

حوارية النص الشعري في ديوان (الخروج إلى الحمراء) للمتوكل طه

د. فايزة أحمد الحربي

الأستاذ المشارك بجامعة جدة

قسم اللغة العربية - كلية اللغات والترجمة

مستخلص. إن الحوارية نص إبداعي متفاعل مع الخطابات الأيديولوجية والاجتماعية، انسحب من مجال السرد للشعر؛ وذلك لإحداث التزاوج بين الرؤية والإبداع في صياغة النص الشعري، وهو مصطلح مرتبط بأعمال المنظر الروسي (باختين) حول اللغة والوعي والكلام. وفي هذا السياق يمثل ديوان الشاعر الفلسطيني (المتوكل طه) المعنون بـ(الخروج إلى الحمراء) النص الشعري الديالوجي المتعدد صوتياً، والذي لا يكتفي بسرد الشاعر، وإنما يضم إلى صوته أصواتاً متعددة لعرض وجهات النظر المتباينة، فقد حكى فيه "عن أبي عبد الله الصغير وتسليم غرناطة" ليعطي نوعاً من المفارقة بين زمن السرد و زمن الحكاية؛ لتأتي شاهدة على زمنين متشابهين بين سقوط الأندلس وأحداث فلسطين على مستوى الأمكنة والأحداث والمفردات. أما من حيث الدراسة فتناولت المحاور التالية: (مفهوم الحوار والحوارية - عتبة العنوان - الصوت الحوارى الأحادي - الصوت الحوارى المتعدد) وقد انتهى البحث إلى نتيجة مؤداها أن التعددية الصوتية في بنية الخطاب الشعري للديوان و المكون من الصوت الأحادي أو المتعدد مثل وعي الشاعر المتوكل طه بواقعه المعاش بكل سياقاته، والمتفاعل نصياً مع الوقائع التاريخية المشابهة لعصره رغم تباين الزمن؛ مما أنتج نصاً شعرياً حكاثياً انطلاقاً من ذلك الوعي.

الكلمات المفتاحية: (الحوارية - المتوكل طه - الخروج إلى الحمراء - تعدد الأصوات - الحوار الذاتى - غرناطة - أبو عبد الله الصغير)

المقدمة

تقترب من لغة الواقع وتستمد مفرداتها وموضوعاتها من محيط الشاعر ومنبعه الفكرى والاجتماعى، فتجلت حوارية (ميخائيل باختين) لتمثل أسلوباً

تتسم القصيدة المعاصرة بانفتاحها على الأجناس الأدبية الأخرى وخاصة الفن القصصى، مما جعلها

فيقدم للمتلقي منطوقها وأفكارها التي تتبنى أصلاً فكرته إما بالانتصار لها أو ضدها، بما تحوي من أصوات متعددة، تتشكّل فيها صراعاتها وتناقضاتها. وقد يأتي الحوار تاماً أو مبتوراً أحياناً، خاصة إذا تحكّم فيه الصوت الواحد، ولا بدّ أن يتضمّن وحدة في الموضوع والأسلوب، ومن أثره تتوالد عناصر فنية أخرى، من: حضور الراوي؛ ليعكس واقعاً له قوانينه، والأصوات المتعددة من خلال الشخصيات المتحدثة عن نفسها، بما يورده المؤلف عنها مباشرة، وليس بواسطة السارد نفسه. (١)

ويطلق على الحوار المتعدد الأصوات بـ(السردي الحواري) والذي يعرف في المصطلح السردي بـ(الحوارية)، وهو: "مصطلح مرتبط بأعمال المنظر الروسي ميخائيل باختين التي تدور حول اللغة والكلام والوعي والأنواع الأدبية... والمصطلح حوارى يقابل مصطلح أحادي الصوت أو مونولوجي، ويعتبر باختين في نظريته الخاصة بفلسفة اللغة، أنّ المنطوقات (الملفوظات) الفعلية حوارية بمعنى أنها غائصة في سياق من الحوار أي أنها تستجيب لملفوظات سابقة لمشارك في الحديث، كما تحاول أنّ تستخلص استجابة معينة من سامع محدد. ولا يقف الأمر عند ذلك، فلا وجود لشخصية جاهزة سابقة على العمليات اللغوية الاجتماعية مع الآخرين. وقبل أن تستطيع تلك الشخصية استخدام الكلمات في التعبير الذاتي الداخلي لا بدّ لها من أنّ تكون قد نمت لغة الحوار مع الآخرين". (٢)

سردياً اتسمت به القصيدة الدرامية المعاصرة، ولتبرهن على وعي الشاعر بواقعه الذي انعكس على صياغة نصّه الشعري.

وستعمل هذه الورقة على مقارنة مصطلح (الحوارية) بديوان الشاعر الفلسطيني (المتوكل طه) والمعنون بـ(الخروج إلى الحمراء) لما اتسم به من وعي حوارى مس واقع الشاعر المأزوم أثر الاحتلال ثمّ تنافسه المباشر مع الوقائع التاريخية المشابهة لواقعه.

وتسعى هذه الدراسة وفق المنهج الوصفي المتبع، على المقارنة مع نموذج الدراسة للتعرف على:

- مدى تفاعل القصيدة المعاصرة مع الخطابات الأيديولوجية المعاصرة.

- مقدرة الشاعر على بناء شخصياته الحكائية وفق الشخصيات التاريخية.

- وعي الشاعر بواقعه المعاش وقضايا المعاصرة وفقاً للأصوات والحوارات المتعددة في الديوان

وقد قسمت الدراسة إلى عدة محاور: (مفهوم الحوار والحوارية- حوارية عتبة العنوان - الصوت الحواري الأحادي- الصوت الحواري المتعدد)

و انتهت بخاتمة نتيجة البحث و التحليل الذي يرتكز على بنية الخطاب الشعري للديوان و المكون من الصوت الأحادي أو المتعدد والممثل لوعي الشاعر الحواري.

- مفهوم الحوار والحوارية:

يعمد مؤلف النص الدرامي إلى تكوين شخصيات تتبادل فيما بينها الحوار عند صياغة نصه الإبداعي،

سلائية لنص سابق، مع الاحتفاظ بخصوصياته وتفرده بعناصره المتميزة". (٧) فالذات الإنسانية في (الحوار المونولوجي) في رأيه ذات متأملة ومتكلمة تقوم بالتلفظ، تستمد وجودها الذاتي من خلال صوتها، والذي يتم من خلال المعرفة الحوارية. اصف لما سبق أنه يقف عند ما يسمى بـ(الإنتاجية النصية)، إذ إنَّ الإنسان في رأيه منبع للنصوص وصانعه، وأينما يكون النص يوجد الموضوع الذي تدور حوله مسائل الواقع للفكر الإنساني وخبراته سواء كان مكتوباً أم شفهيّاً؛ لذا يرى باختين أن الحوارية قائمة على نوع من المعرفة، والنصوص مرتبطة بسياقاتها حيث إنها تقام مع نصوص أخرى، وإعادة تأويل لها في سياق جديد وحوار لا حدود له، فالعلاقة الحوارية تتم عن طريق محاكاة الآخر إما بالتشابه أو التطابق والمفارقة. (٨)

أما الوعي من خلال الفعل الكلامي فهو نتاج لاصطدام الفكرة بأخرى، مما يسمح بتعدد الأفكار الذي ينتج عنه التطور المستمر للعلاقات الاجتماعية عموماً، والوعي الفردي خصوصاً. كما يؤكد على العلاقة المتينة بين اللغة والأيدولوجيا، انطلاقاً من أن الوجود الاجتماعي ينجز أشكالاً متعددة للوعي المجتمعي في التعبير عن رؤاه الفكرية باختلاف أوضاع أفرادها في مختلف المجالات، والتواصل الإنساني بكل أشكاله، وبالتالي تتشكل اللغة وفق ذلك الوعي الذي تم توظيفها فيه. (٩)

