الحوار عند شعراء الغزل
في العصر الاموي

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية
(2015/7/3359)

البياتي، بدران عبد الحسين محمود
الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي/ بدران عبد الحسين محمود بياتي//
عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع 2016
( ) ص
ر. ا. : (2015/7/3359)
الواصفات: الشعر العربي// العصر الاموي// النقد الادبي
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعتبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-259-3

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله — مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+ — خلوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن — E-mail: darghidaa@gmail.com

الحوار عند شعراء الغزل في العصر الاموي

أ.د.بدران عبد الحسين محمود البياتي

الطبعة الأولى

2017م-1438هـ

الفهرس

المقدمة 9
التمهيد 13

الفصل الأول

صيغ الحوار وأشكاله

1- صيغ الحوار 31
أ ـالحوار ضمن ألا طار الظاهر: 31
1. صيغةأفعال القول 31
2. صيغة ألفاض الأوصاف 35
3. صيغة المنادي 37
4. صيغة الأمر و الطلب 40
5. صيغة الاستفهام 45
ب ـ الحوار المضمر 50
2- أشكال الحوار 53
أ ـ الحوار الطويل 53
ب ـ الحوار القصير 68
ج ـ الحوار الكامل 83
د ـ الحوار المقطوع 91

الفصل الثاني

أطراف الحوار

أولا: الشخوص 99
أ ـ الأصدقاء 100
ب ـ الأعداء 109
ثانيا ـ الحوار مع الطبيعة 115
أ ـ الطبيعة الساكنة وتقتصر في البحث على الأطلال و الديار 115
ب ـ الطبيعة الحية وتقتر في البحث على الطيور 122
ثالثا ـ الحوار مع الذات..... 129
أ ـ النفس 129
ب ـ القلب 134
ج ـ العين 139

الفصل الثالث

أثر الحوار في البناء الدرامي و القصصي في القصيد

المبحث الأول..... 145
1- الملامح الدراميةو القصصية في الشعر العربي القديم 145
2- الطبيعة الدرامية في القصيدة الشعرية 148
3 - الحوار الدرامي..... 150
4- عناصر خلق الجو الدرامي 151
أ - الصراع و التصادم 151
ب - المفاجأة 155
ج - المشهد 159
المبحث الثاني..... 166
1- الطبيعة القصصية في القصيدة الشعرية 166
2 - الحوار في القصة 168
أ - الحوار السردي 169
ب - الحوار الذاتي القائم على التذكر 176
المبحث الثالث: وظائف الحوار في البناء الدرامي والقصصي في القصيدة ... 179
1- الكشف عن الشخصيات..... 179
2- تطوير الأحداث 183
3- التعبير عن الأفكار الذاتية 186

الفصل الرابع

قضايا الحوار العامة

1- الحوار وقضية اللغة 191
أ - أثر الغزل بسلاسة الحوار 193
ب - علاقة الحوار بالحياة العامة..... 196
1.الحوار ونقل العبارات الشائعة 198
2.اقتراب الحوار من النثرية في التعبير 200
.2-الحوار ووحدة القصيدة:..... 201
أ - الحوار ووحدة القصيدة عند القدماء 201
ب - الحوار ووحدة القصيدة عن النقاد المعاصرين 208
3- الحوار بين النصوص الشعرية: 212
- طرق محاورةالنصوص: 216

أ ـ طرية المناقضة 216
ب ـ طريق المعارضة..... 219
ج ـ طريق النقل و التأثير 225
الخاتمة ونتائج 239
المصادر والمراجع 245

المقدمة

الحوار ظاهرة مهمة لا تقتصر على النواحي الأدبية وأنما تشمل نواحي الحياة المختلفة لأنه يمثل الحديث و الكلام الدائر بين الناس. وأما في الأدب فهو الصوت الذي نسمعهفنشعر بأننا جزء من المتحاورين ونحس بالحياة متحركة ومتدفقة من أعماق الشخصيات التي تدير أطراف الكلام، ولم يتجاهل الشعراء والمؤلفون هذه اللمسة التي يضفيها الحوار على القصيدة الشعرية، ولا سيماتلك القصائد التي تنحو منحى قصصيا أو دراميا.

ألا أن اهتمام النقاد قد انصب على الحوار في المسرحية بوصفة العنصر التعبيري الذي تقوم علية المسرحية و الحوار في القصة بوصفة عنصر مساعد يخفف من رتابة السرد ويرصع القصة بالمشاهد التمثيلية المنسجمة مع طبيعة الموقف. ولكن الحوار في القصيدة العربية لم ينل تلك العناية والاهتمام، على الرغم من تضمن القصيدة العربية للأساليب الحوارية منذ عصر ما قبل ألا سلام، لقد وجد الباحث أن الحوار قد صاحب الشعر العربي منذ ولادته، ألا أن هذه الظاهرة الحوارية كانت في بدايتها وسيلة يهدف الشاعر من ورائها إلى أبراز القيم الذاتية قبل كل شيء، ولكنها أصبحت هدفا بذاته على يد شعراء الغزل في العصر الأموي، فقد تكاملت على أيديهم المقومات الفنية للحوار واتضحت صورته وتميزت معالمهبعد أن احتل المساحة الواسعة في شعرهم. ولقد استطاع هؤلاء الشعراء بحاستهم الفنية أن يكشفوا مدى ملاءمة هذا الأسلوب لموضوع الغزل وقص الحوادث الغرامية ونقلها الى المتلقي، كما عرفوا مطاطية هذا الأسلوب واتساعه لنقل مختلف الموضوعات التي ترد على ألسنة المتحاورين، هذا فضلاً عن دوره في جعل القصيدة حيةوالصور فيها متحركة وشديدة الجاذبية لأسماع المتلقين لها بلا حدود وذلك لشغف الناس بالاستماع إلى الكلام الذي يدور بين العاشقين في قصائد الغزل.ألا أن هذه الظاهرة على سعتها وأهميتها لم تنل عناية من الباحثين تتناسب معقيمتها الفنية ودورها في أقامة الأعمال الشعرية الخالدة.

وهكذا فان الباحث قد وجد في نفسه استجابة ورغبة في الوقوف عند هذه الظاهرة المهمة وتناول مختلف جوانبها بعد أن أخذ هذا الموضوع يتنامفي ذاته يوما بعد أخر ويزداد الشغف في دراسته بعد قراءه أية قصيدة من قصائد شعراء الغزل الحوارية. كما أن افتقار المكتبة لدراسة مخصصة لهذه الظاهرة ورصد مختلفجوانبها قد شجعنا لدراسة هذا الموضوع وتسليط الأضواءعلى أهم الجوانب التي تبرز قيمة هذه الظاهرة ودورها في صياغة القصيدةالشعرية بعد اتخاذ قصائد شعراء الغزل نموذجا تطبيقيا، لا نهم أكثر الشعراء العرب القدماء أحساسا بضرورة الحوار وأقدرهم على صياغته.

وموضوع الحوار في الشعر ليس بالموضوع السهل واليسير، وأنماهو موضوع شائك وعسير، وأولى تلك الصعوبات هي أن الموضوع جديد، و الجديد دائما محفوف بالمخاطروبالصعوبة التي تكمن في عد م وجود ما يمكن أن يتخذه الباحث سندا يعينه على تذليل الصعوبات ويبعده عن المزالق التي قد تواجهه في تناول القضايا المختلفة. والصعوبة الأخرى التي تقف في طريق الباحث هي أن الحوار عنصر مسرحي وقصصي قبل كل شيء وبالتالي فان تناوله في الشعر الغنائي أصعب بكثير من تناوله في الشعر المسرحي أو القصصي، لذا فان دراسة الحوار تتطلب من الباحث أن يكشف النزعة القصصية ، أو التمثيلية ضمن ألا طار الذييحدده الشعر الغنائي لكي يستطيع دراسة الحوار في مختلف جوانبه وأقسامه وأشكاله.

وبشكل التداخل بين شعر وقصائد شعراء الغزل عقبه أخرى في طريق البحث، حيث أن بعض القصائد تنسب لأكثر من شاعر، وموجودة في العديد من الدواوين، وهذه تملي على الباحث تحري الحقيقة و التحري عن الأسلوب الذي يميز الشاعر عن غيره من الشعراء لترجيح كفة نسبة القصيدة إلى قائلها وفي ملاءمتها لأسلوبه، كما أن تفاوت القدره والمهارة في إدارة الحوار الناجح تجعل الباحث يعتمد في الاستشهاد على مثل هذه المهارة أكثر من أصحابالقدرة الضعيفة في أدارهالحوار وذالك لكي يكون النص نموذجا للتطبيق الناجح.

أما المصادر فهي قليله جدا بالنظر إلى قلة البحوث التيتناولت هذه الظاهرةفي الشعر الغنائي مما حدا بالباحث إلىاللجوء إلى المراجع التي أشارت إلى الحوار ضمن ألا طار العام للموضوع بدون تفصيل أو توضيحشامل، ومن هذه المراجع التي أشارت إلى الحوار كتاب (تطور الغزل بين الجاهلية و ألا سلام) لشكري فيصلو(عمر بن ربيعة، حبة وشعره) لجبرائيل جبور و (ألتطور و التجديد في الشعر الأموي للدكتور شوقي ضيف (والشعر العربي المعاصر) لغز الدين إسماعيل و (مقدمه القصيدة العربية في الشعر الأموي) لحسين عطوان. كما استفدت في البحث من الكتب التي تناولت الحوار المسرحي مثل كتابي (فن الكاتب المسرحي) لبسفيلد و (فن كتابة المسرحية) للاجوس أجريومن المصادر التي وجدت فيها عونا لبحث قضية الحوار بين النصوص كتاب (في أصول الحوار وتجديد علم الكلام) لطه عبد الرحمن و(دينا مية النص) و (تحليل الخطاب الشعريلمحمد مفتاح، هذا فضلا عن العديد من المصادر الثانوية التي أعانت على اكتمال فصول البحث ولقدقامت هذهالدراسة معتمده على المنهج الفني التحليلي الذي يعتمد النصوص في وضع الأساس الرئيسي الذي تبنى علية ألآراء و الأفكار وقد وضعت حسب خطة تضمنت أربعة فصول يسبقها تمهيد.

أما التمهيد فقد تناول مفهوم الحوار لغة واصطلاحا، كما تناول مفهوم الغزل، وأهم الفروق بين المدرستين الغزليتين من ناحية النظرة إلى المرأة والعشق، لأنهما المبعثان الرئيسيان لموضوع الغزل، كما تناول علاقة الغزل بظاهرة الحوار وأعقب التمهيد الفصل الأول الذي قسم إلى مبحثين رئيسيين، تناول المبحث الأول صيغ الحوار ضمن ألإطار الظاهر كما تناول أطار الحوار المضمر في حين اختص المبحث الثاني ببحث أشكال الحوار، وأهم مميزات تلك الأشكال والعيوب التي ترافق بعضها. اما الفصل الثاني فقد تناول أطراف الحوار، وقد شمل ثلاثة مباحث تناول المبحث الأولالحوار مع الشخوص. وتناول المبحث الثاني الطبيعة بنوعيها الصامتة و الحية في حين تناول المبحث الثالث الحوار مع الذات والذي يشمل النفس والقلب والعين ومدى علاقة هذه الأعضاء بموضوع الغزل. أما الفصل الثالث فتناولطبيعة الحوار ضمن مبحث الحوار الدرامي القائم على الحركة و الصراع والمفاجأة والمشاهد، ومبحث الحوار القصصي القائم على السرد ورواية الحدث والتداعي والتذكر. اما الفصل الرابع فقد تناول قضايا الحوار في القصيدة، فتضمن قضية اللغة وقضية الوحدةالموضوعية والعضوية وقضية التناص والتحاور بين النصوص. وكانت النصوص التي أعتمدها الباحث هي قصائد وأبيات شعراءالغزل لأنها خير من مثلت هذه الظاهرة في الشعر العربي القديم.

ولم أدخر وسعا في البحث عن كل ما يتعلق بهذه الظاهرة من اجل الوصول إلى الهدف العلمي ومن اجل ترسيخ هذه الظاهرة وتبيان أهميتها في الشعر العربي، فان أصبت فهذا ما أصبو أليه وأحمد اللهعليه، وان أخفقت فان الكمال لله وحده.

التمهيد

أ. الحوار لغة واصطلاحا

الحوار كلام مشترك يدور بين طرفين أو أكثر. وهو في اللغة من " حارَ يحورُ حَوراً ومحارةً أذا رجع " الحورُ: الرجوع عن الشيء والى الشيء[1] حارَ إلى الشيء وعنه حوراً ومحاراً ومحاورةً وحؤراً: رجع عنه واليه [2] وأما الرجوع فهو كل شيء يتغير منحال إلى حال فانك تقول حار إلى الشيءوعنة حوراً أي: رجع" [3] وقد ورد هذه الكلمة بمعنى الرجوع في قول لبيد بن ربيعة:

وما المرءُ أ-لا كالشهابِ وضوئهِ يحورُ رماداً بعد أ ذ هو ساطعُ [4]

أي يرجع من حالة النور وألاضاءة إلى حالة ألرماد و الزوال. وتطورت هذه أللفظة لتصبح رجوع ألكلام ودورانهبينألأطرافالتي تديره فكانت " المحاورة: مراجعة الكلام في المخاطبة، تقول حاورته في المنطق وأحرتله جوابا. وما أحار بكلمة، والاسم من المحاورة الحوير، تقول: سمعت حويرهما و حوارهما)[5]فالمحاورة هنا " ألمجاوبة و التحاور بالتجاوب "[6].

وقد وردت هذه الكلمة في القران الكريم بنفس اللفظ والمعنى في قولة عز وجل﴿فَقَالَ لِصَٰحِبِهِۦ وَهُوَ يُحَاوِرُهُۥٓ أَنَا۠ أَكْثَرُ مِنكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا ﴾[7] ، وقوله تعالى في سورة المجادلة قَالَ تَعَالَى:﴿ وَتَشْتَكِيٓ إِلَى ٱللَّهِ وَٱللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَآ ﴾[8]كماوردت هذه الكلمة في الشعر العربي بمعنى تبادل الكلام ومراجعته بين الأطراف ألمتكلمة كقول عمر بن أبي ربيعة:

بينماتحـــــاورهنَ قمتُـــــإلى أقفـــائهنَ لا ســـمع الحـــورا [9]

---

(1)لسانالعرب،ابنمنظور،ج4،ص217.
(2)تهذيباللغة،محمدبناحمدالأزهري،ج5،ص227.
(3)لسانالعرب،ج4،ص217.
(4)تهذيباللغة،ج5،ص227.
(5)تهذيباللغة،ج5،ص227.
(6)الصحاح،إسماعيلبنحمادالجوهري،ج2،ص640.
(7)سورةالكهف،الاية34.
(8)سورهالمجادلة،الايه1.
(9)ديوانعمربنأبيربيعه،ص156.

وقولة أيضا:

فأجابـــت فـــي مـــــلا طفـــة أســـرعت فيهـــا لهـــا ألحـــورا [1]

وجاءت بالمعنى نفسه في قوله يزيد بن الطثرية:

ومن لو جرت شحناء بيني وبينة وحـــاورنيلم ادرِ كيـــفَ أحـــاوره [2]

أي كيف أجيبه.

وهكذا فان الحوار الذي هو الرجوعوالدوران قد تطور إلى رجوع الكلام ود ورائه بين طرفين او أكثر. وعلية اعتمد اصطلاح الحوار.

ب. اصطلاحا:

لقد تطور الحوار اللغوي الذي يعني الدوران والرجوع ليصبح الكلام مشتركا بين طرفين و أكثر وينتج عن ذالك " ظهور أصوات أو صوتين على اقل تقدير لأشخاص مختلفين " [3]، ومن خلال تلك ألأصواتنتعرف على طبيعة الكلام المتبادل والمتناوب بين تلك ألأطراف.وللحوار مسلّمه مقتضاهاهو " ألا كلام معيد ألا بين اثنين لكل منهما مقامان هما مقام المتكلم ومقام المستمع " [4] أما الحوار في ألا دب فيوضحه روجر م. بسفيلد بتعريفه له إذ يقول: " الحوار نمط من أنماط التعبير تتحدث به شخصيتان أو أكثر وقد اتسم حديثهم بالموضوعية و ألا يجاز وألا فصاح، وهو الطابع الذي يتسق به الكلام بطريقة تجعله يثير الاهتمام باستمرار " [5]. والحوار على على وفق هذا التعريف يجب أن يتسم بالاختصاروالتكثيف وحمل المعاني الكثيرة في كلمات قليله وعبارات قصيرة لان " آفة الحوار التي تقضي على حيويته هي ألأطناب"[6] الذي يبعد الحوار عن الطبيعة الفنية ويقربه من الطبيعة التقريرية و المحادثة التي قد تشتمل على أحاديث وعبارات لا صلة لها بالموضوع الرئيسي.

وعلية يجب أن ينتقى للحوار خير ألأساليب المعبرة عن الشعور و العاطفة، وتترك العبارات التي لا قيمه لها "[7] و التي تبعد صاحبها عن أظهارالقيمة الفنية الناجحة، ولكي يتسم الحوار بالموضوعية فانه لا يستغني عن " ضرورة تجاوب

(1المصدر السابق،ص164.

(2)شعر يزيدبنالطثرية،حاتمالضامن،ص76.

(3)الشعر العربيالمعاصر،عز الدينإسماعيل،ص298.

(4)فيأصولالحواروتجديدعلمالكلام،طهعبدالرحمن،ص97.

(5)فنالكاتبالمسرحي،روجرم. بسفيلد (الابن) ترجمة:دريني خشبه،ص218.

(6)الحوارفيالقصةوالمسرحيةوالإذاعةوالتلفزيون،طهعبدالفتاح،ص10.

(7) المصدر السابق،ص11.

الحوار مع وعي الشخصية المتحاورة وانسجامه وملاءمته مع ما ينتجه الواقع نفسه من ظروف"[1]. أما من ناحية ألإفصاح فان الحوارأكثر إفصاحا من ألمحادثه العادية. وان كان ضرورياً على الحوار أن يكون طبيعيا لكي ينسجم مع طبيعة الكلام الدائر بين الناس، إلا أن فنية الحوار والطبيعة الأدبية تفرض على الحوار الفني أن لا يكون بنفس الصورة التي تأتي في الكلام الاعتيادي، وإنما يأتي بصوره " الكلام الحقيقي بعد الاختيار و الترتيب و التحرير " [2] ويرى الباحث ان تلك المفاهيم تقتصر على مفهوم الحوار الخارجي الذي يكون بسيطا ويقتصرعلى شخصين أو مركبا. ليشمل العديد من الشخوص. أما المعنى الأكثر أتساعاً فيفترض في أننا ندخل في الحوار " الحوار مع العالم و ألأشياء ذاتها، ذلكأن للأشياء لغتها " [3] ولذلك فان الحوار مع الطبيعة والحوار مع الذات ومحاورة النصوص لا تقتضي التبادل في الكلام على نفس الطريقة التي يجرى فيها تبادل الكلام بين شخصين أو أكثر وذلك تبعا لطبيعة الأطراف المحاورة، فالحوار مع النفس هو الكلام بين الفرد وذاته، وهو بذلك حديثالشخص إلى الشخص، وقد تميز عند الشاعر القديم " بصدوره عن صوت داخلي يتجه إلى الخارج يأخذ شكل خطاب أو دعوه إلى لمشاركه والتعاطف " [4] وبذالك فانه لايحتاج إلى تعدد الشخوص إلى لا لا جراء المحاورة. إما الحوار مع الطبيعة فانه يعني التكلم مع تلك الطبيعة بنوعيهاالحية والساكنة والمتكلم يعرف مسبقا. أنها لا يمكن أن تجيبه إلا إنه قد يضفي عليها صفه التشخيص فيجعلها تكلمه بكلمات مفترضه يفترضها هو ويكونّ منها إجابة لكلامه بعد أن ينسبها إلى الشيء الذي يحاوره وهذا يعتمد على الملكة الكلامية الحاضرة والمتحققة في ذات الإنسان المبدع والذي يستطيع أن يحقق حاجه ألكلمة إلى ما يناسبها من كلمات وحاجه السؤال إلى ما يناسبه من إجابات، وبهذه ألطريقه يستطيع أن يعبر عن الفكر أو الحالة التي يبتغيها من أنشاء ذلك الحوار. والحوار سواء أكان مع الذات أو مع الطبيعة فانه لا يخرج عن أطار الحوار الداخلي لان المتكلم هو الذي يسير العبارات الحوارية وهو الذي يفترض الإجابات على أسئلته. كما أن الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي لا يخرج عن نطاق المحاورة القريبة التي تعني تقارب الأطراف المتحاورة ضمن النطاق ألزماني والمكاني المحدد في تلك الأطراف التي تدير الحوار، وبقي نوع أخر من الحوار مهمته الكشف عن الترابط التعارضي والتناقضي النابع من التأثر والتأثير بين النصوص والتي تولد حوار يتمثل " فيما يقع بين النص مع النصوص الخارجية من علاقات تعضيد أو علاقات تنافر

(1)الروايةالعراقيةوقضيةالريف،باقرجوادالزجاجي،ص173.
(2)صناعةالمسرحية،ستوارتكريفتس،ترجمة:عبداللهمعتصمالدباغ،ص136.
(3)الرمزالشعريعندالصوفية،عاطفجودةنصر،ص63.
(4)الشعروالثورة،مجموعهمنالمؤلفين،ص173.

"[1] دون خضوع تلك النصوص لنطاق الزمانوالمكان المحدد للأطراف المتحاورة، وهذا ما يسمى في الأدب بالمحاورة البعيدة، لان الشاعر قد ينضم قصده ويأتي بعدد حين غير محدد من يناقضه ويسخرمنة، أو من يتخذ من نصه مثالا يتحاذى به وينسج على منواله، فيحدث بذالك تداخل بين صوته وصوت صاحب النص السابق الذي يصبح شريكه في أقامه النص الثاني.

أن مثل هذا التعارض أو التناقض يولد حواراً نصيّا لا تكاد تخلو منه الكثير من النصوص ألا بداعية. وتختلف المحاورة البعيدة عن المحاورة القريبة كونه المحاورة القريبة تحدث داخل النص الواحد في حين أن المحاورة البعيدة تقع في أكثر من نص وتخضع المحاورة القريبة للزمان والمكان، وهذا مالا تخضع له المحاورة البعيدة. كما ان وظائف الحوار القريب بنوعيه الخارجي والداخلي التي تتمثل في الكشف عن الشخصيات وتطوير الحدث وتجسيمهوالتعبير عن الأفكار أو تصويرها تختلف عن وظيفة المحاورة البعيدة التي تقوم على مخالفه صوره النص السابق أو تعضيد ها وكشفها من جديد، وتتنوع الأساليب الحوارية تبعاً لنصوص وللقضية التي يعاجلها الحوار فهناك الحوار الجد لي القائم على المجادلة والحوار التناظري القائم على المناظرة والحوار التعليمي القائم على الأسئلة التعليمية والأجوبةوهذه لا تدخل ضمن بحثنا، فالذي يهمنا هو الحوار الفنيالذي يدخل في خدمه فن الأدب، وبما إن بحثنا يقتصر على شعراء الغزل في العصر الأموي، فأننا سنحاول الكشف عن دور الحوار في هذا الشعر. ولما كان الحوار من وسائل التعبير ألأساسيهفي الدراما والقصة بالدرجة الأولى فأننا سنحاول توضيح أهميته في بناء الأساليب الدرامية والقصصية في قصائد هؤلاء الشعراء وكعنصر أساس للتحدث مع " كل ما هو موجود وما هو صائر في العالم[2].

أما أشكال الحوار وطبيعته ووظائفه وقضاياه، فهو ما نفصله في فصول هذا البحث معتمدين بالتطبيق على شعر الغزلين في العصر الأموي.

الغزل:

جاء في اللسان ضمن ماده غزل ": الغُزَلُ حديث الفتياتِ والفتيان ومغازلتهُنَ: محادثتهن ومراودتهن. والتغزلُ: التكلفُ لذلك تقول غازلتُها وغازلتْني وتغزّلَ أي تكلّفَ الغَزَل" [3].

ولا نكاد نجد في الاستعمال اللغوي فروقاواضحة بين الغزل والنسيب والتشبيب فهي مترادفة عند أصحاب معاجم اللغة، فابن سيده يقول: " أن الغزل

---

(1)دينامية النص، محمد مفتاح، ص82.

(2)الرمز الشعري عند الصوفية، ص63.

(3)لسان العرب، مدها لغزل، ج11، ص4بيروت.

تحديث الفتيان الجواري، والتغزل تكلف ذلك والنسيب: التغزّل بهن في الشعر،والتشبيب مثله " [1] وابن منظور يقول:" نسبَ بالنساءِ: شبّب بهن في الشعر وتغزّل" [2] ويقول في ماده شبَبَ:" وشبَبَ بالمرأة قال فيها الغزل والنسيب " [3] وذهب الجوهري والزبيدى إلى الرأي نفسه"[4] ولم يفرقوا بينها فهي مترادفات في رأي هؤلاء جميعا، مما يدلل على أن هذه الكلمات تأتي بمعنى واحد عند علماء اللغة.

أما النقاد والأدباء فقد انقسموا والى فريقين حول الفرق بين هذه الكلمات، فمنهم من يرى ان الغزلوالتشبيب والنسيب بمعنى واحد، ومن تلك الآراء رأي ابن سلام الذي يستعمل هذه الكلمات لتدل على معنى واحد فيقول مثلا" سبق أمرؤ ألقيس العرب إلى أشياء أبدعتها منها رقه النسيب " [5] ويقول في موضع أخر " كان لِكُثيّر في التشبيب نصيب وافر وجميل مقدم عليه في النسيب " [6]، ويقول أيضا كان عبد الله ابن قيس الرقيات غزلاً واغزل من شعره شعر عمر بن أبي ربيعه، وكان عمر يصرح بالغزل ولا يهجو ولا يمدح وكان عبد الله يشبب ولا يصرح " [7] حيث يتضح هذه سياق هذه العبارات أن الغزل والتشيب والنسيب عنده مترادفة.

ويرى ابن رشيق أن " النسيب والتغزل والتشبيب كلها بمعنى واحد. وأما الغزل فهو إلف النساء والتخلق بما يواقفهن "[8].

أما الفريق الثاني فيرى أن هناك فرقاً طفيفا بين هذه الكلمات نختار منة قول قدامه بن جعفر إذ يقول: " ويذهب قوم الى أن موضع الفرق ما بين النسب والغزل، أن الغزل هو المعنى الذي أذا اعتقده الإنسان في الصبوة إلى النساء نسب بهن من أجلة فكان النسيب ذكر الغزل و الغزل المعنى نفسه وعلى ذلك الرأي جعل المقدمة الطللية جزءاً من النسيب فيقول:" وقد يدخل في النسيب التشوق و التذكر لمعاهدالاحبة بالرياح إلهابه والبروق اللامعة والحمائم الهاتفة والخيالات الطائفة و أثار الديار العافية وأشخاص الأطلال الداثرة "[9].

ونستنتج من ذلك أن الغزل هو إلف النساء القائم في الحاضر، والنسيب وهو ذكر ذلك الإلف والصبوة للنساء في الماضي.ومن الذين حالوا ان يفرقوا بين النسب و

---

(1)المخصص،ج1،ص54.
(2)لسانالعرب،مادهنسب،ج2،ص253
(3)المصدرنفسه،مادهشبب،ج1،ص463.
(4)ينضر:مادهشببونسبوغزلفيالصحاحوتاجالعروس .
(5)طبقاتالشعراء،ابنسلام،ص27.
(6)المصدرنفسه،ص184
(7)طبقاتالشعراء،ابنسلام،ص203.
(8)العمدة،ابنرشيق،ج2،ص117.
(9)نقدالشعر،قدامهبنجعفر،ص123.

الغزل التبريزي الذي يرى ان النسيب ذكر الشاعر المرأة بالحسن و الإخبار مع تصرف هواها به وليس هو الغزل، وإنما الغزل الاشتهار بمودات النساء و الصبوة أليهن، و النسيب ذكرى ذلك و الخبر عنه " [1] وبذلك فان ألغزل عنده هو مودة النساء والنسيب هو التعبير عن تلك المودة وذكرها، وأما المحدثون فقط تابعوا القدماء فقسم منهم عزف عن التقسيم ورأى أن هذه الكلمات ذات مدلول واحد، ونختار من تلك الآراء قول احمد محمد الحوفي الذي يقول " وقد اخترت كلمة الغزل دلالة على الأنواع كلها لأنها اخف نطقاً وأكثر شيوعاً "[2].

وذهب القسم الثاني إلى وجود فروق طفيفة بين مدلولات هذه الكلمات ونختار منها قول السباعي البيومي حول الفرق بين الغزل و النسيب، حيث يقول: " أما الفرقبين هذين فعلى تعذر حده يمكن ان يقال أن الغزل ما عمد فيه الشاعر إلى وصف المرأة والنسيب، ما توجه فيه إلى ذكر الصبابة و الوجد وألم الهوى والفراق صادرا في ذلك عن وجدان وشعور لا يكونان ألا للمحبين المغرمين[3].

ويرى الباحث أن هذا ألالفاظ مترادفة في المعنى العام وجميعها يمكن أن تندرج في موضوع الغزل ما دامت تشمل القول الذي ينظمه الشاعر ليظهر منخلاله " وصف المرأة أو التحدث عنها أو التحدث أليها أو تخيل قول منها أو وقفة معها أو وصف ما تشير في نفسه من حرقة ومن نعيم "[4] فالمهم أن محور الغزل هو المرأة ومحادثتها ووصف الحالة التيمبعثها الحب والعشق. ولقد شاع موضوع الغزل في العصر الأموي ولاسيما في الحجازأكثر من العصور السابقة واللاحقة كافةوذهبت الدراسات مذاهب شتى في شيوع الغزل في هذا العصر بالذات وفي هذا المنطقة وعزوها الى عاملين رئيسين هما:[5]

1 **- العامل السياسي:**

الذي يذهب إلى أن الحكام إلامويين أرادوا ان يصرفوا أهل الحجاز عن التفكير بالأمور السياسية فأغدقوا عليهم من الأموال ما شاءوا وشحنوا مكة والمدينة بطائفة كبيرة من المغنين و المخنثين والقيان ودور اللهو والشراب،فانصرف القوم أو كثير منهم إلى اللهو فأخرج لنا ذلك شعراء مثل عمر ابن أبي ربيعة و الأحوص و ألعرجي "[6] وظهر فريق ثان يتمثل في أهل البادية " الذين اجتمع لهم اليأس و الفقر

---

(1)شرحديوانالحماسةللتبريزي،ج3،ص112.
(2)الغزلفيالعصرالجاهلي،احمدمحمدالحوفي،ص14.
(3)تاريخالأدبالعربيفيالعصرالجاهلي،السباعيبيومي،ص110.
(4)الغزل،لجنةمنأدباءالأقطارالعربية،ص12.
(5)منهذهالدراسات،حديثالأربعاءلطهحسين،ودراساتفيالأدبالعربيلسعدالدينمحمدالجيزاوي.
(6)الحبالعذري،نشأتهوتطوره،احمدعبدالستارالجواري،ص37.

و ضيق ذات اليد فانصرفواإلى التفكير في المثل الأعلى في الحياة الخلقية [1] وهذا الرأي ضعيف من وجهة نظر الباحث لأن الفقر واليأس من شأنها أن يجعلا أصحابهم اول الثائرين لأن الحاجة تجعل تفكيرالفقير المحتاج ينصب على التخلص من الفقر قبل كل شيء وعواصف التغير غالبا ما تقوم بهاسواعد الفقراء المؤمنة بالمثل العليا في الحياة وليس التفكير بالمثل الأعلى دليلاً على غلبة الفقر واليأس وقصر ذات اليد وانما دليلاً على صفاء الذات الإنسانية وسموها، أما العامل الثاني فهو:

2 ـ العامل الديني:

يذهب الدكتور طه حسين في تعليله الغزل العفيف إلى انهمتأثر بالإسلام وبالقران بخاصة، " فنشا في نفوسهم شيء من التقوى ليس بالحضري الخالص وليس بالبدوي، ولكن فيه سذاجة بدوية وفية رقة أسلامية" [2] ويذهب أصحاب هذا المذهب إلى أن ما فرضه الإسلام من حجاب وعزل بين الجنسين أدى إلى ظهور الغزل الذي يتميز بالعفة والإخلاص للحبيبة الواحدة و التفاني من اجل حبها وقصروا هذا التأثير على شعراء الباديةالذين عُرفوا بالشعراء العذريين، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل حدث هذا التأثير في المدينة ومكة و هما مركز الحرمين الشريفين؟ وهل أن القيان و الجواريوالمغنين قد صرفواالناس في مكة والمدينة عن الدين، والدعوة الإسلامية في أوج عظمتها في القرن الأول الهجري؟ أن مثل هذه الأسئلة تحتاج إلى إجابات دقيقة، حيث يجد الباحث أن الكثير من إجابات الدارسين بعيدة عن الصواب وأن الإجابة على مثل هذه الأسئلةلابد وأن تسبق بحديث موجز عن تقسيمات الغزل التي راقت للدارسين وقسموا الغزل بموجبها إلى الغزل التقليدي والغزل الصريح أو الفاحش والعفيف أو العذري.[3]

أما الغزل التقليدي فقد قصروه على الشعراء الذين عاشوا خارج الحجاز وتعددت الأغراض في قصائدهم. ووصف غزلهم بالتقليدية غير سليم. فهل ان العشق و الحب مقتصر على أهل الحجاز فقط؟ وهذه العاطفة موجودة عند مختلف الأقوام و الأجناس وفي كل زمان ومكان. وهل أن غزل جرير والفرزدق والأخطل وغيرهم من شعراء الشام و العراق تخلو من العاطفة الصادقة؟ أن من يقرأ غزل هؤلاء الشعراء يرى بوضوح تأجج العاطفة وصدق التعبير الذي لا يختلف عما هو عند الشعراء الغزليين في الحجاز، وتعددية الأغراض ليست كافية لوصف غزلهم بالتقليدية، فجرير مثلا قد يتغزل أحيانا بأربعين بيتا ويهجو ببيتين ضمن قصيدة واحده [4].

---

(1)حديثالأربعاء،طهحسين،ج1،ص222.

(2)المصدرنفسه،ج1،ص190.

(3)للمزيدمنالاطلاعينظر:كتابتطورالغزلبينالجاهليةوالإسلام،د. شكريفيصل

(4)ينظرديوانجرير،ص593.

وتعددية الأغراض نجدها في قصائد شعراء الغزل أيضا ولا يمكن حصر هذا التعدد في الأعراضعلى فئة دون أخرى، فالغزل هو التحدث عن المرأة ومعها عن الحب بأي شكل من أشكالهوعن العاطفة التي تربط الرجل بالمرأة بغض النظر عن قائليه، وعن المدارس التي ينتمي إليها الشعراء المعتزلون.

أما الغزل الصريح والغزل العفيف فقد اخترناهما حقلا للتطبيق لأننا وجدنا فيهما تجلي الحوار بمضامينه وأشكاله وأنواعهوهذا ما يهمبحثنا فأن الباحث لم يجد فرقا واسعا بينهما من ناحية العفة وناحية الفحش " فلم تكن العفة نمطا اجتماعيا تتخصص به فئة أو تعرف بة جماعة، وإنما ظاهرة اجتماعية واسعة " [1] شملت شعراء الغزل الصريح أيضا، وذلك لأسباب عدة منها:

1 ـ أن شعراء الغزل الصريح لم يتجاوزوا في فحشهم الغزلي ما قاله جميل بثينة وهو من أصحاب الغزل العفيف:

ألـــم تعلمـــي ياعذبـــة الريـــق أننـــي

أظـــل أذا لـــم أســـق ريقـــك صـــاديا [2]

وشعر الغزل العفيف احتوى على الكثير من الأوصاف التي تتعلق بوصف جسد المرأة وفتنتها بدافع الغريزه الجنسية المغلّفة " بأغشية سميكة بحيث يبدو في الظاهر لا جنسيا بل مجرد غزلية عذرية لا تقاومها الأعراف والقيم السائدة "[3] في حين أزاح شعراء الغزل الصريح هذه الأغشية فصرحوا بطبيعة حبهم على حقيقته وحسب ما يرونه صوابا في العلاقات.

2ـأن استنقاء بعض الأفكار و الاقتباسات من القران والحديث نلحظها في شعر الغزل الصريح أكثر وأعمق من شعر الغزل العفيف وهذا ما يدلل على تأثير الإسلام في حياه شعراء الغزل الصريح، ويؤكد العفة في الكثير من أشعارهم كما ان شيوع القيم الأخلاقية في شعرهم يؤكد التزامهم بالدين والأخلاق والنبل ومثال ذلك ما يقوله الاحوص.

قالـــت وقلـــت تحرجـــي وصـــلي حبـــلَ أمـــريءٍ بوصـــالكِم صـــبِّ

واصـــلْ اذاً بعلـــي فقلـــتُ لهـــا الغـــدرُ شـــيء لـــيس مـــن ضـــربِي

ثنتـــــان لا ادنـــــو لوصـــــلهما عـــــرس الخليـــــل وجارةالجنـــــبِ

(1)الحبوالعشقفيشعرالعربي،نوريحموديالقيسي،افاقعربية،العدد9،ايار1976،ص43.

(2)ديوانجميلبثينة،ص225.

(3)مقالاتفيالشعرالجاهلي،يوسفاليوسف،بيروت،1985،142.

أمـــا الخليـــلُ فلســـت فاجعـــة والجـــار أوصـــاني بـــه ربـــي[1]

أما عن أللقاء مع الحبيبة والجري وراء هذا اللقاء فهو غريزة عند كل إنسان محب. كما ان اللقاءات التي قام بها الشعراء العذر يون واقتناص الفرص لتحقيق تلك اللقاءات لا تقل عما قام به شعراء الغزل الصريحوهذا ما تذكرة كتب الأدب المختلفة[2]، أن الفروق بين المدرستين كما يراها الباحث هي:

1 ـ أن شعراء الغزل الصريح عشقوا ذاتهم أكثر من شعرهم، لذلك جعلوا الشعر في خدمة الذات ونشأ عن ذلك، التعددية في الحب ووصف المغامرات.والشاعر لا يفيد من مغامراته سوى الارتياح بإرضاء الكبرياء كما تؤكد قوتهم وقدرتهم على كسب اكبر عدد من النساء، وهذا ما يفتخر فيه العربي لان المرأة لا تعشق ألا المتميز بين الرجال، أما شعراء الغزل العفيف فقد عشقوا شعرهم أكثر من ذواتهم فكانت التوسل والضعف النفسي على حساب الذات وتبيان تهالكها واضحا في شعرهم،

2- أن شعراء الغزل الصريح عشقوا الجمال أينما وجد، وبما أن الجمال لم يقتصر على امرأة واحدة، وإنما توزع على الكثير من النسوة وكل فئة تحمل طابعاً جماليامعينا فان الشعراء قد توزع إعجابهم بالنسوة اللاتي أحبوهن، فتلك عشقوها لجمالها وفتنتها وأخرى لجمال حديثها وعذوبتهِ، وأخرى لزينتها، وهكذا، ويثبت أستاذهم عمر ابن أبي ربيعه تلك النظرة بقولة:

أنـي امـرؤ مولـعٌ بالحسـن أتبعـهُ لاحـظّ لـي فيـهِ ألا لَـذّةَ النظـرِ[3]

أن الدافع في ذلك هو عشق الجمال وعشق حاملته كائناً من كان.

أما شعراء الغزل العفيف فقد عشقوا المرأة الحبيبة وجعلوا الجمال جزءاً منها ومحصورا في ذاتها و مقاييس الجمال كافة متجسدة فيها وأنهم بذلك اقرب إلى عشق الحبيبة المثال كما رسموها في مخيلتهم من عشق الحبيبة الحقيقية، ولذالك استلذوا بحالة البعد والفراق، لان الحبيبة المثال تمتثل أمام أعيُنهم " وتترك المجال للعاشق لأن يتلذذ بينه وبين نفسه بأعنف المشاعر وأعذب الأحاسيس، ولأن يستمتع بحالات الألم والتمزق والسقم من جراء بعده وحرمانه، ولذلك لا يطلب

(1)ديوانالأحوص،ص28-29.
(2)الغزلعندالعرب،ج،ك،فاديه،دمشق،ص233
(1)ينظركتابالغزلتاريخهواعلامه،جورجغريب،بيروت،ص15.
(2)ديوانعمربنأبيربيعة،ص493.

العاشق اللقاء ألا كمقدمة لتحقيق الفراق من جديد " [1] ويعترف جميل بثينه بذالك صراحة كقولة:

يمـوتُ الهـوى منيـأذا مـا لقيتهـا ويحيـــا أذا فارقتهُـــا فيعـــودُ [2]

كما ونجد أن معظم قصائدهم قيلت بحافز الفراق، فكان وسيلة ناجحة خدمت نظمهم الشعري، وكان لعشقهم لهذه الحبيبة المثال الدور الرئيس في قصور عشقهم وغزلهم على امرأة واحدة فقط والتي أصبحت رمزا لكل امرأة ولكل ما هو جميل.

3- الاختلاف في الصدق الملائم للتعبير. حيث يرى الباحث أنشعراء الغزل الصريح أكثر صراحة وصدقا مع أنفسهم ومع متلقي شعرهم لأنهم يعترفون بان الهدف من وراء حبهم هو طلب النعيم والسعادة مع الحبيب وتتبع الجمال أينما كان، كما وإنهم لا يخفون على حبيباتهم بان علاقاتهم متشعبة وغير مقتصرة عليهن فقط يقول ابن أبي ربيعة:

تبـا لهـن بالعرفـان لمـا عرفننـي وقلـن امـرؤ بـاغ أكـلّ واوضـعا

وقـــربن أســـباب الصـــبا لمتـــيم يقيس ذراعا كلما قسن اصبعا [3]

وهنا يعترف الشاعر بان التي تقترب منه مقدار إصبع يقترب منها ذراعا، وهذا دليل على الصراحة والصدق في التعبير أما الشعراء العذر يون فقد أدعو الصدق ولم يطبقوه فلو كانوا محبين حقا لماذا لم يتقدموا لعقد الرباط المقدس معهن بالزواج وحتى قيس بن ضريح الذي تزوج لبنى طلقها بطلب من أبية بحجة أنها لا تلد [4] وهذه حجة واهية، لأنه بالامكانه أن يتزوج بأخرى مع أبقاء لبنى عنده والإسلام يسمح بذلك. وان ذلك يؤشر على أن هؤلاء قد جعلوا من تلك النسوة الهاما يعينهم على نسج القصائد وادعاء شدة الشوقوالألم، ذلك الألم الذي سببه شظف العيش في البادية وحرارة الصحراء وضياع الإنسان بين أماكن الترحال قبل أن يسببه العشق الذي يدّعون.

4 - لقد تولد نتيجة لما أسلفنا الاختلاف في الأساليب النابعة من التأثير الحضاري حيث جعل شعر الغزل الحضري يتميز بأسلوبه القصصي و الحواري المعتمد على الحوار المباشر ليدلل على الالقاء المستمر في حين تميز أسلوب الغزل

---

(1)فيالحبوالحبالعذري،د. صادقجلالالعظم،بيروت،ص101.

(2)ديوانجميلبثينة،ص67.

(3)ديوانعمربنأبيربيعة،ص179.

(4)ينظر:الأغاني،جا،ص180ومابعدها.

البدوي بوصف الذات ومعاناتها ووصف الحبيبة وعلو صوت المناجاة لتدلل على بعد الحبيبة وغيابها. وبعد هذا نعود لنجيب على دور الإسلام، حيث نجد أن دوره كان قائما بدليل ان الشعراء من كلا المدرستين اقتبسوا من القران والسنة الكثير، ولم نسمع في شعر شعرائهما المعاني الفاحشة التي وردت في بعض قصائد ما قبل الإسلام، كما ان الإسلام لم يحرم الحب والعشق ولو يحرم " اللهو ما دام طاهراً شريفاً يقصد إلى الجمال و الفن " [1].

ولم يقتصر تأثيرهُ على مدرسة دون أخرى ولكنالمجال قد فسح للغزل في هذا العصر أكثر من العصر الراشدي، واتسعت مع الفسحة حركة الشعر الغزلي. أما عن دور المغنين و الجواري فأنها لم تشع الفساد واللهو، ولو كانت كذلك لا لهت الشعراء عن قول الشعر ونظم القصائد، وإنما كان لها دور في إشاعة شعر الغزل لان الشعر المغنى يكون أكثر دورانا على السنة الناس، وأكثر انتشاراً في البلاد فكان لوجود المغنّين والمغنيات دور في نشاط الحركة الشعرية الغنائية، وذلك لان المغنين بحاجه إلى الشعراء و العكس صحيح [2].

كما وخدم النشاط في الحركة الشعرية الغزلية والحركة الغنائية المجتمع الحجازي والإسلامي من خلال التمتع لسماع القصائد الغزلية المغناة التي تلذ لها النفوس وتصغي لها الأسماع، وتساعد على نسيان الأحداث السياسية وماوقع بين الفرق الإسلامية من تصادم وخلاف.

وبقي أن نقول أن الغزل ساعد على الابتعاد عن التقليد وساعد على التطور والتجديد من خلال التخصص بموضوع واحد والاتساع في ميدانية وفتح للشعراء مجالاً لابتعاد عن المدح الذي كان يأنفهبعض الشعراء لأسباب عدة، كما وان الغزل لا يقتصر على حياة معينة، وإنما يشمل الحياة بمختلف اتجاهاتها، فكان أكثر مساساً بالحياة العامة دون استثناء، وكان دليلاً على قوةالحياة الفردية والاجتماعية، فإذا أصيب الفرد بسقم في نفسه فلا غزل " [3].

وخلاصة القول في اتساع شعر ألغزل في هذا العصر بالذات لم يقتصر على عامل واحد، وإنما هناك " أسباب كثيرة تآزرت جميعها ليتخذ هذا الفن شكل الظاهرة الفريدة في العصر الأموي " [4]ولعل من أبرزها شغف الناس في ذالك العصروتلهفهم لسماع الشعراء وهم ينشدون أقوال العاشقين وسماع المغنّين وهم يغنون تلك الأشعار.

وبعد هذا أنتقلُ إلى الحديثعن علاقة الحوار بالغزل. حيث احتلت الظاهرة الحوارية مساحة واسعة في القصائد شعراء الغزل وفي موضوع الغزل بالذات

---

(1)أبحاثومقالات،احمدالشايب،ص228.

(2)ينظر " كتابالشعروالغناءفيالمدينةومكة،د.شوقيضيف،55ومابعدها.

(3)أبحاثومقالات،ص226.

(4)فيالشعرالإسلاميوالأموي،عبدالقادرالقط،ص130.

فمعظم ديوان عمر بن أبي ربيعة الكبير وديوان ألعرجي وكثير من قصائد الأحوص وقصائد المدرسة البدوية قائمة على الحوار والعلاقة بين الحوار وهذا الموضوع قائمة للأسباب الآتية:

1- أن الحوار هو حديث يدور بين طرفين أو أكثر، والغزل هو محادثة النساء ووصفهن، وهذه المحادثة التي تجري بين العاشقين لابد وان تقوم على الحوار وتبادل الكلام مما جعل الشعراءيقيمون محادثتهم الغزلية على الحوار لينقلوا والى أسماع المتلقي ما دار في تلك المحادثة وما جرى من تجاذب في أطراف الحديث على السنة العاشقين.

2- لقد ذكرنا بان الغزل يشمل نقل قصة مع الحبيبة حقيقية أو متخيلة ونقل هذه القصة لابد وان يعتمد على الأسلوب القصصي، وبما ان الحوار احد عناصر القصة، فان الشاعر يلجأ إلية لوصف شخصيات قصته ولتطوير أحداثها مما جعل الأسلوب القصصي عند شعراء الغزل زاخرا بالحوار وبمختلف أقسامة و أشكاله.

3- ذكرنا أن الغزل يشمل وصف الذات، وما يجيش بداخلها من حرقة أو من نعيم. ووصف الذات غالبا ما يقوم على الحوار مع الذاتلكي يستطيع الشاعر أن يكشف عن الخلجات الداخلية لنفسه أو يقوم بتصوير ووصف ذاته فان ذلك يتم من خلال الحوار الذي يجريه مع ذاته ومع الطبيعة الحية أو الصامتة.

ومن هنا فان العلاقة التي تربط بين الحوار والغزل متينة حيث لا يمكنالفصل بينهما، وهذا ما دفعنا إلى تناول هذه الظاهرة المتميزة عند أشهر الشعراء الغزليين في العصر الأموي، وإذا قلنا في الشعر العربي لم نجانب الصواب، وذلك لان هذا العصر قد ازدهر فيه الغزل وبلغ المدى الذي لم يصله غزل بقية العصور السابقة منها ولاحقة، ولا يعني هذا أن الغزل مقتصر على هؤلاء الشعراء. وإنما نعني أن هؤلاء الشعراء جعلوا معظم شعرهم يقوم على الغزل ولا يتعداهوقد كان " الفن الشعري يسوقهم إلى غايات لها في حياة الأدب مكان، وقد كانوا يريدون أن يكونوا من أقطاب الشعر في تلك الأزمان "[1]وذالك عن طريق الاتساع في هذا الغرض و التخصص فيه بعد أن" أصبح الحب سلوكا إنسانيا يعيشون من أجله "[2]ويتغنون بنعيمة أو ببؤسه.

---

(1)العشاقالثلاثة،زكيمبارك،ص6.

(2)نظراتنثريةفيالأدبالعربي،د. نوريحموديالقيسي،ص40.

الفصل الأول

صيغ الحوار وأشكاله

الفصل الأول

الفصل الأول صيغ الحوار وأشكاله

1. صيغ الحوار:

حينما نريد أن نتحدث عن صيغ الحوار، لابد أن نضعه ضمن إطارين تنطوي تحت ظلهما الصيغة الحوارية. فالحوار آما أن يستخدم الصيغ الظاهرة، فيكون حواراً صريحاً يمكن معرفته وتحديد صيغته في النص الشعري، من خلال الاعتماد على الصيغ التي تعطي الصفة الحوارية بوضوح تام. وقد ينأى الحوار عن استخدام هذي الصيغ فيكون حوارا مضمرا يكشف عن وجوده المعترض أو المحاورالمضمر الذي يقدره المتلقي، من خلال طبيعة الكلمة أو الجملة وما تحدثه من تناسل في مجرى الخطاب الشعري. وسنتناول هذين الإطارين بشيء من الإيضاح:

أ. الحوار ضمن الإطار الظاهر:

يعتمد هذا الإطار من الحوار على صيغ الحوار الظاهرة التي تؤكد القول وإنشاء المحاورة مثل صيغ أفعال القول مثل قلت، قالت، سألت، سأل، تسألني، تلوم، ألوم، أجبت، وغيرها من أفعال القول أو أسماء هذه الأفعال مثل قائلة، وسائلة، وعاذلة، ولائمة... الخ، أو باستعمال صيغة الأمر أو المنادى أو الاستفهام أو الطلب. وتعد هذه الصيغة المفتاح الذي تفتح بها المحاورة و المنبه لسماع المتلقي إيذانا ببدء الحوار، كما تكشف عن الأسلوب الحواري في النص الشعري بسهولة ووضوح، ويمكن بحث هذه الصيغ بشيء من التفصيل الذي يوضح دور هذه الصيغ في إجراء المحاورة.

1 ـ صيغة أفعال القول:

أن استعمال أفعال القول من أوسع صيغ الحوار وأكثرها انتشاراً في الحوار الشعري، لان الحوار أسلوب كلامي قولي، فلا بد أن يتكأ على هذه الأفعال كي يتميز عن بقية الأساليب ويستقل عنها في نقل الكلام المشترك بين المتحاورين. وأكثر الأفعال استعمالا في أجراء الحوار الفعل قال، وقالت، وقلت، فنحن نجد ان الشاعر القديم حينما يشق طريقة للولوج في المحاورة كثيراً ما يستخدم هذه الفعل ومشتقاته، حيث يستخدم صيغة الماضي مع الأسلوب القصصي أو رواية الحوار ألحدثي، أما في الشعر الغنائي فيستخدم ضمير المتكلم الظاهر المتربط مع الفعل قال مثل قلت أو الضمير المستتر أقولُ و يكون ضمير المتكلم مقدرا تقديره إنا، لان " الشاعر الغنائي يعبر

عن الزمان الحاضر "[1] محاولا أن يجعل الحدث يعيش في حضور دائم، فهو حينما ينقل ماضي الحدث فإنما ينقله وكأنة ابن اللحظة الآنية وهذه من حسنات الحوار التي أحس بها الشاعر القديم.

ونحن نلمح استعمال الصيغة ألقوليه منذ عصر ما قبل الإسلام " حيث ظهر منذ عهد امرئ ألقيس في العصر الجاهلي كما يتضح في معلقته " [2]ويمثل هذا الاستخدام انعطافا وتجديدا في شكل القصيدة القديمة ومضمونها حيث استطاع هذا الأسلوب " تحويل النظام التقريريإلى نظام الحوار "[3] بما يغني القصيدة عن الأساليب الأخرى التي تفتقر إلى أمكانيات الحوار في أثارة الحيوية والحركة في القصيدة من خلال امكانية الحوار في النقل الحي للحديثأو الكلام وما يتصف بة من وضوح ومن كشف للنوازع الحقيقية التي حتمت المحاورة وحتمت نقلها إلى المتلقي، بحيث أصبحت سمة واضحة في شعر الغزل الأموي، وقد أفصح عن هذا الصيغة ومدى انتشارها الشاعر عمر بن أبي ربيعة، وهو يحاور غلاما التقى معه في مكة حيث قال له " يا ابن أخي قد سمعتني أقول في شعري قالت لي وقلت لها، وكل مملوك حر أن كنت كشفت عن فرج حرام قط" [4].

وتشير هذه المحاورة بين عمر والغلام والتي أوردها صاحب الأغاني إلى مدىانتشار هذهالصيغة في شعر عمر وفي شعر مدرسته التي اخذ أسلوب الحوار فيها مساحة لم ينلها عند الشعراء السابقين واللاحقين وساعد من خلال الكشف عن نفسية المرأة المحاورة وطريقة كلامها وطبيعة عباراتها على ان يكون الغزل الأموي " مرآة للحياة الاجتماعية الحجازية في القرن الأول للهجرة وكان مرآة لنفس المرأة الحجازية وحياتها بشكل عام " [5] واستخدام هذه الصيغة في شعر شعراء الغزل أوسع من أن يحصى، فمعظم المحاورات التي وردت في شعرهم قائمه على صيغة أفعال القول، ويمكننا أن نمثل لاستعمال صيغه قلت وقالت بقول عمر بن أبي ربيعة وهو يروي حوارا تضمنته إحدى قصائده القصصية مع هند.[6]

قلت من هذا، فقالت هكذا إنا من جشمّهُ طولُ السهرْ

ما إنا والحّبُ قد ابلغني كان هذا بقضاءٍ وقدرْ

---

(1)نظريةالأدب،أوستنوارين،ص298.
(2)الشعرالعربيالمعاصر،،عزالدينإسماعيل،298.
(3)دراساتفيالشعرالجاهلي،د. نوريحموديالقيسي،ص95.
(4)الأغاني،لأبيالفرجالاصفهاني،ج1،ص77.
(5)منحديثالشعروالنثر،طهحسين،المجموعةالكاملة،المجلد5،ص558.
(6)ديوانعمربنأبيربيعة،ص148.

وقد تستخدم صيغة المضارع، وخاصة في حالة عدم رواية الحوار، وإنما الولوج في التصوير او نقل الموقف حيا يتمثل فيه الحضور ألزماني والمكاني ونستشهد لذلك بقول كثير عزه في هذه المحاورة التصويرية معزوجته التي تلومه على الرحيل حيث يتمثل البعد ألزماني في الفعل (تقول)الذي جاء ليفيد الاستمرارية والمكاني التي يمثل في (طول الإقامة) وطلب الرحيل كما يضفي التصوير النفسي المتمثل بحالة (الأرق والهم) والعزم على الرحيل والشوق للوصول الى الممدوح المنقذ من الفقر الذي أصبح يمثل حضورا ملازما للشاعر ومبعثا للهم والأسى:

تقـــول خليلتـــي لمـــا رأتنـــي أرقـــت وضـــافني هّـــم دخيـــل

كأنـــك قـــد بـــدا لـــك بعـــد مكـــث وطـــول أقامـــة فينـــا رحـــيل

فقلـت:اجـل، فـبعض اللـوم أنـي قـديما لا يلائمنـي العـذول [1]

ليصل بعد ذلك إلى المدح الذي يرى نجاه من حالة الفقر المرير:

إلـــى القـــرم الـــذي فاتـــت يـــداه بفعـل الخيـر بسـطة مـن ينيـل

وتتنوع صيغة قال مع الصيغة الحوارية فتصبح قالا مع المثنى وقالو مع الجمع وقلن مع الجمع المؤنث.

وكثيراً ما نلمح دخول حرف الواو أو الفاء على هذه الصيغة ألقوليه لتصبح فقلت، فقالت، وقلت، وقالت، ويأتي حرف الواو ليفيد العطف والاستئناف أو قبل رب المحذوفة والفاء ليفيد الشرط والاستئناف، ألا أنها قد تأتي زائدة ولا تفيد ألا في أقامة الوزن الشعري وما تتطلبه تفعيلاتهمن حركات وسكنات، مثال ذلك قول المجنون ليلى الذي جاء بالفاء قبل كلمة قالوا ليتماشى مع وزن الطويل الذي يجب أن تبدأ تفعيلته بمتحرك (//5) ويتبعها متحرك ساكن (/5).

فقـالوا نريـدُ المـاءَ نسـقي ونسـتقي فقلتُ تعالوا فاستقو الماءَ من نهري

فقـــالوا وايـــنَ النهـــرُ قلـــتُ سيغنيكم دمعُ الجفونِ عن الحفرِ [2]

حيث يتضح أن فائدة دخول الفاء على قالوا هي أقامة الوزن الشعري لبحر الطويل، وكان بالإمكان أن يقول (قالوا وقلت) لولا الضرورة الموسيقية التي حتمت دخول الفاء ليتماشى مع البحر الطويل وجاء به الشاعر متحركا أتبعة بمتحرك ساكن، كما نلمح أن الشاعر قد حذفه من جملة (قلت مدامعي) لنفس السبب وهو ضرورة

(1)ديوانكثير عزه،تحقيق:أحسانعباس،ص123.

(2)ديوانمجنونليلى،تحقيق:عبدالستاراحمدفراج،ص154.

مجاراة الوزن في الأبيات الشعرية. ومثل الفعل قال تأتي بقية أفعال القول مثل ما زعمت، أجابت، أجبت، لتخدم الصياغة التي بناها الشاعر على التساؤل والقول وما يتعلق بة منأحداث يكتشفها المتلقي من خلال متابعته للمحاورة التي " عرف الشاعر حدودها وتشرب خصائصها وبعد الأعداد الكافي لها من المظاهر النفسية والمنطقية " [1]، وما يتعلق بها لتصبح برهانايؤكد من خلاله أبعاد فكرته ويوضح رؤيته ويثبت المقصديةالتي تقف وراء هذا الحوار.

2- صيغة ألفاظ الأوصاف:

وقد يلجأ الشعراء إلى استعمال صيغة ألفاظ الأوصاف مثل وعاذلة ولائمة وسفيهة، وهذه الصيغة غالبا ما تأتي لتأكيد صفة ذاتية يود الشاعر أبرازها من خلال تجريده لامرأة لائمة أو سفيهة ليؤكد من خلال محاورته إياها السلوك الذي تطبّع عليه والفلسفة التي يؤمن بها، وهذه الصيغة قد وردت كثيرا في شعر ما قبل الإسلام[2] وبقيت هذه الصيغة في خدمة الكشف عن السلوك الذاتي في العصور اللاحقة، واستعمال شعراء الغزل لهذه الصيغة لم يخرج عن تأثرهم باستعمالها عند الشعراء السابقين من حيث استخدامهم للمرأة الوهمية من اجل تأكيد صفة ذاتية أو الانتقال من غرض إلى أخر على نحو ما سنذكره في مبحث الحوار ووحدة القصيدة. ان عدم تحديد القائلة أو اللائمة يرجح الفكرة في وهمية المرأة وعدم وجودها ألا في مخيلة الشاعر أو قد تكون تلك أللائمه أو القائلة هي نفس الشاعر اللوامة، حيث كثيرا ما تجعل النفس صاحبها متوقفا بين دفع الأقدام وسحب الأحجام المضاد لذلك الأقدام.

فكثير عزّة يجرد قائلة تلومه على استمرار تعلقه بعزه، ولكنة لا يصغي لكلامها ليؤكد متانة حبة كما يؤكد عفة صاحبته ومما نعتها، فالبخل في الود والهوى من صفات المرأة المصون وذات الأخلاق الرفيعة التي ترفع من قيمتها في أعين الرجال، يقول كُثَيّر:

وقائلـــةٍ دعْ وصـــل عـــزة واتبـــعْ

مـــودةَ أخـــرىَ وابلهـــا كيـــف تصنـــع

(1)دراساتفيالشعرالجاهلي،ص81.

(2)لقدوردتهذهالصيغةكثيراعندحاتمالطائيوالشعراءالصعاليكللمزيدمنالاطلاع،ينظرالمصدرالسابق،فصلالحوارفيالقصيدةالجاهلية.

أراك عليهـــا فـــي المـــودة زاريـــا

ومـا نلـت منهـا طـائلاً حيـث تسمــع

فقلــت ذرينـــي بـئس مـــا قلــتِ أننـــي

على البخل منها لا على الجود اتبع [1]

ويجرد الاحوص سفيهة تلومه على الرحلة إلى الممدوح ويصفها بالسفاهة ليؤكد مدى تشوقه لرؤية الممدوح ومدحه وليتخلص من الغرض السابق ويلج في المدح بعد ان جعل من الليل وقتا لهذه المحاورة و"كأنه كان يجد في ظل هذا الصمت الرهيب والوحدة استجابة واقعة وإشارة لازمة ودواعي موجبة " [2] للمدح والرحلة ومجابهة عوارض الزمن.

وســـفيهةٍ هبـــتْ علـــي بسحـــرةٍ

جهــلاً تلــومُ علــى الثــواءِ وتعــذلُ

فأجبتهـــا إن قلـــتِ لســـتِ مطاعـــةً

فـــدذَري تنصّـــحكِ الـــذي لا يقبـــلُ

أنـــي كفـــاني أنْ أعـــالجَ رحلـــةً

عمـــرٌ ونبـــوة مـــنْ يضـــيقُ ويبَخـــلُ

بنـــوالِ ذي فجـــرٍ تكـــونُ ســـجالُهُ

عممـــاً أذا نـــزلَ الزمـــانُ الممحـــلُ [3]

3. صيغة المنادى:

أن صيغة النداء تمتلك قدرة على تنبيه المحاور وهي من وسائل التخاطب المعروفة. وهذه الصيغة قد وردت في القران الكريم، ولا سيما في مخاطبة الله

(1)ديوانكثرعزه،ص405.
(2)لمحاتمنالشعرالقصصيفيالأدبالعربي،نوريحمودالقيسي،ص37.
(3)شعرالاحوصالانصاري،ص156.

