٧

الصورة السرديّة الحواريّة
قراءة في شعر الشماخ بن ضرار الذبيانيّ

م. د. جمال فاضل فرحان
مديرية تربية الانبار

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي-الجامعة العراقية
كلية التربية للبنات

ملخص

تهدف هذه القراءة إلى تقفّي أثر التقنيّات السرديّة في شعر الشَّماخ بن ضِرار الذبياني، متتبعةً الصورة السرديّة الحواريّة فيه؛ بغية دراستها، وتحليلها، والكشف عن فاعليّتها على مستوى اللغة: مبينين وظائفها المتنوعة من جهة، ومستوى الوصف وفاعليته كآلية بارزة في هذه الصورة من جهة أخرى. وهذا كلّه بعد دراسة تقنيّات الصورة السرديّة الحواريّة في هذا الشعر عبر التركيز على مركزيّة السارد المتكلّم، وبناء الشخصيّات، ومستويات الحوار من (ديالوج، ومونولوج). وتكمن أهميّة هذه القراءة في إلقاء الضوء على أبرز التقنيّات السرديّة في شعر شاعر اسلامي قديم من مثل الشماخ، تطاول الزمن بعداً بينه وبين هذه التقنيات، التي تعد وليدة وقت ليس ببعيد عن حاضرنا، لتردم هوة الزمن، وتطبق الحديث على المغرق في القدم.

كلمات مفتاحية: الحوار ، السرد ، شعر ، الشماخ بن ضرار ، قراءة .

Abstract

The purpose of this reading is to trace the techniques of narration in the poetry of Al-Shamakh bin Dirar Al-Zubayani, following the narratives of the narratives in order to study them, analyze them and reveal their effectiveness at the level of the language, showing its various functions on the one hand and the level of description and its effectiveness as a prominent mechanism in this picture. All this after studying the techniques of narrative narrative image in this poetry by focusing on the centrality of the narrator speaker, and the construction of personalities, dialogue levels of dialog and monologue. The importance of this reading is to shed light on the most prominent narrative techniques in the poetry of an old Islamic poet such as Al-Shamakh. Time flies a long distance between these techniques, which are born not far from our present, to fill the gap of time, and apply the talk on the drowned in the foot.

مقدمـــة

الحمدُ للهِ فاتحةُ كُلِّ خيرٍ وتمامُ كُلِّ نعمةٍ، أحمدُهُ سُبحانَهُ، وأُصلّي وأُسلّمُ على خاتمِ الأنبياءِ والمُرسلينَ، مُحمّدٍ صلّى اللهُ عليهِ وعلى آلِهِ وصَحبِهِ الطيبينَ الطاهرينَ، وبعد...

فقد شهدت الأنواع الأدبيّة عبر الحقب التاريخيّة المديدة تطوراً ملحوظاً، ونمواً يضارع نموّ الكائن الحيّ، وحياةً تشبه حياته؛ من طفولة، وشباب، وفتوة، وشيخوخة. ولعلّ أهم ما يميّز هذه الحيوات هو قدرة بعضها على التمرّد والثورة، وكسر الجليد والحدود، إذ وسّعت تخومها، واستعارت من غيرها ميزات وخصائص، واستحوذت عليها، لنشهد ميلاد حياة جديدة دون مفارقة النوع الأصلي. وهذا ما حدث مع الشعر الذي طالما اتسم بالغنائيّة والذاتيّة؛ إذ استعار من الأنواع السردية تقنيات استثمرها في بناء جسده النصيّ اللغويّ، فخرج بلبوس ممتع،وشيّق، وجديد.

وتكمن أهميّة هذا القراءة في إلقاء الضوء على أبرز التقنيّات السرديّة، في شعر شاعر اسلامي قديم من مثل الشماخ بن ضرار الذبياني، تطاول الزمن بعداً بينه وبين هذه التقنيات التي تعد وليدة وقت ليس ببعيد عن حاضرنا، لتردم هوّة الزمن، وتطبّق الحديث على المغرق في القدم، عبر استجلاء هذا التوظيف الذي حقّق قدرًا عاليًا من العمق الفني، وساهم في خدمة التجربة الشعرية إلى حدٍّ بعيد. ومن ثَمّ تهدف هذه القراءة إلى تقفّي أثر التقنيّات السرديّة في شعر هذا الشاعر، متتبعةً الصورة السرديّة الحواريّة فيه؛ بغية دراستها، وتحليلها، والكشف عن فاعليّتها على مستوى اللغة: مبينين وظائفها المتنوعة من جهة، ومستوى الوصف وفاعليته كآلية بارزة في الصورة السرديّة الحواريّة من جهة أخرى. وهذا كلّه بعد دراسة تقنيّات الصورة السرديّة الحواريّة في شعر الشماخ عبر التركيز على مركزيّة السارد المتكلّم، وبناء الشخصيّات، ومستويات الحوار من (ديالوج، ومونولوج).

وتعود أهم أسباب اختيار هذا الموضوع؛ لجدّته، وأهميّته، ومتعة تطبيق الجديد على القديم. كما أنّ المدونة المختارة تحتاج إلى قراءة من هذا النوع؛ فشعر الشماخ قُرِأَ من جوانب مختلفة قديمًا وحديثًا إلّا أنّ هذه القراءات أغفلت تناول هذه الصورة، فآثرنا قراءته قراءة جديدة علّها تميط اللثام عن هذا الاستعمال في شعره خاصة، وفي الشعر العربي القديم عامة. وقد اعتمدت هذه القراءة في معالجتها لهذه الصورة على المنهج الوصفي التحليلي، كما أفادت من المناهج النقدية الأخرى من مثل (نظرية التلقي والتأويل).

ختامًا أقول: إنّ هذه القراءة هي محاولة جادة ومخلصة تطمح إلى خدمة تراثنا الأدبي، بما تيسَّر من أدوات البحث الحديثة، وهي محاولة اجتهد فيها الباحث قدر الإمكان، غير أنّه لا يدعي لها الكمال؛ لأنّ الكمال لله وحده، ومن ثَمّ فما كان فيها من توفيقٍ فمن الباري وحده، وما كان فيها من خللٍ وتقصيرٍ، فمن نفس الباحث، والحمد لله رب العالمين..

التمهيـــد

أولاً:- عتبـــة تعريفيـــــة.

أ-السرد لغةً: جاء في لسان العرب أنّ (سرد) تفيد معنى تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متسقاً بعضه في أثرِ بعض، وسرد الحديث ونحوه بتحريك الحرف الأوسط: إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه.. وترد كلمة السرد بمعنى النسيج[١].

ب-السرد اصطلاحاً: يعدّ السرد أو القصّ فعلاً يقوم به الراوي أو السارد منتج القصة، وهو فعل حقيقيّ أو خياليّ تأتي ثمرته الخطاب، ويشمل السرد عامةً مجمل الظروف المكانيّة، والزمانيّة، والواقعيّة، والخياليّة التي تحيط به، فالسرد إذاً على وفق هذا المفهوم عمليّة إنتاج؛ يمثّل فيها الراوي دور المنتج، و يمثل فيها المروي له دور المستهلك، أما الخطاب فيمثل دور السلعة المُنتجة[٢].

وفي العموم يُتفق نقديّاًعلى أنّ مفهوم السرد يستوعب أشكالاً عديدة من الممارسات والتجليات النصيّة، ويشمل تسميات عديدة ألحقت بتلك الأشكال، وفي مختلف الحقب. إنّه يرصد الظاهرة في مجملها، ويسعى إلى الإحاطة بمختلف حيثياتها وملابساتها. ووفقاً لذلك سيكون قادراً على أن يضع القراء أو المتلقين في إطار توظيفه التوظيف المناسب لفهم الظاهرة بصورة أوضح[٣].

ج-الحوار لغةً: جاء في لسان العرب: الحَوْر أي الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، حار إلى الشيء وعنه حَوْراً ومَحارةً وحَوراً رجع عنه وإليه. والمُحَاوَرَةُ: المُجَاوَبَةُ والتّحاوُرُ: التّجاوبُ، وتحاوروا تراجعوا الكلام بينهم[٤].

د-الحوار اصطلاحاً: هو حديث معلن أو مضمر بين طرفين أو أكثر يلجأ إليه المتكلم ليعبّر من خلاله عمّا يعتمل داخله من جوانب شعوره الداخليّ أو أفكار تجول في خاطره، أو يحاكي واقعه، ويبيّن معاناته بطريقة فنيّة إبداعيّة مؤثّرة[٥]. وبعبارة أخرى: هو تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، أو هو نمط من التواصل يتبادل ويتعاقب الأشخاص من خلاله على الإرسال والتلقي[٦].

هـ- الصورة السرديّة الحوارية: هي صورة تقوم على تقنيّات السرد، وتتكئ على عناصره في صياغة نسيجها الكليّ، وتشييد بنائها العام، يعمد إليها المبدع بوصفها إجراء لغوي، ووسيلة فنية، وغاية إنسانية، تستدعي حدس وأفق الانتظار، وتفصح عن قدرته الإبداعية في بناء نصّه الأدبي[٧].

وقد تساوق الاتكاء على الصورة السرديّة الحوارية في مجال الرواية والشعر على حدّ سواء؛ إذ لم تعد هذه الصورة حكراً على القصّ عينه بعد اختراق الأنواع الأدبيّة لحدودها والثورة عليها، بل شملت الشعر أيضًا.

ثانيًا- الصورة السرديّة الحواريّة والشعر العربيّ القديم:

إنّ الإرهاصات الأولى لعلاقة السرد بالشعر قديمة جداً؛ إذ نلمسها منذ الأوديسة، والإلياذة،

والإنياذة، وأسطورة الخلق البابليّة، ونشيد الإنشاد، لترسم القواسم بين السرد والشعر بالسردية والغنائية بالقصّ والشعر[٨].

