

# جماليات الحوار في شعر تميم البرغوثي ديوان في القدس نموذجاً

الباحث

نائل درويش سليمان المصري\*

---

\* باحث دكتوراه في كلية الآداب تخصص اللغة العربية - النقد الأدبي جامعة محمد الخامس - الرباط - المملكة المغربية.

## الملخص:

هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن جماليات ظاهرة الحوار في شعر الشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي، وتطمح إلى محاولة رصد مضامين الحوار، والخروج بنظرة شاملة تحدد مدى توظيف الحوار بأنواعه كافة في شعر البرغوثي.

تضمن البحث (جماليات الحوار في شعر تميم البرغوثي - ديوان في القدس نموذجًا) محورين اثنين، يسبقهما تمهيد، إذ عرض التمهيد تعريفًا بالحوار لغة واصطلاحًا، ثم كشف عن أنواع الحوار ووظائفه، ثم المحور الأول الذي تحدث عن كيفية توظيف أنواع الحوار الخارجي (الدايالوج) بنوعيه المباشر وغير المباشر، ثم المحور الثاني الذي يختص بالحوار الداخلي (المونولوج)، بنماذج من شعره، وإسقاطها على أنواع الحوار، ثم عرض كيفية تعاضد الحوار مع الصورة الشعرية في شعر تميم البرغوثي، ثم ختم بالنتائج والتوصيات.

مثل الحوار في شعر الشاعر الفلسطيني المعاصر تميم البرغوثي ذائع الصيت جانبًا مهمًا ومحورًا يستحق الدراسة، إذ خلصت الدراسة إلى أن ديوان (في القدس) لتميم البرغوثي اتسم في مواضع عديدة بالروح الدرامية بسبب تنوع الحوار، وقد استخدمها الشاعر للتعبير عما يدور في خلجات نفسه على أسنة الشخصيات التي وظفها في حوارياته، فأحسن الشاعر توظيفها واستثمارها للخروج من النمطية الشعرية؛ وهو ما ساعده في الخروج بواقع شعري متميز على صعيد توظيف الدراما في الشعر.

**الكلمات المفتاحية:** تميم البرغوثي، في القدس، الحوار الداخلي، الحوار الخارجي، الدراما، الحوار.

## Abstract:

This study aims to reveal the aesthetics of the phenomenon of dialogue in the poetry of the Palestinian poet Tamim Barghouti, and we try to monitor the contents and come up with a comprehensive view that determines the extent to which dialogue of all kinds is used in the Barghouti's poetry.

The research includes two sections, preceded by a preamble, which provided the definition of dialogue linguistically and terminologically, and then revealed the types and functions of dialogue. The first section talked about how to use the types of external dialogue, direct and indirect, while the second section deals with internal dialogue (monologue), with models of Barghouti's poetry, and apply them on the types of dialogue, and then show how the dialogue combined with the poetic image in his poetry, finally, we concluded with the findings and recommendations.

The dialogue in the poetry of the famous Palestinian poet Tamim Barghouti, a well-known and important aspect worthy of study, the study concluded that Diwan Fi AlQuds (in Jerusalem) was characterized in many places by dramatic spirit because of the diversity of dialogues, the poet used them to express what is going on in his mind at the tongues of the characters he employed in his dialogues, the poet did a good job when he employed and invested them to get out of the poetic stereotypes; This helped him come up with a distinct poetic reality in terms of the use of drama in poetry.

**Keywords:** Tamim Alarghouti, Fi Al-Quds, internal dialogue, external dialogue, drama and dialogue.

## التمهيد:

عني الباحثون والنقاد -سواء أكانوا عربًا أم غربيين- بالدراسات النقدية من جوانب العمل الأدبي كافة، بصرف النظر عما إذا كان هذا العمل الأدبي شعرًا أم نثرًا؛ فتطرقوا إلى عوالم هذه الأعمال الداخلية، ولأن العمل الأدبي رافدًا من روافد الثقافة ينهل منه النقاد والمتلقون في آن واحد؛ كان لزامًا على النقاد الولوج إلى هذه النصوص، وسبر أغوارها، واستكناه ملامح هذه النصوص، بما يفتح قراءات جديدة على هذه النصوص، وكذلك بما يجعل المتلقي شريكًا رئيسًا في حياكتها عبر فهمه وقراءاته المختلفة، وكان من ضمن هذه القراءات الجديدة الاهتمام بأسلوب الحوار داخل النصوص الأدبية كافة، والشعرية على وجه الخصوص، فمن خلال أسلوب الحوار يستطيع المتلقي أن يخوض غمار عمق الدراما الشعرية.

إن محاولات رصد أسلوب الحوار وجمالياته في الشعر أمر لا يخلو من الصعوبة؛ وذلك لسعة النتائج الشعري، وخاصة الشعر الفلسطيني موضوع الدراسة؛ ما أدى إلى اتساع ذلك الحوار، وفي هذا البحث يرصد الباحث جماليات الحوار في شعر تميم البرغوثي، متخذًا ديوانه (في القدس) نموذجًا، لأن المجال لا يتسع لذكر أكثر من ذلك.

ولأن البحث يبحث في جماليات الحوار، فإنه يتعين قبل الولوج إلى الحوار وتعريفه تعريف الجمال والجمال الفني بشكل مختصر؛ فقد جاء في المعجم الأدبي تعريف الجمال لغة واصطلاحًا؛ فقد أورد تعريفه اللغوي على أنه "حُسن، ملاحه، وسامة، بهاء، حالة ما هو جميل"، أما اصطلاحًا فهو "ما يثير فينا إحساسًا بالانتظام والتناغم والكمال (عبد النور، 1984: 85)، وقد قال المعجم عن الجمال الفني: "من المعروف أن الجمال لا يمثل الطبيعة تمامًا وكنيًا، لأن الفنان يأخذ من المادة التي تعرضها أمامه الملامح المميزة، ويزيد على الشيء الذي يعنيه ما يوحيه إليه مزاجه، فهو إذا يؤول الطبيعة من خلال شخصيته الإنسانية، ومن هنا يعتبر الفن في ترجمته الواقع الخارجي نوعًا من التجسيد، ومن هنا قال بعضهم إن الجمال هو أصلًا النجاح في التأويل الإنساني للطبيعة، فإذا نجح هذا التأويل بالكلام تجلى في الأثر الجمال الفني، فالجمال الفني هو غير الجمال المحسوس الذي يحسه البشر كافة في الطبيعة (عبد النور، 1984: 85).

## تعريف الحوار:

### أولاً: الحوار لغة:

جاء في معجم العين: حور: الرجوع إلى الشيء وعنه، والمحاورة: مراجعته الكلام، حاورت فلاناً في المنطق، وأحرت إليه جواباً، وما أحرار بكلمة، والاسم: حوير، تقول: سمعت حويرهما وحوارهما، والمحورة من المحاورة، كالمشورة من المشاورة، وهي مفعلة (الفراهيدي، 2003: 370).

وجاء في معجم مقاييس اللغة أن الحوار هو الرجوع عن الشيء وإلى الشيء (ابن فارس، 1979: 287)، وقيل في تاج العروس: حاورته أي راجعته الكلام، وهو المجاوبة ومراجعة النطق والكلام في المخاطبة (الزبيدي، 1972: 101).

وجاء "حواره محاوره، وحاورا: جاوبه وجادله، وفي التنزيل العزيز (قال له صاحبه وهو يحاوره)، تحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم، وتجادلوا، وفي التنزيل: "والله يسمع تحاوركما" (مجمع اللغة العربية: 2012).