سبحانه وتعالى للأنبياء و مخاطبة الرسل للمشركين، وتحتل هذه الصيغة مكانة واضحة بين الصيغ الحوار وتعود الأسباب في العلاقة الوثيقة بين النداء والحوار كون النداء يفيد تخصيص الطرف الأخر وتنبيهه للتحاور أو للقيام بعمل و ويستخدم بشكل أوسع حينما يتخذ الحوار أسلوب المناجاة ونعني به " مخاطبة غير العاقل كالريح و الطائر و الأرض ومخاطبة المجردات كالليل والروح والقلب وتشمل المناجاة أيضا مخاطبة شخص بعيد غائب " [1] شريطة أن يتصف ذلك الخطاب باللين باللين والرفق و الرقة. وبما أن صيغة النداء تستخدم للبعيد وللقريب حيث ان المنادى " أما أن يكون بعيدا أو قريبا، فان كان بعيدا أو في حكمه فله حرف النداء يا وأي وأيا وهيا بالحوار وان كان قريبا فله الهمزة "[2]، وهذه الصيغة وثيقة الصلة بالحوار، حيث تجعله يتخذ بعدا مكانيا يتمثل في مخاطبة القريب ومحاورته ومناجاة البعيد وغير العاقل والذات. وكثيرا ما تقترن هذه الصيغة بحالة اليأس والبعد و التوسل، ولهذا فإنها تفاوتت بين المدرستين البدوية والحضرية، فهي عند شعراء البادية أوسع، ويمكن عدها سمة اتسمت بها هذه المدرسة التي كثيراً ما لجأ شعراؤها إلى استخدام أسلوب المناجاة الذي يعبّر عن منـاداة الحبيب عن بعد و التحاور معه. لان ظروفهم ما كانت تسمح لهم باللقاء المستمر، فلجأوا الى محاورة الحبيب ومناجاته عن بعد أن يتمثلوا صورته ماثلة أمامهم، تلك الصورة التي كانت لا تفارق مخيلتهم على النحو الذي يقول فيه كثير عزة:

أريـدُ لآ نسـى ذكَرهـا فكأنمـا تمثُـل لـي ليلـى بكـلِ سـبيلِ [3]

ان هذا التمثل جعلهم يعيشون أحلام اليقظة باستمرار وتركهم يناجون من يحبون دوما متكئين على صيغة النداء في الابتداء بالمحاورة ومستغلين تلك الصيغة للتفوه باسم الحبيبة التي قلما تخلو منة قصائدهم فجميل بثينه يتخذ أسلوب التمني في مناجاتهِ لبثينة التي أضحت بعيدة عنة بعد ان يضفي البعد الزماني المتمثل برحيل الأيام الخوالي، والبعد المكاني المتمثل ببعده عن بثينة، أنة يتمنى ان يعود الزمن وتعود أماكن اللقاء، ويصور حالة اليأس وهو يستذكر تلك الأيام فيتمثل بثينة إمامة فيناديها لتشاركه التمني فيقول:

الاليـت أيـامَ الصـفاءِ جديـد ودهـرا تـولى يـا بثـين يعـودُ

فنغنـى كمـا كنـا نكـون وانـتم صـديق واذ مـا تبـذلينَ زهيـدُ [1]

(1)جبرانفيأثارهالكتابية،روزغريب،ص175.
(2)شرحابنعقيل،ج4ص2.
(3)ديوانكثيرعزة،ص108.

ويستخدم عبد الله ابن الدمينة صيغة النداء ليناجي بها حبيبته أميمة، ويربط بينها وبين آثار الديار التي رآها ميتة، غيرّها البلى بعد أن كانت عامره بوجود اميمه، وجعل من هذي المناجاة فوق الديار مقدمة ناجحة لقصيدته وفق النمط التقليدي في بدء القصيدة بالوقوف على الأطلال وتذكر الحبيبة ومناجاتها ليجمع بذالك بين الوقوف والمخاطبة وتذكر الحبيب ومناداتة في تكثيف شعري وعبارات موحية موجزة. يقول ابن الدمينة:

أمنكِ أميمِ ـ الدار غيرّها البلى

وهيفٌ بجولانِ الترابِ لعوبُ

بسابس لم يُصبح ولم يمسِ ثاوياً

بها بعدُ جدّ البينِ منكِ غريبُ [2]

ويتضح في هذه المناجاة مع اميمهالبعيدة صيغة النداء التي حذف الشاعر فيها أداه النداء للضرورةالوزنية كي تتماشى مع تفاعيل بحر الطويل، فالشطر الذي فيه اميمة يأتي على فعول مفاعلين فعول مفاعلن، ولو آتى باداه النداء (يا) أو غيرها لاضطربت هذه التفاعيل ولم تتماش مع النظام التفعيلي لبحر الطويل ويحاور جميع شعراء الغزل باستعمال صيغة النداء الطبيعة الحية و الصامتة.

كما يحاورون الذات والمجردات، وكأنهم باستخدام هذه الصيغة يضفون معاني الرجاء والتوسل والتمني في محاورة طيف الحبيب، والأسى مع الديار، والتصبر مع الذات في اللحظات التي يرون فيها الاضطراب واليأس، حيث يلتجئون إلى أسلوب المناجاة المتسم بالرفق واللين لتهدئة ذواتهم من أحاسيسها المضطربة وحالاتها اليائسة:[3].

كما ونلمح كثرة استعمال صيغة النداء في مطلعالع القصائد ذات المقدمات التقليدية مثل استخدام خليلّي ـ صاحبي ـ ياصاحبّي ولم نجد لذلك تبريرا سوى أنة تقليد سار عليه الشعراء الغزلون أسوة بغيرهم، فهذه الصيغة نجدها في مقدمة القصيدة الجاهلية، كقول عدى بن زيد:[4]

يا خليلّي يسرا التعْسيرا ثم روحا فهجَّرا ألتهْجيرا

عّرجا بي على ديارٍ لهندٍ ليسَ إن عجتما المطّي كثيرا

---

(1)ديوانجميلبثينة،ص61,62.

(2)ديوانعبداللهبنالدمينة،تحقيق:احمدراتبالنفاخ،ص98،

(3)ينظر:ديوانجميلبثينة،ص184,160,50، ديوانالاحوص،ص71,33,24.

(4)الأغاني،ج2،ص150.

ولعل استعمال هذه الصيغة أذان باستيقاف الرفيق أو الخليل والبدء بمحاورته وسار عليها الشعراء اللاحقون حينما وجدوها صيغه تفيد الافتتاح والمحاورة، وتقوم بتخصيص الطرف المحاور لكي يعرف المتلقي الطرف الذي يحاوره الشاعر، حيث لا بد من طرف أخر ليتم أجراء الحوار معه، فيكشف الشاعر ويخصص ذالك الطرف عن طريق مناداته ونمثل لذالك بقول العرجي:

خليلّـــي عوجـــا حييـــا اليـــومَ زينبـــا

ولا تتركـــاني، صاحبـــيَّ وتـــذْهَباَ

أذا مـــا قَضـــينا ذاتَ نفـــسٍ مريضـــةٍ

أليهـا وقّـرتْ بـالهوى العـينُ فاركبـا [1]

وعلى هذه الشاكلةتستخدم صيغة منـاداة الخليل لأجل المحـاورة، أو الوقوف علـى الأطـلال، ولا يكـاد يخلـو ديـوان من دواوين شعراء الغزل من استخدام هذه الصيغة في بعض مطالع القصائد [2].

وخلاصة القول ان النداء صيغة مهمة قام عليها الحوار في تشخيص الطرف المحاور وكشفت عن المضمون الذي يرمى إلية هذا الأسلوب عندما يتخذها الشاعر وسيلة لمحاوراته الفنية.

4. **صيغة الأمر والطلب:**

أن استعمال فعل الأمر من الصيغ الشائعة في الحوار إلا أن حدّة هذا الفعل تتفاوت تبعا لنوعية المحاورة ونوعية الطرف المحاور فقد يتسم الحوأر بالشدة والجدية والنهي، فيتخذ ألصفة الأمرية وقد يتسم باللين والترجي والتوسل، فيتصف الحوار بالطلبية، والفرق واضح بين ان يكون الطرف الذي ينطق بالحوار طالبا راجيا وبين أن يكون آمرأ وهذا يتوقف على طبيعة الطرف المحاور وطبيعة العلاقة التي تربط المتحاورين، ولذلك نجد ان الصفة الطلبية أكثر انتشارا بين صيغ الأمر في الحوار مع الحبيبة حيث ان الشاعر كثيرا ما كان يقف أمامها مستخدما الحوار الدافئ الذي يكشف عن الرجاء والطلب فلو تناولنا قول الاحوص في محاورته سلّامة المغنية المعروفة "[3].

(1)ديوانالعرجي،تحقيق:خضرالطائيورشيدألعبيدي،ص143.

(2)ينظـر:ديـوانعمر،ص218،ديوانجميـل،ص115،ديـوانكثيرعزة،ص449، ديوانـالاحوص،ص89، ديوانعبداللهبنالدمينة،ص58، شعرعروةبنحزام،ص12.

(3)ينظر:الشعروالغناءفيالمدينةومكة، ص90.

أســـلّامَ انـــكِ قـــدْ ملكـــت فاســـجحي

قـــد يملـــك الحـــر الكـــريم فيســـجحُ

منّـــي علـــى عـــانٍ أطلـــتِ عنـــاَءهُ

فـــي الغُـــلِ عنـــكِ والعنـــاةُ تســـرحُ [1]

حيث يتضح هنا الصفة ألطلبيه، وتنبع من ثنايا هذا الحوار الشفاف معاني الرجاء والترحم والضعف إمام الحبيبة، وان كان قد استخدم صيغه فعل الأمر (فاسجحي، منّي)، و هذه يقودنا إلى مسالة أخرى تتعلق بغرض الغزل من خلال استخدام صيغه الأمر حيث يتضح أن صيغه الأمر كثيرا ما تلازم حوار المحبوب في حين يلتزم العاشق المحب صيغه الطلب في حوارهِ، والشاعر حينما يجعل تناسب هذه الصيغ مع طبيعة المحاور فانه يحسن في الربط بين ألصيغه الحوارية و الغرض الشعري بعد أدراك للتجربة واستيعاب للظاهرة ودورها في التعبير عن الأفكار كما ينجح "في إيجادالسبل الكفيلة باستكمال أدوات هذا النظام بعد أن يتخذ لنظامه هذا من أسباب النجاح ما يجعله قادراً على التمييز و الوضوح "[2] ولذالك نجد ان عمر بن أبي ربيعه الذي عكس سنة الغزل وجعل من نفسه معشوقا وليس عاشقا قد جعل المرأة هي التي تتمناه وهي التي تستخدم صيغه الطلب من اجل أقناعه ونوال عطفه ومحبته، بل وتذرف الدموع لتؤكد شده الشوق إليه وعظمة حبه في قلبها.

قالـــتّ ودمـــعَ العـــينِ يجـــري وأكفـــاً

كالـــــدرَّ يســـــيلُ مـــــرّةً ويَغُـــــورُ

(1)شعرالاحوصص48.

(2)الحوارفيالقصيدةالجاهلية،مجلهأفاقعربيه،العدد5،سنه1976ص121.122.

بـــــاللهِ زرْنـــــا ان أردتَ وصـــــالنَا

واحـــــذْر أَناســـــا كلُهـــــم مـــــأمورُ

أنْ يأخـــذوكَ، فكـــنْ فتـــىً ذا فطنـــةٍ

انَّ الكـــريمَ لـــدى ألحـــذارِ صـــبورُ [1]

فهنا وان استعملت صيغة الأمر في الأفعال (زرنا، فكن)ألا أنها لم تبغ من استخدام هذه ألصيغه سوى الرجاء وهي بذالك تقترب من موقف الاحوص في محاورته لسلامه واتخاذ موقفيهما يرجع إلى أن كليهما (هي و الاحوص الذي مثلنا بشعره)اتخذ موقف العاشق فجاء حوارهما بهذه ألصيغه ولذلك نرأن عمر بن أبي ربيعه حينما يتخذ موقف العاشق وليس المعشوق تأتي ألصيغة ألطلبيه نفسها حيث يرجوا ويترحم ليؤكد ملازمه صيغه الطلب لحوار العاشق، على نحو قوله:

يـــا ثريـــا الفـــؤادِ ردّي الســـلاما وصِـــلينا ولا تَبتّـــي ألـــذِماما [2]

ويذهب الرواة إلى أن الثريا هذه كانت أول حب عرفه الشاعر "فقد شغلت قلبه في أول عهوده في الحب "[3] ولذالك لن يختلف عن بقيه الشعراء من اتخاذ موقف العاشق وبالتفوه بالصيغه ألطلبيه الرقيقة وليس ألأمريه الغاصبة، كقوله في حوارٍ مع أمراه لم تربطه معها علاقة الحب الصادقة فيحاورها آمرا:

وناهـــده الثـــديين قلـــتُ لهـــا اتكـــي

علـــى الرمـــلِ مـــن جباتـــهٍ لـــم توســـدِ

(1)ديوانعمر،ص126.
(2)ديوانعمر، ص235.
(3)الأغاني،ج1،ص85.

فقالــتْ علــى اســمِ اللهِ أمــرك طاعــة

وان كنــتُ قــد كُلفــتُ مــا لــمْ أعــوّدِ [1]

أما شعراء البادية فقد جاء حوارهم المتكيء على صيغه الأمرمتصفا بالطلبية و الليونة، لأنهم اتخذوا باستمرار موقف العاشق وليس المعشوق وبالغوا في الترحم واللين أمام الحبيبة، ونمثل لذلكبقول جميل مثينه وهو يحاور بثينة مترحما.

ارحمينــي فقْــد بُليــتُ فحســبي بعــضَ الــداءِ يابيثنــةُ حســبي[2]

وقد يخرج النداء بصيغة الأمر ليضاعف التوسل والرجاء.

يــابثينَ حيــيّ، أوعــدينا اوصــلي

وهــوّني الامــرَ فــزوري وعجلــي

بثــــينَ ايمــــا اردتِ فافعــــلي

انــي لآتــي مــا اشــئتِ ـ مقتلــي [3]

وعلى المنوال نفسه سار جميع شعراء البادية في محاوره حبيباتهم حينما يلجأون إلى صيغة أفعال الأمر- ولكننا نلاحظ أن الحوار مع الذات يتصف بالصيغة ألأمرية في حالة الزجر والنهي أثناء المخاطبة وفي الحالة النفسية اليائسة بحيث يتخذ الشاعر صفة الحوار الحاد، وكأنة بذلك يلوم نفسهويبوخها من التمادي في الشوق أذا كان بديله الصد و الهجران.

ونسوق لذلك قول قيس بن ذريح في حواره مع القلب بعد أن بعدت لبنى وعزّ عليه الوصال وهو يستخدم ألصيغة الأمرية الحادة ليكشف باستخدام صيغة الأمر التي " تكشف عن الاستمرارية والاستجابة" [4] استمرار العشق في قلبه بحيث يستوجب الكف عن ذلك التمادي في الحب الذي لا طائل من ورائه.

قــدْ قلــتُ للقلــبِ لا لبنــاكَ فــاعترفْ

(1)ديوانعمر،ص490.
(2)ديوانجميلبثينة،ص32.
(3)نفسه،ص173.
(4)الحوارفيالقصيدةالجاهلية،مجلةآفاقعربية،العدد / 5سنه1976، ص121.

وأقـض اللبانــةَ مــا قضــيتَ وانصــرفْ

قــد كنُــت أحلــفُ جهْــداً لا أفارقهــا

أفَّ لكثــرةِ ذاكَ القيــلِ والحلــفْ [1]

حيـث نـرى انـه اسـتعمال صـيغة الأمـر مثـل قولـه (فـاعترف وأقـض) قـد اتخذالمحاور منها موقف الآمر واللائم من قلبه. أما في الحالة التي يرى الشاعر فيها أنه قد ظلم نفسه وذاته حينما ألقاها بتهلكة الهوى فانه يتخذ الأسلوب ألطلبي الرقيق واستعمال الصيغة الطلبية ويبتعد عن استعمال العبارات الحادة وذلك باستعمالهالأفعال التي تدل على التعاطف والابتعاد عن استعمال الأفعال التي تتصف بالشدة والأمريه. ومثال ذلك قول الأحوص الذي يواسي نفسه بفراق (جمل) مستخدماً الفعل (فاصبر) ليدلل على التصبر والمواساة وعجزه عن رد الأمر.

أودى وأمســتْ عنــي نازحــةً ألشـبابُ جُمْـلٌ وبـتَ جديـد الحبـلِ فانترا

فاصــبْر فمالــكَ ألاّ أنْ تهــيم بهــا وأن تهيّجــكَ أطــلالٌ فتّــدكرا [2]

أما مع الشخوص والطبيعة، فان الصيغة تختلف بين الشدة واللين تبعاً لطبيعة الموقف الذي يحتم المحاورة، وقد تتخذ هذه الصيغة الحوارية الطريقة التقليدية الموروثة، ألا وهي استيقاف الرفيق عند المرور بالأطلال [3]وذلك باستعمال الفعل (قف، قفا، عوجا، عوجوا) وغالباً ما تقع في مقدمه القصائد لتكون افتتاحية للمحاورة مع الرفاق والخلاّن ضمن المقدمة الطللية في القصائد التقليدية ومثال ذلك قول العرجي:

خليلــيَّ عُوجــا نحّــيّ نِباعــا وخيّمــاّ بــة، نحّــي الربِاعــا

تبــدلتْ الأدُمُ مــنْ أهلِهــا وعــينَ المهــا ونعامــا رِتاعــا

فلامــا وقــأ لأْ: جــدْاءٌ قليــلٌ ســؤآلَكَ رَبْعــاً محــيلاً وقَاعــا [4]

ومثل الفعل عوجا يستعمل الفعُل (مرّا) كقولة عمر:

خليلــي مــرّا بــي علــى رسـمِ منـزلٍ وريـعٍ لشنباءَ ابنِـة الخيـر محْوَلِ [1]

---

(1)ديوانقيسبنذريح،ص126.

(2)شعرالأحوص،ص101.

(3)للمزيدمنالاطلاعينظر:مقدمةالقصيدةالعربيةفيالعصرالأموي، حسينعطوان،ص117ومابعدها.

(4)ديوانالعرجي،ص82.

ولا نجد في هذه الطريقة في الصياغة الآ في القصائد التقليدية الناتجة عن التأثر بشعر ما قبل الإسلام في افتتاح القصائد.

5. صيغة الاستفهام:

تعد صيغة الاستفهام من الصيغ المهمة التي يتكيء عليها الأسلوب الحوارى، ومن السمات التي تتسم بها فنية الحوار، لما لها من أثارة للذهن وتشوق لمعرفة جواب الأسئلة الاستفهامية، والنص الذى يبنى على هذه الصيغة يبتعد عن التسطيح والسذاجة ويقترب من العمق في التجربة الشعورية التي تقف وراء إنشاء السؤال الذى لم يأت من العدم وأنما نتيجة حركة ذهنية مبعثها الهواجس والأفكار والأحاسيس المختلفة، وبما ان هذه الصيغة تقوم على التساؤل والحوار يقوم على تبادل في الحديث أو الكلام فلا بد ان تكون الصلة بين هذه الصيغة والأسلوب الحوارى قائمة ومتينة لا انفصام بينهما ولا فصل. فالذي يستفهم ينتظر الإجابة سواء من المخاطب المباشر أو من المتلقي في حالة الاستفهام البلاغي، أو من ذات السائل في حالة التساؤل الذاتي والحوار مع النفس. وكثيراً ما تلازم هذه الصيغة الحوار ذي الطبيعة الدرامية لقدرتها على ان تحرك الذهن و النفس وإثارة الانتباه عند المتلقي كما تدخل في عملية الاعتراض المنبعث عن الانفعال والتي تتطلب أيجاد المعترض وإشراكه في إنشاء النص إلى " درجة التفاعل بين المحاور ونظيره"[2] المجيب على السؤال لإنجاحتلك العملية. كما وتدخل هذه الصيغة في المناجاة التي تسبب حركة درامية تتمثل في اقتحام شيء مفاجيء على سير الأحداث ضمن الموضوع الهيكلي لبناء القصيدة. فلنأخذ مثلا قول الشاعر العرجي:

قالتْ كلابةُ: مَنْ هذا؟ فقلتُ لها

أنا الذي أنتِ من أعدائِهِ زَعَموا

أني امرؤٌ لَجَ بي حبٌ فاحرضني

حتى بَليتُ وحتى شفّنَي السَقَم[3]

فالمفاجأة هنا تقف وراء سؤال كلابة (من هذا) حيثفاجأها الشاعر من دون موعد سابق كما نرى حركة الفزع والخوف قد صاحبت هذا السؤال فضلا عنالحدة في الحوار والغضب من هذا المجيء. ولكن جواب الشاعر قد أزال ذلك الفزع

---

(1)ديوانعمربنأبيربيعة،ص367.

(2)فيأصولالحواروتجديدعلمالكلام،ص51.

(3)ديوانالعرجي،ص5.

واستخدام صيغة الرجاء والعبارات الغرامية قد جعلت الحركة النفسية للسائل تسير بأتجاه معاكس نحو الطمأنينة والاستقرار والرضا الذي تجلى في قولها.

قالتْ: رضيتُ، ولكنْ جئتَ في قمرٍ

هلّا تلبثتَ حتى تدخلُ الظلمُ؟

فنحس هنا بدفيء الحوار المنبعث عن الرضا والمصاحب للعتاب وذلك حينما استخدمت فعل الحث هلا، وهو من الأدوات الاستفهامية التي تفيد التوبيخ لان كلابة وان قبلِتْ بهذا المجيء ألاّ أنها وبخت الشاعر على المجي في مثل هذا الوقت. وكان لاعتراضها على هذا المجيء دور في إنشاء المقابلة والمحاورة داخل النص فنحن لم نسمع قولها أو قول الشاعر فقط، وأنما نسمع صوت المحاور ونظيره بدرجة متكافئة. وكثيراً ما تدخل هذه الصيغة في إيضاح رنة الأسى، وقد أستخدمها شعراء الغزل بشكل واسع لتعميق حالة الفشل وعدم تحقيق الأماني ولا سيما عند شعراء مدرسة البادية الذين مزجوا هذه الصيغة بالتمني وألاحساس بالحرمان، فجميل بثينة يقول:

أعائدةٌ يأبثنَ أيامَنا الأولى؟ بذي الظلمِ أمْ لا مالهن رجوع؟[1]

والمجنون ليلى يقول:

قالوا أينَ مسكنها ومنْ هي؟ فقلتُ: الشمسُ مسكنها السماءُ

فقالوا من رأيتَ أحبّ شمساً؟ فقلتُ علّي قد نزلَ القضاءُ[2]

ونرى من هذين المثالين حالة اليأس ومعرفة الفشل المسبق لإقامة هذا التساؤل، فجميل يتمنى ان تعود أيام ذألظلم وهو عارف بأنها لا تعودوالمجنون ليلى يعترف بالفشل، وبان حبيبته بعيدة لا يمكنه الوصول أليها جعل من تعلقه قدرا لا يمكن دفعة مهما كثرت السبل من خلال أجراء الحوار ألتساؤلي المتجاوب مع الشخصيات التي تحاوره.

وتحتل صيغة الاستفهام مكانة مهمة في مطالع القصائد التقليدية حيث " يمتلك الاستفهام قدرة طيبة على أدخال الملتقي في صميم الصورة "[3] وهذه المكانة بارزة في الكثير من مطالع قصائد ما قبل الإسلام[4]. واتسعت تلك المكانة في قصائد شعراء

---

(1)ديوانجميلبثينة،ص120.

(2)ديوانمجنونليلى،ص45.

(3)الصورةالفنيةمعيارانقديا،عبدألآلهالصائغ،ص398.

(4)ينظر:مقدمةمعلقاتزهيروعنترةوالنابغةفيشرحالقصائدالعشرالطوال:للتبريزى.

شعراء التقليدية الغزل من خلالالوقوف على الأطلال وما تستدعيه من تساؤل استفهامي يجريه الشاعر مع نفسه أو مع الرفيق والأصحاب أو مع الديار، حيث يقوم دور الاستفهام بتعميق ذلك التساؤل ويوحي بالعديد من التداعيات التي يثيرها الطلل. فعمر بن أبي ربيعة يسائل نفسه حينما يقف على الأطلال بعدة أسئلة استفهامية ويجعل من نفسه المجيب على بعض تلك الأسئلة بعد ان أعيت تلك الأطلال عن ألإجابة انه يستخدم (هل) التي جاءت لتفيد التساؤلالعمومي، وعندما لم يجد أي رد استخدم (أي) التي تفيد التخصيص.

هــلْ عنــدَ رســمٍ برأمــهِ خبُــر؟ أم لا فـــأي ٱلأشـــياءِ تنتظـــرُ؟

فلا يسمع الشاعر أي رد ويأس من ذلك بعد أن تجيبه النفس قائلة له:

لا يرجــعُ الرســمُ بالبيــانِ وهــلْ يفقـــهُ رجعـــاه حـــينَ ينـــدثرُ؟[1]

ان مثل هذا الموقف التساؤلي سيدخل المتلقي في عمق الصورة، كما يفسح المجال للشاعر لأن يتذكر ما يشاء من خلال المقارنة بين الماضي والحاضر بين الحياة والموت لتلك الأطلال الحية في الماضي بما خلفته من حركة وصور والميتة في الحاضر حيث السكون والاندثار، والعرجييسائل الديار ذاتها ويسأل عن ساكنيها بعد ما جاء فلم يجد ألاّ الديار الخاوية، فيقول محاورا الديار.

هــل أنــت منبيــأين اهلــكَ؟ ذا هــوىً

وأنـــتَ خبيٌـــر لـــو نطقَـــت لســـائلِ

لعـــرأنَ ســـاروا؟ أم لحـــربٍ تيممـــوا

لــك الويــلُ أم حلّــوا بقــرنِ المنــازلِ [2]

ان تداعي هذه الأسئلة تتلاءم مع تداعي الذكريات في اللحظة ألطلـلية وتفتح آفاقاً عميقة لاختيارات الشاعر للأجوبةالمناسبة لهذه الأسئلة بما يمكنهمن أقامة العمل الشعري المتكامل، ويجعل جميل بثينةمن صيغة الاستفهام سبيلا لمحاورة الرفيق عند الوقوف على الأطلال فيقول:

وقفــتُ بهــا حتـــى تجلــتْ عمـــايتي

(1)ديوانعمربنابيربيعة،ص142.

(2)ديوانالعرجي،ص20.

ومـــلَّ الوقـــوفَ العنتـــريسُ وألمنـــوقُ

وقـــــالَ خليلـــــي: إنّ ذا لســـــفاهةٌ

ألا تزجُـــر القلـــبَ اللجـــوَج فتلحـــقُ [1]

حيث استعمل الخليل صيغة الحث بما يفيد الاستفهام وبقي بانتظار الرد من الشاعر هل يزجر فواءاده أم يتركه في تماديه بالعشق فكان الجواب

فقلـــــتُ لَـــــهُ إنَّ البعـــــادَ يشـــــوقني

وبعـض بعـادِ البـينِ والنـائي أشـوقُ [2]

وبعد ان عرفنا دور الاستفهامفي أنشاء الحوار الخارجي والداخلي والقصيد الذي يدخل في مقدمة القصيدة التقليدية بقي الاستفهام البلاغي الذي لا يحتاج إلى إجابة، ويدخل الحوار ليكشف عن أن المحاور يعرف الجواب مسبقا فلو أخذنا قول عمر:

قلـــنَ: أتعـــرفنَ الفتـــى؟ قلـــنَ نعـــمْ

قـــد عَرفنـــاه وهـــلْ يخفـــى القمـــرْ؟[3]

فسؤالهنَّ (أتعرفنَ الفتىَ)(وهلْ يخفى القمرْ) سؤال السائل العارف للجواب فهنَّ يعرفنَ الفتى قبل ان يسألن عن معرفته كما يعرفن ان القمر لا يخفى على أحد. وحينما يكون السائل عارفا للأجابة فانه يورد هذه الأسئلة الاستفهامية ليؤكد معرفتها. وهكذا فان صيغة الاستفهام القائمة على التساؤل تخدم فنية الحوار لما لها من مكانةٍ في " تعميق جدوى السؤال "[4] والكشفِ عن العواملِ التي تقفُ وراء هذا التساؤل.

ب. الحوار المضمر:

قد تحدثنا عن صيغ الحوار ضمن الإطار الصريح أو الظاهر وذالك باستعمال الصيغ الحوارية الظاهرة. ألاّ ان الحوار قد يأتي جوابا لسؤال مقدر تقدره طبيعة الكلمة أو الجملة ولا نسمع في مثل هذا الحوار ألا صوت الشاعر وكأنه يجيب على

---

(1)ديوانجميل،ص145.
(2)ديوانجميلبثينة،ص145.
(3)ديوانعمر،ص151.
(4)الصورةالفنيةمعيارانقديا،ص399.

أسئلة مقدرة بحيث يمكن تقديرها من خلال الأجوبة الظاهرة. والحوار حينما يأتي بهذا الشكل فإنما يقع ضمن الإطار المضمر والذي غالبا ما يهيمن على بنية القصائد التي لا تستخدم صيغ الحوار الظاهرة ليؤكد " ان كل خطاب مهما كان نوعه تتحكم فيه الحوارية وتسيّره [1]. والحوار المضمر يشيع في الشعر القديم كونه جزء من الخطابالشعري وبينما كانت السمة البارزة للشعر فيما مضى هو أنه شعر مخاطبة أو حوار صراحة أو ضمنا " [2]، فان الحوار المضمر قد احتل الجانب الأوسع في أنشاء أنشاء الحوارية لأن الشاعر كثيراً ما يأتي بنصوص شعرية تفرضها علية ألا رهاصات والأحاسيس وما تطرحه من أسئلة مضمرة فلا نسمع منة ألاّ الجواب، ويمكننا أن نقسم هذا ألأطار الحواري إلى:

1 **ـالحوار الأفقي:**

ويحدث هذا حينما " يكون هناك فصل لا وصل ومقياس وجوده أن تكون الجملة جوابا عن سؤال مقدّر ". [3]ويستطيع المتلقي من خلال قراءة النص بإمعان أن يقدر الأسئلة التي تفرض على الشاعر أجابتها كما يقدر الطرف المحاور سواء كان ذلك الطرف ذات الشاعر أو محاور خارجي من خلال تقدير الأسئلة الموجهة إلى الشاعر بعد قراءة الإجابة. فلو تناولنا قول قيس بن ضريح:

بكيــتُ، نعــمْ بكيــتُ، وكــلُ ألــفٍ

أذا بانـــــتْ قرينتُـــــهُ بكاهـــــا

ومـــا فارقـــتُ لبنـــى عـــن تقـــالٍ

ولكـــنْ شـــقوه بلغـــتْ مـــداها [4]

حيث يمكن تقدير الأسئلة لهذه الأبيات بما يأتي:

الشاعر: بكيت

السائل: أبكيت حقا؟

الشاعر: نعم بكيت

السائل: لم بكيت؟

الشاعر: كل ألف أذا بانت قرينته بكاها

السائل: لماذا فارقتها فبانت؟ وهل بسبب؟

---

(1)دينامية النص، محمد مفتاح ص92.

(2)الرحلة الثامنة، جبرا إبراهيم جبرا، ص46.

(3)آليات تناسل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، مجلد كلية الآداب، فاس، العدد9، سنة1987. ص28

(4)ديوان قيس بن ذريح، ص157

الشاعر: وما فارقت لبنى عن تقال.
السائل: ولكن لماذا؟
الشاعر: ولكن شقوة بلغت مداها.

وهكذا كانت أبيات الشاعر إجابة لا سئله مضمرةَ يتحكّم فيها تناول القصيدة بيتا بيتا مع تقدير الأسئلة المناسبة التي تتلاءم مع صوت الشاعر المجيب، " حيث خمّنَ الشاعر ان معترضا انتصب أمامه وكأنه يسأله لما حتم علية ان يجيبه "[1]

(1)دينامية النص، ص97.

2 **ـالحوار العمودي:**

أما الحوار ألعمودي فأنه يختص بالعوامل التي " تتحكم في بنية أي نص "[1]فالنصوص مهما اختلفت وسواء كانت شعرية أو نثرية فأنها تخضع لعوامل عدة وهي " المرسل والمرسل أليه والموضوع والبطل والعامل المساعد والعامل المعوق"[2].

حيث يتمثل المرسل في الشاعر القائل والمرسل أليه في المتلقي أو المحاور، والموضوع هو محور النص والبطل هو صاحب القضية المحورية في النص والعامل المساعد الذي يساند البطل ويجعله ويقدم على العمل في حين يأخذ العامل المعوق العكس من ذلك فيقوم بعرقلة السير والإقدام. فلو تناولنا قول عمر بن أبي ربيعة:

أذا زرتُ نعماً لم يزلْ ذو قرابةٍ لهـــا كلّمـــا لاقيتهُـــا يتَنمَّـــرُ

عزيـــزٌ عليـــة ان ألـــم ببيتهـــا يسرّ لي الشحناءَ والبعض يُظهرُ

ألكنـــي أليهـــا بالســـلامِ فإنـــهُ يشـــهَّرُ الماميبهـــا وينكـــرُ[3]

حيث نجد ان المرسل هنا هو الشاعر نفسه يرسل قولة لشخص يسمعه.
المرسل أليه هو متلقي النص وسامع قول الشاعر والموضوع هو الزيارة التي يريد الشاعر ان يقوم بها، والبطل هو الشاعر أيضا لأنه جعل من نفسه بطلا لهذا الموضوع أما العامل المساعد فهو رفيق الشاعر ورسوله أليها، ويتضح ذلك في قولة.(ألكني أليها بالسلام) وكذالك شوقه الذي يدفعه إلى هذه الزيارة. أما العامل المعوق فهم أقرباء حبيبته نعم، ويظهر ذلك في قولة:

أذا زرت نعما لم يزل ذو قرابة لهـــا كلمـــا لاقيتهـــا يتنمـــرُ

ويظهر من هذا النص أنه لم يقتصر على أرسال وتلقي للنص وأنما شمل العوامل التي تقوم عليها بنية النص بما تخدم الحوار ووظائفه في سير أحداث النص تلك ألأحداث التي فرضت على الشاعر ان يجيب على أسئلة كي يوضح العوامل المساعدة والمعرقلة كما يوضح الموضوع الذي يقف وراء عملية أجراء القول. وكان المرسل أليهِ يطلبُ منة ذلك التوضيح.

3 **ـ الحوار العميق:**

---

(1)المصدرنفسه،ص117.
(2)المصدرنفسه،ص117.
(3)ديوانعمر،ص93.

أما الحوار الثالث فهو الحوار العميق الذي تسيرّه ألمقصدية الاجتماعية، أي كل خلفيات الشاعر الثقافية " [1]وهذا ما يحدث في الحوار بين النصوص الشعرية والذي سنتناولهضمن حديثنا عن الحوار بين النصوص.[2]

2ـأشكال الحوار

أ. الحوار الطويل:

تختلف أشكال الحوار التي ترد في متن القصيدة من ناحية الطول والقصر، وقد يأتي الحوار عرضا ويقتصر على بضعة أبيات، وقد يأخذ الحوار حيزا كبيرا في القصيدة، لا سيما حينما يغلب الأسلوب الحواري على الأساليب التقريرية أو الصورية الوصفية فيصبح بذلك العماد الذي يرتكز علية العمل الشعري " وطبيعي ان القصيدة لن تكون من أولها إلى أخرها حوارا، وإنما يستغل الشاعر الحوارفي جزء أو أجزاء منها حينما يدرك انه يوفر للقصيدة في مجملها حيوية أكثر"[3] وحينما يكون الحوار بهذا الشكل فأنه يفسح المجال للشاعر لبسط أرائه ويفسح له المجال للتعبير عن ذاته هذا فضلا عما يقوم به من دور معروف في خلق القصة أو المشهد الذي يتطلب الكشف والإيضاح والنمو.

و حينما " يكون الحوار طويلا، تنبعث منه فلسفة الشاعر وتبرز من ملامحة قدرته الخلقية "[4].ويتوقف طول الحوار في القصيدة على طبيعة الموقف الذي يتطلب ذلك الطول، فأماكن السمر واللقاء ألآمن و محاورة الحبيبة في القصيدة ذات الموضوع الواحد غالبا ما يكون فيها الحوار طويلا على عكس اللقاءات السريعة الوجلة حيث يكون فيها الحوار خاطفا.

ولقد التفت شعراء الغزل إلى هذه الناحية فجاء طول حوارهم ملائما للموقف، بحيث يمكّن القارئ معرفة طبيعة ذلك الموقف من خلال طول الحوار وقصره، كما ان طبيعة العمل الشعري تتطلب شكلا معينا من الحوار، فالأسلوب القصصي والتمثيلي يتطلب حوارا يتلاءم مع طول القصة في حالة الاعتماد على أسلوب المحاورة، أما المشهد التمثيلي فان طول الحوار يتناسب مع طوله لأن الحوار هو العماد في رسمه وإيضاحه.[5]

---

(1)دينامية النص،ص119.
(2)ينظر:مبحثالحوار بينالنصوصالشعريةفيهذاالبحث.
(3)الشعر العربيالمعاصر،ص229.
(4)لمحاتمنالشعر القصصي،ص34.
(5)سنشرحذلكمفصلافيفصلطبيعةالحوار.

ويقودنا طول الحوار إلى مسألة أخرى وهي هل يلعب الحوار دورا في طول القصيدة؟ وقبل الإجابة على هذا السؤال نود ان نلقي نظرة سريعة حول قضية الطول والقصر في القصيدة العربية، وهل للحوار دور نافع فيها وفي طول العمل الشعري؟

في النقد القديم يطول الحديث عن أهمية الطول والقصر في العمل الشعري، فالجاحظ يرى ان يكون الطول متناسقا مع المقدار لا ينقص منه ولا يزيد حيث " ينبغي ان يحذف بقدر مالا يكون سببا لأغلاقه ولا يردد وهو يكتفي في ألإفهام بشطره" [1] ويرى ان قصيدة المديح تتطلب طولا أكثر من القصائد ذات الأغراض الأخرى، فالشاعر"ينبغي له ان يطيل في مدح الملوك، أذا وقف بين السماطين "[2] ولكن المدح غالباً ما يأتي متكلفا يقصده الشاعر من أجل التكسب والتقرب من الممدوح وغير نابع من بواطن نفسية الشاعر ونوازعه الحقيقية، ان الباحث يرى ان الغزل أحق بهذا الطول من المدح لما لهذا الغرض من التصاق بذات الشاعر وذات الإنسان بشكل عام، وهذا ما يفسر لنا خلود الشعر الغزلي والتغني به في كل زمان لما له من ارتباط وثيق بكل إنسان. أما ابن قتيبة فانه يراعي الجانب النفسي فهو لا يدعوا إلى الطُول الممل ولا إلى القصر الذي لا يشبع نفوس السامعين فالشاعر المجيد كما يرى ابن قتيبة هو " من لم يطل فيُمل الاسماع، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد "[3] وفي قول ابن قتيبة هذا دعوة إلى التكامل في العمل الشعري دون زيادة أو نقصان. أما الخليل بن احمد فيراعي الجانب التعليمي لأنه عالم معروف حيث يرى ان الكلام يطول ليفهم ويوجز ويختصر ليحفظ، ولكنه يعترف بأن الطول للمواقف المشهورة [4].

ولكننا نلمح من خلال قراءة الشعر العربي ان القصيدة الطويلة لها مكانتها في الشعر، لأن كافة شعراء الفحول هم من أهل المطولات الشعرية وليس من شعراء المقطوعات حتى ان الشاعر عنترة قد عيّره بعض الناس لأنه لا يقول من الشعر الاّ البيت أو البيتين مما حدا به إلى التطويل، ونظم معلقته المعروفة.[5]

ويرى أبو عبيدة ان " الأعشى رابع الشعراء المتقدمين ويقدمه على طرفة لأنه أكثر عدد طوال جياد ".[6] وان كان الفرزدق يرى " أن القصائد القصار في الصدور الصدور أوقع وفي المحافل أجول "[7] ألاّ أنه قد حكم له بأنه أشعر من الأخطل

---

(1)الحيوان،الجاحظ، ج1،ص91.
(2)نفسه،ج1،ص93.
(3)الشعرالشعراء،ابنقتيبة،ج1،ص76.
(4)العمدة،ابنرشيقالقيرواني،ج1، 186.
(5)ينظر:شرحالمعلقاتالسبعللزوزني،ص190.
(6)الشعروالشعراء،ج1، ص184.
(7)العمدة،ج2، ص119.

وجرير لقدرته على التطويل[1] ويتبين من استقراء الشعر ان الطول في القصيدة يخضع لعدة عناصر، هي التي تتحكم بطول العمل الشعري لعل أهمها مقدره الشاعر في ألا طالة وطول نفسه الشعري وموضوع القصيدة الذي يتحكم في هذه ألا طالة، فضلا عنفضاء القصيدة وزمانها، ووزنها وقافيتها، وشاعرية الشاعر في الطول معروفة، وهذا مايتضح في القصائد الطويلة والتي لا تأتي ألاّ بعد الممارسة والمران الذي يعطي القدرة للشاعر في نظم مثل تلك القصائد والتي أذا اتسمت بالجودة وألا حساس العميق ستؤثر بخطوط بارزه على شاعرية ناظمها، يقول الناقد هربت ريد" ونستطيع أن نقول ان التميز بين الشاعر الكبير والشاعر الصغير غالبا ما يكمن في القدرة على نظم قصيدة طويلة ناجحة ".[2]

أما عن علاقة الموضوع بطول القصيدة فلا شك في أن القصيدة ذات ألموضوعات المتعددة تساعد الشاعر على أطالة القصيدة وان كان يوسف حسين بكّار يرى " ان هنالك قصائد قصيرة في أكثر من غرض وأخرى طويلة، ولكنها في غرض واحد"[3] ألا ان هذا الرأي محصور في عدد من القصائد، حيث ان غالبية القصائد الطوال تضم أغراضاً متعددة. وهذه المسألة تقودنا إلى أمر مهم هو كيف استطاع شعراء الغزل والذين تخصصوا في غرض واحد من نظم القصائد الطويلة؟ للإجابة عن هذا السؤال لا بد من العودة إلى شعر هؤلاء الشعراء الذين يتبين بوضوح من خلال ذلك الشعر، ان ابرز أسلوبين اعتمدوا عليهما هما: الأسلوب الوصفي الذي يخص وصف الحبيبة وصفا حسياً أو وصف حالة الشاعر. أما وصفا مأسويا يستحق الرحمة والشفقة، وهذا كثيرا ما يبرز في غزل شعراء البادية أو وصفاً يخرج كثيراً إلى التفاخر وكثيراً ما يظهر في شعر شعراء الحضر. وأما الأسلوب الثاني فهو أسلوب الحوار الطويل، وهذا الأسلوب أما أن يكون خطابيا، أو سرديا، أو فنياً يحمل خصائص الحوار الناجح أو باستخدام أسلوب المناجاة. وعن طريق أسلوب الحوار استطاعوا نقل جانب من الأحاديث التي دارت بينهم وبين حبيباتهم أو بينهم وبين الشخوص الذين عايشوهم أو لتصوير نوازعهم الداخلية أو نقل حكاية وقعت بينهم أو تخيلوها فصاغوها عن طريق أسلوب الحوار لتكون المحور الذي تبنى علية قصائدهم، وقد ساعدهم هذان الأسلوبان على جعل الطريق أمامهم مفتوحاً لاطالة قصائدهم ذات الغرض الواحد وفقا لا مكانياتهم وطول نفسهم الشعري، وبما يلائم الوصف والأحاسيس العاطفية والتعبير عن الموضوع الذي يلعب دوراً في طُول العمل الشعري بما يتناسب مع أتساعه.

---

(1)الشعر الشعراء،ج1، ص190.
(2)نقلابناءالقصيدةالعربية،342.
(3)بناءالقصيدةالعربية،ص338.

فلو تناولنا رائية عمر ابن أبي ربيعة المشهورة[1] والتي يبلغ طولها خمسه وثمانين بيتاً لوجدنا ان الحوار يستغرق من القصيدة أربعين بيتاً موزعا بين الحوار مع النفس والحوار مع نُعُم والحوار بين نُعُم وأختها، وبذلك كان للحوار دور في هذه ألاطالة، بحيث لو حذفنا الحوار من القصيدة لقلّت أبياتها إلى النصف تقريبا. ولم يقتصر فعل الحوار هنا على أطالة القصيدة فحسب وإنما أضفى عليها الحركة والحيوية وتطوير الأحداث ونقل اللقطات التي تجعل المتلقي يرى لقطات حية ماثلة أمامه لا أن يسمع شعرا فقط، ويأخذ الحوار احد عشر بيتا من قصيدة العرجي المعروفة في كلابه، والتي افتتح بها ديوانه والتي تبلغ ثمانية وثلاثين بيتاً.[2] وقصيدة الأحوص المشهورة في عاتكة والتي مطلعها:

يـا بيـت عاتكـة الـذي أتعـزّل حـذر العـدا وبـه الفـؤاد موكـلُ[3]

البالغة خمسة وأربعين بيتاً يقسمه الشاعر بين الحوار مع الدار الذي تسكنه عاتكة وبين الحوار مع النفس ومع اللائمة التي ينتقل عن طريق محاورتها إلى المدح ومحاورة الممدوح. ونحن قد نقلنا هنا دور الحوار في طول العمل ألشعري من خلال ابرز القصائد لا برز شعراء المدرسة الحضرية.

والحال لا تختلف عند شعراء مدرسة البادية باستثناء كثير عزة الذي لم يقصر شعره على الغزل وأنما كثيراً ما تعددت الأغراض في قصائده. وقد استعاض الشاعر كثير بهذه الأغراض في تطويل قصائده عن الحوار وان كان قد استخدمه في بعض القصائد، ولا سيما في حالة الانتقال من غرض إلى أخر. أما بقية شعراء البادية فان الحوار كان لهالدور الواضح في طوال قصائدهم، وان كان لا يرقى بفنيته إلى المستوى الذي بلغهفي قصائد شعراء الحضر بسبب طغيان الأسلوب الوصفي، ألاّ أنه ساعدهم في انجاز قصائد ذات طول يتناسب مع الطول المطلوب في القصيدة آنذاك. فلو تناولنا قصيدة جميل بثينة المشهورة:

ألا ليـت ريعـانَ الشـبابِ جديـدُ ودهـراً تـولى يـابثينَ يعـودُ [4]

والتي تبلغ عدد أبياتها في الديوان أربعة وأربعين بيتاً. فان الحوار فيها يبلغ عشرين بيتاً موزعاً ما بين محاورة بثينة ومناجاتها و محاورة ألإخلاء ومحاورة الذات. ويطالعنا ديوانه بقصيدة حوارية تبلغ ثمانية عشر بيتاً جميع أبياتها.

---

(1)ينظرديوانعمرابنأبيربيعة،منص92إلىص103.
(2)ينظرديوانالعرجي،منص2إلىص10.
(3)شعرالأحوص،منص152إلىص157.
(4)ديوانجميلبثينة،منص61إلىص67.

لا تخرج عن نِطَاق المحاورة [1] ويطلعنا ديوان مجنون ليلى بقصائد أخذت المحاورة جزءا واسعاً من أبياتها حتى يأخذ الحوار خمسة عشر بيتاً في أحد القصائد البالغة عشرين بيتاً ومطلع هذه القصيدة:[2]

ألا أيهـــا القلـــبُ اللجـــوُج المعـــذلُ

أفقْ عنْ طلابِ الغواني ان كنتَ تعقلُ

وكذالك الحال في ديوان قيس بن ذريح [3]، وهذه أمثلة على أثر الحوار في بناء القصيدة وفي طولها، بحيث نستطيع أن نؤكد أن الشعراء قد استفادوا من أدارة الحوار لنقل أحاديث الحب والتغني به من جهة، ومن جهة اخرى يساعدهم هذا الأسلوب في عملية أطالة القصيدة عن طريق التحدث والمحاورة بين أطراف الحوار.

و هنالك مسألة مهمة وهي مسألة الطول والقصر في العبارة الشعرية. وهذه المسألة لها علاقة وثيقة بفنية الحوار وعيوبه ولا علاقة لها بطول الحوار وقصره، حيث ان فنية الحوار وعيوبه لا تقاس بطول الحوار وقصره، فالحوار الناجح يتطلب العبارة القصيرة الحيوية القادرة على ان تضفي الحركة على جو القصيدة، وتحدث الجاذبية في نفس المتلقي، ولا يتطلب الحوار ألا طالةَ في العبارة الشعرية بحيث يورد الشاعر في قصيدته أبياتاً عديدة تمثل صوت الطرف ألأول وبعد حين يطول يأتي صوت الطرف المحاور الأخر فيتحول الحوار إلى محادثة طويلة لا تتماشى مع مقتضيات الحوار الناجحَ، [4] الذي يعتمد قصر العبارة وتتابعها بين الأطراف المتحاورة. يقول توفيق الحكيم " من ألد أعداء الحوار ألا طالة و الحشو، فهو كالشعر لا مكان فيه للكلمة الزائدة والمعنى المكرر" [5].

ومن هذا المنطلق فان طول العبارة الشعرية الرتيبة يُعّد عيباً من عيوب الحوار، وكثيراً ما نلمس خلال قراءة قصائد شعراء الغزل الوقوع في مثل هذه العيوب بحيث تأتي عبارتهم الحوارية طويلة تأخذ أبياتاً عديدة دون ان تخدم الغرض خدمة تستحق هذه ألا طالة، ولعل الأسباب في ذلك هي:

أ ـ سيطرة النزعة الغنائية على نهج الشاعر في النظم، تلك النزعة التي سيطرت على معظم شعرنا القديم، والتي تأثر بها الشعراء ولم يستطيعوا تجاوزها، والتي جعلت الشاعر كثيراً ما يطمح إلى ألاطالة في وصف الذات وأحاسيسها والمبالغة

(1)ينظر ديوان جميل بثينه، منص165 إلىص166.
(2)ديوان مجنون ليلى، منص217 ـ إلىص219.
(3)ينظر: الديوان، ص68,54,18.
(4)ينظر: الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، ص10.
(5)فن الأدب توفيق الحكيم، ص148.

في تأكيد خلجاتها بحيث تتركه يكتب أبياتا عديدة لا نسمع فيها إلا صوته الذي يطول حتى يصبح شرحاً للذات أو شكوى فيها الكثير من الاسهاب، من أجل ان يكسب تعاطف الطرف المحاور. وإذا كانت " مواقف الغرام تتطلب جملا غنائية سلسة، فيها الفيض العاطفي والإحساس بالحب والجمال " [1] فان هذه السلاسةيجب ان لا تكون على حساب المهارة والفنيةفي جمل الحوار وعباراته الشعرية ولو تناولنا قصيدة العرجي التي مطلعها:[2]

ردّ الخليطُ الجمالَ فانتقلا راحوا رواحاً وأبكروا الثَقَلا

نرى بوضوح طول العبارة الشعرية التي تأخذ أبيات عديدة من القصيدة وهذه المحاورة تجري بينه وبين فتاته منه هند حيث يستغرق صوتها في المحاورة أربعة ابيات فيها الاسهاب واضح ويمكن اختصاره بجملة واحدة، تقول هند:[3]

أتسمعُ ذا عنكَ في مخافتةٍ

ليس كما كُنتَ تُعجّلُ ألرسلا

قد كنتُ لا أخبَر النساءَ بما

فيَك وأعصي أليكَ من عَذَلا

قد لاحَ شيبُ القذالِ فاشتعلا

منكَ وبانَ الشبابُ فاحْتَملا

حتى متى أنتَ في معصفرةٍ

على جوادٍ وتلتبسُ الحُلَلا

نلمح في هذا الحوار طول العبارة والتناقض فيها واضح، ففي البيتين الأولين تظهر صورة هند وهي لائمه وعاتبة، لأن الشاعر كّف عن إرسال الرسل إليها، وإنها لن تسمع كلام العذال الذين حاولوا ابعادها عن الشاعر، وفي البيتين الآخرين تسخر من الشاعر الذي لا يكف عن الجري وراء الهوى. ان هذا

(1)فنكتابةالمسرحية،لاجوسآجرى،ص24.
(2)ديوانالعرجي،ص78.
(3)نفسه،ص79.

التناقض في الحوار لو حدث بين هند والشاعر لأضفى لمسه حية على القصيدة حيث ان التناقض والصراع لهما دور كبير في إدارة الحوار الناجح، ألاّ ان التناقض حينما يحدث ضمن العبارة الحوارية المفردة فأنه يعد عيبا لأنه يدل على اهتزاز الشخصية الناطقة بهذه العبارة وقلة المهارة في أنشاء الحوار ومتى ما حدث الانسجام والتالف بين الكلمات في العبارة الحوارية بدون تناقض " سيتحقق بذلك ائتلاف اللفظ والمعنى "[1] وسيزول الاهتزاز والتكلف من ثنايا العمل الشعري. ان في محاوره هند للشاعر لا تدري أعاتبة هي أم ساخرة، وكان أولى بذلك أن تأتي العبارة حاملة معنى واحدا أما اللوم أو السخرية، بدلا من هذه ألا طالة التي تقضي على حيوية الحوار، ثم يأتي بعد ذلك صوت الشاعر في هذه المحاورة ويستغرق سبعا عشر بيتاً لا تحمل سوى الشكوى والمعاناة نحو قولة (حملتني ما قد انقض ألابلا) أو قوله:

لو انَّ ما بي من حبكمِ عدلتْ به جبالُ السراةِ ما أعتدلا

أو القسم والتوسل كقوله:

هذي يميني بالله مجتَهدا بحيث يرضيَ الإيمان من نفلا

فارضي بهذا نفسي الفداءُ لكم من كلِ أمرٍ يقّربُ الأجلا [2]

ان الحوار الناجح لا يتطلب مثل هذه ألا طالة والحشو وألا طناب، بحيث تحول الحوار إلى وصف للذات وشكواها. ولعل السبب في ذلك يعود إلى ماذكرناه من سيطرة النزعة الغنائية وعدم أدراك الشاعر إلى ان " الإيجاز في استعمال الكلمات هو أساس القوه في الحوار)[3] فالمهم لديهم ان يتصف لواعج الهوى وضنى الحب.

ب ـ حاجة الحوار إلى المهام الفنية والملكة الشعرية القادرة على استغلال إمكانات اللغة في أتم صورة وأقواها تأثيراً "[4] قد جعلت الشعراء يتفاوتون في قدرتهم على أدارة الحوار الناجح لان " لان الحوار شيء دقيق لا بد ان تتولاه يد صَنّاع، انه النسيج الرائق الشائق، الصريح الفصيح الذييزداد رسمه مع كل خيط قوة وانسجاما " [5]ولذا فان قدرة عمر على أدارة الحوار الناجح تفوق أقرانه من المدرسة الحضرية ' والمدرسة أكثر نجاحا في محاوراتها من

(1)الحوارفيالقصةالمسرحيةوالإذاعةوالتلفزيون،ص180.
(2)ينظر:ديوانالعرجي،منص79إلىص81.
(3)الحوارفيالقصةالمسرحية،ص10.
(4)النقدالفني،جيرومستوليتنز، ترجمة:فؤادزكريا،ص256.
(5)فنالكاتبالمسرحي،ص217.

المدرسة البدوية، وذلك لأن المدرسة الحضرية كانت تعتمد الحوار أسلوباً ظاهراً من أساليبها الشعرية، بينما كان الحوار وسيله مساعدة عند المدرسة البدوية مقارنة مع الأسلوب الوصفي، لان الحوار كثيرا ما يأتي عرضا وليس تعمدا ألاّ في حالات قص الأحداث أو نقل جزء من مشاهدها، ففيها يلجأ الشعراء إلى الحوار كأسلوب ناجح في التعبير عما جرى بدقة وتفصيل.
ولهذه الأسباب وأعني المهارة والقدرة، والتي لا تتوافر عند بعض الشعراء جعلتهم لا ينجون من الوقوع في أطالة الحوار وألا طناب في المقطع الحواري من قبل طرف واحد ثم يأتي بعد ذلك صوت الطرف الثاني، هذا فضلا عن الحشو والجمل الزائدة التي تقع ضمن المقطع الحواري، فلو تناولنا قصيدة عبد الله بن الدمينة:[1]

فلو كنتُ أدري أنَّ ما كان كائنٌ حذرتُكِ أيامَ الفؤادُ سليمُ

سنرى بوضوح التكرار والجمل الزائدة التي لا تفيد سوى التوكيد، حيث يقول محاورا صاحبته:

وأنتِ التي كلفتني دَلَجَ السرى

وجوُنالقطا بالجهلتينِ جُثومُ

وأنْتِ التي قّطعْتِ قلبي حزازةً

وفَّرقتِ قرحَ القلبِ فهو سَقيمُ

حيث نرى هنا تكرار جملة (وأنت التي) وهي زائدة في البيت الثاني وكان بالإمكان مواصلة الحوار بدونها، كما ان جثوم القطا في الليل وحينما يسرى أمر طبيعي لا حاجة لتأكيده، كما ان القلب حينما يتقطع بنار الهوى فمن الطبيعي ان يكون سقيماً بالحب وليس بالمرض. ان هذه الزيادات والتي يمكن ان تختصر بجملة واحدة وهي (أنتِ التي كلفتني دلج السرى وقطّعت قلبي) قد أضرّت بمهارة الحوار وان أفادت المنحى الغنائي في القصيدة. ولا يقتصر الوقوع في مثل هذه ألا طالة على شاعر معين، فعمر ابن أبي ربيعة والذي عرف بمهاراته في الحوار يقع أيضاً في مثل هذه ألا طالة في المقطع الحواري ولا ينجح في خلق الحوار الناجح، ففي قصيدته.[2]

(1)ديوانعبداللهبندمينة،ص21، 42.
(2)ديوانعمربنأبيربيعة،ص212، 213.

ألمّـــا بـــذاتِ الخـــال فاســـتطلعا لنـــا

أكالعهِـــد بـــاق ودّ هـــا أمْ تصـــر مـــا

نلمح التكرار الواضح والجمل الزائدة الكثيرة والأسلوب الرتيب الذي يسُقط من الحوار حيويتَة وفنيته ويقول محاورا صاحَبيه:

وقـــولا لهـــا: ان النـــوى اجنّبيـــةٌ

بنـــا وبكـــم، قـــد خفـــتُ أن تتممـــا

وقـــولا لهـــا: لا تقتلـــيْ قـــولَ كاشـــحٍ

وقـــولي لـــهُ أن زلّ: انفـــكَ أَرغِمـــا

وقـــولا لهـــا: لـــم يُسِـــلنا النـــأي عـــنكمُ

ولا قـــولُ واشٍ كـــاذبٍ ان تنّممـــا

وقـــولا لهـــا: مـــا فـــي البعـــادِ كريمـــة

أغـــزَّ علينـــا منـــكِ طـــرّاً وأكرمـــا

وقـــولا لهـــا: لا تســـمعن لكاشـــحٍ

مقـــالاً، وان اســـدى أليـــكِ وألحمـــا

وقــولا لهــا: لــم أجــنِ ذنبــاً فتعتــبي

علّــي بحــقٍ، بــل عتبــت تَجُرمــا

ان أول ما يُلاَحظ هو تكرار جملة (وقولا لها) ست مرات في ستة أبيات بحيث أضفى هذا التكرار الرتابة المملة ولم يخدم الحوار وإنما الحق به الضرر والهبوط عن مستوى الحوار الناجح كما ان جملة (لا تسمعن لكاشح مقالا) هي تكرار لجملة (لا تقبلي قول كاشح) وجملة (عتبت تجرمّا) هي توكيد لجملة (لم اجن ذنبا). ان مثل هذه ألا طالة لم تخدم الحوار والقصيدة بشيء والشاعر قد اخطأ التقدير في أدارة الحوار ولم يستفد منها سوى ألا طالة في أبيات القصيدة ولكنها كانت على حساب فنية الحوار بشكل خاص فنية القصيدة بشكل عام فلا يمكن ان يقارن هذا الهبوط في الحوار مع هذه المهارة والمقدرة الحوارية في هذه الآبيات والشاعر نفسه.

قلــت مــن أنــت؟ فقالــت أنــا مــن

شــــفَّهُ الوجــــدُ وأبــــلاُه الكمــــدْ

قلــــت: أهــــلاً انــــتمُ بغيتنُــــا

فتســــمينَ، فقالــــتْ أنــــا هنــــدْ [1]

حيت نلمح هنا التتابع وقصر الجمل وخفة الحركة وعدم الوقوع في الاسهاب والتطويل، وهذه من سمات الحوار الفني.

جـ ـ قد يجنح الشاعر إلى قص حكاية الطرف المحاور الأخر فيكون ذلك الطرف مستمعا بينما يتخذ الشاعر موقف الراوي للحدث فيطول بذلك مقطعه الحواري بما يناسب طول الحدث. ولا أرى في ذلك عيبا مادامت رواية الحدث تتطلب ذلك الطُول كما ان السرد لا يتناقض مع الطول فغالبا ما يأتي السرد القصصي طويلا فيكون الحوار حينما يقع ضمن دائرة السرد عاملا مساعدا يخفف من رتابة السرد ويريح القارئ من متابعة هذا السرد ويبعد عنه الشعور بالملل [2] ألاّ ان الخلل الذي تحدثه هذه ألا طالة يقع في البناء الدرامي للقصيدة يتطلب هذا البناء الحوار

(1)ديوانعمر،ص322.
(2)فنكتابةالقصة،ص94.

السريع القائم على الحركة والصراع والسرعة والعبارات القصيرة المتناوبة.[1] والشعراء ألغزلون كثيراً ما كانوا يروون الحوار وقد جعل هذا الرويُ غالبية قصائدهم أقرب إلى الأسلوب القصصي منة إلى الأسلوب الدرامي لأن الشاعر " حين يروي الحوار فأنه يبتعد عن التجسيمالدرامي بمقدار ما يقترب من السرد القصصي "[2] ألا في حالة مصاحبة روي الحوار الحركة ونقل المشاهد الحية للأحداث التي يرويها. ويمكننا تمثيل للحالة التي يكون فيها الشاعر راويا لقصة أو حدث وقع له والمحاور الآخر مستعمعا، بقصيدة العرجي التي مطلعها: [3]

لمـــن طلـــلٌ بالنّعـــفِ نعـــفِ وقيـــر

يشـــبَّه مغنـــاهُ كِتـــابَ زبـــورِ

حيث يبدأ الشاعر بمحاورة صاحبه عبدالله، ومن خلال هذه المحاورة نرى ان حوار الشاعر يتضمن قصّ حدث وقع للشاعر وأخذ يقصه على صاحبة وبذلك تكون القصة التي تروي جزء من الحوار بعكس ما تعارف عليه من كون الحوار جزء من القصة وهذه الظاهرة تجري في القصائد من هذا النمط كافة، يقول الشاعر[4]

أقـــول لعبـــدَالله والقلـــبُ واجـــبٌ

ومـــن قبلـــهِ مـــا قلتُـــه لكثيـــرِ

فمـــا أنـــسِ للأشـــياء لا أنـــسَ مجلســـاً

لنـــا ولهـــا بالســـفحِ دونَ ثبيـــرِ

ثم يبدأ برواية القصة لصديقة عبد الله:

ولا قولهـــا وهْنـــاً وقـــد بـــلَّ نحرهـــا

موابـــق دمـــعٍ مـــا يجـــفّ غزيـــرِ

أ أنـــت الـــذي حُـــدِّثْتُ أنـــكَ راحـــلٌ

(1)ينظر: فصلالبناءالدراميوالقصصيمنهذاالبحث

(2)الشعرالعربيالمعاصر،ص298.

(3)ديوانالعرجي،ص75.

(4)ديوانالعرجي،ص75.