ولا تخلو القصيدة العربية القديمة من بنية سردية تتكئ على المنطق القصصي، وإن كانت القصة – نفسها– لم تكن مقصودة في النص كتقنية إبداعية، بل تجلب في سياق شعري؛ لنقل صورة الحدث نقلاً غنائيًّا، يتفق ومنطق البنية الشعرية العربية، ومن ثَمّ لا نذهب بعيدًا إذا قلنا بأنّ الأسلوب القصصي في الشعر العربي قديم كقدمه؛ فقد لجأ إليه الشعراء الجاهليون والإسلاميون في مواطن منه صارت تقليداً درج عليه الشعراء[٩].

وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكّر هنا أنّ البنية السردية القائمة على الحكي والحوار قد تردّدت في قصائد عمر بن أبي ربيعة بكثافة، فشكّلت أفقاً سرديًّا يميط اللثام عن مواقف وأحداث متنوعة، مما يشير إلى تغيير جلي في بنية الخطاب، الذي شهد تحوّلاً من الغنائيّة المفرطة إلى السرديّة، وأصبحت مستويات البنية النصيّة أكثر ثقافة، وتنامياً، وحركةً[١٠].

ودليل كثرة الاتكاء على السرد في الشعر ما ينصح به ابن طباطبا؛ إذ يرى أنّ على الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعره، أن يدبّره تدبيراً يسلس له القول معه، ويطّرد فيه المعنى، فينصحه –مثلاً – بأن يختار بناء شعره على وزن يحتمل أن يحشي بما يحتاج إلى اقتصاصه، بزيادة من الكلام يخلط به، أو نقص يحذف منه، ويُذكّر –فضلاً عن ذلك– بأهميّة أن تكون الألفاظ المزيدة غير خارجة عن جنس ما يقتضيه بل تكون مؤيدة له، وزائدة في رونقه وحسنه[١١].

المبحث الأول
تقنيّات الصورة السرديّة الحواريّة في شعر الشماخ

١– مركزيّة السارد المتكلم في الحوار:

إن الحوار في القصيدة إنّما هو حوار تقني يشي بإبداع، وينم عن رؤية عميقة في تقليب تصاريف النفس[١٢]، وهذا الحوار قد يسيطر عليه السارد المتكلم، بوصفه الراوي العارف بكلّ شيء، وهو ما نجد له أمثلة كثيرة في شعر الشمّاخ، من ذلك قوله[١٣]:

أَلَا ناديَا أظعَانَ ليلَى تُعَـرِّج
فقـد هِجْـــنَ شوقاً ليتَـهُ لَمْ يُهَيَّـــجِ
أقـولُ وأَهْـلي بالجِـنابِ وأَهْلها
بِنَجْدَيـنِ لا تَبْعَد نوَى أُمِّ حَشْـــرَجِ
وَقَـدْ يَنْتَئي مِنْ قد يطولُ اجتماعُـــهُ
ويَخْلِـــجُ أَشْطَانَ النَّوى كُلَّ مَخْلَـجِ
كِنانِيَّـةٌ إلّا أَنَلْـهَا فَإِنَّـــها
على النَّأْي مِنْ أَهـلِ الدَّلالِ المُوَلَّـجِ

فمنذ مطلع النص يسيطر الشاعر على وجهة الحوار، ويقبض على دفّته، ثمّ يجرّد من نفسه شخوصاً، يوجّه إليها الحوار؛ ففي هذا التجريد يطلب من المخاطب أو المخاطبَين أن يناديا أظعان ليلى التي هيّجت الشوق: (ألا ناديا أظعَانَ ليلى تُعَرِّج فقد هِجْنَ شوقاً ليتَهُ لم يُهَيَّج). ويتابع الحوار وهو القائل

والموجه للخطاب والكلام: (أقولُ وأهلي بالجنابِ وأهلها بنَجْدَينِ لا تَبْعَد نَوَى أُمِّ حَشْرَجِ)، ليرسم عبر هذا الحوار الفضاء المكاني الذي يضمّ أحداث السرد، ويحدّد موقعه(=الجناب)، والحبيبة (=نجدين)، داعياً بألّا تبعد، ويسرقها منه النوى. وفي قوله:(وَقَدْ يَنْتَئي من قد يطولُ اجتماعهُ ويَخْلِجُ أَشْطَانَ النَّوى كُلَّ مَخْلَجِ)، يبعد من طال الاجتماع به، وينتزع الحبال ويجذبها. ويبيّن في: (كنانيّةٌ إلّا أَنَلْهَا فَإِنَّها على النّأْي من أهل الدّلالِ المُوَلَّجِ)، بأنّ هذه الكنانية التي سينالها هي من أهل الدلال. ومن هذا النص يلحظ القارئ سيطرة صوت واحد على الحوار فيه، وهو صوت السارد المتكلّم الذي هو هنا الشاعر. ومن ذلك أيضاً اخترنا قوله[١٤]:

تُعارِضُ أسماءُ الرِّكابَ عَشِّيَّةً
تُسائِلُ عن ضِغْنِ النِّساءِ الطَّوَامِحِ
وماذا عَلَيْها إنْ قَلُوصٌ تَمَرَّغَتْ
بِعِكْمَيْنِ إذْ أَلْقَتْهُما بالصَّحَاصِحِ
فَإِنَّكِ لو أُنْكِحْتِ دارَتْ بكِ الرَّحى
وَأَلْقَيْتِ رحْلي سَمْحَةً غيرَ طامِحِ
ولَمْ أَكُ مِثلَ الكاهِلِيِّ وعِرْسِهِ
سَقَتْهُ عَلَى لوحٍ دِمَاءَ الذَّرَارِحِ

ففيه نلحظ ثمّة صوت واحد، هو صوت الشاعر الذي هو هنا السارد المتكلّم في المونولوج الذي يسرد فيه لنا من خلاله أحداثاً، ويصوّر ردود أفعاله، وانفعالاته بدقة.

هذا النوع من النصوص إنما هو في الحقيقة لا يُعنى باللغة بصورة مباشرة على أنّها أداة للشعر فحسب، إنّما بوصفها وسيلة للتوصيل أيضًا، إنّ اللغة -هنا- تقابل في حياديتها الشريط السينمائي[١٥]، وكأننا أمام عرض لمشاهد متتالية متسلسلة، يرميها السارد المتكلّم الراوي (=الشاعر) إلى أفق المتلقي، فيضيف عنصر الإثارة والتشويق، ويدخل القارئ في أتون المشهد، وصلب عملية البناء النصيّة، وإعادة تركيب وترتيب العناصر، وتخيّلها في عملية معقدة مركبة تضفي متعة التجربة الأدبية وتهبها للقارئ والشاعر في آن.

فلو تأملنا المشهد الأول لوجدناه يصوّر امرأة اسمها (أسماء) من قبيلة امرأته تعترض ركبه فتسأله عن أخبارها وقد انتشر خبر أذيّته لها، وهنا يصف الشماخ زوجته بـ(ضغن النساء الطوامح)، أي بأنّها ناشز تطمح لغيره: (تُعارضُ أسماءُ الرِّكابَ عَشِّيَّة تُسائلُ عن ضِغْنِ النِّساءِ الطَّوامِحِ). ثم يتابع المونولوج رسم انفعاله وردة فعله من دهشة، وحنق من تدخل هذه المرأة فيما لا يعنيها -من وجهة نظره- وماذا يعنيها إن امرأة نشزت، وأدّبها زوجها، جعل تمرّغ الناقة الشابة بالعدلين اللذين يشدّان إلى جانبيّ الرحل مثالاً للأمر الذي لا يضرّ بها، ومن ثم لا يعنيها أن تهتم به: (وماذا عليها إنْ قَلُوصٌ تَمَرَّغَتْ بِعِكْمَيْنِ إذْ أَلْقَتْهُما بالصّحَاصِحِ).

ويتابع الشاعر حواره ويوجهه إلى أسماء: فلو دارت بها الرحى، وتزوجها، لانقلب حالها وتغير، ولاستقبلت بيت الزوجيّة في رضا وإقبال، دون أن تنازعها نفسها إلى النظر إلى غيره، بقوله:(فَإِنَّكِ لو

أُنْكِحْتِ دارَتْ بكِ الرَّحى وَأَلْقَيْتِ رحلي سَمْحَةً غيرَ طامِحِ). ويتابع سرد الأحداث، ويضرب مثلاً الكاهليّ الذي سقته امرأته على عطش دماء الذرارح السامة، نافياً أن يكون مثله: (ولم أَكُ مثلَ الكاهِلِيِّ وعِرْسِهِ سَقَتْهُ على لوحٍ دماءَ الذَّرَارِحِ). وهكذا لانسمع في النص برمته إلّا صوت المتكلّم السارد سواء في مونولوج أو خطاب، مما يدلّ على مركزيّة السارد المتكلّم فيه.

ومما يذكرنا هنا أنّ الشعر في كنهه ذاتيّ وإنْ لم يكن بالمطلق، والحقّ أنّ الذاتيّ في الشعر يشي بالموضوعيّ، كما أنّ الموضوعيّ يدلّ على الذاتي ويتضمّنه[١٦]. والعلاقة بين الذاتيّة والموضوعيّة في الشعر إنّما هي نسبية؛ فليس هناك ذاتيّة مطلقة عند الشاعر، ولا موضوعيّة مطلقة، بدليل أنّنا نجد القصيدة الغنائيّة حتى بمظاهرها القديمة، تستوعب كثير من العناصر الموضوعية، والقصصيّة، والملحميّة[١٧].

