيات يدور بينها حوار كامل فى زمان ومكان، ويولى حواره هذا عناية فائقة، ويخط تحولاته بدقة على شاكلة ما كان فى رائعته (من أوارق الملك الضليل) التى وفر لها شخصيات بعينها تعيها ذاكرة القارئ.. الملك الضليل بتهوره، وأم جندب بحنكتها وعمق فهمها وعلقمة برقته ودقة وصفه، وهم جميعا محاور الصراع الذى جاء مكثفا بشكل فنى بديع، بحيث سلمنا الشاعر من مقطع إلى آخر دونما عناء، فبدا إيقاع هذه الدراما القصيرة إيقاعا هادئا، على الرغم من اشتجار العواطف داخل ذات امرئ القيس، وصرامة الصراحة فى كلمات أم جندب، إلا أن شلبى تمكن من جعله صراعا هامسا داخل الذوات المتحاورة

تقـــول لـــه: لم تبـــد إلا حماقـــة ... توارثتهـــا دهـــرا عـــن الجـــد والأب
فـإن صـحت بالصـوت القبـيح: تباعـدى ... فهمـس الـذى نادمـت نـادى: تقـربى
"خليلـــى مـــرا بى علـــى أم جنـــدب ... أقـــض لبنـــات الفـــؤاد المعـــذب"
تهـــاوى وحيـــدا لـــيس إلا جـــواده ... لديـــه وفى عينيـــه دمعـــة مـــذنب
قضى الليل فى الصحراء يبكى وما درى ... على الملك يبكى؟ أم على أم جندب[١١٢]

وقد يلجأ شلبى إلى تيمة إبداء هواجس بعض شخوصه دون إشراكها فى الحوار مباشرة، شأن ما فعل مع شخص "الأعشى" ميمون بن قيس حين نصحه صاحبه بأن يتبعه علّه يكشف له سره أو يسأله أغنية أوما إلى ذلك ، لكن سعيه ينتهى بإعراض الأعشى عنه، واكتفائه بالصمت، وتركه ثوبا باليا لا قيمة له.

جـ- الجوقة:

هذا وقد يلجأ إلى تعددية الأصوات عبر مجموعة شخصيات تأتى على شكل جوقة، وهى وسيلة فنية قديمة استخدمتها الدراما فى فترات مختلفة من تاريخها، وقد تنوعت وظائفها، وأغراض استحدامها، واختلفت باختلاف الفترات التاريخية، وقد تكون الجوقة ذات وظيفة فكرية فضلا عن كونها تضفى على العمل شمولية جلية، فتحركه تجاه هدف بعينه شأن ما جاء فى قصيدته (مبايعة)

لمـــا رأى نجمـــا شـــفيف اللـــون خلـــف الأفـــق راقـــه
قـــام الغـــوى إلى عصـــاه بعـــدما اســـتدعى رفاقـــه
قـــالوا لـــه: ســـبحان مـــن جعـــل الصـــدور لهـــا انشـــقاقه
فـــاطرح علينـــا مـــا تـــراه فكلنـــا شـــاء انعتاقـــه
قـــال: اسمعـــونى واتبعـــونى وقـــت ســـكر أو إفاقـــة
مـــن شـــاء أن يســـعى معـــى لابـــد أن يبـــدى اشـــتياقه
قـــالوا وكيـــف؟ ..فقـــال: إن الـــنجم قـــد رفـــض انبثاقـــه
قـــالوا لمـــاذا؟ قـــال: إن الشـــمس قـــد شـــدت وثاقـــه
قـــالوا: وكيـــف نفكـــه؟ هـــل تســـتطيع بنـــا لحاقـــه؟
قـــالوا اقطفـــوا ورد الـــدماء وقـــدموا لى منـــه باقـــة
قـــالوا جميعـــا: قـــد أذقنـــاك الـــذى تهـــوى مذاقـــه
أو هـــل يعيـــد لنـــا الـــدم المســـفوك إلا مـــن أراقـــه؟
قـــال: اهتـــديتم للطريـــق فحـــاذروا يومـــا فراقـــه[١١٣]

إن لسان الجوقة هنا هو لسان حال العرب جميعا، فقد بايعوا مخادعيهم على السمع والطاعة فما كان من المبايَعين إلا أن قادوهم جميعا للهلاك، وكانت بئست المبايعة، ولأن الشعب العربى بطبعه لين القياد، ولأنه يُستهوى بسهولة ويُخدع بيسر، فقد وحد شلبى صوتهم وجعلهم جوقة يبايعون قائدا ضالا مضلا فى صوت واحد، وبوسيلة واحدة، وإذا به يرتد بهم ماشيا للوراء، وإذا بهم يرتدون بثبات خلف أزمنة الحماقة وراء قائدهم الذى يرعى نجمه من فوق ناقة.

وشلبى فى لجوئه لتعددية الأصوات عامة فى معظم قصائده إنما يسعى إلى إكساب أعماله درجات متفاوتة من الإثارة والتشويق ولتكون حواراته وسيلة أساسية فى بناء قصائده.

٢- التكثيف الدرامى

الدراما بطبيعتها لا تميل إلى الإسهاب، ولا تعتمد الشرح والتفصيل أساسا تعتد به، بل إنها تبدو إلى الإيحاء أقرب منها إلى المصارحة، والتكثيف والاختزال بدهيتان معروفتان فى الدراما، ومعروف أن الإيحاء ينأى بالشاعر عن المباشرة والسطحية ويسبح بالقارئ فى عوالم خاصة من التفكير والتأمل، وكلما كان الشاعر قادرا على الإيجاز، وفر لعمله عوامل النجاح، وأبعد عمله عن الترهل والإطناب، وصنع لعمله إيقاعا خاصا.