غـــــداةَ غـــــدٍ؟ أَو رائـــــحٌ بهجيـــــرِ

فقلــتُ لهــا قــولَ امــرئٍ شــفّهُ الهــوى

أليهـــا، ولـــو طـــالَ الزمـــانُ فقيـــرِ

وأمــا أنــا إنْ شــطّت بــي الــدارُ أو دنــتْ

بـــي الـــدارُ عـــنكمُ فـــاعلمي بصـــبور

أشـــارتْ لتربيْهـــا إلـــيَّ وأومضـــتْ

فأجبــتْ بهــا مــن مــومضٍ ومُشيــرِ

فلمـــــا تجلّليلنُـــــا وبـــــدتْ لنـــــا

كواكـــــبُ فجـــــرٍ بعَـــــد ذاكَ منيـــــرِ

وقلــن: أنطلــقْ لا كــانَ آخــرُ عهــدِنا

بملقـــاكَ فـــي ســـترٍ ســـترت ســـتيرِ

وهكذا يروي الشاعر قصة وقعت له مع حبيبته وكيف قضى معها الليل، ونلمح ان تلك القصة قد تضمنت واعتمدت الأسلوب الحواري في أحداثها، ولذا فقد اشتملت هذه الأبيات على حوار عام وهو المقصود بالتمثيل و حوار ضمني تضمنته القصة التي كانت جزءاً من الحوار العام، كما اتخذ عبد الله صاحب الشاعر موقف المستمع لما يروى لهُ دونَ تدخُّلٍ في مجرى روي الحديث، ولم يتخذ موقف المعترض لعدم وجود صراع بين أطراف الحوار العام واتخذ الحوار الصفة السردية بمقدار ما ابتعد عن التجسيم الدرامي.

بقي سبب مهم قد يدخل ضمن كل سبب من أسباب أطالة المقطع الحواري للطرف المحاور ألا هو الوزن والقافية وذلك لأنهما يلعبان دورا كبيرا في نظم القصيدة (وينبغي ان تستقل كل قصيدة بتشكيله ما وان تمضي على ذلك ولا تحيد عنه الى آخر شطر فيها).[1]

(1)قضاياالشعرالمعاصر،نازكالملائكة،ص21.

ولذلك ان الشاعر يضطر إلى ترتيب كلماته لكي توافق تشكيلة الوزن و القافية غير مبالي لما يسببه هذا الشكل من حشو وأطاله واسهاب في طول المقطع الحواري، ولعل الوزن والقافية قد لعبا دوراً في هذه ألاطالة والتكرار الذي نلمحه في هذه المحاورة والتي تجري بين عمر وخليليه.[1].

خليلـــي بعـــض اللـــومِ لا تـــرحلا بـــهِ

رفيقكهُمـــا حتـــى تقـــولا علـــى علـــمِ

خليلـــيَّ قـــد أعيـــا العَـــزاءُ فخفّفـــا

ولا تبـديا لـوْمي فينبيكمـا جسِـمي

خليلـــيَّ مُنـــّا لا تكونـــا مـــع العـــدا

ومـــا اللـــوُم بالمســـلّي فـــؤادي مـــن الغّـمِ

فهذه القصيدة من بحر الطويل ويجب ان يبدأ شطرها بمتحرك (/) يتبعه متحرك ساكن (/5) وقد ساعدت كلمة (خليلّي) على زنة فعولّن ف المجاراة مع تفعيلات وزن الطويل، ولم يجد الشاعر نفورا من تكرارها ما دامت تخدم وزن قصيدته وهذه الأبيات الثلاثة تدل جميعها على اللوم وكان بالإمكان اختصارها بجملة (خليلي لا تلوماني) ولكن مجاراة الوزن و القافية لقد فرضت على الشاعر الكثير من الاسهاب، كما ان قولة (وما واللوم بالمسلّي فؤادي من الغم) ولو كان الشطر (وما اللوم بالمسلّي فؤادي من الحب أو الحبيب لكان أكثر انسجاما مع المعنى، لان القصيدة غزليه تدور حول الحب والهوى ألا ان القافية قد فرضت على الشاعر وقولة (من الغم) والغم شيء، عام قد يحدثه الحب أو غير الحب من أمور قاهرة.

وأجمال القول في الحوار الطويل أنه أسلوب مهم في التعبير الشعري بما يحمل من اتساع وانفتاح، وهو العماد الرئيس الذي تبنى عليه القصيدة الحوارية، ألا ان طول المقطع الحواري المتضمن الحشو وألا طناب لا يتماشى مع سمات الحوار الناجح، كما ان قدرة الشاعر ومهارته في أدارة الحوار لا تبرز ألا بالقدرة على أدارة هذا الشكل من الحوار بنجاح تام.

(1)ديوانعمربنأبيربيعة،ص219,218.

ب. الحوار القصير:

ان هـذا الشـكلمن الحـوار لا يأخـذ ألاّ جـزءاً قصـيراً مـن هيكـل القصـيدة وعددأبياتها، وقد لا يتسع ألا لبيت واحد أو بضعة أبيات ويأخذ طابع البساطة في بعض الاحيان وهو حوار لا يخرج عن نطاق المساجلة الآنيّة، والفكرة المؤقتة والتأثر الذاتي "[1]هذا من ناحية السمة التي يتسم بها حينما يأتي بهذا الشكل ولا تدخل في فنيته وفؤائده لأن فنية الحوار لا علاقة لها بطول الحوار أو قصره. ويقدم هذا الشكل للقصيدة ومضمونها فؤائد لا يمكن تجاهلها حيث يقوم بدور واضح في بناء القصائد المتنوعة ويتجاوز ذلك إلى تكاملالعمل الفني سواء كان ذلك العمل شعرياً أو نثرياً. وسنتناول دور الحوار القصير في القصيدة متعددة الأغراض والقصيدة ذات الغرض الواحد، لان شعر الشعراء الغزلين قد تضمن الشكلين القصائد وان كانتالقصائد التي اقتصرت على الغزل هي الأكثر عددا في ودواوينهم.

ولنوضح من خلال ذلك دور الحوار القصير في الشعر بشكل عام، من خلال الاعتماد التطبيقي على شعر شعراء الغزل في عصر الأموي وقبل الولوج في صلب الموضوع لابد أن نذكر ان الحوار القصير حينما يلج هيكل القصيدة، فانه يلجها كوسيلة وليست غاية بسبب سيطرة الأساليب المتعددة الأخرى على القصيدة بشكل عام ولان القصيدة الحوارية حينما تعتمد الحوار أسلوبا لبنائها فأنها ستعتمد الحوار الطويل القادر على السيطرة على الأساليب الأخرى وصهرها في إطاره العام، ألا انه يفوق الحوار الطويل في الدور الذي يلعبه في بناء القصيدة ذات الأساليب المتعددة والإغراض المختلفة ويظهر ذلك الأثر فيما يأتي:

الحوار وأثرة في القصيدة ذات الأغراض المتعددة:

ان اثر الحوار القصير في هذا النوع من القصائد يكمن في استعماله مفتاحا لمقدمة القصيدة، ومساعدا في حسن التخلص والانتقال من غرض إلى أخر، وتلخيصا لخواتم القصائد.

لقد نالت المقدمة والتخلص والخاتمة عناية واضحة في النقد القديم يمكن أجمالة بقول القاضي الجرجاني " الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة "[2] وطبق ذلك التقسيم على القصيدة التقليدية المتعددة الأغراض. وأخذت المقدمة الغزلية والطللية على وجه الخصوص اهتماما بنيت عليه نظرة القدماء لمقدمة القصيدة لأسباب تتعلق بهيمنة القصيدة الجاهلية على ساحة الاستشهاد اللغويوالنقدي[3] وكثرةبنية القصائد المبتدئة بهذا النوع من المقدمات، وهذا أمر لا نقاش فيه

---

(1)لمحاتمنالشعر القصصيفيالشعر العربي،ص33.

(2)الوساطةبينالمتنبيوخصومهالقاضيالجرجاني،ص48.

(3)ينظر: مقدمةالقصيدةفيالعصر الأموي،ص16.

فانالحوار سيدخل هذه المقدمة من باب العلاقة الوثيقة بين الحوار والغزل على اعتبار " الغزل هو محادثة النساء "[1] وما هذه المحادثة ألا حوار بين رجل ومرأة يحبها، فقد لجأ الشعراء كثيرا إلى بدء غزلهم بحوار خارجي يجعله مفتاحا للغزلأو داخلي يبث من خلاله شكوى ذاته ومعاناتها، ولم يقتصر ذلك على شعراء العصر الأموي وإنما شمل شعراء عصر ما قبل الإسلام. فمعلقة عمر بن كلثوم تبدأ بمحاورة المرأة التي تسقيه خمرا وتقتصر على بيت واحد جعله مفتاحا لقصيدتهمستعملا الأسلوب الخطابي ألطلبي ليسهّل له الانتقال إلى وصف الخمرة التي تدعو إلى هذه المخاطبة يقول:[2]

ألا هّبـــي بصـــحبك فأصـــبحينا ولا تبقـــي خمـــور الأندرينـــا

وحينما يصل إلى الغزل والذي يمكن عدّة المقدمة الحقيقة للقصيدة، فانه يبدأهبمحاوره حبيبته:

قِفـــي قبـــلَ التفـــرق ياظعينـــا نخبّـــرك اليقـــينَ وتُخبرينـــا

قِفـي نسـألكِ هـلْ أحـدثِت صـرما لوشـكِّ البـينِ أمْ خنِـت ألأمينـا[3]

ومعلقة الأعشى تبدأ مقدمتها الغزلية بمحاوره النفس:

ودّعْ هريـرةَ أنَّ الركـبَ مرتحـلُ وهـلْ تطيـقُ وداعـاً أيهـا الرجـلُ[4]

ومثل هذه الأمثلة كثيرة في قصائد شعراءما قبل الإسلام أما المقدمة الطلية فيمكن توضيح أثر الحوار فيهما بالرجوع إلى نص ابن قتيبة حيث يقول "وسمعت بعض أهل الأدبيذكران مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن و الآثار فبكى وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذالك سببا لذكر أهلها الظاعنين، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شده الوجد وألم الفراق "[5] فمخاطبة الربع لا تتم ألا بالحوار معه معه واستيقاف الرفيق غالبا ما يكون لأجل محاورته، وبث شكواه له، كما إن الشكوى من شده الوجد لا تتم إلا بمحاوره الذات أو الإطراف التي تشاركه الوقوف على اثأر تلك الديار من هنا تبرز أهميه الحوار وتداخلاته مع ألمقدمه ألطللية، بحيث أصبحت تلك ألمقدمه تستند إلى " صيغه حيه تقوم على الحوار "[6].

---

(1)لسانالعرب،مادةالغزل،ج11، ص4.
(2)شرحالمعلقاتالسبع،ص167.
(3)المصدرنفسه،ص167.
(4)ديوانالأعشى،ص98.
(5)الشعروالشعراءج1وص74.
(6)مقدمهألقصيدهالأموية،ص181

ويمكننا الاستشهاد بدور الحوار في هذه ألمقدمه بقصيده عبد الله ابن الدمينة حينما يستوقف رفيقيه على الأطلال ويحاورهما عن الديار التي أمست أطلالاوينظر لها نظرة منطقية فكل شيء سيحال إلى الزوال ويجعل من تلك الديار سببا لتداعي الأيام الخوالي فيصفها وهي عامره بأهلها قبل الرحيل، ويجعل من تلك المحاورة مع صاحبيه سببا لذكر أهلها الضاعنين على حد تعبير ابن قتيبة وهو بيت القصيد في القصيدة فيبدأ قصيدته بهذه المقدمة الطللية المتضمنة حوارا مركبا مع الأصحاب.[1]

يـا صـاحبيَّ قِفـا علـى الأطـلالِ تبـــدو معـــالمُهن كالأسمـــالِ

تســتخبرا لـــي حاجـــةً وتبينـــا للنـــاسِ بعـضَ هـواجسِ البلبـالِ

دِمـــنٌ خلـــونَ وغيـــرت آياتِهـــا دقُ التـــرابِ مســـفةُ الأذيـــالِ

حتـى عفـونَ جديـدهن مـع البِلـى ان الجدَيـــد إلـــى بلـــى وزوالِ

ويجعل من هذه المحاورة مع صاحبيه والمشاركة الوجدانية مع الديار سببا لذكر ساكنيها من قبل.

ولقـد رأيـتُ بهـا اوانـسَ كالـدمى خّـبَ البطـونِ روأجَـح الأكفـالِ

فـي جـدلِ أعنـاقِ ألمهـا وعيونِهـا وتبّســـمٍ كتبســـمِ ألآصـــالِ [2]

ويجعل من هذا الوصف سبباً يوصله إلى الشكوى من الوجد وألم الفراق فيقول مستعرضا أيامه الخوالي من خلال الحوار مع النفس:

هـــل يـــرجعنَّ لـــك الزمـــانُ الخـــالي

أم هـــلْ فـــؤادكَ عـــن أميمـــةَ سالـــي

أيـــام حـــاذرني الغيـــوُر فلـــم أبـــلْ

وتشـــــبثت بجمالهـــــنَّ حبالـــــي

فـــإذا فقَـــدنَ زيـــارتي فهـــي المنـــى

---

(1)الحوار المركب: هو الحوار بين أكثر من شخصين أو بين الفرد والجماعة وحينما يقتصر على شخصين أو طرفين فيا نفي المحاورة فأنة سيكون حوارا بسيطا.

(2)ديوان عبدالله بن الدمينة، ص140، 141,142.

ويزيُـــد هُـــنَّ بهـــا هـــوى الأطـــلال

وهكذا تستمر القصيدة في بث الشكوى والتذكر عبر ما يستدعيه الطلل من تداعي وأعاده صور الماضي والشاعر في كل هذا قد جعل من الحوار القصير مع صاحبيه سندا يرتكز علية في الدخول في وصف تلك الديار، كما جعل من الحوار القصير مع نفسه (هل يرجعن لك الزمان الخالي) سبباً لذكر أميمه التي يعز على فؤاده نسيانها، وهكذا ينصهر الحوار مع ما يوحي به الطلل ليخرج الصوت المعبّر عن أحاسيس الشاعر وعواطفه التي تجد في خروج هذا الصوت متنفسا وتخفيفا لشدة الوجد وألم الفراق. وبعد هذا الإيضاح لأثر الحوار القصير في أنشاء المقدمة الغزلية والطللية ننتقل إلى دورة في حسن المتخلص.

ج. الحوار القصير وحسن التخلص:

لقد تعددت التعاريف والآراء لدى النقاد القدماء في قضية حسن التخلص أو الانتقال من غرض إلى أخر بدون قطع أو فصل وجميعها تقترب من رأى أبن سنان في حسن التخلص، الذي يرى ان الشاعر " إذا أراد ان يستأنف معنى أخر أحسن التخلص إلية، حتى يكون متعلقاً بالأول وغير منقطع عنه.[1]

وسنحاول الاتساع في مسألة حسن التخلص حينما نبحث قضية الحوار ووحدة القصيدة، ألاّ أننا يجب ان ننبه هنا على العلاقة بين الحوار القصير وحسن التخلص لأن الشعراء كثيراً ما يعتمدون على الحوار وسيلة ناجحة في التخلص من غرض والانتقال إلى غرض أخر، ولعل أولى الإشارات نلمحها عند ثعلب الذي يرى ان الشاعر أذا أراد الانتقال من غرض إلى أخر فأنة يستخدم صيغة (دع ذ ا، وعد عن ذا، واذكر ذ ا)[2] وهذي الصيغة وان نقدت من قبل المتأخرين حيث " تجنبها المتأخرون واستقبحوها "[3] ألاّ أنها قد وردت وقد اعتمدها الشعراء القدماء كثيراً، وهذه الصيغة بغض النضر عن أقوال المتأخرين لم يستخدمها الشعراء بهذا الاتساع لولا أنهم وجدوا فيها وسيله تسهل لهم الانتقال، وهذه الصيغة كما هو واضح صيغة حوارية طلبية والحوار فيها قصير يقتصر على جملة (د ع ذ ا) وبعدها ينتقل الشاعر إلى الغرض الآخر ولم يطل الشاعر هذا الحوار لأن غايته الانتقال إلى الغرض الآخر وما هذا الحوار الخاطف ألاّ جسر للعبور، وهناك صيغة استخدمها القدماء والمتأخرون [4]حتى أصبحت أكثر اتساعا من الصيغ الأولى حيث يعتمد الشاعر في التخلص على تجريد لائمه أو سائلة أو

(1) سر الفصاحة، ابنسنان، ص 315 .
(2)قواعدالشعر،ثعلب،ص60.
(3)الموازنة،ألآمدى،ج2، ص291.
(4)ينظر:المثلالسائر،لضياءالدينابنالأثير،ج1،منص260إلىص262.

عاذلة، ويجعل من هذي المرأة محاورة تلومه أحيانا وتنصحه أحيانا أخرى وهو في كل الأحيان يتخذ موقف الرافض لآرائها ولومها، كما أن هدفه من هذه المحاورة هو الانتقال إلى الغرض الذي يريد ان يلج فيه، فإذا كان الانتقال إلى المدح عرض عليها الرحلة إلى الممدوح فتجيبه بالرفض ألاّ انه يعزم على ذلك ويأخذ بإضفاء الصفات الحسنة على الممدوح ليبرر رحلته اليه واذا كان في الفخر فأنه يجرد اللائمة القلقة فيأخذ بتطمينها من خلال تأكيد بطولته، كما يجرد المرأة التي تلومه على ألإنفاق أذاكان يريد تأكيد صفة الكرم أو المرأة الناصحة باللوم والتصبّر وإذا كان يريد الانتقال إلى الرثاء، ويرى الباحث ان هذه الصيغة أوفر حظاً وأجدى فائدةً في حسن التخلص من الصيغة الأولى، كما أنها أكثر اتساعا لدى شعراء الغزل من الصيغة الأخرى، وبما ان استخدام الشعراء لهذه الصيغة الحوارية هو لأجل الانتقال من غرض إلى أخر فأنهم لم يطيلوا في الحوار إذسرعان ما يتركونه وينتقلون إلى الغرض المقصود فيكون عندئذ الحوار القصير الذي لا يعطل انتقالهم أجدى نفعا من الحوار الطويل الذي يحتاج إلى وقفة أطول.

ونمثل لحُسن التخلص بأبيات لوضاح اليمين وهو ينتقل من الغزل إلى الفخر ومستخدما الحوار مع امرأة سائله بعد ان يبدأ القصيدة بمقدمة تتضمن حواراً داخلياً فيقول:

أغدوتَ أم في الرائحين تروحُ أم أنتَ من ذكرِ الحِسانِ صَبيحُ [1]

ثم يسلك طريق المحاورة للتخلص فيقول:

ان قالت الحسناء ما لصديقنا رّث الثيابِ وأنهُ لَمِلَيحُ

فيجيبها مفتخرا لينتقل لذلك من غرض إلى غرض بتخلص حسن:

لا تسألن عن الثياب فأنني يومَ اللقاءِ على ألكمأةِ مشيحُ

ارمي واطعن ثم اتبع ضربةً تدعُ النساءُ على الرجالِ تنَوحُ [2]

ونلمح في هذه الأبيات إن الحوار كان قصيرا ما دامالشاعر يريد ان يؤكد ويبرز صفة ذاتية وهي الفخر الذي كان يهدف إلية في نظم هذا الأبيات، وهكذا يجري الحال مع كافة المحاورات المتخذة وسيلة للتخلص والانتقال إلى الأغراض المختلفة ما دامت تلك الأغراض هي غايةالقصيدة وهدفها.[3]

---

(1)وضاحاليمنالشاعروقصته،رضاالحبيبالتونسي،ص147.

(2)المصدرالسابق،ص147.

(3)والأمثلةكثيرةعلىاستعمالصيغةالمحاورةلحسنالتخلص،ولعلاغلبالشعراءالغزليينااستعمالالهذهالصيغ صيغةهماالأحوصوكثيرعزةوذلكلكونهماقدنظماالقصيدةالمتعددةأكثرمنبقيةشعراءالغزل

الحواروخاتمة القصيدة:

لم تنل الخاتمة في جهود القدماء ما نالته المقدمة وحسن التخلص، لكنهم أكدوا على ضرورة الخاتمة في القصيدة، فالعسكري مثلا يوصي بان تكون خاتمة القصيدة " أجود بيت فيها وادخل في المعنى الذي قصدت له في نظمها "[1]وسبب العناية فيها يعُود إلى كونها قفلاً للقصيدة "وآخر ما يبقى في الاسماع وسبيله ان يكون محكماً"[2] و الأحكام يؤكد قدرة الشاعر في الوصول إلى النهاية بدون ضعف أو كلل أو تنازل في مستوى العمل الشعري، كما يؤكد الجودة التصاعدية في الإبداع مع استمرارية نظم القصيدة.

كما أن الخاتمة " أخر ما يبقى في الأسماع وربما حفظت من دون سائر الكلام في غالب الأحوال فلا يحسن السكوت عليه "[3] وهذا يعني الاهتمام بالسامع والمتلقي الذي يهمه معرفة نهاية الأشياء، و القصيدة حينما تكون بلا خاتمة فإنها تبدو وكأنها مبتورة عن شيء متصل بها وتنتهي وفي النفوس ظمأ إلى المزيد، كما ان الشعر أذا نبع عن تجربة عميقة فأنة يحتاج إلى تكامل في البناء العام بحيث ينهي بخاتمة توضح تلك التجربة وتحل ملابساتها. على ان لا تكون تلك الخامة مقيدة بشروط القدماء" الذين طالبو الشاعر بأن ينهي قصيدته بحكمة مشهورة أو مثل سائر او تشبيه جميل"[4] فطبيعة التجربة الشعرية والشعورية وشكل القصيدة ومضمونها، فضلا عن ظروف المناخ الشعري. هي التي تحدد شكل الخاتمة ومدى صلاحيتها في اختتام العمل الشعري. ويدخل الحوار في بعض خواتم القصائد متخذا صفة الحوار الكامل، بحيث يلخص مضمون القصيدة عبر حديث يجريه الشاعر مع محاور يختاره أو مع ذاته ويستفيد الحوار من صفة الكمال الحواري لكي لا يسمح بشيء أخر يتبعه حينما يمثل الجزء الأخير من القصيدة ويبتعد عن صفه الحوار المقطوع لحاجة هذا الحوار إلى شيء آخر يكمله أو يوضح مغزاه. ولا يعني هذا ان الحوار الكامل شرط من شروط الخاتمة، فكثيرا ما تختتم القصائد بحكمة أو مثل سائر أو تشبيه جميل، وهذا ما يجعل القدماء يشترطونه في اختتام القصائد وبحكم انتشارها في الخواتم، إلا ان الحوار القصير المتكامل كثيرا ما يرد في الخواتم أيضاً وبخاصة أذا استطاع الشاعر ان يوجز بالالفاظ موحية ما يوضح هدفه وغايته في القصيدة، كما ان الحكمة والمثل والتشبيه لا تخرج عن نطاق المحاورة العميقة والبعيدة، فإذا كان الشاعر في الوصف كثيرا ما يختم قصيدته بالتشبيه فان هذا التشبيه يمر عبر قنوات الحوار

---

(1)الصناعتين،ص437.
(2)العمدة،ص439.
(3)خزانةالأدب،ابنحجةالحموي،ص460
(4)بناءالقصيدةالعربية،ص305.

المضمر ووجود المعترض الذي يحتمّ على الشاعرأجراء التشبيه ليتضح للمعترضين المعنى ويجعل الشاعر يقدم الأسباب في أجراء هذا التشبيه، كما تتحكم الحوارية في الحكمة والمثل السائر أيضاً، فحينما يضمّن الشاعر قصيدته حكمة أو مثلا سائرا فانة يحاور ذلك النص (الحكمة أو المثل) عن طريق التناص وأجراء الحوار مع تلك النصوص والتأثر بها حينما يجدها نابعة عن تجربة وصالحة لان تكون خاتمة لقصيدته.

الحوار في القصيدة ذات الغرض الواحد:

أما في القصيدة ذات الغرض الواحد فلقد كان الحوار القصير أكثر حضورا فيها وأكثر أهمية وان كان شعراء الغزل قد قصروا معظم شعرهم على غرض واحد وهو الغزل فان الحوار كان الركيزة التي استندوا اليها في المطالع. وإذا كانت بعض قصائدهم تبدأ بالمقدمة الطللية ألا أنهم سرعان مايتركونها منتقلين إلى غرضهم الأصلي الغزل، وكثيرا ما يكون الاستيقاف على تلك الديار لأجل المحاورة والتذكر، ونضرب لذلك مثلا قول العرجي:[1]

خليليَّ عوجا نحيّ تِباعا ... وخيّما به ونَعّيَ الّرباعا

تبدلتِ الأدمُ من أهلِها ... وعيَن المَها ونعاماً رتاِعا

فلاما وقالا:جداءٌ قليلٌ ... سؤالك ربعا محيلا وقاعا

فقلت بلى عرّجا ساعةً ... وغضَّا الملامَ فعَاجَا وطَاعا

وهنا نلحظ ان هذه المقدمة الطللية لم تقتصر الاستيقاف وإنما نجد ان الشاعر استعمل الحوار مع خليلة، مما أعطى للموقف صورة جديدة تتمثل في اعتراض خليلة وإصراره إلى ان أقنعهما فعاجا معه وشاركوه أخزانة التي أوحى له بها ذلك المكان.

ويرى الباحث ان هذه المقدمة وان جعلت لقصيدة ذات غرض واحد إلا إنها لا تزال متأثرة بالقصيدة التقليدية التي تحتم الوقف والاستيقاف ألا ان وصف الطلل لن يعود مذهبا تقليديا، حيث خفت ظاهرة الوصف مقابل علو ظاهرة الحوار حتى يمكنا نعت تلك المقدمة بالمحاورة عند الأطلال ولا تختلف عن هذه المقدمة المقدمات الطللية الأخرى، ولا سيما عند عمر بن أبي ربيعة وكثيّر عزة والاحوض وجميل

(1)ديوانالعرجي،ص82.

بثينة وعبد الله بن الدمينة [1] ولم تقتصر المحاورة عند الأطلال على محاورة الرفيق وإنما تجاوزت ذلك إلى محاورة النفس عند الوقوف دون الحاجة إلى تجريد أحد يحاوره وإنما يكتفي بمحاورة نفسه فقط، وهذه الظاهرة لم تنبع عن تأثيره بالقصد التقليدية بل لها مساس بذاتية الشاعر أكثر من غيرة، فليس ما يحزن الشاعر سيحزن الآخرين بالضرورة وليس ما يوحيه الطلل للشاعر سيوحيه لرفاقه، كما ان الشاعر لاينقل ألا ذكرياته مع هذه ألا طلال مما يجعل محاورة الذات أكثر ملائمة عند الوقف ونفسه أولى بالمحاورة من الغير. ونسوق مثلا لمحاورة النفس عند الوقوف على ألأ طلال قول كثيرة عزة:[2]

أهاجـــكَ مغنـــى دمنـــةٍ ومســـاكن

خلــتْ وعفاهــا ألمعصــراتُ الســوافنُ

ديــارُ أبنــة الضــمرى أذ حبــلُ وصــلها

متـــينٌ وأذ معروفهـــا لـــك عـــاهِنُ

وهذه المحاورة مع النفوس لحظه الوقوف على ألأطلال تستدعي محاورة أجراها الشاعر مسبقا مع عزة الضمرية فيذكر ما قالت له عزة وما قال لها.

تقــولُ أبنـــةُ الضـــمري مالـــكَ شـــاحباً

وقــد تنبــري للعــينِ فيــكَ المحاســنُ

جفـــوتَ فمـــا تهـــوى حـــديثك أيّـــمٌ

ولا تجتـــديك الآ نســـاتُ الحواضـــنُ

وفي هذه المحاورة استدعاء نفسي آخر وتصوير ليأسه من اجتذاب النساء جعله على لسان عزة حينما وصفته بالشحوب ولم تبر له العين ففي ذلك أشارة لدمامة خلقه، وهذا ما كان يعاني منه [3] بحيث جعلته هذه المعاناة، وهذا الإحساس يبحث عن مبررات لتلاقي ما يقال عنة، ومن تلك المبررات ما أجاب به عزّة محاورا:

---

(1)ينظر:ديوانعمربنأبيربيعة،ص307,244,218وديوانكثيرعزة،ص423,118,95وديوانالاحوصوص 152,117وديوانوجميلبثينة، ص161,144,120وديوانعبداللهبنالدمينة،ص86,45.

(2)ديوانكثيرعزة،ص379.

(3)ينظر:زهرالآدب،ج2، ص180.

فقالــتُ لهــا بــلْ أنــتِ حنــةُ حوقــلٍ

جــرى بــالقرى بينــي وبينــكِ طــابنُ

فصــدقتهِ فــي كــلِ حــقٍ وباطــلٍ

أتــاكِ بــه نــمّ الأحاديــث خــائنُ

وهكذا جعل من عزّة السبب في الشحوب وفي الدمامة.

وتنتشر محاورة الذات عند ألاطلال في دواوين شعراء الغزل كافة دون استثناء وتتصف بالحوار القصير بعدها ينتقل الشاعر إلى غرضه الأصلي ويدخل الحوار القصير المقتصر على الذات [1] بشكل أوسع في القصائد التي لا تبدأ بالوقوف بالوقوف على ألا طلال، وإنما تبدأ بالغزل مباشرة فيكون الحوار الداخلي مقدمة لقصيدة الغزل وبعدها يدخل الشاعر في قصيدته بشكل تفصيلي ويتخذ الأسلوب الذي يلائمه، ومثال ذلك قول احدى مقدمات المجنون ليلى، حيث يبدأها بمحاورة نفسه ومواساتها لرحيل ليلى.

أمزمعــةٌ للعــينِ ليلــى ولــم تمــتْ

كأنــكَ عمــا قــدْ أطلّــكَ غافــلُ

ســتعلمُ إن شــطتْ بهــم غربــةُ النــوى

وزالــوا بليلــى أن لبّــكَ زائــلُ[2]

ثم يمضي بعد ذلك في وصف حبه وشكواه وما قد حلّ به من حب ليلى وهذه المقدمات وان اختلفت في مضمونها تبعا لأحاسيس الشاعر وصروف نظم القصيدة، ألا أنها جميعا تلتقي في جعل الحوار الداخلي صيغة تقوم عليها مقدمة القصيدة. كما لن تقتصر القصيدة ذات الغرض الواحد على الحوار الداخلي فكثيرا ما تبدأ مقدمتها بحوار خارجي يجريه الشاعر مع احد الأطراف ويمضي من خلاله إلى غايته في القصيدة. وكثيراً ما تكون الحبيبة أو طيفها هي المحور الذي يدير مع الشاعر أطراف الكلام الدائر بينهما في المقدمة، لان أهم محور لشاعر الغزل هو الحبيبة فقيس بن ذريح كثيراً ما يبدأ قصيدته بمحاوره لبنى.

---

(1)سنوضحذلكفيفصلأطرافالحوارمنهذاالبحث.

(2)ديوانمجنونليلى،ص219.

البنـــى لقـــد جلـــّت عليـــكِ مصـــيبتي

غـــداةَ غـــدٍ اذ حـــلَّ مـــا أتوقـــعُ [1]

(1)ديوانقيسبنذريح،ص110.

وقوله في مطلع قصيدة أخرى:
سأصـرمُ –لبنـى- حبـلَ وصـلكِ مجمـلاً

وأنْ كـان صـرمُ الحبـلِ منـكِ يُـروّعُ [1]

و كثيراً ما يبدأ جميل قصائده بمحاورة بثينة
لا تهجرينـي يابثـين وأحسـني و خافي عليك الناس في البعد والهـجر[2]
و الهـجر [2]
أو يبدأ بحوار على لسان بثينة:
تقـــول بثينـــة لمـــا رأت فنونـــاً مـــن الشـــعر الأحمـــر

كبـرتَ جميـل وأودى الشبـابُ فقلـتُ بثـينَ ألا فقصِـري[3]

وهكذا الحال مع ليلى عند المجنون وأميمة عند عبد الله بن الدمينة وعزة عند كثير. أما شعراء المدرسة الحضرية، فأنهم لم يقصروا حوارهم على واحدة، نظراً لتعدديـة عشـيقاتهم، بـل نلمـح الكثيـر مـن الأسـماء تتـردد فـي المقـدمات الحواريـة لقصائدهم.

ونلمح في تلك المقدمات سمة القصر فـي الحوار، ولا سيما فـي القصـائد ذات الأساليب الوصفية حيث سرعان ما ينتقل الشاعر إلىالوصف للذاتأو وصفالحبيبة، أمافي القصـائدالتي تعتمد الأسلوبالحواري الطويل فأنـه يتواصل حواريا مع أبيات القصيدة دون حاجةإلى الحوار القصير في افتتاحالمقدمة الا انه قد يأتي في مقدمة القصيدة الحوارية حينما تتنوع الشخوص المحاورة، ففي قصيدة عمر بن أبي ربيعة (يقول خليلي أذا أجازت حولها)[4]تبدأ القصيدة بحوار قصير يجريه الشاعر مع خليليه خليليه وينتقل الشاعر بعد ابيات عدّه ليكشف عن قصة تتبعه لأحدى عشيقاته فينتقل إلى الحوار الطويل عند وصوله أليها لأن ظروف القصة التي صاغها الشاعر قد فرضت علية ان يبدأ بالمحاورة مع خليليه ثم الانتقال بعد ذلك إلى الحوار الطويل بعد ان يمهد له بوصف الجري ومحاولة اللحاق بضعن الأحبة، وحينما يصل أليهم يبدأ بالحوار الطويل الذي يستغرق أبياتاً عديدة من القصيدة ولا يقتصر الحوار الخارجي في المطالع على الحبيبة، فقد يشغل الحوار أطراف أخرى مثل الحوار مع الطبيعة الحية والطبيعة الميتة و الناس والأشياء المعنوية غير الحسية فهو حين

(1)نفسه،ص113
(2)ديوانجميلبثينة،ص101.
(3)نفسه،106.
(4)ديوانعمربنأبيربيعة،ص103.

يتخذها الشاعر طرفا يحاوره أنما يستمد من محاورته سبيلا ألى غرضه الأصلي وهو الغزل بما يشمل من وصف للأشواق وحديث للأحبة ووصف للحبيبة وذكر لأيام العشق. وليست المطالع الغزلية كافة تبدأ بالحوار ألا ان هذه الصيغة كانت منتشرة عند شعراء الغزل أكثر من غيرها بعد ان وجد شعراء الغزل ان هذه الصيغة تخدم هدفهم وتساعدهم على تخطي القوالب الجامدة إلى أسلوب يبعث الحيوية في القصيدة ويثير الانتباه ويجعل الطريق سالك وسهلا للوصول إلى الهدف والانتقال مقبولا إلى مختلف الأغراض.

وما يخص الخاتمة فان القصائد لم تولي لها عناية كبيره مثلما نجد في القصيدة التقليدية متعددة الأغراض، فغالبا ما تنتهي قصيدتهم بالغزل، ألا أننا نجد ان الشاعر كثيراً ما ينهي قصيدته بالحوار، فقد يختم الشاعر قصيدته بآخر جملة سمعها من المتغزل بها ليجعل منها خاتمه لقصيدته. ومثال ذلك قول عمر بن أبي ربيعة:

المِمْ بعفراءَ إنْ أصحابكَ ابتكروا

وسلْهُم هلْ لديهُم اليومَ منتظرُ[1]

أذ ينهي هذه القصيدة بعد تغزله بعفراء بهذا البيت الحواري الذي أجراه معها قبل الفراق ليكشف من خلال الحوار مدى تعلقه به:

(1)ديوانعمربنأبيربيعة،ص123.

تقـــول إذ أيقنـــت أنـــيّ مفارقُهـــا

يـــاليتني مـــتُ قـــبلَ اليـــوم ياعمـــرُ[1]

وينهي قصيدته المعروفة (ليت هندا انجزتنا ما تعد) ببيت حواري لخصّ فيه أنه لم ينل من هند ألا المواعيد الكاذبة والمماطلة وعدم الالتزام بالوعد، حيث تنتهي قصيدته بقولة:

كلمـــا قلـــتُ متـــى ميعادُنـــا ضـــحكتْ هنـدٌ وقالـتْ بعـدَ غـدْ

والأحوص كثيراً ما ينهي قصائده بالحوار مع الذات، مثال ذلك ما يختتم به قصيدته وهو يحاور قلبه:

ألا ياقلـــبُ خبرنـــي ولســـت بصادقـــي

أذا لـــم تنـــلْ واســـتأثرت كيـــفَ تصنـــعُ

أذا قلـــتَ هـــذا حـــينَ أســـلو ذكرتُهـــا

فظلّـــتْ لهـــا نفســـي تتـــوقُ وتنـــزعُ[2]

وختم جميل بثينة قصيدته بمحاورة بثينة بحوار دافئ ورقيق ليؤكد حبة رغم بخلها، فيقول:

ويقلـــن انـــكِ يـــابثين بخيلـــةٌ نفســـي فـداؤكِ مـن ضـنينٍ باخـلِ[3]

وما هذه الأمثلة إلا نماذج، فالقصائد التي تنتهي بالحوار القصير كثيرة مما يدل على أهمية الحوار وبخاصة حينما يكون قصيرا وكاملاً غير مقطوع في اختتام القصائد ذات الغرض الواحد حيث ان انتشار هذه الصيغة في نهاية القصيدة لم تأت من العدم، وإنما قد وجد الشعراء فيه بغيـة صـالحة تفيدهم فـي أيجـاز قصـائدهم، فعمر كشف عن صاحبته هند ببيت واحد.

كلمـــا قلـــت متىميعادنـــا ضـــحكت هنـد وقالـت بعـد غـد

(1)نفسه،ص320.
(2)ديوانالاحوص،ص147,136.
(3)ديوانجميلبثينة،181.

وهذا مالا تكشفه أبيات وصفية عديدة، كما أن من مزايا الحوار القصير المتكامل انه لا يحتاج إلى ما بعده، وهذا ما يتلاءم مع طبيعة الخاتمة التي أطلق عليها لفظ المقطع لأنها " آخر ما يبقي في الأسماع فسبيله أن يكون محكماً وان يكون قفلا "[1]

كما يتلاءم ألحوار القصير مع ما تتطلبه الخاتمة من إيجاز بوصفها " آخر ما يبقى في الأسماع وربما حفظت من دون سائر الكلام "[2].

لذا فان الحيوية والإيجاز وعدم حاجة الحوار القصير المتكامل إلى ما بعدة قد جعلت من الحوار القصير أداة ناجحة في اختتام القصائد ذات الغرض الواحد وذات الأغراض المتعددة.

د. الحوار الكامل:

يعني هذا الشكل في الحوار التكامل الفني والإبداعي، لان الشاعر يحاول من خلاله الألمام بجوانب الأمور التي دعت إلى المحاورة والوصول إلى النتيجة التي ابتغاها من هذا الشكل، شريطة ان تكون عباراته " محملة بمختلف المهام، ففيها أخبار بحادثة وفيها تكوين لشخصية، وفيها خلق لجو، وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح "[3] وليس لهذا الشكل علاقة بطول الحوار أو قصره. فقد يكون الحوار طويلا بدون تكامل يتخلله الحشو والاسهابوالعكس صحيح، فقد يكون الحوار قصيراً ولكنه متكامل الجوانب ومحبوك بمهارة تستوفي الغرض الذي يتطلب أجراء المحاورة. ولكن العلاقة بين فنية الحوار وشكله التكاملي قائمة حيث ان صياغة الحوار بهذا الشكل لا تتأتى ألاّ لشاعر ملم بكافة جوانب الأسلوب الحواري ونابع من " حصيلة جدل بين عناصر النشاط اللغوي من ناحية وعناصر الموقف النفسي والاجتماعي من ناحية أخرى "[4] بحيث تتولد عن هذه الحصيلة الصفة الحوارية المتكاملة ويكون الحوار قادرا على ان يشيع الجاذبية و الحركة الحيوية في ثنايا القصيدة ويكشف عن الجوانب النفسية الخفية في ذات الشاعر والأطراف المتحاورة، ويخاطب الأحاسيس والنوازع المختلفة في ذات المتلقي مع مراعاة الجانب النفسي فيه، لان الحوار حينما يتواصل بدون انقطاع ويصل بالحدث إلى النتيجة المرجوة منة فان المتلقي يكون قد وصل إلى النهاية، وثبتت في ذهنه مقصديه الشاعر ولم يبق" في نفسه ظمأ إلى المزيد "[5].

---

(1)العمدة،ج1، ص239.
(2)خزانةالأدب،ص460.
(3)فنالأدب،ص150.
(4)الحوارفيالقصيدةالجاهلية، مجلةآفاقعربية،عدد5، سنة1976، ص121.
(5)الشعروالشعراء،ص76.

ومن هنا تكون المهارة الشعرية مطلوبة في تناول الحوار الكامل بدقة ونضج في التفكير الشعري بحيث يستطيع الشاعر ان يضع تعادلية بين حماسة الأنفعال الذاتي وبين الموضوع أو الحدث وفق " العيار الحق الذي يميز الفنان العظيم القادر على تطوير اللغة واستخدامها لتصبح علامات لمواقف شعورية "[1].

ويصبح الحوار حينما يكون متكاملا العماد البنائي للقصيدة لأنه يتولى مسؤولية النهوض بالأحداث وتطويرها وتلوين المواقف وتوضيح الأبعاد بما يعمق الدور الذي يؤهله لان يكون النص المركزي الذي يحدد قيمة العمل الشعري، وهذا يتطلب من الشاعر الموهبة الحوارية " والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شان الكلام الشعري ان ينحى به نحوهما [2].

وتتوقف الحاجة إلى هذا الشكل الحواري على طبيعة الأسلوب الشعري حيث ان الأسلوب التمثيلي أكثر حاجة لهذا الشكل من الأسلوب القصصي لأن التمثيلي يقوم على الحوار والحركة بينما يستطيع الأسلوب القصصي ان يستعيض عن الحوار بالسرد، إلاّ انه يبقى أكثر حاجة لهذا الشكل من الأسلوب الوصفي لان الكمال في الشكل الحواري يلاءم سير الأحداث "وتمثيل الحركة القصصية تمثيلا حيا "[3] ذلك التمثيل الذي يعجز السرد ان يقيمه بنفس الحيوية والتأثير، وبما ان الشعر يعتمد العبارة المؤثرة. فأننا نلاحظ بوضوح اعتماد طريق الحوار قد كون شائعا في القصائد ذات الأسلوب القصصي أما الأساليب الأخرى فلا تكون بنفس الحاجة إلى التكامل في الحوار، وبخاصة حينما يكون الأسلوب وصفيا والقصيدة ذات أغراض متعددة لان هذا الشكل أكثر ملائمة للأسلوب الحواري الصرف لكي يكون عاملاً أساسيا في بناء القصيدة وليس عاملاً مساعداً، وهو بذلك يشارك الحوار الطويل في أقامة الأسلوب الحواري في القصيدة، ولكنه يتطلب فنية متكاملة ومتحاشية للعيوب التي قد يقع فيها الحوار الطويل. وتتفاوت قدرة شعراء الغزل في صياغة الحوار بهذا الشكل نظرا لتفاوت المهارة في صياغة الحوار و الاختلاف في ألاساليب الشعرية التي أقاموا عليها قصائدهم، لذا نرى ان مدرسة الغزل الحضري كانت أكثر توفيقا في تقدير هذا الشكل الحواري من مدرسة الغزل البدوي، وذلك لأن من سمات مدرسة الغزل الحضري شيوع الأسلوب القصصي حيث اتخذ " طابعا ثانيايخالف طابع الغزل العربي إلا ما يأتي نادرا ونقصد به طابع القصص والحوار"[4] فلو تناولنا مثلا قول العرجي وهو يحاور حبيبته محاولا أقناعها بعدم صبره ومؤكدا صدق حبه فيقول:

---

(1)فنالشعر،هيجل،ص61.
(2)الوساطة،ص18
(3)فنالقصة،احمدأبوسعد،ص23.
(4)التطويروالتجديدفيشعرالأموي،ص234.

قلــتُ:أنظرينـــي أَخبــرك مــن خبَــري

أراحنـــــــي اللهُ منكـــــــمُ عَجَـــــــلا

هـــــذى يمينـــــي بـــــاللهِ مجتهـــــدا

بحيـــــثُ يرضـــــي الإيمـــــانَمن نفـــلا

مـــا جئـــتُ ســـخطا لكـــم علمـــتِ بـــهِ

ولا تبـــــــدلتُ غيركـــــــمُ بَـــــــدلا

فتقول مجيبة على ادعائه:

قالـت: وهـلّ كـانَ مازعمـتَ مـن الـوج

ـــــدِ لنـــــا أنـــــتَ تحُســـــنُ الجَـــــدَلا

وتلفتت إلى أختها لتشاركها في المحاورة فتواصل قولها:

اســـتمعي أخـــتُ مـــا يقـــولاُ وقـــدّ

اعـــــرفُ ان قـــدْ تمـــلأتْ جَـــــذلا

قالـــــتْ: قـــد ســـــمعتُ فاغتنمـــــي

منـــــهُ الـــذي قـــالَ أخـــتُ إن فعـــلا

قالـــــتْ: فـــــوالله لـــــو بـــــذلت لـــــهُ

ودّى مـــع الْخلّـــة أخـــتُ مـــا قَـــبِلا

ولا هنـــــاهُ حـــــتى يشـــــوبَ بـــــهِ

ودّا اراهُ لودِنـــــــــــا دَخَـــــــــلا

هـــو الطـــولُ الـــذيِ سمـــعتِ بـــهِ

ولا أَحـــــبُّ الســـــوابةَ الْملْـــــلا

فانصـــرفتْ والـــدموُع تســـكبُ مِـــن

أنســـانِ عـــينٍ محـــزونةٍ كُحُـــلا

فهل استطاع الشاعر هنا ان يجري حوارا كاملا؟

ان الشاعر استطاع ان يحشد الشخوص لا جراء الحوار، حيث لم يقتصر على الشخصين (الشاعر وحبيبته) وإنما ادخل إلى المحاورة شخصا ثالثا تمثل في أخت الحبيبة، وهذا التحشيد للشخوص قد ساعد على اتساع المشهد وتكاثر أطراف الصراع، فالطرف الثالث قد وقف إلى جانب الشاعر في محاولته ألا قناعيه وضد الطرف الرافض المتمثل في الحبيبة. أما الحدث فانة يبدأ بتوسل الشاعر ورجائه في ان تصدقه وتعيد صفو العلاقة وتسير بها إلى الأمام حينما ترفض الحبيبة الرجوع اليه، وحينما تحاول أختها ان تعطي لحبيبها فرصة أخرى، لكنها تحسم الموقف بأنة إنسان ملول لا نفع من الرجوع إلية وتصل إلى نهاية الحدث بانصرافها وهي تبكي نتيجة للصراع الذي يدور في داخلها بين تذكر الماضي والإصرار على الموقف في الحاضر، ويتضح لنا أيضا من هذه المحاورة سمة الحب عند شعراء هذه المدرسة التي لا يقف شعراؤها على حبيبة واحدة وإنما تعددت عندهم النسوة اللاتي تغزلوا بهن لأنهم " تنقلوا في غزلهم من امرأة إلى امرأة، لا يجدون في الحب قرارا "[1]ورفضوا ان يقفوا حياتهم على هوى امرأة واحدة، مثل ما نلاحظ في المدرسة الغزلية البدوية، كما نلاحظ من خلال هذا النص انه قريب النسج من أسلوب عمر بن أبي ربيعة، حيث يظهر مدى تأثر هذا الشاعر بأستاذة عمر ألا ان الشاعر العرجي أوصلنا إلى النتيجة المظلمة التي وصل أليها الحدث ويمكننا ان نعزوا السبب إلى خلفيات الشاعر الحياتية حيث ان ضياع الشاعر في حياته وعيشه وهو يتيما مهملا[2] وغياب اليد الرقيقة التي تمتد إلية قد تدخل " في الرغبة اللاواعية في الممارسة الأدبية "[3] فكما وصل في حياته إلى الضياع أوصل بالحدث في قصيدته إلى الضياع، وكما رفضته الحياة رفضته الحبيبة وسارت دون ان تلتفت إلية، وهو وان رآها باكية عند الانصراف فانة يرى الدنيا بنفس المنظار يراها تبكي ولا شيء فيها يدخل السرور والأفراح أنة سار عكس أستاذة عمر الذي عرف في دنياه النعيم والسعادة، فكان غالبا ما ينهي مشهده وحواره المتكامل بنتيجة مفرحة يجتمع فيها الشمل ويزول الصد والهجران، ففي قصيدته:

راح صـــحبي ولـــم احـــيّ النـــوارا وقليـــل لـــو عرّجـــوا ان تـــزارا [4]

---

(1)الغزلتاريخهوأعلامه،جورجغريب،ص28.

(2)ينظر:مقدمةديوانالعرجيمنص12النص15.

(3)فيأصولالخطابالنقديالجديد،تالفمجموعهمنالكتابالأجانبترجمة:احمدالمديني،ص105.

(4)ديوانعمر،ص139-140.

يقول محاورا حبيبته دون ان يقطع بين تسلسل الأبيات والإحداث وأجراء المحاورة\

فلتقينـــا فرحبـــتْ حـــينَ ســـلمتُ

وكفّـــتْ دمعـــاً مـــن العـــينِ مـــارا

ثـــم قالـــتْ عنـــدَ العتـــابِ رأينـــا

فيـــكَ عنـــا تجلّـــداً وازورارا

قلـــت: كـــلا لا ٍ ابـــن عمـــكِ بـــل

خفنـــا أمـــورا كتابُهـــا أنمـــارا

فجعلنـــا الصـــدودَ لمـــا حسّينـــا

قالـــةَ النـــاسِ بيننـــا استـــتارا

فعـــرفتُ القبـــولَ منهـــا لعـــذرى

اذ رأتنـــي منهـــا أريـــد اعتـــذارا

ثـــم قالـــتْ وسامحـــتْ بعـــدَ منـــعٍ

وارتنـــي كفـــاً تَـــزينُ الســـوارا

فتناولتهـــا فمالـــت كغصـــنٍ

حركتـــهُ ريـــحُ عليـــةٍ فخـــارا

وهكذا نرى ان عمر سار من بداية المحاورة إلى نهايتها دون ان يقطعها ولم يصف الشخصية التي تحاوره بالعناد الذي وصفة العرجي حين تضمن الحدث عتابا رقيقاً سرعان ما زال حينما قدم الشاعر الأسباب المقنعة، وبالتالي فانة قدّم النتيجة المفرحة التي وصل أليها الشاعر من خلال أجراء محاورته مع حبيبته والتي تدلل على نظرة الشاعر المتفائلة للحياة بعكس النتيجة التي وصلت أليها محاورة العرجي. وبوصول الشاعرين إلى النتيجة عرف المتلقي نتيجة الأحداث ولم يبق بحاجة إلى

معرفة المزيد لان الحوار اتخذ الشكل الكامل القادر على رسم الشخصية والوصول إلى النتيجة، ولكي نتسع في الدائرة الغزلية فأننا ننتقل إلى المدرسة الغزلية الثانية حيث نجد ان الحوار الكامل عندهم يخدم النزعة الغنائية أكثر من خدمته للنزعة القصصية ولذلك فأنهم كثيراً أما يقطعون الحوار بإقحام شيء لا لعلاقة له بالحوار سوى التأكيد على مرارة الحب أو يتركوا النتيجة التي ينبغي الوصول أليها وينتقلون إلى وصف الحبيبة من دون مبرر سوى أبراز مفاتن الجمال التي تتصف بها العشيقة المثال.

فالشاعر مجنون ليلىمثلا يجري حوارا مع أصحابة الغاية منة ان يصور مرارة الحب، ولذلك لا نلمح هنا سيرا لأحداث ولا وصولا لنتيجة وإنما مبالغة وتهويل في وصف ذاته الملتاعة، وبذلك فان حواره قد خدم النزعة الغذائية الصرفة التي يبتغي منها الوصول إلى وصف الحبيبة.

أقـولُ لأصـحابي وقـدْ طلبـوا الصّـلِى

تعالوا اصطلوا أنَّ خضمَ القرَّ من صدري

فـانَّ لهيـبَ النـارِ بـينَ جوانحِـي

أذا ذكـرتْ ليلـى احّـرُمن الجمـرِ

فقـالوا نريـدُ المـاءَ نسُـقى ونسـتقي

فقلـتُ تعـالوا فاسـتقوا المـاءَ مـن نهـري

فقـالوا وأيـنَ النهـرُ قلـتُ مـدا معـي

سـيغنيكم دمـعُ الجفـونِ عـن الحفْـرِ

فقـالوا ولـم هـذا فقلـتُ مـن الهـوى

فقـالوا لحـاكَ الله قلـت اسـمعوا عـذري

ألـم تعرفـوا وجهـاً لليلـى شـعاعه

أذا بـرزتْ يغنـي عـن الشـمسِ والبـدرِ[1]

ان الشاعر عجز في هذه المحاورة على ان يبني أحداثا ويصل إلى النتيجة فكانحواره أجوبة لأسئلة غير منطقية سوى ان يصف حالته البائسة بعد ان جعل من صدره نارا تطرد القر ومن دموعه انهارا يستقي منها الظامئون. والسبب هو جمال حبيبته المثال.

ولكننا يمكننا ان نستثني منهم الشاعر جميل بثينة حيث استطاع في القليل من قصائده ان يدير حوارا كاملا، [2]لكنه لم يرق إلى مستوى شعراء المدرسة العمرية، العمرية، فلوا تناولنا قوله:

فلـربّ عارضـةٍ علينـا وصلهَـا بالجـدِ تخلطـه بقـولِ الهـازلِ

فأجبتهـا بـالقولِ بـعـدَ تسـترٍ حبـي بثينـةُ عـن وصـالكِ شـاغلي

لـو كـان فـي صـدري كقدرٍ قلامـةٍ فضـلٌ وصـلتُكِ أوأتتـك رسـائلي[3]

حيث نلمح أنه استطاع ان يدير لنا حوارا كاملا ولكن النتيجة بقيت مبهمة حول تلك العارضة هل رضيت بهذا القول أم غضبت منه، كما ان هذه العارضة التي سبقتها كلمة ربّ كانت وسيلة ابتدعها الشاعر ليؤكد حبة لبثينة، فلم يأت قولة مؤكداً حيث لم يخصص الشاعر هذي العارضة، وإنما قال (فلربّ غارضة) وبعدها ينتقل الشاعر إلى معاتبة بثينة على بخلها وهجرها. ان هذا الشكل الحواري يبقى دون مستوى الحوار الكامل الذي نلمحه في قصائد شعراء الغزل الحضري وخدمته تقتصر على تصوير الذات دون ان تمس أحداث القصيدة.

وأخيرا فان الحوار الكامل لا يتأتى ألاّ بعد ممارسة ومهارة لا تتوفر لدي الجميع وإنما يقتصر على الشعراء الذين جعلوا من الحوار غايةلا وسيلة وجعلوه أسلوباً رئيسيّا في عملهم الفني - واثروا الاسلوب التمثيلي والقصصي على بقية الاساليب الشعرية المختلفة

هـ-الحوار المقطوع:

الحوار المقطوع من الأشكال الحوارية التي غصّت بها دواوين شعراء الغزل. وقد سبقهم إليه شعراء ما قبل الإسلام وعصر صدر الإسلام، ويتمثل هذا الشكل الحواري في الحوار الذي يُقطع قبل الوصول إلى النهاية أو النتيجة المرجوة منه، وفي هذي الحالة تبقى نفس المتلقي بحاجة إلى معرفة المزيد ولعل السبب في ذلك

(1)ديوانمجنونليلى،ص154.
(2)ينظر: ديوانجميلبثينة،ص180وص165.
(3)ديوانجميلبثينة، ص179-180.

يعود إلى استخدام هذا الشكل من الحوار كعامل مساعد وليس أساسا في البناء الأسلوبي للقصيدة أو بسبب تعددية أغراض القصيدة التي تتطلب الانتقال من غرض الى أخر فيلجأ الشاعر إلى قطع الحوار لينتقل إلى الغرض الذي يراه الشاعر أكثر أهمية من الاستمرار في المحاورة. كما كان " لغلبة النزعة الغنائية على الشعر العربي ودواعيها وأسبابها أحياناً "ما تجعل الشاعر كثيرا ما يجنح إليها [1] فيقطع الحوار لتأكيد أمور ذاتية يود التغني بها، كما ان اعتماد الأساليب الوصفية التي لا تقوم على المخاطبة سيؤدى إلى أيراد حوار خاطف أو مقطوع لغرض افتتاح الوصف ومن ثم تركة إلى التبيان الوصفي للشيء الموصوف، ومثال ذلك قول جميل بثينة الذي يجري حوارا مقطوعا مع أحدى العاذلات فيقول:[2]

أعاذلتي فيها لكِ الويلُ أقصري

من اللومِ عني اليوم أنتِ فداؤُها

ولميأت بشيء بعد هذا الحوار الخاطف ولم نسمع صوت العاذلة وإنما نراه يجعل من هذه المحاورة افتتاحاً ليبدأ بعدة بالوصف المقنع و الرادع لمن يعذله على حبه لأن جمال الحبيبة أجبره على التعلق بهواها:

فما ظبية ادماءٍ لا حقة الحشا

بصحراءِ قوٍّ افردتهْا ظباؤها

تراعي قليلاً ثم تنحو إلى طلاً

أذا مادعتهُ والبغامُ دعاؤها

بأحسنَ منها مقلةً ومقلداً

اذ جليت لا يستطاع أجتلاؤها

ونرى ان هذا الوصف الذي كان هدفا للشاعر قد سبقُ بالحوار فكان الحوار وسيلة للوصول إلية والشاعر هنا لا يحتاج إلى الإطالة في المحاورة مادامت الغاية هيالوصف الحسي القائم على التشبيه.

والحوار المقطوع لا يرقى في فنيته إلى مستوى الحوار الكامل، ولكنه يخدم القصيدة في مواضع يكون فيها قطع الحوار ضروريا، وذلك حينما يريد الشاعر ان يخلق التوتر في

(1)الأصولالدرامياةفيالشعرالعربي،جلالالخياط،بغداد،1982.ص،81

(2)ديوانجميلبثينة،ص22.

نفس المتلقي ويترك له حرية اختيار النتيجة بنفسه ليفسرها كيفما يشاء، فلو تناولنا هذه المحاورة التي يجريها عمر مع الرباب مستخدما الطريقة غير المباشرة في الحوار عن طريق الرسل.

أرسلتْ تعتبُ الربابَ، وقالتْ:

قد أتانا ما قلتَ في الانشادِ

قلتُ لا تغضبي، فدّى لكِ قولي

بلساني، وما يجنُفؤادى

أنت أهوى إلّي من سائرِ الناسِ

ذرينـي منْ كثرةِ التعدادِ[1]

وهنا نرى ان الشاعر يقطع حواره دون الوصول إلى النتيجة حيث تبقى النتيجة بيد المتلقي وهي تحمل أكثر من تفسير فيمكن للمتلقي ان يفسرها بأن الشاعر لا يحب ألا الرباب لأنها اقرب الناس إلى قلبه، وبذلك فلا داعي للعتاب، ويمكن ان يفسرها بأن تعدد النسوة في الحب هو مذهب الشاعر لكن بدرجات متفاوتة فلا داعي ان يلام على هذه الصفة. وهكذا يخلق الشاعر أثارة في ذهن المتلقي حول تفسير النتيجة وله الحرية ان يختار ما يروق له من تفسير.

أما حينما يكون الحوار مقتصرا على طرف واحد مثل الحوار مع الديار فان هذا القطع في الحوار وقصوره على طرف واحد يكشف عن حالات نفسية تفيد فنية القصيدة، فحينما يحاور الشاعر مثلا الديار ولا يسمع أي جواب فانه يعني الكثير، ويفتح له بابا لتداعي الأفكار ومقارنة الماضي بالحاضر ويبعث تفسيرا عميقا لذلك الصمت لأن السكوت في بعض المواضع ابلغ من الكلام واشد تأثيرا، فلو أخذنا قول قيس لبنى وهو يحاور رُبعَ لبنى فسنرى ان الشاعر يقطع ذلك الحوار لعدم أجابة ذلك الربع الذي أمسى خاليا بفراق لبنى ولم يبق للشاعر أمل سوى ان يلوم نفسه ويحترق بنار الندامة التي أججها ذلك المكان المقفر الذي لا يجيب صبّاً، فيقول

ألا يـارُبعَ لبـنى مـا تقـولُ أبـن لـي اليـوم مـا فعـل الحلـولَ

فلـو ان الـديار تجيـبُ صـباً لـردّ جـوابي الربـعُ المحيـل [1]

(1)ديوانعمر،ص313.

والي هنا يقطع الحوار، ويبدأ الشاعر بتصوير حزنه ويأسه كمثل قوله:

كـــأني واللهِ بفـــراقِ لبنـــى تهـــيمُ بفقـــدِ واحـــدها ثكَـــولُ

ان مثل هذا القطع وعدم الإجابة قد أفادَ الشاعر وسهّلَ له الانتقال إلى وصف معاناته تلك المعاناة التي جلبها هو لنفسه بعد ان طلّق لبنى.

ويستفيد الشاعر من هذا الحوار المقطوع فيما يسميه علم البلاغة بالالتفات والالتفات " وهو التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة التكلم والخطاب والغيبة، بعد التعبير عنهُ بطريق أخر منها "[2] اي ان يلتفت الشاعر من الخطاب إلى التكلم أو من الغيبة إلى المخاطبة أو بالعكس.

وفي هذه الحالة يقطع الشاعر حواره ليلتفت إلى حوار أخر يكون فيه المحاور الثاني سببا لأجراء الحوار الأول مثال ذلك قول وضاح اليمين، حيث يبدأ حوار الأول مع قلبه فيقول:

يـا أيهـا القلـبُ بعـضَ مـا تجـدُ قـد يعشـقُ المـرءُ ثـم يتئـدْ

ثم يلتفت فيحاور الذي كان سببا في عشقه لَيقول:

مـاذا تريـدين مـن فتـىً غَـزِلٍ قـد شـفّهُ السـقمُ فيـك والشهّـدُ [3]

ونلاحظ هنا ان الشاعر قطع حواره مع قلبه وانتقل إلى الحوار مع حبيبته التي كانت السبب في أجراء حواره الأول.

أما عيوب هذا الشكل من الحوار فأنها تحدث عندما يبتر الشاعر حواره بدون مبرر معقول ويأتي بموضوع ليس له اساس بموضوع المحاورة المقطوعة فيكون الحوار بذلك غير ذي معنى ويحطم وحدة القصيدة بدلا من ان يربط بين أبياتها ويرسخ وحدتها ومثال ذلك قول عبد الله بن قيس الرقيات:

قالـت سـكينةُ فيـمَ تصـرمنا أسـكينَ لـيسَ لوجهـكِ الصّـرْمُ

تخطـو بخلخـالين حشموهمـا سـاقانِ مـارَ عليهمـا اللحْـمُ [4]

فنرى الشاعر قد قطع حواره وبتره بترا من دون أي سبب وانتقل انتقالا غير مرض ليصف ساقيها الممتلئين باللحم، كما لم نلاحظ هنا أي ترابط بين البيتين بحيث يجعل هذا الانتقال معقولا. ان مثل هذا القطع سيلحق ضررا كبيرابالعمل الفني الذي

---

(1)ديوانقيسلبنى،ص139.

(2)أنوار الربيعفيالوانالبديع،ابنمعصومالمدني،تحقيق:شاكرهادي،ج1، ص362.

(3)وضاحاليمن،الشاعروقصته،ص118.

(4)ديوانعبداللهبنقيسالرقيات،ص55.