### الحوار اصطلاحاً:

إن الارتباط الذهني لكلمة حوار يوحي بأنه حديث متبادل يكون طرفاه اثنين على الأقل، ويكون في موضوع مخصص أو عدة موضوعات، هذا التعريف بالعموم، أما النقاد فعرفوه بما يتصل بالآداب؛ فقد أورد عبد الملك مرتاض أن الحوار هو اللغة المعترضة التي تقع وسطاً بين المناجاة، واللغة السردية، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية، أو بين شخصيات أخرى داخل العمل الروائي (مرتاض، 1998: 116)، والحوار الفني حديث بين شخصين أو أكثر تضمه وحدة في الموضوع والأسلوب، وله طابع عام، وهذه عناصر لا تتوافر -إلا نادراً- في الحوار المألوف في الحياة اليومية (الحاني: 39).

كما نجد مفهوماً آخر للحوار أكثر دقة وشمولاً، وهو أن الحوار عرض -درامي الطابع- للتبادل الشفاهي يتضمن شخصين أو أكثر، وفي الحوار تقدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي، كما يمكن أن ترد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات (برنس، 2003: 45).

ويضع متخصصون صفات للحوار الجيد في العمل الفني بأنه يقدم ما لا يوجد؛ فيكون مسليًا حيث الحديث اليومي ممل، مقتصدًا رغم أن الحديث أغلبه مضيعة للوقت، واضحًا لا غموض فيه، مقتصدًا فيه بعيدا عن الإسهاب والإطالة، موجبين على الكاتب أن يكون على قدر من اليقظة لشخصياته، حتى لا يسمح لها أن تنطق بكلمة لا يكون لها دور إيجابي في المشاهد الدرامية، وألا يكون المؤلف أكثر من مجرد ناقل وسيط بين الشخصيات والمتلقين، فلا يقدم أفكاره ومشاعره كمؤلف، أي أن الحوار لا بد أن يكون موضوعيًا نابغًا من خلال أبعاد الشخصيات التي رسمها الكاتب من البداية، وإلا أصبحت الشخصيات مجرد بوق يردد آراء الكاتب وأفكاره (النادي، 1987: 30-31)، إن الحوار إذاً يقوم على عدة أركان، وهذه الأركان هي: المتحاوران أو المتحاورون، وهما طرفا الحوار، ومادة الحوار، أو الحوار المحكي (الكلام)، بالإضافة إلى عصري الزمان والمكان، فلا يُتخيل حوار قائم بدون زمان ومكان، فإذا فقد الحوار أحد هذه الأركان فإنه يؤثر في بناء الحوار نفسه، وعندها لا يُعد الحوار حوارًا.

ولا يقتصر توظيف الحوار على الرواية أو القصص، وإنما يمكن توظيفه في الشعر؛ فيرى بعض النقاد أن وجود الحوار في القصيدة لا يمكن أن يعطينا عملاً قصصيًا إذا لم يقترن بحادثة معينة، ولذلك نجد من القصائد ما يعتمد اعتمادًا كليًا على الحوار (خضير، 2017: 4)، وإن أركان الحوار السابقة الذكر بعمومها تتسحب على الشعر كذلك، فلا يختص الشعر بعناصر منفردة عن غيره من الحوارات في أي جنس أدبي، إن في القصة أو المسرح أو الرواية.

#### أنواع الحوار الدرامي:

يمكن تقسيم الحوار إلى نوعين عامين، وهما: الحوار الخارجي، والحوار الداخلي، ويقسم كل منهما إلى: مباشر وغير مباشر، وسندرس هذين النوعين بإفراد لكل نوع محور خاص به، ينفرد بتطبيقات مباشرة لنماذج شعرية من ديوان (في القدس) للشاعر تميم البرغوثي.

#### المحور الأول: الحوار الخارجي "الدايالوج":

هو الحوار الذي يجمع بين شخصيتين أو أكثر، وهو حوار تتناول فيه شخصيتان أو أكثر موضوعًا ما، وهو أكثر انتشارًا في الأعمال الأدبية، ويُستعمل للكشف عن الملامح الفكرية للشخصية داخل العمل الأدبي، وفيه تقدم الشخصية نفسها بموضوعية معبرة بصدق عن أفكارها ومشاعرها ومواقفها من غير تدخل الراوي (عزيزي، 2016: 15)، فالحوار العادي - ببساطة

- صوتان لشخصين مختلفين يشتركان معاً في مشهد واحد، يتبين من خلال حديثهما أبعاد هذه المواقف. (إسماعيل، 294)

وينقسم الحوار الخارجي إلى قسمين اثنين، وهما:

أ- الحوار المباشر: وهو حوار يتصف بالواقعية والمباشرة، وللشخصية في هذا الأسلوب صيغة خاصة، إذ تستعمل ضمير المتكلم (أنا) للتعبير عن ذاتها، فضلاً عن استخدام صيغة المضارع للدلالة على كلام الشخصية في حاضر وقتها، فالكلام مخاطبة أو حواراً لا يمكن أن يكون إلا في زمن حاضر يستوجب صيغة المضارع له، وهو يدل على أن المتكلم ينطق بصوته (مرعي، 2007؛ 23)، فهو يدور بين الشخصيات على نحو مباشر، إذ يوجه المتكلم كلامه مباشرة إلى متلق مباشر، ويتبادلان الكلام فيما بينهما، ويكون حواراً مع الصاحب والصديق، وربما مع الجمادات، مثل: الطبيعية أو الأطلال أو الديار أو المقدرات أو غيرها.

ب- الحوار غير المباشر: هو حوار منقول، إذ يبني الشاعر وظيفة نقل الصوت المحاور بطريقته الفنية (مرعي، 2007؛ 23)، وهذا يعني أنه في الحوار غير المباشر يتم استدعاء حوار جرى في الماضي محافظاً على حرفيته وصيغته الزمنية.

إن نظرة في ديوان (في القدس) للشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي تظهر أن شعره يحقق حواراً في نسق تعبيرية يتضمن أكثر من صوت وأكثر من شخصية، تشكل في أحيين كثيرة أنساقاً شعرية جديدة قائمة على هيكله درامية تشكل مزيجاً بين السرد والحوار، إذ إن تميم وظف الحوار الخارجي بنوعيه في ديوانه (في القدس)، وذلك على النحو التالي:

أولاً: الحوار المباشر:

يشكل الحوار الخارجي المباشر جانباً مهماً من جوانب شعر تميم كما جاء في ديوان (في القدس)، وعليه اعتمد الشاعر في أغلب حوارياته، إذ جاء في قصيدة (في القدس) -التي تُعد من أكثر قصائد تميم البرغوثي توظيفاً للحوار بأنواعه كافة- توظيفه للحوار المباشر كما في النموذج التالي: (البرغوثي، 8-9)

يا كاتبَ التاريخ مهلاً،  
فالمدينةُ دهرها دهران  
دهر أجنبي مطمئنٌ لا يغيرُ خطوهَ وكأنَّه يمشي خلالَ النومِ  
وهناك دهرٌ، كامنٌ مثلنمَّ يمشي بلا صوتٍ حذارِ القومِ، والقدس تعرف نفسها  
فاسأل هناك الخلق يدُلكَ الجميعُ  
فكلُّ شيءٍ في المدينة  
ذو لسانٍ، حينَ تسألُهُ، يُبينُ  
في القدس يزدادُ الهلالُ نقوساً مثلَ الجنينِ  
حدباً على أشباهه فوقَ القبابِ  
تطوّرتُ ما بيّنهم عبْرَ السنينِ علاقةً الأبِ بالبنينِ

يجري الشاعر في هذا المقطع حواراً مع التاريخ، التاريخ الذي لا يتوقف عن تسجيل الحوادث، مفتحاً المقطع بأداة النداء (يا) التي لها علاقة وطيدة بالحوار؛ إذ إن أسلوب النداء "قائم على تنبيه المخاطب وطلب مباشر من المقابل، واتخاذُه بُعداً مكانياً يتمثل في مخاطبة القريب والبعيد" (خضير، 2017: 6)، واستخدامه للأداة (يا) التي تستخدم للقريب والبعيد حساً ومعنى دون غيرها من أدوات النداء الأخرى فيه عتاب للتاريخ بإغفال حوادث ماضية وحقائق واضحة، وفيه خشية على المستقبل يدعمه قوله (مهلاً)، إذ يوحي المعنى المعجمي لهذه اللفظة بمعنى اسم فعل أمر بمعنى تمهل أو رويداً، أو تمهل برفق، وأسلوب النداء في الحوار مع (كاتب التاريخ) معطوفة بكلمة (مهلاً) فيه طلب قبل أن يمضي (كاتب التاريخ) في كتابته يوحي على التنبيه، وهو بذلك يشكل لب الحوار؛ ففيه طلب وإجابة لهذا الطلب أو رفض له.

