



جمهورية تركيا

جامعة جانكري كارا تكين

معهد العلوم الاجتماعية

العلوم الإسلامية الأساسية

قسم اللغة العربية

بُنيَّةُ الحِوَارِ فِي شِعْرِ يَحْيَى السَّماوي

مُعَدُّ الأطروحة

أثير عامر عبدالله الجبوري

رسالة ماجستير

إشراف

د. قتيبة فرحات

جانكري - 2022

جمهورية تركيا

جامعة جانكري كارا تكين

معهد العلوم الاجتماعية

العلوم الإسلامية الأساسية

قسم اللغة العربية

بُنيَّةُ الحِوَارِ فِي شِعْرِ يَحْيَى السِّمَّائِيِّ

أثير عامر عبدالله الجبوري

رسالة ماجستير

إشراف

د. قتيبة فرحات

جانكري - 2022

فهرس المحتويات

I	فهرس المحتويات
IV	بيان أخلاقيات البحث العلمي
المصادقة واعتماد الرسالة . HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.	
VI	الملخص
VIII	ÖZET
IX	ABSTRACT
1	المقدمة
2	أهمية الموضوع: -
2	سبب اختيار الموضوع: -
3	أهداف البحث:
3	المنهج الدراسي للرسالة:
4	العوائق والصعوبات: -
4	إشكالية البحث
5	حدود البحث: -
5	الدراسات السابقة: -

1.	التمهيد: التعريف بالسماوي، والبنية والحوار.....	9
2.	الفصل الأول: أنماط الحوار.....	26
2,1	المبحث الأول "الحوار الخارجي".....	26
1,1,2	المطلب الأول: الحوار الخارجي المباشر:.....	26
2,1,2	المطلب الثاني: الحوار الخارجي (غير المباشر) :.....	32
2,2	المبحث الثاني: الحوار الداخلي -.....	38
1,2,2	المطلب الأول: مفهوم الحوار الداخلي :.....	38
2,2,2	المطلب الثاني: أنواع أو (أنماط) الحوار الداخلي، المونولوج (الحوار الداخلي).	40
2,3,2	المطلب الثالث: تيار الوعي، وحوار الذات.....	47
2,3	المبحث الثالث: الحوار المسرحي.....	54
2,3,1	المطلب الأول: مفهوم الحوار الدرامي.....	54
2,3,2	المطلب الثاني: الصراع.....	60
3,3,2	المطلب الثالث : مفارقة الحوار المسرحي (الدرامي) :-.....	65
4,3,2	المطلب الرابع: الحوار ذو النزعة المسرحية، و تقنيات الحوار الدرامي (المسرحي).	68
5,3,2	المطلب الخامس: عناصر خلق أجواء المسرحية.....	72
3.	الفصل الثاني: الحوار والعناصر الفنية.....	90
1,3	المبحث_الأول: الحوار والصورة.....	90
1,1,3	المطلب الأول: التعريف بالصورة.....	90

97	المطلب الثاني: الصورة والخيال عند السماوي
101	المبحث الثاني: الحوار واللغة عند السماوي
101	المطلب الأول: الحوار واللغة
109	المطلب الثاني: الحوار واللغة عند السماوي
116	المبحث الثالث: الحوار والإيقاع
116	المطلب الأول: التعريف بالإيقاع
120	المطلب الثاني: الإيقاع عند السماوي
129	الخاتمة
130	النتائج
131	التوصيات
132	المصادر والمراجع

بيان أخلاقيات البحث العلمي

أقول أنني قد الزمت نفسي بالاهتمام بالقواعد الأكاديمية وأخلاقيات التعليم العلمية خلال

إعدادي لأطروحة الماجستير المعنونة [بُنْيَةُ الْحِوَارِ فِي شِعْرِ يَحْيَى السَّامَوِي] وهذا بدءًا من فترة

تقديم الاقتراح إلى أن أنهيت من هذه الدراسة، و أن هذه المعلومات المدرجة في الأطروحة أخذتها ضمن

التقاليد العلمية وإطار الأخلاقيات، وكما أشرت إلى جميع المصادر و المراجع التي اقتبست منها

المعلومات وإن كان سبيل الاقتباس بشكل مباشر أو غير مباشر في هذه الدراسة التي أعدتها حسباً

لضوابط كتابة الأطروحة، وأصرح بأن كل المصادر و المراجع التي لجأت إليها هي تلك المدرجة في قسم

المصادر و المراجع.

202\...\....

توقيع

اسم الطالب والقب:

أثير عامر عبدالله الجبوري

ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

ATHEER AMER ABDULLAH ABDULLAH tarafından hazırlanan "Yahya Al Simawı Şiirinde Dialog Yapısı" başlıklı bu çalışma, (19-10-2022) tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda *oybirliği ile* başarılı bulunarak jürimiz tarafından *Temel İslam Bilimleri* Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ (Unvanı, Adı ve Soyadı)

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Kutaiba Farhat.	İmza:.....
Üye :Dr. Öğr. Üyesi Abdulsalam Yousuf Essa AL-YAGOOB	İmza:.....
Üye : Dr. Öğr. Üyesi İbrahim İBRAHİMOĞLU.	İmza:.....

ONAY

Bu Tez, Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun 29.09.2022 tarih ve 2022/43 sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Coşkun POLAT

Enstitü Müdürü

الملخص

عنوان الأطروحة: بُنيةُ الحوارِ في شعرِ يحيى السماوي

مُعَد الأطروحة: أثير عامر عبد الله الجبوري

المشرف: د. قتيبة فرحات

الفرع/ القسم: معهد العلوم الاجتماعية / العلوم الإسلامية الأساسية/ قسم اللغة العربية.

نوع الأطروحة: ماجستير.

تأريخ الموافقة: 2022 / 10 / 19

إنَّ دراستي الموسومة بـ "بنية الحوار في شعر يحيى السماوي" التي تتناول دراسة البنية ومفهومها والحوار ومفهومه وأنماطه، والحوار ما هي إلا وسيلة تحاور وتواصل مع الآخرين، والعناصر الفنية التي تداخلت مع الحوار وجعلته أكثر رصانة فنية وأسلوبية.

وتأتي أهمية الدراسة من مكانة شاعرنا الكبير يحيى السماوي في المجتمع العراقي والعربي فقد عرفه كُُلُّ أديب وشاعر وعرف مستواه الأدبي، وأهمية دراسة هذا الموضوع هي استخراج ما في نفس ووجدان الشاعر والصراعات الداخلية التي عاشها، واستخراج الدلالات الشعرية ومعانيها، وتوظيفها.

وبالبحث بدأ الدراسة في التمهيد يتحدث عن البنية وأساسها، وعن الحوار وتعريفاته، ثم الانتقال إلى سيرة موجزه عن حياة الشاعر التي زخرت بالأحداث والصعوبات التي لاقاها ومشاكل الحياة.

وبعدها بدأ الباحث تقسيم دراسته إلى فصلين وفي كُلِّ فصل ثلاثة مباحث ففي المبحث الأول: عن الحوار الخارجي وقُسم إلى حوار خارجي مباشر وحوار خارجي غير مباشر، وفي المبحث الثاني: تحدث عن الحوار الداخلي وأنماطه من مونولوج، ومناجاة، وحوار ذات الشاعر... الخ، وفي المبحث

الثالث: تحدث عن الحوار الدرامي (المسرحي) والصراعات النفسية التي أصابت الشاعر من داخلية وخارجية وكذلك النزعات التي أثرت عليه تأثير شديد.

وأما في الفصل الثاني فقد قسمه أيضاً إلى ثلاثة مباحث، فالمبحث الأول: تحدث به عن الحوار والصورة فالصورة مرتبطة ارتباط مباشر بالحوار فمنها يولد الخيال أثناء المحاورة سواء كانت المحاورة نثرية (سردية) أم شعرية، وفي المبحث الثاني: تحدث عن الحوار واللغة، فأخذت اللغة حيزاً كبيراً في المحاورة والشعرية على وجه الخصوص، وفي المبحث الثالث: والأخير تحدث الباحث عن الحوار والإيقاع ودراسة الحالة النفسية للشاعر والموسيقى التي اعتمدها أثناء إلقاء شعره.

وبالبحث توصل إلى استنتاجات بعد الدراسة ومن أهمها: حُسن اختيار الألفاظ والدلالات وحُسن توظيفها ودقتها البلاغية عند يحيى السماوي، وكان همّ الوطن والغربة والنفي عن بلاده ومدينته التي تعدّ الموطن الأول له فقد أخذت أيضاً حيزاً كبيراً في شعره.

وبعدها أوصيت بعدة توصيات ومن أهم تلك التوصيات هي: إجراء المزيد من الدراسات في شعر يحيى السماوي ودراسة دواوينه لأن فيها موروثات بلاغية واسعة.

الكلمات المفتاحية: الحوار، الشعر، الوطن، الصورة، البنية.

ÖZET

Tez Başlığı : Yahya Al Simawı Şiirinde Dialog Yapısı

Tezi Hazırlayan : ATHEER AMER ABDULLH

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Kutaiba Farhat

Şube / Bölüm : Temel İslam" Bilimleri Ana Bilim Dalı

Tez türü : Yüksek Lisans.

Kabul edilme tarihi: 19/10/2022

. ((Yahya es-Samawi'nin şiirinde diyalog yapısı)) başlıklı çalışmam yapıyı, kavram, diyalog ve kalıpların ele almaktadır. Diyalog ise kişiler arasında iletişim aracıdır, Sanatsal unsurlar ise diyaloglar ile örtüşüp onu daha sanatsal ve özgü bir hale getirmiştir.

Çalışmanın önemi ise büyük şair Yahya es-Samawi'nin Irak ve arap toplumundaki yerinden gelmektedir, her yazar ve şair onu tanımıştır ve edebi seviyesini Kabul etmiştir. Bu konuyu çalışmanın önemi ise , şairin ruhunda ve vicdanında ne olduğunu ve yaşadığı iç çatışmaları ortaya çıkarmaktır, Şiirsel çağrışımları ve anlamlarını çıkarmak ve kullanmak.

Araştırmacı çalışmaya ön sözde yapının ve temellerinden, diyalog ve tanımlarından başlamıştır, daha sonra olaylar ve zorluklar ile dolu şair hayatından özet vermiştir.

Daha sonra araştırmacı çalışmasını iki bölüme bölmüştür, her bölümde üç araştırma bulunmaktadır, birinci araştırma : Dış Diyalog, Doğrudan dış diyalog ve Dolaylı Dış Diyalog. İkinci araştırma : İç Diyalogo ve monolog gibi türlerini ele almıştır. Üçüncü araştırmada : Şairin maruz kaldığı psikolojik çatışmalar ve dramatik (tiyatral) diyalogları ve onu etkileyen eğilimleri ele almıştır.

İkinci bölümü ise üç araştırmaya bölmüştür. Birinci araştırma : diyalog ve resimden bahis etmiştir, çünkü resim diyalog ile doğrudan bağlantılıdır, çünkü ister diyalog nesirsel ister şiirsel olsun diyalog sırasında ondan hayal doğar. İkinci araştırma : diyalog ve dili ele almıştır, dil özellikle diyalog ve şiirde büyük yer almıştır. Üçüncü ve son araştırma : Araştırmacı diyalog ve ritimden bahsetmiş ve şairin psikolojik durumunu ve şiirini okurken kullandığı müziğin incelemiştir.

Araştırmacı çalışmasından sonra ulaştığı sonuçlar : Yahya Al-Samawi'de kelimelerin ve çağrışımların iyi seçimi ve bunların iyi kullanımı ve belagatinin doğruluğu.Vatanın dertleri, Gurbet ve vatanından ve yetiştiği şehirden sürgün edilmesi şiirlerinde büyük yer almıştır. Daha sonra araştırmacı birkaç tavsiyede bulundu, bu tavsiyelerinin en önemlileri : Yahya es-Samawi'nin şiiri üzerine daha fazla çalışma yapılması ve deniz gibi kapsamlı belagat miraslar içeren divanlarını çalışmak.

ABSTRACT

Thesis Title: The Dialogue Structure in Yahya Al-Samawi's Poetry

Thesis Author: ATHEER AMER ABDULLH

Advisor: Dr. Kutaiba Farhat

Branch/Department: Institute of Social Sciences / Basic Islamic Sciences /

Department of Arabic Language.

Thesis Type: Postgraduate.Masters

Date of acceptance: 19/10/2022

My study titled 'Dialogue Structure in Yahya Es-Samawi's Poems' is addressing the structure, concept, dialogues and patterns in his poems. Dialogue is a means of communication between people. Art elements, on the other hand, overlap with the dialogues, making the work more artistic and unique.

The work is of great importance. This is because the great poet Yahya es-Samawi is a very important figure in Iraqi and Arab society. Every writer and poet recognize him and acknowledge his literary level. The importance of studying this subject is to reveal what is in the soul and conscience of the poet and the inner conflicts he has experienced. It is also to reveal and use poetic connotations and meanings.

In the preface, the researcher talked about the structure and foundations of the poem, its dialogue and definitions. Later, he gave summaries of the poet's life full of events and difficulties.

Then the researcher divided his work into two parts. There are three different topics in each chapter. In the first chapter, topic one: External Dialogue, Direct external dialogue and Indirect External Dialogue. Second topic: genres such as Inner Dialogue and monologue. The third topic: The psychological conflicts and dramatic (theatrical) dialogues that the poet is exposed to and the tendencies that affect him.

The second part again consists of three topics. The first theme: dialogue and painting, because painting is directly related to dialogue, and whether the dialogue is prose or poetic, imagination is born out of it. The second issue: dialogue and language. Language is heavily involved, especially in dialogue and poetry. Third and last topic: The researcher talked about dialogue and rhythm and examined the psychological state of the poet and the music he used while reading his poem.

The researcher reached various conclusions from his work. In Yahya Al-Samawi the good choice of words and connotations and their good use and correctness of eloquence have been seen. The problems of the country, longing for the homeland, exile from his homeland and the city where he grew up took place to a large extent in his poems. Later, the researcher made some recommendations. The most important of these recommendations are: further study of Yahya es-Samawi's

poetry and study of his divans, which contain extensive rhetorical legacies just like the sea.



المقدمة

الحمد لله رب العالمين الذي شكره فوزٌ للشاكرين، وذكره شرفٌ للذاكرين، وطاعته نجاةٌ للمهتدين والمطيعين، والصلاة والسلام على شفيع الأمة الهادي الأمين وعلى آله وصحبه الطاهرين الطيبين.

أما بعد ...

فقد جاء عنوان هذا البحث " بُنْيَةُ الْحَوَارِ فِي شِعْرِ يَحْيَى السِّمَّائِيِّ " وبعدها ظهرت الدراسات البنيوية والحوارية التي تخصصت في النقد العربي الحديث وركزت عليها الأنظار في الربع الأخير من القرن العشرين، ودرسها وعلق عليها الكثير من النقاد وخاصةً النقاد العرب فجعلتهم (البنية) بين رافضٍ لها وآخذٍ بها، ونظراً لهذا الاهتمام الذي حظيت به البنية والحوار، فإنَّ الأدب الحديث والشعر خاصةً نراه يحتفي بالنصوص الحوارية احتفاءً خاصاً.

إنَّ كتابة القصيدة بصورة عامة بلا شك ما هي إلا رسالة للتواصل مع الآخرين، وينقل بها الأحاسيس والمشاعر، وإن لكل قصيدة خطاب خاص يتوجه به الشاعر للمتلقي عبر تعبير واحد أو تعابير متعددة ومُحددة بنفس الوقت، وهذا الشأن يعتمد على مهارات وإمكانيات الشاعر، والحوار هو واحد من تلك الرسائل التي تعد للمواصلة والتواصل، وهذا يتم عن طريق تفاعل في عناصر ومكونات الخطاب الحوارية فيما بينها "المحاور والمحاور له"، ومصطلح الحوار يعد من المكونات المهمة في القصيدة والنص الشعري، وهو من الأدوات المهمة التي يستعملها الشاعر لكي يجعل نصه حاملاً للمضامين والدلالات.

والنص الحوارى فى القصيدة ما هو إلا وسيلة لنقل شيء يكمن فى نفس الشاعر وهذا الشيء أما أن يكون مناجياً أو منفعلاً من حدث ما، وهذا النقل الحوارى ينقله الشاعر باستعمال أغراض مثل التصوير أو اللغة أو يستخدم أى أداة تعبيرية.

أهمية الموضوع:-

تمثل أهمية الموضوع فى دراسة البنية والحوار فى شعر يحيى السماوى، فقد بينا فى موضوع دراستنا أهمية الحوار والمحاورة فى شعر السماوى، وهى دراسة تكشف عن توظيف جوانب متعددة فى الحوار الذى استخدمه شاعرنا فى شعره، وبيننا الظروف العصبية التى عاشها دهرًا من الزمن، وكذلك مكانة السماوى العربية فهو يعد من كبار أدباء وشعراء العراق والوطن العربى المعاصرين، وما زال مُستمرًا فى طريق النور والإبداع والأدب، فبين فترة وأخرى يُفاجئنا بزيادة ذلك النور الذى يُشع منه.

سبب اختيار الموضوع:-

أسلوب وطريقة السماوى هو ما جعلنى أختار هذا الموضوع، وكان له أسلوب خاص ولامع فى توظيف شعره حيث جعل للوطن حُبًا بلا حدود، ولمدينته التى تغنى بها فى الكثير من النصوص الشعرية، وكذلك الغربة وآلامها ومواجهها وتحسره على ضياع الوطن ففي شعره وظف كل هذه الأساليب وجعلها مفتاحًا للشعر والإبداع فيه، وبنية الحوار قد شكلت حضورًا كتابيًا واضح، وأسلوب الحوار فى شعر السماوى له دلالاته وأبعاده الشعرية وأيضًا النفسية عند الشاعر، وكانت للبنية الحوارية مساحة تعبيرية وأيضًا دلالية، منحت الشاعر قدرة فى التعبير عما كان يدور بنفسه وداخل شخصياته، وما يحمله من مضامين فى شعره، سواء كانت هذه المضامين ذاتية أم واقعية أو سياسية أم اجتماعية، ورأينا أنه ينتقل من مساحة النثر إلى الشعر وهذا يأتي وفق شروط ومعطيات وضرورات وهذه أضافت للشعر الكثير الكثير، وتناول

الشاعر الحوار في حوارياته، لكونه يحتل مكاناً خاصاً في انبعاث نفسية الشاعر للشعر، وأتخذ الحوار جانب مهم في إبراز مكان من جمال شعر السماوي، ورسالي هذه طمحت فيها أن أكتشف قيمة الحوار ومستواه في الشعر العربي الحديث، وشكلت بنية الحوار في شعر السماوي ظاهرة محورية ونجد هذا الشيء في كثير من نصوصه الشعرية لكن على وفق دلالي، وهذا الغرض دفعني إلى دراستها وكذلك تحديد ملامحها وأيضاً عناصر البناء فيها، فالسماوي في شعره كان من الذين حملوا هم الوطن والدفاع عنه وأيضاً نراه يميل في شعره التمرد والثورة على الظلم ولهذا رأينا أغلب قصائده التي قالها كمكتوب بناها ومُعذّباً بشوقٍ قاصدها.

أهداف البحث:

تهدف الدراسة إلى معرفة العديد من الأغراض الأدبية الشعرية :
_ الكشف عن أنماط الحوار سواء كان داخلياً أو خارجياً أو مسرحياً درامياً حيث تبين في كل نمط حالة الشاعر النفسية.

_ الكشف عن أهمية الحوار في الأدب العربي الحديث عموماً وشعر السماوي خصوصاً.
_ علاقة الحوار في شعر السماوي بالصورة واللغة والإيقاع حيث جعل لكل عنصر من هذه العناصر حواراً خاصاً به.

المنهج الدراسي للرسالة:

أما في المنهج الدراسي فقد اتبع الباحث المنهج التكاملي في رسالته، حيث وظّف أكثر من نمط ونوع في الحوار الذي وجد بشعر السماوي، حيث كشف عن الألفاظ والدلالات الموجودة في النصوص الشعرية، بإسلوب تكاملي تحليلي.

العوائق والصعوبات:-

__قلّة المصادر التي تتكلم عن الحوار وبنيته في الشعر.

__ صعوبة التنقل من وإلى المكتبات والجامعات بسبب انتشار جائحة فايروس كورونا المستجد.

__ القطع المستمر بكثرة في خدمة الإنترنت.

أما أهم المصادر التي اعتمد الباحث مراجعتها في كتابة بحثه فهي:-

"بناء الرواية (سيزا قاسم) (1978)"

"نظرية البنائية في النقد الأدبي (صلاح فضل) (1998)"

"مشكلة البنية (زكريا إبراهيم) (1990)"

"المعجم الفلسفي (د. جميل صليبا) (1982)"

"المصطلح في الأدب العربي (د. ناصر الحائي) (1968)"

"الوهم والواقع دراسة في منابع الشعر (كريستوفر كودويل) (1982)"

"تحليل الخطاب الروائي (سعيد يقطين) (1997)"

"الحوار القصصي (فالح عبدالسلام) (1999)"

إشكالية البحث

__ كيف وظّف يحيى السماوي الحوار المناجي والصراعات النفسية في شعره؟

__ ما الدلالات الحسية في شعر يحيى السماوي؟

__ هل نجح السماوي في استخدام اقتباسات قرآنية في شعره؟

حدود البحث:-

إنَّ حدودَ كُلِّ بحثٍ هي ثلاثةُ حدودٍ

الحُدُّ الموضوعي وموضوع بحثنا هو بُنْيَةُ الحِوَارِ في شِعْرِ يَحْيَى السَّماوي وهي دراسة نقدية حديثة

تكشف عن توظيف جوانب متعددة في الحوار الذي استخدمه شاعرنا في شعره.

والحدُّ المكاني والزمني يشمل العصر الحديث وهو شاعر عراقي مُعاصر وحديث.

الدراسات السابقة:-

تناول العديد من الباحثين والكتّاب شعر الشاعر يحيى السماوي وأخذوا الدراسة في عناوين مختلفة،

وأنا لم أجد من تناول عنوان بنية الحوار في شعره ولهذا تناولتها:

الدراسة الأولى: "المفارقة في شعر السماوي"⁽¹⁾.

تبين واتضح من عنوان هذه الرسالة فأنها ركزت وتعمقت في ظاهرة واحدة من الظواهر في شعر

السماوي وهذه الظاهرة أسمتها الباحثة بالمفارقة، والمفارقة تعني كما ذكرتها الباحثة بأنها "انحراف لغوي

يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات، أو هي لعبة لغوية ماهرة وذكية

وتكون بين طرفين الأول صانع المفارقة والثاني قارئها، على نحو يقدّم فيه صانع المفارقة النص بطريقة

¹ __ "نسرین ابراهیم فرهود، المفارقة في شعر يحيى السماوي، (رسالة ماجستير، جامعة كركوك، كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة

العربية، 2020م)، ص7."

تستشير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالباً ما يكون المعنى الضد، وأبسط تعريفات المفارقة هو أن تقول شيئاً وتعني شيئاً آخر⁽²⁾.

أما الدراسة الثانية: جاءت بعنوان "البث الحسي والفكري في ومضات الشاعر العراقي يحيى السماوي" (3).

ويبدو لنا من هذا العنوان أن للسماوي أحاسيس شعرية متدفقة في ومضات، وللموضعة سكون في نفس متلقيها لشدة اختصارها وعمق معانيها، وفي اختيار هذا العنوان الجميل والممتع فقد تفوق الباحث وتوفّق، ولكن كان الباحث مختصراً في اختيار النماذج الشعرية، وأيضاً هنا بدأ يظهر الاختلاف بيننا والسبب في بحثي سعيث لأتناول نماذج شعرية متعددة لكي يحتوي ما يجوب بخاطره، وفي هذه الدراسة تبين لنا أهمية شعر شاعرنا ومدى تأثيره في الكثير من الباحثين العراقيين وغير العراقيين.

الدراسة الثالثة: "تجربة العشق والاعتراب في ديوان قليلك لا كثيرهن ليحيى السماوي" (4).

بين لي من خلال هذا العنوان بأن الرسالة تقتصر على ظاهرة واحدة وفي ديوان واحد أيضاً من دواوين السماوي، ونجد أن الاعتراب والعشق آخذاً حيزاً ومكاناً واسعاً في شعر شاعرنا الكبير يحيى السماوي، والباحث تناول موضوعاً قيماً ومهماً وربما في موضوعه هذا أصاب الهدف في مجمل شعر السماوي والسبب يعود أن شاعرنا تم نفيه خارج البلاد لأسباب سياسية، وقد أصبح السماوي في منفاه عاشقاً ومغترباً، والباحث تناول عشق الوطن وعشق الحبيبة، ولكن مع كُلي هذا نجد أن عنوان العشق

² _ "نسرین ابراهیم فرهود، المفارقة في شعر يحيى السماوي، ص 7_8."

³ _ "سعدی عبدالکریم، البث الحسي والفكري في ومضات الشاعر العراقي يحيى السماوي، (سوريا، دمشق، مطبعة تموز، 2019م)."

⁴ _ "مُجد جاهين بدوي، العشق والاعتراب في شعر يحيى السماوي في ديوان قليلك لا كثيرهن، دراسة تحليلية (جامعة الأزهر وطبع: بسوريا، دمشق، دار الينابيع للطباعة والنشر، 2010م)."

والاغتراب قليلاً جداً بالنسبة للبحث، ومن هنا بدأ الاختلاف فإن بحثي تناول أكثر عدد من نصوص شعره ونوعنا عدّة ظواهر ولم تقتصر على ظاهرة واحدة.

خطة البحث:

التمهيد: التعريف بالسماوي، والبنية والحوار

الفصل الأول: أنماط الحوار

المبحث الأول "الحوار الخارجي"

المطلب الأول: الحوار الخارجي المباشر

المطلب الثاني: الحوار الخارجي (غير المباشر) :

المبحث الثاني: حوار الداخلي -

المطلب الأول: مفهوم الحوار الداخلي

المطلب الثاني: أنواع أو (أنماط) الحوار الداخلي، المونولوج (الحوار الداخلي).

المطلب الثالث: تيار الوعي، وحوار الذات.

المبحث الثالث: الحوار المسرحي

المطلب الأول: مفهوم الحوار الدرامي .

المطلب الثاني : الصراع

المطلب الثالث : مفارقة الحوار المسرحي (الدرامي)

المطلب الرابع: الحوار ذو النزعة المسرحية، و تقنيات الحوار الدرامي (المسرحي).

المطلب الخامس: عناصر خلق أجواء المسرحية.

الفصل الثاني: الحوار والعناصر الفنية

المبحث_ الأول :الحوار والصورة.

المطلب الأول: التعريف بالصورة.

المطلب الثاني: الصورة والخيال عند السماوي.

المبحث الثاني: الحوار واللغة عند السماوي

المطلب الأول: الحوار واللغة_

المطلب الثاني: الحوار واللغة عند السماوي.

المبحث الثالث: الحوار والإيقاع

المطلب الأول: التعريف بالإيقاع

المطلب الثاني: الإيقاع عند السماوي

الخاتمة

1. التمهيد: التعريف بالسماوي، والبنية والحوار

أولاً: التعريف بالسماوي

السماوي (مولده ونشأته) .

الشاعر يحيى السماوي، ولد الشاعر يحيى عباس عبود السماوي في مدينة السماوة في جنوب العراق بتاريخ السادس عشر من آذار 1949م، وفي نفس المدينة (السماوة) نشأ وترعرع، وهو قد يعرف نفسه بلغته الشعرية واصفاً إياها "اسمي الثلاثي يحيى عباس عبود، قد انتقلتُ من رحم أمي إلى صدرها في يوم مسقط رأسي على الدنيا 16/3/1949م، في بيتٍ من طينٍ وهو أحد بيوت مدينتي السماوة .أحمل شهادة البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها وعملتُ مدرساً ووظيفتي الحالية هي فلاحٌ في بستان الأمانى والأمنيات، وصيادٌ غير جيد ولا ماهر، أنصبُ فخاخي وشباكي في حقول للحلم، وأملأُ أن اصطاد ذلك الهدهد الفرّح على غصنٍ تلكَ اليقظة ونحْنُ في زمنٍ ذبح الحزن فيه عصافير الأحلام"⁽⁵⁾.

أكمل السماوي "دراسته الابتدائية في مدينة السماوة والثانوية في مدينة الديوانية وبعدها أنتقل إلى بغداد حين دخوله جامعة المستنصرية وقد تخرج من كلية الآداب قسم اللغة العربية في عام 1974م وبعد تخرجه عمل في مجالين التدريس والصحافة وكذلك الأعلام وقد أبدع فيهم جميعاً، وفضلاً عن كل هذا فإن يحيى السماوي كان شغوفاً ومتلهفاً إلى دراسة وقراءة الكتب منها الأدبي على وجه الخصوص وقد أفاده هذا بعد انتقاله إلى مدينة الديوانية ليكمل دراسته، وهذا أعطاه فضاء حرية أكثر وسعه مما قد

⁵ _ اتصال بين الشاعر والباحث مكلمة هاتفية عبر وسائل التواصل الاجتماعي في تاريخ 2021/12/10 .

كان عليه في مدينة السماوة مسقط رأسه، وكان يستطيع السفر من الديوانية إلى بغداد حتى يلبي حاجاته من الكتب التي يشغف في اقتنائها وقراءتها⁽⁶⁾.

أما حياة يحيى السماوي:

قد اشترك السماوي في "أحداث 1991م في جنوب العراق بصفة مقاتل وبعدها طُرد من قبل النظام فأصبح لاجئ في المملكة العربية السعودية، حيث أقام في ضيافة السعودية حوالي ستّة أعوام وعمل خلالها رئيس القسم السياسي والثقافي في إحدى الإذاعات وهي إذاعة (صوت الشعب العراقي) التي كانت معارضة للنظام العراقي الحاكم في تلك الفترة وكانت الإذاعة تُبثّ من مدينة جدة السعودية، وفي هذه الستّة سنوات قد أعدّ السماوي عشرات البرامج السياسية ونشر أكثر من ثلاثمائة مقال سياسي في الصحافة العربية، إضافةً إلى ما نشره من دواوين شعرية⁽⁷⁾.

وبعدها هاجر شاعرنا السماوي إلى أستراليا عام 1997م فقد أُعجب فيها وبطبيعتها وجذبتُه وأبهرته بسحر جمالها وطبيعتها وأستقر فيها إلى هذا الحين " نُشر شعره في المجلات والصحف العراقية والعربية، والاسترالية، والسنغافورية، والأمريكية، والإيرانية، وكما نشرت له مجلّة كلية الفنون والآداب في جامعة لويزيانا الأمريكية، ومجلة جامعة سيدني الأسترالية، فقد نُشر وتُرجم البعض من شعره إلى الإنكليزية والإيطالية والألمانية والفرنسية والإسبانية والكردية⁽⁸⁾ وتُرجم له مؤلفات إلى لغات أخرى .

⁶ _ رسالة هاتفية من الشاعر إلى الباحث بتاريخ 2021/12/10.

⁷ _ " ينظر : د. رسول بلاوي، و د. مرضية آباد، و د. علي خضري، استدعاء الشخصيات التراثية في شعر يحيى السماوي، (إيران: مشهد، بحث في جامعة فردوسي، 2017م)، ص71.

⁸ _ رسالة من الشاعر إلى الباحث عبر وسائل التواصل : 2021/12/10.

أما ما يتعلق بشعره:

أما في شعر السماوي فقد كتب الكثير من النقاد منهم العرب و الأجانب منهم : أ. د عبد الرضا علي وقال عنه "صُناع القصائد الأعالي قلّة لا يتجاوزون أصابع اليدين عدّاً، ونزعمُ أن الشاعر يحيى السماوي هو الشاخصُ الأكثرُ تميّزاً بينهم .. ولغة السماوي لغةٌ تجديد وخلق .. مع كونها شفافةً في تتمتعُ بقوةٍ إيجابية مبتكرة، وهو بارع في عجنها بالموسيقى عجنّاً وهو أقدر شاعر عربي يثير في متلقيه نشوة الانفعال الإيقاعي في قصيدة التفعيلة المدورة"⁽⁹⁾، ويعدّ شاعرنا من كبار شعراء العراق في العصر الحديث المعاصر .

مؤلفات يحيى السماوي:-

ومن المؤلفات السماوي : شاهدةٌ قبرٍ من رخام الكلمات، وثلاثية شعرية، نقوش على جذع نخلة، وتيممي برمادي، ومسبحة من خرز الكلمات، ونهر بثلاث ضفاف، وقليلك لا كثيرهنّ، والبكاء على كتف الوطن، وتعالى لأبحث فيك عني، وحديقة من زهور الكلمات، ولماذا تأخرت دهرًا.

تكريم شعر السماوي :

قد "شارك شاعرنا في الكثير من المهرجانات والملتقيات الأدبية والعربية وكذلك العالمية وحصل على عدّة جوائز منها جائزة الملتقى العربي في أبهام 1992م، وعلى جائزة المنهل للقصيدة العربية، وعلى جائزة الإبداع الشعري برعاية جامعة الدول العربية عام 1998م، وعلى جائزة البابطين عام 2008م، وكذلك على درع ديوان العرب عام 2007م، ووسام اتحاد الأدباء الدولي ، وجائزة جبران خليل

⁹ _ "يحيى السماوي : ديوان نهر بثلاث ضفاف، (أستراليا، سدي، مؤسسة المثقف العربي، 2019م)، ص5-6."

جبران، وحصل على عدّة دروع منها درع منتدى الإثنية في جدة، وتم تكريمه أيضاً بدرع الإبداع النموذجي من أمانة العاصمة بغداد، وحاز على العديد من الشهادات التقديرية، كما منحه اتحاد الأدباء والكتاب في العراق درع الجواهري، وهو عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق وعضو اتحاد الكتاب والأدباء العرب، وعضو اتحاد الأدباء الأسترالي، وعضو رابطة قلم العالمية، وعضو رابطة شعراء العالم، وعضو رابطة شعراء بلا حدود⁽¹⁰⁾.

المجاميع والمؤلفات الشعرية ليحيى السماوي :

1_ "عيناك دنيا (مطبعة النعمان ____ النجف الأشرف) 1970.."

2_ "قصائد في زمن السبي والبكاء (مطبعة تموز ____ كربلاء) 1971.."

3_ " قلبي على وطني (منتدى الإثنية ____ جدة) 1992 .."

4_ "جرح باتساع الوطن (منتدى الإثنية ____ جدة) 1993.."

5_ "من أغاني المشرّد (النادي الأدبي في أمّها) 1995.."

6_ "الاختيار (دار الرفاعي ____ الرياض) 1995.."