يقتضي الترابط والتسلسل في الأفكار لا أن يتخبط الشاعر خبط عشواء. وأما العيب الثاني الذي قد يقع فيه هذا الشكل الحواري فهو أن يقحم الشاعر الحوار في صلب موضوع لا يقتضي المحاورة، فإذا كان الشاعر يبغي من ذلك إضفاء الجمال على عملة فان " الجمال ينبغي ان يتحقق في كل النواحي فلا يقتصر في كل النواحي على الشكل رغم إدراكنا لما للشكل من اثر كبير "[1] فلو تناولنا قصيدة عمر بن أبي ربيعة:

قــف بالــديار عفــا مــن أهلهــا الأثــر

عفـــى معالمهـــا الأرواح والمطـــر[2]

التي يبدو اثر القصيدة التقليدية واضحاً فيهاونرى ان الشاعر يبدأ بالوقوف على الأطلال ثم ينتقل إلى ذكر ساكنيها، ثم وصف الحبيبة وصفاً حسياً ثم وصف حالة المحبين ويتهجم بعد ذلك على اللائمين ويدعو لهم ان يذوقوا الحب فيعرفوا مرارته ويكفّوا من ذلك عن اللوم، وفجأة نراه يقحم قصيدته بعد عشرين بيتا من الوصف بحوار غير مباشر ينقله إلية الرسول بدون أي مبرر وكأنة مقطوع من قصة لا علاقة لها بموضوع القصيدة فيقول:

ياليـتَ مــن لامنــا فــي الحّــبِ مــرَّ بــه

ممــا نُلاقــي وان لــم تحصــهِ، العُشُــرُ

حتـــى يـــذوقَ كمـــا ذُقْنـــا، فيمنعـــهُ

ممـــا يلـــذّ حـــديثُ الـــنفسِ والسهـــرُ

دســـتْ إلـــيَّ رســـولاً لا تكـــنْ فَرقِـــاً

واحــذْر وقيــت وأمّــرُ الحــازمُ الحَــذِرُ

أنــي ســمعتُ رجــالاً مــن ذوي رحَمــي

(1)قضاياالنقدالأدبي،د، بدوبطبانة،القاهرة،1971، ص176.
(3)ديوانعمر،ص111

هـم العـدوُّ بظهـرِ الغيـبِ قـد نَـذروا

ان يقتلـــوكَ وقـــاكَ القتـــلَ قـــادرُه

واللهُ جـــاركَ ممـــا اجمـــعَ النّفـــرُ[1]

نلاحظ هنا ان الشاعر عمر قد أقحم حواره في قصيدة قائمة على الوصف الحسي والذاتي لا لشيء سوى أظهار مقدرته في الحوار، ولكن هذا الحوار لم يخدم القصيدة بشيء بل ألْحَقَ ضررا لأنة أحدث قطعاً في تسلسل الأبيات والأفكار التي قام عليها البناء الفني للقصيدة كما أحدث خللا واضحا في وحدة القصيدة، ولم يخلف أي أثر في نفس المتلقي بسبب هذا القطع والإقحام.

وعليه فان الحوار المقطوع شيء دقيق لابد وأن يوضع في محله لكي يستطيع الشاعر ان يوظفه لخدمةنصه الأدبي بعكسه فانه سيكون عيبا يلحق الضرر بفنية القصيدة وفي عملية بنائها.

(1)ديوانعمر،ص112.

الفصل الثاني

أطراف الحوار

الفصل الثاني

أطراف الحوار

لقد قمنا بتقسيم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: ويتناول الشخوص الذين حاورهم الشاعر، عدا المرأة الحبيبة الذين كان لهم دور في إنجاح عملية الحوار وأجراء المحاورة، وقد قسمناهم إلى فئتين، هما: فئة الأصحاب والأصدقاء، وفئة الأعداء، ولم نقصر دورهم على الحوار، وإنما شملنا في البحث دورهم في الحياة العاطفة للشاعر وبالتالي دورهم في صياغة القصيدة الغزلية.

المبحث الثاني:ويتناول هذا المبحث الحوار مع الطبيعة الساكنة أو المكان و خير النماذج الحوارية مع هذه الطبيعة تتمثل في الأطلال والديار لذلك قصرنا بحث الحوار مع الطبيعة على محاورة تلك الأطلال والديار، كما يتناول الحوار مع الطبيعة الحية وخير النماذج الحوارية التي تمثلها هي محاورة الطيور، أما محاورة بقية الأحياء فتكاد تنعدم، وان وردت كثيرا فأنها وردت على سبيل التشبيه و المجاز، ولذلك قصرنا المحاورة مع الطبيعة الحية على محاورة الطيور.

أما المبحث الثالث: فلقد تناولنا فيه أطراف الحوار الذاتي المتمثلة في النفس و القلب والعين، ودورها في أنجاح هذا اللون من الحوار.

أولا: الشخوص:

لم يقتصر الحوار عند شعراء الغزل على محاورة الحبيبة فقط، وإنما تعدى ذلك إلى محاورة شخصيات أخرى تعيش مع الشاعر، لأن حياة الشاعر لم تقتصر على رواية الحبيبة ومحاورتها بالمقابل فان الحبيبة لا تعيش منفردة لا ترى غير الشاعر. فكلاهما يعيش وسط المجتمع الذي يضم الأصدقاء والأهل، كما يضم الكاشحين والأعداء، وبسبب هذا التعايش الاجتماعي فلا بد للشعراء من اتخاذ تلك الشخصيات أطرافا في حوارهم ونذهب أبعد من ذلك إلى اتخاذ الشخصيات الصديقة أطرافا في سير حياتهم العاطفية، ويستفيد الشاعر من هذه الأطراف بما يخدم فنية القصيدة من الناحية الدراميةوالقصصية، وذلك عن طريق تعدد الشخوص وظهور الأصوات المتعددة وما تحويه من تناقض وتعارض تعينه على بلورة الصراع والسير بالأحداث إلى الأمام، كما تخدم المنحى الغنائي من خلال الكشف الذاتي للشاعر ولأحاسيسه عبْر المحاورة وما تضم من تبادل كلامي بين الشاعر وهذه الأطراف.ويمكنتقسيم الشخوص التي وردت كأطراف في حوار شعراء الغزل إلى قسمين رئيسين هما:

أ.الأصدقاء:

ويندرج في قائمة الأصدقاء كل من يقف موقف المساعد أو الناصح الشفوق الذي لا يبخل في تقديم المساعدة والعون حينما يرى الشاعر العاشق قد تعرضت حياته وعواطفه للصدمات التي تدعو إلى الشفقة فيكون بذلك احد الأطراف المشاركة للشاعر في حمل هذه المعاناة، وكثير ما يقف شاعر الغزل عند أحد أصدقائه " ليستريح إليه ببلابله ويشاركه في خلوة فكرة ويفاوضه في مكتوماته، وان فيه للحب لأعظم ألراحات "[1] وقد درج شعراء الغزل قي القائمة الأصدقاء الأصحاب والرفاق والأخلاء والرسل وهؤلاء يمثلون الفريق الذي يساند الشاعر ويسعفه في الوصول إلى من يهوى كما ينصحونه بعدم التمادي في الحب إلى درجة الجنون أو الهلاك.

وسنتناول الحوار الذي جرى بين الشاعر وهؤلاء الأصدقاء محاولين الكشف عن أثر تلك الأطراف في أقامه الشكل الحواري وطبيعته، ووفقاً لذلك سنقسم الأصدقاء إلى:

الأصحاب والأخلاء:

وهم أصدقاء الشاعر الذين يشاركونه الرحيل والسفر والجلسات، وبسبب هذه الملازمة فان كثيرا من المحاورات لابد وأن تدور بينهم بحيث أصبحوا جزءا من موضوع المحاورة الذي لا يمكن الاستغناء عنة، ويستطيع الشاعر ان يوظف الحوار مع تلك الشخصيات خدمه للاتجاهات المختلفة التي تنتمي إليها قصائده، ففي القصائد ذات الأسلوب القصصي أو التمثيلي يستفيد الشاعر من هذه الأطراف في زيادة عدد الشخوص مما يسمح له بتوسيع أحداث القصة، بحيث تتسع لعدد الشخوص المتحاورة. فعمر بن أبي ربيعة في إحدى قصصه الغرامية التي تتظمنها إحدى قصائده والتي يقص فيها ان فتاة أومأتْ إليه، ولكنها لم تستطع التحدث معه. فبقي الشاعر يتحين الفرص للقاء بها ومحادثتها ولم يترك الشاعر هذه الفترة الزمنية وهو يراقب ألفرصه المناسبة فراغاً، وإنما استغلها بإشراك أصحابه في هذا الحدث والحوار معهم ثم الوصول إلى النتيجه عبر هذا الجسر الحواري فيقول:

أرادتْفلمْ تسطعْ كلاماً فأومأتْ

ألينا ونصّت جيدَ احورَ مُغْزلِ

فقلت لأصحابي اربعوا بعض ساعةِ

(1)طوقالحمامةفيالالفةوالالافابنحزمالاندلسي،ص119.

علـــيَّ وعوجـــوا مـــن ســـواهم ذُبَّـــلِ

قلـــيلا فقـــالوا: ان أمـــرِكَ قطاعـــةٌ

كمـــا تشـــتهي فـــاقفي الهـــوى وتأمَـــلِ

لـك اليـومُ حتـى اللـيلِ ان شـئتَ فـأتِهِمْ

وصـــدُر غـــد أو كلـــه غيـــر مُعْجَـــلِ

فانّـــا علـــى أنْ نســـعفَ الـــنفسَ بـــالهوى

حـــراصٌ فمـــا حاملـــتَ مـــن ذاكَ فافعـــلِ

فلمـــا رأيـــت الحـــبسَ فـــي رســـم منـــزلٍ

ســـفاهاً وجهـــلاً بـــالفؤادِ الموكّـــلِ

فقلـــت لهـــم ســـيروا فـــان لقـــاءهم

تــوافي الحجــيجِ بعــدَ حــولِ مكمَّــلِ[1]

وهكذا استطاع الشاعر من توسيع رقعة الحدث في قصته، كما استطاع " أبرازالتماثل والتقارب الاجتماعي بينة وبينهم "[2]وعرف المتلقي من خلال محاورة الشاعر لا صحابه في البيت الأخير نتيجة هذه القصة وهي عدم وجود فرصة للقاء ألاّ في الموسم القادم للحج كما استطاع الشاعر ان يبرز نرجسيته، فهو ليس معشوقا من قبل النساء فحسب، بل هو الكبير بين أصحابه الذي يأمر وينهي فيلبى طلبه بدون مخالفه.

وتعطي محاوره الأصحاب زخما للمشهد حيث تكشف عن التعارض الدائر بين المتحاورين بما يقدّم الأحداث، ويقيم الترابط بين الجمل من خلال استدعاء الصوت الأول للصوت الثاني، ويزيد من حركية الصور داخل المشهد بما يتلاءم مع كثرة الأشخاص المتحاورين. فلو تناولنا مثالا قول جميل بثينة

أكـذبتَ طرفــي أم رأيـت بـذي الغضــا؟

لبثينـــة نـــاراً فاحبســـوا أيهـــا الركْـــبُ

إلـــى ضـــوءِ نـــارٍ فـــي القتـــامِ كأنهـــا

مــن البعــدِ والاهــوالِ جيــبَ بهــا نقْــبُ

وقــال صــحابي مــا تــرى ضــوءَ نارِهــا

ولكــنْ عجلــتَ واســتفاعَ بــك الخطْــبُ

فكيــف مــع المحــرابِ أبصــرتَ نارَهــا

(1)ديوانعمربنأبيربيعة،ص369-370

(2)أسلوبالمحاورةفيالقرانالكريم،د، عبدالحليمحفني،ص86.

وكيفَ مع الرملِ المنطّقةُ الهضبُ[1]

ان هذه المحاور تكشف لنا عن مشهد تمثيلي يتلاءم مع صورة الركب السائر في الصحراء، حيث يبدأ الشاعر حواره المهموس، وكأنة شاك فيما يقول من خلال صيغة الاستفهام التي يبدأ الشاعر فيها حواره، كما ان جواب أصحابه الساخر فنّد ادعاء الشاعر و أحدث تناقضا بين قوله وقولهم، وتنجح هذه السخرية المتضمنة لقول الأصحاب على رد الادعاء، ألاّ ان الشاعر قد نجح في ان يكشف عن حالة نفسية وهي ان الشعراء المثاليين كثيرا ما يعيشون أحلام اليقظة فتجعلهم يتصورون ويرون ما لا يراه غيرهم ولا غرابة في ان تضعهم تلك الأحلام في مواقف تثير سخرية الأصحابألا أنه نجم من خلال هذا التعارض في "تصوير الحب وكل ما يتصل به من مشاعر "[2] بحيث لا يحسن بها ألا الشاعر المقيم لأنه الوحيد الذي يكابد يكابد ولا يعرف تلك المكابدة ألاّ من يعانيها، وهذا ما يركز علية شعراء المدرسة البدوية.

ويدخل ضمن الحوار مع الأصحاب الحوار التقليدي الذي يدخل في المقدمة الطللية حينما يستوقف " الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين "[3]

وهذا الحوار كثيراً ما يقوم على التجريد حيث يجرد الشاعر خليلا أو أكثر ولا وجود لهم ألاّ في مخلية الشاعر ويجري مع هذه الشخصيات المختلفة حوارا يوضح ما تهيجه الديار من ذكريات ويكون سبيلاً لعقد المقارنة بين الصورة الميتة للمكان في الحاضر والصورة الحركية الحية في الماضي. كما يتخذ الخليل في مثل هذه المحاورات موقف الناصح ولا يستبعد ان يكون هذاالموقف هو موقف الشاعر العقلي الذي يحاول ان يخفف من جيشان العواطف المتأججة في ذات الشاعر. ويمكننا ان نستشهد لذلك بقول العرجي:

يقــول خليلــي، والمطّــيُ خواضــعٌ

بنــا بــينَ جــزعِ الطلــحِ والمتهــوّمِ

أفــي طلــلٍ أقــوى مغنــى مخيــمٍ

كســحقِ رداءٍ ذي حــواشٍ منمــنمِ

(1)ديوانجميلبثينة،ص27

(2)فيالشعرالإسلاميوالأموي،عبدالقادرالقط،ص120

(3)الشعروالشعراء،ج1، ص74.

ظللــتَ تكّــفُ العــينَ ان جــادَ غرْبهــا

بمــنحدرٍ مــن واكــفِ الســحِّ مسـجمِ

فقلــت لــه: مــاذا يهــيجُ ذا الهــوى

أذا لــم تهجْــهُ، والفــؤادِ المتــيمِ[1]

ويستخدم الحوار مع الأصحاب " الوساطة لتوضيح مجموعة من الحالات التي تظهر فيها الشخصية نفسها، كما يستخدم بمثابة كشف عن العلاقات التي تتبادلها الشخصية مع غيرها من الناس " [2]ولذلك نرى ان شعراء الغزل كثيراً ما وظفوا الحوار مع الأصحاب للكشف عن علاقاتهم مع الحبيبة وطبيعة تلك العلاقة. ويتضح ذلك مثلا في حوار يجريه الشاعر كثير عزة، حيث يكشف لنا ذلك الحوار عن العلاقة بين الشاعر وأصحابه من جهة ويكشف لنا عن طبيعة الحب بين كثير وحبيبته عزة، حيث انه حُبٌ من طرف واحد و وهذا تؤكده اغلب الروايات.[3]إنهُ الشاعرُ الذي أحب من يبادله الحب بالصدود. كما يكشف الحوار على أن خليله يعرضُ حقيقة ذلك الحب الذي يحاول ان يبرره الشاعر، ولا يريد أن يكشف طبيعته الحقيقية حتى للأصدقاء، فيقول:

وقــالَ خليلــي: مالهــا ا اذً لقيتهــا

غــداةَ الشــبا فيهــا عليــكَ وجُــومُ

فقلــتُ لــهُ: ان المــودةَ بيننــا

علــى غــيرِ فحــشٍ والصــفاءُ قديــمُ [4]

ألاّ ان كلمات الاعتراف تخرج من فم الشاعر عفويا من خلال الالتفات بالحوار والاتجاه به إلى التحاور مع عزة وهي بعيدة وكأنه يحدّث بذلك الحوار عزة وهي أمامه:

أفــي الــدينِ هــذا ان قلبَــكِ ســالمٌ

---

(1)ديوانالعرجي،ص87.
(2)نظريةالأدب،مجموعةمنالعلماءالسوفييت،ص687.
(3)ينظر:الأغاني،ج9، فصلكثيرعزة،وزهرالأدب،ج1، ص291.
(4)الاغاني،ج11،51

صـــحيحٌ وقلبـــي فـــي هـــواكِ ســـقيمُ

وانَّ بجـــوفي منـــكِ داءً مخـــامراً

وجوفـــكِ ممـــا بـــي عليـــكِ ســـليمُ

وبهذا يكشف هذا الحوار عن طبيعة الحب بين كثير وعزة كما يكشف ان الشاعر لا يعترف لأصحابه بالأشياء التي قد تقلل من قيمته الذاتية وذلك بأن يعترف بأن حبة من طرف واحد، وان لا حظّ له عند النساء. وبعد هذا ننتقل إلى فئة مهمة من الأصحاب وهم الرسل.

الرسل:

الرسل من الشخصيات البارزة في الحوار الشعري ولا سيما عندما يستعمل الشاعر الأسلوب القصصي في الشعر " حيث يشغلون الحيز الكبير، ويكون لهم الأثر الواضح أغناء للقصة وتطويرا لموقفها " [1] وتظهر هذه الشخصيات الصديقة بوضوح في الموقف التي يعجز الشاعر فيها على ان يلتقي بمن يحب، وغالبا ما تكون من الشخصيات التي لا ترصدها العيون " فأكثر ما يستعمل المُحبون في إرسالهم إلى من يحبونه أما خاملا لا يؤبه له، ولا يهتدي للتحفظ منة لصباه أو لهيئة رثّة أو بذاذة في طلعته "[2] وتتمثل مساعدتهم في نقل الأخبار من الشاعر إلى الحبيبة أو بالعكس، ولذلك فلا بدّ من استخدام أسلوب الحوار بين الرسول والشاعر أو بين الرسول والحبيبة للكشف عن أقوال أو مطاليب كل واحد من المحبين، ولمتعطنا قصائد شعراء الغزل أي تفصيلات عن الرسل سوى نقل الحوار معهم، ذلك الحوار الذي عرفناه عن طريق نقله دورهم وأساليبهم التي يتّبعونها في الوصول. وقد اقتصرت محاورة الرسل على شعر الغزل الحضري، حيث لم نلمح حوارا مع الرسل في دواوين شعراء الغزل البدوي، ولعل السبب في ذلك يعود إلى مثالية هؤلاء وجعلهم الحبيبة أنسانا عنيدا لا يأتي بسهولة ولا ينصاع لقول الرسل، كما أنهم التزموا ألواناً معينة في نظم الشعر لن يحيد واعنها، هذا فضلا عن أنهم اثروا الفرق على اللقاء، ففي الفراق يجدوا منهلا تنهل منة قرائحهم الشعرية، وان ادعوا بلهفتهم إلى اللقاء، فان هذا اللقاء ما هو " ألاّ كمقدمة ضرورية لتحقيق الفرق من جديد "[3]. وان مثل هذه العوامل تجعل الشاعر يميل إلى الابتعاد عن إدخال الرسل في قصة حبة مادام يريد ان يعيش في لحظة الفراق التي تؤجج حبه وتفتح قريحته.

---

(1)تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص433.

(2)طوق الحمامة في الألفة والأأف، ص97.

(3)في الحب والحب العذري، صادق جلال العظم، ص101.

ونعود إلى المدرسة الحضرية التي كشفت عن طريق استخدام الرسل عن طبيعة العلاقات الاجتماعية وطبيعة الحب الحضري، ورفدتنا بمحاورات عذبة، ولا تختلف وظيفة الحوار مع الرسل عن الحوار مع الأصدقاء المارة الذكر، غير أن وظيفة الحوار مع الأصدقاء تأخذ مساحة أوسع، وجوانبا أكثر في البناء الشعري في حين يقتصر دور الرسل على النقل دون التدخل في مناقشة الأمور مع الشاعر وهم بذلك كالبريد الذي يحمل الرسائل بين المتراسلين، كما تكشف محاورتهم صفة الحوار غير المباشر، لأن الشاعر يقوم بمحاورة الرسل مباشرة والحبيبة بصورة غير مباشرة، وأكثر من استخدام الرسل في قصائده هو الشاعر عمر بن أبي ربيعة، وقصص عمر في الحب معرفة، ويشهد علية كثرة أسماء النساء في ديوانه. كما ان رغبته في تلوين تلك القصص الشعرية جعلته لا يترك وسيلة من وسائل اللقاء ألاّ طرقها في شعرة، فتارة يتبعهن بنفسه وأخرى يتبعنه وتارة يبعث الرسل، وأخرى يستقبلهم ويستقبل أحاديثهم، فالمهم أن يحيا مع المرأة في الواقع لا ان يحيا معها في الخيال. وغالبا ما يحمل الرسول أما موعدا يتم فيه اللقاء، أو عتابا يبغى منة صفاء المودة أذا ما تعكّر جو ذلك الصفاءوقد يرسل الشاعر رسولا يتصف بالنباهة والحذق، فالمهم ان لا يثير الشكوك ويحّملُهُ حوارا خاطفا يتلاءم مع السرعة التي يتطلبها الموقف لان موقف اللقاء مع الرسول أذا كان رجلا يلتطلب سرعة لا يتطلبها الرسول حينما يكون امرأة، فالمرأة مسموح لها ان تمكث عند الحبيبة ما تشاء. يقول عمر بن أبي ربيعة:

فبعثنا مجرباً ساكن الريح (م) حقيقا معاودا بيطارا

قأتاها فقالِ:ميعادكالسرح(م) أذا الليل سدّل الاستارا[1]

وبعد هذا الحوار الخاطف ينتهي دور الرسول لأنة ذهب للأخبار عن وقت اللقاء ومكانة. وعمر بن أبي ربيعة دقيق في تناول الحوار، ولذلك فانه يتخذ من إحدى جواريه رسولا لكي تحمل حوارا طويلا لأن مثل هذا الحوار يتلاءم مع المرأة ومع الموقف الذي يسمح لها بأجراء هذا الشكل من الحوار الطويل مع الحبيبة، كما أنها أقدر من الرجل في أقناع الحبيبة الغاضبة وترضيتها فيقول:

فبعثتُ جاريتي فقلتُ لها اذهبي

واشكي أليها ما علمتِ وسلّمي

قولي يقولُ: تحرّجي في عاشقٍ

(1)ديوانعمربنأبيربيعة،ص138،

كلـــفٍ بكـــم حتـــى الممـــاتِ متـــيّمِ

فكّـــي رهينتَـــهُ، فـــان لـــمْ تفعلـــي

فـابكي علـى قتـلِ ابـنِ عمـكِ واسـلَمي

فتضـــاحكتْ عجبـــاً وقالـــت همَـــهُ

ألا يعلمنـــا بمـــا لـــم نعلـــم[1]

قد يعكس الشاعر الامر فيجعل الحبيبة هي التي ترسل الرسول طالبة اللقاء وعمر كعادته مستعد لتلبية مثل هذه الدعوات. ويظهر من خلال هذا الإرسال الطريق غير المباشر في الحوار حيث أنها تحاور الشاعر بصورة غير مباشرة عبر ما يحمله الرسول (ألامرأة) من كلام وعمر يحاورها بنفس الطريقةعبر ما يعود به الرسول من جواب، وتبدأ المرأة التي أرسلتها الحبيبة بمحاورة عمر قائلةً:

الســـت مشـــيعنا ليلـــةً تقضـــيّ اللبانـــةَ او تعهـــدُ

فقلـت: بلـى قـلَّ عنـدى لكـم كـــلالُ ألمطّـــيّ أذا تجُهِـــدُ

فعـــودى اليهـــا فقـــولي لهـــا مســـاء غـــدٍ لكـــم موعـــدُ [2]

وهكذا يكشف لنا الحوار مع الرسول عن صفتين للحوار هما الحوار المباشر بين الشاعر والرسول والحوار غير المباشر الذي يجريه الشاعر مع الحبيبة، وقد قصرنا الاستشهاد بشعر عمر لأنه أكثر من استخدام الرسل ولأن حواره معهم تميز بالمهارة والدقة التي يتطلبها الموقف، ولان شعره يكشف عن طبيعة الغزل الحضري بوضوح وبدون التباس، حيث أننا لا نلمح في محاورة بقية شعراء المدرسة الحضرية للرسل هذا التلوين وهذه الدقة [3] في تمثيل الأدوار، ومثال ذلك قول ابن الرقيات:

أتانـا رسـولٌ مـن رقيـة ناصـحٌ بـأنَّ قطـين اللهِ بعـدَك سُـيّرا

---

(1)ديوانعمربنأبيربيعة،ص277.

(2)ديوانعمر،ص308.

(3)ينظـــــــر: ديوانـــــــالعرجي،ص56وديوانعبداللهبنقيســـــــالرقيات،ص78، للاطلاععلىمحاورةهؤلاءالشعراءوطريقةاستخدامهمللرسل.

(2)ديوانعبداللهبنقيسالرقياتص،139

فســـاربها حُّـــي كـــرامٌ أعـــزةٌ وخيرٌ أذا مـايبتغى غيرَ أعسـرا[1]

وهنا استغل الشاعر هذا الرحيل لكي يمدح قولها لا أن يوضح موقفة منهذا السير، وبذلك لم يكن دقيقا في أجراء المحاورة لأنه استمر في المدح دون الالتفات إلى الحوار الذي افتتح به قصيدته، كما ان الموقف لا يتطلب النصح الذي أضفاه الشاعر على الرسول المحاورة. ان مثل هذا الاستخدام لا ينفع مع الأسلوب الحواري بأي شكل من الأشكال.

وذلك لأن الشاعر قطع الحوار وانتقل إلى المدح من دون مبرر أو سبب يحتم ذلك قبل أن يعطي الحوار حقه ليتضح لنا المغزى من وراء هذا الحوار، وهكذا فان محاورة الرسل تتطلب مهارة لكي تحسن هذه الشخصيات أدوارها في أجراء المحاورة ولكي تستطيع ان تكشف لنا عن الحياة العاطفية بوضوح، وعن أثر الحوار المباشر وغير المباشر في العلاقات التي تقوم عليها تلك الحياة. وفي تقديرنا ان عمر بن أبي ربيعة هو الشاعر الوحيد الذي جعل الرسل تقوم بدورها على أتم وجه من خلال التطابق بين الطبيعة الموقف وما يلائمه من الحوار.

ب ـ الأعداء:

أذا كان النوع الأول من الشخصيات وهم الأصدقاء المساعدون لا يبخلون في تقديم المساعدة والذين يجد العشاق عندهم الراحة والأطمئنان، فهناك نوع ثان من الناس عدّهم شعراء الغزل أعداء وآفات تحاول أن تقضي على حبهم وتعرقل مساعيهم للقّاء، وتحاول جاهدة للقضاء على كل علاقة تجمع بين مُحبـّين، وأذا كانت هذه العلاقة ترفضها أعراف القبيلة فان هؤلاء الأعداء بالتالي " حلفاء القبيلة الذين ليست لهم نفس أفكار الشاعر عن الحب ".[2]

ولقد حرصت الكتب القديمة والحديثة على ان تصف هؤلاء الذين حصرهم ابن حزم في كتابه طوق الحمامة في الألفة والألآف تحت باب العاذل أو اللائم والرقيب والواشي [3]بأنهم العثرات في طريق المحبّين ولا همّ لهم سوى وضع العراقيل والأشواك في طريق العاشقين، وحجتهم في ذلك المحافظة على الأعراف والعادات السائدة، يقول الدكتور شكري فيصل " والواشون والوشاة فصل في قصة كل حب وهل يفعل الناس ألاّ أن يراقبوا الناس "[4] ونحن لا ننكر وجود فئة من الناس يملا الحسد صدورهم أذا مارأوا صفاء المودة بين الأحبة، ولعل هذا نابع من تأثرهم

---

(2)الغزلعندالعرب،ج. ك. فاريه،ص98.
(3)ينظر: كتابطوقالحمامةفيالألفةوالالآف،ص115-122.
(4)تطويرالغزلبينالجاهليوالإسلام،ص250

الشديد بالعادات والتي ترفض هذا النوع من العلاقة أو نتيجة إخفاقهم في أقامة علاقات عاطفية مع النساء، ولكن أكثر الكتب التي تحدثت عن الحب وعن شعر الغزل عند هؤلاء الشعراء الغزلين لا تختلف آراء مؤلفيها عن آراء القصاصين الذين سمحوا لخيالهم ان يضعوا هؤلاء الشعراء في الصراع مع الأعداء ليضفوا على قصصهم الطرافة والتشويق. فالشعراء كافة يشكون من الوشاة والرقباء. فإذا كان هؤلاء بهذه الدرجة من الخطورة، كيف سارت تلك العلاقات واللقاءات الغرامية على قدم وساق؟ ومن الذي ينقل الأخبار؟ هؤلاء الأعداء أم الشاعر نفسه الذي يشهّر باسم حبيبته ويذكر لقاءه مع حبيبته بالتفصيل وهو يعرف ما يسبب ذلك من أذى؟ وإذاكان الشاعر يتخذ من هؤلاء أعداءا لأنهم يتربصون به ويلفقون علية الأحاديث فلِمَ لا يكتم سرّه ولا يصرّح باسم من يحب؟ ان الأجوبة على مثل هذه الأمثلة تتطلب تقسيم الغايات والأهداف عند كل مدرسة. فأما المدرسة الحضرية فقد استفادوا من وجود هذه الشخوص واستخدموها لخدمة أغراضهم من خلال تأكيد الصفة الذاتية للشاعر التي يريد تأكيدها، فهو عندما يقوم بزيارة حبيبته على الرغم من أعين الأعداء وعدم مبالاته بالذين يراقبونه، تؤكد شجاعته كما تؤكدللحبيبة مدى أخلاصة وهو الذي اجتاز الكثير من العقبات في سبيل الوصول أليها. وبذلك لا نستبعد أن تكون فئة الأعداء وسيلة اخترعها الشاعر لتأكيد الصفة التي يريد تأكيدها ومن ذلك ينتج " ان أكثر الحوار الشعري الذي استخدمه الشعراء كان يعتمد التجريد الذي يختلقه الشاعر ليؤكد في نفسه صفة مشهورة "[1] فعمر بن أبي ربيعة ينقل في لحظة عتاب مع حبيبته حواراً تجريديا مع عاذل يريد أن يبعده عنها، ألاّ انه يعصيه ولا يزيده قول العاذل ألاّ تعلقا فيقول:

أيهـــا ألعـــاذِلي أقِـــلَّ عتابِـــي لـــم أطـــعْ فـــي وصـــالِها العُـــذّالا

أنَّ ماقلـــتَ والـــذي عبـــتَ منهـــا لـــم يزدْهـــا فـــي العـــينِ ألاّ جـــلالا

لا تعبهـــا فلـــنْ أطيعُـــكَ فيهـــا لـــم أجـــدْ للوشـــاةِ فيهـــا مقـــالا [2]

ويبدو ان هذا الحوار مختلق، الغاية منة تأكيد صدق حبّه، فاعتمد على تجريد عاذل يحاوره لتأكيد ذلك الصدق وبدليل أنة أتبع هذا الحوار مباشرة بمحاورة الحبيبة

فـــيمَ بـــاللهِ تقتلـــينَ محبّـــاً لـــكِ بالوصـــلِ مخلِصـــاً بـــذّالا

(1)لمحاتمنالشعرالقصصيفيالأدبالعربي،ص34.

(2)ديوانعمربنأبيربيعة،ص363.

وقد يتخذ هؤلاء الأعداء " كرمز للعنصر ألسالب في النفس البشرية أنها النفس اللوامة "[1] حيث تلوم صاحبها في اللحظات التي تصد فيها الحبيبة وتهجر فالأحوص فالأحوص يجرى محاورة مع لائم يلومه على حبه ويتبع هذه المحاورة بمحاورة مع النفس مما يؤكد ان هذا اللائم هو نفس الشاعر اللوامة.

ولائـم لا مـني فيهـا فقلـتُ لـهُ قـد شّـفَّ جسـمي الـذي القـى بهـا

فمـا طربـتَ لشـجوّ كنـت تأملـهُ ولا تأَملـتَ تلـكَ الـدار مـن أمـمِ [2]

ان هذا الحوار لا يختلف عن محاورة النفس سوى انه أدخل جملعة (ولائم لامني) دون تحديد ذلك اللائم ويتبع هذا الحوار بحوار مع نفسه لا يكاد ينفصل عن الحوار الأول وإنما كان امتداداً له فيقول:

ليسـت لياليـكَ فـي خـاخٍ بعائـدةٍ كمـا عهـدتَ ولا أيـام ذي سـلمِ

وبذلك فأننا نرجح ان يكون هؤلاء الذين اتخذوهم الشعراء أعداءً هم وسيلة تجريدية ابتغوا من محاورتهم تأكيد صفة ذاتية وصنعوا منهم عراقيلاً لا وجود لها بهذه الشدة ولو كانوا كذلك لما قامت تلك العلاقات الغرامية التي عجّت بها دواوينهم. وتتسع صورة محاورة الأعداء في قصائد شعراء المدرسة البدوية " وترى ان الواشي والرقيب والعذول شخصيات لا يكاد يغيب وجهها في شعر العذريين "[3] وهم وهم لا يريدون بذلك تأكيد صفة ذاتية وهي العمق في الحب فحسب، وإنما من تحقيق احد شعائر الحب البدوي وهو إدخال الوشاة في قصة حبهم، لذلك نرى ان فئة الأعداء في شعرهم تفوق كثيرا فئة الأصدقاء وذلك رغبة منهم " في التذرع بشيء يحول بينهم وبين الحبيبة وخلق العوائق بينهما "[4] ولذلك فأنهم جعلوا من هؤلاء اكبر اكبر عائقا يقف في طريقهم وجعلوا المحبوبة " شديدة التذرع إلى الاقتناع بأقوال الوشاة أو خشية الرقيب وبالتالي إلى تأخير مفعول وعدها "[5] فجميل في إحدى محاوراته مع بثينة يجعل منها تخاف العيون وتخشى الرقيب وبخاصة حينما يكون من الأقرباء، وبذلك يحقق الشاعر سببا يتذرع بة لخلق الفراق بينة وبين الحبيبة.

ولا قولهـا لـي: يـا جميـل أحَفظَنَنـي

(1)الصورةالفنيةفيالشعرأبيتمام،عبدالقادرالرباعي،ص130.
(2)ديوانالأحوص، ص202.
(3)فنالشعرالإسلاميوالأموي،ص77.
(4) فيالحبوالحبالعذري،ص94.
(5)الغزلعندالعرب،ص98.

ونفسَـك مــن بعــضِ الــذينِ تلاطــفُ

بنــي عمــي الأدْنْــينَ مــنهمْ وغيــرهم

مــن النــاس ضَـمَّتْهم اليــكَ المعــارفُ

فــانْ تَــدنوا منــا يَرجِــع الــوَّد راجــعٌ

وألاّ فقــدْ بــانَ الحبيــبْ الملاطــفُ

فوليــتُ محزونــاً وقلــتُ لصــاحبي

هـو المـوتُ انْ بـانَ الحبيـبُ المؤالـفُ [1]

وهكذا كشف لنا هذا الحوار عن مسألة مهمة يقوم عليها الغزل عند شعراء المدرسة البدوية وهي كثيرة " وجوه الرقباء الموكلين بتعقيب هؤلاء المحبين بعد ان كنا لا نجدها ألاّ لماما في الشعر الجاهلي ".[2]

وقد يصوغ هؤلاء الشعراء حواراً هو اقرب إلى الحوار الصادر عن الأصدقاء منه إلى الأعداء لما يحمله من نصحومن شفقة لا تصدر عن الأعداء ألاّ ان الشاعر حين يُجرى مثل هدا الحوار ويجعله يدور على لسان الأعداء فا نما يريد ان يختلق بـذلك كثـرة أعـدائهوعمق أثـرهم فـي الحيلولـة دون لقائـه بمـن يحـب ويهـول مـن ماسـاتهوذلك بتصـوير وحدتـه وضـياعه وسط هذه الدنيا التـي يراها مليئـة بالأعداء فحوار مجنون ليلى مع من سمّاهم بالوشاة هو اقرب إلـى الحـوار مـع الأصدقاء لأنـه يحمل النصح والشفقة لحالة الشاعر المزرية.

يقـول َلـي الواشـونَاذ يرصدونـنَي ومــنهم علينــا أعــينٌ ورصــودُ

ســلى كــلُ صــبٍّ حبــةً وخليلَــةُ وأنــتَ لليلــى عاشــق وودود

فـدعني ومـا القـاه مـن الـمِ الهـوى بنــارٍ لهـا بـين الضـلوع وقـودُ [3]

كما استفاد هؤلاء الشعراء من خلال الحوار مع هذه الفئة في رسم الصورة الشعرية من خلال تجريدلائمة أو عاذلة يبتدعها الشاعر ويحاورهاويظهر لنا من

---

(1)ديوانجميلبثينة، ص128.
(2)فيالشعرالإسلاميوالأموي،ص84.
(3)ديونمجنونليلى،ص99.

خلال تلك المحاورة الصورة التي أحب الشاعر ان يضفيها على حبيبته، فالشاعر كثير عزة يصور حبيبته بصورة المرأة المتمنّعة والبخيلة في الوصال، وهذه من الصور الحسنة التي يرغب العربي ان تكون فيها صورة المرأة. من خلال محاورة يجريها الشاعر مع امرأة عاذلة.

وقائلـــةٍ دعْ وصـــلَ عـــزةَ واتبـــع مـــودةَ أُخـــرى وابْلهـــا كيـــف تصـــنع

اراكَ عليهـــا فـــي المـــودَةِ زاريـــاً ومـــا نلـــتَ منهـــا طـــائلاً حيـــثُ تســـمعُ

فقلـــتُ ذرينـــي بـــئسَ ماقلـــتِ أَننـــي على البخلِ منها لا على الجودِ أتبع[1]

ومثل هذا الحوار لا يقتصر على رسم الصورة الخلقية، وإنما يدخل في صورة بمختلف إشكالها وألوانها. ففد يتخذ الشعراء هذه الطريقة الحوارية سبيلا لرسم الصورة الحسية للحبيبة بعد أن يقوموا على تجريد امرأة تعذلهم، فتظهر الصورة من خلال الرد عليها. ومثال ذلك قول جميلبثينة:

أعـــاذلَتي فيهـــا لـــك الويـــلُ اقصـــريِ

مـــن اللـــومِ عنـــي اليـــومَ أنـــتِ فـــداؤها

فمـــا ظبيـــة ادمـــاء لا حقـــة الحشـــا

بصـــــحراء قـــوٍّ أفردتهـــا ظباؤهـــا

---

(1)ديوانكثيرعزة،405.

تراعـــي قلـــيلا ثـــم تحـــدو إلـــى طـــلا

أذا مادعتْـــــــهُ والبغـــــــامً دعاؤهـــــــا

بأحســـــن منهـــــا مقلـــــةً ومقلّـــــدا

أذا اجتليـــت لا يســـتطاعُ اجتلأهـــا [1]

وهكذا استطاع الشاعر من خلال الرد على العاذلة في هذا الحوار ان يجد السبيل للوصول إلى رسم صورة الحبيبة بعد ان عقد بين تلك الصورة وصورة الظبية الصلة القائمة على التشبيه وبذلك فان الحبيبة عندما تكون بهذه الصورة فليس من السهل نسيانها ولا مكان لقول العاذلة الذي ردة وأكد تفاهته من خلال رسم هذه الصورة، وبذلك كان الحوار " من الإشارات المثيرة التي وجد الإعجاب بها يأخذ شكلا متميزا "[2] كما جعل تلك الصورة قائمة على أسباب تدعوا إلى رسمها بهذا الشكل.

وهكذا فان الحوار مع الشخصيات بنوعيها الأصدقاء والأعداء قد فتح للشعراء أبواباً متعددة لتناول الكثير من المسائل بما يثري قصائدهم ويصوغها على وفق البناء الفني المحكم.

ثانيا. الحوار مع الطبيعة:

أ. الطبيعة الساكنة " الأطلال والديار":

احتلت الإطلال والديار معظم المحاورات التي أجراها شعراء الغزل، مع الطبيعة، ولابدّ من وقفة تخص هذه الظاهرة، التي كانت شرطا من شروط مقدمة القصيدة التقليدية في شعر ما قبل الإسلام. وأخذت هذه الظاهرة بالانحسار والتقلص في العصر الأموي "حيث ان انتقال الشعر إلى بيئات متحضرة كدمشق والبصرة قد جعل استمرار الطللية أمراً مستحيلاً "[3] بنفس الاتساع والمكانة التي احتلتها في السابق، كما ان الوقفة عند الأطلال أكثر تلاؤما مع حياة ألترحال وعدم الاستقرار، يضاف إلى ذلك ان شعراء الغزل في ذلك العصر قد أوقفوا كثيرا من قصائدهم على الغزل فقط دون التأثر الشديد بالقصيدة التقليدية التي تقوم على التعددفي الأغراض

(1)ديوانجميلبثينة،ص22.
(2)لمحاتمنالشعرالقصصيفيالأدبالعربي،ص58.
(3)مقالاتفيالشعرالجاهلي،يوسفاليوسف،ص135.

ابتداء بالوقوف على الأطلال ومن ثم الانتقال إلى الأغراض المختلفة، وهذه القوالب لا تتلاءم مع طبيعة القصائد ذات الغرض الواحد ولكننا لا ننفى المقدمة الطللية في قصائد هؤلاء الشعراء فهي موجودة في العديد من قصائد هم، ولاسيما المطولة منها، ولكنهم كانوا في هذا الاستخدام للمقدمة الطللية مقلدين في عود تهم إلى الأصول التالية ومجددين في حالة " التحوير في الوقوف والاستيقاف والتحول من جمودالقالب إلى صيغة حية تقوم على الحوار "[1]الذي يسترجعون عن طريقه قصصا وتجارباً جرت جرت لهم مع ساكني تلك الديار، كما نلاحظ ان استخدام الأطلال كان وسيلة فنية أكثر من كونه موقفا ذاتيا يرتبط بحياة الشاعر، كما كان عند السابقين. وقد خدمتهم تلك الوسيلة من خلال اعتبار الطلل رمز لوقت سعيد وصحبة جميلة نعم بها الشاعر في ذلك المكان" [2]كما ان لصور التداعي التي تبعثها تلك الأماكن وما تهيجه من كوامن تعطي الكثير من الفرص للشاعر في الخلق و الإبداع لان للذكرى وعودة صور الأيام الماضية إلى الذهن أثراً كبيرا في أثارة الشعور الفني. ولم يقتصروا في وقفتهم الطللية على الآثار الدراسة وإنما ادخلوا وبشكل واسع الديار الباقية في هذه المقدمة وقسموا هذه الديار إلى قسمين: الديار التي رحل أهلها عنها فأمست موحشة لا أحد فيها، والديار الآهلة التي لا يستطيع الشاعر الاقتراب منها خوفا من ساكنيها الأقوياء. وقد ارتبطت الأطلال والديار بهموم الشعراء الحسية، وكانت محفزا لأحاسيسهم في لحظات التذكر، فهي عندما تكون خالية موحشة فإنها ترتبط بضياع الشاعر وحرمانه فتزيده وحشة وقلقا لأنها تحسسه بحالة الضياع واليأس والإحساس بالنهاية، وحينما تكون آهلة ولكنها تخيف الشاعر من الاقتراب، فإنها ترتبط بحالته النفسية وما تحدثه من توتر وتشويق للاقتراب من هذا المكان المحذور. والشاعر في كل الحالات لم يلق الحبيب الذي يريد ان ينعم بلقائه وبمحادثته، لذا فانة يلجا إلى المكان محاورا وكأنه يسترجع بهذه المحاورة هيئة تلك الديار وهي آهلة بعد ان يستحضر صورة الماضي عبر صور التداعي والتذكر، وقد اتخذت محاورة الديار والأطلال عدة طرق في التناول تبعا لغايةالهدف التي يرمي إليها الشاعر، وتبعا لمقصديه الإثبات التي يريد الشاعر أثباتها.

الطريقة الأولى: هي الطريقة التقليدية التي يقف فيها الشاعر على الأطلال محاورا دون إجابة بعد ان يستوقف الرفيق، وهذه الطريقة التي تعجم فيها الديار ويقف الرفيق هي من شروط القصيدة التقليدية "[3] فلو تناولنا قول العرجي:

ألا ايهـــا الربـــعُ الـــذي خـــفَّ أهلُـــهُ

(1)مقدمةالقصيدةالعربيةفيالعصر الأموي،ص181.
(2)فيالشعر الإسلاميو الأموي،عبدالقادر القط،ص103.
(3)ينظر: الشعروالشعراء،ج1،ص74.

وأمســـى خـــلاءً موحشـــاً غيـــرَ أهـــلِ

هـل أنـتَ مُنبـي أيـنَ أهلُـكَ؟ ذا هـوىً

وأنـــتَ خبيـــرٌ لـــو نطقـــتَ لســـائلِ

لـعـــرّان ســـاروا ام لحـــربٍ تيممـــوا

لـــكَ الويـــلُ أم حلّـــوا بقـــرنِ المنـــازلِ

فقـــال رفيقـــي:مـــا الوقـــوفُ بمـــنزلٍ

ونـــؤيٍ كعنـــوان الصـــحيفهِ ماثـــلِ

بنعـف اللـوى قـد غيّـرَ القطـرُ عهـدَه

مـع المـورِ أو نسـجُ الصبـا والشـمائلِ[1]

فنـرى هنـا ان الشـاعر لـم يخـرج عـن التقاليـد المورثـة لأنـة استنطق الـديار فأعجمت وأوقف وحـاوره وحـدد أسماء الأمكنـة مثل (عران، قرن المنـازل) وذكر الوحشة وما نزل بها بعد رحيل أهلها، وكل هذا الأمور قد " ترددت واستقرت في معظم المقدمات الطللية الجاهلية ".[2]

أما الطريقة الثانية: فهي التي يجعل الشاعر فيها من الديار طرفا في محاورته التي يريد ان يكشف من خلالها عن حكاية أو حادثة وقعت له في ذلك المكان يقوم بسردها عن طريق الحوار مع الديار أو يضفي على تلك الديار صفة التشخيص والذي هو " خلع الحياة على ألمحسوسات الجامدة والظواهر الطبيعة الصامتة حتى أنها لتخاطب مخاطبة الذي يعقل ويفهم "[3] فتقوم تلك الديار باسترجاع الماضي ورواية الحدث عن طريق محاورتها للشاعر بعد أن تشاركه وجدانيا.

والشاعر في هذه الحالة يكون مجددا لا مقلدا، لأنة جعل الديار تجيبه وتحاوره ولا تعيا عن رد الجواب. ويمكننا ان نمثل لذلك بقول عمر بن أبي ربيعة:

قـــلْ للمنـــازلِ بـــالظهرانِ قـــد حانـــا

---

(1)ديوانالعرجي،ص20.

(2)مقدمةالقصيدةالعربيةفيالعصرالأموي،ص173.

(3)الصورالفنيةمعيارانقديا،ص157.

أنْ تنطقـــي فتبينـــي اليـــوم تبيانـــا

ردي علينـــا بمـــا قُلنـــا تحيتَـــا

وحـــدّثينا مـــتى بـــانَ الـــذي بانـــا

قالـت مـن أنـتَ؟ اذكـرْ قلـتُ ذ وشـجنٍ

قـد هـاجَ منـهُ نحيـبُ الحّـبِ أحزانـا

قالــت: فأنــتَ الــذي أرســلتَ جاريــةَ

وهنــاً إلــى الَركــبِ تــدعى أمّ ســفيانا

ثــم أتيــتَ تخطــى الركــبَ مســتترا

حتــى لقيــتَ لــدى البطحــاءِ أنســانا

قلــت: نعــم فــأبيني فــي محــاورةٍ

وحـدثيني حـديثَ الرّكـبِ مـنْ كانـا [1]

فهنا نرى الشاعر جعل الديار تقوم برواية الحدث لقصة إرساله لاحدى فتياته إلى الحبيبة الساكنة في هذه المنازل ثم مجيئه بعد ان عرف أمكانية عقد اللقاء الذي لم يعرف به احد غير المنازل التي كانت شاهدة لذلك الموقف واللقاء الغرامي الذي تم تحت سقفها. كما نرى ان هذه الرواية للحدث قد خدمت منحى الشاعر القصصي لأنه ولج من خلال هذه المحاورة إلى قص إحدى القصص الغرامية على لسان غيره فكانت الديار هي الراوي لتلك القصة والشاعر مستمع وظمآن للاستماع إلى المزيد عما يروى عن مغامراته.

أما الطريقة الثالثة: في محاورة الديار: فهي التي يناجي فيها الشاعر الديار المحمية التي لايستطيع احد الاقتراب منها. وتساعد هذه الطريقة في تصوير الأسى، لأن الشاعر أذا كان لا يستطيع ان يقترب من الديار فكيف يستطيع اللقاء بالحبيبة؟ ان مثل هذا اللقاء مستحيلا ومبررا ناجما لفشل الشاعر في علاقاته الغرامية. فلو تناولنا قول الأحوص:

يــا دارَ عاتكــة الــذي أتعــزلُ ذَرَ العِــدا وبــةِ الفــؤادُ موكــلُ[2]

أصـبحتُ أمنحُـكَ الصـدودَ وأننـي قسـماً أليـكَ مـع الصـدودِ لأميْيَـلُ

وقــد نزلــتَ مــن الفــؤادِ بمنــزلٍ مــا كــانَ غيُــركَ والا مائــةِ ينــزلُ

فصددت عنك وما صددتُ لبغضـةٍ أخشــى مقالــةَ كاشــحٍ لا يغفــلُ[1]

(1)ديوانعمربنأبيربيعة،ص362.
(2)عاتكة:هيبنتيزيدبنمعاويةوزوجتةيزيدبنعبدالملك.

فهنا نرى حالة القلق والصراع الداخلي في ذات الشاعر بين الأقدام (الخطورة) وبين الأحجام (التشوق والتألم) والذي ينتصر فيه الأحجام خوف المجازفة، فكانت مناجاة الديار عن بعُد دون الاقتراب والوقوف عليها مو هذا ما لمنلحظه في وقفة السابقين عند الديار، كما نرى ان حوار الشاعر وما يحمله من دفء وشفافية يتلاءم مع طبيعة الحالة النفسية للشاعر وما تحمله من حزن ومن اعتذار.

ولم تحضَ محاورة الأطلال عند شعراء البادية بنفس السعة والمكانة التي احتلها عند شعراء الحضر.لان وقفتهم عليها كانت وقفة خاطفة سرعان ما يستحضرون فيها صورة الحبيبة فيحاورونها بدلا من محاورة الديار ويمكن ان نمثل لذلك بقول عبد الله بن الدمينة الذي يستغل الأطلال لا ستحضار صورة حبيبته اميمة. فكانت الأطلال صورة حاضرة غلبت عليها صورة أميمية الغائبة في الحقيقة والحاضرة في الخيال. والشاعر حينما ينظم قصيدته تحت سطوة الخيال فلابّد ان تتقدم الحبيبة ذات الحضور الدائم في الخيال على الأطلال والديار وتعطى الاؤلوية في المحاورة.

ألا حييا الأطلالَ بالجزعِ والقفر سفاهن ريا صوبُ ذي نضد غمرِ

فترى ان هذه الوقفة تقليدية بحتة سرعان ما يتركها ليقفز إلى محاورة أممية بعد ان يستحضر صورتها.

وانْ كّنَ قد هيجّن شوقي بعدما تداوينَ من حبي أميمةَ بالهجِر

أميمَ لقد طالَ التنائي وانما أداري النوى عنَ نقضِ مرارتها الشزر[2]

ومثلما يجعلها هذا الشاعر وسيلة لا ستحضار صورة الحبيبة ومحاورتها قد يستغلها شعراء آخرون لا بداء الحوار الذاتي مع النفس الذي يستعيض به عن الحوار مع الرفيق فيكون صوت الشاعر وهو يحدّث نفسه معادلا لصوت الرفيق الذي يحاور الشاعر في الوقفة الطللية التقليدية وبذلك يكون الشاعر متخذا الحالة الوسطية بين التقليد والتجديد. ومثال ذلك قول كثيرّ عزة محاورا نفسه التي هيجتْ أشواقها رسوم المنازل.

اللشوقِ لما هيّجتكَ المنازلُ بحيثُ التقتْ من بنيتين ألغياطلُ

ليالي من عيشٍ لهونا بوجههِ زماناً وسعدى لي صديقٌ مواصلُ

---

(1)ديوانالأحوص،ص153.

(2)ديوانعبداللهبنالدمينة،ص56.

فدعْ عنكَ سعدى أنما تسُعف النوى قرانُالثريـــا مـــرةً ثـــم تأفـــل [1]

ويستغل شعراء البادية محاورة الديار لإضفاء التأثير الذي تخلفه الحبيبة على من يعشقها بحيث يتجاوز ذلك التأثير ليشمل المكان والبيت الذي تسكنه فالعاشق والمكان الذي كانت تأهله يجزع لفراقها ويبكي لرحيلها وهذا ما يوضحه قول جميل بثينة:

ألا أيهـا البيـتُ الـذي حيـلَ دونـةً بنـا أنـتَ من بيتٍ واهلك من أهـلِ

بنـا أنـتَ مـن بيـتٍ وحولـك لـذة وظلّـكَ لـو يسـتطاع بالبـاردِ السـهلِ

كلانـا بكـى أو كـادَ يبكـي صـبابةً إلـى إلفِـهِ واستعجلتْ عبـرة قبلـيَ[2]

وهكذا يعقد الشاعر المشاركة الوجدانية بينه وبين الديار ويستغلها في خدمة نزعتهم الغزلية القائمة على الشكوى والتألم.

و نرى ان الأطلال والديار كانت طرفا ناجحا في إدارة الحوار الذي يكشف عن أمور كثيرة تتعلق ببناء القصيدة والطبيعة الغزلية وبمحاولات التجديد في هذه الظاهرة واستطاعوا عن طريق الحوار تحويل الصيغ الجامدة إلى صيغ حيوية ومتحركة وذات أبعادٍ أكثر عمقاً وشمولاً.

ب- الحوار مع الطبيعة الحية:

سنقتصر في البحث عن الحوار مع الطبيعة على محاورة الطيور وذلك لان الحوار مع بقية الكائنات الحية يكاد يكون معدوما في دواوين شعراء الغزل، وان وردت فأنها جاءت لتفيد التشبيه لا لإجراء الحوار، وحتى الناقة التي لها نصيب في القصيدة التقليدية فأنها محاورتها معدومة وذلك لأن الناقة غالبا ما تأتي في القصيدة ألمدحية لا الغزلية التي دار معظم شعرهم حولها كما ان التفات الشاعر " إلى الإنسان نفسه والى المرأة بنوع خاص، لأنها أبدع مظاهر الطبيعة [3] جعله ينصرف عن محاورة الكائنات الطبيعية الأخرى وإذا التفت أليها فانة يضعها ضمن صورة التشبيه التي يمكن ان يقارن بها جمال حبيبته. أما الطيور فانة وجد فيها رمزا يحاوره ليكشف بواسطته عن حالته النفسية كما يكشف الأثر الأسطوري الذي كان شائعا آنذاك، والذي كان الشعراء كغيرهم يؤمنون به أيماناً راسخاً. وجولة في دواوين شعراء الغزل تكشف ان الطيور التي أجريت معها محاورات الشعراء كانت أطرافا

(1)ديوانكثيرعزة،ص295.
(2)ديوانجميلبثينة،ص176.
(3)عمربنأبيربيعة،حبهوشعره،ص580.

حوارية ناجحة تخدم البحث في كشف جانب من الغزل الأموي كما تكشف عن العنصر الأسطوري وأثره في شعر تلك الحقبة. وتبعا لذلك سنتناول الحوار مع الغراب، والحمام، كونهما أبرز الطيور التي حاورها، ولعلاقتها بالمفاهيم الأسطورية

الغراب:

نلمح صورة الغراب ومحاوراته واضحة في شعر شعراء البادية حيث اتخذت رمزا للشؤم والفراق، وعبّروا من خلال هذا الرمز عن نفسيتهم المتشائمة التي يفوح منها الأسى والحرمان، والذي طبع قصائدهم بطابع التشاؤم والألم، ونظرة هؤلاء الشعراء الخائفة من رؤية الغراب ليست بجديدة حيث نلمح تلك النظرة بوضوح في شعر ما قبل الإسلام مثل قول عنترة:

ظعــنَ الــذي فــراقهم أتوقــعُ وجــرى ببيــنهم الغــرابُ ألا بقــعُ

ويلتفت إلى الغراب محاورا

ان الــذين نعبــتَ لــي بفــراقِهم هــمِ أســهروا ليــلَ التمــام فــأوجعوا[1]

ولهذه النظرة بعد أسطوري، لان العرب جعلوا من الغراب نذير شؤم وشر كما يقول الجاحظ " وأنهم تطيروا بالغراب أذا كان اسودا، ولإختلاف لونه ان كان أبقعا. ولأنه غريب لا ينقطع أليهم، ولأنه لا يوجد في موضع خيامهم ألاّ عند مباينتهم لمساكنهم ومزايلتهم لدورهم "[2]كما ذهبوا في ذلك مذهبا لغويا حيث ان " الغراب مشتق من الغرابة والاغتراب والغريب "[3] وأضافوا إلى اسمه الأسماء التي تتلاءم تتلاءم مع التفرق والبين حيث" يسمونه حاتما لأنه يحتم عندهم بالفراق ويسمونه الأعور على جهة التطير بذلك "[4]. ولقد بقيت اثأر تلك المعتقدات حتى بعد ظهور الإسلام وهذا ما يظهر جليا في الشعر الأموي وبخاصةٍ عند شعراء الغزل البدوي، ولم تختلف نظرتهم عن نظرة من سبقوهم، تلك النظرة المتشائمة لرؤية الغراب أو سماع نعيبه مما حدا بهم إلى اتخاذه طرفا في حوارهم الشعري، لأنة يعني الإعلان بالفراق والرحيل، وبما ان الفراق قد كان معادلا للموت عند بعضهم مثل عروة بن حزام الذي يحاور غرابين وهو يستخدم أسلوب المناجاة الرقيق ويطلب ان تأكل تلك الغربان لحمة بكل رضا أذا ما حل الفراق، لأنة سيموت في تلك اللحظة هما وحزنا.

---

(1)ديوانعنترة،ص،103

(2)الحيوان،الجاحظ،ج3،ص135

(3)نفسه،ج3،ص،130

(4)العمدة،ج2،ص26

ألا يـــاغرابي دمنـــة الـــدارِ بينّـــا أبـــا لهجـــرٍمن عفـــراءَ تنتحبـــانِ

فـان كـان حقـاً مـا تقـولان فأذهبـا بلحمـي إلـى وكريكمـا فكُلانـي[1]

ونلمح هنا ان اليأس والألم مسيطر على الشاعر فجاء حواره شفافا حزينا وصادرا عن نفس متعبة. كما كشف هذا الحوار عن إحدى شعائر الحب البدوي وهي اللوعة والضعف المصطنع أمام الفراق والرحيل. وقد يحقق الشاعر شعارا آخر من شعائر الحب المثالي وهو الهيام والتوحش والوحدة في هذه الدنيا فلا مناصرة ولا رحيم يعطف علية وأنة يعيش تحت قساوة الغربة النفسية الخانقة فيتخذ من الغراب رمز الفراق سبيلا للكشف عن تلك الوحدة والوحشة كقول المجنون:

ألا يـاغرابَ البـينِ لونُـك شاحـبٌ فـانتَ بلوعـاتِ الفـراقِ جـدير

فبـيّن لنـا ماقلـتَ اذأنـت واقـعٌ وبـينّ لنـا مـا قلـتَ حـينَ تطيـرُ

ولما كان إيمان الشاعر بالعنصر الأسطوري لشؤم الغراب فانه لا يتوقع ألا ان يسمع ما لا يرضيه من هذا الغراب. فيواصل قوله:

فـان يـكُ حقـاً مـا تقـول فأصـبحتْ همومُـك شـتى والجنـاحُ كسـيرُ

ولا زلـتَ مطـروداً عديـماً لناصـر كمـا ليسِ لـي من ظـالمّي نصـيرُ[2]

وهكذا يلجأ الشاعر إلى استخدام الدعاء في الحوار والذي يشف عن نفس مغلوبةلا وسيلة لديها غير الدعاء.ولعل أنجح حوار مع الغراب ما يطالعنا فيه ديوان قيس لبنى الذي استطاع ان يضفي صفة التشخيص على الغراب فجعل منة بمثابة شخص يحاوره ويعطيه الوقت الذي تنأى فيه لبنى وترحل الشاعر حينما يضفي التشخيص على هذا الكائن فانة يوسع في طبيعته الرمزية لأنة يجعل من الغراب رمزا للمفرقين مثل الوشاة والرقباء، فضلا عن اتخاذه رمزا للفراق:

لقـد نـادى الغـراب ببـيَنِ لبنُنـى فطـارَ القلـبُ مـن حَـذَرِ الغـراب

وقـالَ غـداً تباَعُـد دارُ لبـنى وننـأى بعـدَ ودٍّ واقتـرابِ

فقلـتُ تعسْـتَ ويحَـكَ مـن غـرابٍ وكـانَ الـدهُر سـعُيك فـي تبـابِ[3]

---

(1)شعر عروة بن حزام،ص،10

(2)ديوانمجنونليلىص153

(3)ديوانقيسبنذريح،ص64

لقـد اولعـتَ ـ لا لاقيـتَ خيـراً بتفريـقِ المحّـبِ عـنِ الحبِـابِ

وهكذا نجح الشاعر في أدارة هذا الحوار متكئا على العنصر الأسطوري " لما يثيره في النفوس من الخواطر وما يبعثه فيها من المعاني التي تتلاءم مع مواقف التحمل ومشاهد الترحال [1] وهو حينما يدعو على الغراب وزجره فانما يمثل بذلك رأى المجموع من الناس وتشاؤمهم من رؤية الغراب كما يعبر عن نظرة عامة تنشد اللقاء المستمر وتبعد شبح الترحال والابتعاد لذا، فان الشاعر لن يخص ذاته فقط وإنما كان قوله شاملا في بيته الأخير.وهكذا أصبح الغراب صورة من صور التشاؤم واليأس التي جعلها شعراء الغزل البدوي تكتنف حياتهم وتلازمها، فكان استخدامهم للغراب طرفا في محاورتهم وجها لذلك التشاؤم و رمزا يحاورن من خلاله حظهم البائس وغربتهم النفسية المؤلمة في الحياة وكأنهم تعشقوا هذا اللون من العيش. ولم نلمح مثل هذه المحاورات عند شعراء الغزل الحضري، لأن شعر هؤلاء كان يصدر عن نفوس ترى الحب لونا من السعادة وليس لونا من الشقاء فرفضوا بالتالي محاورة الغراب، والخوف من نزوله بقربهم. وننتقل بعدا هذا إلى طائر يحمل رمزا وبعدا أسطوريا وهو الحمام.