٢- بناء الشخصيّات الساردة في الحوار:

يعمد الشاعر إلى الاتكاء على تقنيّة الحوار لرسم ملامح شخصيّات ما، توجّه الأفعال السرديّة، وتتحكّم بها أو لها تأثير ما مباشر أو غير مباشر. وتتنوع هذه الشخصيات وتتعدّد تبعاً للمزاج الفنيّ للشاعر أو الكاتب عامّةً. ومن الشخصيّات التي نجدها في شعر الشّماخ، التي رسم ملامحها عبر الحوار بوصفها تقنيّة سرديّة رئيسة في نصّه، هي:

أ-بناء شخصيّة المتكلّم: إنّ الكشف عن الأحاسيس الداخلية للشخصيّة التي تتولى الحديث أو فعل الكلام، ورفع الحجب المسدولة على عواطفها، تجاه ما تمرّ به من حوادث أو اتجاه الشخصيّات الأخرى، وموقفها منها، من أبرز خصائص تقنيّة الحوار على صعيد توظيفها السرديّ، وهو ما يسمى بالبوح أو الاعتراف، بشرط أن يكون عفويّا ومن دون تكلّف أو تصنّع[١٨]، وهذا يسهم في رسم ملامح الشخصيّة، أو يرفع اللبنة الأولى في بناء الشخصيّة الذي تتممه تقنيات الوصف. مثال ذلك اخترنا من شعر الشّماخ[١٩]:

فَادْفَعْ بِأَلْبَانِها عنكُم كما دَفَعَتْ
عَنْهُم لِقَاحُ بني قَيْسِ بن مَسْعُودِ
إِنِّي امرؤٌ من بني ذُبيانَ قد عَلِمُوا
أَحْمِي شَرِيعَةَ مَجْدٍ غَيْرَ مَوْرُودُ
معي رُدَيْنِيٌّ أقوام أَذُودُ به
عن حَوْضِهم وفَرِيصِي غَيْرِ مَرعُودِ
أنا الجِحَاشِيّ شَمّاخٌ وليس أبي
بِنِخْسَةٍ لِنَزِيعٍ غيرِ مَوجودِ
مِنْهُ نُجِلْتُ ولم يُوشَبْ بِهِ حَسَبِي
لَيًّا كَمَا عُصِبَ العِلْبَاءُ بِالعُودِ

في الحوار الذي أنشأه الشاعر مع مخاطب هو هنا المهجو؛ يسرد سلسلة من بنيات أو ثيمات تتراكم لترسم ملامح شخصيّته، وهو المتكلّم المسيطر على دفّة الحوار؛ فالمتكلّم الشاعر: (إِنِّي امرؤٌ من بني ذُبيانَ)، هو شخص من قبيلة ذبيان هذا أول ما يريد الشاعر من المخاطب أن يعيه جيداً، وهذه بدورها علامة تجرّ معها سلسلة دلالات إلى حقل المعنى.

ثمّ تأتي العلامة الثانية: (أَحْمي شَرِيعَةَ مَجْدٍ غَيْرَ مَوْرُودُ)، أي أنّه شخص مميّز من بني ذبيان، فهو شخصيّة فذّة، تذود عن حمى القبيلة، وتحمي مجدها، وتحفظه من الضياع.

وبعد ذلك تأتي العلامة أو الثيمة الثالثة: (معي رُدَيْنِيٌّ)، فهذه الشخصيّة -إذاً- فذّة مهمّة تحمي مجد القبيلة، وفوق هذا وذاك يحمل صاحبها رديناً، إي هو فارس معه سلاحه متأهّب للذود عنها: (أَذُودُ به عن حَوْضِهم)، ليحمي الحمى والدار، وهو -من بعد- شجاع :(وفَرِيصي غيرِ مَرعُودِ)، لا يعرف الخوف.

ويتابع الشاعر سرد الصفات التي توضح معالم شخصيّته: (أنا الجِحَاشِيّ شَمَاخٌ)، فهو جحاشيّ نسبه خالص ومعروف إلى جدّه جحاش. وفي قوله: (وليس أَبِي بِنِخْسَةٍ لِنَزِيْعٍ غيرِ مَوجودِ)، يوضح فيه أنّ ليس نسبه بمطعون؛ فليس أبوه ابن زنية، ولا غريب يجاور القبيلة شأن المهجو: (الربيع بن علباء). هو -أيضًا- لوالده وجدّه صريح النسب لم يختلط: (منه نُجِلْتُ ولَمْ يُوشَبْ بِهِ حَسَبِي). وملتصق بنسبه، مشدوداً إليه كما تشدّ العِلباء على العود: (لَيَّا كَمَا عُصِبَ العِلْبَاءُ بِالعُودِ).

ب-بناء شخصية المخاطب: يمكن من خلال الحوار بناء شخصية المخاطب أيضاً، وذلك بذكر شيء من صفاته أو اسمه وغيرهما، ومن خلال الاسم الصريح -على سبيل المثال- نستطيع تلمس المفاتيح الأولى لهذه الشخصية، والولوج في عالمها الذي يضفي حسّاً مميزاً على الحدث عامةً، ناهيك عن قدرته على التعبير عن ذاتيتها، وخصوصيّتها، وكيانها الاجتماعي[٢٠]، من مثل قول الشمّاخ[٢١]:

تُعارِضُ أَسْـــمَاءُ الرِّكـابَ عَشِيَّـةً
تُسَائِلُ عن ضِغْنِ النِّـسَاءِ الطَّوامِـحِ
وقالـتْ: شـرابٌ باردٌ قـد جَدَحْتُـهُ
ولم يدْرِ ما خَاضّتْ لهُ بالمَجَادِحِ
أَأَسْـمَاءُ إِنِّي قـد أتانـي مُخَبِّـرٌ
بِضَيْقَةَ يَنْشُو منطِقاً غـيـرَ صالحِ
بَعَجْـتُ إليه البطـنَ ثمّ انْتَصَحْتُـه
وما كُلُّ من يُلْقَى إليـهِ بِصَالحِ
وإِنّي لَمن قـومٍ على أَنْ ذَمَمْتِهم
إذا أَولَمُـوا لم يُولِمُوا بالأَنافِحِ
وَإِنّـكِ من قومٍ تَجِـنُّ نِسـاؤُهُم
إلى الجانِـبِ الأَقْصى حَنينَ المَنائِـحِ

إذ يوضح لنا الحوار في هذا النص شخصية المخاطب؛ فهو -أولاً- امرأة تعترض ركب الشاعر، ويزداد تحديدها أكثر بذكر اسمها(=أسماء)، وهي من بني سليم، اعترضت طريق الشماخ؛ لتسأل عن صاحبتها التي هي زوجة الشماخ، التي سيوضح لنا السرد عبر تقنية الحوار أنّ هذا الأخير قد آذاها وضربها فوصل الخبر إلى قومها.

وتقول المرأة -وهي هنا امرأة الكاهليّ الذي سقته السمّ- أنها خلطت الشراب بالسم وهو لا يدري ما قد فعلته من خلط السم، وتحريكه: (وقالتْ: شرابٌ باردٌ قد جَدَحْتُهُ ولم يدْرِ ما خَاضّتْ لهُ بالمَجَادِحِ).

ويتابع الشاعر حواره ليخبر (أسماء) أنّه قد

أتاه رجل ينشر أخباراً قبيحة، ويشيع كلاماً مرذولاً: (أَأَسْمَاءُ إِنّي قد أتاني مُخَبِّرٌ بِضَيْقَةَ يَنْشُو منطِقاً غيرَ صالحِ)، فبالغ في نصيحته حتى قبل النصيحة :(بَعَجْتُ إليه البطنَ ثمّ انتصحته).

ثم يوضّح الشاعر جوانب أعمق من شخصيّة المخاطب (=أسماء)، إذ يتابع سرده عنها بقوله: (وَإِنّكِ من قومٍ تَحِنُّ نِساؤُهُم إلى الجانِبِ الأقْصى حَنينَ المَنائحِ)، ليشنع -هنا- بها وبقومها، ويؤكد أنها من نساء قوم (بني سليم)، اللاتي لا خير فيهن، وودهن مبذول للغرباء دون الأقارب؛ فهن كالناقة أو الشاة التي تُعيرها غيرك ليحتلبها ثمّ يردُّها إليكَ.

وإذا كانت من مزايا الحوار أنّه يمكن كشف الكامن تحت ما هو ظاهر، والخفي تحت ما هو واضح[٢٢]، فإنّ هذا ما وجدناه في الحوار السابق؛ فقد أوضح الظاهر أموراً خفيّة، وقصصاً وحقائق عن شخصية المخاطب، اكتفى الشاعر بالإشارة إليها، فتكشّفت عنها الحجب، واستحضرت إلى أفق الوعي؛ سواء قصة الكاهليّ الذي قتلته امرأته بالسم، ونفي الشاعر عن نفسه أن يكون مثله: أي أنّه هو الفحل الذي يربّي امرأته الناشز ويؤدّبها، وليس كالكاهليّ الذي استطاعت امرأة أن تنهي حياته. أم تعميمه الحكم: أنّ لا ود لنساء بني سليم للأقارب، وهو أمر يرمي به زوجته أولاً، ثم جميع نساء القبيلة من باب التبرير المبطن لضربها وتأديبها.