ولا يُقصد من الحوارية مصطلح الحوار بمعناه المؤلف من تجاذب أطراف الحديث بين شخصين أو أكثر وإن كان بينهما جذر مشترك (٣)، وإنما ترتكز على الكيفية التي تكون بها تلك الحوارات ممكنة من خلال اللغة؛ لكونها ذات نشاط اجتماعي، وهي تسبق الذاتية من الناحية المنطقية. ذلك أنّ الحوارية لاتعني الحيادية أو تكون خارج علاقات الاتصال في النصّ الأدبي، فكل أنا ساردة تمثل نحن الجماعة، كونها نتاج مستمد من أصول وسياقات اجتماعية متعددة، وفي هذه الحقيقة ناقش باختين النوع الأدبي ومسألة تعدد الأصوات مقابل الصوت الأوحد أو اختزالها قدر الإمكان في صوت مفرد متسلط. (٤)

فالحوار من خصائص اللغة الواقعية وأهم أشكال التفاعل اللفظي لديه، فكل تواصل لفظي يحدث في شكل حوار وتبادل بين التلغظات، بمعنى أن الحوار ملفوظ موجه نحو شخص في حديث حواري، عادة ما يتم بين متكلم ومخاطب يعكسان تلك اللغة، أما الحوارية فتعني "التفاعل النصي (الحواري)" و "العلاقة بين ملفوظين". (٥) حيث يخرجها من كونها نظاماً مجرداً تحت دائرة الأشكال والصور المعيارية، باتجاه الأفق الاجتماعي ومنه يستمد تأليف عناصره الدلالية. (٦)

وقد وسّع باختين من مفهوم الحوارية إلى درجة يصير فيها المونولوج (الحديث الذاتي) نفسه حوارياً ويملك بعداً تناصياً، بمعنى أنّ "النصّ فيها مرتبط بنظام القول الاجتماعي والأيدولوجي، أي هي

نموذجاً لحوارية النص الشعري من حيث عمق التجربة الشعرية لديه، انطلاقاً من معاشته لواقع الاحتلال الإسرائيلي لأرضه، ثم التناص المباشر مع تاريخ سقوط الأندلس حيث إنَّ جَلَّ عناوين قصائد الديوان والمكون من أربع عشرة قصيدة مستمدة من ذلك الواقع (هنا غرناطة- الوالي- العاثر- الزغل- مريمه الزغبية- الناس في الأسواق- حوار في المنفى- هنا البارحة- هناك اليوم- نقوش على ترس الزغل - منزلة الياسمين- ياشام- ارتباك الرماد- جملة فعلية)، وقد تميز الديوان ببناؤه الفني القائم على التقنيات السردية وأبرزها تقنية الحوار الداخلي (المونولوج) والحوار المباشر، وتعدد الأصوات، وذلك في صور حوارية؛ لرسم أفكار شخصية أبي عبد الله الصغير والشخصيات التاريخية الأخرى، التي ساهمت بحضورها في بناء النص الشعري الدرامي، وتقديم ما لديها من مدركات حول الرؤى والتصورات المتعلقة بسقوط غرناطة، وبالتالي الكشف من خلال الحوارات المتعددة عن الجوانب النفسية والفكرية لديها.

- حوارية عتبة العنوان:

إن التطلع لتكوين قراءة فاعلة للديوان الشعري تتحقق من منطلق العنوان والبحث عن صلته بمتنه وبما ورد فيه من قصائد متعددة المعاني (١٤)، وقد صرح الشاعر بوعيه نحو اختيار عناوين قصائده التي كان لها هدفها، فقد قال في هذا السياق: "النص يُسمي نفسه، فهو تكثيف للمعنى العام الذي يشتمل عليه،

وتعد الدرامية من سمات الخطاب الحوارى - عند باختين- لأنه ينهض بأبعاد الحوار مع الآخر، و" أفق توتر العلاقة بين أطراف العملية التلفظية برمتها" (١٠) "فالمشاركون في الدراما يتكلمون غالباً بأساليب الكلام المتميزة عندما يقومون بلعب دور(ما)، فالتلفظ كوحدة كلامية أساسية في السياق الاجتماعي يضج بالحوارية حين يتفاعل مع تلفظات أخرى" (١١)

وتبرز الحوارية في الخطاب الروائي تحديداً؛ لأنها لا تقوم على الخطاب المتسلط الذي يحكمه الصوت الواحد/المؤلف، بل تشتمل على تعددية صوتية في تواصلها وتحاورها بعضها البعض، بجمع من الخطابات المختلفة ذات الأبعاد المتعددة من حيث الحوارية التناصية والتفاعلية. (١٢)

ووفقاً لرؤية باختين السابقة من الطبيعي تجلي الحوارية في النص الدرامي باختلاف نوعية الجنس الأدبي، ولن تكون حكراً على فن الرواية، فالقصيدة المعاصرة أضحت انعكاساً لثقافة الشاعر المعاصر وتجربته الشعرية، ومثقلة بتقنيات السرد الحوارى والتناص والرمز والأسطورة، ولاسيما الحوار الذي يشكل جزءاً مهماً من مساحة القصيدة؛ حتى أمست أكثر قرباً من السرد القصصي، مما ساهم ذلك في تشكيل صورة فنية متشابهة ومتعاقبة مع الموروث التاريخي والإرث الاجتماعي. (١٣)

وفي هذا السياق شكّل ديوان الشاعر الفلسطيني (المتوكل طه) والمعنون بـ(الخروج إلى الحمراء)

(التطهير العرقي) وما نقله التاريخ من الصور الوحشية لفضاعة ما ارتكبتها محاكم التفتيش والمشاهد الدموية التي سجلها التاريخ، والموروث الشعري كان شاهداً على هذه الجرائم، و مع توالي الزمن وجدت مثيلتها من المحتل الإسرائيلي لأبناء الأراضي الفلسطينية. (١٧)

-الصوت الحواري الأحادي:

استدعى الشاعر (المتوكل طه) الشخصية التاريخية (أبا عبد الله محمد الصغير) للمحاكمة، باعتباره الحاكم الأخير لغرناطة آخر قلاع العرب في الأندلس من خلال المونولوج في حوارية نصية، إذ صبّ عليه كَيْلاً من التهم، وأشدّها مسؤولية ضياع الأندلس. فهو رمز للسقوط وسبب التخاذل العربي ليومنا هذا، والندامة والخيبة والحسرة، يقول الدكتور عبد الرزاق حسين: "أوقع المؤرخون والشعراء من بعدهم كل عبء السقوط على كاهل هذا الصغير، وحملوه ذنوب سابقه جميعاً، دون أن يلاحظوا أن سقوط ملك بني الأحمر لم يكن إلا محصلة ونتيجة لممالك الطوائف قبل أبي عبد الله، وما هو إلا خيط في نسيج هذا السقوط وهذا ما يعيه أبو عبد الله ويذكره" (١٨)

وجاء ذلك الاستدعاء في قصيدة (حوار في المنفى) التي تمت بين أطراف عدة من: الراوي العليم/ الشاعر، وأبي عبد الله الصغير، والقضاة الحاضرين ضمناً، فكانت أشبه بحوار بين الذات والآخر المنفصمة عنها، متممة بصفة المحاكمة:

