أنساق الحوار في الخطاب الأدبي

أنساق الحوار في الخطاب الأدبـي

أ.د صبـري مسلم

رئيس قسم اللغة العربية

بكلية الآداب في جامعة ذمار

دار جامعة ذمار للطباعة والنشر
تأسست عام ٢٠٠٧م

رقم الإيداع بدار الكتب صنعاء /٢٠٠٨

الطبعة الأولى ١٤٢٨هـ الموافق ٢٠٠٧م

حقوق الطبع محفوظة

يمنع طبع هذا الكتاب أو جزء منه بكل طرق الطبع
والتصوير والنقل والترجمة والتسجيل المرئي والمسموع
والحاسوبي وغيرها إلا بإذن خطي

دار جامعة ذمار للطباعة والنشر
تلفاكس ٨٤١٨٤٦ ٦ ٩٦٧+
ذمار - الجمهورية اليمنية

تصميم الغلاف :

sa

الموضـــــوع	الصفحة
نسق البدء : الحوار في الخطاب الأدبي (مدخل تنظيري)	٧
أنساق الحوار في الخطاب السردي والمسرحي	١٥
النسق الأول : الحوار في رواية أشواق طائر الليل لمهدي عيسى الصقر	١٥
النسق الثاني : الحوار في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع	٢٩
النسق الثالث : الحوار في الحكاية الشعبية القطرية	٤٥
النسق الرابع : الحوار في مسرحية الشبكة لهيثم الخواجة	٦٣
أنساق الحوار في الخطاب الشعري	٧١
النسق الأول : الحوار في شعر عبد الله البردوني	٧١
النسق الثاني : شعرية الحوار في قصيدة زيد الموشكي	٧٩
النسق الثالث : طرافة البنية الحوارية في قصيدة حسن الشرفي	٩٣
النسق الرابع : البنية الحوارية لقصيدة عبد الولي الشميري	١٠٣
النسق الخامس : الحوار في شعر مصطفى وهبي التل (عرار)	١١٩
النسق السادس : عناصر القصة في شعر هلال ناجي ، الحوار أنموذجاً	١٢٧
النسق السابع : الحوار في شعر هلال العامري	١٥٣
صبري مسلم في سطور	١٧٠

نسق البدء : الحوار في الخطاب الأدبي
مدخل تنظيري

ما من أداة فنية تأتي في ن سيج العمل الق صـ صي أو الروائي إلا وترتبط بأدوات فنية أخرى بأقوى ارتباط ، ولكن قدر الدارس الأكاديمي أن يجزئ ويق سم ويبوب بغية التحليل والغور وتق صي الجزئيات والتفا صيل التي تطبع الأداة الفنية بطابعها الخاص، وهذا ما ينطبق تماما على الحوار بوصـــفه أداة فنية مهمة من شأنها أن تك شف عن طبيعة ال شخ صية الق صـ صية خا صة، فالحوار صوتها الجهير المعبر عن ملامحها وصلاتها ببعضها من شخصيات الأخرى وفي إطار ما يدعى بالحوار الخارجي (lialogue)، والحوار ؛ ح الشخصية القصصية الخفيض ومناجاتها المعبرة عن سماتها النفسية فيما أسماه الدارسون الحوار الذاتي (nonologue)، وربما يكون هذا هو التقسيم الر س الذي قسم على ضوئه عنصر الحوار ، ولكن المسألة لا ف عند هذا الحد إذ إن بعضهم جعل الحوار الخارجي على نمطين فهو قد يكون مبا شرا ويقصد به النمط المألوف حين تتحدث الشخصية مع شخصية أخرى أو أكثر ويجري الحوار كما يحـ صل في الحياة أو لنقل إنه يجري بـ شكل مقارب ،لأن مجاراة الحياة بطريقة حرفية غير ممكن على صـــعيد الفر ، وإذا حصـــل فإن الحوار يكون توثيقيا لا فنيا ، فالحوار بشـــكل أو بآخر انتقاء من الحديث اليومي الذي قد يميل إلى الإســـهاب وربما الثرثرة في كثير من الأحيان وهو ما ينبغي أن ينتبه إليه القاص أو الروائي الفنان ،بيد أن ثمة من المفاصـــل الحوارية ما لا

يستد ي تفصيلا بل لجأ القاص إلى أن يلخص الحوار ويكثفه ويشير إليه وفي هذه الحالة يكون حوارا خارجيا غير مباشر .

وينطبق ما ذكرناه على الحوار الذاتي الذي قسم إلى مباشر وغير مباشر، ويق صد بالنمط الأول أن القاص ي ستثمر ضمير المتكلم فيعبر بو ساطته عن أعماق ذاته ، بيد أن القاص حين ي ، تعمل ضميري المخاطب أو الغائب في التعبير عن بوح بطله أو حدى شخ صياته حين اك يكون الحوار الذاتي غير مبا شر ، وفي الحاليز – وأعني بهما حين يكون الحوار الذاتي مبا شرا أو غير مبا ش – فإن وظيفة هذا النمط من الحوار تك شف عن أعماق ال شخ صية وما يدور في داخلها من صراع و حساسات دفينة تنسجم مع سياق العمل القصصي أو الروائي .

وثمة من ينظر إلى الحوار من زاوية أخرى هي زاوية صياغته اللغوية، فما دام الحوار حديث ال شخ صية فهو يتلون بألوانها وينبغي أن ين سجم مع م ستواها الثق ي والاجتماعي والنف سي ، لذلك ارتفعت بعض الأ صوات تدعو إلى أن يكون الحوار داخل الأعمال القصصية عاميا يشبه الحديث السائر بين الناس . وحجة هذه الأصوات هي السعي صوب الأصالة ومجاراة الواقع بيد أن المسألة لا ين ي أ ن تؤخذ على هذا الأساس ، لأن الحوار الفني في أساس ه قائم على الانتقاء ف ضلا عن دخول الخيال طرفا ين سقه ويمنحه طابعا فنيا ، وقد أعطى القاصون الكبار أمثال القاص العربي نجيب محفوظ النموذج الأمثل للحوار من خلال ما دعي بـــــــ(اللغة الو سطى) التي تقف ما بين ال صياغة الف صيحة والعامية ، إذ ليس من ال ضروري أن تنحو اللغة صوب الغريب

والنادر من الألفاظ المفردة بل تستثمر ما درج الناس على استخدامه من غير أن تتضاد مع قواعد اللغة العربية السليمة ، وبذلك يكسب القاص الجمهور العربي كله ، لأن الاعتماد على اللهجة المحلية الضيقة يحرم بالضرورة القارئ العربي في الأقطار العربية الأخرى من فهم حوار الشخصية المفضي إلى استبطانها .

وإذا كانت الوظيفة الرئيسية للحوار هي تأصيل الشخصية وكشف عالمها النفسي عبر حديثها مع الشخصيات الأخرى داخل العمل القصصي ، فإن إنماء الحدث يشكل الوظيفة التالية لحوار الشخصية إذ يلمح القاص أو الروائي هذه الوظيفة من خلال الحوار الموحي الرامز ، سواء أكان هذا في النمط الذاتي أم الخارجي ، ويمكن للحوار أن يرهص بالحدث المهم كما يمكنه أن يأتي لاحقا به فيكرسه ويمهد لما يليه ، وتظل ثمة وظيفة ثالثة تبدو من خلال إشاعة الأجواء التي تكون مهادا للقصة أو الرواية برمتها وبكل أدواتها الفنية ومنها الحوار الذي يفترض به أن ينسجم مع تلك الأدوات .

وحين ينتظم الحوار الداخلي (interior monologue) العمل القصصي فإنه يلتحم بالضرورة مع تقنية سردية معروفة هي تقنية (تيار الوعي) (tream of consciousness)، وكثيرا ما يرد هذا في فن القصة القصيرة ، بيد أن الرواية تتطلب في كثير من الأحيان أكثر من تقنية حوارية و سردية تنهض بمعماريتها نظرا لاتساع عالمها ، ومع ذلك فقد كتب بعض الروائيين روايات كاملة تقوم على تقنية تيار الوعي كالروائي الآيرلندي (جيمس جويس) في روايته الشهيرة (يوليسيس) و (فرجينيا

وولف)في روايتها (مـ سز دالوي) وتبدو المـ سألة ذ سبية في ضروب الفن القصصي والمسرحي إذ يطغى الحوار الخارجي تماما في الفن ا لمسرحي ولا نكاد نجد صـــدى يذكر للحوار الداخلي إلا في أحايين قليلة حين يســـتثمر المخرج المسرحي المؤثرات السمعية من أجل إعطاء المتلقي انطباعا عن أن ما يسمعه مبعثه مكامن أسرار الشخصية والجانب الخفي منها ، وربما استغنت القـ صة القـ صيرة عن الحوار الخارجي نظرا لطابعها المكثف ، وحين لا يجد القاص ضرورة فنية له ، ومما يذكر أن كاتب المقالة قد يلجأ إلى الحوار في مســـتهل مقالته أو في غضـــونها كي يهب فكرته قدرا ، ن الحيوية والحركية المستمدة من طبيعة الحوار .

ويظل الحوار ميدانا لصور القاص الفنية ولا سيما النمط الذاتي منه بيد أن هذا يأتي لدى القاص الفنان مذسجما مع المستوى الثقافي والنفسي للشخصية فضلا عن أنه يأتي مكثفا إذ ما إن يترهل الحوار حتى يؤثر سلبا على الذ ب المخ صـ صة للعنا صر الأخرى ، وهي ذ سب غير متفق عليها ولكن موهبة القاص تدله عليها ، والـ صورة الفنية لا تكون غاية في حد ذاتها داخل الحوار وإنما ترد بوصـــفها وســـيلة تعبير مؤثرة تمارس دورها في التغلغل إلى قلب القارئ وفكره . فالـ صورة البيانية (التـ شبيهية أو الا ستعارية و الكنائية)على سبيل الاستدلال تختصر أفكاراً و صيغا، وتعوض عبر ارتباطها بأطراف فنية أخرى عن الإســـهاب والإطالة.ولا يخفى تأثير الصـــورة الحســـية بأنماطها الخمـ سة (البـ صرية والـ سمعية والذوقية واللمـ سية والـ شمية) على القارئ إذ تمارس تأثيرها عليه عبر المنافذ التي يفهم الـ عالم من خلالها ويســـتوعبه، ولا

يمكن أ ن يخلو الحوار في أي عمل ق صـ صي من الـ صور الفنية و لا سيما في تلك الروايات أو القصص التي تنحو صوب الرمز أو تغلف نفسها بغلاف من الغموض و لا أعني بذلك الروايات والق صص البوليـ سية القائمة على حل لغز أو معرفة الجاني بل أعني بها تلك لتي تمتلك عمقا فلســـفيا لارتباطها بهموم إنـ سانية ذات طابع شمولي وأ ضرب على سبيل المثال ملحمة (جلجامش) الـ سومرية التي لم تفقد طابعها الـ شعري و صورها الفنية و لا سيما صورها التشـــبيهية والاســـتعارية والكنائية الواردة من خلال الحوار والتي لم تطمس معالمها الترجمة عن اللغـ ت الســـومرية والأكدية . ناهيك عن الأعمال القـ صـ صية المعا صرة التي ينطلق القاص أو الروائي عبر حوارها را سما صورا ترقى أحيانا ـى أجواء الـ شعر ، بيد أنها حين تكون هدفا في حد ذاتها فإن العمل القصصي ينحرف عن مساره وتختلط هويته مع فن آخر له أصوله وسياقاته وأعني به فن الشعري .

ويحتاج الحوار إلى قدر من الإيقاع ،وهو ليس الإيقاع بمعناه الشـــعري بل إ – وكما يعبر الدكتور طه عبد الفتاح مقلد في كتابه (الحوار في القـ صة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون – نسب منظومة من الإيقاع والاتزان " وذلك لكي يحقق الحوار غر ضه في قوة التأثير وجودة الإبلاغ" ، ولذلك ينـ صح (جون برين) في كتابه الذي أصـــدره تحت عنوان (كتابة الرواية) بأن يقرأ الروائي حواره بصوت عال لكي يتعرف بدقة على مواطن الضعف فيه فضلا عن اختبار تأثيره عن طريق حاســـة الســـمع إذ يقـ ل "يجب أن يكون الحوار دائما قابلا للنطق ... وإذا لم يستطع إلقاء الحوار بيسر وبصوت عال فهو إذن

حوار غير صالح " ، ولا ريب في أن الإيقاع في الحوار يقترب مما يدعى بـ (الإيقاع الداخلي) المعتمد على التكرار والموازنة والتضـــاد والتجمعات الـ صوتية و سواها من الظواهر ذات الطابع الإيقاعي التي من شأنها تقوية الحوار وتكريس تأثيره وشد أزره .

ولا يبدو الفن الشعري معزولا عن الحوار ، إذ يمكن تلمس أنماط له ذات خصوصية داخل العمل الشعري ولا سيما فيما دعي بالقصيدة القصصية أو القصة الـ شعرية ، ولكن الحوار حين ذاك يـ صطبغ بطابع شعري يؤكد التنافذ والتلاحم بين أعرق فنين من الفنون الأدبية وأعني بهما الفن الشـــ ري والفن القصـــصـــي، وهذا مما يدخل في الميدان التطبيقي لهذا الكتاب الذي لم يكتف بالتنظير العام لتقنية الحوار بل رأى هذه الظاهرة منعكســـة على أنماط من السرد والشعر على حد سواء .

يتضمن الجزء الأول من هذا الكتاب أنساق الحوار المنعكسة على فنون سردية كرواية أشواق دائر الليل للروائي العراقي مهدي عيسى الصقر، وأما الحوار في الحكاية فقد اســـتأثرت به حكاية كليلة ودمنة لابن المقفع والحكاية الشعبية القطرية ، وثمة الحوار في مسرحية الشبكة للكاتب المسرحي السوري هيثم الخواجة حيث النســـق الرابع ، ويشـــتمل الجزء الثاني من الكتاب على نساق الحوار في القصيدة ، وهي سبعة انساق تستند إلى نماذج شعرية تنتمي لشعراء من أقطار عربية مختلفة منهم الشعراء اليمنيون عبدالله البردوني وزيد المو شكي وعبدالولي الـ شميري وحـ سن الـ شرفي والـ شاعر الأردني مـ صطفى وهبي التل (عرار) والـ شاعر العراقي هلال ناجي والـ شاعر عماني هلال

العامري ، وما ذلك إلا لتكتمل الصـــورة عن تقنية الحوار وعبر التنظير والتطبيق على حد سواء لا سيما إذا ما كان التطبيق ينطوي على فنون أدبية مختلفة ولذلك فقد رأى مؤلف الكتاب أن يكون العنوان أنســـاق الحوار في الخطاب الأدبي لكي يحتضن المباحث التي ضمها هذا لكتاب .

إذا ما وجد القارئ الكريم تبايناً في مباحث الكتاب فلأن هذه المباحث قد أنجزت في فترات مختلفة ، وقد نشـــرت معظم هذه المباحث في الدوريات العربية وشـــارك بعضـــها في مؤتمرات وندوات ومهرجانات عربية بيد أن الخيط الذي ينتظمها هو التقنية الحوارية التي تســـتقي من كل فن أدبي خصوصية ولوناً مختلفاً ينسجم مع طبيعة الفن الأدبي سواء أكان فناً سردياً أم فناً شعرياً وعلى النحو الذي يُفصح عنه الميدان التطبيقي للكتاب .

أنساق الحوار في الخطاب السردي والمسرحي

النسق الأول
الحوار في رواية أشواق طائر الليل لمهدي عيسى الصقر

ما من عمل فني يـ شرع به مبدعه إلا وينطوي على عنا صر فنية تأتي متوازنة داخل العمل الفني الر صين ، بيد أن أحد هذه العنا صر قد يبرز د ن ســـواه ، ، ك أن العمل الفني يفرض أســـلوب معالجته وعلى وفق طبيعته الخا صة المنبعثة من داخله . وينطبق هذا تماماً على رواية أشواق طائر الليل التي كتبها القاص مهدي عيسى الصقر مستثمراً أداة فنية مهمة بدت مثل خيط ينتظم هذه الرواية ، تلك الأداة هي الحوار . ولأن هذا القاص قد خ ر الكتابة القـ صـ صية والروائية على مدى يتـ سع إلى أكثر من أربعة عقود من الزمان وأصدر روايات ومجاميع قصصية متعددة) ، فإن تجربته القصصية أهلته لأن يصـ غ حواراً فنياً سيكون محور هذه الدراسة وموضوعها الرئيس .

ومنذ القراءة الأولى لرواية أ شواق طائر الليل نلمس نمـ ي الحوار وهما الحوار الـ خارجي (Dialogue) والحوار ا لذاتي (Monologue) ويعرف الأول بأنه تبادل الحديث بين شخـ صيتين أو أكثر ، ويـ ستنتج من التعريف أن صوت الشخصية مسموع لأنه يفترض وجود شخصية تتحدث وأخرى تسمع في حين أن (المونولوج) هو الحديث المنفرد مع الذات ، ويفهم منه أنه يجري في باطن الـ شخـ صية وبـ صوت غير مـ سموع) . ولا نبذل جهداً كبيراً لكي نســـتنتج أن نمط الحوار الداخلي (lnteriorMonologue) هو الذي يغطي

المـ ساحة الأو سع من هذه الرواية نظراً لدور ه في " تقديم المحتوي النف سي ، شخصية والعمليات النفسية لديها دون تكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي ") . ويمكننا أن نميز بين نمطين رئيســـين من الحوار الداخلي أحدهم : الحوار الداخلي المباشـــر والآخر غير المباشـــر . فأما النمط المباشـــر من الحوار الداخلي فإنه يستثمر ضمير المتكلم، في حين يلجأ الحوار الداخلي غير المباشر إلى ضمير الغائب ، وقد يـ ستخدم ضمير المخاطب ، والفر ق الأ ساس بين هاتين التقنيتين؛ ن الحوار الداخلي غير المباشـــر " يعطي القارئ إحســـا ساً بحـ ضور المؤلف المـ ستمر بينما يـ ستغني الحوار الداخلي المبا شر عن هذا الحضور كلية " .

ويذ ساب الحوار الداخلي بنمطيه المبا شر وغير المبا شر كي يعبر عن أعـ اق يوسف بطل هذه الرواية لاسيما أنه ينطلق من إحساس شاعر ") يجيد صـــياغة عباراته . ونلمس بوضـــوح غلبة النمط غير المباشـــر من الحوار الداخلي على قسـ ه الآخر (المباشر) ولاسيما ذ لك المصوغ بضمير المخاطب، إذ يحلو ليو سف بن هلال أن يخاطب نف سه مـ ستثمراً أداة النداء (يا) ومطلقاً آهاته الحارة " آه من هواجـ سك التي لا تهجع يا يو سف بن هلال، الغربة داء يفتك بالروح ويجعل ـ زن يستوطن أعماق العيون ، والحنين جمرة في القلب والذكريات هي الـ سـ ؤ ، وهي وحدها الـ سلوى إذا هاج بك الألم يا يو سف بن هلال ، وها أنت تجلس وحدك في هذا المقهى عند مـ ترق الطريق .. وكأن بلدك في كوكب آخر ، في كون آخر غير هذا الكون " .

وقد جرب مهدي عيسى الصقر ضمير الغائب كي يصوغ به حواره غير المباشر في بعض المواضع من الرواية [1] ، كما أورد حواره الداخلي المباشر بـ ضمير المتكلم في مواضع أخرى [2] ، بيد أن ضمير المخاطب هو الأكثر وروداً في صياغة الحوار الداخلي الذي كان له حضوره المتميز في هذه الرواية ، وقد كانت الوظيفة الأساس للحوار الداخلي عامة هي الكشف عن دخيلة بطله خاصة ولا سيما حساسيته العميق بالغربة من جانب وحاجته إلى الانتماء والحب من الجانب الآخر ، وبحثه الدائب عما يبدد إحساسه بالغربة وما يطمئن حاجته إلى الحب والانتماء ، وقد يستعين الصقر بالحوار الداخلي غير المباشر كي يعبر من خلاله عن خفايا أعماق شخصيته الثانية في هذه الرواية وأعني بها (أمل) [3] . وإن كان هذا أقل وروداً قياساً بسابقه إذ يطغى الحوار الداخلي ليوسف على سواه ، ويبدو أن الروائي بين حين وآخر يحس بضرورة أن يستكمل القارئ صورته عن بطلة الرواية من خلال استبطان إحساسها الحقيقي إزاء يوسف بن هلال مما يؤكد الجرح الكبير والعقدة الرئيسة في باطن بطله ، تلك العقدة المرتبطة بإحساسه إزاء المرأة الأخيرة في حياته وحاجته الماسة إلى حبها الذي يمده بنسغ الحياة ويديم ما تبقى من أمها في عينيه وفي الأيام القلائل التي بقيت له في هذه الحياة .

وما يكشف الحوار عن طبيعة الشخصين الرئيسين فإنه يعطينا انطباعاً عن سير أحداث الرواية ، فالحوار الداخلي المنبعث من داخل يوسف بن هلال ، وهو الأقوى في الرواية والأكثر مساحة قياساً بالحوار الخارجي ، يرتبط بالأحداث التي وقعت للبطل في الزمن الماضي ، ولأن انتماء بطل

الرواية إلى الماضـــي يعني الانتماء إلى الحياة والعافية والحب ، لذلك فقد مد الحوار الداخلي جذوره وا ستوعب أ داث الحياة الما ضية ليو سف بن هلال وبما حفلت به من اهتمام خاص بالنســـاء يط ى على حياته كلها فضـــلاً عن نضاله السيا سي ضد السلطة الغا شمة ورحيله عن وطنه مرغماً باتجاه حياة حرة كريمة ، ولكن الغربة أفسدت عليه حياته الماضية المفضية إلى حاضره البائس ، في حين إن الحوار الخارجي - وقد ان معظمه مع تلك الممرضـــة الحســـناء - ر بط بأحداث الزمن الحاضـــر والمعبر عن العجز والمرض والغربة ، لذلك فإنه يأخذ حيزاً أقل مما يأخذه الحوار الداخلي ، ويتداخل النمطان من الحوار وأعني بهما الحوار الداخلي والخارجي ولاســـيما قبيل خاتمة الرواية و ثر اشـــتداد المرض على بطل الرواية حيث تتداخل الأفكار والأحداث والأزمنة في ذهنه و هذا مفهوم من ســـياق الرواية لذلك لم أجد ضرورة لتلك الخطوط الأفقية التي و ضعها مهدي الـ صقر كي تف صل بين نمطي الحوار وزمنهما ٠) .

ويأتي الحوار الخارجي في الرواية بعبارات دالة ومقتص دة تنم عن تم ن القاص من هذا الفن ووعيه مسألة والإطالة التي تسيء إلى الحوار ؛ فلا شيء كالـ ص ب يخل بتقنية الحوار إذ ن القاعدة هي " أن تجعل أحاديثكم ق صيرة ، فالـ ناس قل ما يت حدثون طويلاً دون م قاط عة إلا إذا كان جمهورهم من الأسرى " ١ .

ويتسم الحوار الخارجي لمهدي الصقر في روايته (أشواق طائر الليل) عامة بالتركيز والقصـــر وقوة التأثير واللجوء إلى الطرافة واللغة الشـــعرية

الزاخرة بالـ صور الفنية من غير أن تفقد التـ صاق الحوار بالواقع الـ ـ خن ـــ يخاطب يو سف حبيبته الـ شاخ صة ما ه في هيئة تلك الممر ضة الـ سناء إثر انســـجامه مع ، همه الجميل " في اليوم الذي دخلت أنت فيه حياتي، في عينيك بدأت ى وطني " ٢) وبذلك يلخص الحوار القـ صير بؤرتي اهتمام يو سف المتمثلين بغربته وحاجته لحنان امرأة حبها .

وفي مو ضع آخر يحاور يو سف المرأة التي ظن أنها أم ه وخلا صة ما بقي له في هذه الحياة إذ تسأله : وهل كتبت شعراً في المرأة ؟ فيجيبها " كتبت كثيراً في الما ضي ، أما الآن فإني لا أريد أن أ صنع من الـ شعر جداراً جميلاً يقف حاجزاً بيني وبينها " ٣) ، إفصـــــاحاً عن ارتباط قصـــــائده بتجارب خائبة مع النـ ساء إذ تز هو المرأة بـ شعره الجميل وتفخر بألقه و شهرته ولكنها تشيح عنه إنساناً وشاعراً حساساً ، ويختلط عليه الأمر فيحار ويتعذب " وكان لا بد من الاعتراف بأنهن يعجبن بالشعر وينفرن من الشاعر " ٤) .

وم ا ينق سم الحوار الداخلي إلى المبا شر وغير المبا شر فإن الحوار الخارجي يكون على نمطين أي ضا أحدهما :الحوار الخارجي المبا شر ، وهو، الحوار الذي ينطبق عليه كل ما ذكرناه عن الحوار الخارجي بيد أن نمطاً من الحوار الخارجي لا يأتي بن صه بل يرد مخت صراً لـ ضرورات فنية ، وهو ما يط ق عليه (الحوار الخارجي غير المبا شر) ٥) . ومثل هذا يرد في الرو ية من خلال وعي رئيسة الممر ضات التي " ارتأت دون أن تتحسب للعواقب أن ص ح البنت بمجاراته ، فسوف تجعلينه يموت سعيداً ، والإحسان ليس بالمال فقط ، قالت لها ٦) . وهنا يرد الحوار الخارجي غير المبا شر لأنه سبق أن

أورده الروائي بطريقة مباشرة ، ولا ضرورة من تكراره وهذا ما فعله الروائي حين لخصه وأظهره للقارئ بمثل هذه الصورة، في موضع آخر يرد نمط من الحوار الخارجي غير المباشر " ! ، قال لها الطبيب ، نحن عملنا العديد من التحاليل ، وكلها تؤكد أن العلة تزداد سوءاً يوماً بعد آخر ، وربما فارقنا قبل نهاية آب . غير أن الطبيب اعترف لها بأنه لا يجد تفسيراً لسلوك المريض في الأيام الأخيرة [٧] . مما يشي بأن حواراً طويلاً دار بين رئيسة الممرضات والطبيب بيد أن الروائي لم يشأ أن يورده كله فاختصره وأورده بهذا الشكل المختزل ، ولو أصر الروائي على إيراد هذا الحوار بصيغة الحوار الخارجي المباشر فإنه قد يكون مثيراً للملل، فقام بتلخيصه على هذا النحو. ويستنتج مما ورد من نماذج من الحوار الخارجي أن الروائي حسم مسألة الازدواج اللغوي في الحوار الخارجي خاصة [٨] إذ صاغه صياغة صحة لا تشي بالابتعاد عن الواقع ولا الإيغال في التعابير العامية التي تحرم القارئ العربي من فهم هذه الرواية .

ويستعين الروائي بالحوار ونمطيه كي يخلق الأجواء الملائمة أو الحالة المهيمنة على سياق الرواية [٩] . وهي وظيفة مهمة من وظائف الحوار ، فضلاً عن وظيفتي الكشف عن طبيعة الشخصية وتنمية الحدث ، فهاهو ذا حوار داخلي معبر يدور في أعماق بطل الرواية يقول فيه : " إيه يا يوسف بن هلال كان قدرك أن تعيش تلك التجربة الفريدة التي فعلت بك ما يفعله ميسم ملتهب يحرق الجلد واللحم والعظام وما يفعله إعصار أهوج يزعزع كيانك ويرمي بك خارج مدار الطفولة ، خارج البراءة والذكاء .." [١٠] .

إن مثل هذا الحوار يكرس الأجواء الحزينة المعتمة ويؤكدها وهي مما يتناسب مع سياق الرواية فضلاً عن ن هذا الحوار يمهد لحدث مهم يقع لبطل الرواية ، وهو في الوقت نفسه يكشف عن مدّ. دات يو سف ويدل على رؤيته للحياة والإنسان مما يؤكد تر ط وظائف الحوار ، تداخلها .

ويتسم حوار مهدي عيسى الصقر بالصورة الفنية الموحية التي تضيء الحوار وتتناسب مع طبيعته وسياقه . فهاهو يستثمر حواره الداخلي كي يرسم من خلاله لوحة استعارية كاملة إذ يورد : " وتشد انتباهك صرخة جزعة في كبد السماء ، صرخة ملتاعة تشق سكون الليل بطائر يد ق وحيداً متخلفاً عن ســـربه .. " [١] ولا يخفى أن ذلك الطائر إنما هو بطل الرواية ذاته ، وقد عكس على الطائر مشاعره البشرية وهمـ مه في طار صورة استعارية كبيرة واختيار الطائر كي يكون مســـتعاراً منه يحمل ذ ر من دلالة ، فهو رمز للانطلاق في ســـ ماء الإ بداع على الرغم من العتـ مة المعبرة عن الحزن والانكسار . و صى الروائي أطراف اللوحة الاستعارية إذ يلتقط لذلك الطائر أكثر من صورة ومن جوانب مختلفة مثل مصور ماهر " جسده الضئيل نقطة ســـوداء تمرق تحت النجوم فتحجبها عن العيون نجمة بعد نجمة لجزء من الثانية جزء صـــغير من الثانية ، وبين لحظة وأخرى يطلق ذلك النداء المســـتوحش ، ذلك النداء اللجوج النابع من أعماق القلب المفعم بالتوجس والأسى والإحساس القاتل بالضياع : واه واه واه واه " [٢] ، إنه طائر الليل ، وهذا صوته وأ شواقه وهمومه عبر هذه الروايـ ، ومن الوا ضح ن الروائي يستعين بالصورة السمعية من أجل تكريس التأثير وتوكيد ، من خلال النص

السابق نلمس شدة عناية الروائي بالتكرار الدال الذي يمنح حواره إيقاعاً داخلياً وتجانساً ولاسيما تكراره لصوت الطائر وهو يحجب ضوء النجوم عن عيني يوسف المتعلقتين بالسماء نجمة بعد أخرى ولجزء صغير من الثانية . ويتكرر مشهد القصصي بعناية بالغة كي يؤكد إحساس الحزن داخل بطل الرواية وهو يشق طريقة صوب الغربة التي اضطر إليها اضطراراً .

ويحتضن الحوار عشرات الصور الفنية المكتنزة بالإيحاء التي تشي بمهارة الصـــقر ووعيه لدور الصـــورة في إحداث التأثير المطلوب في فكر القارئ وإحساسه لاسيما أنه يستعين بأكثر من أداة فنية في آن ، فها هو يورد صورة فنية من خلال الحوار الداخلي الذي يشبه آلية الحلم وتقنيته " تركب حصاناً أبيض يدخل بك في وسط غابة أشجارها العالية تصنع فوق رأسك سقفاً عريضاً من الخضرة حيث تشابك الأغصان اللينة وحصانك ينطلق مسرعاً حوافره لا تكاد تلامس الأرض "[٣] . وهذه لوحة استعارية أخرى نرى من خلالها ذلك الحصـــان الأبيض الفتي الذي يعكس من خلاله بطل الروية حلمه بالقوة والعنفوان لاســـيما أنه يحث الخطى كي يهرب من واقعه المليء بالأحقاد والموت .

وتمتزج الألوان في هذه اللوحة كي تمنح المشـــهد الروائي تعبيرات مضافة تفصح عن خلو حياة بطل الرواية من الألوان الزاهية وحضور العتمة الموحية بأجواء الحزن والمرض والغربة . إن الروائي الصقر يقف في بعض المواضع من حواره كي يستكمل صورة لوحة فنية وكأنه يكتب قصيدة دون أن يفقد حواره طابعه السردي ووظائفه المشار إليها آنفاً .

ويستحيل القطار الذي يحمل بطل الرواية ويتوغل به إلى مشارف غر ة لانهاية لها إلى وحش خرافي يذكر يو سف بن هلال بأنه ليس في بلده " وأنت على كل حال لست في بلدك ، لست في بلدك " [٤] . وهنا يعتمد الروائي على قدرة الا ستعارة الحية في بث الحياة في ذلك القطار الحديدي القا سي وعجلاته فضلاً عن انه يستعين بالصورة السمعية التي تنبعث من عجلات القطار و ي تردد بـ صوت ر يب متكرر تلك العبارة التي تـ ستقر في أعماق بطل الروايـ (لســـت في بلدك) . حيث يؤكد القطار وحركته والأصـــوات المنبعثة من عجلاته وهي تطوي المســـافات إحســـاس الغربة لدى بطل الرواية ، وما هذا التكرار الموقع الرتيب (يكرره الروائي عشـــر مرات) إلا إبر تخز مشـــاعر بطل الر واية و تذكره في كل لحظة بغربته ، و قد تعمد الروائي أن يكتب العبارة المكررة بصيغ مختلفة : (لست في بلدك لستفيبلدك لستفيبلدك لستفي بلدك) إشـــارة إلى أنها فقدت معناها في تلك اللحظة و ي صـــوت حروفها التســـعة مطارق تهوي على كيان بطل الرواية فتســـتثير فيه أقصـــي الحزن والإحباط .

ويوشي الروائي الصقر أسلوبه الحواري بمجموعة من الصور التشبيهية ولا سيما تلك التي يعقد فيها تـ شبيهاً تمثيلياً بين حالته وهو يـ سعى إلى مواجـ ة الغربة وحيداً وبين " جنين قطعوا حبله الســـري وتركوه يواجه الدنيا عارياً وعاجزاً لا يقوى حتى على الـ صراخ " [٥] إفـ صاحاً عن معاناة يو سف وهو يجابه قدراً لا خلاص له منه متمثلاً في غربته ومر ضه وحاجته إلى الرعاية والاهتمام . ويتعذب يوســـف بن هلال حين يشـــك في حب أمل له ، ك

الممر ضة الحـ سناء التي كانت تـ سمعه كلمات حب موهوم ، وحينذاك يعقد الروائي تـ شبيهاً يورده على لـ سان يو سف يجمع فيه بين ـ لمات أمل المفعمة بعبير حب موهـ م ورغيف خبز زائد عن الحاجة لجـ ع مســـكين " كلمات جوفاء لا تلزم أحداً بشـــ ء وذ ى بـ مجان ، رغيفاً زائداً عن الحاجة لجائع عظماً مهملاً لكلب " [٦] . بل إن التـ شبيه يقـ سو كي يتلاءم مع قـ سوة المـ شهد ووقعه على مشاعر بطل الرواية .

وتوحي الصورة التشبيهية بإحساسات يو سف المتباينة إزاء تلك الكلمات المضـــمخة بالحب إذ يقرن بطل الرواية نفســـه بالجائع تعبيراً عن دور تلك الكلمات في مـ ه بذ سغ الحياة وإعطائه أ سباب التوا صل معها متجاوزاً علته ومر ضه وألمه ، ، يترادف هذا التـ شبيه مع آخر يجمع فيه يو سف بين ذاته المتلهفة لطيف الحب وكلماته وبين ذلك الحيوان المنبوذ إيحاءً بأزمته الروحية الحادة لغياب الحب والجمال المرادفين للحياة لديه . وبذلك يكون يو سف قاسياً على نفسه وعلى سواه على حد سواء .

وحين تـ ستـ سلم يد أمل الغـ ضة لكف بطل الرواية فإن يدها تبدو له من خلال حواره الدـ اخلي مثل عصـــفور خائف ، في حين إن كفه تبدو لها مثل سلحفاة صغيرة ميتة تجثم فوق كفها .. ويـ صطرع في إطار هذه الـ صورة التشبيهية طـ فـ ـــا تضاد حاد إذ يقف الموت والبشاعة(سلحفاة صغيرة ميتة) في مقابل الحياة والذـ ضارة (عـ صفور نابض) إفـ صاحاً عن إحـ سا ساتهما المتباينة حدـ الـ اقض في تلك اللحظة . ويتـ سلل الموت إلى ذـ سيج الـ صورة التشبيهية تمهيداً لرحيل بطل الرواية وانعتاق بطلتها من إسار محنتها .

إن مثل هذه التشبيهات المؤثرة من شأنها أن تبقى في ذهن القارئ وأن تفصح بدقة عن سياق الروائي الذي يرد فيه الحوار سواء أكان خارجياً أم داخلياً ، وقد حفل حوار هذه الرواية بالتشبيهات التي تأتي بصيغ طريفة تستمد طرافتها من ذلك الجمع غير المتوقع بين طرفي التشبيه(المشبه والمشبه به) بحيث تتشكل صورة تشبيهية تثير شوق القارئ لمتابعة حوار هذه الرواية .

ويستنتج من أسلوب الصقر في إيراد حواره عامة شدة لاهتمام بالصياغة المتقنة ، وهو قد يشير في حواره إلى لقطات مستمدة من ديوان الشاعر بدر شاكر السياب ولاسيما في الحوار الداخلي لبطل الرواية ولكنه لا يتوقف عند تفاصيل القصائد بل يلمح القصيدة أو لمقطع الشعري لمحاً سريعاً دون تقص أو إطالة . ومن ذلك ما ورد في الحوار الداخلي لبطل الرواية إذ تدعوه أمه إلى عشائها بعد وفاتها " من باطن العتمة تمتد إليه يد أمه تخترق الشرفات والأبواب ويسمع صوتها الحنون ينادي : تعال يا ولدي ، تعال ، تعال وتأخذه إلى صدرها تضمه إليها ثم تتحسس وجهه بأناملها " [٧] . وهنا نسمع صدى خافتاً لقصيدة الشاعر السياب " الباب تقرعه الرياح " [٨] ومثل ذلك يقال عن الإشارات المتكررة لصوت المطر وإيحاءاته في نفس يوسف بن هلال ومنها ما ورد في حوار يوسف مع الممرضة أمل " أتعرفين يا أمل، كيف تبدو البساتين عندنا في البصرة ، وفي قرى أبي الخصيب خصوصاً ، حين يهطل المطر . ؟ فتجيبه أمل بسؤال :

- لا كيف تبدو ؟

- حزينة مثل أهالي الجنوب ، وتكدرت عيناه [9] . وهذه الإشـــارات تحيلنا إلى قصيدة أنشودة المطر للشاعر السياب [10] بيد أن الروائي لم يتقيد بعالم الـ شاعر بدر شاكر الـ سياب بل كتب رواية ر صد من خلالها حالة إنسانية يمكن أن تنطبق على الشاعر وسو ه حين يعيش في السياق الروائي الذي و ضعه فيه مهدي عيسى الصقر وحين يتحدث بمثل هذا الحوار الذي اذ ساب في أعماق ذاته المرهفة بحيث أقنعنا روائي الممارس بهذا النموذج الإذ ساني المؤثر الذي ر سمه بمهارة م ستثمراً طاقته الفنية العالية في كتابة الفن القصصي عامة والرواية خاصة .