ج-بناء شخصيّة الغائب: في الواقع إنّه إذا لم تُعرّف الشخصيّات جيداً بحيث يمكن للقارئ مشاركتها مشاركة وجدانيّة، فلن يعبأ بما يحدث لها[٢٣]، وهو ما فعله الشماخ في بناء شخصياته المختلفة؛ فهو لم يكتفِ باستعمال هذا الأسلوب في بناء شخصيّة المتكلّم والمخاطب فحسب، بل وفي بنائه لشخصيّة الغائب أيضًا، ومنه اخترنا قوله[٢٤]:

تَقولُ لها جاراتُها إذْ أَتَيْنَـــــهَا
يَحِق لِلَيْلى أنْ تُعَـانَ وتُنْصَرا
يَغَـرْنَ لِمِنْهَاجٍ أَزالَـتْ حَلِيْلَها
غَمَامَـــةُ صيْـــفٍ ماؤُها غيرُ أَكْـدَرا
تقــولُ وقد بَلَّ الدمـوعُ خِمَارَها:
أَبَـى عِفَّتي ومَنْصِبـي أَنْ أُعَـيَّـــرا

إذ يرسم الحوار لنا مشهداً ديناميكيًّا تظهر فيه مجموعة نسوة يتحلقن حول ليلى، مبادرين إيّاها بالقول أنّها حقيقة بالعون والنصر. والشخصيّات -في هذا الحوار- كلّها غائبة، فيما تعيّنت شخصيّات المحاورات فقط؛ بوصفهن جارات ليلى: (تقولُ لها جاراتها إذ أَتَيْنَها)، اللاتي ذكرهن دون تفصيل يوضّح ماهيّتهن؛ ذلك لإهمال الشاعر لهن، كونهن شخصيّات هامشيّة غرضها المساهمة في رسم ملامح الشخصيّة الأبرز (=ليلى). وعبر ذكر الاسم الصريح لهذه الشخصية يبدأ تحديد كيانها، وماهيّتها؛ فالاسم يشي بصاحبه، ويدلّ عليه، ويعبّر عنه، ويمنحه استقلاليّة، ثم يأتي حوار الجارات، ليبرز لنا بعضاً من سماتها بأنّها أهل لأن تعان وتُنصر:(يَحِق لليلى أنْ تُعانَ وتُنصرا) . ولعل الجارات أردن لـ(ليلى) أن تكون كتلك الحسناء (مبهاج) سريعة الانتقال والتحول عن زوجها،

والالتفات إلى غيره؛ وهو ما يوضحه التعبير: (غمامة صيف ماؤها غير أكدر)، وسريع الزوال: (يَغَرْنَ لِمْبَهَاجٍ أَزالَتْ حَلِيْلَها غَمَامَةُ صيْفٍ ماؤُها غيرُ أَكْدَرا) . غير أنّ الحوار سيرسم لنا سمة أخرى، وميزة تضاف إلى مزايا (ليلى)، وهي: الوفاء، والعفة، ورفعة النسب، والأصالة، والشرف، مما يكمل بناء هذه الشخصيّة، على نحو تغدو معه واضحة المعالم للقارئ؛ فهي تجيب جاراتها بالدموع التي بلّلت خمارها، برفض إتيان ما يدنّس عفّتها ونسبها: (تقولُ وقد بَلَّ الدموعُ خِمَارَها: أَبَى عِفَّتي ومَنصِبي أَنْ أُعَيّرا).

٣- مستويات الحوار السرديّ(ديالــوج- مونولــوج):

قسّمت الدراسات التي عنيت بالسرد الحوارَ على قسمين رئيسين، هما: حوار خارجي، وداخلي، أو: ديالوج، ومونولوج .

أ-الحوار الخارجي (ديالوج): هو حوار يتضمن مؤشر خارجيّ من مثل: (قال، قلت، سأل، سألت، أجاب، أجبت)، أو ما يدل على ذلك[٢٥]، وهذا النوع من الحوار يقسم بدوره على نوعين: ديالوج مباشر، وديالوج غير مباشر؛ فالأول يدور بين شخصيات القصة على نحو مباشر، وبه يوجه المتكلّم كلامه مباشرة إلى متلقٍ مباشر، و يجري تبادل للكلام بينهما[٢٦]، ومن أمثلته في شعر الشماخ[٢٧]:

فقال له: هـل تَشْتَريـها فإنَّـها
تُباعُ بـا بِيعَ التِّـلادُ الحَرَائِـزُ

فقال: إزارٌ شَـرْعَـبِـيٌّ وأربَــعٌ
مـن السِّيَــرَاءِ أَوْ أَوَاقٍ نَوَاجِــزُ
ثمـانٍ مـن الكيريِّ حُمْـرٍ كأَنَّها
مـن الجَمْرِ ما ذكّى على النَّارِ خابِزُ
وبُرْدانِ من خالٍ وتسعونَ دِرْهمــاً
ومَعْ ذَاكَ مَقْرُوظٌ من الجلدِ ماعِــزُ
فظـلَّ يُناجــي نفسَــهُ وأَمِيرَهــا
أَيأْتي الذي يُعْطى بها أَم يُجــاوِزُ؟
فقالــوا له: بايعْ أخــاكَ ولا يكـنْ
لك اليومَ عن ربْحٍ من البيعِ لاهِــزُ
فلمّا شَرَاهَــا فاضت العينُ عَبْرَةً
وفي الصّدرِ حُزّازٌ من الوجْدِ حامِــزُ

ففي هذا النصّ خير شاهد على تقنيّة الحوار والديالوج المباشر التي اتكأ عليها الشماخ في رسم مشهد كامل، يحكي قصّة شراء السهم، والحوار الذي دار، وكيف تمّ إقناعه، معتمداً السرد في رسم صورة للمشهد متكاملة، وكأنه في صدد سرد قصّة أكثر مما هو نظم شعريّ، فخرج النصّ في لبوس أخذ من كلّ جانبٍ بطرف متميّز في كيانه وبنائه، يحمل من كلّ جنس أدبيّ شيئاً من ميّزاته ليجمعها في ربقة واحدة، ويقدّمها بين يدي القارئ.

والمتأمل في الحوار المباشر يجده يدور بين طرفين، يتجاذبان أطراف الكلام، ويتردد بينهما؛ إذ يبدأ بحديث البائع الذي يعرض بضاعته، فيسأل الشماخ شراء القوس الغالية الثمن، فهي تباع بثمن موروث الإبل والنفيس منها: (فقال له: هل تشتريها فإنّها تُباعُ

بما بيعَ التِّلادُ الحرائزُ). هنا يجيب الشاعر: (فقال: إزارٌ شَرْعَبيٌّ وأربَعٌ من السِّيّرّاءِ أو أَواقٍ نَواجزُ) بأنّه سوف يعطيه إزاراً شرعبيّاً، ومن البرود المسيرة المخططة أربع، أو أواق من ذهب نقداً، والوقية تعادل أربعين درهماً.

ويتابع الشماخ وصف هذه الـ(أواق) في البيت التالي، بقوله: (ثمانٍ من الكيريّ خُمْرٌ كأنّها من الجمرِ ما ذكّى على النارِ خابزُ)، ليبيّن أنّه يقدّم مقابل القوس ثمان من الـ(كيري)، أي من الذهب المصوغ الذي خلص في كور الصائغ بعدما خلص من تراب المعدن، وقد تعرّض للنار كنار الخابز.

وفي قوله: (وبُردانِ من خالٍ وتسعونَ دِرْهَماً ومع ذاك مَقْرُوظٌ من الجلدِ ماعزُ)، يتابع عرضه، فيقدم فوق الذهب بردان من الخال، وهو نوع من البرود أرضه حمراء وخطوطه خضراء، وسبعون درهماً، وجلد ماعز مدبوغ. وهنا يتردّد البائع فيشاور نفسه في قبول العرض أم يطلب المزيد: (فظلَّ يُناجي نفسَهُ وأَميرَها أيأتي الذي يُعْطى بها أم يُجاوزُ ؟)، فيتدخّل الحاضرون، ويبادرون بإقناع البائع المتردّد بأن يبيع أخاه ما يريد، وأن لا يطمع في طلب المزيد: (فقالوا له: بايعْ أخاكَ ولا يكن لك اليومَ عن ربحٍ من البيعِ لاهزُ). لكن البائع لم يكن مسروراً لبيعه القوس النفيسة؛ ففي البيت الأخير: (فلمّا شَرَاهَا فاضت العينُ عَبْرَةً وفي الصّدرِ حُزّازٌ من الوجْدِ حامِزُ)، يصف لنا الشاعر ندم البائع لما باعها، فقد حزّ صدره غيظ، وغم، وحزن، ولامَ نفسه على بيع هذه القوس؛ وذلك لحبه إيّاها الحب الشديد الممض الحارق.

أما النوع الآخر من الديالوج، أي(غير المباشر)، فهذا بدوره له صيغتان: الأولى تسمى (النقل غير المباشر)، وفيه يجري تكثيف، وضغط الأحداث، ويختصر الزمن، وفيه يكون المنقول على درجة من الانتقائية. والأخرى تقوم على (المنقول المباشر)، وفيه يتم استدعاء الحوار الذي جرى في الماضي محافظاً على حرفيّته، وصيغته الزمنيّة[٢٨]، ومنه قول الشاعر[٢٩]:

فقلتُ لصحبتي: الذي يُبْلِغَنِّي
إلى لَيْلى التَّهَجُّر والبُكُورُ
وإدْلاجِي إذا الظَّلْماءُ أَلْقَتْ
مَرَاسِيَهَا وهَادٍ لا يَجُورُ
وقولي كلما جاوزتُ خَرْقاً
إلى خَرْقٍ لأُخْرَى القوم: سيُروا
بناجيةٍ كأَنَّ الرَّحْلَ منها
وقد قَلِقَتْ من الضُّمْرِ الضُّفُورُ
فلما أَنْ رأَى القُرْيَانَ هَاجَتْ
ظواهرُها ولاحتْه الحَرُورُ
فظلَّ بهنَّ يَحْدُوهُنَّ قَصْداً
كما يحدُو قَلائِصَهُ الأَجيرُ

فهنا ديالوج غير مباشر من صنف المنقول المباشر الذي ينقل فيه الشاعر ما قاله لصحبه: (فقلتُ لصحبتي: الذي يُبْلِغَنِّي إلى ليلى التَّهَجُّر والبُكُورُ)، لينقل ما قال لهم بحرفيّته: إنّ ما يبلّغه ليلى هو سير الهاجرة والبكور. ويضيف على ذلك: (وإدْلاجِي

إذا الظَّلْماءُ أَلْقَتْ مَرَاسِيهَا وهَادٍ لا يَجُورُ)، ليبيّن أنّ سيره كان ليلاً عندما اشتدّ الظلام، وقد قاده الدليل الذي بدوره لا يحيد عن الطريق. وفي البيت التالي يتابع سرده لصحبته: (وقولي كلما جاوزتُ خَرْقَاً إلى خَرْقٍ لأُخْرَى القوم: سيروا)، وفيه يظهر تحفيزه لآخر القوم على السير عندما يجاوز الركب الفلاة الواسعة . والمتأمل في هذا القول يجد ثمة نقلاً غير مباشر؛ إذ يكتفي الشاعر بأنّه أخبرهم بأن يسيروا، ولعلّ الحوار هنا كان أطول، وكُثِّف في فعل الأمر (سيروا)؛ لكون الغاية حثّ الركب الذي انهكه السفر على السير وقطع الفيافي، والسير ليلاً وبكوراً هو من همّة الشاعر الذي يبغي الوصول إلى المحبوبة ليلى. ثمّ يُكثّف الحدث مرّة أخرى: (فلما أن رأى القُرْيَانَ هَاجَتْ ظواهرُها ولاحتْه الحَرُورُ)، أي عندما رأى مجرى المياه إلى الروض، والأرض قد يبس بقلها، وغيرته الريح الحارة. ليتابع بعد ذلك بأنّ المنظر لم يثنه بل ظلّ يحث الخطى قسراً: (فظلَّ بهنَّ يَحْدُوهُنَّ قَصْداً كما يحدو قَلائِصَهُ الأَجيرُ).

