# الحِس الدرامي عند صلاح عبد الصبور
# في قصيدة "شنق زهران"

د. هياء علي الشمري
أستاذ مساعد - كلية القانون الكويتية العالمية

# الحِس الدرامي عند صلاح عبد الصبور في قصيدة "شنق زهران"

**د. هياء علي الشمري**

**أستاذ مساعد - كلية القانون الكويتية العالمية**

**تاريخ تقديم البحث:** ١٨/ ٢/ ١٤٤٥هـ **تاريخ قبول البحث:** ١٥/ ٤/ ١٤٤٥هـ

**ملخص البحث**

تميَّزت قصائد صلاح عبد الصبور(١٤٠١هـ) بجدِّيَّة الطرح مع الالتزام بتجنب المباشرة في معالجة الموضوع؛ لإضفاء نوع من الخصوصيّة في أسلوبه الفني، ولما كان الحديث عن قصيدة "شنق زهران"، فقد نشر الشاعر القصيدة في مجلة الهلال من دون مقدّمات للحادثة ، إلا أن البحث في الحسّ الدرامىّ للقصيدة يشفُّ عن تلك الحادثة الأليمة التي أثرت في نفوس الشعب المصري آنذاك، لذا عمد البحث إلى تحليل عناصر الحس الدرامى في القصيدة كمنهج متبع، بغية الكشف عن عناصر الدراما فيها، وقورنت النتائج الفنية/ الدرامية لصلاح عبد الصبور في شنق زهران، بتحليل الدراما في قصيدتين تناولتا الموضوع نفسه، إحداهما لحافظ إبراهيم(١٣٥٠هـ) تحت عنوان (حادثة دنشواي) ونشرت في ديوانه والأخرى لأحمد شوقي (١٣٥١هـ) تحت عنوان (ذكرى دنشواي) ونشرت في الشوقيات، وقد وُجدَ تواصلٌ بين قصيدتي شوقي وإبراهيم في بعض عناصر التحليل الدرامى، وتفرَّدت قصيدة عبد الصبور ( شنق زهران) بحسِّها الدرامى المميز، ولما كتب العديد من الشعراء عن تلك الحادثة (حادثة دنشواي) لم تظهر روابط الدرامية من خلال الأيقونة بين الشعراء الذين اختاروا تلك الحادثة كموضوع درامى من خلال نصوصهم الشعرية الهادفة لتقديم دراما تعكس واقع في فترة ما، إلا أنها برزت بين صلاح عبد الصبور، حافظ ابراهيم وأحمد شوقى من خلال الاستعانة بـ (الحمامة) كأيقونة تختلف من شاعر إلى آخر حسب البناء الدرامى الذي اعتمد عليه في قصيدته، وتوصَّلت الدراسة إلى أن التنوعات الفنية في قصيدة "شنق زهران" قد عكست دراما حصلت في وقت محدَّد من الزمن، وكشفت عن دراما حاصلة في نفس الشاعر عند تعامله مع عواقب تلك الحادثة ونتائجها بعد مرور فترة من الزمن.

**الكلمات المفتاحية:** صلاح عبد الصبور- شنق زهران- دراما- الشعر الحديث – الأيقونة – الرمز.

# The dramatic sense in Salah Abdel Sabour poem " Shanq Zahran" poem

**Dr.Haya Ali ALshammari**

Assistant Professor, Kuwait international Low school

**Abstract:**

The poems of Salah Abd al-Sabour were distinguished by the sharpness of the discussion, with a commitment to avoid direct treatment of the subject. In order to add a kind of privacy to his artistic style, and since the discussion was about the poem " Shanq Zahran ", the poet published the poem in Al-Hilal magazine without introductions to the incident, but researching the dramatic sense of the poem reveals that painful incident that affected the hearts of the Egyptian people at the time. Therefore, the research analyzed the elements of the dramatic sense in the poem as a method followed, in order to reveal the elements of drama in it, and compared the artistic / dramatic results of Salah Abdel Sabour in the Shanq Zahran, with the analysis of drama in two poems that dealt with the same subject, one of which was written by Hafez Ibrahim under the title (The Danshway Incident) and was published In his collection and the other by Ahmad Shawqi under the title (Memory of Denshway) and published in Al-Shawqiyyat, there was continuity between Shawqi's and Ibrahim's poems in some elements of dramatic analysis, and Abdel-Sabour's poem (Shanq Zahran) was distinguished by its distinctive dramatic sense, and when many poets wrote about that incident (Denshway incident) Dramatic links did not appear through the icon between the poets who chose that incident as a dramatic subject through their poetic texts aimed at presenting a drama that reflects the reality of a period, but it emerged between Salah Abdel Sabour, Hafez Ibrahim and Ahmed Shawky through the use of (the dove) as an icon It differs from one poet to another according to the dramatic structure that he relied on in his poem, and the study concluded that the artistic variations in the poem " Shanq Zahran" reflected a drama that took place at a specific time, and revealed a drama occurring in the poet's soul when dealing with the consequences of that incident and its results. After a period of time has passed.

**keywords:** Salah Abdel Sabour - Shanq Zahran - Drama - Modern Poetry - Icon – Symbol.

**(١-١) تقديم :**

عرّف أرسطو (٣٢٢ ق.م) الدراما في كتابه "فن الشعر" على أنّها محاكاة لأفعالٍ سابقةٍ تهدُف إلى التطهير[١]، ولما كانت عناصر الدراما تشمل الأحداث، والشخوص، والحبكة، وغيرها؛ فإنّنا نجد في الشعر العربيّة قصائد ضمّت تلك العناصر جميعها، بغض النظر عن هدفها الغنائي قبل أغراضها الشعريّة.

فالقصيدة العربية القديمة لم تخلُ من الشخصيات التي تتفاعل مع بعضها في أحداث، وقد كان الشاعر نفسه الشخصية الرئيسة التي تطلق سلسلت الأحداث أو تنفعل بها، كما أن للحوار مساحةً في القصيدة تتجلى في كثير من الأحيان في حوار الشاعر مع محبوبته، وبتطور الأحداث والحوارات تُنْسَجُ الحبكة، والأمر عينه في القصيدة الحديثة ـــ حيث نجد شخصية الشاعر تتحاور مع الآخر أو تحاور نفسها لتتجلى الدراما بذلك.

وعرّفها د. عز الدين إسماعيل (١٤٢٨هـــ) على أنّها "الصراع في أي شكل من أشكاله"[٢]، وعليه لّما كانت الدراما صراعًا؛ كانت القصيدة خير فنٍّ يجسد الصراع، "فوظيفة الفن هي أنْ يُجرِّد إدراكنا من عاديَّته، وأنْ يعيد الشيء إلى الحياة مرَّةً أخرى، ومن هنا يصبح دور المتلقّي بالغ الأهميّة، وبمعنًى

---

(١) أنظر: ارسطوطاليس: فن الشعر، ترجمة شكري: عياد، مصر: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٢، ص٤٨

(٢) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣ مزيدة ومنقحة، مصر: دار الفكر العربي، ٢٠١٣، ص٢٧٩

ما يكون الشخص المدرِك هو من يقرر الخاصيّة الفنيّة للعمل"[1]، فعلى الرغم من اختلاف مذاهب الشعراء ومدارسهم؛ إلّا أنَّ الجميع يقدّمون في قصائدهم الدراما، ولكل شاعر خصوصيته في بناء الدراما وتشكيلها، كما أن المستقبلَ لها يشكِّلها حسب ثقافته، فتتنوع الصور الدرامية بين شاعرٍ وآخر، مكوِّنةً قاعدة معلومات عن الدراما تفيد القادم من الأجيال المستقبِلَة للشعر.

وقد ظهر الشعر الدرامي ظهوراً بيِّناً على الساحة العربية في القرن العشرين، وكان من نتائج احتكاك العرب بالأدب الحديث أن تأثَّر الوعي الجمالي لدى المبدعين العرب ومتلقّي إبداعهم، فأصبح الشعر يتلاءم مع المستجدات على الساحة الأدبية والثقافية بالإضافة إلى هموم الحياة عامَّةً[2]، لذا نجد أنَّ الشاعر العربي المعاصر يعيش في بيئةٍ خصبةٍ من الأحداث التي تؤهّله لتقديم قصائد ذات حسٍّ دراميٍّ واضح، بدءاً بقضايا التحرر من الاستعمار، والرد على الاعتداءات الصهيونية، مروراً بالحروب الداخلية في بعض البلدان العربية، والتدنّي الثقافيّ بعد العصور الذهبيّة الثقافيّة التي عاشها العرب؛ وقد استطاع الشاعر العربي المعاصر أن يعكس كل ذلك في القصيدة، فهي الفن الأكثر تقديراً عند العرب منذ الجاهلية، بمعنى أنّه استخدم اللغةَ التي صُبَّت في قالب القصيدة لإيصال الأحداث الدرامية من حوله، ومهما كان المصدر الذي يأخذ منه مبادئه وصوره، وأحكامه ومعتقداته؛ يبقى العقل هو

(١) هولب، روبرت: نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المملكة العربية السعودية: النادي الأدبي الثقافي في جدة، ١٩٩٤، ص٧٢

(٢) للمزيد انظر: النزعة الدرامية في الشعر المعاصر

المصدر الأساس الذي يُبلور كلَّ ما شاهده الشاعر، وبه يقارن الأحداث التي مرت عليه، ليقدّم أحكامًا ومبادئَ تليق بالموقف، فالعقل البشري يدخل مرحلة (صراع) في كلّ احتكاكٍ مع الواقع، فيعمل بذلك عمل الدراما الأساسي.

من هنا، فإن الشاعر –بعيدًا عن إبداعه في النص الأدبي– يعيش في حياته اليومية صراعًا دراميًّا على مستويين، مستوى الباطن المعقد، حيث يعمل العقل عملًا دائمًا لإصدار الأحكام التي تكوِّن شخصيَّة الفرد، وتصقل مبادئه وأحكامه، ومستوى الظاهر في تعاملاته اليومية مع الأفراد، وشخصياتهم المتنوعة، وبيئاتهم المختلفة، والأحداث والمواقف التي يتعرّض لها، والمستويان ينعكسان في بنية دراميّة لغويّة هي القصيدة.