7_ "عيناك لي وطن ومنفى (دار الظاهري ____ جدة) 1996.."

8_ "رباعيات (دار الظاهري ____ جدة) 1996.."

¹⁰ " ينظر : خضير عباس درويش ، ديوان الشاعر يحيى السماوي قليلك لا كثيرهّن دراسة موضوعية تحليلية ، (جامعة كربلاء - كلية التربية)، ص 17-18."

- 9_ "هذه خيمتي فأين الوطن (استراليا ____ ملبورن) 1997.."
- 10_ "أطبقتُ أجفاني عليك (استراليا ____ أدليد) 1998.."
- 11_ "الأفق نافذتي (استراليا ____ أدليد) 2002.."
- 12_ "زنايق برية (استراليا ____ أدليد) 2003.."
- 13_ "نقوش على جذع نخلة (دار التكوين ____ دمشق) 2005.."
- 14_ "قليلك لا كثيرهن (استراليا ____ أدليد) 2006.."
- 15_ "البكاء على كتف الوطن (دار التكوين ____ دمشق) 2008.."
- 16_ "لماذا تأخرت دهرًا (دار الينابيع ____ دمشق) 2011.."
- 17_ "بعيداً عني قريباً منك (دار الينابيع ____ دمشق) 2011.."
- 18_ "مسبحة من خرز الكلمات (دار التكوين ____ دمشق) 2008.."
- 19_ "شاهدة قبر من رخام الكلمات (دار التكوين ____ دمشق) 2009.."
- 20_ "مناديل من حرير الكلمات (دار التكوين ____ دمشق) 2012.."
- 21_ "حديقة من زهور الكلمات (مؤسسة المتحف العربي _ سيدني _ استراليا) 2017.."
- 22_ "أطفئني بنارك (دار تموز ____ دمشق) 2013.."
- 23_ "أنقذتني مني (دار تموز ____ دمشق) 2014.."

24_ "تعالى لأبحث فيك عني (دار التكوين _____ دمشق) 2012.."

25_ "ثوب من الماء لجسد من الجمر (دار تموز _____ دمشق) 2016.."

26_ "تيممي برمادي (دار تموز _____ دمشق) 2018.."

27_ "نهر بثلاث ضفاف (دار تموز _____ دمشق) 2019.."

28_ "ملحمة التكتك (اتحاد الأدباء والكتاب في العراق) 2020.."

وجاء هنا "ما يلفت النظر في شخصية الشاعر يحيى السماوي الشعرية هي تلك الذات المتسامية التي تعطي الكثير وترضى بالنزر اليسير أو حتى بدونه، إن ذاته عجنت بماء الإيثار وجبلت على السخاء، أنها ذات معطاء ليس للأخذ مساحة فيها، بل إنها تتفنن وتبدع بصور العطاء والإيثار"⁽¹¹⁾، ومع هذا فإن السماوي لازال يعشق وطنه العراق مع أنه تغرب منه وابتعد لسنوات طوال، ولكنه لازال يتغزل ببغداد وكأنها حبيبته التي يعشقها، كان حبه للوطن (العراق) وغزله وعشقه كأنما شخصاً عاش في كل سبل الراحة رغم أنه تغرب منذ ثلاثين عاماً، وكلام يحيى السماوي يبقى عذباً لوطنه ففي أحد اللقاءات المتلفزة معه في سنة 2013م يقول : "أنا يحيى السماوي لا أحلم أكثر أن أكون مجرد عُشبه في حقل زراعي كبير اسمه وطني العراق، وبهذا نعرف أن حُب شاعرنا لبلده قد تجسد في قلبه"⁽¹²⁾.

والسماوي يعدّه من كبار شعراء العراق في العصر الحديث والمعاصر، وما زال شاعرنا على قيد الحياة وشغوفاً بحب الوطن والشعر.

¹¹ _ "خضير عباس درويش، ديوان الشاعر يحيى السماوي قليلك لا كثيره من دراسة موضوعية، (العراق: جامعة بابل كلية التربية للعلوم الإنسانية، مجلد (1)، العدد 20، 2014م)، الجزء 1/ 18."

¹² _ لقاء تلفزيوني، على إحدى القنوات العربية، وشاهد الباحث هذا اللقاء على منصة اليوتيوب في تاريخ، 2021/12/11.

ثانياً: "مفهوم البنية"

أ_ لغة:

فالبنية قال فيها الجوهري: "بنى فلان بيتاً من البُنيان، وابتنى داراً، والبنيان الحائط، وأبْنَيْت فلاناً، أي جعلته يبني بيتاً"⁽¹³⁾، والبنْي هو (نقيض الهدم)، وقال فيها مُجَدَّ عزام في كتابه "إن مصطلح (البنية) مشتق في اللغات الأوربية من أصل اللاتيني ((**stuerere**)) الذي يعني (البناء) أو الطريقة التي يُشاد بها المبنى، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما، ولا يبعد هذا المعنى عن أصل الكلمة في الاستعمال العربي القديم للدلالة على التشييد والبناء والتركيب، وقد تحدثت النحاة عن (البناء) مقابل الإعراب، وتصوره على أنه التركيب والصيغة"⁽¹⁴⁾، وقد جاء أيضاً في لسان العرب لابن منظور في مادة (بنى) أيضاً يقول: البنى نقيض الهدم، بنى البناء البناء بنياً وبناءً وبنى، مقصور، وبُنياناً وبنيةً وبنائيةً وابتناه وبنّاه، قال فيها ذو الرّمة في بحر الطويل:

"وأصغر من قَعِب الوليد ترى به بُيوتاً مبنّاة وأودية خضراً"⁽¹⁵⁾،

وقد وردت لفظة (بنى) في أحرف الباء والنون والياء وهي أصل واحد وهو بناء الشيء بِضمّ بعضه إلى بعض تقول بَنَيْتُ البناء أبنية وتُسمى هنا مكّة البنية ويقال أيضاً قوس بانية أي هي التي بنت على

¹³ _ "إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق، أحمد عبدالغفور عطار، (لبنان: بيروت، دار العلم للملايين، 1407هـ / 1987م)، مادة: (بنى) ."

¹⁴ _ "مُجَدَّ عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، (سوريا: دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2003م)، ص 44."

¹⁵ _ "ابن منظور، مُجَدَّ بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين الأنصاري. لسان العرب، (لبنان: بيروت، دار بيروت، دار صادر، مجلد 1)، (بدون، تاريخ)، الجزء الخامس / مادة: بنى / ص 365."

وترها وذلك أن يكاد وترها ينقطع للصُّوقه بها، وهنا طيُّ تقول مكانَ بانيةٍ : بناءً وهو "قول امرئ القيس في بحر الرمل :

عارضٍ زوراءٍ من نشمٍ غير بأناةٍ على وتره." (16)

وقد وردت هذه المفردة في مفهوم القيرواني لهذا المصطلح، "وكان يعني، مجموعة العلاقات فيما بين الأجزاء التي تكونت منها القصيدة مع بعضها بعض، كان يرى أنَّ الأفضل أن يكون كُلُّ بيتٍ مستقلاً بحد ذاته ولا يحتاج إلى ما قبله أو ما يأتي بعده" (17).

ب_ اصطلاحاً :

لقد تعدد التعريفات في مفهوم البنية عند الدارسين والباحثين وقد ذكر بعضهم أنها "شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكل وبين كل مكون على حده والكل فإذا عرفنا الحكي بوصفه يتألف من قصةٍ وخطاب، فمثلاً فتكون بنيته هي شبكة العلاقات بين القصة والخطاب والقصة والسرد، والخطاب والسرد" (18)، إذاً لفظة بنية اشتهرت كثيراً على ألسنة الخاصة والعامة واستعملت في مجالين الدراسة والعمل (بنية، بنا، بناء.....)، وجعلتها كثرة تداولها تواجه مشاكل أو اختلافات في تعريف الباحثين لها "فإذا كان مصطلح البنية يثير انطباعاً مرتبط بشيٍ مادي كأنه هيكل عظمي أو التصميم الداخلي للأعمال الأدبية بما يشمله من خطوط رئيسة منظورة فإنه ينبغي أن نأخذ في الاعتبار أن البنية

¹⁶ _ "أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسين القزويني، معجم مقاييس اللغة، (سوريا: دمشق، دار الفكر للطباعة والنشر، تحقيق، عبدالسلام مجذ هارون، الطبعة، الأولى، 1979م)، ص 202."

¹⁷ _ "ينظر: د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، (العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة، الثالثة، 1981م)، ص 175."

¹⁸ _ "يرالد برنس، قاموس السرديات، (مصر: القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، ترجمة: السيد امام، 2003م)، ص 191."

الأدبية ليست شيئاً حسيّاً يمكن إدراكه في الظاهر، حتى ولو حددنا خصائصها التي تتمثل في عناصرها التركيبية، وإنما هي تصور تجريدي يعتمد على الرموز وعمليات التوصيل التي تتعلق بالواقع المباشر، وتعد البنية ذاتها شيئاً بسيطاً يقوم فيما وراء الواقع⁽¹⁹⁾، والبنية هي "كيان مستقل، وهي تشمل على تنظيم داخلي خاص بها وهي تقيم في ذلك ارتباطاً متبادلاً مع المجموعة التي تدخل في عدادها، ونعني بكونها كياناً أي أنها وحده ذات مقدار أنطولوجي ليس في حاجة لأن يحاور، وينبغي أن يوضع بخلاف ذلك بين قوسين حتى يكون المصطلح علمياً"⁽²⁰⁾، وبعد ذكر عدّة تعريفات للبنية وجعل لها كيانها وذاتها وأهميتها فيما تدلّ عليه وقد أصبحت البنية أساساً في كل مجال ومكان تُستعمل به وبدأت تدخل في أكثر المجالات وبشكل واسع وفي كل مجال أصبح يُركز عليها في بنيتها فإذا أردنا إبرازه وتحميل صورته بأحسن حال، وهنا "أشار إبراهيم رماني إلى خصوصية و البنية الشعرية عند العرب القدامى، انحصرت في رجوعها القديم الثابت عند القاضي الجرجاني، أو إلى مقتضى الحال عند حازم القرطاجي، أو تمثل الرؤيا الجماعية بشكل يسهل فهمه عند ابن رشيق، وهي اكتساب الخبرة على استعادة الشكل والبراعة في احتذاء النموذج البلاغي عند ابن خلدون"⁽²¹⁾.

أما سيزا قاسم تقول: "نرى أن التحليل البنائي لا يتنافى مع النظرة التاريخية للفن فإن دراسة بنية عمل أدبي معين في رأيها لا تعني جمود هذه البنية واستقلالها عما سبقها أو عما سيتبعها، وتتفق في ذلك مع ما ذهب إليه جيران جينيتي من أن الفكرة البنائية هي أن تتبع الأدب في تطوره العام وأن نستخرج

¹⁹ "د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، (مصر: القاهرة، دار الشروق للنشر، الطبعة، الثالثة، (مجلد.1)،

1998م)، ص196_197.

²⁰ "رشيد بن مالك عبدالقادر شرشار، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، (العراق: بغداد، دار الحكمة للنشر والتوزيع،

2000م)، ص197.

²¹ "مليكة قرادي، الجهود النقدية لإبراهيم رماني، (الجزائر: المسيلة، جامعة محمد بوضياف، رسالة ماجستير، 2015م)، ص50.

قطعات من مراحل المختلفة، وأن نقارن هذه اللوحات ببعضها وتظهر هذه المقارنات تطور الأدب في كل غناء، وأن المنظومة الأساسية تظل سارية مع دخول تطورات مستمرة عليها))⁽²²⁾.

ومع اختلافات وتعريفات مصطلح البنية ولعل أبرز ناقد فرنسي أعطى لمصطلح البنية منطقاً الأول كان (رولان بارت) في دراساته ومقالاته النقدية النظرية والتطبيقية، "وقد شب جدل حول مفهوم مصطلح البنية باعتباره تصوراً ذهنياً مجرداً وليس مجموعة من العلاقات الحسية في هياكل مادية يمكن أن يطولها"⁽²³⁾، وكان هناك خلافٌ أو تساؤل هو: "أهو البنية في الهيكل المادي الذي نراه أو التصور الذهني الذي نخلقه بعقولنا ويدرك به العقل طبيعة هذا الهيكل المادي الخارجي؟؟ وأنتصر مفهوم البنية باعتباره تصوراً ذهنياً أكثر مما هو علاقات محسوسة ومادي، ويتبلور مفهوم البنية في عدة قضايا أهمها أن الأعمال الأدبية برمتها تمثل أبنية كلية لأن دلالتها في الدرجة الأولى ترتبط بهذا الطابع الكلي لها"⁽²⁴⁾

وتعد البنية تصوّر عقلي أو ذهني أكثر وأقرب إلى التجريد منه إلى التعيين، فأنها تمثل "ما نعتله عن علاقات الأشياء، لا الأشياء ذاتها"⁽²⁵⁾، وهناك في بنية الشعر مستويان هما "المستوى القصدي والمستوى النسقي، ويقع المستوى القصدي ضمن المستوى الدلالي، في حين يقع المستوى السياقي أو النسقي

²² _ د. سيزا قاسم، بناء الرواية، (مصر: القاهرة، مكتبة الأسرة، الطبعة الأولى، 1978م)، ص 232_233.

²³ _ "ربعة سترايش، بنية الحدث والشخصيات في رواية اعترافات اسكرام، لعز الدين مهيوبي، (الجزائر: المسلة، جامعة محمد بوضياف، رسالة ماجستير 2014_2015م)، ص 8."

²⁴ _ "سترايش، بنية الحدث والشخصيات في رواية اعترافات اسكرام، لعز الدين مهيوبي، ص 8."

²⁵ _ "اديت كريزويل، عصر النبوية، (الكويت: دار سعاد الصباح للنشر، ترجمة: جابر عصفور، الطبعة، الأولى، 1993م)، ص 289."

ضمن العملية التركيبية خلال الإنجاز البنائي للنص الشعري الذي يتصاعد بيتاً بيتاً حتى اكتمال القصيدة" (26)،

ويرى الباحث أنَّ القصيدة الأدبية الشرقية قد خضعت والعربية على وجه الخصوص وعلى مرَّ العصور لتحولاتٍ جعلتها خطيرةً ومهمّة، وتطور شكلها ومضمونها ولاسيما بعد التطور الذي أصاب بنيتها وشكلها.

ومع تطور وكثرة الدراسات في مفهوم البنية وأهميتها في العمل الأدبي حتى قام بعض الباحثين في تحديد البنية "بأنها ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية على شرط أن يصل الباحث إلى تحديد خصائص المجموعة والعلاقات القائمة فيما بينها من وجهة نظر معينة ومع ذلك فمن الملاحظ أنه كلما اجتمعت بعض العناصر في كلّ ما نجمت عنها أبنية يتسم تركيبها بالاطراد" (27) وبهذا قد "يكون مفهوم ومعنى البنية الشيء الذي دل على الثبات عندما يُقارن بالبناء أي بمعنى شيء له خاصية معينة، وأن مفهوم البنية يكون هو الأساس في كلّ التحليلات البنيوية ولا من شأنها أن تبقى ثابتة" (28).

ومن هنا نستطيع القول بأن لفظة البنية واجهت اختلافات كثيرة وواسعة النطاق، "فكثيراً نسمع عنها في أغلب اللقاءات والبرامج والندوات العلمية فإن معناها يكون على حسب المجال الذي تُستخدم فيه، ومع كلّ هذا إن العالم اللغوي السويسري (فردينان دي سوسير) وهو يُعد الأب الحقيقي لمفهوم الحركة

²⁶ _ د. سمير علي سمير الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري، (العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، 1990م)، ص 106.

²⁷ _ "فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 122."

²⁸ _ "ينظر: زكريا ابراهيم، مشكلة البنية، (مصر: القاهرة، مكتبة مصر للطباعة والنشر، 1990م)، ص 35."

البنوية إلا أنه لا يستخدم كلمة ((بنية)) بل استخدم كلمة (نسق) أو (نظام و انتظام) لكن يعود الفضل الأكبر في ظهور المنهج البنوي إليه بالذات⁽²⁹⁾، وإن للبنية استعمالات متعددة وكثيرة في المجالات الدراسية كافة ومن أهم استعمالاتها تخصصت في أغلب العلوم المختلفة منها (الرياضة، المنطق، علم الأحياء، علم النفس)، ومع كل هذا أن أبسط وأقرب تعريف للبنية تعني "نظام أو نسق من المعقولة"⁽³⁰⁾، والبنية على توسعها هذا تكون واقعية وذات ارتباط واقعي وحقيقي وهي ليست فكرة تجريدية من المعنى العام لهذا المصطلح الحالي من عدة خصائص فردية ودقيقة، ولكنها موضوع للدراسة مختصر "من الوقائع القريبة المعقدة، وبهذا المعنى يدور الحديث عن بنية اللغة أو بنية القرابة أو بنية الفنون، فهي وحدة مستقلة تكتسب واقعيتها في حالاتها المتعددة، ولا ينبغي أن نخلط بينها وبين مجرد تجمع العناصر التي تتكون منها المادة أو الآلة أو الجهاز العضوي الحي، وإن كانت تندرج في قلب الواقع إلا أنها أبعد من السطح المنظور، ولذلك فإن البنية تكشف عن الجانب الخفي للأشياء"⁽³¹⁾.

²⁹ _ ينظر: ابراهيم، مشكلة البنية، ص 43.

³⁰ _ ينظر: ابراهيم، مشكلة البنية، ص 29.

³¹ _ فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 125.

ثالثاً: الحوار

أ _ لغة

الحوار هو من "الحوُر وهو الرجوعُ عن الشيء إلى الشيء، وعنه حوراً ومحاراً ومحارة وحووراً رجع عنه وإليه وفي الحديث : من دعا رجلاً بالكفر وليس كذلك حار عليه، أي رجع إليه ما نسب إليه" (32).

وجاء أيضاً بمعنى المجادلة والجدال "حاوره محاوره وحوارا أي جادلته قال عز وجل " {قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ} " (33)، والمحاوره المجادلة، أو مراجعة النطق، والكلام في المخاطبة" (34).

وجاء أيضاً بمعنى التحوار والتجاوب "وتقول كلمته فما أحرار إليّ جواباً، وما رجع إليّ حويراً، ولا حويرة، ولا محورة ولا حواراً، أي ما رد جواباً، واستخاره أي أستنطقه ... يقال كلمته فما رد إليّ حوراً أي جواباً، وقيل أراد به الخيبة والإخفاق" (35).

ب _ اصطلاحاً:

الحوار هو "حديث بين شخصين أو أكثر تضمه وحدة في الموضوع والأسلوب، وله طابع عام، وهذه العناصر لا تتوافر إلا نادراً _ في الحوار المؤلف في الحياة اليومية" (36).

³² _ "مُجد مُرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، (الكويت: دار التراث العربي، 1972م)، الجزء 99/11."

³³ _ "سورة الكهف، الآية 37."

³⁴ _ "د. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، (لبنان: بيروت، دار الكتاب اللبناني، بدون طبعة)، 1982م، ص 501."

³⁵ _ "ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، الجزء الأول، ص 751."

³⁶ _ "د. ناصر الحاني، اصطلاحات الأدب الغربي، (مصر: القاهرة، دار المعارف، الطبعة الأولى، 1959م)، الجزء 39/1."

الحوار هو "أسلوب من أساليب الكلام، والغاية من الحوار هي الإقناع، والحوار يُعدّ وسيلة للتفاهم، ومن هنا وقبل أن ندخل في المفهوم الفني في موضوع الحوار، والآن نستطيع أن نشير إلى أهمية وماهية الحوار بالنسبة للبشرية وهو وسيلة تفاهم أساسية، حيث جاء من التحوار، ومُنذُ بداية الخلق حدث تطوراً باتجاهات عديدة سواء كانت هذه الاتجاهات لغوية أو اجتماعية أو حياتية، فنتيجة السؤال بين المتحاورين من الأشخاص هي أن تستشار مسألة ما ويكون الوصول فيها ذا غاية وهدف" (37).

وتعدّت كلمة الحوار المعنى العادي وتتفرع إلى معانٍ أكثر وأوسع "تستخدم لغرض آراء فلسفية أو تعليمية أو نحوها، كما هو الحال بالنسبة لمحاورات أفلاطون أو مقالة درايدن في الشعر الدرامي" (38)، وأدى أفلاطون دور مهم في استخدام هذا المنهج وهو يسمى "المنهج السقراطي" (39)، "أفلاطون عدّ سقراط هو مؤسس هذا المنهج، لكن أفلاطون هنا أضاف إليه بعض الشيء مثل الطابع الفلسفي، وأيضاً أخذ فيه مبدأ السؤال والجواب وتناولهم كشيء أساسي حتى يقوم الحوار" (40)، والحوار هنا يعد نمطاً من أنماط الكلام، ويشتمل على نسب موزونه ومنظومة من الإيقاع والاتزان.

ويأتي الحوار أحياناً جدالاً على شكل سؤال ويطلب جواباً "بين الأضداد كالمجرد والمشخص والمعقول والمحسوس، والحب والواجب" (41)، وهنا يعرفه هايدجر "أنه التكلم مع الآخرين عن شيء، والكلام عندئذ هو الوسيط بيننا لجمع الشمل والالتقاء، والقدرة على الاستماع في الحوار، ليست مجرد

³⁷ _ "ينظر: د. نوفل حمد الجبوري، الحوار في شعر عبد الله البردوني، (الأردن: عمان، دار غيداء للطباعة والنشر، الطبعة الأولى،

2011م)، ص 16."

³⁸ _ "إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (مصر: القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، المجلد (1)،

1994م)، ص 135."

³⁹ _ "د. ناصر الحاني، المصطلح في الأدب العربي، (لبنان: بيروت، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، المجلد (1)،

1968م)، ص 54."

⁴⁰ _ ينظر: الحاني، المصطلح في الأدب العربي، ص 54.

⁴¹ _ "صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء 501/1."

نتيجة لتكلم بعضنا مع البعض، بل أنها مفترضة من قبل في عملية التكلم⁽⁴²⁾، والحوار هو أن يكون بين شخصين أو مجموعة من الأشخاص ويقومون بالتحاور للوصول إلى هدف وتحقيق غاية وما يدور حول المحاورة والحوار⁽⁴³⁾.

ويعد "دخول الحوار شيئاً أساسياً في جمال الرواية والقصة وكذلك المسرحية حتى وأن وصل إلى الشعر ورغم الاختلاف في صيغة الحوارين (الداخلي، والخارجي) كان الاختلاف لأسباب فنية تزيد من جمالية وتقنية العمل الشعري والأدبي، وبعدها أصبح وسيلة من وسائل التعبير في مجال الحوار⁽⁴⁴⁾، ونجد هذا قد تكلم عنه عزالدين إسماعيل قائلاً أنه "الأداة الوحيدة للتصوير"⁽⁴⁵⁾.

ومع هذا وجب علينا أن نتعامل مع الحوار بدقة والتزام بأمور فنية بسبب تغير أنواعه وأنماطه أثناء توظيفه للقضايا العامة في الأعمال الأدبية ولأنه "كلام ذو حساسية مفرطة دائم التحول والتغير والاختلاف، طالما يقع تحت ضغط موجّهات مختلفة، ربما تكون أشدها تأثيراً التقاليد المهيمنة في سياق العصر الذي كتب فيه"⁽⁴⁶⁾ ويتسم بعدة صفات:-

صفات الحوار في الكلام عدّة، منها ما يكون فيه بالمحادثات اليومية وهذا كلّ له علاقة وطيدة قوية بالحوار فنحد بهذا القول أن "المحادثة اليومية غير نفعية، لأنها لم تعطنا معلومات عن واقعنا الذي نعيشه من منظار موضوعي، مثلاً الحوادث والمشاعر، عند المتكلم المعالجة موضوعياً، أو عن واقعنا الداخلي

⁴² _ "عاطف جوده نصر، نقلاً عن الرمز الشعري عند الصوفية، (لبنان: بيروت، دار الكندي للطباعة، (بدون طبعة)، 1978م)، ص 61."

⁴³ _ "باقر جواد الزجاجي، الرواية العراقية وقضية الريف، (العراق: بغداد، دار الرشيد للنشر، (بدون طبعة)، 1980م)، ص 167."

⁴⁴ _ "ينظر: الجبوري، الحوار في شعر عبدالله البردوني، ص 19."

⁴⁵ _ "عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، (مصر: القاهرة، دار الفكر العربي، الطبعة التاسعة، المجلد (1)، 2013م)، ص 208."

⁴⁶ _ "مُجد عبد الوهاب، الحوار في الخطاب المسرحي، (العراق: بغداد، مجلة الموقف الثقافي، بدون طبعة، 1997م)، ص 48."

والحوار هنا قد تميز "بالمرونة الكاملة ولديه إمكانية عالية وواسطة في توصيل أي فكرة يراد توصيلها، وهي عكس الانطباعات النفسية والاجتماعية التي تخص الشاعر أو مجتمعه، لقد ساعد استخدام الحوار وجعله وسيلة للسخرية من واقع مُر ومجتمع متخلف، وأصبح الحوار قالباً يقوم عليه الشعر بأنواعه الداخلي والخارجي"⁽⁴⁷⁾ حتى أخذ بعض الشعراء "وسيلة للتخلص من غرض إلى آخر وأستغل بعض الشعراء أسلوب الحوار كوسيلة لتعداد صفات الممدوح والمبالغة"⁽⁴⁸⁾.

بعد أن أوصلنا فكرة عمّا يخص الحوار من مقارنة ومفهوم، الآن سنوجز فكرة عن علاقته بالشعر وكيف استطاع الشعر من أن يأخذ الاستفادة من هذه التقنية ومن الشروط المهمة التي يبني عليها الحوار "أن كل سطر يجب أن يكون مفصل بدقة وتلاؤم والشخصية المقصودة، بحيث يستطيع القارئ تحديد الشخصية، وأن يكون قائماً على الذوق والمهارة"⁽⁴⁹⁾.

وفيما مضى تبينت علاقة الحوار بالشعر والآن سنتكلم عن الحوار بنوعيه الأول الخارجي – والثاني الداخلي "أما الأول وهو الداخلي أو ما يسمى (بالمونولوج) نستطيع أن نقول هو الذي يتم بين شخصين، ويأتي على نمط وشكل حوار درامي وقد تكون متوفرة فيه أغلب عناصر الدراما من تصاعد ثم صراع في الحدث وكذلك الحركة والاختلاف بين الشخصيات وتعددتها، وهذا الحوار هو أقرب إلى

⁴⁷ _ "ينظر: الجبوري، الحوار في شعر عبدالله البردوني، ص21."

⁴⁸ _ "عدنان عبدالنبي البلداوي، المطلع التقليدي في القصيدة العربية، (العراق: بغداد، مطبعة الشعب، الطبعة الثانية، 1974م)، ص139-140."

⁴⁹ _ "ديان دواتفاير، من كتابة الرواية، (العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، (بدون طبعة)، ترجمة: عبدالستار جواد، 1988م، ص49."

المسرح من القصة وهنا شاعرنا الذي سنتطرق إليه قد أبدع بكل أنماط الحوار ومنه الدرامي أو المسرحي⁽⁵⁰⁾.

وأما النوع الثاني من الحوار الخارجي هو "الحوار القصصي أو السردى وفيه يتجه الشاعر إلى السرد وعرض القصة التي حدثت له بالماضي، أو سرد حوار حدث بين عدة شخصيات تكون وهمة قد اخترعها من أفكاره وخياله، ويستخدم ذكاءه وينوع في الشخصيات وأدوارها وتكون لديه دقة في التصوير، وقد يأخذ صيغ عدده مثل، قال، قالت، قلت، وهذا الحوار يختلف عن الحوار الدرامي والمسرحي⁽⁵¹⁾.

أما الحوار الداخلي "فهو الحوار مع الشخص وذاته وهنا الشاعر قد يستخدم هذا الحوار مع ذاته أو نفسه أما أن يكون مستفسراً، وأما أن يكون معاتباً، وأحياناً يكون ساخراً، ويأخذها بعدة صيغ لكنها تكون مختلفة، ولا نجد هذا إلا في صوت الشاعر وهو يحاور نفسه، وهو يرى إن القصيدة قد تعبر تعبيراً دقيق ومباشر عن كل ما يجري ويدور في نفسه من أفكار⁽⁵²⁾، و"نستطيع القول إن الشعر الغنائي على نحو عام، هو حديث النفس، ولا سيما في شعر الغزل واللوم والحزن، وفي هذا الأسلوب يكون الشاعر منظوياً على نفسه يكلمها وكأنها شخص آخر⁽⁵³⁾.

⁵⁰ _ ينظر: الجبوري، الحوار في شعر عبدالله البردوني، ص 24.

⁵¹ _ ينظر: الجبوري، الحوار في شعر عبدالله البردوني، ص 25.

⁵² _ ينظر: ت. س. إليوت. هو الشاعر الأمريكي الإنكليزي توماس ستيرنز إليوت وهو شاعر ومسرحي وناقد أدبي كبير، مقالات في النقد الأدبي، (مصر: القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ترجمة: لطيفة الزيات، بدون طبعة، بدون سنة)، ص 77.

⁵³ _ إبراهيم العريض، الأساليب الشعرية، (لبنان: بيروت، دار مجلة الأديب، الطبعة الأولى، المجلد (1)، 1950م)، ص 104.



2. الفصل الأول : أنماط الحوار

1،2. المبحث الأول "الحوار الخارجي"

ويكون الحوار الخارجي على نوعين :

1،1،2. المطلب الأول: الحوار الخارجي المباشر:

وهو الحوار الذي يدور بين شخصيات القصة على شيء معين ويكون هذا الحوار مباشر، "وهنا يوجه المتكلم كلامه مباشرةً إلى سامعٍ أو متلقيٍّ ويدوّنون في تبادل الكلام فيما بينهم، ويتميز هذا النوع من الحوار بميزتين الأولى هي الواقعية والثانية المباشرة، وتكون للشخصية تميز خاص في أداء الأسلوب والتوصيل، ويستعمل فيها (أنا) وهي ضمير للمتكلم حتى يعبر عن

الذات، ويستخدم في الحوار المباشر عادةً زمن المضارع كي يدلّ على كلام الشخصية في وقتها الحاضر⁽⁵⁴⁾، وتقول أيضاً: "والكلام مخاطبة أو حوار، لا يمكن أن يكون إلا في زمنٍ حاضرٍ يستوجب صيغة المضارع له، وهو ما يدل على أنّ المتكلم ينطق بصوته" (55).

وكذلك تطلق تسمية على الحوار المباشر بمصطلح "الخطاب المعروض"⁽⁵⁶⁾، ويكون فيه عرض مباشر لكلام الشخصية .

ويكون الحوار الخارجي المباشر على شكل طرح أسئلة وتقديم أجوبة، أو يكون على هيئة مناقشة ومحاوره.

ويعدّ الحوار المباشر (الخارجي) هو "الأكثر شيوعاً وانتشاراً في الأعمال الأدبية ومنها الشعرية على وجه الخصوص وهو الأكثر انتشاراً في النصوص الشعرية والروائية، والحوار المباشر هو أحد وسائل التعبير في الشعر كما هو الحال في القصة والرواية وكذلك الدراما، وقد يتضمن الحوار المباشر خطاب صوتين أو أكثر، أما الصوت الأول يعبر فيه الشاعر عن نفسه أو ذاته، وأما الثاني فقد يعبر عن ذوات أخرى تكون خارجة عنه"⁽⁵⁷⁾، والحوار المباشر نمط تواصلية

⁵⁴ _ "ينظر: مكي العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، (لبنان: بيروت، دار الفارابي للطباعة، الطبعة الأولى، 1990م)، ص109."

⁵⁵ _ "مكي العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص109."

⁵⁶ _ "سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن . السرد. التبئير، (لبنان: بيروت، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1997م)، ص197."

⁵⁷ _ "ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، (مصر: القاهرة، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، 1994م)، ص298-299."

يتبادل فيه الأشخاص الحديث في إطار المشهد داخل النص بطريقة مباشرة، إذ يوجه المتكلم كلامه مباشرة إلى متلقي مباشر، ويتبادلان الكلام بينهما من دون تدخل الراوي" (58).

أما الراوي فهو "الذي يقتصر دوره على نقل كلام المتحاورين متقيداً بحرفيته النحوية وصيغته الزمنية" (59)، وهنا قد تتضح لنا أكثر الأبعاد في الموقف وتكون منطبعة في نفوسنا الصورة التي كانت عليه من خلال التجاذب والتنافر وكذلك التلاقي بين الأصوات المتحاوره داخل النص.

وأيضاً يُطلق هنا مصطلح الحوار النيابي أو التناوبي على الحوار المباشر، "إذ إن التناوب سمة إجرائية ظاهرة على هذا النوع من الحوار وكما يسمى (المعروض المباشر) استناداً إلى المعطى الذي يقدمه ويتخذ الحوار صيغة الفعل ((قال، قلت، همس، صرخ، نادى)) ...، وكما يتشكل من خلال طرح أسئلة أو تقديم أجوبة ذات أدلة وبراهين مقنعة، وأحياناً تشكل على نحو مساءلة أو نقد أو مناقشة تجري بين الشخصيات" (60)، وتكون هنا طريقة مخفية في نفس الشاعر أو الكاتب حيث يقوم بإخفاء أية إشارة إلى أسم المخاطب أو (المتكلم) ويقوم أيضاً بإخفاء وصف حالته داخل النص الشعري وهذه تعتمد على ذات ونفس الشاعر والكاتب.

ونأتي إلى نوع آخر من أنواع الحوار وهو "الحوار (المجرد) وهو أحد أنواع الحوار الخارجي المباشر ويقصد بالحوار المجرد هو ذلك النوع من الحوار الذي قد يتشكل بفعل وتزامن وموقف يجعل المتحاورين فيه على نحو معين داخل المشهد أو الموقف ليقترّب في تكوينه إلى

⁵⁸ _ "يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 341."

⁵⁹ _ "فالح عبدالسلام، الحوار القصصي، (لبنان: بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999م)، ص 41."

⁶⁰ _ "د. مكي العيد، الراوي الموقع والشكل، (لبنان: بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، 1986م)، ص 22-23."

حدّ كبير من المحادثة التي تُدار في الحياة اليومية بين الناس، وهو يعدّ حديث إجرائي يكون متأسس على ردّ فعلٍ سريع ومفاجاً أو تكون إجابة سهلة أو يكون مجرد تبادل كلمات قد لا تحتمل فيها التأويل المتعدد⁶¹،

وفي الحوار الخارجي فإن السماوي أبدع في تناوله بكل أنماطه، ونجد أن أغلب شعره هو عبارة عن تحاور خارجي.