ب-الحوار الداخلي (المونولوج): وهذا يتصل بالشعر من حيث أنّه ذلك الكلام الذي يُسمع، وبه تُعبّر الشخصيّة التي تتحدّث عن أفكارها المكنونة، دون تقيّد بالتنظيم المنطقيّ، فخواطر الإنسان لا تقلّ أهميّة أو دلالة عن كلامه أو أعماله، وتسجيلها واجب على الفنان محتم[٣٠]، وهكذا فإنّ ميزة هذا النوع من الحوار أنّه يضفي على النص خصوصية، ويدخل القارئ إلى أعماق الشخصية. والمونولوج -إذًا- نشاط أحادي لمرسل في حضور مستمع حقيقيّ، أو وهميّ[٣١]، ومن أمثلته في شعر الشماخ قوله[٣٢]:

دارُ الفتاةِ التي كُـنَّا نقولُ لَـها
يا ظَبْيَةً عُطُلاً حُسَّانَةَ الجِيدِ
تُدنى الحَمَامَةَ منها وهْيَ لاهيَـةٌ
من يانعِ المَـرْدِ قنْوانِ العَناقِيـدِ
هَـلْ تُبْلِغَنِّي ديارَ الحـيِّ ذِعْلِبَـةٌ
قَـوْدَاءُ في نُجُبٍ أَمثالـها قُـودِ
نُبِّئْتُ أنَّ رَبيـعاً أنْ رَعَـى إبلا
يُهْـدِى إليَّ خَنَـاه ثـانِيَ الجِيْـدِ
فإنكَرِهْـتَ هِجَائِي فاجْتَنِبْ سَخْطِي
لا يُـدْرِكَـنَّكَ تَفْرِيعِـي وَتَصْعِيـدِي
وَإِنْ أَبَيْـتَ فإنِّي واضـعٌ قَدَمـي
على مراغِـم نَفَّـاخِ اللَّغادِيْـدِ
لاتحسَـــبَنْ يابْنَ عِلْـبَاءٍ مُقَارَعَتِي
بَرْدَ الضَّريـح من الكُومِ المَقَاحيـدِ

فهنا يحدّث الشاعر نفسه بأن هذه هي ديار تلك الفتاة الجميلة الحسناء (=عطلاً)، التي لا تبالي بتزيين نفسها بالحلي؛ لجمالها وحسنها: (دارُ الفتاةِ التي كنا نقول لها ياظبيةً عُطُلاً حُسَّانَةَ الجِيدِ)، ويتابع سرد خواطره عنها:(تُدنى الحمامةَ منها وهْيَ لاهيَةٌ من يانعِ المَرْدِ قنْوانِ العَناقيدِ)، فهي فتاة لاهية لا شأن لها سوى تأمل وجهها في المرآة، ومداعبة شعرها الذي شبهه الشاعر لسواده وكثرة خصله بالعنب الأسود الذي يضارع الغربان بسواده، ومن ثَمَّ فهي جميلة ولاهية. ويتابع: (هل تُبْلِغَنّي ديارَ الحيِّ ذِعْلِبَةٌ قَوْدَاءُ في نُجُبٍ

أَمثالها قُودِ)، محدثاً نفسه هل تبلغني دار الحي ناقة سريعة طويلة العنق قوية خفيفة سريعة. ومنه يلحظ القارئ لجوء الشاعر إلى التجريد في إيصال المعنى المراد، والتجريد هو إخلاص الخطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك(٣٣).

ثم يقول: (نُبِّئْتُ أَنَّ رَبيعاً أَنْ رَعى إبلا يُهْدِى إِلَيَّ خَنَاه ثانِيَ الجِيْدِ)، ليخبر المتلقي بأنه قد جاءه خبر ربيعة الذي ما إن كثرت إبله أبطرته النعمة فراح يهديه فحش كلامه وقبيحه متكبراً. هنا يجرّد الشاعر آخر يفترض أنه ربيعة الذي هجاه ويوجه الحديث إليه، والشاعر حقيقة عليه أن يقيم فاصلاً لغويّاً بينه وبين نفسه، ولهذا الفاصل وظيفة تضليلية تتمثل بإيهام القارئ، والإيحاء له بأنّ الشاعر يخاطب آخر في حين أنه حقيقةً يخاطب ذاته(٣٤). وفي قوله: (فإن كَرِهْتَ هِجَائي فاجْتَنِبْ سَخْطِي لا يُدْرِكَنَّكَ تَفْرِيعِي وَتَصْعِيدِي)، يهدده بداهية تأتيه منه في حال صعوده أو هبوطه. ويضيف:(وَإِنْ أَبَيْتَ فإِنِّي واضعٌ قدمي على مراغِم نَفَّاخِ اللَّغادِيْدِ)، ليهدده –هذه المرة– بأنه إنْ لم يكف فإنه سيضع أنفه في الرغام ويذله إن هو لم يعتبر. وفي: (لا تحسَبَنْ يا ابْنَ عِلْبَاءٍ مُقَارَعَتِي بَرْدَ الصَّريح من الكُومِ المَقَاحِيدِ)، أي لا تظن أنّ مقارعتي وهجائي أمر هيّن، ولا تحسبنّ مساجلتي مستساغة كاللبن الصريح الذي تحفل به ضروع نياقك السمينة.

إنّ الحوار مع النفس كما يرى القارئ يبرز لنا الحالات النفسيّة التي تتمّ في وعي المتكلم الخاص(٣٥)، وكيف انتقل الشاعر من تذكره لفتاته الجميلة اللاهية، وناقته النجيبة إلى سجال مع خصمه، إذ صور الحوار الداخلي انفعالاته بدقة، وما يكنه اتجاه الآخر سواء أكان محبوبًا أم مبغوضًا.

المبحث الثاني
اللغة السرديّة الحواريّة

١- وظائف اللغة السرديّة الحواريّة في شعر الشماخ:

تُعدّ تقنية الحوار من أهم العناصر السردية وأبرزها في أي عمل دراميّ، سواء اقترن بحدث حسيّ أم لم يقترن؛ وذلك لأنّ الحوار يسهم في إبراز الصراع الداخليّ، ويبعث الحركة النفسيّة، فله القدرة على التعبير عن الحركة الحسية مثلما يمكنه التعبير عن الحركة الذهنية أيضاً(٣٦).

هذا من جهة، ومن جهة أخرى يضطلع الحوار بوظائف عديدة لعلّ من أبرزها: بناء الموقف الدراميّ؛ فالحوار المجرّد يشبه في تكوينه إلى حد ما المحادثة اليومية بين الناس، فهو حديث إجرائيّ بطبيعته، متأسس بشكل رئيس على ردّ فعل، أو إجابة سهلة، أو تبادل كلمات لا تحتمل أوجه من التأويل المتعدّد لأنّه إجابات متوقّعة عن أسئلة(٣٧)، من ذلك قول الشماخ(٣٨):

أَتَعْرِفُ رسْـمًا دارساً قد تَغَيَّرا
بِذَرْوَةَ أقــوَى بعـد لَيْــلى وأَقْفَـرا
كـما خَـطَّ عِبْرَانِيَّــةً بِيَمِيْنِـهِ
بِتَيْمَـاءَ حَبْــرٌ ثم عَرَّضَ أَسْطُـرا

أَقـولُ وقـد شُـدَّتْ بِرَحْلِيَ نَاقَتِـي
وَنَهْنَهَتُ دَمْعَ العَيْـنِ أنْ يَتَحَـدَّرَا
على أُمِّ بَيْضَـاءَ السَّلامُ مضاعَفاً
عَدِيْدَ الحَصَى ما بينَ حِمْصَ وشَيْـزَرا
وقُلْـتُ لها: يا أُمَّ بَيْضَـاءَ إنّـهُ
كذلك بَيْنَا يُعْـرفُ المـرءُ أُنْكِـرَا
فَقَولُ ابنتي أَصْبَحْتَ شَيْخَاً ومن أَكُن
له لِـدَةً يُصْبِحْ من الشّيْبِ أوْ جَـرَا

فهو هنا يجرّد من نفسه مخاطباً وهميّاً، ويوجّه إليه الحوار، ويسأله إنْ كان يعرفُ هذا الطلل الدارس الذي غابت ملامحه وتغيرت في (ذروة) موقع من غطفان، فقد أقوى وصار قفراً لا حياة فيه بعد ليلى، وهو سؤال استنكاري كمن يسأل عن شيء يعرف مسبقًا الجواب:(أَتَعْرِفُ رسْمَاً دارساً قد تَغَيَّرا بِذَرْوَةَ أقوَى بعد لَيْلى وأَقْفَرا). وفي البيت الثاني يسوق التشبيه: (كما خطَّ عِبْرَانِيَّةً بِيَمِيْنِه بِتَيْمَاءَ حَبْرٌ ثم عَرَّضَ أَسْطُرا)؛ ليشبه حال الطلل بكتابة اختطت بالعبرانيّة من قبل أحد الأحبار في موضع (تيماء)، وهذه الكتابة قد كتبها صاحبها وهو في عجلة من أمره، فلم يتأنّى بها أو يتأنق، ومن ثَمّ جاء خطّه غير بيّن، أو واضح المعالم.