الحمام:

فإذا كان الغراب ونعيبه يثيران السخط والتشاؤم فان الحمام ذلك الطائر الوديع بمنظرة وصوته الشجي، يبعث في النفس التذكر ويثير المشاعر والحنين. وقد تعلق به شعراء الغزل وأحبوا سماع صوته مما حدا بهم إلى مشاركته وجدانيا ليبثوا ما تكن به نفوسهم من لواعج الهوى " فإذا ما سمعوا الحمام النائح على إلفه هاجت مشاعرهم وشاركوا الحمام مشاركة وجدانية لان بينهما رابطة الألم والحنين "[2] كما كانوا يتصورون أن نوح الحمام وترجيعه الحزين بكاء حقيقي لاعتقادهم بالقصة الأسطورية التي " تحكي ان فرخ حمام يدعى هديلا قد فقد على عهد طوفان نوح فكان الحمام يبكي علية ويناديه "، [3]

وبهذا عللوا حزن الحمام وما يحمل صوته الحزين من أسى، حتى أصبح هذا الطائر رمزا للوفاء والإخلاص، و الشعراء الغزليون حينما يفقدون أحبتهم يكون الصوت الحزين الشجي أكثر شيء يجذبهم وكأنة يخفف عن ثقل يجثم على صدورهم. لذا فأنهم لجأوا للحمام واتخذوه رمزا يعبّرون من خلاله عن الفقد والأسى وجعلوه طرفا في حوارهم يفصحون من خلاله عن الخلجات التي تدور في نفوسهم، ويتسم الحوار مع طائر الحمام دائما باللطف والهدوء، ولن يحمل ذلك الحوار الغضب والزجر

(1)مقدمة القصيدة العربية في الشعر الاموي ص83

(2)أغانيالطبيعةفيالشعرالجاهلي،أحمدمحمدالمحوفى، ص118.

(3)الصورةفيالشعرالعربيحتىأخرالقرنالثانيالهجري،عليالبطل،ص81.

والدعاء، كما لا حظنا في محاورة الغراب، ولم يخل ديوان من دواوين شعراء الغزل من ذكر الحمام، ولكن جاء ذكره في الأعم الأغلب تشبيها أو وصفا أو حافزا يحفز الشوق والوجدمثل قول عمر بن أبي ربيعة الذي يذكر ما يثيره الحمام من أشجان وحزندفين، فيقول:

ودعـــاء الحمـــام تـــدعوا هديـــلاً بـــين غصـــنين هـــاجَ قلبـــاً سقيمـــا

غـرِداً فاسـتمعتُ للصـوتِ فانهلـتْ دمـوعي حتـى ظللـتُ كظيمـا [1]

ومثل هذه الإثارة الوجدانية كانت تحملها أغلب القصائد التي يورد فيها هذا الطائر. أما محاورته فإنها غالبا ما تقوم على المقارنة بين حالة الشاعر في لحظة الفقد وحالة الحمام ذات المعنى الأسطوري، ويمكن ان نمثل لهذه المقارنة بمحاورة الأحوص لهذا الطائر الذي جعل من هذه المحاورة مع هذا الطائر نافذة نطل من خلالها على أعماق ذاته التي ضاقت بالوجد والمعاناة، تلك المعاناة التي فاقت معاناة الحمام مقارنة مع معاناته، وذلك لأن الحمام بالمفهوم الأسطوري تتفجع على شيء مفقود أما هو فانهُ يتفجع على حبيب موجود، ولكنة يبخل بالود واللقاء. فإذا كان بالا مكان نسيان المفقود فكيف نسيان الموجود؟

وهـاجَ لـيِ الشـوقَ القـديم حمامـةٌ علـى الايـكِ بـينَ القـريتين تفجّـعُ

مطوقــة تــدعوا هــديلا وتحتهــا لـــه فـــنن ذو نظـــرةٍ يتزعـــزعُ

وما شجوُها كالشجوِ منيِ ولا الذي أذا جزعـتْ مثـلَ الـذي منـهُ أجـزعُ

فقلت لها لـو كنـت صـادقةَ الهـوى صنعتِ كما اصبحتُ للشوقِ أصنعُ

فـلا أنـا ممـا قـدْ بـدا منـكِ فـاعلمي أصـيب بعيـداً منـكِ قلبـاً وأوجـعُ

ولكننـــي وكلّـــتُ مـــن كـــلِ باخـــلٍ علّـــي بمـــا أعنـــي بـــه وأمّتَـــعُ[2]

وتقودنا هذه المحاورة إلى مسألة مهمة، وهي ان الحزن والشكوى لم يقتصر على شعراء الغزل البدوي، وإنما ينفذ في قصائد الغزل الحضري أيضا وبخاصة في مواقف البعد والصد. حيث يقتربون في مثل هذه المواقف من نهج الشعراء البدويين

(1)ديوانعمربنأبيربيعة،ص233.
(2)ديوانالاحوص،ص114.
(2)تاريخالشعرالعربيحتىاخرالقرنالثالث،نجيبمحمدالبهبيتي،ص143

في التحدث عن لواعج الهوى وما فيها من ألم وسهد وهذا يدلل على ان الغزل بكافة أنواعه في العصر الأموي يتخذ " مجرى، تحقيقيا معتمدا على المكابدة والإحساس"[1] ألاّ ان هذه المكابدة وقتية عند شعراء الغزل الحضري ومستمرة عند شعراء البادية مع استمرار حياتهم. فهم يكابدون ويشكون في قرب الأحبة وفي بعدهم، حتى أصبحت هذه الشكوى والمكابدة نهجا يلتزمون به فيما ينظمون.

وينجح الشاعر أكثر في أدارة الحوار حينما يضفي صفة التشخيص على هذا الطائر فتكون المشاركة الوجدانية بين الطرفين والرابطة التي تجمعها عميقة ومستمرة ما دام الحمام رمزا للفقد والأحزان، ومثل هذا الحوار يجريه الشاعر المجنون بعد ان يجعل من الحمام طرفاً محاوراً ناجحاً بإضفاء التشخيص علية وإعطاءه القدرة على الإجابة التي يعرفها الشاعر مسبقا فيقول:

فقلتَ حمامَ الايكَ ما لك باكياً أفارقتَ الفاً امْ جفاكَ حبيبُ

فقالَ رماني الدهرُ منهُ بقوسهِ وأعرضِ إلفي فالفؤادُ يذوبُ [2]

وهنا قد احدث الشاعر تداخلا وجدانيا وصوتيا بحيث أصبح بالإمكان استبدال قول الشاعر بقول الحمام وبالعكس دون ان يحدث تغيير في المعنى، وهذا دليل على عمق المشاركة الوجدانية التي تربط بين هذين الطرفين.

أما الأمر الثالث في محاورة الحمام فهو التأثر بالصوت الحزين الذي يصدره هذا الطائر، لما يثيره من إحزان مكبوتة و شعراء الغزل كافة يتلذذون بسماع هذا الصوت وكأنهم بذلك يداوون الداء بالداء، وكان لهذا الصوت اثر في الحاح الشعراء على سماع هذه الأصوات، ولجأوا إلى محاورة الحمام طالبين استمرار تدفق مثل هذه الأصوات التي تتجاوب مع الطبيعة النفسية الحزينة وتهيج فيها أحلى الذكريات. ومثل هذا الحوار ما يجريه الشاعر عبد الله بن الدمينة وهو يحاور الحمام ويطلب الاستماع إلى المزيد:

ألا ياحماماتِ اللوى عدْنَ عودةً فاني إلى أصواتكُنَّ حزينُ

فعدْنَ فلما عدْنَ كِدْنَ يمتْنني وكدتُ بأسراري لهّنَ أبيْن[3]

ويتضح من الحوار التعاطف الذي تبديه الحمامات واستعدادها لتنفيذ مطاليب الشاعر وكأنها تعرف عمق مأساته وتحزنها حالته الحزينة، وهكذا كانت الطيور

---

(2)ديوانمجنونليلىص،58

(3)ديوانعبداللهبنالدمينة،ص39.

أطرافا ناجحة في إدارة الحوار الذي يكشف عن حالة الشاعر النفسية ويوضح جانبا من المعتقدات الأسطورية التي كانت سائدة في ذلك الوقت.

ثالثا. الحوار مع الذات:

يدور هذا المبحث حول أطراف الحوار الذاتي التي تشمل النفس والقلب والعين، وكلها تنطوي ضمن عنوان الذات، وذلك لإضفاء الشمولية على النفس والأعضاء الجسمية التي حاورها الشاعر. ان شعراء الغزل لم يقصروا حوارهم على النفس، وإنما شملوا الأعضاء التي لها علاقة بالغزل. وخصوا في أجراء المحاورة مع الأعضاء القلب والعين فلهذين العضوين مكانة في الغزل العربي لأنهما المبعث الرئيس لا حداث الحب، وشعراء الغزل بمحاورتهم القلب والعين قد استحدثوا لونا جديدا من الحوار لم يكن معروفا من قبلهم، وأفادوا عمليه استبطان النفس ومعرفة أعماق الشعور. وأعطى هذا الحوار أبعاداتشخيصية يتطلبها الفن الشعري بمختلف أشكاله ومضامينه.

أ. الحوار مع النفس:

كثيرا ما يلجأ الإنسان، لا سيما في لحظات الخلوة مع نفسه إلى الحوار الداخلي محاولا إيجاد الطريق لتسوية المتناقضات الداخلية وان يعلل الخلجات المختلفة التي يزدحم بها عالمه الداخلي، كما يحاول ان يغوص إلى أعماق نفسه ويفتش عن المنابع التي ينشأ منها الشعور والأحاسيس المختلفة والمؤثرة في إحداث السلوك. فهو يعلل ويحلل ويتخذ قرارا ويمحو أخر دون ان يشعر به أحد. والحوار مع النفس وهو ما يعرف بالحوار الداخلي في النقد الحديث أو مخاطبة النفس ومناجاتها في النقد القديم فانه في الشعر " هو صوت الشاعر وهو يتحدث إلى نفسه أو لا يتحدث إلى أحد "[1]وهو الحوار الذي يصدر من طرف واحد حيث يكون الصوت الداخلي للشاعر هو الصوت الوحيد في أجراء المحاورة، ومن خلاله تبرز الأحاسيس الداخلية والهواجس الخفية والأفكار المختلفة على السطح في وقت " تنعدم فيه اللحظة الآتية ويبهت المكان وتغيب الأشياء إلى حين ".[2]

وقد عرف الشعر القديم الحوار مع النفس واستخدمه الشاعر كوسيلة تعبيرية يستطيع عن طريقها استبطان عالمه الداخلي والنفسي وما يحمل من عواطف ومشاعر ونزعات كما ان " عملية استبطان النفس تجعل القصيدة حية في تفجيرها

(1)مقالاتفيالنقدالأدبي،ت، س. البرت، ترجمة:لطيفةالزيات،ص61.
(2)الاسطورةفيشعرالسياب،عبدالرضاعلي،ص98.

لازمة الشاعر بشكل غني وذى زخم داخلي ديناميكي " [1] ويأخذ الحوار الداخلي مساحة واسعة في محاورات شعراء الغزل وذلك ان المرء في الكثير من أوقاته يعيش منفردا وتترك تلك الوحدة الكثير من الخواطر والأحاسيس تتداعى لتحدث حوارا نفسيا فرض مكانته في الحوار الشعري حتى أصبح احد المميزات للسياق اللغوي ذلك السياق الذي تميز " بصدوره عن صوت داخلي يتجه إلى الخارج ويأخذ شكل خطاب أو دعوة إلى المشاركة والتعاطف " [2]ويتمثلدور الحوار مع النفس في قصيدة شعراء الغزل في الكشف عن الصراع الداخلي لذات الشاعر ولتصوير الأشياء المعنوية غير الخاضعة للتصوير الحسي مثل القلق واليأس وما إلى ذلك.

أما الكشف عن الصراع الداخلي فيتمثل في حالة التجاذب والتنافر بين الأفكار المختلفة التي تتصارع في ذات الشاعر فيقوم الحوار بعملية أبراز ذلك الصراع العميق على السطح. فلو تناولنا قول عمر بن أبي ربيعة محاورا نفسه.

ولا قربَ نعمٍ ـ ان دنتْ ـ لكَ نافعٌ

ولا نأيها يسُلي ولا أنتَ تَصْبِرُ

وأخرىأتت منـدونِ نعمٍ ومثلها

نهى ذا النهى لو يرعوي او يفكرُ

أذا زرتُ نعماً لم يزلْ ذو قرابةٍ

لها كلمّا لا قيتُها يتنمر [3]

فنلمح من خلال الحوار الداخلي الذي يجريه عمر مع نفسه الصراع الذي يدور بين الشاعر ونفسه التواقة إلى الجري وراء النساء وهو مهما حاول إقناع ذاته بعدم جدوى مغامراته ولا فائدة من حبة بعد ان ساوى بين البعد والقرب لان القرب وسط أعين العداء من أقرباء الحبيبة سيخيب أمله في اللقاء فيزيده ألما وغما، لكن النفس ترفض كل هذه النصائح المقنعة التي يقدمها الشاعر وتتمسك بزيارة نعم وتفرض على الشاعر ان يقوم بتلك الزيارة [4] ويستفيد الشاعر من حالات الصراع الداخلي التي تقوم على الحوار مع النفس في البناء الدرامي للقصيدة لان ذلك البناء

---

(1)ديوانعمروص90.

(2)الاسطورةفيشعرالسياب،ص98.

(3)الشعروالثورة،عددمنالباحثين،ص176.

(1) ينظر: قصيدةامنآلنعمٍ،ديوانعمر،ص89-102.

يقوم وينشأ عن " اصطدام أفراد متعارضين أو عواطف متعارضة أو أغرض متعارضة"[1] سواء وقع ذلك التصادم بين الشاعر والغير أو بين الشاعر وذاته.

ونلمح مثل هذا الصراع بين عواطف الشاعر في محاورة للأحوص التي يكشف فيها عن الصراع الذي يدور بداخله و يحاول ان ينتصر على نفسه ويخفف من شدة تعلقها بسعاد الحبيبة، وذلك بتأكيده مفهوما ينص على ان الحب من طرف واحد أمر لا يطاق وأولى بالنفس المتعلقة ان تنسى وتبتعد، ولذا يحمّل الشاعر جمله الحوارية معاني اللوم والندم بعد ان يقارن حب نفسه بصد الحبيب فيتخذ موقف اللائم العاذل ويتجرد عننفسه المتعلقة بالآمال:

أجدْكَ لا تنسى سعاداً وذكرَها فيرقأ دمعُ العينِ منكَ فتهجعُ

طربتَ فما ينفكُ يحزنكُ الهوى مودٌّعٌ بينَ راحلٍ ومودِعُ

أبى قلبُها الاّ بعاداً وقسوةً ومالَ أليها ودُّ قلبِك أجمعُ

ويتوسع الشاعر في حواره الداخلي ليجعله شاملا على التصوير المعنوي أيضاً من خلال تصويره لليأس الذي يكشف عنة بمواصلة حواره بعد ان يجعل معانية تنطوي على الحكمة والتعقل وخاضعة للبعد المكاني المتمثل بالضاعن النائي.

أفقْ ايها المرءَ الذي بهمومه إلى الضاعنِ النائي المحلةِ ينزعُ

فما كل ما أملتهُ أنت مدركٌ ولا كل ما حاذرتهُ عنكَ يدُفعُ

ولا كل ذي حرصٍ يزادُ بحرصهِ ولا كل راجٍ نفعهُ المرءُ ينفعُ [2]

ويستفيد الشاعر من الحوار الداخلي في خلق التوتر وذلك من خلال الكشف عن حالة نفسية يتجاذبها الأقدام والأحجام والتي كثيرا ما يقع كل فرد تحت تأثيرهما ولا سيما في المواقف الحرجة التي تتطلب السرعة في اتخاذ القرار وحسم الموضوع. ويمكن ان نمثل لمثل هذا الموقف بقول العرجي:

فجئتُ أمشي على هولٍ أجشمه تجشم المرءِ في الهوى كرمُ

أذا خفتُ من شيءٍ: أقولُ له قد جّفَ فامضِ بما قُدَّرَ القلمُ[3]

فهنا: يصور الشاعر قلق نفسه وتوجسها حينما يأتي زائرا حبيبته ليلا. ولكنة يحاول عن طريق محاورة النفس ان يشد عزمه، وذلك بأن كل شيء مقدر فلا شيء

(2) النقدالأدبي،احمدامين،ج1،ص158.
(2)ديوانالأحوص،ص114-115.
(3) ديوانالعرجي،ص3.

يحدث ألاّ أذا حكم القدر ليعزز بذلك قوة الأقدام ويضعف من الأحجام الذي تمثل بالقلق والتوجس.

وقد يتعمد الشاعر الحوار مع النفس لإضفاء البعد ألزماني أو المكاني لأن " عائقا يحول بين المرأة والنفس الراغبة فيها وهذا العائق أما أن يكون زمانيا يمثله الشيب

وأما ان يكون مكانيا يمثله الفرق "[1]أما البعد المكاني فقد مثلنا له بمحاورة الأحوص الأحوص وعمر، وأما البعد ألزماني فيمكننا ان نمثل له بقول وضاح اليمن الذي يرى ان الغزل لا يتلاءم مع المشيب ودنو الأجل، فهو يحاور نفسه عن التوبة وترك الغزل، فجاء حواره وعظيا أشبه بالمحاورات الوعظية الدينية.

مالـــك وضـــاحُ دائـــمَ الغـــزلِ الســـتَ يخشـــى تقـــاربَ الأجـــلِ

صـــلَّ لـــذي العـــرشِ واتخـــذْ قـــدماً تنجيـــكَ يـــومَ العثـــارِ والزلـــلِ [2]

وإذا انتقلنا إلى المدرسة البدوية فان الحوار مع النفس ومناجاتها قد حظي بمنزلة كبيرة في قصائدهم، ففضلا عما ذكرنا من وظائف للحوار الداخلي فأنهم قد استفادوا من هذا اللون من الحوار بأن جعلوا من حبهم حبا نفسيا خارجا عن نطاق أرادتهم. ولأنهم جعلوا حياتهم مزيجا من الوحدة والغربة والشكوى فلا بد من الرجوع إلى الذات ومحاورتها لعلهم يجدون في ذلك الحوار مخرجا لأزماتهم التي امتلأت بها قصائدهم. وسواء كانت تلك الأزمات حقيقية أو مختلقة، فان الحوار مع النفس يسهم في كشف عن جذور تلك الأزمات ومدى تأثيرها على الشعور. فحوار قيس بن ذريح مع نفسه مثلا يكشف عن الوحدة والوحشة التي تضيق النفس بها، والتي كثيرا ما ترد في اشعار هؤلاء الشعراء وقد تتضاعف تلك الوحشة حينما يصاحبها الندم الذي أجتلبه الشاعر لنفسه ولم يبق احد يشاركه العذاب سوى نفسه، فيلجأ الشاعر إلى محاورتها ليصور حالته المزرية وكما يجيش بداخل نفسه من ألم وندم وإحساس بالنهاية. والشاعر بهذا الحوار يخدم النزعة الغنائية التي تصور ذاته فقط بعد فراق لبنى.

بانـــت لبينـــى فأنـــتَ اليـــوم مقبـــول وانـــكَ اليـــومَ بعـــدَ الحـــزمِ مخبـــولُ

فأصبحتْ عنكَ لبنى اليومَ نازحةً ودلَّ لبنـــى لهـــا الخيـــرات معســـولُ

---

(1)الصورةالفنيةفيشعرابيتمام،ص79.

(2)وضاحاليمن،شاعروقصته،ص،158

هـل تـرجعنَّ نــوى لبنــى بعاقبــةٍ كما عهدتَ، لياليْ العشق مقبـولُ[1]
مقبـو لُ[1]

وقد يلجأ الشاعر إلى التجريد فيجرد نفسه عن ذاته وذلك ليحقق أحد مبادئ الحب البدوي وهوان الحب خارج عن أرادتهم ولا أمر لديهم سوى ان يتعذبوا بنار الحب الذي لا يستطيعون منه فكاكا، ومهما حاولوا ترويض النفس على الفراق أو الهجر فان محاولاتهم لا فائدة منها مادامت النفس متعلقة وتأبى كل طلب. ففي الحوار الذي يجريه المجنون مع نفسه تتكشف فعل هذه المحاولات في الترويض وتخفيف شدة الحب.

وحدثتُ نفسي بالفراقِ أروضها فقالتْ: رويداً لا أغركَ من صبريِ

فقلتُ لها: فالهجرُ والبيُن واحدٌ فقالت:أأمنى بالفراقِ وبالهجرِ[2]

كما يستطيع لشاعر من خلال تجريد نفسه وصب اللوم عليها ان يرد لوم اللائمين وأقوال الوشاة والعاذلين لان الأمر قد خرج من يده ولا طاقة له على رده.

ولم يكتف شعراء الغزل في حوارهم ألدخلي على الحوار مع النفس، وإنما تجاوز حوارهم إلى محاورة عضوين من أعضاء الجسد لهما علاقة بالعشق والحب مما حدا بالشعراء إلى اتخاذ هما أطرافا حوارية، وهذان الطرفان هما القلب والعين.

ب. الحوار مع القلب:

ان القلب من اشد أعضاء الجسد ارتباطا بالذات وكثيرا ما توصف ذات الشخص بوصف قلبه، فنرى ذا القلب الرقيق يدل على رقة الشخص وشدة عطفه، والقلب الصلب دلالة على صلابته وجرأته وشدته ويرتبط القلب وتضطرب دقاته مع كل حركة شعورية أو جسمانية، ومع توهجألاحاسيس والعواطف المختلفة، وقد نظر إليه الشعراء على أنها موطن الحب والعشق وان معاناتهم نابعة عن هذا الموطن، ولهذا لقد أخذ القلب مساحة واسعة في قصائد شعراء الغزل لارتباطه الشديد بفنهم الغزليولأنه جزء لا يتجزأ عن الحالة العاطفية التي تلازمهم، فهو تارة معادلا للذات ومعبرا عنها وتارة أخرى يتجرد فيها عن الذات فهو الذي يعشق ويتمسك بالتزامه بهوى المحبوبة لا يحيد عنه ولا يتنازل ومهما حاول الشاعر أو غيره من أقناعه بإزاحة العشق عنه، فأنهم لا يجدون عنده طاعة وأصغاء، ولذلك فان كثرا من الشعراء

(1)ديوانقيسبنذريح،ص138
(2)ديوانمجنونليلى،ص167.

القوا اللوم على قلوبهم التي لا تنصاع لرغباتهم حينما كانوا يُعذلون أو يُنصحون من قبل الغير من الناس للتخلي عن الحب الذي سبب معاناتهم وشكواهم.

وقد أورد ابن قيم الجوزية بيتين من الشعر حددّ من خلالهما موقف الشاعر القديم من العين والقلب على أنهما عدوان يبغيان تقصير الحياة وتعجيل الممات.

حـــرت مـــا بـــين عـــد ويـــن همـــــا قلبـــــي وطرفـــــي

ينظـــــر الطـــــرف ويهـــــوى القلـــــب والمقصـــــود حتفـــــي[1]

ومثل هذا الموقف كثيرا ما اتخذه شعراء الغزل في حوارهم الداخلي، حيث حددوا من خلال تلك المحاورة مدى تأثر هذا العضو بلواعج الهوى ومدا ملاءمته كوسيلة ناجحة في كشف عن الأعماق من خلال تحويل الآهات وألم الفراق الذي يدمى القلوب، وفرحة اللقاء التي يرقص لها القلب طربا إلى قصائد خالدة أعطت صورة واضحة لحبهم. كما أنهم حاولوا عن طريق هذا الحوار أضفاء صفة العفة على حبهم، ذلك الحب الذي يحركه القلب أكثر مما تحركه الغريزة الجنسية. وبسب هذه العلاقة بين القلب والعشق فلا بدّ أن يكون القلب أحد الأطراف التي تشارك الشاعر حواره ويستطيع من خلالها أنشاء الحوار الذاتي الذي " ينحصر في التجربة الحياتية لصاحب الأثر "[2]والذي يستفيد منه المتلقي كوثيقة اعتراف يقدمها صاحب ذلك الأثر الفني عن نفسه، كما يستطيع ان يصور الحالة النفسية التي يعيشها، ففي حواره يجريه الأحوص مع قلبه نلمح المشاركة الوجدانية بين الشاعر وقلبه لكي يستطيع ان يصور حال اليأس في وصال حبيبته سلامة وبما أنة يرى ان مبعث الشوق أليها هو القلب، فلا بد من محاورته بدفء وعطف وكأنه يعزيه ويعتذر منه على عدم قدرته على الوصال.

عـاودَ القلـبَ مـن سـلّامة نصـبُ فلعينـي مـن جـوى الحـبِ غـربُ

ولقـد قلـتُ أيهـا القلـبُ ذو الشـوقِ الـــذي لا يحـــب حبـــكَ حـــبُ

أنَـــه قـــد دنـــا فـــراقُ سليمـــى وغدا، مطلبٌ عند الوصل صعبُ[3]

وقد يأتي الحوار مع القلب ليؤكد حالة إنسانية سنت منذ الأزل ألا وهي حالة العشق والحب و مبعث هذه الحالة هو نظرة العين ثم تعلق الفؤاد ذلك التعلق الذي يخرج عن نطاق الكف والنهي، ويوضح العرجي هذه الحالة بعد ان يتجرد عن عينه

(1)روضةالمحبينونزهةالمشتاقين،ص110.
(2)قضاياالأدبالعربي،موضوعتطورلغةالحوارفيقصةالتونسية،ص130.
(3)ديوانالأحوص،ص33.

وفؤاده و يتخذ موقف العاذل لهما ويضفي عليهما صفة التشخيص فيجعلهما يحاججانه ويبرزان موقفهما ليؤكد من خلال ذلك الثبات في الموقف، لحالة العشق الأزلية والخالدة على مر العصور.

أذا قلتُ مهلاً للفؤادِ عن التي ... دعتكَ أليها العينُ، أغضى وأطَرقا

فواللهِ ما أن افتح الدهرَ بابهُ ... من القولِ ألاّ ردني ثم أغلقا

وقال وقلت: تسْتَغشّانِ ناصحاً ... قديماً لعمري كانِ من ذاكَ أشفقا

دعانا، فلم نسبقْ محباً بما ترى ... فما منكَ هذا العذلُ إلّا تخرّقا

فقد سَنَّ هذا الحبَ من كان قبلَنا ... وقادَ الصبا المرءَ الكريمَ فأعنقا[1]

من خلال هذا التحالف بين القلب و العين على استمرار في سنّة الغرام يكون الشاعر قد أوضح مدى أثر هذين العضوين في أحداث الهوى، الذي لا يستطيع الشاعر ان يتخلص من أسرة ما دام قلبه وعينة يدعوان أليه. وقد يصل القلب عند الشعراء إلى حد مسك زمام الأمور في الهوى بحيث ينوب عن الشاعر في ردأقوال العاذلين واللائمين، ويمسك بتعلقه لا يساوم ولا يلين. مثال ذلك قول عمر بن أبي ربيعة:

قال لي فيها عتيقُ مقالاً ... فجرتْ مما يقولُ الدموعُ

قال لي ودّع سليمى ودعهْا ... فأجابِ القلبُ أن لا أطيعُ[2]

أما شعراء المدرسة البدوية المتمثلة بالشعراء المثاليين، فأنهم قد جعلوا من محاورة القلب وسيلة لتأكيد شعارات حبهم وغالبا ما وقفوا موقف اللائم العاذل من قلوبهم، وبما أن " الواشي والرقيب والعذول شخصيات لا يكاد يغيب وجهها في شعرهم "[3] فأنهم حين لا يجدون هؤلاء يقومون باتخاذ موقفهم ويجرّدون قلوبهم لكي لكي تتخذ موقفهم في الشكوى والدفاع والبقاء في حالة الهيام. فالشاعر المجنون يتخذ في حوار يجريه مع قلبه موقف العاذل الذي يحاول كف قلبه عن التمادي في الحب والركض وراء السراب ويجعل القلب يتخذ موقفة الذاتي بعد ان يضفي علية صفة التجريد عن الذات فيقول:

---

(1)ديوانالعرجي، ص166،

(2)ديوانعمربنأبيربيعة،ص199.

(3)فيالشعرالإسلاميالأموي،ص77.

ألا أيهــا القلــبُ اللجــوجُ المعّــذلُ أفقْ عنْ طلابِ البيض أن كنت تَعْقِلُ

أفــق قــد أفــاق الوامقــون وإنمـــا تمادِيــك فــي ليلــى ضــلالُ مضــلّلُ

سلاَ كلُ ذيِ ودٍّ عن الحب وارعوى وأنـــت بليلـــى مستـــهام موكّـــلُ

فقــال فــؤادي مــا أجتــررتُ ملامــةً اليــكَ ولكــن أنــتَ بــاللومِ تعَجــلُ

فعينــكَ لمْهــا ان عّينــكَ حمّلــتْ فــؤادَك مــا يعيــا بــهِ المتحمِــلُ [1]

والشاعر هنا كبقية الشعراء يجعل مبعث الهوى هما القلب والعين، وينجح قيس بن ذريح في تصوير حالة هؤلاء العشّاق البائسة من خلال تصوير العالم الداخلي الذي أحبوا ان يكون حزينا وكأنهم يتلذذون بذلك الحزن لان الشاعر قيس بن ذريح هو الذي طلقّ لبنى، ولذلك لم يتخذ موقف اللائم لأنه هو الذي جلب المتاعب لقلبه وليس العكس، وإنما يجعل حواره يتسم بسمة الوعظية القائمة على الحكمة والقدر.

ألا ياقلــبُ ويحــكَ كــنْ جليــداً فقــد رحلــتْ وفــاتَ بهــا الذميــلُ

فانــكَ لا تُطيــق رجــوعَ لبنــى أذا رحلــتْ وان كثَــرُ العويــلُ

وكـمْ قـد عشـتَ كـمْ بـالقربِ منهـا ولكــنَّ الفــراق هــو الســبيلُ

فصــبراً كــلّ مــؤتلفين يومــا مــن الأيــامِ عيشهمايــزولُ [2]

وأخيراً فان القارئ يستفيد من الحوار الذاتي حينما يكون وثيقة اعتراف من الشاعر عن أمر يبدو خافيا ومن ذلك ما يكشفه جميل بثينة في حوار ذاتي يجريه مع القلب حيث يعترف فيه بأنه أحب قبل بثينة، ولذلك لا تكون بثينة المرأة الوحيدة التي أحبها الشاعر كما هو شائع عن حبه فيقول:

ألا مــن لقلــبٍ لا يمــلُّ فيــذهلُ أفــقْ فــالتعزي عــن بثينــة أجمــلُ

ســلا كــلُّ ذي ودٍّ علمــتُ مكانَــه وأنــتَ بهــا حتــى المماتِ موكــلُ

(1)ديوانمجنونليلى،ص217.
(2)ديوانقيسبنذريح،ص112.

فمـا هكـذا أحببـتَ مـن كـانَ قبلهـاَ ولا هكـذا فيمـا مضـى كنـتُ تفعـلْ

فيـا قلـبُ دعْ ذكـرى بثينـة انهـا وان كنتَ تهواها تضنّنُ وتبخـلُ [1]

وهكذا كان القلب طرفا حواريا خدم الحوار ووسيلة ناجحة لإدارة الحوار والكشف عن قضاياه، وخدم الغزل بوصفه مبعثا للعشق والهوى، وننتقل إلى العضو الأخر الذي عدة الشعراء السبب الأول في أحداث العشق والغرام وهو العين.

ج. الحوار مع العين:

العين جزء من الذات، ومن خلاله يطل الشاعر على العالم فيرى ما يريد ان يرى من جمال الطبيعة وجمال الكون " وهي النافذة التي يطل منها الشاعر على دخلة محبوبته، وتطل منها عليه، هي منبع الجاذبية التي سيتأسر لها الحبيب ويلتذ الأسر "[2] وبذلك تكون العين هي المبعث الأول للتعلق والوقوع في الحب، وقد أورد أورد ابن حزم في كتابه طوق الحمامة الكثير من الأسماء التي وقعت في الحب من أول نظرة.[3]

ومن يطالع سيرة حياة أو شعر شعراء الغزل يجد ان النظر هو المؤثر الأول والسبب في وقوعهم بأسر الحب. ولا نبغي في المبحث أن نتحدث عن جمال عيون المحبوبة وسحرها وهي كثيرة في شعرهم. أنما نتحدث عن عين الشاعر كجزء من الذات حاورها الشاعر بعد ان جردّها عن ذاته فأصبحت لا تأتمر بأمره، فهي تنظر إلى من تشتهيه لتلقي بأثر تلك النظرات وعذابها على قلب الشاعر ليتحمل بعدها عذاب الحب. ومن جهة أخرى يستطيع الشاعر أن يجعل من العين وسيلة يعبر من خلالها عن حالة شعورية مبعثها النظر.

فالشاعر العرجي يحاور عينه وهو يستخدم أسلوب المناجاة الرقيق ليوضح من خلال هذا الحوار ان العين هي السبب الذي يقود إلى الهوى ويوقع في الشراك، لهذا فهو يخاف من النظر الذي يولد العذاب ويرجو عينه ان تغض النظر لكي لا توقع القلب في الأهوال. ولم يصدر حوار الشاعر اعتباطا، فهو يذكر عينه بتجربة سابقة أوقعت فيه القلب بحب ليلى وحمّلته إحزاناً لا يزال يئن منها، ولذلك فهولا يريد ان تتكرر تلك التجربة والتي حملت العين نفسها جزء من مرارتها ويشهد عليها في ذلك غزارة الدموع، فيقول:

يـاعينُ مهـلا ! ألـم تُنهـي عـن النظـرِ

---

(1)ديوانجميلبثينة،ص160.

(2)الغزلفيالشعرالجاهلي،احمدمحمدالحوفي،ص48.

(3)ينظر: طوقالحمامةفيالالآف،بابمنأحبّمننظرةواحدة،ص75.

غضـي من الطـرفِ غضـي لامحَ البصـرِ

لا تطرحـــي القلـــبَ عينـــي فـــي مُهوّلـــةٍ

فتوردِيـــــه وتعـــــْي بعـــــدَ بالصَـــــدَرِ

قـــد قُدّتِـــهِ نحـــو ليلـــى قبـــل ذا زمنـــا

فلمـــا ســـلمتِ، ومـــا هنيـــتِ بـــالظَفَرِ

مـا جَّـف دمعُـكِ حتـى اليـومَ مـن حَـزَنً

مْـن ذكرِهـا واسـتخّفَ القلـبُ لِلـذكَرِ [1]

وأمـا التعبيـر عـن حالـة شـعورية فتتمثـل فـي الراحـة النفسـية التـي قـد يجـدها الشاعر في البكاء على حبيب نائي أو بعيد، فالأحوص مثلا يرى في عينه وهي تذرى الدموع بعد الفراق راحة وكأنها بذلك تسكب الماء على نار يتكوى بها ! ولذلك فهو يطلب في حواره مع العين ان تجود في ذرف الدموع بلا انقطاع.

وقلـــت لعينـــي قـــد شـــقيت فجودي بماء المقلتين أو أجمدي[2]

أجمـــــــــــــــــــــــــــدى[2]

أما استخدام صيغه التجريد التي يتجرد فيها الشاعر عن عينه ليتركها تتحمل ما جلبت لنفسها من أذى فيمكن ان نمثل له بقول قيس بن ذريحمن خلال حوار يجريه الشاعر بين قلبه وعينه يتخذ فيه القلب موقف العاذل للعين، والتي قد نصحت من قبل فلم ترعوي. ويورد صاحب الأغاني شرحا يوضح فيه ظروف هذه المحاورة فيقول " وكلما قرع قيس نفسه وأنبها بلون من التقريع والتأنيب بكى أمرَّ البكاء والصق خده بالأرض ووضعه على أثارها "[3] وندم قيس بعد طلاق لبنى معروفً في كتب الأدب، ولذلك كثيرا ما جاء حواره الذاتي مصوراً حالة الندم واللوم، وكأنه جزء من العقاب الذي يعاقب به ذاته:

قـد قـالَ قلبـي لطرفـي وهـو يعذلُـه هـذا جـزاؤَك منـي فاكـد مِ الحجـرا

قد كنتُ أنهاكَ عنَها لو تطاوعني فاصبْر فمالك فيها أجر من صبرا[4]

(1)ديوانالعرجي،ص131.
(2)ديوانالأحوص، ص67.
(3)الأغاني،ج9،ص191
(4)ديوانقيسبنذريح،ص98.

وهكذا يتجرد الشاعر من هذين العضوين ليترك الحوار يدور فيما بينهما، فهما اللذان أوقعاه في دوامة العذاب والتألم حسب ما يدّعي. والشعراء بجعلهم الحوار يدور بين هذه الأعضاء قد قدموا لونا جديدا في الحوار الشعري لم نلحظه من قبل مما يدلل على إبداعهم في اتخاذ هذا الأسلوب الذي يصلح لكل شي ء يريد ان يتناوله الشاعر أو ان يعبر عنه.

الفصل الثالث

اثر الحوار في البناء الدرامي و القصصي في الشعر

المبحث الأول

1. الملامح الدرامية و القصصية في الشعر العربي القديم :

حينما نتناول طبيعة الحوار فلابد من ألقاء نظرة خاطفة على الملامح القصصية والدرامية في الشعر العربي لان طبيعة الحوار أيا كان نوعه لا يخرج في طبيعته عن الطبيعة الدرامية أو القصصية، وهو عندما يلج القصيدة فأنه سيبقى محتفظا بهذه الطبيعة حتى إذ كان الشاعر يرمى من ورائه إلى تأكيد صفة ذاتية، وذلك لأنه سيلجأ في أدارة الحوار إلى التنوع في الشخوص ليخلق منهم أطرافا لحواره، كما يلجأ إلى الاحداث ليبني عليها موضوع المحاورة، وبالتالي فان موضوعه القائم على ألاسلوب الحواري لا يخرج عن نطاق ألاحداث التي لا تخرج عن دائرة القصة أو الدراما.

وتؤكد الكثير من أراء الباحثين على ان الشعر العربي لا يخلو من ألامتداد القصصي والبذور الدرامية[1] حيث يرى الدكتور طه حسين ان الأدب القصصي موجود في الشعر العربي القد يم فيقول:" وأخشى ان يكون من يجحدون وجود الأدب القصصي عند العرب أنما جحدوه لا نهم لم يحققوا بالضبط معنى الأدب القصصي، فالذين يقرأون الشعر الجاهلي أو ما صح منه والذين يقرأون الشعر العربي يلاحظون ان مزايا كثيرة من خصائص الشعر القصصي موجودة في الشعر العربي "[2] ويؤكد هذا الرأي الدكتور نوري حمودي القيسي الذي بقوله: "أني استطيع ان أؤكد ان القصيدة العربية تعد بناء قصصيا متكاملا توافرت فيها كل أطراف القصة وتوحدت في أشكالها كل الضروب الفنية والقدرات الأدبية "[3]. أما عن وجود الملامح الدرامية فان فريقا من الكتاّب يذهب إلى "ان الحوار في الأدب القديم يمكن ان يكون تمثيلا وبذرة لتمثيل "[4].

ويمكننا ان نختار من الآراء التي تؤيد وجود الملامح الدرامية رأى الدكتور جلال الخياط، أذ يرى " أن أشكالا من الصراع موجودة أو مظاهر درامية بدت في هذه القصيدة أو تلك "[5] من القصائد الشعر القديم.

---

(1)ينظر:القصةأوالحكايةفيالشعرالإسلاميوالأموي،بشربالخطيب،مخطوطة،والأصولالدراسةفيالشعر العربي،للدكتورجلالالخياط.

(2)منحديثالشعروالنثر،طةحسين،المجموعةالكاملة،مجلد5، ص583.

(3)لمحاتمنالشعرالقصصيفيالأدبالعربي،ص6.

(4)ينظر: دراساتفيالمسرحالعربيالمعاصر،جلالالخياط،ص58.

(5)الأصولالدراميةفيالشعرالعربي،جلالالخياط، ص58.

ويرى الباحث ان الشعر العربي وان خلا من الملاحم والمسرحيات التي حفل بها الأدب الإغريقي القديم، ألاّ أنه قد وصلنا فيه الكثير من فنون القصة كما ان الحوار الجميل الذي صاغه الشاعر قد نجح في رسم مشاهد تمثيلية خاطفة يمكن ان تعد النواة الأولى لفن الدراما. ولكنة مرّ بمراحل تطورية يجعلنا نؤيد الرأي الذي ينص على " ان الشعر ينشأ غنائيا ثم غنائيا مقيدا بحدث ثم يميل إلى الحكاية والسرد القصصي والملحمي ثم يقترب من الدراما عفويا فتتولد فيه جذور تعد النواة الدرامية الأولى "[1].

ولكن الشاعر العربي قبل الإسلام وبسبب سيطرة النزعة الغنائية لم يعد النزعة القصصية والحوار التمثيلي الذي يتخلل قصيدته غاية، وإنما وسيلة تعبيرية تودي إلى وضوح أغراضهم وتؤكد القيم الذاتية التي يحاول الشاعر ان يبرزها على السطح. لكن هذه الحالة قد تطورت على يد شعراء العصر الأموي، لاسيما شعراء الغزل، وذلك لأنهم حاولوا ان يجعلوا من النزعة القصصية والمشاهد التمثيلية الخاطفة هدفا لا وسيلة، عبّروا فيها من أعماق الشخصيات، ولا سيما المرأة الحبيبة وعن الأحداث التي جمعتهم بها أو فرقتهم عنها فتمكنوا عبر رواية الحدث من صياغة القصة بما تحويها من أحداث وشخوص وزمان ومكان فكانت " قصة حية تعيش في وجدان الناس لما لشخصياتها من حياة فنية مليئة بالانفعالات والانطباعات عامرة بالمشاعر المختلفة "[2] كما استطاعوا عن طريق مصاحبة الحوار للحركة وللصراع بنوعيه الخارجي والداخلي من رسم المشاهد التمثيلية الخاطفة، وكشف ما تتضمنه هذه المشاهد من صراع ومفاجأة و وصول إلى النتيجة معتمدين بذلك على التكثيف واللغة الإيحائية المعبرة.

وشعراء الغزل حينما عرضوا الحوادث معتمدين على رواية الحوار الذي يسيرّ تلك الأحداث فان أسلوبهم " يكون قصصيا تمثيليا بحيث تتجلى شخصيات متمايزة، وتتوالى الحوادث والفصول من أعمال أبطالها وحوارهم "[3]وبذلك فأنهم يتكئون في صياغة تلك الأحداث على فن القصة والمسرحية دون أدراك للفرق بينهما فتكون القصيدة " مزيجا من المسرحية والقصة في شكل شعر مشوب يكثر من الشجو "[4] والذي يتمثل بالنزعة الغنائية التي يمزجها الشاعر مع القصص التمثيلي، والتي كثيرا ما تجعل القصيدة مزيجا" بين القصص التمثيلي وبين الوجدانية الغنائية " [5] ولعل السبب في هذا التمازج يعود إلى ان الشعراء لم يستطيعوا التخلص من النزعة

(1)المصدر السابق،ص57.
(2)القصةالعربيةفيالأدبالعربي،د.عمر الطالب،مجلةآدابالرافدين،اب1971، ص107.
(3)أصولالنقدالأدبي،احمدالشايب،ص340.
(4)فيالنقدو الأدب،ايلياالحاوي،ج2، ص278.
(5)المصدر السابق،ج2، ص279.

الغنائية كما أنهم لم يكتبوا قصة لتقرأ أو مسرحية لتمثل بشكل مستقل، وإنما راق لهم ان يستغلوا الأسلوب القصصي والحواري بحيث يستطيع الشاعر عن طريقه ان يعرض الحوادث، ويعبر عن أفكاره ويستطيع المتلقي ان يستمع إلى أصوات الشخصيات المختلفة وان يصل إلى النتيجة المرجوة من العمل الشعري فيكون الشاعر قد نجح في مخاطبة عدة جوانب في ذات المتلقي على وفق ألتلاؤم الذي يتناسب بين موضوع القصيدة ومشاعر المتلقي. فالأسلوب الحواري الذي يحاول ان يعرض موضوع الغزل عبر قصة يجريها الشاعر مع حبيبته ستخاطب الجانب العاطفي في ذات المتلقي، والفخر الذي يحاول ان يبرزه الشاعر سيحفز القيم الذاتية في ذات المتلقي وهكذا...

ويمكننا تقسيم الحوار في الشعر الغنائي من حيث نوعيته إلى قسمين رئيسيين هما الحوار الدرامي أو التمثيلي والحوار القصصي المعتمد على السرد والتذكر.

2. الطبيعة الدرامية في القصيدة الشعرية:

يقوم البناء الدرامي على الصراع ورصد المتناقضات التي تحدث التصادم في الأفكار وفي المواقف التي كثيرا ما ترافق الحياة " فقد لاحظ ألإنسان مقابلة حادة وتضادا بين معاني الأشياء وطبائعها، فثمة الحياة والموت والنور والظلمة والخير والشر "[1] ومما لاشك فيه ان مثل هذا التضاد سيولد " أفرادا متعارضين أو عواطف متعارضة أو أغراضاً متعارضة "[2] والكاتب الماهر متى ما استطاع ان يعكس هذا التناقض والتعارض في عمله الفني فإنه سيقدم عملا دراميا متميزا وذلك لان " الوضعية الغنية بالتصادمات تعتبر المادة الأساسية للفن الدرامي الذي قدّر له ان يصور ما هو رائع في أكثر أشكال تطوره عمقا وامتلاء " [3] ولكن يجب ان لا يحدث هذا الصراع وهذه التناقضات توقفا أو ركودا في نمو الحدث وتطوره وإنما يجب " السير إلى الأمام باستمرار، وذلك من خلال فعل وكلام محتومين إلى غاية أو نتيجة محتومة، ومن ثم يجب ان لا يحدث أى توقف في الطريق "[4] بحيث يعرقل وصول الكاتب إلى الهدف الذي يبتغيه من العمل.

كما تعتمد الدراما على الحركة المصاحبة للحوار او الحركة المصاحبة للأفكار والتي تحدث تقابلا في تلك الأفكار، ومن خلال هذه الحركة يحدث الانتقال " من موقف إلى موقف مقابل من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلَيْن " ولما كانت الحياة قائمة على مثل هذا البناء ألتناقضي فان الدراما ستقع حتما تحت تأثير

"(1)الزمنعندالشعراءالعربقبلالإسلام،د. عبدالآلهالصائغ، ص133.

"(2)النقدالأدبي،احمدأمين،ج1،ص158.

"(3)نظريهالأدب،مجموعةمنالعلماءالسوفييت،ص580.

"(4)الشعرالعربيالمعاصر،ص279.

نزعتين هما الذاتية والموضوعية وضمن هذا الإطار " يدرك الإنسان ان ذاته لا تقف معزولة عن بقية الذوات الأخرى وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنما هي دائما ومهما كان لها استقلالها، ليست ألا ذاتا مستمدة من ذوات تعيش في عالم موضوعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى.[1]

وبعد ان عرفنا ان الدراما تقوم على دينامية الحدث والصراع ألتناقضي " فان القصيدة الدرامية أو القصيدة الغنائية التي تحاول ان تستلهم الفن الدرامي هي تلك التي تستطيع احتواء هذه الخصائص أو الاقتراب منها بشكل واضح ".[2]

وهذه الخصائص فضلا عن كونها تمنح القصيدة حيوية وتجسيما للموقف فأنها تجذب المتلقي وتؤثر فيه بما تبعثه في نفسه من أثارة وتشويق وذلك لان " العنصر الدرامي في الشعر يكمن في قدرته على ان يبلغنا الإحساس بحياة واقعية والإحساس بالراهن القائم، أي الخصائص التامة للحظة من اللحظات حسب ما يحس المرء بها أحساسا فعليا "[3]وعليه فان القصيدة ذات النزعة الدرامية لا تكشف لنا عن مقدرة الشاعر الفنية فحسب بل تصوير أيضا جانبا من الحياة في زمان ومكان معيّنين، وتبين تفاعل الشاعر مع البيئة " ومدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها "[4]

وبقي ان نذكر علاقة النزعة الدرامية بطول القصيدة وقصرها وذلك لأن " الغالب على القصيدة القصيرة صفة الذاتية أو الغنائية لأنها كثيرا ما تقدم تجربة شخصية محدودة "[5] ولكن هذا لا يمنع ان تحمل القصيرة الصفة الدرامية إذ " بوسعها ان تكون درامية بل وقصصية وبوسعها ان تتضمن مجاري للأفكار وللناس "[6] أذا ما استطاع الشاعر ان ان يعتمد التكثيف والكلمة الموحية في التعبير. ويبقى بالتالي الموضوع هو المحدد الرئيسي لطول القصيدة وقصرها.

3. الحوار الدرامي:

لقد تحدثنا فيما سبق عن الطبيعة البناء الدرامي وعلاقته ببناء القصيدة، وكان هدفنا من ذلك هو كشف اثر تلك الطبيعة في الحوار الدرامي، لان التعبير الدرامي يعتمد على طبيعة هذا الحوار بشكليه (الخارجي والداخلي) وإذا كانت القصة باستطاعتها الاستغناء عن الحوار وبخاصة حينما تعتمد على الوصف والتحليل عن طريق السرد، فان البناء الدرامي لا يمكنه الاستغناء من الحوار الدرامي لأنه "

---

(1)نفسه،ص28.
(2)دير الملاك،د. محسنأطيمش،ص72.
(3)ت.س.اليوت، الشاعر الناقد،ص147.
(4)الشعر العربيالمعاصر،ص285.
(5)دير الملاك،ص75.
(6)الأدبوصناعته،مجموعةمنالمؤلفين،ص236.

الشكل المهم لتجسيد التصادم عبر كل مراحله وفي جميع منعطفاته "[1] كما يعتمد عليه الشاعر أو الكاتب في السرد بالأحداث نحو الأمام والكشف عن أبعاد الشخصيات المتحاورة. وللحوار الدرامي دور مهم في النقل الحي للمشهد أو " في تخيله مصوّرا فكأنة يقوم بدور من ادوار المجاز "[2] وحينما يعتمد الحوار الجمل القصيرة الموحية والدالة فانه " يسهم في أعطاء زخم للمشهد "[3] ولذلك لان تتابع الجمل يعجل في تقدم الفعل ويعطي طاقة حركية تصاحب الكلام وتقضي على السكون فيصبح المشهد حيا متحركا بدون توقف أو جمود.

ويتميز الحوار الدرامي بالترابط في الجمل بحيث" يستدعي كل كلام من سابقة ما يمكن ان يكون نوعا من الصراع بين شخصين أو نوعا من التعاون يوضح طبيعة الوضع"[4] ويتميز بقصر العبارات وتتابعها بحيث تخلو من الرتابة والأحاديث والأحاديث الطويلة لكي " لا يكون سلسلة من مجموعة أقوال بل يجب ان يكون قصيراً وحاداً أو ممتلئاً "[5] فليس من واجبات هذا الحوار ان يحلل ويعلل باسهاب وإنما " هو الذي يحمل المعاني الكثيرة في الكلمات القليلة"[6] لكي لا يختلط بالنبرة السردية أو المحادثة الجدلية التي تتسع لذكر التفاصيل التي قد لا تتصل بعمق الموضوع، ويتميز الحوار الدرامي أيضاً بان تؤدي كل فقرة فيه إلى مشهد الذروة والعقدة المحورية في العمل الفني، وان يبتعد عن " ملاحقة الجزيئات التي لا تسهم كثيرا في نمو الحدث والالتفات إلى تعدد الأصوات وتقابلها "[7] ولعلاقة الدراما بتصوير الحياة فان الحوار الدرامي الناجح هو الذي يتمثل لغة العصر ونعرف من خلاله طبيعة اللغة ونعرف الكلمات التي يتداولها الناس في ذلك العصر بدون افتعال فيكون الحوار قد كشف عن ألوان الحياة بكل صدق وواقعية.

كما يتميز الحوار الدرامي بقدرته على أثارة التشويق والتوتر والانتباه في نفس المتلقي ويتوقف نجاحه على تلك القدرة المؤثرة ومدى تفاعل المتلقي معها. وأخيرا فان " الحوار الرصين الملتحم بالحدث الذي ينمو بدقة لتصوير ملامح الأزمة والأشخاص ينبغي ان يتوافر في أي عمل شعري يراد له الاقتراب من الفن الدرامي". [8].

---

(1)نظرية الأدب،مجموعة من العلماء السوفيت،ص580.
(2)نزار قبانيو عمر بنأبير بيعة،ص116.
(3)الثقافة الأجنبية،بناء المشهد الروائي،ليونسر مليان،ترجمة:فاضل ثامر،ص80.
(4)الدراما والدرامي، ص43.
(5)الثقافة الأجنبية،بناء المشهد الروائي،ليونسر مليان،ترجمة:فاضل ثامر،ص81.
(6)فن الكاتب المسرحي، ص218.
(7)دير الملاك،ص72.
(8)دير الملاك،ص102.

وحينما نطالع دواوين شعراء الغزل نجد أنهم نجحوا في أدارة الحوار الدرامي وان لم يكتبوا الدراما الشعرية بمفهومها الحديث، ألا أنهم استطاعوا الاقتراب منها عن طريق أدارة هذا الحوار الذي يمكن ان يعد نواة للبناء الدرامي وكتابة الدراما لو أسعفهم الزمن، ويظهر مقدار نجاحهم في أدارة هذا الحوار من خلال احتوائه على الصراع والتصادم وإدخال عنصر المفاجأة ومصاحبة للحركة الدرامية ودورة في رسم المشهد الذي يمكن عدّه مشهداً تمثيلياً.

4. عناصر خلق الجو الدرامي:

أ. الصراع والتصادم:

يلعب الحوار دورا كبيرا في أحداث التصادم الذي كثرا ما يبنى علية العمل الدرامي " فمن خلال التجاذب والتلاقي والتنافر بين الأصوات المتحاورة، تتضح لنا أبعاد الموقف، وتنطبع في نفوسنا صورته، وهذا هو سر التأثير لهذا الأسلوب حين يستخدم في القصيدة "[1] والتصادم يجمل الحدث الدرامي يتقدم باستمرار لأنه " حينما حينما يصدر عن أرادة واعية يجاهد في الوصول إلى الهدف"[2]. وغالبا ما يقوم الحوار بأحداث التوازن بين الأطراف المتصارعة أو المتعارضة لأنهيوحي بنوع من المباراة بين قوى متساوية تقريبا " كما يوحي بالفعل ورد الفعل "

ان مواقف الصدود وبعض معاني التوسل والشكوى تمثل الصراع بنوعيه الخارجي والداخلي إذ لولا التعارض والتصادم ما حدثت مثل هذه المواقف كما نرى ان الحركة الجسمية مثل التجهم والصد وعض البنان الدالة على الغضب والخوف تصاحب الحوار مما يجعل المناخ الدرامي يهيمن على الأبيات الحوارية وذاك لان الشاعر يجمع كل مقومات البناء الدرامي من صراع وحركة وحوار.

فلو تناولنا مثلا قول عمر بن أبي ربيعة في قصيدته:

ألا قـلْ لهنـدٍ: إحرجـي وتـأثمي ولا تقتليني، لا يحلّ لكم دمـي[3]

فسنرى بوضوح ان عمر يبدأ حواره برقة وشجو وتكرار في القسم، لكي يكشف عن ان الطرف الثاني في الحوار غير مصدق بأقواله ولأنه شاك في ان هندا غير مصدقة لما يبدي من لواعج الهوى، فيقول:

فـأنت، وبيـتِ الله، سـمّي ومنيـتي

---

(1)الشعر العربيالمعاصر،ص256.

(2)فنكتابةالمسرحية،ص256.

(3)نظريةالأدب،اوستنوارين، ص284.

وكبُــر منانــا مــن فصيــحٍ وأعجــم

ووالله مـــا أحببـــت حبـــكِ أيمّـــاً

ولا ذاتَ بعـــلٍ يـــا هنيـــدة فأُعلمـــي[1]

ولكننـا نـرى ان إجابـة هـذا الحوارالرقيـق تتميـز بالشـدة وتصـاحبها الحركـة المتمثلة بالصد والتجهم ونسمع الصوت الثاني قد قابل الصوت الأول بالغضب:

فصـــدتْ وقالـــت: كـــاذبٌ وتجّهمـــتْ

فنفســـي فـــداءُ المعـــرضّ المـــتجهم

فقالـــتْ وصـــدتْ مـــا تـــزالُ متّيمـــاً

صـــبوباَ بنجـــدٍ ذا هـــوىً متقسِّـــم

وهنـا يجـب ان نشـير إلـى مسـالة غايـة فـي ألأهميـة وهـي ان الشـاعر حينمـا استخدم قالت بصيغة الماضي وكذلك صدت وتجهمت فانه بذلك قد اقترب من الحوار القصصي القائم على رواية الحوار بمقدار ما ابتعد عن التجسيم الدرامي الذي يتطلب الحضور والزمن المستمر، فكيف نبرر ذلك؟ وكيف نصف مثل هذا الحوار با لحوار الدرامي؟ وأمـا السؤال الثـاني الذي يتراود إلـى الذهن فهو أذا كـان الحـوار الدرامي يعتمد التتابع وألاختصار والقصر في الجمل فلماذا يورد الشاعر جملة تكاد ان تكون زائدة مثل (فنفسـي فداء المعرض المتجهم) وتكراره لجملـة (فقالـت وصـدت) أمـا الإجابة على السؤال الأول فهي ان الشاعر يريد ان ينقل المشهد التمثيلي إلـى المتلقي وليس لديه مسرح يمثل عليه ذلك المشهد فوسيلته النقلية لا بد ان تعتمد علـى روايـة الحوار، كما ان طبيعة الأبيات القائمة على الوزن والقافية تتطلب مثل هذه الروايـة لكونه يكتب قصيدة لا مسرحية، والشاعر هو ن ناظم القصيدة من أولها إلـى أخرهـا فلابد ان يكون حوار المقابل منقولا عن طريـق روايـة الشـاعر لـه ونظمـه فـي أبيـات قصيدته والمتلقي يمكنه ان يصوغ الحوار نثريا فيأتي على هذا الشكل.

الشاعر: ياهند اعلمي، إني لم أحب حبك أيمّا، ولا ذات بعل.

هند (تصد وتتجهم):كاذب، ماترال متيما، صبوبا بنجد، ذا هوى متقسم.

فنـرى هنـا كيـف ان الشـاعر استعاض عن ذلـك بقولـه فقالـت، وصـدت وتجهمـت، وحينمـا صـغنا هـذه ألا بيـات نثـرا رأينـا التتـابع فـي الجمـل وقصـرها والتـرابط بينهـا واضحاِ، واستطاع الشاعر ان ينقل للمتلقي المشهد أو تركه لكي يتصوره متخيلا. أما

(1)ديوانعمر،ص203.

عن دخول الجمل التي تكاد تكون زائدة في الحوار الدرامي المعتمد على ألاختصار والتتابع فانه " من الشاق على الشاعر بالبداهة ان ينحي نفسه عن الموقف، ولذلككثيراً ما يبرز الطابع الغنائي من خلال الحوار الدرامي حيث يعبر الشاعر عن خواطره وأحاسيسه إزاء كل مشهد " [1] فقول عمر مثلا (فنفسي فداء المعرض المتجهم) تعبير عن أحساس الشاعر في لحظة التجهم والصد التي تمر بها حبيبته هند. ونعود إلى حوار الشاعر مع هند حيث انه يواصل حواره محاولا إرضاءها فيقول:

وانـــي لأذري كلمـــا هـــاج ذكُـــركُمْ

دموعـــا أغصـــتّ لـــهجتي بتكلمـــي

وانقـــاد طوعـــاً للـــذي أنـــتِ أهلـــه

علـــى غلظـــة مـــنكم لنـــا وتجهـــمِ

ألامُ علـــى حبـــي كـــأني ســـننتهُ

وقـد سُـنّ هـذا الحـبُ مـن قبـل جـرهمِ

وهنا يكشف الشاعر من خلال هذا الحوار عن أزمة المحبين في كل زمان ومكان، فهم ينقاد ون للهوى ويرون التجهم والصد في وجه الحبيب ابتساما، وعمر في هذه الشكوى وهذا التوسل يجعل المتلقي يتعاطف معه ويتشوق إلى معرفة النتيجة، ولكنه حينما تأتي إجابة المحبوبة في حوارها معهيزول ذلك التعاطف لان هذه ألاجابه تبين ان الذنب كان للشاعر فهو البادي بقطع الوصال وإطاعة العذال. وطبيعة النظام في القصيدة تجبر الشاعر على ان يبدأ حوار الحبيبة بكلمة فقالت. بدلا من ان يبدأ ب (هند) على النظام المسرحي.

فقالـت: أطعـتَ الكاشـحينَ ومـن يُطـعْ

قالـــةَ واشٍ كـــاذبِ القـــولِ ينـــدمِ

وصرمـــتَ حبـلَ الـوّدِ مـن ودَّكَّ الـذى

حبـــاك بمحـــض الـــودّ قبـــل الـــتفهُّمِ

(1)الأدبوفنونه،محمدمندور،ص120.

وهكذا تبقى الفتاة متمسكة بآرائها لا تلين لتوسل عمر فخلقت تأزمافي هذا الحدث، أوصل الشاعر إلى خيبة أمل لم نلحظها في معظمقصائده، فنتج عن ذلك صراعخارجي يتمثل في توسل الشاعر وصد هند حبيبته وصراع داخلي يتمثل بحالة الخوف من رجوع الحبيبة إلى حبيبها ذلك الحبيب الذي يتصف بتعدد الأهواء لا يعرف الحب عنده قرار، وبين إجبار القلب على الصد والهجران.

وتتجلى صورة الصراع الداخلي بشكل أوضح في الحوار مع الذات وقد أوضحنا ذلك في الفصل السابق [1] وتنقل إلى عنصر أخر يفيد النزعة الدرامية للحوار وهوى وهوى المفاجأة.

ب.المفاجأة:

ان للمفاجأة تأثيرا واضحا في أسلوب الشاعر وفي ذهن المتلقي، فالمفاجأة وسيلة يستخدمها الشاعر لإثارة الانتباه في ذهن المتلقي وأحداث المفارقات التي تضفي على القصيدة لوناً جديداً يجد فيها المتلقي منعة ولذة " فعنصر المفاجأة من أهم الوسائل في أحداث التأثير الشعري بل ان الفن يعتمد منطقيا في تأثيره على المفارقات الحادة ويفيد إفادة من عنصر المفاجأة، "[2]، كما أنها وسيلة ناجحة في إثارة الانتباه وخلق التوتر والتشويق واستخدام هذا العنصر يدلل على مهارة الشاعر الفنية وذكائه في استقطاب عناصر التأثير التي لا تتأتى ألا لصاحب المقدرة والتفكير العميق " فالكلمة المفاجئة نتطلب عشرات من حالات إعادة التفكير في الأمور"[3]. ولا يقتصر يقتصر إدخال هذا العنصر في إحداث التوتر الدرامي فقط، بل يصل بالاحداث إلى النتيجة المرجوة منها وذلك لان الإدخال المفاجيء لعنصر جديد على وضع قائم مثل الكشف المفاجئ عن حقيقة مهمة كانت محجوبة ".[4]

وقد استفاد شعراء الغزل من هذا العنصر في خلو التوتر أو إحداث التعارض ونجحوا في توظيفه وسيلة ناجحة. لإضفاء التشويق على عملهم الشعري، وتسهيل للوصول بالحدث إلى النتيجة. وقد تلازمت عندهم المفاجأة مع الحوار فهي أما ان تسبق الحوار فتكون وسيلة لإجراء المحاورة او تدخل في المحاورة فتكون هدفا تنتمي إليه المحاورة وتهدف إلى الوصول إليه، ويمكن اننمثل للمفاجأة وسيلة لإجراء الحوار الدرامي بقول العرجي:

ثـــم نبهتهُـــا فهبّـــتْ كســـــولاً فاهـــةً مـــا تبـــينُ رجـــعُ الكـــلامِ

(1)ينظر: فصلأطرافالحوار،مبحثالحوارمعالذاتمنهذاالبحث.
(2)اليوت، الشاعرالناقد،ص57.
(3)صناعةالمسرحية،ص148.
(4)الدراماوالدرامي،ص48

ســـاعة، ثـــم أنهـــا بعـــدُ قالـــتْ ويلتـــا قـــد عجلـــت يـــابن الكـــرامِ

أعلـــى غيـــرِ موعـــدٍ جئـــت تســـرى تتخطـــــى علـــــى روءوس النيـــــام

عـــــذلتني، فقلـــــت لا تعذليـــــني ودعـــي اللـــوَم واقصـــدى فـــي المـــلامِ

قـــد تجشـــمتُ مـــا تُـــرينَ مـــن الهـــو لِ ومـــا جئـــت هاهنـــا لخصـــامَ [1]

فهنا نرى ان مفاجأة الشاعر للمرأة المحاورة قد جمل الحدث يعيش في جو متوتر، واتضح ذلك التوتر من سياق المحاورة التي أعقبت المفاجأة، ويتضح ذلك التوتر في قولها: ويلتا، أعلى غير موعد، تتخطى رؤوس النيام، ولكن جواب الشاعر لها خفف من حدة الحوار حينما أجابها بأنه لم يأت للخصام وإنما للود والوئام. وبذلك استطاع ان يأتي بالوجه المقابل للقول المعاكس لفكرة المرأة واستطاع في بيته الحواري الأخير ان يحدد موقفه فلتنفعل ما شاء لها من انفعال ولتقل ما شاء لها من قول فان موقفه ثابت لا يتغير ما دام قد نجح في الوصول، وهو غاية الشاعر وهدفه الذي كان يبغيه ويتحمل من اجله ألأهوال. إما عندما تكون المفاجأة هدفا يرمي إليه الشاعر في حواره وفي سير الأحداث فيمكننا ان نمثل له بهذا الحوار الذي يجريه ابن أبي ربيعة والذي تظهر فيه مهارته في أدارة الحوار على لسان شخوصه وقدرته على أحداث المفارقات باستخدام عنصر المفاجأة والترقب والحوار يبدأ بين الرباب وصديقاتها وهو يجمع في معانيه بين الجد والهزل.