وشلبى أدرك ضرورة التقاء الشعر بالدراما من هذه الجهة، فبدا فى معظم أعماله مختزلا معانى عظيمة فى أبيات قليلة مع الوفاء بالمعنى المراد ودونما إخلال، وتكثيفه ذاك لم يخل بصوره، ولم ينل من جلال تجاربه، فجاءت بعض أعماله على الرغم من اختزالها بشدة، حاملة أبعادا فنية جليلة شأن ما كان فى قوله:

لأنــه لم يكــن حكيمــا ولا رشــيدا ولا حليمــا
ولا تقيــا ولا رحيمــا اختير فى أمتى زعيما[١١٤]

فهذه مواصفات مكثفة أوجب شلبى توفرها فى كل من يسعى للزعامة فى بلادنا، وشلبى قد اكتفى فيما ساق بوصف لوحة فنية حقيقية ارتسمت أمام عينيه نظرا لتوفر خيوطها فيمن يرى من زعماء، ولك أيضا أن تتأمل آلية التكثيف فى ثنائية (انتهاء) إذ يقول:

قيدونى تحت تهديد الرصاص صحت: يا سيدنا ..كيف الخلاص
شقهم شقا.. وروى محبسى بدمائى....ولهم قال "خلاص"[١١٥]

إنه هنا يعرض صورا لواقع مرسوم أمام عينيه، فهو يحيا بين شخوصه ويرى ما يفعلون فى زمن ارتفع فيه المداهنون، وصار الأمر فيه لمن لا يستحق

كـان هتافـا علـى رأس المواكـب صـوته – دومـا– لمـولاه مواكـب
صار مهـتوفا لـه .. فانطفأت بغيـوم الحزن أنوار الكواكب[١١٦]

فمثل هذا هيأت له مواهبه الخاصة فى النفاق والمداهنة أن يكون فى المقدمة، وأن يصير هو المهتوف له، هذا وقد تحمله رغبته فى التكثيف الدرامى لأن يسوق التراث مقابلا موضوعيا للواقع المر الذى نحياه جميعا

"لنـا فى كـل يـوم مـن معـد قتـال أو سـباب أو هجـاء"
فـلا كنـا ولا كانـت معـد فقد أمسى "لأمريكا" الولاء[١١٧]

إن شاعرنا يمتلك قدرة خاصة على المزاوجة بين سمات الشعرية وعناصر الدراما، ومن هنا يأتى تعديده أفعالا تقع فى زمان واحد ومكان واحد توفيرا لعنصر التكثيف، فضلا عن سعيه الدائم لإسقاط تعابيره المكثفة على الواقع المعيش، شأن قوله:

قلـت أدعـو –رب– أيـن النـذرُ ظلـم الشـعب فهـل تنتصـرُ؟
اسـتعاذ الشـعب منى..ومضـى قلت : عفوا ... إننى أعتذرُ[١١٨]

بل إنه يؤكد من خلال آلية التكثيف واقعا يحياه الجميع

فى بـلادى كـل شـىء للأبـد اللصـوص، القهـر، آلام الكمـد
قبضـة الحـاكم فى سـطوته حول جيد الشعب حبل من مسد

*** ***

فى بـلاد البحـر والنهـر صـدع الفرعـون بـالأمر
قـال: إن النهـر لى واشـربوا أنـتم مـن البحـر[١١٩]

وقد استغل شلبى هذه الآلية فى كثير من قصائده فجاءت تحمل تكثيفا دراميا يختصر مسافات التوتر، ويختزل الكثير من المعانى والدلالات التعبيرية المختلفة مثل رائعتيه (دائرة) و (من حكايا عاد) اللتين وفر لهما الكثير من الوسائل الفنية التى أبدعهما على قصرهما، لوحتين رائعتى الأداء، جميلتى الوقع.

٣- الفعل الدرامى

وهى آلية درامية تخص الأعمال الروائية أو الشعر القصصى ، يلجأ إليها الشعراء ويوفرون لها عناصر إيحائية خاصة تميزها عن مجرد السرد الروائى، فالشاعر يسرد تلك الأفعال شعرا، ويقدمها وكأنها واقع معاين يحدث فى حين عرضه، ويبدو أمام المتلقى وكأنه حدث يدور للعيان على خشبة مسرح، يصعد فيه بقارئه عبر حزمة من الأفعال المجسدة لحركة النفس، ثم يصل به إلى ذروة يعيها تمثل قمة الصراع ثم يهبط به مرة أخرى إلى الاتجاه المخالف مستعملا أفعالا أخرى يوفر لها نبضا خاصا يماهى به نبض سالفتها وصولا بالقارئ إلى المتعة التى يتغياها، وإشراكا له فى توتره الخاص، ولك أن تسبح مع حزمة أفعاله المتلاطمة فى رائعته (نهر الأحزان)

أضيعك الوقت والمستقر؟ أم المشتهى انسد عنه الممر
تلاطمك الريح من كل صوب ولست تثور ولا تستقر
وها أنت بين احتضار وصحو فهل تستريح ولا تستمر
فلا أنت حلو، ولا أنت مر ولا أنت عبد ولا أنت حر
فمن أنت؟ فما عدت أنت الذى إذا ما رأته العيون تسر
ومن أنت؟ ما عدت أنت الذى هواه بكل القلوب يقر
سرابا تراءيت للظامئين وحلما بجنح الليالى يفر
وكيف يُصَدِقُّك الهائمون وأنت بكل طريق تَخِرّ
فيا نهر حزن سرى فى الدماء كفاك، فما عاد فى الأمر سر
فمر بوقتك من أى باب وكن مثل ليل كئيب يمر[١٢٠]

عشرة أفعال ترتدى يفاع المضى، قامت مقابلا لأحد عشر فعلا تدور فى فلك الحضور، وكلها تسعى لهدف واحد هو رسم تلاطم أمواج الأحزان فى نفس الشاعر، فأمواج نهر أحزانه لا تعرف الثورة ولاتعرف الاستقرار، ولا هى التى تكف عن ثورتها فتستريح ولا هى التى تستطيع الاستمرار فى ثورتها فتريح، وهى أمواج لها منبع معروف، وهو ذات الشاعر المشروخة، ولكنها لا تعرف لنفسها مصبا تنثال فيه، فليس أمامها والحال تلك إلا أن تصول مع مسارب دمائه فى كل جزء من جسده المنهك، وليس أمامه هو سوى تمنى انسراب مائها من أى باب مثل أى ليل كئيب مر عليه قبلا.