ولعلَّ المستويات الدرامية التي يعيشها الشاعر، بين مستوى الظاهر ومستوى الباطن، تحتّم القول بأنَّ الصراع الدراميّ دائمٌ؛ لذلك نجد أنَّ كثيرًا من الأفراد قد تتبدل مبادئهم ومعتقداتهم تبدُّلًا قد يبدو مفاجئًا، إلّا أنه على المستوى الدرامي –الصراع– أمرٌ طبيعيٌّ، لكون الفرد في صراعٍ دائمٍ بين حقٍّ وباطلٍ، وخيرٍ وشرٍّ، وقد يغلب أحد الجانبين مرَّةً، ويغلب الجانب الآخر في مرّاتٍ عديدة، من هنا نستطيع أنْ نفسِّر تغيير بعض المواقف لدى كبار السنِّ أو الفلاسفة مثلًا، ونقيس عليهم الشعراء، فالدراما "إحدى التقنيّات

الحديثة التي أثْرَت القصيدة العربية المعاصرة، فأمدتها بمعطياتٍ جديدةٍ، وأكسبتها بعداً موضوعيًّا"[1].

ولَّما كانت القصيدة عملًا فنيًّا في حدّ ذاته، كان موضوعها "لا يوصف بأنَّه موضوعٌ واقعيٌّ أو مثاليّ، وإنّما هو كيانٌ ذو بنيةٍ قَصْدِيَّةٍ خالصةٍ"[2]، فقد كانت القصيدة العربية قديمًا تحمل الحسّ الدراميّ بعيدًا عن وصف الأحداث، سواءٌ أكانت واقعيةً أم من وحي خيال الشاعر، وحديثًا اتَّجه الشعراء المعاصرون إلى تصوير أحداثٍ واقعيَّةٍ أكثر من الشعراء قديمًا، وتقديمها بين يدي المتلقي، كاشفين بذلك عن أن الأحداث في ألفاظها وصورها حقيقيّةٌ لا متخيَّلَة، وذلك لتعزيز موقف الشاعر الدراميّ، وربَّما جذب القارئَ للنص، فشخصية الشاعر التي تعيش في دراما دائمة تتسرَّب إلى القصيدة بغير قصدٍ منه، بل إنَّ لحظة تأليفها تأتي للشاعر بغير تخطيطٍ، وفي ذلك يقول صلاح عبد الصبور (١٤٠١هـ): "إنَّها تبزغ فجأةً مثل لوامع البرق"[3]، فكلُّ ما يمر به من أحداث، وكل من يقابله من شخصيات، وجميع تعاملاته في الزمان والمكان، كلُّ ذلك يتبلور في عملٍ فنيٍّ يجسِّدُهُ، فللشاعر القصيدة، وللقاص القصة، وهكذا دواليك مع المبدعين في بقية أجناس الأدب والفن.

---

(١) عبد الحي، عبد المنعم: البنية الدرامية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة الدراسات الشرقية، ع٥٢، ٢٠١٤ ص٥١١

(٢) توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية – دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، ط١، مصر: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٢، ص٤٠٣

(٣) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ط٢، بيروت: دار العودة، ١٩٧٧ ص١٠

فالدراما بمفهومها الشامل ما هي إلا صراعٌ على هيئة قالبٍ يحتمل الحياةَ اليوميَّة بتفاعلاتها، وعليه فالقصيدة انعكاسٌ للدراما التي يعيشها الشاعر في حياته اليومية، حيث تنصهر الشخصيات من الحياة الواقعية لتعود مرّةً أخرى، ولتوظَّف في النص الشعري ضمن إطارٍ دراميٍّ، وقواعد شعرية مكتوبة بلغةٍ فنيّةٍ محبوكةٍ تعبّر عن أحداث واقعيّة، من هنا تبدأ مشاعر المتلقي وأفكاره بالتكوُّن[1] ، لنكون أمام دراما جديدة من المتلقي بعيدًا عن الشاعر، يُفسِّر فيها النصَّ بناءً على دراما حياته اليوميَّة بعيدًا عن مبدع النص، وبذلك يتحقَّق الهدف من العمل الأدبي الساعي إلى الوصول للدراما، على أساس أنَّ "التعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي"[2].

(١) انظر: إيسر، فولفانج: فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، ط١، ترجمة، عبد الوهاب علوب، مصر: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠ ص١٨٦

(٢) الصغير، أحمد: العناصر الدرامية وتشكلاتها الفنية قراءة في شعرية مغايرة، الأردن: مجلة عود الند،،٢٠٢٠، ع١٦

**(٢-١) تجلّيات الدراما:**

لم يكن تصوير حادثة دنشواي[١] في بال صلاح عبد الصبور(١٤٠١هـ) إلا بقصيدة تحمل عنوانًا صريحًا وبسيطًا، ويختصر الحادثة في الوقت نفسه، فكان العنوان "شنق زهران" عنوانًا صادمًا وجامدًا للقارئ، وفي الوقت عينه هو عنوانٌ واضحٌ بعيدٌ عن الاستعراض الفني فـ" كلُّ عنوانٍ هو مرسَلَةٌ Message صادرةٌ من مرسِلٍ Address إلى مُرسَلٍ إليه Addressee، هذه المرسلة محمولةٌ عللًا أخرى هي العمل، فكلٌّ من العنوان وعمله مُرسَلَةٌ مكتملةٌ ومستقلّةٌ، أمّا الوظيفة الحَمْلِيَّة، فتمثل التفاعل السيموطيقي، ليس بين مُرسَلَتَين فحسب، وإنَّما بين كلٍّ من المُرسِل والمُرسَل إليه أيضًا، وعلى قاعدة المرسَلَتَين، وإنْ بشكلٍ غير مباشرٍ، إنَّ المرسِلَ يتأوَّلُ عمله فيتعرف منه على مقاصده، وعلى ضوء هذه المقاصد يضع عنواناً لهذا

---

(١) "وخلاصة الحادث بغاية الإيجاز، أنَّ ثلةً من جيش الاحتلال خرجت للصيد على مقربة من قرية دنشواي منتصف الصيف سنة ١٩٠٦ (١٣ يونيو)، فاحترق بعض الأجران، وقُتِلت زوجة أحد الفلاحين من طلقة نارية، واشتبك الفلاحون بالضباط، فتفاهم هؤلاء على اللياذ بأقرب موقع لطلب النجدة، ومات أحدهم بضربة الشمس بعد أن عدا مسافة طويلة في ذلك القيظ الشديد، كما ثبت من تقرير الطبيب، وما وصل الخبر إلى القاهرة حتى صدر الأمر العاجل بعقد المحكمة المخصوصة، ونقل المشنقة إلى القرية، ثم صدر الحكم بالشنق على أربعة، وبالسجن المؤبد على اثنين، وبالسجن خمس عشرة سنة على واحد، وبالسجن سبع سنوات على سبعة، وبالسجن سنة وخمسين جلدة على ثلاثة، وبخمسين جلدة على خمسة، وتم تنفيذ الحكم في ساحة تطلُّ عليها مساكن المشنوقين والمجلودين". العقاد، عباس محمود: برنارد شو، ط١، مصر: مؤسسة هنداوي،٢٠١٢ ص٨٥

العمل"[1]، وكأنَّ صلاح عبد الصبور(١٤٠١هـ) يوحي بأنَّه يتخلَّى عن مظاهر الزينة في حديثه الآتي عن الموقف، وذلك ينعكس من العنوان.

لقد كان صلاح عبد الصبور (١٤٠١هـ) من أوائل من كان لهم عامل مهم في ازدهار الدراما الشعرية في الوطن العربي[2]، لذلك نجده يتقدَّم في هذه القصيد ليحوِّل مأساة الشاب زهران الذي شنق في مدينته دنشواي في محافظة المنوفيّة، إلى قصيدةٍ دراميَّةٍ زاخرةٍ بالصور المتحرِّكة، معتمدًا في ذلك على العناصر الدراميّة التي ترتكز على الأحداث، فتطرح بساطة الحياة في تلك القرية.

وجاء الاستهلال بوصف المكان فقال "ثوى في جبهة الأرض"، والجبهة مقدّمة الوجه وأعلاه، وهي "موضع السجود، وقيل: هي مُسْتَوَى ما بين الحاجبين إلى الناصيَّة"[3]، وهي رمزٌ للرفعة والعلوّ، إلا أن هذا العلو قد "ثوى" أي وقع، لِيَشْعُر المتلقي بحالِ الذلِّ والانكسارِ التي حدث في مكان ما سيصفه الشاعر بعد ذلك، وهنا تعبير عن هول الواقعة؛ فأهمّيّة الدراما في الشعر المعاصر" تكمن في الإفادة من المزايا السرديّة المستخدمة في الأجناس الأدبيّة الأخرى، فعندئذ تنفتح النصوص الشعريّة على آفاق دلاليَّةٍ وجماليَّةٍ مغايرة، وتكسر أفق التوقُّع للمتلقّي؛ فتشده نحوها ليتفاعل معها، وهو ما يفتح الباب

(١) الجزار، محمد فكري: العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي، ط١، مصر: الهيئة العامة للكتاب،١٩٩٨، ص١٩

(٢) للمزيد انظر: النزعة الدرامية في الشعر المعاصر، ص٣

(٣) ابن منظور، محمد أبو الفضل: لسان العرب، بيروت: دار صادر، ج١٣ ،١٤١٤هـ، ص٨٣

على مصراعيه أمام عمليَّة التأويل"[1]، لذلك نجد الصورة في المقطع الأول دراميَّةً بحتة، حيث طغى الحزن على المشهد الشعري من أوَّل جملة :

وثوى في جبهة الأرض الضياء

ومشى الحزن إلى الأكواخ

تنين

له ألف ذراع

كل دهليز ذراع

من أذان الظهر حتى الليل

يا الله

في نصف نهار

كل هذي المحن الصماء في نصف نهار

مذ تدلى رأس زهران الوديع[2]

تتشكَّل الصورة الدرامية في هذا المقطع باختصار الحادثة الواقعة في ذلك اليوم، بهدف تثبيت الصورة في ذهن المشاهد على حد تعبير د. محمود الربيعي[3]، فيصوّر الحزن في هيئة التنين العظيم = الوحش العظيم الآتي من المستحيل، كما يرد في الأساطير والحكايات الشعبية، وهو غير المتخيل،

(١) دهنون، آمال: البناء الدرامي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة قراءات، مج١٣ ع١، ٢٠٢١، ص١١٤

(٢)عبد الصبور، صلاح: شنق زهران، مجلة الرسالة الجديدة، ع٢٨، ١ يوليو ١٩٥٦، ص١٥.