قالـــــت لتُربِهـــــا: بعمركمـــــا هـــلَ تطمعـــانِ بـــان نـــرى عُمَـــرا

انـــي كـــأن الـــنفسَ موجســـةٌ ولـــذاكَ اطمـــعَ انـــه حَضَـــرا

فأجابتاهـــا فـــي مهـــا زلـــةٍ وأســـرتا مـــن قولهـــا سَـــخرا

انـــا لعمـــركِ مـــا نخـــافَ ومـــاً نرجوزيـــارةَ زائـــر ظُهَـــرا

لـــو كـــان يأتينـــا مجـــاهرةً فـــيمنْ تـــرينَ اذاً لقـــدْ شَـــهرا

ان الحوار يكشف بوضوح اللهفة والتوجس الذي تعيشهِ الرباب ومدى التشوق لروية الشاعر حتى أنها تطمع في رؤيته في أي وقت وأي مكان، ولكن موقف النسوة كان معاكسا لموقفها، لأن الوقت ظهر وان مجيئه في مثل هذا الوقت يجلب

(1)ديوانالعرجي،121.

الفضيحة ويثير المتاعب. ولا يكتفي الشاعر بهذا الحوار بل يضيف إليه هذه الممازحة على لسان إحدى الفتيات من صديقات الرباب ليزيد من تعقد الحدث وإثارة القلق الشديد في نفس حبيبته الرباب.

قالت لها الصغرى وقد حلفتْ بـــاللهِ لا يأتيكمـــا شَهَـــرا

فيفزعها هذا ألادعاء وتحس بثورة داخلية ويسيطر عليها الجزع من ان عمر لا يأتيها ثانية، والشاعر بمهارته " وقدرته على نقل عبارات النساء توضح أنه يكاد ينقل من واقع الموقف حقيقة دون ان يمس حاجة إلى تكلف الصقل "[1]كما استطاع ان يقترب من الجو الدرامي حينما مزج الحوار بحركة ملائمة للحالة النفسية، وهذا ما يظهر في إجابة الرباب لصديقتها الساخرة.

فتنقســـت صـــعَدا لحلفتهْـــا وهـــوِت فشـــقّتْ جيبهَـــا فطَـــرا

وجـــرتُ مآقيهـــا بأدمعهِـــا جزعـــاَ وقالـــت: حّـــبَ مـــن ذكِـــرا

يـــا ربِ أنـــي قـــد شـــغفتٌ بـــه أعقـــبَ فـــؤادي مـــنهمُ صَـــبرا[2]

ولكن الحدث في هذه المحاورات التي أجريت بين الرباب وصديقاتها لم يصل بعد إلى المفارقة وتوجيه الأذهان لأنه بقي ضمن مشهد واحد يتمثل في مجلس النسوة وحديثهن عن الشاعر، لذا فان الشاعر يلجأ إلى المفاجئة لكي يصل بالحدث إلى النتيجة ويغير مجرى الصراع لصالح حبيبته المتشوقة من خلال مفاجأته لهن حيث جاء في الوقت الذي لا تتوقع فيه حبيبته المجيء واستطاع بذلك ان يقلب التوقعات والأمور:

بينمـــا تحـــاورُهنٌ قمـــت إلـــى أقفـــائهنَ لأســـمعَ الحَـــوارا

فـــأراب أحـــداهّن فالتفتـــت وطـــيءٌ فلمـــا أثبتـــت نظـــرا

قالـــت لهـــنّ أخـــو مجاهـــرةٍ قـــد جـــاء يمشـــي ومـــا اســـتقرا

هكذا ينهي عمر الأحداث بهذه المفاجأة وما أنطوت عليه من الحوار كشف عن طباع عمر في ترصد النسوة ومفاجأتهن، كما أوضح دور عنصر المفاجأة في أحداث الإثارة والتشويق والوصول إلى النتيجة. وننتقل إلى عنصر أخر يضفي النزعة الدرامية على الحوار ألاّ وهو رسم المشهد.

---

(1)نزار قبانيعمر بنأبيربيعة،ص153.

(2)ديوانعمر،ص156

جـ. المشهد:

يقول توفيق الحكيم " حينما يعبّر الكاتب عن الحادثة على لسان شخصياته وحوارهم فأنهم لا يقصها علينا حكاية وقعت في الماضي، ولكنه يقيمها أمام أعيننا في الحاضر حية نابضة تتحرك "[1]، وبذلك فان الشاعر أو الكاتب حين يصور لنا الحركة ويسمعنا هذا الكلام بين المتحاورين، فانة يرسم مشهدا تمثيلا نستطيع ان نتخيله من خلال طبيعة الحدث وطبيعة الكلام. وإذا كان " القاص يرسم المشهد بطريقتين طريقة الوصف والتحليل أو طريقة الحوار لكي يرسم مشهدا تمثيلا في قصته، فان المسرحي يجعل من الحوار والحركة والديكورات مزيجا يقوم عليه رسم المشهد.[2] وأما الشاعر فانه يلجأ إلى الحوار الدرامي بوصفه يعتمد الجملة القصيرة ذات المضامين الغزيرة التي تتلاءم مع طبيعة الجملة الشعرية الموحية، كما يعتمد على الحركة والصراع الذي يحدث التشويق وتحفيز المشاعر في ذهن المتلقي أذا ما أراد ان يرسم مشهدا دراميا يُرصّع به قصيدته كما يضفي الضلال على الشخوص ويوحي " بالحركة الداخلية لنفوس الأبطال ويكمل الصورة ويعطيها عمقها ويرسم ضلالها وألوانها "[3]. وكثيرا ما جعل شعراء الغزل من أماكن اللهو و مجالس النساء أماكن أللقاء وما يدور فيها من حديث، مشاهدَ اعتمدت على الحوار ذي الطبيعة الدرامية الذي ينسجم مع طبيعة الموقف والمشهد وكأنهم يقومون بتمثيل مسرحيات تكشف عن أقاصيص الحب. وبما ان المسرحية درامية بطبيعتها كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل [4]، فان الشاعر يقترب من البناء الدرامي أذا استطاع ان يرسم عن طريق الحوار مشهدا دراميا يقوم على الحركة والحوار والتناقض الذي يكشفه الحوار ولا يلزم بان يكون المشهد ساخرا كوميديا أو مشهدا تصادميا. والشاعر قد يقسم قصيدته إلى مشاهد تمثيلية تتضح فيها الطبيعة الدرامية للحوار، ولكن خضوع الشاعر للنزعة الغنائية يجعل الجمل الغنائية المليئة بالفيض العاطفي تتخلل جمل الحوار، كما ان الشاعر يعتمد على الصيغة النقلية للحوار حينما يريد ان يعرض مشهده التصويري للمتلقي فيلجأ إلى استخدام صيغة الماضي في نقل المشهد التي تجعل الابيات الحوارية اقرب إلى الرواية، لكن الشاعر حينما يلجأ إلى الحركةالمصاحبة للحوار فانه بذلك يخلق الجو الدرامي والحضور الدائم والحي للأحداث ضمن المشهد وينجح في جعل شخوصه وكأنهم أمامنا يتحركون.

---

(1)فنالأدب،ص149.
(2)الحوارفيالقصةوالمسرحيةوالإذاعةوالتلفزيون،ص29.
(3)القصةالعربيةفيالأدبالعربي،د. عمر الطالب،مجلدآدابالرافدين،اب1971،ص110.
(4)ينظر: الشعر العربيالمعاصر،ص256.

ويمكننا ان نتخذ من هذا الحوار الذي يبني علية الشاعر جميل بثينة إحدى قصائده إنموذجا للمشاهد التصادمية القائمة على الحوار الدرامي.

المشهد الأول: ويضم جميل وبثينة.

وقلت لها اعتللتُ بغير ذئبٍ

وشر الناس ذو العللِ البخيلُ

قفا نبني إلى حَكَمٍ من أهلي

واهلك لا يحيف ولا يميلُ

فقالت أبتغي حَكَماً من أهلي

ولا يدرى بنا الواشي المحولُ

ثم ينقل الشاعر إلى المشهد الثاني وهو مشهد المحكمة الذي أتفقا على الذهاب أليها، وهذا الانتقال يصوغه الشاعر شعرا.

فولينا الحكومة ذا سجوف أخا دينالله طرف كليلُ

ويبدأ هذا المشهد الذي يضم جميل و بثينة والحاكم الذي يحكم بينهما بهذا الحوار بينهم وبين الحاكم.

فقلنا: ما قضيت به رضينا

وأنت بما قضيت به كفيلُ

قضاوكَ نافذ فاحكُم علينا

بما تهوى ورأيك لا يقيلُ

ويطلب الحكم من جميل ان يبدأ بالكلام فيقول:

فقلت له: قتلت بغير جرم

وغبّ الظلمِ مرتعهُ وبيلُ

فسل هذي: متى تقضي ديوني

وهـــل يقضـــيك ذو العلـــل المطـــولُ

وتدخل بثينة لتدافع عن نفسها، فتقول مخاطبة القاضي:

فقالـــــت: ان ذا كـــــذب وبطـــــل

وشـــر مـــن خصـــومته طويـــلُ

أ أ قتلـــه، ومـــالي مـــن ســـلاحٍ

ومـــا بـــي لـــو أقاتلـــه حويـــلُ

ولـــم آخذلـــهُ مـــالاً فيلقـــي

لـــه ديـــن علـــيّ كمـــا يقـــولُ

وعنـــد أميرنـــا حكـــم وعـــدل

ورأيٌ بعـــد ذلكـــم أصـــيلُ

ولكن الحاكم يطلب الشهود لكي يحكم وان لم يكن هناك شاهد فانة يحكم باليمين، وكأنه يريد أن يقول ان البينه على من ادعى واليمين علىمن انكر.

فقـــال أميرنـــا: هـــاتوا شـــهودا

فقلـــت شـــهيدنا الملـــك الجليـــلُ

فقـــال: يمينَهـــا، وبـــذاك أقضـــي

وكّـــل قضـــائه حســـنٌ جميـــلُ

وحينما حكم الحاكم بيمين بثينة اضطر الشاعر إلى ان يلتفت إلى بثينة بحوار شفاف يتضمن معاني الرجاء والتوسل:

فقلـــت لهـــا غلـــب التعـــزى أمـــا يقضـــى لنـــا يـــابثن ســـول

فقالـــت ثـــم زجـــت حاجبيهـــا أطلـت ولسـت فـي شـيء تطُيـلُ

قـــلا يجـــدنّكَ الأعـــداءُ عنـــدي فتثكلنـــــي وإيـــاك الثكـــــولُ [1]

ان مثل هذا الحوار الدرامي ينجح في رسم المشهد التمثيلي القائم على التصارع والتضاد، ولو حذفنا قلت، قال، قالت، ووضعنا مكانها جميل، الحاكم، بثينة، لأصبحت هذه المشاهد مسرحية حوارية قصيرة لما فيها من أحداث ونتيجة وتعارض بحيث تجعل القارئ يعيش في جو محكمة وما تتطلبه من السماع لأقوال المشتكين وطلب للشهود ويمين لإصدار الحكم. وبعد هذا فان الشاعر يبغي من كل هذا، اللقاء المستمر مع الحبيبة والحبيبة خائفة من هذا إلقاء ليجعل من هذه المشاهد وسيلة لخدمة قضية مهمة في حبهم وهي قيام هذا الحب على الشكوى والحرمان، فكانت هذه المشاهد القائمة على الحوار الدرامي وسيلة ناجحة لتأكيد هذه الصفة في عشقهم. أماالمشهد الآخر الذي يطبع الحوار بالطابع الدرامي فهو المشهد الساخر لما له من قدرة على التلاعب بالأفكار وأحداث التشويق وقلب التوقعات، ويمكن ان نتناول قصيدة عمر بن أبي ربيعة:

ألـــم تســـأل الأطـــلال والمتربعـــا بـــبطن حليـــات دوارس بلقعـــا [2]

كنموذج استطاع الشاعر فيها وسم المشاهد الساخرة ويروي لنا صاحب الأغاني رواية مفادها ان مجموعة من الفتيات يتفقن مع شخص صديق للشاعر أسمة خالد على ان يأتيهن عمر في أسوأ صورة لعلهن يسخرن منه ويضحكن عليه، ويأتي خالد إلى عمر ويطلب منه ان يتنكر لكي لا تعرفه تلك النسوة ويلبس لبسه أعرابي ويركب قعودا، ويأتي أليهن، ويبدأ الشاعر مشاهدة برسم مشهد يضم الشاعر وخالد الذي جاء ليقنعه بالذهاب إلى المجلس متنكرا [3]. حيث يجري بينهما هذا الحوار:

فقـــال: تعـــال انظـــر: وكيـــف بـــي

أخـــاف مقامـــا ان يشـــيعَ فيشـــنعا

فقـــال: اكتفـــل ثـــم التـــثم فائـــت باغيـــا

فســـلم، ولا تكثـــر بـــأن تتورعـــا

فـــأني ســـأخفي العـــين عنـــك فـــلا تـــرى

(1)ديوانجميلبثينة،ص165-167.
(2)ديوانعمربنأبيربيعة،ص177-179.
(3)ينظر:كتابالأغاني،ج1،ص175-176.

مخافــة ان يفشــوا الحــديث فيســمعا

ثم يمضي عمر برفقة خالد إلى مجلس النسوة وينزل عندهن، فيقلن لـه " يـا عرابي ما أملحك وأضرفك فسررن به وجذلن بقربه ثم أنهن تغامزن وجعل بعضـهن يقـول لـبعض كأنـا نعـرف هـذا الأعرابـي ! مـا أشـبهه بعمـر بـن أبـي ربيعـة، فقالـت احدهن: هو والله عمر فمدت هند يدها وانتزعت عمامته فألقتها هند هيه يا عمر أتراك خدعتنا من ذي اليوم؟ بل نحن والله خدعناك واحتلنـا عليك بخالد فأرسلناه لتأتينـا فـي أسـوأ هيئـة كمـا تـرى [1]، واسـتطاع الشـاعر ان يرسـم مشـهدا دراميـا سـاخرا لهـذا المجلس يعتمد على الحيلة والخدعة، فيقول:

فلمــا تواقفنــا وســلّمت أشرفــت وجوهزهاهــا الحســن ان تتقنعــا

تبــاهلن بالعرفــان لــما عرفننــي وقلّــن: امـرؤ بـاغ أكـلَّ وأوضعـا

وحـوار عمـر هنـا حـوار نقلـي لأنـه يريـد نقلـه إلـى المتلقـي لتتضـح مـن خلالـه صورة المشهد، ويكشف عن السرور والغرور الذي أصاب الشـاعر، وهـو يتصـور بان حيلته قد نجحت، ولكنه لم يلبث قيلا وإذا بالمفاجأة تقلب حياتـه وإذا بالخـادع هـو المخدوع فتكون النتيجة معاكسة لما كان يتصور.

فلمــا تنازعنــا الأحاديــث قلــن لــــي

أخفــت علينــا ان تغــرّ وتخــدعا

فبالأمـــس أرســـلنا بذلـــك خالـــدا

أليـــك وبينّـــا لـــه الشـــأن أجمعـــا

فمــا جئتنــا ألاّ علــى وفــق موعــد

علــى ملأمنــا خرجنــا لــه معــا

وهكذا تنجح حيلة النسوة اللاتي استطعن ان يوقعن الشاعر في الشراك بعد ان كـان يتوقـع بأنـة سـيوقعهن فـي خدعتـه. ان مثـل هـذا المشـهد السـاخر قـد خلـق الجـو الدرامي للحوار من خلال أحتوائـه علـى عنصـر المفاجـأة وقلـب التوقعـات والتخطـيط

(1)ينظر: الأغاني،ج1،ص176.

المرسوم من قبل الطرفين الذي أنتهي بانتصار أحد الأطراف في هذا التخطيط الساخر، بحيث تجعل المتلقي مهتما بمعرفة النتيجة ومسايرا لنمو الحدث. ان هذا اللون من الحوار الذي ينجم عن عدة عناصر منها التعارض والتصادم. والمفاجأة والترقب أو القدرة على أحداث التوتر وقلب التوقعات أو رسم المشاهد الحية يكون بلا شك ذا طبيعة درامية ويشكل نواة للدراما في الشعر. ويجعل الموضوع مبنيا على المقدمة والعرض والوصول إلى النتيجة كما يساعد على ربط الحوادث ضمن الموضوع فيكون أشد تماسكا، كما أنه ينقل الصورة الواقعية والحية للحياة في العصر الذي يعيش فيه الشاعر بدقة وبدون تحريف.

المبحث الثاني

1. الطبيعة القصصية في القصيدة الشعرية:

لقد كان مفهوم القصة في السابق يقتصر على أنها " حكاية، والحكاية خصوصا ان يروى الإنسان لآخرين، ما رأى أو سمع أو تصور "[1] وقد تحوى الحكاية في مضامينها الخرافات والأساطير والمبالغة وغالبا ما تنتهي نهاية طبيعية للأحداث بحيث تنسجم هذه النهاية مع نفوس السامعين، وإذا انتقلنا إلى العصر الحديث، نرى ان التعاريف قد تشعبت حول مفهوم القصة، وذلك لان القصة قد قطعت شوطا كبيرا وتنوعت واحتل الجانب الفني مكانا واسعا فيها فتعددت أنواعها وأجناسها.فمن التعاريف ما يقتصر على الحادثة وعلاقتها بالحياة فيعرف القصة على أنها " حادثة تروى ومن شروط الحادثة حتى طاقة فنية ان تنتزع من صميم الحياة وقضايا الإنسان يعني ان تكون وقائعها حصلت بالفعل أو ممكنة الحصول "[2] ويضيف آخرون البعد ألزماني والمكاني والعناصر الأساسية لبناء القصة من شخوص وعقدة وإحداث، فالقصة عندهم" حدث أو مجموعة أحداث متعاقبة يحيطها ويوجهها ظرف زماني ومكاني خاص بحيث تنسجم معها وتعيش أحداثها منذ بدايتها إلى ان تدخل مرحلة العقدة والصراع ثم النهاية"[3]ان هذه التعاريف قد افلت جانب الأسلوب في القصة وهو جانب جدير بالذكر وبالتالي أغفلت عنصر الحوار وأهميته في حين لم يغفل آخرون في ان يضعوا للحوار مكانا في تعريف القصة حيث يرى محمد احمد الغرب في تعريفه للقصة على أنها " حكاية تعتمد السرد والوصف وصراع الشخصيات بما ينطوي عليه ذلك من تخلل عنصر الحوار لهذا الجدل الدائر بين الأشخاص والأحداث "[4]وهنا ادخل الحوار كعنصر حيوي في الكشف عن الشخصيات وفي السير بالأحداث نحو الأمام، ولكي تكون القصة منتزعة من صميم الحياة فلابد من الاعتماد على الحوار في معرفة لغة العصر وأسلوب تعاملهم فيه، وذلك لان " التصميم والأشخاص والحوار والزمان والمكان تصوير للأخلاق والعادات والتقاليد الاجتماعية في مجتمع بأسلوب قصصي "[5].

---

(1)مقدمةفيالنقدالأدبي،عليجوادالطاهر،ص218

(2)الفنوالأدب،ميشالعاصي،ص158.

(3)القصةوالحكايةفيعصرصدرالإسلاموالعصرالأموي،بشربالخطيب،رسالةدكتوراهمخطوطه،ص44.

(4)عناللغةوالأدبوالنقد،ص177.

(5)القصةالعربيةفيالعصرالجاهلي،د. عليعبدالحليمحمد،ص15.

1. القصة في القصيدة الشعرية:

ان المقصود بالقصة أو النزعة القصصية في الشعر " هو استخدام الشاعر الغنائي لبعض أدوات التعبير التي يستعيرها من فن آخر هو فن القصة " [1] والقصيدة حينما تروي حادثة وقعت أو ممكنة الحدوث، بحيث يكون " الغرض الظاهر منها حكاية هذه القصة تسمى شعرا قصصيا "[2].

وعلاقة القصة بالشعر قديمة فلقد " ظهر القصص أول ما ظهر شعرا لان الشعر اسبق للوجود من النثر فسجله المصريون القدماء في معابدهم وطقوسهم الدينية ثم اليونانيون في ملاحمهم الشعرية كالإلياذة والأوديسا " [3] والقصيدة في الشعر العربي وان كان الطابع الغنائي هو المهيمن على المساحة الواسعة من ساحة الشعر فان الطابع القصصي كان واضحا في قصائدهم أيضا، وقد استفاد منه الشعراء في إضفاء " طابع الموضوعية على ما هو في الواقع ذاتي لكي تبدو الصور أجزاء عضوية في وحدة أغزر حياة واشد تماسكا " [4] وذلك لان هذا الأسلوب يعتمد على قضية لابد وان تكون الأحداث فيها متماسكة ومنسجمة مع مجرى إحداث القصة، هذا فضلا عن ان هذا الأسلوب " تظهر فيه الأفكار والأحاسيس صورا تحليلية للموقف، ينموا الموقف بنمائها، وتظهر وحدتها في ظلاله"([5]).

ويسمح هذا الأسلوب للشاعر بان يعبر عن التجارب المختلفة والأفكار الموضوعية الدالة فتكون القصيدة بذلك أكثر ثراء وأهمية، وأقدر على حمل الآراء واستيعاب المواقف.

2. الحوار في القصة:

الحوار في القصة عنصر ثانوي لا ترقى أهميته إلى أهميته في الدراما، حيث أنه عنصر أساسي ومهم يقوم عليه التعبير الدرامي كما ذكرنا. أما في القصة فيمكن الاستغناء عنه في بعض الأحيان لأن كاتب القصة " مستعد للشرح والقاء المزيد من الضوء على شخصياته عن طريق السرد القصصي "[6]، لكن حذفه نهائيا من القصة القصة قد" يلحق ضررا بالبناء العام للقصة لأنه قد يؤدي غرضا لا يؤديه السرد"[7]

---

(1) الشعر العربي المعاصر، ص300.
(2) النقد الأدبي، احمد أمين، ج1، ص97.
(3) فيموكبا لخالدين، عبد السميع المصري، ص12.
(4) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص455.
(5) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص454.
(6) فن الكاتب المسرحي، ص65.
(7) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، ص118

والشاعر حينما يستخدم القصة في الشعر فانة يعتمد اللمحات الفنية والعناية بالعرض الجمالي دون اللجوء إلى الاسهاب والتطويل في الشرح، كما نلاحظ في القصة النثرية التي غالبا ما يسيطر عليها الوصف والتحليل، ولذلك فلابد من اللجوء الى الحوار في الشعر لما "يثيره من انفعالات وما يحدثه من التشوف والتشويق "[1] ولما ولما يضفيه من حيوية وواقعية وتعبير جذاب، وهو بذلك " يشكل ركنا أساسيا من أركان التعبير الشعري، وربما تكون مقاطع كاملة يكون الحوار وسيلة التعبير الوحيدة "[2] وبخاصة حينما يريد الشاعر ان يعبر عن أحاسيس وسمات الشخصيات التي تشاركه الحوار لأنه سيجد في أسلوب الحوار فرصة يتخذ منها مادة يفعل فيهاما يشاء لإثراء عمله الفني واكتماله، والحوار حينما يدخل كعنصر تعبيري في القصة فلا يعني أنه سيكون قصصياً بالضرورة، فقد يعتمد القاص على الحوار الدرامي حينما يريد أن يرصع قصته بمشاهد تمثيلية، وحينما يريد توضيح جانب من الصراع وحينما يقطع الحوار عن الطابع السردي التحليلي، كما ان القصة التمثيلية غالباً ما تقوم على الحوار الدرامي.

ويلج الحوار الدرامي في القصة " حين تستخدم على أنها وسيلة تعبيرية درامية لا على أنها قصة لها طرافتها وأهميتها في ذاتها [3]. ولكن قد يدخل القصة حوار يتميز بطابعين آخرين هما الحوار السردي والحوار الذاتي القائم على التذكير والتداعي للحوادث.

الحوار السردي

يقوم هذا اللون من الحوار على دمج الحوار في أطار سرد الحادثة وبذلك فأنه يأتي عرضاً ضمن عملية السرد القصصي والشاعر فيه لا يبغي أحداث التوتر أو التأزم أو تحريك العواطف وإنما يكون في هذا الحوار ناقلاً لحديث سمعه ويريد ذكره ضمن الحادثة التي يرويها وغالبا ما يكون الحوار طويلاً في جمله والطرف المسيطر على أدارته هو الشاعر بحيث يكون دور الطرف الثاني في أجراء الحوار ثانوياً وما عليه ألاّ الاستماع لما يرويه له أو أن يدخل تدخلاً سطحياً، وبذلك يكون" الطرف الثاني مغبون، ولا مجال لتساوي الحظوظ في هذا الميدان. فما على المحاور الاّ الاستماع والوعي [4]. والحوار حينما يأتي بهذا الطابع فأنه يقترب من الحديث العادي العادي اكثر من اقترابه من سمات الحوار الفني الذي يستطيع ان يبعث الحيوية في الاحداث.

---

(1)فنالكاتبالمسرحي،ص65.

(2)دير الملاك،ص59.

(3)الشعر العربيالمعاصر،ص300.

(4)قضاياالأدبالعربي / موضوعتطورلغةالحوارفيالقصةالتونسية،عمربنسالم،ص103.

فلو تناولنا هذا الحوار الذي يجريه العرجي مع رسول جاء من عند الحبيبة وهو ينقل اليه لومها على إخلافه للوعد فأننا سنرى ان هذا الحوار يقصّه الشاعر قصاً ويرويه دون ان نلحظ حالة احداث التصادم وأنما كان حديثاً نقلياً ينقل فيه الشاعر ما قاله للرسول ردّا على قولها الذي ارسلته إليه.

لقد ارسلت في السرّ ليلى تلومني

وتزغمني ذا ملةٍ طَرِفاً جُلْدا

تقول لقد أخلفتنا ما وعدتنا

ووالله ما أخلفتهُا طائعاً وعدا

فقلت مُروّعا للرسول الذي أتى

تراه لك الويلاًت من نفسهِا جِدّا

أذا جئْتَها فاقرى السلام وقل لها

دعي الجورَ ليلى وانهجي منهجا قصدا

تعدّين ذنباً أنتِ قبلي جنيتهِ

علّيَ ولا أحصي ذنوبكمُ عدّا

غدا يكثر الباكونَ منا ومنكم

وتزداد داري من دياركم بعدْا [1]

ومثل ما ذكرنا آنفاً فأن دور الرسول المحاور كان دوراً ثانوياً، وقد اتخذ موقف المستمع لما يقوله الشاعر دون أي تدخل سوى أنه حمل إليه ما قالته ليلى أما معظم جمل الحوار فقد وردت على لسان الشاعر والتي سردها تباعاً دون انقطاع وأراد من الرسول نقل هذا الكلام السردي إلى الحبيبة.

وقد يرد هذا اللون من الحوار ضمن اطار السرد العام لقصة يرويها الشاعر فيسرد مع سير حوادث القصة الحوار الذي وقع ضمن تلك الأحداث، فعمر ابن أبي

(1)ديوانالعرجي،ص107.

ربيعة في أحدى قصصه الغرامية يسوق في قصيدته قصة جرت له في احد مواسم الحج معتمداً على الحوار السردي الذي يأتي ضمن تسلسل أحداث القصة ويبدأ الشاعر قصيدته بالأشارة ثم الحوار يقول: [1]

أشـــارت ألينـــا بالبنـــان تحيـــة

فـــردّ عليهـــا مثـــل ذاك بنـــان

فقالـت وأهـل الخيـف قـد حـان مـنهم

خفـوقٌ، ومـا يبـدى المقـال لسـان

تعـــال فزرنـــا زورة قبـــل بيننـــا

فقـد غـاب عنـا مـن نخـاف جبـان

فقلـــت لهـــا: خيـــر اللقـــاء ببلـــدة

مـن الأرض لا يخشـى بهـا الحـدثان

نكـذّبُ مـن قـد ظّـن أنـا سـنلتقي

ونأمـن مـن فـي صـدره شـنآن [2]

والشاعر حينما يورد هذا الحوار الطريف فأنه " لا يزجه في غمرة الصراع العنيف وذلك لأن طرفي الحوار متفقان على اللقاء. كما جعل الشاعر تلك الفتاة هي المبتدئة بالحوار ولهذه البداية مدلول عند الشاعر يدلل على أنه معشوق تسعى وراءه النساء عسى ان تنال منه موعداً وهو حينما يصور المرأة التي تسعى للقاء به يجعلها هي التي تبدأ بالحوار، كما يبدأ هو بأجراء المحاورة حينما يكون ساعياً وراء المرأة، كما كشف لنا هذا الحوار على أن الشاعر وعلى الرغم مما عرف عنه من جرأة في الجرى وراء النساء ألا أنه أحياناً يخشى العواقب والرقيب، ويطلب اللقاء في مكان آمن، وبعد هذا الحوار الخاطف يعني في تصوير أحداث القصة.

---

(1) يلاحظ القارئ أنا لاستشهاد منشعر عمر كثير فيهذا الفصل، وذلك لأنهذا الشاعر قدتجسدتفيشعر هكافةألوانالحـ الحوار، واستطاعأدارتهبتميز ملحوظ.

(2) ديوانعمر، ص260 – 264.

فلمـــا هبطنـــا مـــن غفـــارٍ وغيبـــتْ

ذرى الأرض عنـــا طحيـــة ودخـــانُ

أثـــارت لنـــا نـــاراً أتـــى دون ضوئهـــا

مـــع الليـــل بيـــدٌ عرضـــت ومتـــانُ

ويمزج الشاعر مع هذا الحدث حواراً سريعا مع أصحابه فيقول:

فقلـت: الحقـوا بـالحي قبـلَ منـامهِمِ سـيبدو لنـا ممـاً نريـد بيـانُ

وهكذا فأنه بعد أن اتفق مع الحبيبة على مكان اللقاء وصف طبيعة الجو الذي سلكه للوصول حيث تعلو الأرض السحب والدخان، وحين يصل المكان يطلب إلى أصحابه الالتحاق بالحي لأن الحبيبة ستأتي. ولكنه قبل أن يصل إلى اللقاء وفق الموعد يسرد حواراً ويجريه بين حبيبته وصويحباتها.

وقالـــت لا تـــراب لهـــا كـــل قولهـــا

لـــديهّن فيمـــا قـــد يـــرين حنـــانُ

هلـــــمّ إلـــــى ميعـــــاده فأنتظرنـــــهَ

فقـــــد حـــــان أن يجـــــيء أوان

فجـــاءت تهـــادى كالمهـــاة وحولهـــا

مناصـــف امثـــال الظبـــاءِ حســـانُ

فلمـــا التقيـــا بـــاح كـــلّ بســـره

مـع العلـم أن لـيس الحـديث يخـان

ونلمح أن الحوار قد دفع بالأحداث نحو عقدة القصة وهي اللقاء وتمثل ذلك في الحوار الذي دار بين الفتاة العاشقة وأترابها (هلم يجيء، أوان) قد عجلّت في نمو الحدث والشاعر بعد قوله:

فلمـــا التقينـــا بـــاحَ كـــلّ بســـرهّ مـع العـلم أنْ لـيسَ الحـديثُ يخـانُ

لم يذكر تفاصيل الحديث الذي جرى في الحوار لأنه يريد أن يكون ذلك الحوار وذلك الحديث سرّا واكتفى بالحوار الخاطف، الذي جعله ملائماً للحدث الذي يتطلب الكتمان، فهو في اللقاء الأول ذكر ما دار في المحاورة بينه وبين الفتاة التي جاءت تطلبه كما ذكر الحوار، وعزف عن ذكر شيء منه في اللقاء الأخير بعد أن تعهد بأن لا يبوح به، وهنا تتجلى مقدرة الشاعر الفنية في صياغة الحوار ولم ينس البعد الزماني والمكاني من أن يأخذ مكانه في هذه القصة فيقول:

فبـــت مبتـــأً، لـــيس مثـــل مكاننـــا

لمــن لــذّ أو خــاف العيــون مكـــان

فلمـــا تقضّـــى الليـــل ألا أقلّـــه

هبنـــا ونـــادى بالرحيـــل سنـــان

رجعنـــا ولـــم ينشـــر علينـــا حـــديثنا

عـــدوّ، ولـــم تنطـــق بـــه شـــفتان

وهكذا يعتمد على الحوار السردى الممزوج بالحدث القصصي لخلق العمل الفني الذي غالباً ما يعتمد فيه الشاعر على الخيال لأن المرأة العربية وما عرف عنها من قيم سامية والتزام بالأخلاق والشرف لا يمكن أن تصل إلى الدرجة التي تسعى فيها وراء الشاعر وتمكث معه الليل بعيده عن أهلها، وأنما خياله قد هداه إلى صياغة مثل هذه القصص المبنية على الحوادث الخيالية حيناً والحقيقة حيناً آخر لخلق العمل الفني، وذلك فقد صدق من قال عنه " أنه تخيل فأصاب التخيل، وقد اعتمد على الخيال كثيراً ونزع فنزع القصاصين كثيراً وأضاف من عنده ما لم يرد على لسان صاحبةٍ له ولا صاحب ممن أسند اليه الكلام والحوار. [1] وقد يورد الشاعر حواراً سردياً لخدمة النزعة الغنائية يقوم به طرف واحد، حيث لم نلحظ التناوب في الحوار، وإنما نلمح التطويل والاسهاب الزائد فجميل بثينة يجرى حواراً يكون فيه صوت بثينة هو المهمين على الحوار، ويمكن تلخيصه بجملة واحدة، وهي، أن يبتعد عنها الشاعر مخافة أعين الأعداء، ولكن أسلوب السرد قد جعل الحوار يطول دون أن يخدم القصة، كما لاحظنا عند عمر فيقول:

وبثينـــة قالـــتْ وكـــلُ حـــديثِها ألينـــا قالـــت بســـوءٍ مملّـــحُ

(1)شاعر الغزل عمر أبي ربيعة، عباس محمود العقاد، ص40.

تقـول: بنـي عمـي عليـك أظنّـة وأنـت العـدو المسـرفُ الـمتنطّحُ

وقالـت: عيـونُ لا تـزالُ مطلـةُ علينـا وحـولي مـنِ عـدوكِ كشّـحُ

اذا جئتنـا فـأنظـرْ بعـينٍ جليلـةٍ الينا، ولا يغررك من يتنصحُ [1]

ويستمر بسرد الحوار على هذه الشاكلة إلى أن يقطعه منتقلاً إلى الغنائية دون أن يجيب على الحوار الذي سمعه من بثينة ليقول:

سـلو الواجـدين المخبـرين عـن الهـوى

وذو البـث أحيانـاً يـبوحُ فيصـرحُ

أتقـرحُ أكبـادُ المحبـين كالـذي

ارى كبـدى مـن حـبِ بثنـة يقـرحُ

أن مثـل هـذا الحـوار السـردي لا يمكـن أن يخـدم الفـن القصصـي وانمـا يخـدم النزعـة الغنائيـة بالدرجـة الأولـى، ويوضـح شـعارا مـن شـعارات الحـب المثـالي وهـو الخوف من أعين الرقباء. وقد يستفيد الشاعر من الحوار السردي في تصوير حالة ذاتية مثل الضياع والحيرة، فالشاعر المجنون يصور ضياعه من خلال حوار سردي يسرد فيه حادثة وقعت له مع أحد الوشاة فيقول:

واخجلتـي مـن وقـوفي وسْـطَ داركِـم

وقـولِ واشـيكم مـن أنـتَ يـا رجـلُ

فقلـت حيـرانُ قـد ظّـل الطريـق بـه

فارشـدني فلـي فـي حـيّكم شـغلُ

فقـالٍ لـي مُـرْ راجعـاً لـيس الطريـقُ كـذا

كيف احتيالي وقد ضاقت بـي الحيلُ [2]

(1)ديوانجميلبثينة،ص46.

(2)ديوانمجنونليلى،ص220.

وهكذا فأن الشاعر من خلال سرد هذه الحادثة عن طريق الحوار قد أكد نزعة ذاتية تتمثل بالبحث المستمر عن الحبيبة دون أن ينسى دور الوشاة في قصة حبه، فضلاً عما ذكرناه حول تصوير حالة الضياع التي يعيشها، وبالتالي فمثل هذا الحوار يخدم النزعة الغنائية اكثر من خدمته للنزعة القصصية والتي تتطلب مهارة في صياغة القصة قبل صياغة الحوار، ولكن طبيعة الحوار السردي كانت طبيعية قصصية كونها قد عبّرت عن حدث ضمن القصيدة الشعرية وان تنوعت اتجاهات هذا الحدث، فأنه قد بقي محتفظاً بالامتداد والطابع القصصي.

ب – الحوار الذاتي القائم على التذكر والتداعي:

وهو ذلك الكلام أو الحديث الذي يجريه الشاعر مع ذاته، والقائم على" الخليط من التداعي والتذكر الذي يبين فيه عما يدور في خلد ابطاله" [1] وما يدور في خلده من أحاسيس وأفكار. ويكون هذا الحوار درامياً أذا ولّد صراعاً بين الشاعر وذاته أو قصصياً يقوم على استرجاع الماضي نتيجة للتذكر والتداعي الذي يحدث في لحظات البعد أو لحظات الوقوف على الأطلال، شريطة أن يكون الحوار داخلياً يجريه الشاعر مع ذاته في لحظة الوقوف. ويدخل هذا النوع من الحوار ضمن الاطار القصصي لأن الشاعر يسترجع عبر تداعي الصور الماضية حوادث شاهدها وقام بها أو سمع ما دار فيها من حديث. ويمكن أن يمثل لذلك بحوار يجريه جميل بثينة مع ذاته بعد أن يذكره القلب بأقوال بثينة فيعيده جميل كما دار في ذلك اللقاء السابق وكيف طلبت بثينة أن يكون اللقاء في مكان لاتراه العيون. والشاعر في لحظة البعاد لا سبيل عنده سوى أن يتذكر ويعيد أقوال الحبيبة ليؤجج في نفسه الأشواق من جديد. يقول جميل

تــذكر منهــا القلــب مالــيس ناســياً

ملاحــة قــولِ يــوم قالــت ومعهــداً

فــأن كنــتَ تهــوى أو تريــد لقاءنــا

علــى خلــوةٍ فأضــرب لنــا منــك موعداً

فقلــت ولــم أســلك ســوابق عبــرة

أأحســن مــن هــذا العيشيــة مقعــداً

(1)قضاياالأدبالعربي،موضوعتطورلغةالحوارفيالقصةالتونسية،ص93.

فقالـــت أخـــاف الكاشـــحين واتقـــي

عيونـا مـن الواشـين حـولي شُـهّداً [1]

أن الشاعر بهذا الحوار لم يخرج عن رواية حدث وقع له مع بثينة فكان الحوار الكلام الذي دار فيه وكشف عن طبيعته وبذلك فأنه ذاتي لأنه قام على " مضامين تخص بالاعتراف والتحليل النفسي وأحلام اليقظة ". [2] ولم يخرج من الاطار القصصي لأنه عبر عن حدث وقع بأسترجاعه عن طريق التذكر والتداعي.

أما الحوار الذاتي الذي تحدثه الديار والمنازل فأنه يدخل ضمن الاطار القصصي حينما يحدث نتيجة للتداعي الذي تحدثه تلك الديار فتجعل الشاعر يستذكر تلك الأيام الخوالي عبر الحوار الذي يجريه مع ذاته، فيذكر حدثاً جرى له في تلك المنازل فيذكره كلما مر بها، كقول كثيّر عزة:

اللشـــوقِ لّمـــا هيجتْـــكَ المنـــازلُ

بحيـث التقـتْ مـن بينتـين الغياطـلً

تـــذكرت فانهلّـــتْ لعينِـــكَ عبـــرةٌ

يجـود بهـا جـارٍ مـن الدمـع وأبـلُ

ليـــاليَ مـــن عـــيشٍ لهونـــا بوجهـــه

زمانـا وسعدى لي صديق مواصـلُ [3]
(3)

فهنـا يجعـل الشـاعر الـديار مبعثـاً للكـوامن الداخليـة وللتـذكر والتـداعي تهـيج الشاعر اذا مر بها وتجعله يتذكر تلك الأيام الجميلة التي قضاها مع سُعدى، والشاعر لجأ إلى التكثيف في صياغة الحدث وأكتفى بالتلميح لأنه يحاور ذاته التي تعرف تفاصيل الحدث و لاتحتاج لايضاح، أن مثل هذه الاشارات إلى الحدث تشكل أمتداداً قصصياً وطبيعة الشاعر الأسلوبية وطبيعة القصيدة هما اللتان تحددان التفصيل في عرض الحدث أو تكثيفه.

---

(1)ديوانجميلبثينة،ص79.
(2)قضاياالادبالعربي،تطورلغةالحوار،ص127.
(3)ديوانكثيرعزة،ص293..

المبحث الثالث

وظائف الحوار:

الحوار في المسرحية يقوم بثلاث وظائف رئيسية هي السير" بعقدة المسرحية أي تقدمها وتدرجها وتسلسلها وثانيهما الكشف عن الشخصيات وثالثهما مساعدة التمثيلية الفنية في أثناء أخراجها ". [1] وأذا كانت وظائفه في القصة هي تصوير موقف معين في القصة ويساعد على رسم الشخصيات ويعبر عن آراء المؤلف التي يضعها على ألسنة الشخصيات [2] فأن وظائف الحوار الرئيسية في الشعر تلتقي مع وظائفه في القصة والمسرحية لأن طبيعية الحوار لا تخرج عن كونها طبيعية قصصية أو درامية، ألا أن الجانب الذاتي في الشعر الغنائي غالباً ما يطغي على الجانب الموضوعي، ويمكن حصر وظائف الحوار في الشعر الغنائي بالوظائف الرئيسية الاتية:

الكشف عن الشخصيات وتصوير الأحداث والتعبير عن الأفكار الذاتية.

1-الكشف عن الشخصيات:

أن معرفة الشخصية من كافة النواحي أمر لابد منه، ولكي يستطيع الشاعر ان يعبّر عنها تعبيراً واضحاً فلا بد أن يلجأ إلى الحوار، لأنه عن طريق الكلام الذي تنطق به نكشف النواحي الشخصية في جوانبها الفردية والاجتماعية والنفسية " ونلمح إلى ما سيسصير إليه أمر الشخصيات، ونرى الدوافع والمبررات لهذا السلوك " [3] فنحن نعرف الكثير عن شخصية الانسان من خلال حوارنا معه في حين نجهل الكثير عن شخص لا ينجري معه أطراف الحديث وحين يختار الشاعر الحوار الملائم للشخصية المحاورة فلا بدّ أن يوفق بين امرين هما العبارة الشعرية التي تلائم فن القصيدة وما تحمله من دلالات وايحاءات، ومعالم الشخصية وما يناسبها من كلمات "ولن يتأتى ذلك ألاّ اذا وضح في ذهنه طابع الشخصية نفسها واختار للتعبير من ذلك أنسب الكلمات وأنسب الأنغام"[4].

ولقد استطاع شعراء الغزل عن طريق الحوار أن يكشفوا عن شخصية المرأة الحبيبة وأن يعطوا صورة لطبيعة المرأة في العصر الأموي بشكل عام، كما جعلوا

---

(1)فنالكاتبالمسرحي،ص230.
(2)ينظر:كتابفنالقصة،حسينالقباني،ص94.
(3)فنالأدب،توفيقالحكيم،ص149.
(4)الحوارفيالقصةوالمسرحيةوالأذاعةوالتلفزيون،ص15.

التنوع بالشخوص وتعدد الأطراف الحوارية عماداً لبناء القصيدة ذات المنحى القصصي أو الدرامي، ولعل أبرع شاعر فيهم هو عمر بن أبي ربيعة لأنه " أكثر الشعراء العرب القدماء أحساساً بضرورة الحوار في الشعر" [1] وأفضل من نجح في في أن يجعل من الشخوص أبطالاً لقصصه الشعرية وأحسن في أن تلعب هذه الشخوص أدوارها في المشاهد التمثيلية الخاطفة التي تتخلل قصائده بعد أن أستطاع أن يتقمص أدوارها بدقة ونجاح

ففي حوار يجريه الشاعر بين حبيبة له وجاراتها يصور فيه نفسية المرأة القلقة لأنها تظن أن عمر قد صد عنها فهي متوجفة وخائفة فيبدأ الحوار على لسانها ليكشف عن تلك الحالة.

للتـــي قالـــت لجارتِهـــا ويـــحَ قلبـــي مـــادهى عمـــرا

فـــيم أمســـى لا يكلمنـــا وأذا ناطقتـــه بســـرا

وأرى شوقـــي ســـيقتلني وحبيـــب الـــنفس أن هجـــرا

أن نـــومي مـــا يلائمنـــي أجلـــهُ يـــا أخـــت أن ذكـــرا [2]

وهنا نلمح بوضوح الحدة في الحوار النابعة عن قلق وتوجس وصراع داخلي ولكن الحوار الذي يأتي على لسان جارتها يتميز بالتلطف واللين لكي يخفف من حدة انفعال هذه الفتاة ويقلل من توجسها.

فـــأ جابْـــت فـــي ملاطفـــةٍ اســـرعتْ فيـــهِ لهـــا الحـــوَرا

إننـــي أن لـــم امـــتْ عجـــلا أرتجـــي مـــن راحَ أو بكـــرا

ولكن الفتاة تبقى في حالة الخوف وتلوم بصرها على ايقاعها في هذا الشقاء.

لشـــقائي قـــادني بصـــري ولحـــينٍ وافـــقَ القـــدرا

وفي هذا الاثناء يمر الشاعر عمر بينما يستمر الحوار بين الفتاة وجارتها التي تطلب منها أن لا تديم نحوه النظر لكي تحفز الانتباه عند الشاعر وتشعره بأنها غاضبة منه، وهنا تتجلى مقدرة عمر في تقمص تلك الشخصيات ووضع الحوار الملائم على ألسنتها.

---

(1) الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص76.

(2) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص164.

ثـــم قالـــت للتـــي معهـــا لاتديمـــي نحـــوه النظـــرا

خالســـيه أخـــت فـــي خفـــر فوعيـــت القـــول أذ وقـــرا

ويسمع الشاعر هذا الحوار فيأتي صوته لينتهي الأزمة ويخفف من حدة القلق في نفس الفتاة.

قلـــت: قـــد اعطيـــتِ منزلـــة مـــا ارى عنـــدي لهـــا خطـــرا

فـــــأنيلي عاشقـــــا دَنِفـــــا ثـــم أخـــزى اللـــه مـــن كفـــرا

ويوحي الحوار بمواقف شخصية اخرى منها موقف المرأة التي تزهو بجمالها وغرورها بهذا الجمال، وامنيتها في أن تكون في أحسن صورة، وتكشف عن هذه الحالة ما تجريه فتاة مع جارتها في هذه الأبيات من حوار يرويه لنا الشاعر مجنون ليلى:

قالـــت لجارتهـــا يومـــا تســـائلها لمـا استحمت والقت عندها السلّبـا

يـــاعمركِ الله ألا قلـــتِ صـــادقةً أصادقاً وصف المجنونُ أم كذبا [1]

[1]

ويعتمد جميل بثينة في تأكيد صفة البخل والتمنع التي تميزت بها شخصية الحبيبة في الحب المثالي على الحوار، لأنه يعينه على تصوير ذلك البخل والهجر الذي لا يستطيع تصويره عن طريق الوصف.

أذا قلـــتُ: مـــابي يابثينـــة قـــاتلي

مـــن الوجـــدِ قالـــتْ: ثابـــتٌ ويزيـــدُ

وان قلـت:ردي بعـض عقلـي أعـشْ بـه

مـــع النـــاسِ قالـــت ذاك منـــك بعيـــد

فمـــا ذُكِـــرَ الخـــلانَ الأ ذكرتُهـــا

ولا البخـــل الا قلـــتُ ســـوفَ تجـــودَ

أذا فكـــرتْ قالـــت قـــد أدركـــت ودّه

(1)ديوانمجنونليلى،ص83.

ومـــا ضرّنـــي بخـــل ففـــيم أجـــود [1]

وبذلك فأن الحوار وسيلة كشفية للشخصية في كافة نواحيها وحالاتها وأن ما أوردناه ما هو ألا نماذج، فالنواحي التي يكشف عنها الحوار كثيرة وأوسع من أن تحيط بها صفحات البحث، ولكننا يمكن أن نقول باختصار أن شعراء العزل قد كشفوا عن مختلف الشخصيات وطبيعة كل شخصية منها بوضوح سواء كانت تلك الشخصيات المرأة الحبيبة أو الأصدقاء أو الاعداء [2]واستطاعوا بذلك أن يرسموا صورة للناس في ذلك العصر من خلال اجراء الحوار معهمأو فيما بينهم.

(1)ديوانجميلبثينة،ص67،68.
(2)ينظر:فصلأطرافالحوار،مبحثالشخوصفيهذاالبحث.

2-الحوار وتطوير الأحداث:

الحوار عنصر مهم في تجسيم الأحداث وأضفاء اللمسة عليها وذلك لأنه أداة التعبير عن تلك الأحداث ووسيلة لتطوير الحوادث حتى تفضي إلى العقدة " [1]. ويلجأ الشاعر للحوار كونه يعتمد على تناسق الكلمات بما يجاري الخط العام الذي يرسمه لعمله ولكون الحوار طريقة من طرق التوضيح التي يعجز الوصف أو الفعل عن توضيحها، والأحداث هي التي تملي طبيعة الحوار " وفق احساس كل موقف ومشهد [2]. فالأحداث القائمة على الصراع والتأزم و المفاجأة والتوتر تضفي على الحوار الطبيعة الدرامية في حين تضفي الأحداث القائمة على الرواية والقص والسرد الطبيعة القصصية. ولكن الحوادث التي ترد في الاعمال الفنية مستقاة من طبيعية الحياة، فهي بالتالي ستعتمد على تصوير المشاهد المنقولة من تلك الحياة بماتحويه تلك المشاهد من كلام وفعل، وبالتالي يكون الحوار الأركان التي يقوم عليها الحدث. والشاعر حينما يكتب قصيدته ويحاول من خلالها الكشف عن بعض الأحداث الحية التي يبني عليها تلك القصيدة فأنه اكثر حاجة من غيره في الاعتماد على الحوار فهو الاداة الوحيدة في التعبير وفي بعض الوان التصوير ذلك التصوير الذي قد يستغني عنه المسرحي بواسطة المسرح وحركة الممثلين والقاص بواسطة السرد الوصفي أو التحليلي. أما الشاعر فأنه يفضل الحوار لكونه اكثر ملاءمة لحمل الكلمات الشعرية الموحية من الكلام السردي المسهب، وشعراء الغزل حين عبروا عن الأحداث المختلفة فأنهم لجأوا إلى الحوار لدفع تلك الأحداث إلى النتيجة ويمكننا تناول قصيدة عمر بن أبي ربيعة (أمن آل نعم أنت غاد فمبكر) [3]، انموذجاً لتسلسل الأحداث ودور الحوار في دفعها نحو الامام بعد أن يفاجأها بالمجيء.

---

(1)الحوارفيالقصةوالمسرحيةوالاذاعةوالتلفزيون،ص28.

(2)الأدبومذاهبه،محمدمندور،ص86.

(3)ديوانعمربنأبيربيعة،ص92-103.

فحييـــــت أذ فاجئتهـــــا فتولّهـــــت

وكـــادت بمخفـــوضِ التحيـــةِ تجهـــرُ

وقالـــت وعضّـــت بالبنـــان فضـــحتني

وانـــت امـــرؤ ميســـور أمـــرُك أعســـرُ

فقلـــت لهـــا بـــل قـــادني الشـــوق الهـــوى

اليـــكِ ومـــا نفـــس مـــن النـــاس تشعـــرُ

فقالـــت وقـــد لانـــتْ وافـــرخ روعهـــا

كـــــلاك يحفـــــظ ربـــــك المتكبـــــرُ

وهنا نرى أنه عن طريق الحوار قد حول الحدث من حالة القلق والتأزم إلى حالة الهدوء والسكينة، وذلك عن طريق عبارته المشحونة عاطفياً (قادني الشوق والهوى) كما استطاع تصوير ذلك الموقف من خلال دمج الصورة البصرية الحركية (تولهت، عضت بالبنان) بالصورة السمعية المتمثلة بالحوار الدائر بينهما وتتوالى الأحداث لتصل إلى العقدة عندما لاح الفجر واستيقظ بعض أهل الحي. وهنا يجعل عمر من الحوار سبيلاً لحل هذه العقدة ويبني هذا الحوار على تبادل الآراء والأخذ بالأفضل لكي يتمكن من الخروج من عندها فكان أن أخذ بالخطة التي رسمتها له محبوبته، وهي أن تستعين بأختيها ليكونا عونا لها في التخلص من هذا المأزق. بعد أن رفضت خطة عمر التي أراد من ورائها تأكيد شجاعته أمام حبيبته والتي تقضي بأن يخرج شاهراً سيفه.

فلمـــا رأتْ مـــن قـــد تنبـــه منهـــم

وايقـــاظهم قالـــتْ: أشـــر كيـــف تأمـــرُ

فقلـــت ابـــاديهم فأمـــا أفوتهـــم

وأمـــا ينـــال الســـيف ثـــاراً فيثـــارُ

فقالـــتْ أتحقيقـــاً لمـــا قـــال كاشـــحٌ

علينـــا وتصـــديقاً لمـــا كـــان يـــؤثرُ

فـــأن كـــان لابـــد منـــه فغيـــره

مـــن الأمـــر أوفـــى للخفـــاءِ وأســـترُ

أقـــصُ علـــى أختـــيَّ بـــدءُ حديثـــناً

ومـــــالي أن تعلمـــــا متأخـــــرُ

وبعد أن تتشاور مع أختيها يستقر الرأي على أن يلبس ملابس النسوة ويعشي بينهنّ حتى يخرج دون أن يشعر به أحد.

فقالـــت لأختيهـــا أعينـــا عـــلى فتـــىً

أتـــى زائـــراً والأمُـــر للأمـــرِ يقـــدرُ

فأقبلتـــــا فارتاعتـــــا ثـــــم قالتـــــا

أقلّـــيْ عليـــكِ اللـــومَ فالخطـــبُ أيســـرُ

فقالـت لهـا الصـغرى سـأعطيه مطرفـي

ودرعـــي وهـــذا البـــرد أن كـــان يخـــدرُ

يقـــوم فيمشـــي بيننـــا متنكـــراً

فـــلا ســـرنا يفشـــو ولا هـــو يظهـــرُ

وهنا ينهي عمر الأحداث في القصيدة بعد أن يخرج دون أن يراه أحد، وهكذا نرى أن الحوار قد دفع بالأحداث إلى النتيجة وقام بحل العقدة بعد أن أضفى عليها

اللمسة الحية وقام برسم المشهد الملائم لطبيعية الموقف كما جاء الحوار منسجماً مع تفكير الشخصيات التي قامت بادارة هذه الأحداث.

ونكتفي بهذا الانموذج عن دور الحوار في مسيرة الأحداث لأنه يغنينا عن بقية النماذج التي وردت في قصائد شعراء الغزل.

3-الحوار والتعبير عن الأفكار الذاتية:

أن أهم غرض يحاول أن يبرزه الشاعر الغنائي هو الكشف عن الذات والتعبير عن الأحاسيس والأفكار وبالتالي فأن أهم غرض يود أن يؤديه الحوار هو تأكيد القيم الذاتية والتعبير عن الآراء الشخصية، وهو في اعتماده على البناء القصصي أو الدرامي في أنتشاء القصيدة لا يستطيع التخلص من سيطرة النزعة الذاتية، ولذا فهو في كل الأحوال بطل لهذه الحوادث القصصية أو المشاهد الدرامية التي يهدف من ورائها أبراز الذات والوصول إلى الهدف الذي يبغيه من قصيدته والتمثل في الفكرة، ولذلك فأنه حينما يعبر عن فكرته فأنه " ينتقي خيرة الأساليب المعبرة عن هذه الفكرة ويترك العبارات التي لا قيمة لها " [1]. وبما أن الأساليب الوصفية غير قادرة على التعبير عن الأفكار بسبب عنايتها بالصورة القائمة على التشبيه أو المجاز، فأن الأساليب القادرة على التعبير هما الأسلوب الحواري أو اسلوب السرد التقريري أو التحليلي، وهذا الأسلوب أكثر ملاءمة للقصة النثرية منه إلى القصيدة الشعرية التي تتطلب الكلمة الشعرية الموحية والجملة المكثفة ذات الدلالات المتنوعة لذا فأن أنسب الأساليب التي تلائم التعبير عن الأفكار في القصيدة هو الاسلوب الحواري، لأن" الحوار كالشعر لا مكان فيه للكلمة الزائدة والمعنى المكرر، لأن كل كلمة لها حيز مرقوم ووقت معلوم" [2] ولهذا فأن الاعتماد على الأسلوب الحواري أمر لابد منه في التعبير عن آراء الشاعر وأفكاره ولا بد أن يشكل ركناً أساسياً من اركانالتعبير الشعري، وربما تكون مقاطع كاملة يكون فيها الحوار وسيلة التعبير الوحيدة" [3].

واختيار شعراء الغزل للأسلوب الحواري في التعبير عن آرائهم وأحاسيسهم بهذه السعة تدلل على مهارتهم في اختيار الأسلوب الأنسب الذي يتلائم مع سياق الأفكار ومع طبيعة العبارات الشعرية، ومعظم أفكار وآراء شعراء الغزل انصبّت على التعبير عن آرائهم حول قضية الحب والعشق من كافة النواحي والجوانب، لذلك فأنضم جعلوا من الحوار وسيلة لعرض تلك الآراء والكشف عن فكرة الحب الأزلية، لهذا فأننا نرى أن شعراء المدرسة الحضرية سعوا في حوارهم إلى عرض الحوادث أو المشاهد التي تجمعهم مع الحبيبة ليعبروا عن فكرتهم حول الحب، وهي أن الحب وسيلة من وسائل النعيم والسعادة والسرور، فلا بد من اللقاء المتواصل مع الحبيب

---

(1)الحوارفيالقصةوالمسرحيةوالاذاعةوالتلفزيون،ص14.

(2)فنالأدب،توفيقالحكيم،ص148.

(3)ديرالملاك،محسنأطيمش،ص59.

وعبر زعيمهم عمر بن أبي ربيعة عن فكرة المساواة بين الرجل والمرأة التي تارة يتبعها وأخرى تتبعه في حين عبر شعراء البادية عن فكرة الحب بصيغة معاكسة وحلاوة الحب عندهم تكمن في مرارته فكانت الشكوى والمناجاة والتألم تسود محاوراتهم في حين عبر الشاعر عبيد الله بن قيس الرقيات عن طريق الحوار والغزل عن فكره السياسي، فكان لشعره النصيب الأكبر من الغزل الكيدي القائم على الغزل والتشبيب بنساء الخصوم [1]. ويأتي بعد التعبير عن فكرة الحب عن طريق الحوار فكرة التعبير عن القيم الذاتية وتأكيدها، وهنا كثيراً ما يجرد الشاعر أمرأة تحاوره ليكشف عن طريق ذلك الحوار تأكيد تلك القيم فهو يحاور التي تمنعه عن الخروج لتأكيد شجاعته عن طريق مخالفتها في الرأي، والتي تمنعه عن الرحيل يؤكد من خلال التحاور معها تأكيد فكرته في وجوب الرحيل ومدح الممدوح [2] وهكذا كما كما عبروا من خلال الحوار عن فكرة الحياة والموت وذلك ما نلمحه من خلال محاورة الأطلال الدراسة التي تستعجم عن الجواب، بعد أن يقارنها بماضيها الحي الذي تتحرك فيه الحياة كقول عمر:

وقفت فيها طويلاً كي أسائلها

والدار ليس لها علم ولا خبرُ

دار التي قادني حين لرؤيتها

وقد يقود إلى الحينِ الفتى القدرُ

خود تضيء ظلاَم البيتِ صورتها

كما يضيء ظلام الحندس القمرُ [3]

فهنا يقارن بين ماضي الديار وحاضرها بين حياتها وموتها من خلال محاورته لصديق يقف معه عند تلك الديار، واستطاعوا أن يعبروا أيضاً عن بعض الأفكار الأسطورية من خلال محاورتهم لبعض الطيور [4].

---

(1)ينظر:كتابالغزلالسياسيفيالعصرالأموي،غانمجوادرضا،ص17ومابعدها،وديوانعبيداللهبنقيسالرقيات،ص121.

(2)ينظر:ديوانكثيرعزّة،ص316،وديوانالأحوص،ص52.

(3)ديوانعمربنأبيربيعة،ص111.

(4)ينظر:فصلأطرافالحوار،مبحثالحوارمعالطبيعية.

ويمكننا أن نقول بأختصار أن الحوار كان وسيلتهم للتعبير عن الذات وعن مختلف الأفكار، كما كان وسيلة لاعطاء صورة حقيقية للمجتمع في ذلك العصر من خلال نقل كلامهم وأحاديثهم المعبرة عن آرائهم وأفكارهم كما هي وبدون افتعال.

الفصل الرابع

قضايا الحوار العامة

الفصل الرابع

قضايا الحوار العامة

أن العلاقة بين الحوار واللغة متينة ومهمة، لأن اللغة وسيلة التفاهم بين المتحاورين. وحينما نبحث لغة الحوار في الشعر القديم لابد أن تخضعه لقضية مهمة تناولها النقاد القدماء باسهاب وهي قضية الجزالة والسلاسة في الألفاظ، ولنبين أيهما أصلح في خلق المناخ الحواري الملائم لصياغة الحوار المعبرّ عن واقع الحياة والمنسجم مع وعي الشخصيات المتحاورة وضمن أطار الأسلوب الشعري الرفيع. والجزالة في اللغة" أصالة الرأي وخلاف الركيك من الألفاظ " [1]وهي من الصفات التي أطلقت للدلالة على الفصاحة والفخامة في الألفاظ. يقول أبو هلال العسكري في هذا الحد " وإذا كان الكلام يجمع نعوت الجودة ولم يكن فيه الفخامة وفضل جزالة سمي بليغاً ولم يسم فصيحاً " [2]. وبذلك يتبين أن الفصاحة أكثر شمولاً من الجزالة كونها تحوي في مضمونها الألفاظ الجزلة المسبوكة وتقوم على سمة نغمية متأتية من ترابط الألفاظ وتفاعلها في التعبير الأدبي " [3] ويشترط أبن رشيق في الجزالة " أن لا يكون الكلام حوشياً خشناً ولا أعرابياً جافياً ولكن حال بين الحالين" [4] ويتفق معظم النقاد مع هذا الرأي في تحديد سمات الجزالة، القائمة على تلاؤم الألفاظ مع طبيعية النظم وعلى التناسق في ترتيب هذه الألفاظ مع الحروف وضمن تناسق في الإيقاع النغمي وما يحدثه من أثر في التعبير الأدبي وتأثير في المتلقي، حيث أن الأهتمام بالسامع والمتلقي من الأمور التي نالت عناية الشعراء والنقاد مما جعلهم يدعون إلى حالة التوسط في تحديد سمة الجزالة، بحيث لا تكون وعرة وغليظة يمجها السمع وأن تكون مترقعة عن السفساف العامي الضعيف [5]. أما السلاسة فأنها السهولة واللين في الكلام ولا يعنى بذلك " أن يكون الكلام رقيقاً سفسافاً ولا بارداً غثاً " [6] وإنما الكلام الذي ابتعد عن السوقية في الألفاظ ابتعاده عن عنجهيّة البداوة.

---

(1) القاموسالمحيط،ج3،مادةجزل،ص358.
(2)الصناعتين،ص15.
(3)جرسالألفاظودلالتهافيالبحثالبلاغيوالنقديعندالعرب،د. ماهرمهديهلال،ص211.
(4)العمدة،ج1،ص93.
(5)ينظر:الوساطة،ص24،والمثلالسائر،ج1،ص241.
(2)العمدة،ج1،ص73
(3)الوساطة،ص24

الكلام الذي " ارتفع عن الساقط السوقي وانحط عن البدوي الوحشي " [1] وجيء به سلسا رقيقاً فيه العذوبة والتلطف والرقة المعبرة عن الأحاسيس المرهفة والمشاعر الصادقة. وللجزالة والسلاسة علاقة وثيقة بموضوع الحوار، حيث يتبين من خلال استقراء دواوين الغزل أن الحوار غالباً ما يأتي سلساً رقيقاً بحيث يقترب أحياناً من الكلام الاعتيادي الذي يجري في الحياة. ولا تؤثر هذه البساطة في التعبير على عدم قدرة الشاعر في تناول الألفاظ الجزلة، حيث أن عملية تناول الألفاظ السهلة التناول وذات المعنى العميق تدلل على المقدرة العميقة النابعة من صميم الواقع والمبتعدة عن التكلف والتصنع وتقصي الغريب، والسهولة ذات العمق والشمول أصعب في عملية النظم من أنشاء أبيات فيها جزالة، ولكنها تفقر إلى العمق والانفعال. ومعظم قصائد شعراء الغزل سهلة التناول بسيطة الألفاظ ولكنها ذات عمق معبر عن عمق التجربة وصدقها، ذلك التعبير الذي جعلهم أكثر واقعية في تصوير الواقع ونقل أحاديثه بأمانة ضمن بناء يعنى بالتصميم الهندسي الواقعي أكثر من اهتمامه بمادة البناء.

ولكن السلاسة حينما تبنى على السطحية والاسفاف وعدم التلاؤم بينهما وبين جو القصيدة ونوعيتها فأنها بلا شك ستحط من القيمة الفنية للعمل الشعري وتدلل على سذاجة ناظمها وعدم براعته في التعبير الأدبي. فشتان مثلاً بين سهولة الفاظ عمر بن أبي ربيعة وألفاظ أبي العتاهة وأن كان كلاهما قد أعتمد السهولة في الألفاظ.

ويمكننا بعد هذا التعريف بالجزالة والسلاسة أن نُرجع أسباب سلاسة الحوار عند شعراء الغزل إلى سببين رئيسيين هما: أثر الغزل في سلاسة الحوار الحقيقي تعبيراً عن الكلام الطبيعي والحي، كما يقع في الحياة العادية.

أ- أثر الغزل في سلاسة الحوار:

أذا كان النقاد القدامى قد أهتموا بالجزالة في نظم الشعر فأنهم استثنوا الغزل والنسيب من هذا الاهتمام وأجمعوا على أن الغزل يتناسب مع الرقة والسلاسة في الألفاظ نختار من تلك الآراء ما قاله أبن رشيق في معرض حديثه عن الجزالة والسلاسة حيث يقول " حق النسب ان يكون حلو الألفاظ وسلها، قريب المعاني سهلها، غير كز ولا غامض وان يختار له من الكلام ما كان ظاهر المعنى ليّن الايثار " [2] ولعل السبب الذي دعا أبن رشيق أن يستثني النسيب والغزل من الجزالة ويدعو لها بالسهولة والوضوح يعود إلى طبيعة الغزل المعبر عن رقة أحاسيس المحب، تلك الرقة التي يجب أن تلازمها الرقة في الألفاظ، فهي التي تعبر عنها، أصدق تعبير، كما أن الشاعر كثيراً ما ينقل في الغزل الأحاديث التي دارت بينه وبين الحبيبة في

---

(2) العمدة،ج2،ص116.

اللقاء أو وصف الأشواق عند الفراق، فهو بذلك يريد نقل تلك الأحاديث بألفاظها وحقيقتها دون تكلف أو تزويق يبعده عن طبيعة الكلام الذي جرى والذي يود نقله والاستمتاع باستذكاره، كما قال وكما سمع، وقد تنبه ابن ألاثير لهذه الناحية فكان رأيه " أن الرقيق يستعمل في وصف الأشواق وذكر أيام البعاد وفي استجلاب المودات وملاينات الاستعطاف:[1].

وهذا التفسير للرقة في الغزل منطقي إلى حد بعيد من الناحية الفنية والنفسية للتلاؤم بين سهولة الألفاظ والغزل، فليس من المنطقي أن يستخدم الشاعر الألفاظ الجزلة ويتحرى الألفاظ الفخمة وهو يبغي التلطف مع الحبيب أو نوال عطفه، كما أن حالة المتيم النفسية وهو بعيد عن الحبيب وخاضع لسلطان هواه تتلاءم مع السلاسة في التعبير لأنها أكثر ملاءمة للتألم والتوجع والعاطفة الرقيقة ومحاورة الحبيب، وقد عبر القاضي الجرجاني عن ذلك بقوله " أن رقة الشعر أكثر ما تأتيك من عاشق متيم وغزل متهالك " [2] ويبدو تهالك الغَزِل وحرارة عشقه في هذه الأبيات التي تتصف بالرقة والسهولة والحوار الدافئ الذي تتلاءم سهولته مع رقة الغزل ومع حالة المتيم ورغبته في نيل العطف والمودةومثال ذلك ماجاء، على لسان جميل بثينة:

وأنـــي وأنْ لـــم تَســـمعي لمقـــالتِي ... لا حمـدُ نفسـي فـي التنـائي وأمـدحُ

ويرتـــاح قلبـــي والتنوفـــة بيننـــا ... لـذكركِ أو ينهـلُّ دمعـي فيسفـحُ [3]

ونسمع بعد ذلك قول بثينة حبيبة الشاعر في محاورة تكشف عن سهولة وكلام يكاد لولا الصياغة الشعرية وتحكم الوزن والقافية أن يكون كلاماً عاديا كثيراً ما يرد على السنة اللاتي يحاورن القريب والرقيب ويخشين الكلام من غيرهن من النساء ومن شماتتهن بالمرأة التي تعشق في مكان تتحكم فيه الأعراف وعادات القبيلة. يقول جميل على لسان بثينة:

وقالـــت عيـــون لا تـــزال مطلـــةً ... علينـا وحـوليَ مـن عـدّوك كشّـحُ

أذا جئتنـــا فـــأنظر بعـــينٍ جليـــةٍ ... الينـــا ولا يغُـــررك مـــن يتنصـــحُ

رجـــالٌ ونســـوانٌ يـــودونَ أننـــي ... وأياك، نُخزى يـا بـن عمـي ونفضـحُ

وحـــولي نســـاءٌ إنْ ذكـــرتَ بريبـــةٍ ... شـمتَن ومـا مـنهنَّ ألا سـيفرحُ [1]

---

(1)المثلالسائر،ج1،ص240.
(2)الوساطة،ص18.
(3)ديوانجميلبثينة،ص45،46.

أن هذه السهولة التي نلمسها نابعة عن أثر الغزل الذي يتطلب سهولة ورقة تستهوى القلوب وتلين النفوس فكان الحوار الذي يتضمنه يتصف بالسهولة أيضا انسجاماً مع الغرض ومع الشخصيات المتحاورة فبثينة تلك المرأة البدوية البسيطة لا ينسجم معها ألا الحوار البسيط، فليس من المعقول أن تتحدث بجزالة كبار الأدباء والشعراء وبفخامة الفاظهم، والشاعر حينما يجعل الحوار قريباً من كلامها العادي أنه سيضيء لنا بهذا الحوار جانباً اجتماعياً ويكتشف لنا عن طبيعة أحاديث ومحاورات العشاق في عصر أزدهر فيه فن الغزل أكثر من كل العصور حتى أصبح سمة يتسم بها أدب ذلك العصر.

ونلمح ان الحوار الغزلي عند الشعراء كافة لا يخرج عن أطار البساطة والسهولة، ألاّ أن جانب الاستعطاف والترجي والشكوى في الحوار أوفر نصيباً عند شعراء البادية من نصيبه عند شعراء الحضر، لأن شعراء البادية كانوا يتلذذون بتهالكم في الحب وفي بث الشكوى عن طريق ذلك الحوار في حين كان شعراء الحضر يرفضون الخضوع للحبيب ويعدونه ذلاً معيباً لصفة الرجال لذلك طلبوا التوازن في المحبة، فهم وأن وصفوا حرارة أشواقهم، ألاّ أنهم وصفوا أيضاً أشواق النساء أليهم، كما وصفوا مغامراتهم مع تلك النساء والتي كثيراً ما كان " الشاعر لا يفيد من مغامراته تلك سوى الارتياح بإرضاء الكبرياء "[2] وهذا ماحدا بزعيمهم عمر بن أبي ربيعة أن يجعل من نفسه المعشوق الذي يغزو القلوب ويقلب سنّة الغزل ويأتي بالغزل المعكوس وكأنه ينتقم للشعراء الذين عانوا الهجر والذل على أيدي الحبيب.

---

(1)ديوانجميلبثينة،ص46.

(2)الغزلعندالعرب،ص232.

ب – علاقة الحوار بالحياة العادية:

لقد تناولت لغة الحوار في العصر الحديث اتجاهات متعددة ودعاوى مختلفة حول الكيفية اللغوية التي ينبغي أن يكتب بها الحوار، وهل أن اللغة الفصحى أكثر ملائمة للحوار أم اللغة العامية؟

فهناك من يربو يدعو إلى أن تكون لغة الحوار فصيحة لأن استخدام العامية يعني السقوط باللغة الفصحى التي ينبغي المحافظة عليها ولا سيما في الأدب بمختلف فنونه، وهناك من يدعو إلى العامية في الحوار لارتباطها الوثيق بكلام الناس العادي والنقل الحي لذلك الكلام لا يكون على أتم وجه ألاّ بنقله كما هو، وبعبارة أخرى أن يستخدم فيه اللغة العامة كما هي دراجة بين الناس وجميع تلك الدعاوى والجهود قد انصبت حول الحوار المسرحي و القصصي [1] الذي كتب نثراً لا شعراً، ولكن الحوار حينما يكون أسلوباً شعرياً فلا بدّ أن يرقى إلى مستوى لغة الشعر والتي ينبغي أن يتحرى الشاعر فيها الكلمة الفصيحة الموحية وذات الدلالات المتنوعة بحيث تمنح الشعر رقياً في شتى المستويات اللغوية والنغمية والأسلوبية. كما يجب أن تكون لغة الحوار في الشعر سلسة وبسيطة لكي تقترب من لغة المحاور العادية وتنسجم مع وعيه وتكشف عن شخصيته بدقة ودون تكلف، فالحوار الحقيقي المعبرّ هو ما كان طليقاً خفيفاً لا يحس معه القارئ شيئاً من التكلف. أنه يجري بلسان أصحابه أنفسهم [2].

ولكي يستطيع الشاعر أن يوافق بين لغة الشعر وما تتطلبه من فصاحة وبين طبيعة الحوار التي تتطلب السهولة والتيسير والنقل الحي للكلام، ينبغي له أن يجعل لغة الحوار منسجمة مع الأسلوب الشعري ومع طبيعة الحدث والواقع بتعادلية متكافئة بحيث تكون العبارة الحوارية، منوعة بين الرقة والقوة حسب المواقف والشخصيات، فلغة الرجال غير لغة النساء ومواقف الوعيد تختلف عن مواقف العتاب [3]. وبما أن الحوار لم يقتصر على غرض شعري واحد وإنما دخل في مختلف الأغراض بنسب متفاوتة فلا بدّ أن تؤثر تلك الأغراض على أسلوب الحوار وتفاوته بين السهولة والرقة والجزالة والقوة، فمتطلبات الغزل وما يحتاجه من سهولة في اللغة غير متطلبات المدح والفخر وما يحتاجه من جزالة وفخامة في الألفاظ.

وبما أن شعراء الغزل قد قصروا معظم شعرهم على الغزل ونقل الحوار بينهم وبين عشيقاتهم، فلقد كان الحوار في شعرهم قريباً من لغة التخاطب في الحياة العادية

---

(1) للمزيد من الاطلاع، ينظر: الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، فصل لغة الحوار وكتابها لكاتبا لمسرحي، مبحث لغة الحوار أيضاً.

(2) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص575.

(3) الأسلوب، أحمد الشايب، ص109.

لأنه ينقل من واقع الموقف حقيقة دون حاجة إلى تكلف الصقل، لأنه أنما ينقل حديث المرأة أو حوارها فيكشف عن شخصيتها " [1]. والشاعر العاشق لا يهوى المرأة بجمالها فحسب فقد يكون الصوت والحديث من ينابيع الجاذبية وقد يستهوى الصوت ويجتذب إليه كما تجتذب النظرة والحركة والجمال [2]ولا بد له أن ينقل ذلك الحديث الساحر مع حبيبته كما هو دون الحاجة إلى التغيير في العبارة والحديث مادامت الألفاظ وكما تنطقها حبيبته تسيطر على لبه ومسمعه.

وقد ساعدهم هذا النقل إلى خلق " الحوار الذي يجعلنا نتمثل الأشخاص في أزماتهم وصراعهم كما تتمثل الأفكار على حقيقتها" [3] دون التخلي عما يتطلبه الشعر من رقي في اللغة وفي الأسلوب.

يمكن القول أنهم استخدموا اللفظة البسيطة الرقيقة والفصيحة التي تقترب من لغة الحياة دون حاجة لاستخدام الجزالة، فالشاعر الغزل لا يبالي لفخامة الألفاظ قدر مبالاته للحب والإعراب عما يجيش في نفسه بأسهل تعبير وأسرع لفظ دون عناء وراء اقتناص الألفاظ الجزلة وصقلها أو تكلفها.

وتبرز علاقة الحوار باللغة في الحياة اليومية من خلال نقل العبارات الشائعة في تلك الحياة ومن خلال النثرية في التعبير.

الحوار ونقل العبارات الشائعة:

من خلال الاطلاع على الحوار الشعري في دواوين شعراء الغزل نلمح أن الكثير من العبارات الشائعة في ذلك العصر، والتي لا يزال قسماً منها يستخدم حتى وقتنا الحاضر تشيع في الحوار حتى يصبح وكأنه صياغة طبيعية للكلام، فكثير من العبارات الشائعة موجودة في ثنايا الحوار مثال ذلك قول عمر وهو يستخدم عبارة (نذر أودية) وهذه العبارة شائعة بين النساء على لسان إحدى عشيقاته.

قالت: لربي الشكر هذي ليلة نذراً وديه له بوفاء [4]

واستخدامهللعبارة المألوفة والمثل السائر (حسن في كل عين تود) والتي كثيراً ما تستخدم بين الناس للإشارة إلى أن الحبيب بعين المحب أجمل شيء.

فتضاحكن وقد قلن لها حسن في كل عين من تود [5]

---

(1)نزار قبانيو عمر بنأبير بيعة،ص153.
(2)الغزلفيالعصر الجاهلي،ص76.
(3)لأدبوفنونه،عز الدينإسماعيل،ص194.
(4)ديوانعمر بنأبير بيعة،ص468.
(5)المصدر نفسه،ص321.

وقد يتضمن الحوار (ها) أداة التنبيه والتي هي شائعة حتى في الوقت الحاضر لتنبه غافل عن شيء مفاجئ.

قالت: لجارتها أنظري (ها) من أولى

وتأملي من راكب الأدماء [1]

ويتضمن الحوار الأدعية التي تنتشر في لغة الحياة العادية كقول جميل وهو يحاور بثينة مستخدماً العبارة الدعائية (هداك الله)

(1)المصدرنفسه،ص478.

فـــأحيي (هـــداكِ الله) نفســـاً مريضـــةً

طـــويلاً بكـــم تهيامهـــا وعناؤهـــا [1]

ومـن اسـتخدام العبـارات والألفـاظ الشـائعة اسـتخدامهم للقسـم فـي الحـوار والقسـم " مـن الظواهر الشائعة في عاداتهم حينما يتحدثون أنهم يكثرون من القسم بالأيمـان المختلفة[2] وغالبـاً ما يدخل القسم أسلوب الحوار ليؤكد صدق المحاور حينما يقسم بكل شيء مقدس، وكما ان ظاهرة القسم شائعة في الحياة اليومية، فإنها.. قد شاعت أيضاً في حوار شعراء الغزل واختلفت ألفاظ القسم عندهم تبعاً لتعددية المقدسات التي يقسم بها، فقد تستخدم لفظة وأقسم مطلقة دون ذكر ما يقسم به كقول كثير عزة وهو يقسم لعزة حبيبته:

فأقســمُ لــو أتيــتُ البحــر يومــاً لأشــربَ مــا ســقتني مــن بــلالِ

وأقســـم أن حبـــكِ أم عمـــروٍ لــدى جنبــي ومنقطــع الســعالِ [3]

ومن ألفاظ القسم التي كانت شائعة في مجتمعهم (عمرك الله) وهذا القسم قد ورد كثيراً في حوارهم، وخاصة على السنة النساء كقول المجنون ليلى على لسان صاحبته ليلى:

قالــتّ لجارتهــا يومــاً تســائلُها لمـا استحمتْ والقت عندها السلبـا

(يـا عمـرك الله) ألا قلـتِ صـادقة اصادقاً وصف المجنونُ أمْ كذِبا [4]

[4]

كمـا تتـردد ألفـاظ القسـم الشـائعة الأخـرى مثـل (والـذي بعـث النبـي محمداً)(وقبـر النبـي)(وزمـزم)[5] وكذلك القسم بغير المقدسات مثل وأبيك وجدك ولعمري وغيرها من ألفاظ القسم التي تدل على اقتراب الحوار وهو يحمل هذه الظاهرة من لغة الحياة اليومية حتى أصبح لوناً من التبسيط اللغوي أو من النظرية الأسلوبية في بناء العبارة [6] وهذا ما يفيد الشعر الغنائي الصرف في سهولة تلحينه وترديده، ويفيد المنحى القصصي في

(1)ديوانجميلبثينة،ص21.
(2)عمربنأبيربيعةحبهوشعره،ص544.
(3)ديوانكثيرعزة،ص229.
(4)ديوانمجنونليلى،ص83.
(5)ينظر:ديوانعمروبنأبيربيعة،ص230.
(6)تطورالغزلبينالجاهليةوالإسلام،ص344.

سرد الحديث، كما يقع في الحياة وهو أكثر فائدة للشعر التمثيلي الذي يلائمة الحوار الحقيقي غير المصطنع الحوار القريب من الواقع والمجتمع.

اقتراب الحوار من النثرية في التعبير:

وقد يقترب الحوار إلى ما يشبه النثرية في التعبير وحينما يسلم الحوار في اقترابه من النثر من السقطات العروضية أو النحوية، فأن هذا الاقتراب لا يقلل من قيمته الفنية لأنه يحقق السهولة بحيث يحس السامع أن الشخوص التي تتحاور تعيش معه ولا تُسمعه ألاّ المعنى القريب والسهل في الفهم والتناول، وهذا ما يمتدح في النظم، ففي ذلك يقول أبو هلال العسكري: والمنظوم الجيد ما خرج مخرج المنثور في سلاسته وسهولته واستوائه وقلة ضروراته [1]

وتقترب أبيات الحوار من النثرية في التعبير فضلا عن السهولة في الألفاظ المستخدمة حينما يقع في الأبيات التضمين، وقد مر ذكره من أتصال البيت الأول بالبيت الثاني في اللفظ والمعنى لأن الجملة الواحدة في بيتين وليس في بيت واحد، مثال ذلك قول العرجي وهو يحاور صديقه:

قلــت: ياصــاحِ أذا مــالم تَعــنْ فــدع اللــومَ هــوى ليلــى فمــنْ

يعتريــهِ مــن محــبِ شوقــه نـازح الدار قريب ذى شجـنْ [2]

فوقعت جملة (فمن يعتريه من محب شوقه نازح الدار) في بيتين، وهذه المواصلة في الجملة عبر أكثر من بيتين تقرب الشعر وأن حافظ على من النثر الفني ذى الجرس الإيقاعي المنظم. ومما يقرب الحوار الشعري من النثر وقوع التدوير في الشعر وهو أن تقع كلمة بين شطرين وبخاصة حينما تستخدم البحور الهادئة الإيقاع معه. مثال ذلك قول عمر وهو يجري حوراً بين فتيته وصاحبتها:

وقالــت لفتــاة عنــدها(م) حــوراء كالرئــمِ

أهويــاً أخــت باللــه الــذي (م) لــم يكنّــي عــن أســمي

ولــم يجازنــا بــالود(م) احفــى بــي ولــم يكــمِ [3]

حيث نلحظ أن هذا التدوير في هذه الأبيات قريب من السطر النثري وبخاصة حينما صاحبه إيقاع مجزوء الخفيف مما قرب جرسه وإيقاعه من إيقاع النثر الفني.

---

(1)الصناعين،ص157.

(2)ديوانالعرجي،ص38-39.

(3)ديوانعمربنأبيربيعة،ص252.

وهكذا يقترب الحوار من لغة الحوار اليومية مضموناً تمثلها السهولة في الألفاظ وشكلاً ويمثلها التدوير والتضمين لكي تقترب تلك اللغة من اللغة العادية التي أحسن الشعراء ملاءمتها للحوار الحقيقي المعبرّ مع المحافظة على القواعد اللغوية والابتعاد عن الكلمات غير الفصيحة.

الحوار وحدة القصيدة:

لقد شغلت قضية الوحدة في الشعر العربي الكثير من النقاد القدامى والمحدثين، واحتلت دراستها صفحات غزيرة من كتابات النقد القديم والحديث.

والذي يهمنا في هذا البحث هو أهمية الحوار في وحدة الشعر وربط أجزاء القصيدة بعد عرض بعض آراء القدماء والمحدثين حول قضية الوحدة في الشعر.

الحوار ووحدة القصيدة عند القدماء:

لقد تناثرت الآراء وتباينت حول وحدة القصيدة عند النقاد القدماء، وأولى النظرات التي تؤكد على الترابط والتلاحم نلمحها عند الجاحظ الذي يرى أن الشعر ينبغي له أن يكون متلاحم الأجزاء غير مشتت فيقول: الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم أنه أفرغ أفراغاً واحداً وسبك سبكاً واحداً فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان [1] ولقد جاء كلامه عاماً فهو لم يحدد حينما أورد هذا الحديث وهو يتحدث من الألفاظ أيقصد وحدة البيت أم وحدة القصيدة ألا كلمة الشعر تعني الشمول، كما أن البيت غالباً ما يكون متلاحماً بحد ذاته والشاعر نادراً ما يستطيع التعبير عن فكرة ما في شطر واحد ، ولذا كثيراً ما يلجأ إلى البيت وأخيه على حد تعبير القدماء أو التضمين ليكتمل عنده المعنى، كما أن البيت يعد جزءاً من القصيدة فلا يستبعد أن يكون كلام الجاحظ بقوله وتلاحم الأجزاء أشارة إلى وحدة الأبيات، كما أن الأفراغ الواحد والسبك الواحد لا تفهمه ألا أذا كان العمل الشعري واحداً أي ذا وحدة [2].

ويؤكد أبن قتيبة الوحدة النفسية محاولاً أن يجد تبريراً لتعدد الأغراض في القصيدة الواحدة بحيث تأتي هذه الأغراض والأجزاء التي تحتويها متناسقة ومتلائمة مع حالة الشاعر منسجمة مع رغبة المتلقي، فالشاعر يبدأ بالوقوف على الأطلال وما تستدعيه تلك الأطلال من ذكريات جميلة تستدعي الغزل الذي يرى فيه أبن قتيبة التفاتة ذكية من الشاعر لميل إليه القلوب وليثير الانتباه عند المتلقي يقول " ثم وصل ذلك يقصد مقدمة القصيدة الطللية بالنسب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط

---

(1) البيانو التبيين، ج1، ص68.

(2) منقضاياالتراثالعربي، ص227.

الصبابة، وليميل نحوه القلوب ويصرف أليه الوجوه، ويستدعي به إصغاء الأسماع اليه [1] وبعدها ينتقل الشاعر إلى الرحلة ووصف الناقة التي تحمله وتشاركه العناء في هذه الرحلة إذا كانت القصيدة مدحية، ثم يولج في الغرض الرئيس من أغراض القصيدة.

أما الحاتمي فأنه يورد رأياً قريباً من مفهوم الوحدة العضوية في النقد المعاصر، حيث يرى أن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل واحد عن الآخر، أو باينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفي معالم جماله [2]. أن الحاتمي يرى بهذا التعريف أن الوحدة تجعل القصيدة حية متكاملة وأن أي فصل بين أجزائها يجعلها متنوعة وغير متناسقة، فكما لا يمكن وضع أعضاء الجسم أحدها مكان الآخر فأن القصيدة لا تكون وفق النموذج الأمثل ألا أذا وضع كل جزء في محله ويشير هذا التعريف أيضاً إلى جمالية الصورة العامة للقصيدة إضافة لوحدتها، وهذه التعاريف المارة الذكر وأن دعت إلى الوحدة في القصيدةالا أنها لم تفصّل السبل التي ينبغي اتخاذها من قبل الشعراء لتحقيق الوحدة وإنما استندت على الموروث الشعري، وأطلقت الأحكام على ضوء ذلك الموروث، ولذا فأننا لم نجد فيها أشارة الى الأسلوب القصصي أو إلى الحوار الذَينِ يلعبان دوراً كبيراً في وحدة القصيدة وأداة يستعين بها الشاعر في ترابط أجزاء القصيدة أو في الدور الذي يلعبه الحوار في حسن التخلص والانتقال من غرض إلى غرض آخر أنتقالاً منطقيا لا قطع فيه ولا فصل. ولعل مرد ذلك يعود إلى تأثير سلطان القصيدة التقليدية القائمة على تعدد الأغراض وقلة معرفتهم بمزايا الأسلوب القصصي القائم على قص الحدث أو على الحوار بين شخصيات الحدث التي يريد نقله إلى المتلقي. ونلمح أولى الإشارات إلى الأسلوب القصصي الذي غالباً ما يتضمن حواراً بين شخصيات القصة أو على حوار داخلي للكشف عن عمق تلك الشخصيات، في حديث النقاد عن قضية حسن التخلص وهو الانتقال من غرض إلى آخر دون التأثير على بنية القصيدة ووحدتها، ننقل من تلك الآراء ما أورده. ابن طباطبا عن حسن التخلص والانتقال من غرض إلى آخر بحيث تبقي القصيدة متصلة ومترابطة لا فواصل بين ألفاظها وبين أبياتها وقد أشار إلى دور الحكاية في حسن التخلص والانتقال الطبيعي غير المفاجئ والمقطوع عما قبله يقول: فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة فيتخلص من الغزل إلى المديح ومن المديح إلى الشكوى... بألطف تخلص وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله بل يكون متصلاً به وممتزجا به [3].

---

(1) الشعر والشعراء، ص75.
(2) حلية المحاضرة في صناعة الشعر، أبو علي الحاتمي، ج1، ص215.
(3) عيار الشعر، ص6-9.

ولعل في عبارته (وأحسن حكاية) إشارة إلى دور الحكاية في وحدة القصيدة وكوسيلة ناجحة في الانتقال من غرض إلى آخر، وكثيراً ما يلمح القارئ عند قراءة الشعر القديم ابتداع محاور أو محاورة من قبل الشاعر فهي تلومه حينما تراه يقدم على امر لا يرضيها فتحاوره مخالفة ويحاورها قاصداً الإقناع وتتعدد صيغ المحاورة وتنشأ من المخالفة التي يولدها الحوار الانتقال من غرض إلى آخر بدون قطع أو تكلف ومثال ذلكقول الأحوص وهو يريد أن ينتقل من الغزل إلى المدح فيخلق امرأة تحاوره وتطلب منه البقاء ألا أنه يرفض ذلك ويصر على الرحيل إلى أهل حلوان ليمدحهم... ويجعل من ذلك المدح مبرراً لرحلته ولمخالفته من تريد منه البقاء، يقول في البدء متغزلا بحبيبته [1]

درّ وشـــذرٌ ويـــاقوت يُفصّـــله كأنــه أذا بــدا جمــرُ الغضــاَ يقــدُ

ثم ينتقل إلى المحاورة مع حبيبته وينقل حكاية الرفض بعد الطلب بالبقاء:

وقــد عجــتُ لمّــا قالــت بــذى سلــمٍ

ودمعُهـــا بســـحيلِ الكحـــلِ يطـــرِدُ

قالــتْ أقــمْ لا تــبنْ منــا فقلــت لهــا

إنـــى وأن كنـــتُ معلوجـــاً بـــي الكمـــدُ

لتـــارك أرضـــكم مـــن غيـــرِ مقليـــةٍ

وزائـــر أهـــلَ حلـــوان وأن بعـــدوا

ثم يقول مادحاً:

قـــومٌ ولادتهُـــم مجـــدُ ينـــالُ بهـــا

مـن معشـر ذكـروا فـي مجـدِ مـن ولـدوا

ولعل هذا المثال ينطبق على ما أورده ابن طباطبا (وأحسن حكاية)[2] لأن الأمثلة التي أوردها تؤيد ذلك، كما تؤيد بأن ابن طباطبا قد اتضح له دور الحكاية بما تتضمنه من حوار بحيث يجعل الانتقال من غرض إلى غرض، ممكناً ومنطقياً.

---

(1)ديوانالاحوص،ص52،53،54.

(2)عيارالشعر،ص6-9.

وقد سبق ثعلبُ أبنَ طباطباحينما أوضح أن التخلص يتم (بدع ذا) [1] وهذه من صيغ الحوار الأمرية وعدها آخرون عيبا لأن هذا النوع من الانتقال يجعل الأبيات لا يأخذ بعضها برقاب بعض، ألا أن أشارة ثعلب تمّت من خلال استقراء الشعر، وهذه الصيغة من الانتقال متناثرة في الشعر العربي، كما أن طبيعة الانتقال هي التي تحدد مدى ملاءمة الصيغة التي ينتقل بها الشاعر، ويمكن القول أن الشاعر حينما يستخدم هذه الصيغة كي يخالف رأي المحاور فأن ذلك أمر طبيعي، ولكنه حينما ينتقل انما ينتقل إلى موضوع آخر بعيد عن الغرض الأول فذلك ما يمكن أن يلام عليه، ونحن نرى من خلال استقراء الشعر أن الشاعر حينما يستعمل الحوار وسيلة للتخلص والانتقال فأنه لا يقتصر على هذه الصيغة فقط وأنما يستعمل صيغ الحوار المختلفة، ولذا نرى أن أبن الأثير والذي يرى في حسن التخلص هو " الخروج من كلام إلى آخر غيره بلطيفة تلائم سير الكلام الذي خرج منه إلى الكلام الذي خرج إليه [2] ويستشهد لهذا التلاؤم بأبيات تقوم على الحوار فيقول ما نصه: ومن البديع في هذا الباب قول أبي نواس من جملة قصيدته المشهورة التي أولها (أجارة بيتنا أبوك غيور) فقال عند الخروج إلى ذكر الممدوح.

تقولُ التي في بيتِها حفَّ مركبي

عزيزٌ علينا أن نراكَ تسيرُ

أما دون مصرَ للفتى متطلب

بلى أن أسبابَ الفتى لكثيرُ

فقلت لها واستعجَلتْها بوادرٌ

جرتْ وجرى في جريهنَّ عبيرُ

ذريني أكثر حاسديك برحلةٍ

إلى بلد فيها الخصيبُ أميُر [3]

وعّد أبن الأثير هذا التخلص من التخلصات الحسنة، وهذا المثال كما هو واضح من التخلصات الحسنة والذي استخدم فيها الشاعر (قلت وقالت) والصيغة الأمرية (ذريني) وهي صيغة حوارية، وهذا فيما اعتقد يؤكد دور الحوار في وحدة

(1)قواعدالشعر،ص65.
(2) المثلالسائر،ابنالأثير،ج2،ص265.
(3)نفسه،ج2،ص261 – 262.

القصيدة من خلال الاعتماد عليه كرابط بين الأغراض المختلفة، وقد استثنى النقاد الذين أكدوا على وحدة البيت أسلوب الحكاية حيث أن هذا الاسلوب لا يسمح باستقلالية البيت المفرد بل يجب أن يكون متعلقاً بما قبله وما بعده من أبيات. فأبن رشيق مثلاً يؤكد على وحدة البيت بقوله: ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على رقاب بعض وأنا استحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده [1] ألا أنه استثنى موضوع الحكايات، وفي ذلك أشارة إلى أن القصيدة ذات المنحى القصصي يجب أن تكون متعددة مترابطة لكي تتسق مع ذلك المنحى وتتماشي مع سير أحداث الحكاية، يقول أبن رشيق وهو يواصل كلامه السابق: وما سوى ذلك فهو عندي تقصير ألا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها فأن بناء اللفظ على اللفظ أجود من جهة السرد [2].

وهكذا فأن أبن رشيق قد استثنى موضوع الحكايات التي رأى فيها ضرورة الوحدة وهو بهذا يقترب من مفهوم الوحدة الموضوعية في النقد المعاصر لأن هذه الوحدة تتلاءم مع سير أحداث الحكاية، وبما أن الحكايات تستند على الحوار في أكثر الأحيان لنمو الحدث والسير به إلى الأمام، ولكون الحوار وسيلة للتعبير عن فكرة الشاعر واستكشاف عوالمه الداخلية، فأنه بالتالي يساعد على وحدة الأسلوب، وأي قطع فيه سيلحق ضرراً في الحدث وفصلا في موضوع الحكاية. ويرى يوسف حسين بكار ان ابن رشيق في إيراده هذا الكلام تأثر بآراء أرسطو، ويرى في قوله من الناس يعني أرسطو الذي أكد على الوحدة في العمل الملحمي والدرامي يقول: " لكني ارجح جداً أن أبن رشيق كان يعني أرسطو مباشرة لأنه أشار إلى الشعر الذي يكون على شكل الحكايات وما اليها [3] ولا يستبعد الباحث تأثير أبن رشيق بكتاب أرسطو الذي كان مترجماً في وقته، ويستطيع أن يضيف أن ابن رشيق قد أستقرأ الشعر العربي فوجد الوحدة ظاهرة بارزة في أسلوب الحكاية في الشعر وبدونها لا يمكن أن نفهم من الحكاية شيئاً، كما أن الرواة الذين رووا الشعر والذين لهم دور في قضية التفكك الذي اتهمت به القصيدة العربية من خلال حفظهم لما يرونه مناسباً ومستساغاً عندهم من أبيات القصيدة ألا أنهم لا يستطيعون نقل الحكاية الشعرية أو القصيدة الحوارية ألا كاملة لأن حذف أي بيت فيها سيظهر النقصان والقطع الواضح في متن القصيدة ولعل اقتصار هؤلاء النقاد على ذكر الحكاية دون الحوار يعود إلى أن الحكاية أشمل والحوار اسلوب من أساليبها ورغبتهم إلى الإيجاز في التعريف وعدم اتضاح معالم الحوار والذي هو من أساليب القصة والدراما بالدرجة الأولى بشكل واضح دعا إلى ذكر الحكاية بمعناها الشامل فقط.

---

(1) العمدة، ج1، ص261.
(2) نفسه، ج1، ص261 – 262.
(3) بناء القصيدة العربية، 297.

الحوار ووحدة القصيدة عند النقاد المعاصرين:

أما النقاد المعاصرون فمذاهبهم شتى حول وحدة القصيدة، فمنهم من يرى أنها موجودة في الشعر العربي [1] ومنهم من يذهب إلى أنها مفقودة، وإنما الوحدة مقتصرة على وحدة البيت [2] في حين ذهب فريق ثالث إلى حالة التوسط بين المذهبين، حيث يذهب هذا الفريق إلى أن الوحدة مفقودة في بعض القصائد وموجودة في قصائد أخرى[3] وهذا ما نميل إليه، ولكن جميع النقاد متفقون على أن الوحدة راسخة في القصائد ذات النزعة القصصية والدرامية، حيث أن " القصيدة الغنائية ذات العناصر القصصية والدرامية تتحقق فيها الوحدة العضوية أكثر من غيرها ويكون الطابع القصصي عاملاً كبيراً في تحقيقها [4] ويذهب يوسف حسين بكار وهو يتحدث عن وحدة القصيدة في الشعر العربي إلى أن الأسلوب القصصي والحوار قد زعزع النظرة القائمة على وحدة البيت وحطمها فيقول وهو يستشهد بعمر بن أبي ربيعة فلقد أكثر عمر الذي تمتاز قصائده بوحدتها الموضوعية من الأسلوب القصصي واعتمد الحوار كثيراً، فكان هذا المنزع وظيفة مزدوجة اذ حطم وحدة البيت، بل ألغاها وساعد على التحام و وحدة القصيدة وتراصها [5].

وبعد هذا العرض عن أهمية الحوار في القصيدة متعددة الأغراض وإقامة الروابط بين أجزائها ودوره في الوحدة الموضوعية من خلال الاعتماد عليه في الأسلوب القصصي، هناك مسألة أخرى تتعلق بطول الحوار وأثره في أقامة الوحدة حيث أن الحوار عندما يكون طويلاً فأنه يتسع لعدة أبيات لكي يستطيع الشاعر بسط فكرته، حيث لا يكتفي بيت واحد لبسط تلك الفكرة أو إنهاء الحديث، لذا فأنه يلجأ إلى مواصلة حواره من خلال أبيات عديدة تتسع لنطاق الحوار ومداه، وتوضح مقصديه الشاعر وفكرته.

---

(1)منالدراساتالتيتربوجودالوحدةكتابوحدةالموضوعفيالقصيدةالجاهلية. د. نوريحموديالقيسي. و (دراسةالأدبالعربيد. مصطفىناصيف).

(2)منالنقادالذينيرونانالوحدةمفقودةفيالقصيدةالعربيةد. عزالدينإسماعيلفيالأسسالجماليةللنقدالعربيود. محمدغنيميهلالفيالنقدالأدبيالحديث. د. محمدمندورفيالنقدالمنهجيعندالعرب.

(3)منالدراساتالتياعتقدتبهذاالجانب (وحدةالقصيدةفيالشعرالعربي) د. محمدعبدالمنعمالخفاجي،و (الشعرالجاهلي) د. محمدالتوني.

(4)النقدالأدبيالحديث،ص462.

(5)بناءالقصيدةالعربية،ص431.

كما أن جملة الحوار قد لا تكتفي ببيت واحد وإنما تحتاج إلى بيت أخر لكي تكتمل، فهذا الحوار مثلاً والذي يجريه عمر بن أبي ربيعة مع فتاته عبده لا يكتفي ببيت واحد وإنما يتطلب عدة أبيات تتسع لطوله ومداه يقول:[1]

وبُلّغنـــــا واللهِ وصـــــلك أخـــــرى

بعـــدَ عهـــدٍ فقلـــتُ يـــا عبـــدَ كـــلاّ

لا وقبـــــرِ النبـــــي والحـــــجِ (م)

ومـــــنْ كـــــانَ محْرمـــــاً ومُحِـــــلّا

مـــا علـــى الأرض منأحـــبُ ســـواكم

مـــن جميـــع النســـاء قالـــت: فهـــلّا

فقلـــتَ لمـــا دخلـــت هـــذا ولكـــنْ

غـــابَ لمـــا دخلـــتَ هـــذا وضـــلاّ

أن مدى الحوار وطبيعته قد جعلت الشاعر يلجأ إلى ما يعرف بالنقد القديم بالتضمين والذي عرفه أبو هلال العسكري بقوله: التضمين أن يكون الفصل الأول مفتقراً إلى الفصل الثاني والبيت الأول محتاجاً إلى الأخير [2] وقد عاب بعض النقاد القدامى التضمين وفضلوا أن يكون البيت قائماً بنفسه ولا يتكأ على بيت أخر، وهذا ناتج عن تأثرهم بوحدة البيت [3]. أما ابن الأثير فقد أستبعد أن يكون ذلك عيباً فليس ذلك يسبب عيباً، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالاخر، وبين الفقرتين في الكلام المنثور في تعلق أحداهما بالأخرى [4] ونظرة ابن الأثير هذه نظرة موضوعية تتطلب أن يستند بيتاً على بيت أو أبيات عدة على وفق مقتضى الحال، وهذا ما لمسناه في حوار عمر، ويمكن القول أن الإسناد هذا يضيف فائدة كبيرة تمنح الشاعر النفس الشعري لبسط فكرته التي كثيراً ما يقيدها سلطان الوزن والقافية، ويجعل القصيدة متماسكة ومترابطة وفي مأمن مما تحذفه ألسنة الرواة. كما يتضح من النص السابق أن الجملة الواحدة قد تكون موزعة على بيتين ولا تكتمل الجملة ألا بإيراد

(1)ديوانعمربنأبيربيعة،ص364.
(2) الصناعتين،ص36.
(3)منهؤلاءالنقادأبنالرشيقالقيروانيفيالعمدة،ج1،ص261،وأبوهلالالعسكريفيالصناعتين،ص36.
(4)المثلالسائر،ج2،ص342.

البيت الثاني، فجملة (فهلا قلت لما دخلت هذا) كانت موزعة على بيتين لكي يتم معناها، فالشاعر هنا مجبر تحت شروط الوزن والقافية إلى أن يأتي بالبيت الثاني ليكمل الجملة الحوارية التي نطقت بها صاحبته وإلى توضيحها بقوله (ولكن غاب لم دخلت هذا وضلّا).

والمسألة الأخرى هو أن من صفات الحوار الناجح أن يكون كاملاً وحذف أو تقديم أي بيت من ألأبيات التي يتضمنها سيلحق أضرارا بالحوار ونقصاً واضحاً لا يمكن تلافيه. فلا بد أن نسمع حديث كل طرف في الحوار وفق تسلسل منتظم وبدون حذف، وأن تأخذ كل لفظة محلها ضمن القالب الحواري، وهذا التسلسل والكمال في جمل الحوار سيولد وحدة موضوعية تتمثل في وحدة الموضوع لأن: من حسنات الحوار أنه يساعد على وحدة الفكر والحدث [1].وهذا ما يرسخ الوحدة الموضوعية في العمل الشعري. كما يُنشيء الحوار وحدة الشعور والأفكار من خلال تعبيره عن آراء الشخوص التي تدير الحوار فيؤكد بذلك الوحدة العضوية في القصيدة من خلال استيفاء كل فكرة في النظم في موضعها المحدد لها من القصيدة[2]. ولذلك نرى أن الوحدة واضحة في قصائد عمر بن أبي ربيعة أكثر من غيره من الشعراء حيث أن كثرة " الحوار في شعره، وإشراكه فتياته في القول، أظهر الترابط بين أبيات القصيدة وتوسع في الموضوع الواحد، حيث برزت وحدة في القصيدة لم تكن مألوفة بمثل هذا الشكل عند الشعراء القدماء[3]. ويعود الفضل في تميز قصائد عمر بالوحدة إلى الحوار والأسلوب القصصي حيث أننا لم نجد الوحدة راسخة في قصائده الأخرى الخالية من الحوار ومن الأسلوب القصصي، وهذا دليل على أثر الحوار في انتشار الوحدة بمختلف أنواعها.

فلو تناولنا هذا المقطع الحواري من شعر جميل بثينة، سنرى بوضوح الوحدة التي تربط هذه الأبيات بحيث يستدعي كل بيت من سابقه ما يمكن أن يكون له سنداً يرتكز عليه، ومن لاحقه ما يمكن أن يكون معيناً للوصول إلى الهدف المرجو من الحوار، يقول جميل:

قالت بثينة، لما جئتُ زائرها

سبحانَ ربِّ العلى ما كانَ أو حاكا

وعدتنا أتيةً في خلوةٍ عجلاً

فما أنقضى يومنا حتى رأيناكا

---

(1)فنكتابةالأقصوصة،ص53.

(2)النقدالعربيالحديث،محمدغنيميهلال،ص396.

(3)عمربينأبيربيعةحياتهوشعره،ص457.

أن كنـت ذا غـرض أوكنـت ذا مـرضٍ

أو كنـــتَ ذا خلـــةٍ غيـــري غـــدرناكا

فقلـت:بـل مـرض قـد كـاد يـذهبني

فاستضـحكت ثـم قالـتْ لـي: أبـن ذاكـا

أن كنـــتَ ذا مـــرضٍ يـــزداد صـــاحبه

حُسْناً، فيـا ليـتَ بـي أضـعافَ شـكواكا[1]

أن مقصديه الشاعر هنا تظهر أنهلا يطيق على فراق بثينة صبراً وبعدا أنه سيقلل الزيارات فلم يلبث حتى يأتي، فالأبيات يجمعها شعور واحد عبر عنه الشاعر عن طريق الحوار بحيث بدأت بثينة بالحوار ألتساؤلي عن سبب سرعة الزيارة وتقدم الأسباب التي يمكن أن تعذره بها، وسرعان ما يلتقط أحد هذه الأسباب وهو المرض، ألاّ أنها لا تصدقلعدم ظهور أعراض المرض عليه بضحكة تجعل من عتابها ملاطفة لا أكثر، ونلاحظ أن حذف أي بيت من هذه الأبيات سيضر بالمعنى ويبقى مكانه خالياً كما أن تقديم أو تأخير أي بيت غير ممكن لأنه لا يتماشى مع تسلسل المحاورة، وهذا ما يوضح دور الحوار في الوحدة وترابط القصيدة في كل صورها وأوضاعها.

الحوار بين النصوص الشعرية:

أن الحوار بمختلف أشكاله وصفاته وأطره وطبيعته لا يخرج عن نطاق المحاورة القريبة، حيث تكون أطراف الحوار متقاربة وضمن حيز زماني ومكاني محدد، وحتى أسلوب المناجاة الذي قد يتحاور بواسطته الشاعر مع عزيز بعيد أن حبيب ناءٍ، فأنه حينما يحاوره سيستحضر طيفه أو خياله ليدير مع ذلك الطيف محاورته ويبث له لواعجه ومرارة أشواقه، وهناك نطاق أخر يختلف عن النطاق الأول حيث يتباعد فيه الزمان والمكان بين أطراف الحوار وقد يموت بعضها فيأتي من يحاورها بعد حين ليس بالقصير وتتمثل مثل هذه المحاورات بالمحاورة البعيدة التي وأن وقعت في زمان معين واحد وبين شاعرين متعاصرين ألاّ أنها لا تقع ضمن لحظة آنية واحدة يكون فيها الحوار متناوباً أو متبادلاً، كما يحدث في المحاورة القريبة، وإنما تتطلب وقتاً لكي يسمع الشاعر الثاني ما قاله الشاعر الأول فيتأثر به ويعارضه أو يسخر منه فيناقضه، وينتج عن المحاورة بين النصوص ا لناتجة عن تأثر النص اللاحق بنص سابق لما يعرف بمصطلح التناص الذي هو تعالق

(1)ديوانجميلبثينة،ص154.

النصوص بعضها ببعض " [1]، من خلال التأثر بموقف أو حكاية أو قول سابق بحيث تأثر به الشاعر فألمح أليه أو كشف عنه أو توسع فيه، عبر عملية الحوار مع النص المركزي شريطة أن" يحكمها مبدأ المماثلة والمشابهة في الشكل والمضمونأو في أحدهما"[2] ويتم ذلك عبر طرق عدة ليظهر اثر النص السابق في النص اللاحق، فأما أن يتخذ طريق الاقتداء أو المحاذاة في الشكل والمضمون وفي القول والفعل وهو ما أطلق عليه بالمعارضة، أو ما أتخذ طريق المحاذاة والتشابه في الشكل والمخالفة في المضمون حيث يتابع النص اللاحق النص السابق في الوزن والقافية، ولكنه يخالفه ويسخر منه بما يمكن أن يكون وجهاً مقلوباً للنص السابق " حيث يصير الخطاب الجدي هزلياً والمدح ذماً والذم مدحاً "[3] وهذا ما يسمى بالمناقضة، وهناك طريق أخر يتمثل في ما يتخذه الشاعر من نصوص ليقيم معها الحوار عبر الحوار مع بعض الكلمات الاصطلاحية ذات الحمولة الإيحائية التي يستثمرها الشاعر لمنح نصه قيماً احتجاجية وجمالية على أساس مقصدتيه " [4] أو عبر الحوار مع جمل وتراكيب النص السابق بما يمكن أن يكون توكيداً أو تبسيطاً أو تشبيها ليدعم فكرته ويزين قوله ويحيي ما قد يتناسى منها من خلال عقد الحوار مع تلك النصوص وإعادة بعض عباراتها بما يغني عمله الشعري، وهذا التعامل من النص السابق لا يقلل من قيمة إنتاج الشاعر إلا في حالة السرقة والانتحال، لان " أعادة أنتاج النصوص المعاصرة للمبدع والسابقة عليه على حد سواء بطريقة واعية أو لا واعية، فأن أحداً لا يمكنه أن ينفي أمكان حدوثه وتحققه في أكثر النصوص الإبداعية نضجاً وقيمة"[5]، ويتم الحوار مع النص المركزي في هذه الطريقة عبر اتجاهين:

الاتجاه الظاهر – حيث يعرض الشعر شواهد من أقوال الغير مثل التضمين والحكاية والاقتباس، وسرقة المعنى ويشارك بذلك الغير في تكوين النص " [6] دون حدوث اعتراض من النص السابق لأنه يسايره عبر النقل منه والاستشهاد به.

الاتجاه الباطن – وفي هذا الاتجاه ينشيء الشاعر نصه من خلال التأثر بالنصوص السابقة المشابهة أو المباينة ألا أنه يفتح بها أفاق نصوص أخرى مكملة أو مبدلة فيصطبغ عندها النص بصبغة المغايرة الصميمة " [7] وعملية التأثر والتأثير بين السابق واللاحق قد نالت اهتماماً واسعاً من قبل النقاد وعند مختلف الأمم ولم تقتصر

---

(1)فيأصولالحواروتجديدعلمالكلام،طهعبدالرحمن،ص41.
(2)دينامية النص،محمدمفتاح،ص89.
(3)تحليلالخطابالشعري (إستراتيجيةالتناص) محمدمفتاح،ص121.
(4)دينامية النص،ص82.
(5)تحليلالخطابالشعري،ص125.
(6)فيأصولالحواروتجديدعلمالكلام،ص42.
(7)لمصدر السابق،ص42.

على ألادب العربي [1] وحده، وتلك مسألة بديهية حيث أن العمل الأدبي الضخم أو الناجح يجعل المتأثرين به كثر، وينتج عن هذا التأثر انعكاس ذلك العمل نتاجهم بشكل متعمد او غير متعمد.

أما في ميدان الشعر فأن الشعراء قد تناولوا مختلف الألفاظ والمعاني وطرقوا مختلف الأغراض مما حدا بالشاعر عنترة وهو جاهلي إلى أن يقول (هل غادر الشعراء من متردم) [2] فكيف الحال مع المتأخرين الذين تفصلهم مئات السنين عن عصر عنترة، أنهم لابد أن يكونوا في دائرة أضيق فتبرز في نتاجهم ما سبق وأن ذكر او ما تناوله الشعراء، يقول محمد مفتاح بعد جولة بين النظريات الغربية " أن كل النظريات وما احتوت عليه من مسلمات تؤكد أن الكاتب أو الشاعر ليس ألا معيداً لإنتاج سابق في حدود من الحرية سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره " [3]، ويرى الباحث أن هذه النظريات لا تخلو من المبالغة والاجحاف بحق الشاعر المبدع، فكيف تبرز موهبة الشاعر ومهارته وإبداعه أذا كان معيداً لإنتاج سابق ليس الّا، صحيح أن القدماء قد رسموا الشكل العام للقصيدةألا أن المضمون قد أختلف وتغير سواء في الألفاظ أو في ألأفكار. أن النظرة التي ترى أن الشاعر معيد لإنتاج سابق تقترب من نظرة أنصار القديم في نقدنا العربي القديم الذين دخلوا في صراع مع أنصار الجديد، حيث يرون أن للقدماء فضل السبق بالمعاني والأفكار والصياغة، وأن المحدثين ما هم الّا مرددون لقصائد سبقهم إليها القدماء وليس لهم من فضل سوى الإخراج الجديد الذي لا يمس الجوهر، وبذلك يبقى الإنتاج القديم هو الأفضل والأرقى وان الخروج عنه " خروج عن طريقة العرب في الشعر " [4] كما تقترب من نظرة الكلاسيكيين الذين أجلوا القديم وجعلوه المثال الذي يحتذي ونتج عن هذا التأثر انعكاس الأعمال اليونانية في الكثير من أعمالهم " [5].

أن الآثار السابقة لها أثر بالغ في نفوس اللاحقين وانعكاس في إنتاجهم أمر مسلم به لأن الشاعر لا يستطيع تناول تجربته بعمق وشمول بدون الارتكاز على الموروث، فيصبح تأكيد صوت الماضي من خلال محاورته إضاءة وتقدير للعلاقة بين الماضي والحاضر، كما أن توظيف ذلك الصوت بما يتناسب مع متطلبات الحاضر ضرورة فنية لا يمكن تجاهلها، لأن شعر الماضي كما يقول ستيفن سبندر " بمثابة نهر هائل يروى الحياة كلها لذلك يجب على الشاعر ألا يسد مجرى هذا النهر

---

(1)لمزيدمنالاطلاع،ينظر:كتابالسرقاتالأدبية،ص11 – 16.
(2)شرحالمعلقاتالسبع،ص191.
(3)تحليلالخطابالشعري،ص124،125.
(4)الصراعبينالقديموالجديدفيالشعرالعربي. د. محمدحسينالأعرجي،ص52.
(5)ينظر:تاريخالمذاهبالأوربية،ص208.

الكبير، وإنما لا بد أن يحيا مرة ثانية " [1] ألا ان الشاعر لا ينبغي ان يكرر ذلك الصوت ويعيده، كما هو مكتفياً بتغير الألفاظ فيخرج بذلك عن دائرة الإبداع والتجديد، وإنما باتخاذ ذلك الصوتمصدراً يمكن أن يستفيد منه في التوظيف الجزئي واثبات المقصدية أو في تطوير المضمون بحيث لا ينطفيء تحت سطوته وهج الإبداع الفني وتزول استقلالية أسلوب الشاعر اللاحق، بل يكون النص المركزي الذي يحاوره الشاعر بابا لطريق أوسع لتشعب الأفكار وتنوع الاتجاهات مجاراة " لاتساع المجال وتعدد الميادين " [2]

طرق محاورة النصوص

أ – طريق المناقضة:

أما الطرق التي يسلكها الشعراء في محاورة نصوص سابقة أو معاصرة فهي كما ذكرنا طريق المناقضة وطرق المعارضة وطريق التأثر والنقل. أما طريق المناقضة فلم يكن له عند شعراء الغزل ما يستحق أن تقوم عليه الدراسة لأن شعراء الغزل قد ابتعدوا عن دائرة الصراع الهجائي، وفن النقائض قد وقع ضمن دائرة الهجاء الذي كان مستعراً بين الشعراء الفحول (الأخطل والفرزدق وجرير) ونورد لذلك مثلا ما يقوله الفرزدق في إحدى نقائضه مع جرير، حيث يبدأ بذكر تقواه وحماية جاره وصد النفس إذ تأمره بالسوء فيقول في مستهل قصيدته:

نحنُّ بزوراءِ المدينةِ ناقتي

حنينَ عجولٍ تبتغي البوَّرائمِ

وكمَ نائمٍ عني بالمدينةِ لم يبلْ

إليَّ اطلاعُ النفسِ دونَ الحيازمِ

أذا جشأتْ نفسي أقولُ لها أرجعي

وراءَك واستحيي بياضِ اللهازمِ [3]

---

(1)الحياةوالشاعر،ص104.
(2)السرقاتالأدبية،ص149.
(3)نقائضجريروالفرزدق،ص343.

فنلمح هنا لباس التقوى وردع النفس حينما يحاورها (أقول لها ارجعي) قد أضفاها الفرزدق على ذاته، وحينما يسمع جرير بهذه القصيدة نلمحه يسخر من هذا القول فيجرى محاورة نصية يحاور فيها نص الفرزدق ويأتي بما يناقضه ويسخر منه مستخدماً الوزن والقافية نفسها مع ما يعاكس العبارات التي نطق بها الفرزدق فيقول محاوراً المتلقي ليظهر عكس ما يدعيه الفرزدق:

ومـــا كـــان جـــارٌ للفـــرزدقِ مسلـــمٌ

ليأمـــــنَ قـــــرداً ليلـــــةٌ غيـــــر نـــــائمِ

يوصُـــــل حبليـــــهِ أذا جـــــنّ ليلـــــهُ

ليرقـــــى إلـــــى جارتـــــه بالسلالـــــمِ [1]

ثم يلتفت إلى الشاعر نفسه ليحاوره ويبطل ادعاءه التقوى فيقول:

أتيـــتَ حـــدودَ اللهِ مُـــذ كنـــتَ يافعـــاً

وشـــبتَ فمـــا ينهـــاكَ شـــيبُ اللهـــازمِ

حيث جاءت عبارة جرير (يوصل حبليه أذا جنّ ليله) معكوسة ومناقضة لعبارة الفرزدق (وكم نام عني بالمدينة لم يبل....) وأحدثت هذه العبارة محاورة تناقضية تربطها علاقة تضاد وتصادم وتنافر، وكذلك الحال مع عبارة جرير (وشبت فما ينهاك شيب اللهازم) مضادة ومعكوسة لقول الفرزدق (واستحيي بياض اللهازم)، ويضفي هذا التضاد في محاورة النصوص ما يمكن ان يكون سخرية وتهديما لإثبات مقصديه الشاعر بعد ان جاء المحاور الثاني (جرير) بمعكوس ما أورده الفرزدق وتتضح المسألة الحوارية أكثر حينما تجرى المحاورة البعيدة لتشمل التحاور البعيد بين الشاعرين فضلا عنالنص حيث يستمر الفرزدق ويمضي بقصيدته ليوجه القول إلى جرير مباشرة بقوله هاجياً:

فمـــا أنـــتَ مـــن قـــيسٍ فتنبـــح دونهـــا

ولا مـــن تمـــيمٍ فـــي الـــرؤسِ الأعـــاظمِ

(1)المصدرنفسه،ص355.

وانـــكَ اذْ تهجـــو تميمـــاً وترتشـــي

تبـــابينَ قنـــيسٍ أو ســـحوق العمـــائمِ

كمهريـــقِ مـــاءٍ بـــالفلاةِ وعمـــرهُ

ســـرابٌ أثارْتـــهُ ريـــاحُ الســـمائمِ

بلـــى وأبيـــكَ الكلـــبِ انـــي لعالـــمٌ

فهـــم الادنـــونَ يـــومَ التزاحـــمِ [1]

فيرد جرير على قول الفرزدق ويرفع من شأن قيس التي نال منها الفرزدق وقلل من شأنها بقوله (فهم الأدنون يوم التزاحم) فيحاور الفرزدق بعبارات معكوسة تنقض قوله وتكذبه.

وانّـــي وقيســـاً يـــا أبـــنَ قـــينِ مجاشـــع

كريـــــمٌ أصـــــفّي مدْحتيللأكـــــارمِ

أذا عُـــدّت الأيـــامُ أخزيـــتَ دارمـــاً

وتخزيـــك يـــابنَ القـــينِ أيـــامُ دارمِ [2]

وتتجلى هنا صورة المحاورة النصية بما يشبه الحوار القريب المتناوب بين شخصين والذي تتجلى فيه الفنية الغنية بالصادمات، حيث يظهر فيه التحدي والجواب في الحوار ضرورياً للحركة المقابلة " [3] لما يعكسه من تصادم وصراع قولي، ولعل ولعل هذا السر قد وقف وراء خلود هذا الفن وشغف الناس به للاستماع إلى مثل هذه المعارك الكلامية لما تحويه من تناقض نصي يضفي الطرافة وإثارة انتباه المتلقي بما يشبه حالة التصادم والصراع في الأحداث التي يقوم بها الحوار الدرامي.

أن دواوين شعراء الغزل قد خلت من مثل هذه النماذج ولم يسلكوا هذا الطريق النقائضي في محاورة النصوص الأخرى، والذي تتمثل فيه محاورة النصوص خير

---

(1) نقائضجريروالفرزدق،345.

(2)المصدرنفسه،ص357.

(3)صناعةالمسرحية،ستوراتلركينش،ترجمة:عبداللهالدباغ،ص136.

تمثيل، وإنما قامت أركانه على شعراء قد تخصصوا في هذا الفن فبنوا من خلاله صرحاً شامخاً من صروح الخلود، لأن شعراء الغزل قد آثروا غرض الغزل واستقلوا بمدرسته عن بقية المدارس، فكانت جريدتهم تبرز القصائد الغزلية، في حين تنشر جريدة الشعراء الفحول القصائد المدحية وأنباء المعارك الكلامية فيما بينهم من خلال عرض النقائض الهجائية. فكان الناس في العصر الأموي يترقبون صحيفتين صحيفة الشعر التقليدي " وخير ما يمثلها نقائض جرير والفرزدق، فتذيع على ألسنة العامة والخاصة [1] وصحيفة الشعر الغنائي بالحجاز التي تزخر " بالصور الحية، صور العذارى والجواري الجميلات اللائي فتن عباد الحجاز ويستصبين شعراء المدينة ومكة [2] وكلا الصحيفتين تبرز ما يحدث التأثير والتشويق في النفوس، حيث تظهر في الصحيفة الأولى العبارة الكلامية التي تظهر فيها المحاورة النصية البعيدة، وما تحدثه من تشويق في نفس المتلقي لنتائج هذه العبارة في حين تظهر الصحيفة الثانية النساء ومحادثتن وأخبار العشق والمغامرة والتي كثيراً ما أقامه شعراء الغزل على المحاورة الغرامية فأكسبت شعرهم طرافة جذابة وتأثيرا في نفس المستمع وننتقل إلى الطريق الثاني الذي يُسلك في التناص الشعري والذي سلكه بعض شعراء الغزل لابتعاده عن دائرة الهجاء والتناقض النصي، ألا وهو طريق المعارضة.