ومن المعلوم أن الفعل حركة تستفزها الإرادة ، وتبعثها الرغبة فى التنامى ، وشلبى فى سعيه إلى التعبير عن أطوار نفسه إنما يقوم بدور المخرج المسرحى الذى يحدد لأبطال عمله بعض الدوائر التى ينبغى عليهم عدم تجاوزها ضمانا لأن تكون حركاتهم أدنى إلى الانتظام، وأنأى عن الفوضوية، فهو بذلك يضبط حركية أبطاله عبر دقته فى استعمال الأفعال، زمانيا ومكانيا فى مساحة حركية محسوبة وبدقة متناهية، أهله لذلك المكان الذى احتله لنفسه فى علياء خياله، ليخرج لنا ذلك المشهد محددا بأطر خاصة للامتداد والنمو، فاستطاع من خلال الاستعمال الواعى لحركة أفعاله أن ينقل لنا كل دقيقة فى زوايا نفسه، ولك أن تتأمل آليته فى استعمال التقابل الحركى فى قوله:

إليه أعدو ، وكان يتئد	ومنه أدنو، وكان يبتعد
جوعان فى غربة ويتركنى	ما جاءنى منه –مرة– مدد
ظمآن أبغى ورد منهله	ومـاؤه دافق ولا أرد
ينهرنى دائما بحضرته	إن قلت يا شيخ..قال : ياولد
مولاى كيف انثنيت مبتعدا	والروح تهفو إليك والجسد؟
وكيف –عنى – عيونك انصرفت	لا أنت بحر ولا أنا زبد[١٢١]

الأفعال أكسبت المقطوعة حيوية خاصة، وصنعت بها انسيابا توقيعيا جميلا، فالقصيدة تحمل عنوان (علاقة) ولكنها علاقة تنافر بين شاعر يدنو ليجد، وآخر ينأى ويستبد، يمنى الشاعر دوما ولكن بلا جدوى.

إن شلبى مشغوف بآلية التقابل الحركى التى يستطيع من خلالها رسم صورة حية لما يدور بذاته أو ما يدور حوله، تساعده زمرة الأفعال التى يسوقها

عن الحزن غبت وبالحزن جئتَ ... فكيف انتهيت؟ وكيف ابتدأتَ؟
وكيف طرقت مع الليل بابى ... وأودعتنى الشعر ثم اختفيت
ولم أدر أنك حين تجىء ... ستطلع فى جدب روحى نبتا
ولم أدر أنك حين تغيب ... ستجعل قلبى للحزن بيتا
ولم أدر أنك فى كل حين ... إذا ما تغيبت عنى حضرت[١٢٢]

فما بين الغياب والحضور، الابتداء والانتهاء، الظهور والاختفاء، الحلول والارتحال، تدور أفعال (دمعة) وهو عنوان قصيدته، فكل بداية تنبئ بالنهاية، وبينهما معًا يدور فلك القصيدة، فتسبح فى ذوات القراء، محققة لشلبى ما أراد.

٤- السيناريو الدرامى

لقد وجدت فى شعر شلبى قصائد جاءت وكأنها تشكل مسرحية متكاملة البناء، إذ وفر لها شلبى عناصر مسرحية أساسية كالشخوص والأفعال والحوار الدرامى والصراع فضلا عن الفكرة التى تنهض عليها معظم قصائده.

"والشاعر بوصفه مبدعا يعيش وسط مجتمع يعتمد على التقنية الحديثة فى شتى المجالات، لذلك فهو مطالب بشحذ أدواته الفنية، وإرهافها لتحقيق أقصى مدى مستطاع لها من الحساسية والقدرة على استيعاب الأبعاد المركبة المعقدة لرؤيته الجديدة، فيجب عليه أن يسترفد الفنون الأخرى من أدواتها ما تقصر الوسائل الشعرية الموروثة عن استيعابه من

أبعاد رؤيته، ومطالب –أيضا– أن يخضع ما يستعيره من التقنيات والأدوات لطبيعة الخطاب الشعرى بوصف الشعر فنا متميزا له شروطه الفنية الخاصة"[١٢٣]

ولأن شلبى يسعى دائما فى معظم قصيده لأن يفوز بأكبر قدر ممكن من الجاذبية الجمالية، فنجده دائم تفعيل معطياته الفنية فى سبيل الوصول لغايته المرتجاة، شأنه فى ذلك شأن معظم شعراء جيله، وما دفعهم إلى هذا التحول فى الخطاب الشعرى إلا "موجة الحساسية اللغوية الجديدة، فالشاعر يقيم عالما موازيا للعالم الخارجى فى النص الشعرى، وليس نسخة منه أو صورة له، ولكنه لا ينفصل عنه من حيث مواد التشكيل، أو استهداف تجارب تحدث فى الواقع"[١٢٤]

"وعلى هذا فقد وظف الشعراء تقنيات كتابة السيناريو المختلفة سواء من حيث الشكل (المتوازى– المتقاطع) أو من حيث المضمون (الكتابة بالصورة) حيث استطاعوا تصميم المشاهد بصريا، وهذا النوع من التصوير–لاشك– أكثر تعقيدا من التشبيه والاستعارة فى البلاغة الموروثة، ووصف التفاصيل بالحكى والسرد الطويل، حيث يتم تنضيد اللقطات بطرائق أكثر تعبيرا وأعمق أثرا من وضع المحسنات البديعية والترصيع اللغوى والشكلى فى القصيدة التقليدية"[١٢٥]