إن هذا الأسلوب - أسلوب النداء - (يا كاتب التاريخ مهلاً) يرتبط ذهنياً بالسرعة على التنبيه، فهو يريد أن يحاوره ويلتفت إليه في وقت قصير، ثم يصف الشاعر لكاتب التاريخ في حوار تتشابه فيه الأصوات بين الشاعر وبين المقدسيين، فقد جاء في المقطع:

فاسأل هناك الخلق يدُلكَ الجميعُ  
فكلُّ شيءٍ في المدينة  
ذو لسانٍ، حينَ تسألُهُ، يُبينُ



إن هذه الأصوات الحوارية التي تبحر في النص مشكلة إيقاعية عالية، بأصوات كثيرة صاحبة، يتداخل فيها صوت الشاعر نفسه، وصوت المقدسيين، وصوت (كاتب التاريخ)، وصوت الجمادات التي حين يسألها السائل تبين، فتتداخل هذه الأصوات جميعها، لتشكل لوحة حوارية، شكلها الشاعر ليقنع المتلقي بحقيقة المدينة المقدسة، وقد وظف الشاعر أفعالاً مضارعة دلالة على ديمومة الحوار الذي يدل على أصالة المدينة المقدسة وأحقية الفلسطيني بها، وإن هذه الأفعال كذلك تدل على ديمومة الصراع بين الفلسطيني وأعدائه، وأن هذا الصراع لن ينتهي إلا بضرية قاضية ينفذها أحد طرفي الصراع، مع إيمان الشاعر العميق بانتصار الحق الفلسطيني، فكان هذا الحوار دليلاً على محاولات تزوير التاريخ وتزييفه، ولكن كل هذه المحاولات ستفشل.

إن أداة النداء بالاشترك مع الأفعال المضارعة في المقطع تعطي حيوية ومباشرة للحوار، فصبغت على الحوار بُعداً مباشراً للفت انتباه الطرف الآخر في الحوار، وكذلك للفت انتباه السامع من غير أطراف الحوار، إذ إن هذه الصيغة تجذب انتباه السامع، بالإضافة إلى المستمع والمتلقي.

تعددت طرائق صياغة الحوار الشعري في شعر تميم البرغوثي، فيبرز الحوار من خلال استدعاء أحداث تاريخية بحوار درامي مباشر، فيقول في قصيدة الحمامة والعنكبوت: (البرغوثي،

53)

تقول الحمامة للعنكبوت:

أخيّ تذكرتني أم نسيت؟؟

عشيّة ضاقت عليّ السماء

فقلت على الرحب في الغار بيتي

وفي الغار شيخان

لا تعلمين حميتنهما يومها أم حميت

جنينان إن ينجوا يصبحا أمةً

ذات شملٍ جميعٍ شتيت

وقوم أتوا يطلبونهما

تقف الريح عنهم من الجبروت  
قلبت عيني في القوم ما بين وجه مقيت  
ووجه مقيت

في الحوار السابق تصور لنا الشاعر مشهداً مستوحى من السيرة النبوية في تناص ديني واضح يوظفه الشاعر خدمة للحوار القائم، إذ يوظف الشاعر بمقدرته الفنية والشعرية مشهداً تاريخياً معروفاً من السيرة النبوية في حوار بين الحمامة والعنكبوت، يبدأ باستفهام من الحمامة للعنكبوت، وفيه شيء من الاسترجاع بقولها "تذكرتني"، وفيه دعوة للاسترجاع.

إن توظيف الحيوانات في هذا الحوار الدرامي في حواريات البرغوثي ذات طابع تعليمي توعوي، إذ تدور خلفيتها المعنوية بعيدة المقصد، فيرمز بالحمامة للاجئ الفلسطيني، وبالعنكبوت للعرب، فتطلب الحمامة الحماية من العنكبوت الضعيف أصلاً، فوظف العنكبوت ليكون رمزاً للضعف الذي يسبق القوة، أو السكون قبل أن تهب العاصفة، وفيه دلالة على أن الوضع القائم لن يبقى على حاله، فهو يشير إلى حالة مستقبلية من الثوران الذي سيقوم مع أول صرخة مدوية للفلسطيني، وقد اتجه الشاعر إلى التكتيف والاختزال، والإلحاح في استخدام الأفعال الحوارية: (تقول، فقلت)، وأيضاً استخدام بعض الألفاظ المساعدة في الحوارية المباشرة، وهو أسلوب الخطاب (أخي)، وهو أسلوب نداء، وكذلك الاستفهام المباشر الذي يتطلب إجابة مباشرة لا تحتل التأجيل من خلال عنصري السؤال والإجابة في حوارية ثنائية يؤديها ممثل واحد، ألا وهو الشاعر تميم البرغوثي نفسه، والتركيز على الأفعال المضارعة التي كثفها الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية، فقد وظف تميم هذا الحوار المباشر للدلالة على حال الفلسطيني وضعفه في مواجهة الاحتلال الإسرائيلي؛ في تشبيه واضح بين حال فلسطين وحال الدعوة الإسلامية، وفيه رجاء أن تتشابه النهايات.

يستدعي الشاعر أصواتاً أنثوية في حوار مشترك، محاولاً استنطاقها، وذلك كما جاء في قصيدة القهوة (البرغوثي، 63)، فيقول في مطلعها:

صبي لعمك يا نوار القهوة  
لا تستحي من عمك التاريخ  
قد زارنا من قبل

كنت صغيرة

لا تذكرين

لا تسرقي أقلامه

لا تهزئي من شكله

هو هكذا

نرى في القصيدة أن الشاعر ينقل حوارًا صامتًا بين المتكلم وامرأة ما بحضور العم "التاريخ"، فاستطاع الشاعر أن يكشف جانب الغموض الحوارية بين المتكلم والمخاطبة بحضور العم (التاريخ)، مشيرًا إليه عن طريق الاسترجاعات التي وظفها الشاعر في المقطع السابق، وكأن هذا المقطع هو مكمل لمقطع سابق في قصيدة (في القدس)، فيعود الشاعر لمعاقبة التاريخ، ولكن ليس بالحوار معه أو مع كاتبه، ولكنه هنا وظف فتاة ليحكي لها ما فعله التاريخ، مجسدًا التاريخ في شخصية رجل وهو (عم الفتاة)، فيوحي الشاعر إلى معاناة (شعبه) مع التاريخ بعبارة عندما قال (لا تستحي من عمك التاريخ)، أي أن أفعاله تدعو إلى الخجل.

يعطي الشاعرُ التاريخَ ما يمكن تسميته فرصة جديدة لتصحيح المسار، وإثبات الحقوق لأصحابها، فهو رغم ذلك يوصي الفتاة من خلال الحوار بقوله:

لا تسرقي أقلامه

لا تهزئي من شكله

هو هكذا

فالشاعر هنا يوجه الفتاة بإعطاء التاريخ فرصة جديدة رغم شكل التاريخ القبيح بما يمثله من انحياز ضد حقوق الشعب الفلسطيني، ولكن في نهاية المقطع يدعو الشاعر إلى عدم التفاؤل كثيرًا على عم الفتاة (التاريخ)، وذلك عندما قال (هو هكذا)، أي علينا أن نقبل به على حاله.