وهو مفتاح الباب للولوج إلى فضائه، وهو ذروة أو تاج الفكرة الكلية وروحها. وهو المُغلف الذي يُعري بالإقبال عليه، وهو جزء مهم وأساس ومساند للنص. وأعتقد أن العنوان يشبه " النظرة الأولى " للوقوع في حب الكتاب" (١٥) مما يدل ذلك على الانتقائية المقصودة في تحديد الشاعر لسّمات عتبة عنوان النص، من منطلق المكان التاريخي (قصر الحمراء) الذي يعد آخر معاقل المسلمين في الأندلس، فعنوان الديوان جاء في جملة خبرية تؤكد صدق الخبر هو " الخروج إلى الحمراء " وليس " الخروج من الحمراء " ؛ ليوحي للمتلقي بوقوفه على طلل المدينة التاريخية بقصرها المشيد، الذي كان يمثل الحصن الحصين للمسلمين ومركز دولتهم، ولكن منه سلمت مفاتيح الأندلس للمعتدي عليه، كما أنه هنا يقف على المفارقة التاريخية بين واقع عاشه المسلمون قديماً، وُجِد له مشابه حديثاً في أرض فلسطين، مما يوحي برفض الشاعر الاستسلام والتسليم، وإنما يضمّر ثورة ضد المحتل ويطالب بعودة الأراضي المسلوبة ابتداءً من غرناطة. (١٦)

وفي هذا الإطار ذاته حدد الشاعر راوي ديوانه فجعله نقلاً عن " أبي عبد الله الصغير وتسليم غرناطة" الفاعل لذلك الخروج التاريخي، والمسبب لما تعرض له المسلمون الأندلسيون من محنة خروجهم من الأندلس التي مثلت مصيبة كبرى في حقهم، فالأندلس المكان الوحيد الذي دخله الإسلام وخرج منه على هذه الصورة المرعبة من القتل والاستئصال

ماذا تركت هناك؟

قال:

فؤادي، ليسرد أمنياته أولاً ويصف موطنه بـ(جنة الأعراس) ففيها رغب أن تكون مَنِيَّتَه كما شهدت مولده؛ ليحكي عن حال المفارقة لعهدين متعجباً (أين ممالكي، فسباط عرشي، قادتي وعتادي؟) فأضحى وحيداً في منفاه بلا وطن وزوج وأولاد وأهل؛ ليصل مع ذاته بأن الندم لا ينفع وليس أمامه إلا أن يبرئ نفسه من كل التهم الموجهة إليه:

وهل أنا من باع مملكتي وأرض بلادتي؟

لَمْ لَمْ تقولوا: كنت فرداً أعزلاً

في السجن، عند تزاحم الأضداد؟

ورأيت أن قلاعهم معصومة

وأنا أنوء بعوسجي وقتادي..

وممالك العرب الشقيقة!! أغلقت

أبوابها دوني، على استعباد.

وزراء قصري من أشار علي أن

أمضي إلى التوقيع والإبعاد...

كي لاتضيع بقية من أرضنا

والخير في التسليم دون عناد..(١٩)

وفي هذا السياق يأخذ الحوار مداه الأوسع والأرحب في حواريته، وذلك عبر الإسقاطات التاريخية التي تبرهن أن أبا عبد الله الصغير الملقب بـ(الزغبيني) لم يسلم مملكته إلا بفعل الخيانة، فتأتي الجملة الأسمية (وهل أنا؟) باستفهامها الاستنكاري، دلالة على أنه وحده من يتحمل اللوم التاريخي، علماً بأن ممن حوله

أجبروه على التسليم والاستسلام، فكل المعطيات التي وقعت حقيقة حول غرناطة وردت برموزها في النص الشعري، من تعاون وزرائه الخونة ضده، الذين أشاروا عليه بـ(التوقيع والإبعاد) بحجة عدم ضياع المتبقي من الأراضي الأندلسية، إذ تزاحم عليها الأعداء من كل حدبٍ وصوب، فتجلى صوته وحيداً مدافعاً عن ذاته؛ بأنه لا يتحمل عبء سقوط غرناطة وحده، إذ ضاقت عليه السبل من الحصار الظالم ضد الشعب الغرناطي، وانقطاع الغوث والعون من الدول الإسلامية المجاورة، (وممالك العرب الشقيقة أغلقت أبوابها دوني..) وخيانة أعوانه، فلم يكن أمامه خيار غير التسليم أو الموت، فكل ما فعله محاولة المقاومة ولكنه فشل ولم يستطع الصمود لضعفه.(٢٠)

كما يبدو، شكّل المنفى لديه ملجأً إجبارياً ليعبر من خلاله عن أزمة مهوور ومغلوب على أمره، وعن رغبات مكبوتة بأعماقه فجعل من تجربته قصة يرويها؛ ليخفي حقيقة أكبر مما يطرحه حلمه في العودة المستحيلة للوطن، وإنما هنا يحاول أن ينتصر للذات المغدورة؛ فيضع اللوم على الدنيا وتبذل أحوالها. وبهذا جعل الشاعر من حادثة التسليم معادلاً موضوعياً لتوقيع الاتفاق على معاهدة الصلح مع العدو الإسرائيلي، الدالة على الاستسلام؛ لإبعاد الشعب الفلسطيني عن أرضه.(٢١)

بعد عدة أسطر شعرية يتحول الحوار من الخطاب مع الآخر للدفاع عن موقفه، إلى العودة للذات وبما

الحواري المدمج بين المونولوجي والديالوجي، أو بين الشخصية وذاتها يحكي عن موقف تاريخي، طبقاً للموقف النفسي من الندم بدلالة تكرار (ليت)، يقول وسيم الكردي: " لا يشار في حالة الخطاب بوصفه حالة صافية مطلقة بل بوصفه حالة شائبة دائماً كأي " تلفظ" تماماً ، ولذلك فإن المونولوجية قد تشوبها ديالوجية من نوع طراز ما، كما أن الديالوجية قد تشوبها مونولوجية ما،... هو سيادة نوع على آخر بدرجة ما " (٢٣)

وفي سياق هذا النص (حوار في المنفى) الذي يظهر الشاعر كونه المحاور الوحيد لـ(لزغبي/أبي عبد الله الصغير)، جعل القول والخطاب موجهاً له بالخصوص، فهو الزائر الأول في منفاه وآخر العواد (وقال لي أنت الذي قد كنت أول زائري...). لتتساقط الأمنيات المستحيلة في ثنايا النص بتكرار (ليت) بهيئة أسئلة أتت من خلالها الجمل الشعرية غير تامة (يا ليت أُمي أين أُمي الآن؟)، مع إجاباتها المبتورة دالة على فقدانه كل من حوله بحثاً عن أعوانه ومسانديه، فالسؤال الموجه للآخر يأتي كاشفاً لحال الإنسان وارتداداته النفسية وشعوره بالضيق ، فالراوي يعيش حالة من التشتت والانكسار والذل والندم والمهانة، هذا الشعور الذي تجلى في حقيقة الحادثة التاريخية وأقوال وردت من ذات الشخصية دونها التاريخ عنه "وما ذا الذي يقول من وجهه خجل، وفؤاده وجل وقضيته المقضية عن التنصل والاعتذار تجل، بيد... " (٢٤)

يتعلق بالشخصية الساردة، في حوار متمم بالقسوة، فينكشف وجه آخر لـ(أبي عبد الله الصغير) غير المستدعي، الذي يمثل الواقع والحقيقة المغاير عما هو في النص؛ ليفسح المجال لكل التفاصيل التي يمكن أن تحدث في منفاه:

قال:

رُحماك.. صَمْتاً.. لم تَعُدْ لي قدرةٌ

لسماع ما اقترفتُ يدي بعبادي،

ياليتني قد مِتُّ فوقَ مطيتي

كي لا أكونَ مطية الأوغادِ،

يا ليتني ألقى الكلاب، فعندها؛

سأقَطعَ الشريانَ بالورادِ..

يا ليت ..كيف أعود..

للزغل الذي

يحنو عليه الأسُّ قرب الوادي،

يا ليت أُمي،

-أين أُمي الآن؟-

قد قطعْتُ يدي، كي لا أوقَّعَ صفحتي بسوادي....