الهـــوامـش

) مهدي عيسى الصقر ، أشواق طائر الليل ، دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد ٩٩٥ م. حيث ترد إصدارات المؤلف وهي : ثلاث مجموعات قصصية هي : مجرمون طيبون ٩٥٤)، وغضب المدينة ٩٦٠). وحيرة سيدة عجوز ٩٨٦) . ومختارات قصصية عنوانها أجراس ٩٨٨) وروايتان هما:الشـــاهدة والزنجي ٩٨٧) . وأشـــواق طائر الليل ٩٩٥) . وله رواية تحت الطبع عنوانها (رياح شرقية .. رياح غربية).

[1]) ينظر : مجدي وهبة ، معجم مصـــطلحات الأدب . مكتبة لبنان ، بيروت ٩٧٤ م. ص ١٠ ، وص ٢٩ .

[2]) روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمة د. محمود الربيعي ، دار المعارف بمصر ، ، القاهر ٩٧٥ م. ص ٤ .

[3]) نفسه ص ٨ ـ ٩ .

[4]) أ شار القاص خط يده في الن سخة التي أهدا ا إلي من الرواية إلى أنه ا ستو ى بعض الملامح في حياة الشاعر بدر شاكر السياب بيد ن روايته ليست سيرة حياة إذ إنه لم يلتزم فيها بتفاصيل حياة الشاعر السياب ولا بتاريخ الأحداث .

[5]) أشواق طائر الليل ص ٠٠ .

[6]) نفسه ، ص ٨ - ١٣ .

[7]) نفسه ، ص ١٨ - ٢٣ .

[8]) نفسه ، ص ٢٠ .

[9]) نفسه ، ص ٢٩ ، وما بعدها .

١) ديان دوات فاير ، صر ١٠ .
٢) أشواق طائر الليل صر ٦ .
٣) نفسه ، صر ١١ .
٤) نفسه ، صر ١٢ .
٥) د. فاتح عبد السلام ، الحوار في القصة العراقية القصيرة ، رسالة دكتوراه شاركت في مناقشتها ، مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية الآداب جامعة الموصل ٩٩٥ م. صر ٥٠ .
٦) أشواق طائر الليل ، صر ٤ .
٧) نفسه ،صر ٥ .
٨) د. طه عبد الفتاح مقلد ، صر ١٢ .
٩) نفسه ، صر ٣ .
١٠) أشواق طائر الليل ، صر ٨ .
١١) نفسه ، صر ١ .
١٢) نفسه ، صر ١ .
١٣) نفسه ، صر ٤١ - ١٢ .
١٤) نفسه ، صر ٧ ٨ .
١٥) نفسه ، صر ٥ .
١٦) نفسه ، صر ١٠ .
١٧) نفسه ، صر ٨ .
١٨) بدر شاكر السياب . ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ٩٧١ م. صر ١٥ .
١٩) أشواق طائر الليل ، صر ٢ .
٢٠) بدر شاكر السياب ، صر ٧٤ .

النسق الثاني
الحوار في حكايات " كليلة ودمنة "

أتيح لحكايات " كليلة ودمنة " أن تصـــاغ صـــياغة فصـــيحة ميزتها عن حكايات " ألف ليلة وليلة " و سواها ، إذ صاغها عبدالله بن المقفع الذي مارس الكتابة الفنية وبرع فيها ، وكان محط أنظار الفصـــحاء في عصـــره خلال النصـــف الأول من القرن الثاني الهجري ، ومهما قيل عن أصـــلها الهندي وترجمتها إلى الفارســـية فإن طابع الثقافة العربية بين فيها ، بل إن الأصـــل الهندي قد ضاع ، وظلت هذه الـ صياغة هي المعول عليها في العودة إلى هذا الأثر التراثي النفيس) .

ولأن ابن المقفع أفاد من علوم عصره وأخباره ، وطبيعة لغته في نقل هذا الأثر مما كان له انعكاس على " كليلة ودمنة " بطريقة وبأخرى ، لذلك فقد انصهرت تلك الحكايات في بوتقة موهبته الفذة ، فجاءت قوية التأثير من خلال رموز ها ودلالاتـها ، وهو ما كان يعـيه ابن المقفع وينص علـيه ، بل إن اختياره لهذا النص دون سواه ، ونقله بأسلوبه المؤثر يعطي دلالة على أن ابن المقفع كان يريد أن يقول شيئاً لم يـ ستطع التـ صريح به في عـ صره ، فأورده على هذا النحو الرامز، ودليلنا على هذا أن ابن المقفع يوصـــي قارئ هذا الكتاب بأن : (يديم النظر فيه ويلتمس جواهر معانيه ، ولا يظن أن مغزاه إنما هو الإخبار عن حيلة بهيمتين ، أو محاورة سبعـ ور ، فيذ صرف بذلك عن الغرض المقـ صود) . ويفـ صل ابن المقفع في مو ضع آخر مو ضحاً هدفه من كتابه، ومن خلال الباب الذي أضـــافه تحت عنوان (غرض الكتاب)

يورد فيه إنما قصد به مستوى يستمتع به (أهل الهزل من الشبان فيستميل به قلوبهم .. والثاني إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ ليكون أنســـا لقلوب الملوك .. و الثالث أن يكون على هذه الصـــفة فيتخذه الملوك والـ سوقة فيكثر بذلك انت ساخه ولا يبطل فيخلق على مرور الأيام .. والغرض الرابع وهو الأقصى وذلك يخص الفيلسوف أعني الوقوف على أسرار معاني الكتاب الباطنة [1] ولم يخب ذ ن ابن المقفع في كتابه الذي لم تذبل نضـــارته بمرور الأيام بل احتفت به الأجيال ، لأنه مما يشـــع بإيحاءات شـــتى ، وفي شعب متنوعة ، منها ما يفيد الامتاع والاستئناس ، وهو هدف مهم من أهداف الأدب والفن ، ومنها ما يعلم ويربي وهو الهدف المهم الآخر على أن لا يأتي ذلك التـ ليم وتلك التربية على نحو مباشـــر بل تمتزجان بالامتاع ، وتلتحمان معه فلا يمكن الفصل بينهما بأي شكل من الأشكال .

ويبدو أن صياغة هذا الأثر على يد ابن المقفع قد أثارت رد فعل قوياً في الأدب العربي القديم (ذلك أن عبد الله بن الأهواني قد كلف بأن يترجمه مرة ثا ية) ثم صاغه نظم – في نحو أربعة عشر ألف بيت – أبان بن عبد المجيد بن لا حق أيضـــاً ، وحاكاه في ذلك شـــعراء آخرون ومنهم علي بن داوود ، وبشر بن المعتمر ، وأبو المكارم أسعد بن خاطر ، ولم يصلنا من هذه الآثار الأدبية إلا نحو سبعين بيتا من نظم أبان بن عبد المجيد ، نقلها الـ صولي في كتابه : (الأوراق) [2] .

لقد لاقت حكايات " كليلة ودمنة " هوى في النفوس في حينها ذلك أنها تعبير عن حاجة المجتمع للنقد الاجتماعي والـ سيا سي ، ولم تكن ثمة و سيلة

لمثل هذا النقد إلا على لسان الحيوان ، كما عبر أحد الباحثين ' فضلاً عن أن لحـ ايات الحيوان جذوراً ممتدة في الأدب العربي جعلته يحتـ ضن حكايات " كليلة ودمنة " فلا ينكرها أو يرفضها بل أن (ألكسندر كراب) يجعل الشرق العربي أصـــلاً لحـ كايات الحيوان ، وقد انتقلت إلى الهنود والإغريق فيما بعد ' . والحوار أداة فنية مشتركة تخص كل فنون القص ، و لما يستغني فن قصـ صي عن الحوار ، وهو في أبسط تعريفاته حديث متبادل بين شخـ صيتين أو أكثر ') . وربـ ما يكون الحوار حديـ ثاً منفرداً مع ا لذات فـ يدعـ (المونولوج) ') . ولا يظهر الحوار في فنون القص على مستوى واحد ، بل إنه يأخذ شكل الفن الذي يأتي من خلاله ، ويكتـ سب خـ صو صية مـ ستمدة من طبيعة الفن الإبداعي ولذلك فإن الحوار في الفن المـ سرحي يتـ سم بـ سمات لا نجدها في الفن الروائي أو فن القـ صة القـ صيرة ، ناهيك عن الفنون الجديدة التي تطـ بتها وسائط الإعلام العملاقة ، كـــ (التلفاز) ، والسينما والإذاعة . والحوار في هذه الفنون عامة يتصف بقدر من الاتساق والمهارة ، لأنه حصيلة التطور الدائب لهذه الفنون فالحوار في أنماط القص المعاصرة ، يشتمل على نسب موزونة من الإيقاع والاتزان ، وأن صوته ووقـ عه في النفوس لهما أثر بالغ في تقويم العمل الفني ') .

فإذا عكســـنا ذلك على حكايات " كليلة ودمنة " فإننا نجد حوارا ذا خـ صو صية مـ ستمدة من طبيعة الحكايات ، وظرفها التاريخي والحـ ضاري ، لذلك فإن أية موازنة بين فنون القص المعاصرة وحكايات " كليلة ودمنة " تبدو قاصرة نظراً لاختلاف السياقات الزمانية والمكانية ، ومع ذلك لا نعدم خطوطاً

عامة مشـــتركة يلتقي فيها الحوار في الحكايات بالحوار في فنون القص المعاصرة . وتقف هذه الدراسة عند الحوار في " كليلة ودمنة " لأنه من أبرز الأدوات الفنية في هذا النص التراثي ، ذلك أن فكرة هذا لأثر قائمة على الحوار بين الفيلســـوف (بيدبا) والملك (دبشـــليم) وكل الكتاب عبارة عن حوار متصل بين الشخصيتين ، فالحوار ينطوي على الحكاية الرئيسة التي انتظمت الكتاب ، والتي تقوم على عزم الفيلسوف على التصدي للحاكم الظالم ووعظه ، وجلبه إلى طريق الرشـــاد ، وكيف ن الفيلســـوف الصـــابر واجه حماقات (دبشـــليم) ومزاجه المتقلب ، حتى نجح في هدفه النبيل . وحتى الاستهلا ة الشيقة للكتاب التي وردت على شكل حكاية منفصلة في (باب برز و . الطبيب) فإنها جاءت على شكل حوار ذاتي وبـ ضمير المتكلم ، وعلى لـ سان الطبيب (برز و) الذي يـ سرد على القارئ حكاية نـ سخه الكتاب من خزائن أحد ملوك الهند .

لقد احتضن الحوار عناصر الحكاية وأدواتها الفنية ، لاسيما الحدث الذي اتخذ أكثر من شكل ، فالـ شكل الأول الذي يظهر لأول وهلة هو الذي يـ شبه عناقيد من الحكايات المرتبطة ببعضـــها ، عن طريق ما يدعوه علماء النفس ــ ــ (تداعي الأفكار الحر) ويعرف بأنه (توارد الأفكـ ر أو الخواطر أو الكلمات على الذهن بـ صورة حرة) [٠] . وهو ما دُعي عند العرب الأقدمين بالاســـتطراد وهو يعني من حيث اللغة التتابع [١] بيد أنه عند الجاحظ يعني (الانتقال من موضـــوع إلى آخر لكي لا يمل القارئ أو الســـامع) [٢] . إن الحوار في " كليلة ودمنة " يقود إلى حكايات كثيرة متنوعة ، ويبدو عدد

العناقيد بقدر عدد أبواب الكتاب وبهدف توضـــيح هذه الفكرة نذكر أن (باب الفحص عن أمر دمنة) الذي يأتي بعد الشروع بحكاية ((كليلة ودمنة)) التي ا ستأثرت بعنوان الكتاب ت ضمن مجموعة ن الحكايات التي ترتبط ببع ضها بخيط التداعي الحر ، وعلى النحو الذي نراه في حوار دمنة مع الأســـد، وقد كان يقال : (عن الذي يعمل بالشـــبهة لا يتئد عندها ولا يثبت فيها ، يكون قد صدق ما ينبغي ان ي شك فيه وكذب ما ينبغي أن ي صدقه فيكون أمره كأمر المرأة التي بذلت نفسها لعبدها حتى فضحها ، قال الأسد : وكيف كان ذلك ؟ قال دمنة : كان بأرض..) [٣] ويمضي دمنة في سرد حكايته التي تعزز فكرة مهد بها للحكاية ومثل ذلك يقال عن الحكاية الثانية التي ترد على نحو ما وردت سابقتها : (واعلموا أن من قال ما لـ ير ، وادعى علم ما لم يعلم أصابه ما أصاب الطبيب الجاهل المتكلف فقال له القاضي : وكيف كان ذلك ؟ قال دمنة : زعموا أنه كان في مدينة ...) [٤] ، ويســـرد دمنة الحكاية من خلال حواره مع الأســـد وبقية الحيوانات . وينطبق ما ذكرناه على الحكاية الثالثة : (وقد قال رجل مرة لامرأته : احفظي نفسك ثم اطعني على غيرك ، ودعي الناس وأ صلحي عيوبك التي أنت بها أعرف وذلك مثلك . فقال سيد الخنازير لدمنة : وكيف كان ذلك ؟ قال دمنة: زعموا أنه كانت مدينة...) [٥] وفي الحكاية الرابعة التي تأتي في إطار حوار دمنة مع القاضـــي وبقية الحيوانات : (وإياكم أن ي صيبكم ما أ صاب القائل بما لا يعلم وما لم يحط به خبرا فقال عظيم الجنود للقاضي : وكيف كان ذلك فقال دمنة : زعموا أنه كان

... [٦] وترتبط كل أحداث الحكايات التي شـــكلت أبو ب الكتاب بالطريقة نفسها .

وإذا تطلعنا إلى أحداث الحكايات الواردة من خلال الحوار من زاوية أخرى رأينا أنها تتخذ شكل دوائر متعددة فثمة دائرة كبيرة تشكل عنوان الباب وهي تنطوي على دوائر أصغر في إطار الدائرة الكبيرة بمعنى أن الحدث يبدأ من نقطة ما ، ثم يعود إلى النقطة ذاتها م شكلاً ما ي شبه الدائرة . يبدأ الكتاب على النحو التالي (قال دب شليم ملك الهند لبيدبا رأس فلا سفته : ا ضرب لي مثل الرجلين المتحابين يقطع بينهما الكذوب الخؤون ، ويحملهما على العداوة وال شنآن ، قال بيدبا الفيل سوف : إذا ابتلي الرجلان المتحابان بأن ي خل بينهما الخؤون الكذوب تقاطعا وتدابرا وفسد ما بينهما من المودة، ومن أمثال ذلك أنه كان بأرض (دســـتابند) تاجر مكثر وكان له بنون) [٧] ، ويبدأ بيدبا بأن يســـرد حكاية التاجر وبنيه مع الملك . وفي إطار أحداث الحكاية الرئيســـة تتشعب حكاية ثالثة من حكاية الرجل الهار ب من الموت ، التي ترد في سياق أحداث الحكاية الثانية [٨] فهي إذن الدائرة الأصغر التي ترد داخل دائرة أكبر منها ، وهي بدورها تكون في إطار الدائرة الأكبر التي ت ستوعب حكاية كليلة ودمنة ، والتي استأثرت بببابين في الكتاب ، ولا تخرج بقية أبواب الكتاب على هذه الطر قة في إيراد أحداث الحكاية . إن هذه الطريقة في إيراد أحداث الحكايات يعدها الدكتور محمد غنيمي هلال سمة من ال سمات الفنية للحكاية الهندية ، ويطلق عليها اســـم تداخل الحكايات (فكل حكاية رئيســـة تحوي حكايات فرعية ، وكل واحدة من الحكايات الفرعية قد تحتوي على حكاية أو

أكثر متداخلة فيها كذلك) [٩] . ويبدو أن هذه الوسيلة في هذه الحكايات قد اقترنت بالحكاية الهندية فالباحث الألماني (دير لاين) يورد ما أورده الدكتور هلال ، ويضيف إليه أن (هذه الطريقة في عرض الحكايات عرفها الأدب المصري القديم أيضا،وهي تقوم على إدخال عدد وفير من الحكايات في إطار الحكاية الواحدة) [١٠] .

وكما أن الحوار يحتضن الأحداث في هذا الكتاب ، فإنه يرد فيعطينا انطباعاً عن طبيعة الشخصيات الواردة في حكايات((كليلة ودمنة)) وهي وظيفة مهمة من وظائف الحوار في الفنون القصصية قاطبة ، فالحوار المفضي إلى رسم الشخصيات يبدو في التشخيص الاستعاري الذي أضفى على الحيوان سمات الإنسان ولوازمه ، نلمس فيها ذلك من خلال تلك الأجمة التي جاءت في حكاية كلية ودمنة ، والتي كان فيها أسد يقال له (بنكلة ، وكان ملك تلك الناحية ومعه سباع كثيرة من الذئاب وبنات آوى والثعالب وغير ذلك .. وكان فيما معه ابنا آوى ، يقال لأحدهما كليلة وللآخر دمنة وكانا ذوي دهاء وأدب) [١١] . ومن الواضح إن هذه المجموعة من الحيوانات إنما هي صورة لمجتمع إنساني مصغر ، لم يشأ الكتاب أن يصرح بأنه مجتمع الإنسان لا الحيوان ، فما الأسد العظيم في تلك الغابة إلا الحاكم أو الملك ، وربما رمز الكتاب إلى دور الأدباء من خلال كليلة ودمنة ، فدمنة داهية أديب ، كما يوصف وقد اتصل بملك الغابة وتقرب إليه ، وبهره بمنطقه وحكاياته وأمثاله ، لذلك تتكرر المواقف التي يعجب فيها الأسد بدمنة قبل أن يكتشف خداعه .

وثمة ما يغرينا بأن نقول بوجود مستويين للحوار أحدهما حوار الرعية عامة والأدباء منهم خاصة ، وهو يتمثل بحوار دمنة وحكمه ، وحوار الثور وسواه من الحيوانات ، والمستوى الآخر هو حوار الأسد أو الملك الذي يكشف عن القوة والسيطرة ، ألا ترى أن ملك الغابة حين يتحدث فانه يقول ما يعبر عن سلطته واقتداره (قال الأسد لجلسائه : إنه ينبغي للسلطان أن لا يلج في تضييع حق ذي الفضل والمروءة، ولا وضع منزلته وأن يستدرك ما فاته من ذلك) [٢] في حين أن دمنة يمهد للقائه مع الملك في هذا الحوار : (لم أزل بباب الملك مرابطاً رجاء أن يحضر أمر أعين الملك فيه برأيي ونفسي فإن باب الملك تكثر فيه الأمور التي احتيج فيها إلى من لا نباهة له ، وربما كان صغير المنزلة فيكون عنده منفعة بقدره ، فإن العود المطروح في الأرض ربما انتفع به الإنسان في حك أذنه) [٣] ولا نطمح في أن نجد خصوصية في لغة كل من المستويين المذكورين وفي أسلوب التعبير عنهما وعلى النحو الذي نجده في أنماط القصص المعاصرة إذ إن لهذه الحكايات سياقها الحضاري الخاص بها ، كما أسلفنا .

إن تشخيص الحيوانات وإسباغ السمات الإنسانية عليها يجعلنا نقرر أن ثمة استعارة كبيرة تنتظم معظم حكايات كليلة ودمنة ، وهي الحكايات التي اتخذت من الحيوانات أبطالاً وشخصيات لها ، بحيث يمكن القول بأن الحيوانات (مستعار له) وأن الإنسان (مستعار منه) ، ومن الواضح إن الإنسان هو الهدف من هذه الاستعارة ، وليس الحيوان إلا قناعاً استتثمره

الكتاب كي يعبر من خلاله بحرية عن أمور قد لا يستطيع التصريح بها إن لم يلجأ إلى مثل هذه الوسيلة الفنية الرامزة .

ويكاد التشـــبيه يبرز في معظم الحكايات الواردة تعبيراً عن عنصـــر الـ شخ صية وتعزيزاً له ، وهو يرد من خلال الحوار ، وعن طريق أدواته ، وأهمها (الكاف) و (مثل) ، ولكي يوضح بيدبا الفيلسوف للملك دبشليم حال الرجل الذي يرى رأي لغيره ولا يراه لنفســـه فانه يســـرد حكاية كاملة هي حكاية الحمامة والثعلب ومالك الحزين (قال الفيلســـوف إن مثل ذلك مثل الحمامة والثعلب ومالك الحزين قال الملك : وما مثلهم ؟ قال الفيلســـوف: زعموا أن حمامة ...) [٤] . وبذلك يكون الرجل الذي يرى الرأي لغيره ولا يراه لنف سه (مـ شبها) وتكون الحكاية كلها (مـ شبها به) . وهنا يـ صعب أن نحدد وجه الـ شبه بكلمة واحدة وإنما يمكن القول بأنه تعبير عن الإذ سان الذي يجيد الوعظ ولا يتعظ . لذا فوجه الشبه في صورته هذه يستنبط من متعدد كما يعبر البلاغيون وهو أقرب إلى التشبيه التمثيلي [٥] .

وثمة من التشبيهات المتقنة ما يحفر له مكاناً في الذاكرة ، بحيث يصعب نسيانه ، ومن ذلك قوله على لسان الطبيب برز و ه : (فالتمست للإنسان مثلاً فإذا مثله رجل ألجأه الخوف إلى بئر تدلّ□ى فيها ، وتعلق بغصنين نابتين على شفيرها فوقعت رجلاه على شيء فنظر فإذا هو بأربع أفاع قد أطلعن رؤوسهن من أجحرهن . ونظر إلى أ سفلها فإذا هو بتنين فاغر فاه نحوه . ورفع بـ صره إلى الغ صنين فإذا في أ ص ولهما جرذان أبيض وأ سود يقر ضانهما دائبين لا يفتران . فبينما هو على ذلك يهتم بالحياة لنف سه إذ نظر فإذا قريب منه كوارة

نحل فيها شيء من عسل فتطعم منه واشتغل بحلاوته عن التفكر في أمره[٦] ، إن في هذا التشبيه أكثر من آصرة تربطه بحال الإنسان وهو يواصل حياته متناسياً مصيره ، وما يؤول إليه . ويتولى برزويه مهمة عقد التشبيهات بين حال الإنسان والصورة التي رسمها إذ يقول : (فشبهت البئر بالدنيا المملوءة آفات و شروراً ومخاوف ومتالف . و شبهت الحيات الأربع بالأخلاط الأربعة التي هي في بدن الإنسان ... وشبهت الغصنين بالحياة وشبهت الجرذين بالليل والنهار ، وقرضهما دأبهما في إنفاد الآجال . و شبهت التنين بالموت الذي لا بد منه . وشبهت بالعسل هذه الحلاوة القليلة التي يصيبها الإنسان فتشغله عن نفسه)[٧] . إن هذا التشبيه المركب يستثمر جملة حواس ، وأولها حاسة البصر التي تبدو من خلال الزرين الأبيض والأسود ، تليها حاسة اللمس المستوحاة من ملمس الأفاعي الأربع ، وحاسة السمع المستنتجة من أصوات قرض الجرذين الدائبين ، وحاسة الذوق المستنتجة من حلاوة العسل ، إشارة إلى غنى هذا التشبيه وقوة تأثيره النابعة من توغله داخل حواس الإنسان ومن إحاطته بظروفه ومصيره .

ويتجلّى تضاد موح بين الشخصيات يرد من خلال الحوار ، وهو تضاد قد يفضي إلى صراع ينتهي بانتصار أحد الطرفين ، أو أنه تضادّ من نوع آخر ، إذ لا يؤدي إلى هزيمة أحد الطرفين ، بل الى توافقهما واتساقهما . وهذا ما نجده في ذلك التضاد بين بيدبا الفيلسوف الذي يمثل الرعية ونخبة المفكرين ، منهم خاصة ، وبين دبشليم الذي يمثل الملك أو الحاكم فهو تضاد ينتهي بالانسجام ولكن هذا لا يطّرد تماماً فالتضاد بين كليلة الذي يجسد الحكمة

والوفاء وبين دمنة الذي يمثل الحمق والغدر ينتهي بنهاية دمنة ومثله ذلك التضاد بين الأسد ودمنة . وتزخر الحكايات بالتضاد من النمطين كليهما.

وثمة تضـــاد من نمط ثالث يكون داخل الشـــخصـــية الواحدة فهذا مالك الحزين ينطوي على تضـــاد في داخل ذاته ، يبدو من خلال نجاحه في أن ينصح سواه ، وفشله في أن ينصح نفسه وقد لقي حتفه بسبب ذلك) [٨] . بل إن التضاد يحيط بالإنسان من كل جانب ، فضلاً عن أنه ينبع من داخله، فالأبيض والأســـود ضـــدّان يرمزان إلى اتســـاق الليل والنهار المعبرين عن استمرار هذه الحياة وتواصلها ، وما حلاوة العسل إلا النقيض للسم الزعاف المرتبط بحضور الأفعى وأنياب التنين المشرعة لالتهامه ، ومثلما تتضاد الطعم ما بين حلاوة العسل ومرارة السُمّ فإن التضاد يكون على صعيد الأصوات التي تحيط به ، فهو يسمع قرض الجرذين للغصنين اللذين يتعلق بهما وهو صـــوت موح بالموت والنهاية الوشـــيكة ، ولكنه في الوقت نفســـه ينجذب إلى الأصوات المنبعثة من خلايا النحل الزاخرة بالحركة المعبرة عن ساعات الهناء القصيرة في هذه الحياة . وأما مشاعره وإحساساته فهي أخلاط شتى من المتضادات فهو يرغب في هذه الحياة ، ويرهبها في الوقت نفسه ، وقد يذمها إحساساً منه بقصرها وفنائها.وتنبع من هذا التضاد فروع أخرى تشير إلى تناقض حياة الإنسان أحياناً ، واشتمالها على الخير والشر وما يتفرع منهما من حق وباطل ، وجمال وقبح ووفاء وغدر.

ويحتضـــنُ الحوارُ الأمثال المركزة ، والحكم الدالة ، مما يدفعنا إلى أن نقول بأن ثمة رؤية للإنســـان وطبيعته وقيوده النابعة من غرائزه وأهوائه

ومطامعه ، وهناك تكرار لفكرة تغير أحوال الحياة وتقلبها (فلما فكرت في أمر الدنيا وأن هذا الإنسان هو أشرف الخلق فيها وأفضله ، ثم هو على منزلته لا يتقلب إلا في شر ولا يوصف إلا به ، علمت أنه ليس من أحد له أدنى عقل يفهم هذا ثم لا يحتاط لنفســـه ، ولا يعمل لنجاتها ، و يلتمس الخلاص لها إلا وهو ضـــعيف الرأي ، قليل المعرفة بما عليه وله . ونظرت فإذا هو لا يمنعه من ذلك إلا لذة حقيرة يسيرة من المشرب والمطعم والشم والنظر والسمع واللمس ، لعله يصـــيب منه طفيفا لا يوصـــف ، ســـريع انقطاعه، وامتحاقه وزواله) [٩] .

ونلمس فكراً قدرياً يؤمن بالقضاء والقدر المكتوبين على الإنسان وذلك من خلال حوار الملك في حكاية الملك والطير قبَّره . قال الملك : قد علمت أنه لا يستطيع أحد لأحد ضراً ولا نفعاً وأنه لاشيء من الأشياء صغيراً ولا كبيراً يصـــيب أحداً إلا بقدر مقدور . وكما أن خلق ما يخلق وولادة ما يولد وبقاء ما يبقى ليس إلى الخلائق منه شيء ، كذلك فناء ما يفنى وهلاك ما يهلك) [١٠] . وتتكرر هذه المفاهيم عن الحياة الدنيا والإنسان في غضون الكتاب وبين طياته .

وينطوي الكتاب على قيمة تربوية تبرز في تلك العظات التي يوجهها للرعية والرعاة على حد سواء فالملوك (يحتاجون إلى النظر في وجوه شتى فإذا أثروا النظر في بعض تلك الوجوه على بعض لم يأمنوا خطأ البصر وزلل الرأي) [١١] .

وينطلق هذا النص التراثي من فهم لطبيعة الإنســـان المتغيرة المتقلبة ، فالمودة والعداوة لا تدومان (وكثير من المودة يتحول بغضا وكثير من البغض يتحول محبة ومودة عن حوادث العلل والأمور. وذو الرأي والعقل يهيئ لكل ما حدث من ذلك رأيا .. فلا يمنعن ذا العقل عداوة كانت في نفســه لعدوه من مقاربته والتماس ما عنده إذا طمع منه في دفع مخوف ويعمل الرأي في إحداث المواصلة والموادعة ومن أبصر الرأي في ذلك فأخذ فيه بالحزم ظفر بحاجته)[٣٢] ويزخر الكتاب بعشرات الحكم القيمة ، والأفكار السديدة ذات الأسلوب المركز الرصين ، وجميل حوار الفيلسوف مع الملك إذ يقول له: (إنه لا يقدمني طلب ما يضر الناس ويسوؤهم إلا أهل الجهالة والسفه ، وسوء النظر في عواقب الأمور في الدنيا والآخرة ، وقلة العلم بما يدخل عليهم في ذلك من حلول النقمة ، ويلزمهم من تبعة ما اكتســبوا مما لا يحيط به القول . فإن سلم بعضهم من بعض لمنيّة عرضت قبل نزول وبال ما صنعوا ، اعتبر بهم الآخرون بما ينقطع فيه الكلام والوصف من الشدة وعظم الهول ، وربما اتعظ الجاهل واعتبر بما يصيبه من المكروه من غيره ، فارتدع من أن يبتلي حداً بمثل ذلك من الظلم والعدوان ، ورجا نفع ما كف عنه في الآخرة)[٣٣] .

ونفحات الدين الإسلامي الحنيف بينة في هذا النص وذلك من خلال ورود الآخرة التي يثاب فيها الإنسان الصالح ويعاقب فيها المسيء ، وبذلك يعود الاتزان إلى الحياة والمجتمع ، فضلا عن أن الإنسان لمؤمن يحرص على أن ينفع الناس لا أن يضرهم . وهذا يعني ضمناً أن صياغة ابن المقفع لهذا الأثر

التراثي قد تركت بـ صمات أ صابعه ونبرات معتقده ، التي نـ سمعها في هذا النص وسواه .

ويصدر الكتاب معظم الحكايات الواردة فيه بقوله : (زعموا أن)[٤] ، وهو احتراز بارع يوحي بحذر الكتاب من القطع والحســـم إذ إن الحقائق في هذه الحياة نسبية وهي تصح إلى حد ما بيد أنها لا يمكن أن تكون مطلقة في جميع الأحوال والظروف ولا ســـيما تلك الحقائق التي لها صـــلة بالإنســـان وسجاياه وأفكاره).

الهـــوامش

- " عبد الله بن المقفع كلية ودمنة " تحقيق : الشـــيخ إلياس خليل زخريا ، دار الأندلس ، بيروت ٩٦٤ ، ص ٢٢ . وقد ورد هذا الرأي في مقدمة د . عبدالوهاب عزام لنســـخته التي اعتمدها هذا الكتاب وكان د . عزام قد اعتمد على مخطوطة (مكتبة أيا صوفيا في ا سطنبول) وقد كتبت عام ٦١٨ ولم يكتف المحقق إلياس خليل بهذه النسخة بل اعتمد معها النسخ التالية : نسخة الأب لويس شيخو اليسوعي ، سوق الغرب المكتوبة ٧٣٩ هـــــ ومخطوطة نوري الكيلاني (حماه) المكتوبة عا ١٢٠٠ هـــــ ، نسخة الشيخ خليل اليازجي المعروفة بنسخة مكتبة صادر في بيروت ، نسخة أحمد حسن طبارة المعروفة بنسخة المكتبة الأهلية في بيروت عن نسخة الشيخ جمال الدين القاسمي الدمشقي المكتوبة عا ١٠٨٦ هـــ .
- نفسه ، ص ١٤ .
- نفسه ، ص ١٥ .
- د. محمد غنيمي هلال ، " الأدب المقارن " ، دار العودة ، ط ٣ ، بيروت ٩٨١ ، ص ١٨٤ – ٨٥ .
- د. داود سلوم ، كتاب " قـ صص لحيوان في الأدب العربي القديم " ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ٩٧٩ ص ١٦١ .
- ألكسندر هجرتي كراب " علم الفلكلور " ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ٩٦٧ ، ص ١٣ .
- ينظر د. إبراهيم حمادة " معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية " دار الشعب ، القاهرة ٩٧١ ، ص ١٣٤ . وينظر كذلك : مجدي وهبة " معجم مصـــطلحات الأدب " ، مكتبة لبنان ، بيروت ٩٧٤ ، ص ١٠ .
- ينظر : مجدي وهبة "معجم مصطلحات الأدب"ص ٣٢٩ .
- د . طه عبد الفتاح مقلد " الحوار في القـ صة والمـ سرحية والإذاعة والتلفزيون " ، مكتبة الـ شباب ، القاهرة ٩٧٥ ، ص ٤٥ .
- د. فاخر عاقل " معجم عـ لم النفس " دار العلم للملايين . ط ٢ بيروت ١٩٧٧ . ص ٦ .

١ - ابن منظور " لسان العرب " نسخة مصورة عن طبعة بولاق ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة (د. ت) ، مادة (ط ر د) .
٢ - د . أحمد مطلوب " معجم المصـــطلحات البلاغية وتطورها " ، مطبعة المجمع العلمي العر قي ، بغداد ١٩٨٣ ، ج ١ ، صر ١٣٠ .
٣ - " كليلة ودمنة " ، صر ١٨٨ .
٤ - " كليلة ودمنة " ، صر ١٩٦ - ١٩٧ .
٥ - نفسه ، صر ١٩٩ .
٦ - نفسه ، صر ٠٣ - ٢٠٤ .
٧ - نفسه ، صر ١٢٦ .
٨ - نفسه، صر ١٢٨ .
٩ - د . محمد غنيمي هلال ، صر ١٨٣ .
٠ - فرد ريش فون دير لاين " الحكاية الخرافية " ترجمة د . نبيلة إبراه م ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٣ ، صر ١٩١ .
١ - ينظر : بير سي لوبوك ، " صنعة الرواية " ، ترجمة : عبد الـ ستار جواد ، الدار الوطنية ، بغداد ١٩٨١ ، صر ٢٣٤ .
٢ - " كليلة ودمنة " ، صر ٢٩ .
٣ - نفسه ، صر ١٤٠ .
٤ - نفسه ، صر ١٣٥ .
٥ - نفسه ، صر ٣٥٩ .
٦ - د. أحمد مطلوب " فنون بلاغية " دار البحوث العلمية ، الكويت ١٩٧٥ ، صر ٥١ .
٧ - و ٨ - "كليلة ودمنة " ، صر ١٢٣ - ١٢٤ .
٩ - نفسه ، صر ٣٥٩ .
٠ - نفسه ، صر ١٢٣ .
١ - نفسه ، صر ٢٠ .
٢ - نفسه ، صر ٣١ .
٣ - نفسه ، صر ٠٩ .
٤ - نفسه ، صر ٥٢ .

النسق الثالث
الحوار في الحكاية الشعبية القطرية

لا شك في أن الشخصية القصصية لا يمكن أن تبدو مقنعة ، وحقيقية، ونابضة بالحياة ، مالم تتحدث وتتحاور . وينطبق هذا على فنون القص قاطبة منذ الحكاية الأسطورية والخرافية والشعبية وحتى فنوننا المعاصرة من مسرحية ورواية وقصة قصيرة وتمثيلية ، وما إلى ذلك من فنون معاصرة أخرى . لقد أدرك القاص من التجارب الحكائية الأولى ضرورة أن ينطلق أبطاله و شخصياته في آفاق التعبير عن الذات ، ولم يبالغ جون برين حين قال : " إن سبيلنا الوحيد لمعرفة الناس هو حين يتحدثون " . وإذا كان القاص المعاصر يتفنن في هذا فلأنه حصيلة الإنجاز القصصي والحضاري عبر الأجيال ، ولكن القاص الشعبي حين سرد أحداث الحكاية الشعبية ورسم شخصياتها ، وأنطقها ، فإنه أنصت لصوت الفطرة ، واستجاب لدواعيها ، لذلك فإن حواره يلتقي مع الحوار القصصي المعاصر في واضع ، ويفترق عنه في مواضع أخرى ، كما سيتضح هذا من خلال السطور اللاحقة من هذه الدراسة التي اتخذت من الحكاية الشعبية القطرية ميداناً تطبيقاً لها .

وإذا كان الحوار " نمطاً من أنماط الكلام ، يشتمل على نسب موزونة ، منظومة من الإيقاع والاتزان ، وإن صوته ووقعه في النفوس لهما أثر بالغ في تقويم العمل الفني " ( ) . فإن الحوار في الحكاية الشعبية القطرية لا يأخذ هذا المدى من الاتساق ، فهو يأتي عفواً من جانب ، ومن جانب آخر يختلف من حيث جودته باختلاف الراوي للحكاية ، فإذا كان موهوباً فإنه يضفي على

الإرث الحكائي طا عه ، ويـ ضيف إليه من الحوار ما يؤثر تأثيراً كبيراً في ســـامعيه ، ففي حكاية (بنت الملك والعجوز) ينتظم الحكاية حوار دال ، مـصوغ باللغة الفصيحة المبسطة ، التي يسهل فهمها على أي قارئ عربي ، وهي من شـــأنها أن تحدث التأثير المطلوب . وتأتي المفردة العامية بشـــكل محدود مفهوم من سياق الحكاية ، (فقالت العجوز للفتيان : نحن سنلعب معاً لعبة بنت الملك . فقالوا لها : وش اللعبة ؟ فقالوا إن (نور) بنت الملك الـعادل تختبئ ، وأنتم تبحثون عنها ، ومن يجدها منكم فهي له) [1] . إن لمسات ساردة الحكاية هيا رشيد واضحة ، ومن خلال الحوار خاصة.