إن الشاعر في المقطع السابق يستخدم الفتاة وعمها لتوجيه رسائل لأعداء الشعب الفلسطيني، وقد وظف الحوار بطريقة جمالية فيه تحذير من تزوير التاريخ والحقائق لصالح الأعداء.

ثانيا: الحوار غير المباشر:

لجأ الشاعر تميم البرغوثي إلى الحوار غير المباشر في حوارياته في ديوان (في القدس)، ولكنه لم يكن اعتماداً كبيراً كما اعتماده على الحوار المباشر، ولكننا لا نعدم وجوده، فقد جاء في عدة نماذج نذكر منها قوله في قصيدة أمر طبيعي، فجاء فيها (البرغوثي، 61):

يَا أُمَّتِي يَا ظَنِيَّةَ فِي الْغَارِ تَسْأَلْنِي وَتُلْحِفُ: "هَلْ سَأُنْجُو؟"  
قُلْتُ: "أَنْتِ سَأَلْتِي مِنْ أَلْفِ عَامٍ. إِنَّ فِي هَذَا جَوَاباً عَنْ سُؤْلِكَ"  
يَا أُمَّتِي أَدْرِي بَأَنَّ الْمَرْءَ قَدْ يَخْشَى الْمَهَالِكُ  
لَكِنْ أَذْكَرْكُمْ فَقَطُّ فَتَذَكَّرُوا  
قَدْ كَانَ هَذَا كُلُّهُ مِنْ قَبْلُ وَاجْتَرْنَا بِهِ  
لَا شَيْءَ مِنْ هَذَا يُخِيفُ، وَلَا مُفَاجَأَةً هُنَالِكَ  
يَا أُمَّتِي أَرْتَبِكِي قَلِيلاً، إِنَّهُ أَمْرٌ طَبِيعِيٌّ،  
وَقَوْمِي،  
إِنَّهُ أَمْرٌ طَبِيعِيٌّ كَذَلِكَ

يقوم هذا المقطع على الحوار الخارجي غير المباشر المؤسس لتعدد الأصوات عن طريق الاسترجاعات التي يوظفها الشاعر في حواريته، إذ إن قصيدة أمر طبيعي قائمة بكليتها على الحوار، ولكن هذا المقطع الذي يرمز فيه للأمة بالطبي المختبئ في غار، قائم على حوار بين شخصيتين، ويتجلى الاسترجاع في قول الشاعر:

قلت:

أنت سألتني من ألف عام

فهو استرجاع خارجي، يربط فيه الشاعر الماضي بالحاضر، فما زالت الظبية تتحدث وتقاوم، فهو جواب عن سؤالها عما إذا كانت ستنجو أم لا، وأيضا يتجلى الاسترجاع في قوله:

لكن أذكركم فقط فتذكروا

قد كان هذا كله من قبل واجترينا به

يكشف الحوار عما يدور في خلجات الشاعر من رغبته في صحوة الأمة، فهي المختبئة منذ ألف عام، يحثها على النهوض، حتى لو أصابها بعض الكدر، ولكنه الذي يسبق قوة عارمة، فالشاعر يطرح رؤيته في حال الأمة، وأن الأمور لن تبقى على حالها إذا نهضت، فيتوقع لها مستقبلاً قوياً تكون فيه في صدارة الأمم.

إن أداة النداء والمنادى (يا أمّتي) التي تكررت غير مرة في المقطوعة الشعرية، والأفعال الحوارية (تسألني، قلت) وبعض العبارات المساعدة في الحوار، مثل: (إن في هذا جواباً)، كلها أعطت للنص قوة درامية، فاتجه الشاعر في هذا النص إلى التكتيف والاختزال، فصار الحوار نسيجاً مهماً من محاور القصيدة لا يمكن الاستغناء عنه، فنجد في الحوار صراعاً بين إرادتين، تحاول كل منهما استثارة الأخرى وإقناعها بها، بين بقاء الظبية التي هي الأمة على حالها بسباتها وخوفها ووجلها، وبين نهوضها وتقدمها لتكون في صدارة الأمم.

يضخ الشاعر تيميم البرغوثي في شعره من خلال الحوار آلافاً من الأصوات، الذين يصعب حصر عددهم في حوارية متعددة الأصوات، وذلك كما جاء في قصيدة أمير المؤمنين:

(البرغوثي، 77)

امتدت يدٌ من ورائي  
تعدت أربعة عشر قرناً،  
ربنت على كنفِي:  
لا تخف، لست وحدك، ما دُنا معك فلن تنقطع  
والنفتُ فإذا بهم جميعاً هنا  
سكانُ الكُنْبِ  
أئمةٌ وحداةٌ وشعراء  
كيميائيونَ وأطبَّاءُ ومَنجَمونَ  
وخيلٌ تملأُ البيتَ وتفيضُ على الشارع  
وتخوضُ عدَّةَ أميالٍ في البحر

يلتقي هذا النص المكثف في كثير مما يطرح مع ما يذهب إليه النقاد في جماليات المتوقع واللامتوقع من حيث كونه يؤكد أهمية الحصول على المعنى بعد جهد وتفكير؛ فيختزن

هذا المقطع بين جنباته آلاف الأصوات التي لا حصر لها، وذلك في سلسلة الاستدعاءات التاريخية، التي دأب الشاعر على انتهاجها في المقاطع السابقة، ولكنه على غير المرات السابقة؛ فإنه هنا يلقي طمأنينة من التاريخ الذي دأب على عتابه، ولم يخفِ عدم الوثوق به، بل والتواطؤ مع الأعداء.

يختزن الحوار في طياته على درامية عالية، وذلك عبر استدعاء الشاعر لمن وصفهم بسكان الكتب، فهم: أئمة وخذاة وشعراء وكيميائيون وأطباء ومنجمون، فتتداخل الأصوات بين هؤلاء جميعهم، في مشهد صاخب، ومما يتصل بالحوار الدرامي هو توظيف الحيوانات (الخيال) في حوارياته، حتى إنه يدمجها في المشهد الحوارية؛ ما يعطي مزيداً من الصخب، فتدور خلفيتها المعنوية بعيدة المقصد ترمز لرحلة البحث عن الذات -الذات هنا هو الشعب الفلسطيني الباحث عن حقوقه، فتكثيف الأصوات في الحوار يسهم في إثراء الحوار بعناصر درامية لم تكن مألوفة في مشاهد سابقة، ويؤكد انعتاق الشاعر من أثر الذاتية وتفاعله مع قضايا شعبه.

يلجأ تميم البرغوثي في بعض قصائده إلى الأفعال الحوارية القائمة على الفعل المبني للمجهول، أو على الأفعال المبهمّة، وذلك كما جاء في قصيدة غزل، فقال في بعضها: (البرغوثي، 121)

ولولا الشعر من عرب أحبوا  
إذن خلق الحمام بدون شذو  
يقولون انو أن تنسى هواها  
وهل ينسى ابن آدم حين ينوي  
وقيل تقوّ يا هذا بصبر  
وإن الصبر يضعف لا يقوي  
وقيل تروّ في أمر تتله  
ومن لي ثمّ من بالتروي؟

في هذا المقطع نجد الحوار غير المباشر (الدايالوج) واضحاً، وذلك من خلال الأفعال الحوارية (يقولون، قيل، قيل)، ثم بالاستفهام الواضح في نهاية المقطع، ولكن يختلف الحوار هذه المرة عن غيره أنه اعتمد على المبني للمجهول، حتى إنه في الفعل المبني للمعلوم جاء بإبهام دون ذكر الفاعل، فقد تركها على عمومها دون تخصيص، وكأنه ينقل كلاماً يشاع.