(٣) انظر: الربيعي، محمود: شنق زهران، مجلة الهلال: ع أكتوبر،٢٠٠١، ص١٧٨

فكيف له أن يتجسّد في الحياة؟ إنه كالحزن الذي حلَّ في قرية دنشواي البهيجة الآمنة، التي لم تكن تتخيل في يوم من الأيام أن يأتيها هذا الظلم والقهر، و لم يمكث ثوانيَ معدودةً، بل دام يومًا كاملًا، ويحاول صلاح عبد الصبور أن يقدّم هنا المعاناة بأسلوب فني، فـــ"الفن لا يصوغ مباشرةً النموذجيَّ والشامل الدائم، ولكنّ الفن يصل إلى هذه الثلاثة بنجاحه في صياغة الفرديّ والجزئيّ والعارض، ويتوقّف نجاح نموذج الإنسان في الفن والأدب (الشخصية الفنية) على مدى تمثيل هذا النموذج لما يمكن تسميته (قضية) الإنسان في مجتمعه، فإذا جعل الفنانُ القضيةَ تجريداً ذهنياً، فهو (واصفٌ)، فقيرٌ في إمكانيّاته الفنيّة، وإذا جعلها تجريدًا جماليًّا، أي جعلها حيَّةً في حركة الشخصيَّة ومعاناتها، فهو (خالقٌ) غنيٌّ بإمكانيّاته الفنيّة، والوصف تجريدٌ أجوف، أمّا الخلق فهو حياةٌ ثريَّة، كذلك يتوقف نجاح هذا النموذج على مدى تمثيله لِما يمكن تسميته (ملامح) الإنسان في مجتمعه، وهاهنا يؤدي التعميم الجماليّ دوره في العمل الفني، إذ (يحيا) النموذج حياةَ كلّ الناس، و(يعاني) قضيّتهم باعتبارها قضيّته الخاصّة"[1]، تلك القضية جعلها الشاعر صادمةً في المقطع الأول، لتُدْخِلَ متلقّيَها في صلب الموضوع مباشرة، ويختمه بمشهد تدلي الرأس! ختامٌ مفجعٌ بحجم الحادثة.

ولما كانت الدراما تعتمد في خلقها الشعري على العمل الجماليّ لا الفرديّ؛ جاء المقطـــع الثاني حاملًا صورًا دراميّةً أخرى، تقدّم وصفًا بسيطًا

(١) تليمة، عبد المنعم: مداخل إلى علم الجمال الأدبي ومقدمة في نظرية الأدب، ط١، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣، ص٢٠٧

للشابّ الذي قُتِلَ في ذلك اليوم، فهو (غلامٌ / أمّه سمراء / وسيمٌ ) حتى نهاية المقطع، فيقول:

كان زهران غلامًا
أمُّه سمراء، والأب مُوَلّد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكًا سيفًا، وتحت الوشم نبشٌ كالكتابة
اسم
قرية دنشواي[1]

وبطريقة شعريّة خاصّة بالشاعر صلاح عبد الصبور(١٤٠١هـ) ، تبدأ الصورة الدراميّة هنا تتشكّل قسماتها أو زواياها من خلال الاكتفاء بالوصف الظاهريّ، ابتداءً بوصف زهران، ثم تنتقل إلى منتصف الصورة حيث وصفٌ لخصائص زهران ومزاياه المعنوية، فتأتي لفظة (حمامة) كاستهلال لصفات زهران (الضحية) المعنوية.

ويكمل المقطع الثاني في إشارات تذبذبت بين التصريح والتلميح، فالحمامة رمزٌ للسلام والوداعة، وهي أيضًا المؤجِّج الأوّل لحادثة دنشواي، حيث كان الجنود الإنجليز في رحلة صيد للحمام[2]، ولكن الذي صِيدَ زهران

(١) شنق زهران، ص١٥

(٢) انظر هذا البحث هامش رقم (١٠).

نفسه، فصلاح عبد الصبور(١٤٠١هـ) صرّح بلفظ الحمامة إلا أنّه في الوقت نفسه جعله معادلًا موضوعيًّا لبراءة من حُكِمَ عليهم بالإعدام لدفاعهم عن أبناء جلدتهم، "ولّما كان الشعر يُصنَعُ من رموزٍ تؤدّي وظيفتها بطريقة عكسيَّة"(١)؛ نجد أنَّ الشاعر يحاول من خلال استدعاء الحمامة أنْ يستفزّ مشاعر المتلقّي مرّةً أخرى على غير المتوقّع(٢)، أي أنّه في حديثة عن شنق زهران لا يبحث عن الاستعطاف الجماهيري لأهالي القرية فقط، ولكنه يريد أن يثير مشاعر الغضب فيهم مرَّةً أخرى، لنجد بأن استدعاء الحمام في هذه الصورة الفنيَّة يرفع فاعليَّتها عاليًا لتحضر "الحدّة، والتوهج، والعنف والقدرة على تغيير الأشياء"(٣)، ومن ناحية أخرى نستشعر بأنَّ لفظة "الحمامة" وحدها جديرةٌ بأنْ تفرض معناها على الصورة في هذا المقطع؛ بما تحمله من معاني الوداعة والهدنة بين الطرفين، سواء أكانا على اختلافٍ بسيطٍ أم حلَّ بينهما الشيطان، فتأتي الحمامة لفك الخلاف، إلَّا أنَّ الخلاف القائم في تلك الحادثة كان أكبر من أن يفكّه سلامٌ داخليٌّ، أو صفةٌ أصيلةٌ في أبناء قرية دنشواي.

ولّما كان التراث -كما يقول د. زكي نجيب محمود (١٤١٣هـ)- " تقرؤُه لتستخرج منه ما تستطيع بوجهة النظر التي تريدها أنت، دون أن

---

(١) جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٠، ص١٠٦

(٢) انظر فنتن: قوة الشعر، ترجمة: محمد درويش، ط١، الإمارات العربية المتحدة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ٢٠٠٩، ص٧٥

(٣) أبو ديب، كمال: الأنساق والبنية، مجلة فصول، ع٤، مج١ يوليو، ١٩٨١، ص٧٥

يفرض نفسه عليك"[1]؛ نلاحظ بروز العناصر الدرامية عندما استدعى صلاح عبد الصبور شخصيَّةً من التراث كانت رمزًا للشهامة والقوَّة، إنّها شخصيَّة "أبي زيد سلامة"، أو "أبي زيد الهلالي"، فهي في الإدراك العربي رمزٌ للأمانة والولاء، وأراد الشاعر أن يستعين بها ليصوّر زهران (الضحيّة) في هيئة أبي زيد الهلالي البطل الأسطوريّ الذي نقش صورته على زنده، باعتقادٍ ساذجٍ بسيطٍ بأنَّه هو –أي زهران– وأبا زيد الهلالي شخصٌ واحدٌ، وهو مثله الأعلى، وهنا نجد أنّ الشاعر لجأ للاستعانة بأسطورةٍ من التراث، لأنَّها تعطي معنًى لتجاربنا في الحياة، ضمن ثقافة محدَّدة، وتنظّم طرائق فهم الإشارات، والتعبير عنها في ثقافة معيَّنة[2]، كما جاء البطل الأسطوري أبو زيد الهلالي في هذا المقطع ليستحضر به الشاعر إشاراتٍ محدَّدةً في ذهن القارئ من الثقافة المصريَّة؛ إلّا أن تحت هذا الوشم أيضًا يستقرُّ اسم القرية، ولما نقول تحت الوشم أي يسري في دمائه، وهنا ولاءٌ ووفاءٌ يُكنّه زهران لقريته دنشواي التي تسري في دمائه، وكلّ هذه الصفات المعنوية ما هي إلا دواخل الضحيّة الذي اختُزِلَتْ فيه شخصياتٌ وضحايا، (بقية ضحايا دنشواي)، فالحوار الداخلي في نفس الشاعر انقسم بين تصوير الضحية فردًا من أهل القرية، وتصوير الصفات المعنوية للشخصية العامة لدى أهل القرية، أي أن الشاعر قد اتصل بعالمه الباطني، وعاش الصراع الداخلي بين أصوات متعددة في

---

(١) محمود، زكي نجيب: ندوة مجلة فصول، ع١، مج١ أكتوبر،١٩٨١، ص٣٢

(٢)
Lakoff, Goergu and Mark Johnson: Metaphores we live By Chicago: University of Chicago press، 1980 P185-186

داخله، فالإنسان عندما "يتصل بالعالم الباطن، يحمل في طيّه الأفكار والمعتقدات والرغبات، وفي الحوار الداخلي يكون الصوتان لشخصٍ واحدٍ، أحدُهما هو صوته الخارجيّ العامّ، أي صوته الذي يتوجّه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحدٌ غيرُه"(١)، وهو ما واجهه صلاح عبدالصبور(١٤٠١هـ) في تكوين هذه القصيدة.

كان اصطياد الطيور هدف خروج الجنود في ذلك اليوم (يوم دنشواي الأسود)، وهو اليوم نفسه الذي اصطيد به زهران بدلاً من الطيور، لذا اختار الشاعر من الطيور "الحمامة"، وجعلها في وسط صفات زهران المعنويّة، بكل ما تحمله من معاني السلام والوداعة، وبذلك يكون الحمامُ هو المكوِّنَ أو الموضوع (ثيم) الذي يشكّل أيقونةَ(٢) العمل الفنيّ في المقطع الثاني من القصيدة(٣).

---

(١) عبد الوهاب، محمود: الحوار في الخطاب المسرحي، مجلة الموقف الثقافي، ع١٠، ١٩٩٧ نقلا عن ياسين، معتز قصي: مستويات بناء الحوار في شعر أحمد مطر، مجلة دراسات البصرة، مج١١، ع ٢١، ٢٠١٦، ص ٢٦٨

(٢) الأيقونة(icon) في تعريف بيرس أي شيء يؤدي عمله أو وظيفة كعلامة انطلاق من سمات ذاتية تشبه المرجع المشار إليه فالأيقونة تقوم على مبدأ المشابه بين العلامة ومدلولها أو مرجعها. للمزيد انظر تشارلز بيرس: تصنيف العلامات، ترجمة فريال حبوري غزول، بحث ضمن كتاب قاسم، سيزا: مدخل إلى السموطيقيا (مقالات مترجمة ودراسات)، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مصر، ط١، مصر: دار إلياس العصرية، ١٩٨٦، ص١٤١

(٣) انظر هذا البحث صـ١٣للحديث عن (ثيم) الحمامة بين صلاح عبد الصبور، حافظ إبراهيم وأحمد شوقي.