ويقف أكثر من باحث كي يشير إلى ضرورة ألا يطول الحوار في الفنون القـصـصية عامة ، لأن القاعدة " هي أن تجعل أحاديثك قـصيرة فالناس قلما يتحدثون طويلاً دون مقاطعة ، إلا إذا كان جمهورهم من الأســـرى " [2] وآفة الحوار التي تقـضي على حيويته هي " الإطناب ، فما أسهل أن ينـسى الكاتب نفـسه ، فيترك شخـصياته تتحدث كثيراً ، أو تندمج في حديث لا طائل منه ، في الوقت الذي يجب إســـكاتها فيه " [3] . إذن لا بد من الانتقاء ، وهو جوهر الفن الذي يعتمد على اختيار الزاوية الأكثر تأثيراً . ويحصـــل هذا في الفنون القـصـصية المعاصرة قاطبة . بيد ن النماذج الحوارية في الحكاية الـشعبية القطرية تعطي انطباعاً أن الراوي لـهذه الحـكايات يمـيل إلى الاختزال والاختصـــار ، وقلما نجد رواياً يطيل في حواره، ولكن هذا لايطرد تماماً في كل الحكايا ، فهذا نوخـذا سم المطوع يورد على لـسان صديقة بطلة حكاية (الزوجتان) حواراً مطولاً بعض الـشيء ، تنـصح فيه صديقتها ، وتـصدها

عما نوته من شر " يا أختي أنت امرأة مسلمة تعبدين الله ، تصلين وتصومين وتخافين الله ، وهذا حرام و سوف تذهبين بهذا العمل إلى جهنم ، والمـ سلم لا يفكر بهذه الأفكار الموزينة (الـ سيئة) ، وتعوذي بالله من الـ شيط ن الرجيم ، وأنت تعلمين أن من قتل نفســاً بالعمد يدخل النار ، كما أن الأموال والخيرات بايدك (بيدك) وأنت تتـ صرفين بها كما تـ شائين ، وأنت اللي (التي) زوجتي (زوجته) وأصررت على زواجه ، والثانية مثل الشغالة في البيت وأنت اللي نشأتي (نشأت) الولد وأنت تعلمين ن هذا خطأ كبير) .

ويرد حوار طويل نسبياً بين القاضي والمرأة البريئة في حكاية(الغيرة) التي رواها نوح قا سم المطوع نف سه ؛ إذ تطيل المرأة دفاعها عن نف سها ، فتقول : يا شـــيخ : إنني بريئه من هالتهمه (هذه التهمة) وإنني امرأة أخاف الله ، ولا أفعل فعلاً كهذا ، لا يرضاه الله ورسوله ، وإنني لم أضر أحداً ، ولم أسئ إلى أحد ، وأهون علي الذبح من هذه التهمة ، والـشاهد على ما أقول هو الله سبحانه وتعالى الذي يعلم كل شيء ، ولا تخفى عليه خافية ، وإنني أهون علي الموت من هالتهمه(هذه التهمة كما أن الأولاد بيد الله وحده ...") .

بيد أن الـ وار في الحكايات الـ شعبية القطرية يميل إلى القـ صر والإبلاغ دون إطالة ؛ إلا إذا حمل في طياته حكماً ، وأقوالاً مأثورة ، وأشعاراً ، أو إذا خرج من إطار هدفه الإبلاغي ، ودخل في إطار هدف آخر هو الإقناع ؛ من خلال إقامة الأدلة ، و سوق العظات ، وتكرار الن صائح ، لذلك يـ ثر في مثل هذا الحوار الاقتباس من القرآن الكريم ، والحديث النبوي الـ شريف ، والأقوال المأثورة عامة.

ولأن الحوار يتطلب بالضـــرورة " تبادل الحديث بين شـــخصـــيتين أو أكثر " ، فإن من أول وظائفه الكشف عن طبيعة الشخصية التي يجري السارد الحوار على لسانها . وهي مسألة تلتقي فيها الحكاية الشعبية عامة مع أرقى الأنواع القصصية ، وأعني بها وظيفة الحوار في إبراز ملامح الشخصية والكشف عن عالمها [1] . فهذه زوجة الصائغ في حكاية (الصايغ وزوجة الوزير) تنقذ زوجها من محنته عن طريق حوارها " : قالت زوجة الصائغ : أنا زوجته وهذا زوجي ، وقد نذرنا في ليلة من الليالي أن ننام في بســـتان الوزير ، لعل الله يرزقنا بطفل جميل ، وجاء الحراس وأخذونا إلى السجن [2] ، فعفا القاضي عن زوجها . وبهذا فقد عبر هذا الحوار عن ذكاء الزوجة وفطنتها ، في مقابل غفلة الزوج وسذاجته . وينقذ البصري صديقه البغدادي عن طريق حواره مع السلطان في حكاية (ازكرت بغداد والبصرة) كاشفاً عن وفائه لصديقه . ويدل الحوار نفسه على وفاء صديقه له : " فقال الســـلطان: إنه لم يقتل ، بل أنا الذي قتلت ، فقال البغدادي : أنا الذي قتلت " [3] . وبعد أن يفهم السلطان معنى تضحية كل منهما ، يكرمهما معاً . وهنا يكرس الحوار سمة الوفاء في الشخصيتين .

ومثلما يســـاهم الحوار في نمو الحدث ، وتطوره في الفن القصـــصـــي المعاصر ، فإن الحوار في الحكاية الشعبية يفعل ذلك ، وإن بدت العملية غير مقصـــودة لذاتها . بيد أن النماذج الحكائية التي بين أيدينا تشـــير إلى ذلك إشـــارات بينة ، فهذا الحوار الذي دار بين العبد الذكي وبين الملك في حكاية (بردول الهند) هو الذي أعطانا فكرة عن تسارع الأحداث ونهايتها في صالح

هذه الشـــخصـــية : " وجاء بردول الهند إلى الملك ،وقال له وهو في المجلس العام : هل تزوج ابنتك للسارق إذا سلم نفسه ؟ قال الملك : نعم ، وأقسم ثانية أمام جمع من الناس أن يزوجه بنته ، فقال العبد بردول الهند : أنا الفاعل ، وها أنا أسلم نفسي ، فزوج الملك ابنته من العبد بردول الهند ، ووضعه وزيراً له " [٢] . ويؤدي الحوار دوره في حكاية (الغيرة) إذ ينمو الحدث الأ ساس في الحكاية من خلاله ، ويستدل القاضي منه على أن الأم هي التي قتلت ولدها بغية أن تدين ضـــرتها ، وتلحق الأذى بها . وتعتمد هذه الحكاية التي رواها نوح قا سم المطوع على الحوار اعتماداً خا صاً ؛ إذ يتكرر فيها بـ شكل يطغى على بقية العناصر الفنية في الحكاية [٣] .

وأما الوظيفة الثالثة للحوار التي عبر عنها مورجان بـ ــ (خلق الجو أو الحالة) [٤] فإن القاص المعاصر يعيها ، ويخطط لها . في حين يصعب علينا القول بها في سياق الحكاية الشعبية ذات الطابع التلق ائي، وإن وجدنا لها نماذج نادرة ، فأغلب الظن أن المـ سألة خا ضعة لموهبة القاص الـ شعبي وإ ضافاته . وهذا ما نلم سه في حكاية (الـ صداقة) التي انتظمها حوار دال، هدفه إ شاعة أجواء التما سك والر صانة والوفاء التي اتـ سم بها أ صدقاء الأب في مقابل التظاهر والتـ شتت وقلة الوفاء تي اتـ سم بها أ صدقاء الابن . لقد هيأ الحوار الأجواء المناســـبة لتكريس الحالة التي أراد الراوي محمد علي الجفيري أن يؤكدها في حكايته ، وهو ا ستنتاج يعتمد على مجمل الحوار الذي ورد بكثافة في تلك الحكاية [٥] .

ويق سم الحوار عامة في معاجم الم صطلحات الأدبية إلى حوار خارجي (دايالوج) وحوار ذاتي (مونولوج) ، ويعرف الأول بأنه : تبادل الحديث بين الـ شخـ صيات ، ويفهم منه أن صوت الـ شخـ صية مـ سموع لأنه يعتمد على افتراض وجود طرفين ، أو أكثر – كما أســـلفنـ – في حين أن (المونولوج) هو : الحديث المنفرد للـ شخـ صية ، ويفهم منه أنه حوار الـ شخـ صية مع ذاتها ، وبصوت غير مسموع ؛ إذ لا يخرج هذا النمط من الحوار عن عالمها الباطني [٦] . وحين نعكس مثل هذا التقســـيم للحوار على الحكاية الشـــعبية القطرية، فإننا نجد النمط الأول الـ يولوِ) هو الـ شائع فيه ، وقلما نجد حواراً من النمط الثاني ، وإذا وجدناه فهو إنما يأتي من باب التأويل والاقتراب من هذا النمط من الحوار ؛ لأن الحوار الداخلي لم يـ شع في الفن القـ صـ صي إلا لاحقاً ، وهو يحتاج إلى قدر كبير من التقنية القـ صـ صية المقـ صودة ، ومن الممارسة في هذا المجال . وحين نتلمس نمطاً مقارباً لـ ــ (المونولوج) فإننا نجده في حكاية (الغيرة) إذ يرد فيها أن أم العيال تحاور نفسها :

" وفي يوم من الأيام فكرت أم العيال في الانتقام من الزوجة العاقر، وشلون (كيف) تتبلاها (تتهمها) بشيء يخلصها منها ، لأنها بذ ك تكون قد أزاحتها من طريقها ، ويصـــفو لها الجو ، ويرجع لها زوجها ويحبها [٧] . وربما بدا (المونولوج) من خلال هذا الحوار في حكاية (الزوجتان) إذ يرد ما يـ شبه هذا النمط من الحوار فيما رواه نوح قا سم المطوع : " والـ شيطان لعنة الله عليه ، لا يترك الإنسان في حاله ، بل لا بد من أن يوسوس في قلبه ، فلعب الشيطان في قلبها ، وأخذ يو سوس لها بأن زوجها رايح (راح) يقول في نف سه : إنه

لو تزوج امرأة غيرها كان عنده أولاد وايد (كثيرون " [٨] . ويتكرر هذا في الحكاية نفسها : " شلون (كيف) ينادون المرأة أم الولد باسم ولدها وهي لم أخذ إلا مدة قصيرة ، وهي الزوجة الأولى ينادونها باسمها مع أنها هي اللي (التي) ربته ونشأته ، وهي الزوجة الأولى اللي (التي) عاشت مع زوجها مدة طويلة من الزمن " [٩]) .

وتتضمن حكاية (صلالة همجة) التي روتها عايشة شبيب المناعي ما يدخل في إطار التشابه مع المونولوج) إذ كرهت الأم ابنتها التي حظيت بكل اهتمام أبيها ؛ لذلك " قالت الأم في نفسها : ليش (لأي شيء) أحد (أضع) هالبنت (هذه البنت) عدو (كذا) لي ، لازم (يجب) أوديه (أرسلها) مكان بعيد (كذا) [١٠]) .

وقد يأتي الحوار مباشراً في الفن القصصي عامة ، إذ يرد على لسان الشخصيات مباشرة من غير أن يقوم القاص باختصاره أو التعبير عنه ، وإنما يعطي المتلقي انطباعاً مؤكداً على أن الحديث تلقائي بين الشخصيات ، وأنه من وحي السياق القصصي ،وأنه ابن لحظته ، وقد فرضته طبيعة الحدث ، في حين أن الحوار غير مباشر يدل عليه القاص ، ويعبر عنه، ويصوغه بطريقة مختلفة . وغالباً ما يختصر الحديث الطويل للشخصيات بعبارات قصيرة موجزة . ومثلما نجد النموذجين من الحوار (المباشر وغير المباشر) في الفنون القصصية المعاصرة ، فإننا نجده في الحكاية الشعبية القطرية ، بل إننا قد نجد في الحكاية الواحدة النموذجين معاً ، وأعني بهما الحوار المباشر والحوار غير المباشر يدوران على لسان الأختين : (فقالت الأخت الولود

للأخت العقيم : إذا حملت أنا فقولي للناس إنك حامل) [1] . ولكن الزوجة تخت صر حديثها أمام زوجها . ويبدو هذا من خلال الحوار غير المبا شر قبيل نهاية النص الحكائي " فقالت له : الحقيقة ولد زراع (فلاح) وجدته ، فأخذته، فـ صدقها ، و سامحها) [2] . إن النص الأخير يعبر عن حوار طويل دار بين الزوجين ، ولكن الـ ساردة نورة علي اختـ صرته لنا، وأوردته على هذا النحو غير المباشر ، وأنهت الحكاية بناء ـ ى ذلك .

وإذا كانت مشكلة الازدواج اللغوي في الحوار القصصي لا تزال قائمـا – وإن كان كثير من القاصين يختار ما يدعى بـ ــ (اللغة الوسطى) وهي اللغة العربية الفـ صيحة المـ ستقاة من الحديث اليومي [3] – فإن المـ سألة في الحكاية الـ شعبية القطرية تأخذ شكلاً آخر ؛ إذ تخـ ضع لثقافة الراوي وأ سلوب سرده لحكايته ، فهو قد يرويها فـ صيحة في سردها وحوارها ، وقد يرويها باللهجة المحلية في كليهما (الـ سرد والحوار) وربما اكتفى بأن يروي الـ سرد باللغة العربية الفصـــيحة ، والحوار العامية . ونحن ندرســـها كما هي عليه ؛ إذ لا يحق لنا أن نفرض عليها أية فكرة مـ سبقة . على أن معظم الحكايات الـ شعبية القطرية صـــيغت بهيكل فصـــيح ، تتخلله بعض المفردات والتعبيرات العامية التي قد يفـ سرها سارد الحكاية ، فيـ ضع معانيها بين أقواس ، أو يفـ سرها في الهامش ، وربـ ما وجدت صياغتان للحكاية الـ شعبية ، إحداهما عامية والأخرى فصيحة ، كما هو شأن حكاية (أم تسع وتسعين فلو) لساردتها كلثم الغانم [4] ، وقد يأتي الحوار فصيحاً صافياً كما هو الحال في حكاية (بنت الملك والعجوز) تقول ابنة الملك بارعة الجمال مخاطبة الشـــاب الذي حبته:" أنظر :

إنني أنا نور ، ولكن اذهب إلى العجوز وقل لها : إنني وجدت نور ، فإن قالت : أين ؟ فتعال إلى هنا ومعك العجوز وقل : هذه هي ، فذهل الشـــاب ، وقال لها : أنت نور ؟ يالحيل النساء " [٥] .

ولكن الحوار في نماذج حكائية أخرى يأتي فصـــيحاً مطعماً بالمفردات والتعابير العامية ، التي قد يفســـرها الراوي ، وقد يتركها لفطنة القارئ حين يحس بأنها مفهومة من سياق الحكاية ، ومثال ذلك في حوار الولد البار بأبيه مع الجيران ، حين عاد من الحج يســـأل عن أبيه وأخته في حكاية (بنت الوزير) ، " وســـألهم عن أخته ، هل شـــافوها (رأوها)، وين (أين) راحت (ذهبت) ؟ فردوا عليه : لا نعلم ، لكن من فترة وأنت في الحج شفنا (رأينا) بيتكم مقفل (كذا) من الخارج ثلاثة أيام ، فرحنا لنســـتعلم ما الخبر ؟ ولما دشـــينا (دخلنا) البيت وجدنا الوالد في البيت بروحه (لوحده) فســـألناه عن بنته ... " [٦] . وقد حرصت هذه الدراسة على أن تبقي على الحوار الوارد فيها بصيغته الأصلية دون تغيير ، حرصاً على الشكل الأساسي للحكاية الشـــعبية القطرية ، وكي لا يبدو هذا التغيير وكأنه تحريف في بنية الحكاية وأسلوب صياغتها .

وقد نقسو على الحكاية الشعبية إذا طلبنا منها أكثر مما تطيق ، فهي بنت سياقها التاريخي والحضاري ، وقد أدت دورها على أكمل وجه . وإذا تطلبنا منها مستوى من الحوار يتسم بالخصوصية لكل شخصية من شخصياتها ، فإننا نتجاوز حدود الحكاية الشعبية ، ونلومها لأنها لا تشابه الفن القصصي المعاصر . وهو أمر لا نؤمن به ولا نريده ؛ إذ إن لكل فن ظروفه وسياقاته .

بيد أن للحوار في الحكاية الشـــعبية ميزة كبيرة ، هي أنه حمل قيم الجماعة الـ شعبية ، وتـ ضمن في نماذج منه أمثالاً شعبية وأغاني وأ شعاراً وحكماً وأقوالاً مأثورة وردت على لـ سان الـ شخـ صيات ، فهذا الوالد الحريص على خلق ولده ، وســـلامة تربيته ، يريد أن يقنع ولده بزيف أصـــدقائه وقلة وفائهم : " فلم يســـمع الولد من أبيه ، فقال له الوالد : (في وجهك منظرة ، ومن وراك مقص) أي : لا يفيدونك في وقت الضيق " [٧] . وهنا يأتي المثل كي يعزز فكرة الأبـ ، ويؤكد انطباعه عن بعض أصـــدقاء هذا الزمان . ومن الواضح أن الـ ثل ينطوي على تجسيم الصديق غير الوفي مرآة مشوهة أمام صديقه وتجـ سيمه مقـ صاً من وراء ظهره ، وبذلك يتـ ضمن المثل ا ستعارتين تصـــريحيتين تضـــيئانه ، وتتآزران كي تحققا التأثير المطلوب في ذهن الولد المتطلع إلى خبرة أبيه وحكمته .

وحين تشيح الفتاة بوجهها الغض عن غزل الرجـ ل المسن وأشعاره ، فإن ذلك الرجل المـ سن ينطلق بأبيات من الـ شعر الـ شعبي المعبر عما هو فيه من إحباط ، إذ يقول :

" يازين يللي بخدوده نقاريش
الحكم حكم الله وأمرك على الراس
إن ردتني خيال فارو المراييش
وان ردتني حطاب فاقبضيني الفاس
لا يغرك الفرخ في صفة ريش
طير الحباري أريش العين جرناس " [٨]

وتنطوي الأبيات الثلاثة على مكابرة الرجل المسن ، وإصراره على أنه ما يزال قوياً ، ويمكن للفتاة أن تخضعه للتجربة ، فهو خيال لا يجارى ، وهو حطاب يجيد استخدام الفأس بمهارة . وإذا كانت آثار السنين قد بانت على وجهه ، فإنه أفضل من الشباب الصغار الذي لا يمتلكون قوته ولا خبرته ، فلا يغرن الفتاة الغضة وسامة أولئك الشباب ، وغضارة عودهم ، وجمال أشكالهم ، فإنه اصلب منهم عوداً ، وأقوى على مقارعة خطوب الزمن . ولكن أشعار بطل الحكاية المسن تذهب أدراج الريح ، إذ تنصرف الفتاة الصغيرة برفقة الفتى الذي يقاربها في السن .

ويحمل الحوار قيم المجتمع ورؤيته للمرأة العفيفة التي ينبغي أن تستقر في بيت زوجها ، فلا تكثر الخروج منه ، ولذلك نصحت الأم ابنتها (مي) في حكاية (الأختان) بقولها : " يا بنتي ، الحين تيوزتي(تزوجت)، فاكسري رجلك ، وقصري خطاك ، ولا تطلعين (كذا) من بيتك " [٩] . وفهم الفتاة الغافلة (مي) النصيحة فهماً سطحياً ، فتكسر رجلها استجابة لنصيحة أمها ، وتقعد في بيتها معوقة ، ولكن شقيقتها من أبيها (ماجدة) تفهم المراد من النصيحة ، فتلازم البيت ، وترضي زوجها ، وحين تطلع الأم على حال الفتاتين : ابنتها التي تحبها وتريد لها أن تكون أفضل من ابنة زوجها ، والأخرى التي تتفوق على ابنتها في الذكاء والفطنة ، فتقول تحت وطأة حنقها وألمها :

" علمت (مي) وخذتها (ماجدة) ويعل ما تولدها الوالدة " [١٠]

وتعلق ساردة الحكاية فاطمة حمود الـ سليطي على هذا البيت في خاتمة حكايتها بقولها : " تعني بكلامها (تقصـــــد الأم) هذا أن مي غير مؤهلة للزواج، وقد سودت وجهها أمام بنت زوجها ماجدة ، وعادت الأم مع زوجها وهي حزينة على ما حـ صل لمي ، بينما الأب مـ سرور من أختها ماجدة اللـ (التي) سترت وجهه أمام ريلها (زوجها) والناس " [١] .

ويشير حوار الأخ مع أخته في حكاية (لخال وأبناء الأخت) إلى حكمة عميقة مـ ستقاة من تجارب الإنـ سان الـ شعبي ، وهي أن الحزن لابد أن يزور الإنســـــان في هذه الحياة ، لذلك فهو يخاطب أخته قائلاً : " أريد قدراً من عند أي ناس ما جاءهم الحزن " ،وتعود الأخت إلى أخيها ، بعد أن عجزت عن أن تجد أناساً لم يزرهم حزن ، فتقول لأخيها : " لم يبق أحد لم يدخل بيته الحزن ، ولقد لوعت بهم الدنيا ، كلهم جاهم الحزن " [٢] .

ويتـ ضمن حوار القا ضي مع المرأة الحمقاء التي قتلت ابنها ، كي تدين ضرتها العاقر في حكاية (الغيرة) قيمة اجتماعية كثيراً ما ترد في الحكايات الشعبية القطرية وبصيغ مختلفة ، يخاطب القاضي المرأة البريئة أول الأمر، قائلاً : " حســـناً لو طلبنا منك طلباً ، هل تنفذينه ونبرئك من التهمة ؟ فقالت : اطلب ، فطلب منها أن ترفع عن ســـــاقها ، وتمشـــــي بين الناس ذهاباً وإياباً (والمرأة التي ترفع عن ســـــاقها كانت تعد زانية في ذلك الوقت) ، فقالت : يا شيخ : والذي و ضع الكعبة حجة للمـ سلمين ، والذي رفع الـ سماء بغير عمد إنني لن أقوم بهذا العمل ، ولو كان ذلك على قطع رأسي" [٣] ، فتحجم المرأة النقية الملتزمة بقيم مجتمعها عن أن تفعل ذلك ، في حين لا تجد المذنبة ضيراً

في أن تكشف عن ساقها ، متحدية قيم الجماعة الشعبية ، وكاشفة بذلك عن دليل جديد يدينها ، إذ فرطت بعرضها بمثل هذه السهولة ، إذن فهي قادرة على أن تفعل أي شيء إرضاء لنزعتها الشريرة ، وقد كان استنتاج القاضي صحيحاً حين قضى بإدانتها ، بعد أن عزز دليل إدانتها ابن زوجها الشاهد الذي رآها تخنق دفلها .

ويحمل الحوار قيمة اجتماعية كانت سائدة آنذاك هي الثأر في حكاية (الأخت الشجاعة) ؛ إذ يخاطب القاضي القوم الذين جاؤوا يبحثون عن الخال وابنة أخته التي قتلته ثأراً لمقتل أخيها : هي اللي (التي) أخذت بثأر أخيها ، ومن " رشها بالماء رشته بالدم " ، والحق معها [٤] ، وتنبئ الحكاية عن رضا المجتمع عن الفتاة الشجاعة التي ثأرت لموت أخيها ، وإن كان الذي انتقمت منه هو خالها ، لأن الثأر يعني - ضمنـ - القصاص ،وفي القصاص ما يردع القاتل عن فعلته ، لأنه يعلم بأنه سيدفع حياته ثمناً للحياة التي سيهدرها ، فضلاً عن أن قول الذي ساقه القاضي تعزيزاً لعادة الثأر وهو " من رشها بالماء رشته بالدم " يأخذ شكل القول المأثور الذي يتضمن كناية عن رد العداوة بعداوة أشد ؛ إذ رش الماء هنا لا يعني التحبب أو الخير الذي يوحي به الماء ، بل الاستهانة والبدء بالعداوة .

وتلجأ المرأة إلى الرمز في الحوار ، كي تحذر زوجها من سبعة لصوص اقتحموا بيته ، في حكاية (المرأة الذكية) فيفهم الزوج مقصدها . ويؤدي الرمز دوره في تنويمتها لطفلها ؛ إذ تخاطبه قائلة :

" يا لولوا يا لولوا في بيتنا سبعة نجوما

اعقل هدورا .. واركب زهوما .. في بيتنا سبعة نجوما " [٥])

وفي البيتين تكرار لـ صوت التنويمة (يالولوا) وتكرار آخر لـــــــ (سبعة نجوما) (كذا)كي يأخذ رجلها حذره منهم ، كما ينطوي الحوار على ســـجع يتكرر من خلاله حرف الميم المفتوح . وثمة موازنة بين الألفاظ : اعقل هدورا واركب زهوما، إذ أن فعلي الأمر (اعقل ، واركب) يردان بزنة واحدة هي (افعل) ومثلهما الاسمان (هدروا ، وزهوما) إذ يجيئان على زنة (فعولا) وقد قصدت بهما الجمل والحصان ، وهي إنما اتخذتهما كناية عن ضرورة السرعة ، ونبذ البطء . وعبرت عن كل هذا بحوار ذي طاقة إيقاعية تجعله أكثر تأثيراً .

ويشيع السجع في بعض الحوار كما هو شأن حوار الفتاة (رأس المال) مع البقال في حكاية (رأس المال) يا " بقال عطني (اعطني) بقيلة، وروح (كذا) في سكة أبوي (درب أبي) ذيك الطويلة ، و سلم على أخوي (أخي) محمد كبير أخواني ، وقل له : رأس المال خادم خيزراني [٦] .

ويظهر السجع في هذا الحوار على أنه ضرورة ؛ لأن السجعات تساعد على حفظه ، وهو ما قصدته الفتاة حين رددته عدة مرات ، أمام مسامع البقال ، حتى حفظه ، وبدأ يردده هو الآخر كي لا تفطن إليه الخادمة من جانب ، ولكي يسمعه ذوو الشأن – وهم إخوة الفتاة – وقد أشارت من طرف خفي إلى أن مكان إخوتها بعيد عن مكانها ، ولذلك قد يستغرق إخبارهم وقتاً طويلاً من البقال ، ولكي لا ييأس ويتوقف عن هذا الحوار ، فضـــلاً عن أن الفتاة تهدف إلى استثارة همم إخوتها ، إذ تشير إلى انقلاب المثل ، وتناقض القيم ، حين

تكون هي – ابنة الســ لطان – خادمة لمن كانت تخدمها طوال حياتها ، وهذا مما يحفز أشقاءها إلى إنقاذ شقيقتهم ،وهو مقصدها من هذا الحوار المسجوع. ويستأهل الولد النزيه في حكاية (الحرامي وا نه الحرامي) أن يكون ولياً للعه ، وأن يتزوج ابنة السلطان ، لأنه يحيد عن درب والده اللص السادر في الشر ، والمـ صر على اتباعه ، في حين إن الابز - و. لى الرغم من اتقانه لأ ساليب أبيـ ، وبقدر أكبر مما يجيده أبو، – يحجم عن هذا الدرب ، ويختار طريق الخير : " قال الملك : من أنت؟ اكشف عن نفسك ، فقال : أنا فلان بن فلان ، أبي الذي كان في الدهن، وأنا الذي قطعت رأسه ، وسأله الملك : ألم تخف أن تجيء ؟ فقال : أنا لم أخف ، لأنك أعطيت الأمان ، وأعلنت أكثر من مرة أمام الملأ بهذا " [٧] .

إن الحوار في هذه الحكاية يحمل قيمة الخير ، ويشـــجع عليها ، ويحذر من الشر ، ومن الإمعان فيه لأنه يؤدي بصاحبه إلى الهلاك .

الهوامش :ـ

- جون برين ، كتابة الرواية ، ترجمة : مجيد ياسين ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ٩٩٣ ، صـ ٨ .
- د. طه عبدالفتاح مقلد ، الحوار في القصـــة والمســـرحية والإذاعة والتلفزيون ، مكتبة القاهرة ، ٩٧٥ م، صـ ٤٥ .
- د. محمد طالب سلمان الدويك ، القصص الشعبي في قطر ، الجزء الثاني ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ، قطر ٩٨٤ صـ ٢ .
- ديان دوات فاير ، فن كتابة الرواية ، ترجمة : د . عبدالستار جواد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ٩٨٨ ، صـ ١٠ .
- د. طه عبدالفتاح مقلد ، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون ، صـ ٠ .
- د. محمد الدويك ، القصص الشعبي في قطر ، ج ، صـ ٣ .
- نفسه ، صـ ٣٦
- ينظر : د . إبراهيم حمادة ، معجم المصـــطلحات الدرامية والمســـرحية ، دار الشـــعب ، القاهرة ١٣٩١ هـــ ٩٧١ م صـ ١٣٤ ، وينظر كذلك مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ٩٧٤ ، صـ ١٠ .
- نظر : بير سي لوبوك ، صنعة الرواية ، ترجمة : د . عبدال ستار جواد ، الدار الوطنية ، بغداد ٩٨١ ، صـ ٣٤ .

٠ - د. محمد الدويك ، صـ ٨٨ .

١ - نفسه ، صـ ١٥ .

٢ - نفسه ، صـ ١٠ .

٣ - نفسه ، صـ ٦ .

٤ - ينظر : د . طه عبدالفتاح مقلد ، الحوار .... ، صـ ٣ .

٥ - ينظر : محمد الدويك ، صـ ١٠٠ - ١٠١ .

٦ - ينظر : مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ،

٧ - د. محمد الدويك ، صـ ٦ .

٨ - نفسه ، صـ ٢ .

٩ - نفسه ، صـ ٢ .

٠ - نفسه ، صـ ١ .

١ - نفسه ، صـ ٣ .

٢ – نفسه ، صر ٣ .

٣ – د. طه عبدالفتاح مقلد ، الحوار ... ، صر ١٢ ، وما بعدها .

٤ – كلثم الغانم ، حكاية أم تسع وتسعين فلو ، المأثورات الشعبية ، السنة الرابعة ، العدد الخامس عشر ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ، قطر ١٤٠٩ هـ ١٩٨٩ م ، صر ١٧ .

٥ – د. محمد الدويك ، صر ٨٢ .

٦ – نفسه ، صر ١٣ .

٧ – نفسه ، صر ٠٠ .

٨ – نفسه ، صر ٢ .

٩ – نفسه ، صر ٢ .

٠ – نفسه ، صر ٢ .

١ – نفسه ، صر ٢ .

٢ – نفسه ، صر ٧ .

٣ – نفسه ، صر ٣٦ ، ٧ .

٤ – نفسه ، صر ٥ .

٥ – نفسه ، صر ٦ .

٦ – نفسه ، صر ٩ .

٧ – نفسه ، صر ٠٨ .

النسق الرابع
المهاد التراثي للحوار في مسرحية الشبكة لهيثم الخواجة

يؤدي الحوار في المسرحية المكتوبة دور السرد في الفن القصصي عامة فهو الذي يكشف عن أعماق الشخصية المتحاورة إذ إن الشخصية تظل غامضة وغير مفهومة حتى تتكلم فيجرى على لسانها ما يفصح عن أفكارها ومشاعرها وقديماً قيل : المرء مخبوء تحت لسانه . كما ان الحدث المسرحي لا يمكن أن ينمو إلا من خلال الحوار إذ يكشف عن تفاصيل الحدث عن طريق تعدد رؤى لشخصيات إزاءه ووجهة نظرهم عنه فضلاً عن أن حوار الشخصيات يمهد للأحداث اللاحقة ويرهص بها وبما ينسجم مع طبيعة الشخصيات من جانب ومن الجانب الآخر طبيعة الأحداث التي تتكون من حركة الشخصيات داخل العمل المسرحي والتي تقابلها حركة الممثلين في إطار المسرحية على خشبة المسرح . صحيح أن مؤلف المسرحية يلجأ في مطلع مشاهده إلى اعطاء نبذة مركزة من شأنها أن ترشد المخرج المسرحي إلى طبيعة (الديكور) المطلوب ، بيد أن مثل هذه النبذة القصيرة تعين الحوار بعض الشيء كي يؤدي غرضه المطلوب ولكنها لا تحل بديلاً عنه . وثمة وظيفة أخرى للحوار هي أنه يضفي الأجواء المطوبة التي تنسجم مع سياق المسرحية .) فهو قد ينساب في مواضع هدوء أحداث المسرحية بحيث تعيش شخصياتها حياة اعتيادية وغالباً ما يحصل هذا في بداية المسرحية ، ولكن الحوار يعلو ويشتبك ويصخب في مواطن الصراع العنيف بين الشخصيات ،

وما دامت مـ سرحية بوجه عام تقوم على أ ساس حواري فان فر صة الكاتب المـ سرحي في أن يتميز تنبثق من طبيعة حواره وأ سلوب صياغته وجوهر مضمونه .

ويحاول هيثم يحيى الخواجة في مسرحيته "الشبكة" أن يسم أسلوب حواره بـ سمات خا صة تتلون برؤية الكاتب للفن المـ سرحي وفهمه إياه ، لا سيما أن صلة المؤلف بالفن المسرحي تبدو عريقة وممتدة الجذور سواء أكان هذا على صعيد التنظير أم الكتابة المسرحية التي تتجلى في إنجاز ما يقرب من سبعة عشر عملاً مسرحياً بضمنها سبع مسرحيات للأطفال ، ومعنى هذا أن الكاتب يعي دور الحوار في إكساب المسرحية لونها الخاص.

ولأن مـ ضمون المـ سرحية يرتكز إلى أقـ صى المعا صرة إذ يعالج تأثير شـــبكة الانترنيت في هز القيم المتوارثة والمثل العريقة ، لذلك جعل الكاتب هيثم الخواجة لحواره مهاداً تراثياً قد يكون من أبرز سمات هذا الحوار وعلى النحو الذي تكـ شف عنه الـ سطور اللاحقة . وهو اختيار واع قـ صد مـ ه الكاتب أن يكون المهاد التراثي معادلاً فنياً للمـ ضمون المعا صر بو صفهما يـ شكلان جدلية قائمة تفر ضها طبيعة الحياة وفطرتها ووجود الإنسان فيها حيث تستجد فيها أمور يقف الإنـ سان حائراً إزاءها لأول وهلة ثم يتخذ منها موقفاً أو يبتكر أ سلوباً ما في التعامل معها فاما أن يتعايش معها ويتقبلها أو أن يرفـ ضها لأنها لا تلائمه ولا تنسجم مع ما درج عليه من مبادئ متجذرة في ذاته .

يبدو المهاد التراثي للحوار واضحاً منذ الصفحات الأولى لمسرحية الشبكة إذ يستثمر الكاتب هيثم يحيى الخواجة شخصيّتي شهرزاد وشهريار كي يعبر

من خلالهما عما يريد ضفياً على الشخصيتين سمات جديدة ، ومن ذلك أن شهرزاد ترتدي الثوب التاريخي المعبر عن شخ صيتها ولكنه بلون فـ ضي مـ صنوع من المعدن ويدل على شكل فـ ضائي وينطبق هذا على شخ صية شهريار) ، إن الكاتب لا يريد أن يكرر هاتين الشخصيتين وبالتفاصيل التي نعرفها عنهما وإنما قـ صد أن يـ ضيف إليهما لمـ سة عـ صرية منا سبة ولعل حضور الشخصيتين (شهرزاد و شهريار) مما يشوق القارئ للحكاية اللاحقة ويـ شده إليها لا سيما أن شهرزاد تبدأ بـ سرد حكايتها وعلى النحو التراثي المعروف "بلغني أيها الملك السعيد أن عبد الحي (الذي يلعب دور الأب اللاهي في المسرحية) كـ ش في حي قديم ....) . وعبر حوار شهرزاد الشيق الذي يحيل على حكايات ألف ليلة وليلة ترد تفاصـــيل تراثية أخرى منها ما يدعى بـــ(عود التوبة) ، وقد أوضحه الكاتب في هامش صغير، ويبدو أن عود التوبة هذا تقليد شعبي ذو طبيعة (مازوخية) يفترض أن يتجاوزه العـ صر ولا يلتفت يه ، إذ لا ضـــرورة لاحســـاس المرأة أو الرجل بالذنب من غير أن يرتكبا جرماً ، إذ إنّ المطلوب من بطلة المسرحية (عائشة) أن تنمي إحساسها بالذنب وأن تلوم نفسها لوماً متصلاً وأن تتوب عن أخطاء لم ترتكبها وهو ما ترفضه هذه الشخصية النامية وفي سياق مسرحي مناسب .

وينتقي لكاتب قـ سيماً تراثياً للآلة الحديثة فيعبر عن شكبة الانترنيت التي تشكل المضمون الرئيسي للمسرحية بـــــ(العفريت) ، وهو ليس عفريتاً عادياً من النوع الذي يرد في أخيلتنا بناءً على الحكايات التي سمعناها عنه وإنما هو عفريت يقول عن نفـ سه "أنا عفريت عـ صركم و صنع إبداعكم و بتكاراتكم "

وهو يؤدي حركات بهلوانية مصـــاحبة بأصـــوات كهربائية وحركة أزرار إلكترونية [1] . ومن سياق المسرحية نفهم أن الكاتب يحذر من هذا العفريت لذلك جعل دوره أقرب إلى دور الشخصية الشريرة في الحكايات الشعبية الموروثة لأنه يلعب بمصـــائر الناس ويســـحبهم بعيداً عن جذورهم ولكنه في الوقت ذاته محدود التأثير ويمكن إيقاف ضرره وتوجيهه الوجهة الخيرة التي يريدها الإنسان لأنه في حقيقة أمره مجرد آلة صنعها الإنسان فلماذا يكون الإنسان تابعاً له بل عبداً ؟

وثمة شخصية مجذوب التي تحفظ التراث وتعيده بصيغ مختلفة ، وهو يمثل ضمير المسرحية والصوت الخير الذي لا يرضى بالظلم وإنما ينبه عليه ويشير إليه وهو يردد مقطعات مسجوعة أشبه ما تكون بأهازيج الأطفال التي يؤلفونها خلال ألعابهم ، ومن ذلك ترداده "حمامة نودي نودي / ســـلمي على سعودي / سعودي رايح مكة / يجيب لك ثوب العفه " وقد يغني "ياجمال جر , امش ، مالك مأوى ومالك شي / مالك مأوى غير الخان ... [2] .

والعبارات تراثية في شكلها وموضوعها فكأن شخصية مجذوب تقف على النقيض تماماً من العفريت العصري الجبار الذي يحمل عبر شخصيته آخر مبتكرات التقنية الحديثة ولا ســـيما عبر أهازيج مجذوب المحملة بعبق التراث وطيبه وقد يردد مجذوب شعراً فصيحاً دالاً كقوله منشداً .