ويأتي الحوار الداخلي (المونولوج): (أَقولُ وقد شُدَّتْ بِرَحْلِيَ نَاقَتِي وَنَهْنَهَتُ دَمْعَ العَيْنِ أنْ يَتَحَدَّرَا)؛ ليبيّن أنّه أجرى الحوار وقد شدّ رحله ومتاعه على ناقته، مكفكفاً دمعه المنهمر. ثُمّ يأتي مقول القول في البيت التالي: (على أُمِّ بَيْضَاءَ السَّلامُ مضاعَفاً عَدِيْدَ الحَصَى ما بينَ حِمْصَ وشَيْزَرا)، أي: السلام على أم بيضاء -وهي كنية محبوبته ليلى- سلام مضاعف أضعاف عدد الحصى بين حمص وشيزر .

ثم يوجه الحوار إلى أم بيضاء على افتراض أنّها تسمعه: (وقُلْتُ لها: يا أُمَّ بَيْضَاءَ إنّهُ كذلك بَيْنَا يُعْرفُ المرءُ أُنْكِرَا)؛ يقول لها أنه كما يُعرف المرء فكذلك ينكره الآخر. وفجأة تظهر ابنته في المشهد العاطفي فينقل لنا الشاعر ما قالته له: (فَقَولُ ابنتي أَصْبَحْتَ شَيْخَاً ومن أَكُن له لِدَةً يُصْبِحْ من الشّيْبِ أوْ جَرَا)، وفيه تذكّره بأنّه أصبح شيخًا ومن ثَمّ فإنّ هذه الأمور لا تليق به، فيجيب أنّ من كان له(لِدَة) -أي الذي يولد معك في وقت واحد- لابد سيكون من الشيب أخوف.

والمقطع المختار يفصح عن وظيفتين مهمتين للغة السردية الحوارية، إحداهما: إبراز الصراع الداخلي الذي يعيشه الباث؛ وهو ما بدا متجليًّا في مونولوج الشاعر الذي يكفكف دمعه، ويجرد شخصاً يحاوره ويسائله. والأخرى: ما لمسناه في الحوار المجرد المعتمد على المحادثات اليومية الإجرائية، القائمة بدورها على السؤال والجواب، أو الفعل ورد الفعل، وذلك في حديث الشاعر المنقول، الذي جرى بينه وبين ابنته.

وفضلاً عن الوظيفتين السابقتين اللتين ذكرناهما آنفًا، فثمة وظائف أخرى للغة السردية الحوارية، منها بناء الفضاء القصصي بشقيه الزماني والمكاني الذي تجري فيه وضمنه الأحداث والأفعال، فالمكان -كما نعلم- من العناصر الفعالة في البناء القصصي؛ فهو يحتضن الأحداث والشخصيات، ويضفي عليهما شيئاً من ظلاله، بما يميزهما عن غيرهما، فيمدهما

بأبعاد دلالية من جهة، وفنية من جهة أخرى. كما أنّ المكان يُعدُّ الإطار الذي يربط، ويشدّ جزئيات العمل كلّه[٣٩]، وهذا مالم يغفله الشاعر في سرده السابق: (ذَرْوةَ – شَيْزَرا– حِمْصَ– تَيْمَاءَ).

أما الفضاء الزماني فهو حقيقة مجرّدة سائلة لا تظهر إلّا من خلال فعلها في العناصر الأخرى، وما تحدثه فيها من أثر، ومن ثَمّ تترتب عليه عناصر التشويق، والإيقاع، والسببية، والتتابع في الأحداث، ويرتبط بالحكاية ارتباطاً متيناً؛ لكونه العنصر الذي يغذي الصراع الدراميّ فيها[٤٠]، وهو ما نلمسه في بعض نصوص الشماخ الشعرية، من مثل[٤١]:

تَذَكَّرْتُ لما أَثْقَلَ الدَّيْنُ كاهلي
وَصَانَ يَزيد مالَهُ وتَعَذّرا
رِجالاً مَضوا مِنّي فلستُ مُقايضاً
بهم أبداً من سائرِ النّاسِ مَعْشَرا
ولَمّا رَأَيْتُ الأَمْرَ عَرْشَ هَوِيّةٍ
تَسَلّيْتُ حاجاتِ الفُؤادِ بِشَمَّرا
فَقَرَّبْتُ مُبْرَاةً تَخَالُ ضُلُوعَها
من الماسِخيّاتِ القِسيَّ المُؤَتَّرا
ولا عَيْبَ في مَكْرُوهِها غَيْرَ أَنَّهُ
تَبَدَّلَ جَوْناً بعدما كان أزْهَرا

ففيه قد حدّد الحوار إطار الأحداث التي يضمّها السرد بالماضي، الذي يُستذكر عبر تقنيّة (الارتجاع)[٤٢]، حكاية صغيرة مكثّفة، يرويها الشاعر بصفته الراوي السارد العارف بكلّ شيء في البنية السرديّة المذكورة: (تَذَكَّرْتُ لما أَثْقَلَ الدَّيْنُ كاهلي وَصَانَ يَزيد مالَهُ وتَعَذّرا)، حكاية زمنها الماضي حيث أثقل الدَّيْنُ كاهله، وميّز أخوه (يزيد) ماله من مال الشاعر، وتعذر عليه بها في يده. وفي: (رِجالاً مَضوا مِنّي فلستُ مُقايضاً بهم أبداً من سائرِ النّاسِ مَعْشَرا)، أي: رجال ذهبوا عنه، وما كان يبدلهم ببقية الناس من معشر.

وتتوالي الأحداث في هذا النص؛ فبعدما ضنّ أخو الشاعر عليه، وميّز ماله، وتعذر به عنه، جاء الحدث: (ولّما رَأَيْتُ الأَمْرَ عَرْشَ هَوِيّةٍ تَسَلّيْتُ حاجاتِ الفُؤادِ بِشَمَّرا)، ليبيّن أنّه لما رأى الأمر أظله كما أظلّت الخشبات البئرَ التي تُقام عليها للمُستقى، ركب ناقته (شمّر)، وتسلّى بها عن ذلك الهم. وفي قوله: (فَقَرَّبْتُ مُبْرَاةً تَخَالُ ضُلُوعَها من الماسِخيّاتِ القِسيَّ المُؤَتَّرا)، بدأ يصف هذه الناقة، فهي (مبراة)، أي في أنفها حلقة من فضة، وقد شبّه أضلاعها في طولها وانحنائها –حين براها السير– بالقسي الموترة، وهو تشبيه أحسن الشاعر فيه، فأعجب به القدماء فعدّوه من التشبيه البديع؛ من قبيل اجتماع الأضلاع والقسي الموترة في الشكل والتوتر والأعصاب[٤٣]. ثم يضيف في البيت التالي: (ولاعيبَ في مَكْروهها غَيْرَ أَنَّهُ تَبَدّلَ جَوْناً بعدما كان أزْهَرا)، فهذه الناقة لا عيب فيها غير أنّها اسودّت بعدما كانت بيضاء من شدّة العرق، وفرط إعيائها؛ أي أنّه أتعبها كثيراً.

والقارئ المتأمل في البناء السرديّ المتبع في هذا النص، يجد أنّ الصورة الكليّة كانت تقوم على حكاية حدث أو أحداث متعدّدة، تجري وتتسلسل

في ترتيب معقول، وتتابع واضح من ناحية الأحداث والشخصيات، وهنا تكمن جماليّات السرد الموظّف بدقّة وإتقان؛ إذ إنّ حرص السارد على تقديم لغة مكثّفة وبلاغيّة، واعتماده المنهج الجماليّ السرديّ من جهة الأزمنة، والأصوات، وتعدديّة الشخصيّات، والاهتمام بتصوير المكان، ورسم ملامح الأشياء، من شأنه اضفاء لمسة جمالية على السرد الموظف في النص، والافصاح عن مقدرة السارد الإبداعية(٤٤). وهذا كلّه رأينه متجليًّا في النصّ المختار، وفي مواضع كثيرة من شعر الشماخ لا يتسع المقام لذكرها جميعاً.

٢- فاعليّة الوصف في الصورة السرديّة الحواريّة:

بعد مشهد بيع القوس -الذي تحدثنا عنه سابقاً- يأتي باقي السرد الذي يتمّم الحكاية، واخترنا وضعه هنا؛ لأنّنا سنركّز على ما يؤدّيه الوصف من وظيفة مهمّة، وفاعليّة لا يُستهان بها في جسد البناء السرديّ، ففي قول الشاعر(٤٥):

إذا أَنْبَضَ الرَّامون عنها تَرَنَّمتْ
تَرَنُّمَ ثكْلَى أَوْجَعَتْها الجَنَائِزُ
قَذُوفٌ إذا ما خالطَ الظَّبْيَ سَهْمُهَا
وإنْ رِيغَ منها أَسْلَمتْهُ النَّواقِزُ

نجده قد ارتكز على استعمال آليّة فعّالة في بناء سرده، وهي الوصف؛ فالقارئ المتأمل في هذا البناء يجد أن صانعه اختار تراكيبه وألفاظه وصوره بعناية فائقة:(إذا أنبضَ الرّامون عنها ترنّمت ترنّمَ ثكلى أوجَعَتْها الجنائزُ)؛ ليشبه رجع الصوت الذي يصدر عن وتر القوس عند إنباضها، أي جذبها وإرسالها بصوت الثكلى التي آلمها موت ابنها. وهذه القوس: (قذُوفٌ إذا ما خالطَ الظبيَ سَهْمُها وإن ريغَ منها أسلمته النواقزُ)، أي: لقوتها، وكثرة قذفها، فهي وإن أخطأ سهمها الظبي، تخونه قوائمه؛ من شدة خوفه، وروعه الناجم من صوتها، ومن ثَمّ فالنتيجة واحدة سواء أصابه السهم أم أخطأه.