لم ينته المقطع الثاني من القصيدة بعد، فما زالت الصفات تتوالى، وما زالت الصورة الشعريّة تتشكل من مجموعةٍ من الصفات استهلت بوصف المميزات الظاهريّة الشخصيّة، ثم انتقل الوصف إلى دواخل النفس البشريّة في شخصية الضحيّة، فقال:

ونمت في قلب زهران زُهَيْرَة[1]

إن كلمة "قلب" تُحيل المتلقي إلى استقبال صفاتٍ جديدة، ولكنَّها هذه المرة صفاتٌ يُحسُّ الإنسان أنّها خاصَّةً به لا يعرفها أحدٌ غيره، وقد استطاع الشاعر أنْ يعرفها بحسّه الفنيّ، فهي داخل القلب، وليست صفاتٍ معنويَّةً ولا صفاتٍ جسديَّةً، إنَّها كالأحلام شديدة الخصوصية، لا يعرفها أحد سوى زهران نفسه والفنان؛ هي "زهيرةٌ" لا زهرةٌ عاديَّةٌ، "ساقها خضراء " لأنّها تتغذى من " ماء الحياة " لا المياه الطبيعيّة، هي إذن زهرةٌ من نوعٍ خاصٍّ حاول الشاعر بها أنْ يعبّر عن ندرة الشخصيّة التي تحوي مثل هذه الزهرة، إنها غير موجودةٍ في أي مكانٍ، بل تكاد تكون أسطورة.

إلا أن صلاح عبد الصبور (١٤٠١هـ) يُصر على أن زهران كان "نقيًّا" و"أليفًا"، فكيف يحصل له ذلك؟ ولتأكيد ذاك المعنى في ذهن المتلقي وظَّف الشاعر آلية التكرار، فكرَّر اسم زهران، وكرَّر التركيب الإضافي "قلب زهران"، فقد ورد في المقطع الثاني في قوله: "ونمت في قلب زهران، زهيرة"، وفي المقطع الثالث في قوله: "ونمت فى قلب زهران شجيرة".

يقول في المقطع الثاني من القصيدة:

---

(١) شنق زهران، ص١٥

شب زهران قويًّا
ونقيًّا
يطأ الأرض خفيفًا
وأليفا
كان ضحّاكًا ولُوعًا بالغناء
وسماع الشعر في ليل الشتاء
ونمت في قلب زهران، زُهَيْرَة
ساقها خضراء من ماء الحياة
تاجها أحمر كالنار التي تصنع قبله
حينما مر بظهر السوق يومًا
ذات يوم...(١)

لقد كُرِّرَ وصف قلب زهران في النص لكن في سياقين مختلفين، فمرَّةً وُصِفَ بـــ"زُهَيْرَة" – تصغير زهرة–، ووُصِفَ مرَّةً أخرى بـــ"شُجَيْرَة" – تصغير شجرة–، وفي ذلك إشارة إلى تطوّر شخصية زهران ونموِّها، ففي المشهد الشعري الذي وردت به هاتان الجملتان الشعريتان نلاحظ بأنَّ شخصيّة زهران في المقطع الثاني مُصَوَّرَةٌ تصويرًا حقيقيًّا، واقعيًّا أو يوميًّا، فهو شابٌّ/ صغيرُ السنّ/ نقيٌّ/ يطأ الأرض خفيفًا/ ضحّاكًا، يُحبُّ الاستماع للشعر، وهو بذلك ذو قلبٍ مليءٍ بمشاعر الشباب الرومانسيَّة الشفّافة، لذلك نجد بأن وصف القلب الشاب بالزُّهَيرَة ملائمٌ لتلك الصورة الشعرية،

(١) شنق زهران، ص١٥

وقد خُتِمَ هذا المقطع في وصف حال الشباب والفرح التي كان يعيشها زهران بحرِّيَّةٍ مطلقةٍ بعيدًا عن الخوفِ وترقُّب خيانة الجنود التي ستحدث في يومٍ من الأيام، حتى إنَّه صوّر حال ساذجةٍ من الأفعال التي يفعلها الشباب بكلّ براءةٍ ، فقد اشترى شالًا ليختال به " تحسينا لهيئته، وتجميلًا لمظهره، ولكي يعلن عن رغبته العارمة في الحب، والبناء بفتاةٍ مناسبة"(١) فقال:

مرَّ زهران بظهر السوق يوما
واشترى شالًا منمنم
ومشى يختال عجبا، مثل تركيٍّ معمّم
ويحيل الطرف ..... ما أحلى الشباب
عندما يصنع حبا
عندما يجهد أن يصطاد قلبا(٢)

أمَّا في المقطع الثالث؛ فنلحظ التحوُّل الدراميّ في القصيدة، المرتكز على الانتقال من مكان إلى مكانٍ آخر، "في النصّ لا نتعرّف على شكل الرواية، أو شكل الشعر، أو شكل المحاولة النقديّة، النص يحتوي دومًا على معاني، إلا أنّه يحتوي على عودة المعنى، فالمعنى يأتي، ثم ينصرف، ثم ينتقل إلى مستوى آخر، وهكذا دواليك"(٣)، فنجد بأنَّ الوصف الفنيّ لزهران لم يكن

(١) البنداري، أحمد حسن: أسلوبية التحول إلى الارتداد الكاشف عند حافظ وصلاح عبد الصبور حامد طاهر، فكر وإبداع، ج ١٢٩، ٢٠١٩، ص٤٩

(٢) شنق زهران، ص١٥

(٣) بارت، رولان: درس السيمولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعيد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، ط٣، المغرب: دار توبقال،١٩٩٣، ص٤٨

في الحياة الواقعيّة، ولكنه يركّز على حالٍ حسيَّةٍ يتخيَّلها الشاعر فيما لو كان، ليبدأ المقطع بالبداية الكلاسيكيّة للحكايات الشعبية المتخلية (كان ياما كان) فيقول:

كان ياما كان
أن زّفت لزهرانَ جميله
كان ياما كان
أن أنجب زهران غلامًا .. وغلاما
كان ياما كان
أن مرّت لياليه الطويله
ونمت في قلب زهران شجيره
ساقها سوداء من طين الحياه
فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا[1]

يبدأ المقطع الأخير من القصيدة باستحضار التراث، فيقول صلاح عبدالصبور (**كان يا ما كان**) في محاولة منه لاستجداء التراث، وتشهيده على ما حدث لأهل قرية دنشواي، الذي اختزل زهران بدوره كلَّ صفاتهم، لتدور "أنا" الشاعر هنا حول نفسها دورانًا دراميًّا، حتى لم تجد منقذًا منصتًا لها سوى التراث، فالتراث وحده القادر على مخاطبة المتلقّي، ففي المقطع الثالث وصلت "أنا" الشاعر إلى مرحلة الفتور من شدّة الغضب والحزن في الوقت نفسه، وكأنه يخاطب التراث قائلًا :تعال أيُّها التراث، أقنع المتلقّيَ لعلَّه

(١) شنق زهران، ص١٥

يشعر بمدى حزني، فقد "زُفَّت لزهران "جميلة، ولكن **كان يا ما كان**، فقد مرَّت لياليه طويلة، حتى تحوّلت الزهيرة في المقطع الثاني ذات الساق الخضراء إلى شجرة ساقها سوداء، لأنها تتغذى من طين الحياة، من هنا تبدأ لفظة "الحياة" تأخذ هي الأخرى دورًا بارزًا في الصورة الشعرية عند صلاح عبد الصبور في هذه القصيدة؛ فقد تكرَّرت اللفظة في المقطع الثالث تسع مرّات، ولكنه تكرارٌ متذبذبٌ؛ فمرَّة توحي الحياة بالتشاؤم (طين الحياة / النيران تجتاح الحياة / أعداء الحياة / نسي الحياة)، ومرة توحي بالتفاؤل (صديقًا للحياة / أحباب الحياة / نحياه حياة)، ليكون هذا التذبذب انعكاسًا لدرامية الموقف، موقف شنق الأبرياء، وصولًا إلى ختام هذا المشهد حين يتساءل الشاعر بنبرةٍ متفائلةٍ: لماذا قريتي تخشى الحياة، "فهو سؤالٌ يثارُ في جوٍّ تسلم كلّ العناصر المحيطة به ظاهراً إلى نتيجةٍ منطقيّةٍ هي الجريمة أمام الحياة"(١).

إنَّ الدراما في القصيدة تتأسس على شبكة من العلاقات بين الحدث والشخوص والصور، ونجد أنّ الأحداث التي صوَّر الشاعر مرور شخصيّة زهران بها في هذا المقطع؛ تتأسَّسُ على شيءٍ متخيَّلٍ لا واقعيّ، فكأنّه يسرد حكايةً عن شخصيَّةٍ متخيَّلة، غير حقيقة، واتَّبع في وصفها أساليب الحكاواتيَّة؛ فيكرّر جملة "كان يا ما كان" بعد نهاية كلّ وصف لتلك الشخصيّة، فهو في الحكاية شابٌّ زُفَّت إليه عروسه، فتزوجها ثمَّ أنجب غلامَين، ومرت عليه الليالي الطوال، بيد أن صلاح عبد الصبور(١٤٠١هـ) يكرّر جملة الحكاواتية ليؤكّد للمتلقّي بأنّ زهران لم يمرَّ بهذه الأحداث في

(١) شنق زهران، ص١٨٥

حياته الواقعيّة، أي في المقطع السابق، لم يتزوج ، بل كان شابًّا صغيرًا قلبه كالزُّهَيْرَة الصغيرة، إلّا أنّه هنا يُصَوَّر بصورةٍ خياليَّةٍ لم يعشها، ولكن الشاعر يعرب عن تمنِّيه أنْ لو كان زهران عاشها، ليختم هذا المشهد المتخيل بوصف قلب زهران في هذه الحكاية المتخيَّلة المُتَمَنَّاة، فاختار وصفه بالشُّجَيْرَة، وعند وضع الصورتين في مقارنة؛ فإنَّنا نجد القلب زُهَيْرَةً في الحياة الواقعية، وشُجَيْرَة في الحياة المتخيَّلة، وقد جاءت اللفظتان في صيغة التصغير لمناسبة سنّ زهران اليافعة، لكنَّ الزهرة نبتةٌ وحيدةٌ مفردةٌ لا تتشعّبُ وفي ذلك إيحاءٌ بالوحدانيَّة أو الفردانيَّة، أمّا الشجرة فهي متفرِّعة الأغصان، صلبة العود، راسخةٌ في الأرض، وهذا مناسب للحكاية المتخيَّلة التي تزوّج فيها زهران وكَوَّنَ أُسْرَةً لها امتدادٌ بالأبناء، لكنَّ قلبه ما يزال صغيرًا كما توحي به صيغة تصغير لفظة الشجرة، أي أن الحجم الشكلي ما يزال صغيرًا فتيًّا، لكن عطاءه أكبر من ذلك الحجم، فهو ربُّ الأسرة المتفرعة.