"وقاتل النفس مقتول بفعلته وقاتل الروح لا تدري به البشر" [1]

ويتكرر البيت لما فيه من دلالة في سياق المسرحية .

ويبدو أن استحضار الأجواء التراثية مقصود في حوار هذه المسرحية إذ إنّه يتكرر بانتظام إشارة إلى هذه الجدلية القائمة ما بين المعاصر المقتحم ذي الطبيعة القلقة والماضي المستقر المتجذر . ولذلك يرد على لسان الصياد في المسرحية شعر عامي إذ يقول "الألف بألف من الدنيا مثايل بيت/ والباء برك حيلكم يا أهل الهوى في البيت/ وأنت تليت الكتب يا صـــويحبي ونيت/ وأنت ترى صويحبي يـ شبه نزيغ الروح/ الجيم دايم دهر أبكي ومره أنوح/ والحاء حمدت الذي صور سفينة نوح والصاد صادني الولم بحد المكم وارفيت " . وينصّ الكاتب هيثم الخواجة على أن هذا الشعر العامي نظمه الشاعر سالم خميس الشـــهياري مما يدل على أن الكاتب يوظف من التراث عامة ما ينفعه في سياق المسرحية سواء أكان من عمق الماضي البعيد أم القريب . ولا يكتفي الصياد بالشعر النبطي بل إنه قد ينشد شعراً فصيحاً ينبئ عن حكمة إذ يقول :

"هو الرزق لا حل لديك ولا ربط ولا قلم يجدي عليك ولا حظ ")

ومن الواضح إن صوت المجموعة (الجوقة) هو صوت الجماعة الشعبية التي من شـــأنها أن تحفظ القيم وأن تعزز دورها مما يخفف من أخطار هذا العفريت الخطير الذي اقتحم حياة الناس في هذا العصـــر ، لذلك يبرز دور الجوقة منذ الصفحات الأولى من المسرحية حيث تواجه عبدالحي بغلطه وترد سطوراً يتكرر ذكرها في خاتمة المسرحية مما يدل على أهمية هذه السطور وإن الكاتب قصد تكرارها كي يركزها في ذهن المتلقي . يتحاور الممثلون مع الجوقة فيرددون : نحن أصحاب الحدث . وترد الجوقة : ونحن صانعوه ،

في كل يوم حدث ، وفي كل ســـاعة موقف ، ليس المهم ماذا حدث، لمهم ماذا سيحدث ، والمهم أين نحن من هذا كله " [illegible] .

وتبدو الجماعة الشعبية ومن خلال الجوقة فاعلة وواعية على مدار أحداث المسرحية إذ تمنع حدوث الخلل ووقوع الظلم على بطلة المسرحية (عائشة) . فحين يهجم عبدالحي على ابنته كي يقتلها مع إنها ضحية من ضحايا – وكما صورت المسرحية ذلك – فان المجموعة تشكل جداراً في وجهه وتنشد :

" في الدرب ظلام وسواد
في الدرب وهاد ومداد
لكنا نجدل خيطاً من نور العين
ونزركش في الصدر الحب
ونروي عرقاً في الجفن
ونعيد صلاه ٠)

وتحضر الجماعة الشعبية في خاتمة المسرحية فيتأكد دورها الفاعل وهي تشيع التفاؤل لأنها تتدخل في مسار الحدث وتنتصر للخير وهي قادرة على أن تغيب الدور الشرير للعفريت (شبكة الأنترنيت) وأن تسيره كما تقتضيه مثلها. ويظل دور العفريت محايداً ومحدوداً ، أليس ذ صل الـ سيف – وهو آلة موغلة في القدم رافقت الإذ سان خلال جولاته في الغابة وفي كبد الـ صحاري – قادراً على أن يجرح الإنســـان جرحاً بليغاً قد يؤدي به إلى الموت ولكنه في الوقت نفسه ذو حدين إذ يحمي الإنسان ويبعث فيه الاطمئنان ، لذلك لا غنى للإنسان عنه أو عما حل بديلاً عنه في هذا العصـــر. إن الآلة منذ أن كانت تعكس

وجهين ، أحدهما الوجه الخير والآخر : الشرير والإنسان ذاته هو القادر على تشكيل الوجه الخير للآلة أو الوجه الشرير لها، وهذا ما أراده على وجه الدقة كاتب مسرحية الشبكة ، وقد عرض مضمونه بشكل فني وعبر عنصر الحوار المهم في المسرحية .

إن استجابة الكاتب للانجاز المعاصر (شبكة الإنترنيت) بحيث اتخذ منه موضوع مسرحيته الشبكة لدليل حيوية إذ أنه يتضمن إجابة لكثير من التساؤلات التي صاحبت هذا الانجاز الخطير الذي فرض نفسه على حياة الناس ودخل منازلهم . وما يزال الباب مفتوحاً لمزيد من الأعمال الأدبية الجادة التي تعالج مثل هذا الموضوع ومن منطلق فني وعبر الأنماط الأدبية المتاحة ولا سيما الفن المسرحي والفن القصصي .

نستنتج مما سبق أن الكاتب هيثم يحيى الخواجة قصد توظيف التراث في حوار مسرحيته (الشبكة ، وحضور التراث من شأنه أن يوقف نزف الانجاز العصري الجديد الإنترنيت) وينبه إلى خطورته و ضرورة أن تنتبه الجماعة الشعبية لامكانية استخدامه استخداماً يضر قيم الجماعة ويطيح بمثلها. لذلك استحضر شخصيتي شهرزاد و شهريار بغية التشويق للحكاية التي انتظمت المسرحية فضلاً عن أنه جعل العفريت رمزاً للآلة الجبارة وأورد أه زيج و شعاراً نبطية مرة وفصيحة أخرى على لسان بعض شخصياته كي يعزز دور التراث . كما أنه جعل الجوقة الرامزة للجماعة الشعبية بطلاً يتحكم بأحداث المسرحية ويقودها صوب التفاؤل والخير .

الهوامش :

* هيثم يحيى الخواجة ، الشبكة ، منشورات دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ٩٩٩ .

) ينظر : د. طه عبدالفتاح مقلد ، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٥ ، ص ٣٤٥ .

) كتب المؤلف حركة المسرح في حمص ١٨٦٠ - ١٩٩٧) عام ١٩٨٥ كما كتب : ملامح الدراما في التراث الشعبي العربي عام ١٩٩٧ .

) هيثم الخواجة ، الشكبة ، ص ٨ .

) نفسه ، ص ٩ .

) نفسه ، ص ١٢ .

) نفسه ، ص ٢١ .

) نفسه ، ص ٤٣ .

) نفسه ، ص ٥٢ .

) نفسه ، ص ١١ و ص ٨٥ .

) نفسه ، ص ٧٦ .

أنساق الحوار في الخطاب الشعري

النسق الأول
الحـــوار فـــي شعـــر البـــردونـــي

ما إن يذكر الحوار بو صفه تقنية فنية حتى يتبادر إلى أذهاننا فن المسرح بجذوره العميقة وتقاليده الأصيلة ، وربما بدا الحوار أقرب إلى الفن القصصي قياساً بالفن الشعري بيد أن النص الشعري يمكن أن يصهر في بوتقته أكثر من تقنية فنية تنتمي إلى أجناس أدبية أخرى ومنها لتقنية السردية عامة أو إحدى أدواتها الفنية وأعني بها الحوار حيث يطوعه الشاعر وحسب السياق الشعري للنص ويفيد من إمكاناته وآلياته ويوجهه الوجهة التي من شـــأنها أن تنعكس على معمار القصـــيدة وتهبها القدرة على التشـــويق والنفاذ إلى قلب المتلقي وفكره .

وفي ديوان عبد الله البردوني يتخذ الحوار هيئتين اثنتين إحداهما إنه يبدو جزءاً من بنية ق صـ صية يعيها الـ شاعر وينتقيها بمعنى أن القـ صيدة تبنى على نواة سردية فهي قصة شعرية كما عبر د. جلال الخياط أو قصيدة قصصية كما يـ صفها د. عز الدين إ سماعيل ، ويكون الحوار حديث شخـ صياتها وفي ســـبـ ق حدث ما ينتظم القصـــيدة ، في حين أن الهيئة الأخرى هي أن يكون الحوار مهيمناً بحيث يتخذ طابعاً خطابياً مباشراً ولاسيما في قصائد المناسبات وبعض القصائد ذات الطابع السياسي . وتميل هذه الدراسة إلى النمط الحواري

الأول بوصفه جزءاً من بنية التماهي بين أكثر من جنس دبي والإفادة من هذا الجمع بين فني القصة والقصيدة في آن .

في قصيدة (أميرة تحت سيف العشيرة) التي ضمتها مجموعة البردوني (رجعة الحكيم ابن زائد) ينبري لنا الحوار عبر أجواء ق صة شعرية شيقة مضمخة بعبير تفاصيل البيئة اليمنية إذ يقول الشاعر بعد أن يتقمص شخصية الأنثى المغلوبة على أمرها كما يشـــي العنوان بذلك وينفذ إلى قار ه من خلال منولوجها الحزين المتمرد .

هل تـــدري أمـــي أين أنـــا ومـــن اتخـــــذ الأنثـــى سلعه ؟
هل قلت لها تلك اخترقـــــت ركلـــت أذقـــان بنـــي زمعـــه ؟
يا أمـــي إن سنح المبكـــــى فـــأعيـــرينـــي نصـــف الـــدمعـــه
فأنا ـ ن أعطـــت عينيهـــــا وحشـــاهـــا أنضـــاء . ـــوعـــه
أضنـــت شـــوك الأدغال إلى وادي (ذي ـ راس) ـ ى (ب ـ ه)

وهنا يـ ستعير الـ شاعر دور القاص حين يترك مـ سافة بينه وبين قارئه وينيط ببطلته الضحية دور الإفصاح عن مكنون رسالته التي شاء أن يوجهها عبر قصيدته ولم يقف الإيقاع الشعري الصار م للقصيدة ذات الشطرين حائلاً دون ذلك ، ولم يكن ذلك كله على حســاب الصــياغة الشــعرية القائمة على شموع الـ صورة الفنية المـ ضيئة وإمكانات التركيب اللغوي للا ستفهام خا صة والنداء والأمر وإيحاءات الجملة الاســمية والفعلية حين تأتيان في إطار البناء الشعري الرصين .

ويتكرر المحور الـ سابق ولكن بتفا صيل و سياقات ق صـ صية مختلفة في قصـــيدة (قالت الضـــحية) التي وردت في مجموعة البردوني (في طريق الفجر)حيث يخترق الـ شاعر وعي الـ ضحية كما عنونها وينفذ إلى أعماقها كي يقول لنا على لسانها وبأسلوب الدايولوج

هكذا كنتم ـ امي وخ ـــ ي غــزلاً مغريــاً وكـــنت غريــره
ولأنـــي ـ ى و ـ ي عجــوز مـــات عنها أبـــي سقطت أجيره
كيف أروي حكايتي وإلى ـ ن كيف تش ـ و إلى العقور الع ـ ره
نشأت قصتي وكان ـ ي كهـ ـــلاً وقــور السمات نــذل السريره
يشتري كل حظه من ء ـــ وز بالأســاطــير والغيـــــوب خبيره
ويرابي بالبا سات وراء ـــــ ـــحي والهينمات تخفـــي .. نكــيره
واحتمى بالصلاة لم يدن منه بــصر الحـــي أو ظنــون البص ـ ره

فينفذ الشاعر عبر حوار الضحية الجريء إلى نصب الأبوة كي يطيح به حين تتخلى الأبوة عن قدا ستها وتغا ر موقعها الأثير ، ويجيد الـ شاعر ن سج التفاصيل النابضة كي تكتمل من خلالها لوحة المأساة

فتبنـــى الضيـــاع طفـــلاً كسيحـــاً وأنـــا والأســـى وأمـــا فقـــيره
كنـــت فـــــي محنتـــي كزنبقة الر مل أعـــانـــي جفافـــــه وهجيره
فأشر تم إلـــي بالمغريـــات الـــــ خضر والبيض والوعود الغزيره
ومـــــلأتـــم يـــدي وأشعلتمونـــي شمعة في دجى الخطايا الضريره
صدقوني إن قلت في دوركم ه ـ ي فلســـت الأولـــى ولســـت الأخيره

فنسمع أصداء من مضمون قصيدة المومس العمياء لبدر شاكر السياب بـ د أنها تصـــــاغ في بوتقة موهبة أخرى وبجزئيات مختلفة وفي إطار بيئة قصصية وأجواء سردية مختلفة يبرز فيها دور المنولوج المتمرد المفصح عن انحياز الشاعر لبذرة الخير التي يضمها الإنسان سواء أكان رجلاً أم امرأة بين جوانحه وإذا ما سقط الإنسان في حمأة الخطيئة وتمرد على قيم الجماعة فإن ثمة سياقاً يدفعه بل يجبره أحياناً على الـ شروع بارتكابها والتوغل فيها بعد ذلك .

ولهذا الموقف الإنساني من الشاعر جذور تمتد منذ مجموعته من أرض بلقيس التي ضمت قصيدته (وهكذا قالت) حيث يستهلها بمقدمة نثرية تشي بأجواء قصصية لا تناهض النسق الشعري بل تكون له جذراً ممتداً ومهاداً شـــيقاً ، يرد في المقدمة النثرية " كانت تهواه ويهواها ، وفي هواها طهر الصلاة ، وفي هواه خسة الخيانة ، وقد ضمتهما برهة هنيئة من الحب في ظل العقد الإلهي ، ولكن أفضـــى بها الهناء وحدها إلى الألم الطويل ، كانت تؤمن بالرباط المقدس وكان يكفر به ، فقد قطع ما بينه وبينها واستبدل بها أخرى ، وهكذا قالت وعبر دايولوجها الممتزج بالبوح:

يا ظالمي والظلم طبع الخنـــا قطـــفت عمـــري قبل إينا ـــي
قد ضاع ما أرجو فما خيفتي إذا دعـــانـــي للفنـــا .. داع ؟
لا لـــم أعاتبـــك فقـــد أقلعت عنـــك شجـونـــي أي إقـــلاع
أواه كـــم أشتهي وأستهي إلى قبري وويح السعي والساعـــي
وهكذا قالت وفي صوتها دموع قلـــــب جـــد ملتـــــاع

مما يوثق الهاجس القصصي لدى الشاعر عبدالله البردوني ووعيه بأن هذا الهاجس يهب أنفاسه الشعرية مساحة تأثير أكبر ، وينبري الحوار من داخل البنية القصصية كي يستبطن أبطاله وشخصياته في إطار هذه البنية .

وقد يكون الشاعر ذاته هو بطل قصته الشعرية ، وربما انتقى المدمة النثرية المناسبة التي تضفي ظلالاً سردية شيقة ينتظمها الحوار في قصيدته (عروس الحزن) التي ضمتها مجموعته (من أرض بلقيس) " منزلها الكبير بجوار منزلي الصغير وقد لفني وإياها عاطف الحنان والحنين فتلاقينا على بعد ، تظل تغني وأظل أصغي إلى أغانيها وصوتها يعثر في دمعها ، ودمعها يتحشرج في صوتها ، وفي نغماتها تتحاضن الدموع والترنم كأن صوتها عود ذو وتر واحد ، بعضه يبكي ، وبعضه يغني :

صوتها دمع وأنغام صـ ـا ... وابتسامات وأنات عر ـا
كـ ـا غنت ـ رى من فمها ... جدول من أغنيات وشدّ ـا
لست أدري صو ـا يـ رقني ... بشجوني إنه يدمي .. ـدّ ـا
كلما ـ اف بسمعي د ـ وتها ... هز في الأعماق أوتار شج ـا
يا عروس الحزن ما شكواك ـ ن ... أي أ ـ زان ومن أي ا لايـا
ما الذي أشقاك يا حـ ـا وهل ... للشقا كالناس عمر .. ومـ ـا
كيف تعطي أمنا الدنيا المنى ... وهي تطوي عن أمانينا العطايا
أنا حرماني وشكوى فاقتي ... أنا آلامي ودمعي وأسـ يا
لم يرع قلبي سوى نـ ـي أنا ... لا ولا عذبني شيء سو ـا
جارتي ما أضيق ـ دنيا إذا ... لم تشق النفس في النفس زو ـا

فنتوثق تماماً من أن آلية القص أنقذت النص الشعري من مزلق المباشرة والتقرير لأن عروس الحزن هذه التي أجرى الشاعر على لسانها حواراً باكياً قد لا تكون شخصية حقيقية بل هي من نمط أنسنة الحزن ، وربما كشفت الأبيات الثلاثة الأخيرة عن هدف الشاعر من القصيدة كلها فهي تتضمن موقفاً فلسفياً قوامه التحريض الضمني في وجه الحزن المطبق الذي يصل حد الإحباط واليأس والذي قد يأتي في إهاب فتاة رقيقة جميلة سواء أكان هذا على صعيد الاستعارة التشخيصية أم على صعيد الواقع النابض فما دام الإنسان حياً فإنه يتواصل مع الحياة وما هي عليه فإن لم يفعل فإن سواه سيفعل ذلك ولن يضير أحداً سوى ذاته.

وفي أسمار القرية ثمة حوار جماعي لا يتبين فيه صوت شخصية معينة بل يتحول الحوار إلى حكايا وأساطير وثرثرات :

تجمع القرية الشتات فتحوي ... أمسيات من عاصفات الفدافد
فيقصون كيف طار ابن علوان ... وماذا حكى علي بن زائد
ويلوكون معجزات فقيه ... يحشد الجن والظلام يشاهد
وحكايا تطول ـ ن ـ ا ـ ات الخب ... ـز كم في حديثهن .. مكايد
و ـــ وبون يستعيذون بالله ... لأن الإناث نبع المفاسد
وعلى صمتهم تهيـ ـأ شيـ ـخ ... مثلما تخفق الطيوف الشوارد
فحكى قصة تملل فيها ... ـل حرف كأنه قلب حاقد
وتعـ الـ ى فيها التبـ ـح بـ ثـ أر ... فهاجت مستنـ ـات العوائد
وتنادوا لبيك يا عم هيـ ـا ... كلنا سائرون لا عاد واحد

وعلى إثر من مضوا عادت الأسمـــــ ـــار تد ـــا علـــــى أصول القواعد وتباهـــــي : أردوا صغـــيرين منـــا وقتا ـــا منهـــم ثلاثـ ـ ن ـ اجـــد

فيرســـــم الشـــــاعر لوحة القرية بكل ألوانها الزاهية منها والمعتمة وبكل ظلالها ومهادها المعتقدي الرا سخ ، ولكي يؤ صل للمكان الأليف / القرية فإنه يحتاج إلى هذا الحشـــد من التفاصـــيل التي ترد عبر حوار عام يجريه النص على لـ سان أهل القرية من فتية و شيوخ مع غياب حوار المرأة لمف صح عن تهافت حضورها وخفاء صوتها المرتبط بالعورة ، ويغتنم الشاعر الفرصة كي يدين الثأر بو صفه تقليداً اجتماعياً ربما كانت له مبرراته في زمن سابق بيد أنه الآن يبدو نزيفاً لا بدله أن يتوقف .

ويـ سخر الـ شاعر في قـ صيدته (لص في منزل شاعر) إذ يحاور لـ صاً بأسلوب دايولوج .

يالـــص عفـــواً إن رجعت	بـــدون ربـ ح أو خـ ارة
لـــــم تلـــــق إلا خيبـــة	ونسيت صندوق السجاره
شكراً أتتوي أن تشر ـ ا	بتكـــرار الـــــزيـــــارة

وتحيل القصـــيدة منذ عنوانها إلى معتقد تراثي قوامه أن حرفة الأدب ما إن تدرك أحدهم حتى يتـ سلل الفقر والحرمان إلى جيبه وبيته مع أن المـ سألة نســـبية فقد عاش أدباء كثر في كنف البلاط ورفلوا بالعطاء المادي ولم يكن لديهم سوى مواهبهم الأدبية . وربما شاء الشاعر أن يؤرخ مرحلة من مراحل حياته إذ نظمت القصـــيدة في عا، ٩٦٦ م حيث كان الشـــاعر يعيش حياة

الكفاف وقد اســـتثمر طرفة شـــعبية معروفة بث فيها الحياة من خلال الحوار الحي الذي انتظم القصيدة ولاسيما فيما اجتزأناه من أبيات منها .

وقد يحاور الشـــاعر صـــنعاء وعدن ومدناً عربية أخرى ورب ا حاور النجوم والثريا والريح والجدار بل حاور كل شيء عبر آلية أذ سنة الأ شياء والجمادات وفي سياقات شعرية دالة ، ويزخر شعره الغزير بالنماذج الحوارية المبثوثة في غضـــون ديوانه الضـــخم ذي المجلدين اللذين نافا على الألف وسبعمائة وخمسين صفحة .

وبعد فإن الحوار كان أ اة فنية فذة بيد الشـــاعر عبد الله البردوني بحيث أدى دوره في ا ستبطان الـ شخ صيات التي وردت في سياق ة صائده وأولها شخصية الـشاعر ذاته فضلاً عن شخصياته التي أوردها عبر تقنية القصيدة القـ صـ صية بحيث أناط بها النص مهمة التعبير عن مواقف الـ شاعر وثقافته وأفكاره ومعتقداته ور ؤاه وأخليته وطموحاته وهمومه ، وقد أجرى الحوار بنمطيه (الدايولوج والمونولوج) وبمهارة تميزت بها الموهبة الـ شعرية الفائقة للبردوني وهي التي عبرت به حدود اليمن كي يتبوأ موقعاً شعرياً على صعيد الوطن العربي كله .

النسق الثاني
شعرية الحوار في قصيدة زيد الموشكي

تتجذر ظاهرة الحوار منذ عصـــر الملاحم والأســـاطير، فهذه ملحمة جلجامش السومرية المصوغة شعراً تسللت إلى بنيتها ظاهرة الحوار لا سيّما أن جلجامش يحاور شيوخ مدينته أوروك ذات الأسوار وهم أعضاء برلمانه إذ يخاطبهم قائلاً : ' ا سمعوا يا شيب مدينة أوروك، أريد أنا جلجامش أن أرى من يتحدثون عنه، ذلك الذي ملأ اســـمه البلدان بالرعب، عزمت أن أغلبه في غابة الأرز وســـأســـمع البلاد بأنباء ابن اوروك . فيجيبه شـــيب أوروك : يا جلجامش أنت ما زلت شـــاباً وقد حملك قلبك مدىً بعيداً وأنت لا تعرف عاقبة ما أنت مقدم عليه، إننا ســـمعنا عن خمبابا الملك فمن ذا الذي يصـــمد إزاء أسلحته .

وبما أنّ هموم الب شرية متقاربة وإن توغّل بع ضها في عمق الزمن وبدا بعضـــها مّما ينتمي إلى التاريخ القريب فإنّ مثل هذا التحدي وروح المجازفة تذكرنا بعنفوان الـ شهيد زيد المو شكي وهو يقرر أن يواجه حكام ع صره، فها هو يقول وبأ سلوب الحوار ذاته مخاطباً وطنه الكبير اليمن ومدى ته الأثيرة إلى نفسه ذمار :

' إ لـ يك أد ير و ج هي وا لـ فؤادا وأحصـــر فيك يا وطني الجهادا
وأ هدي يا ذ مار إلـ يك شـــو قاً من الأكـ باد يتـ قد .. اتـ قادا
ســـأمضـــي في النضـــال ولا أبالي نزلت اللحد أو ذلت المرادا ')

فيشي النصر بوعي الشاعر وإصراره على مواصلة نهجه في النضال السافر، ولم يبالغ الـ شاعر البردوني حين و صفه بأنه شاعر الاقتحام وبأنه " قد انتهج أسلوب الهجوم المباشر من أول خطه النضالي إلى استشهاده عا، ١٩٤٨ ' .

وإذا كان الشـــاعر زيد الموشـــكي قد أعلن أمام وطنه ومدينته ذمار عن عزمه على الصـــراع الجريء مع الحكام آنذاك وبأســـلوب الحوار الخارجي (الدايولوج) فإنه يعود إلى البوح الذاتي والكتمان .

وبما يقترب من الحوار الذاتي (المنولوج) حين يقو ل عاتباً على مدينته ذ ر :

" نســـ يت ذ مار حقوق من لم ينســـ ها م نذ الصـــ با
لم ت حم وا أســـ فا ذ ما ري حين هاجمني الـ عدا)

فكأن الشـــاعر لا يتخيل مدينته إلا كائناً حياً رفيقاً به قريباً إلى قلبه وهو لذلك يعتب عليه حد اللوم .

وإذا كان جلجامش قد فجع بـ صديقه الحميم فعبر عن هذا بأ سلوب الحوار إذ يخاطب صديقه الميت أنكيدو : " أنكيدو يا صاحبي وخلي وأخي الأ صغر الذي اقتنص الأسد في النجاد والنمر في الـ صحاري، تغلبنا معاً على الـ صعاب وارتقينا أعالي الجبال ... فأي ســـنة من النوم هذه التي غلبتك وتمكنت منك، هل طواك ظلام الليل فلا ت سمعني ؟ ' . فإن شاعرنا زيداً المو شكي يفجع بـ صديقه احمد عبد الوهاب الوريث في سياق ظروف سيا سية واجتماعية متباينة بيد أن اللوعة هي ذاتها ، تأمل حواره مع صديقه الراحل عبر أ ستار الموت :

" يا وريث الفضل قبلاً هل وريث لك بعدا
دلنا إن كنت لا تر ضى لنا الحيرة مهدا
إننا بعدك في حا ل كما قد قيل سودا
أنا لا أبكي على زي ن الشباب اليوم فقدا
إذ ما أبكي على أنـ ـفسنا والعين رمدا "
" يا وريث الفضل قبلاً هل وريث لك بعدا
دلنا إن كنت لا تر ضى لنا الحيرة مهدا
إننا بعدك في حا ل كما قد قيل سودا
أنا لا أبكي على زي ن الشباب اليوم فقدا
إذ ما أبكي على أنـ ـفسنا والعين رمدا)

فيكشف النصر عن وظيفة مهمة من وظائف الحوار وهي الإفصاح عن باطن الشخصية المتحاورة ودخيلتها معاً وما يسري في أعماقها من سخط واغتراب إزاء الواقع يومذاك وفي زمن مبكر نسبياً وأعني به أواخر الثلاثينيات من القرن الماضي .

وفي محاورات أفلاطون يبزغ فجر الفلسفة الإغريقية إذ تؤشر وظيفة أخرى من وظائف الحوار وهي قدرته على الإقناع عبر آليته المرنة وطبيعته المتسقة مع فطرة الإنسان وحاجته إلى الاستدلال المنطقي وعبر خطوات رصينة متدرجة ولذلك فإن ول ديورانت يعد محاورات أفلاطون من الكنوز الأدبية والفكرية الثمينة في مسيرة الإنسان . وإذا عكسنا هذا على شعر زيد الموشكي أدركنا حاجة هذا الشهيد المفكر إلى إقناع الحاكم بضرورة الصلاح ونبذ الظلم وسلوك سبيل الرشاد نلمس ذلك عبر أكثر من قصيدة للشاعر الموشكي . فها هو يخاطب الإمام عبر آلية الحوار :

" أيها الساخر الذي غره الدهـ ـر فأبدي الجفا والملاما
اخفض الصوت وارفع الحق وأرحم من تولیت وأحذر الأيام
وانظر الشعب تغرس الحب لتجني من غرسك الإعظاما

فيغتنـ الـ شاعر سانحة الحوار كي يقنع الآخر الـ سادر في قـ سوته وجهله فاتحاً أمامه آفاق الخلاص وكأنه دليل مخلص وســـط غســـق ظلام مطبق لم ينجح في أن يحجب الرؤية النا صعة للـ شاعر المو شكي . ولم ييأس المو شكي من إمكانية نجاحه في إقناع الإمام ، وآية ذلك كثرة شـــعره الذي يحاور فيه الحاكم ولكنه وبعد محاولات دائبة يتوجه إلى القطب الآخر وأعني به الـ شعب فتتغير نبرة الحوار وترق كثيراً إذ تتضمخ بشذى الحميمية التي يكنها الشاعر لأناس شـــعبه هم الهدف والوســـيلة معاً ، لذلك فهو حريص على النفاذ إلى قلوبهم وأذ هانهم و بالأداة ذاتها وأعني بها الحوار المنطقي الرصـــين الذي يحاول من خلاله أن يهز قناعات الناس بحاكمهم بل أنه أفتى بقتل الإمام ، وكانت ثور ١٩٤٨ ثمرة من ثمار هذه الفتوى لا ســـيما أن ثور ٩٤٨ م لم تفشل تماماً بل أرهصت بثور ١٩٦٢ ومهدت لها، وكان الإمام يحيى وبعض

أبنائه حطباً لها . ولم يكن فشلها – إذا سلمنا جدلاً بفشلها – بسبب قصور همم المناضلين يومذاك بل أن ثمة ما عرقل مسيرتها ، ويحضر هنا رأي الباحث المحامي هلال ناجي صاحب كتاب شعراء اليمن المعاصرون حيث عزا هذا الفشل إلى الاستعمار المستحكم آنذاك فضلاً عن الجهل والتعصب المذهبي البغيض وانعدام النصير مّما أطاح بالثورة والثوار بعد اقل من شهر من قيامها [1] . ولا يخفى أنها ثورة رائدة إذ سبقت الثورة المصرية في يوليو عام ٩٥٢ م ، كما سبقت ثورة العراق في يوليو عام ٩٥٨ م . يحاور الشاعر الشعب اليمني وبالنبرة الحميمية ذاتها وفي أكثر من قصيدة نذكر منها حواره الذي يقول فيه معرضاً بالإمام آنذاك :

" أيها الشعب غافل أنت عنه وبسوء العذاب إياك ساما
أم ترجي فيه السعادة والمجد فقل لي متى تنال المرام ؟
أرضكم خيرة البلاد فهل قد تم إليها من الفنون .. زماما ؟
هل ملأتم وهادها وربا ها زرعها المثمر الوحيد انتظاما ؟
هل غرستم بها الغروس اللواتي تثمر العسجد البعيد مراما ؟
هل مددتم مواصلات الأماني نا فذات عراقها الشآما ؟
هل بنيتم لها المدارس تنشي أمة تعرف الحياة تماما ؟
وبعثتم إلى العواصم بعثاً يدرس العلم والفنون الجساما

فتتجلى عبر حوار الشاعر زيد الموشكي مع الشعب رؤية إصلاحية نهضوية تكاد تشمل معظم مناحي الحياة وهي تنم عن عقل حضاري موصول بحضارات هذا البلد العريق وطموحه إلى استعادة مجده وذا كان الحوار من طرف واحد هو الشاعر حسب فإن الطرف الآخر وأعني به الشعب تبدو

إجابته ضمنية وهي الـ سخط والرفض للو ضع القائم آنذاك ، وهذا هو هدف الشـــاعر على وجه الدقة ولذلك فقد أعتمد هذا الحوار على آلية الاســـتفهام وسجيته ونبرته الخاصة وقدرته على وخز ذهن المتلقي (لشعب) وإيقاظه كي يتجاوز غفلته وسكوته على الواقع المتخلف عن ركب الحضارة ومسيرة التقدم ومظاهره .

وإذا كان الـ شاعر يتوخى المنطق وهو يحاور الـ شعب فإنه يندفع بحماس حين يخاطب الوطن بل يناديه (يا وطني) متحبباً إليه متقرباً منه مخففاً عنه بعض آلامه :

أفديك يا وطني العزيز بمهجتي و كريم أولادي و كل قريب
لا تيأســـي بلدي من المجد الذي منه الورى أخذوا أتم نصـــيب
إنا تعاهدنا على أن تنجحي ويتمّ أمرك رغم كل مريب
ما المســـت بد بـ نافع تعذيبه مهما تفننن فيك بالتعذيب
هـــــانت علينا النائبات و هولها فالموت مثل السلسل المشروب [1]

فيعزز النص رؤية الشـــاعر لهذا الرمز المعنوي الكبير (الوطن) وموقعه من كيان الـ شاعر ووجوده ويؤكد توق الـ شاعر واندفاعه وحماسه باتجاه هذا الرمز الأثير على نفســـه واســـتعداده إلى أن يمنح حياته هبة للوطن . فكأن الشـــاعر هنا يمهد لحدث اســـتشـــهاده حين لم يحقق الحكام آنذاك لهذا الوطن طموحه في أن يرتدي حللاً قشيبة من المجد والسؤدد .

ومن المؤكد أن شعر زيد الموشكي يعلي شأن الدلالة المضمونية ويبلور الفكرة الناصعة وعلى حساب البناء الشكلي للقصيدة في بعض الأحيان، وهو سباق إلى المعاني الكبيرة التي لها علاقة بالوطن أو المعتقد . ومما صاغه متثمراً فيه تقنية الحوار المنطقي قوله مخاطباً عينه (يا عين) وهدفه من النص تنزيه الدين الإسلامي القويم من بعض البدع ومنها إن بعض العقول القاصرة تنسب إلى بعض الناس الصالحين قدرات خارقة (الخلق والرزق والمطر على حد تعبير الشاعر) وهذه وسواها من الهبات لا تقبل للبشر بها وهي إنما تستدر منه جل شأنه :

يا عين هذا الصنم الأكبر ... وهذا يفرس والمذكر
هذا ابن علوان وذا قبره ... يعبده العالم لا يفتر
يا عين هذا هبل .. آخر ... وقد يفوق الأول الآخر
يا عين هذا موقف للبكا ... بالدمع أو بالدم لو يصدر
إن النصارى ثلثوا ربهم ... وألف رب دونكم يذكر
ما بين رب مثل ذا أكبر ... وبين رب شأنه أصغر
وهل لميت ذاب في قبره ... دفع وهل ضر له يؤثر
وهل علمتم إن ذا حفرة ... يخلق أو يرزق أو يمطر [٢]

فيفيد صر من أسلوب النداء، وهو نداء للعين المبصرة نافذة الذهن البشري ودليله وقد خص الله به البشر، وتكرار يا عين في أكثر من بيت من أبيات القصيدة يفصح عن بؤرة مهمة ترتكز إليها القصيدة وترمي إليها إذ يشهدها النص على الهول الذي يراه بأم عينه ويأتي تكرار اسم الإشارة (ذا / هذه) في استهلال النص منسجماً مع فحوى القصيدة ، ويعزز هذه الدلالة ذاتها

أسلوب الاستفهام الواخز . وقد أشاد الشاعر الدكتور عبدالعزيز المقالح بهذه القصيدة بوصفها تعبر عن الاتجاه الفكري للشهيد الثائر [٣] .

وتتوثق ظاهرة الحوار في شعر الموشكي عبر النماذج الغزيرة للخطاب الجمري الناري للشاعر المناضل ولا سيما تلك التي يهدر فيها صوت الشاعر فيصك مسامع الحاكم يومذاك . وقد تهدأ النبرة الجهرية فتقترب من البوح الذاتي وإن بدت في ظاهرها مشفعة بأداة النداء التي يحاور فيها الشاعر نجوم السماء :

يا نجوم هذي السماء العليه قد سئمنا هذي الحياة الدنيه
علمينا كيف النهوض إلى المجد لنرقى بالأمة اليمنيه [٤]

وربما توجه الشاعر إلى الله جل شأنه شاكياً له لا ئذاً به فيستحيل الخطاب هنا إلى مناجاة مخلصة :

رب رحماك بالشريعة والحكام والمصلحين والمصلحات
وذوي الفضل والعفاف وأهل الدين والبائسين والبائسات [٥]

فيتشكل خطاب لصيق بالذات قريب إلى البوح والهمس .

وتحيط بحواره مع ابنته الراحلة هالة من الحزن والأسى :

" و يا أروى لقد طير ت من ألحاظي النو ما
و بلبلت أبا يخشى على أمك أن تعمى [٦]

ومن طريف حواره مخاطبته رجال العلم في عصره إذ يقول :

" ألا يا رجال العلم لا علم عندكم إذا لم تكونوا في ســـما الليل أنجما
ترون انهيار الشـــعب لا تذكرونه وتدوي عصا الطاغي ولم تفتحوا فما
أيكفيكم قتل وقطع لســـارق تعدى ولولا الظلم ما كان مجرما [٧])

وهو حوار قائم على منطق اجتماعي ونظرية قانونية لا تبتعد كثير عن الصواب .

وقد يخاطب من يرى صـــورته ويظن به الظنون التي قد يبثها أعداؤه من الحكام آنذاك :

" هذه صـــورتي وأنت ذكي هل بها ذرة من الإجرام
بل أنا مســـلم خرجت غيوراً ذائداً عن محارم الإســـلام [٨])

ويحاور الأشقاء المصريين فينبئ عن رؤية قومية مبكرة :

" يا حماة الذيل مجدكم مجدنا في الدين والحســـب
فمتى يا مصـــر يبلغنا عنك شـــافي العلم في الكتب ؟
ومتى تشـــفين علتنا بنبوغ منك ..منتخب ؟ [٩])

وفي عصـــرنا هذا لا يبتعد الحوار عن بنية القصـــيدة المعاصـــرة إذ قد يعرف على أنه ' نمط من أنماط الكلام، يشتمل على نسب موزونة منظومة من الإيقاع والاتزان، وإن صـــوته ووقعه في النفوس لهما أثر بالغ في تقويم العمل الفني [١٠] وتدخل القصيدة في إطار العمل الفني المقصود فضلاً عن أن الحاجز الفاصل بين الأجناس الأدبية يتضاءل كثيراً ويرق بحيث يمكن للشاعر أن يستثمر ظاهرة درامية كالحوار في بنية قصيدته كما يمكن تماماً للكاتب المسرحي أو القاص أو الروائي أن يفيد من تقنية شعرية مناسبة في سياق

عمل درامي فذ مما يتسق مع ما نحن بصدده من حضور ظاهرة الحوار في شعر الشهيد زيد الموشكي وإن كان الموشكي ينتمي في شعره إلى تقاليد القصيدة العربية ذات الشطرين ولا سيما في المرحلة التي سطع فيها شعره في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن المنصرم .

وإذا كان الشاعر الجاهلي في صحرائه الشاسعة يستوحش من وحدته فيحاور في شعره صاحبين مفترضين أو حقيقيين كما فعل أمرؤ لقيس حين افتتح معلقته : قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ...فوشم القصيدة العربية ذات الشطرين بسمة عريقة رافقتها منذ بداياتها الرائدة فإن أبا الطيب المتنبي يخضع واعياً لهذا التقليد الأصيل في بنية القصيدة العربية حين يحاور صاحبيه .