نحن نعلم أنّ الدلالة التركيبية والائتلافات النحوية ترتبط بمفهوم الفائدة، التي تتأتّى من ائتلاف بعض الكلام مع بعضه الآخر، على وجه من الوجوه النحوية المألوفة، وعندما يعبّر المتكلم عن غرض ما، فإنّه يقوم بإيقاع علاقة بين كلمة وأخرى، أو بين كلمات عدة، وفقاً للغرض الإبلاغيّ الذي يعبر عنه(٤٦)، ومن براعة ذلك قول الشاعر(٤٧):

ولَّما استغاثتْ والهَوادي عُيونُها
من الرُّهْبِ قُبْلٌ والنُّفُوسُ نَوَاشِزُ
نَهلْنَ بمُدَّانٍ من المـاءِ مَوْهِـناً
على عَجَلٍ وللفَريصِ هَزاهِـزُ
غدَوْنَ لهُ صُعْرَ الخُدودِ كما غَدَتْ
على مـاءِ يَمْئُودَ الدِّلاءُ النَّواهِـزُ
يُحَشْرِجُها طـوراً وطـوراً كأَنَّـما
لـها بالرُّغامَى والخَياشِيـمِ جـارِزُ

ففي: (ولما استغاثت والهوادي عيونُها من الرهبِ قُبْلٌ والنفوسُ نواشزُ)، نلحظ دقّة الوصف، وقدرة فائقة على التصوير لأدقّ التفاصيل والانفعالات؛ فأوائل القطيع باتت من أثر الخوف الشديد تنظر

عن جوانبها كأنّ بها حول، وهي فضلاً عن ذلك قد جاشت نفوسها من الفزع. وفي قوله: (نَهلْنَ بمُدّانٍ من الماء موهناً على عجلٍ وللفريصِ هزاهِزُ)، أراد أنّهن شربن أول الشرب شرباً متقارباً نحو منتصف الليل على عجلة من أمرهن، وفريصهم يرتعد، ويهتزّ خوفاً. وفي: (غدَونَ لهُ صُعْرَ الخدودِ كما غدت على ماءِ يَمْئودَ الدِّلاءُ النّواهزُ)، غدت هذه الحمر لهذا الماء كما غدت الدلاء النواهز لماء يمئود، وهو اسم البئر. أما في: (يُحَشْرِجُها طوراً وطوراً كأنّها لها بالرّغامى والخياشيمِ جارزُ)، فالحمار كان يصوت لأتانه تارة بالحشرجة أي تردد الصوت في الصدر، وعلى هيئة السعال تارة أخرى. ومن ثَمّ فإنّ كل التشبيهات في هذا النص جاءت لخدمة الدلالة والبعد الإيحائي الذي ابتغاه الشاعر، وكان الوصف فيه خلّاقاً؛ إذ استطاع الإحاطة بكلّ تفاصيل الحدث السرديّ، وتصوير المشاهد، ورصد الانفعالات ببراعة، لتضع القارئ في قلب الحدث؛ إذ إنّ محاولة تقصي البنيات الشعرية، ومن ثم بناء نظام يؤطر تلك البنيات شكلياً تبعاً لهيئاتها، من شأنه بناء صرح نصيّ مؤثر في المتلقي[٤٨]، ولا شك أنّ صورة سحرية مؤثرة كهذه، لا تعكس الموضوع فحسب، بل تمنحه الحياة والشكل أيضًا[٤٩].

وإذا كان النصّ الأدبيّ المكتوب كسيناريو، يختلف عن النص الأدبيّ المألوف؛ ففي جوهره تركيبات صورية مكتوبة على شكل مقاطع (مشاهد لقطات مسامع)، أو هو بتعبير مختصر رسم باللغة[٥٠]، فإننا نجد من هذا في شعر الشماخ شواهد كثيرة، من مثل[٥١]:

فَأقْبَلَها نِجادَ قَوَّيْنَ وانْتَحَتْ
بها طُرَقٌ كأنَّهنَّ نَحائِزُ
فَأوْرَدَهُنَّ المَورَ مَورَ حَمامةٍ
على كلِّ إجْرِيَّائِها هو رائِزُ
مُحَامٍ على عَوْراتِها لايَرُوعها
خَيالٌ ولا رامي الوحُوشِ المُناهِزُ
فأصبحَ فوقَ النّشْزِ نَشْزِ حَمامَةٍ
له مَرْكَضٌ في مُستَوى الأرضِ بارِزُ
وظلَّت تَفَالَى باليَفاعِ كأنَّها
رماحٌ نَحَاهَا وِجْهَةَ الرِّيحِ راكِزُ

إذ إنّنا في هذا النص أمام (مشهد سينمائي)[٥٢]، لا قصيدة فحسب، كما يلفتنا -أيضاً- أنّ الشاعر وبالاستعانة بآليّة الوصف قد قدم نصه بما نسميه اليوم بـ(المونتاج)، الذي يُقدم على المستوى الشكلي من خلال المقاطع الشعرية التي تحمل صوراً مختلفة عن الأخرى[٥٣]؛ ففي قوله: (فَأقْبَلَها نِجادَ قَوّينَ وانتحت بها طرقٌ كأنّهنَّ نحائِزُ)، نجد الحمار يحاول النجاة بأتنه، فصعد بهن مكاناً مرتفعاً في (قوين)، وكانت الطريق كالثياب المخططة. وفي: (فَأورَدَهُنَّ المَورَ مَورَ حَمامةٍ على كلّ إجريّائها هو رائزُ)، يقودهن إلى طريق حمامة وهو ماء، ويجري بهن، ويقودهن وهو الخبير العارف للمكان. وفي: (مُحَامٍ على عَوراتها لا يروعها خيالٌ ولا رامي الوحوش المناهزُ)، يصوّر لنا الشاعرُ الحمارَ وهو يدافع عن أتنه، محاولاً حماية عوراتها أي مواضع مخافتها؛ حرصاً على ألّا يفزعها وحش أو صيّاد مبادر مسابق.

ومنه تظهر أواصر المشابهة الغائبة – الحاضرة في النص، التي لم تكن لتتوضح لولا تأملنا القليل، وابتعاد الشاعر عن المعنى الجاهز؛ فالتخلي عن جاهزية المعنى، وما فيه من إهدار للطاقة المعنويّة المكثّفة التي يضفيها المجاز، من شأنه إيجاد أواصر جديدة في النص الفني(٥٤).

وفي هذا النص –أيضًا– تلفت ذهن القارئ مقارنة تحضر بين سلوك الرجل والحمار الوحشيّ، استناداً إلى معرفتنا أنّ الشاعر العربي القديم ربما رأى في بعض تصرفات الحمار الوحشي إزاء أتانه سواء ما رآه بملاحظته المباشرة له، أو سمع عنه من الملامح ما يشتبه في تصوّره بسلوك الرجل إزاء امرأته في موقف أو مواقف بعينها، الأمر الذي يسمح للشاعر بإسقاط بواعث الرجل وانفعالاته الذاتية على الحمار الوحشي على نحو يرقى به إلى مستوى الرمز(٥٥)، وهكذا تبرز أهميّة فلسفة الغياب والحضور المبنية على أساس حاجة الإنسان إلى التجدّد والتغيّر الدائم(٥٦).

والأتن إناث وظّفها الشاعر في لوحته الرمزية ليرمز إلى الحياة من جهة، وليثير انتباه المتلقي من جهة أخرى، فإذا كانت قيمة الرمز أسلوبيّة، لا تتحقّق بالكلمة المفرّدة أو الوحدات اللغوية البسيطة، فإنّ العمل الشعريّ يصبح أكثر إحكاماً وإثارة(٥٧).

وفي ختام رحلة الصراع ينجو الحمار وأتنه: (فأصبحَ فوقَ النّشْزِ نشزِ حمامةٍ له مَركضٌ في مستوى الأرضِ بارزُ)، إذ صار في مكان مرتفع من حمامة، وهو موضع الماء الذي ذُكر آنفًا، وبات له موضع يسكن فيه (مركض)، في إشارة إلى أنّه صار في مأمن من عدوه.

ويدعم دلالة الأمان البيت التالي: (وظلّت تفالى باليفاع كأنها رماحٌ نحاها وجهةَ الريحِ راكِزُ)؛ إذ يصورها –حين بلغت مأمنها– وهي تحتك بعضها مع بعض، مائلة أعناقها، كالرماح التي إذا ركزت مالت قليلاً مع الريح. وهكذا تتمخض للقارئ من خلال علاقة الدوال بالمدلولات في البيتين السابقين دلالة الأمان؛ فالدلالة –في رأي بعض الدارسين– هي علاقة تضايف بين الدال والمدلول(٥٨)؛ بدليل نجاة الحمار، بعد صراعه ومواجهته الموت، وقيادته الجيدة لأتنه، والدفاع عنها، وحمايتها إلى أن وصل بها إلى بر الأمان.

الخاتمة

في ضوء ما سبق توصل القارئ إلى جملة من النتائج، نوجز أهمها:

– لم يخلُ الشعر العربي القديم، من بنية سردية تتكئ على المنطق القصصي، وتقوم على اسلوب الحوار بتقنياته المختلفة، ومن ثَمّ باتت الصورة السردية الحوارية متجليةً في الممارسات والأشكال النصيّة القديمة والحديثة على حدٍّ سواء.

– نجد أنفسنا –مع الصورة السردية الحوارية في شعر الشماخ– وكأننا أمام عرض لمشاهد متتالية متسلسلة، يرميها السارد المتكلّم الراوي (=الشاعر) إلى أفق المتلقي، فيضيف عنصر الإثارة والتشويق، ويدخل القارئ في أتون المشهد، وصلب عملية البناء

النصيّة، وإعادة تركيبها.

– عمد الشاعر إلى الاتكاء على الحوار، بوصفه تقنيّة سرديّة فعّالة، في بناء شخصيّات مختلفة، وجّهت الأفعال السرديّة، وتحكّمت بها، أو كان لها تأثير ما مباشر أو غير مباشر في صنع الأحداث، وقد تنوعت هذه الشخصيات وتعدّدت تبعاً لمزاجه الفنيّ.

– لُوحِظَ في بعض النصوص ثمّة صوتاً واحداً، هو صوت السارد المتكلّم (=الشاعر)، ولاسيما في المونولوج الذي يسرد لنا من خلاله أحداثاً، ويصوّر ردود أفعاله، وانفعالاته بدقة، مما يبرز مركزيّة السارد المتكلّم في مثل هذه النصوص.