ومعظم قصائد شلبى تأتى على شكل سيناريو درامى كامل يشتمل على تخطيط أولى لنص مسرحى يتوافر على عناصر متكاملة، يمكن فيه ملاحظة مستويات درامية متعددة، شأن رائعته (مكابدة) التى وفر لها شخوصا متعددة متمثلة فى المبدع والسمار والملائك من حوله، وأدار حوارا على مسارات عدة بين الشاعر وذاته أولا، وبين السمار وأنفسهم ثانيا، وبين السمار والشاعر ثالثا، وبين الشاعر وحوريته رابعا، ووفر الزمان متمثلا فى ليل الشاعر، والمكان متمثلا فى الصومعة، وتقنيات الإضاءة متمثلة فى السنا وسطوع ومض همساته، وساق زمرة من الأفعال التى أبدت اللوحة متحركة(يهرع– يقلع– يسرع– سما– ازدحمت– ارتعشت– سرى) كما تمثلت فكرته مصورة فى نقل آليات المخاض الشعرى حال وقوع الشاعر تحت نير الانفعال الإبداعى، وقد رفعه ذلك إلى التأرجح بين زمنين مختلفين ظهرا جليين فى اختلاف أزمنة الأفعال بين المضى والحضور، وهذا ألجأه إلى فكرة "مونتاج الترابط

الزمنى" فضلا عن "مونتاج العلاقات" للمواءمة بين الأماكن المتعددة (الصومعة– الجبال– البلقع– البحار– الربا).

ولنا أن نتأمل ذلك السيناريو الدرامى متكامل الأركان الذى نقله لنا شلبى عبر رائعته (الدراويش) التى تتمثل عقدتها الرئيسية فى تغييب الوعى الجمعى، وكيف ننساق نحن جميعا وراء ما يراد لنا، وكيف تنطلى علينا الخدع الجاهزة شأننا شأن أولئك الدراويش الذين تسببهم الخرافات، وشلبى وفر لقصيدته مؤثرات بصرية وأخرى سمعية، صانعا بذلك جوا تمثيليا رائعا معتمدا فى ذلك كله على لغته الثرة، وحسه الفنى الجمالى الرائع، فحلقة الدراويش التى وصفها كأنها مكان واقعى ظاهر أمامنا يتحرك فيه أبطال المشهد، وأبطال المشهد أو شخوص السيناريو الدرامى يبدون بشرا طبيعيين، فهم (يرتحلون ويدنون وينأون ويغتربون ويقتربون ويبتعدون ويتمايلون ويصيحون ويتنادون ويهتفون) ونتيجة ذلك كله أنهم دائما يهرفون بما لا يعرفون، وهذا ما يراد بهم.

ولأن شلبى رسم سيناريو متكاملا شكلا ومضمونا فقد استعان باللقطات الخارجية متمثلة فى السماء القاتمة، وحركتهم فى الشوارع التى يفسحها لهم المماليك عن قصد تحديد المسار وسيرهم فى شكل موكبى حافل، وكذا اللقطات الداخلية التى تتم فى الأماكن المغلقة، والتى اعتمد شلبى فيها على الوصف البصرى مضمنا الأصوات والحركات والجمل التى تصف تفاصيل وقوع الحدث بعناية، فكبيرهم يصيح، وصرخاتهم تعلو، وتعتريهم الجذبة، كما أن حركاتهم تتنوع بحسب ما يراد بهم، فحينا يتمايلون، وحينا يسيرون، فضلا عن النأى والدنو، والارتحال والمكث، والاغتراب والاقتراب، وكلها حركات تحاكى واقع الدروشة.

وتصوير شلبى الدقيق جاء مقترنا بالحضور الشعرى المكثف فى النص، على الرغم من سيطرة جو السيناريو الدرامى، لذا وجدنا لديه عبارات كثيرة تحوى ماء الشعر، كما لم يغفل فى ظل انهماكه فى مونولجه الدرامى، جانب الوصف الذى يحاكى الخلفية المرئية، وألوان البيارق.

وشلبى رسم سيناريو عمله فى خمسة مشاهد متنامية مترابطة بحيث يسلمنا المشهد الأول إلى الذى يليه، فلا نستطيع فكاكا إلا بالوصول إلى خامس المشاهد الذى تكتمل عنده الصورة.

المشهد الأول– تمهيد يصور عملية التهيئة النفسية للدخول بالدراويش فى بؤرة التلاشى والهيام

ذق جنى سره ... وذب كل مرة وارتحل فى محبة ومسره
القريب البعيد يدنو وينأى والمريد المحب يطلب سره
فاغترب واقترب وغب كى تراه هكذا قال شيخهم فى الحفره

المشهد الثانى– مشهد الثمل، الوصول لدرجة الهيام، والشعور بالجذبة وهى الغاية التى من أجلها يسكرون سكر الهائم لا سكر المغيب

الدراويش منذ حين سكارى بالتراتيل فى ذهول وحيره
حلقات تميل منها رؤوس وخصور...وأوجه مكفهره
وكبير يصيح فيهم... فتعلو صرخات... وجذبة مستمره

المشهد الثالث– تصوير لحالهم الملئ بالعناءين النفسى والبدنى، وخروجهم ساعين فى موكب حافل قاصدين المقام الكبير

إنهم منذ حين لم يستريحوا زادهم كان بعض ماء وتمره
"للمقام الكبير" صوت ينادى فتجد الجموع فى السير إثره
خرجوا –موكبا– ورياتهم تمزج لونين من بياض وحمره

المشهد الرابع– اكتمال عملية المخادعة وانطلاء خداع المماليك– بإفساحهم طرقا بعينها لهم– عليهم، وانهماكهم هم فى مناقلة مكذوب الأخبار

المماليـــك يفســـحون دروبـــا كلمـــا زادوا فى الشـــوارع كثـــره
خـبر شـاع فى المسـيرة: أن قـد أظهـر الشـيخ فى الكرامـة قـدره
أكـــد الـــبعض أنـــه قـــد رآه وحكى البعض كيف طير ستره

المشهد الخامس– مشهد المفارقة العجيبة، حكام يضحكون ويدركون بواطن الأمور، ومحكومون واهمون قد انطلت عليهم الخدعة فأخذوا يرددون نص الموالاة "صاحب السر أظهر اليوم سره"

للسـماء العيـون حـيرى ولهفـى فـإذا مـرت غيمـة قيـل: نظـره
ضَـحِكُ المخـبرين يعلـو ويعلـو والمماليـــك يحتســـون الخمـــره
والـــدراويش يهتفـــون جياعـــا "صاحب السرأظهراليوم سره"[١٢٦]

لا تخلو هذه القصيدة الرائعة من ذلك الحس الانفعالى الصادق الذى نجح شلبى من خلاله فى إحداث إسقاط إبداعى رائع على واقع مجتمع كامل شِيءَ له أن يعيش مغيبا مرددا ما يُلقن دون أدنى تفكير شأنه شأن الدراويش الذين يتوحدون دوما تحت نير تغييب الوعى الجمعى، ويخطون دائما فى دروب أعدت لهم سلفا، ظنا منهم أنهم هم صانعو واقعهم وهذا ظن يكذبه الواقع.

ويبقى أخيرا أن شلبى هو أحد أولئك القلائل الذين يدركون ما للشعر من قيمة فى توجيه حياة البشر، ويعون جيدا مداخل هذا الفن، فهو قد دُفع بحكم الموهبة الصادقة إلى مضايق هذا الفن، فخبرها وسبحت روحه فيها من المنابع إلى المصاب، واغترف من عذب الشعر ماءً حلو المذاق، فصبه على ذوائقنا عبر نجاواه الصادقة، فارتشف منه كل ظامئ لرحيق المتعة، ومارست فتنة نصوصه علينا سلطة الأسر، فسبت أحاسيسنا عن طواعية وطيب خاطر، ونصبت نصوصه لقارئها شراكها، فوقع فيها طائعا مختارا فى محاولة منه إلى استكناه دروبها، وفهم مآربها، فوجد أن ما لشلبى أكثر مما عليه، فهو من عايش الشعر معايشة من حنَّ فأنَّ، فكانه أنينه صدى النفوس الحائرة، وظل المشاعر الدافئة.

هوامش البحث

[١] – فى عالم الشعر . د/على شلش. دار المعارف بمصر . ص ٧

[٢] – دراسات فى النقد الأدبى. د/ أحمد كمال زكى. طبعة ثالثة. دار الأندلس . ص ٢٠

[٣] – انظر طبقات ابن سعد ٢/٥٠ وما يليها

[٤] – العقد الفريد. ابن عبد ربه.تحقيق محمد سعيد العريان. دار الفكر– دت ٣/٢٤١

[٥] – الحيوان. الجاحظ. تحقيق عبد السلام هارون.الهيئة العامة لقصور الثقافة ٣/١٣١

[٦] – دلائل الإعجاز.عبد القاهر الجرجانى. تحقيق الإمام محمد عبده– تعليق الشيخ رشيد رضا– دار المعرفة بيروت– طبعة ثانية ١٩٩٨– ص ٥٣

[٧] – القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بين الغنائية والدرامية. د/ حسن الطريبق، سلسلة أطاريح ٢٠٠٥– منشورات كلية الآداب – قطوان– طنجة. ص ٣٦٩

[٨] – قاموس المسرح. جون غاستر– إدوارد كون– ترجمة مؤنس الرزاء– الطبعة الأولى ١٩٨٢– ص ٥

[٩] – القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بين الغنائية والدرامية. د/ حسن الطريبق. ص ٤١٤

[١٠] – عالم الفكر– خاص بالدراما والشعر ١ . المجلد ٥– عدد ١ – أشهر ٤، ٥، ٦ /١٩٨٤ – ص ٦

[١١] – مجلة الأقلام العراقية– عدد تشرين الثانى ١٩٧٧– ص ١٣

[١٢] – الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف– د/جابر قميحة، الدار المصرية اللبنانية للنشر، طبعة ١٩٩٢ . ص ٤١

[١٣] – بعض الشذا . ص ١٩

[١٤] – بعض الشذا . ص ٢٠– ٢١

[١٥] – بعض الشذا. ص ٢١

[١٦] – بعض الشذا. ص ٢١

[١٧] – بعض الشذا. ص ٢٢

[١٨] – بعض الشذا. ص ٤٠

[١٩] – ديوان المتنبى ٢/١٥٩ ، شرح الشيخ نصيف اليازجى، دار الهلال، بيروت طبعة ٢٠٠٠م

[٢٠] – بعض الشذا. ص ٤٨

[٢١] – بعض الشذا. ص ١١٣

[٢٢] – الوسيلة الأدبية. الشيخ حسن المرصفى.القاهرة ١٢٨٩–١٢٩٢هـ ٢/٤٦٨، ٤٦٩

[٢٣] – بنية القصيدة العربية المعاصرة. د/خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣. ص ٦

[٢٤] – ديوان حسان بن ثابت. تحقيق د/سيد حنفي حسنين. دارالمعارف. الطبعة الأولى ١٩٨٣ .ص ٧٤

[٢٥] – بعض الشذا. ص ٣٩

[٢٦] – بعض الشذا. ص ٣٩

[٢٧] – ديوان ابن سناء الملك. تحقيق محمد إبراهيم نصر– مراجعة الدكتور/حسين نصار– الهيئة العامة لقصور الثقافة–سلسلة الذخائر(٩١) طبعة أولى ٢٠٠٣م . ص ٣١٦

[٢٨] – بعض الشذا. ص ٦٩

[٢٩] – ديوان امرئ القيس . تحقيق ابو الفضل ابراهيم.دارالمعارف.طبعة ثانية ١٩٦٤ ص ٤٠

[٣٠] – ديوان امرئ القيس . تحقيق ابو الفضل ابراهيم.دارالمعارف. طبعة ثانية ١٩٦٤ ص ٤١

[٣١] – بعض الشذا. ص ٧٠

[٣٢] – ديوان امرئ القيس ص

[٣٣] – بعض الشذا. ص ٧٠

[٣٤] – بنية القصيدة العربية . د/خليل الموسى. ص ٣٠٣

[٣٥] – بعض الشذا. ص ٧١، ٧٢

[٣٦] – القصيدة العربية الحديثة بين الغنائية والدرامية. د/حسن الطريبق . ص ٣٧٧

[٣٧] مجلة آفاق عربية– د/عادل جاسم البياتى– عدد ٢ آب ١٩٧٧م ، ص ٧٣

[٣٨] – بعض الشذا. ص ٨٤، ٨٥

[٣٩] – بنية القصيدة العربية المعاصرة. د/خليل الموسى، ص ٢٩٨–٢٩٩

[٤٠] – بعض الشذا. ص ٢٣

[٤١] – بعض الشذا. ص ٢٤

[٤٢] – بعض الشذا. ص ٤٠

[٤٣] – بعض الشذا. ص ٩– ١٠

[٤٤] – بعض الشذا. ص ٧– ٨

[٤٥] – بعض الشذا. ص ٧٥– ٧٦

[٤٦] – بنية القصيدة العربية المعاصرة . د/خليل الموسى، ص ١٥

[٤٧] – بعض الشذا. ص٢١

[٤٨] – بعض الشذا. ص٢٣

[٤٩] – بعض الشذا. ص٢٣– ٢٤

[٥٠] – بعض الشذا. ص٢٤

[٥١] – بعض الشذا. ص٤١

[٥٢] – بعض الشذا. ص٤١

[٥٣] – بعض الشذا. ص٤١

[٥٤] – بعض الشذا. ص١٢٨

[٥٥] – بعض الشذا. ص١٠٦

[٥٦] – بعض الشذا. ص٦٨

[٥٧] – بعض الشذا. ص٦٧

[٥٨] – جماليات الشعرية . د/خليل الموسى– اتحاد الكتاب العرب– طبعة أولى ٢٠٠٨– ص ٢٣٧

[٥٩] – مدارس النقد الأدبي الحديث. د/عبد المنعم خفاجي. الدار المصرية اللبنانية– طبعة أولى ١٩٩٥. ص ٢٦

[٦٠] – الجملة فى الشعر العربى . د/محمد حماسة عبد اللطيف. الخانجى طبعة أولى ١٩٩٠– ص ١٤–١٥

[٦١] – البحث الأسلوبى. د/رجاء عيد. منشأة المعارف ١٩٩٣. ص ٥٣

[٦٢] – البناء الدرامى. د/عبد العزيز حمودة، الأنجلو المصرية. القاهرة . ص١٥

[٦٣] – النقد الأدبى. ويليام ويمزات، وكلينت بروكس، ترجمة: حسام الخطيب، محيى الدين صبحى. مطبعة جامعة دمشق ١٩٧٦م، ج٤، ص١٧

[٦٤] – انظر القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بين الغنائية والدرامية. د/حسن الطريبق ، هامش ص ٣٧٥، وانظر كذلك المجلة العربية للعلوم الإنسانية . صيف ١٩٨٤، ص١٥

[٦٥] – بعض الشذا. ص٦٩

[٦٦] – بعض الشذا. ص٧١

[٦٧] – بعض الشذا. ص٥٧

[٦٨] – بعض الشذا. ص٥٨

[٦٩] – بنية القصيدة العربية المعاصرة. د/ خليل الموسى . ص ٢١٠

[٧٠] – بعض الشذا. ص٥٨

[٧١] – الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما– د/محمد مندور ، دار نهضة مصر، القاهرة .طبعة١٩٨٠، ص ٨٠–٨١

[٧٢] – بنية القصيدة العربية المعاصرة. د/خليل الموسى، ص ٢٨٤

[٧٣] – فن الكاتب المسرحى. روجر بسنيلد، ترجمة دريني خشبة، مكتبة نهضة مصر مع مؤسسة فرانكلين، مصر ١٩٦٤م . ص٢٣٠–٢٣١

[٧٤] – انظر الدراما بين النظرية والتطبيق. حسين رامز محمد رضا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٢. ص٦٣٣

[٧٥] – بنية القصيدة العربية المعاصرة، د/خليل الموسى، ص ٢٨١

[٧٦] – المرجع نفسه ص ٢٨١

[٧٧] – بعض الشذا. ص٦٢–٦٣

[٧٨] – جماليات الشعرية. د/خليل الموسى، نشر اتحاد الكتاب العرب ص ٣٢١. ترجمة عن

Ducrat Et Todorave Dictionn Aire Encyclopique, p 446

[٧٩] – علم النفس. جوليا كرستيفيا. ترجمة فريد الزاهى. دار توبقال، الدار البيضاء، طبعة أولى ١٩٩١م ص٢١

[٨٠] – البناء الدرامى، د/عبد العزيز حمودة، ص ١١٨

[٨١] – بنية القصيدة العربية المعاصرة.د/خليل الموسى ص ٢٧٨

[٨٢] – المرجع نفسه، ص ٢٧٨

[٨٣] – بعض الشذا. ص٤٧

[٨٤] – النقد الأدبى الحديث– د/محمد الغنيمى هلال، دار العودة، بيروت ١٩٧٨م، ص ٣٦٣

[٨٥] – بعض الشذا. ص٤٧

[٨٦] – موسوعة المصطلح النقدى– إليزابيث دبل، ترجمة د/عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت. ط٢، ١٩٨٣م. ٣/٤٦٤

[٨٧] – المرجع نفسه ص ٥٢٩

[٨٨] – الشعرية العربية. د/عبد الله حمادى. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ٢٠٠٨م، ص ١٨٤

[٨٩] – مستويات الأداء الدرامى عند رودا شعر التفعيلة. د/عزيز العكاشى، عالم الكتب الحديثة للنشر، الأردن، ط أولى ٢٠١٠م. ص ١١

[٩٠]– الأسلوب السينمائى فى البناء الشعرى المعاصر. د/ محمد عجور، الهيئة العامة لقصور الثقافة. سلسلة كتابات نقدية. ط أولى ٢٠١١م، ص٢١

[٩١] – بنية القصيدة العربية المعاصرة. د/خليل الموسى ص ٢٨٧

[٩٢] – بعض الشذا. ص٢٠

[٩٣] – بعض الشذا. ص ١٤٦–١٤٢–١٤٠–١٣٩

[٩٤] – بعض الشذا. ص٤٥

[٩٥] – بنية القصيدة العربية المعاصرة– د/خليل الموسى ص٢٨٩

[٩٦] – الموقف الدرامى. د/محمد حمدى إبراهيم– مجلة المسرح عدد ١٢٠– ١٩٨٢م ص ٣٧

[٩٧] – بعض الشذا. ص٤٧

[٩٨] – بعض الشذا. ص٥٣

[٩٩] – بعض الشذا. ص٥٧

[100] – بعض الشذا. ص٥٩

[101] – بعض الشذا. ص٦٢

[102]– بعض الشذا. ص ٩٦

[103] – بعض الشذا. ص٧١

[104] – فن الشعر، أرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوى–دار الثقافة بيروت. د ت، ص ٢٨

[105] –بنية القصيدة العربية المعاصرة. د/خليل الموسى، ص ٢٧٥

[106]– الرؤية والعبارة، مدخل إلى فهم الشعر. د/عبد العزيز موافى، المجلس الأعلى للثقافة. ط أولى ٢٠٠٨. ص ٥٨

[107] – النقد الأدبى الحديث. د/محمد غنيمى هلال– دار العودة بيروت، ١٩٨٧. ص٦٤

[108] – بنية القصيدة العربية المعاصرة. د/خليل الموسى ص ٣٠٣

[109] – المرجع نفسه ص ٣٠٤

[110] – بعض الشذا. ص٦٨

[111] – بعض الشذا. ص٢٠

[112] – بعض الشذا. ص٧٠

[113] – بعض الشذا. ص٧٣

[114] – بعض الشذا. ص٣٩

[115] – بعض الشذا. ص٣٩

[116] – بعض الشذا. ص٣٩

[117] – بعض الشذا. ص٣٩

[118] – بعض الشذا. ص٤٨

[119] – بعض الشذا. ص٤٨

[120] – بعض الشذا. ص٧٩

[121] – بعض الشذا. ص٨٠

[122] – بعض الشذا. ص٩٣

[123] – قراءات فى شعرنا المعاصر. د/على عشرى زايد، دار العروبة– الكويت– دت– ص ١٠. وينظر كذلك (إليوت) فائق متى– دار المعارف. سلسلة نوابغ الفكر الغربى (١٧) ط ٢– ١٩٩١م – ص ٥٥

[124] – بنية الاستهلال بين عالم النص وعالم المرجع، دراسة نصية لقصيدة مراوحة لرفعت سلام – د/على البطل. المجلس الأعلى للثقافة– القاهرة ١٩٩٨م ، ص ٨

[١٢٥] – الأسلوب السينمائى فى البناء الشعرى المعاصر. د/محمد عجور. الهيئة العامة لقصور الثقافة– سلسلة كتابات نقدية(١٩٨) ، ص ٥٠

[١٢٦] – بعض الشذا. ص ٥٣

قائمة المصادر والمراجع

١. الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف– د/جابر قميحة، الدار المصرية اللبنانية للنشر، طبعة ١٩٩٢ .

٢. الأسلوب السينمائى فى البناء الشعرى المعاصر. د/ محمد عجور، الهيئة العامة لقصور الثقافة. سلسلة كتابات نقدية. ط أولى ٢٠١١م.

٣. إليوت. فائق متى– دار المعارف. سلسلة نوابغ الفكر الغربى (١٧) ط ٢– ١٩٩١م

٤. البحث الأسلوبى. د/رجاء عيد. منشأة المعارف ١٩٩٣

٥. بعض الشذا . شعر : أحمد شلبي

٦. البناء الدرامى. د/عبد العزيز حمودة، الأنجلو المصرية. القاهرة

٧. بنية الاستهلال بين عالم النص وعالم المرجع، دراسة نصية لقصيدة مراوحة لرفعت سلام – د/على البطل. المجلس الأعلى للثقافة– القاهرة ١٩٩٨م

٨. جماليات الشعرية . د/خليل الموسى– اتحاد الكتاب العرب– طبعة أولى ٢٠٠٨

٩. الجملة فى الشعر العربى . د/محمد حماسة عبد اللطيف. الخانجى طبعة أولى ١٩٩٠

١٠. الحيوان. الجاحظ. تحقيق عبد السلام هارون.الهيئة العامة لقصور الثقافة

١١. دراسات فى النقد الأدبى. د/ أحمد كمال زكى. طبعة ثالثة. دار الأندلس

١٢. الدراما بين النظرية والتطبيق. حسين رامز محمد رضا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٢