ويتكرّر مشهد مرور زهران في السوق في مشهد الحكاية، إلا أنّه هنا يمهّد لنهاية زهران بالنيران التي ستشتعل، فيقول:

عندما مر بظهر السوق يوما
ذات يوم
مر زهران بظهر السوق يوما
ورأى النار التي تحرق حقلا
ورأى النار التي تصرع طفلا
كان زهران صديقًا للحياه

ورأى النيران تجتاح الحياه
مد زهران إلى الأنجم كفا[1]

ولما كانت حادثة دنشواي بدأت باشتعال النيران بالغلة! نجد استدعاء صلاح عبد الصبور (١٤٠١هـ) للنار في مشهد الحكاية التي مر فيها زهران بالسوق ورؤيته الحقل والطفل يحترقان، لتكون نهايته من خلال الحلم بالاحتراق.

إلا أن الاختلاف هنا بين المشهدين في المقطع الثاني والثالث، كان في خلق سلالة لزهران =الشباب، ففي المشهد الأول الحقيقي (شُنق زهران ) و لم يكن له ولد، أما في المشهد الخيالي فزهران شاب متزوج وله غلام، ومات محترقاً، لتتحول الشخصية هنا رمز لجميع الشباب الذين حكم عليهم بالإعدام في تلك الحادثة و لم يكن لهم نسلا، فقد كان حلم من أحلامهم أن يكون لهم أبناء من بعدهم و لم يعيشوا أيضا مرحلة الشباب الجميلة، فالخطاب الشعري هنا جاء للتعبير عن ما في نفس صلاح عبدالصبور(١٤٠١هـ) بعد أن اهتزت مشاعره لتحرك الإبداع في داخله، فوصف الحال بدون تكلف[2].

ولعل لجوء صلاح عبد الصبور لتصوير المشهد الختامي من القصيدة لشنق زهران في صورته المأساوية، لم يكن تصويرا تفصيلاً، ولكنه ابتعد عن

---

(١) شنق زهران، ص١٥

(٢) انظر بومزبر، الطاهر: أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، بيروت: الدار العربية للعلوم،٢٠٠٧، ص٩٩

مشهد الشنق واستعاض عنه بمشاعر أهل القرية بعد أن (تدلى) رأس زهران شنقا:

وتدلى رأس زهران الوديع
قريتي من يومها لم تأتدم إلا الدموع
قريتي من يومها تأوى إلى الركن الصديع
قريتي من يومها تخشى الحياه
كان زهران صديقا للحياه
مات زهران وعيناه حياه
فلماذا قريتي تخشى الحياه .[1]

" وإذا كان الإنسان يرتبط شعوريًّا بالمكان الذي ينبت فيه، وتمتد فيه جذوره، أو تسرح عليه حواسه"[2]؛ فإنّنا نجد صلاح عبد الصبور مرتبطًا بقرية دنشواي التي هي جزء من الوطن، وتكمن "قصدية الشاعر في أنّه أراد أن يضخّم من وقع الظلم وفداحته"[3]، فاستشعر بخياله مشاعر أهل القرية التي عانت أحداثًا لم يكن الشاعر حاضرًا فيها، إلا أنّه حرص على إيصال شعور الخوف والرهبة التي ترسَّخت في نفوس أهل القرية، بل يكاد أن يكون هذا الشعور متوارثًا في كلّ مرّة تُروَى فيها الحادثة لجيلٍ لاحق، فالمشهد الأخير في القصيدة مشهد وصفٍ للمشاعر.

---

(١) شنق زهران، ص١٥

(٢) فضل، صلاح: تحولات الشعرية العربية، بيروت: دار الآداب،٢٠٠٢، ص٥٥

(٣) أسلوبية التحول إلى الارتداد الكاشف عند حافظ وصلاح عبد الصبور حامد طاهر، ص٥١

**(٣-١) شنق زهران دراما بين حافظ إبراهيم وأحمد شوقي وبين صلاح عبد الصبور:**

لم يتفرَّد صلاح عبد الصبور (١٤٠١هـ) باختياره حادثة دنشواي موضوعًا للقصيدة، فقد شاركه شعراء آخرون في اختيار الموضوع نفسه، لكنّ وحدة الموضوع لا تعني وحدة المعالجة الفكرية والفنية له، وكما تقول د. نازك الملائكة(١٤٨٢هـ): "إنّما يصبح الموضوع مهمًّا، ويستحق الالتفات، في اللحظة التي يقرّر فيها الشاعر أن يختاره لقصيدته، فهو إذ ذاك يوجّه الهيكل، ويمشي معه. وأول شرطٍ في الموضوع أن يكون واضحًا محدّدًا، لا كموضوعات تلك القصائد التي تدور وتدور فلا يخرج منها القارئ بطائل. ...وخلاصة ما يمكن أن نقول في الموضوع أن القصيدة ليست موضوعًا وحسب، وإنما هي موضوع مبني في هيكل"[١]، وهذا ما نجده عند ثلاثة شعراء اختاروا دنشوان موضوعًا لقصيدة، فهل انعكست وحدة الموضوع على معالجات الشعراء أحمد شوقي (١٣٥١هـ) وحافظ إبراهيم (١٣٥٠هـ) وصلاح عبد الصبور؟

لقد نظم الشاعر حافظ إبراهيم قصيدة تحاكي ما حصل في دنشواي فقال:

أيُّها القائمونَ بالأَمرِ فينا هَل نَسَيتُم وَلاءَنا وَالوِدادا
خَفِّضوا جَيشَكُم وَناموا هَنيئا وَابتَغوا صَيدَكُم وَجوبوا البِلادا[٢]

(١) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، بغداد: منشورات النهضة، ١٩٦٥، ص٢٠٣

(٢) إبراهيم، حافظ: ديوان حافظ إبراهيم، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص٣٣٤

فالجنود حاولوا اصطياد الحمامة إلّا أنّها هربت منهم، فآثروا أن يصطادوا واحدًا من العباد هو كالحمامة المسالمة جاء محاولاً المساعدة، ليُقابله الرصاص معلنًا وقت الموت، فما كان من باقي طيور الحمام إلا أن تنوح على الحمامة المقتولة، كما في قول أحمد شوقي(١٣٥١هـ) في قصيدته التي حملت اسم القرية نفسها (ذكرى دنشواي):

يا دنشوايَ عَلى رُباكِ سَلامُ ذَهَبَت بِأُنسِ رُبوعِكِ الأَيّامُ
شُهَداءُ حُكمِكِ في البِلادِ تَفَرَّقوا هَيهاتَ لِلشَملِ الشَتيتِ نِظامُ[1]

و"نحن لا نرى الأشياء ولا ندرك تلك الأحاسيس إلا من خلال الكلمات"[2]، وقد اتفق الشعراء الثلاثة على اختيار ثيمة (الحمام) رمزًا لأهل دنشواي في محاولة منهم لاختيار نوع خاص من الطيور التي كانت السبب وراء ذهاب الجنود البريطانيين إلى قرية دنشواي في محافظة المنوفية، فيقول حافظ (١٣٥٠هـ) في ذكر الحمام في القصيدة:

خَفِّضوا جَيشَكُم وَناموا هَنيئا وَابتَغوا صَيدَكُم وَجوبوا البِلادا
وَإِذا أَعوَزَتكُمُ ذاتُ طَوقٍ بَينَ تلكَ الرُبا فَصيدوا العِبادا
إِنَّما نَحنُ وَالحَمامُ سَواءٌ لَم تُغادِر أَطواقُنا الأَجيادا

(١) شوقي، أحمد: الشوقيات، ط١، مصر: مؤسسة هنداوي،٢٠١٢، ص٣٣١

(٢) ايكو، امبرتو: السيمائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد السمعي، ط١، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية،٢٠٠٥، ص ٢١.

وقال في قصيدة أخرى مخاطبا اللورد كرومر[١] القائد الانجليز، واصفا حادثة دنشواي بـــ(يوم الحمام) فيقول:

إن ضاق صدر النيل همًّا هالَهُ يومُ الحَمامِ فإنَّ صدرَك أرحب[٢]

حبسوا النفوس من الحَمام بديلةً فتسابقوا في صيدهن وصوبوا[٣]

لم يكن حافظ إبراهيم(١٣٥٠هـــ) من الطبقة الأرستقراطية، بل كان من الطبقة المتوسطة، قريبًا من الجمهور ويشعر بآلام الشعب المصري وحزنه[٤]، لذا نستشعر الغضب المتواري خلف المفردات، فهو يسجل "الأحداث بدماء قلبه وأجزاء روحه، ويصوغ منها أدبًا قيّمًا يستحثّ النفوس"[٥]، فاستدعاؤه للحمام في تلك الأبيات يومئ إلى تقنية الصراع الدرامي بينه وبين نفسه، بين الحفاظ على النمط الكلاسيكي وثورة الغضب على ما حصل في قرية دنشواي، فنجده اعتمد على وصف يوم الحادثة بيوم الحمام، استنادًا إلى أن الحمام هو الشرارة التي أشعلت حادثة دنشواي، بينما نستشعر الحذر الشديد من التهور في اختيار ألفاظ تعبّر عن الغضب والسخط

---

(١) اللورد كرومر: المعتمد البريطاني في مصر، سياسي محنك، بعيد النظر رحب الصدر، قدّم استقالته عام ١٩٠٧ بعد عام من حادثة دنشواي. انظر لطفي السيد، أحمد: قصة حياتي، مصر، كلمات عربية للنشر والترجمة، ٢٠١٣، ص٢٩-٣٢

(٢) ديوان حافظ إبراهيم، ص ٣٣٧

(٣) ديوان حافظ إبراهيم، ص ٣٣٨

(٤) انظر ضيف، شوقي: الأدب العربي المعاصر في مصر، مصر: دار المعارف ط١٠، ٢٠٠٧، ص١٠٨

(٥) بيكي، محمد رضا، ومحمدي، آرمان: التحليل النظري في وطنيات وعواطف حافظ إبراهيم: دراسة تحليلة، مجلة الكلية الإسلامية، ع٤٦١٥٠، ٢٠١٨، ص ٤٦٤-٤٦٥

المباشر، لذلك يلجأ إلى السخرية مبرراً لأي لفظٍ قاسٍ أو غاضب، على عكس صلاح عبد الصبور(١٤٠١هـ) الذي جعل الحمام يظهر مرّةً واحدة في وصفه لزهران في المقطع الثاني، وكأن الحمام كان الوشم الذي يدقه على صدغه إشارة للقوم الذين ينتمي إليهم فقال:

كان زهران غلاما
أمه سمراء، والأب مولّد
وبعينيه وسامه
وعلى الصدغ حمامه
وعلى الزند أبو زيد سلامه[1]