يا صاحبي أخمر في كؤوسكما أم في كؤوسكما هم وتسهيد

مما يؤشر ملمحاً من ملامح القصيدة العربية وهو هذه الخطابية – كما أسماها النقاد المعاصرون – التي تفترض متلقيين للنص وفي بعض الأحيان متلقياً واحداً يصغي لنبرات صوت الشاعر ويشاطره إحساسه وفي بعض الأحيان يلومه ويقف على النقيض منه (بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه لامرئ القيس أو قالت أميمة ما لجسمك شاحباً لأبي ذؤيب الهذلي . وتابع أحمد شوقي هذا التقليد :

يا لائمي في هواهم والهوى قدر لو شفك الوجد لم تعذل ولم تلم

ولا ينطبق هذا على القصيدة المعاصرة التي قد تخضع لتقنيات متباينة نظراً لانفتاحها على تيارات عالمية من جانب ومن الجانب الآخر فإنها قد

تعادي الآخر المتلقي وتنكمش على عالم الذات حد الانغلاق عليه في بعض الأحيان .

وإذا عكسنا هذا على ملامح شعر الموشكي عامة وجدناه في شعره امتداداً لتقاليد القصيدة العربية ذات الشطرين ، ويبدو أن قمته الشعرية متشخصة بأبي لطيب المتنبي، حتى أن الـ شاعر الدكتور عبد العزيز المقالح يورد مقاطع من دراسة نقدية طريفة لزيد الموشكي ويختمها بقوله ' ذلك هو زيد الموشكي ناقداً أديباً، وذلك جانب صغير من دراسته الممتازة عن أبي الطيب المتنبي الشاعر الذي وجد فيه – ما يقول زيد المو شكي ذاته – يـ ساً ورفيقاً في الليالي [١] . ويورد الـ شاعر عبد الله البردوني بعض أبيات القـ صيدة التي يعارض فيها زيد المو شكي أبا الطيب المتنبي في قوله أفا ضل الناس أغراض لذا الزمن [٢]) مما يوثق شغف الـ شاعر المو شكي بقـ صيدة أبي الطيب. ولا غرابة في النهج التقليدي الذي سارت عل ه قصيدة زيد الموشكي فقد كانت رياح التجديد ضعيفة التأثير في البيئة الشـــعرية اليمنية آنذاك (الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي) ، فضلاً عن أن الذائقة الشعرية لم تكن تستسيغ نمطاً شعرياً جديداً ، ولا نبتعد عن الحقيقة حين نقرر أن الشاعر زيداً الموشكي شاعر ولكنه أقرب في شعره إلى المفكر والمـ صلح منه إلى الفنان أو المجدد إذ إن الهاجس الذي كان يـ سكن الـ شاعر هو هاجس فكرة النهوض حيث يـ سعى إلى أن يـ صوغها شعراً لاهباً ولذلك و ضحت في شعره ظاهرة الحوار الجريء أو الـ ساخر أو المحذر ولا ســـيما مع الإمام يومذاك أو ولي عهده ، بيد أن آفاق الحوار لم تقف عند هذا الحد بل أنها امتدت لتشـــمل ذلك الحوار الموقظ الواخز مع

الـ شعب أو الحوار المنطقي الرافض لبعض البدع وربما خفت صوت الحوار الخارجي ليتشكل بديلاً عنه حوار ذاتي هو أشبه بالبوح ولا سيما حين يحاور وطنه اليمن أو مدينته ذمار ، وقد تـ سم حواره بـ سمة الحزن ولا سيما حين يحاور ابنته التي اختفت وراء جدار الأبد.

إنا سيا سي ومفكر ومنا ضل ويكفيه فخراً تـ ضحيته بنف سه فداءً لمبادئه ولرؤيته الخيرة الطامحة إلى يمن متقدم يأخذ بأسباب الحضارة ولوازم المدينة ويقف جنباً إلى جنب مع أ شقائه أبناء هذه الأمة عربية الناه ضة بالرغم من عوامل القهر والتحدي .

الهوامـــش :

) : ملحمة جلجامش ، ترجمة طه باقر ، دار الحرية للطباعة ، ،بغداد، ص ٨ ٩٩ .

) : د.عبد العزيز المقالح،عبد الله البردوني وآخرون، زيد الموشكي شاعراً وشهيدا، مركز الدراسات والبحوث اليمني، صنعاء، ودار الآداب، بيروت ١٩٨٤ ، صر ٢٤٦ .

) : عبد الله البردوني، الثقافة والثورة في اليمن، دار الفكر، ، دمشق ٩٩٢ ، ص ٢٦ ٣٣١ .

) : من قصائد مضافة زودنا بها نجل الشاعر محمد زيد الموشكي .

) : ملحمة جلجامش، ص ٢٧ .

) : د.عبدالعزيز المقالح وآخرون، زيد الموشكي شاعراً وشهيدا، ص ١٨ .

) : ول ديورانت، قصة الفلسفة، ترجمة : د.فتح الله محمد المشعشع مكتبة المعارف بيروت ص ٢ .

) : د.عبد العزيز المقالح وآخرون، زيد الموشكي شاعراً وشهيد ص ٩٥ ١٩٦

) : هلال ناجي، شعراء اليمن المعاصرون نقلاً عن زيد الموشكي شاعراً وشهيد ص ٩٥ .

) : د عبدالعزيز المقالح وآخرون،زيد الموشكي شاعراً وشهيداً، ص ٩٦ .

) : نفسه، صر ٢٠٠ .

) : نفسه، ص ٢٠ ٢٢٢ .

) : نفسه، ص ٩ ٣٠ .

٤) : نفسه، ص ٢٤٨ .

٥) : نفسه، ص ٢٣٤ .

٦) : نفسه، ص ١٠ .

٧) : نفسه، ص ١٤ .

٨) : نفسه ، ص ٢١٢ .

٩) : نفسه، ص ٧٠ .

١٠) : د.طه عبد الفتاح مقلد، الحوار في القصـــيدة والمســـرحية والإ اعة والتلفزيون مكتبة القاهرة، ٩٧٥ ، ص ٤٥ .

١١) : د.عبدالعزيز المقالح ، قراءات في الأدب والفن، وزارة الإعلام والثقافة اليمانية، صنعاء ١٩٧٩ ، ص ٥ ٨١ .

١٢) : عبدالله البردوني، رحلة في الشعر اليمني، دار الفكر بدمشق، ١٩٩٥ ، ص ٦٤ .

النسق الثالث

طرافة البنية الحوارية فـي قصيدة حسن الشرفي [1]

تحيل الطرافة إلى لجدة في مـ اها اللغوي [2] . بيد إنها تت سربل بـ سمات أخرى يـ ضيفها إليها الا ستعمال إذ تعني فيما تعنيه غرائبية اللقطة الـ شعرية وانتقاء زاوية رؤية مدهشـــة . وقد تندغم الطرافة في إيحائها مع الطرفة التي كثيراً ماترد في شعرنا العربي وبصيغ مختلفة، وربما دُعيت بالنادرة أو الملحة وهي في هذه الحالة تتماهى مع النكتة الشـــعبية التي تعرفها الدكتورة نبيلة إبراهيم ســـــالم في كتابها " أ شكال التعبير في الأدب الـ شعبي" بأنها " خبر قـ صير في شكل حكاية أو هى عبارة أو لفظة تثير الـ سخرية " [3] . والطرفة قد لا تكون مبهجة مرحة " حين تتوخى النقد والســـخرية اللاذعة من الظروف الـ قاهرة والـ حال الـ مائـ لة فتتـ ناول الـ ر فة الظرف المرير بأســـلوب المـ صور الكاريكاتيري إذ تـ سلط الـ ضوء على الجانب المـ ضحك من الظاهرة المستهجنة وقديماً قيل (شر البلية ما يضحك) [4] .

وأما الحوار فإنه في أساسه أحد ركائز الدراما والفن القصصي عامة بيد إن الشاعر يستثمره في القصيدة إذا شاء أن تنطبع بطابع قصصي . والحوار قد يأتي في إطار قـ صة شعرية مـ ستوفاة بيد إنه في كل حالاته يؤدي وظائف فنية في إطار النص ومنها تجاوز المألوف والرتيب من التجارب الشـــعرية واستبطان أنـ الشاعر ولا سيما في نمط الحوار الذاتي المونولوج فضلا عن ا ستكناه الأنوات الأخرى في نمط الحوار الخارجي الدايولوج) [5] . ومن شأن

الحوار بوصفه أداة فنية أن يخلق سياقا شعريا وأجواء يمكن أن يكسبها الشاعر طابعه الخاص المتميز .

وتقتنص هذه السطور بعض حوار الشاعر حسن الشرفي في مجموعته الشعرية " عيون القصيدة "، ولا سيما ذلك الحوار الطريف الذي يشكل ما يشبه الطرفة المشار إليها وعلى النحو الذي يكشف عنه توغلنا في رحاب قصائده في السطور اللاحقة .

تكاد تكون البؤرة الأولى التي يشتغل عليها الحوار هي إحساس الشاعر بالظلم والحيف إذ ينظر إليه الآخرون على إنه كهل ودع عالم الشباب مستدلين على ذلك من هيئته الخارجية مع إن العنفوان والصبوات تجتاح أعماقه، وهو ما لايحس به الآخرون، لذلك فقد وقعت في قلبه لفظة (عموه) وقع السهام المؤلمة إذ يقول في قصيدة التي أسماها " همس الزغاليل " .

" لا عمـــوه " وتغمس بالعسل الفم . ق

" شو بك عموه ؟ " ومضى قلبي يخفق يخفق

* * *

من أين تأتي الهمسات الرطاب كأنها في النفس ذوب الشراب

يا عمها المشدوها ضرباً لو جاملت فيك بقايا الشباب

" عمـــوه " ما أثقلها من فم أحس قلبي فـــي ثناياه ذاب "

ومنذ العنوان " همس الزغاليل " يستعير الشاعر لفظ (الزغاليل) – في سياق استعارة تصريحية – كي يعبر من خلاله عن الصبايا الصغيرات اللواتي يذكرن الشاعر بكهولته ويحضر ما قالته إحداهن بين أقواس أهلا عموه /

شوبك عموه) وباللهجة ذاتها التي سمعها بها في عمان مضفيا عليها إيقاعات الخبب الراقص وتمضي مخيلته في تشكيل الصور الشعرية المضمخة بنثير الحواس تعبيرا عن ظمئه إلى نبع الصبا ورفضه أن يغادره دون جلبة. وهو يركز على حاسة الذوق ويتقصاها في العسل والفستق) ويكررها في ذوب الشراب) إشارة إلى لهفته ورغبته في أن يتوغل الصبا إلى ذاته فيتوحد معه ون جزءا من كيانه . ويفيد النص من عطاء حاسة السمع التي تطل علينا منذ العنوان همس الزغاليل) ويكررها في الهمسات الرطاب) وفي عموه ما أثقلها من فـ . ويشي الاستفهام في شوبك عموه ؟ بانتباه الصبية إلي ذهول الشاعر الحزين إثر ترحيبها به (أهلا عمو) ذلك الترحيب المشفع باللفظة التي لا يحبها مع إنها تعني الانتماء ولكنه انتماء لا يرحب به ويطمح إلى انتماء من نمط آخر ؛ جر في القلب والروح .

وحين يسأل الشاعر في قصيدة " قل لنا يا عم)

" سألوني ما هو الحب ؟

وكم أحببت في خمسين عام ؟ "

ينطلق الشاعر في فضاء الذكريات التي يلتقط لها أكثر من صورة شعرية معبرة، ولعله يتردد في أن يفضح خفايا تجاربه إذ يرد على لسانه هذا التساؤل الدال :

" يا زمن لوصل هل أحكي وفي النفس مع الأحباب أسرار يتامى ؟

قل لهم : كيف نما المرعى بأعمي ريحانا وفلا وخزامى

يومها عتقت كأسي في المعاريش وما فكرت في الفتوى حلالا أو حراما "

فيؤذ ن الشاعر زمان الوصل _ في سياق استعاري – إذ يناديه تحببا وأملا في استعادته على الر. م من انصرامه، لأنه شاخص في أعماق الشاعر وماثل أمام ناظريه . ويضفي الشاعر الندرة المستوحاة من لفظ يتامى على أسر ر) في مجال العشق الجارف بهدف الإشارة إلى فرادة تلك الأسرار وتميزها . وينتقي الشاعر لفظ المرعى كي يكون قسيما استعاريا لذاته المتعطشة لأسراب لظباء لاسيما إن مرعاه يزخر بـــ الريحان والفل والخزامى .

ويسترسل في حواره المفعم بطعم الذكرى ف ول :

" وتتالت متع الأيام بالعشق جفاء وانسجاما

وبكاء وابتساما "

وما إن يصل إلى هذا المفصل من انغماره في عذوبة العشق حتى يصحو فجأة على هذا التساؤل الذي يوقظه من حلمه ويقطع عليه تأملاته اللذيذة :

" ثم ماذا، قل لنا يا ـ م ؟ "

وهنا يحاول الشاعر إنهاء حديثه مصرحا بأوجاعه من هذا العم) الذي يلاحقه:

" قد ا ت ولكن

حين جاءت هذه العم تحاشيت لزحاما " .

ويقرر الشـــاعر في قصـــيدة " هن والزمان ' أن يتوثق من مكا ه في قلوب الحسان . فيسأل إحداهن :

" ـ ت أستـ ـــ لع إ ـــ داهن عن موقعـــي منهـــا وفـــــي ذهني زمـــــان

تـ ـ . ت : يا عـــ م ، والعم هنا كـــــل معنـــى منـــه تصفـــر البنـــــان

كيف ـــــ اخ المهر في أعط ـــ ه؟ وتعايـــا فـــــي تثنـــيـــه الحصـــــان ؟

معها الحق و ـ ن ـــ ل لها بالـــذي تزهو بـــــه ، أيـــن الحنـــان ؟

عمك المسكين ـ ه ـــــ ا ـــــ ر) قلبـــه للنغـــم الصافـــي بيانـــو "

فيصرح الشاعر بأزمته الروحية عبر حواره الطريف مكررا برمه من هذا العم وفاضحا هذه المرة أسباب ضيقه منها، بيد إنه وبوعي منه يحتاج إلى حساسات العشق إذ إنها توحي له بالشعر الحي وهو ما عبر عنه بأسلوبه الطريف وعبر اقتران قلب الشاعر بآلة موسيقية عذبة لم نكن نتوقعها وهي البيانو) .

وقد يتجاوز الشـــاعر هاجس العمر ويحتمل حوار الحبيبة المؤلم في قصيدته " قالت وقلت [1]) . إذ تخاطبه قائلة :

' خمس وخمسون ولاترعوي ماذا ترى في المسلك الملتوي

قلت لـــها إن الهوى صـــاحبي وما أنا من صاحبي منـــزوي "

وحين تنصت إلى تبريراته يضيف إليها ما يشي بأن تجربته في الحب لم تكتمل إلا بعد مرور خمسة وخمسين ربيعا عاشها الشاعر :

خمس وخمسون بما قد حوت من للذاذات وما تحتـــوي

فيها استوى حبي على عرشه في هالة كالقمر المستوي "

فيكون حبه ملكا متوجا في سياق الاستعارة المكنيه الداله، ويأتي التشبيه كي يؤكد معنى الاكتمال والنضج. وتجد صور الشاعر الموقعة صدى في أنا الحبيبا ، لذلك يواصل الشاعر حواره معها :

' يا غضـــة الهمس أنا شاعر عشقت فيـــك المنهج البنيوي

لا اقرأ النـــص به عـــابرا وهو على أسراره ..منطوي "

فنفاجأ بهذه الكناية الطريفة عن سعي الشاعر إلى ذات الحبيبة المكنى عنها بـــ (النص) والتوغل في عالمها الجميل بعيدا عن السياقات التاريخية والاجتماعية التي ليست في صالحه بل إنها تبعدها عنه بالضرورة . ويستغل الشاعر صمتها فيقتحم عالمها بجرأة يحسد عليها إذ يرد :

' يا صـ ـت عينيها الذي قال لي هنا ربيـــع بالظما يكتـــــوي
مسكينـــة قلـــت وراحت يـــدي تعبث بين الشعـــر الفوضوي "

ولا أدري ما سر إشفاق الشاعر عليها إذ وصفها بـــ المسكينة) لعله أشفق عليها من صبوه ومن استسلامها لها .

وربما يصوغ الشاعر قصيدته كلها بأسلوب الحوار الذاتي الذي يسم قصيدته (مقعدها فارغا) ' . ونجتزئ منها قوله :

" حجزته لها ، أجلست قلبي فوقه ودفتري
وشوقي الذي أتى من نارها وشجني وسهري ، حجزته . . . "

ويرصد الشاعر تفاصيل انتظاره بأسلوب القاص وينهي قصيدته بلحظة تنوير مؤلمة إذ يقول :

" ها قد أطلت فاشر ـت كل شعرة في جسدي
وكل لحظة من عمري، وتلتقي أعينا
لكنها تجتاز ، تجتاز علمي عندها وخبري
ومثل قلبي بقي المقعد فارغا، وكان هذا قدري "

ولست مع الشاعر حسن الشرفي حين وسم القصيدة بهذا العنوان مقعدها فارغ) لأنه سلم مفتاح القصيدة للقارئ منذ عنوانها، فبهت عنصر التشويق فيها .

ويفصح حسن الشرفي عن حيرته أمام تلك الفتاه التي خيل للشاعر أنها تدارى شوقها في قولها أوحشتني) [١] الذي جعله عنوانا لقصيدته التي يرد منها :

" أو حشتني تقولها بلهجة منغمه

وحين نلتقي ، تظل جانبا ملثمة

أوحشتني وحين نلتقي ، تقبع مثل جدتي ممقرمه

ما هذه الوحشة يا خفيفة الظل ؟

وحين نلتقي تجترحين العظمة "

فنفاجأ بما فوجئ به الشاعر من سلبيتها التي لا تتناسب مع لهجتها المشحونة في ظاهرها بمشاعر الحب والخاوية تماما في حقيقة أمرها .

ويضيق الشاعر بـ قفاز الصوف [٢] الذي جعله عنوانا لإحدى قصائده إذ يأمل ن تصفق الحبيبة لشعره بأسلوب أكثر حميمية فيخاطبها قائلا :

" صـ ـ ي لي بالقلب لا القفـــــاز عل شعري يظل حلو الطراز

كنت أصغي إلى يديك كمـ ـ و كانتا في الصدى يد الخباز !

كيف أنساك ضحكة كهربـ ـ ي في لثام حسبته ريش بـــــاز

وحرام عليك أن تعزفي ألـــ حان قلبي بريشة من نشـــاز "

فتصدمنا الصورة السمعية المستقاة من حركة يد الخباز حين تتناهى إلى أسماعنا أصداؤها القوية سعيا من الشاعر إلى أجواء الطرافة . وينطبق هذا على صدى

الضحكة التي كهربتا وعلى التصفيق البرجوازي الحذر الذي لايروق للشاعر ويفضل عليه التصفيق الشعبي المفصح عن أقصى الحماس والاندفاع .

وثمة بؤرة حوارية أخرى تتمحور حول حديث الشـــاعر مع قصـــيدته ومحاورته إياها حوارا طريفا ولا سيما في قصيدته : عيون القصيدة وفي أحلى القصائد و قصيدتي و (أخت القصيدة) و مرتين و همس الأهداب [٣] وسواها مما يحتاج إلى رحلة أخري في عالم الشاعر .

وتظل قصيدة حسن الشرفي في مجموعته الشعرية عيون القصيدة يكتنفها إيقاع قوي و ترتبط بقافية حاسمة لا يعاضل الشاعر في انتقائها بل هي تتسلسل بين يديه مثل نبع جار . وأزعم أن كثيرا من شعره يصلح لأن يغنى وأن يحمله الأثير على نبرات صوت مدرب يحمل نكهة اليمن وعبير شعرائها الموهوبين متمثلا بهذا الصوت الشعري المتميز .

الهوامش

) : حسن عبد الله الشرفي، عيون القصيدة، مؤسسة العفيف الثقافية، صنعاء . ٢

) : ينظر : الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الفكر، بيروت (د . ت) مادة (ط ر ف) .

) : د. نبيلة إبراهيم سالم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، د ، القاهر ٩٧٤ م، ص ٢٠٤ .

) : د . صبري مسلم، الطرفة هذا الفن الأدبي لممتع، مجلة العرب، الرياض (١ و سـ ٥) رجب وشعبان سنا ٤٢٠ هـ الموافق تشريز ٢ كانوز ١ سنا ٩٩٩ م ص ٢ .

) : مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مطبعة لبنان، بيروت ٩٧٤ م، ص ١٠ ، ص ٣٢٠ .

) : حسن الشرفي، ص ٢٣ .

) : نفسه، ص ٤٨ .

) : نفسه، ص ٤ .

) : نفسه، ص ٦ .

٠) : نفسه، ص ٣٢

١) : نفسه، ص ٧٤

٢) : نفسه، ص ٢٨

٣) : نفسه، ص ٢ و ص ٤ و ص ٤ و ص ٥ و ص ٢ و ص ٦٩ على التوالي .

النسق الرابع
البنية الحوارية لقصيدة عبدالولي الشميري

ترى كيف يمكننا الإ صغاء إلى أ صداء الأفكار وإيقاع الأحا سيس بدون عنصـــر الحوار ، إنه أداة فنية فذة بل تقنية متميزة وأســـلوب تناول خاص، صحيح إن الحوار ألـ صق بفنّ المـ سرح بحيث يـ شكل عموده الفقري ومجمل قوامه الفني إلا أنه تســـلل إلى فنون أخرى وأعني بها القصـــيدة المعاصـــرة خاصة مروراً بالفنون القصصية التي يدخل عنصراً مهماً في بنائها القصصي ولا سيما الفن الروائي وفنّ القصة القصيرة .

والحوار عامة هو حديث الشخصية الإنسانية المنبعث من أعماقها والمعبر عنها أدق تعبير لأن الـ شخ صية الـ صامتة تبدو مثل لـ حة ساكنة ولكن ما إن تتحاور حتى تنبض ملامحها ، وتتحرك الحياة فيها حينذاك يتكون الانطباع الأولي عنها وقديماً قال علي كرّم الله وجهه " المرء مخبوء تحت لســـانه) وعبّر جون برين عن ذلك بقوله " إنّ ســـبيلنا الوحيد لمعرفة الناس هو حين يتحدثون) . وعدّ ول ديوارا ت محاورات أفلاطون إحدى الذفائس الثمينة المؤثرة في المسيرة الإنسانية) .

ولا ريب في أن للحوار أكثر من قطب فهو وســـيلة راقية للاقناع ولذلك فانه قد يعكس بعداً إيديولوجياً بيد ان هذه الـ سطور تتناول الحوار على انه مما يرفد القصيدة بنسغ متجدّد بحيث يدخل بوصفه عنص راً في بنائها الفني ، وهذا ما يتحقق في مجموعة "أوتار" للشاعر الدكتور عبدالولي الشميري حيث نشهد حضوراً طاغياً ومنوعاً لعنصر الحوار وعلى النحو الذي تكشف عنه قصائد

المجموعة . فالشاعر كثيراً ما يحاور الرموز الوطنية كاليمن و صنعاء وعدن وتعز وشمير [1] وينطبق هذا على الرموز القومية كمصر والجزائر والقدس [2] ورموز المعتقد كالإله جلّ شأنه ومحمد صلى الله عليه و سلم [3] وربما حاور مظاهر الطبيعة في سياقات شعرية مختلفة كالكوكب والسحاب والليل والشمس والقطر والبرق [4] .

بيد أن الشـــاعر في حواراته هذه لا يخرج عن إطارين اثنين أحدهما الإطار الذي يقترب من التقنية السردية حيث يرد الحوار في قصة شعرية كما أسماها الدكتور جلال الخياط [5] ، أو قصيدة قصصية كما أطلق عليها هذه التسمية الدكتور عزّ الدين إسماعيل [6] وربما لم يقصد نص الشاعر عبدالولي الشميري أن يكون قصيدة قصصية مكتملة العناصر ولكن الحوار الذي يرد في القصيدة بين أكثر من شخصية والحدث الذي ينتظمها يعطيها هيئة هذا التشكيل في مثل قصيدته " رحيق الثغر [7]) التي يرد فيها :

هبي أني أتيتُ إليكِ طفلاً ... شقيّ الطبع معزفُه تكسّرْ
أتى يبكي وفي عينيه دمعٌ ... وبين يديه أقلامٌ ودفترْ
فضّميني إلى نهديك حتى ... أهدّئ شوق وجدان تسعّرْ
كذلك يفعل الأطفال مثلي ... وأنتِ أحبّ من نفسي وأكثر

يبقى النص إلى آخر سطر من كلمات الشاعر إثر حدث الجفاء والصد حيث يتقد الأمل بعودة الودّ والصـــفاء ، والصـــورة التشـــبيهية التي تكاد تنتظم المقطع الشعري كله تتكئ على طرفين أحدهما الشاعر والطرف الآخر الطفل بكلّ أهوائه ونزعاته إفصاحاً عن التوبة والرغبة في فتح صفحة جديدة وبثّ الحياة في هذه العلاقة .

ويفضي هذا المقطع الشعري إلى مقطع شعري آخر يتقمصّ الشاعر فيه شخصية الفتاة ويستبطن احساساتها فهي جريحة إثر تلك القطيعة حيث يرد على لسانها ما نجتزئ منه :

فقالت : ماعقلت من الصـــبايا ومازال العُرام عليك يظهر
تخادعني وعندك ألف حضـــن وحولك ألف عاشقة وجؤذر
أتخدعني بدمعك والقوافي وثغرك من صباغ الغيد أشقر
و هذا العطر في خديك يلهو ويجري في دمائك منه عنبرْ
وأنتَ على ضفاف النيل ترعـــى مع الغزلان تذبحها وتنحرْ

فتبرّر الفتاة هذه القطيعة ، وهدفها أن تحاصر الشاعر وأن تسمع دفاعه عن نفســـه أملاً منها في عودة الودّ . وقد ورد النص الشـــعري منظوماً على بحر الوافر وتفعيلاته ذات الإيقاع المنســـجم مع تصـــاعد تنهدات الفتاة واتقاد جذوة مشاعرها مع موسيقى تنبعث من داخل الأبيات على هيئة إيقاع داخلي مأنوس تشكله التقفية الداخلية المتشكلة من الحوار المباشر (عليكَ ، عندكَ ، حولكَ ، بدمعكَ ، وثغركَ ، خديكَ ، دمائكَ) مما يعزّز إيقاع الوافر وقافية الراء ذات التردّد والمتكررة ســـجية وطبيعة وإن اقترنت بعلامة الســـكون ظاهرياً ويرّد الشاعر معتذراً وتظاهراً بالزهد بها إذ يقول :

فقلتُ لعلّ كذّاباً غيوراً تدخّل بين ألفتنا ودمّرْ
فانْ لم نلتقِ فلعلّ يوماً يعود لأهله الودي ويظفر

ويختم النص بنهاية سعيدة ينمّ بها البيت الأخير من القصيدة :

فقالت لا فأنت نزيل روحي تعالَ ، الوصلُ بعد الصدّ أيسر

وهي خاتمة متوقعة على أي حال بيد أن الحوار أكسبها طرافة وقدرة على تشويق القارئ لمتابعة هذا الحوار بين الحبيبين بحيث يبدو الحوار بحدّ ذاته في غاية الإمتاع داخل هذا التشكيل اللصيق بتقنية سردية هي القصيدة القصصية .

ويهب الحوار الذي يرد في سياق يقترب من الأجواء السردية قصيدة " قالت غيور [1]) طابعاً تشويقياً لا سيّما أنه يرد في مطلع القصيدة واء تهلالها الذي نقتطف منه :

تقول وقد بكت جزعاً غيور ... و أدمعها مجردةٌ خناجرْ
أراك مولّهاً جذلاً معنى ... ودمع العين في الخدين ظاهرْ
أتعشق ؟ من سواي سبتك حباً ؟ ... فاني لستُ أقبل بالضرائرْ
. . . .
عرفت الحبّ في عينيك يلهو ... لأنك شاعرٌ والحبّ شاعرْ
وإلا قلت من هي ؟ واعترف لي ... فانّ القلب للمحبوب غافرْ
أجبتُ نعم أحبّ وذا اعترافي ... وفاتنتي لها فتكات ساحرْ
تفاني العاشقون على هواها ... وساقوا مهرها مليون ثائرْ
وأهلوها الأشاوس كرّموها ... لتغدو اليوم سيدة الحرائرْ
فقالت ها عرفتُ هواك حقاً ... فأنتَ إذاً حبيبتك الجزائر

فتشهد القصيدة لحظة تنوير يضيئها البيت الأخير الذي يكشف عن هدف الشاعر من هذا الحوار ، فهو يمهَّد لقصيدة ذات طابع قومي ينسجم مع توجه الشاعر وانتمائه بيد أنه يعبّر عنه بأسلوب الفنان الذي ينأى عن المباشرة والتقرير .

وثمة قصيدة ثالثة ترد تحت عنوان " ما اسمها [٢] " وهي تفيد من الحوار أجواء قصصية شيقة بيد أن الحوار يظلّ مفتوحاً ، ويكاد يكون من طرف واحد ، إذ يركز النصّ على الذات الجريحة للفتاة التي يرد على لسانها ما نقتطف منه :

من تلك ؟ بالأمـــــــس القريـــ ـــب جلستما سرّاً معا
واعدتها ـــا يـــوم الخميـــ . س ور ـتَ ـــ وم ا ر ـا
وكتـــبت فـــ ـــي أوراقهـــا إنـــي غـــدوتُ مـــولعـــا
وزرعـــت فـــي أحـــداقهـــا أمـــلاً وكـــان مضيّعـــا
واللهِ لـــ ـــ ـــو قـــ ـــلتهـــا لكسرتُ منهـــا الأضلعـــا
قلـــ ـــتُ اسمعـــي فتنهـــدت قـــالـــت ولا لـــن أسمعـــا
أسكـــتْ فلســـ ـــتُ غبيـــ ـــة أرضـــى بهـــذا الادّعـــا
أذ ـــا مـــا أتيـــتُ لكـــي أهـــا ن عـــلى يـــديـــك وأجـــزعا

فيعرض النص حالة إنسانية يتقمص فيها الشاعر شخصية تلك الفتاة العاشقة التي تنتفض إثر إحساسها بأن من تحبّ يخونها مع سواها ، ويتولى الحوار الحاد المفصح عن جرح الفتاة الكشف عمّا يغلي في داخلها من مرارة النبذ والجفاء .

وأما الإطار الآخر الذي ينأى فيه الحوار عن التقنية السردية فإنه يفصح مباشرة عمّا يستأثر باهتمام الشاعر وما يشغل عالمه ، ينطبق هذا على ولعه برموز الوطن ومناداته إياها ، ومن ذلك حواره مع صنعاء وبأرق التعبيرات [٣] :

أنا من عشـــقك يا صـــنعا أنا
أ نتِ لـ لدنـ يا بـ هاءُ وســـ نا أشـــرب الهمّ وأقـ تات الضـــ نا
حلمها الســـامي وأشـــتات المنى

وفي موضع آخر يخاطبها قائلاً [٤] :

يا موطن الحبّ يانبعاً تدفقه يمنى الإله على جرحي فتشفيني
و يا أريج نسيي ماتٍ يماذية شذاك ؛ شرني طوراً ويطويني
بنسمةٍ في ربى صنعاء عابقةٍ أشمّ نفحة فردوسي وعلّيني

ولا تخفى الإشارة إلى اغتراب الشاعر حين يمكث في غير صنعاء ممّا يعّمق معاناة الشاعر بهذا الاغتراب وإن كان اغتراباً مؤقتاً وطارئاً ، ومن هنا فانه يحنّ إلى تفاصيل ذلك المكان السامي موطن الحب (صنعاء) قرين الخصب وتدفق الغيث سرّ الحياة وبكل تضاريسه وأشامه ورباه ووديانه وعبقه .

ويعزّز الشاعر إيمانه الراسخ بالجذر الحضاري لصنعاء مؤكداً إياه في أكثر من موضع في قصائده ، فهي الريادة والبدء والحضارة العريقة المنبعثة من أعماق التاريخ والمشرئبة على المستقبل العربي .

وقد يحاور الوطن عامة إذ يرد [٥] :

وطني يا حقل إذ بات الأولْ كم عظيم في بذيه كم بطلْ
فتن الجوزاء واستهوى زحل كل شبر قد كسوناه قبلْ

ويصرخ باسم اليمن في قصيدة أخرى [٦] :

ولى زمان الغسق يا يمن الطهر الذقي
يا شامة في جسد الـ عروبة الممزّق

وإذا كان هذا المقطع قد ورد من قصيدة " قبله على جبين الوطن" وهي قصيدة مغناة لا سيما انها منظومة على مجزوء الرجز ، وهو بحر راقص يقترب من التشـ يل الغنائي ، وينطبق هذا على المقطع الذي سبقه إذ إنه منظوم على بحر الرمل ذي الايقاع الراقص الســـريع . وعلى الرغم من أن الشـــاعر يعكس انتماءه وتعلقه بوطنه بيد إنه لا ينســـى وهو في غمرة هذا الحب أن ينبّه إلى زمن الشـــتات والتمزق ومن منطلق التحريض على رفض الراهن والتد لع صوب مستقبل عربي أفضل .

وفي ق صيدة قبلة على جبين الوطن الم شار إليها، يحاور اليمن على أنها الحبيبة الأثيرة إلى نفسه :

بور كتِ يا ح ب ي ب تي ذكـــراكِ أشـــــذى عـــبـــق

فهي الراهن والذكرى المقترنة بالماضـــي وهي المســـتقبل ، إنها قوام زمن الشاعر .

ومن منطلق حرص الـ شاعر على انتمائه العربي فانه يعبر عن حبه لعوا صم عربية منها مصر التي كان وفياً لها ولأجوائها إذ يخاطبها قائلاً . [٧]

إليكِ يا م صر أم صرنا هوادجنا وفي عكاظكِ أرســـينا مراســـيها
تحلو على تربك الزاكي ق صائدنا أرض الكنانةِ ما أحلى أماســـيها

ولا تخفى الإشارة إلى مكوث الشاعر في مصر وتعلقه بها وتواصله مع عطائها الثقافي وأجوائها النابضة بالحياة والشعر .

ويؤكد الحوار صلة الشاعر بالقصيدة ، فهي صلة انتماء ومصير يتأذسن فيها الشعر إذ يخاطبه الشاعر : [٨]

فدم يا شـــعر أذ فاســـي ودم يا شـــعر إعصـــاري
عذ بتُ عل يك يا شـــعري و يا تســـ ب يح ق ي ثاري

وتمضي القصيدة في هذا النسيج الاستعاري الذي يتجلى فيه الشعر إنساناً ينبض بالحياة ، ومن هذا المنطلق يقرنه الشـــاعر بأنفاس الحياة ونبض القلب تارة وتارة أخرى بالصارم الغضب ورياح الرفض . وحين يحاور الشاعر نصه الشعري فإنما يفصح عن رؤية للشعر بوصفه بوحاً للروح وفضحاً لخفايا النفس لأن الشاعر ينساق مع مشاعره فلا يكتم شيئاً في شعره عن عدوٍّ أو صديق ، ومن هنا يأتي عتابه منسجماً مع هذه الرؤية .

ويحاور النصّ الشـــواهد الأزلية ومظاهر الطبيعة في ســـياقات شـــعرية مختلفة ، ومنها الليل والسحب والشمس والقطر على أنها شهود على مأساة هذا الزمن العربي الراهن ، ومن ذلك قوله في قصيدته يافا: [٩]

يا ســـحبُ لي قلبٌ تجاذبه الهوى ... وهمومُ ليلٍ كالمغارةِ أليلِ

أحرقتُ حبّ الفاتنات وعيشـــها ... وذبحتُ في يافا غرامَ تغزلي

يا ليلُ والأطفال من أبنائنا ... أسرى وأشلاءٌ تباد وتصطلي

يا سحبُ أجنحة الفؤاد تكسرت ... ومجادف الكلمات لم تتحملِ

يا مهجة الشمس المنيرة أشرقي ... وبكلّ أجيال الفداء تكلّلي

ويمنح الحوار هنا السحب والليل والشمس حياة إذ تتشخص هذه المظاهر الطبيعية أنا سيّ تعي حزن الشاعر وتحسّ بمأساته لذلك فهو يلجأ إليها شاكياً همّه الراسخ وحزنه المقيم وفي سياق استعاري نابض .

ويتواصل النصّ مع بعض تقاليد الشعر العربي وتعابيره لاسيما انّ شعر عبدالولي الشميري موصول بتجربة الشعر العربي من حيث تقنية الشطرين والحرص على القافية الموحدة بوجه عام بيد أنّ هذا لم يمنعه من صياغة قصيدة تفعيلة في خاتمة مجموعته أوتار ، ويتجلى هذا التواصل مع الشعر العربي عامة في مظاهر كثيرة ومحاور شتى ، وفيما يتعلق بالحوار فانّ الشاعر قد يحاور السحاب وصولاً إلى الدعاء بالسقيا لصنعاء : (١٠)

جُدْ يا سحابُ على أزهارها مطراً واسجدْ على ربوات الفلّ ساقيها
ودقق السيل في آكامها سحراً يشتاق ثغرك في كانون واديها

ومن الواضح انّ انتماء قصيدة الشميري للقصيدة العربية ذات الشطرين لا يقف عند حدود التقنية الشكلية ذات الهندسة الايقاعية الصارمة والقافية الموحّدة بل نمعجمه الشعري يزخر بالتعبيرات التراثية الشائعة في ناء القصيدة العربية ، وهذا لا يمنع على وجه الإطلاق صلة قصيدة الشاعر بهذا العصر وانسجامها معه وتعبيرها عن أدق تفاصيله وأصغر جزيئاته . وينسجم مع ما ذكر قول الشاعر مخاطباً نديمه . (١١)

يا نديمي لم نعد حرساً لم نعد في عصرهم جلسا

ويأتي هذا في سياق حوار تحريضيّ يهدف إلى الرفض والوقوف في وجه الشائه والمعتم في حياتنا الراهنة .