.. وبكى الزغبي الذليلُ.. وقال لي:

أنت الذي قد كنتَ أول زائري

ستكونُ، حتماً، آخرَ العوادِ. (٢٢)

ويلاحظ في هذا المشهد تحكم خطاب واحد من زاوية السارد، الذي يجعل من الشخصية الساردة تتحدث عن ذاتها تروي قصتها وموقفها، آخذاً الحوار مداه الأوسع والأرحب، نحو مسار آخر في حواريته فيه من التشابك والتعقيد والعلاقات الداخلية، هذا الصوت

كان أبو عبد الله، المنكود..
 ابنُ أبي الحسنِ الغارقِ في نجمته ..
 يشربُ آخرَ ما اعتصرتهُ الأقدامُ،
 وأولَ ما يزيدُ في الأرحامِ،
 أميراً، كان على مسنّده الريشِ،
 أتاه القصرُ مع التكوينِ،
 ولم يصعدُ جبلاً أو
 يقصفُ أشجارَ التينِ..
 جاءَ شهياً مثلَ لباةِ الشاةِ،
 ورخواً مثلَ الدُّهنِ،
 ولم يلحظْ خلفَ السورِ الظلَّ الآتي،(٢٧)

كما يبدو أتت القصيدة السابقة وفق النسق الحكائي عن أبي عبد الله؛ لتظهر نوعاً من المفارقات في حياته التاريخية التي تبرئه من جريمة السقوط الذي تحمل عبئه وحده عبر الزمن وما زال ليومنا هذا، فهو أثقل بتاريخ منهار، حيث شرب من كأس (آخر ما اعتصرته الأقدام) ليتحمل ماضياً لم يكن مذنباً فيه، ثم مستقبلاً نكب بحمله (أول ما يزيد في الأرحام) ولكنه كان أميراً غارقاً في حلمه، وأمارة ورفاهية عاشها ف(مسنده الريش) ولم يعانِ مرارة الصعود، وجني الثمر، فقد جاء للحكم مثل اللباة النقي في بداياته، ورخواً متنعماً بما لديه من ملك، لم يكن لديه دهاء الملوك؛ ليلاحظ تربص الأعداء خلفه.

وفي سياق النص يتحول الخطاب الشعري للحوار الأحادي ل(العائر) بعدما كان مروياً عنه إلى راوٍ وفاعلٍ سرديٍّ محاورٍ ذاته في مونولوجٍ ومناجاةٍ

فالنص يكشف أن سقوط الأندلس في عهد راويه لم يأت فجأة وإنما تدرجاً عبر سلسلة من الأحداث سبقتها إشارات دالة على ذلك، ولكن حظه العائر أوقع سقوط غرناطة في خلافته لشخصيته الضعيفة المتهاونة المتخاذلة. وهنا يستحضر الشاعر بشكل غير مباشر الوعي التاريخي الذي عاناه الإنسان العربي منذ سقوط الأندلس إلى فلسطين، هذا الوعي الذي لو انتهى بموت الأمير بكرامة؛ لكان أهون من السقوط والتسليم للعدو؛ فمأساة الأندلس أعقبت روح الضعف في الممالك الإسلامية، وفي ذلك يقول محمد عنان: "ولو أنهم اختاروا الموت تحت أنقاض مدينتهم دفاعاً عنها لأحرزوا لذكراهم الخلود وإعجاب التاريخ، ولكن يبدو أنه لم يكن ثمة من موقف الشعب الغرناطي ويأسه وتبرمه بما أصابه من ويلات الحصار ما يشجع على المضي دفاعاً لا يجدي". (٢٥)

ويحضر الراوي العليم في قصيدة (العائر)؛ لكونه الصوت الأوحد للحدث والمحرك له، ليقدم وصفاً دقيقاً عن شخصية محمد أبي عبد الله الصغير والملقب "بالملك الصغير...أو عائر الحظ تنويهاً بما أصابه وأصاب الإسلام على يده من الخطوب والمحن".(٢٦)، الذي يشير فيه أنه ضحية الملك وفق تكثيف الإشارات التاريخية الواردة في النص، إذ أتاه الحكم متوارثاً، فلم يعانِ لأجله؛ لذا لم يستطع الحفاظ عليه، فيقول:

عليه، وكأنه تفكير يومي يلزمه فيه الشعور بمعاناة رحلة المنفى الدائمة. وبهذا حقق المؤلف الحقيقي/ المتوكل طه للنص الهدف منه، في تجسيد الحالة النفسية لأبي عبدالله، أو ما يطلق عليه (تيار الشعور) بما تحوي الشخصية من الأفكار الداخلية وما تبديه من تلقائية وتدفق. (٢٩)

من جهة أخرى ارتبط النص الحواري في (ديوان الخروج إلى الحمراء) بذات الشاعر التي تعود به إلى منبعه على الصعيد الفكري والاجتماعي في الوعي واللاوعي، لإحداث نوع من المفارقة بين مكانين متفاوتين زمنياً متقاربين في سيناريو الحدث، وبدا ذلك من خلال عناوين القصائد والمونولوج المنصوص عليه داخل أقواس، ففيه تلاقت الأزمنة بين حالتين تعاني منها الذات الشاعرة، كما هو الحال في قصيدة (نقوش على ترس الزغل) و(يا شام)، بتذكر وطنه المسلوب منه، الذي يستبطن جذوره، فالوطن قابح في ذاكرته وخياله أينما كان سواء رمز له بغرناطة أو القدس، وقد عمد الشاعر إلى استخدام ضمير المتكلم في خطابه الشعري، ففي قصيدة (ياشام) وما تضمنت عتبتها من نص حكائي متخيل عن: "وما قاله الزغل، وهو ينظر إلى "الغريبة"، نخلة صقر قریش، وكان عزم على زيارة الشام" إذ جعل المؤلف من راوي الحدث/الزغل، صوتاً فلسطينياً في مشهد حوارى يخاطب فيه الذات والمكان/ الشام، يقول :

أتي إلى الشام محمولاً على نسبي
تحفّ بي شهبٌ تعلق على الشهبِ

ذاتية، ليصبح للمحكي عنه الدور الفاعل في تحريك الحدث الدرامي، بعد أن يقدم له بفعل القول (يقول أبو عبد الله بن أبي الحسن)، وبذلك اخترق السرد صوت جديد أتى متداخلاً في القصيدة وتتابعها دون وجود فواصل أو أقواس في حركة مفاجئة، وهذا القطع المفاجئ لحركة السرد وتواتره واختراق صوت جديد غير صوت الراوي المصحوب بتحول الخطاب من الغياب إلى حضور الشخصية التاريخية ذاتها، فيه توجيه واتهام صريح لشخصه بأنه لم يكن مستحقاً لملكه، من خلال حضور المونولوج في جمل شعرية قصيرة مكثفة؛ ليرز دور الصراع النفسي في القصيدة عن الشخصية المستدعاة، الذي هو انعكاس لحال الأمة اليوم، والهجم الجمعي للإنسان العربي وما أصابه نتيجة خسرانه لأوطانه، خاصة عندما يعلن بصوته في آخر القصيدة بقوله: (ملعون من يرمي السيف/ ملعون من صافح محتلاً جاثم/ملعون..آثم).

يقول أبو عبد الله بن أبي الحسن

أنا ابنُ العائشة.. المهرة جاءت من أبويها..

خالصة من لؤثة شريان الغرباء،

أخذتني أمي من جرّة مائي

لكراهية السلسلة المرصوفة،

من أول نصريّ

حتى من أدعوه أبي.

ولدتُ لآخر بيتِ بدويّ،

لأواجه يقظة آلات التصنيع الصاعد..

عند اسمي العاشر ستموتُ الأندلسُ الأولى..(٢٨)

والملاحظ تدفق أفكار(العاشر)، مما يدلّ على أنه يعيش صراعاً داخلياً ذاتياً، يحمل في أعماقه همماً خاصاً، يشعر بثقله عليه؛ جزاء النفي وكيل اتهامات

أجبيئها وفؤادي راعفٌ جَمَماً
وفوق خاصرتي برقٌ وجرحُ نبي(٣٠)
ويقول:

أتي من القدس مطعوناً بصمتِ أخي
ونازفاً من هزال الشجبِ والخُطبِ
كأنني لا أنادي أُمَّتي أبداً
ولا تصوّحها أفعالٌ مُغتصبي
ياشامٌ كوني فإتاً واحداً وغداً
نعيدُ أُمَّتنا بالشمسِ للسحبِ
لا تغلقي البابَ في وجهي فلي نسغُ
في صدرك الحرّ والأيامِ والكتبِ
بل افرشي ياسمينَ الدارِ تحت يدي
تلك التي ناطحتُ سِكينةَ العجبِ
يا غوطةَ القدسِ هذي ميسلونُ دمي
تعلو.. فنعلو على الأشباهِ والرَّيبِ(٣١)

فالأبيات السابقة تمثل خروج (الزغل) للشام من القدس لا من غرناطة، ذلك الخروج الذي صور فيه بين الأضداد، بين ما تمنحه الشام من جمال وعطاء لأبنائها من الياسمين والشمس والجذور العربية الأصيلة، نظير ما يفعله الاحتلال من اقتلاع للجذور ومسخ للهوية، ومع هذا يواجه من القوى الأخرى بالصمت على جرائم العدو من القتل والرعب والتهجير، ليقطع الشاعر الأمل في قصيدة (منزلة الياسمين) باستحالة تحقق العودة للوطن:

وهل سوف يبقى برامكةُ العصرِ، في بهوكِ الرحب؟!
لقد سرقوا لقمةَ التاكليين..، (٣٢)

كما يقول: (نقوش على ترس الزغل):
وهل أصرخ: إن الدنيا أرضُ خساراتٍ تلقاها أرضُ
خساراتِ الروح، أم الدنيا ساحاتٌ للمشقةِ المكرورة،
تتصل ببيرِ الكابوس الممتدِّ إلى موتِ
الساحات؟؟(٣٣)

ويلحظ فيما سبق ارتباط الخطاب الشعري بالأنا الساردة لإقناع المتلقين بأن الأحداث قد وقعت على (الزغل) عم أبي عبد الله الصغير، رغم أن الحدث يحكي عن الهم الجمعي المتمثل في الشعب الفلسطيني الذي ما زال صامداً أمام الاحتلال، ولم تأتِ الذات هنا إلا لتعبر عن ذلك الهمّ المتجذر، ونقل صورة مما وقع على الشعوب المكرومة من آثار التهجير من خسارات وأعظمها خسارة الوطن.

هذا، ومما حققه النص الحوارى الذي يركز على الصوت الأحادي في الحوار المباشر باستخدام الضمير المتكلم، أنه يستحضر الصوت الضمني من خلال زاوية رؤية الراوى بصوته الأوحى، فجعل من صوته في ظل غياب الأصوات الأخرى ممن لهم صلة بالأحداث التاريخية متحكماً في مسار الحدث، الذي يصطبغ بمشاعره وفكره على الوقائع والأحداث ذات المرجعية التاريخية حقيقة، فالذات الشاعرة تعيش حالة انصهار الذات مع الذوات الأخرى في جو من صراع الوجود وإثبات الهوية.

من جهة أخرى مما دل عليه طبيعة الحوار المونولوجى أنّ الحوارية تخرج من الأحادية الصوتية وترتكز إلى ثنائية الصوت، حيث لا يوجد ملفوظ ذو

الغائب، فيصف بعض الجوانب الداخلية العميقة من طبيعة الحياة الأندلسية وشخصياتها الفاعلة في السقوط، وذلك بتكثيف الرموز التاريخية مما يؤدي إلى تجاوب وتداخل الضمائر بعضها مع بعض بصورة معقدة، وهذا بدوره يهيئ ويسمح بدمج الأصوات فيما بينها:

كان أبو عبد الله مثل أبيه،

وكان رواق النسوة يرى لهاثاً خلف الستائر!..

وثرية (إيزابيل دي سوليس) لم تؤمن بالله

أو الوطن أو الملك أو الزوج؛

لهذا أصبح سعدٌ ونصرٌ مثلَ ليون الأفريقي(٣٨)

ثم يتابع الراوي السرد ليحدث التحول المكاني من المدن الأندلسية المفقودة في صور تقابلية مع جنين فلسطينية وذلك باستحضار دلالات الاحتلال من القتل والسلب والبيع، في مشهد يجسد فيه أن الحياة أصبحت ذنباً في حق المقاوم، فيحدث المزج بين واقع تاريخي انتهى بضياع وطن ليومنا هذا وبين آخر على حافة الضياع والسقوط (منذ الوعد المشؤوم حتى يوم التوقيع ومشهد المصافحة الكمين):

وهنا الزهراء والبيرة وقرطبة وإشبيلية..

وفي مالقة (جنين) المذبحة بعد الألف،

آلاف قُتلوا والباقي اغتُصِبَ وبيع..

وأسروا القائد الذي قال:

ليس ذنبي أنني بقيتُ حياً،

لكنه تناسى أن القتلَى أحياء أيضاً،

والناس جميعاً أموات.

طبيعة أحادية كما يرى باختين" فكل شيء في الحياة ذو طبيعة طباقية" و" كل شيء في الحياة حوارى"(٣٤) مما يستدعي الحكم بأن كلمة الصوت الواحد غير مؤهلة لعملية الخلق الأصلية "ففي الكلمة يعتبر الصوت الخلاق أبداً هو الصوت الثاني"، والصوت الثاني مسكون دائماً بصوت غير متعين قابح في سياقات مختلفة، في كل مرة هو ثانٍ أو ثالث أو رابع وهكذا تتعدد الأصوات.(٣٥)

الصوت الحوارى المتعدد:

إنّ الحوارية لا تعني الحيادية أو أن تكون خارج علاقات الاتصال في النص الأدبي، فالأنا الساردة المتكلمة هي نتاج مستمد من أصول وسياقات اجتماعية متعددة.. والنص الشعري الديالوجي المتعدد صوتياً، لا يكتفي بسرد (أنا) المتكلم والذات المتسلطة التي تقصي الآخر ولا تعترف إلا بوجودها، وإنما يضم أصواتاً متعددة تتشارك الحوار فيما بينها، لتخرج من بوتقة الأنا وتتعرف على ذاتها من خلال تحاورها مع الآخر، فالحوارية تعتمد على الملفوظ اللغوي(٣٦) " حيث تتعدد الأصوات ويتجلى هذا التعدد في مستوى الضمائر مثلما يتجلى في مستوى الأفكار والمواقف والخطاب الروائي". (٣٧)

وقد تحققت البنية الحوارية في قصيدة (هنا البارحة..هناك اليوم) بتجلي حوار صوتي ثلاثي: الراوي، المؤلف، الشخصيات الأخرى وفيها يظهر مدى ترابط الأحداث وتعلقها بالحدث الرئيس، حيث ينهض الراوي العليم/المؤلف بسرد الحدث بضمير

والناسُ غصنٌ يشبه جذعةً منذ الوعد المشؤوم
حتى يوم التوقيع ومشهد المصافحة الكمين،
والذي لم نأخذ منه غير ملامسة يد الجنرال القاتل،
وترميم صورتنا "الإرهابية" (٣٩)

وهذه التفاصيل الدقيقة لواقع تاريخي مرّ بصوت
الراوي؛ ليمنح الأحداث مسارها الحقيقي في واقع
سقوط الأندلس، بدءاً من أسباب السقوط؛ لترتدّ به
الذاكرة إلى استدعاء لقطات من صور حياة القصور
إلى تسليم غرناطة ثم المنفى، ثم تذكره لصور متعددة
من حياته عن زوجته ووالده، وعن معاصريه...،
ليعقبه من ثمّ صوت المؤلف الحقيقي الذي يعلن
رفضه لموقف أبي عبد الله، وقرار التسليم؛ فقد أعطى
الوردة/غرناطة، فضاعت دولة بأكملها وتشتت
شعبها، ومع هذا يظهر رؤيته واستشرافه للمستقبل،
بتحدي المحتل والإصرار على مقاومته:

باقون - كما قالوا حقاً - كالوشم البدوي،

في مدن أضاعوا رؤوسها،

في زمن السلام الجنائزي

لقد وقّع الوالي معاهدته مع الهواء،

وكانوا يريدونه هُدُداً دونَ ذيل،

..ويقولون له " خاك مات " أو كِشْ مَلِك !

ولكننا لن نتخبّط مثل ذئبٍ وحيد،

ولن ندّعي الأناقة مثل مالك الحزين.

وفوق هذا وذاك نعرفُ الوزراء الخونة،

والدسّاسين والتجّار.. ونعرفُ غَدَنًا أيضا.

أما أنت يا أبا عبد الله ؛

فقد أعطيت الوردة ، لكنك أضعت المزهريّة! (٤٠)
كما يُلاحظ، تعمد الشاعر إلى الإسقاطات التاريخية
في نصه الذي أوحى بالمفارقة الزمنية (هنا البارحة
..هناك اليوم)، التي تجسد وتوحد حالة الحدث في
القبول بتسليم غرناطة/ فلسطين، بواسطة مكر
الأعوان ووزراء الحاكم وتعاهدهم مع العدو، الذين
سبق وأن اقنعوا الزغيبي العاثر ببيع أملاكه وتنازله
عن جميع حقوقه؛ مقابل عبور البحر للمغرب العربي
بسلام، وقد قبل لضعفه وهوانه فسقطت الأندلس
وضاع ملك وتشتت شعب، هذا الخنوع المشابه لواقع
الصلح مع العدو الفلسطيني في عصرنا؛ فبقيت
فلسطين محتلة وشعبها ما زال محاصراً .

وفي سياق آخر في النص الحوارية يبتعد الراوي عن
إعلان صوته مباشرة ليظهر دوراً وظيفياً؛ ليسمح فيه
الحديث للشخصية المستدعاة في رواية الحوار،
لتعرض وجهة نظرها في الأحداث المتعاقبة، فتتعدد
الأصوات بتعدد الشخصيات، التي تحمل في النهاية
صورة ورؤية وفكر الشاعر ومؤلف النص، حيث
يعمل على تبئير الحدث، فهو ينقل ما نطقت به
الشخصية دون تدخل مباشر منه، ويجعلها تبوح بما
يخالجها كما تريد، من ذلك قصيدة (مريمة) زوج
محمد أبي عبد الله، فلها أن تقول بحرية عمّا تريد
وتحاكم زوجها على ثلاث خطايا، من ذلك القول :

ثلاثُ خطايا وانغلقَ الوجه؛

كأنّ صليبَ المذبوح انطبقَ على القلبِ،

وصار العُمرُ مسيح .

وفي سياق مشابه عمد الشاعر في قصيدة (الناس في الأسواق) إلى تفعيل الحوار المباشر بين الشخصيات الممثلة من عامة الشعب الغرناطي؛ لإثارة عنصر التشويق لدى المتلقي، وبناء قصيدة حوارية ذات نسق سردي باختفاء مقدمات الراوي السردية من فعل القول، الدالة على تحول الخطاب من الإخبار إلى المشاركة الفعلية بين الشخصيات الفاعلة في مجرى الحدث، جاعلاً مسافة بينه وبينها، لتثبت ما وقع عليهم من مصاب، ومستقبل مجهول متوقع حدوثه، حيث تتلاقى الشخصيات وتتجاوز فيما بينها لتحريك الحدث، فتقدم في حضورها الفاعل رؤيتها بعيداً عن تدخل الراوي/ المؤلف، في حوارية مشهدية بصرية مستمدة من تقنيات المسرح والسينما؛ لتصور واقعاً انطلاقاً من الحوار المكثف الدقيق في بداية النص(٤٣):

في سجن القلعة باع أبو عبد الله
قمارش وأسود الماء..
- مقابل حرّيته الشخصية وقّع..
- ماذا؟(٤٤)

كما يبدو، تشكّل النص السابق انطلاقاً من المكان/ السوق، الذي يمثل صميم الحياة الواقعية، أما الحوارات الصادرة من ساحاته ماهي إلا انعكاس لواقع الحال لما بعد السقوط، تلك الحوارات منحت اللغة الشعرية في القصيدة حركة تتناسب مع واقع الحياة ولغة الشارع وأوضاع الناس البسطاء في تعاملاتهم اليومية، حيث يتبادلون أطراف الحديث مع

الأولى؛

كان له أفعال عمورة وسدوم،
واقترح امرأة البوم
- ولعلي كنت أسامحه-
والثانية، خيانة أرض الرمان المعلوم
-وعلى هذا سأذابحه-
والثالثة؛
أنّ النُّغْلَ ينامُ على فرس قيوم
-وعلى هذا سأبارحُه-
.. والأدهى أن النُّغْلَ قبيح.(٤١)

ظهرت مريمة زوجة أبي عبد الله الصغير؛ لتكون رمزاً مقدساً في هذا السياق كأنها الأم التي فقدت شعبها وأصبحت هي وموطنها فداء لغرناطة فلم تقبل الخيانة بل جاء صوتها ليحاكم مسببها؛ فأضحى عمرها مسيحاً وماتت في ريعان شبابها، إذ لم يتحمل قلبها سقوط أرض الرمان، والغدر بشعبها وأرضها فدُفنت في موطنها؛ لتكون رمز الفداء بدلالة قولها: "كأنّ صليب المذبوح انطبق على القلب، وصار العمرُ مسيح . " واستدعاء ملمح المسيح عليه السلام في هذا السياق أتى متوافقاً مع هذا الحدث الجلل، يقول دكتور علي عشري زايد: "...وقد أول شعراؤنا المحدثون هذا الملمح من حياة المسيح، فاعتبروا أن كل من يقضي في سبيل فكرة أو مبدأ فإنّ فكرته تعيش من خلال موته كما كان جسد المسيح طعاماً لتلاميذه ودمه شراباً لهم وكما بُعث المسيح من الموت"(٤٢)

فالأكبر دلالة على الوجه الآخر للزغبي، ممن باعوا وعقدوا الصلح مع العدو الإسرائيلي، لأجل سلامتهم مقابل بيع أحلام البسطاء؛ ليضحى الشعب الضحية والفئة التي " تمثل أغلبية أفراد المجتمع العربي، أو السواد الأعظم منه... من دون أن يكون لها موقف مما يجري، فهي تكابد الفقر ومصادرة الحقوق، واستلاب الإرادة" (٤٧)

كما يبدو أنّ القصيدة الحوارية متحاورة مع القارئ باعتماد بنية الحوار الداخلي في النص نفسه، وذلك بخروج النص الشعري من أحادية الصوت التي كانت تسعى به في طريقها إلى انغلاق النص على نفسه إلى التعددية الصوتية (الديالوج)، إذ لا يكتفي ببرد الأنا الساردة وإنما تضم إلى صوتها أصواتاً أخرى، وتأتي اللغة هنا لتمارس نشاطها ممثلة الوعي المجتمعي متخيلة عن رمزيتها وتعبيراتها المجازية.

الخاتمة

مما سبق اتضح أنّ الحوارية من أساليب السرد الروائي التي تنبذ الخطاب المتسلط المعتمد على الصوت الواحد وتسمح بتعددية الأصوات، مما ينتج عنه التفاعل وإنتاج خطابات مختلفة بين شخصياتها المتعايشة والمتحاورة فيما بينها، كما أن الحوار من خصائص اللغة الواقعية وأهم أشكال التفاعل اللفظي، أما الحوارية فتعني التفاعل النصي لتحدث ذلك التزاوج بين الرؤية والإبداع في صياغة النص الأدبي، ومن ثم تحولت هذه التقنية إلى القصيدة الشعرية المعاصرة التي استعان مؤلفها بحيثياتها

بعضهم البعض، ويتساءلون مستكرين ما حدث لهم مع علمهم بالإجابة مسبقاً، فيأتي ردّ أحدهم باتهام مباشر لأبي عبد الله بالضعف والخنوع والعبودية، ثم التهكم والسخرية به:

لم تحمله العائشة، ولم يك من نسل
ملوك الأندلس..

هو ابن عبيد، وابن إمام

- من باع الشعب وعاصمة الملك وتاريخ
الأجداد يكون الخائن.

- يحق لنا أن نهتف بسقوط الجاسوس -
- لقد باع الجامع والحارة والأهل وأحلام
البسطاء..

- لتظل سلامته المجروحة

بهتافات الذلّ وأصوات الغوغاء..

- فليسقط هذا الخائن

ولتغضب كلّ الأشياء (٤٥)

ارتبطت شخصية أبي عبد الله في هذا النص بكلّ الدلالات السلبية بتكرار كلمة (باع)، حيث تمّ البيع في (قمارش وأسود الماء،.. / مقابل حريته الشخصية وقع..) فكانتا شاهدين عليه، تحديداً في (برج قمارش) حيث تمّ الاتفاق على معاهدة التسليم، ويحكي التاريخ أنّ والدته نطقت من إحدى شرفات البرج بمقولتها الشهيرة " أجل، فلتبك كالنساء ملكاً لم تستطع أن تدافع عنه كالرجال" (٤٦) ومن ثمّ توالى بيع الشعب وغرناطة وتاريخه بأكمله. وتأتي المفارقة في سياق هذا النصّ بقول: (وأبي عبد الله الأكبر)

وتحول الخطاب للحوار الديالوجي في جمل شعرية قصيرة مكثفة؛ ليبرز دور الصراع النفسي. أما الصوت الحواري المتعدد فقد اتسم في الديوان بتكثيف الرموز التاريخية وتداخل الضمائر مع بعضها بصورة معقدة، وابتعاد الراوي عن الحوار والسماح للشخصيات الأخرى أن تبوح بمكنوناتها وتمتزج أصواتها المتعددة، والتي تمثل حقيقة رؤية الشاعر وفكره نحو الأحداث، اضمحلت لما سبق أن تفعيل الحوار المباشر بين الشخصيات له دور بارز في كسر رتابة الحوار، وبث عنصر التشويق لدى المتلقي، وتحويل الخطاب الشعري من الإخبار إلى المشاركة الفعلية بين الشخصيات الفاعلة في مجرى الحدث، مما يجعل الحوارات الدائرة مشهدية بصرية مستمدة من تقنيات السينما والمسرح، ولغة الحياة وأوضاع الناس وفق طبقاتهم الاجتماعية.

الهوامش

١. انظر: الدليمي، منصور نعمان نجم: "إشكالية الحوار بين النصّ والعرض في المسرح" الناشر: دار الكندي، اربد الأردن ١٩٩٨، ص ١٨-١٩، القاضي، محمد وآخرون: "معجم السرديات" الناشر: دار محمد علي، تونس ٢٠١٠، ص ١٥٨-١٦١.
٢. فتحي: إبراهيم: "معجم المصطلحات الأدبية" الناشر: دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٠، ص ١٠٩.
٣. انظر: القاضي: (السابق) ص ١٦١.
٤. انظر: فتحي (السابق) ص ١١٠-١١١.

إضافة لتقنيات السرد الحديثة، ليكون له الحرية في صياغة نصه الأدبي ويعبر بوضوح ودقة عن فكرته وذلك باستدعاء شخصيات تاريخية أو خلق أخرى تماثلها، تتبنى آراءه اتفاقاً أو تضاداً، وبذلك أضحت الخطاب الشعري نظاماً معقداً ومزيجاً من التركيب اللفظي والدلالي والتعاليق النصي والبناء السردية.

وجاء نموذج الدراسة لتلك الرؤية السابقة ديوان (الخروج إلى الحمراء) متناصلاً مع المرجع التاريخي، انطلاقاً من تجربة الشاعر (المتوكل طه) لواقعه المعاش بكل سياقاته مما أنتج نصاً شعرياً حكاياً ممثلاً لذلك الوعي التاريخي الواقعي في بناء حدث درامي حواري.

وقد تشكلت الحوارية في الديوان من الصوت الحواري الأحادي والحواري المتعدد، فالمحور الأول أتى مدمجاً بين المونولوجي والديالوجي عند حكي الشخصية المستدعاة مع ذاتها لسرد المواقف التاريخية، مما دلّ أنّ الأحادية الصوتية في الحوار المونولوجي أصيلاً فيها وخلاقاً في نقل التجربة الشعرية، ذلك أنّ الصوت الواحد انعكاس لفكر الشاعر على الوقائع والأحداث ذات المرجعية التاريخية حقيقة، مما يجعل الشخصية المستدعاة تعيش حالة انصهار مع الذات في حوارية النص لتعبر عن الهم الجمعي وتنقل صورة الآخر من خلالها، من جهة أخرى عادة ما يحدث في الحوار الأحادي المونولوجي من قطع للحوار بشكل مفاجئ، وذلك باختراق أصوات جديدة مغايرة لصوت الراوي،

٥. انظر: الأحمد، نهلة فيصل: "التفاعل النصي التناسية النظرية والمنهج" كتاب الرياض، ع ١٠٤، مؤسسة اليمامة الصحفية ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م، ص ١٠٧.
٦. تودروف، ترفتيان: "مخائيل باختين المبدأ الحوارية" ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط ٣، ١٩٩٦م، ص ٩٤، د. الحميري، عبد الواسع، "نظرية الخطاب مقارنة تأسيسية" الناشر: الانتشار العربي، بيروت ٢٠١٥، ص ٥٨.
٧. انظر: بو خاتم : مولاي علي : " مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد ٢٠٠٣/٢٠٠٤" الناشر: اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥ ص ١٨٩م.
٨. تودروف: (السابق) ص ٥٦.
٩. مليكي، إيمان: "الحوارية في الرواية الجزائرية" رسالة ماجستير، جامعة العقيد الحاج -باتنة- ص ٥-٦.
١٠. الحميري: (السابق) ص ٦١.
١١. الكردي، وسيم: "المشاكلية: نحو حوار حوارية من الصوت المفرد إلى الأصوات المتعددة في ضوء النظرية الحوارية وتوظيف السياق الدرامي : الناشر: مؤسسة القطان، ط ٢، ٢٠١٦.
١٢. انظر: القاضي، محمد وآخرون (السابق) ص ١٦٢-١٦٣.
١٣. الحربي، فايزة: "السردي الحكائي في الشعر العربي المعاصر" النادي الأدبي بالرياض، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م. ص ٧١٠.
١٤. انظر: القحطاني: نورة بنت علي : " العتبات في شعر جاسم الصحيح" الناشر: النادي الأدبي بالرياض / المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ١٤٣٨هـ/٢٠١٧م ص ٥٠-٥٥ .
١٥. لقاء مع الشاعر المتوكل طه بعنوان " المتوكل طه: الشعر الذي هو أكبر من نظرياته ومدارسه ومنظريه هو " سينما بالكلمات "اجرى اللقاء: وحيد تاجا/ دنيا الوطن/تاريخ ١٦/١/٢٠١٧م/ الموقع الإلكتروني /pulpit.alwatanvoice.com/
١٦. انظر: د. الأسطة، عادل: مقال بعنوان (الرمز التاريخي في ديوان المتوكل طه "الخروج إلى الحمراء") مؤسسة فلسطين للثقافة، الموقع الإلكتروني <http://www.thaqafa.org>
١٧. انظر: د. حسين عبد الرازق: " الأندلس في الشعر العربي المعاصر" دراسة" الناشر: مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين الشعري، الكويت، ٢٠٠٤م، ص ١٣٢-١٣٣.
١٨. (السابق) ص ١٣٣.
١٩. طه، المتوكل: " الخروج إلى الحمراء/ عن أبي عبد الله الصغير وتسليم غرناطة" ط ٢، الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣م/ص ٤١.
٢٠. عنان، محمد عبد الله: " نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين/ العصر الرابع من كتاب دولة الإسلام في الأندلس" الناشر: مطبعة لجنة التأليف