وإن النص المائل بين أيدينا، هو قصيدة نثرية، والمعنون بـ (بَدَد على بَدَد)، قد دلتنا على حوارٍ فيه اتساق للجمل في النص والسياقات الشعرية، وكذلك فيها شكل بصري للنص، فهي قصيدة إنسانية وجدانية تحمل الهم الوطني والمجتمعي والإنساني، وأيضاً رمزية سياسية، بمسحة فلسفية مالت إلى الحكمة الوعظة، وتتبع نظرية الفن للمجتمع، وهذا النص ينهض بينيته السردية على التعدد الصوتي الناجم عن توظيف الشاعر للحوار الخارجي السردى بنوعيه المباشر المتمثل في قوله:

فالشاعر ينادي بصورة مباشرة من يطلب جنات الفردوس الذين يسلكون طريق الدفاع عن أوطانهم، رافعين الأيدي بمصاييح تملأ الدنيا نوراً يزيح الظلام، وهكذا يشمل شعرُ شاعرنا ما يميّزه عن غيره من الشعراء، فلديه ذِكرٌ كثير لوطنه في كثيرٍ من الأحيان، فهو ينادي بالحفاظ على عزّته، كما يُعرب عن علاقته الشديدة الوطيدة معه، وفوق ذلك نجد أنه جاء بتعبيرات رائعة وحديثة، ومعانٍ جديدة لكلمات قديمة، كما اقتبس من القرآن والحديث والشعراء العرب القدامى، ومن الملاحظ أن الحوار الخارجي المباشر من خلال قول الشاعر: "يا حزنَ

⁶¹ _ "ينظر : عبدالسلام، الحوار القصصي، ص56."

ماضي العمر يا أبتى، يا صبرَ باقي العمر يا ولدي"، مما يدل على كثرة النداءات المعبرة عن الحوار الخارجي من نفس الشاعر إلى شخوص مثل والده وولده، ثم يدل على هذه الكثرة بقوله: (فلکم نادى الرسیف ولس من أحد).

فها هو الشاعر وهو يطلق النداء على زمن كثرت فيه لغة الحروب بما فيها من مصطلحات مثل: القذيفة، ووحوش الغابات، واختراع الطلقة، وتناول الجندي وكذلك الخوذة، وهكذا من أمور كثيراً ما قد عانى الشاعر منها من الألم، لأنه كان يحب وطنه وكان يحب الناس في ذلك الوطن، وفي هذه المناجاة التي تدور عن هذا الوطن الذي تحكمه المأساة من كل جانب، وشاعرنا الذي جمع بين الأصالة والمعاصرة في إبداعه الممتد، وما زال يقبض على جمر الكلمة الحية الناصعة حين يخاطب الوجدان العام مخاطبة مباشرة ولا سيما وهو يتحرى قضايا وطنه الذي تهرأ تحت صُراخ الأبناء والغرباء على السواء، "يقول السماوي في قصيدة (يا صابراً عقدين إلا بضعة) (الكامل الأحذ)

وتلك الحكاية التي يكلم العراق عنها تمت كتابة كلماتها على رمال الوطن بحصاة من ترابه دلالة على الأصالة، و من خلال هذه الملحمة الشعرية، ويغامر في التعبير عما يعاينه هذا الوطن، المنكوب بأبنائه، قبل نكبته بالاحتلال الأخير، وهكذا يكون الشعر الملحمي، ولذا نجد شعر الملاحم دائماً يحوم حول كرامة أمة، وإثبات حق وحماية تراث، وتدعيم مصير، وحفظ كيان، وصيانة عقيدة، وتلك السمات لا تُصدق إلا على الشعر الملحمي، كما هو الحال في شعر "السماوي، وفي مطلع هذه القصيدة الملحمية (يا صابراً عقدين إلا بضعة) (البحر الكامل المقطوع)

الآن أَخْتِمُ الْبُكَاءَ بِضَحْكَةٍ

تَمْتَدُّ مِنْ قَلْبِي إِلَى حَدَاقَاتِي⁽⁶²⁾

ونعرف أنَّ ما يقول الشاعر يَنبَعُ عن خاطره، ومن ثمَّ فهو يدلُّ على سيرته الذاتية، وبجانب هذا فترى أنَّ يحيى السماوي قد أبان في أبياته عن عاداته وأخلاقه.

فهذا الحوار الخارجي يساعد على فهم دوافع الشخصية وأسرار سلوكها، وتكشف محادثة الشخصية مع نفسها عن أعمق صورها وأسرار الأشياء التي تفكر فيها الشخصية، فهو يساعد المتلقي على فهم مجرى الأحداث، وأغراض الشخصيات بشكل عام، وتوضيح خط المشاعر والأحداث، ولزيد بيان في هذا المضمير "يقول السماوي في قصيدة: (بَدَدَ على بدد) (الكامل الأحذ)

جَسَدِي؟ رَمَيْتُ بِهِ إِلَى جَدَثٍ يَمْشِي مَعِيَ لَا تَحْذِرِي جَسَدِي

فَأَنَا بِخَوْرِكَ يَا مَبْشَرَةً بَعْفَافٍ مَسْنُودٍ إِلَى عَمَدٍ⁽⁶³⁾

فالنداء الخارجي من قبل الشاعر له أكثر من مغزى، ففيه دلالة على القرب والحب، ويحمل معنى الافتخار أيضاً بما سبق ذلك من قوله: "فأنا بخورك يا مَبْشَرَة، وكذلك يقول السماوي في ديوان: (تعالي لأبحث فيك عني) (بحر الرمل)

قال لي الهدهد بشراك لقد صرت نبيا

قلت ما معجزتي؟

⁶² "السماوي، ديوان نقوش على جندع نخلة، قصيدة (يا صابرا عقدين إلا بضعة)، ص 67.

⁶³ " السماوي، ديوان نقوش على جندع نخلة، قصيدة (بَدَدَ على بدد)، ص 41.

قال فراديس التي صارت

تسمى نخلة الله ببستانك

فاخلع أمسك الداجي تعش فيها فتيا"⁽⁶⁴⁾

فهو من خلال هذا الحوار المباشر باستعمال كلمة (قال) ويمزج الحب الذي ينبض من فؤاده بحب الوطن والنخيل، فالغربة هي التي جعلته يفكر ويحلم بالوطن والناس والهموم التي حملوها، وهذا الهاجس الذي عاش في وجدانه، ثم يهيم في أعماق أحلامه لكي يرى الوطن الذي تُهب وسُلب حقه، ثم ينتقل في قصيدة أخرى بعنوان "(كل درويي تؤدي لها) (الرملة) يقول:

فأنا لست أنا

صرت ظلالاً للتي أضحت

بقاموسي نخلة الله تسمى"⁽⁶⁵⁾

ومن خلال تلك الأبيات ومن أعماق الكلمات يبدو جلياً أن الشاعر مغرم بالوطن والنخيل وطينه وفراته، فهو يحلم لو أن الهدهد يبشره بالرجوع من غربته والحياة مع شعبه الجريح.

2,1,2. المطلب الثاني: الحوار الخارجي (غير المباشر) :

ويعد النوع الثاني من الحوار الخارجي وهو (الحوار الخارجي غير المباشر)، هو نمط من أنماط الحوار إذ يمتاز في حضور السارد وأن يقوم بمهمة نقل كلام الشخصية "إذ يطلع السارد

⁶⁴ _ "بحي السماوي، ديوان تعالي لأبحث فيك عني، (أستراليا: سيدني، مؤسسة المثقف العربي ، الطبعة الأولى: 2012م)، ص13."

⁶⁵ _ "السماوي، ديوان تعالي لأبحث فيك عني، ص25."

بخطاب الشخصية، بل وتتكلم الشخصية بصوت السارد" ⁽⁶⁶⁾، وتكون مهمتها بحضور المتكلم نفسه .

ومن هذا الأسلوب في الحوار قد يحقق الشاعر أو الكاتب سرعته سواء كانت القصصية (السرد) أو الشعرية في نصه أو يتضمن الشاعر قصة سردية في شعره ف "مع الأسلوب غير المباشر الذي يلخص مختاراً زُمراً عريضة من الأحداث، تتسارع الحكاية" ⁽⁶⁷⁾.

والحوار غير المباشر تكون له صيغتان، "الأولى قد تُسمى النقل غير المباشر وفيه تكون تضغط الأحداث ويختصر الوقت (الزمن) ولا بد أن يكون على درجة من الانتقائية، وأما الثانية فهي تعتمد على المنقول المباشر، وهنا يتم استدعاء حوار قد جرى في الماضي ويكون مُحافظاً على حرفيته وصيغته الزمنية" ⁽⁶⁸⁾،

أما الحواران القصصي والمسرحي فنستطيع القول عنهم حوار خارجي، والحوار الخارجي غير المباشر هو حوار يكون منقول ويقوم السارد بنقله إما أن يكون نقله نقلاً مباشراً ويتبنى الشاعر هنا تلك الوظيفة وظيفته نقل صوت المحاور بدقة وحرفية دون تغيير، وهو فأن "يبتعد

⁶⁶ _ "جيرار جينيت، خطاب الحكاية، (مصر: القاهرة، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الثانية، ترجمة: مُجد معتصم و عبد الجليل الأزدي وعمر حلي، 1997م)، الجزء 1/188. "

⁶⁷ _ "جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، (سوريا: دمشق، من منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، بدون طبعة، 1977م)، ص 253. "

⁶⁸ _ "ينظر: عبدالله ابراهيم علاوي، البناء الفني لرواية الحرب العربية في العراق، (العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية " بدون طبعة، بدون تاريخ)، ص 169. "

عن التجسيم الدرامي بمقدار ما يقترب من السرد القصصي⁽⁶⁹⁾، ومع ذلك فغرض الشاعر من استخدام أسلوب إلى السامع (المتلقي).

وفي بعض الأحيان يقوم الشاعر بنقل الحوار حسب طريقته الفنية، ولا يكتفي السارد بنقل الأقوال إلى جمل صغرى فحسب بل يدمجها ويكتفها في كلامه الخاص، والسماعي يوجه خطابه بطريقة غير مباشرة إلى الوطن الذي يراه مندجاً فيه "فيقول له في ديوان: (مناديل من تحرير الكلمات) (نص نثري)

أنا جهنم ؟

ما لصحن فمي

كلما أرمي فيه خبز قبلائك

يصرخ بي: هل من مزيد ؟

ثم يختم كلامه بقوله:

أنا وطن الحزن وأنت عاصمة الفرح⁽⁷⁰⁾

فهو يصور نار الشوق لوطنه بنار جهنم التي تقول دائماً هل من مزيد، وهذا مقتبس من القرآن الكريم، من "قول الله سبحانه: (يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأَتْ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ

⁶⁹ _عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وفنونه المعنوية، ص 298.

⁷⁰ _السماعي، ديوان مناديل من تحرير الكلمات، نصوص نثرية، ص 37، 38.

مَزِيدٍ⁽⁷¹⁾، ثم راح يعدد ألواناً مختلفة من شتى بقاع وطنه ويرى نفسه فيها فهو حوار خارجي غير مباشر، وذلك بعد أن مهد لهذا الحوار فكاًئماً يحاور قلبه وعقله ونفسه، أصالة ما بعدها أصالة، القصيدة كلها تتقطر بألم الغربة، والحنين للوطن، وهكذا "

الشيء البارز جدّاً في كلامه المنظوم هو البساطة، فنجد كلامه مطبوعاً للغاية من حيث أداء المعنى، فيستخدم كلمة فتشت بمعنى بحثت، وكلمة ((قنديل)) كمصدر للضوء وهو كلمة قديمة أصيلة للدلالة على المصباح أو مصدر النور، وكذلك كلمة (ينادم): "ونادَمَ الرَّجُلُ مُنَادِمَةً وَنِدَاماً: جالسه على الشَّرَابِ. والنَّدِيمُ: المُنَادِمُ، والجُمُعُ نُدَمَاءُ، وَكَذَلِكَ النَّدَمَانُ، والجُمُعُ نَدَامَى وَنِدَامٌ، وَلَا يُجْمَعُ بِالْوَاوِ وَالنُّونِ⁽⁷²⁾ "، وهنا يضعنا بصدقه الواقعي في قلب المشهد الذي امتلأ بالأسى قصيدة "يا صابرا عقدين إلا بضعة) (الكامل المقطوع)

"سأصبح بالقلب الأسير كفى الأسى

فاغلق كتاب الحزن والتكبات"⁽⁷³⁾

وفي قول السماوي (سأصبح بالقلب الأسير) والذي يتمثل فيه عنصر الحوار الخارجي ولكن بصورة غير مباشرة، حيث أنه لم يستعمل أدوات النداء المعروفة ولكن قال سأصبح، وفيها معنى النداء غير المباشر، ثم يتوجه إلى موطن هواه، ليؤكد لنا أنه ما رأى الحياة جديدة بالعيش إلا في لحظات العودة إليه، لتأتي الذكريات وتتسلسل بعد ذلك، ورغم اختزال ما شهده من

⁷¹ _ "سورة : قى - 30."

⁷² _ " الأنصاري، لسان العرب، الجزء 12 / 573."

⁷³ _ " السماوي، ديوان نقوش على جند نخلة، ص 67."

صعاب ومحن وما تجرّعه من أسى في لحظة الميلاد هذه، والمعاني تتطور مع أجيدياته، لتصل إلى اللحظة الفارقة.

يقول السماوي في قصيدة بعنوان: (نهامند) (تفعيلة من البحر الكامل)

ضوئِيَّة الشاماتِ: «عشقائيل» أُوكلَ لي

رسالة أن أبشّرَ باسمِك

الوطنَ العليلُ

أنَّ الهوى

سُعيدٌ للبستانِ

عافية النخيل⁽⁷⁴⁾

وهكذا يعتمد على الحوار الخارجي على التفاعل بين الشاعر والوطن مثلاً كما في القصيدة السابقة، وهذا بدور يساعد على التقاط الحبكة والمساهمة في فهم المشاعر الحقيقية الصادقة تجاه شيء معين، وكذلك نجد أن السماوي في معظم الأحيان أنه يوافق ما قاله الشعراء الآخرون، كما أنه يحاول أن يختلف عنهم في التعبير وأداء المعاني، وهكذا، فيكون شعره جامعاً بين القديم والجديد.

⁷⁴ _ " السماوي، ديوان لماذا تأخرت دهر؟ ص25"



2،2. المبحث الثاني: الحوار الداخلي-

2،2.1. المطلب الأول: مفهوم الحوار الداخلي :

ويطلق على هذا الحوار حوار (الذات)، "أي بمعنى محاورة الكاتب مع ذاته أو نفسه، أما في الرواية والقصة قد يترك الكاتب الشخصية وهي تتحاور مع نفسها، لكي تكشف انفعالاتها وهواجسها، ولكن عندما نتكلم عن الحوار الداخلي في القصيدة أو (الشعر)، هو الذي نقصد به حديث الشاعر مع ذاته ونفسه وهذا عندما تنتجه الغربة النفسية والشعور بها، وعادةً يستخدم هذه الأساليب كاتب الرواية والقصة ، أما الشاعر يستخدمها لكي يتحاور مع نفسه وليس مع شخصيات أخرى" (75).

أما الحوار في الشعر الغنائي "فالشعر الغنائي على نحو عام حواراً داخلياً يقيمه الشاعر مع ذاته، لأسباب نفسية واجتماعية فيقيمه عندما يمر بأزمات نفسية، ولاسيما أنه إنسان ذو إحساس حاد بما يدور حوله من تناقضات يولدها الواقع الخارجي، فيحاول أن يكشف عن رفضه لهذه التناقضات فيلجأ إلى محاورة ذاته ، ونستطيع من خلال هذا الحوار أن نكون على علم بما يدور في أعماق الشاعر" (76)، وهذا النوع من الحوار إنما هو "يصور صراع النفس وتقلباتها" (77)، وهذا الحوار في الغالب يأخذ عدة طوابع منها الغربة والسخرية والحزن، ويحاول الشاعر بالعادة أن ينشئ غربة نفسية بينه وبين العالم الخارجي ومن حوله حتى يعوض من الحرمان الذي يحس به في نفسه ويستطيع أن يعبر عن مشاكله وقلقه من هذا العالم، ولذلك

⁷⁵ _ " ينظر: الجبوري، الحوار في شعر عبدالله البردوني، ص76. "

⁷⁶ _ " الجبوري، الحوار في شعر عبدالله البردوني، ص76. "

⁷⁷ _ "د. محسن اطيماش، الشاعر العربي الحديث مسرحياً، (العراق: بغداد، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بدون طبعة، المجلد.108، 1977م)، ص218. "

يستخدم هذا النوع "للتنفيس عن الكبت وإشباع الحرمان"⁽⁷⁸⁾، ونستطيع القول بأن علاقة الشاعر مع نفسه أو ذاته علاقة قلقه جداً، والشاعر لا يستطيع أن يتجاوز مرحلة هذه العلاقة لكونها "علاقة غريبة وغامضة ومعقدة"⁽⁷⁹⁾، وتكون العلاقة غير مجدية عن نفسه.

والحوار الداخلي هو حوار "أحادي الإرسال تُعبر فيه شخصية واحدة عن حركة وعيها الداخلي، في حضور متلقي، واحد، متعدد، حقيقي أو وهمي، صامت غير مشارك في الإجابة"⁽⁸⁰⁾، أما عبارة الحوار الداخلي مأخوذة من ميدان الفن الروائي ولاسيما ميدان الأدب الدرامي (المسرحي)، "ولا توجد نهاية سطحية لحوار الكاتب أو الشاعر مع نفسه (ذاته) لأن الإنسان سجين في حدود ذاتيته الضيقة فهو لا يستطيع الخروج عن ذاته ليصدر حكماً على نفسه"⁽⁸¹⁾، ولا يوجد تقييد يمنع من حوار الذات.

والشاعر هنا يلجأ إلى هذا الحوار أو نوع الحوار نتيجة لأسباب قد تم ذكرها وهذه الأسباب متعلقة بنفسه وذاته أو تكون أسباب خارجية تجبر الشاعر على الانطواء "على نفسه بعيداً عن الناس ويأخذ في الحديث معها وكأنما هو يحادث شخصاً سواه، وهو في كل ذلك متنكر لمن يحيط به من أناس أن شعر بوجودهم"⁽⁸²⁾، ويجبر الشاعر أو الكاتب بالإخضاع لها

⁷⁸ _ "عمر بن سالم وآخرون، قضايا الادب العربي، (تونس: الجامعة التونسية، بحث منشور في مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، 1978م)، ص126."

⁷⁹ _ "عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، (مصر: القاهرة، دار المعارف للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1963م)، ص90.

⁸⁰ _ محمود عبد الوهاب، الحوار في الخطاب المسرحي، ص52.

⁸¹ _ "رولان بورنوف، عالم الرواية، (العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ترجمة: نهاد التكرلي، ومراجعة: فؤاد التكرلي، ومحسن

الموسوي، 1991م)، ص159.

⁸² _ "العريض، الاساليب الشعرية، ص104."

2.2.2. المطلب الثاني: أنواع أو (أنماط) الحوار الداخلي، المونولوج (الحوار الداخلي).

وتكون لهذا النوع من الحوار أشكال وأنماط عدّة منها يكون على شكل (مونولوج داخلي) ومنها على تيار وعي، ومنها على شكل، مناجاة، وستتكلّم على كل شكل من هذه الأشكال بشكل موجز :-

أولاً: المونولوج (الحوار الداخلي).

يتداخل (مفهوم المونولوج) بتيار الوعي، والمونولوج وتيار الوعي يتداخلان ويلتقيان في خاصية واحدة ومدة زمنية محددة، ويكون هذا السياق متعلق في ذات الشخصية، وهناك خاصية يطلق عليها الخاصية المشتركة ويقصد بها "وضع الذهن في حالة بث مستمرة واتصال مع أجزاء النفس خيالياً وذاكرة"⁽⁸³⁾، وكلمة مونولوج تأتي بمعنى حوار النفس أو الذات ومعناها في الأصل "أصلها الإغريقي هو التكلم منفرداً"⁽⁸⁴⁾، والمونولوج هو إحدى صيغ التعبير عن الحوار الداخلي، "وللمونولوج دور فعّال وكبير ويعد وسيلة كشف عن ما يدور في عالم الشخص الداخلي ومعرفة الاستبطان والأفكار التي تجوب في نفسه ويقوم بتصورها ونقلها في أسلوب قد يتيح للقارئ الدخول إلى ذهن الشخصية وتقدم الشخصية بواسطة نفسها"⁽⁸⁵⁾، وفي المونولوج قد يلجأ الشاعر بأن يقوم على حوار يوجهه لنفسه لا إلا شخص ثاني، لأن هذا الحوار يدور في محور واحد، وهذا المحور هو محور (ذات) الشاعر وهذا الحوار قد ينطلق

⁸³ _ "فاتح عبدالسلام، الحوار في القصة العراقية القصيرة، (العراق: جامعة الموصل، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، أطروحة دكتوراه، 1990م)، ص 887."

⁸⁴ _ "ليون أيدل، القصة السيكولوجية دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، (لبنان: بيروت، المكتبة الأهلية للطباعة، بدون طبعة، ترجمة: محمود السمرة، 1959م)، ص 116."

⁸⁵ _ "ينظر: بورونوف، عالم الرواية، ص 158."

"من الذات ويعود إليها مباشرة، فهو من هذه الناحية متكامل مكتف بذاته، البطل فيه يتساءل ولا حاجة له في الجواب، إلا أن يجيء ذلك من تلقاء نفسه ومن الداخل أيضاً" (86)

والحوار الداخلي يكشف لنا عن المتكلم ومستواه النفسي، ويكشف أيضاً رغباته ودوافعه ويساعد هذا على نقل السامع أو (المتلقي) "مباشرةً إلى الحياة الداخلية للشخصية المتحدة" (87)، والمونولوج أستخدمه الشاعر ليتكلم بحرية مع نفسه ويعبر عن اضطراباته النفسية في داخله وعن الهواجس الدقيقة التي تكمن في نفسه وذلك بأن الشاعر أكثر من غيره نفاذاً في أعماق النفس البشرية ويكون أكثر من غيره تعبيراً عن "أعماق الكائن وعن الكيفية التي يظهر بها الواقع لشعوره" (88).

وكل المشكلات التي تحصل لدى الشاعر قد تؤثر على عوامله النفسية سواء كانت الداخلية أو الخارجية وتنعكس لنا هذه المشاكل أو العوامل على شكل أفكار تخرج من ذات الشاعر ويمكن أن تكون هذه الأفكار "أقرب لمنطقه اللاوعي وهذه الأفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي، لأنها سابقة لهذه المرحلة، ويتم التعبير عن هذه الأفكار بعبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة" (89)، والكثير من الشعراء عمدوا على أن يبدعوا في هذه التقنية، ليجسد الشاعر نفسه فيها، ويعبر عن موقفه وأحاسيسه، في الحياة التي يعيشونها، ولهذا قد أصبح بطل

⁸⁶ _ "عمر سالم وآخرون، قضايا الأدب العربي، ص125."

⁸⁷ _ "روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، (مصر: القاهرة، دار المعارف للطباعة والنشر، بدون طبعة، ترجمة: محمد الربيعي، 1975م)، ص43."

⁸⁸ _ "بورونوف، عالم الرواية، ص162."

⁸⁹ _ "ليون أيدل، القصة السيكلوجية، ص117."

القصيدة "الشاعر نفسه، ولم يعد الحديث يأتيها من الخارج، وإنما صار ينبع من الداخل" (90) من غير حاجة إلى الخارج.

والسماوي ينتقل من خلال ديوانه الذي بأيدينا لكي يعبر عن تلك الشكوى التي تملأ قلبه، وهو يتأمل عاقبة حال بلاده بعد أن كان يرجو أن يحدث تغيير واقعي يمكن أن يجعله ينسى تلك السنين العجاف التي قاسى منها، والقصيدة ذاتها تذكر المتلقي بالمونولوج الشعبي، لكنها جاءت بقوة و رصانة لغوية وكذلك موسيقاها حيث (تفعيلة من الكامل).

أَصَحْتُ النَبْضَ، (أصخ) سَمِعَهُ صَخَه (الصاخة) الصَّيْحَةُ تصم الأذن لشدتها، والمقصود من قول الشاعر: أَصَحْتُ النَبْضَ أي أنه أسكت كل جوارحه عن الحراك حتى نبضات قلبه عروقه لكي يستمع إلى الصوت الذي يناجيه، فما يرد عليه في مناجاته إلا الصمت، فالشاعر قد حدد وقت المناجاة من خلال الأبيات وهو قبل النداء إلى صَلَاةِ الْفَجْرِ وهذا هو الوقت المناسب للمناجاة، ثم عبر عن يقظة القلب بقوله: فَزَّرَ الْقَلْبُ، وشبه الصوت القادم إليه بأنه صوت يشبه الأذان، ثم يعبر عن مدى إنصاته لدرجة أنه جعل النبض يتوقف ليصغي لهذا النداء، حتى أنه يسأل عن صاحب هذا الصوت بقوله: مَنْ؟؟ ثم تبدأ المناجاة من قبل صمته عندما يجيب: بأنه المَطَرُ الْوَبِيلُ، ثم يطلب منه أن ينثر بذوره، معللاً ذلك بأنه قد آن الأوان للصحراء أن تملأها الأشجار الظليلة والزروع، ولكي تفيض الجداول بأعذب ماء سلسبيل، فهو للعشق يبدأ بالصلاة مع صوت الأذان، حتى يشعل القلب

⁹⁰ _ "محسن أطيّمش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، (العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بدون طبعة، 1986م)، ص59."

بنبض الحب اشتعالاً، وكذلك حتى يتنعم بمطر العشق الغزير في ضوءه النوراني، لتتفيا الصحراء
بظليله، وتفيض الينابيع بغدران السلسيل من أطيايف الجنة.

وكذلك يقول السماوي في قصيدة (تعاويد) (تفعيلة من الرجز):

"أعوذ بالله من الصلاة خلفَ لحية

تمجد الغزاة

ومن رصيف ينبذ الحفاة

أعوذ بالله من الساسة ينسجون للعراة

ثوب الشعارات التي أرخصت الحياة

أعوذ بالله من الأئمة التجار

الشاكرين نعمة الدولار

ويقول: أعوذ بالله من الوطن

حين يكون واحة

يجول فيها القاتل المحتل"⁽⁹¹⁾

⁹¹ _ "السماوي، ديوان نقوش على جند نخلة، قصيدة (تعاويد) (151)".

وعند التوقف مع هذه الأبيات الشعرية نلاحظ فيها الكثير من الصور الخيالية الرائعة، من أبرزها في قوله : (الصلاة خلف حية)، (ثوب الشعارات)، فالصلاة لا تكون خلف حية ولكن أطلق الجزء وأراد الكل وهو المتمثل في الإمام صاحب الحية، أما في العبارة الثانية فقد جعل من الشعارات ثوباً على سبيل الاستعارة، فالسماوي من خلال مناجاته يتعوذ بالله من الصلاة خلف من تظاهر بأنه صاحب حية كرمز للتمسح بالسنة في الوقت الذي يمجّد هذا الشخص الغزاة، وكذلك يتعوذ السماوي بالله من الأئمة التجار بالدين ثم راح من خلال مناجاته هذه يتعوذ بالله من الوطن يحول فيه المحتل القاتل، وكذلك يعوذ من شر الدراويش الذين استمروا الفتن، وهكذا يتضح أن شاعرنا قد تمكن من خلال "المونولوج أن ينقلنا إلى قلب الحقيقة الاجتماعية والأبعاد النفسية لهذه الشخصيات، وهنا تكمن قوة المونولوج الداخلي، وإننا كقراء نشارك في العمل حينما نقرأ هذا المونولوج ثم نحاول أن نعيد ترتيب عناصره ليتمكن بناء ذلك العالم الذي تعيش فيه تلك الشخصيات"⁽⁹²⁾.

ثانياً: المناجاة :-

تعد المناجاة واحدة من أنماط الحوار الداخلي، وقد يكون الحوار أو الحديث في "تكنيك يقدم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ"⁽⁹³⁾، وفي المناجاة تكون الشخصية هي الشاعر نفسه، ويحدث كل من المونولوج والمناجاة داخل شخصية المتكلم أو المتحدث، ويكون هناك نشاط فكري أحادي قد يجري

⁹² " ينظر : مجلة الفيصل، (المملكة العربية السعودية، الناشر مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، 1984م)، العدد/86."

⁹³ " همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص56."

داخل الشخصية، وتكون قائمة الشخصية في حدث المناجاة وجاهزة "بالتفكير بصوت عالٍ، وفي المونولوج تقوم بالتفكير وحدها في الداخل" (94).

ونستطيع القول: إن الشاعر عندما يريد أن يقيم كلامه أو حديثه في المناجاة لا بد له أن يبرز لغته وأسلوبه الخاص، وهذا الشيء قد يعكس قدراته وافتراضاته بوجود سامعٍ أو متلقي، و"زيادة الترابط ذلك أن غرضه توصيل المشاعر والأفكار في حين أن غرض المونولوج الداخلي هو توصيل الهوية الذهنية" (95)، وهنا نلاحظ بأن أغلب الشعراء عندما يقومون باستخدام المناجاة في القصيدة فيجعلونها تمتاز بلغة حزينة وتكون ذات طابع رومانسية، حتى يتم التأثير في نفس المتلقي .

قد برع السماوي في تجسيد مواعج غريته وحنينه، وغاص في أعماق روحه المعذبة لكي يتصيد أدق المشاعر الإنسانية، أظهر لنا وكذلك قد شاعرنا أدق أسرار عذاباته في ذلك المنفى، وقد أضفى عليها حلة من الخيال المتألق حتى يشعر المتلقي أن الشاعر لا يجترّ ذاته

فقد راح الشاعر يعدد أصنافاً من هؤلاء الذين طالتهم يد تلك المأساة، فطاعنٌ يبحث عن دوائه، وجائعٌ يبحث عن طعامه، حتى أنه ذكر العاشق الذي يبحث عن حبيبته ولكن في مستودعاتٍ قد امتلأت بالذبح ولون الدماء، وكذلك الخائف الذي يبحث عن المأوى، ثم ها هو يتساءل: "متى يخرعون طلقاً مُمَيَّزُ الطفل عن الجندي؟! " وذلك لأن اليد الباطشة لا تفرق بين جندي مسلح وطفل صغير .

⁹⁴ _ "عبد الوهاب، الحوار في الخطاب المسرحي، ص 52."

⁹⁵ _ "هفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 56."

ويناجي في قصيدة "يا صابرا عقدين إلا بضعة)" بل ويشكو لسانه من جفافه من كثرة الشكوى، ومن خلال مناجاته ويقول السماوي في هذه القصيدة (تفعيلة من الكامل المقطوع):

"يشكو لساني من جفافِ بيانه

في الغُرْبَيْنِ فَأَصْحَرْتُ غَابَاتِي

وَحْشِيَّةٌ تَلِكُ الهمومُ وديعُها

أَقْسَى عَلَى قَلْبِي مِنَ الطَّعْنَاتِ"⁽⁹⁶⁾

بذلك يصبح السماوي معبراً عن شكواه من الظروف التي مر بها العراق على مدى عقود من الحكم الدكتاتوري المستبد من خلال مناجاته تلك بقوله مخاطباً العراق وطنه: أنا يا عراق حكاية شرقية حُطَّتْ عَلَى رَمْلٍ بِسَرِّ حَصَاةٍ، استحال بسببه الوطن إلى منفى والشعب إلى شتات هائم في منافي الغربة، يقول السماوي: (نص نثري)

أَنْتِ لَسْتَ شَمْساً

و لا أنا

زهرة دوار الشمس

فلماذا لا يتجه قلبي إلا نحوكِ؟؟"⁽⁹⁷⁾

⁹⁶ _ "السماوي، ديوان نقوش على جندع نخلة، قصيدة (يا صابرا عقدين إلا بضعة)، ص72."

وفي تلك السطور الشعرية يصدر السماوي صورة خيالية بديعة صور بلاده بالشمس وصور نفسه بزهرة دوار الشمس، وإن كان ذلك بطريقة تلميحيه باستعمال النفي، فشاعرنا عبر عن الآمال والطموحات التي يبحث عنها الشعب وعن الحرية، ثم راح يناجي مولاه يشكو عصف الزمان لمركبه .

وكأن السماوي يقرأ من نواحي وأعماق قلبه يستمد هذا الجمال الشعري من كتاب مفتوح من نبع إلهام لا يحف، وقد أظهر الشاعر قدرة على تقسيم قصيدته بأفاق رحبية تجديدية فيها الكثير من الصدق والإبداع والطرافة، والمتلقي لا يقنع بأنه أمام شاعر يعرف كيف يؤلف بين المعاني والمشاعر يتمكن في عزف مكتمل من البعد الفني، وأعطى إليها شعراً للأب والطفل وللصباح الذي يغسل الوحل في الظلام الدامس في ذلك الوطن، بل وأكد على عالم تسوده السلام والمحبة.

2.3.2. المطلب الثالث: تيار الوعي، وحوار الذات

أولاً: تيار الوعي

تيار الوعي هو أسلوب من أنماط الحوار الداخلي، "ويحضر تيار الوعي عندما يأتي الشاعر وتكون له الكثير من الأفكار، بحسب ما يدور في ذهنه، وكذلك دون أن يلتزم بأي التزام منطقي، وهنا يبدأ ذهنه بالتجوال في كثير من الأفكار وبكل حرية دون تقييد، ولهذا نرى الشاعر في قصيدة ينتقل من موضوع لآخر وكذلك من فكرة إلى أخرى دون كل توقف"⁽⁹⁸⁾،

⁹⁷ _ "بحي السماوي، مسبحة من خزر الكلمات، (سوريا: دمشق، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، دمشق، الطبعة الأولى:

2008م)، ص6."

⁹⁸ _ "ينظر: د. نوفل الجبوري، الحوار في شعر عبدالله البردوني، ص80."

واستخدام الشاعر لمثل هذا النوع من الحوار قد يعكس الأجواء النفسية "ويهمل الشاعر كل تسلسل مفهوم، لأنه يتوهم إعادة تكوين العقل الباطني، بدقة فيميل إلى حرية ذهنية مسترخية غير مقيدة بضرورة أو التزام، وهكذا يظل العقل الباطن يتجول دون أن يجد في شيء مما يتطرق جناحاً"⁽⁹⁹⁾.