وينسجم مع ما ذكر عن تواصل الشاعر مع تجربة القصيدة العربية عامة حواره مع الدهر ومع شاري البرق ومضرم الوجد [٢] :

إ يه يا دهر من دموع الث كالى والي تامى خل قت بؤســـــأ , فتد نه

يرد هذا البيت في قصيدة عنوانها [بكائية العالم الجديد إذ ينعى الشاعر المرهف هذا التوجّه الدموي لعصرنا الراهن وباتجاه الحروب والصراعات المفضية إلى القتل والدماء .

ويستعير النص أجواء المتصوفة وعالمهم الخاص إذ يرد [٣]) :

يا شـــــاري البرق إن تبلغ أحبتنا فاقر الســـــلام و حدثهم بـما أجدُ

و قل لهم إ نه من بـ عدكم دنفٌ على الفراش فلا صـــــبر ولا جلدُ

حيث يرد البيتان في سياق قصيدة عنوانها متى أراكِ ومطلعها

يا ويح طر فك إن أ هل الحمى وفي عيونك من طول النوى سهدُ

مّما يوثق هذه الصلة الحميمة بين قصيدة عبدالولي الشميري هذه وقصائد المتصوّفة ذات الطابع الرامز والعالم النقيّ الزاهد الراغب عن لذائذ المحسوسات والمنصرف إلى مباهج الروح وفي رحاب أجواء التصوف والزهد يناجي الشاعر خالق الكون في قصيدته "استمطر الدمع [٤] التي رد فيها :

يا إلهي عل متَ ما كان منّي فامحُ واغفر لي الرزايا المشـــينه

يا إلهي رجعتُ فاســـتر وهبّني من هداك الـ هدى وعي ناً أمي نه

ربّ وأحرس إي ما نه بك ربـّاً وإلـهاً يا ذا الصـــفات الحنو نه

ولعلّ رمضان الفضيل وقدسية أيامه وسموّ أجوائه أوحت للشاعر بالتوبة النصوح طموحاً منه في أن ينال رضا خالقه وعنايته ورحمته ، فهو وينطبق هذا على كلّ إنسان لا يستطيع أن يقف وحده هكذا أمام هذا الكون الملغز ومتاعبه ومشاغله وتقلباته وأعاصيره دون واقية الإيمان ودرء الهداية، ولذلك فانّ الشاعر يتطلع إلى غذاء الروح وإلى مباهج الهدى وجنة التقوى والتبتل في محراب الله جل شأنه سبحانه ، ويتخذ الحوار هنا هيئة المناجاة التي تقترب من التوسّل و رجاء وحسبما يتطلبه سياق القصيد .

وفي قصيدة " إلى الحبيب [٥] يتوجّه الشاعر إلى سيد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم مناجياً إيّاه :

روحي فداك وما أتيت من الهدى ... أنت الهوى والنور أنت الماءُ
لمّا رأيتك في المنام تقودني ... رفع الغطاء وزالت الظلماءُ
من لا يحبّ محمداً فؤادُه ... بين الضلوع الصخرة الصماءُ
قل أنت يا عبدالولي .. مبرأً ... والناس فيما قلته شهداءُ
وانظر لقومك في الحضيض تمرغوا ... واستحكم الجبناءُ والسفهاءُ
والقدس مسراك المطهر واجمٌ ... وبنوه تحت جداره أسراءُ

فتذ هذه الأبيات إلى صميم المعتقد وجوهر الإيمان متمثلاً بشخصية النبي الكريم صلى الله عليه وسلم التي يستحضرها النص عبر آلية الرؤيا الصادقة مع تلميح خفي للحديث الشريف الذي يرد فيه :" من رآني في المنام فقد رآني فانّ الشيطان لا يتمثل بي [٦] ، وفي هذا الشأن يقول أحد العلماء " خصّ الله تعالى النبي صلى الله عليه وسلم بأن رؤية الناس إياه صحيحة وكلها صدق ومنع الشيطان أن يتصور في خلقته لئلا يكذب على لسانه في القوم[٧] . وهدف

الشاعر أن يشهد الرسول الكريم على ما يجري في الراهن العربي وما آلت إليه القدس وسواها من رموز الأمة وثوابتها والركائز التي تستند إليها ، وما ذلك إلا من أجل تفعيل دور الكلمة وتعزيز تأثيرها وعبر تقنية دايولوج مباشر بصوت الشاعر المفعم بالأسى .

وتختم مجموعة " أوتار" بقصيدة مصوغة وفقاً لقصدة التفعيلة عنوانها (وظفوني[٨]) يتقمص فيها النصّ شخصية مواطن جائع يدفعه سياق القصيدة إلى أن يتوسل من أجل أن يحصل على وظيفة ، وهو يخاطب من لهم القدرة على توظيفه ، نقتطف من القصيدة قوله :

سوف أمضي صادق الحب وفياً

للزعيم / القائد الكفء المقلد

الممجّد المخلدْ

هو معبودي ومحبوبي وديني وأبي والأمّ والجدْ

وهو القانون والشرع ومن خالفه بالدين مرتدْ

وظفوني إنني يا قوم في جوع وإن الجوع أنكد

وظفوني إنني أقصر منكم قامة

يا سادتي والطرف أرمدْ

ليس هذا الشعر من شعري

ولكنْ شعرُ حزبيّ أصولي معقد

أنا حزبيّ إذا شئتم و لا

مستقل وطنيٌّ شرب الخمر وعربد

وظفوني إن سوط الجوع

في بطني توقدْ

وهموم الدَّين في جفني وعن عينيّ

للنوم وللأحلام شرّدْ

يتخذ النص في عنوان القصيدة (وظّفوني) لازمة تتكرر تسع مرات على مدى سطور النصّ مما يشي بكونها بؤرة النص ومحوره الأساس ويلمح النصّ محاور أ. رى تجعل من النصّ يشعّ في أكثر من اتجاه ، فهو يشير من طرف خفي إلى الأنظمة المتسلطة والكيانات المهيمنة حيث كانت بحيث تخلق لدى المواطن أنّى وجد عقدة (الماسوشية) واحتقار الذات حدّ التلاشي وحينها يمكن للفاقة والحرمان والحاجة الماسة أن تقود الإنسان إلى حيث تشاء قوى الظلام والتسلط كما أن النصّ يتلبث عند تهاوي الأيديولوجيات وضعف رصيدها لدى المواطن واستعداد بعض الناس وبتشجيع من السلطات الغاشمة إلى أن يركب كلّ الأمواج وأن ينخرط في كلّ الأحزاب وذلك من أجل أن يحافظ على نسغ حياته ومصدر رزقه (الوظيفة) وفي سياق شعري مقنع ، والقصيدة عامة تسجل قدرة الشاعر على أن يتجاوز ذاته وأن يتمثل تجارب الآخرين وأن يتقمص ذواتهم وينجح في إقناعنا بأنهم شخصيات حقيقية تحمل هموماً ولها طموحات وتحكمها ظروف

وأقدار ينسجها النصّ الشعري من أجل أن يعطي النص بعداً إنسانياً ينطبق على الراهن العربي وه ى سواه أيضاً .

وخلاصة ما ذكر إن الشاعر عبدالولي الشميري في مجموعته الشعرية (أوتار) صاغ ثلاث ق صائد تقترب من ن سيج الق صة ال شعرية أو الق صيدة الق صـ صية ، وقد جاء الحوار فيها بو صفه عن صراً من عنا صرها ، مع أن الشاعر لم يكن اهتمامه بتقنية القصة الشعرية لذاتها بل كان هدفه مختلفاً فهو قد يعبر عن محـ ر ذاتي حيناً وقد يعكس بعداً قومياً حينا آخر بل وإنســـانياً أيضاً . والشاعر مولع بمحاورة الأمكنة الأثيرة إلى نفسه ولا سيما وطنه اليمن ومدنه صنعاء وعدن وتعز وشمير وسواها . ويفصح حواره مع رموز الوطن العربي الكبير : مصـــر والجزائر والقدس وســـواها عن شـــدة اعتزازه بهذا الانتماء العربي الذي هو قدره وهويته ، وتشير مناجاته للخالق جلّ شأنه مرة وللر سول الكريم صلى الله عليه و سلم أخرى بحيث يـ شهده على ما آل إليه الراهن العربي إلى التزامه المعتقدي ، والشـــاعر قد يجري حواراً موصـــولاً بأجواء التـ صوّف ومفرداته وتعبيراته المتطلعة صوب مبـ هج الروح . وربما حاور الـ شاعر بعض المعنويات كالـ شعر مّما يجلّي رؤية الـ شاعر للق صيدة وانها مو ضع بوحه وملاذ غـ ضبه في آن . وفي كل حوارات الـ شاعر نلمس الو ضوح والـ صوت الجهير (الدايولوج) وقلما لجأ الـ شاعر إلى الـ صوت المغلق داخل الذات (المنولوج) . وعلى وجه العموم انّ الحوار بوصـــفه أداة فنية كان طيعاً بيد الشاعر بحيث حمل مواقف الشاعر عبدالولي الشميري وثقافته وأفكاره ومعتقداته وأخيلته في مجموعته الشعرية " أوتار " .

الهوامش :

- الدكتور عبدالولي الشميري ، أوتار ، مؤسسة الإبداع للثقافة والآداب والفنون ، صنعاء ، ٢٠٠٣ ، وللشاعر كتب في مجال السياسة والثقافة عامة وهو مؤسس منتدى المثقف العربي في القاهرة ومؤسسة الإبداع في صنعاء .

) علي بن أبي طالب كرّم الله وجهه، نهج البلاغة ، شرح الشيخ محمد عبده مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت ، دون تاريخ . ، ص ٣٨ .

) جون برين ، كتابة الرواية ، ترجمة مجيد ياسين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٣ ، ص ٧٨ .

) ول ديورانت ، قصة الفلسفة ، ترجمة د. فتح الله محمد المشعشع مكتبة المعارف ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢٢ .

) أوتار ، ص ٥٥ ، ص ٥٦ ، ص ٥٧ ، ص ٧٥ ، ص ١٠١ .

) أوتار ، ص ١٧ ، ص ١٣ ، ص ٨٣ .

) أوتار ، ص ١٢٨ ، س ١٢٤ .

) أوتار ، ص ٤٣ ، ص ٧٢ ، ص ١٢ ، ص ١٨ ، ص ١١ ، ص ١١١ ، ص ١١٩ .

) د.جلال الخياط ، الأصول الدرامية في الشعر العربي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨٢ ، ص ٧ .

) د.عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ودار الثقافة ، ٣ بير ت ١٩٨١ ، ص ٣٠ .

٠) أوتار ، ص ٢٩ .

١) أوتار ، ص ٦٣ .

٢) أوتار ، ص ٣٣ .

٣) أوتار ، ص ٥ ٥٦ .

٤) أوتار ، ص ٧٥ .

٥) أوتار ، ص ٥٦ .

٦) أوتار ، ص ٥٧ .

٧) أوتار ، ص ٦٧ .

٨) أوتار ، ص ٠ ٢١ .

٩) أوتار ، ص ٧ ٨٨ .

٥٠) أوتار ، ص ٧٢ .

٥١) أوتار ، ص ٩٧ .

٥٢) أوتار ، ص ١٠٧ .

٥٣) أوتار ، ص ١١٩ .

٥٤) أوتار ، ص ١٢٨ .

٥٥) أوتار ، ص ١٢٣ .

٥٦) صحيح مسلم ، شرح النووي ، تحقيق محمد فؤاد عبدالباقي ، دار الكتب العلمية بيروت ، ١ ٩٩٥ م ، ١٥ ، ص ١٩

٥٧) نفسه ، ١٥ ، ص ٢٠ .

٥٨) أوتار ، ص ١٣٥ .

النسق الخامس

الحوار في شعر مصطفى وهبي التل (عرار)

لا يصعب على القارئ أن يلمح كثافة الحوار في شعر عرار (مصطفى وهبي التل) وبشكل يلفت النظر . فكثيراً ما يحاور الشاعر نفسه في

شعره الذاتي ، فيؤدي الحوار هنا دور البوح والتطهير والكشف عن الأعماق مما يقترب من نمط الحوار الذاتي (Monologue) . يقول الشاعر :

أللذكري أعيش ترى وأحيا ولا أحظى بنـــزر ن مرامي

فدمعي من عذاب الحب جار وقلبي من فراق الصحب دام

ينتظم البيت الأول الا ستفهام الذي يخرج من إطار الـ سؤال ويف صح عن أ سى الـ شاعر وخلو حا ضره من البهجة . ولذلك فهو يحاول أن يعوض عن خيبة الحاضـــر ببريق الماضـــي الخافت المنبعث من زوايا ذاكرته . ولكن الماضـــي يذكره في كل لحظة بخلو الحاضـــر من المســـرة . ولم يعد الحب يستثير سعادة الشاعر وإنما أمسى معين عذابه فضلاً عن فراق الأحبة والبعد عنهم .

ويقول الشاعر من قصيدته آهات :

ـ اً وواهـــاً على أيامي الأول وليت آهاً تطفي جمرة المقل

أيام صفو ـ د مرت بلا ـ در مرت ولكنها مرت على عجل

أيام كان لقاء الأهل .. يسعدني والصيد يشغلني في قمة الجبل

في أرض . لق لا خ ن يؤانسني ونصب عيني عجلون تخيل ي

كـــأنها غـــادة أيدي الربيع لقد أهدت لها حلة من أبهج الحـ لل

وهو بهذه الأبيات يحاور ذاته ويؤرخ لأيام درا سته في دمـ شق قبيل غلق مدر سة عنبر التي كان الـ شاعر يدرس فيها . وتمثل القـ صيدة بواكير شعره مما يمهد لـ شاعريته التي تفتحت في أعوام لاحقة ، ويؤكد حبه لملاعب صباه وتعلقه بها على الرغم من أنه لم يكن بعيداً عنها . ولعل لـ سمة التي

تنتظم الأبيات الســـابقة المقتطعة من القصـــيدة هي الاندفاع والحماس اللذان يتنا سبان مع فورة الـ صبا واندفاعة الـ شباب ونلمس ظاهرة التكرار منذ البيت الأول إذ لا يكتفي الشاعر بآهة واحدة بل يكررها ثلاث مرات . وتتجسم الآهة الثالثة ماء يتمنى الشاعر أن (يطفئ) به حرارة مقلته الباكية في سياق صورة استعارية دالة . وفي بيته الثاني يكرر الفعل الماضي (مرت) ثلاث مرات ، ويعود الضمير المستتر على أيام الصفو والهناء . ولأن مرور الأيام يحز في ذات الـ شاعر فإنه يكرر الفعل مرت الذي يلح على ذهنه مـ ستثمراً تـ صعيده النغمي وقدرته الايقاعية . كما يكرر لفظة (أيام) مـ شيراً إلى سر بهجتها في الما ضي إذ كان يجد نفسه مع أهله ممار ساً هوايته في الـ صيد. ويختم لوحته الـ شعرية بتـ شبيه تمثيلي ينتظم بيتيه الرابع والخامس تـ ستحيل وفقه (عجلون) غادة جميلة تتســـم بالحيوية والجمال إذ يهديها الربيع أبهى حلله الملونة في إطار ا ستعارة مكنية تـ شخص الربيع إنـ ساناً بقرينة (أياديه) . وظاهرة حنين عرار إلى وطنه الأردن واعتزازه به وبكل ما فيه مما يلمـ سه قارئ شعره إذ تتكرر في ديوانه الـ شعري وقد و ضحت في كل مراحل شعره ، ومنها هذه المرحلة المبكرة من حياته وشعره .

وفي كثير ن شعره يخاطب عرار شخـ صاً آخر يحاول إقناعه بقـ ضية تشغله وبما يقترب من نمط الحوار الخارجي (Dialogue) كقوله :

أنا مصطفى وهبي أتعرف من أنا أنا شاعر الأردن غير مدافع

ولم يبتعد الشاعر عن الحقيقة في المرحلة التي عاشها لا سيما أن شعره يعد وثيقة تاريخية تعكس طبيعة حياة هذا البلد العربي في النصف الأول من القرن العشرين .

ويخاطب عرار المدعي العام في إربد عاتباً عليه من قصيدة له عنوانها (العبودية الكبرى) مما يشي برؤية الشاعر الإنسانية :

يا مدعي عام ا ـواء وـ ير من فهـم القضيـه
العدل يقضي أن ـ ا مل زائريك على السويـه
(الهبر) جاءك للسلام فكيـف تمنعـه التحيـه
الآن كسـ وتـه ممـز قـة وهيئتـه زريـه
قد صده جندياك الـ ـفظ الغليـظ بـلا رويه
وأبـى عليـه أن يـرا ك فجاء ممتعضـاً إلـيّ
يشكـو الذي لاقاه من شطط بـدار العـادليـه
وـ ول إن ز ـ ارة الـ ـحكـ - لاكانت - بليـه
فاسرع وكفر – يا ـ دا ـ ك الله ـ عن تلك الخد ـ ه
وادخلـه حـالاً للمقام وفـز بطلعتـه البهيـه
فالهبر مثلـي ثم مثـ ـلك أردنـيّ التابعيـه

فلقد حز في نفس عرار أن يأتي نديمه (الهبر) فيمنع من الدخول إلى المدعي العام لأنه من (الغجر) الذين عايشهم الشاعر وأحبهم من منطلق إنساني وأنكر على الآخرين عزلهم واحتقارهم دون وجه حق . وموضوع الغجر في حياة عرار مما يحتاج إلى وقفة خاصة بيد أن ما يهمنا هنا هو أن الغجر كانوا موضع اهتمامه إذ بهرته حريتهم وأسلوب حياتهم التي تخلو من

القيود فضلاً عن أنهم شهدوا بهجة أيامه وميعة صباه فعبر عن هذا بأسلوب حواري طريف .

وعلى الرغم من أن هذا الشاعر كان واقعي النزعة إن قضايا حقيقية تهمه وتلح على ذهنه فيصوغها شعراً عذباً بيد أنه قد يخاطب طائراً فيقول من بواكير شعره :

يا طائراً يتـــوجـــعُ في ليله لا يهجعُ
إني كعـ ـاشـ ـقٍ وبحسن هند مولعُ

ومن الواضـــح أن الشـــاعر يعكس حالته النفســـية وهمه على الطائر . فالطائر هو الشـــاعر عرار ذاته ، وهو يحاوره في ســـياق اســـتعارة مكنية تشخص الطائر إنساناً يعي معاناة شاعرنا الذي يحل في إهاب الطير مسقطاً عليه همومه .

وربما خاطب الشاعر شخصين اثنين على النحو الذي يتكرر في القصيدة العربية منذ نماذجها في عصر ما قبل الإسلام فيقول :

خليلي حب الشر كسية شـ ـي ولم يبق مني غير حب على ورق
ولم يبق مني غير رسم ترونـه وقلب لغير الشر كسية ما ـ ـق

ولعل الدلالة الأســـاســـية في خطابه لاثنين في (خليلي) هي الاتباع ومجاراة النماذج العربية المشرقة للقصيدة ذات الشطرين . ولسنا بصدد الوقوف عند هذه الظاهرة في الشعر العربي ، فهي دون ريب نتيجة لإحساس الشـــاعر بالغربة وبأن إطلاع الشـــاعر اثنين على همه مما يخفف عنه غلواء الشجن ووطأته . ونلمس طرافة الصورة التي رسمها الشاعر في بيتيه ،

وهي تعكس صورة كنائية ترمز إلى غروب أيام الشاعر مع الشركسية حيث لم تبق سوى صورته ، وقد ثبت هذين البيتين على الصورة .

وربما خاطب الشـــاعر جمعاً من الناس في قوله مشـــيراً إلى قلقه فيما يلبسه أو يعتمر به :

لا تعجبوا لتطربشي وتقلبقي وتقلبي وتذبذبي في ملبسي

فالله يعلم إننـــي في حبهـــا غير الثبات وبرده لم أكتس

ويتق عرار معنى طريفاً من تقلبه فيما يضعه على رأسه أو يرتديه إذ يصوغ هنا استعارة مكنية يحول عبرها حب الشركسية إلى رداء ثابت لم يبرحه طوال حياته .

وثمة قصـــيدة لعرار يوظف فيها عنصـــر الحوار مع أن فيها قدراً من مبالغات الشاعر بيد أنها صورة صادقة لانتماء الشاعر لداه بل هيامه به حد التطرف – كما عبر صديق طفولته وصباه الدكتور محمد صبحي أبو غنيمة يقول الشاعر في هذه القصيدة مبتدئاً بما يردده عبود رجل الدين :

يقول عبود : جنـــات النعيـــم على أبوابها حارس يدعوه رضوانا

من ماء راحوب لم يشرب وليس ـ ه ربع بجلعاد أو حـــي بشيد ـ ا

ولا تفيأ فـــي عجلون وارف ـــ ـــة ولا حدا بهضاب السلط قطـ ـ ا

ولا أصـــاخ ـ ى أطيـــارنـــا سحـــراً بالغور تمـــلأه شدواً وألد ـ اً

ولا بـــوادي الشتـــا تا ـ ه جؤذرة ولا رعى بسهول الحصن غزلانا

إن ـ ان ياشيخ ـ ذا ـ أن جذ ـ م فا ـ د بها إنها ليست بمرمانـــا

رحم الله أبا و صفي فلقد أراد أن يت شعب فيما أجمله الـ شاعر أحمد شوقي حين قال :

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

ولي ست العبرة هنا فيمن أخذ من الآخر ، فالـ شاعران من جيل متقارب، وقد توفي عرار بعد وفاة شوقي بـ سبعة عـ شر عاماً ويبدو أن شاعرنا أخذ المعنى وطبعه بطابعه العراري الطريف وانطلق منه متحدياً الأعراف ، وهذا شـــأنه ، فهو شـــاعر متمرد يحلوله أن يكون غريب الأطوار دون تكلف و افتعال .

وعرار يتمر د ليس فقط على الصعيد الاجتماعي بل أنه قد يتمرد على صعيد لغة القصيدة حين يقحم المفردة الشعبية في النسيج الفصيح لقصيدته الحوارية ولا سيما في شعره الذي انطوى على قدر من الدعابة إذ ينظمه على الـ سجية من غير أن يمعن النظر فيه ، ومن ذلك قوله :

لقائل من هو يا عربيد هذا الذي بذكره تشيـــــد

أمـــترف معاشه رغ د أم كاتب أم شاعر مجيـــد

أم فارس أم بطل صنديـــد

لا ذا ولاذلك يامـ ـ ود عبـــود شيخ اسمه عبـــود

ـ متـه صيرها التنضيد ذات الـ ناف بـ ـه فـــريـــد

وفقهه مختصر مـ يـــد موضوعه في الجنة الخلود

حصة من في جيبه نقـــــــود

وفي هذا الشـــأن يقف الدكتور إبراهيم الســـعافين عند هذه الظاهرة في شعره إذ يقول : ولعل عدم صبر عرار على الصياغة وأعبائها أحياناً أو على تبعات التـ شكيل كان ميزة أيـ ضاً ، فحقق لـ شعره العفوية ، يلتقط كل نغمة ، يـ ستلهم تراث بيئته ونا سه يرهف سمعه للناس ويلتقط لغتهم ويعود إلى تراثه فيحيل كل ذلك إلى لغة خا صة تحمل هويته وطابعه وربما سمق بعض شعر عرار سموق الدوحة المورقة من حيث صياغته وموضوعه بحيث نحس بأننا أمام شاعر يتميز شعره بالرصانة والعفوية في آن واحد .

النسق السادس
عناصر القصة في شعر هلال ناجي **
تقنية الحوار أنموذجا

منذ النماذج الشعرية العربية الأولى في المعلقات و سواها تتسلل القصة أو بعض عناصرها قصائد كثيرة عبر العصور حيث تكسبها جانباً حيوياً من جوانبها ألا وهو التشويق الذي يستثير حبّ الاستطلاع لدينا نحن بني البشر إذ أننا جميعاً نشبه شهريار – كما يعبر أ. م . فور ستر) حيث يهمنا أن نعرف ماذا سيحل بالبطل بعد ذلك وهو ما نجده في نواة القصة المسماة بـــ (الحكاية) عبر تاريخها الطويل والعريق .

ومنذ أن كانت الحكاية فانّ بناء أية قصـــة – وينطبق هذا على الفنون القصصية المعاصرة ولا سيّما القصة القصيرة والرواية – يحتاج إلى (شخصية) إنسانية تتحدث فتشكل (الحوار) وتتحرك الشخصية فتخلق عنصر (الحدث) الذي يحتاج إلى مهاد (مكاني) و سقف (زماني) فضلاً عن أسلوب عرض القصة وهو ما يدعى بـــــ (السرد القصصي) وحين يرتدي الشاعر جلباب القاص فانّ ثمة خصوصية في أسلوب سرد القصة يأتي من نّ مهمة الشـــاعر تبدو أكثر صـــعوبة حين يحاول أن يجمع بين تقنيتين (الشعر والقصة) ، فالشعر يعتمد على الايحاء والتكثيف والاقتصاد الشديد في الألفاظ مما يتطلب شحن الألفاظ بطاقة إيحائية عالية فضلاً عن أنّ الشعر وأطواقه الذهبية لا تشـــبهها حرية القصـــة حين تنطلق في رحاب النثر الفني دون عوائق تذكر . إذن يحتاج الشاعر إلى أن يرصد موهبته الشعرية باتجاه

إيصال القصة كما يراها إلى متلقيه كاملة شيقة موحية ، فتتباين أساليب الشعراء في ذلك تبعاً لمواهبهم وقدراتهم وطبيعة تجاربهم .

وإذا كان الدكتور جلال الخياط يسمي هذا النمط من الشعر وهو الذي تتداخل فيه القصة مع الشعر (قصة شعرية) [1] ، فإن الدكتور عز الدين إسماعيل يضع مصطلحاً آخر يقدّم فيه الشعر على القصة وهو مصطلح (القصيدة القصصية) [2] . ويمكن أن يقال إن المصطلحين كلي ما يمكن استثمارهما في هذا الشأر ، فإذا غلبت القصة على الشعر وكان هدف الشاعر أن يبني قصة من خلال الشعر كقصيدة المسلول للأخطل الصغير [3] على سبيل الاستدلال أو قصيدة المومس العمياء للشاعر بدر شاكر السياب [4] فإنّ مصطلح القصة الشعرية يكون مناسباً تماماً ، بيد أن كفة الشعر حين ترجح على كفة القصة داخل القصيدة فإن مصطلح القصيدة القصصية يبدو ملائماً ودقيقاً . فضلاً عن نمط ثالث من القصائد التي لا حصر لها في تاريخ الفن الشعري وهي التي تفيد من عنصر واحد من عناصر القصة دون غيره من غير أن تتصرف إلى بناء قصة كاملة من خلال القصيدة . ونجد مثل هذا النمط في القصيدة العربية المعاصرة خاصة بحيث تكاد لا تنجو منه قصيدة شعرية .

وفي شعر هلال ناجي عبر مجاميعه الشعرية المتعددة نزوع صوب الفنّ القصصي في كثير من قصائده ، بيد أنّ عنصر الحوار خاصة يفرض نفسه إذ يأخذ حيزاً كبيراً في شعر الشاعر فهو إذن جدير بأن نقف عنده من خلال هذه

الدراسة وعبر جانبها التطبيقي وعلى النحو الذي سيتضح في السطور القادمة .

في قصيدة (لقاء في الغرب) [1] ، يتولى الحوار الخارجي بين الشاعر والفتاه البرتغالية دور الكشف عن طبيعة الشخصيتين المتحاورتين حين يستهل القصيدة بقوله :

سألتني ـ ن مو ـ ي ا ـ لادي في فضول فقلت إني أديب
أنا ـ ن موطن قناد ـ ه الشهـ ـب بأجفانه يلوذ الغروب
ب ـ م البحر ـ ه ـ ي خ ـ وع والثريا على ثراه .. تذوب
مشرق الجود من سهول ـ لادي وبأحضانهـا يقـر الغريب

وما إن ينتهي الشاعر من هذه الاستهلالة التي تكشف عن اعتداد الشاعر (بطل القصة الشعرية وراويها) بنفسه ووطنه حتى يستعين بالحوار الذاتي الذي من شأنه أن يستبطن الشخصيات ويعرض علينا محتواها النفسي [2] إذ يصور لنا الشاعر من خلاله تأثير كلماته على تلك الفتاة

أطبقت جفنها كصائد . ـ م ذهبي يجيء ثم يؤوب
وعلى ثغرها رفيف ابتسام كله نشوة وعطر صبيب

يعود الشـاعر بعدها إلى الحوار الخارجي كي يفصـح لنا عن طبيعة الفتاة البرتغالية (بطلة القصة الشعرية) إذ إن من أولى وظائف الحوار أنه يعرفنا على طبيعة الشخصيات المتحاورة ، فنحن لا نستطيع معرفة الناس دقة إلا حين يتحدثون [3] . وينطبق هذا على الفتاة البرتغالية حين تقول :

ابنة البرتغال م ـ رح أ ـلا ي محيط شموسه لا تغيب

أنا في القمة الشموخ تر ـ ت وأمثـ ـا ـز ـ ز ن ـب
لـ ـت من لندن فيعصر ثغري لا ولا طفلـة فيعـبث ذيب
قلت للحلو بورك الخلق ـ ذ وحيـ ـ ت أيهـذا الأريـب

ويلجأ الشاعر بعد ذلك إلى الوصف كي يكرس الأجواء الشاعرية الجميلة التي كانت تغمر البطلين . وعنصر الوصف في أية قصة من شأنه أن يوقف جريان الحدث بيد أنه في الوقت ذاته يمهد للحدث اللاحق ويرهص به ، يقول الشاعر :

سال ضوء الأصيل نهر شعاع ذهبي ففـي الميـاه شحـ . وب
خضرة تعجز الجفن و حسن لندني في (هايد بارك) عجيب
جعد الماء مثلما جعد الثوب مفـن فـي فنـه مـوهـوب
وـ ى الشاطئ الأغن ـ نت بطـة فانثنـى يـرد حبـ . ـيب
خف بي لحنها فأطلقت لحني وتلاقـ ى مـ ع الشـروق المغيب

وبعد هذه الوقفة الوصـفية التي عرجت على المكان والزمان ودورهما في إنضاج الحدث ودفعه باتجاه توطيد الصلة بين البطلين نظراً للظروف المكانية والزمانية الملائمة لذلك يمضـي الشـاعر في تقصـي حدثه اللاحق إذ يقول بأسلوب السرد القصصي المصوغ شعراً وفي إطار تقنية الحدث الصاعد باتجاه الذروة :

ومضينا لمرقص وتلاقت أذرع واستبيح خصر وـ ب
وتراءت شموخة وافترقنا للقـاء وفـي الفـؤاد وجيب

يعود الشاعر بعدها إلى الحوار الذاتي ويصرح به :

قلت في السر بورك الخلق الفذ وحييـــت أيهـــــــذا الأريب

ويوا صل الـ شاعر سرد قـ صته مـ شيراً إلى عنـ صر الزمان مرة أخرى وهو مساء يوم شاعري آخر يجمع الحبيبين إذ يقول :

في المساء التالي تراءت بعينيـــ ـــــها خيالات رغبة ولهيب

عذت بالحلم كي يغالب شـ ـــ ي وانفر ـ ا وصبر ـ ا مغلوب

قلت للثغر وهو يوغل في النحـــ ـــر تـ ـ ل ا ـ ل آت ـ ريب

ومضى الليل لست أذكر شـ ـــ اً غير ـ ي ذ ـ ت مما يطيب

يتولى الحوار الذاتي تـ صوير ذروة الحدث في الأبيات الـ سابقة ويمهد للحدث النازل باتجاه خاتمة القصة وعبر الحوار الخارجي لبطلتها :

رددت في استكا ة : ـ س ما كا ن حبيبي فالضعف شيء رهيب

((إنس ما كان)) أيها الباعث الشو ق أتنسى الجنان حتى ذ ـ ب ؟

ويختم الـ شاعر قـ صته بمهارة قاص لا ينـ سى حبكة قـ صته ومنطقيتها إذ يبرر أحداث القصة في قوله :

غلب الشوق صبرها فاستنامت وعلى صدرها استكان الصليب

وعلى الرغم من أن الـ شاعر نظم قـ صيدته لقاء في الغرب على بحر الخفيف وعلى قافية واحدة وحرف روي موحد هو الباء التي كررها على مدار تـ سعة وعشرين بيتاً فإن القافية لم تهتز بيده أو تـضعف طوال القصيدة مما يدل على ممار سة الـ شاعر وحرفيته . وقد ا ستعان بالفوا صل تعبيراً عن لمـ شاهد القصصية التي انطوت عليها القصيدة .

ونظير هذه القصة الطريفة مبثوث في غضون ديوان الشاعر وبأساليب مختلفة تنأى عن الرتابة في العرض . أو ما ترى الشـــاعر في قصـــيدته القصصية رسالة من فينا ٠) يقول على لسان فتاة نمساوية هي بطلة قصته وراويتها

وحـ رت سمي في الـ ـ دار وأنت تقـ ـ م ياصـ . ق

إني مدارك في الهـــــوى والنجم إن ضاع الطريق

سمي واسمك في الـ ـــ دار يا فرحة الحب العـ . ق

وعبر هذا الحوار الخارجي الذي نســـبه الشـــاعر لتلك الفتاة نفهم طبيعة مـ شاعرها ، وفي الوقت نفـ سه يفـ صح لنا الحوار عن جانب من الحدث الذي يجمع البطلين (الـ شاعر والفتاة النمـ ساوية) إذ إن الكـ شف عن أجزاء الحدث من وظائف الحوار عامة فـ ضلاً عن ا ستبطان الـ شخـ صية وخلق الأجواء المنا سبة لحـ صول الحدث ١ وكان الـ شاعر قد مهد لقـ صيدته بمقدمة نثرية أضـــاء بها ملامح المكان خاصـــة حين يقول " من وحي رســـالة Gerda النمساوية إلى الشاعر تذكره يوم حفرا اسميهما على جدار (الكلوريست) في ضواحي فينّا وبما كان " . ويمضي الشاعر في استثمار طاقة الحوار لخارجي لبطلة قصته وراويتها مستعيناً بعبارة شعرية تتكرر في القصيدة هي (من بعد عام) حيث تلقي ضوءاً على عنـصر الزمان الذي يبرز بؤرة رئيسة في هذه القصيدة :

من بعد عام

عـ ـ ـف الحنين بخاطري فمضـ ـ ت أذ ـ ر ما كتبنا

استنطق الحرف الجميـــل و ـ ـــض العينين وهنا
وكـــأننـــي مازلت جنـــــ ـــــبك يا هلال وما برحنا
كف على الخصر الن ـ ل وساعـــد بالشعر يعنـــــى
شب الحنـــين بخافقـــــى فمضيت ألثم ما ـ ـ ـ ـا

ويقطع الـ شاعر هذا المـ شهد القـ صـ صي ليبدأ بمـ شهد آخر مـ ستعيناً بالـ سرد القصصي ومصـ راً إياه بالعبارة الشعرية ذاتها الموحية بدور عنصر الزمان في هذه القصة :

من بعد عام
أقبلت أهديه الســـــــــــلام وحدي وقد فجع الغرام
فجعتـــــــــه كـــــــــف لا تنـــــــــام
كف الزمان

ويمهد الشاعر لذروة الحدث في قوله على لسان بطلة القصة وروايتها :

" فإذا بعاشقة عـــلى كتف لعاشقها تميـــــل
وعيونها نحو الجدار تستنطق الاسم الجميل
وتقول يا جان العزيز ترى أنحلم أن نكـــون ؟
مثل الذين
حفروا على هذا الجدار
أسماءهم ، مثل الذين
خلدوا على مر السنين "

فيكون العا شقان اللذان رأتهما بطلة القصة شخصيتين ثانويتين تبدوان مثل مرآتين تنعكس من خلالهما شخصية بطلة القصة وتتكشف بهما البؤرة الرئيسة للقصـــيدة إذ تتفاعل بطلة القصـــة مع هذا الحدث الجانبي الذي شـــكله لقاء العاشقين فتقول :

((مثل الرصاص

خرق الحديث مسامعي ثل الرصاص

فإذا الدموع بمقلتي

وعلى ضمي ضحك عميق

مما يظن العاشقون))

ولا ريب في أن الشاعر حين تقمص شخصية تلك المرأة الأثيرة إلى نفسه وتحدث من داخلها فإنه اتخذ منها و سيلة فنية كي يعبر عن رؤيته هو لأوهام العاشـــقين وخيالاتهم العذبة إذ يتحدون موج الزمن عارم الذي لا مناص من انتصاره في آخر المطاف . ولا يخفى أن الشاعر في هذه القصيدة (رسالة من فينا) أفاد من الشـــكلين الحر وذي الشـــطرين وعلى بحر الكامل المذيل فضلاً عن تفعيلة الكامل المذيلة أيضاً كما في قوله (من بعد عام) مصفحاً عن دور عنصر الزمان في القصة وقد انساب الشكلان في يد الشاعر بحيث جريا في نهر قصيدته القصصية وتآزرا كي يعبرا عن طبيعة تلك التجربة التي خاضها الشاعر . ويعي الشاعر هذا التنوع في القوافي وحروف الروي (القاف، النون ، الميم ، اللام ، النون ، الصاد ، القاف ، النور) إذ يرتبط كل مشهد قصصي بحرف روي معين . ويفلت زمام القوافي بوعي في الشاعر

فيعدد حروف الروي قبيل خاتمة القصيدة وبما يتناسب مع تصاعد الأحاسيس وتأجج المشاعر ومن ثم الهدوء المشوب بالحزن والأسى . وهذا التنويع في الأوزان والقوافي يشبه الموسيقى التصويرية التي ترتبط بالمشاهد القصصية في الفيلم لروائي وينسحب هذا على قصائد قصصية أخرى للشاعر [٢] .