استهل الشاعر القصيدة بالحديث عن نفسه، ويعبر شوقه لزيارة بيت الله الحرام وقبر النبي صلى الله عليه وسلم، فيقول إنه كلما أراد أن يهون عن نفسه شوقها ازداد، فيظهر الشاعر أنه يسمع كلاماً عن إهمال الشوق، ولكنه لا يعيره أي أهمية، دل على ذلك استخدامه "يقولون"، فهو لا يدري من هم الذين يقولون ولا يهتم بهم ولا بأمرهم، وهو أيضاً لم يسع كى يعرف من هم، ثم يستخدم الفعل المبني للمجهول (قيل) في حوارياته، وهي عبارة عن نصائح بالصبر والتروي، ولكنه لا يجدها مجدية في مثل حالته هذه، فاستخدم الشاعر للأفعال المبنية للمجهول والأفعال المبهمّة أصحابها، فهو ينقل حواريات داخل مجتمعه، وما يدور بين الناس بالعموم فيما يخص الشوق والحنين، فتتداخل الأصوات وتكثر، ولا يُعرف من أين تأتي، فعلى كثرة ما قيل في هذا المقطع، وعلى كثرة الأصوات المتداخلة فإنها لم تؤثر في الشاعر قيد أنملة، وإن الاستفهام في نهاية المقطع استفهام استنكاري، فهو بذلك يرد على المجتمع وينكر قوله بالكليّة.

إن طرفي الحوار في هذه المقطوعة هو الشاعر وطرف غير معروف، أو لعله يرمز باستخدامه الفعل المبني للمجهول والأفعال المساعدة إلى المجتمع، فكأن الشاعر يريد أن يثبت عدم صحة أفكار المجتمع وعدم جديته في التعامل مع قضايا الشوق والحنين، حتى لو كان الشوق إلى النبي صلى الله عليه وسلم، فيدل هذا المقطع على التحول الحاصل في أحاسيس الشاعر ومشاعره رغم كل ما يقال عن الصبر على المحبوب بالعموم، فكلما حاول أن يتقوى على شوقه تأجج البُعد، وهنا يتوافق التغيير الحاصل مع ما حصل من تغييرات على المستوى اللغوي للنص، وتغير في نمط الحوار الذي يختلف عن الحواريات الأخرى باستخدامه صيغ المبني للمجهول، أو الصيغ العامة التي لا تظهر أصحابها.

### المحور الثاني: الحوار الداخلي "المونولوج":

هو عكس الحوار الخارجي، فلا يكون بين طرفين حقيقيين، وإنما هو حديث النفس لذاتها جزاء موقف ما، استرجاع لذكريات ماضية، فالحوار الداخلي "حديث النفس للنفس بعيداً عن أسماع الآخرين، فالمونولوج نوع أدبي شامل لكل ما تنطقه الشخصية" (عزيري، 2016، 17)، فالحوار الداخلي بمثابة كاشف لمكونات النفس الداخلية، فالحوار الداخلي أحادي الإرسال تعبر فيها شخصية واحدة عن حركة وعيها الداخلي، في حضور متلق، واحد، متعدد، حقيقي أو وهمي، صامت غير مشارك في الإجابة" (مرعي، 2007: 23).

إن عبارة "الحوار الداخلي" هي ذاتها عبارة اصطلاحية مستعارة بلا شك من ميدان الفن الروائي كذلك، وخاصة من ميدان الأدب المسرحي، ففي الحوار الداخلي يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يبرز على السطح من أن لآخر، وهذا الصوت الداخلي إذ يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير إنما يضيف بُعدًا جديدًا من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى، أما البعد الآخر فيتمثل في لفتنا إلى صوت آخر مقابل، قد يكون الغرض منه إغراؤنا بما يقول هذا الصوت، وقد يكون العكس، أي تعميق شعورنا بالفكرة الظاهرة وإقناعنا بها، وبهذا تتحقق الغاية الدرامية (إسماعيل، 294).

إن الحوار الداخلي "المونولوج" له دور كبير في كشف مكونات النفس الداخلية، واستكناه الأفكار الداخلية التي تدور في كنه الشاعر، وقد وظف تميم البرغوثي المونولوج في شعره، ولكن توظيفه له بنسبة أقل الحوار الخارجي "الدايالوج"، ويبرز المونولوج عنده في قصيدة (في القدس)، فقال في مطلعها (البرغوثي، 7):

مَرَرْنَا عَلَى دَارِ الْحَبِيبِ فَرَدْنَا  
عَنِ الدَّارِ قَانُونَ الأَعَادِي وَسُورُهَا  
فَقُلْتُ لِنَفْسِي رُبَّمَا هِيَ نِعْمَةٌ  
فَمَاذَا تَرَى فِي الْقُدْسِ حِينَ تَرُورُهَا  
تَرَى كُلَّ مَا لَا تَسْتَطِيعُ احْتِمَالُهُ  
إِذَا مَا بَدَتْ مِنْ جَانِبِ الدَّرْبِ دُورُهَا  
وَمَا كُلُّ نَفْسٍ حِينَ تَلْقَى حَبِيبَهَا نُسْرُ  
وَلَا كُلُّ الْغِيَابِ يُضِيرُهَا  
فَإِنْ سَرَّهَا قَبْلَ الْفِرَاقِ لِقَاؤُهُ  
فَلَيْسَ بِمَأْمُونٍ عَلَيْهَا سُرُورُهَا  
مَتَى تُبْصِرِ الْقُدْسَ الْعَتِيقَةَ مَرَّةً  
فَسَوْفَ تَرَاهَا الْعَيْنُ حَيْثُ تُدِيرُهَا



إن الحوار في المقطع السابق حوار ذاتي، فهو خطاب الذات لذاتها، حوار الشاعر مع ذاته، إذ إنه يشكل صورة مباشرة مع النفس، فيصوغها في لحظة زمنية تشكل فيها الأحداث رؤية زمنية سردية تتعقد أحداثها، إذ إن الشاعر يبدأ بخلفية حديثة للحوار الداخلي (المونولوج)، ثم ينبه الشاعر صراحة بأن الحديث القادم هو مونولوج، وذلك بقوله: "فقلت لنفسي"، ثم يردف ذلك بسؤال لنفسه، ويجيب، فهو يسأل ويجيب، وتمتد إجابة السؤال لعدة أبيات شعرية، فقد عمد الشاعر إلى الدخول في الحوار مباشرة، حيث لم تدع الحاجة للتوضيح في أن ما هو آت مونولوج، وبهذا لجأ الشاعر إلى الحوار الداخلي من خلال ما يديره من حوار ذاتي، ينشأ عن صراع حول قضية بعينها تستثير فكره، يكون قائماً على صراع فكري.

يمتد الحوار الداخلي في قصيدة (في القدس) على مدار المقطع الأول كاملاً، وفيه يرسم الشاعر من خلال المونولوج حال الفلسطيني عند زيارته لمدينة القدس، فهو يصف الفلسطيني ومشاعره وأحاسيسه الداخلية عند رؤية القدس المحتلة غارقة بجنود الاحتلال ومستوطنيه، غير أن الشاعر يكشف في المقاطع التالية للمقطع الأولى حال القدس، فقد استأثر في المقطع الأول بإبراز المشاعر دون أي أسباب، فالشاعر من خلال المونولوج يريد أن يجذب انتباه المتلقي كي يبقى متواصلاً حتى نهاية القصيدة كلها، وذلك عندما أعطى الشعور من خلال المونولوج، ثم ذكر الأسباب بعد ذلك من خلال رسم الصور الشعرية للقصيدة، فكانت جميع اللوحات في القصيدة مفسرة لما جاء في الحوار الداخلي.