١٣. دلائل الإعجاز.عبد القاهر الجرجانى. تحقيق الإمام محمد عبده– تعليق الشيخ رشيد رضا– دار المعرفة بيروت– طبعة ثانية ١٩٩٨

١٤. ديوان ابن سناء الملك. تحقيق محمد إبراهيم نصر– مراجعة الدكتور/حسين نصار– الهيئة العامة لقصور الثقافة–سلسلة الذخائر(٩١) طبعة أولى ٢٠٠٣م

١٥. ديوان امرئ القيس . تحقيق ابو الفضل ابراهيم.دارالمعارف.طبعة ثانية ١٩٦٤

١٦. ديوان حسان بن ثابت. تحقيق د/سيد حنفى حسنين. دارالمعارف. الطبعة الأولى ١٩٨٣
١٧. الرؤية والعبارة، مدخل إلى فهم الشعر. د/عبد العزيز موافى، المجلس الأعلى للثقافة. ط أولى ٢٠٠٨
١٨. الشعرية العربية. د/عبد الله حمادى. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ٢٠٠٨م
١٩. العقد الفريد. ابن عبد ربه.تحقيق محمد سعيد العريان. دار الفكر– دت
٢٠. علم النفس. جوليا كرستيفيا. ترجمة فريد الزاهى. دار توبقال، الدار البيضاء، طبعة أولى ١٩٩١م
٢١. فن الشعر، أرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوى–دار الثقافة بيروت. د ت
٢٢. فن الكاتب المسرحى. روجر بسنيلد، ترجمة دريني خشبة، مكتبة نهضة مصر مع مؤسسة فرانكلين، مصر ١٩٦٤م
٢٣. فى عالم الشعر . د/على شلش. دار المعارف بمصر
٢٤. قاموس المسرح. جون غاستر– إدوارد كون– ترجمة مؤنس الرزاء– الطبعة الأولى ١٩٨٢
٢٥. قراءات فى شعرنا المعاصر. د/على عشرى زايد، دار العروبة– الكويت– دت
٢٦. قصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بين الغنائية والدرامية. د/ حسن الطريبق، سلسلة أطاريح ٢٠٠٥– منشورات كلية الآداب – قطوان– طنجة
٢٧. مدارس النقد الأدبى الحديث. د/عبد المنعم خفاجى. الدار المصرية اللبنانية– طبعة أولى ١٩٩٥
٢٨. مستويات الأداء الدرامى عند رودا شعر التفعيلة. د/عزيز العكاشى، عالم الكتب الحديثة للنشر، الأردن، ط أولى ٢٠١٠م.
٢٩. موسوعة المصطلح النقدى– إليزابيث دبل، ترجمة د/عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت. ط٢، ١٩٨٣م
٣٠. النقد الأدبى الحديث– د/محمد الغنيمى هلال، دار العودة، بيروت ١٩٧٨م

٣١. النقد الأدبى. ويليام ويمزات، وكلينت بروكس، ترجمة: حسام الخطيب، محيى الدين صبحى. مطبعة جامعة دمشق ١٩٧٦م
٣٢. الوسيلة الأدبية. الشيخ حسن المرصفى.القاهرة ١٢٨٩-١٢٩٢هـ

الدوريات

١. آفاق عربية ، عدد ٢، آب ١٩٧٧
٢. الأقلام العراقية- عدد تشرين الثانى ١٩٧٧
٣. عالم الفكر- خاص بالدراما والشعر ١ . المجلد ٥- عدد ١ – أشهر ٤، ٥، ٦ /١٩٨٤
٤. المجلة العربية للعلوم الإنسانية . صيف ١٩٨٤
٥. المسرح، عدد ١٢٠- ١٩٨٢م

ملحق: تعريف بالشاعر أحمد شلبي

أحمد معروف شلبى
من مواليد حوش عيسى ، محافظة البحيرة، ٤ أكتوبر ١٩٥٨.
يعمل بالتربية والتعليم مشرفا على تدريس اللغة العربية بالمرحلة الثانوية.
عضو اتحاد كتاب مصر.
أسهم فى العديد من الأنشطة الثقافية منها:
- عضو الأمانة العامة لأدباء مصر من ٢٠٠٤ إلى ٢٠٠٨.
- الأمين العام لمؤتمرات:
- وسط وغرب الدلتا الثقافى ٢٠٠٥، ٢٠١٠
- اليوم الواحد ٢٠٠٤، ٢٠٠٦، ٢٠٠٧، ٢٠٠٨ بمحافظة البحيرة.
- رئيس النادى المركزى الأدبى محافظة البحيرة.
- رئيس نادى أدب دمنهور.
- عضو جمعية أدباء البحيرة.
- عضو جمعية رواد الثقافة بالبحيرة.

– عضو جماعة الفنون والآداب بالإسكندرية.

– عضو جماعة الأدب العربى بالإسكندرية.

له مجموعة من المسرحيات الشعرية، منها:

– أرمانوسة

– لوحات بغدادية

ومجموعة من الكتب والدراسات الأدبية، منها:

– أغرب القصائد فى الشعر العربى

– روائع نزار العاطفية

–القصائد الوطنية لنزار قبانى

– روائع العامية المصرية

– المحنة فى شعر الأنصارى

– قصائد قالت "لا"

–النص والنص الزائف فى الشعر العربى المعاصر

– شعراء البحيرة فى القرن العشرين

– تجليات الإسكندرية فى الشعرالحديث والمعاصر

– نبوءة الثورة فى شعر على الباز

– جذور العولمة فى التراث العربى (بحث)

– وسطية الشعر بين الشعوبية والعربية فى التراث العربى (بحث)

والعديد من الأبحاث وأوراق العمل بالمؤتمرات العربية والمصرية والعديد من المقالات فى الصحف والمجلات العربية والمصرية.