ولعلّ تقديم حافظ إبراهيم(١٣٥٠هـ) للحادثة تقديمًا دراميًّا ساخراً مع المراعاة السياسية، مختلفٌ عن تقديم صلاح عبد الصبور (١٤٠١هـ) الذي ابتعد تمامًا عن السياسة، واكتفى بتقديم الحزن والغضب الناتج من الحادثة، أمّا أحمد شوقي(١٣٥١هـ) لكونه "شاعر القصر، وهو بعيد عن الجمهور بحكم أسرته الأرستقراطية، وبحكم وظيفته الرسمية"[2] فقد صرحّ بلباقة بالخطأ الإنجليزي واصفًا الحدث، لذلك "كان قراره هذا معبِّرًا عن ذاته، ومتسقًا مع بنائه الدراميّ"[3]، فهو يقول:

يا لَيتَ شِعري في البُروجِ حَمائِمٌ أَم في البُروجِ مَنِيَّةٌ وَحِمامُ

(١) شنق زهران، ص١٥

(٢) الأدب العربي المعاصر في مصر، ص١١٧

(٣) رشوان، أبو القاسم أحمد: الأطر الفكرية في شعر شوقي، دراسات عربية وإسلامية، ج١٥، ١٩٩٤، ص١٩٩

نَيرونُ لَو أَدرَكتَ عَهــدَ كَرومِرٍ  لَعَرَفــتَ كَيفَ تُنَفَّذُ الأَحكامُ
نــوحي حَــمائِمَ دِنــشِوايَ وَرَوِّعي  شَعبًا بِوادي النيلِ لَيسَ يَنامُ[1]

وإذا ما أعدنا النظر في المقطع الثاني[2] عند صلاح عبد الصبور(١٤٠١هـــ) ؛ فسنجد أنّ الصورة الدراميّة وصلت إلى ذروتها في ثيمة[3] (الحمامة)، وما تحمله من سيمائية للشاب البسيط، وكيف قوبلت هذه البساطة والشهامة بالرصاص، في مشهدٍ أوصل الصورة الدراميـــــة إلـــــى الاكتمال والتمام، وكأن لفظ "الحمام" وحده هو المصباح الذي أرسل نوره على قسمات الصورة ليبرز زواياها المتمثلة في الصفات.

ينتقل صلاح عبد الصبور (١٤٠١هـــ) من عرض الصفات الظاهريّة للضحيّة (غلام/ أمه سمراء/ قويًا...) إلى الصفات الباطنيّة ( نقيًا/ يطأ الأرض خفيفًا / أليفًا/ (حنون) فهو يحب الاستماع للشعر...)، هذا الانتقال من الصفات الظاهريّة إلى الصفات الباطنية أو المزايا الفرديّة عزَّز في هذا المقطع مبدأ الدراميّة في الصورة، فمع معرفة أسباب الحادثة، حادثة دنشواي، يكتفي المتلقّي بمعرفة الضحايا، بغض النظر عن صفات أهل البلدة البسطاء، ليكون المقطع الثاني في قصيدة ( شنق زهران ) عرضًا سريعًا لصورة أهل دنشواي

---

(١) الشوقيات، ص٣٣١

(٢) انظر هذا البحث صـــ 15 للمقطع الثاني كاملا.

(٣)Theme (موضوع) هو ما يدور حوله موضوع الأثر الأدبي، وسواء أدل عليه صراحة أم ضمنا، ويستعمل هذا المصطلح. الآن بمعنى اضيق هو: الفكرة الجوهرية للمؤلف أو القضية العامة التي بدافع عنها الأثر الأدبي. للمزيد انظر وهبة، مجدي وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢ مزيدة ومنقحة، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤، ص ٣٩٦

كافة، سواءٌ بصفاتهم الظاهريّة أم الباطنيّة، في محاولة من الشاعر لنقل المتلقّي إلى داخل القرية، ومعرفة صفات أفرادها الشخصية، فهو يخاطب الناس كافّة، جمهورًا عامًّا الكبير منهم، والمثقف، والبسيط، والأمي، ومن مختلف أطياف المجتمع، من هنا أحسَّ الشاعر بالمسئوليّة لطرح مميزات أهل البلدة بعد أن صارح المتلقي بكارثة شنق زهران، أحد أبنائهم، ففي" عمل الشاعر الذاتيّ تظهر لنا شخصيّته أكثر اتسامًا، وأوسع تغلغلًا من الأشخاص كما نراهم في المواقف اليوميّة"(١).

"الدراما تحاكي، أو تمثّل، أو تعيد تمثيل أحداثٍ وقعت، أو يفترض وقوعها في العالم الواقعيّ أو عالمٍ متخيَّل"(٢)، ولما كان الحديث عن دراما دنشواي، كان لا بدَّ من التطرُّق إلى الشخصيّة المحوريّة عند كلّ من حافظ إبراهيم(١٣٥٠هـ) وأحمد شوقي(١٣٥١هـ)، وهي الشخصية التي أدّت دورًا رئيسًا في تلك الأحداث، فاللورد كرومر هو الشخصية التي قابلها كلا الشاعرين بشخصيّة -نيرون الطاغيّة الرومانيّ الذي أحرق مدينة روما، وجلس يتفرّج على النيران بسرور-، في حين غابت تلك الشخصية عند صلاح عبد الصبور، "فإذا تأمّلنا شعر شوقي(١٣٥١هـ)؛ بدا لنا موقفه من اللورد كرومر، موقف الشاعر المصري المتذمر من حكمه الاستبدادي، فهو يحمّله مسؤوليّة ما حدث في دنشواي، ويبرز ذلك في قصيدته ( ذكرى

(١) وليك، رينيه و آرن، آوسن: نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، ط٢، السعودية: دار المريخ، ٢٠٠٨، ص ٣٧

(٢) آسلن، مارتن: مجال الدراما، ترجمة: سباعي السيد، ط١، مصر: وزارة الثقافة، ٢٠١٧، ص٣٥

دنشواي) حين يقرن شوقي اللورد كرومر بنيرون حاكم روما الذي حرق مدينته، وأحرق أهلها، لا بمعنى تساوى الحاكمين استبدادًا وظلمًا، وإنّما لاشتراكهما في هذه الصفات، مع زيادة لدى كرومر اقتضت أن تجعله أستاذا لنيرون لو كانا متعاصرين، وفي هذا يقول شوقي مخاطبًا نيرون :

نيرون لو أدركت عهد كرومر .. لعرفت كيف تُنفَّذ الأحكام

وسوى هذه الإشارة لا نجد لدى شوقي تصويراً لعلاقة كرومر بدنشواي، وإدانةً صريحةً بمسلكه"[1]، في حين قدّم حافظ إبراهيم(١٣٥٠هـ) اللورد كرومر كشخصية نيرون(٢٧ ق.م) في قوله:

لَيتَ شعري أَتلكَ (مَحكَمَةُ التَفتـــ ... يش)عادَت أَم عَهدُ نيرونَ عادا

كَيفَ يَحلو مِنَ القَوِيِّ التَشَفّي ... مِن ضَعيفٍ أَلقى إِلَيهِ القِيادا

إِنّها مُثلَةٌ تَشُفُّ عَنِ الغَيـــ ... ـظِ وَلَسنا لِغَيظِكُم أَندادا[2]

ولما كان التفكير الإنساني شكلًا من الدراما، "والشعر الدرامي أصلح من النثر في معالجة موضوعات البطولة"[3]؛ فإنّنا نجد حافظًا يتساءل مع فظاعة مشهد محكمة التفتيش وجرائمها، هل من المعقول أنّ عهد نيرون(٢٧ق.م) قد عاد مرّةً أخرى؟ ويستمرّ تعجُّبه من قبول القويّ التشفي من الضعيف، من باب التسلية و شفاء الأحقاد النفسية، ولكنه بعد ذلك يقدّم الشخصيّة المصريّة برقيّ، فهي لا تقبل أن تكون ندًّا لأحد، وهو بذلك يرفع من قدر

(١) الحسناوي، عامر صلال: حادثة دنشواي موضوعا شعريا بينً أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، العراق: مجلة القادسية في الآداب والعلوم والتربية، مج٨ ع٣٤، ٢٠٠٩، ص٨٦

(٢) ديوان حافظ إبراهيم، ص ٣٣٥

(٣) أبو زيد، أحمد: الشعر والدراما، عالم الفكر، مج١٥، ع١، ١٩٨٤، ص١١

أبناء وطنه، ويجعل لهم مكانةً راقيةً أخلاقيًّا؛ وإذا ما قارنّا بين استحضار نيرون عند كلا الشاعرين، لوجدنا أنّ نيرون عند شوقي استُحْضِرَ بوصفه شخصيَّةً مستبدَّةً تتلمذ على يد كرومر القائد الإنجليزي، وجاءت عند حافظ معادلًا لمحاكم التفتيش، و لم تخصّ كرومر أو غيره، ولكنه أشار إلى كل من شارك في تلك المحاكمة الظالمة.

ولو أعدنا قراءة القصائد الثلاث في موضوع حادثة دنشواي لوجدنا الآتي:

| العناصر / الشاعر | العنوان | الجو العام للقصيدة | البداية | اسم المعتدي |
|---|---|---|---|---|
| **صلاح عبد الصبور** | رمزي | حزين / غاضب/ عدم التطرق إلى الجانب السياسي. | مشهد أسطوري | غير محدد، فهو معتد فقط |
| **حافظ إبراهيم** | اسم القرية (حادثة دنشواي) | ساخر/ غاضب/ مع المراعاة للضوابط السياسة. | مخاطبة الجيش (الشاعر يتحدث باسم الشعب) | نيرون= محاكم التفتيش |
| **أحمد شوقي** | اسم القرية (ذكرى دنشواي) | غاضب/ سياسي | مخاطبة دنشواي (الشاعر يتحدث باسمه) | نيرون = كرومر |

" إنّ شخصيَّة الفنان، المعبَّر عنها أولًا بصرخة، فإيقاع منتظم، ثم بسردٍ سلسٍ وسطحيٍّ؛ تتضاءل أخيرا حتى تفقد وجودها وتفقد -إن صحّ التعبير- ماهيّتها الشخصيّة.. ويبقى الفنان"[1]، وقصيدة صلاح عبد الصبور (١٤٠١هـ) لم تعتمد الدراما فيها على الحدث وحده، بل على إلهام الحدث أيضًا، فهو لم يصرّح بجنودٍ إنجليز، و لم يخاطب القائد كرومر كما فعل أحمد شوقي(١٣٥١هـ) وحافظ إبراهيم(١٣٥٠هـ)، ولكن اعتمد على ثقافة المتلقّي وخبرته، ليستكشف من المقصود بزهران، وكيف أُعْدِمَ شنقًا، وما صلته بقرية دنشواي، فـ "كلّ عملٍ فنيٍّ يفرض نظاماً، وترتيبا، ووحدةً على المواد التي يتألّف منها، وقد تبدو هذه الوحدة غير متماسكة أحيانًا، كما هو الحال في كثير من المقطوعات أو قصص المغامرة، ولكن هذه الوحدات تزداد توثُّقًا في بعض القصائد محبوكة النسج، التي يستحيل فيها استبدال كلمة أو تغير محلّها دون النيل من وقع القصيدة العام"[2]، ليتسم المظهر العام للقصيدة بالحزن والتركيز على مشاعر أهل القرية، وليستشعر بها قارئ القصيدة.