إن تيميم البرغوثي يستخدم المونولوج كي يكشف عن شخصية السارد الذي هو الشاعر نفسه، ومن خلال هذه الشخصية يمكن قراءة الأوضاع العامة في المدينة المقدسة، وكيفية تركيبية المجتمع في القدس مع وجود سطوة الاحتلال الأمنية.

يتحدث الشاعر في مونولوج عما يعرفه عن نفسه وعن الفئة التي ينتمي إليها وعن بلده، وذلك كما جاء في قصيدة يا هيبية العرش الخلي من الملوك (البرغوثي، 30):

صعبٌ على الشعراء مدح الصبر في بلدي  
فأهلي صابرون على الزمان كأَمِّه  
لكنني وأنا أقل الناس صبراً  
سوف أمدحه

وأمدحُ الانتظارَ على مرارة طعمه  
فمرارةُ الصبر التي هي مضربُ الأمثال  
مرجعُها إلى أنّ انتظار المرءِ  
يجعل عمره صوماً  
فيطلب أن يعوضه الزمان بجنةٍ عن صومه

يضم هذا الحوار الداخلي (المونولوج) محاورة الشاعر لذاته المعنوية والحسية، وذلك لما له علاقة بمن هم مثله، فهو يذكر فئتين من الناس، معتقداً أنه يستأثر بصفات هاتين الفئتين مجتمعين، فالفئة الأولى هي فئة الشعراء، والأخرى هي عامة الناس وأهله الصابرون في بلده، فيكشف هذا الحوار صراعاً داخلياً يعيشه بسبب أن الشعراء في بلده لا يستحسنون حال بلدهم، وأنه رغم ذلك سيكون الوحيد الذي يمدح حال بلده على ما فيه، فهو في هذا المقطع وكأنه يذكر نفسه بما هو معلوم سلفاً، وكأنه يريد أن يتولى ما عجز عنه فعله الشعراء الآخرون، فيريد أن يقدم محاولة لتحرير الشعراء المصفودين بجرعات من الحقيقة يعلنها دون خوف أو وجل، فكأنما أراد أن يقول إذا ما بدا صوت الحقيقة خافتاً فإني بإعلان الحقيقة أجهر، فيظهر في هذا المقطع حيثيات اتخاذ القرار الذي قرر فيه أن يكون متقدماً على شعراء بلده، وفي هذا المقطع مناجاة واضحة، وهو يدعو الله بأن يمن عليه ومن مثله بالجنة جزاء صبرهم على كتمان مشاعرهم تجاه ما يحدث في بلدهم.

يظهر في المقطع السابق حوار مونولوجي، وكان نفس الشاعر تسأل وهو يجيب، وذلك عندما قال:

فمرارةُ الصبر التي هي مضربُ الأمثال  
مرجعُها إلى أنّ انتظار المرءِ  
يجعل عمره صوماً

فكأن الحوار الجاري في المقطع السابق هو التالي: لماذا مرارة الصبر هي مضرب الأمثال؟ لأن انتظاره يجعل عمره صوماً، فهذا المونولوج يستنطق الشاعر عن طريقه شعراء بلده وأهله الصابرين، فيعانق الحوار بوصفه تعبيراً ذاتياً يوصل أحاسيسه ومشاعره التي لم يستطع أحد التعبير عما يدور في خلجات نفسه إلا نفسه.

يحدّث الشاعر نفسه في غربته عن غربته ووحده التي يعانيتها، فلم يجد من يتحدث إليه إلا نفسه، فقال في قصيدة رَجَز USA: (البرغوثي، 123)

يا غُرْبَتِي يا غُرْبَةَ الْمُغْتَرِبِ  
عن دارِهِ أو غُرْبَةَ الْمُقْتَرِبِ  
من نَفْسِهِ التي تَنْظُلُ تَخْتَبِي  
يُرِيغُهَا كَذًا بِدُونِ سَبَبِ  
كَأَرْنَبٍ يَعْدُو وَرَاءَ أَرْنَبِ  
أو رُبَمَا يَعْدُو وَرَاءَ تَعْلَبِ  
كَمْ طَالِبٍ مِنْ جَهْلِهِ بِالْمَطْلَبِ  
يَدْفَعُهُ مَطْلَبُهُ لِلْعَطَبِ  
حَدِيقَةٌ جَمَالُهَا كَالْقَطْبِ  
يُدِيرُنِي مِنْ حَوْلِهَا تَعَجُّبِي

في المقطع السابق يتحدث الشاعر إلى نفسه، فهو المغترب في الولايات المتحدة الأمريكية، فنلمس سيطرة الشعور بالغربة والوحشة والمعاناة جراء الوحدة التي يعانيتها الشاعر، فيخاطب نفسه ويحدثها عن الغربة، فيجسد الغربة في المكان، وهي غربة الذات، غربة الإنسان الفلسطيني عامة، مع انتفاء أسباب التواصل النفسي والروحي مع الآخرين في البيئة ذاتها، إلى جانب ترسيخ عوامل الإحباط ورصدها من الخارج، وذلك من خلال توظيف الحيوانات (الأرنب، والثعلب)، فمن خلال الحوار الداخلي يريد الشاعر أن يظهر أنه يرى الطبيعة تسير على غير الفطرة التي فطرت عليها، فأرنب يعدو وراء أرنب، هذه ظاهرة طبيعية، ولكن أن يعدو أرنب وراء ثعلب في هذا اختلاف عن الطبيعة التي خلق الله عليها الأرنب والثعلب، فالشاعر يكشف من خلال حوار مع ذاته عن نظريته لما حوله كما يراها هو، وهذا يعكس حالة التشنت التي يحيها الشاعر بسبب الغربة والحياة غير الحياة التي اعتاد عليها من قبل.

#### وظائف الحوار:

تتجسد وظيفة هذا الشكل اللغوي في تقديم الشخصيات ووصف المناظر والأحياز والأهواء والعواطف، فهو شكل مركزي ولا يمكن الاستغناء عنه في أي عمل روائي (مرتاض،

- 1998: 116)، يورد لطيف زيتوني في معجم مصطلحات نقد الرواية الوظائف الخاصة بالحوار في الأدب، فيرى أن الحوار يسمح بما يلي: (زيتوني، 2002: 82-83)
- التخلص من جمود الأسلوب الأدبي من خلال استخدام ألفاظ مستفادة من اللغة الحية.
  - تقوية التعاطف بين الشخصيات أو إضعافه أو كشفه.
  - تنويع وجهات النظر من الحكاية بالانتقال من موضوعية الراوي إلى ذاتية الشخصية، من المعرفة إلى الشعور.
  - خلق الاحتكاك بين الأصوات وبين الكلام.
  - تحويل الشخصية إلى شيء موضوعي فتتظر إليها من وجهة نظر جديدة.
  - تعبير الشخصيات عن نفسها بصورة لا توفرها التقنيات الروائية الأخرى.
  - تأكيد واقعية الرواية وترابطها بخلق انسجام بين أحداث وقعت في الماضي مثلاً.

كانت هذه وظائف الحوار بالعموم، غير أن العديد من النقاد قسموها إلى قسمين: الأول بناء الشخصية، وهو على ثلاثة أنواع: بناء شخصية المتكلم الذي "يعد الكشف عن الأحاسيس الداخلية للشخصية ورفع الحجب عن عواطفها تجاه ما تمر به من حوادث أو تجاه الشخصيات الأخرى، ومن أبرز وظائف الحوار ما يسمى بالبوح أو الاعتراف، بشرط أن يكون عفويًا ومن دون تكلف أو تصنع"، وبناء شخصية المخاطب والغائب، (نجم: 1955، 112)، وهو أقرب ما يكون للمونولوج، ففي هذا النوع بوح واعتراف ومواجهة النفس بما لا تستطيع المواجهة بها خارجيًا، ويلاحظ في بناء شخصية المخاطب أن الحوار يتجه في الغالب إلى بيان بعض المعالم الخارجية لهذه الشخصية، ويندر أن يبين الأحاسيس أو المشاعر الداخلية لها؛ وذلك لصعوبة الوصول إليها أو معرفتها، كما يتقاطع مع الوصف الذي يميل إلى الاستطالة والاستطراد (مرعي: 2007، 79)، أما شخصية الغائب، والذي يتضح من اسمه أن فيه يدور الحوار بين المتكلم؛ وهو في الأغلب الشاعر، والمخاطب، دون أن يكون أحد طرفيه موضوع الحوار، ويكون الحديث عن طرف ثالث.