طريق المعارضة:

أن المعارضة هي أن ينسج الشاعر على غرار قصيدة أخرى تأثر بها قصيدة يحاكي فيها تلك القصيدة ويحاورها. وبواعثها الإعجاب بشاعرية صاحب النص المركزي وقوة ذلك النص الذي احدث التأثير والإعجاب، ذلك التأثير الذي " لم يقتصر على الشعراء الضعفاء أو المتوسطين بل تجاوزهم إلى المشهورين بين الناس بالقوة والفحولة والقدرة على الإبداع وشمل القديم كما شمل الحديث [3].

أن طريق المعارضة يحدو فيه الشاعر إلى التقليد والسير باتجاه محاذ للنص السابق ويعقد معه صلة المشابهة والمماثلة وليس المناقضة والمعاكسة، وأن كانت المعارضة والمناقضة تشارك النص السابق في شكل الوزن والقافية، وبالنظر لتخصص معظم قصائد شعراء الغزل بموضوع واحد فأن معارضتهم للنصوص السابقة ذات الأغراض المتعددة قد كانت معارضة جزئية كثيراً ما تقتصر على محاورة المقطع الطللي أو المقطع الغزلي في القصيدة التقليدية مما سبب أضعاف التعالق الحواري " حيث لا يذكر المحاور قول الغير للاعتراض عليه وإنما لحصر

(1) الشعر والغناء في المدينة ومكة، ص145.
(2) المصدر نفسه، ص146.
(3) السرقات الأدبية، ص119.

مشاركة هذا الغير في تكوين النص [1]، وتظهر صفة التعالق بين النصوص حينما تدخل المحاورة التناصية عوامل الاتباع في الشكل و التحويل والمضمون، ويحدث ذلك في محاورة الأغراض غير الغزلية وتغير مقصدية الشاعر السابق إلى ما يخدم مقصدية الشاعر اللاحق فتكون العلاقة علاقة احترام للنص السابق وتغاير في مقصدية التثبيت المحوري في بناء النصين فلو تناولنا قصيدة عمر بن أبي ربيعة:

خليليّ مّرا بي على رسمِ منزلِ

وربعٍ لشنباءَ ابنة الخيرِ مُحْولِ [2]

نرى أن صفة التعارض واضحة بين هذه القصيدة وقصيدة امرئ ألقيس المعلقة.

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ

بسقطِ اللوى بينَ الدَخولِ فحوملِ [3]

فكما خاطب امرؤ ألقيس خليليه وطلب منهما الوقوف على الأطلال خاطب عمر خليليه وطلب المرور على ربع شنباء للوقوف عليه، وبينما يقول امرؤ ألقيس:

فتوضحَ فالمِقراةُ لمْ يَعْفُ رسمَها

لما نسَجتها من جنوبٍ وشمألِ

فأن عمر يساير هذا النص ويتأثر به، والفرق أن الشاعر أمرا ألقيس قد أضفى شعوراً نفسياً عميقاً كون الرياح القادرة على أن تدرس الرسوم والآثار عاجزة على أن تدرسها وتزيل آثارها من الفؤاد في حين اكتفى عمر بذكر الأطلال وما أزرت بها الرياح حيث يظهر أثر تقليدهواضحا فهو ينسج على منوال بيت امرئ ألقيس السابق ويرتبط به بعلاقة تعضيدية تقوم على الإتباع والتعاون مما يثبت النص السابق ويعضده من خلال احترام الشاعر السابق وترديد قوله فاحدث بذلك اشراك الغير في تكوين النص من خلال التأثر بالنص السابق وما يحدثه من حوارية بين النصوص الشعرية فيقول عمر بن ربيعة:

أتى دونه عصر فأخنى برسمهِ

خلوجان من ريحٍ جنوبٍ وشمألٍ [1]

---

(1)فيأصولالحواروتجديدعلمالكلام،ص42.

(2)ديوانعمربنأبيربيعة،ص397.

(3)شرحالمعلقاتالسبع،ص7..

وهنا يتضح مدى التشابه بين البيتين وشدة أثر البيت السابق بالبيت اللاحق بحيث لو أحدثنا تبديلا بينهما ووضعنا كل بيت مكان الآخر لما حدث تغير في نسج القصيدتين، ويمكننا القول بأن عمر قد تكلم في هذا البيت بلسان امرئ ألقيس، وحينما نمضي في القصيدة نرى أن عمر يبقي تحت تأثير السلطان الشعري لامرئ ألقيس ذلك حينما ينقل الصور التي جاءت في معلقة امرئ ألقيس فيحيي بذلك تلك الصور من خلال محاكاتها وإعادة توظيفها بما يثبت نصه ويعنيه على استخلاص قيمة الجمال الصوري فيقول:

(1)ديوانعمر،ص367

قليلـــةُ ازعـــاجِ الحـــديثِ بروعهـــا

تعـالى الضـحى لـم تنطـق مـن تفضـلِ

نـؤومُ الضـحى معكـورةَ الخلـقِ غـادة

هضـــيمُ الحشـــا حســـانة المتجمّـــلِ [1]

وهذه الصورة منقولة من صورة امرؤ ألقيس:
وتضـحي فتيـت المسـكِ فـوق فراشـها

نـؤوم الضـحى لـم تنطـقْ عن تفضـلِ [2]

وتظهر هنا المحاورة النقلية التي نقلها الشاعر عمر من خلال نقله لصورة امرئ ألقيس ليؤكد من خلال هذا النقل المشاركة الجماعية في وضع مقياس لجمال المرأةفحينما وصف امرؤ ألقيس فتاته بالترف وقلة الكلام ودفئه والتطيب بالعطور شاركه عمر في نقل الصورة نفسها وشيء من الصفات الحسية التي تزيد من فتنة المرأة فأصبح أكثر من واحد يتمسك بهذا المقياس في جمال المرأة الشامل الذي لا يقتصر على الجمال الجسدي، وإنما يتعداه. إلى الجمال الشامل ليشمل حسن الحديث ولطافة المعشر المتولد عن الترف والنعيم بما يضفي الاشراقة على الوجه عكس ما يضفيه البؤس والشقاء على الوجوه، ألا أن المحاورة بين مثل هذه النصوص ليس لها الإثارة نفسها التي تحدثها المحاورة التناقضية لأنها تسير في خط محاذى للنص المركزي في حين تسير المحاورة التناقضية في خط معاكس فتكون اقدر على بعث الانتباه في نفس المتلقي وتشوقه لنتيجة هذه المباراة وأي الشاعرين هو الأقوى والمنتصر.

أن معارضة عمر لامرئ ألقيس كانت معارضة جزئية سار فيها عمر على خطى امرئ ألقيس في الغزل فقط فلم يتطرق إلى المواضوعات الأخرى التي تناولها امرؤ ألقيس في معلقته مثل وصف الحصان والليل... الخ.

ولكن المعارضة الجزئية تكون أكثر حيوية وفنية حينما يحاور الشاعر نصاً سابقاً يختلف عن غرضه فيوظف ذلك النص بما يخدم غرضه ويجعل

(1)ديوانعمر،ص369.
(2)شرحالمعلقاتالسبع،ص91.

العلاقة التعضيدية بين النصوص تخدم أغراضاً مختلفة ومتعددة، فبينما يقول عنترة مفتخراً ببسالته:

وإذا ظلَمُـــتُ فـــإنّ ظُلمـــي باســـلُ

مـــر مذاقتُـــه كطعـــمِ العلقـــمِ [1]

نرى أن الشاعر عمر بن أبي ربيعة يحاور هذا النص عن طريق المعارضة التعضيدية بما يلائم الغزل فيقول متغزلاً:

ووجـدتُ حـوضَ الحـبِ حـينَ وردتـهُ

مـــرَّ المذاقـــةِ طعمـــهُ كـــالعلقمِ [2]

حيث استحضر قولَ عنترة وشاركه في النص باتجاه آخر جعل من النص يفيد أكثر من غرض واحد، حيث تشابه النصان وعقدت بينهما علاقة المشابهة والمماثلة ألا أن هدفهما كان مختلفاً اختلافاً ظاهرياً فهناك هدف عميق في بيت عنترة يلتقي مع هدف عمر الظاهر حيث أن هدف عنترة البعيد الذي يقف وراء الفخر بالنفس هو الحب أيضاً لأنه يريد من هذا الفخر أن يتميز ويعلو في نظر حبيبته عبلة. فأصبح قول عمر بن أبي ربيعة تعضيداً للنص السابق وكشفاً عن معاينة العميقة، ولم تختلف المعارضة الجزئية لدى بقية شعراء الغزل في محاورة النصوص السابقة عما مثلنا له وقد كان تأثر بعضهم بالبعض الآخر أشد وأوسع بحيث خلط الرواة بين قصائد هؤلاء الشعراء ونسبوا القصيدة الواحدة لأكثر من شاعر [3]. لأن معظم تلك القصائد نسجت نسجت على " منوال شائع متفق عليه في الأوساط الحجازية " [4]. وكان لتخصصهم لتخصصهم بغرض الغزل وما يزيد من شدة التأثير والتشابه بين قصائدهم ما دامت تدور حول محور واحد والأمثلة على ذلك كثيرة نختار منها معارضة جميل لقصيدة عمر:

أمـــنْ ألِ نعـــم أنـــتَ غـــادٍ فمبكـــرُ غـــداة غـــدٍ أم رائـــحٌ فمهجّـــر [5]

حيث عارضه بقوله:

---

(1)شرحالمعلقاتالسبع،ص203.
(2)ديوانعمر،ص23.
(3)ينظر:كتابقضايافيالنقد،ص29.
(4)جميلبثينةوالحبالعذري،ص228.
(5)ديوانعمر،ص92.

أغـادٍ أخـي مـن آلِ سـلمى فمبكـر ابـن لـي اغـاد أنـت أم متهجّـر [1]

حيث يحاور فيها عمر في كثير من الأبيات والمقاطع وأن كان قد جعلها في خدمة الشكوى والعتاب، ألا أن مشاركة عمر في تكوين النص كانت واضحة بحيث فرضت على الشاعر جميل أن يقترب من الحسية والأسلوب القصصي الذي برع فيه عمر بحيث يحس القارئ أن الصوت المتكلم هو صوت عمر فبينما يقول عمر مثلاً:

فآخرُ عهدٍ لي بها حيثُ أعرضتْ ولاحَ لهـا خـدّ نقـي ومحجـرُ

يقول جميل:

وأخـرُ عهدٍ لـي بهـا يـوم ودّعـت ولاح لهـا خـدٌّ ملـيحٌ ومحجِـرُ

أن المعارضة بهذا الشكل تقترب من السرقة الشعرية غير الممدوحة وتجعل النصوص أقرب إلى التفارق منه إلى التعالق، لأن الشاعر اللاحق لم يستطع أن يوظف النص السابق أو أن يحاوره ليرتبط به ارتباطاً تعضيدياً أو ليوسع من مقصديه ذلك الشاعر بما يدعم نصه ويؤيده، أنما تقتصر المعارضة على النقل الحرفي بدون زيادة أو نقصان فيبقى النص السابق كما هو دون إضاءة جديدة ودون تطوير. وأخيراً فأن طريق المعارضة يخدم الحوارية التناصية متى ما استطاع الشاعر أن يفتح من النص السابق أفاقاً جديدة بحيث تكون محاورة النص السابق سبيلاً للحركة والتطور والتناسل لا الإبقاء على حالة النقل الحرفي الذي يضعف من النص اللاحق ويصبغه بصبغة التقليد الأعمى غير الممتع وغير المفيد.

طريق النقل والتأثير:

أما الطريق الثالث الذي هو طريق النقل والتأثير فأنه يتميز عن الطريقين السابقين من حيث أنه لم يلتزم بالضرورة بالوزن والقافية للنص السابق ألا أن الحوارية تظهر من خلال محاورة النص السابق عبر الفكرة والمضمون وتوظيف ذلك النص أو جزء منه في خدمة الفكرة العامة بدافع تأثير ذلك النص وشيوعه ليصبح برهاناً يمكن الاعتماد عليه والترابط معه بعلاقات تثبيتية قائمة على احترام ذلك النص أو تبجيله أو مناقضته ومخالفته فكرياً و ضمنياً دون التمسك بالقالب الموسيقي لذلك النص ويتمثل هذا الطريق بعدة وسائل نقليه مثل التضمين السرقة الشعرية الممدوحة، نقل الحكايات والحوادث التاريخية.

(1)ديوانجميلبثينة،ص90.

التضمين:

لقد تحدثنا سابقاً عن التضمين الذي يسميه النقاد بتضمين الإسناد وهو " أن تتعلق القافية أو لفظة ما قبلها بما بعدها " [1] بحيث لا يكتمل معنى البيت الأول ألا بايراد البيت الذي يليه. أما حديثنا عن التضمين ضمن التناص الشعري فهو الضرب الثاني من التضمين وهو " أن يضمّن الشاعر شعره والناثر نثره كلاماً آخر لغيره قصد الاستعانة على تأكيد المعنى المقصود " [2] ونمثل لذلك بقوله كثير عزة حيث يقول:

أبثّكِ ما ألقى وفي النفس حاجةٌ

(لها بين جلدي والعظامِ دبيبُ)[3]

حيث ضمن بيته هذا قول عروة بن حزام:

وأني لتغشاني لذكراكِ روعةٌ

لها بين جلدي والعظامِ دبيبُ [4]

ونثبت من هذه المحاورة النصية التي حاكى فيها كثيّر بيت عروة ليؤكد المقصدية ويثبت الصدق أمام الطرف المعترض الذي يتمثل في شخصية عزّة وكأنها تدير معه حواراً مضمراً فكان الشاعر يقول:

أبثك ما ألقى المعترض جميع ما تلقى؟

الشاعر: وفي النفس المعترض ماذا فيها؟ الشاعر: حاجة، المعترض: وأين؟ الشاعر: يستحضر قول عروة ليجيب وكأنه عجز عن الكلام فاستعان بقول غيره الذي عُرفَ بعشقه واشتهر بهيامهِ بعفراء واستحضره ليجيب بالنيابة عنه فيقول:

لها بين جلدي والعظام دبيب.

ويظهر من خلال التضمين الحوارية الاستعاضية حيث يستعيض الشاعر قول غيره ليضمّنه قوله والعلاقة بين هذه النصوص علاقة توكيدية يتحكم فيها مبدأ

---

(1) العمدة،ج1،ص171.
(2) المثلالسائر،ج2،ص344،345.
(3) ديوانكثيرعزة،ص165.
(4)شعرعروةبنحزام،ص14.

المماثلة والمشابهة. فتضمين كثير لقول عروة قد استفاد منه الشاعر ليؤكد عشقه من خلال عقد المماثلة بين نصين في الغزل ويؤكد مصداقية قوله من خلال تأثير النص السابق وظهور الجزء المتضمن بدون تغيير. وقد يضمن الشاعر في ثنايا نصه مثلاً شائعاً بعد أن يجعل منه نصاً مركزيا يحاكيه ويحاوره لما يحمله ذلك المثل من كلمات شائعة بين الناس ومدعمة بالبرهان الذي يؤهلها أن تصبح مثلاً سائراً في أفواه الناس بحيث يمكن أن يستثمرها الشاعر لمنح نصه قيماً احتجاجية وجمالية على أساس مقصديته ودور المتلقي " [1]

فإذا أخذنا مثلاً قول جميل بثينة:

رمـــى الله فـــي عينـــي بثينـــة بالقـــذى

وفـــي الغـــرّ مـــن أنيابِهـــا بـــالقَوادحِ [2]

فأنه أراد المثل الشائع رمى الله عينه بالقذى دلالة على الحسن والجمال أي سبحان الله ما أجمل عينيه، ومن ذلك قولهم: قاتل الله فلانا ما أشجعه " [3]. دلالة على على الشجاعة، وصدر عن هذه المحاكاة الحوارية، الجدّية التي تفيد الشاعر من خلال نقل ما هو شائع بعد أن أدخل في هذا المثل أسم الحبيبة ليخصها بالقول، أن مثل هذه العلاقة تدخل ضمن المجال التداولي، لأن المحاور " يسوق الدليل على قضية بديهية أو مشهورة هي في غنى عن دليل للتسليم بها " [4] والشاعر من خلال محاكاته للمثل الشائع قد أكد جمال بثينة لأن هذا المثل لا يطلق ألا على الجميل الذي يأسر الفؤاد فيكون الدعاء على الحبيب بهذا المثل نتيجة لهذا الأسر وهذا التأثير. كما يزول دور المعترض في مثل هذه المحاورة لأن العارض (المحاور) قد قدم البرهان المسلّم به من خلال تضمينه لما هو مشهور في الكلام، فلم يبق للمعترض ما يبني عليه اعتراضه واحتجاجه وقد يضمن الشاعر أبياته اقتباساً من القرآن والآثار النبوية فيجرى الشاعر مع ذلك النص علاقة تحاوريه تقوم على الاحترام والتبجيل لقدسية تلك النصوص وبيانها تلك القدسية التي تفرض على الشاعر إقامة الحوارية الجدية مع ذلك النص والابتعاد عن الحوارية الساخرة لأن الكلام المقدس لا يمكن مناقضته بأي شكل من الأشكال. فلو تناولنا قول عمر بن أبي ربيعة الذي يحاور فيه أحدى فتياته، فنرى أنه يعقد صلة تناصت مع الآيات القرآنية من خلال تضمينها في قوله ليدعم فيه قوله ويزيد من تأثيره في نفس المحاور لما لتلك الآيات من وقع وأثر في

---

(1)دينامية النص، 82.

(2)ديوان جميل، ص53.

(3)الزاهر، أبنا الأنباري، ج1، ص321.

(4)في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص40.

ذات الشاعر التي يستحضرها ويجعلها جزءا من الكلام الذي يتحاور بوساطته بعد أن يجعلها برهاناً محكماً لا يمكن لحبيبته أن تزوع عنه، حيث يقول:

أقتليـــهِ قـــتلاً ســـريعاً مريحـــاً لا تكـــوني عليـــهِ ســـوطَ عـــذّابِ

أو أقيـــديْ فإنمـــا الـــنفس بـــالنفس قضـــاء مفصـــلاً فـــي الكتـــابِ

أوصـــليهِ وصـــلاً يقـــرُّ عليـــهِ أن شرّ الوصـالِ وصـلَ الكِـذابِ [1]

فيتضح أنه حاكي في البيت الأول قوله تعالى: ﴿ فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ ﴿١٣﴾ إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ ﴿١٤﴾ ﴾[2] فكما وضح الله سبحانه لنبيه كيف سلّط عذابه على قوم فرعون جعل الشاعر ذلك العذاب مسلطاً عليه من قبل حبيبته. أما في البيت الثاني فأن الشاعر دعّم قوله بتضمنه (النفس بالنفس) وهو من قوله تعالى:﴿ وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ ﴾[3] فأصبح نصه حكماً دلالياً استند فيه الشاعر على دليل قرآني مقدس، وأما في البيت الثالث فقد أقام قوله مرتكزاً على قوله تعالى:﴿ فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا ﴾[4] حيث يظهر أثر وقري عيناً على قول للشاعر يقرّ عليه، واستطاع أن يوظف النص القرآني بما يمكن أن يجعل النص محكماً والخطاب قوياً مستساغاً وذلك لأن الشاعر أضفى عليه ما يعضده من خلال هذا التضمين. والتضمين لا يعد عيباً مادام الشاعر يوظفه بما يخدم عمله الشعري لذا عده بعض النقاد فنا بلاغياً خصصوا له صفحات من كتبهم.

السرقة الشعرية الممدوحة:

لابدّ أن نفرق بين هذا النوع من السرقة ومن النوع الثاني، السرقة غير الممدوحة التي تقوم على الانتحال والإغارة والتهديم [5].

والغصب[6] لأن الشاعر لا يقدم شيئاً جديداً سوى أن ينسب إلى نفسه شعره غيره أو ينقل من الغير نقلاً حرفياً، وإنما السرقة التي تقوم على " اشتراك الجماعة

(1)ديوانعمربنأبيربيعة،ص417.
(2)سورةالفجر / الآية14.
(3)سورةالمائدة / الآية45.
(4)سورةمريم / الآية26.
(5)ينظر:المثلالسائر / ج2،ص342.
(6)ينظرالعمدة،ج2،ص283 – 289.

في الشيء المتداول وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب أو ترتيب يستحسنأو تأكيد بوضع موضعه أو زيادة أهتدى لها دون غيرها " [1] وهنا تبدو المحاورة بشكل واضح لأن الشاعر قد استفاد من النص السابق واستطاع أن يفتح من خلاله آفاقاً جديدة قد تتغاير مع النص المركزي " ومتى جاءت السرقة هذا المجيء لم تعد من المعايب ولم تحص في جملة المثالب، وكان صاحبها بالتفضيل أحق وبالمدح والتزكية أولى " [2]

فبينما يقول الأعشى:

وصــغاً قميــرُ كــان يمــنح بعــض بغيــة ارتقابــه

أقبلــت أمشــي مشــية الحشــيان مــزوراً جنابــه

وأذا غــــزال احــــور العينــين يعجبنــي لعابــه [3]

فأن عمر يسرق هذا النص ويفتح منه آفاقاً جديدة جعلت نصه يشيع أكثر، ويشتهر بحيث أنسى المتلقين أثر بيت الأعشى فيه و ذلك عن طريق التوسيع في النص وإدخال عنصر المفاجأة فيه ومضى الشاعر ليصوغ إحداث قصةٍ كاملة مع حبيبته ولم يقفْ ألا بنهاية أحداث القصة فيقول:

فلمــا فقــدتُ الصــوتَ مــنهم وأطفئــتْ

مصــابيحُ شــبتْ بالعشــاءِ وانــورُ

وغــاب قميــرٌ كنــت أهــوى غيوبــهَ

وروّحَ رعيــــانٌ و نُــــوّم سُــــمّرُ

وخُفّــفَ عنــي الصــوتُ أقبلــتُ مشــية

الحبابِ وشخصي خَشْيةَ الحــيَّ أزورُ [4]
أزورُ [4]

(1)الوساطة،ص186.
(2)الوساطة،ص188.
(3) ديوانالأعشى،ص54.
(4) ديوانعمر،ص96.

ونلاحظ هنا انه أضاف إلى ما أخذه من النص السابق المصابيح وأضافها إلى القمر، كما أضاف الرعيان ونوم الناس الذين يسهرون للسمر والحديث كما أضاف صفة السكون التي هي أكثر ملاءمة للمفاجأة التي فاجأ فيها حبيبته.

فحييـــتُ اذ فاجأتهـــا فتولهَّـــتْ وكـادتْ بمخفوضِ التحيـةِ تَجهَرُ

حيث أن المتلقي لا يشعر بمثل هذه المفاجأة في أبيات الأعشى السابقة وأن الشاعر عمر وأن كان قد حاكى تلك الابيات من خلال عقد الصلة الحوارية معها ألا أنه أنفرد بالكثير من المعاني فكان له فضل الانفراد بها مما جعل نصه أكثر شيوعاً وحيوية كما أتصف بالمغايرة في المفاجأة بما يخدم سير الأحداث بشكل أكثر نضجاً وفنية.

كما تتضمن السرقة الممدوحة الاتساع في نقل الصور بحيث لا تكون الصورة في النص اللاحق صورة منسوخة عن صورة النص السابق، فلو تناولنا صورة المرأة في قول الأعشى:

وتبـــردُ بـــردَ رداءِ العـــروسِ في الصيفِ رقرقت فيه العبيرا

وتُســـخن ليلـــةَ لا يســـتطيعُ نباحـاً بهـا الكلـبُ ألا هريـرا [1]

نرى أن هذه الصورة يتناولها عبد الله بن قيس الرقيات فيحاكيها من خلال رسمه لصورة مشابهة مضيفاً إليها الضوء والنور في بيت واحد فيقول:

سخنةٌ في الشتاءِ باردة الصيف (م) ســراجُ فـــي الليلـــة الظلمـــاءِ [2]

فالشاعر وأن كان قد حاور صورة الأعشى محاورة تعضد تلك الصورة وتنشر قيمتها، فأنه قد أضاف ما يزيد الجمال عليها ويجعلها متكاملة وفق المقياس الجمالي حينما قال (سراج في الليلة الظلماء)، والشاعر لم يقف ساخراً من صورة الأعشى وإنما معجباً، واستطاع ان يتوسع في حوار الرؤية إلى ما هو أجمل فكانت صورته الجديدة التي مزج بها الشاعر بين التواتر حينما نقل صورة الأعشى وبين التوالد حينما ولد من تلك الصورة شيئاً ثالثاً وهو السراج في الليلة الظلماء حيث لم يات هذا السراج في صورة الأعشى، واستخدام هذه الوسيلة ترد كثيراً في دواوين شعراء الغزل وبخاصة الواقعة بتأثير بعضهم كونهم جميعاً قد وقعوا تحت تأثير مدرسة الغزل الأموي التي أحدثت هذه الشدة في التأثير إلى الدرجة التي شاعت فيها صفة

(1)ديوان الاعشى،ص19
(2)ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات ص،175

الإتباع والتكرار في الأسلوب والصور فقول المجنون ما هو ألا تكرار للصورة التي جاء بها عمر بن أبي ربيعة، يقول المجنون:

قالـــتْ لجارتهـــا يومـــاً تسائِلُهُـــا

لمـــا اســـتحمّت وألقـــتْ عندِهاالسَـــلَبا

يـــــاعمركِ الله ألا قلـــــتِ صادقـــــةً

اصـــادقاً وصـــفَ المجنـــونُ أم كذِبـــا[1]

فهو صورة طبق الأصل لصورة عمر بن أبي ربيعة:

زعموهـــا ســـألتْ جاراتهـــا وتعـــرّتْ ذاتَ يـــومٍ تبتـــرِدْ

أكمـــا ينعتنـــي تُبصْرننَـــي عمـــركنّ الله أم لا يَقتصـــدْ [2]

فالتشابه واضح بين الصورتين والسرقة الأسلوبية واضحة أيضاً ولم تختلف صورة المجنون عن صورة عمر سوى الاختلاف في الوزن والقافية مما نتج عن ذلك تكرار لقول عمر، فكانت محاكاة متطابقة بين النصين لم يتفرد فيها المجنون بشيء سوى توكيد الجمال الحسي في صورة عمر بن أبي ربيعة من خلال التماثل والتشابه في الكلمات والأسلوب.

ونلاحظ التكرار نفسه يحدث في صورة يرسمها كثير عزة فهي مأخوذة عن صورة لعروة بن حزام ألا أن كثيراً استطاع أن يعمق المغزى النفسي أكثر وأن يضيف إلى صوت عروة شيئاً جديداً وأن كان صدى صوت عروة واضحاً في قوله. أما قول عروة بن حزام فهو:

ويالِيـت أنّـا الـدهر فـي غيـر ريبـة

خليّـــان نرعـــى القفـــرَ مؤتلفـــانِ

أذا مـــا وردنـــا مـــنهلا صـــاح أهلـــه

وقـــالوا بعيـــرا عـــرةٍ جربـــانِ [3]

(1)ديوانمجنونليلى،ص83.

(2)ديوانعمر،ص321.

(3)شعرعروةبنحزام،ص16.

فيحاكي كثيّر ويحاور هذه الصورة مع التوسع في الدلالة النفسية العميقة التي تقف وراء حوار الرؤية التصويري فيقول:

ألا ليتنـــا يـــاعزّ كنـــا لـــذي غنـــىً

بعيـرين نرعـى فـي الخـلاءِ ونعـزَبُ

كِلانـــا بـــهِ عُـــرٌ فمـــنْ يرنـــا يقـــلْ

علـى حسُـنها جربـاءُ تعـدي وأجـربُ

أذا مـــا وردنـــا مـــنهلاً صـــاحَ أهلُـــهُ

علينـــا فمـــا تنفـــكّ نُرمـــي ونُضـــرَبُ

نكـــون بعيـــري ذي غِنـــىّ فيضـــيعنا

فـلا هـو يرعانـا ولا تحـنُ نُطلـبُ [1]

فهنا وأن كان كثير قد سرق هندسة الصورة من عروة ألا أنه أضفى دلالة نفسية أعمق في تصوير اليأس الذي يقف وراء رسم تلك الصورة والذي أوصل بصاحبيه إلى تلك الأمنيات غير المستحبة من خلال أمنيته أن يكون صاحبيهما غني لا يكترث لضياعهما وعدم عودتهما.

فكثيّر من خلال محاورته لنص عروة قد سار بذلك النص إلى العمق بالمضمون والاتساع في الدلالة والتمطيط في شكل الصورة ومضمونها.

وننتقل إلى الوسيلة التناصية الأخرى وهي نقل الحكاية وأجراء المحاورة معها ضمن النص الشعري.

ويحدث حينما يحاور الشاعر حكاية واقعية أو خرافية أو " أن يعتمد على المشهور منها والمأثور يشبه بها حالة معهودة " [2] أو حينما يحاور الشاعر الأحداث التاريخية فينقلها في نصه. والمحاكاة أما أن تكون محاكاة تامة ينقل فيه الشاعر " استقصاء إجراء الخبر المحاكي وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها"[3]

---

(1)ديوانكثيرعزة،ص161.

(2)تحليلالخطابالشعري،ص128.

(3)منهاجالبلغاءوسراجالأدباء،ص105.

وأما أن يقدم استخلاصاً للعبرة من تلك الأحداث كأن يقدم معالم دالة ذات مغزى "[1] "[1] فتجنب الشاعر بذلك الشرح والتفصيل في نقل الأحداث فتكون محاكاته مختصرة.

وجولة في دواوين شعراء الغزل تكشف لنا عن تلك المحاكاة وآثار الحكايات والأحداث التاريخية زاخرة بها دواوينهم. وليس من واجب البحث سرد كافة تلك الحكايات والأحداث، وإنما سنورد أمثلة توضح العلاقة التحاورية بين نصوص هؤلاء الشعراء وتلك الآثار السابقة، فالمجنون ينقل حكاية خرافية مفادها أن ذئباً لقي مجموعة من البهم فمسك أحدها وقال لها: أنك شتمتني فأجابته: ومتى كان ذلك فقال لها: في العام الأول فأجابته أنني وليدة هذا العام وما هذا ألا حجة لكي تأكلني. ويستفيد الشاعر المجنون من هذا النقل ليشرح ويوضح لمحبوبته ليلى بأنها تتجنى عليه بدون ذنب وتلحق به ذنوباً لم يرتكبها، فالعلاقة التحاورية بين نصه وسرد هذه الحكاية الخرافي هي علاقة توضيحية يستقصى فيه الشاعر أجراء الخبر المراد ضرب المثل به " [2] لتوضيح العلاقة التي تربطه بمحبوبته وعلاقة استعارية فيها الشاعر قول الذئب ليعبر عن قول حبيبته في حين استعار لقولهِ قول تلك البهيمة المسكينة. فيقول محاوراً ليلى:

وكنتِ كذئبِ السوءِ أذ قالَ مرةً

لبهمٍ رعتْ والذئبُ غرثانُ مُرجلُ

الستِ التي من غير شيء شتمشي

فقالت متى ذا قال ذا عام أول

فقالتْ ولدتُ العامَ بل رُمتَ كذبةً

فهاكَ فكلني لا يهنّيكَ مأكلُ [3]

فهنا يكشف لنا الحوار عن صيغتين للمحاورة ظاهرة تتمثل في حوار الذئب مع البهيمة وباطنه تتمثل في استعارة هذا الحوار ليعبر عن العلاقة بين المجنون

(1)تحليلالخطابالشعري،ص129.
(2)المصدرنفسه،ص128.
(3)ديوانمجنونليلى،ص217.

وصاحبته ليلى. أما محاورة الشاعر للأحداث التاريخية فيمكننا أن نمثل له بقول الأحوص الذي استقصى فيه أجزاء الخبر [1].

فَخَـرتْ وانتمـتْ فقلـتُ ذريني ... لـيس جهـلُ اتيتـه ببـديعِ

فأنـا أبـن الـذي حمـت لحمـه ... الدبرُ قتيلَ اللحيانِ يومَ الرجيعِ

غسلتْ خالي الملائكةُ الابرارُ ميتاً ... طـوبى لـهُ مـن صـريعِ [2]

فالأحوص يجرى هذه المحاورة مع سكينة ويفاخرها ويعتمد محاورة تناصية مع حادث تاريخي هو أن الرسول – ﷺ _ قد أرسل عاصم جد الاحوص فقتله المشركون وأرادوا أن يصلبوه فحمته الدبر وهي النحل فلم يقدروا عليه، ولذلك يقال له حمي الدبر [3] أما غسيل الملائكة الذي ادعى الأحوص بأنه خاله فهو حنظلة بن عامر قتل في وقعة أحد فقال عنه النبي- ﷺ – أن حنظلة لتغسله الملائكة [4]. والذي يهمنا من نقل هذه الحوادث التاريخية هو عقد الصلة التحاورية بين هذه الأحداث وبين نص الأحوص الذي استقصى فيه الشاعر تلك الأحداث وشرحها فكانت العلاقة توضيحية تدعم الفخر الذي أراد في إجراء المحاورة مع سكينة ولم يلمح إلى هذه الحوادث وإنما فصل فيها فلم يكتف ب ـ (حمت لحمه الدبر) وإنما قال أيضاً قتيل اللحيان يوم الرجيع ليؤكد ذلك الحادث، فذكر الزمان والمكان لوقوع ذلك الحادث وكذلك الحال مع حادث استشهاد خاله، ألا أن شيوع ذلك الحادث وهو مقتله في وقعة احد قد جعلته يكتفي بمحاكاة قول الرسول – ﷺ – ان حنظلة لتغسله الملائكة [5] فحاور ذلك النص بقوله (غسلت خالي الملائكة الأبرار) فجعل من ذلك النص برهاناً احتجاجياً في المفاخرة لأنه قول الرسول الأعظم – ﷺ – الذي يعتمد عليه.[6]

أما استقصاء المعاني الدالة في الخبر والإشارة إليها فأنها تمنح النفس المحاورة بالإيجاز، فليس من واجب الشاعر سرد الحوادث وتفصيلها، ويبقي أجراء المهارة الجزئية بالتلميح والإشارة أكثر خدمة وأنجح توظيفاً للنص الشعري اللاحق. فلو

---

(1) أوردصاحبالأغانيأنالأحوصكانعندسكينةفأذنالمؤذنففخرتبذلكسكينةلقولالمؤذنأشهدأنمحمداًرسولالله،لأذ ،لأنالرسولجدهافقالالأحوصفخرت.

(2) ديوانالأحوص،ص139.

(3) الأغاني،ج4،ص224.

(4) السيرةالنبوية،ابنهشام،ج3،ص152.

(5) المصدرنفسه،ج3،ص79.

(6) للمزيدمنالاطلاعحولذكرالحوادثالتاريخيةفيالشعر،ينظر:كتابالفرقالإسلاميةفيالشعرالأمويلمؤلفهد. د. النعمانالقاضيوينظر:ديوانعبيداللهبنقيسالرقيات،ص87-96.

تناولنا قول عبد الله بن قيس الرقيات نراه يذكر وقعة الحرة دون تفصيل لأيام تلك المعركة فيقول على لسان عاتكة التي يحاورها الشاعر في قصيدته:

أعاتـــكَ بنـــت العبشـــمية عاتكـــا

اثنبـي امـرءا أمسـى بحبـكِ هالكـا [1]

وقالـــتْ لـــو أنـــا تســـتطيع لـــزاركمُ

طبيبـــان منـــا عالمـــان بدائكمـــا

ولكـــنّ قومـــي أحـــدثوا بعـــد عهـــدنا

وعهـــدك اضـــغاناً كلفـــن بشـــانكا

تـــذكرني قتلـــى بحـــرّةِ واقـــم [2]

أصـــيبت وارحامـــا قطّعـــن شـــوابكا

فهنا لم يشر الشاعر إلى هذه الواقعة ليذكر تفاصيلها الحربية، وإنما استغل هذه الواقعة ليشير إلى دورها في تفرقة العرب بحيث عز على بعضهم أن يصل الأخر فكان الانشقاق بديلاً للمواصلة والالتقاء.

أن إجراء هذه المحاورة مع هذه الحادثة التاريخية كانت موجزة اكتفى بها الشاعر بالإشارة والتلميح بما يخدم نصه الشعري الذي يكشف معاناة الشاعر لهذه التفرقة بين الأمة الواحدة التي يبني اتحادها مجداً شامخاً وغزا خالداً في حين يخرب الانشقاق ذلك المجد ويحطم العلاقات والروابط الاجتماعية التي يسعدون بوجودها.

وأخيراً فأن عملية التناص قضية مهمة في قيام الخطاب الشعري والتحاور بين النصوص في عملية الخلق والإبداع لأن الكاتب والشاعر لا يستطيع تناول عمله بعمق وشمول بدون الارتكاز على الثقافة الشاملة والأعمال والحوادث الموروثة " فالتناص للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونها ولا عيشة له خارجها " [3].

---

(1)ديوانعبداللهبنقيسالرقيات،ص128 – 129.

(2)حرةواقم:إحدىحرتيالمدينةوهيالشرقية،وفيهاكانتوقعةالحرةسنة63هـفيأياميزيدبنمعاوية.

(3)تحليلالخطابالشعري،ص125.

الخاتمة ونتائج

لقد قامت هذه الدراسة على بحث ظاهرة الحوار في قصائد شعراء الغزل في العصر الأموي، باوصف قصائد الشعراء خير ما يمثل هذه الظاهرة من الشعر العربي القديم ولقد توزعت الدراسة على أربعة فصول يسبقها تمهيد. أوضحنا فيه مفهوم الحوار في اللغةوالاصطلاح، وأهم السمات التي يتميز بها الحوار في القصائد الشعرية. كما تناولنا مفهوم الغزل واختلاف طبيعته بين المدرستين الحضرية والبدوية. وعلاقة موضوع الغزل بظاهرة الحوار.

وأما في الفصل الأول فلقد تناولنا الصيغ التي يحدث بواسطتها إجراء الحوار الظاهر. وبالنظر لتعدد الموضوعات التي يعالجها الحوار ولاختلاف طبيعة المواقف التي تحدد مناخ القصيدة الشعرية فأن الشاعر كان يسعى لأن يفصح عن الصيغة المناسبة للموقف، ولهذا فقد تعددت الصيغ الحوارية تبعاً لذلك، لأن من سمات الحوار الناجح أن يكون ملائماً للحالة التي يأتي من أجلها، كما ألمحنا إلى الحوار المضمر الذي لا تحتاج إدارته إلى صيغ وإنما يعرف من خلال طبيعة النص وتقدير الأسئلة المناسبة، بحيث يكون النص الشعري إجابة لتلك الأسئلة المقدرة.

كما تناولنا أشكال الحوار، حيث وجدناها متنوعة فقسمناها إلى أربعة أشكال وهي: الحوار الطويل الذي عالجنا من خلاله قضية الطول والقصر في القصيدة الشعرية ودور هذا الشكل الحواري في إطالة القصائد، ولا سيما القصائد ذات الموضوع الواحد، كما بينا الأسباب التي تدعوا إلى طول الحوار والعيوب التي قد تدخل هذا الشكل من الحوار. أما الشكل الآخر فهو الحوار القصير الذي تناولنا من خلاله دور الحوار في بناء القصيدة ذات الأغراض المتعددة والغرض الواحد بوصف الحوار وسيلة ناجحة لإنشاء المقدمة الشعرية ولحسن التخلص ولتخليص الخاتمة، هذا بالنسبة للقصيدة متعددة الأغراض أما القصيدة ذات الغرض الواحد فأن الحوار القصير يدخل في إنشاء المقدمة والخاتمة ويرصع القصيدة بالمشاهد الخاطفة التي تتلاءم مع الموقف الخاطفة والسريعة. أما الشكل الثالث فهو الحوار الكامل،وفيه تناولنا المهارة في الحوار ودور هذا الشكل في أعطاء الصورة الواضحة والوظائف المكتملة التي ترجى من الحوار. أما الشكل الأخير فهو الحوار المقطوع حيث بينا من خلاله الحوار الذي يقتصر علي طرف واحد والحوار غير المباشر والأسباب التي تدعوا إلى قطع الحوار ومدى تأثيرها على تسلسل الأبيات و وحدة ألأفكار في القصيدة الشعرية.

وكان هدفنا في الفصل الثاني هو تأكيد مفهوم ينص على أن الحوار في الشعر يشمل محاورة كل ما هو موجودفي العالم، فتناولنا محاورة الشاعر للشخوص الذين لهم علاقة بقصص حبهم وقسمناهم إلى فريقين: هما الأصدقاء والاعداء، لنكشف عن طبيعة الحوار مع كل فريق. كما تناولنا الحوار مع الطبيعة الساكنة التي مثلنا لها

بالحوار مع الأطلال والديارلعلاقتها بموضوع الغزل وتداعى الذكريات والحوار مع الطبيعة الحية، ومثلنا لها بمحاورة الطيور التي كشفت من إيمان الشاعر الأسطوري ببعض تلك الطيور واقتصرنا على محاورة طائر الغراب وطائر الحمام، وذلك لشيوع محاورة هذين الطيرين في قصائد شعراء الغزل، ثم انتقلنا إلى محاورة الذات والتي تشمل محاورة النفس ودورها في الكشف عن دواخل الشاعر وأعماق شخصيته ومدى ملاءمة هذا الحوار لتصوير الحالات المعنوية غير الخاضعة للوصف الحسي. ومحاورة القلب والعين لما لهذين العضوين من علاقة الحب والعشق.

أما الفصل الثالث فقد تناولنا طبيعة الحوار الذي لا يخرج في طبيعته من الطبيعة الدرامية والقصصية، فأوضحنا مفهوم الحوار الدرامي وعناصر خلق الجو الدرامي لنؤكد أن الحوار الدرامي موجود في الشعر العربي القديم ويشكل نواة بدائية للفن الدرامي في الأدب العربي كما تناول الحوار القصصي المعتمد على رواية الحوار وسرده، وبذلك فهو يشتمل على الحوار السردي والحوار الذاتي القائم على التداعي والتذكر وبينا من خلاله اعتماد الشعر على الحوار في الأحداث القصصية وتطويرها. وتناولنا بعد ذلك وظائف الحوار في الشعر ذي الطبيعة الدرامية أو القصصية ودورها في عقد صلة التقارب بين الشعر وبقية الفنون الأدبية.

في الفصل الرابع تناولنا عدداً من القضايا التي يلعب الحوار فيها دوراً كبيراً، وهذه القضايا هي قضية اللغة والتي بحثنا من خلالها الجزالة والسلاسة ودور الحوار في سلاسة العبارة الشعرية لأنه المعبر عن الكلام الذي يدور على ألنسة الناس، ومدى نجاح شعراء الغزل في نقل الصورة الحقيقة للغة في العصر الأموي، من خلال اعتمادهم على الحوار وعلى الغزل. والقضية الثانية هي قضية الوحدة في الشعر العربي القديم حيث تناولنا العديد من آراء القدماء والمحدثين عن الوحدة ثم بحثنا دور الحوار في أقامة الوحدة الموضوعية والعضوية بين أبيات القصيدة الشعرية أما القضية الثالثة فأنها تخص الحوار بين النصوص الشعرية المعتمدة على التناقض والتنافر بين النصوص والمتمثلة بالحوار ألتناقضي أو ما يسمى بالنقائض أو المعتمدة على التعارض والتعضيد والمتمثلة بالمعارضات أو النقل أو التضمين أو سرقة المعنى، لتحدث محاورة بعيدة غير مقيدة بظرف زماني أو مكاني، وهكذا فقد سنحت لنا هذه الرحلة مع شعر الغزل في العصر الأموي على أن نضع أصابعنا على أهم ظاهرة تميزت بها قصائد شعراء الغزل، وهي ظاهرة الحوار، ووجدنا أن هذه الظاهرة لا تقتصر على أنها وسيلة التعبير في الدراما وعنصرا مساعدا في الأسلوب القصصي فحسب، وإنما هي ظاهرة أسلوبية مهمة تدخل في التعبير الشعري ووسيلة لا يمكن الاستغناء عنها في تكامل القصيدة من ناحية الشكل والمضمون لأن الحوار يجعل القصيدة حية وقائمة على دينامية الحدث تمثل فيها الحضور الدائم وتتفاعل فيها

مختلف الأصوات. فكأنها تنقل بذلك صورة حقيقة للحياة ولأساليب العيش فيها دون مخادعة أو تحريف.

ويمكننا أن نجمل أهم النتائج التي توصل إليها البحث بما يأتي:

1- أن الهدف الذي توصل إليه البحث هو كشف القيمة الفنية والنقدية والبلاغية لظاهرة الحوار من خلال دراسة القصيدة الحوارية والحكم عليها وتبيان محاسنها أو عيوبها بالاعتماد على دراسة الحوار ومدى نجاح الشعراء في ادارته.

2- أن العلاقة بين الحوار والغزل علاقة متينة ومترابطة، كون الغزل يعتمد على محادثة النساء، والشاعر حينما ينقل في قصيدته تلك المحادثة فلا بد أن يصوغها حواراً يجريه على لسانه ولسان المتكلمة معه لكي ينقل إلى المتلقي صورة الحديث الذي دار بينه وبين حبيبته. ومن هنا نلاحظ أن ظاهرة الحوار كانت أوسع انتشاراً في شعر شعراء الغزل من شعر غيرهم.

3- أن الحوار يأتي منسجماً مع طبيعة الموقف ولذلك تعددت صيغه وأشكاله وكل صيغة وشكل تلون الموقف الذي يقوم على الحوار، فبعض المواقف تتطلب حواراً طويلاً وأخرى تتطلب طوراً قصيراً، وتعتمد بعض المواقف على الصيغة القولية وأخرى على صيغة النداء أو الأمر أو المناجاة... الخ.

4- يعتمد طول الحوار أو قصره، تكامله أو قطعة على نوع الأسلوب التعبيري في القصيدة، فالقصيدة ذات الأسلوب الوصفي لا تحتاج إلى طول الحوار أو تكامله قدر حاجتها إلى الحوار المقطوع أو القصير والقصيدة ذات الأسلوب القصصي أو الدرامي بحاجة إلى الحوار الطويل الذي يسمح ببسط فلسفة الشاعر، كما يحتاج إلى التكامل في الحوار لكي يفي بالغرض الذي جاء من أجله، وتكتمل بوساطة جوانب الموضوع.

5- يقوم الحوار بعملية التصوير الفني، وذلك من خلال رسم المشهد ومن خلال التشخيص الذي يضيفه الشاعر على ألأشياء ليتمكن من محاورتها كما يقوم بتصوير الأشياء المعنوية غير القابلة للتصوير البصري مثل اليأس، الشجاعة، البخل، الكرم.. الخ.

6- يدخل الحوار عنصراً مهما في بناء القصيدةففي القصيدة التقليدية يدخل الحوار في أنشاء المقدمة من خلال محاورة الديار أو الرفيق أو الخليل أو الحبيبة، كما تعتمد عليه القصيدة في حسن التخلص والانتقال إلى غرض آخر عبر استخدام الصيغة الأمرية بترك الغرض الأول والانتقال إلى الغرض الثاني أو عن طريق المساءلة التي تغير مجرى الحديث، كما يدخل في الخاتمة وذلك حينما يحاول الشاعر أن يلخص فكرته عن طريق الحوار مع محاور يشاركه الحديث أو عن طريق خطاب يتوجه به إلى المتلقي، ويدخل كعنصر أسلوبي يقوم عليه التعبير في القصيدة ذات الغرض الواحد

حين تفقد الأسلوب الحواري، كما يقوم الحوار بدور فعال في وحدة القصيدة سواء كانت ذات غرض واحد أو متعددة الأغراض لأن طبيعة الحوار تتطلب الترابط بين الجمل بحيث تحتاج الجملة إلى ما يلائمها من جمل تأتي بعدها لتكتمل الصورة القولية على أتم وجه، وهذا يساعد على أقامة الوحدة العضوية والموضوعية في البناء الشعري.

7- ينقل الحوار الصورة الحقيقية للغة العصر الذي جاء فيه، وذلك لأنه ينقل الكلام الذي يدور بين الناس ليتلاءم مع وعي الشخصيات المتحاورة، فتأتي لغته منسجمة مع لغة ذلك العصر دون تكلف أو تزويق أو افتعال، وبذلك أعطى شعراء الغزل عن طريق الحوار في شعرهم صورة للمجتمع وللكلام الدائر في الحياة، وكشفوا عن العلاقات بين الناس وصورا الحب وحالة العشاق أحسن تصوير.

8- لقد اسهم الحوار في كونه لا يخرج في طبيعته عن الطبيعة الدرامية أو القصصية القائمة على السرد والرواية للحدث و في مجمل قصائد شعراء الغزل تمثيل للكثير من المشاهد التمثيلية أو الحوادث القصصية التي يمكن أن تعد نواة للدراما والقصة في الأدب العربي. والحوار بسبب هذه الطبيعة يقوم في الشعر بوظائف لا تختلف كثيراً عن وظيفته في المسرحية أو القصة، فهو في الشعر يقوم بالكشف عن نواحي الشخصيات، كما يقوم بتطوير الأحداث في القصيدة ذات النزعة الدرامية والقصصية، ويعبر عن أفكار الشاعر ومشاعره الذاتية، ويبين مواقفه تجاه ما هو كائن وما هو موجود، ألا أنه في المجال الشعري يكون أوسع وأشمل لأنه لا يقتصر على محاورة الشخوص أو الذات وأنما يتعدى ذلك إلى محاورة كل شيء في الوجود وفق ما يراه الشاعر ملائماً لاقامة الحوار معه.

9- يكشف لنا الحوار التعالق بين النصوص من حيث التناقض الذي يتمثل في النقائض الشعرية والتعارض الذي يتمثل في التأثر بالنصوص السابقة وحضورها في النصوص اللاحقة عن طريق النقل والتضمين ونقل الحكايات وسرقة المعنى.

10- يكشف الحوار عن الكثير من الحالات النفسية العميقة التي تطفو على السطح لا إراديا من خلال الكلام الذي يجريه الشاعر مع الآخرين ولا سيما في لحظات التأمل أو الانفعال.

11- يتضح من خلال الحوار الذي نقله شعراء الغزل أن صدق العاطفة والإحساس العميق والاكتفاء بأن يسمع صوته للحبية ويبث الشكوى بين يديها أو أن يسمع عبارات الشوقِ وهي تخرج من شفاه الحبيبة هي أقصى ما يتمناه شاعر الغزل.

ثبت المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- أبحاث ومقالات، أحمد الشايب، مطبعة الاعتماد، مصر، 1946.
- الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، دار الثقافة العربية، مصر، بلا تاريخ.
- الأديب وصناعته، مجموعة من المؤلفين، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، مؤسسة فرانكلين للطباعة، بيروت، 1962.
- الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978.
- الأسلوب، أحمد الشايب، مطبعة السعادة، مصر، ط6، 1966.
- أسلوب المحاورة في القرآن الكريم، د. عبد الحليم حفني، ط 2، الهيئة العصرية للكتاب، 1985.
- الأصول الدرامية في الشعر العربي، د. جلال الخياط، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1982.
- أغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي، أحمد محمد الحوفي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1958.
- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1935.
- أنوار الربيع في ألوان البديع، علي صدر الدين بن معصوم المدني، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، 1968.
- بناء القصيدة العربية، يوسف حسين بكار، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1979.
- البيان والتبين، أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، مطبعة السعادة، القاهرة، بلا تاريخ.
- البيان القصصي في القرآن الكريم، د. إبراهيم عوضني، مطبعة السعادة، مصر، ط1، 1977.
- بين القديم والجديد، د. إبراهيم عبد الرحمن محمد، مكتبة الشباب، مصر 1983.
- تاج العروس، محمد مرتضى الزبيدي، المطبعة الخيرية المنشأة بجمالية مصر، 1306 هـ.
- تاريخ الآداب العربية، كارلو نالينو، دار المعارف، مصر، 1954.
- تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي، السباعي بيومي، مكتبة النهضة، 1948.

- تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، نجيب محمد البهبيتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1967.
- تاريخ المذاهب الأوربية، عماد حاتم، الدار العربية للكتاب، تونس، 1979.
- تحليل الخطاب الشعري، د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط10، بلا تاريخ.
- ت. س. اليوت، الشاعر الناقد ف أ. ماثينس، ترجمة: إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت، 1965.
- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، فكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، بلا تاريخ.
- التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، دار المعارف بمصر ط، 2، 1965.
- تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تحقيق: عبد الله درويش، الدار العصرية للتأليف والترجمة، بلا تاريخ.
- جبران في آثاره الكتابية، روز غريب، بيت الحكمة، بيروت، ط2، 1981.
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقد عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.
- جميل بثينة والحب العذري، خريستو نجم، دار الرائد العربي، بيروت، 1982.
- الحب العذري، نشأته وتطوره، أحمد عبد الستار الجواري، دار الكتاب العربي بمصر، بلا تاريخ.
- حديث الأربعاء، طه حسين، دار المعارف بمصر، بلا تاريخ.
- حلية المحاضرة في صناعة الشعر، أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، تحقيق: الدكتور جعفر الكتابي، دار الرشيد للنشر، بغداد 1979.
- الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبد الفتاح مقلة، دار الزيني للطباعة، مصر، 1975.
- الحياة والشاعر، ستيفن سبندر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، بلا تاريخ.
- الحيوان، عمر بن بحر الجاحظ، مطبعة مصطفى البابي بمصر، 1940.
- خزانة الأدب وغاية الأرب، أبو بكر علي المعروف بابن حجة الحموي، دار القاموس الحديث للطباعة والنشر، بيروت، بلا تاريخ.
- خصائص الأدب العربي، أنور الجندي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، بلا تاريخ.
- دراسات بلاغية ونقدية، د. أحمد مطلوب، دار الرشيد للنشر، 1978.
- دراسات في الشعر العربي، عطا بكري، مطبعة الإرشاد، بغداد 1967.

- دراسات في المسرح العربي المعاصر، أحمد سليمان أحمد، دار الأجيال، دمشق، 1972.
- الدراما والدرامي، ابيس دبليو درسن، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، سلسلة المصطلح النقدي (11)، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1981.
- دير الملاك، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد 1982.
- دينامية النص، مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1987.
- ديوان أبن الدمينة، تحيقيق: أحمد راتب النفاخ، مطبعة المدني، مصر، 1379هـ.
- ديوان جرير، محمد إسماعيل عبد الله الصاوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، بلا تاريخ.
- ديوان جميل بثينة، جمع وتحقيق: حسين نصار، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1967.
- ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1958.
- ديوان العرجي، تحقيق: خضر الطائي ورشيد العبيدي، الشركة الإسلامية للطباعة، بغداد، 1956.
- ديوان عنترة، تحقيق: عبد المنعم شلبي، منشورات المكتبة التجارية، القاهرة، بلا تاريخ.
- ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، 1960.
- ديوان قيس لبنى، جمع وتحقيق: حسين نصار، دار مصر للطباعة، 1960.
- ديوان كثيّر عزة، جمع وتحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1971.
- ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة، بلا تاريخ.
- الرحلة الثامنة، جبرا إبراهيم جبرا، دار الكتب العصرية، بيروت، 1967.
- رحلة الشعر، مصطفة الشكعة، عالم الكتب، بيروت، 1979.
- الرمز الشعري عند الصوفية، د. عاطف جودة نصر، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، 1978.
- الرواية العراقية وقضية الريف، باقر جواد الزجاجي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.
- الزاهر، لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري، تحيقيق: حاتم الضامن، دار الرشيد للنشر، 1979.

- الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، د. عبد الآله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.
- زهر الأداب وثمر الألباب، لأبي اسحق إبراهيم بن علي ألحصري القيرواني تحقيق: زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972.
- سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي (ت 466) تحقيق: علي فودة مطبعة الخانجي، 1932.
- السرقات الأدبية، د. بدوي طبانة، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1974.
- السيرة النبوية، أبن هشام عبد الملك الحموي، تحقيق: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1955.
- الشاعر العربي الحديث مسرحياً، محسن أطيمش، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1977.
- شاعر الغزل عمر أبن أبي ربيعة، عباس محمود العقاد، المكتبة العصرية، بيروت، بلا تاريخ.
- شرح المعلقات السبع، أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، دار الجيل، بيروت، ط2، 1972.
- شرح القصائد العشر، الخطيب التبريزي، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1980.
- شرح أبن عقيل، بهاء الدين عبد الله بن عقيل الهمداني المصري تحقيق: طه محمد الزيني، مطبعة محمد علي صبيح، مصر، بلا تاريخ.
- الشعراء نقادا، د. عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون العامة، بغداد، 1986.
- الشعر والثورة، عدد من الباحثين، مطبعة وزارة الأعلام، بغداد، 1975.
- الشعر والغناء في المدينة ومكة، د. شوقي ضيف، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1967.
- الشعر والشعراء، عبد بن مسلم بن قتيبة، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1984.
- الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.
- شعراء الأحوص الأنصاري، جمع وتحقيق: د. إبراهيم السامرائي، مطبعة النعمان، النجف، 1969.
- شعر عروة بن حزام، تحقيق: إبراهيم السامرائي وأحمد مطلوب، جامعة بغداد، 1921.
- شعر يزيد بن الطثرية، تحقيق: حاتم الضامن، مطبعة أسعد، بغداد، 1973.
- الصحاح، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار الكتاب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979.

- الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، د. محمد حسين الأعرجي، بغداد، 1978.
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد الستار الرباعي، جامعة اليرموك، اربد، 1980.
- الصورة الفنية معياراً نقدياً، عبد الآله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، د. علي البطل، دار الأندلس، ط2، 1981.
- الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: محمد أمين، مطبعة محمد علي، القاهرة، بلا تاريخ.
- صناعة المسرحية، ستورات كريفنس، ترجمة: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد، 1986.
- صناعة الرواية، بريس لوجوك، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.
- طبقات الشعراء، محمد بن سلام الجمحي (ت 231 هـ) تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المعارف بمصر، 1952.
- طوق الحماية في الالفة والالّاف، ابن حزم الأندلس، تحقيق: صلاح الدين القاسمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- العشاق الثلاثة، زكي مبارك، دار المعارف بمصر، بلا تاريخ.
- العمدة في محاسن الشعر وادبه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1972.
- عمر بن أبي ربيعة حبه وشعره، د. جبرائيل جبور، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- عن اللغة والدب والنقد، محمد أحمد العزب، المركز العربي للثقافة والإعلام، بيروت، بلا تاريخ.
- عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا، تحقيق: محمد زعلول سلام مطبعة التقدم، مصر، 1984.
- الغزل، لجنة من أدباء الأقطار العربية، دار المعارف في مصر، 1964.
- الغزل – تاريخه وأعلامه – جورج غريب، دار الثقافة، بيروت، بلا تاريخ.
- الغزل السياسي في العصر الأموي، غانم جواد رضا، مطبعة جامعة البصرة، 1983.
- الغزل عند العرب، ج. ك. فاديه، وزارة الثقافة والإرشاد العربي، دمشق، 1979.

- الغزل في العصر الجاهلي، أحمد محمد الحوفي، دار القلم، بيروت بلا تاريخ.
- الفرق الإسلامية في الشعر الأموي، نعمان القاضي، دار المعارف بمصر، 1970.
- فن ألادب، توفيق الحكيم، المطبعة النموذجية، مصر، بلا تاريخ.
- الفن والأدب، ميشال عاصي، مؤسسة نوفل ، بيروت، 1980.
- فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1979.
- فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، روجر م. بسفلد، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة، 1963.
- فن كتابة المسرحية، لا جوس آجرى، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة، بلا تاريخ.
- فن كتابة القصة، حسين القباني، الدار المصرية للتأليف والترجمة، بلا تاريخ.
- فن الشعر، هيكل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت 1981.
- في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، طه عبد الرحمن، المؤسسة الحديثة للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987.
- في أصول الخطاب النقدي الجديد، مجموعة من المؤلفين، ترجمة: احمد المديني. دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد 1987.
- في الحب والحب العذري، د. صادق جلال العظم، دار الكتاب العربي، طرابلس، دار العودة، بيروت، ط2، 1974.
- في الشعر الإسلامي والأموي، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، 1976.
- في موكب الخالدين، عبد السميع المصري، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، 1960.
- في النقد والأدب إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 4، 1979.
- في النقد المسرحي، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، 1975.
- القاموس المحيط، محب الدين بن يعقوب الفيروزآبادي، دار الجيل، بيروت، بلا تاريخ.
- القصة العربية في العصر الجاهلي، د. علي عبد الحليم محمود، دار المعارف بمصر، 1975.
- القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي، بشرى الخطيب، رسالة دكتوراه، مطبوعة بالاله الكاتبة.
- قضايا الأدب العربي، مجموعة من المؤلفين، مركز الدراسات والبحوث تونس، 1978.

- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط2 / 1965.
- قضايا النقد الأدبي، بدوي طبانة، القاهرة، 1971.
- قواعد الشعر، أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب، تحقيق: رمضان عبد التواب، القاهرة، ط2، 1966.
- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن كرم المعروف بأبن منظور، دار صادر، بيروت، 1957.
- لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي (الموسعة الصغيرة)، نوري حمودي القيسي، دار الجاحظ للنشر، 1980.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ضياء الدين ابن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1959.
- المخصص، أبو الحسن علي بن إسماعيل النحوي المعروف أبن سيدة، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، بلا تاريخ.
- مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، بيروت، 1985.
- مقالات في النقد الأدبي. ت. س. اليوت، ترجمة: لطيفة الزيات.، دار الجيل للطباعة، مصر، بلا تاريخ.
- مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، د. حسين عطوان، دار المعارف مصر، القاهرة، 1974.
- مقدمة في النقد الأدبي، د. علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979.
- الشعر والنثر، طه حسين، المجلد الخامس، من المجموعة الكاملة، دار الكتاب اللبناني، بيروت
- من قضايا التراث العربي، د. فتحي أحمد عامر، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1977.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء أبو الحسن حازم القرطاجي، تحقيق: محمد بن الحبيب الخوجة، مطبعة دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.
- نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة، ماهر حسن فهمي، دار نهضة مصر، 1971.
- نظرات نقدية في الأدب العربي، نور حمودي القيسي، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1975.
- نظرية الادب، مجموعة من العلماء السوفيت، ترجمة: جميل نصيف التكريتي دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.
- نظرية الأدب، ارستن وارين ورينيه ويلك، ترجمة: محي الدين صبحي مطبعة خالد الطرابيشي، بيروت، 1972.

- نقائض جرير والفرزدق، نسخة مصورة بالاوفسيت عن طبعة ليدن 1905، مكتبة المثنى، بغداد، بلا تاريخ.
- النقد الأدبي، أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967.
- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، 1963.
- النقد الفني، جيروم ستولينتز، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، 1981.
- وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، حياة جاسم، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1972.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، 1966.
- وضاح اليمن الشاعر وقصته، د. رضا الحبيب السويسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1974.

المجلات:

- آليات تناسل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، مجلة كلية الآداب، فاس العدد 9، سنة 1987.
- بناء المشهد الروائي، ليون سرميليان، ترجمة: فاضل ثامر، الثقافة الأجنبية، العدد 3، سنة 1978.
- الحب و العشق في الشعر العربي، نوري حمودي القيسي، آفاق عربية، العدد 9، سنة 1976.
- الحوار في القصيدة الجاهلية، د. نوري حمودي القيسي، مجلة آفاق عربية، العدد5، السنة 1976.
- القصة العربية في الأدب العربي،د. عمر محمد الطالب، مجلة آداب الرافدين، آب،1971.