أما حافظ إبراهيم(١٣٥٠هـ) فذهب إلى السخرية في وصفه للحدث، مع مراعاة عدم التطرّق إلى الجوانب السياسة انطلاقاً من مبدأ أنّ " أيّ إحساسٍ ليس خالصًا ما لم يمتزج بإحساسٍ مناقضٍ له (ازدواج

(١) جينيت، جيرار: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، ١٩٨٥، ص ٥٤

(٢) نظرية الأدب، ص٣٧

الإحساسات)"[1]، وأمَّا أحمد شوقي(١٣٥١هـ) فقد أشار إلى نيرون(٢٧ ق.م) متجسّدًا في كرومر المعتمد الإنجليزي بصورةٍ مباشرة، مبتعدًا بذلك عن الغطاء الدراميّ، ليتجنب الحديث عن السياسة، بعكس حافظ الذي جعل محاكم التفتيش معادلًا موضوعيًّا لكرومر تحت غطاء طابعٍ دراميٍّ يُجَنِّبُهُ الاحتكاك السياسي.

***

(١) ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، المغرب: دار توبقال،١٩٨٨، ص١٢

**الخاتمة:**

معظم الشعر الدرامي يكتب في هيئة مونولجات تفسّر خلجات الشاعر، وكيف مرّت الأحداث في نفسيته، " فشعر صلاح عبد الصبور (١٤٠١هـ) يكاد يكون بناءً دراميًّا متكامل الأجزاء والأركان، زاخرًا بالمواقف والحركة والأشخاص والتوتر"(١)، من هنا جاء نصّ "شنق زهران" للشاعر في هيئة قصيدةٍ دراميّة عبَّرت عن قصّة حادثةٍ هزَّت مصر في وقتٍ محدَّدٍ من الزمن، ولا تزال تلك الحادثة تاركةً علامةً في نفوس المصريّين، فكان دور صلاح عبد الصبور نقل الحدث الذي أثّر على نفسيّتهم إلى بقيّة العالم مستخدمًا الحسَّ الدراميّ في قصيدته التي عُنْوِنَتْ بعنوانٍ غير صريح عن الحادثة، لتجنب إشعار المتلقي بأنَّ الشاعر يهدف إلى الاستعطاف، فأهداف النص تتكشَّف من خلال العناصر الدراميّة التي اعتمد عليها الشاعر، حيث عرض الحادثة، وصوَّر مدى الألم والفقد من خلال العرض، وترك القرار للمتلقّي حتى يحدّد ما إذا كان ما حدث عدلًا لأهل دنشواي أم ظلمًا وقهرًا، ولإيصال الفكرة والشعور بفاعلية؛ حرص صلاح عبد الصبور(١٤٠١هـ) على إبراز ثيمة الحمام، التي كانت قديمًا المراسلَ الأول بين العرب، فهي تقطع القارات لإيصال الرسائل، وهي رمز السلام، لكن تلك الحمامة كان لها شكل آخر مختلف عن الحمام في الفكر العربي، وكأنها رسالة في حد ذاتها للعالم أجمع عمّا حدث في قرية دنشواي، فإيراد ثيمة الحمام في الخطاب الشعري لم يكن

(١) عبد الحي، عبد المنعم: البنية الدرامية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة الدراسات الشرقية، ع٥٢، ٢٠١٤ ص٥١٣

لمعنى الحمام بوصفه من أنواع الطيور، ولكنه جاء ليخدم الخطاب الشعري بصورةٍ مختلفة[1]، فهو يهدف لإيصال فكرة التحوّل من السلام، والهدوء، والحرية، إلى القهر، والظلم، فمعنى كلمة الحمام اختلف بحسب الخطاب، كما قدّم إبراهيم وشوقي في خطابهما الحمام بمعنى اختلف عن المعنى الرئيس للكلمة لخدمة دراما الخطاب الشعري.

ولما كانت الحادثة مؤثرة في نفوس الشعراء، نجد التقارب الدرامي بين نص صلاح عبد الصبور ونصي حافظ إبراهيم (١٣٥٠هـ) وأحمد شوقي(١٣٥١هـ)، إلا أنّ اختلاف شكل القصيدة أثّر في تناول الموضوع، فحين نجد شوقي وإبراهيم يلوّحان في نصوصهما بين الاقتراب من السياسة والابتعاد عنها حسب الخلفية الثقافية لكل منهما؛ نجد أنّ نص صلاح عبد الصبور الحر، لم يتطرق إلى الجانب السياسيّ، ولم ترد إشارات له، فالتزم الشاعران قبله بنصوص تقليدية كلاسيكية محافظة، نستشعر من خلالها غضبًا مختلفًا عن الغضب الموجود في نص عبد الصبور المليء بالمشاهد الدراميّة عن شخصيَّة واقعيّة كانت في الحياة، وحياتها فيما لو كانت شخصيَّةً من الشخصيَّات التي يقدّمها الحكاواتيّة.

---

(١)
See (Language ) in Adler, Mortimer Jerome. Fuller, Nelle and Gorman, William (1952) The Great Ideas. A syntopicon of great books of the western world. USA. Encyclopedia Britannica: Chicago P (942)

ولعلَّ إدراج شوقي وإبراهيم لشخصية كرومر، المعتمد الإنجليزي في مصر، طابعًا خاصًّا جعل الاختلاف جوهريًّا بين نصَّيْهِما ونصّ عبد الصبور، فمخاطبته بوصفه مسؤولًا عن الحادثة أو جزءًا منها؛ تسلّط الضوءَ على جانبٍ سياسيٍّ في المشهد الدراميّ، الذي استعاض عنه عبد الصبور بذكر حدثٍ (شنق) شخصيَّةٍ واقعيَّةٍ (زهران)، وقد أفرد إبراهيم وشوقي قصيدةً خاصَّةً تحاكي كرومر، وكأن نصوصهما في (دنشواي) لم تكن كافية، فالحديث يطول، وفي النفوس كثير مما حصل، بينما اكتفت الدراما عند عبد الصبور بالتنقّل بين المقاطع الدراميّة لإبراز ماهيّة الحدث.

**المصادر والمراجع:**

**المراجع العربية:**


١. إبراهيم، حافظ : **ديوان حافظ إبراهيم**، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨.

٢. ابن منظور، محمد أبو الفضل: **لسان العرب**، ج١٣، بيروت: دار صادر،١٤١٤هـ.

٣. أبو ديب، كمال: **الأنساق والبنية**، مجلة فصول، ع٤، مج١ يوليو. ١٩٨١

٤. أبو زيد، أحمد. **الشعر والدراما**، عالم الفكر، مج١٥، ع١، ص١١

٥. ارسطوطاليس: **فن الشعر**، ترجمة: شكري عياد، ط١، مصر: المركز القومي للترجمة، .٢٠١٢

٦. إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية** والمعنوية، ط٣ مزيدة ومنقحة مصر، دار الفكر العربي، ٢٠١٣.

٧. آسلن، مارتن: **مجال الدراما**، ترجمة: سباعي السيد، ط١، مصر: وزارة الثقافة. ٢٠١٧

٨. إيسر، فولفانج: **فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية**، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ط١، مصر: المجلس الأعلى للثقافة،٢٠٠٠

٩. ايكو، امبرتو: **السيمائية وفلسفة اللغة**، ترجمة: أحمد السمعي، ط١ بيروت:مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٥

١٠. بارت، رولان: **درس السيمولوجيا**، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو، ط٣، المغرب: دار توبقال، ١٩٩٣

١١. البنداري، أحمد حسن: أسلوبية **التحول إلى الارتداد الكاشف عند حافظ وصلاح عبد الصبور حامد طاهر**، فكر وإبداع، ج ١٢٩ ، ٢٠١٩،

١٢. بومزبر، الطاهر: **أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري**، ط١، بيروت:الدار العربية للعلوم، ٢٠٠٧.

١٣. بيكي، محمد رضا، ومحمدي، آرمان: **التحليل النظري في وطنيات وعواطف حافظ إبراهيم: دراسة تحليله**، مجلة الكلية الإسلامية، ع٤٦١٥٠ ، ٢٠١٨،

١٤. تليمه، عبد المنعم: **مداخل إلى علم الجمال الأدبي ومقدمة في نظرية الأدب**. ط١، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣.

١٥. توفيق، سعيد : **الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، ط١، مصر: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،١٩٩٢.

١٦. الجبوري، كامل سلمان (٢٠٠٢) معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢، بيروت: دار الكتب العلمية، ج٢

١٧. الجزار، محمد فكري: **العنوان و سيموطيقيا الاتصال الأدبي**، مصر: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨.

١٨. جون كوين: **بناء لغة الشعر**، ترجمة: أحمد درويش، مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٠

١٩. جينيت، جيرار: **مدخل لجامع النص**، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية،١٩٨٥ .

٢٠. الحسناوي، عامر صلال: **حادثة دنشواي موضوعا شعريا بينً أحمد شوقي وحافظ إبراهيم**، مجلة القادسية في الآداب والعلوم والتربية، مج٨ ع٣٤، ٢٠٠٩

٢١. دهنون، آمال: **البناء الدرامي في القصيدة العربية المعاصرة**، مجلة قراءات، مج١٣ ،ع١، ٢٠٢١ ص١١٤

٢٢. الربيعي، محمود : **شنق زهران**، مجلة الهلال، ع أكتوبر، ٢٠٠١.

٢٣. رشوان، أبو القاسم أحمد: **الأطر الفكرية في شعر شوقي**. دراسات عربية وإسلامية، ج١٥، ص١٩٩ ، ١٩٩٤

٢٤. شوقي، أحمد: **الشوقيات**، ط١، مصر: مؤسسة هنداوي،٢٠١٢.

٢٥. الصغير، أحمد: **العناصر الدرامية وتشكلاتها الفنية قراءة في شعرية مغايرة**، مجلة عود الند، ع١٦، ٢٠٢٠ .