وربما ميز الشاعر حوار بطلة قصته الفرنسية (نيكول كاستان) [٣] عن حواره في القصيدة باستثمار الشكلين الحر وذي الشطرين ، تقول نيكول كاستان محاورة الشاعر وبأسلوب الشكل الحر وعلى تفعيله المتدارك :

((إسمي نيكول
وأبي كستان
وأجبت بهمس وحنان
ما أروع أن تهمس عينان
يا نجماً من جبل المرجان
يا كستان))

ويمسك الشاعر بزمام قصته فيكشف لنا عن تفاصيل الحدث الذي جمع بينهما عبر الحوار الخارجي وبأسلوب الشطرين حين يقول مشيراً إلى مكان اللقاء وعلى بحر لخفيف :

ومضينا لمشـــرب وغـــرقنـــا في حديث عن مـــوطن الأحباب
سألتني عن قمة الفكر في قـ و مـــي ذكرت الـ ـ دي والفارابي
فتراءت جذلى وذابت يـــداهـــا بين كفـــي كنفـــحـ ة الأ ـــاب
حدثيني يا حلـــــــوتي حدثيني عن عيون الأشعار عند الفرنجه

حدثيني فحدثت عن (دي فيـــ ـــني)رددت شعره بأعذب لهجه

ولحـ ـ ون منغمـــات وجـــــو شاعري يثير في الصخر مهـ ـ ه

ويعود الشاعر إلى حوار نيكول معه وهو حوار خارجي يعزز الأجواء الجميلة التي غمرت البطلين بحيث زالت كل الحواجز ما بينهما وانتشيا بالخ رة والشعر .

((قالت نيكول

والكأس الثالث في الدرب

الخمر ستسلبني لبي

الخمر ستغمض لي هدبي

في الدرب

يا نيكول

سأغرد شيئاً من شعري

لو ذقت الطيب من خمري

همست كستان

من شعرك

مرحى بالخمر مع الشعر))

وحين يـ صوغ الـ شاعر حواره الذاتي فإنه يعرج على ـ ذ صر الزمان حيث يسعى الشاعر إلى أن يتسابق مع الزمن كي يستقطر الساعات والدقائق الثمينة التي تجمعه مع تلك الفتاة الفرنسية الجميلة إذ يقول :

((وتلاقت شفا هنا في نعيم شاعري والليل يطوي جناحه

قتل ا ـ ل أي . ـ م عظيم ضاع مني إذ شق عنه صاحبه))

وهو ينبئ بذلك عن قرب خاتمة ق صته التي يحلو له أن ينهيها بال شكل الحر وأن يخفت صوت نيكول كاستان ويعلو صوت حواره مع ذاته، وتتسارع جمله الشعرية منسجمة مع تصاعد أحساسيه وسرعة السائق الذي يسرع بهما، لذلك تبدو تفعيلة المتدارك وإيقاعاتها الراقصة مناسبة تماماً فضلا عن الضربات السريعة القوية لحرف الباء التي خلقت مهاداً إيقاعياً ملائماً لتلك اللحظات :

((الفجر تثاءب في هدبي
والسائق يسرع بالركب
وإلى جنبي
ثغر من إبداع الرب
أمتص شذاه في الدرب
والسائق يمضي في وثب))

إن هذا التناوب بين تفعيلة المتدارك وبحر الخفيف أفاد سياق القصة حيث ميز بين الم شاهد القـ صـ صية فـ ضلاً عن هذا التنويع الوا ضح في القوافي إذ انعكس إيجاباً على أجواء القصة داخل القصيدة فبدت شيقة خفيفة الظل .

ويطول بنا المقام لو استعرضنا كل قصائده القصصية التي طوت على قصة مقاربة لمثل هذه القصص التي تتخذ شكل تجربة مع فتاة جميلة يتعرف عليها الشاعر فيعجب بها أيما إعجاب وينقل لنا الأجواء المكانية والزمانية التي جمعتهما وتنتهي القصة بنهاية تلك التجربة [٤]

وتتميز إحدى قصائد الشاعر وهي قصيدة عابد البدن بأنها تكاد تكون حواراً ذاتياً محضاً منذ استهلالتها التي لم يشأ أن يصدرها بمقدمة نثرية كما هو شأنه في كثير من قصائده وحتى خاتمتها التي يصوغها على هيئة تساؤل يخز إحساس القارئ فيشارك الشاعر أحاسيسه الصادقة ، إذن فقصص الشاعر عبر قصائده ذاتية في معظمها ، ويكون الشاعر بطلها وراويها في الوقت ذاته بيد أنه قد يصوغ قصصاً أخرى ذات طابع موضوعي بمعنى أن الشاعر لا يكون بطلها بل هو الراوي حسب كما في قصيدته (رسالة من لاجئ فلسطيني) [٦] إذ يستهلها الشاعر بمقدمة نثرية تتضح من خلالها شخصيات القصة "من وحي رسالة لاجئ فلسطيني إلى أبيه في صفد، أذاعتها إذاعة فلسطين يوم ٨ ١٩٦١ يلتمسه فيها أن يخبرهم عن مصيره المجهول منذ الكارثة " . علماً بأن أسلوب الرسائل أحد وسائل السرد القصصي والروائي ، فلقد سرد كثير من الروائيين رواياتهم بهذا الأسلوب مما لسنا بصدد التفصيل فيه ، ونعود إلى قصيدتنا حيث بدأ بحوار الابن مع أبيه فيفصح الحوار المتصل للابن عن عنصري الزمان والمكان في قوله :

((ويا أبي
رسالتي إليك ، يحملها الأثير
رفافة العبير
تسأل كيف أنت ؟ أين أنت ؟
عشر من السنين أو تزيد
مضت ونحن نجهل المصير

ويأكل الضياع والقلق

نفوسنا

وأنت في البعيد

في (صفد) كالصمت لا تحيد))

ويستعين الشاعر بأسلوب قصصي في إيراد الحدث الرئيس في القصة وهو ما يدعى بأ سلوب الارتجاع الفني Flash back إذ يعود إلى ما ضي الحدث وكيف وصل إلى نقطة البدء الحاضرة (الآن) في قوله :

((الكرمة المعطاء من بستاننا الجميل

لكم لكم أسمعتنا الكثير والقليل

عن أصلها عن ظلها الظليل

عن كرمها عن ذهب يسيل

أقسمت مهما كان لن تحول

عن فيئها

يا حافظ القسم

يا والدي يانفحة العبير في القمم))

مما يدل على أن المقاتل الفلسطيني كان فلاحاً يحب أر ضه ويرعى عطاءها ويلقن أبناءه حبه ، فلما سلبت منه لم يبق أمامه إلا أن يقاتل من أجلها ، وتبقى خاتمة القصة مفتوحة كي يشارك القارئ في افتراض خاتمتها وحدسها فمن المحتمل أن يكون بطلها قدمات خلال المعارك الطاحنة أو أنه يعيش الآز

ــ زمن كتابة القصيدة ــ غريباً في مكان ما في هذا العالم ، يتضح هذا عبر حوار الولد مع أبيه في قوله :

((فيا أبي لو كلمة

تقول كيف أنت ؟ أين أنت ؟

يا صامداً إلى الأبد

في مشرق الربيع في صفد

لو كلمة فتأنس القلوب

لو كلمة فتبرأ العيون من رمد))

وبهذا تبدو القصيدة دائرية إذ تنتهي من حيث بدأت في ذلك التساؤل المرير : كيف أنت ؟ وأين أنت ؟ وقد تكرر في بداية القصـــيدة وفي خاتمتها . ولكي تتسجم القصة المتضمنة في القصيدة مع موضوعها فإن غلالة من الحزن ترين عليها فضلاً عن أجواء القسوة واللا إنصاف التي تسود هذا العالم :

((ونحن في الرياح نمضغ المصير

في عالم يعيش مخدوعاً بلا ضمير))

ويسرد لنا الشاعر قصة طريفة يأخذ فيها دور الراوي إذ ينسبها إلى الطير في قصيدته (الطير القتيل [٧]) مستهلاً إياها بأجواء الحكاية الشيقة في قوله :

" في ليل كانون وموقـــدنا بصـ ـة الأحـ ـاب ـ ذلان

أشذاء شاي في مجامـــره وعلـــــى الجدار ترف نيران

مازلت أذكر قصة رسـ ت حتى كـــــأن القلـــــب آذان "

ويشوقنا الشاعر بذلك لمعرفة تفاصيل القصة التي يبدأ أسردها بما يقترب بعض الشيء من البوح الذاتي عاكساً إحساساته على بطلين من الطير ، أحدهما : الطير القتيل والآخر : أنثاه .

ويفصح الشاعر عن الحدث الرئيس في هذه القصة إذ يقول :

" ثم دوت إطلاقة من غريب ليس يدري ما قصة الأصفياء
وهوى طائر وهيض جناح طالما هز منكب الجوزاء
وانتهت قصة وصار عشاءً لفتى من مخيم .. الصحراء "

ويقع هذا الحدث وقوع الصاعقة على أنثى ذلك الطير فتستجيب للحدث استجابة لا نتوقعها من الطير الأعجم .

" ملأت بالصراخ قلب ـ وادي وضفاف الشطوط والا ـ اء
بزقاء يهز جنب الفضاء وعويل يهد قلب .. الا ـ اء
حرمت بالعويل أن يطرق ـ وم جفون الصياد في الظ ـ اء
تتـ ـ وى ذ ـ ا تلوى ذبيح وتنادي الأليف في بر ـ اء
وتكاد السـ ـاء تـ ـ ي علـ ـ ا بدموع من النجوم الوضاء "

ويفاجئ الشاعر قارئه بخاتمة القصة بعد أن يغير إيقاع القصيدة وقافيتها :

" مد الصباح جناحه فإذا عند الخيام من الهوى سُوَر
أنثاه قد حضنت بذ ـ ه والريش في الجذ ـ ن منتثر
ماتت على أشلائه ولهاً والحب يكويها .. ويعتد ـ ر "

ويختم قصيدته بالعبرة المستقاة من تلك القصة بقوله :

" ما أصغر الإنسان في نظري لو كان يعرف أمره البشر "

وهذا الانتقال من بحر إلى آخر في قصـــيدة الد ير القتيل مما يخدم ســـياق القـ صيدة القـ صـ صية وينوع أجواءها ، فهو يبدأ ببحر الكامل الأحذ ، ولكنه ينتقل إلى الخفيف ثم يعـ د إلى بحر الكامل الأحذ مرة أخرى . ومثل ذلك يقال عن القافية المنوعة إذا استثمر الشاعر ثلاث قواف " (النون والهمزة والراء) رغبة منه في التنويع والانتقال من مـ شهد قـ صـ صي إلى آخر حيث يقترن كل مـ شهد بقافية معينة ، وتـ صب قـ صة الطير القتيل في مـ صب القـ صص التي أسميناها بالقصص ذات الطابع الموضوعي إذ يرويها لنا الشاعر من غير أن يكون هو بطلها ، على أن هذا لا يعني بقاءه محايداً إزاء أحداثها بل إنه يتفاعل معها ويعـ ق عليها ويستقي منها العبرة المناسبة .

ومن القصص التي تأخذ طابع السرد الموضوعي عبر الشعر ما تضمنته قصيدة " حجز بقرة " [٨] إذ يرصد فيها الشاعر مأساة ذلك الفلاح المدين الذي حجز القاضي بقرته بحجة تحقيق العدالة فحرم أسرته منها وأودعه السجن في أجواء (السركال) والاقطاع وغياب العدالة .

وربما يكـ شف الحوار عن قـ صة طريفة تـ شبه الطرفة الـ شعبية إذ تنتهي بخاتمة مفاجئة غير متوقعة ففي قـ صيـ ته " أغنيتان نرويجيتان " [٩] يـ ستدرج الشاعر تلك النرويجية الحسناء إلى شباكه ــ وهما على ظهر سفينة ــ ويبهر ها بحواره الشيق وحديثه الساحر .

الشمس في جيبي فلا تقلقي

الشمس في جيبي

سأطلق الشمس من القمقم

إن شئت في الفجر

أوشئت في منتصف الليل

فالشمس في عبي

والشمس شرقية

في غير مامره

حجبتها عن لندن الساحره

إذ أخلفت حسناء ميعادي

فلتحذري يا برعم النروج

نسيان ميعادي !

ولا تنسى الحسناء النرويجية ميعاد الشاعر إذ تطل عليه في الموعد المحدد فيتألم الشاعر وتخيب آماله مع أنه يكاد يطير فرحاً حضورها . وتأتي لحظة التنوير التي تضـــيء هذه المفارقة في القصـــة وتهبها طابع الطرفة إذ يكون الشاعر في تلك اللحظات صريع دوار البحر وعلى ظهر تلك السفينة التي كانت تمخر البحر والتي احتضنت هذا الحدث فهي تمثل عنصر المكان في هذه القصة يقول الشاعر في خاتمة قصيدته :

" وتذعن الحلوة

لشاعر قد ألهم الغيبا

لساحر جاء من الشرق

وتسبل الطرفا

لكنني كنت صريع الدوار "

وتنحو ق صيدة غبية في باريس " [٠] هذا المنحى الطريف في خاتمتها . وفي ق صيدة " يازيد " [١] يجد الـ شاعر نف سه مع ثلاث عجائز في مق صورة واحدة ، وكان مسافراً في أحد القطارات . في حين احتضنت المقصورة المجاورة أحلى الصبايا . وفي ذلك يقول محاوراً ولده زيد :

" بعد الصبايا الرائعات أبوك يجلس والعجائز
لا شيء إلا العانسات وهن أشبه بالجنائز
والحسن نام جوارنا حجبته عن عيني الحواجز
يا زيد قد ماتت على شفتي رائعة الحوافز

ومثل ذلك يقال عن ق صيدة " سكراريو" [٢] التي يـ ستهلها بمقدمة نثرية يقول فيها " سكراريو فتاة أسبانية تنازعها شاعران عراقي وشامي في أسبانيا ثم ظفر بها العراقي لذلك يبدؤها الـ شاعر بقوله محاوراً الـ شاعر الـ شامي، وقد صرح الشاعر لي بشكل شخصي ن هذا الشاعر الشامي هو نزار قباني

أنت تنزو على الورق وأنا أرشف الشفق
ولشت ـ ـان بيننا بين ذاو ومؤ . ق
فاحس ما أنت محتس جرع الهم وا . ق

ويختم قصيدته من حيث بدأ إذ يؤكد المعنى السابق ويعززه في قوله :

مت بحزن إذا تشا واحس كأساً من الأرق
فلس ـرار نكهة هي كالمسك في الـ . ق
فاحترق في لظى الجوى واحترق بعد فاحترق

وفي قصيدتين قصيرتين للشاعر هلال ناجي نلمس منحى الطرفة أيضاً . ترد الأولى بأسلوب الحوار الخارجي بين الشاعر والقاضي الظالم [٣] وهو عنوان القصيدة حيث تنتهي بما لا نتوقعه من ذكاء القاضي وبما يؤكد رغبة الشاعر في استثارة أقصى السخرية منه . وفي الأخرى وقد جاءت تحت عنوان طريف هو " دنفش [٤] يقول الشاعر على لسان ذلك القاضي أنا دنفش

وإسمي في الورى دروش .

وهضم الحق من طبعي

وتحتي الظلم قد عشش

أناد نفش

أنا كركش

واسمي في الورى دروش

وقد أفاد الشاعر في هذه الوشوشة التي استثارها القاضي الظالم وهو يتحدث عن نفسه مشكلاً صورة كاريكاتيرية للشخصية الظالمة وهو ما وعاه الشاعر وقصده من هذه المقطوعة الشعرية .

ومن طريف حواره ما أجراه على لسان الطير أو الذئب وربما حاور الجمل في قصيدته "جمل [٥] إثر رؤيته له في حديقة الحيوان في فينا وحيداً غريباً حيث يقول :

((في وحدة قاتلة في مدرج الجبل

لا شمس لا رمال لا صحراء يا جمل

لا نور لا ضياء لا شيء سوى المقل

تجيء في تطفل كزائر .. طلل
لترقب الغريب
في المحبس الرهيب
لاناق لا حبيب
وأنت يا جمل
مغرورق المقل
حتى يوافيك الأجل
وا رحمتاه يا جمل "

يستثمر الشاعر بحر الرجز العريق في الشعر العربي كي يعبر عن إحساسه إثر رؤيته ذلك الجمل الوحيد الغريب ، وحين تتصاعد إحساسات الشاعر يغير البحر إلى مجزوء الرجز حيث الجمل القصـــ رة الموحية بديلة عن ذلك الخطاب الهادئ الحزين في بداية القـ صيدة فـ ضلاً عن تغيير القافية من اللام إلى الباء ثم العودة إلى اللام وتكرار ندائه للجمل ثلاث مرات " ياجمل ، ياجمل ، ياجمل " مما يـ شي بألفته لذلك الحيوان الأ صيل المرتبط بالإن سان العربي وبـ صحرائه وتراثه و و ما حدا بالـ شاعر إلى أن يكتب هذه القـ صيدة محاوراً الجمل الأعجم وعاكـ ساً عليه إحـ سا سات الغربة ويعزز الـ سكون الذي شمل كل قوافي القصيدة حالة السكونية التي يعيشها الجمل على أرض الغربة وفي ظل غياب الحيوية والحركة المرتبطتين بحضور الصحراء والشمس .

ويورد الـ شاعر حو ره مع الذئب في قـ صيدته " حديث مع الذئب [٦] في إطار قـ صة حزينة يثبت فيها الـ شاعر أن الجور جبلة في الإن سان وفطرة في

خلقه ، وهو يـ ستهلها بو صف حال امرأة بائـ سة ويعرج على عنـ صر المكان الذي حصلت على أرضه القصة بقوله :

" في ريفنا المغضي على جرحه عاشت مع الآلام في ـ دس
كانت تبيع الشوك أعوامهـــــا فعلّت البــؤس علـــى أكؤس
أحـــلامهـــا أن تقتـــي نعجـــة من صوفها تثري وقد تكتسي "

ويمهد الشاعر لحدثه الأساس بهذه الأبيات :

ذات مســـاء لـــونت شمســـه متن الربى فازدان في ملبس
علا صراخ من رعاة الفـــــلا عاث أبو سرحان بالأرؤس
وهبت القرية من فورهـــــــا تنظر ما كان من ا ـ س
يا ويل أحـــــــلام لهـــا بددت وسالت الأدمـــع للمعطـــس
الذئب لم يفرس سوى نعـ ـة وماتت الفرحة في الا ـ س "

وبهذه التفاصيل التي حصلت خلال هجوم الذئب يقنعنا الشاعر بحدثه الرئيس الذي يفضي إلى الحوار ما بين الشاعر و لذئب :

ساءلت ذاك الذئب في ـ ـ رة عن سر جور كان في الا ـ وس
أيسلب الجـ ـــــ ع أ ـ ـ ه أم ا ـ ا ـ ي ط ـ ك اله . س
من بين ألف من شياه ـ ورى واريت حلم المـ ـ ق الـ ـ . س
فلاح لي ـ ن خلف ـ ـ ه طيف أبتسام ـ ي ـ م أ . س
عتبك يا هذا على .. ـ ـ م شر ـ ي ـ ي ذ ـ ح الأ . س
تجوع أطفالي ـ ـ ا ـ ـ ل عنها وعني في الدجى الأ . س
وحين لم ألق ـ وى ـ ادر مستوحش الا ـ لاق مس . رس

آمنت بالـ ـور و ـالـ ـي و ـ ـت النعـ ـة ـ ـن أ ـ ـ ـس "

ومن الواضح إن الشاعر عكس على الذئب جور الإنسان ورمز لذلك الجور بالذئب لظالم فكانت هذه القصة وهذا الحوار . ويختم الشاعر قصته وحواره مع الذئب بالحكمة التي استقاها منهما في قوله محاوراً جل شأنه :

رباه يا خالق كل الورى فيم خلقت الجور في الأنفس ؟ "

وتتنوع حواراته فهي في كثير من الأحيان مع المرأة التي تثير إعجابه . و كن الشـــاعر قد يحاور ســـائق (الأوتوبيس) في قصـــيدته " لقاء العربية " [٧] كي يسرد لنا قصة لقائه بتلك الفتاة اللبنانية على مشارف أعلى جبل في ألمانيا .

وقد يحاور الشـــاعر المعتقدات والمعنويات كالأذان في قصـــيدة " أذان الفجر " [٨] ويحاور الصلاة في قصيدته " صلاة المغيب " [٩] . وبغداد في قصيدته بغداد [١٠] . وربما حاور الربيع او شتاء الصحاري أو مرقص النخيل أو الدانوب أو مشطه الأسود [١١] وهو يؤنسن هذه المعتقدات و المعنويات و الفصول والرموز التي ارتبطت بذكرياته وتراثه ويحاورها كـــــأنها أناسي يألفهم ويتوجه بالخطاب إليهم . وقد يتوجه بالحوار إلى أبنائه وبناته ، وربما ينسب إليهم حواراً معه على ألسنتهم [١٢] . وربما حاور النقاد مشيراً إلى أن النقد ينير درب المبدعين في قوله من قصيدته " النقاد والشاعر ": [١٣]

معاشـــــر النقـــاد يا مـــرحبا أنرتم الـ ـدرب ـ ـق ـ ـر ب

ينهل شعري من دمي كـ ـــا أعوزه ا ـ ـداد في . درب

معاشـــــر النقـــاد يا أنجمـــاً وقادة تضيء ... كالشـ ـب

لـــــن يبلـــغ الذروة مستنسر يحسب أن ا ـ د كا ب

ما زال هذا القلب رغم الشجى يؤمن با ـ د .. وبا ب

وبذلك يلخص الشاعر رؤيته للنقد عبر حواره هذا مع معاشر النقاد .

وآية ما ذكرناه في ســـطورنا الســـابقة أن الشـــاعر هلال ناجي كتب القصيدة القصصية مستثمراً القصة الطريفة الشيقة ومن المؤكد إن الحوار قد أخذ حيزاً كبيراً في مساحة قصيدته القصصية قياساً بعناصر القصة لأخرى، لذلك ا ستأثر دون سواه بهذه الدرا سة . وقد ك شف الحوار بنمطيه الخارجي والذاتي عن طبيعة ال شخ صيات المتحاورة ، ف ضلاً عن أنه قدم لنا جانباً من الأحداث ، يضاف إلى هذا أن الحوار في ديوان الشاعر خلق الأجواء المناسبة للقصة في قصيدته . وقد أداره الشاعر بمهارة ، ستثمراً شكل القصيدة الحرة تارة وشكل القصيدة ذات الشطرين تارة أخرى . وهو قد يكرر القافية الواحدة في القـ صيدة القـ صـ صية فلا تهتز أو تـ ضعف بين يديه نظراً لدربته الـ شعرية ومهارته وقد ينوع في القوافي ويعطي لكل مـ شهد قـ صـ صي قافية معينة وفي بعض الأحيان بحراً شعرياً آخر يـ ضفي حيوية في القـ صيدة وحركة تـ شوق القارئ فيتابع القـ صة في إطار القـ صيدة الـ شعرية . وإذا كان الحوار في كثير من الأحيان يدور بين الـ شاعر والمرأة التي تثير إ عجابه فإنه نأى عن الرتابة في عرض قـ صـ صه ، وربما لجأ إلى القـ صة الطريفة التي تـ شبه الطرفة الـ شعبية حيث تفاجئ لقارئ بخاتمة غير متوقعة تماماً . وليـ ست كل قـ صائده القـ صـ صية تتمحور حول ذاته بل إن الـ شاعر قد يبدو محايداً حين يـ سرد لنا بعض القـ صص ، ومنها ما أجراه على لـ سان الطير أو الذئب أو الجمل وربما

أن سن الـ شاعر المعتقدات والمعنويات والف صول وبعض الأمكنة والأ شياء وحاورها .

الهوامش :

* * أصدر الشاعر هلال ناجي المجموعات الشعرية التالية :
- ساق على الدانوب ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٥٩ .
- أغنية حزن إلى كركوك ، بيروت ١٩٥٩ .
- الفجر آت يا عراق ، دار الآداب ومكتبة النهضة ، بيروت وبغداد ١٩٦٣ .
- مرفأ الذكريات ، دار ا ندلس ، بيروت ١٩٦٤ .
- هذا جنى زرعك يا سامري ، دار الإرشاد ، بيروت ١٩٦٨ .
- ملحمة الوفاء ، دار الرسالة ، بغداد ١٩٧٦ .
- الكشف والبيان ، مطبعة الجلاء ، بغداد (دون تاريخ) .
- في خريف العمر ، تحت الطبع .

) أ.م . فورســـتر ، أركان القصـــة ، ترجمة : كمال عياد جاد ، مطبعة الوحدة ، القاهر، ١٩٦٠ ، ص ٣٦

) مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم الم صطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٩، ، ص ١١٢ .

) د. جلال الخياط ، الأصول الدرامية في الشعر العربي . دار الحرية للط باعة ، بغداد ١٩٨٢، ، ص ٧

) د. عز الدين إسماعيل ، الشعر أ. العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ودار الثقافة، ٣ بيروت ١٩٨١، ، ص ٣٠ .

) ينظر : الأخطل الصغير (بشارة عبد الله الخوري) ، شعر الأخطل الصغير ، دار الكتاب اللبناني ، ٢ ، بيروت ١٩٧٠، ، ص ٢٥٢ .

) ينظر : بدر شاكر السياب ، ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٥٠٩ .

) مرفأ الذكريات ، قصيدة لقاء في الغرب ، ص ١٦ .

) روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمة : د. محمود الربيعي ، دار المعارف بمصر ، ، ٢ القاهر، ١٩٧٥، ، ص ٤٤ .

) ينظر: جون برين ، كتابة الرواية ، ترجمة : ماجد ياســـين ، دار الشـــؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٣ ، ص ٧٨ . كما ينظر : د. طه عبد الفتاح مقلد ، الحوار في القصـــة والمســـرحية والإذاعة والتلفزيون ، مكتبة الشباب ، القاهر، ١٩٧٥ ، ص ٣٤٥ .

) ساق على الدانوب ، قصيدة رسالة من فينا ص ١٥٨ .

١) ينظر د . طه عبد الفتاح مقلد ، الحوار في القصة والمسرحية ... ص ٣٤٥ حيث يقف الباحث عند وظائف الحوار الثلاث التي وردت ضمناً .
٢) ينظر على سبيل الاستدلال : ساق على الدانوب ، قصيدة في مرقص النخيل ص ٩٤ وقصيدة سيذهب الجليد ص ١٦١ . وينظر كذلك : مرفأ لذكريات ، قصيدة نيكول كاستان ص ٢٣ .
٣) مرفأ الذكريات ، قصيدة نيكول كاستان ص ٢٣ .
٤) نفسه ، قصيدة لقاء في الغرب ، ص ١٦ وقصيدة حكاية من لندن ، ص ٣٠ وقصيدة الليلة الأخيرة ص ٤٥ ، و أغنيتان نرويجيتان ص ٤٩ . وتتكرر مثل هذه القصص في المجموعات الشعرية الأخرى.
٥) ساق على الدانوب ، قصيدة عابد البدن ص ١٠٨ .
٦) الفجر آت يا عراق ، قصيدة رسالة من لاجئ فلسطيني ص ٤٨ .
٧) نفسه ، قصيدة الطير القتيل ، ص ٩٨ .
٨) نفسه ، قصيدة حجز بقرة ، ص ١٠٠ .
٩) مرفأ الذكريات ، قصيدة (أغنيتان نرويجيتان) ، ص ٤٩ .
١٠) ساق على الدانوب ، قصيدة غيبة من باريس ص ٩٩ .
١١) نفسه ، قصيدة يازيد ، ص ١٧٦ .
١٢) في خريف العمر ، قصيدة سكراريو ، ص ٣٩ .
١٣) في خريف العمر قصيدة القاضي الظالم ، ص ٧٤ .
١٤) نفسه ، قصيدة دنفش ص ٧٤ .
١٥) ساق على الدانوب ، قصيدة جمل ، ص ١٨ .
١٦) الفجرآت يا عراق ، قصيدة حديث مع ذئب ، ص ٩٦ .
١٧) ساق على الدانوب ، قصيدة " لقاء العربيّ " ص ١٤ .
١٨) نفسه ، قصيدة " أذان الفجر " ، ص ٥٥ .
١٩) نفسه ، قصيدة " صلاة المغيب " ، ص ٧٣ .
٢٠) الفجرآت ياعراق ، قصيدة " بغداد " ، ص ١٥ .
٢١) ينظر على التوالي : ساق الدانوب ص ١٠٦ ، ص ١٢ ، ص ١٤ ، ص ١٠٤ ، ص ١٠٠ .
٢٢) ينظر على التوالي : الفجر آت ياعراق ، قصيدة يا ولدي ص ٣٣ ، إلى ولدي ثائر ص ٦١ رسالة من ابنتي ص ٢٧ رسالة إلى ابنتي ص ٣١ ونظير ذلك في المجموعات الشعرية الأخرى .
٢٣) الفجر آت يا عراق ، قصيدة "النقاد والشاعر" ، ص ٦٠ .

النسق السابع
الحوار في شعر هلال العامري

يعطي السياق الشعري للحوار طابعاً خاصاً يختلف بالضرورة عن دوره في الفنون المسرحية والقصصية ، وما من شك في أن الحوار يبدو عارضاً في القصيدة ، وقلما انتظم قصيدة بأكملها في حين أنه أساسي في فن المسرح والفنون القصصية عامة، وحين ينتقل الحوار من جنس أدبي إلى آخر فأنه لا يفقد وظيفته الرئيسة التي ينهض بها في فنون القصصية عامة . فهو بالدرجة الأساس يكشف عن أعماق الشاعر وطبيعة همومه وتطلعاته ولاسيما في نمط الحوار الذاتي الذي تتجلى وظيفته الرئيسة في تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها دون التكلم بذلك ء ى نحو كلي أو جزئي ... لأنه يقدم محتوى الوعي في مرحلته غير المكتملة قبل أن تتشـــكل للتعبير عنها بالكلام عن ق صد) وقد يتخذ الحوار الذاتي أكثر من مظهر فهو قد يبدو على شكل مناجاة لـ شخص آخر أو لمعنى من المعاني على أن تجري المناجاة داخل ذات الـ شاعر . وحين لا يؤدي حوار الذاتي ما يريده الـ شاعر فانه يلجأ إلى البوح بمعاناته في إطار ما يدعى بالحوار الخارجي Dialogue ') الذي قد يوجه لـ شخص أثير إلى قلب الـ شاعر أو إلى رمز من الرموز المحملة بالإيحاءات . وهو قد يظهر بأكثر من هيئة بدءاً بالبوح الهامس وانتهاء بالهتاف الصـــاخب الذي قد يتطلبه الـ سياق الـ شعري حين يحس الـ شاعر بأن الـ صوت الخافت في داخله لا يكفي لتغطية مـ ساحة إحـ سا ساتـ . وإذا شاء الـ شاعر أن ينـ سج قـ صة شعرية أو قـ صيدة ، فأن دور الحوار في هذه الحالة يقترب من دوره في فن

القصة عامة حيث يعطي صورة أكثر وضوحاً عن شخصيات القصة الشعرية [٢] ، ولذلك قيل عن الحوار الجيد بأنه (ذلك الطابع الذي يتســـق به الكلام بطريقة تجعله يثير الاهتمام ويستوفز لمشاعر باستمرار [٣] . وهذا يعني أن الحوار لا يقف عند حدود الكشف عن طبيعة الشخصية بل إنه يشيع الأجواء المناسبة لطبيعة القصيدة على أن يرد بشكل مكثف بحيث يؤدي دوراً فنياً دالاً .

ونادرا ما يأخذ الحوار في إطار القصيدة طابع الجملة الخبرية ذات الطابع التقريري إذ كثيراً ما يأتي على هيئة استفهام أو نداء أو سواهما من الصيغ التي تدخل في إطار ما يدعوه البلاغيون بـــــ (الإنشاء) [٤] حيث تدعو مثل هذه الأساليب القارئ إلى التفاعل مع أجواء القصيدة فضلاً عن أن الحوار الشـــعري يحظى بالصـــور الفنية التي قد يخلو منها الحوار في دائرة الفنون القصصية والمسرحية . ذلك أن الحوار الشعري جزء من نسيج القصيدة ولابد للشاعر من شموع الصورة الفنية يضيء بها جنبات قصيدته وأرجاءها .

ويمكن للحوار المصوغ صياغة شعرية أن يمنح إيقاعية مضافة لإيقاع القصيدة ، فهو بطبيعته ذو طابع صوتي يعزز الصورة الفنية ذات الطابع السمعي من جانب ومن الجانب الآخر فإنه يمكن أن يشيع الحيوية والحركية في غضون القصيدة وأن يكسر الرتابة ويؤدي إلى تنويع الأجواء وأساليب التعبير .

إن الحوار أداة فنية مهمة في يد الشـــاعر إذا اســـتطاع أن يفيد منها في القـ صيدة وبما يذ سجم مع أجوائها وتطلعـ ها ويبدو أن طبيعة بعض القـ صائد تفرض طابعاً حوارياً يلجأ إليه الـ شاعر بناء على سياق قـ صيدته . وهذا ما سنقف عنده عبر المجموعة الشعرية الموسومة " رياح للمسافر بعد القصيدة " للشـــاعر العماني هلال العامري حيث ســـتكون هذه المجموعة ميداناً تطبيقياً للحوار حين يأتي في سـ اق القصيدة الشعرية .

منذ عنوان قـصيدة " وللـشعر أهتف يا أيها الـشعر ") نلمس هذا الطابع الحواري الطاغي على أجواء هذه القصـــيدة ومنذ مقطعها الأول الذي يشـــكل استهلال القصيدة فإن الشاعر يحاور حلمه إذ يقول :

يجنح حلمي بعيداً
وأسأله مرة : ألا تستريح قليلاً
لأنصب من رغبتي خيمة للصباح ؟

حيث يتأنسن الحلم وأداة الشاعر في هذه الأنسنة هي الحوار الذي يتحول إلى قرينة ا ستعارية وفي إطار اللوحة الـ شعرية التي ير سمها الـ شاعر للحلم رغبة منه في إ شاعة أجواء الألفة والاذ سجام بينه وبين الحلم من جانب ومن الجانب الآخر الكـ شف عن هذا التـ ضاد الحاد بين الـ شاعر وحلمه إذ لا يريد حلمه أن يـ ستقر ، وبمجرد أن ينتهي التـ ساؤل يعود الـ شاعر إلى ذاته ورغبته في أن يهدأ قليلاً إذ إن طموحه وأمانيه التي عبر عنها لفظ (الحلم) لا تدعه يستريح . ويشي التساؤل بضيق الشاعر وبرحه بسبب من انطلاقة حلمه إلى آفـ اق لا حدود لها ، وهو ما أفـ صح عنه التجـ سيم الا ستعاري الذي أوحت به

لفظة (يجنح) وهي تـ سبغ على حلم الـ شاعر سمة الطائر الحر الذي يـ شق الفضـــاء ويقطع الآماد عبر الأفق اللامحدود ،وتعكس الخيمة هنا وقد وردت في غضون حوار الشاعر مع حلمه إيحاءات الراحة والحرية معاً ولذلك نتقاها الشـــاعر ولم يســـتبدلها بلفظ البيت الذي قد يبدو قيداً من نمط آخر، وما دام الشاعر يود أن يستريح من قيود الحلم وتحكمه ، وقد انتقى الصباح كي يحل في تلك الخيمة إيحاء بأن الشـــاعر يود لو يبدأ بداية أخرى غير التي بدأ بها حياته وهذا تماماً ما يوحيه الصباح الذي هو قرين الانبلاج و التجدد .

وفي المقطع السادس من قصيدة " وللشعر أهتف يا أيها الشعر " يحاور هلال العامري الـ شعر متخيلاً إياه صديقاً يعي همومه ويـ ستوعبها مـ ستثمراً عطاء التشخيص الاستعاري في قوله:

وللشعر أهتف ياأيها الشعر

يامنتهى نبضات التمرد

يا قمر العتمة الحالكة

يعكس الحوار هنا رؤية الـ شاعر للفن الـ شعري الذي يعني لدى الـ شاعر التمرد والتجاوز والانطلاق فضلاً عن أنه نبراس وقبس ومنار ، ويستقى هذا من صورتين شعريتين إحداهما تجسم الشعر قلباً بدلالة (نبضاته) وتحيله الأخرى (قمراً) لا تصـــمد الحلكة أمامه ، وهذا يعني ضـــمناً أن (هلال العامري) يؤمن برسالة الشعراء و الشعر وهذا ما يتأكد لنا في قصائد أخرى عبر هذه المجموعة الشـــعرية [1] ويؤدي لنا تكرار أداة النداء (يا) ثلاث مرات أكثر من هدف . ففي الوقت الذي يفرغ الـ شاعر فيها آهته وبما يـ سجم

مع صوت المد في آخرها ، فأنه يسبغ تنغيماً لا يخفى على السطور الشعرية الثلاثة .

ويأخذ الحوار طابعاً آخر في قصيدة " آية الحب ، آية الحياة ") إذ يكون حواراً خارجياً بيد أنه من طرف الشاعر فحسب إذ لا نسمع صوت الحبيبة في القصيدة حين يقول الشاعر في أول مقطعين له منه –

تكونين / أولا تكونين / ضرب من الغيب

سلسلة من غبار

وأحلام قافلة قد أناخت ركاب الكآبة فينا

ليعمرنا الصمت والخوف والانتظار

وإن شئت ألا تكوني لعيني أمنية من حياة

فكوني انبهار البحار بلؤلؤ قيعانها

وكوني ارتعاش الجنين

بأزمنة الموت والأنتحار

وكوني كما لموج

يغسل طهر الرمال

ويوقد أنفاسها للمحار

ينم المقطع الـ شعري الأول عن حيرة الـ شاعر وعن تداخل الهم الفردي مع الهم الجـماعي في ذا ته ،وليس أدل على ذ لك من لجو ئه إلى ضـــمير المتكلمين (فينا ، ليعمرنا) ونلمس منذ الـ سطر الـ شعري الأول طابعاً قدريا يـ سلس فيه الـ شاعر ؤ اده للغيب وتغلب عليه نغمة حزينة لا سيما أن الكآبة قد

حلت في أعماق الحبيبين ولا يبدو أنها ترغب في الرحيل بعيداً عنهما ، ويأتي الـ صمت والخوف والانتظار على هيئة قرائن أخر للكآبة الثقيلة ولا يـ ست سلم الـ شاعر لمثل هذه الأجواء بل يـ شرع بفتح النوافذ إيماناً منه بأن الـ ب قرين الحياة ورديفها ، وهو ما يستنتج من عنوان القصيدة (آية الحب ، آية الحياة) ولذلك يحشـــد مظاهر تزخر بالحياة أبرزها البحر الذي يســـتقر في أعماق الشاعر بوصفه عالماً يعج بالصور الحية ، لذلك لا يجد الشاعر قريناً للحبيبة أنسب منه يفتتح به حوار مقطعه الثاني ، وفي ذلك إشارة إلى إيمان الشاعر بغنى ذات الحبيبة وثراء أعماقها وهي إن عادت إلى ذاتها فإنها ســـتجد الخلاص من أجواء الكآبة والصـــمت والخوف والانتظار التي شـــهدناها في المقطع الأول ويتدرج في إقناع من يحب بضـــرورة التحدي لأزمنة الموت مســـتقيا من الجنين قدرته على الوعد , ارتباطه بالمســـتقبل ولفظ الجنين هنا يضمر أكثر من معنى ينعكس بصورة وبأخرى على هذا المقطع ومنها الخفاء والقدرة على النماء ويعود الـ شاعر إلى البحر كي يـ ستقي من موجه ة سيماً تشـــبيهياً للحبيبة مســـتفيداً من حركة الموج وحيويته ونقائه وقدرته على أن يشـــيع الحياة البهيجة المقترنة بوعود المحار حين تتغلغل ذرات الرمال إلى أعماقها فتلد اللؤلؤ النفيس .