ويستخدم الكاتب أو الشاعر الأجواء التي يعيشها ويظهرها لنا وكأنه عاش حلماً لكن يعدّه لنا في أسلوبه، ولهذا "تدخل كثرة التدايعات في شبه الحلم واللحظات المسروقة ذاتياً"⁽¹⁰⁰⁾.

وكثير من الدارسين قال بأن تيار الوعي ما هو إلا محاولة تداعي أي فكرة، لكن بشرط أن يكون خاضع لتنظيم وسلسلة، وأن لا يكون فيه ترابط لأنه من المصطلحات التي ترتبط بالسرد وتقنياته، ومع كل هذا الخلط، إلا أنّ هناك طرق وعمليات يقدمها في حال حدوثها، ومن المثال على ذلك ما ورد في قصيدة: (أصل الداء) للسماوي حيث يقول (تفعيلة من الرجز):

"ومن شعور غامض أفقّدي

الوقار والكياسة

فتارة أشعر أنّ بلدي مئذنة

ترشّنا بالنور والأريج

⁹⁹ _ "مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، (بيروت: لبنان، دار الأندلس للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1981م)، ص 168."

¹⁰⁰ _ "يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 163."

حتى تستحيل جنةً أرضيةً⁽¹⁰¹⁾

فكما هو واضح أنه طريقة لتصوير الأفكار والمشاعر المتدفقة التي تمر في عقل و وجدان الشاعر، و"المونولوج الداخلي و تيار الوعي كشيئين منفصلين أو مختلفين عن بعضهما البعض، دون التمييز بدقة بينهما والحقيقة التي يجب أن تؤكد هنا في أن المونولوج الداخلي قديم كقدم الرواية"⁽¹⁰²⁾،

ومثال ذلك ما "ورد في قصيدة: (أصل الداء) (تفعية الرجز)

وتارةً أشعرُ أَنَّ بلدي إذاعةٌ

تنهى عن المعروفِ أو تأمرُ بالمنكرِ

حتى تستحيل حانةً لنخبة

ومخدعاً لساسة

فلم أَعُدْ أُمَيِّرُ العهرَ من القداسة

أشار للثاني: وأنت؟ أي شيء تشتكي؟⁽¹⁰³⁾

فالوعي المتدفق أو تيار الوعي كما يُطلق عليه كما هو عند يحيى السماوي فكان يمثل نوعاً من كتابة الحوار الداخلي للشخصية، "لذلك غالباً ما تكون الجمل مفككة، والأفكار غير

¹⁰¹ _ " السماوي، ديوان نقوش على جذع نخلة، ص 19.

¹⁰² _ "تميمة كتانة، المكان في روايات إميل حبيبي، (الأردن: عمان، دار غيداء للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2017م)، ص 286"

¹⁰³ _ " السماوي، نقوش على جذع نخلة، ص 21"

مرتبطة لجعل من الصعب متابعة النص، أو الشاعر المتشابكة في النص، وتيار الوعي - يعني التدفق المستمر للأفكار داخل العقل أو تدفق الفكر داخلياً وعقلياً، وفي إطار هذا التيار الكثير من التغيرات والتقلبات والتدفقات والتفاعلات بين الماضي والحاضر على وفق أسس معينه ومنطقية" (104).

ثانياً: حوار الذات :-

قد تكلمنا فيما سبق بأن الكلام في القصائد التي تكون ذات التفات والمونولوج هو الذي لا يخرج عن ذات ونفس الشاعر، أما في هذه المرحلة سنتكلم عن النداء وأسلوبه والشاعر كيف ينادي نفسه حينما يجردها، وسنبين قبل الدخول في الموضوع بأن هناك فرق بين (أنا الشاعر وأنا الشعر) وتعني أنا الشاعر "ذات الشاعر التي توجد في العالم وتتفاعل معه وتؤسس منظومة العلاقة التي تربطها به، أما أنا الشعر فهي (أنا) الشاعر الفرضية التي توجد في القصيدة والنص" (105)، حيث يتم في تجريد وتشيء هذه الذوات، أما في موضوع التشخيص فقد تكون الأشياء بمثابة الذات، ولا يستطيع الشاعر الخروج في المناداة لذاته أو للأشياء عن أنا الشعر، وهو هنا قد يخرج عن المألوف في موضوع النداء الذي يكون موجود في اللغة العادية ويتم هذا الشيء بوجود منادي ومنادى أو مرسل ومتلقي، ويعد الالتفات في الشعر الذي "ينسف روابطه بالواقع عندما يضع مناداة في الشعر وحده لا في الخارج، بحيث يكونان شخصاً واحداً، فالنداء هنا يقيم في النداء وهكذا يغيب الطرف الثاني من العملية حين يحو

104 _ "ينظر: عبدالسلام، الحوار في القصيدة العراقية القصيرة، ص 88."

105 _ "سعيد الغانمي، أفعلة النص قراءات نقدية في الأدب، (العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بدون طبعة، 1991م)،

ص 62."

الالتفات المنادى بحيث يحصر عملية النداء في ذات المنادى _ النداء _ المنادي⁽¹⁰⁶⁾، وهذا الشيء يعود إلى الذات وشاعرنا السماوي أستخدم حوار الذات في شعره مصطحباً معه النداء وحوار الذات على نسج مفهومي، تقوم نظرية الحوار الذاتي مع الحوار والذات بطريقة تحقق فهمًا فيها عمق كبير للترابط بين المجتمع والذات، يشير عادة إلى عملية فكرية تجري داخل ذهن الفرد أو مفهوم الذات لشيء داخلي، وربط الحوار مع العمليات التي تحدث بين الأشخاص الذين يشاركون في التواصل، "يقول السماوي في ديوان: (تعالى لأبحث فيك عني) (تفعيلة الرمل):

كل ما أعرفه عني

أسير

وجد الحرية النعمة

في قيد التي تُسمى

نحلة الله ببستان عيوني

ها أنا الآن

بعيداً صرت عني⁽¹⁰⁷⁾

¹⁰⁶ _ "الغانمي، أقتعة النص قراءات نقدية في الأدب، ص 61".

¹⁰⁷ _ "يحيى السماوي، تعالي لأبحث فيك عني، (استراليا: سدني، الناشر: مؤسسة المثقف العربي، الطبعة الأولى: 2012م)، ص 70."

فالكلمات فيها دلالة واضحة على حوار الذات، فالشاعر من خلاله وفي محاوره مع نفسه،
ونجد السماوي في "قصيدة (أصل الداء) (تفعيلة من الرجز) يقول فيها:

أربعة كُنا مُصابين بداءٍ

أعجزَ الطبيبَ والعطَّارَ في مدينةٍ

جميعُ أهلِها يُعانون من التَّعاسةُ⁽¹⁰⁸⁾

فمن خلال تساؤل الشاعر بقوله: "أعجزَ الطبيبَ والعطَّارَ في مدينةٍ" حوار ذاتي يدور في
أعماق الشاعر، وهذا الانقسام الثنائي بين الذات والآخر يتجاوز المفهوم المركب للذات
الحوارية، وهذا عن طريق غرس في الداخل أو الخارج، وفي إدخال الداخل في الخارج، وذلك
نظراً لكونه يعمل كمجتمع للعقل، ففي "قصيدته (حكاية التي صارت تسمى) (تفعيلة من
الرمز) يقول:

قبل ست طرقت جفني التي صارت

تسمى نخلة الله

بيستان عيوني⁽¹⁰⁹⁾

وفي السطور السابقة خلط السماوي حبه الذي ينبض في فؤاده بحب ذلك الوطن ونخيله،
ويتغنى بنخيل العراق وبساتينه، وبظلال مدينته وفيء أشجارها ونخيلها وشواطئ نهرها الفرات،

¹⁰⁸ - "السماوي، ديوان نقوش على جذع نخلة، ص 22."

¹⁰⁹ - "السماوي، ديوان تعالي لأبحث فيك عني، ص 5."

حيث جاءَ بقصائد حُمِلت برائحة الوطن الجميل الذي أبتعد وتغرب عنه قسراً، ذلك الوطن الذي شغل كل حواسه ونثر حبه وشوقه في قصائده، فيقول في (تفعيلة الرمل):

قلت كيف الشعر

والطين و الفرقان؟

تعثرت بصوتي

أرتجف القلب

الضحى كان دجياً،

فتساقطت على ظلك

مغشياً علياً⁽¹¹⁰⁾

والمتتبع لهذه الأبيات الشعرية وللقصائد في مجموعة السماوي التي أطلق عليها ب "(تعالى لأبحث فيك عني)" يجد مادة قوية وثرية بالمعاني الإنسانية والحب العاطفي الذي يغلف بها قصائده، مما يجعلها تتوهج نوراً ويكون فيها إبداعاً بين الآلاف من نظائرها.

¹¹⁰ _ " السماوي، ديوان تعالى لأبحث فيك عني، ص 7."

2,3. المبحث الثالث: الحوار المسرحي

1,3,2. المطلب الأول: مفهوم الحوار الدرامي.

عدّ أسلوب الحوار المسرحي من أهم التقنيات المسرحية التي أعتمدها يحي السماوي في شعره والدراما تعدّ شكلاً ونوعاً من أشكال الفن، حيث يقوم الفنان بتصوير قصة على أنها تدور حول عدة شخصيات وتكون مشتركة في الأحداث "والقصة أو الشعر تكون قد تحاكي نفسها عن طريق حوار يدعى الحوار الدرامي المتبادل بين عدد من الشخصيات، وهذا يكون من غير تدخل الفنان بالتوضيح والشرح أو يقوم برواية ما يحدث لها"⁽¹¹¹⁾، وقد اشتقت كلمة دراما من (دramيون) ومعناها في اليونانية "عمل الشيء على خشبة المسرح أو في معمعان الحياة"⁽¹¹²⁾، وأول من أستعمل كلمة الدراما في هذا المصطلح المفكر والفيلسوف اليوناني ((أرسطو)) وقد عرفها بأنها "الصراع أو الحركة من خلال محاكاة فعل بشري يؤديه شخص أو بين شخصين أو أكثر تضمنه وحدة الموضوع"⁽¹¹³⁾، قد انتقلت كلمة ((دراما)) في شهرتها ولفظها الذي شاع في اللغة اليونانية تُرجمت إلى جميع لغات العالم أما المفهوم الدقيق لهذه الكلمة قد ظل غامضاً ويكون فيه الكثير من الالتباس والتداخل، ومصطلح ((الدراما والدرامية)) قد جاء من المؤثرات الغربية والأجنبية التي دخلت عل أدبنا العربي بنوعيه الشعر والنثر وتخصصت في الشعر أكثر من النثر وورثناه عن الإغريق "والدراما الإغريقية لم تكن نصوصاً تكتب ولا قواعد تتبع، وإنما كانت حياة تمارس وواقعاً يُعاش، وشعائر تؤدي،

¹¹¹ _ "ينظر: حسين رامز مُجد رضا، *الدراما بين النظرية والتطبيق*، (لبنان: بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1972م)، ص 28-29.

¹¹² _ "د . سمير سرحان، *دراسات في الأدب المسرحي*، (العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة للنشر، الطبعة الأولى، المجلد (1)، 2006م)، ص 23.

¹¹³ _ "ارسطو طاليس، *فن الشعر*، (لبنان: بيروت، دار الثقافة العامة، الطبعة الثانية، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، 1973م)، ص 9.

وأساطير تحفظ عن ظهر قلب وكلمة دراما تعني في أصلها اليوناني الشيء المؤدى، أو الأداء، في حين تعني كلمة تياتر مكان المشاهدين، ثم أصبحت تعني المشاهدين أنفسهم، ثم تدرج معناها ليصبح العمل المسرحي ذاته⁽¹¹⁴⁾، وتعدّ رحلة الشعر والمسرح بأنها ذات علاقة كانت وما زالت متواصلة ووثيقة وطويلة قد يكون امتدادها إلى البدايات الدرامية، "وللشعر صيغة في الحوار (المسرحي) الوحيدة منذُ ظهورها في البدايات وقد مرت في المسرح والدراما الإغريقية وبقت متواصلة معها حتى أواسط القرن السادس عشر، وأستمر بعد هذا بصيغة الحوار الرئيسة سواء كان هذا في داخل المسرحية الواحدة أو على المستوى التابع للنتاج المسرحي ككل حتى أواسط النصف الأخير من القرن العشرين الماضي"⁽¹¹⁵⁾.

وكان للمسرح والدراما سمّة ظاهرة في شعر يحيى السماوي فقد اتكأ وأعتمد عليها، وأخذ مهمة التعبير عن تجربته وقام بتصوير أحداثها وكذلك شخصياتها والصراعات فيها حتى توضحت في أسلوبها التعبيري، وقد امتازت قصائده في التصوير المسرحي وان إضافة كلمة التصوير إلى التعبير.

ومع كل هذا إلا أن المسرح سيبقى "الوسيلة الوحيدة للتعبير عن روح الإنسان المنطلقة، التي تأبى إلا ان تتحرر من كُلي ما يغليها"⁽¹¹⁶⁾، وكذلك "يعدّ الموقف الدرامي أو المسرحي هو نفسه الموقف الأساسي الذي له القدرة على كشف الصراع ورصده وتوضيح صياغته على

¹¹⁴ _ يحيى اطياف عبدالوهاب، المسرح الشعري، (الكويت: مجلة عالم الفكر، المجلد الأول، العدد 1، 1984م)، ص 18.

¹¹⁵ _ " ينظر: هدى مصطفى طالب الأمين، بنية الدراما في شعر يحيى السماوي، (سوريا: دمشق، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2016م)، ص 19.

¹¹⁶ _ "د. سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، (لبنان: بيروت، المركز العربي للثقافة والعلوم، بدون طبعة، بدون تاريخ)، ص 43.

مستواه الفني"⁽¹¹⁷⁾، وأما الإنسان في حالتي رصد المتناقضات من جهة والصراع من جهة أخرى، يكون باستطاعته أن يؤثري في القدرة التعبيرية ويستطيع أن يعبر وينتج لنا أسلوب درامي يكون من الطراز الأول ويمتاز بقوة وصول ما يريد وإيصاله وأن "يقيم بناءً فلسفياً يفسر فيه الحياة تفسيراً خاصاً ناتجاً عن ممارسة للحياة وتمثل لها"⁽¹¹⁸⁾، والسماعي قد يجسد شعره في كل أنواعه وأشكاله، ونجد صراع داخلي يكون هذا الصراع مع ذاته (نفسه) وكما معروف أن الذات تدور مرتين مرة حول العقل ومرة أخرى حول العاطفة، وكذلك عدّ شاعرنا المرأة التي كانت جزء مهم من هذا الصراع الداخلي، ويبتكر الشاعر يحيى السماوي دهشة نثرية بمسرحية الرؤية، كما في قوله (نص نثري):

"أيتها البعيدة كقلبي عن يدي

القريبة كالشمس من عيوني

ادخلي صحاري آمنة مطمئنة

لأبائك .. مليكة في صحراء جنوبي

أنا الملك المتوج

رعاياي: الوردة

السنبلة

¹¹⁷ _ "ينظر : طراد الكبيسي، الغابة والفصول، (العراق: بغداد، دار الرشيد للنشر، بدون طبعة، 1979م)، ص241."
¹¹⁸ _ "د. جميل نصيف التكريتي، المسرح العربي ريادة وتأسيس، (العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، 2002م)، ص100."

في مملكتي الممتدة .. من بابِ كوخِي

حتى سريري المصنوع

من سَعفِ النخيل⁽¹¹⁹⁾

لدى السماوي طاقة فنية تجعله أنْ يدخل الدهشة في نفس القارئ بعدّة أشكال فنية، وأهمّها طريق مسرح الرؤية والتعزيز الفني فيها، ويركز على الجملة المدهشة للقارئ، أو يأتي بالجملة الصادمة وجاءه هذا في قوله: "(لأبايعك مليكة في صحراء جنوبي)".

كما أن السماوي يتكرر من خلال تبئير الرؤية بالتأملات الصوفية، وهذا ما يبدو جلياً من خلال رحلة سريعة مع الشاعر وهو يسير في زمان صعب وأيام تعثرت في دروب المصير،

فقوله: خيط ذكرى من قميص حياتي، فقد صور الذكرى بأن لها خيوط، وجعل من الحياة قميصاً باعتبار أنه يعيش من خلالها الإنسان وهذا من باب الاستعارة، والسماوي من خلال تلك الأبيات وكأنما هو يؤكد مقولة مَنْ سبقه من الشعراء الذين تجرعوا مرارة النفي والتشريد والاعتراب أزماناً، ويتذكر حينما بدأ صباه وهو دون البلوغ إلى تلك الجارة، فإذا بأبيه يصفعه وأمه تهدده، وإن كانت فترة المراهقة قد أنسته ما لا يجب نسيانه أبداً، "ويقول السماوي في قصيدة (أيها الفرّج) (نص نثري):

¹¹⁹ _ " السماوي، مسبحه من خرز الكلمات، ص 95_96.

أيها الفرح

أنا يحيى

فكن لي زكريّا !

وأنتِ أيتها الغربةُ

كوني زليخة

لأكون قميصَ يوسف

فالتواغيتُ قدّوا أمسي من دُبرٍ⁽¹²⁰⁾

فالشاعر أكسب في الرؤية طابع انفتاحي ساخر بالحياة وكذلك الوجود، ووسع حيّز الدلالات من رؤى بسيطة ومؤكدة ومدركة إلى رؤى عميقة غير مدركة بتلك الأبعاد التأملية التي تحمل معها حكم ومعانٍ ورؤى عميقة، والأهداف، والدلائل الوجودية الجدلية، "يقول السماوي في قصيدة (نايات ومزامير) (نص نثري)

لم أجد كشفتيكِ نايًا للعزف

على مقام القُبَلات

و لا كالتبثّل مزماراً

¹²⁰ " يحيى السماوي، ديوان حديقة من زهور الكلمات، (أستراليا: سديني، مؤسسة المثقف العربي، 2017م)، ص55."

يُخْرِجُ أَفْعَى الْحَزْنَ مِنْ قَلْبِي" (121)

من هذه الأبيات تتضح أبرز خصوصيات قصائد الشاعر النثرية حيث صور الشفتين بالناي والناي هو آلة عزف موسيقي حزينة، وصور التبتل بالمزمار وهو آلة عزف للموسيقى الصاخبة التي يملؤها الفرح، وهنا تضاد يجسد المعنى و يقربه للمتلقى، فالسماوي من خلال ذلك يجعل الرؤية واسعة ورمزية لتشمل مسرح الحياة بأبعادها وجدلها الوجودي، إذ يحاول الشاعر فيها أن يوسّع آفاق رؤيته لتشمل الوجود، وبالجملّة فمعظم ما يحويه كلام السماوي هو عن العراق وما تُعانيه من أنواع المظالم والدعوة إلى استقلاله، لو قلنا: إن شعره محصورٌ في الحنين إليه والخوف على مستقبله، وحينما نصل إلى بيت القصيد في قصيدته الملحمية هذه، نتعجب مما يقول فيها مخاطباً هذا الوطن القابع في أعماقه، المتجذر في روحه ويرجع ويقول (تفعيلة الرجز):

"وراءَ كلِّ مُسْتَبِدٍّ نُحْبَةُ تَعْمَلُ في صِنَاعَةِ الألقابِ

وزمرةٌ من المصفيقِ لا تَتَعَبُ من نفاقِها

وُثْلَةٌ من أَدْعِيَاءِ الفكرِ تَسْتَرْزِقُ من أقلامِها

تُجِيدُ فنَّ " المَدْحِ والرَّدْحِ " أو الرقصِ على وقعِ رنينِ التبرِ

في الولائمِ " المدفوعةِ الحسابِ " وَجَحْفَلٌ من أَشْرَسِ الذئابِ" (122)

¹²¹ _ "السماوي، ديوان حديقة من زهور الكلمات، ص 55."

¹²² _ "السماوي، نقوش على جندع نخلة، ص 105."

ومن معجم كلمات السماوي نلتقط بعضاً منها مثل: جحفَل: "الجحفَل: الجيش الكثير، ولا يكون ذلك حتى يكون فيه خيل، وأنشد الليث: وأرعن مجرٍ عليه الأداة، ذي ثدرا لجب جحفَل والجحفَل: السيد الكريم. ورجل جحفَل: سيدٌ عظيم القدر"⁽¹²³⁾، وكذلك كلمة الردح: تُطلق على الكلام الذي يحمل معاني السباب و الشتائم، والسماوي هنا يعري الدجل والنفاق، ولا يقبل أن يُساند أمر أي سوء لهذا الوطن، الذي كتب عليه الشاعر أن لا ينجو من محرقة إلا أن يقع في محرقة أشد وأقسى.

2،3،2. المطلب الثاني: الصراع

أولاً: الصراع الداخلي

الصراع الداخلي هو ذلك الصراع الذي يكون ويحدث داخل النفس (الذات) وعادةً يكون الصراع بين فكرتين أو عاطفتين وهو نفسه الصراع الذي يكون بين العاطفة والعقل وهذا النوع من الصراع كان له دور فعال في الحدث وتنميته، إذ يكون بفضل "الصراع السيكولوجي الداخلي، الذي يعانيه البطل هو في آن واحد، مركز قطبي الصراع ويتم تحقيق الفعل التراجيدي في الأعمال الدرامية"⁽¹²⁴⁾، وهذا ما نجد في شعر السماوي من صراع بين النفس والذات والعاطفة والعقل.

¹²³ _ "الأنصاري، لسان العرب، جزء 11 / 102."

¹²⁴ _ "مجموعة من النقاد، دراسات في الأدب والمسرح، (سوريا: حمص، دار المعارف للنشر، الطبعة الثانية، ترجمة: نزار عيون السود،

1988م)، ص 81."

والصراع الداخلي يكون بين "عناصر النفس المختلفة وهو الأغلب الأعم والأكثر تأثيراً وإثارة وعمقاً في الفن المسرحي"⁽¹²⁵⁾، وهذا كله بفضل قوة العناصر الموجودة وعمقها الداخلي في هذا النوع، أما بالنسبة للمفهوم الشامل للصراع، فهو موقف ناتج عن مفهوم تضارب المصالح الحقيقية أو الوهمية والقيم والأشخاص الداخليين (في نفس الشخص)، أو الصراع الداخلي (داخل نفس الشخص) أو الصراع الداخلي في النفس وقت الحروب الاجتماعية والصراعات العسكرية، وطبيعة الصراع هي الحالة، أو الهيئة التي تظهر ضمن الحوار، أو الموقف الذي يُؤدّي إلى حدوث صراع بين الأشخاص، وتكون طبيعة الصراع على جانبين الأول صراع إيجابي، والثاني صراع سلبي، إنّ تميّز طبيعة الصراع بالعقلانية، والشفافية والموضوعية، و "يقول السماوي في قصيدة بعنوان: (على مشارف الستين) (البحر الكامل الأخذ):

حيران .. لا أدري أمن بطر

غادرت أرض النخل أم خبل ؟

تلك الديار علام أعبدُها ؟

لا ناقتي فيها .. ولا جملي !"⁽¹²⁶⁾

وبعد أخذ الجانبان السلبي والإيجابي "فالصراع على أساس الإقدام والإحجام: ويتوقف الصراع هنا على توافر الجانب الإيجابي وحده، وهو الإقدام في عنصري الصراع أو توافر الجانب

¹²⁵ _ د. محمد مندور، المسرح، (مصر: القاهرة، دار المعارف للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، المجلد الأول، 1998م) ص 80.

¹²⁶ _ "السماوي، لماذا تأخرت دهر؟ ص 37."

السلي وحده في عنصري الصراع، أو وجود جانب الإيجابي في أحد عناصر الصراع في مواجهة الجانب السلي⁽¹²⁷⁾.

فالسماوي لا يستسلم حتى للمرض، ولكنه يجد في ذاته من المقومات وهذا ما يزيده من هذا الوطن، ويلبي نداءه، ويصور حُبّه به، وحنينه إليه، وتفاعله مع أجوائه، وتوحده مع أرضه حين يسير فيها فهو يتخذ من الجانب الإيجابي في ذاته مقدمة يدخل بها إلى هذا الصراع الداخلي، يقول السماوي في قصيدة ((ضوءية الشامات)) (البحر الكامل):

"ليس اتّهاماً: أنتِ ما أبقيتِ لامرأةٍ بقلبي فسحةً

ومسحتِ من مرآةٍ عينيّ الوجوه

فلستُ أذكرُ مَنْ تكونُ «مها»

ومَنْ «ليلى» و«سلمى»

مَنْ أكونُ أنا ؟

أضعتُ الذاكرة! ⁽¹²⁸⁾

¹²⁷ _ د. كامل مُجّد مُجّد عويضة، الصحة في منظور علم النفس _ سلسلة علم النفس، (العراق: بغداد، دار الكتب العلمية، 1996م)،

جزء 20 / 22.

¹²⁸ _ "السماوي، ديوان: لماذا تأخرتِ دهر؟"، ص 19.

وهكذا يأتي الصراع في هذه القصيدة لزيادة التشويق فيها، إذ لولا الصراع لكان هناك نوع من الملل، فيعتمد الصراع إلى تكثيف الأحداث والصعود بها إلى أعلى درجات التعقيد، وهو عبارة عن صراع القلب والعقل أو الروح والجسد من أجل الوطن .

ثانياً : الصراع الخارجي.

أما الصراع الخارجي هو الذي "يدور هذا النوع من الصراع، خارج ذات الشخص، ويتمثل بصراعها مع غيرها من الشخصيات، أو مع القدر، أو مع القوة الخارقة، وقد شهد هذا النوع تطوراً عندما أصبح يحدث بين الإنسان والمجتمع"⁽¹²⁹⁾، والصراع الخارجي الذي يكون يدور خارج ذات الشخص وإنما يخرج ويدور مع الشخص وما يدور من حوله من مشكلات اجتماعية أو سياسية وأبداع شاعرنا السماوي في هذا النوع من الصراع نتيجة الاضطهاد الذي عاناه من النظام الحاكم في ذلك الزمن وشعوره بالغيرة وأبتعد عن المدينة التي ترعرع فيها والبساتين التي أخذت أجمل لحظات الطفولة ولهوها وعن وطنه وهذا ما جعله يصارع الأحداث التي تدور حوله والصراع الخارجي هو "لم يعد يحدث بين معنيين، بل بين البطل وبين المؤسسات الاجتماعية، إنَّ البطل يصارع قوى مجهولة الاسم، ومن ثمَّ عليه، أن يصوغ وجهة نظره في فكرة مجردة باعتبار ذلك رفضاً للنظام الاجتماعي القائم"⁽¹³⁰⁾،

¹²⁹ _ "نوفل شاكر، أشكال التعبير في شعر مظفر النواب، (العراق: الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، رسالة ماجستير، 2009م)، ص187.

¹³⁰ _ "أريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، (العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، طبعة الثانية، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، 1986م) ص394.

أما على مستوى الصراع الخارجي فقد تُمثّل في مواجهة الشاعر للطبيعة المتحركة من حوله من خلال تجوله وبحته عن مكان له في وطنه.

وبفكرة أخرى "ثمة تؤكد عليها التعريفات الواردة للصراع لدى معظم النقاد، ألا وهي أن الصراع هو جوهر الدراما، وعمودها الفقري، وأنه قد يكون خارجيا، وقد يكون داخل النفس البشرية"⁽¹³¹⁾ ، أما على مستوى الصراع الخارجي فقد تمثّل في مواجهة الشاعر للطبيعة المتحركة من حوله، من خلال تجواله و بحثه عن مكان له في وطنه، فها هو السماوي ينتقل من الصراع الداخلي إلى الصراع الخارجي يقول السماوي في قصيدة (بَدَدَ على بَدَد) في (الكامل الأخذ):

"ما حيلتي؟ فَلَقَدْ خُلِقْتُ إِلَى

سَوْطِ الْهَمُومِ وَمَدْيَةِ التَّكْدِ

لِلْمَوْحِشَاتِ أَكُنْتُ مَغْتَرِباً

دَامِي الْخُطَى أَوْ كُنْتُ فِي بَلَدِي!

لِلْمَوْتِ يَجْفُونِي فَأَتْبَعُهُ ... أَمَلًا بِعَظْفِكَ يَوْمَ مُلْتَحَدِي

أَنَا قَيْسُكَ الْمَطْرُودُ ... خِيَمْتُهُ

¹³¹ _ "غادة كمال سويلم، الكتابة المسرحية النسائية المعاصرة في مصر من (1980-2010م)، (مصر، القاهرة، مؤسسة علوم الأمة،

معرض المؤلفين العرب، تقديم، سامي سليمان أحمد، 2020م)، ص 109.

بين الخيام : يتيمةُ الوتدِ !⁽¹³²⁾

فهو ينتفل من سوط العذاب ومدية النكد التي يشعر بها في قلبه إلى الخطى الدامية من الجراح بحثاً عن خيمته .

3,3,2. المطلب الثالث : مفارقة الحوار المسرحي (الدرامي) :-

إنَّ الحوار الدرامي يعدُّ من التقنيات التي اعتمدها يحيى السماوي في شعره وقام بتوظيفها، لكي يشكل فيها مفارقة درامية، ونجدُه أنه فتح باباً واسعاً للسامع (المتلقي) حتى يتأمل، ثمَّ يقوم بالتأويل ويفسر على ما يراه المتلقي، ويكون "تحقيق المفارقة الحوارية من خلال نقطتين :

أ_ يظهر الحوار عندما يوجد عدم تفاهم وانقطاع بين المتحاورين، وهذا الانقطاع يخرج نتيجة وجود فارق بين ثقافة كل متحاور وآخر .

ب_ وتظهر مفارقة الحوار عندما يكون سياق وطريق المتكلم أو المحاور بعيد كل البعد عن الموقف، وهذا ما لا يكون ملائم للحوار مع الموقف"⁽¹³³⁾.

أما الحوار أو الخطاب يعني "حديث يدور بين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام بين الأديب ونفسه، أو من ينزل مقام نفسه كربة الشعر أو خيال الحبيبة"⁽¹³⁴⁾، وهنا سنتعرف على المفارقة و"الابد من بيان مفهوم مصطلح المفارقة، إذ لم يدخل مصطلح المفارقة بوصفه أسلوباً أدبياً استخدمه الشعراء والكتاب الاستعمال الأدبي

¹³² _ "السماوي، ديوان نقوش على جندع نخلة، قصيدة (بتد على بدد)، ص45."

¹³³ _ " ينظر: أرشد يوسف عباس، المفارقة في قصص وليد إخلاصي، (الأردن: عمان، دار المأمون، الطبعة الأولى، 2016م)، ص171."

¹³⁴ _ "د. جبور عبدالنور، المعجم الأدبي، (لبنان: بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة الثانية، 1984م)، ص100."

العام حتى بدأ القرن الثامن عشر على الرغم من قدم مفهومه، وكانت استخداماته كثيرة ومتنوعة الأمر الذي جعل المفارقة مصطلحاً غامضاً وغير مستقر ومتعدد الأشكال، إذ يتغير من زمان إلى زمان ومن مكان إلى مكان بل إنها تتغير من إنسان إلى آخر فهماً وغاية" (135) ، أما الوسائط التي أستعملها شاعرنا السماوي لكي يبنى حوار درامي قد تعددت وهذا قد يتضمن تناقض بين المتحاورين حتى يشارك في خلق أجواء للمفارقة ويعرض من خلال هذه المفارقة فكرته ورؤيته الخاصة به وتكون هذه المفارقة مثيرة ومدهشه وعاملة على إقناع السامع والمتلقي.

ونستطيع أن نحدد ونقول: إن شاعرنا السماوي اعتمد على تقنيات وكذلك آليات حتى يبنى مفارقة درامية وهذا طبعاً كان رغبةً منه حتى يترجم لنا الواقع المتناقض الذي يعيشه، ونجد أن المفارقات تبعثرت ومن ضمنها الدرامية في شعره ونصوصه بين الخيبة تارةً وبين الأمل تارةً أخرى، ويخلق في نصوصه جواً من التنافر والتناقض.

ولابد أن نقرر أن كثرة استعمال أسلوب الحوار في القرآن الكريم والسنة النبوية، "إنما يدل على عناية القرآن والسنة بهذا الأسلوب وأن له أثراً كبيراً في إقناع الطرف المقابل بالحق الذي تدعو إليه" (136)

¹³⁵ _ د. عبدالمهدي خضير نيشان، *المفارقة في شعر المتنبي*، (العراق: جامعة بغداد، مجلة كلية التربية للبنات، العدد 3/11، 2000م)، ص 90.

¹³⁶ _ "ينظر: عدنان بن سليمان بن مسعد الجابري، *أسلوب الحوار من خلال سيرة مصعب بن عمير - رضي الله عنه - وتطبيقاته التربوية*، (المملكة العربية السعودية، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، رسالة: ماجستير في التربية الإسلامية، بقسم التربية، ١٤٣٣ / ١٤٣٤هـ)، ص 50.

والأعمال الشعرية عند شاعرنا فيها مفارقات شعرية سنتطرق لها من خلال النصوص الشعرية، فيقول السماوي في قصيدة (بَدَد على بدد) (البحر الكامل الأحذ):

"يا مَنْ أَسْرَتَ غدي أَعَثْ أُملي

إِيَّاكَ ترخي لحظة صَفَدي

سَيَضِيْعُ لو أَطْلُقْتَ مُحْتَبلاً

طارَتْ حَمَامَتُهُ ولم تُعَدِ

نَثَرَتْ عليه هَدِيلُها فَعفا

طفلاً تُهْدِهُدُهُ يَدُ الرِّغَدِ

وَمَضَتْ فَعَادَ نَزِيلَ وَحْشَتِهِ

يَمْتَارُ من جَمْرٍ ومن كَمَدٍ" (137)

وفي هذه الومضة التشكيلية التي أثارت الحركة الشعرية قد حقّقها الشاعر، وأمدتها الشعور الجمالي المرهف، وبالدفق العاطفي، وللسماوي حياكة فنية وتعتبر هذه الحياكة من خلال الحوار في المظهر وللجمال في قصائد الشاعر النثرية، ويحاول إضافة طابع شعوري وجمالي على النصّ، وأول بوادر تلك الحياكة الفنية التي تتمثل في التركيز على الرؤية صوب الجملة الحوارية،

¹³⁷ _ "السماوي، نقوش على جندع نخلة، قصيدة (بَدَد على بدد)، ص 48."

أو الجملة التي تصدم القارئ والمتمعن فيها سيصدم بتشكيلها ولونها وسحرها الفني ضمن نسقها التشكيلي.

2،3،4. المطلب الرابع: الحوار ذو النزعة المسرحية، و تقنيات الحوار الدرامي (المسرحي).