٢٦. ضيف، شوقي: **الأدب العربي المعاصر في مصر**، ط١٠، مصر: دار المعارف ،٢٠٠٧.

٢٧. عبدالحي، عبد المنعم : **البنية الدرامية في شعر صلاح عبد الصبور**، مجلة الدراسات الشرقية، ع٥٢، ٢٠١٤

٢٨. عبد الصبور، صلاح: **حياتي في الشعر**، ط٢، بيروت: دار العودة ،١٩٧٧.

٢٩. عبد الصبور، صلاح: **شنق زهران**، مجلة الرسالة الجديدة، ع٢٨، ١ يوليو ١٩٥٦.

٣٠. العقاد، عباس محمود: **برنارد شو**، ط١، مصر، مؤسسة هنداوي،٢٠١٢ .

٣١. فضل، صلاح: **تحولات الشعرية العربية**، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٢.

٣٢. فنتن، جايمس: **قوة الشعر**، ترجمة :محمد درويش،ط١، الإمارات العربية المتحدة: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ٢٠٠٩.
٣٣. قاسم، سيزا: **مدخل إلى السموطيقيا (مقالات مترجمة ودراسات)**، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ط١، مصر: دار إلياس العصرية، ١٩٨٦.
٣٤. لطفي السيد، أحمد: **قصة حياتي**، مصر: كلمات عربية للنشر والترجمة، ٢٠١٣.
٣٥. محمود، زكي نجيب: **ندوة مجلة فصول**، مج١، ع١، أكتوبر،١٩٨١.
٣٦. الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، بغداد: منشورات النهضة،١٩٦٥ .
٣٧. **النزعة الدرامية في الشعر المعاصر**
٣٨. هولب، روبرت: **نظرية التلقي**، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المملكة العربية السعودية: النادي الأدبي الثقافي في جدة، ١٩٩٤.
٣٩. وليك، رينيه و آرن، آوسن: **نظرية الأدب**، تعريب: عادل سلامة، ط٢، السعودية: دار المريخ، ط٢، ٢٠٠٨.
٤٠. وهبة، مجدي وكامل المهندس: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط٢ مزيدة ومنقحة، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤.
٤١. ياسين، معتز قصي: **مستويات بناء الحوار في شعر أحمد مطر.**، مجلة دراسات البصرة، مج١١ ،ع ٢١، ٢٠١٦.
**٤٢.** ياكبسون، رومان: **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، ط١، المغرب، دار توبقال، ١٩٨٨.

## المراجع الأجنبية:


1. Adler, Mortimer Jerome. Fuller, Nelle and Gorman, William (1952) The Great Ideas. A syntopicon of great books of the western world. USA. Encyclopaedia Britannica: Chicago.
2. Alex Preminger, Terry V.F. Brogan, Frank J. Warnke (1993) The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. New Jersey. Princeton University Press, 3rd edition.
3. Barthes, Roland (1975) The Pleasure of the Text. Translated by Richard Millre. New York. Hill and Wang.
4. Lakoff, Goergu and Mark Johnson (1980) Metaphores we live By. Chicago, University of Chicago press.
5. Wales, Katies (2001) A Dictionary of Stylistics. USA. Pearson ESL. 2nd edition.

## References


1. ebrahym, hafz : dywan hafz ebrahym, msr: alhy'eh almsryh al'eamh llktab, 1978.
2. abn mnzwr, mhmd abw alfdl: lsan al'erb, j13, byrwt: dar sadr,1414h.
3. abw dyb, kmal: alansaq walbnyh, mjlh fswl, 'e4, mj1 ywlyw. 1981
4. abw zyd, ahmd. alsh'er waldrama, 'ealm alfkr, mj15, 'e1, s11
5. arstwtalys: fn alsh'er, trjmh: shkry 'eyad, t1, msr: almrkz alqwmy lltrjmh, .2012
6. esma'eyl, 'ez aldyn: alsh'er al'erby alm'easr qdayah wzwahrh alfnyh walm'enwyh, t3 mzydh wmnqhh msr, dar alfkr al'erby, 2013.
7. asln, martn: mjal aldrama, trjmh: sba'ey alsyd, t1, msr: wzarh althqafh. 2017
8. eysr, fwlfanj: f'el alqra'h nzryh fy alastjabh aljmalyh, trjmh: 'ebd alwhab 'elwb, t1, msr: almjls ala'ela llthqafh,2000
9. aykw, ambrtw: alsyma'eyh wflsfh allghh, trjmh: ahmd alsm'ey, t1 byrwt:mrkz drasat alwhdh al'erbyh, 2005
10. bart, rwlan: drs alsymwlwjya, trjmh: 'ebd alslam bn'ebd al'ealy, tqdym 'ebd alftah kylytw, t3, almghrb: dar twbqal, 1993
11. albndary, ahmd hsn: aslwbyh althwl ela alartdad alkashf 'end hafz wslah 'ebd alsbwr hamd tahr, fkr webda'e, j 129 , 2019
12. bwmzbr, altahr: aswl alsh'eryh al'erbyh nzryh hazm alqrtajny fy tasyl alkhtab alsh'ery, t1, byrwt:aldar al'erbyh ll'elwm, 2007.
13. byky, mhmd rda, wmhmdy, arman: althlyl alnzry fy wtnyat w'ewatf hafz ebrahym: drash thlylh, mjlh alklyh aleslamyh, 'e46150 , 2018
14. tlymh, 'ebd almn'em: mdakhl ela 'elm aljmal aladby wmqdmh fy nzryh aladb. t1, msr: alhy'eh almsryh al'eamh llktab, 2013.
15. twfyq, s'eyd : alkhbrh aljmalyh drash fy flsfh aljmal alzahratyh, t1, msr: alm'essh aljam'eyh lldrasat walnshr,1992.
16. aljbwry, kaml slman (2002) m'ejm alsh'era' mn al'esr aljahly hta snh 2002, byrwt: dar alktb al'elmyh, j2
17. aljzar, mhmd fkry: al'enwan w symwtyqya alatsal aladby, msr: alhy'eh al'eamh llktab, 1998.
18. jwn kwyn: bna' lghh alsh'er, trjmh: ahmd drwysh, msr: alhy'eh al'eamh lqswr althqafh, 1990
19. jynyt, jyrar: mdkhl ljam'e alns, trjmh: 'ebd alrhmn aywb, bghdad: dar alsh'ewn althqafyh al'eamh afaq 'erbyh,1985 .
20. alhsnawy, 'eamr slal: hadthh dnshway mwdw'ea sh'erya bynan ahmd shwqy whafz ebrahym, mjlh alqadsyh fy aladab wal'elwm waltrbyh, mj8 'e34, 2009
21. dhnwn, amal: albna' aldramy fy alqsydh al'erbyh alm'easrh, mjlh qra'at, mj13 ,'e1, 2021 s114
22. alrby'ey, mhmwd : shnq zhran, mjlh alhlal, 'e aktwbr, 2001.

23. rshwan, abw alqasm ahmd: alatr alfkryh fy sh'er shwqy. drasat 'erbyh weslamyh, j15, s199 , 1994
24. shwqy, ahmd: alshwqyat, t1, msr: m'essh hndawy,2012.
25. alsghyr, ahmd: al'enasr aldramyh wtshklatha alfnyh qra'h fy sh'eryh mghayrh, mjlh 'ewd alnd, 'e16, 2020 .
26. dyf, shwqy: aladb al'erby alm'easr fy msr, t10, msr: dar alm'earf ,2007.
27. 'ebdalhy, 'ebd almn'em : albnyh aldramyh fy sh'er slah 'ebd alsbwr, mjlh aldrasat alshrqyh, 'e52, 2014
28. 'ebd alsbwr, slah: hyaty fy alsh'er, t2, byrwt: dar al'ewdh ,1977.
29. 'ebd alsbwr, slah: shnq zhran, mjlh alrsalh aljdydh, 'e28, 1 ywlyw 1956.
30. al'eqad, 'ebas mhmwd: brnard shw, t1, msr, m'essh hndawy,2012 .
31. fdl, slah: thwlat alsh'eryh al'erbyh, byrwt: dar aladab, 2002.
32. fntn, jayms: qwh alsh'er, trjmh :mhmd drwysh,t1, alemarat al'erbyh almthdh: hy'eh abw zby llthqafh waltrath, 2009.
33. qasm, syza: mdkhl ela alsmwtyqya (mqalat mtrjmh wdrasat), eshraf: syza qasm wnsr hamd abw zyd, t1, msr: dar elyas al'esryh, 1986.
34. ltfy alsyd, ahmd: qsh hyaty, msr: klmat 'erbyh llnshr waltrjmh, 2013.
35. mhmwd, zky njyb: ndwh mjlh fswl, mj1, 'e1, aktwbr,1981.
36. almla'ekh, nazk: qdaya alsh'er alm'easr, bghdad: mnshwrat alnhdh,1965 .
37. alnz'eh aldramyh fy alsh'er alm'easr
38. hwlb, rwbrt: nzryh altlqy, trjmh: 'ez aldyn esma'eyl, almmlkh al'erbyh als'ewdyh: alnady aladby althqafy fy jdh, 1994.
39. wlyk, rynyh w arn, awsn: nzryh aladb, t'eryb: 'eadl slamh, t2, als'ewdyh: dar almrykh, t2, 2008.
40. whbh, mjdy wkaml almhnds: m'ejm almstlhat al'erbyh fy allghh waladb, t2 mzydh wmnqhh, byrwt: mktbh lbnan, 1984.
41. wykybydya, almwsw'eh alhrh
42. yasyn, m'etz qsy: mstwyat bna' alhwar fy sh'er ahmd mtr., mjlh drasat albsrh, mj11 ,'e 21, 2016.
43. yakbswn, rwman: qdaya alsh'eryh, trjmh: mhmd alwly wmbark hnwn, t1, almghrb, dar twbqal, 1988.

**almraj'e alajnbyh**


1. Adler, Mortimer Jerome. Fuller, Nelle and Gorman, William (1952) The Great Ideas. A syntopicon of great books of the western world. USA. Encyclopaedia Britannica: Chicago.
2. Alex Preminger, Terry V.F. Brogan, Frank J. Warnke (1993) The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. New Jersey. Princeton University Press, 3rd edition.
3. Barthes, Roland (1975) The Pleasure of the Text. Translated by Richard Millre. New York. Hill and Wang.
4. Lakoff, Goergu and Mark Johnson (1980) Metaphores we live By. Chicago, University of Chicago press.

Wales, Katies (2001) A Dictionary of Stylistics. USA. Pearson ESL. 2nd edition.