ويمـ ضي الـ شاعر في انتقاء صور الحياة المقترنة بحـ ضور الحبيبة في مقطعه الثالث – وبما ينسجم مع البؤرة الأساس في هذه القصيدة وهي المستقاة من عنوانها (آية الحب ، آية الحياة) إذ يقول :

فما كنت يوماً سألتك أن تقنطي من هواي

ولا أن تعيشي مع اليأس والذكريات
لأني أحبك أغنية في شفاه الصغار
وأني أذكر أني عشقتك مثل الوجود
وأنك كنت أختصار النساء
وأنك كنت الصباح الجميل ، الجميل
وأنك كنت القصائد والشعر في كل دار .

وهنا ينطلق الشاعر من ذاته بدلالة ضمير المتكلم (كنت ، سألتك) وياء المتكلم (هواي) ويعزز هذه الذات عبر أسلوبي التكرار والتوكيد في (لأني، وأني ، أني) بعد أن بدأ قصيدته منطلقا من إحساسات الجماعة المعبر عنها بضمير المتكلمين . ويفيد الشاعر من أسلوب النفي في السطرين الشعريين اللذين استهل بهما هذا المقطع بهدف رفض مظاهر اليأس وغياب الحب الذي يعني لديه الموت على وجه الدقة إذ إن حضـــور الحب يعني حضـــور الحياة والدليل على هذا إضـــمامة الصـــور الشـــعرية التي تلت هذا الرفض للقنوط واليأس .ولذلك يقترن الحب بأغاني الأطفال القريبة من الفطرة الخيرة ، ويكون الحب مضـــاهياً لوجود الشـــاعر في هذه الحياة ، وأن الحبيبة تعني الخلاصة لنساء الأرض جميعاً .

وتتداعى الصور الشعرية على ذهن الشاعر ، وكلها استجابة لإحساسه بالحياة في ظل حضـــور الحب وبالموت في غيابه حيث تعني الحبيبة البدء والإشراق المتثلين بالصباح الجديد . وبقدر تعلق الشاعر بهذه الحبيبة فإنه يعشق القصائد والشعر . وهو يرى أن الشعر يساوي وجود الحبيبة إيماناً منه

بأن الشعر رسالة تحمل في طياتها الحب والحياة ويختم هلال العامري قصيدته (آية الحب ، آية الحياة) بأ سلوبه الذي يفتح كوة في الجدار الـ صلد مهما كان قا سيا و صفيقاً ينفذ في خلالها إلى الحياة تماما كما كان يفعل حين ينجح في إيصـــال حبه إلى من يحب حيث يخلص من الحصـــار الموحي بالضـــيق والاختناق .

وربما يخشى الشاعر الحوار وما يجره من عذاب إذ إن الحوار قد يرتبط بالأ سئلة الكبيرة المتوا صلة التي تلح د ى ذهن الـ شاعر إذ يقول في ق صيدته رياح للمـ سافر بعد القـ صيدة ٠) وهي التي ا ستأثرت بعنوان هذه المجموعة القصصية:

إليّ ببعض من الصمت
إن الكلام يثير السؤال وراء السؤال
ويولج قائله في دهاليز قعر الزنازين
يدخله في فيافي العذاب

ويأتي الكلام هنا رديفاً للحوار، ذلك أنه الـ سؤال تلو الـ سؤال مما يف ضي إلى ا ستفاقة الجراح، وربما جرت الأ سئلة إلى ما لا تحمد عقباه. في حين إن الصمت السلبي لا يثير المتاعب في ظل الظروف القاهرة التي يعيشها الإنسان العربي عامة ويتضـــمن هذا النص دعوة إلى حرية الرأي والتعبير اللذين لا غنى للطبيعة لبشرية عنهما وفي " قصة العاشقين في مرفأ الزمن" ٠) يتحول الحوار إلى متعة وبهجة تفضي إلى أن يتجاوز العاشقان حدود الحوار في قول الشاعر :

من الشبق المتوهج في الظلمة الدامسة
تجيء إليه تحاوره
تفتح القلب والشهوة الناعسة
تمزق حد الحوار
وتلغي القرار
وتقذفه في الحصار الذي يلتقي بالحصار .

إن المرأة في هذا المقطع الـ شعري تكتـ سب سمة التجديد المرتبط بالحب بو صفه قيمة عليا من قيم الـ شاعر حيث تقترن بالوجود وبالحياة المطلقة كما شهدنا هذا في قـ صيدة سابقة بل إنها هنا امرأة عابرة تظهر كومـ ضة برق خاطف وتغيب فلا تترك خلفها إلا كما يترك الحلم العابر، ولذلك فإنها تأتي من أعماق ظلمة دامـ سة تكمن في داخل النفس الإنـ سانية وتختفي بعد لحظات في الزوايا والطرقات فكأنها لم تظهر في حياة الشاعر.

وفي قصيدة " لعام مضى لعام جديد سيأتي " [١] يأخذ الحوار شكل البوح أمام الحبيبة التي تكون رديفة للحياة والضوء والخبز والزيت في قول الشاعر:

وأنت بعيني بريق البصر
وأنت حواري
ودفئي الذي أستظل به في ليالي المطر

ويفيد الشاعر من عطاء ثلاث حواس توغلت إلى نسيج صورته الشعرية الأولى: حاسة البصر إذ يقرن الشاعر الحبيبة ببريق بصره والثانية هي حاسة لسمع المستقاة من قول الشاعر (أنت حواري) حيث يسعى الشاعر إلى إمتاع

أذنه بصوت من يحب. ويأتي الدفء كي يؤكد حضور حاسة ثالثة هي حاسة اللمس . وحين يتلاحم تأثير ثلاث حواس فمعنى ذلك تكريس تأثير اللوحة الشعرية وتعزيز وقعها.

وفي قصـــيدة " تكوين للخليقة الأولى " [٢] يحضـــر الحوار كي ينتظم القصيدة كلها وهو يطالعنا عبر محاورة الشاعر لامرأة تبدو رمزاً للأنثى بوجه عام إذ يقول:

يا امرأة في كل الأزمان
هزي أرداف همومك هزاً
ودعيها تنساب بأرض النسيان

وكأن الرقص يعين تلك المرأة على أن تتخلص من همومها التي هي هموم الشاعر ذاته وقد أسقطها على تلك المرأة وتكمن ثنائية متضادة في قول الشاعر (هزي أرداف همومك هزا) إذ إن مثل هذه الحركة تشي بالرقص الموحي بالبهجة والحيوية في حين إنها ترد في سياق حزين وهي تستند الى الهموم في سياق الاستعارة المكنية التي تؤنسن الهموم وتهبها ما للإنسان من أعضاء وسمات .

وكما خاطب الشـــاعر المرأة فانه يحاور الوردة التي هي المرأة أيضـــا على الصعيد الرمزي وربما تكون قد سيماً رمزياً للحياة أو الطبيعة التي يلجأ إليها الشاعر حين تستبد به الهموم وتحاصره إذ يقول :

هبي يا وردة هذا الموج الدافق
واكسي الزبد المنشق بياضا

أو لوناً أحمر

أو أخضر

فالبحر له طبعان

حيث تقترن الموجة في مخيلة الشاعر بالوردة وهي وردة تكتسب لونها من لون الأفق وقد نسب لها الشاعر طبيعتين إحداهما : الثورة والتمرد اللذان اصطبغا باللونين الأبيض المرتبط بالزبد والأحمر الدال على الموت والمستمد من لون الشفق المؤذن بالغروب والأفول . والأخرى الحياة والطمأنينة اللتان عبر عنهما اللون الأخضر بإيحاءاته المفصحة عن النضارة والنماء .

وينسب الشاعر الحوار للماء إذ يقول:

" يقذفني الماء بعيداً

وبعيداً يقذفني

ويعود الماء ينادي

لن توقف ما يجري

لن توقف مكتوباً

في صفحات العمر المنسية

لن تقرأ أقدارك

في زمن يسحق فيه الإنسان .. "

وانتقاء الشاعر للماء محاوراً ينطوي على أكثر من دلالة ، فالماء رمز من رموز الحياة والخصب ، وصوته يشي بالعنفوان والحركة الدائبة لذلك يبدأ الماء حواره مع الشاعر بأن يفصح له عن طبيعة الحياة الجارية وأن الشاعر

لا يـ ستطيع إيقافها مع رنة حزن قدرية . ويمهد الـ شاعر لهذه المحاورة التي جرت بين الماء والـ شاعر بتكرار " يقذفني الماء بعيداً ، وبعيداً يقذفني " حيث يـشع بعد دلالي مفاده أن ـ ركة الماء المعبرة عن حركة الحياة هي التي تـ سير الشـــاعر فتقذفه بعيداً عن مجراها وأما البعد الآخر فإنه إيقاعي يهب المقطع الشعري ، قدرة مضافة على التأثير لا سيما أنه مستمد من حركة الماء الدائبة، وينطبق هذا تماماً على التكرار الذي ورد على لســـان الماء المؤنســـن وهو يخاطب الشاعر في سياق تشخيص استعاري ينتظم هذه اللوحة إذ يتكرر قوله (لن توقف) مرتين . ويعود إلى حرف النفي (لن) الذي يعني النفي المطلق في الماضي والحاضر والمستقبل كي يسنده إلى فعل آخر (لن تقرأ) إفصاحاً عن الا ستـ سلام والإحباط الذي يعيش فيه الإنـ سان في هذا لزمن الذي أدانه الشاعر .

وينتقي الـ شاعر رمزاً آخر من رموز الحياة ، وهو الـ صباح قرين البدء والميلاد الجديد ، فيســـند إليه حواراً مع الفجر الطالع في قوله : " والصـــبح ينادي أرملة الفجر الطالع " ، ومع أن الصباح والفجر يشيان بالتجدد والمسرة فإن الـ شاعر أوردهما في سياق كئيب إذ إن الـ صباح لا مكن أن يطل ما لم يحتـضر الفجر وهي صورة تتنا سب والسياق الـشعري الحزين الذي بدأت به القصيدة ،ومعنى هذا أن الجديد لا يأتي بالضرورة إلا على أنقاض قديم، وهذا هو شأن الحا ضر الذي لا يمكن أن يقبل إلا على أ شلاء ماض ينحـ سر.وكأن الـ شاعر ر صد حركة الحياة الدائبة عبر هذه صورة الـ شعرية ومن منظور داكن ويعود الشاعر العامري إلى الماء المكنى عنه بـ ــ (الأزرق) في قوله "

والأزرق يهذي : لن توقف ما يجري " إفصـــاحاً عن صـــوت جريانه الدائب الرامز لديمومة الحياة ومـ ضيها على هذه الهيئة وبقائها على ما هي عليه دون الانتباه إلى معاناة الإنســـان ، وينم الفعل (يهذي) عن عبثية الحياة وبلادة إحساسها حد الجنون المطبق المفضي إلى الهذيان على لسان رمز من رموزها (الماء) . وهو ما يـ ستثير أ سى الـ شاعر إذ يكرر هذه العبارة لن توقف ما يجري ثلاثاً ناسباً إياها إلى الماء الذي يبدأ بمناداة الشاعر ومن ثم بتكرار نداـ ه وبما يشبه الهذيان ، ولكن صوته يستحيل إلى هتاف:

ويظل الأزرق يهتف

" لن توقف ما يجري

لن توقف قدراً مكتوباً

في هذا الزمن المسكين

إذ يولد فيه المرء كسيئة تترعرع

تسقى بعمى الأيام

والكون ظلام

ظل يتلو ظلا

يمحو ظلاً آخر

ليظل العطش المتوارث في الإنسان

سمة الأزمان "

وبذلك يفيد الشاعر من ثلاث طبقات صوتية منسوبة للماء ومستوحاة من الأفعال (ينادي ويهذي ويهتف) وكأن النداء الذي علا به صـــوت الماء لم

يستجب له الشاعر فطفق الماء يكرر نداءه بصوت ، وحين ينتسب هذا الحوار إلى الماء سر وجود هذه الحياة وديمومتها فإنه لا بد أن يلمس كبد الحقيقة وأن يحيط بلغز الحياة وبذلك يكتسب حواره قدرة على الاقناع وهو ما يعيه الشاعر ويقصده وتظل النغمة القدرية ذاتها في (القدر المكتوب) الذي لابد أن يتحقق عبر سحق هذا الإنسان (السيئة) التي تكبر وتنمو إذ تسقيها الأيام العمياء . وهنا تسود العتمة أرجاء اللوحة فثمة أكثر من مستوى للون الأسود يستقى من العمى تارة ومن الظلام تارة أخرى . ولا يجد الشاعر أنسب من الظل يقرنه بالإنسان نظراً لوجوده العابر وتغيره و سرعة زواله فضلاً عن عتمة أيامه ولونه الداكن . وهذا الظل الرامز للوجود الإنساني يتبعه ظل آخر يسعى إلى محوه والحلول بديلاً عنه . ويظل الإنســـان في عطش دائم إذ لا يمكنه أن يرتوي من هذه الحياة المؤقتة العابرة ويمثل هذا المقطع الشعري ذروة إحساس الشـــاعر بالعتمة التي تلف هذا الكون وتشـــي بجمود الحياة وبلادتها وغياب إحساسها بأعماق الإنسان ومشاعره التي تذهب ، باء إثر اختفائه فرداً ليحل فرد آخر بديلاً عنه ، وهكذا إلى مالا نهاية .

وتأتي الإجابة من الطبيعة ذاتها على التســـاؤلات المريرة التي انطوت عليها هذه الســـطور الشـــعرية. وفي طليعة مظاهر الطبيعة يقف البحر الذي يؤنسنه الشاعر ويصغي لصوت هديره فإذا بالبحر يناديه .

" توجد منطقة يا هذا

لا تعرف مثواها

قد لامسها الطهر سنيناً

إذ غامت في عيني قابيل الذكرى

قم يا هذا وانصت

لصهيل الأمواه

فالأمواج تمسد خصلات الشاطئ

والطائر أدرك أين يحط وأين يغازل أنثاه .

وفيما جرى على لسان البحر من حوار موجه للشاعر ، يلوح بصيص ضوء ستنير به لاسيما أن البحر مكان مفتوح ولا منتاه ويمكن أن يضم بين حناياه أمكنة لم يطأها قدم إنسان لأن الإنسان في هذا المقطع الشعري يرد على أنه سليل الجريمة والخطيئة اللتين تتمثلان بشخصية قابيل . إذن لا بد من وجود بقعة طاهرة في هذا العالم يمكن أن تحتضن الشاعر فتخلصه من أحاسيس الاختناق من آثام الإنسان وشروره . ويمكن الخلاص هنا في مظاهر الطبيعة بعيداً عن وجود الإنسان وخطاياه . وها هو البحر يمضي في حواره محاولاً إقناع الشاعر بأن يقلع عن سكونيته وسلبيته وأن يستثمر عطاء حواسه أمام أفق البحر الممتد مصغياً لهدير الأواج المتجدد ، وقد قرنه بصهيل الخيول المفصحة عن الحركة السريعة والقوة والجمال . ويردف هذه الصورة الشعرية بما يعكس هذا الوئام حد العشق بين الأمواج والشاطئ . وفي الفعل المضارع (تمسد) أكثر من إيحاء فهو يعيد إلى أذهاننا حركة الماء الدائبة المتكررة وهو يغازل أرافل الشاطئ فضلاً عن هذا الامتزاج بين ثلاث حواس هي حاسة البصر وحاسة السمع وحاسة اللمس وقد اصطبغت بها هذه الصورة الشعرية وتتداعى إلى مخيلة الشاعر طيور البحر وهي تمارس

ع شقها للأمواج و ضوء الـ شمس وتوا صل حركتها وأغاريدها دون أن يعكر صفو حياتها شيء . إنها دعوة للـ ـ اعر كي يحيا ويتعلم من مظاهر الطبيعة المختلفة وإلا تخطاه الظل الآخر للإنســـان الآخر الذي يكمن خلفه ويتحين الفر صة كي يحل بديلاً عن كيانه ووجوده . وهذا على وجه الدقة ما يف صح عنه البحر عبر حواره مع الشاعر :

وأرى خلفك ظلاً لا يتوارى

حتى يمحو ظلاً آخر

ويأتي لمقطع الثامن والأخير من هذه القصـــيدة تكوين للخليقة الأولى على هيئة حوار ذاتي يـ شير إلى قناعة الإنـ سان بمـ صيره وا ستـ سلامه لقدره وبخلاف ذلك فإنه يخسر وجوده إلى الأبد .

وإذا كان لا بد من سطور أخيرة تختم بها هذه الدراسة التي انصرفت إلى الحوار في مجموعة رياح للمـ سا ر بعد القـ صيدة للـ شاعر هلال العامري فإن الحوار بدأ ملمحاً مهماً من ملامح القـ صيدة في هذه المجموعة . وهو أ سلوب فني يأتي في نـ سيج القـ صيدة مـ ضفياً عليها الحيوية والحركية ، والحوار قد ينتظم القـ صيدة كلها ويطبعها بطابعه وربما يكتفي بجانب منها فحـ سب ، ولا ريب في أن الـ وار حمل أفكار الشاعر واظهر أحاسيسه سواء أكان على هيئة حوار مع الذات أم على شكل كلام يجهد به الـ شاعر ويوجه إلى شخص أو معنى كالحلم والشعر أو شيء كالبحر والماء ولقد أجرى الشاعر الحوار على لـ سان الماء والبحر والـ صباح في سياقات شعرية مختلفة ،وجاء الحوار على أكثر ـ ن مســـتوى صـــوتي بدءاً بالمناجاة مع الذات ومتدرجاً في صـــيغته

المجهورة ما بين البوح والنداء صعوداً إلى الهتاف والصراخ وتشيع في حوار الـ شاعر أ ساليب النداء والا ستفهام والطلب والتوكيد والتكرار و سواها من الأساليب وبما ينسجم مع طبيعة القصيدة وأجوائها الحية .

الهوامش

- هلال العامري رياح للمسافر بعد القصيد؛ ٩٩٣ .

– روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة . ترجمة د . محمود الربيعي دار المعارف بمصر ، ، ٢ القاهر؛ ١٩٧٥ ، ص ٤٤ .

– مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ١١٠ .

– أورد الدكتور جلال الخياط مصطلح القصة الشعرية في كتابه الأصول الدرامية في الشعر العربي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ٩٨٢ ، ص ٧ . وأطلق الدكتور عز الدين إسماعيل مصطلح القصيدة القـ صـ صية في كتابه : الـ شعر العربي المعا صر ، قـ ضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العـ دة ودار الثقافة ، ط ٣ ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٣٠ .

– روجرم . بـ سفيلد (الابن) فن الكاتب المـ سرحي ، ترجمة : دريني خـ شبة ، دار نهـ ضة مـ صر ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ٢١٨ .

– ينظر : الخطيب القزويني الإيضـــــاح في علوم البلاغة ، تحقيق : د . محمد عبد المنعم خفاجي منشورات دار الكتاب البناني ط ٥ ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ٢٢٧ وما بعدها .

– هلال العامري ص ٥٣ .

– نفسه ، ص ٧٣ ، ص ٩٣ .

– نفسه ، ص ٨١ .

– نفسه ، ص ٨٧ .

٥ - نفسه ، ص ٩٥ .

١ - نفسه ، ص ١٠١ .

٢ - نفسه ، ص ١٠٧ .

صبري مسلم في سطور

- أنهى دراسته للبكالوريوس في قسم اللغة العربية / الجامعة المستنصرية عام ١٩٧٣ بتقدير جيد جداً ، وكان الأول على دورته ، وحصـــل على درجة الماجستير في موضوع (اثر التراث الشعبي في الرواية العراقية) من جامعة القاهرة ١٩٧٨ بتقدير جيد جداً وحصل على درجة الدكتوراه في موضوع : صورة البطل في الرواية العراقية (١٩٢٨ - ١٩٨٠) من جامعة بغداد عام ١٩٨٤ بتقدير امتياز .
- التحق بكلية التربية بجامعة الموصل بتاريخ ٢٥ / ١١ / ١٩٨٦ ، ومكث هناك اثنتي عشرة سنة ولغاية عام ١٩٩٨
- كانت ترقيته العلمية الأولى بجامعة الموصل من مدرس إلى أستاذ مساعد بتاريخ ٢٠ / ١ / ١٩٨٩ . وحصل من الجامعة نفسه على درجة الأستاذية في ٧ / ٠ / ١٩٩٥ .
- عمل أستاذا زائراً بكلية التربية أرحب للعام الدراسي ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ ، وعين رئيساً لقسم اللغة العربية في كلية الآداب / جامعة ذمار ثم نائباً لعميد الكلية ثم عميداً للكلية نفسها منذ عام ٢٠٠٠ ولغاية ٢٠٠٤ .
- قام بتدريس مواد متعددة لطلبة الدراســـات الأوّلية والدراســـات العليا (الماجستير والدكتوراه) منها : الأدب العربي الحديث (النثر والشعر) والنقد الأدبي الحديث والأدب المقارن ومنهج البحث الأدبي ، ومناهج النقد الأدبي ، والأسلوبية ، وعلم العروض. كما ناقش الكثير من رسائل

الماجستير والدكتوراه في جامعات بغداد والموصل وتكريت وعدن وحضرموت ، و أشرف على رسائل ماجستير منها (عناصر القصة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد) ، (بنية القصة العراقية القصيرة ٩٦٧ - ٩٨٠) و (رسم الشخصية في قصص عبد الرحمن الربيعي) و (عناصر القصة في شعر البردوني) و (أثر التراث الشعبي في الفن الروائي اليمني) و (المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير) و(المفارقة في قصص عبد الله سالم باوزير) ور سائل دكتوراه آخرها (البناء الـ سردي لقـ صص محمود جنداري) ويـ شرف حالياً على خمس رسائل في جـ معة ذمار (الشخصية التراثية في القصيدة اليمنية المـ عاصرة) و (صورة المرأة في الفن الروائي اليمني) و (عبدالعزيز المقالح ناقدا) و (التراث في شعر محمد عبد السلام منصور) و (البنية السردية في شعر محمد حسين هيثم) .

حازت دراساته النقدية على تكريمات منها:

- درع اتحاد أدباء الموصل ، الموصل ١٩٩٦
- درع مؤسسة منتدى المثقف العربي ، القاهر، ٢٠٠٤
- رأس لجنة تحكيم القـ صة والرواية في جائزة رئيس الجمهورية اليمنية / فرع ذمار ثلاث مرات وللأعوا، ٢٠٠٤ ٢٠٠٥ ٢٠٠٦
- عضو لجنة تحكيم السيرة القصصـ ية لجائزة الشيخة سا مة بن زايد ل نهيان ، أبو ظبي ٢٠٠٤

- شـــهادات تقديرية من جامعة ذمار ومن وزارة الثقافة اليمنية ومن اتحاد أدباء اليمن

صدرت له الكتب التالية :

- اثر التراث الـشعبي في الرواية العراقية ، المؤ سـسة العربية للدرا سات والنشر ، بيروت ١٩٨٠ .
- قـصص شعبية عراقية ،(بالا شتراك) ، جزءان ، مركز التراث الـشعبي لدول الخليج العربية ، الدوحا ١٩٨٨ .
- البطل المصـــلح في الرواية العراقية ، دائرة الشـــؤون الثقافية ، بغداد ٩٨٨ .
- الآفاق والجذور (فضاءات الأدب اليمني المعاصر) ، إصدارات اتحاد أدباء اليمن ، مركز عبادي للدراسات والنشر ٢٠٠٤ .
- النقد الأ سطوري والأ ساق الـ سردية والـ شعرية والمـ سرحية ، وزارة الثقافة ، صنعاء ٢٠٠٤ .
- السرد وهاجس الصوت الخاص ، رؤى وتقنيات ، الهيئة العامة للكتاب صنعاء ٢٠٠٦ .
- النقش المسحور ، إضاءات على السحر والأسطورة والفولكلور ، تحت الطبع ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء .

نشرت له عدة دراسات وبحوث منها :

- التوظيف الـ شعبي والأ سطوري في رواية ليس ثمة أمل لكلكامش ، مجلة الطليعة الأدبية عدد شباط ، بغداد ١٩٧٩ .

- توظيف التراث الشـــعبي في رواية أم إيشـــين ، مجلة التراث الشـــعبي (محكمة)، العدد الرابع ، السنة الثالثة عشرة ، بغداد ١٩٨٢
- القصص الشعبي والتحليل المورفولوجي ، مجلة التراث الشعبي (محكمة) ، العدد الثالث ، بغداد ٩٨٥ .
- المعتقدات الشعبية في مروج الذهب ، مجلة المأثورات الشعبية (محكمة) ، العدد الأول ، الدوحة ١٩٨٦ .
- توظيف القصص الشعبي في الرواية العربية ، مجلة المأثورات الشعبية (محكمة) ، العدد الحادي عشر ،الدوحة ١٩٨٨ .
- نقد الفن الروائي والتراث الشعبي ، مجلة دراسات عربية (محكمة) ، العدد العاشر ، بيروت ١٩٨٨ .
- الاتجاه التاريخي في ثلاث روايات ، مجلة دراســـات عربية (محكمة) ، العدد الثاني ، بيروت ١٩٨٩ .
- الوحدات الوظيفية لمنهج بروب في الفن الروائي ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية (محكمة) العدد ٣٣ ، الكويت ١٩٨٩ .
- دراسة تحليلية لرواية الشاهدة والزنجي ، مجلة دراسات عربية (محكمة) ، العدد التاسع ، بيروت ١٩٩٠ .
- المنهج الأسطوري في دراسة الفن القصصي ونقده ، مجلة الأقلام ، العدد ١ و ١٢ ، بغداد ١٩٩٢ .
- المونتاج في الفن الروائي ، مجلة دراسات عربية ، (محكمة) الأعداد ٨ ، ٩ بيروت ١٩٩٣ .

- المأثورات الشعبية في شعر شاذل طاقة، مجلة دراسات عربية ،(محكمة) العدد ٩ ، ١٠ بيروت ١٩٩٤ .
- التراث الشعبي في مجموعة آثار على نافذة ، مجلة الفن والتراث الشعبي ، (محكمة) ، العدد الرابع ، رأس الخيمة ١٩٩٧ .
- الحوار في نص شعري معاصر ، مجموعة بانتظار الشمس أنموذجا ، مجلة المنتدى ، عدد يونيو ، دبي ١٩٩٨ .
- الحوار في الحكاية الشعبية ، مجلة المأثورات الشعبية (محكمة) ، العددان ١، ٢، الدوحة ١٩٩٨ .
- السحر بين المعتقد الشعبي والمنظور العلمي ، مجلة الفن والتراث الشعبي (محكمة) ، العدد السابع ، رأس الخيمة ١٩٩٩ .
- صورة البطل في ملحمة جلجامش ، مجلة المأثورات الشعبية (محكمة) ، العدد ٨، الدوحة ٢٠٠٠ .
- رسم الشخصية في رواية موسم الهجرة الى الشمال ، مجلة المنهل السعودية ، العدد ٥٧٠ ، جدة ٢٠٠٠ .
- التراث الأسطوري منهجاً نقدياً ،مجلة تراث ، العدد ٧ ، أبو ظبي ٢٠٠١ .
- الفن القصصي في اليمن ، مجلة اوان ، العدد ٢ ، البحرين ٢٠٠٢ .
- تقنية العنوان في القصيدة القطرية ، مجلة الجسرة ، العدد ٥ ، الدوحة ٢٠٠٣ .
- فن الطرفة عند الجاحظ ، مجلة تراث ، العدد ٦، أبو ظبي ٢٠٠٣ .

- المنهج الاجتماعي في الخطاب النقدي البحريني ، مجلة ثقافات ، العدد ٥ ، جامعة البحرين ٢٠٠٣ .
- المهاد الشعبي لفضاء السرد القصصي ، مجلة الفن والتراث الشعبي ، (محكمة) العدد ١٦ السنة ٨ ذو القعدة ١٤٢٤ ، يناير ٢٠٠٤ .
- جذور النقد الاجتماعي في عيار الشعر لابن طباطبا ، مجلة جذور ، العدد ١٦ ، السنة السابعة ، جدة محرم ١٤٢٥ ، مارس ٢٠٠٤ .
- الذسق الحكائي في القصة الخليجية المعاصرة ، مجلة الرافد ، العدد ٨٢ ، الشارقة يونيو ٢٠٠٤ .
- السرد بوصفه حاملا لشعرية النص ، مجلة الرافد ، العدد ٨٦ ، أكتوبر ، الشارقة ٢٠٠٤ .
- الحوار في شعر البردوني ، مجلة الثقافة ، عدد ٧٦ ، صنعاء ديسمبر ٢٠٠٤ .
- وجهة نظر الراوي في مجموعة الغرفة المغلقة ، مجلة الرافد ، العدد ٨٩ ، الشارقة يناير ٢٠٠٥ .
- حي بن يقظان بين الفضاء السردي والإهاب الشعري ، مجلة الفن والتراث الشعبي (محكمة) ، عدد ١٨ ، رأس الخيمة يناير ٢٠٠٥ .
- الإيقاع في مجموعة أوتار للشميري ، مجلة الفن والتراث الشعبي ، العدد ١٩ ، السنة العاشرة ، رأس الخيمة يوليو ٢٠٠٥ .
- خالد الرويشـــان والوردة المتوحشـــة ، مجلة دبي الثقافية ، عدد ٧ ، دبي ديسمبر ٢٠٠٥ .

- قراءة في كتاب حركة اللغة الشـــعرية ، مجلة علامات ، المجلد ١٥ الجزء ٥٧ ، جدة رجب ١٤٢٦ ، سبتمبر ٢٠٠٦ .
- هاجس التجريب ووعي المغايرة في القصيدة التسعينية اليمنية ، مجلة الرافد ، العدد ٩٧ ، الشارقة ، ديسمبر ٢٠٠٥ .
- الســـندباد والمســـرح اليمني ، مجلة دبي الثقافية ، العدد ٨ ، دبي يناير ٢٠٠٦ .
- محاكمة ليلى العثمان سيرة ذاتية أم رواية ؟ ، مجلة الكويت ، العدد ٢٦٨ ، الكويت فبراير ٢٠٠٦ .
- إسماعيل فهد إسماعيل وريادة أسلوب تيار الوعي ، مجلة الكويت ، العدد ٢٧٥ ، الكويت سبتمبر ٢٠٠٦ .
- الســـومري وتقنية الوصـــف ، مجلة دبي الثقافية ، العدد ٩ ، دبي فبراير ٢٠٠٦ .
- حورية العاشق والمنظور الشعري ، مجلة دبي الثقافية ، العدد ١٠ ، دبي مارس ٢٠٠٦ .
- رؤية للفن المســـرحي في الإمارات ، مجلة دبي الثقافية ، عدد ١٣ ، دبي يونيو ٢٠٠٦ .
- حز القيد للروائي العماني محمد العريمي وثقافة التغيير ، مجلة دبي الثقافية ، العدد ١٦ سبتمبر ٢٠٠٦ .
- الرؤيا وآفاقها الترميزية في الخطاب السردي ، مجلة ثقافات ، العدد ١٨ ، جامعة البحرين ، خريف ٢٠٠٦ .

- البطولة في ملحمة جلجامش ، قراءة في التقنيات ، مجلة جامعة ذمار للدراسات والبحوث (محكمة) ، العدد الرابع ، ذمار ، يناير ٢٠٠٧ .
- التشكيل السردي في القصيدة التسعينية وما بعدها في اليمن ، مجلة جامعة ذمار للدراســـات والبحوث (محكمة) ، العدد الخامس ، ذمار ، مارس ٢٠٠٧ .
- الأدب المقارن ونبض العصر ، مجلة البيان ، العدد (٤٤٤) ، الكويت ، يوليو ٢٠٠٧ .
- المنظور الشعري في كتاب الأصدقاء ، مجلة الثقافة ، العدد ٢٩) ، صنعاء ، يونيو ٢٠٠٧ .
- هل الأسلوبية منهج نقدي ؟ ، مجلة دبي الثقافية العدد ٢٦) ، دبي ، يوليو (تموز) ٢٠٠٧ .
- الرواية اليمنية الرائدة (ســـعيد) وثقافة التغيير ، مجلة دبي الثقافية العدد ٢٨) ، دبي ، سبتمبر (أيلول) ٢٠٠٧ .
- تقنية الاستهلالة والخاتمة في نص عماني معاصر ، مجلة البيان ، العدد (٤٨٠) ، الكويت ، نوفمبر ٢٠٠٧ .
- رواد النقد الســـردي العراقي ، مجلة دبي الثقافية ، العدد ٢١) ، دبي ، ديسمبر (كانون الأول) ٢٠٠٧ .

العنوان الحالي :

- مكتب بريد ذمار ص ب 7016 ذمار / اليمن
- البريد الالكتروني : wejdan @ y.net.ye

- هاتف المنزل : 00967 6 511259
- الموبايل : 00967 711997295

Curriculum Vitae (C.v)

Professor : Sabri Muslim Hammady

Head of Arabic Department , Faculty of Arts , Thamar University , Yemen .

Academic Qualifications :

- He got his B.A in the Arabic Department , Mustansirria University in 1973 with very good grade , and he was the first among his colleagues .
- He got his M.A From Cairo University in 1978 with very good grade in his thesis entitled :
  " The Influence of the Folk Lore on the Iraqi Novel ".
- He got his Ph.D in 1984 from Baghdad University with excellent grade in his thesis entitled :

" The Hero in The Iraqi novel (1928- 1980) "

Positions Held :

- He joined the faculty of Education , AL- Mawsel University as a lecturer on 25/11/1986 and stayed there unitl 1998.
- He was Promoted to Assistant Professor on 30/11/ 1989 in Al- Mawsel University .
- He was Promoted to Professor from the same university on 27/6/1995.
- He worked as visitor in the faculty of Education in Arhab , Sana'a University in 1999- 2000

- He was oppointed as Chairman of Arabic Department , Faculty of Arts , Thamar University in 2000 – 2001 .
- In the same year , he was appointed as Vice dean and then the dean of the same faculty until 2004.
- He Taught a number of courses for students of B.A , M. A and ph.D , for instance :
  - Modern Arabic Literature (Prose & Poetry) .
  - Modern Criticism
  - Research Methodology
- He also discussed a number of M.A and ph.D researches in the following universities :
  - Baghdad
  - Al- Mawsel
  - Sana'a
  - Aden
  - Hadhramoot
- He supervised a number of M.A and ph.D researches.

Some of the M.A researches are :

  - Narrative Elements in modern poem
  - The Structure of Iraqi short story 1967 – 1980
  - Characterization in Abdulrahman AL-Rubai's Stories
- The last Ph.D research was , " Narrative Technique in Mahmoud Jindari's Stories " .
- He is now supervising five M.A researchers , three in Thamar Unirersity , " Narrative Elements in Yemeni Al-Baradooni's poetry" , Folk Character in Modern Yemeni

poem “ , and “ The Influence of the folk Lore on the Art of Yemeni Fiction ” , and two in Hadhramoot University “ Narrativ perspective in Bakatheer’s Fiction ” , and “ paradox in the stories of Abdullah Bawazeer ”.

- He has published a number of researches and articles in the Arabic Magazines.
- He has been awarded rewards for his critical studies , some of them are:
  - The Accolade of Educated Arab Forum , Cairo 2004.
  - He has been chosen as a member of the committee of evaluting novel and story for the presidential prize – Thamar , for three years.
  - He has been appointed as a member of the committee of evaluting the fiction career for the prize of Sheikh Salamah Bin Zayed al Nahian , Abu Dhabi 2004.

Book Published:

- He has published the following books :
  - The influence of the folk Lore in the Iraqi Novel , The Arabic Institute for studies and publishing , Bayroot 1980 .
  - Folk Iraqi stories (participant) two vollumes , The centre of Gulf countries Folk Lore , Dawha 1988.
  - The Heroic Hero in Iraqi Novel , Department of cultural Affairs , Baghdad , 1988 .

- Horizon and Roots (The Space of modern Yemeni Literature) , Yemeni writers' union , Abbadi center for studies and publishing , yemen 2004.
- Mythical criticism (A study of poetic and prose Achievement) , Ministry of culture , Yemen 2004.
- Narration and the Echo of the special voice , General Staff of Book , Yemen 2005 for studies and publishing.
- Magic Script , Abbadi centre for studies and publishing , Yemen 2006

- Address:
- Post Office Box 87016 Thamar , Yemen
- Email : wejdan@y.net.ye
- Telephone : 00967 6 511259
- Mobile : 00967 711158584 / 00967 711997295

Dialogue Contexts in Literary Speech

The first chapter of this book deals with the dialogue contexts reflected in the narrative arts as in The Night Bird's Longings by the Iraqi novelist Mahdi Essa Al-Saqer.

But the dialogue in the tale has been clearly shown in The Tale of Kaleelah and Dimna by Ibn Al-Moqafa and the folk Qatari tales , and some what in the play of the Syrian dramatist Haitham Alkhawaja, The Net, in which the fourth context is found.

The second chapter includes the dialogue contexts in the poem. There are seven contexts relying on poetic samples belonging to different Arabic countries as Yemeni poets , Abdullah Al-Baradoni , Zaid Al-Moushki , Abdulwali Al-Shamiri and Hassan Al-Sharafi ; The Jordan poet , Mustafa Wahbi Al-Tal (Arrar) ; the Iraqi poet , Helal Naji , and the Omani poet , Helal Al-Amiri.

The aim of choosing those poets is to have a complete picture of the dialogue's technique on the levels of theory and practice side by side:

Particularly when practice contains different literary arts. So , the writer sets the title " Dialogue Contexts in Literary Speech " for this book to discuss the topics mentioned above.