أولاً: الحوار ذو النزعة المسرحية

بعد أن تكلمنا عنا لحوار المسرحي، سنتكلم هنا بإيجاز عن النزعة، هي التي تعني ميول ورغبة الشاعر أو الأديب إلى استخدام أحد أو عدد من عناصر الاتجاه التي قد يميل لها في الكتابة، وشاعرنا السماوي قد اقترب من إتقان الحوار المسرحي مع بعض الشروط التي وفرها، هذا إن لم تكن كل الشروط بأكملها، هذا وقد سمح لنا أن نطلق على حوار أسمى أو مصطلح ((النزعة))، والنزعة "هي ميل الشيء إلى الحركة في اتجاه واحد كنزوع الجسم إلى السقوط، وقيل أن النزعة قوة مشتقة من إرادة" (138).

وكما عرفنا أن الشاعر استخدم الحوار الخارجي، فقد إفادة شاعرنا في بعض الصيغ ومنها الفنية، واستخدم خطوط وكذلك إشارات وجعلها تعوض عن التقديم أو معرفة بدء كلام الشخصية، وتستخدم صيغ عدة مثلاً ((قالت، قال، قلت))، ويعد الحوار المسرحي الذي ارتبط بالفعل والحركة، ويعد في الحوار المسرحي كل عنصر وجزء هو مكماً للآخر، والفعل في المسرح هو "يعني الحدث النامي تدريجاً والذي يتطور حتى ينتهي، والحركة تعني بلورة موقف البطل من خلال الصراع والتضاد في الموقف بينه وبين الآخرين، أو بينه وبين ذاته" (139)،

138 _ " صليبا، المعجم الفلسفي، 2/463."

139 _ " أطيماش، دير الملاك، ص72."

والحوار في شعر السماوي ذو نزعة وطنية واضحة، وهذه نبضات يحيى السماوي المبدع الذي شرب من الفرات نسغ النبل ومن دجلة نكهة الأصالة، لحرفه وجع إنساني جداً، حين حاورته جاءت ردوده الشعرية تشبه فراشات شديدة الحكمة، فقال: "أفتح لها محراب قلب صغير بحجم برتقالة، لكنه يسع العالم كله، يضفر شرايينه أراجيح للأطفال، وينسج من نبضه مناديل للكادحين والعشاق وكل الذين أمروا بالحبّة والعبير ونحوا عن الضغينة ودخان الحرائق" (140).

ثانياً: تقنيات الحوار الدرامي (المسرحي):-

لقد أشرنا سابقاً إلى توجه أغلب شعراء العصر الحديث لتقنية الحوار المسرحي، ونجد فيها حرية للتعبير عن الأفكار، وكذلك الدقة في تصوير الواقع، وهذا قد يخلق للقارئ هوية ولهذا لجأ الكثير من القراء لمثل هذه القصائد الدرامية "والسبب يعود إلى ثقافتهم في هذا العصر، والضرورة التي تركتها لهم طبيعة الحياة، التي يرونها قد تكون مصورة لهم وعلى لسان أشخاص وشخصيات مقتبسة من حياتهم العادية" (141).

والحوار قد يعدّ العنصر الأول في القصائد الدرامية، وهذه القصائد تكون الأقرب إلى المسرح، ونجدها أنها أفادت الشاعر هذه التقنية، ولكن بنفس الوقت قيدته وقيدت الأديب بشروط، حتى يتعدون عن كتابة الطابع الدرامي (المسرحي)، واستخدام "الحوار المركز والمكثف الناتج عن الحدث" (142)، وهذا الحوار يجب أن يكون معبراً عن فكرة، وكذلك يجب

¹⁴⁰ _ "عزيزة رحمني، حوار مع الأديب يحيى السماوي، (سوريا: دمشق، جريدة النور، بتاريخ: 23 / 11 / 2012م"

¹⁴¹ _ "أريك بنتلي، الحياة في الدراما، (لبنان: بيروت، المكتبة العصرية، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ترجمة: جبرا

ابراهيم، 1968م)، ص 88."

¹⁴² _ "أطيمش، دير الملاك، ص 72."

أن يكون ينقل أحاسيس الكاتب الذي جعله يخلق شخصياته، وهذه الشخصيات تنقل وتحمل وتعكس للقارئ غرضها، وتكون هذه الأفكار غير خيالية، فكل فكرة "تقابلها فكرة، وإن كل ظاهر يشخص وراءه باطن، وأن التناقضات وأن كانت سلبية في ذاتها، فأن تداول الحركة بينها يخلق الشيء الموجب"⁽¹⁴³⁾، ولا بد أن يحدد الشاعر حدث يبدأ فيه القصيدة، كي يثير الحوار به، والحدث يلزم بذكره الشاعر نفسه، وإذا ابتعد عن ذكره يجب أن يتركه للشخصيات المتحاورة لكي تكشف عنه، ويجب أن "يبدأ بداية جديدة، ولا يستطيع أن يعتمد كثيراً على التشويق الذي آثاره في بداية القصة والذي قل مقداره بانتهاء حادث معين"⁽¹⁴⁴⁾، وعندما عنينا في قولنا لا بد أن يكون الحوار معبراً عن فكرة، قصدنا أن يكون الحوار عاكس لواقع وهذا الواقع مرتبط بقضية يدور حولها ويكون معالجاً لها، وعلى الكاتب أن يضع للحوار كل ما هو "جوهرى على الأقل من منظوره الخاص والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية"⁽¹⁴⁵⁾.

ومن أهم تلك الآليات في الحوار الدرامي قد تكمن في إحكام الشاعر قبضته على التسلسل الحرفي والمعبر عن الموجات الانفعالية الصاخبة "يقول السماوي في قصيدة (يا صابرا عقدين إلا بضعة) (البحر الكامل المقطوع):

واستيقظ الزمن الجميل بمقلتي من بعد أجيال بكهف سبات

¹⁴³ _ "الجوهري، الشعر العربي المعاصر، ص 279."

¹⁴⁴ _ "فردب ميليت، جيرالد ايدس بنتلي، فن المسرحية، (لبنان: بيروت، دار الثقافة العامة، بدون طبعة، ترجمة: صدقي خطاب،

مراجعة محمود السمرة، 1966م) ص 395."

¹⁴⁵ _ "الجوهري، الشعر العربي المعاصر، ص 283."

الله! ما أحلى العراق وإن بدا مستقرّح الأتجار والواحات

سأمت جلاّدي وكنت ظننتني سأنال منه بألف ألف أداة

وطرّدت من قلبي الضغينة مثلما طرد الضياء جحافل الظلمات⁽¹⁴⁶⁾

وهذا يخلق انفتاحاً رحيباً ومدوياً بعد طول احتباس، وكذلك توصيفاً للمكان والزمان لحرفي الباء والواو، .

وعند تتبع هذا النص منذ البداية وحتى هذا البيت لا تضح أن الإفصاح عن هوية الطرف المقابل المتمثل في المحتل الذي أرهق العباد وخرب أحوال البلاد تم بصورة تصاعدية مع تصاعد زخم الانفعال المرافق للمنحنى التقريبي من هضبة الإفصاح الموجه، ومما سبق يتبين أن استيفاء النصوص والقصائد لآليات النزوع والتحول الدرامي، وتمكن الشاعر من أساليب بلاغية متنوعة تؤدي هذا التداخل الشعري الدرامي، فليست مهمة الشعر إخبارية ولا هي إعلامية، ولا سياسية ولا فلسفية، وذلك من خلال توظيف عناصر الشخصية، والحوار، والحدث.

¹⁴⁶ _ "السماوي، ديوان نقوش على جندع نخلة، ص72."

3.5، 2. المطلب الخامس: عناصر خلق أجواء المسرحية.

أولاً: المشهد :-

باستطاعتنا أن نرى مشهداً إذا كان العرض على خشبة المسرح، لكن عند المسرحية التي تكون مكتوبة لا بد أن نحتاج إلى قدرة الكاتب، حتى يكون باستطاعته نقل المشهد إلى ذهن القارئ والسامع وهذا من خلال القراءة، ويقصد بالمشهد هو أن ينقل صورة كاملة إلى ذهن القارئ، وتكون فيها خلاصة للحدث، وللحوار الدور الفعال في تكوين وتوصيل الصورة، ويجب في أجزاء الحوار أن تكون مطابقة وفق أحساس كل مشهد، "ومواقف المجد وكذلك العظمة تكون تتطلب جمل قوية وقصيرة، أما مواقف الغرام والحب تتطلب جمل غنائية، وكذلك المواقف التي تكون فيها فلسفة لا بد أن تكون فيها جمل تمتاز بالرصانة وتكون فيها صيغة في المنطق"⁽¹⁴⁷⁾، والمشهد المسرحي يجب أن يكون ينقل نقلاً مباشراً للأحداث من خلال ألسنة الشخصيات، ويكون الحوار الدرامي بنفس طريقة الحوار المباشر، "مما يجعل نقل حكاية لا يتم بصيغة الماضي، لكنها تجري أمام أعيننا، حاضرة حية نابضة تتحرك"⁽¹⁴⁸⁾، عندما يريد الشاعر إيصال فكرة في نصه الأدبي على لسان شخصية فهذا يستوجب العودة إلى مادة تكون موحية ولها دور في ذهن القارئ، "نحن نسمع أحداث المشهد الذي خلقه خيال الكاتب والشاعر، من خلال إعادة الخلق الصامت للأصوات التي تمثلها

¹⁴⁷ _ "ينظر: طه عبدالفتاح مقلد، الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون، (الأردن: عمان، مكتبة الشباب للطباعة، بدون طبعة، 1975م)، ص 17."

¹⁴⁸ _ "قاسم البرسيم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، (لبنان: بيروت، دار الكنوز الأدبية، الطبعة الثانية، 2000م) ص 148."

الحروف" (149)، ويتطلب المشهد زمن محدد ومعين، ويكون محكوم ومرتبب به، وهذا هو زمن
التحاور والتكلم "فالفترة الزمنية تعرض من خلال المشهد على مسافة معينة، لا بد أن يكون
الشاعر متهيئاً، لأن ينقلها للقارئ بشكل إحساس يحسه" (150)، فهنا تكون التمثيلة المقروءة
محسوسة بزمنها ومكانها وعرضها، والمشهد هذا نستطيع أن نرسمه في أذهاننا و"نتخيله من
خلال طبيعة الحدث وطبيعة الكلام" (151)، ويساعد المشهد القارئ على تكوين فكرة وصورة
لطبيعة وحركة الشخصيات، وفي نفس الوقت يساعد القارئ في دخول الشخصيات "بكل
أبعاده وبمنحها الخلفية العامة لهذا العالم مع الخلفية الخاصة لكل شخصية من
الشخصيات". (152)

وهنا يجب أن يهتم الكاتب في المشهد للحوار الدرامي، والمشهد هنا ربما يساعد في رؤية
الشخصيات، وهي تحلم وتفكر، وتتحرك، وتتجاوز، ويساعد في معرفة ظروفها وأزمتهما
وأجوائها التي تعيشها.

والمشهد هو كلما يُعزز برؤية الشاعر (الإخراجية) إن صحت التسمية ورغبته في تقطيع
المشاهد والتحكم بزاوية النظر من مشهد إلى مشهد آخر في تلاحق صوري مثل خشبة
المسرح التي يتم العرض عليها ونعزز قولنا من خلال تفكيك المقطع الآتي على (نص ثري):

149 _ "البريسم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، ص 53."

150 _ "بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، (لبنان: بيروت، دار المركز العربي للطباعة، بدون طبعة، ترجمة: عبدالستار جواد، 1981م)،
ص 119."

151 _ "عبد الحسين، الحوار عند شعراء الغزل، رسالة ماجستير، ص 140."

152 _ "شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، (العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بدون طبعة، 1994م)
ص 95."

"كُلِّ ضَعَائِنَ الْعَالَمِ أَضَعَفُ مِنْ أَنْ تُهْرَمَ

قَلْبَيْنِ مُتَحَابِّينِ فِي عُروْقِي نَهْرٌ مِنَ الشَّهَوَاتِ" (153)

ويُعَدُّ هذا دُخْرًا لغويًا بسبب الحذف، يمكننا النظر إليه من زاوية أخرى كفضاء يجد القارئ في مساحات لإسقاط خبراته على النص ليقوم بتشديد جسراً تواصلياً مع ما أنجزه الشاعر وتفاعل معه، وبنية الحذف قد تستقر في حفريات الجوف للنص الشعري وإن مهمة القارئ تكون تشبه مهمة الجيولوجي في استكشاف الكثير من الطبقات العميقة للتربة.

ويكون الأمر أكثر وضوحاً عندما يقدم الشاعر مشهدين الأول يكون فيه بروز علاقة القمر بالشاعر ويوحى في دلالاته العميقة علاقة الشاعر بوجوده فضلاً عن الدلالة الزمانية التي تفصح عن زمن السرد ليلاً يقول (نص نثري):

القمر يهبط إلي بنوره وأنا أصعد إليه بنظراتي" (154)

أما المشهد الثاني قد يسمح عن تواصل يكون جديد لا بين الشاعر والقمر أي (الفضاء الوجودي)، بل بين الشاعر وحبيبته حيث تكون هنا آلة الكلام معطلة فضلاً عن لغة العيون.

إن ما يضيفه القارئ إلى المشهد الأول من تلك الخبرات الشخصية وعلاقته الطويلة والوطيدة مع الليل والقمر وبالأخص تلك التأملات التي يمارسها مع هذا المشهد.

ومثل هذا التقابل المتضاد يتضح جلياً في قوله في (البحر المتقارب):

¹⁵³ "السماوي، شاهدة قبر من رخام الكلمات، المقطع 37، ص 42."

¹⁵⁴ "السماوي، مسجحة من خزر الكلمات، ص 81."

"قَتَلَ الْأَبْرَارُ الْيَوْمَ عَشْرِينَ مُحْتَلًا ... يا للخبيثة!

أَمِنْ وَهْنٍ فِي السَّوَاعِدِ؟

أَمْ قِلَّةٌ فِي الرِّصَاصِ؟

جُرِحتْ نَخْلَةٌ عِراقِيَّةٌ

يا للخسارة

هذا كثير!" (155)

إن الصيغة اللغوية في المشهد الأول نراها قد تعمقت دلالتها اللغوية من خلال ضدها اللغوي في المشهد الثاني، فالفارئ لكي ينجز القراءة ويعيد تدوين النص دلاليًا عليه أن لا يعتمد على محتواها في التحليل، فالمشهد الأول لا يتحمل أكثر من دلالة تركيبية.

ثانيًا: الحدث :-

لقد تطرقنا فيما سبق للحوار وعلاقته بالمشهد، أما الحدث فيعد العامل الرئيس في تهيئة الأجواء المسرحية للقصيدة (الدرامية)، وعادةً يلجأ الكاتب أو الشاعر عندما يتطلب منه في إقامة علاقة يُريد أن يصبح في هذه العلاقة جدال بين شخصيات، فيجب أن يقدم حدث قبل أن يبدأ، وهذا الحدث ينكشف عنه عندما تبدأ الشخصيات بالحوارة بينهم، والمسرحية "ليست إلا مجموعة أحداث يحاول المؤلف أن يوحد بينها في حدث عضوي متكامل، وهذه

¹⁵⁵ _ "السماوي، شاهدة قبر من رخام الكلمات، المقطع 81، ص 181."

الأحداث تنشأ من تصور العلاقة بين الأفراد والبيئة، أو بمعنى آخر بين الإرادة الواعية والمجتمع" (156).

ويعدّ الحدث هو الأساس ذو الضرورة بالنسبة للشخصية التي يكون فيها الحوار، وهذه الشخصية تتصارع مع غيرها، والشخصية "لا تخلق إلا في الحدث ولا تكتسب واقعيتها إلا من خلال الحدث" (157)، وهذا يقوي من علاقاتها وسيرها وحتى عملها مع الحدث، والقصيدة "تفيد من تكرر طاقات الحدث للنمو عبر السرد والوصف والعناية بالصوت والصمت والحوار" (158)، والشاعر أو الكاتب يعتمد على الحوار كي يكشف عن الحدث في بعض الأحيان وذلك إن "كلمات الحوار وجمله تتضمن أكثر من معنى في وقت واحد، فالكاتب لا ينظر إلى الحركات نظرة منفصلة عن الحوار" (159)، ويعدّ الحوار الوسيلة المهمة في تفصيل الحدث وكذلك المشهد لكونهم "طريقة من طرائق التوضيح التي يعجز الوصف أو الفعل عن توضيحها" (160)، ويرتبط الحوار بالحدث ارتباطاً وثيقاً.

والدراما وحدثها كانت ذات سمّة واضحة في شعر السماوي، وقد اتكأ عليها شاعرنا في القيام بمهمة التعبير عن تجربته، وتصوير أحداثها وشخصياتها وصراعاتها حتى أضحت أسلوباً تعبيرياً، وتصويراً امتازت به قصيدته، وإنّ إضافة كلمة التصوير إلى كلمة التعبير هنا، ومن أعجب ما قال

156 _ "رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، (مصر: القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، المجلد الأول،

1992م)، ص 255."

157 _ "اليوت، مقالات في النقد الأدبي، ص 74."

158 _ "يوسف الضائع، الشعر الحر في العراق، (العراق: بغداد، مطبعة الأديب، بدون طبعة، 1978م) ص 203."

159 _ "مقلد، الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون، ص 27."

160 _ "عبدالحسين، الحوار عند شعراء الغزل، ص 162."

السماوي: (نص نثري)

"أضلاعي

سأستلّها قصيدةً بعدَ قصيدة

لأصنع لك .. سريراً من الشّع

وملاءةً

من حرير النبض"⁽¹⁶¹⁾

فالسمائي لا يهدف إلى التعبير فحسب، بل إلى التعبير والتصوير، حتى أنه جعل القصائد أضلاعه، وجعل من الشعر سريراً و من النبض ملاءة، "فالدرامي لا يفسر شخوصه بل يصورها ولا يسرد الأفعال والأحداث بل يصورها تصويراً، ويترك للمتلقى مهمة تأويلها وتحليلها واستغوار أبعاد"⁽¹⁶²⁾، والمتأمل شعر يحيى السماوي يلحظ استحواذ البنية الدرامية على جانب كبير من قصائده مثال ذلك ما نجده "في قصيدة(أصل الداء) في (بحر الرجز):

يقول فيها:

"أعجزَ الطبيبَ والعطّارَ في مدينةٍ

جميعُ أهلِها يُعانَوْنَ من التّعاسةِ

¹⁶¹ _ "السمائي، مناديل من حرير الكلمات - نصوص نثرية، ص20."

¹⁶² _ "يُنظر : عبدالواحد لؤلؤ، درامية الشعر، (العراق: بغداد، مجلة الأقلام، العدد (4)، 1999م)، ص330."

وَمَرَّتِ الْأَيَّامُ

حَتَّى حَلَّ فِي الْبَلَدَةِ شَيْخٌ طَاعِنٌ

مِهْنَتُهُ الْفِرَاسَةُ

زُرْنَاهُ نَسْتَفْهِمُ عَنْ أَمْرَانَا

بَادِرْنِي بِقَوْلِهِ: مِنْ أَيِّ شَيْءٍ تَشْتَكِي؟

قُلْتُ: مِنَ الضَّبَابِ فِي بَصِيرَتِي

وَالْتَقَتَ الشَّيْخُ إِلَى ثَالِثِنَا

وَكَانَ لَا زَالَ عَلَى مَقَاعِدِ الدِّرَاسَةِ: وَأَنْتَ؟ مِمَّ تَشْتَكِي؟

أَجَابَهُ: أَشْعَرٌ حِينَ أَفْتَحُ الْكِتَابَ

أَنَّ مَدْفَعًا يَطْلُعُ مِنْ بَيْنِ السُّطُورِ

فَاتِحًا شَدِيقَهُ" (163)

وهنا يلحّ الشاعر على عنصر الحدث الذي يطل من بين نوافذ الحوار، ويبرز عنصر الحدث من خلال قوله: "(جميعُ أهلِها يُعانونَ من التَّعَاسَةِ)، و(حتى حَلَّ في البلدة شيخ طاعنٌ)، (زُرْنَاهُ نَسْتَفْهِمُ عَنْ أَمْرَانَا)" وكذلك في عناصر الحدث الدقيقة مثل الالتفاتة في قوله

¹⁶³ _ "السمّاوي، ديوان نقوش على جندع نخلة، ص 19."

(التفت الشيخ)، وفي قوله: (حين أفتح الكتاب أشعر أن مدفعاً يطلع قافزاً من بين السطور فاتحاً شذقيهِ لي، كما أنه يلحّ على تقنية السطرين المنقطين، وبالرغم من اعتقادنا أن دلالة واحدة لا تكفي ما دام الشاعر لم يفصح عن قصديته في استخدام هذه (التقنية الجمالية)، لكن نتصور هنا من انطلاق تحليل المقاطع السابقة أن السماوي قدم الكثير (للمسرح) في بعض نصوصه الشعرية فاستعاض وكشف عن إسدال الستار وفتحة بحركتين يكون السطر المنقط الأول فيها بمثابة إسدال الستار على المشهد الأول، أما السطر الآخر فبمثابة فتح الستار للمولوج في تفاصيل المشهد الثاني، والسماوي لم يقتصر على تقنية معينة يستخدم فيها الحذف في إخراج العمل الأدبي.

ويقول السماوي في قصيدة "أصل الداء" في (بحر الرجز):

"أشارَ للثاني: وأنت؟ أيّ شيءٍ تشتكي؟

أجابهُ: من عَدَم النسيانِ

من علائمِ انتكاسه

بدّت على وجهِ غدي

فَعُمْدَةُ البلدةِ _ قبل أن يكونَ عُمْدَةً

كانَ بشوشاً وتقياً

يبدأُ الحديثَ بالذِّكرِ

ولا يرفعُ حينما يسيرُ رأسَهُ

لكنه منذُ تولى منصبَ العُمْدَةِ

صارَ كاسِراً

مثلَ كلابِ الصَّيْدِ والحِراسَةِ⁽¹⁶⁴⁾

فالشاعر قد رسم الحدث الشعري، بتفصيلات لغويّة شعريّة، وكذلك قام ببلورة الرؤية الشعريّة مما زاد الجملة قوة، وحركة، وامتداد، وتدفق شعريّ مرهف، وكأثماً تكون الجملة منسوجة نسجاً بمغزل اللغة، ومقبض الشعور، وبداعة الرؤية، ومنظورها الفني، ونجد تعميق للمنظور الشعوري فيها، إذ يتبلور النسق التصويريّ الشعري، بحياتهِ الفنية، وتصبح فيها دهشة دلاليّة من جرّاء هذا الجمع الغير متوقع التشكيلي وفيها مراوغة مثيرة رغم بساطة المدلول والوضوح عندما يقصدها المتمعن القارئ، كما جاء في قول الشاعر في قصيدة "أصل الداء" في (بحر الرجز):

"وقالت الرابعةُ العائِسُ:

أشكو هاجِسَ الأرملةِ الثكلى

فهلْ من بلسمٍ يوقفُ زحفَ العمرِ

ريثما يمرُّ عابراً شواطئَ البلدةِ حوثُ الحربِ

أو توقفُ دَوْرانها طاحونةُ السياسة؟

فأطرقَ الشيخُ مَلَبّاً

¹⁶⁴ _ " السماوي، ديوان نقوش على جندع نخلة، ص 23.

ثم قال جازماً:

أمراضُكم جميعُها مصدرُها

جرثومةُ الكرسيِّ في مستنقعِ الرئاسة!"(165).

فالسماوي جاءه هنا بوضوح وبساطة ما يقصده، ومتبوعة الفني والنسقي العالي والقادر على التعبير عن المعاني الشعورية، ولديه القدرة أيضاً بالابتكارات والأحاسيس الشعورية العميقة، والقدرة على نقل الرؤية كما هي إلى القارئ وتكون هذه العملية ببصرية شعرية لديها القدرة على إصابة أي معنى، وتوجيه سروره الرؤى صوب دائرته الإبداعية، ومن أشكال الحياكة ومقوماتها في نثرات - يحيى السماوي-، كما يقول الشاعر في قصيدة "يا صابرا عقدين إلا بضعة" (البحر الكامل المقطوع):

"عَاتَبْتُهُ أَعْنِي الْفَوَادَ فَضَحْتَنِي

فَاهْداً .. أَخَافُ عَلَيْكَ مِنْ زَفَرَاتِي

هَوْنٌ عَلَيْكَ .. فَقَدْ تَعَابُ كَهَوْلَةً

تَرْفُو ثِيَابَ الصَّبْرِ بِالْعَبَرَاتِ

أَمْ أَنْتَ أَهْرَفْتَ الْوَقَارَ جَمِيعُهُ

فَعَدَوْتَ عَدُوَّ طَرِيدَةٍ بِفَلَاةٍ؟

¹⁶⁵ " السماوي، ديوان نقوش على جندع نخلة، ص 24."

هَوْنٌ عَلَيْكَ فَإِنَّ حَظَّكَ فِي الْهَوَى

حَظًّا بِنِ عَذْرَةٍ فِي هَيَا مَمَّهَاءِ" (166)

لقد اعتمد الشاعر في هذه الأبيات حياكتة الفنية وقام باستخدام نسجه التشكيلي الدقيق الذي يشكل إثارة شعريّة من خلال التفاعل في الجملة، حيث نجد تشكيل جدي تكون فيه آثاره للحركة الجمالية والشعرية.

ثالثاً: الصراع :-

يعدّ الصراع من العوامل الرئيسية التي تكون وتخلق العمل المسرحي (الدرامي)، سواء كان الصراع خارجي يتعارض ويعوق رغبة الشخصية مع دخول شخصية أخرى تعارض أفكار الشخصية الرئيسية أو تضارب من "خلال التلاقي والتجاذب والتنافر في الأصوات المتحاورة تتضح لنا أبعاد الموقف وتنطبع في نفوسنا صورته" (167).

وهنا يستطيع أن يقتبس الشاعر أو الكاتب الصراع ويستطيع رسمه وأخذه من حياة الناس وطبيعتهم، وهذا الصراع هو "صراع الإنسان مع الطبيعة حركة مادية، تأخذ حقل الفكر شكل علاقة الذات والموضوع" (168)، وبعض الأحيان ينتقل الصراع من الخارج بين الشخصيات المتحاورة، إلى داخل نفس الشخصية، ويقوم "الحوار بعملية إبراز ذلك الصراع

¹⁶⁶ _ "السماوي، ديوان نقوش على جندع نخلة، قصيدة (يا صابرا عقدين إلا بضعة)، ص 73."

¹⁶⁷ _ "الجوهري، الشعر العربي المعاصر، ص 256."

¹⁶⁸ _ "كوديول، الوهم والواقع، ص 145."

العميق إلى السطح"⁽¹⁶⁹⁾، ونرى أن الكاتب عندما يصطدم في أغلب الأحيان بأمور عدّة هذه تولد لديه إثارة في الحوار والمجادلة وهنا يبدأ بفرض آرائه ومواقفه، ولهذا الشيء قد يخلق الكاتب الشخصيات، وهذه "إرادة الكيان و إرادة الحياة هي السبب في الصراعات القائمة بين الناس، وهي السبب في الأسى والحزن والشر، فحياة أكثر الناس ليست إلا صراعاً دائماً للبقاء"⁽¹⁷⁰⁾.

والتناقضات التي نتج عنها الصراع، يكون لها الدور المهم والكبير عند استخدام الحوار ويكون بنوعيه داخلي وخارجي.

ويتضح لنا الصراع من خلال قول الشاعر في قصيدة "يا صابرا عقدين إلا بضعة: (الكامل المقطوع)

"يا صابرا عقدين إلا بضعة

عن خبز تّور وكأس فرات

ليلاك في حضن الغريب يشدها"⁽¹⁷¹⁾

فقد كتب السماوي هذه القصيدة التي تتخذ مفصلاً مهماً من مفاصل حياته وكانت هذه القصيدة ذات موضوع مباشر وصريح، وأتخذ لها عنواناً (يا صابراً عقدين إلا بضعة) ولكن

¹⁶⁹ _ "عبدالحسين، الحوار عند شعراء الغزل، ص114."

¹⁷⁰ _ "رشدي، نظرية الدراما، ص258."

¹⁷¹ _ "السماوي، ديوان نقوش على جند نخلة، قصيدة (يا صابرا عقدين إلا بضعة)، ص78."

السمائي في النهاية يأتي بنص هو في حقيقة صورة لفظية، وهذه الصورة منقولة أو استوحاها من صورة أخرى، قد تكون واقعية أو ذهنية، ويتساءل القارئ عن الوسائل الفنية التي تُحافظ على عناصر الجمال وكذلك الدهشة التي وجدت في النص الذي يُنقل من مادة واقعية، ويفتح الشاعر المقطع الأول بإعلان خبر عودته إلى الوطن، فالقصيدة تمثل جانباً من سيرة الشاعر الذاتية، بدءاً من عنوانها، في النص الذي يدور حول العودة إلى الوطن ولقاء الأم والعائلة والأهل والجيران بعد غياب دام نحو عقدين من سنين العمر انطفأت فيه ظلام غربة.

فيقول: (البحر الكامل المقطوع)

"الْقَيْتُ بَيْنَ أَجْبَتِي مِرْسَاتِي

فَالآنَ تَبْدَأُ يَا حَيَاةَ - حَيَاتِي

الآن أَبْتَدِئُ الصَّبَا وَلَوْ أَنِّي

جَاوَزْتُ خَمْسِينَ مِنَ السَّنَوَاتِ

الآن أَخْتَتِمُ الْبُكَاءَ بِضَحْكَةٍ

تَمْتَدُّ مِنْ قَلْبِي إِلَى حَدَقَاتِي"⁽¹⁷²⁾

ويبدو أن السماوي غير مستوعب لما حصل، وليست لديه القدرة أن يصدق بسهولة، لأن رؤية هذه الأماكن بعد ذلك الغياب كانت حلمًا، والأحلام عادة تُقابل بالذهول والتعجب والدهشة وصعوبة التسليم بما يحدث، ولكن الإنسان لا يستطيع نسيان ما تراه عيناه على

¹⁷² _ "السماوي، ديوان نقوش على جذع نخلة، ص 75"

أرض الحقيقة، فهذه مدينته السماوة، وهذه معالمها ونهرها وبساتينها التي لا يمكن أن تتكرر كلها في مكان آخر، والتي بدأ يعدد أسماءها وكأنه يراجع مجلد وكتاب ذاكرته ويطابق معلومات على ما تراه عيناه وذلك المخزون في تلك الذاكرة.

"أنا في السماوة لن أكذب مُقلتي

فالنهرُ والجسرُ الحديدُ هُدايتي" (173)

ويستمر شاعرنا السماوي بمتابعة الأماكن التي تركت في قلبه الويلات من الشوق، ويبحث ما بقي منها وما تغير وما اندثر خلال العقدَيْن، مع إشارات من خلال ذكر الأماكن التي يحبها، إلى الجوانب السياسية التي تعود إلى زمن اضطره فيه إلى الهجرة، وينشغل بالتعرف إلى مدينته وأهلها الذين قد نساهاهم، وإقناع نفسه بحقيقة ما يجري، ومن بين تلك الأماكن ما هو أكثر قرباً إلى القلب ويعود ويقول في نفس القصيدة: (البحر الكامل المقطوع)

"وهناك بيتُ أبي... ولكن لم يعدْ

لأبي به ظلٌّ على الشُرُفاتِ

لا يُخطئُ القلبُ الترابَ... شَمَمَتْهُ

فَتَعَطَّرَتْ بطيوبِهِ نَبَضَاتِي" (174)

173 _ "السماوي، ديوان نقوش على جندع نخلة، ص 76."

174 _ "السماوي، ديوان نقوش على جندع نخلة، ص 78."

وبدأت تظهر لنا جمالية الشعر لأن الخصوصية والموضوعية توفر الصدق المؤثر، وتزيد الانفعال شدةً والعاطفة حرارةً، وهذا ينعكس على التعبير الشعري، الذي لا يستطيع التخلي عن أدواته الفنية، ففي البيت الأول - التي تُخبره بلطف عن موت الأب في وقت سابق، وتشير في الوقت نفسه إلى صورة جميلة عالقة في ذاكرة الابن عن أبيه وبيت أبيه.

يعود السماوي مرة أخرى، ويتأمل مدينته السماوة، ولكن هذه المرة يدخل ببابٍ من التوسع وينظر إلى المدينة وحالها وحال أهلها في تلك الفترة، وما يبدو عليها وعلى العراق كله من آثارٍ وجروح تركتها الحروب الدامية والتخريبية، ويستعيد البعض من ملامحها المخزونة في الذاكرة.

رابعاً: الشخصية :-

أما الشخصية تستطيع أن تعبر عن نفسها في الحوار وبنوعيه الداخلي مره والخارجي مره أخرى، وتكون لدينا القدرة على أن نأخذ صورة متكاملة وواضحة في سلوكها وطبيعتها ونعدّ هذا من خلال حوار ذو هدف وفيه تجسيد لقضية ما، ومهمة الكاتب أو الشاعر أن "يجعل الشخصية تتكلم وتتصرف حسب ما يبدو ضرورياً أو محتملاً" (175)، وهنا يجب على المؤلف أن لا يتدخل في الشخصية ويجعلها هي من تعبر عن دورها، ويجب تعدد الشخصيات بتعدد نوعية الحوار ويصبح فيها اقترانٌ عددي، وتكون هذه التعددية من الشخصيات "تجعل القارئ

¹⁷⁵ - "رشدي، نظرية الدراما، ص 49."

يتوقع حواراً مشوقاً إلى ابعـد الحدود⁽¹⁷⁶⁾، والشخصية تعد من أهم عناصر الحوار الدرامي (المسرحي)، ويكون في خلقها شخصيات ماثلة وموجودة، أما إذا لم تكون موجودة هذه الشخصيات يجب عليه أن يعكس لنا أفكار في حياتنا اليومية سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو درامية كوميديـة لكن فيها فكرة معينة يستقبلها الجمهور والمتلقي، وبهذا الشيء نستطيع فهم وتصوير "مبدأ خلق الشخصيات أو التشخيص في الأدب، على أنه مزج مع الفرد لإظهار النموذج في الفرد، أو الفرد النموذج"⁽¹⁷⁷⁾، وبهذا فهِمْنَا أن الشخصية فرداً يكون حامل لأفكار، وأن الكاتب لا "يـبني شخصياته بقدر ما يتخذ منها وسائل وأدوات للتعبير عن أفكار يريد أن يقولها"⁽¹⁷⁸⁾، وبعدها يقوم بتركها حتى هي من تعبر عن كل ما يدور في داخلها وهنا يتعمد "إلى إعطاء حرية أكبر لشخصياته لتقرر مصائرهما ويطلق العنان للرؤى وتطورات الذاتية لهذه الشخصية لترسم المجال الخاص بوعيها وحركتها وسلوكها"⁽¹⁷⁹⁾، وهذا الشيء يجعلها أن تقوم لتعكس لنا الواقع الاجتماعي الذي نعيشه، ويكون لها القدرة في التعبير عن الواقع.

¹⁷⁶ _ "عايده أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، (الجزائر: الجزائر، دار ديوان المطبوعات الجامعية، الطبعة الأولى، ترجمة: مُجَد صقر، 1982م)، ص366."

¹⁷⁷ _ "زنية ويلك، أوستن وارن، نظرية الأدب، (مصر: القاهرة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ترجمة: محي الدين صبحي العجان، مراجعة: حسام الخطيب، 1972م)، ص36."

¹⁷⁸ _ "محمود أمين العالم، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، (لبنان: بيروت، مطابع دار الغد، بدون طبعة، 1973م)، ص225."

¹⁷⁹ _ "فاضل ثامر، الصوت الآخر، الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي، ص73."

ويستمر شاعرنا مع الأم والحميم في ذلك اللقاء إلى نهاية البيت، ثم نجدهُ يختتم المشهد الشعري بمشاركة الجيران "كما يقول السماوي في قصيدة (يا صابرا عقدين إلا بضعة) (تفعيلة في الكامل المقطوع):

"وَمَسَحْتُ بِالْأَجْفَانِ مِنْهَا أَدْمَعًا

وَأَنَابَتِ الْآهَاتُ عَنْ كَلِمَاتِي

وَسَأَلْتُهَا عَفْوَ الْأُمُومَةِ عَنْ فَتًى

عَبَثْتُ بِهِ الْأَيَّامُ بَعْدَ شَتَاتٍ

وَأَسْتُكْمِلُ الْحَفْلُ الْفَقِيرُ بَرَحَةً

مزحومة بـ (هلاهل) الجارات" (180)

وبدأ السماوي يُعبّر عن لهفته وشوقه، فهو لا يعطي لنفسه استراحة كافية بعد السفر، ويقوم الشاعر بجولة في أزقة تلك المدينة وأحياء الذكريات، ويرجع في المقطع الأخير إلى الماضي وحنينه، ويعود بعدها لحكاية حب طفولية عميقة، حيث يبين من خلالها العادات والتقاليد الشعبية القديمة التي يعيشها المجتمع.

وأراد السماوي أن تبرز الشخصيات من خلال تبئير الرؤية بالتأملات الصوفية في الشخصيات داخل نصه، ويقوم برسم الشخصية عن طريق الوصف وكذلك إظهار المشاعر

¹⁸⁰ _ "السماوي، ديوان نقوش على جندع نخلة، قصيدة (يا صابرا عقدين إلا بضعة)، ص 79."

والانفعالات والأفكار أيضاً من خلال حوار مباشر مع شخصيات أخرى، أو المونولوج (الحوار الداخلي) أو التداعي الحر بوساطة سلوكها وأفعالها والحدث والصراع، إذ يؤديان دوراً أساسياً في توضيحها، كما يسهم المكان وتصويره بتوضيح سمات الشخصية الدرامية.



3. الفصل الثاني: الحوار والعناصر الفنية

1،3. المبحث_الأول: الحوار والصورة.

1،1،3. المطلب الأول: التعريف بالصورة

أولاً: الصورة لغةً : -

الصورة تعدّ عنصراً أساسياً من العناصر التي تُبنى عليها القصيدة . ويعرفها أهل اللغة بأنها "الشكل والهيئة والحقيقة والصُّنعة وكذلك النوع"⁽¹⁸¹⁾، وابن منظور عرفها بقوله: "تصورت الشيء، أي توهمت صورته فتصور لي والتصاویر تعني التماثيل"⁽¹⁸²⁾، والقدماء عرفوها بمعنى التصوير، وأرتبط مفهومها عندهم بالشعر وتعريفه، والجاحظ عرف الشعر بقوله: "إنما الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"⁽¹⁸³⁾، ومفهوم الشعر يحدد بالتصوير، وهو مثله مثل الصناعة التي تبدأ في تجميع العناصر والشعر يبدأ بالأفكار والخيال وهذا يتمثل باللغة، وقد ينتهي بصورة من الصور وحازم القرطاجي لم يتعد عن هذه الفكرة ويقول : في المعاني "هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان"⁽¹⁸⁴⁾.

¹⁸¹ _ "مُجَّد بن مُجَّد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، (الكويت: مطبعة حكومة الكويت، الطبعة

الثانية، تحقيق، علي شيري، 1994م)، الجزء 12/358.

¹⁸² _ "أبو الفضل مُجَّد بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، (مصر: القاهرة، دار المعارف للطباعة، تحقيق: كل من عبدالله علي الكبير، مُجَّد أحمد، هاشم مُجَّد، بدون طبعة، 1998م) الجزء 4/473.

¹⁸³ _ "عمرو ابو عثمان بن بحر بن محبوب الكناي، المشهور بالجاحظ، الحيوان، (لبنان: بيروت، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الرابعة، تحقيق : عبدالسلام مُجَّد هارون، 1969م)، الجزء 4/133.

¹⁸⁴ _ "حازم القرطاجي ابو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (لبنان: بيروت، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة، تحقيق : مُجَّد الحبيب ابن الخوجة ، 1986م)، ص18.

ثانياً: الصورة اصطلاحاً :-

بعد دراسة الصورة وجذورها اللغوية التي جاءت في المعجمات لاحظنا أنها لا تخرج الصورة عن معنى التمثيل، وبيان الهيئته، والتصوير، والنقش، وأن شكل ومفهوم الصورة يعدّ محوراً أساسياً من محاور دراسة الشعر، ولا تخلو أي دراسة في الشعر من هذا المفهوم، ولهذا تعددت تعريفاتها وبنفس الوقت اختلفت، وهذا التصوير الفكري قد تبدأ بتحديثه الكلمات الشعرية وأولى الأفكار ويعني "تحديثها الكلمات ذاتها" ⁽¹⁸⁵⁾ والصورة تعدّ هي الانعكاس التام في فكرة النص الشعري وغايته وهي وسيلة تكون فيها فكرة رئيسية، وتكاد أن تكون العنصر الأول الذي يكون مكان انطلاق الباحث في النصوص الشعرية لكونها "البؤرة الفنية الأساس التي تنطلق منها خيوط التشكيل الشعري" ⁽¹⁸⁶⁾، وإحسان عباس يعدّها ركن أساسي لا يمكن أن يستغنى عنه، ويقول: هي "جزء من مبنى القصيدة، ولا بد من أن ندرسها مع الأجزاء الأخرى التي يتكون منها هذا المبنى" ⁽¹⁸⁷⁾، ودي لويس يقول عنها إنها "سمو وحياة القصيدة" ⁽¹⁸⁸⁾، وكثرة فيها التعريفات ومنها ما اختص بالسرد ومنها في عناصر الشعر في كل من العاطفة والخيال وحسن استعمال المفردات التي يستخدمها الأديب في كلامه، وتعدّ هذه

¹⁸⁵ _ "ريتشارد، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، (مصر: القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ترجمة: مُجّد مصطفى المجلد(1)،

1963م)، ص182.

¹⁸⁶ _ د. مُجّد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، دراسة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية - دراسة نقدية، (إمارات: الشارقة، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الطبعة الأولى، 1999م)، ص44.

¹⁸⁷ _ د. إحسان عباس، فن الشعر، (لبنان: بيروت، دار الثقافة العامة، الطبعة السادسة، 1979م)، ص239.

¹⁸⁸ _ "سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، (العراق: بغداد، دار الرشيد للنشر، ترجمة: د. نصيف الجنابي، مالك مير، سلمان حسن،

1982م)، ص20.

التعريفات بأنها "تشكيل لغوي مكون من الألفاظ والمعاني العقلية والعاطفة والخيال"⁽¹⁸⁹⁾، وهذا التعريف له خصوصية تامة حيث يجعل من فنية الصورة قالباً يقوم بتشكيل وحدة العمل الأدبي، لكي يظهر بجمالٍ مغرٍ عند ناظري العمل للفنان، ونجد البعض من التعريفات يكون فيها ارتكاز في مخيلة الشاعر أو الأديب وحدها وأنها مظهر خارجي يُعبر فيه عما يُخالَج في نفسه من الانفعالات في اتجاه صورة من الصور التي قام برسمها قلم المبدع⁽¹⁹⁰⁾، وتدخل استعمالات الصورة بأنها "الدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحياناً مرادفه للاستعمال الاستعاري للكلمات"⁽¹⁹¹⁾، وإذا دققنا وتمعنا النظر في تعريف مصطفى ناصف نرى أنه قد يعود بنا للصورة البيانية، والصورة شغلت حيز كبير في عناية النقاد من العرب القدماء وهذا جاء منذ زمن قُدامة بن جعفر ((ت337هـ))، والجاحظ ((ت255هـ))، والعسكري ((ت395هـ)) وآخرين من النقاد القدماء.

والنقاد كان لهم الدور الكبير في اهتمامهم بالصورة وانشغلوا بمفهومها لهذا بدأ الحديث عنها في عددٍ من الزوايا، وتفرعت تعريفاتها وتعددت فيما بين الاتجاه النفسي والفني واللغوي والفلسفي، فمن النقاد والباحثين يرى أنّ اللغة هي العامل القَعَال والأساس في الصورة، فيما تحمله من معاني ودلالات تكون لديها القدرة على تحريك الخيال عند المتلقي أو السامع حتى يكون التصوير في الذهن ويصبح تصويراً ذهنياً، وعلي البطل يعود قوله ويقول: تعدّ أنها

¹⁸⁹ _ "علي البطل، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، (لبنان: بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر، الطبعة الثالثة، 1992م)، ص33."

¹⁹⁰ _ "ينظر: عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، (الأردن: أريد، جامعة اليرموك، الدراسات الأدبية واللغوية، الطبعة الأولى، 1984م)، ص14."

¹⁹¹ _ "د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، (مصر: القاهرة، دار مصر للطباعة والنشر، الطبعة الثالثة، 1983م)، ص3."

"تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها"⁽¹⁹²⁾، أما الدكتور عناد غزوان فيقول في تعريفها : أنها "قدرة الشاعر في استعمال اللغة استعمالاً فنياً يدل على مهارته الإبداعية، ومن ثم يجسد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي"⁽¹⁹³⁾، وشفيع السيد يرى المفهوم الذي يقرب الصورة ويقربها للذهن "هو دلالتها على التجسيم، أو على الأشياء القابلة للرؤية البصرية"⁽¹⁹⁴⁾، وأكثر التعريفات التي تبدو مناسبة للصورة هو تعريف ((سيسل دي لويس)) يقول: "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"⁽¹⁹⁵⁾، وهذا التعريف نراه يجمع عدّة اتجاهات فالكلمات نراها تمثل اتجاهها اللغوي والرسم نراه قد يمثل الاتجاه الفني، أما العاطفة والإحساس فنراها قد يجتمع فيهم ويعكسهم الاتجاه النفسي والشعوري، ولهذا نرى أن الصورة في توقع ((لويس)) بأنها تتكون من تشكيل ينتج من خلال الفن واللغة والنفس، والمبدع هو الذي يمتلك القدرة الفنية واللغوية والنفسية وتكون لديه أيضاً قدرة في نقل الواقع أو نقل الأشياء ويكون هذا النقل بصور ذات تأثير مباشر على الآخرين، وأي تعريف للصورة هو لا يخلو من الاتجاه النفسي، وعندما يُدع المبدع برسم صورة وبعدها يقوم بنقلها ثم يزداد اهتمامه لها ويكون متأثراً بها أكثر، إذ تثير انفعالاته وتقوم بتحريك مشاعره، والصورة ما هي إلا "رسم لوحات حيوية تعبر عن انفعالات الإنسان ومشاعره، سواء أكانت حسية، أم متخيلة، تكشف براعة الشاعر وقدرته وحسن ذوقه على التأثير في المتلقي وإثارة تخيله في الذهن والواقع بألفاظ جميلة، ومعانٍ

¹⁹² _ علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ص 30.

¹⁹³ _ أ. د. عناد غزوان، اصداء دراسات نقدية، (سوريا: دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، بدون طبعة، 2000م)، ص 123.

¹⁹⁴ _ "شفيع السيد، التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، (مصر: القاهرة، دار الكتب للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، 1982م)،

ص 139.

¹⁹⁵ _ سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ص 23.

جديدة⁽¹⁹⁶⁾، وبهذا يكون التعبير نفسياً، ونجد أنَّ مفاهيم الصورة يكون فيها التوحد في سائر الفنون، وهذا ما تحمله المهمة نفسها، وهذه تحتاج إلى العناصر الإبداعية نفسها، وهي "دم وخيال وفكر تتدفق معاً"⁽¹⁹⁷⁾، والصورة تتطلب وتتضافر عدة عوامل حتى تكون عند المبدع، ولهذا نرى أن هناك تفاوت في المقدرات التصويرية بين مبدع ومبدع آخر، فمثلاً في صعيد الشعر نجد أن لكل شاعر أسلوبه وطابعه الخاص به ومقدرته الخاصة، ولهذا فأن شاعرية أي شاعر تفرض أن يكون هذا الشاعر متميزاً بطابعه الشعري العام، ومقدرته التصويرية الخاصة، وأن "أهم ما يميز الشعر في كل اللغات مادته التصويرية"⁽¹⁹⁸⁾، وبشرى موسى تقول: "الخيال والواقع بنوعيه الحسي والذهني، وما يتعلق بهما من مؤثرات تتجانس في الصورة وتمتزج امتزاجاً جديلاً"⁽¹⁹⁹⁾، والصورة الفنية يقوم برسمها وخطها الخيال وهذا ما يثيرها ويجعل لها دهشة وجمال، علماً أن الصورة تدرك في البصر والسمع والحواس جميعها، والصورة "تعتمد الوصف عبر أجزاء يلهمها الشاعر في ألفاظ بهية ذات معانٍ جيدة، تثير الافتتان خارج المؤلف، قد تقوم على البديع والبيان، مدارها التشبيه، وأرقامها الاستعارة، من غير إفراط، ولا تخرج عن المدركات الحسية"⁽²⁰⁰⁾، والخيال يعد القوة المساعدة للشاعر من جمع ما يقوم بإدراكه العقل وأن كان فيه تناقض بعض الأحيان، ويصيب لصالح التصوير حتى يحصل على

¹⁹⁶ _ "إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 96."

¹⁹⁷ _ "اليزابيث دور، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، (لبنان: بيروت، مكتبة ميمنة للطباعة، بدون طبعة، ترجمة: مُجد إبراهيم الشوش،

1961م)، ص 39."

¹⁹⁸ _ "شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، (مصر: القاهرة، دار المعارف للطباعة، الطبعة الثامنة، 1987م)، ص 229."

¹⁹⁹ _ "د. بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد الأدبي، (المغرب العربي: الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1994م)، ص 43."

²⁰⁰ _ "د. صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، (سوريا: دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، بدون طبعة، 2000م)، ص 19."

صورة يكون فيها إدراك بأحد الحواس، وتكون لهذه الصورة تأثير في نفس المتلقي، وهذا التصوير تكون فيه درجة الإبداع والإحساس قوية جداً وهذا يعود لمصلحة المبدع، وهذه القوة قد "تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن والتوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقظ أبدا وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق" (201)، والخيال هذا يتعمق به الشاعر أو الأديب أو الفنان من غيره، وكل إنسان لديه قدرة يمتلكها للخيال والتخيل.

والخيال يفرض نوع من التلاعب في اللغة، وأكثر تلاعبه يكون في الشعر، فيه يعتمد الشاعر برسم صورته الخيالية ويكوها ويجعلها تُقرأ، وفي بعض الأحيان تكون مخالفة لسياق اللغة والكلمات الدلالية، والتعبير اللغوي يدل على مفهوم منطقي يقوم بتصويره العقل أو التصوير (الذهني) الذي يعبر فيه عن السياق اللغوي، وهذا الشيء اعتادت عليه الفطرة والعقل الإنساني حيث يقوم بتكوين تصوير ذهني في الكلام، أما النوع الآخر وهي المخالفة أو التعبير من النوع الآخر كما يطلق عليه من تسميه من قبل أهل البلاغة ب((المجاز))، ونستطيع القول أن كل الاتجاهات في التعبير البلاغي من بدیع ومعانٍ وبيانٍ يقوم باستخدامها الشاعر عندما يُشكل صورته، ولكن يبقى الدور الأكبر فيها للمجاز وهو أحد العناصر البلاغية إذ يعد "الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري" (202)، والمجاز عندما يستخدمه

²⁰¹ _ ريتشارد، مبادئ النقد الأدبي، (مصر: القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة والنشر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، بدون .تاريخ)، الجزء

311/1.

²⁰² _ عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، (لبنان: بيروت، منشورات المكتبة العصرية، بدون .تاريخ)،

ص26.

الشاعر بذكاء وهو الذي يكون أحدى أدوات التعبير المؤثرة، ويصبح مسؤولاً في شد المتلقي عندما يتأثر في الصورة الشعرية، وفي فطرة الإنسان وطبيعته دائماً يكون في حالة انتباه لكل ما هو مخالف، فالجهاز نراه عندما يستخدمه الشاعر في رسم صورته يزيد من اشتداد انتباه المتلقي، حتى ذهب بعض الشعراء وبعض النقاد إلى أنّ "الشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة، وذلك، لأن الصورة المجازية هي جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشاعر بالحياة"⁽²⁰³⁾، إذاً الفضاء الشعري الذي يعتمد على قدرة الشاعر ورسم خياله وبعد رؤاه هو نفسه من يسمح للشاعر بالحركة الحرة في رسم الصور المجازية، ويمكن عد الفضاء في الشعر عند الشاعر هو "وسيلة أساسية يستطيع أن يتصرف بها ما شاءت له موهبته وخياله وقدراته أن يتصرف"⁽²⁰⁴⁾، وهذا يرتبط بصدق تجربة الشاعر التي خاضها، لكي تأخذ الصورة القدرة الحقيقية عند التعبير الشعري وتأثيره لها، وهذا يعود بأن الصورة تأخذ قوتها "وأهميتها مما تمثله من قيم إبداعية وذوقية وتعبير متوحد مع التجربة ومجسد لها"⁽²⁰⁵⁾، وهذا الشيء يجعله ((محاور لحواس الإنسان)) وهذا يعد أول خطوة في خلق وتكوين صورة حوارية، وهذا "هو أن يقرن الشاعر نفسه للأشياء التي تستهوي حواسه"⁽²⁰⁶⁾، وأصل الفنون كلها كما يقول مُجد غنيمي بأنها "هي في مران الحواس ونحوها وترتيبها"⁽²⁰⁷⁾، وكل هذا المران يتكون في المقدرة التصويرية وواسطتها، وكذلك في الوعي الذي تكون فيه مهارة الأشياء وبعدها، ويجب أن تكون فيها يقظة ووعي، والحواس وحدها قد لا تكون كافيه لكي تكون الصورة.

²⁰³ _ "اليزابيت دور، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص59."

²⁰⁴ _ "أطيمش، دير الملاك، ص246."

²⁰⁵ _ "علي حداد، الخطاب الآخر، مقارنة الأبيدية الناقد شاعرًا، (سوريا: دمشق، رابطة اتحاد الكتاب العرب، 2000م)، ص200."

²⁰⁶ _ "سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ص76."

²⁰⁷ _ "هلال، النقد الأدبي الحديث، ص315."

1،3،2. المطلب الثاني: الصورة والخيال عند السماوي

ومن خلال العلاقة التي وضعها السماوي بما من حوله من العالم فقد تبرز الصورة الدلالية، ويمكن أن نلاحظ هذا التحول عند السماوي فحول السرد من ضمير الغائب الذي لا وجود له إلى الحاضر والمتكلم ووضع لعبة ((الخارج والداخل)) التي قام باستخدامها السماوي أو هي نفسها التي أسماها ((الأنا والآخر))، إنَّ جملة التقابلات تعتمد على الرغبة والتصوير للعالم الخارجي بضغائنه بمشاهدين مشهود أول ومشهد نهر الشهوات (العالم الداخلي)، حيث تبرز الصورة المركزية للمشاهدين من خلال إعادة الترتيب النصي والدائري بتقديم المشهد الأول على المشهد الثاني ليحصل على حدث تصويري، وبأبسط صوره، ومثل هذا قوله في (نص نثري):

"قبل أن تسكنيه لم أكن أعرفُ

أنَّ قلبي قلباً!

من أنوثة الماء

وذكورة الطين

انبثقت شجرة العشق"⁽²⁰⁸⁾

إن الاندماج الذي كان عند شاعرنا بين (الذكورة والأنوثة) نراه قد يتحقق من خلال صورتين أو مشاهدين في (المشهد الأول) تتحرك المحيطة التصويرية بواسطة فعل التخيل إلى خلق عالم داخلي وذاتي في نفس القارئ ويصبح فيه قلب الشاعر مسكناً تقطنه محبوبته، وأن الشاعر قد

²⁰⁸ _ "السماوي، ديوان مسبحة من خرز الكلمات، ص 51."

انتقل من الخيال والحلم إلى حالة الإدراك والشعور بذلك القلب العاشق، وهذه الدلالات كان لا بد له من التحول من التصور الخيالي الذي أستخدمه في المشهد الأول إلى الإدراك الحسي الذي قابله وأن يقوم باستثمار بنية الاستعارة، حيث ذكر (أنوثة الماء، وذكر الطين، وشجرة العشق)، وهنا نراه بدأ باستدراج القارئ إلى تفعيل حواسه والاقتراب من الصورة الكلية.

"يقول السماوي في قصيدة (يا صابرا عقدين إلا بضعة) (الكامل المقطوع):

عَبَبْتُ عَلَيَّ وَقَدْ غَفَوْتُ سُوءِيَّةً

عَيْنِي وَخَاصَمَ جَفْنُهَا خَطَرَاتِي:

فَمَ بِي نَطُوفٌ عَلَى الْأَزَقَّةِ كُلِّهَا

تَبَادُلُ الْآهَاتِ بِالْآهَاتِ

طَاوَعْتُهَا .. وَمَشَيْتُ يَنْقُلُ خَطَوَتِي

صَخْرُ السَّيْنِ وَوَحْشَةُ الطُّرُقَاتِ" (209)

حيث صور السماوي عينه وكأنه بإنسان يناجيه من الآلام والوجع وحذف المشبه به في هذا النص وأتى بشيء من صفاته، وهذا على سبيل الاستعارة، وكذلك في قوله: في البيت الأول فشبه عينه بالشخص الذي يعتب عليه ويحبه ويحن إلى ملاقاته، وذلك على سبيل الاستعارة،

²⁰⁹ _ "السماوي، ديوان نقوش على جند نخلة، قصيدة (يا صابرا عقدين إلا بضعة)، ص 80."

"ويقول السماوي في القصيدة نفسها (يا صابرا عقدين إلا بضعة) في (البحر الكامل المقطوع):

الله! ما أحلى السماوة ليّلها

باكي النداء ضاحك النجمات

الله! ما أحلى السماوة صُبْحها

صافٍ صفاء الضوء في المرأة

فَتَانَةٌ حتى نباخ كلابها

خَلَفَ الْقُرَى يُغْوِي ثُغَاءَ الشَّاةِ"⁽²¹⁰⁾

صور السماوي الليل بأن نجمه ضاحكاً وفي نفس الوقت صور الليل بأنه إنسانٌ باكٍ، وعاد وصور النجمات بإنسان يضحك، وأيضاً قام بحذف المشبه به وجاء بشيءٍ من لوازمه، وهذا كُلهُ على سبيل الاستعارة، وكذلك قام بتشبيه الصبح، وشبّهه بصفاء المرأة وهذا التشبيه حُذفت منه أداة التشبيه.

وكذلك "يقول السماوي في هذه القصيدة في ديوان ((حديقة من زهور الكلمات)) (تفعيلة من المتدارك):

"فأنا يكفيني من كلّ الدّنيا

²¹⁰ _ "السماوي، ديوان نقوش على جندع نخلة، قصيدة (يا صابرا عقدين إلا بضعة)، ص85."

خَدْرُكَ

وَكَأْسٌ مِنْ زَفِيرِكَ

وَطَبَقٌ مِنْ خَبِزِ تَنْوَرِكَ

مَعَ لَحَافٍ مِنْ دَفْنِكَ

يَسْتَرُ عَوْرَةَ شَتَاءَاتِ

جَسَدِي" (211)

فالسماوي يُجسّدُ لنا المعاني وجعل منها شخوصاً، فها هو القلبُ يتحاورُ على هتافٍ غابرٍ
عن أصدق الأوهام ويتساءل السماوي: هل هذا كان حُبّاً؟ وعلى هذا الحال تضافرت تلك
العوامل، وأدت إلى نجاح النص الشعري وصورته الحوارية.

"يقول السماوي في قصيدة (يا جبل الوقار) (تفعيلة من الوافر):

عَقَدْتُ عَلَى الْيَبَابِ طِمَاحَ صَحْنِي

فَجَادَ عَلَيَّ بِالسَّعْبِ الْيَبَابُ

وَجَيَّشْتُ الْأَمَانِي دُونَ خَطْوِ

فَشَاخَ الدَّرْبِ وَاکْتَهَلَ الْإِيَابُ" (212)

²¹¹ _ "السماوي، ديوان حديقة من زهور الكلمات، ص78."

للسماوي قُدره في التأثير والإدهاش، ومن هذه القدرة الشكل الشعري والموسيقى الغنية، والأسلوب الشعري العالي واللغة الأدبية، والمجاز البلاغي والصور الشعرية والرمز والتناص، وأصل العاطفة والشعور في شعره، وأضاف شيء من التخيل في هذا النص، وقام بتوظيف تقنيات سردية ومن هذه التقنيات تلاعب السماوي بالزمن والعودة إلى الماضي لكي يحيي الذكريات، وجعل الموضوع إنساني وشمل هذا الموضوع الخروج الشخصي الخاص والضيق إلى الوطني الإنساني العام والواسع وهذا كله من خلال تصوير فني ورائع وعبر عن لغة حوارية لا تقل روعة وجمالاً.

2،3. المبحث الثاني: الحوار واللغة عند السماوي

1،2،3. المطلب الأول: الحوار واللغة_

إن أكثر ما يُميز اللغة في المستوى الشعري هي استخداماتها الفنية التي تكون في بعض الأحيان مُبتعدة عن المعجمية، ونجدها تتحرك بكل حرية حتى تكون أحداث التنوع، وكذلك التغيير الواضح، وتعتمد على هذا التمييز فيما يمتلكه المبدع من نحو عام والشاعر في نحو خاص وتكون لديه قدرة إبداعية تكون مساعدة له في رصد مكانته الشعرية في القصيدة، ويجب أن تكون لغة الشاعر لغة ذات تأثير دال وموح، لكي يُخاطب هذا التأثير في طريقته اللغوية التي يستخدمها في الشعر وينزل إلى ذوق المتلقي، وهذا يدل على "الاستعمال البارع في اللغة الأدبية، وقد أختص مصطلح الشعرية التعبيرية بكتابات وآثار الكلاسيكيين الجُدد

²¹² _ " السماوي، قَليلك ... لا كثيرُهُنَّ، ص 25."

في أوروبا، الذين أدعوا أن لغة العصر لن تكون لغة الشعر، فكل جنس أدبي يتطلب مستوى معيناً من التعبير أو أسلوب التعبير أو لغة التعبير⁽²¹³⁾، وهذا يعود للجنس الأدبي، ورأى بعض المفكرين والنقاد إن لغة الشعر يجب أن تكون مميزة بالإيحاءات وكذلك الدلالات، وهذا التميز الذي جعلها تختلف عن اللغة العادية التي يقوم الناس في مخاطبتهم اليومية لها، وعلى أي حال فإن اللغة الشعرية أرتبط اسمها بالشعرية لكون الشعر هو الذي يقوم "بخلق لغة جديدة تتمخض عن قيم ومعطيات وفعاليات وأنشطة ورؤى وأخلاقيات لسانية مبتكرة وحديثة وتمتاز بطابع خاص وشديد الفريدة، ويتوقف مستوى هذه المعطيات وجدلها وحداثتها على مدى قوة النص وفعالية تشكيله، وانعتاق فضاءاته، وحرية خياله، وفي حساسية التعبير عن مداه، وعن كونه، وعن فضائه الخاص"⁽²¹⁴⁾، إذاً فاللغة والنص قد يتداخلان فيما بينهم، ويفرض النص على اللغة طبيعتها التي تعمل من أجلها وتعمل اللغة وتفرض أيضاً على النص قوتها، وهذه القوة نقصد بها قوتها من الإيحاء والدلالة اللغوية، ويرى أحد النقاد بأن هناك دالتين للشعر واللغة هما "دلالة الإيحاء ودلالة المطابقة"⁽²¹⁵⁾، وتفسر هاتين الدالتين بأنهما "دلالة المطابقة تعني اللغة التقريرية كما وضعت في المعاجم اللغوية وتقتزن بالعقل والمنطق وكما تقتزن بالنماذج الشعرية القديمة التي كانت وسيلة إلى الفهم والإفهام أكثر من ميلها إلى الإيحاء، في حين تقتزن دلالة الإيحاء بكون اللغة في الشعر غاية قائمة بنفسها تعبر عن

²¹³ _ "غزوان، أصداء دراسات نقدية، ص 118."

²¹⁴ _ "أ. د. محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية، (العراق: بغداد، سلسلة تصدر عن جريدة الصباح، تعنى بشؤون الثقافة والأدب، بدون تاريخ)، ص 59."

²¹⁵ _ "ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، (المغرب العربي: الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ترجمة: محمد ولي و محمد العمري، 1986م)، ص 196."

الانفعال وتبحث عن المعاني المتجددة من خلال العلاقة بين الألفاظ"⁽²¹⁶⁾، وللعلم أن هذا التوجه دعا إلى تمييز لغة الشعر عن غيرها من اللغات الأدبية، ومبالغة عدد من الشعراء فيها وجعلوها ذات رمزية وأحياناً غامضة، ولم تنال قبول الكثير، وهناك من دعا إلى أن يجعلوها أكثر بساطة في الشعر حتى يُسهل على المتلقي فهمها وإدراكها، ومنهم من قال ودعا أن تكون وسطية، وفي كل هذه المحاولات والمجادلات الأدبية برز بحسب ما رأى عناد غزوان "ما يسمى باللغة الشعرية واللغة الشعرية الطبيعية أو العفوية"⁽²¹⁷⁾، وجاءت لكي تختص الأولى بالاتجاه الشعري، وبهذا تصبح اللغة الشعرية هي ذات المسؤولية على إنتاج "الانفعال الشعري"⁽²¹⁸⁾، وأكد كلاً من اللغة والانفعال على التفرد في الأسلوب الشعري وتميزه من غيره، لأن "شعرية التعبير في القصيدة لا تتحقق أسلوبياً من دون الأخذ بنظر الاعتبار هذه الخصيصة التعبيرية، التي تأخذ حيزاً ضيقاً من بياض الورقة، لكنها تنفتح على مساحة قراءة لا حدود لها في بياض التأويل"⁽²¹⁹⁾، ويسمح هذا التأويل بتعدد القراءات الشعرية في داخل النص، وهي هذه المهمة الحقيقية للشعر، ولهذا نجد أنه يقوم بتحليل أكثر من إشارة ودلالة شعرية في النص، ويترك في هذه الدلالات كُلاً من المبدع أي الشاعر والمتلقي أي السامع، ولهذا نجد أن النص الشعري وغالباً الحديث بأنه "ليس نصاً حاسماً وقاطعاً وأنه مجموعة رسائل

²¹⁶ "د. مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، (العراق: بغداد، اتحاد الكتاب العرب، الطبعة الأولى، دراسة الجهود

النقدية المنشورة في الصحافة العراقية بين (1958 _ 1990)، 1999م، الجزء 1 / 106.

²¹⁷ "غزوان، أصداء دراسات نقدية، ص 118.

²¹⁸ "جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 10.

²¹⁹ "أ. د. محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، (الأردن: إربد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2010م)، ص 100.

متلاحقة على مجموعة موجات تنتظم بنسق موجي غير متشابه⁽²²⁰⁾، والرسائل هذه تكون موجهة، ومهمتها تواجد وتوفير ذكاء اللغة الشعرية، وتكون حاملة للكثير من الدلالات والإيحاءات، وهذه اللغة "لا تعتمد في فعاليتها الإرسالية على الرسالة الواحدة ذات الموجة الواحدة والطبقة المفردة بل تنهض على بعث مجموعة رسائل متلاحقة بأطوال موجية متباينة، ويجري الإرسال والاستلام حسب قوة آليات المرسل والمستقبل وفاعليته وثقافته"⁽²²¹⁾، واختلاف اللغة العادية عن لغة نص شعري جاءه بمعنى أن "الأولى معجمية تهتم بالدلالة المعنوية في الألفاظ وتطورها في الاستعمال وهي أقرب إلى الثبات والاستقرار، في حين تعد اللغة الثانية لغة انفعالية رمزية أقرب إلى الحركة، أو لغة شعرية لأنها تستثمر اللفظة جنساً وبناءً مقطعيًا وقيمة صوتية وقدرة إيقاعية من خلال معناها وجرسها داخل الصورة الشعرية"⁽²²²⁾، ولذلك نجد أن الثانية قد تتحول من لغة إلى لغة أخرى فهي "تناهض وتتحدى وتشاكس وتبتعد كثيراً عن حدود اللغة الأولى وقياساتها ومألوفيتها وطبيعتها، مزاحمة عنها ومنفتحة على فعاليات لسانية ذات قوة تعبيرية تتجاوز منطقة المرجع المعجمي وتفوق عليه وتخرق حدوده"⁽²²³⁾، إذًا الشعر هو الذي له الدور الأساسي في إعطائها الطاقة والقوة في التعبير والحوار.

²²⁰ "أ. د. محمد صابر عبيد، المتخيل الشعري _ أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، (العراق: بغداد، دار

الشؤون الثقافية العامة، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، 2000م)، ص 12.

²²¹ _ "عبيد، عضوية الأداة الشعرية، ص 61."

²²² _ "غزوان، أصداء دراسات نقدية، ص 115-116."

²²³ _ "عبيد، عضوية الأداة الشعرية، ص 59."

إذاً اللغة هي التي تُشكل البنية الأساسية في أي خطاب أدبي، وهي وسيلة اتصال مباشر، وأيضاً وسيلة تستخدم في جمالية التأثير عند المتلقي، ومنها تتكون الشعرية وتنبع في مصبها، واللغة الشعرية يراها علي العلاق "بحث مؤلم عن الجديد، ومغامرة في اللغة ومعها، وهي أيضاً انحراف بأساليب القول عن شيعه ومألوفه إلى أفق مختلف يتأسس على لذة الغرابة، وصدمة المفاجأة"⁽²²⁴⁾، ويقول فيها ناظم حسن "محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحيدة للأدب بوصفه فناً لفظياً، وإنما تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبه وجهة أدبية"⁽²²⁵⁾، أما أرسطو طاليس يقول: "إن كثيراً من الصيغ الشعرية التي توفرت في الخطابة مكنتها من التأثير أكثر، مثل الترمويه الذي يدركه السامع فيما بعد، وتكرار الألفاظ المجازية، والاستعارة المقبولة والتقابل والطباق والأمثال وصيغ المبالغة، أما الوزن فليس من باب الخطبة ويجب أن يتعد عنه"⁽²²⁶⁾، وهذه الأساليب لها غاية وهي الابتعاد عن سطحية المباشرة عند توصيل معنى الكلام للمتلقى من جهة، ومن توسيع دلالتها وتعميقها من جهة أخرى وهذا الشيء في اللغة أطلق عليه الجرجاني بـ "معنى المعنى"⁽²²⁷⁾، ومن اتجاه آخر فهي بحاجة إلى

²²⁴ _ "علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديث، (الأردن: عمان، دار الشروق للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2002م)، ص30."

²²⁵ _ "ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، (لبنان: بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بدون طبعة، 2003م) ص16."

²²⁶ _ "أرسطو طاليس، فن الخطابة، ص226."

²²⁷ _ "أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، (لبنان: بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1998م)، ص203."

"قارئ صاحب كفاية يتحسس ويدهش ويفاجأ عندما يصادف كسراً وقلباً لما هو مألوف وثابت لديه في وعيه ولا وعيه أو في مخزونه الذهني" (228).

إنَّ كل ما يطرأ على اللغة من ارتباطات في الشعر غالباً ما تكون مرتبطة بالأسلوبية الفنية الشعرية، التي تكون مخاطبة للوجدان الإنساني، وتكون مداعبة للمشاعر ويقول فيها: ((كورك)) أنها "تأتي ضمن المرتبة الأولى لعوامل تحقيق الذات البشرية" (229)، وبهذا تكون خالقة نوعاً جديداً من الجاذبية الذوقية عند المتلقي، ويصبح الشعر بهذا الشيء أداته الرئيسة التأثير، ويأتي هذا الارتباط الذي بين الشعر واللغة من حيوية اللغة نفسها ومن خلال كثرة التكيّف والقابلية التي تحملها من دلالات ومعانٍ، أي يكون انتقالها من الساحة المعجمية إلى الساحة الشعرية والانفعالية، وتصبح على نحوٍ فني وكذلك إبداعية، وهذه العلاقة ربما "تتجلى في قدرة الألفاظ بدلالاتها المعنوية على تحقيق التناسب" (230)، وبهذه العلاقة قد يخدمان بعضهما بعض، أي اللغة العادية عندما تدخل مع الشعر تصبح لغة شعرية ويكون تأثيرها عالياً، وهذا الشيء يفرض على المبدع (الشاعر) في الشعر أن يقوم بتمييزها بصفة من صفات المخاطبة الشعورية في قصيدته، والشعر غالباً هو "الشكل الراقي والناضج فنياً للغة الانفعالية" (231)، واللغة إذا ما أهتمَّ بها وأخذها المبدع في شعره بدرجة عالية حتى تُعطي شعراً تكون لديه القدرة على البقاء في الأذهان والنفوس، وأما إذا أصبح فيها انتظام وتناسب

228 _ "موسى ربابعة، الانحراف مصطلحاً نقدياً، (الأردن: الكرك، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد 10، 1995م)، ص150."

229 _ "جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديثة والتجريب، (العراق: بغداد، منشورات دار المأمون للترجمة والنشر، بدون طبعة، ترجمة : ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، 1989م)، ص28."

230 _ "غزوان: أصداء دراسات نقدية، ص116."

231 _ "غزوان، أصداء دراسات نقدية، ص122."

وكذلك تألق يعزز من الجمالية الشعر، وتعلو من قيمته، وفي انتظامها "يظهر الشعر فناً لغوياً يمهّد السبيل إلى التمتع باللغة، وهو الأساس الذي يستند إليه حب الشعر بين لغات العالم جميعها"⁽²³²⁾، ويشمل هذا الانتظام عدة اتجاهات، وأول الاتجاهات الاتجاه التركيبي النحوي، وما يحمله من رخصة للشاعر، وهو إظهار العبارة أو الجملة الشعرية بقاعدة تكون ملقبة بالخطاب ومستواه الشعري، ويجب أن تترتب معانيها الدلالية، والألفاظ "والتعبيرات الشعرية المرتبة ترتيباً نحوياً خاصاً وذات نظام صوتي وأنماط إيقاعية أو عروضية هي دائماً سمات اللغة الشعرية"⁽²³³⁾، وتأتي الحيوية اللغوية في النص الشعري من خلال دور في البناء النصي، والصورة الشعرية التي تقوم بإعادة تشكيل لأي واقع وتكون مختصرة الأبعاد التي تحيط بالشاعر بكل أشكالها، واللغة تتحرك وتبرز قوتها بكل حيويتها، بل ونجد إنخاضاً للشاعر بواسطته لغة، وهي "عملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد"⁽²³⁴⁾، نجد هنا أن التشكيل المزدوج يقوم باختصار المسافة المكانية والزمانية بشكل مكثف، بعد قيام اللغة بإيصال كل ما لديها من تصور، وربما يقوم باختصار حدث يكون فيه بُعد زمني ويأتي بعبارات شعرية، أو يحدث بمساحات مكانية وكذلك واقعية بنفس العبارة، وبهذه التحركات تمتاز لغة الشعر، وهذا غالباً يأتي في النص الأدبي والشعري الحديث، وعرفنا من خلال استطلاعنا أن النص الشعري الحديث لا يأتي "شكلاً فارغاً أو مجرد تشكيلات لغوية ليست لها دلالة، بل هو أيضاً مجموعة

²³² _ "غزوان، أصداء دراسات نقدية، ص 114."

²³³ _ "غزوان، أصداء دراسات نقدية، ص 125."

²³⁴ _ "اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 56."

من المضامين التي تولدت من خلال التشكيلات اللغوية وطرائق التركيب اللغوي⁽²³⁵⁾، وتكون بهذا أن أداة الأدب الأولى هي اللغة على نحو شامل وعام وتعد منبع الشعر، وهي تعتبر أداة لأي اكتشاف شعري، واللغة بالعادة هي وسيلة للتعبير الانفعالي الذي هو من اختصاص الشعر، أما لغة التأثير والتأثر فنجدها تقوم باستنطاق الشاعر والأديب وتقوم بإثارة أحاسيس ومشاعر المتلقي، واللغة هي أداة للتخاطب والتفاهم والتعامل بين الناس، هذا من طرف طبيعتها العامة، وبنفس الوقت أداة للتواصل والانفعالات والأحاسيس والشعور بين المتلقي والشاعر بطبيعتها الخاصة، ولهذا يطلق عليها بـ "بيان الأدب وهيكله"⁽²³⁶⁾، أما مُجد صابر عبيد فأعطاهما حجماً كبيراً بتدخلاتها في الشعر وعدّها "المكون الأهم والأخطر في مسيرة التشكيل الشعري"⁽²³⁷⁾، وصاحبت هذه الخطورة النص الشعري الحديث أكثر من النص القديم، لأنه شكلٌ جديد كما هو الحال في الشعر الحر الذي قام بالخروج من الوزن التقليدي في القصيدة العربية، والشعر الحر عوّّل في الصورة واللغة أكثر من الوزن، وعندما ظهرت واشتهرت القصيدة النثرية أصبحت المفتاح الأساسي للغة، بما تحمله من اختزال ورمزية وتكثيف، والسبب يعود إلى اعتمادها على المشهد والإيحاء والصورة، وبعد ما ذكرنا كل مميزات اللغة الشعرية، نجد أن مُجد صابر قد أعطى الأهمية في اللغة للقصيدة النثرية أكثر من غيرها من القصائد، والسبب أنّ القصيدة النثرية كما يقول عنها "يجب أن تؤدي المعنى بطريقة حساسة ومختلفة ومغايرة، لا تعتمد الرسالة النسقية الواحدة ذات الموجة الواحدة، بل

²³⁵ _ "حسين خمري، بنية الخطاب النقدي دراسة نقدية، (العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، 1990م)،

ص101.

²³⁶ _ "عدنان خالد عبدالله، النقد التطبيقي التحليلي، (العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، 1986م)، ص21.

²³⁷ _ أ. د. مُجد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر _ الكتابة بالجسد وصراع العلامات، قراءة في النموذج العراقي (العراق:

بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، 2010م)، ص35.

هي مجموعة رسائل متلاحقة بأطوال موجية متباينة ومتنوعة، ذات حراك متدفق، ويجري الإرسال والتسلم حسب قوة وفاعلية وثقافة آليات المرسل والمستقبل⁽²³⁸⁾، وهنا نتفق مع عبيد أن النص الشعري الحديث، ولا سيما القصيدة النثرية هي من مهمة الشاعر وكذلك المتلقي له نفس المهمة، والقصيدة النثرية تحتاج لشاعر متمكن يجيد لغتها، وطريقة بنائها وتشكيلها ولديه القدرة على فنيته، وأيضاً تحتاج لقارئ ممارس يمتلك درجة ثقافية عالية، بحيث يتمكن من فهم رموزها للقصيدة النثرية وكذلك فك شفراتها وأيضاً تحليل صورها، ويكون مُدرّكاً للغتها، وربما هذا السبب الرئيسي الذي جعل نفور الكثير من القراء للقصيدة النثرية ونرى شاعرنا يحيي السماوي قد أبدع فيها.

2،2،3. المطلب الثاني: الحوار واللغة عند السماوي

ونلاحظ أن بنية الحوار في قصائد السماوي جاءت ممزوجة، لأن لغة السماوي شقافةً إلا إنها لغة تجديدٍ وابتكار، وتتمتع بقوة إيحائيةً مبتكرة، وهو بارعٌ في هذا المجال الموسيقي سواءً كان الإيقاع في شعر الشطرين، أو في التفعيلي، ويعد السماوي من أقدّر الشعراء العرب المعاصرين الذين يُثيرون في متلقيهم نشوة الانفعال اللغوي والإيقاعي في القصائد التفعيلية المدوّرة، فلا يجدُ في المتلقي غير الاستماع.

"يقول السماوي في قصيدة (يا صابرا عقدين إلا بضعة) في (الكامل المقطوع):

وهنا جوارَ الجسرِ كانت قَلْعَةٌ

حَجَرِيَّةٌ مكشوفةٌ الحُجُرَاتِ

²³⁸ _ "عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر _ الكتابة بالجسد وصراع العلامات، قراءة في الأنموذج العراقي، ص 37."

هذا هو السجن القديم وخلفه

جهة الرميثة ساح إعدامات

وهناك بيت أي ولكن لم يعد

لأي به ظل على الشرفات

إلى قوله :

وهناك بستان.. الإمامي.. والذي

عشقت نعمة طينه خطواتي"⁽²³⁹⁾

وفي هذه الأبيات لفظتا "هنا وهناك" وحرف الواو الذي يأتي مسبقاً بالرابط العاطف في أغلب مقاطع القصيدة، وهذا يدل دلالة قاطعة على استمرارية الحدث وتكراره، ثم جاء اسم الإشارة الذي يدل على مكان بعيد "هناك" يقصد بها "هنا" لأنها في حقيقة الأمر أنها هنا على ضفة الأنهر، أو في الأماكن، وفي بلاغة الشاعر الدلالية في المعنى، ومن حيث الابتكار التي أتت بها لقصائد النثرية الشعرية تأويل اللفظ، ولكن الحقيقة تأويله في معنى مغايراً لما اعتاد الناس وصفه، وما جاء به السماوي من دلالة في قلب المعنى.

"ويقول السماوي في قصيدة (تماهي) على (تفعيلة الرجز):

بينك و العراق

²³⁹ _ "السماوي، ديوان نقوش على جند نخلة، قصيدة (يا صابرا عقدين إلا بضعة)، ص 69."

تماثل..."

كَلَاكُمَا يَسْكُنُ قَلْبِي نَسْغَ احْتِرَاقُ

كَلَاكُمَا أَعْلَنَ عَصِيَانًا

عَلَى نَوَافِذِ الْأَحْدَاقِ

وَهَا أَنَا بَيْنَكُمَا

قَصِيدَةُ شَهِيدَةٍ

وَجِئْتُ الْقَى بِهَا الْعَشَقُ⁽²⁴⁰⁾

جاءت هنا الذات الشاعرة التي كانت تسعى إلى اعتماد البنية اللغوية التي تشفرت بعض تراكيبها، وفي نفس الوقت انشغلت بجماليات الفن الشعري الذي يكون فيه دهشة وانبهار، وإثارة، وجاءت هذه الذات محاورة لمجموعة، وانتهجت من عندها تشكيل الوحدة الإيقاعية المدورة التي كانت مُعيره للموسيقى في أغلب قصائده.

والسماوي يأخذ من اللغة صفاتها المعروفة وكذلك المتداولة التي تأتي ويدخل عليها نصوص قرآنية ليبنى منها صورة في قصيدته ب «كلمات متقاطعة»، ويقابل فيها توظيفان يكونا حاملين درجة من الروح التفاعلية التي تدخل في دواعي المقارنة بين الحالتين، "يقول السماوي في قصيدة (سادنُ الروضة مات) (تفعيلة من الرمل):

²⁴⁰ _ "السماوي، قَلِيلُكَ ... لَا كَثِيرُكُمْ، ص 15."

والمساءاتُ التي نشربُ فيها

بكؤوسِ اللثمِ خمرَ القبُلاتِ

والصَّبَّاحاتُ التي

تسكرُ فيها

من خُطانا الطُرُقَاتِ

لم تُعدْ غيرَ سراب

في فلاة»⁽²⁴¹⁾

يوجد في هذا النص إغلاق معنوي للصورة التي بدأ بها في قصيدته، حيث قام السماوي في هذا المقطع بتوسيع السيماء الأولى التي جاءت نتيجة التأمل في الأفق، وهذه تعد من السمات الأسلوبية البارزة للمنتوج الشعري عند السماوي، وهذا من خلال السمة الأخيرة التي تأتي بضمير المتكلمين وزرع فضاء وسماء الوطن بالفراشات، وقام بالتوسيع الأفقي بفعل الإيجاءات، والسماوي قام باستعارة صورة أو تعبير قرآني كي يُقلب دلالاتهما الأصلية حتى يصف التصرفات المخزية لكل من دَلَّ على الاحتلال في القصيدة نفسها، فهؤلاء صاروا يعتصمون بجبل المحتلين والغزاة، بدلاً من أن يتمسكوا بجبل الله، والمحتل يخوض بدماء شعبهم، فراح "يقول في قصيدة (كلمات متقاطعة) (تفعيلة من المتدارك):

²⁴¹ _ "السماوي، لماذا تأخرت دهرًا؟ ص 67، 68."

مُعْتَصِمُونَ بِحَبْلِ الْأَجْنَبِيِّ

مُتَعَاوِنُونَ عَلَى «الْمَنِّ وَالسُّلُوبِ»

عَاقِدُونَ الْعِزْمَ

عَلَى عَقْدِ الصَّفَقَاتِ السَّرِيَّةِ

أَهَذَا وَطَنٌ ؟ أَمْ سَوْقٌ نَخَاسَةٌ⁽²⁴²⁾

وللوهلة الأولى عند قراءة الجملة الأولى، يأتي إلى الأذهان مباشرة قول "الله سبحانه:
{وَأَعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا} "⁽²⁴³⁾، والسمائي من خلال ذلك راح يغرف
من أحواض مختلفة، لكي يوفر الشكل الملائم لهذا التعبير الفني بالرغم من كونه يُعالج محنة
يراهها أذت شعبه، ومن هذه الخزائن ما قد استقرّ فيها موروث قرآني يكون شديد الغنى في
وجدانه، وهذا الموروث يصبح حاضر معه دائماً، وما عليه إلا أن يحدد الكيفية التي يمكنه
توظيفه من خلالها.

ومن اللافت للانتباه أن السماوي في لغته استدعى النص القرآني والتناص مع معاني هو هذا
ما جاءه في ديوانه "لماذا تأخرت دهرًا؟"، حيث أورد هذه الأبيات في "قصيدة (يا ناسجاً
كفني بمغزل غدرة) (تفعيلة من الكامل المقطوع):

يا ناسجاً كفني بمغزل غدرة

²⁴² " السماوي، شاهدة قبر من رخام الكلمات، ص 159. "

²⁴³ "آل عمران/103"

وَمُشَمَّتًا بِي حَاسِدًا وَعَدُولًا

صَعَّرَتْ قَلْبَكَ لَا الْخُدُودَ وَصَعَّرَتْ

عَيْنَاكَ جَفْنَا نَاعِسًا مَكْحُولًا⁽²⁴⁴⁾.

في البيت الثاني تضمين السماوي من "قوله تعالى: { وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ } }"⁽²⁴⁵⁾

في هذه الأبيات أظهر السماوي مدى التأثير والفاعلية الشعرية من خلال التركيب اللغوي القرآني، الذي أدخله في شعره وجعل منه تركيب يحمل كُـلَّ التأثيرات، والسماوي قام بفتح المجال أمامه لكي يوظفها ويجعل منها صياغة حديثة، والتضمين أو التناص هنا لم يعتمد المباشر في الكلام، وإنما جاءه بشكل يُثير القدرة الإيحائية الخاصة في نفس المتلقي، وهذه القدرة مكنته من أن يستكشف الانزياح في النص الشعري، ومدى تأثيره بالنص القرآني، وكسبت اللغة عند السماوي نوعاً من التميز والخصوصية، الذي يجعل منه فضاء قصيدته رحيباً وواسعاً، ويتحول السماوي من خلال لغته الحوارية الرصينة إلى قصة زكريا عليه السلام- التي وردت في سورة مريم، حيث "يقول السماوي في قصيدة (أقنع من أرضك بالحصى ومن بحرك بالزبد) (نص نثري):

أَعْرِفُ أَنَّ تَنُورِكَ

لن يجود على صحني

بالرغيف...

فلا تبخلي على جرحي

بالرماد

وطَّيْنِي واحتك

²⁴⁴ _ "السماوي، لماذا تأخرت دمرًا، ص 75."

²⁴⁵ _ "سورة لقمان / 18"

فقد بلغت من الغربة

عتياً⁽²⁴⁶⁾

في الجملة الأخيرة السماوي بتناس مع "قول الله سبحانه: {وَقَدْ بَلَغْتُ مِنَ الْكِبَرِ عِتِيًّا} " ⁽²⁴⁷⁾، فقد أبدل لفظة (الكبر) بلفظة (الغربة)، حيث وظّف الشاعر نص الآية بتحوير بسيط، وحاول الشاعر أن يحوّر في النص القرآني فأدخله في سياق جديد يتماشى مع رؤيته، وقد أعطى للغة في الأبيات دلالة أخرى نفهمها من السياق الشعري في القصيدة، أحفظ الشاعر بالشحنة المعنوية وكذلك الدينية في النص الغائب وأخذت القصة بُعداً دلاليّاً وجديداً في سياق الحديث من خلال النص.

²⁴⁶ "السماوي، شاهدة قبر من رخام الكلمات، ص 111."

²⁴⁷ "سورة مريم / 8."

3،3. المبحث الثالث: الحوار والإيقاع

3،3،1. المطلب الأول: التعريف بالإيقاع.

وفيما سبق ذكرنا الحوار والتعريف به والآن نتعرف على علاقة الحوار بالإيقاع.

أولاً: الإيقاع لغةً:

جاء مصطلح الإيقاع في المعاجم العربية بصيغتها في اللغة على شكل معانٍ مُحدّدة .
والوقْعُ: "هو وقعةُ الضرب بالشَّيء ووقْعُ المطرِ، ووقع حوافر الدّابة، أي ما يسمع من وقعهِ" (248)، أما الزمخشريّ فقال في مادته اللغوية هو "وقع الشَّيء على الأرض وقوعاً، وأوقعتهُ إيقاعاً، ووقع الربيع في الأرض" (249)، وابن منظور ذكر بأنه "سقط ووقع الشَّيء من يدي إذا سقط" (250)، وأما مجدي وهبة في المعجم الخاص به يقول: "إنَّ كلمة الإيقاع هي مشتقة من اليونانيّة وتأتي بمعنى التدفق والجريان، والمقصود بها عامة بأنها تواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو السكون والحركة، والإبطاء والإسراع والتوتر والاسترخاء" (251).
ويتبين هنا أن أصل الإيقاع جاء من ظواهر طبيعية حسّية ومعنويّة، تدلّ على وقوع الشيء والحدث له، ومن ثمّ خروج الصوت لهذا الحدث والوقوع.

²⁴⁸ _ "أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، (إيران: طهران، مؤسسة دار الهجرة، الطبعة الثانية، تحقيق. د. مهدي المخزومي

و د. إبراهيم السامرائي، الجزء الثاني، 1989م)، مادة، وقع / (176).

²⁴⁹ _ "جار الله أبو القاسم مُجّد بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، (لبنان: بيروت، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، منشورات مُجّد

علي بيضون، تحقيق، مُجّد باسل عيون السود، 1998م) الجزء الثاني، مادة، وقع، (349).

²⁵⁰ _ "ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، الجزء الثامن، مادة، وقع، (402).

²⁵¹ _ د. مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (لبنان: بيروت، مكتبة لبنان للطباعة والنشر، الطبعة الثانية،

1984م)، (42).

ثانياً: الإيقاع اصطلاحاً

أصل الإيقاع يشكل عدد من الصور، وهذه الصور تشمل الكثير من جوانب الحياة وهو "ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظام وبين وحدات النفس انتظام، وبين النوم واليقظة انتظام"⁽²⁵²⁾، وتعبير آخر هو "يُمثل في جملة من المظاهر بحيث كان كل شيء في نفسه ومع غيره أيضاً إيقاعاً، إذا تكرر على سبيل الانسجام والائتلاف، بل إذا تكرر على سبيل التناقض والاختلاف كتعاقب الفصول"⁽²⁵³⁾، واليونان هم أول من استعمل الإيقاع وقالوا عنه بأنه الحركة والانسحاب كما مر ذكره سابقاً، وعند أرسطو الإيقاع شكل أحد العَليتين اللذان خرج منهما الشعر إلى صف المحاكاة ويقول في الإيقاع بأنه "التذاذ النفس بالطبع بالمحاكاة والألحان والأوزان وهو السبب في وجود الصناعات الشعرية"⁽²⁵⁴⁾.

أما عند الفلاسفة المسلمين فمصطلح الإيقاع يقتصر فقط في الموسيقى وهذا نراه عند الفارابي المتوفى سنة (339هـ) بأن الموسيقى هي عبارة عن "نقلة على النغم في أزمنة محددة المقادير والنسب"⁽²⁵⁵⁾، وابن سينا المتوفى سنة (428هـ) يقول بأن الموسيقى الإيقاعية هي

²⁵² _ "زكي نجيب محمود، فلسفة الفن، (مصر: القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1963م)، ص210."

²⁵³ _ "د. عبدالمملك مرتضى، نظرية القراءة _ تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، (الجزائر: الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع،

2003م)، ص22."

²⁵⁴ _ "أبي الوليد بن رشد القرطبي، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ومعه جوامع الشعر للفارابي، (مصر: القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي، تحقيق، وتعليق: د. محمد سليم سالم، 1971م)، ص70_71."

²⁵⁵ _ "أبي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، (مصر: القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، تحقيق وشرح: غطاس عبدالمملك خشبة، تقديم: محمود الحفني، 1967م)، ص326."

تقديرٍ ما لزمن النقرات⁽²⁵⁶⁾، ونلاحظ أن التعريفين قد أهتما بالأزمة اهتماماً خاصاً وهي التي يأخذ منها كل نقرة أو كل صوت يأخذ حيز زمني.

ومصطلح الإيقاع لم يكن منحصراً ومستقراً عند النقاد القدامى فقط إذ يراهم الباحثون والنقاد بأنهم جعلوا الإيقاع والوزن مرادفين أحدهما الآخر وهذا نراه عند السجلماسي الذي توفي سنة (704هـ) وتحدث عن الإيقاع وقال "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاه، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي"⁽²⁵⁷⁾، وجاء ابن طباطبا في تعريف شامل للشعر حيث يقول: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حُسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ وصفا مسموعة ومعقولة من الكدر ثم قبولاً له واشتمال عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"⁽²⁵⁸⁾.

²⁵⁶ _ "ابو علي الحسين بن عبدالله بن الحسن بن علي بن سينا البلخي ثم البخاري، المعروف بابن سينا، كتاب الشفاء الرياضي، جوامع علم الموسيقى، (مصر: القاهرة، المطبعة الأميرية، 1956م، تحقيق: زكريا يوسف، مراجعة: أحمد فؤاد ومحمود أحمد، نشر وزارة التربية والتعليم، الإدارة العامة للثقافة بدون تاريخ)، ص 81."

²⁵⁷ _ "أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، (المغرب، الرباط، مكتبة المعارف للطباعة والنشر، تح: علال الغازي، الطبعة الثانية، 1980م)، ص 218."

²⁵⁸ _ "يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، (مصر: القاهرة، دار الكتب الخديوي للنشر والتوزيع، 1914م)، الجزء 2/297."

وهذا الأمر يرجع إلى اختلاف وجهات النظر لدى الدارسين الذين حاولوا الدراسة لهذا المصطلح وفيه "اختلاف حقول تخصصاتهم ومناهجهم، وربما تشابحت بعض التعريفات لتشابه أصحابها فيما يصدر عن من مناهج ورؤى" (259).

ومن خلال دراستنا المتواضعة والحديثة لاحظنا أنَّ هناك تضيقاً لدى بعض الدارسين لمفهوم الإيقاع ونجده حيث لا يتعدى ويتجاوز الوزن والقافية، والبعض من الدارسين يحصره في التفعيلات العروضية الشعرية، والبعض الآخر رأيناه قد توسع في هذا المفهوم، حتى أنَّ أدخلوا عليه ما هو خالي من الصوت أي غير صوتي، والإيقاع عندهم هو "لا يقتصر على الصوت، وإنه النظام الذي يتتالي أو يتناوب بموجب مؤثر ما هو ((صوتي أو شكلي)) أو ما هو ((حسي، أو فكري أو سحري أو روحي))، وهو كذلك صيغة للعلاقات في ((التناغم، والتعارض، والتوازي، والتداخل))، فهو إذن نظام أموج صوتية ومعنوية وشكلية، ذلك أن للصورة إيقاعاً" (260)، والإيقاع قد ينشأ من "تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة، وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص، وينشأ غالباً من تفاعل عنصرين متميزين" (261).

أنَّ الإيقاع هو أحد خواص اللغة الشعرية وإنَّ "الإيقاع باعتباره التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنظم له، على أن العامل البنائي

²⁵⁹ _ "مقداد محمد شكر قاسم، التنبؤ الإيقاعية في شعر محمد مهدي الجواهري، (الأردن: عمان، دار دجلة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2010م)، ص18."

²⁶⁰ _ "د. خالد سعيد، حركية الإبداع - دراسات في الأدب العربي الحديث، (لبنان: بيروت، دار العودة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1979م)، ص111."

²⁶¹ _ "كمال أبو ديب، في الشعرية، (لبنان: بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، 1987م)، ص52."

المسيطر في بيت الشعر الذي يعدل ويكيف بقية العناصر ويمارس تأثيراً حاسماً على جميع مستويات هذا الشعرية الصوتية والصرفية والدلالية وهو النموذج الخاص بالإيقاع"⁽²⁶²⁾،

2،3،3. المطلب الثاني: الإيقاع عند السماوي

وإن الإيقاع والموسيقى لهما آثارٌ عظيمة على المتلقي ومن الواضح أنَّ الشاعر قد أُنْتَبِه لهذه الآثار، والسماوي جرب صنوف الشعر جميعاً في كل ما قدمه في دواوينه التي أصدرها، ولما للعاطفة من حاجةٍ نفسيةٍ على مشاعره ووجدانه، وكذلك ما يكمن في الخيال من قوةٍ سحريةٍ عليه، وهذا في مجمله قد تمكن الشاعر من خلاله من إبداع نصوص تتسم بالمتعة الجمالية التي تحقّق المتعة للمتلقى المدقق، كما في هذا النصّ المتدقّق باللغة الموحية، والموسيقى المسكّنة للأوجاع والصور الغريبة.

من الواضح أنَّ الشاعر قد أُنْتَبِه لآثار الموسيقى العظيمة المتلقي ولذلك فقد جرب السماوي أصناف وألوان في كل ما قدمه من خلال دواوينه الشعرية:

منها العمودي، وثمّ المرسل، وكذلك شعر التفعيلة، والنثر، وهنا السماوي يطوف حول قصائده من دون مقدمة أو إهداء التي توضع في الغلاف الأخير منه، وكذلك لما للعاطفة من آثار نفسية على مشاعره وأيضاً على وجدانه، والسماوي تمكن من إبداع في نصوصه وهذه النصوص مجملها تتصف بأنها تحقّق المتعة للمتلقى المدقق فيها، فنجد في قصيدة (جفاف بعد سبعة أثمار وسبع سواقي) في (بحر الرمل) يقول:

²⁶² _ "فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 49_50."

"نَادِمًا عَادَ إِلَى الْغَابَةِ أَنْكِدُو"⁽²⁶³⁾

فَلَا أُرُوكُ فِي أُرُوكَ⁽²⁶⁴⁾

لَا سَامَاتُ فِي الْحِدْرِ

وَإِنَانَا إِلَهُ مِنْ حَجَرٍ

وَالْفَرَادِيسُ⁽²⁶⁵⁾

الَّتِي حَجَّ إِلَيْهَا هَائِمًا فِي سَفْنِ الْأَحْلَامِ

فِي الْيَقْظَةِ أَلْفَاها

سَقَرُ

لَا أَتُونَا بِشْتَمِ⁽²⁶⁶⁾ الْعَارِفُ

يَدْرِي أَيْنَ عَشْبُ الْعَشْقِ

وَالْعَاشِقُ فِي أُرُوكَ عِنْقَاءُ

وَلَكِنْ لَا أَثَرُ"⁽²⁶⁷⁾

²⁶³ _ أنكىدو، شخصية من الأساطير السومرية في أساطير بلاد ما بين النهرين القديمة، وهو شخصية أساسية في ملحمة جلجامش.

²⁶⁴ _ الوركاء، أو أوروك وهي المدينة التاريخية للحضارة السومرية والبابلية والمدينة التاريخية لدى السومريين والبابليين، تقع شرق ضفة نهر الفرات، وتبعد عن مدينة أور حوالي 35 ميل وحوالي 30 كم شرق السماوة، المتني في العراق.

²⁶⁵ _ الفراديس، جمع فردوس، والفردوس : البستان الجامع لكل ما يكون في البساتين.

²⁶⁶ _ أتونا بشتم، هو من شخصيات ملحمة كالكامش، وهو الذي أخبر كالكامش عن مكان عشب الخلود.

عندما نتأمل مع الحوار الشعري نجد تعلقاً واضحاً بين موضوع القصيدة وفكرتها مع طبيعة الإيقاع والموسيقى الشعرية وهذا ما يفرض نوعاً من الحوار الذي يتبناه السارد للقصيدة، سواء كان الشاعر نفسه أو على لسان شخصية أخرى والمتأمل في قصيدة (جفاف) يجد الحوار فرض على القصيدة وطبيعة الإيقاع، فالشاعر هو يسرد حادثة رجوع كالكامش في لحظة ندم، مما يؤكد طبيعة تلك النفس الإنسانية التي تشعر بالحزن عندما تشعر بخيبة الأمل، لذا أستخدم تفعيلة بحر الرمل ((فاعلاتن)) والتي تتناسب مع طبيعتها السلسة بموسيقاها الهادئة، وهذا ما يُحقق التناغم الموسيقي والدلالي في هذه القصيدة

ويعود في قصيدة ((لي فيك ما لا تعرفين وأعرف))

" لي فيك ما لا تعرفين وأعرف

سرّ سيردي عشقنا لو يكشف

سيان عندي أن أصنّف مؤمناً

أو أنني عبد الغرام أصنّف

ما دمت أعرفني فليس بضائري

إن قيل خطوي راسخ أو أحنف

البحر ليس السطح بل أعماقه

²⁶⁷ — يحيى السماوي، فراديس إينانا، (سوريا، دمشق، دار الينابيع للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2022) ص 67/68.

والرَّندُ ليسَ العُودُ بلَ ما يُلَطِّفُ" (268)

إنَّ المتأمل في قصيدة (لي فيك ما لا تعرفين) يجد الانسيابية الواضحة ما بين إيقاعها ولغتها وحوارها فالشاعر في هذه القصيدة يُناجي ويحاكي الآخر (الحبيبة) مما يبدو لنا، أن الشاعر كان في حالة شوق مما دفع به إلى استخدام سياق الإخبار، وبالتالي نستطيع أن نحدد الجو العام لنفسية الشاعر لأنه جواً متداخل بتفاصيله، وبالتالي تطلب الحوار موسيقى معينة تمثلت بتفعيلة (البحر الكامل) (مُتفاعِلن)، فهي تفعيلة تتميز بمقاطع صوتية متعددة مع شدة الصوت، وهذا ما يتناسب مع حال الشاعر في تلك القصيدة عندما يتعدد بداخله الكثير من الهواجس والمشاعر والميول وهو يحاور حبيبته.

يقول الشاعر في قصيدة: (كُنَّا فصرنا) (بحر الوافر)

"مضى ما كانَ يَجْمَعُنَا فأَمسى

بمَقْبَرَةِ المُنَى والعشَقِ رَمَسَا

فَمَا عُدْتُ المَطْلَ عَلَيَّ بَدْرًا

وَلَا عُدْتُ المَطْلَ عَلَيْكَ شَمْسَا

وَكُنَّا فِي الوَنَامِ نَدَى وورداً

وَكُنَّا فِي اللِّقَاءِ فَمَا وَكأسَا

²⁶⁸ — يحيى السماوي، التحليق بأجنحة من حجر، (سوريا: دمشق، دار الينابيع للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2022م) ص96/97

وكنّا للهوى لغةً فصّرنا

على شجرِ الهوى جَمراً وفأساً

وكنّا في الغناء نشدّ ليلاً

إلى صُبْحِ قُبَيْلِ نصيرِ خُرسا⁽²⁶⁹⁾

لم يكن (البحر الوافر) وهو أحد أبحر الشعر، وسمي الوافر لوفور أجزائه وتداً بوتد. وبإيقاعه (مفاعلتن مفاعلتن فعول) بعيداً عن الشاعر يحيى السماوي إذ نجده يوظفه ضمن بنية حوارية سردية وهذه السردية تتبنى فكرة الماضي، بوصفها جزءاً من حياة الإنسان وهي التي تربطنا بحالنا الآن، فهذا الحوار الإخباري الذي يُناجي ويحاور النفس ويتحقق في هذا الإيقاع الذي يتميز بانسيابية وسلاسة وسرعة مما يؤكد سرعة الزمن الذي هو من العمر ماضياً ويمضي بهذه السرعة وهذا مأكدته قصيدة (كنّا فصّرنا) التي مثلت الوجدع الإنساني وصراع الإنسان مع الزمن من أجل إثبات حضوري.

ومن أمثلته الأخرى على (البحر الكامل) ما نجده في قصيدته (خماسية) التي بين فيها ذلك الشجن والحزن فمن حوارية تتمثل في تلك الأسئلة التي اقتضت طبيعة الإيقاع المتكرر في تفعيلات (البحر الكامل) (متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن) إذ يتبين لنا أنّ الشاعر كان في عالم

²⁶⁹ _ السماوي، فراديس إينانا، ص 175/176

نفسى خاص اختلفت فيه تلك الرؤى النابعة عن نفسيته المتألّمة وهو يحاور الآخر بعد أن

أنطلق في حوار نفسى بين فيه تلك المشاعر وهو يقول: أنا القتل المستبى؟ أم أنى

بعد التماهى في هواك القاتل؟

فانطلقت قصيدته على هذا الإيقاع الذي يحتمل تلك المقاطع الصوتية المتعددة ليمهد للقارئ

حالته النفسية إذ يقول:.

"شَجَنِي هَدِيلٌ وَالْأَنِينُ هَلَاهِلٌ حتى رماذُ تشاؤمي مُتَفَائِلٌ

شهرٌ على في الحلم آخر قُبْلَةٌ وعلى حديثِ الصحو عامٌ كاملٌ

أنا القتلُ المُستبى ؟ أم أنى بعد التماهى في هواك القاتل؟

مهما تعطلتِ الفصولُ ففي غدٍ. سيَشُعُ عشبٌ ضاحكٌ وسنابلُ

فيمَ احترازك من جنوبي في الهوى لا تهري ... فأنا جنوبي عاقلٌ"⁽²⁷⁰⁾.

وفي نص آخر يجد السماوي في تفعيلة (بحر الرمل) (فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ)، ما يمنحه

المساحة النفسية التي يستطيع من خلالها أن يُخرج تلك الأنفعالات التي تخلصه من وجعه،

وهو ذلك الشاعر الذي ينتمي إلى واقعه الذاتي والاجتماعي والوطني فهذا الإيقاع المتمثل

بتلك التفعيلة يمنحه موسيقى تُعالج البُعد الروحي إذ يقول في قصيدته (قبلة الرحمة):

²⁷⁰ _ "السماوي، فراديس إنانا، ص 65_66."

"طلقة الرحمة تُنهي وَجَعَ الذبح بطيئاً

فيكون الموت رحمة

وأنا جَفَّ فمي .. أو كاد..

بعض الصّدِّ أقسى من سَعيرِ العَطَشِ الوحشيِّ

والكوثرُ قد يُصبحُ عند الصَّبِّ نعمةً

فاسقني شربةً لثم

ربما تُحيي ذبيح الجوع لُقمةً

وتُعيدُ النبضَ للمُختنِقِ الأشواقِ

من ربح مَلاكَ القلبِ نسمةً

فاطلقي من ثغركِ العذبِ على ثغري يا آسِرتي

قُبلةً رحمةً⁽²⁷¹⁾.

ما نلحظه عند السماوي أنه يميل إلى البحور البسيطة ذات التفعيلة الواحدة مثل بحر الرمل والبحر الكامل، والسبب في ذلك أن هذه البحور البسيطة تتمثل بالموسيقى المنسابة والسلسلة

²⁷¹ _ "السماوي، التحليق بأجنحة من حجر، ص 141_140."

على عكس البحور المركبة التي تعدد فيها التفعيلات مثل البحر الطويل والبحر البسيط، لذا
شُكِلت البحور البسيطة حضوراً واضحاً في أغلب قصائده كما في قصيدته (الإمتلاء فراغا)

"لستُ بالكافرِ

لكنْ

كثُر الأربابُ في أوروک..

كلُّ وله

في سُورةِ الكرسيِّ .. تفسیرُ وزعمُ

وله مالٌ وجندٌ

لستُ أدري

أيُّ ربُّ أتَّيِّقُه

كاهنُ المعبدِ لصُّ

ووليُّ الأمرِ دجالٌ

وكلُّ يطلبُ البيعةَ في أوروک

كلکامِشُ باعَ السورَ واستوزرَ أضهاراً

وأضحى قارئُ الفنجانِ والكفِّ فقيهُ

فإذا السارقُ قاضٍ

وإذا النُّكْرُ وحيه

وإذا بالشمسِ تستجدي من الفانوسِ ضوءاً

ليسَ ما يملؤني إلا فراغُ القلبِ

ممنَ يَسْتَبِيه

إذ نجد القصيدة تقوم على الاعتراضية فهو يقوم بسرد حوارٍ يمثل فيه ذلك الواقع الذي يرفضه، وهذا ما يُخبر القارئ به عندما يُرسم تلك الصور الشعرية، التي أعتمد فيها على الحوار السردى المبني بالحديث عن الأنا والآخر، وبالتالي نستطيع القول إنَّ الإيقاع الذي استخدمه الشاعر من تناغم مع الأجواء النفسية التي بين فيها رفضه لذلك الواقع.

الخاصة

أصبح للمنفي عند السماوي امتداد للاغتراب في وطنه، وتحول شاعرنا إلى ساحة صراع بين ما يتذكره والواقع الذي كان يعيشه، وهذا يعود على أن الهجرة من الوطن وحلم العودة الذي كان يحلمه هو كالسهم يتحرك في اتجاهين متعاكسين، وهذا التحرك جاء من فرضية واحدة وهي الوطن وهدف واحد هو التماثل فيه، ويظهر الوطن في ذاكرة السماوي على صورة النهر، ويظهر على شكل أشجار النخيل، والمدينة والقرية، وهذان يرمزان للوطن العظيم، والسماوة أخذت حلم ورمز عند الشاعر، ورأينا السماوي ضمن مدينته في أغلب قصائده.

تتميز قصائد السماوي بأنها أشعار مركبة، وهذا يعني أنها تحمل أكثر من هدف في وقت كان للقصيدة بُعد شعري واحد، وهي النفي والشكوى من موقف الزمن، أما أشعاره الدينية لم تكن سوى مفارقة وهذه المفارقة مجازية بين الماضي والحاضر وكذلك المستقبل، وتشكلت وطنية السماوي في أكثر من شكل، أما اللغة الشعرية التي أعتمدها السماوي هي لغة مألوفة وذكورية، وهذا ما جعله يتحكم في أقواله وتركيباتها.

والسماوي أتقن تقنية القناع واستخدم هذه التقنية لكي يُعبر عن آرائه السياسية وكذلك الاجتماعية، لكن هذه التقنية لم تشغل حيزاً كبيراً في مجموعاته الشعرية، وظهرت بشكل ضعيف وخجول في بعض قصائده.

كان السماوي شاعراً وطنياً من الدرجة الأولى، وكان لديه تنوع في الرؤية الشعرية التي يستخدمها، إلا أن كُـلَّ قصائده تدور حول موضوع واحد وهو الوطن، وكانت لديه القدرة أيضاً في تحويل آلمه وأمله إلى فن وهذا الفن يستخدم بالسياسة.

النتائج

1_ الزمن والوقت الذي عاصره السماوي كان مليئاً بالأحداث، وكذلك الصراعات السياسية، والنفي خارج الوطن، فكان شعره يعكس لنا الزمن الذي عاش فيه في غضن تلك الفترة.

2_ الشعر عند يحيى السماوي صادر عن دراية وعلم تحضره البديهة، والرؤية الثاقبة في زمنٍ كثر فيه الشعراء، والأدباء، ويمتلك موهبة في قول الشعر ومتى، ولبلاغته حضورٌ متميزٌ.

3_ وظَّف السماوي في أغلب شعره الترابط بين الحواس، ودائماً يجعل في نصوصه التي يكتبها دهشة لكي يشوق القارئ ويلفت انتباهه.

4_ استخدم السماوي المصطلحات البلاغية في شعره مثل التشبيه، والمجاز وغيرها من الفنون البلاغية الأخرى، وهذه المصطلحات قد أبدع في توظيفها في قصائده.

5_ وظَّف السماوي التناص القرآني في شعره لكي يجذب سمع السامع ويلفت نظر القارئ.

التوصيات

1_ إجراء المزيد من الدراسات في شعر يحيى السماوي فشعره فيه الكثير من المواضيع التي لم تُدرس.

2_ إجراء دراسة خاصة في شعر السماوي عن الغربة والالام والمواقع التي واجهها خلال نفيه.

3_ زيادة نشر أشعار السماوي في وسائل التواصل الاجتماعي، ووسائل الإعلام أيضاً فشعره غني بالمواضع والعبر.

4_ للمرأة حضور خاص في شعر يحيى السماوي وهذا بحاجة إلى دراسة خاصة.

المصادر والمراجع

- "القرآن الكريم"

1. "إبراهيم، زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مصر: القاهرة، مكتبة مصر للطباعة والنشر، 1990م.
"

2. "إبراهيم، د. صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، سوريا : دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، بدون طبعة، 2000م."

3. "ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، مصر : القاهرة، دار المعارف للطباعة، تحقيق: كل من عبدالله علي الكبير، محمد أحمد، هاشم محمد، بدون طبعة، 1998م، الجزء 4."

4. "أبو ديب، كمال أبو ديب، في الشعرية، لبنان، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، 1987م."

5. "إسماعيل، عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، مصر: القاهرة، دار الفكر العربي، الطبعة التاسعة، المجلد (1)، 2013م."

6. "إسماعيل، عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مصر: القاهرة، دار المعارف للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1963م."

7. "أطيمش، د. محسن أطيمش، الشاعر العربي الحديث مسرحياً، العراق: بغداد، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بدون طبعة، المجلد 108، 1977م."

8. "أطيمش، محسن أطيمش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بدون طبعة، 1986م."

9. "الأمين، هدى مصطفى طالب الأمين، بنية الدراما في شعر يحيى السماوي، سوريا: دمشق، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2016م."
10. "ابن منظور، مُحمَّد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري (ت ٧١١هـ) لسان العرب، لبنان، بيروت، دار صادر، الحواشي: لليازجي وجماعة من اللغويين، الطبعة: الثالثة - ١٤١4هـ."
11. "ابن منظور، مُحمَّد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، لبنان: بيروت، دار بيروت، دار صادر، مجلد 1، بدون، تاريخ، الجزء الخامس / مادة: بنى/."
12. "أيديل، ليون أيديل، القصة السيكولوجية دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، لبنان: بيروت، المكتبة الأهلية للطباعة، بدون طبعة، ترجمة: محمود السمرة، 1959م."
13. "ب الم، كريستوفر ب الم، دراسات كامبردج في المسرح، مصر، القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، ترجمة: مُحمَّد صفوت حسن، 2014م."
14. "بامية، عايده أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، الجزائر: الجزائر، دار ديوان المطبوعات الجامعية، الطبعة الأولى، ترجمة: مُحمَّد صقر، 1982م."
15. "برنس، جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة مصر: القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، ترجمة: السيد امام، 2003م."
16. "البريسم، قاسم البرسيم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، لبنان: بيروت، دار الكنوز الأدبية، الطبعة الثانية، 2000م."
17. "البطل، علي البطل، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، لبنان: بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر، الطبعة الثالثة، 1992م."

18. "البلداوي، عدنان عبدالنبي البلداوي، *المطلع التقليدي في القصيدة العربية*، العراق: بغداد،

مطبعة الشعب، الطبعة الثانية، 1974م."

19. "بن سينا، ابو علي الحسين بن عبدالله بن الحسن بن علي بن سينا البلخي ثم البخاري،

المعروف بابن سينا، *كتاب الشفاء الرياضي*، جوامع علم الموسيقى، مصر، القاهرة، المطبعة

الأميرية، 1956م، تحقيق: زكريا يوسف، مراجعة: أحمد فؤاد ومحمود أحمد، نشر وزارة التربية

والتعليم، الإدارة العامة للثقافة بدون تاريخ."

20. "بنتلي، أريك بنتلي، *الحياة في الدراما*، لبنان: بيروت، المكتبة العصرية /مؤسسة فرانكلين

للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ترجمة: جبرا ابراهيم، 1968م."

21. "بنتلي، أريك بنتلي، *نظرية المسرح الحديث*، العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة،

طبعة الثانية، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، 1986م."

22. "بورونوف، رولان بورونوف، *عالم الرواية*، العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ترجمة:

نهاد التكرلي، ومراجعة: فؤاد التكرلي، ومحسن الموسوي، 1991م."

23. "التكرلي، د. جميل نصيف التكرلي، *المسرح العربي ريادة وتأسيس*، العراق: بغداد، دار

الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، 2002م."

24. "الجاحظ، عمرو ابو عثمان بن بحر بن محبوب الكناي، المشهور بالجاحظ، *الحيوان*، لبنان:

بيروت، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الرابعة، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، 1969م،

الجزء/4."

25. "الجبوري، أ.د. نوفل حمد ناصر الجبوري، *الحوار في شعر عبدالله البردوني*، الأردن، عمان، دار

غيداء للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2011م."

26. "الرجاني، ابو بكر عبد القاهر بن عبدالرحمن بن مُجَدِّد الرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، لبنان، بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1998م."
27. "الجوهري، اسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية، لبنان : بيروت، دار العلم للملايين، تحقيق، أحمد عبدالغفور عطار، 1407هـ / 1987م."
28. "جينيت، جيزار جينيت، خطاب الحكاية، مصر: القاهرة، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الثانية، ترجمة: مُجَدِّد معتصم و عبدالجليل الأزدي وعمر حلي، 1997م."
29. "الحاني، د. ناصر الحاني، اصطلاحات الأدب الغربي، مصر: القاهرة، دار المعارف، الطبعة الأولى، 1959م، الجزء الأول."
30. "الحاني، د. ناصر الحاني، المصطلح في الأدب العربي، لبنان: بيروت، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، المجلد (1)، 1968م."
31. "حداد، علي حداد، الخطاب الآخر، مقارنة الأبجدية الناقد شاعراً، سوريا، دمشق، رابطة اتحاد الكتاب العرب، 2000م."
32. "حسن، ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، لبنان، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بدون طبعة، 2003م."
33. "حسن، يوسف حسن، المسرح في المراتب: شعرية "الميتامسرح" واشتغالها في النص الغربي والعربي، اتحاد كتاب المغرب العربي، 2003م."
34. "حمادة، إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مصر: القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، المجلد (1)، 1994م."

35. "خمري، حسين خمري، بنية الخطاب النقدي دراسة نقدية، العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، 1990م."
36. "د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة، الثالثة، 1981م."
37. "الدليمي، د. سمير علي سمير الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري، العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة، الأولى، 1990م."
38. "دواتفاير، ديان دواتفاير، فن كتابة الرواية، العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بدون طبعة، ترجمة: عبدالستار جواد، 1988م."
39. "دور، اليزابيت دور، الشعر كيف نفهمه وتندوقة، لبنان: بيروت، مكتبة ميمنة للطباعة، بدون طبعة، ترجمة: محمد ابراهيم الشوش، 1961م."
40. "رابعة، موسى رابعة، الانحراف مصطلحاً نقدياً، الأردن، الكرك، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد 10، 1995م."
41. "الرباعي، عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في شعراي تمام، الأردن: أريد، جامعة اليرموك، الدراسات الأدبية واللغوية، الطبعة الأولى، 1984م."
42. "رشدي، رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مصر: القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، المجلد الأول، 1992م."
43. "رضا، حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، لبنان: بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1972م."

44. "ريتشارد، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، مصر : القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي،

ترجمة : مُحمَّد مصطفى المجلد(1)، 1963م.

45. "ريكاردو، جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، سوريا: دمشق، من منشورات وزارة الثقافة

والإرشاد القومي، بدون طبعة، 1977م."

46. "الزبيدي، مُحمَّد بن مُحمَّد بن عبدالرزاق المرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، الكويت،

مطبعة حكومة الكويت، الطبعة الثانية، تحقيق، علي شيري، 1994م، الجزء 12."

47. "الزبيدي، مُحمَّد مرتضى الحسيني الزبيدي، ، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مجموعة

من المختصين، من إصدارات: وزارة الإرشاد والأنباء في الكويت -و المجلس الوطني للثقافة

والفنون والآداب بدولة الكويت ،عدد الأجزاء: ٤٠، أعوام النشر: (١٣٨٥ - ١٤٢٢ هـ) =

(١٩٦٥ - ٢٠٠١ م)، وصوّرت أجزاء منه: دار الهداية، ودار إحياء التراث وغيرهما،

الجزء/15."

48. "الزبيدي، مُحمَّد مُرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، الكويت: دار

التراث العربي، 1972م، الجزء 11."

49. "الزبيدي، د. مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، العراق، بغداد، اتحاد

الكتاب العرب، الطبعة الأولى، دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية بين

(1958_1990)، 1999م."

50. "الزجاجي، باقر جواد الزجاجي، الرواية العراقية وقضية الريف، العراق: بغداد، دار الرشيد

للنشر، بدون طبعة، 1980م."

51. "الزحشري، جارا الله أبو القاسم مُجَّد بن عمر الزحشري، أساس البلاغة، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، منشورات مُجَّد علي بيضون، تحقيق، مُجَّد باسل عيون السود، 1998م، الجزء الثاني، مادة، وقع."
52. "السجلماسي، أبو مُجَّد القاسم الأنصاري السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، المغرب، الرباط، مكتبة المعارف للطباعة والنشر، تح: علال الغازي، الطبعة الثانية، 1980م."
53. "سرحان، د. سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة للنشر، الطبعة الأولى، المجلد (1)، 2006م."
54. "سرحان، د. سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، لبنان : بيروت، المركز العربي للثقافة والعلوم، بدون طبعة، بدون تاريخ."
55. "سعيد، د. خالدة سعيد، حركية الإبداع - دراسات في الأدب العربي الحديث، لبنان، بيروت، دار العودة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1979م."
56. "السماوي، يحيى السماوي، تعالي لأبحث فيك عني، استراليا، سدني، الناشر: مؤسسة المثقف العربي، الطبعة الأولى: 2012م."
57. "السماوي، يحيى السماوي، ديوان حديقة من زهور الكلمات، أستراليا، سدني، مؤسسة المثقف العربي، 2017م."
58. السماوي، يحيى السماوي، فراديس إينانا، سوريا، دمشق، دار الينابيع للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2022م.

59. السماوي، يحيى، التحليق بأجنحة من حجر، سوريا، دمشق، دار الينابيع للنشر والتوزيع،

الطبعة الأولى، 2022م

60. "السماوي، يحيى، ديوان مناديل من حرير الكلمات - نصوص نثرية، سوريا: دمشق، دار

التكوين للتأليف والنشر والترجمة، 2012م."

61. "السماوي، يحيى، ديوان نقوش على جذع نخلة، قصيدة (بَدَد على بدد)، سوريا : دمشق،

2006م."

62. "السماوي، يحيى، ديوان نهر بثلاث ضفاف، استراليا : سديني، مؤسسة المثقف العربي،

الطبعة الاولى : عام 2019م."

63. "السماوي، يحيى، ديوان : لماذا تأخرت دهر؟، سوريا : دمشق، دار الينابيع للطباعة والنشر،

الطبعة الأولى: 2010م."

64. " السماوي، يحيى، مسبحة من خرز الكلمات، سوريا، دمشق، دار التكوين للتأليف و الترجمة

و النشر، الطبعة الأولى، 2008م."

65. "سنيشيا، يانوثا سنيشيا، نظرية الدراما، العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ترجمة

نور الدين فارس، 2009م."

66. "سويلم، غادة كمال سويلم، الكتابة المسرحية النسائية المعاصرة في مصر من (1980-

2010م)، مصر، القاهرة، مؤسسة علوم الأمة، معرض المؤلفين العرب، تقديم، سامي

سليمان أحمد، 2020م."

67. "السيد، شفيق السيد، التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، مصر : القاهرة، دار الكتب للطباعة

والنشر، الطبعة الثانية، 1982م."

68. "شرشار، رشيد بن مالك عبدالقادر شرشار، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، العراق: بغداد، دار الحكمة للنشر والتوزيع، 2000م."
69. "صليبا، د. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، لبنان: بيروت، دار الكتاب اللبناني، بدون طبعة، 1982م."
70. "الضائع، يوسف الضائع، الشعر الحر في العراق، العراق: بغداد، مطبعة الأديب، بدون طبعة، 1978م."
71. "ضيف، شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، مصر: القاهرة، دار المعارف للطباعة، الطبعة الثامنة، 1987م."
72. "طاليس، ارسطو طاليس، فن الشعر، لبنان: بيروت، دار الثقافة العامة، الطبعة الثانية، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، 1973م."
73. "العالم، محمود أمين العالم، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، لبنان: بيروت، مطابع دار الغد، بدون طبعة، 1973م."
74. "العاني، شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بدون طبعة، 1994م."
75. "عباس، أرشد يوسف عباس، المفارقة في قصص وليد إخلاصي، الأردن: عمّان، دار المأمون، الطبعة الأولى، 2016م."
76. "عباس، د. إحسان عباس، فن الشعر، لبنان: بيروت، دار الثقافة العامة، الطبعة السادسة، 1979م."

77. "العبد، بمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، لبنان: بيروت، دار الفارابي للطباعة، الطبعة الأولى، 1990م."
78. "العبد، د. بمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، لبنان: بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، 1986م."
79. "عبدالسلام، فالح عبدالسلام، الحوار القصصي، لبنان: بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999م."
80. "عبدالكريم، سعدي عبدالكريم، لبث الحسي والفكري في ومضات الشاعر العراقي يحيى السماوي، سوريا، دمشق، مطبعة تموز، 2019م."
81. "عبدالله، عدنان خالد عبدالله، النقد التطبيقي التحليلي، العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، 1986م."
82. "عبدالنور، د. جبور عبدالنور، المعجم الأدبي، لبنان: بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة الثانية، 1984م."
83. "عبد الوهاب، يحيى اطفيف عبدالوهاب، المسرح الشعري، الكويت: مجلة عالم الفكر، المجلد الأول، العدد 1، 1984م."
84. "عبد الوهاب، مُحمَّد عبدالوهاب، الحوار في الخطاب المسرحي، العراق: بغداد، مجلة الموقف الثقافي، بدون طبعة، 1997م."
85. "عبيد، د. مُحمَّد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، دراسة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية - دراسة نقدية، لإمارات: الشارقة، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الطبعة الأولى، 1999م."

86. "عبيد، د. مُجّد صابر عبيد، العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، الأردن،

إربد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2010م."

87. "عبيد، د. مُجّد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة الشر_الكتابة بالجسد وصراع

العلامات، قراءة في الانموذج العراقي العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة

الأولى، 2010م."

88. "عبيد، د. مُجّد صابر عبيد، المتخيل الشعري _أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر

العراقي الحديث العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، منشورات الاتحاد العام للأدباء

والكتاب في العراق، 2000م."

89. "عبيد، د. مُجّد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية، العراق، بغداد، سلسلة تصدر عن جريدة

الصباح، تعنى بشؤون الثقافة والأدب، بدون تاريخ."

90. "العريض، ابراهيم العريض، الأساليب الشعرية، لبنان: بيروت، دار مجلة الأديب، الطبعة

الأولى، المجلد الأول، 1950م."

91. "عزّام، مُجّد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، سوريا : دمشق،

اتحاد الكتاب العرب، 2003م."

92. "العقاد، عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، لبنان : بيروت،

منشورات المكتبة العصرية، بدون تاريخ."

93. "العلاق، علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديث، الأردن،

عمان، دار الشروق للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2002م."

94. "علاوي، عبدالله ابراهيم علاوي، البناء الفني لرواية الحرب العربية في العراق، العراق: بغداد،

دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية" بدون طبعة، بدون تاريخ.

95. "عويضة، د. كامل مُجَّد مُجَّد عويضة، الصحة في منظور علم النفس _ سلسلة علم النفس،

العراق، بغداد، دار الكتب العلمية، 1996م، جزء/20.

96. "الغانمي، سعيد الغانمي، أُنقِعة النص قراءات نقدية في الأدب، العراق: بغداد، دار الشؤون

الثقافية العامة، بدون طبعة، 1991م.

97. "غزوان، أ. د. عناد غزوان، اصداء دراسات نقدية، سوريا : دمشق، منشورات اتحاد الكتاب

العرب، بدون طبعة، 2000م.

98. "الفارابي، أبي نصر مُجَّد بن مُجَّد بن طرخان الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، مصر، القاهرة،

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، تحقيق وشرح: غطاس عبدالمملك خشبة، تقديم: محمود

الحفني، 1967م.

99. "الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، إيران، طهران، مؤسسة دار

الهجرة، الطبعة الثانية، تحقيق. د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، الجزء الثاني،

1989م، مادة، وقع .

100. "فضل، د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مصر : القاهرة ، دار الشروق

للنشر، الطبعة، الثالثة، مجلد.1، 1998م.

101. "قاسم، د. سيزا قاسم، بناء الرواية، مصر: القاهرة، مكتبة الأسرة، الطبعة الأولى،

1978م.

102. "قاسم، مقداد مُجد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر مُجد مهدي الجواهري، الأردن،

عمان، دار دجلة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2010م."

103. "القرطاجي، حازم القرطاجي ابو الحسن، منهج البلاغ وسراج الأدباء، لبنان : بيروت، دار

الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة، تحقيق : مُجد الحبيب ابن الخوجة ، 1986م."

104. "القرطبي، أبي الوليد بن رشد القرطبي، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ومعه جوامع

الشعر للفارابي، مصر، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي،

تحقيق، وتعليق : د. مُجد سليم سالم، 1971م."

105. "القزويني، أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسين، معجم مقاييس اللغة، تح، عبدالسلام مُجد

هارون، سوريا : دمشق، دار الفكر للطباعة والنشر، الطبعة، الأولى، 1979م."

106. "الكبيسي، طراد الكبيسي، الغابة والفصول، العراق: بغداد، دار الرشيد للنشر، بدون

طبعة، 1979م."

107. "كريزويل، اديت كيزويل، عصر النبوية، الكويت: دار سعاد الصباح للنشر، ترجمة: جابر

عصفور، الطبعة، الأولى، 1993م."

108. "كودويل، كريستوفر كودويل، الوهم والواقع دراسة في منابع الشعر، لبنان : بيروت، دار

الفارابي للنشر، بدون طبعة، ترجمة: توفيق الأسدي، 1982م."

109. "كورك، جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحداثي والتجريب، العراق، بغداد، منشورات دار

المأمون للترجمة والنشر، بدون طبعة، ترجمة : ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، 1989م."

110. "كوهن، جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، المغرب العربي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر،

الطبعة الأولى، ترجمة: مُجد ولي و مُجد العمري، 1986م."

111. "لوبوك، بيرسي لوبوك، صناعة الرواية، لبنان: بيروت، دار المركز العربي للطباعة، بدون طبعة، ترجمة: عبدالستار جواد، 1981م."
112. "لؤلؤ، عبدالواحد لؤلؤ، درامية الشعر، العراق، بغداد، مجلة الأقلام، العدد (4)، 1999م."
113. "لويس، سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، العراق: بغداد، دار الرشيد للنشر، ترجمة: د. نصيف الجنابي، مالك مير، سلمان حسن، 1982م."
114. "مُجد جاهين بدوي، العشق والاعتراب في شعر يحيى السماوي في ديوان قليلك لا كثيره، دراسة تحليلية جامعة الأزهر وطبع، سوريا، دمشق، دار الينابيع للطباعة والنشر، 2010م."
115. "محمود، زكي نجيب محمود، فلسفة الفن، مصر، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1963م."
116. "مرتضى، د. عبدالملك مرتضى، نظرية القراءة _ تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، الجزائر، الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003م."
117. "مقلد، طه عبدالفتاح مقلد، الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون، الأردن: عمان، مكتبة الشباب للطباعة، بدون طبعة، 1975م."
118. "مندور، د. مُجد مندور، المسرح، مصر: القاهرة، دار المعارف للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، المجلد الأول، 1998م."
119. "موسى، د. بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد الأدبي، المغرب العربي: الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1994م."

120. "ميليت، بنتلي، فردب ميليت، جيرالد ايدس بنتلي، فن المسرحية، لبنان: بيروت، دار

الثقافة العامة، بدون طبعة، ترجمة : صدقي خطاب، مراجعة محمود السمرة، 1966م."

121. "ناصر، مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، بيروت: لبنان، دار الأندلس للطباعة والنشر،

الطبعة الأولى، 1981م."

122. "ناصر، د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مصر: القاهرة، دار مصر للطباعة والنشر،

الطبعة الثالثة، 1983م."

123. "نصر، عاطف جوده نصر، نقلا عن الرمز الشعري عند الصوفية، لبنان: بيروت، دار

الكندي للطباعة، بدون طبعة، 1978م."

124. "همفري، روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مصر: القاهرة، دار المعارف للطباعة

والنشر، بدون طبعة، ترجمة : مُجد الربيعي، 1975م."

125. "وهبة، د. مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، لبنان، بيروت، مكتبة

لبنان للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، 1984م."

126. "ويلك، وارين، رنية ويلك، اوستن وارين، نظرية الأدب، مصر، القاهرة، المجلس الأعلى

لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ترجمة : محي الدين صبحي العجان، مراجعة

:حسام الخطيب، 1972م."

127. "يقطين، سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. الزمن . السرد. التبئير، لبنان: بيروت،

المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1997م."

128. "اليميني، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليميني، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مصر، القاهرة، دار الكتب الخديوي للنشر والتوزيع، 1914م، الجزء/2."

الدوريات من الرسائل والأطاريح:-

129. "الجابري، عدنان بن سليمان بن مسعد الجابري، أسلوب الحوار من خلال سيرة مصعب بن عمير - رضي الله عنه - وتطبيقاته التربوية، المملكة العربية السعودية، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، رسالة: ماجستير في التربية الإسلامية، بقسم التربية، ١٤٣٣ / ١٤٣٤ هـ."
130. "سترايش، ربيعة سترايش، بنية الحدث والشخصيات في رواية اعترافات اسكرام، لعز الدين مهيوب، الجزائر، المسلة، جامعة محمد بوضياف، رسالة ماجستير 2014 _ 2015م."
131. "شاكر، نوفل شاكر، أشكال التعبير في شعر مظفر النواب، العراق: الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، رسالة ماجستير، 2009م."
132. "عبدالحسين، بدران عبدالحسين، الحوار عند شعراء الغزل، جامعة الموصل، طلبة الآداب، رسالة ماجستير، 1989م."
133. "عبدالسلام، فاتح عبدالسلام، الحوار في القصة العراقية القصيرة، العراق، جامعة الموصل، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، أطروحة دكتوراه، 1990م."
134. "قرادي، مليكة قرادي، الجهود النقدية لإبراهيم رماني، الجزائر، المسيلة، جامعة محمد بوضياف، رسالة ماجستير، 2015م."

135. "فرهود، نسرین ابراهیم فرهود، المفارقة في شعر يحيى السماوي، (رسالة ماجستير، جامعة

كركوك، كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، 2020م."

136. "عبدالكريم، سعدي عبدالكريم، لبث الحسي والفكري في ومضات الشاعر العراقي يحيى

السماوي، سوريا، دمشق، مطبعة تموز، 2019م."

137. "بدوي، محمد جاهين بدوي، العشق والاعتراب في شعر يحيى السماوي في ديوان قليلك لا

كثيره، دراسة تحليلية جامعة الأزهر وطبع : سوريا، دمشق، دار الينابيع للطباعة والنشر،

2010م."

138. "مجموعة من النقاد، دراسات في الأدب والمسرح، سوريا: حمص، دار المعارف للنشر، الطبعة

الثانية، ترجمة : نزار عيون السود، 1988م."

البحوث المنشورة

1. "د. رسول بلاوي، و د. مرضية آباد، و د. علي خضري، استدعاء الشخصيات التراثية في

شعر يحيى السماوي، إيران: مشهد، بحث في جامعة فردوسي، 2017م."

التواصل عبر برامج ومنصات الإنترنت

1. "اتصال بين الشاعر والباحث مكاملة هاتفية عبر وسائل التواصل الاجتماعي في تمام الساعة

10/36 مساءً، في تاريخ 2021/12/10."

2. "رسالة هاتفية من الشاعر إلى الباحث في تمام الساعة 11/22 مساءً وتاريخ

2021/12/10."

اللقاءات التلفزيونية مع الشاعر

1. "لقاء تلفزيوني، على إحدى القنوات العربية، وشاهد الباحث هذا اللقاء على منصة اليوتيوب في تاريخ، 2021/12/11".

المجلات المنشورة

1. "مجلة الفيصل، المملكة العربية السعودية، الناشر مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، 1984م، العدد/86".
2. "عزيزة رحموني، حوار مع الأديب يحيى السماوي، سوريا، دمشق، جريدة النور، بدون عدد، بتاريخ: 2012/11/23".

KİŞİSEL BİLGİLERİ

Adı Soyadı	ATHEER AMER ABDULLAH ABDULLAH
Doğum Yeri	
Doğum Tarihi	

LİSANS EĞİTİM BİLGİLERİ

Üniversite	Kerkük Üniversitesi
Fakülte	Edebiyat fakültesi
Bölüm	Arap Dili

YÜKSEK LİSANS EĞİTİMİ

Üniversite	Çankırı Karatekin Üniversitesi
Enstitü	Sosyal Bilimleri Enstitüsü
Anabilim Dalı	Arap dili

İLETİŞİM

Adres	
E-mail	