ومن النماذج على بناء الشخصية في شعر تميم البرغوثي ما جاء في قصيدته عنوان الديوان (في القدس)، فقال: (البرغوثي، 8)

وَتَلَقَّتَ التَّارِيخُ لِي مُنَبِّسًا  
أَطْنَنْتَ حَقًّا أَنَّ عَيْنَكَ سَوْفَ تَخْطُئُهُمْ، وَتَبْصُرُ غَيْرَهُمْ  
هَا هُمْ أَمَامَكَ، مَتْنٌ نَصِيٍّ أَنْتَ حَاشِيَةٌ عَلَيْهِ وَهَامِشٌ  
أَحْسَبْتَ أَنَّ زِيَارَةَ سَنْزِيحٍ عَنِ وَجْهِ الْمَدِينَةِ يَا بُنَيَّ  
حِجَابٌ وَاقِعِهَا السَّمِيكَ لَكِي تَرَى فِيهَا هَوَاكَ  
فِي الْقُدْسِ كُلِّ فَنَى سِوَاكَ  
وَهِيَ الْغَزَالَةُ فِي الْمَدَى، حَكَمَ الزَّمَانُ بَيْنِيهَا  
مَا زِلْتَ تَرْكُضُ خَلْفَهَا مُذْ وَدَعَّكَ بِعَيْنِيهَا  
فَارْفَقَ بِنَفْسِكَ سَاعَةً إِنْ أَرَاكَ وَهَنْتُ  
فِي الْقُدْسِ مِنْ فِي الْقُدْسِ إِلَّا أَنْتُ

في المقطع السابق تختفي كل المظاهر الداخلية للشخصية، ولا تظهر مشاعرهما وأحاسيسهما، إذ إن المقطع السابق قائم على الحوار الذي يضع فيه أحد طرفي الحوار المخاطب (الشاعر)، المخاطب في حقيقة المشهد المحيط بهما، دون تكلف أو إخفاء، فكأنما يصدمه بالواقع، وهذا الاستشفاف انبثق من حوار الشاعر مع (التاريخ)، ليكرر عتابه للتاريخ على إهماله الذي يظنه الشاعر متعمداً.

نلاحظ هنا كثافة في الحوار في الشخصية المخاطبة؛ وذلك من خلال ضمائر المخاطبة، وقد أعطى المقطع السابق صورة شبه كاملة لما يجري من حول الشخصيات بما فيها الشاعر، والمظاهر الخارجية، وهنا نلاحظ كذلك أن شخصية (التاريخ) ليست شخصية حقيقية، ولكن الشاعر قصد من هذا الحوار عبر البناء على شخصية غائبة أن يبرز أوصافاً متوالية للوضع القائم المحيط دون مواربة.

والقسم الثاني هو بناء الحدث، الذي هو "مجموعة من وقائع منتظمة أو متناثرة في الزمان، وتكتسب الوقائع خصوصيتها وتميزها من خلال تواليها في الزمان على نحو معين، ولا يمكن للأحداث أن تنتظم وتتسجم مع بعضها دون أن تبنى وفق أنساق معينة؛ لأن وظيفة النسق

هو عملية ترتيب أحداث القصة بطريقة أو نظام معين ليمنح العمل نغمة أو جمالية خاصة به" (وحيد:2016، 1).

ويعد الحوار من العناصر البارزة في أي عمل درامي، سواء اقترن بحدث حسي أو لم يقترن، وذلك لأنه يسهم في إبراز الصراع الداخلي ويبعث الحركة النفسية، إذ إنه يعبر عن الحركة الحسية مثلما يعبر عن الحركة الذهنية (هلال: 1997، 614)، وقد يشير الحوار إلى الحدث من دون الغوص فيه وفي تفاصيله الدقيقة، وقد يكتفي به ذكراً على العموم، فيعتمد على التكتيف والإيجاز، وقد يميل إلى بيان تفاصيله وبينيه بناءً درامياً، وقد يحدد من خلال بناء الفضاء عبر نقل أحداث بعينها.

وظف الشاعر تميم البرغوثي الحوار ليدل على الأحداث وما هيتهما، وذلك كما جاء في قصيدة "قَبْلِي ما بين عينينا اعتذاراً يا سماء" (البرغوثي، 102):

اسمعي يا هذه الزرقاء يا بيتَ القضاء

هاك خيرناك هاك

ارفعيه الآن عن أكتافنا

ثم ارفعينا لعلك

أو فأنا

نضع الأكفان في القبر ونمضي

قد تركناك هناك

وتصيحين بنا أن أدركوني

أخرجوني

نظرة ثم التفات

ثم لا ننظر أخرى للوراء

قَبْلِي ما بين عينينا اعتذاراً يا سماء

في هذا المقطع يخلق الحوار حالة من التآزم والصراع بين طرفي الحوار، على الرغم من استفتاح الشاعر مقطعه بأسلوب التودد، ولكنه يحمل في طياته تحذيراً بعد حدث وقع، وخوف من حدث مترتب على أحداث أخرى إذا وقعت، فالمقطع يحمل صراعاً خارجياً بين شخصيات تحمل أفكاراً متناقضة للتعبير عن أحداث، وخشية من أحداث أخرى، جاء هذا الحوار

في بناء درامي يقترب تكوينه إلى حد كبير من الأحداث اليومية، خاصة في حالة التودد، وكأن الحوار يجري بين شخص عاقل وطفل صغير.

### صور الحوار في شعر تميم البرغوثي:

تعددت صور الحوار في شعر تميم البرغوثي في ديوان (في القدس)، فقد جاءت بصيغ النداء وهي الصيغة الأشهر بأداة النداء (يا)، أو حتى بدونها كما ورد في نماذج ذُكرت في مواضع سابقة في سياق هذا البحث، وقد جاءت باستخدام صيغ الأمر والنهي والاستفهام بالإضافة إلى النداء، وقد جاءت في مقاطع سابقة من هذا البحث نماذج على صور الحوار في شعره.

إن الشاعر تميم البرغوثي جمع هذه الصور في مقطع واحد، كما جاء في قصيدة أمر طبيعي، فقال (البرغوثي، 61):

يا أَمْنَا لا تَفْرَعِي مِنْ سَطْوَةِ السُّلْطَانِ. أَيَّةُ سَطْوَةٍ؟  
مَا شِئْتِ وَلِي وَأَعْزَلِي، لا يُوجَدُ السُّلْطَانُ إلا في خَيْالِكَ

يحاور الشاعر أمه التي هي الأمة وقيادتها، مبتدئاً بأداة النداء (يا)، ثم يتبعها بأسلوب النهي (لا تفرعي)، وهو جزء من حواره مع (أمناء)، ثم يسأل سؤالاً استنكارياً، (أية سطوة؟)، وهو هنا لا يريد جواباً، وإنما يستنكر عليها ما تفعله أو طريقة التعامل مع نفسها، وكيف هي تسلم نفسها للقوى الخارجية، فيطلب منها أن يكون قرارها في يدها دون أي إملاءات خارجية، وهو في الوقت نفسه يطمئنها، وذلك عندما قال في أسلوب أمر (ما شئت ولي واعزلي)، وهو هنا يترك لها حرية التصرف والاختيار لسبغ عليها مزيداً من حالة الاطمئنان.