٤٢. "استدعاء الشخصيات التراثية" الناشر: دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٧م، ص ٨٥.
٤٣. انظر: الحربي: (السابق) ص ٤٤.
٤٤. طه: (الخروج إلى الحمراء) ص ٣٦.
٤٥. نفسه
٤٦. عنان: (السابق) ص ٢٦٧.
٤٧. الحميري: (السابق) ص ٣٢٠.

المراجع

١. الأحمد، نهلة فيصل: "التفاعل النصي التناسية النظرية والمنهج" كتاب الرياض، ع ١٠٤، مؤسسة الإمامة الصحفية ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م.
٢. بو خاتم: مولاي علي: "مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد ٢٠٠٣/٢٠٠٤" الناشر: اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥.
٣. تودروف، تزفتيان: "ميخائيل باختين المبدأ الحواري" ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط٣، ١٩٩٦م.
٤. الحربي، فايزة: "السردي الحكائي في الشعر العربي المعاصر" النادي الأدبي بالرياض، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م
٥. د.حسين، عبدالرزاق: "الأندلس في الشعر العربي المعاصر" دراسة" الناشر: مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين الشعري، الكويت، ٢٠٠٤م.
٦. د. الحميري، عبد الواسع، "نظرية الخطاب مقارنة تأسيسية" الناشر: الانتشار العربي، بيروت ٢٠١٥.

- والترجمة والنشر، ط٣، القاهرة، ص ١٩٦٦-١٣٦٨هـ، ص ٢٤١، ٢٢٧-٢٤٤.
٢١. انظر: الأسطة: (السابق)
٢٢. طه: (السابق) ص ٤٤-٤٥.
٢٣. "المشاكلية" ص ١١٥.
٢٤. عنان: (السابق) ص ٢٨٢.
٢٥. عنان: (السابق) ص ٢٤٢.
٢٦. انظر: عنان، محمد (أبو عبد الله آخر ملوك الأندلس) مجلة الرسالة، ع ٣١، ٦-٢-١٩٣٤م
٢٧. (الخروج إلى الحمراء) ص ١٩.
٢٨. (نفسه) ٢٠-٢١.
٢٩. فتحي: (السابق) ص ٩٢.
٣٠. طه: (الخروج إلى الحمراء) ٨٤
٣١. (السابق) ص ٨٤-٨٥.
٣٢. (السابق) ص ٧٦.
٣٣. (السابق) ص ٦٢.
٣٤. انظر: الأحمد (السابق)، ص ١١٤.
٣٥. نفسه
٣٦. فتحي: (السابق) ص ٩٢. / المرجع يتغير
٣٧. القاضي، وآخرون: (السابق) ص ١٦٢ // طه (السابق) ٤٨
٣٨. (السابق) ص ٥٣
٣٩. (السابق) ص ٥٥-٥٦
٤٠. (السابق) ص، ٢٩-٣٠.
٤١. (السابق) ص ٣٦-٣٧.

٧. الدليمي، منصور نعمان نجم: "إشكالية الحوار بين النصّ والعرض في المسرح" الناشر: دار الكندي، اربد الأردن ١٩٩٨.
٨. "زايد، علي عشري: "استدعاء الشخصيات التراثية" الناشر: دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٧م، ص ٨٥.
٩. طه، المتوكل: "الخروج إلى الحمراء/ عن أبي عبد الله الصغير وتسليم غرناطة" ط، ٢، الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣م.
١٠. عنان، محمد عبد الله: "نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين/ العصر الرابع من كتاب دولة الإسلام في الأندلس" الناشر: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٣، القاهرة، ص ١٩٦٦-١٣٦٨هـ.
١١. عنان، محمد (أبو عبد الله آخر ملوك الأندلس) مجلة الرسالة، ع ٣١، ٦-٢-١٩٣٤م.
١٢. القحطاني: نورة بنت علي: "العتبات في شعر جاسم الصحيح" الناشر: النادي الأدبي بالرياض/ المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ١٤٣٨هـ/٢٠١٧م.
١٣. القاضي، محمد وآخرون : "معجم السرديات" الناشر: دار محمد علي، تونس ٢٠١٠،
١٤. فتحي: إبراهيم: "معجم المصطلحات الأدبية" الناشر: دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ٢٠٠٠
١٥. الكردي، وسيم: "المشاكلية: نحو حوار حوار من الصوت المفرد إلى الأصوات المتعددة في ضوء النظرية الحوارية وتوظيف السياق الدرامي" الناشر: مؤسسة القطان، ط٢، ٢٠١٦.
١٦. مليكي، إيمان: "الحوارية في الرواية الجزائرية" رسالة ماجستير، جامعة العقيد الحاج -باتنة- ٢٠١٢-٢٠١٣م.
- المواقع الإلكترونية:
١٧. لقاء مع الشاعر المتوكل طه بعنوان "المتوكل طه: الشعر الذي هو أكبر من نظرياته ومدارسه ومنظريه هو " سينما بالكلمات " أجرى اللقاء: وحيد تاجا/ دنيا الوطن/تاريخ ١٦/١/٢٠١٧م/ الموقع الإلكتروني/pulpit.alwatanvoice.com/
١٨. د.الأسطة، عادل: مقال بعنوان (الرمز التاريخي في ديوان المتوكل طه "الخروج إلى الحمراء") مؤسسة فلسطين للثقافة، الموقع الإلكتروني <http://www.thaqafa.org>

Dialogism of poetic text in poetry volume of Mutawakkil Taha (Get out to Alhamra) Faiza Ahmad Alharbi

Faizah Ahmed Alharbi
Associate Professor at the University of Jeddah

Abstract. Dialogism is a creative text that interacts with ideological and social discourses, withdrawing from narrative of poetry, in order to bring pairing between vision and creativity in formulation of poetic text, a term associated with works of Russian theorist (Bakhtin) about language, consciousness and speech. In this context, poetry volume of Palestinian poet (Al-Mutawakkil Taha), entitled (Get out to Alhamra), represents multi-voices dialogical verse, in which it is not enough to poet to narrates only, but also includes multiple voices to present differing points of view. He narrated about "Abu Abdullah al-Sagheer and handing over Granada"to give a kind of paradox between narrative and story time ; to witness a similar time between the fall of Andalusia and events of Palestine at the level of places , events and vocabularies. The study addresses the following topics: (the concept of dialogue and dialogism - title - monophonic dialogical voice – multi-dialogical voice)

The research concluded that the phonetic pluralism in the structure of poetic discourse of volume , consisting of mono or multi-voice, represented the consciousness of the poet Al-Mutawakkil Taha in all his contexts , textually interacting with historical facts similar to his age despite varying time; which produced a poetic narrative text out of that awareness..

Keywords: (dialogism - Mutawakkil Taha - exit to Alhamra– multi-voices - self-dialogue - Granada - Abu Abdullah Alsagheer)