– اتكأ الشماخ على تقنيّة الحوار بنوعيه الديالوج، والمونولوج؛ لرسم مشاهد كاملة في بعض نصوصه الشعرية.

– اضطلع الحوار في شعره بوظائف عديدة لعلّ من أبرزها: بناء الفضاء بشقيه الزماني والمكاني، الذي تجري فيه وضمنه أحداث وأفعال السرد، فضلاً عن وظيفة بناء الموقف الدراميّ، والشخصيات، والأحداث.

هوامش البحث وتعليقاته:

١- ينظر: لسان العرب، ابن منظور: مادة(سرد).

٢- ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية(عربي-انكليزي-فرنسي)، لطيف زيتوني: ١٠٥.

٣- ينظر: السرد العربي مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين: ٥٨.

٤- ينظر: لسان العرب: مادة (حور).

٥- ينظر: في بناء النص ودلالاته(نظم النص التخاطبي)، مريم فرنسيس: ٩٥.

٦- ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، إبراهيم فتحي: ٧٨.

٧- ينظر: صورة الإنسان في رواية (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا، البشير البقالي: ١٠٤.

٨- ينظر: فتنة السرد والنقد، نبيل سليمان: ١٠٧.

٩- ينظر: القصة في الشعر العربي، آراء حول قديم الشعر وجديده، حسين نصار: ٣٤.

١٠- ينظر: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، عبد الناصر هلال: ٢٩.

١١- ينظر: عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تح: طه الحاجري: ٦/ ٢٠٣.

١٢- ينظر: الهيمنة السردية وتقنياتها الإجرائيّة في النص الشعري الحديث ياسين طه حافظ أنموذجاً، عبد الرزاق كريم خلف، يونس عباس حسين: ١٣.

١٣- ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، حققه وشرحه صلاح الدين الهادي: ٧٣-٧٤.

١٤- المصدر نفسه: ١٠٤-١٠٥.

١٥- ينظر: تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، كريم شغيدل: ٢١٣.

١٦- ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، علي عباس علوان: ٢٥٧.

١٧- ينظر: الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي)، فاضل ثامر: ٢٧٠.

١٨- ينظر: فن القصة، محمد يوسف نجم: ١١٢.
١٩- الديوان: ١١٩-١٢٠.
٢٠- ينظر:مدخل إلى نظرية القصة(تحليلاً وتطبيقاً)،سمير المرزوقي،جميل شاكر: ١٤٨.
٢١- الديوان: ١٠٤-١٠٨.
٢٢- ينظر: عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال أونيليه، تر: نهاد التكرلي: ١٥٦.
٢٣- ينظر: الفنان في عصر العلم ومقالات أخرى، مجموعة مؤلفين، تر: فؤاد دوارة: ٢٣.
٢٤- الديوان: ١٣٥-١٣٦.
٢٥- ينظر: دينامية النص، محمد مفتاح: ١٦٦.
٢٦- ينظر: تحليل الخطاب الروائي (السرد-الزمن-التبئير)، سعيد يقطين: ٦٧.
٢٧- الديوان: ١٨٧ـ-ـ١٩٠.
٢٨- ينظر: الحوار القصصي، فاتح عبد السلام: ٩٢.
٢٩- الديوان: ١٥٣-١٥٥.
٣٠- ينظر: فن القصة، محمد يوسف نجم: ٧٥.
٣١- ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، إبراهيم فتحي: ٢٠٥.
٣٢- الديوان: ١١٢-ـ١١٦.
٣٣- ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تح: أحمد الحوفي: ٢/ ١٦٩.
٣٤- ينظر : أقنعة النص، سعيد الغانمي: ٥٨.
٣٥- ينظر: أدوات جديدة في التعبير الشعري، علي حوم: ٣١.
٣٦- ينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال: ٦١٤.
٣٧- ينظر: الحوار القصصي: ٥٦.
٣٨- الديوان: ١٢٩.
٣٩- ينظر: الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة، ياسين النصير: ١٥.
٤٠- ينظر: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا أحمد قاسم: ٢٦.
٤١- الديوان: ١٣١-ـ١٣٤.
٤٢- (الارتجاع): هو قطع معين أثناء التسلسل الزمنيّ المنطقيّ للعمل الأدبيّ؛ يستهدف استطراداً يعود إلى ذكر الأحداث الماضية، بفعل التذكّر (تذكّرتُ). ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، إبراهيم فتحي: ٩٧.
٤٣- ينظر: نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، تح: د. محمد عبد المنعم خفاجي: ١٢٤.
٤٤- ينظر: وهج السرد مقاربات في الخطاب السردي السعودي، حسين المناصرة: ٢١٢.
٤٥- الديوان: ١٩١-١٩٣.
٤٦- ينظر: المعنى وظلال المعنى-أنظمة الدلالة في العربية، محمد محمد يونس علي: ٣١٥.
٤٧- الديوان: ١٩٥-١٩٦.
٤٨- ينظر: مفاهيم الشعرية(دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم: ١٠٤.
٤٩- ينظر: الصورة الشعرية، س. دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي- مالك ميري-سلمان حسن: ٩١.
٥٠- ينظر: صناعة السيناريو، محمد حماد: ٣٤.

٥١- الديوان: ١٩٨ـ-٢٠١.

٥٢- نعني بـ(المشهد السينمائي): الحيز الذي يقع فيه الفعل، وهو يشمل كل ما يسمع أو يشاهد في إطار الحدث الذي يبتغى نقله. ينظر: صناعة السيناريو: ٢٠٩.

٥٣- ينظر: التوليف(المونتاج في الشعر العربي)، سمير الخليل، إسراء حسين: ٢٥.

٥٤- ينظر: الإشارة الجمالية في المثل القرآني، عشتار داود محمد: ٩٧.

٥٥- ينظر: الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام، مؤيد اليوزبكي: ٢٥٧.

٥٦- ينظر: جماليات المعنى الشعري(التشكيل والتأويل)، عبد القادر الرباعي: ٢٦.

٥٧- ينظر: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، محمد فتوح أحمد: ١٣٨.

٥٨- ينظر: علم الدلالة عند العرب – دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، عادل فاخوري: ١٣.

ثبت المصادر والمراجع:

- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، عبد الناصر هلال، منتدى سور الأزبكية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.

- أدوات جديدة في التعبير الشعري، علي حوم، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٠م.

- الإشارة الجمالية في المثل القرآني، عشتار داود محمد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥م.

- أقنعة النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية، بغداد،١٩٩١م.

- بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٨٤م.

- تحليل الخطاب الروائي (السرد-الزمن-التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،١٩٨٩م.

- تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،٢٠٠٧م.

- تطور الشعر العربي الحديث في العراق، علي عباس علوان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، (د.ت).

- التوليف (المونتاج في الشعر العربي)، سمير الخليل، إسراء حسين، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، ع٥٣، ٢٠٠٨م.

- جماليات المعنى الشعري(التشكيل والتأويل)، عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط١، ١٩٩٩م.

- الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٢م.

- دينامية النص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٧م.

- ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، حقّقه وشرحه: صلاح الدين الهادي، دار المعارف مصر،

(د.ت).

- الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام، مؤيد اليوزبكي، دار ابن الأثير للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ط١، ٢٠١٠م.

- الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧٨م.

- الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الحرية للطباعة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،١٩٨٥م.

- السرد العربي مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين، دار الأمان- الرباط، الدار العربية للعلوم-بيروت، منشورات الاختلاف -الجزائر، ط١، ٢٠١٢م.

- صناعة السيناريو، محمد حماد، مطبعة صلاح زنكنة، بغداد، ٢٠٠٨م.

- الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي)، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٩٢م.

- صورة الإنسان في رواية (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا، البشير البقالي، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠١١م.

- الصورة الشعرية، س. دي لويس، تر: أحمد نصيف الجنابي- مالك ميري-سلمان حسن، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت،١٩٨٢م.

- عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال أونيليه، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩١م.

- علم الدلالة عند العرب -دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، عادل فاخوري، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ط١، ١٩٨٥م.

- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تح: طه الحاجري، دار سعد زغلول، القاهرة،١٩٥٦م.

- فتنة السرد والنقد، نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق،١٩٩٤م.

- الفنان في عصر العلم ومقالات أخرى، مجموعة مؤلفين، تر: فؤاد دوارة، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٧م.

- فن القصة، محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٥م.

- في بناء النص ودلالاته(نظم النص التخاطبي)، مريم فرنسيس، وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، ٢٠٠١م.

- القصة في الشعر العربي، آراء حول قديم الشعر وجديده، حسين نصار، كتاب العربي، الثالث عشر من أكتوبر، ١٩٨٦م.

- لسان العرب، ابن منظور، ضبطه: أمين محمد عبد الوهاب، محمد صادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت-لبنان، ١٩٩٩م .

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تح: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، مكتبة النهضة، القاهرة،١٩٥٩م.

- مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً)، سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية

العامة، بغداد،١٩٨٦م.

- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ١٩٨٦م.

- معجم مصطلحات نقد الرواية(عربي-انكليزي-فرنسي)، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٢م.

- المعنى وظلال المعنى- أنظمة الدلالة في العربية، محمد محمد يونس علي، دار المدار الإسلامي، ليبيا- طرابلس، ط٢، ٢٠٠٧م.

- مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، (د.ت).

- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة،١٩٧٧م.

- نقد الشعر، ابو الفرج قدامة بن جعفر، تح: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، (د. ت).

- الهيمنة السردية وتقنياتها الإجرائيّة في النص الشعري الحديث ياسين طه حافظ أنموذجاً، عبد الرزاق كريم خلف، يونس عباس حسين، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصريّة، ع٦٢، ٢٠١٠م.

- وهج السرد مقاربات في الخطاب السردي السعودي، حسين المناصرة، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١،٢٠١٠م.