إن صور الحوار التي ذُكرت في المقطع السابق تضافرت جميعها من أجل رفق حوار شعري، وبالتالي تظهر من خلالها جمالية الحوار في إنتاجية المعنى وإدراك المقصود والمعاني الخفية الكامنة في بنية الحوار، وهذا ينسحب على كل حواريات تميم البرغوثي في ديوانه موضوع الدراسة.

### تعاقد الحوار مع الصورة الشعرية في تميم البرغوثي:

يشكل الحوار جزءاً مهماً من الصورة الشعرية التي هي في الأساس لب الشعر، وقد أظهر الشاعر تميم البرغوثي قدرة عالية على توظيف الحوار من خلال البناءين؛ الشخصية

والحدث، في الصورة الشعرية دون أن يقف أحد العنصرين حائلاً لظهور الآخر، بل إن تميم قد أبدع في تمازج الحوار مع الصورة الشعرية وتعاضدهما، وذلك كما جاء في قصيدة أمير المؤمنين: (البرغوثي، 80-81)

في انقطاع الكهرياء

تحت القصف

لست وحدي

وإن الليل أسود كالتمر

كل ليلة تَمْرَة،

وما زالت اليد،

تقطفها تَمْرَةً تَمْرَةً

وليلة ليلة

وإنه ليس بيني وبين الجنة إلا هذه التمرات

نلاحظ في هذه المقطوعة الشعرية أنها تحتوي حواراً داخلياً (مونولوج)، وأيضاً نلاحظ تتابعاً لأجزاء الصورة في كل سطر شعري، فنشعر أن كل سطر جاء موضعه، ولا يمكن بتره عن موضعه، ولا حتى إزاحته.

في المقطع السابق الشاعر يتحدث إلى نفسه، فكأنه يواسي نفسه، فيصور الحال الذي يحيط به، مع انقطاع الكهرياء، وتحت القصف، فهو يصبر نفسه بحديث داخلي (مونولوج) بأنه ليس وحده، فهو يستأنس بالتمرات وبالليل الذي يشبه لون التمرات، ثم يحدث نفسه بأنه ليس بينه وبين الجنة إلا أكل هذه التمرات، وفي هذا تناص ديني، مستوحى من القصة المعروفة في العقل الجمعي عن الصحابي الجليل عمير بن الحمام رضي الله عنه.

إن الصورة الشعرية في المقطع السابق جاءت متتابعة، وقد دخل الحوار عليها في حديث نفسه عن أكل التمرات التي رآها تحول بينه وبين الجنة، وهو الحوار الداخلي نفسه الذي جاء عن الصحابي الجليل عمير بن الحمام، وقد أحسن الشاعر توظيف التناص في الحوار الداخلي



### النتائج:

- خلص الباحث في نهاية البحث إلى عدة نتائج، وهي:
- 1- استطاع الشاعر تيميم البرغوثي أن يستفيد من التقنيات الحديثة في الشعر.
  - 2- تظهر في بعض قصائد ديوان (في القدس) قدرة الشاعر على توظيف الدراما في الشعر؛ ما أعطاه شيئاً من الحداثة والجماليات.
  - 3- توظيف الشاعر لأنواع الحوار الخارجي (الدايالوج) بنوعيه المباشر وغير المباشر، والحوار الداخلي (المونولوج).
  - 4- مثل الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي لدى الشاعر حضوراً مكثفاً، وذلك من خلال أفعال القول، والأفعال المضارعة.
  - 5- أظهر الشاعر قدرة على دمج أصوات عديدة في بعض حوارياته، فكانت هناك حواريات تحتوي على مئات الأصوات في حوار قصير.
  - 6- أجرى الشاعر الحوار على أسنة شخوصه للتعبير عما يدور في نفسه هو من آراء ومشاعر وأحاسيس داخلية.
  - 7- يركز البرغوثي على معالجة مشكلات وطنه، وكان كثير من حوارياته تركز على مواجهة محاولات تزييف التاريخ لصالح الاحتلال، فهو يعبر بذلك عن انتمائه لوطنه.
  - 8- استطاع الشاعر أن يعاضد بين الصورة الشعرية والحوار في تمامه رصين، لا حدود بينها، فيجد المتلقي نفسه ينتقل من حوار إلى حوار عبر الصورة الشعرية.
  - 9- قد تختفي شخصية الشاعر في بعض حوارياته، وتظهر الشخصيات تتحدث وتتجاوز مع الراوي.
  - 10- يؤنس تيميم البرغوثي بعض الجمادات والأشياء المعنوية لجعلها طرفاً في الحوار، فيجري على أسنتها كلاماً يعبر فيه عن مكنوناته الداخلية.
  - 11- نوع الشاعر في توظيف صور الحوار، فلم يقتصر على صيغة واحدة فقط، حتى إنه وظف عدة صور في مقطع واحد.
  - 12- اعتمد في توظيف الحوار على بناء الأحداث، وكذلك الشخصية بأنواع توظيفها كافة، فقد وظف الشخصية بضمير المتكلم الذي كان داخلياً (مونولوج)، وبضمير المخاطب والغائب.

13- اعتمد الشاعر على التكتيف في الحوار من خلال الشخصية المخاطبة، وذلك من خلال ضمائر المخاطبة التي وظفها في ديوانه.

### التوصيات:

- 1- يوصي الباحث بالتوسع في دراسة شعر تميم البرغوثي على دواوينه الشعرية الأخرى.
- 2- يوصي أيضا بإفراد أعمال أدبية للشاعر وغيره ليس بدراسة الحوار فقط، وإنما التوجه لدراسة الدراما بعمومها في الشعر العربي المعاصر.

### المصادر والمراجع:

- 1- ابن فارس، أبو الحسين (1979)، معجم مقاييس اللغة، ج2، ت: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر.
- 2- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ط3، القاهرة، مصر، دار الفكر العربي.
- 3- البرغوثي، تميم، ديوان في القدس، دار الشروق.
- 4- برنس، جيرالد (2003)، قاموس السرديات، ط1، ت: السيد إمام، القاهرة، مصر، ميريت للنشر والمعلومات.
- 5- الحاني، ناصر، من اصطلاحات الأدب الغربي، القاهرة، مصر، دار المعارف.
- 6- خضير، محمد صائب (2017)، جماليات الحوار في شعر أبي نواس، مجلة الأستاذ، ع 220، المجلد الأول.
- 7- الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني (1972)، تاج العروس، ج11، ت: عبد الكريم العزباوي، الكويت، مطبعة حكومة الكويت.3
- 8- زيتوني، لطيف (2002)، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، بيروت، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون.
- 9- عبد النور، جبور (1984)، المعجم الأدبي، بيروت، لبنان، دار العلم للملايين، ص85.
- 10- عزيزي، كنزة (2016)، بنية الحوار في رواية "كبرياء وهوى" لجين أوستن، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهدي أم البواقي، الجزائر.
- 11- الفراهيدي، الخليل بن أحمد (2003)، العين، ج1، ط1، ت: عبد الحميد هندواوي، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.

- 12- مجمع اللغة العربية: القاموس المحيط (2011)، ط5، القاهرة، مصر، مكتبة الشروق الدولية.
- 13- مرتاض، عبد الملك (1998)، في نظرية الرواية، الكويت، عالم المعرفة.
- 14- مرعي، محمد سعيد حسن (2007)، الحوار في الشعر العربي القديم شعر امرئ القيس أنموذجاً، مجلة تكريت للعلوم الإنسانية، العدد3، المجلد14.
- 15- النادي، عادل (1987)، فن كتابة الدراما، ط1، تونس، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع.