Scientific Journal of Faculty of Education, Misurata University-Libya, Vol. 2, No. 8, June. 2017

Published on Web 01/6/2017

المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة مصراتة، ليبيا، المجلد الثاني ـ العدد الثامن، يونيو 2017م

أساليب الحوار في شعر ابن الوردي

د. عبدالله أحمد عبدالله الوتوات*

مقدمة البحث:

لا يكاد يختلف اثنان في أنّ النص الشعري أو النثري من النصوص الخصبة التي تُغري النقاد بجاذبيتها، فهي مُكتنزةٌ بالطاقات الإبداعية، والأدوات الجمالية التي تغذِّي القارئ بالخيال الجامح، واللّذة الشعورية الفيّاضة ؛ إذ قامت تلك النصوص على كاهل عدد من الشعراء والأدباء المبدعين الذين حافظوا على وجه هذا الفن الجميل وأورثوا قيمَه الفنية للأجيال التالية.

وتظهر أهمية الحوار بأنواعه المختلفة في الشعر العربي القديم لتنفي عنه ذاتيته المطلقة؛ ذلك لأن أنسب الأساليب التي تلائم التعبير عن الأفكار في القصيدة هو الأسلوب الحواري([1]) والحوار في الشعر يختلف بطبيعته عن الحوار في المسرح أو القصة، غير إنه لا يبتعد عنهما من حيث إضافة الوظيفة الناتجة عن الحوار؛ فهو في الشِّعر– وإنْ جاء مختزلًا ومكثَّفًا – إلا أنه يحمل في طياته من الدلالات والجماليات التي لا تكون في قالب آخر، مُسهمًا في بنائية النص من حيث الترابط بين أجزائه ومقاطعه.

وقد استطاع الدرس النقدي أن يتجاوز – من خلال منهجية نقدية مقصودة أو متبناة – الدراسات النقدية التقليدية القائمة على المتابعات التاريخية لأدبِ كاتبٍ أو شاعر، أو تناول نصّه ضمن منطقٍ لغوي بلاغي محض، يتكئ على العبارة الشعرية، وفق معيارية الدرس النقدي القديم.

* قسم اللغة العربية – كلية التربية – جامعة مصراتة.

وأصبحت مجالات الدرس النقدي تطال جملة من المعطيات الفنية التي لم تكن – في يوم من الأيام – من معايير النقد للنص الشعري، كالسّردية الشعرية، والبنية الحوارية، والبنية الدرامية، والتناص، والرؤية والتشكيل، والمؤلف، والراوي، وتعدد الضمائر والأصوات، وما سوى ذلك من تقنيات ومصطلحات استعارتها القراءة النقدية الحديثة للشعر من حقول عديدة كالموسيقى، والرسم، والبناء، والهندسة، إضافة إلى الرواية، والمسرحية، والحكاية، وما سوى ذلك من فنون كانت – وفق الرؤية الكلاسيكية– بعض منفصلة عن بعضها بعض، ضمن نظرية فصل الأنواع عند أرسطو وتلامذته، فجاءت الدراسات الحديثة لتمزج الأنواع مزجاً مُريباً مربكاً أحياناً، ومجدّداً معمّقاً أحياناً أخرى، وتطلق على المنتج المتناول عبارة (نص) دون تفريق بين شعر ونثر؛ فتداخلت مع هذا المُسمّى الجديد تسميات اقتضتها العمليات الإجرائية للنقد، كالبناء، والحوارية، والتناص.

كما تضطلع عملية السرد من جانب آخر بدور مهم في إثراء تجربة الشاعر الفنية وتماسكها، إذ أن إدراج آلياته في ثنايا النص الشعري يعمل على تقوية بناء القصيدة، ويعزّز مستوياتها المتعددة: تركيباً وإيقاعاً ودلالة، فضلاً عن أن السرد يعد مظهراً من مظاهر الهروب من الغنائيّة الذاتيّة المنعزلة عن الآخر إلى الدرامية الموضعية، ذلك أن الشاعر" ما عاد كائناً يتقصّدُ بغناء الذاتِ واستغاثاتِها، بل أخذ يعرض ويقص ويروي " ([2])

وتهدف هذه الدراسة وعنوانها (أساليب الحوار في شعر ابن الوردي) إلى الكشف عن ظاهرة أسلوبية وهي الحوار في شعره، من خلال تتبع عناصرها في مجموعة من أشهر قصائده، وإيجاد علاقة تربط الشعر بالنثر في شعر أبرز شعراء العصر المملوكي، ورصد للظاهرة الشعرية بأبعادها الفنية والاجتماعية والنفسية وانعكاس ذلك على ظهور أو غلبة أحد العناصر القصصية على ما سواها.

ولأن شاعرنا يغلب على معظم قصائده أسلوب الحوار والقصص، رأيتُ أن أخوض غمار هذه التجربة، ولعل هذا الشيء كان من أقوى الأسباب التي دفعتني لدراسة هذه الظاهرة في شعره، إذ إنّ القراءة الأولية لديوان(ابن الوردي)، تقودنا إلى معرفة ظاهرة هامة تفيد في دراستنا، ألا وهي اقتصار هذا الديوان – في جُلّه – على الغزل، وبتتبع قصائده الغزلية نراه ينحو فيها منحى حوارياً قصصيًا، ولعل طبيعة ذلك الشعر تركت أثرها في اختيار هذه الدراسة، وذلك في إطارٍ من الخصوصية لإلقاء الضوء على جانب من هذه الظاهرة في شعر الشاعر.

الحوار وما يلحق به:

إن التوجّهَ إلى الأسلوب السردي القصصي وتوظيفه داخل النص الشعري، ليس من منجزات شعراء الحداثة، وإنما هو أسلوبٌ مألوف في التراث الشعري، فالقارئ لنماذج عديدة من الشعر العربي القديم يجد نفسه أمام عشرات من القصائد التي استخدمت الأسلوب القصصي، وتعددت فيها الأصوات والشخوص وتنامت فيها الأحداث وتصاعدت لتصل الى نهاية قصصية، وثمّةَ قصائد أخرى اتكأت على الحكاية وقدّمت مشاهد قصصية متنوعة مثل: بعض قصائد الشاعر امرئ القيس، وعنترة، والحطيئة وغيرهم.

وقد راح هذا الشكل القصصي يتطور في العصرين: الأموي والعباسي، فأفاد الشعراء من الحكاية، واقتربت القصيدة من القصة القصيرة من حيث بنائها وشخصيتها وحبكتها التي أخذت تتنامى حتى تصل إلى ما يشبه العقدة، ثم تأخذ في الانفراج باتجاه الحل، معتمدة على عنصري التشويق والإثارة، واعتمدت قصائد أخرى في بنائها على الحوار والسرد، وتبدّى ذلك في بعض قصائد الشاعر عمر بن أبي ربيعة، والفرزدق، والبحتري وغيرهم.

ومن يتابع ما أبدعه الشعراء في العصر الحديث من أمثال: أحمد شوقي، وخليل مطران، وإيليا أبي ماضي، وغيرهم، يجد عدداً غير قليل من القصائد العربية اتكأ فيها مبدعوها على استخدام أسلوب السرد القصصي بعناصره المتنوعة، وأنماطه المتعددة، والمتأمل في تلك القصائد، يجد أن طرائقَ صوغها السردي لمواد حكاياتها الخام – بالرغم من ذوبان كثير منها بشكل جوهري في بنية الشعر– ظلّت بسيطة، بخاصة فيما يتعلّق ببناء الزمن والشخصيّات، وأنماط السرد.

فضلاً عن ميل الشعراء لاستخدام أساليب السرد التقليدية التي يغلب عليها الوصف الخارجي والمباشرة، والوقوف عند تسجيل الوقائع ووصف الأحداث، بخلاف أسلوب السرد القصصي الذي توافر لدى شعراء الحداثة، الذين أفادوا من المنجزات الروائية الحديثة بشكل يخدم القصيدة الشعرية، وينهض بمستوياتها الفنية ومقوماتها التعبيرية، وعمل أولئك الشعراء على النهوض بالقصيدة، وتجنيبها الغنائية، وإكسابها أبعاداً موضوعية تفسح المجال أمامهم للتعبير عن رؤيتهم الإنسانية بصورة ناضجة تتسم بالدقة والعمق، وغدا البناء القصصي في ظل القصيدة الحداثية أكثر نضجاً ووضوحاً مما كانت عليه القصيدة الموروثة.

ولا شك أن الشاعر العربي الحديث يقصد من وراء استخدام عناصر السرد القصصي وتقنياته في خطابه الشعري تحقيق وظائف فنية عدة منها: إزالة الحواجز بين الأجناس والفنون الأدبية المجاورة ؛ الأمر الذي يبرز التمازج والتعانق بين الشعر الغنائي التأملي والشعر السردي الموضوعي في إطار نظرية (الفن الشامل).

فالشعر العربي القديم مادة خصبة للدرس والبحث الأدبيين، حيث أغرى الكثير من الباحثين بدراسته، لما يتوفر فيه من متعة وفائدة في تناوله.

والشعر في زمن الشاعر الذي نحن بصدده – وهو زمن المماليك – لم يكن بمعزلٍ عن الشعر العربي القديم ؛ بل يُعد أحد روافده في الفصاحة والبيان ؛ لكونه

يحتوي على العديد من الأساليب الجمالية، والبناء الشعري المتميز، فالمتأمل في الشعر والقصة يجد بينهما علاقة وطيدة منذ أقدم العصور، وإذا تعقبنا الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، شهدنا وفرة استخدام الأساليب القصصية فيه ومنها الحوار، كما أننا لانجد الروح الجماعية في الشعر القديم إلا في النادر، ومرد ذلك أنه شعر غنائي في الغالب على عكس القصيدة في العصور الحديثة، فقد اكتسبت بنية درامية، أما عناصر القص والحوار في الشعر القديم فنجدها شاحبة اللون، ومع أن الكثيرين يرفضون عناصر القص في الشعر القديم ؛ إلاّ أننا لا نستطيع أن نرفض وجود عنصر (الحوار) الذي احتل حيزاً واسعاً فيه، وكان ذلك في مستهل معظم القصائد العربية القديمة، كمعلّقة امرئ القيس، حيث نجد الآخر وعنصر الحوار، وذلك من خلال مناداة الشاعر للآخر ليتحاور معه حول همومه وآلامه، كذلك إذا نظرنا إلى معلقة عنترة بن شداد، شاعر البطولة والشجاعة ؛ لرأينا أنه يقص على ابنة عمه (عبلة) أخباره في الحروب وبلاءه فيها.

وإذا ما تناولنا شاعرنا (ابن الوردي) في استخدامه لهذه التقنية لوجدناه ليس ببعيد عمّن سبقه من الشعراء الجاهليين والأمويين والعباسيين وغيرهم، حيث استخدم شاعرنا صيغ الحوار في شعره، وهذه الصيغ متنوعة بين الصيغ القولية، والنداء، والاستفهام، والأمر، فقد استخدم كل هذه الأشكال، أما الصيغة الغالبة في شعره فهي الصيغة القولية.

وقد يتبادر إلى الذهن أنه لابدّ للشاعر أن يستخدم الصيغ القولية في حواره، وهذه النظرة تنشأ من النظرة التقليدية للحوار التى تذهب إلى أن من ميزات الحوار أن يكون منطوقاً وجارياً بين شخصين يتحاوران ([3])

مُدخل نظري:

تعريف مصطلح الحوار:

أولاً في اللغة:

لو تتبعنا جذور هذا المصطلح في اللغة، لوجدنا أنّ (ابن منظور) في لسانه قد تحدّث عنه بمعانٍ عدة، فذكر أنّ " الحَوْر: الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، حار إلى الشيء وعنه حوْراً ومحاوراً ومحارةً وحؤوراً رجع عنه وإليه... والمُحارة: المجاوبة... والتحاور: التجاوب... واستحاره: أي استنطقه... واستحار الدار: استنطقها " ([4])

وقد أفاض (ابن منظور) في تعدّد المعاني والشواهد المتصلة بمادة (ح. و. ر) على سابقيه من علماء اللغة القدامى، وسادتْ لديه فكرتا الرجوع والدوران، وهو ما ذهب إليه بعض علماء اللغة ومن بينهم (الزبيدي) في تاج العروس، إذ ينتهي في سياق عرضه لمعاني الحوار إلى أنّ المحاورة تعني " المجاوبة ومراجعة النطق والكلام في المخاطبة، وقد حاوره، وتحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم، وهم يتراوحون ويتحاورون"([5])

من خلال التمعن في كلام (الزبيدي) نجده وكأنه يشير إلى اجتماع المحاورة والعلاقة التفاعلية بين الحوار والأشخاص الذين يؤدون الحوار في آنٍ واحد، وما بين المراوحة والحوار تتضح الدلالة الدائرية الدالة على أنّ الأصل الثابت في مادة (ح.و.ر) تعني الاستدارة في مجملها، وفي الوقت ذاته تعني مراجعة الكلام ؛ إذ تحتوي على المداورة في الحديث بين الشخصين.

ثانياً: في الاصطلاح:

يعرّف (جبّور عبد النور) صاحب المعجم الأدبي الحوارَ أنه "حديثٌ يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتّى الموضوعات، أو هو كلامٌ يقع بين الأديب ونفسه، أو مَن ينزله مقام نفسه كرَبَّة الشعر، أو خيال الحبيبة مثلاً "([6]) وفي تعريف (جبور عبد النور) السابق إشارةً إلى معنى الدوران في الحوار بين اثنين على الأقل في الحوار

الخارجي والحوار الداخلي، متطرّقاً في الوقت ذاته إلى فكرة تعدّد الموضوعات التي تجيء في الحوار، ويشيرُ أيضاً إلى ارتباط الحوار بحقلين أدبيين مهمّين هما القصة والمسرح ([7]) إلاّ أنّ اتصاله بالمسرح يبدو أكثر جلاءً وحضوراً منه في القصة، بل يُعدُّ مرتكزاً رئيساً في البناء المسرحي، ويؤكّدُ ذلك (توفيق الحكيم) فيقول: "إذا ذُكرتْ المسرحية ذُكرت معها كلمة الحوار... ذلك أنّ الحوار هو أداة المسرحية " ([8])

والحوار أساساً أسلوبٌ مسرحي " والمسرحية أوثق الفنون الأدبية صلةً بالشعر، وكان الارتباط بين الشعر والمسرح واضحاً جلياً، إذ بدأ الشعر مسرحياً، أو بدأ المسرح شعرياً " [(9)]

ويقوم المسرح على أمور ثلاثة هي: "الحوار، والحركة، والصراع، وإذا كان الحوار ظاهرة مسرحية، فإنّ الشعر الغنائي يستطيع أن يستفيد به في نقل المشهد حتى كأننا نراه" [(10)]

وإذا كانت الدراما تتكون من: السرد، والحوار، والصراع، والحركة...فإن (فراي Northrop-Frye) لا يرى الدراما إلا " محاكاة للحوار أو الحديث"[(11)] وبهذا يمكن للحوار" أن يقوم وحدهُ – دونما حدث – بالوظيفة الدرامية في بعث الحركة النفسية "[(12)]

والحوار في الشعر وإنْ جاء مختزلاً ومكثفاً في الوقت نفسه، إلا أنه يحمل في طيّاته كثيراً من الدلالات والجماليات التي لا تكون في قالب آخر.

والحوار في الشعر العربي أسلوبٌ " يقوم أساساً على ظهور أصوات أو صوتين على أقل تقدير لأشخاصٍ مختلفين، ومألوف في الشعر القديم ظهور هذا النوع من الحوار الذي يرويه الشاعر في قصيدته، فيحكي به ما دار بينه وبين محبوبته – في الأغلب الأعم – هكذا ظهر هذا الأسلوب منذ عهد (امرئ القيس) في العصر الجاهلي كما يتضح من معلّقته " [(13)]

بهذا المفهوم نرى الحوار في الشعر عند الدكتور (عز الدين إسماعيل) يرتكز على الحوار الخارجي، غير إنه أضاف ميزةً لهذا الحوار لدى الشاعر القديم وهي أنه "

حين يروي الحوار، فإنه يبتعد عن التجسيم الدرامي بمقدار ما يقترب من السرد القصصي"[14] وربما تعتبر هذه الإشارة من أولى الإشارات لباحث عربي معاصر ؛ إذ تدلُّ على وضوح الحوار السردي في قصيدة الشاعر العربي القديم، لكنه قد يتحول إلى حوار غير مباشر أو داخلي – لدى باحث آخر – من خلال ما ينقله الشاعر من أقوال داخل القصة الشعرية من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر (زمن التخاطب) فالحوار هنا يؤدي وظيفة سردية تدفع بالأحداث إلى الأمام، وتمكّن الشاعر من ضغط الأحداث الكبيرة، واختصار القصة وإيجازها مما يتوافق مع طبيعة اللغة الشعرية ذات الإيجاز والتكثيف [15]

أما الحوار الشعري بوجه عام عند (السيد أحمد عماره) فهو "حكاية الواقع مضافاً إليه عنصر التشويق والخيال والتصرف الشخصي" [16] مقسّماً إياه إلى حوار واقعي ورمزي وخيالي وأسطوري [17]

ويُعدُّ الحوار تجديداً واضحاً في أسلوب القصيدة حينما تتعلق معانيها في غير البيت الواحد، فهو كسرٌ للصوت الواحد، ولقيود الوزن والقافية، ولذاتية الشاعر وفي الحوار – أيضاً– " تفادٍ للخطاب المباشر"[18] وتحقيقاً للبعد عن " التقرير والسرد المؤدي إلى الملل والنفور، إذ ترى الشخصيات ماثلةً أمام الجمهور، وكل شخصية لها شكلها المناسب من حيث لغتها وتركيبها النفسي والاجتماعي"[19]

وبذلك تنطلق في أجواء القصيدة الحيوية والحركة، وتتحقق فيها الإثارة والمفاجأة.

وبين هذا وذاك، فقد تتعدّدُ المفاهيم حول مصطلح الحوار سواء كان في الشعر العربي القديم أم في الحديث، وقد تبدو صور التعدد متباينة ؛ لكون الحوار في القديم يختلف عمّا هو عليه الآن في شعرنا العربي الحديث أو المعاصر، ؛ لأن الأجناس الأدبية في الشعر العربي المعاصر قد أسهمت في توظيف الحوار الشعري وفق قوالب جديدة ؛ كالشعر المسرحي والملاحم الوافدة إلينا من ثقافات تختلف عن الثقافة العربية،

وهذا يدعو المتأمل في الحوار الشعري أن يقرن بين الحوار بوصفه أداةً فنية، وبين النص الشعري الذي احتواه، إذ يبدو الحوار في الشعر العربي المعاصر أكثر تعقيداً مما هو عليه في الشعر العربي القديم، لعلّ سبب ذلك يرجع إلى أنّ الشاعر العربي القديم لم يتأثر بالمسرح أو بالملحمة اليونانية كما تأثر بها الشاعر المعاصر.

ومن خلال هذه المفاهيم المختلفة للحوار نستطيع أن نلخّص ما قاله العلماء حول هذا الموضوع فنقول: أنّ الحوار يشمل كلّ ما يدور من حديث بين شخصيتين فأكثر داخل النص الشعري على مستوى الحوار الخارجي؛ أو ما يقوم مقامهما في الحوار الداخلي.

الدراسة التطبيقية:

للحوار جملة من الوظائف تكمن في " رسم صورة واضحة للشخصية المتحاورة فالحوار الجيد هو الذي يكشف لنا عن الصراع الذي يدور بين الشخصيات المتحاورة، وكلما تمكّن الكاتب من التعبير عن هذا الصراع في حواره، كان الحوار أقوى وأجود من الناحية الفنية وأقدر على دفع الأحداث والوصول بها إلى نقطة التركيز الشديدة التي تُشعر بقرب النهاية، ولا بد للحوار كذلك من شرح عواطف الشخصيات الأخرى والكشف عن طرائق تفكيرهم ومعتقداتهم، ثم لا بد له من الإسهام في تطوير أحداث القصة ودفعها نحو النهاية المستهدفة " (20)

ويلخّص الدكتور (طه مقلد) استعمالات الحوار ووظائفه فيقول: " إنّ من الاستعمالات الرئيسة للحوار ثلاثة: تطوير القصة، وتصوير الشخصية، وخلق الجو أو الحالة. كما أنّ للحوار ثلاث وظائف: أولاها: السير بالعقدة، أي تقدمها أو تدرجها وتسلسلها. وثانيها: الكشف عن الشخصيات، وثالثها: مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية في أثناء إخراجها " (21)

ويمكن معالجة ظاهرة الحوار في الشعر بصفة عامة وفي شعر شاعرنا بصفة خاصة، من خلال دراسة أقسامه الثلاثة وهي:

أولا: وظائف الحوار: أي دوره في تطوير الحدث، ورسم شخصياته الرئيسة والثانوية أو المادية والنفسية.

ثانياً: أشكال الحوار: أي موقعه بالنسبة للقصيدة، وهل استقل الحوار بالقصيدة وحدها، أو أتى عارضاً في ثناياها؟

ثالثاً: طبيعة الحوار: أي كونه حواراً سردياً هادئاً، أم درامياً يعتمد على الترقب والمفاجأة.

وتتناول هذه الدراسة ظاهرة الحوار في شعر (ابن الوردي) من خلال دراسة وظائفه ودوره في تشكيل الأحداث وتطويره في شعره، فتسلط الدراسة الضوء على أشكال الحوار وطبيعته من خلال تناول الأحداث ذاتها في شعره.

الحوار الخارجي (Dialoge):

الحوار الخارجي هو أسلوب " يقوم أساسًا على ظهور أصوات – صوتين على أقلِّ تقدير – لأشخاص مختلفين "[22] ويعتمد الشاعر على هذا النوع بشكل كبير، ويأخذ مساحة كبيرة من ديوانه، ومن قصائده التي كانت تعتمد على الحوار بشكل كبير قوله في هجاء عبدٍ له اسمه (بهادر)[23]:

إذا قلتُ قُمْ برِّدْ لنا الماءَ قال لـــي ... أترغبُ في فإني النـعيمِ وتغترُّ
وإنْ قلتُ توبلْ خبزَنا قالَ لا تكـــنْ ... مخالفَ ما يعتادُهُ السلفُ الصدرُ
وإنْ قلتُ طيِّبْ مطعمي قالَ قد مضتْ ... أماثلُ ما للأكلِ عنـــــدهمُ قَدْرُ
وإنْ قلتُ جمِّلْ بيتنا قالَ كـــــلٌّ ذا ... فضولٌ وفي أشباهِهِ لمْ يلِقْ فكرُ
وإنْ قلتُ قدِّمْ للوضوءِ مسينتـــــــــي ... يقولُ إذا لمْ تستعِنْ يكملُ الطهرُ
وإنْ قلتُ قدِّمْ شربةَ الماءِ هزَّهـــــا ... بغيظٍ رجـــاءَ أَنْ يكدِّرَها العكرُ

وإنْ قلتُ باشرْ بعضَ ما قدْ أهمَّنـــي ... يقولُ إذا باشرْتَ أنتَ لكَ الأجرُ

وإنْ أقلْ امسحْ لي مداسي يقلْ صـــهٍ ... أتنصرُ إبليساً عليكَ وما النصرُ

إنْ قلتُ قدِّم بغلتي قالَ بغـــــــلتي ... ويشـــــخرُ لي بالموصليِّ ويَزْوُرُ

وإنْ قلتُ صوِّل قمحَنا قالَ بدعـةٌ ... أصوِّلُ للهادي وأصحـــــابِهِ البـرُّ

وإنْ قلتُ في الحمامِ حكَّ رجيلتـــي ... يقولُ ليَ اخشوشِنْ فقد يُبتلى الحـرُّ

وإنْ قلتُ حقّ الطيبِ قدمْهُ لي يقـلْ ... قبيحٌ بمنْ لا يخْلُدُ الطيبُ والعطـرُ

وإنْ قلتُ فاصقلْ ثم فرِّكْ ثيابنـــا ... يقولُ أتفريكٌ لِمَنْ خلفَـــــهُ القبـرُ

وإنْ قلتُ فانظر في الطعامِ هل استوى ... يقولُ افتقدتُ الملحَ فانكبتِ القـــدرُ

أقولُ فهلْ مِنْ أمسِ عندَكَ فضـــــلةٌ ... يقولُ أضعتُ الحزمَ فاجترَّهُ الـــــهرُّ

وإنْ قلتُ مَنْ بالبابِ قـــــــالَ مفوّلاً ... على البابِ عزرائيلُ وانفصلَ الأمـــرُ

وإنْ قلتُ ما الأخبارُ قالَ رديئـــــــةٌ ... سعَوا فيك أو ماتَ امرؤٌ أو غلا السعرُ

وإنْ قلتُ لا تسرقْ ففي المالِ ضيقـةٌ ... يقولُ أحرْصاً بعدما ذهبَ العمـــــرُ

وإنْ قلتُ لا تسألْ منَ الناسِ نفتضحْ ... يقولُ فموسى استطعمَ الناسَ والخضرُ

وإنْ قلتُ لا تفعلْ أو افعلْ يقولُ قـد ... بُليتُ بكمْ حتى متى النـــــهْيُ والأمرُ

يدير الشاعر الحوار السابق بينه وبين خادمه بأسلوب فيه فكاهة، فهو يعدّد الأشياء التي كانت سبباً في هجائه له، فنرى الشاعر يعتمد على أسلوب الشرط المقترن بالقول (وإنْ قلتُ ⇦ يقول) و (وإن أقُل ⇦ يقل) ويشكّل الشاعر بهذا الحوار مشهداً مسرحياً ويقدّم فيه المتحاور معه على أساس أنه شخصٌ متخاذل ومعاند، ويراوح الشاعر في حواره للمتحدث معه وفي وصفه لسلوكه، مضفياً على المشهد ألواناً جديدة تساعد القارئ على تمثّل الصورة الكاملة للموقف، فكلما طلب منه شيئاً تحجّج له بشيء آخر، وهكذا نجد أنّ الحوار الخارجي ساعد الشاعر في رصد ملامح الشخصية المقابلة له فرسم لنا صورة درامية للأحداث في لغة واقعية تبدو فيها الأحداث كأنها أخذٌ وعطاء

وتبادل أفكار، وبهذا نجده " ينقل أفكاره بقالب من القصص والحوار، فيضفي على القصيدة جواً من الحركة " [24]

ومما يلفت النظر في الأبيات الماضية وضوح أسلوب الحوار الذي تضمّن الجدل والمحاججة، الأمر الذي لم يكن له أي تأثير سلبي في شعرية القصيدة، بل إنه أثرى من شعريتها، وزاد من جمالها.

وهكذا يتضح لنا أن أسلوب الحوار من الأساليب المهمة والنافذة في بناء النص الأدبي وهو " وسيلة درامية تُمكّن أطراف الصراع من عرض رؤاهم المتجاذبة أو المتعارضة بشكل موضوعي، وقد يطول أو يقصر بحسب ارتباطه بالموقف وطبيعته من ناحية، وحاجة الشاعر ورغبته بالانتقال من صوته إلى الأصوات الأخرى التي تُشكّل مشهداً درامياً بشكلٍ يصوّر المواقف الحسية والنفسية للمتحاورين " [25]

ومن الأبيات التي تقوم على الحوار في الغزل قوله [26]:

أنا في الحُبِّ قانعٌ باليسيــر ... بخيــالٍ يزورُ أو وَعـدِ زورِ
ما لهندٍ إذا طلبتُ رضاهــا ... فــاجأتني بنفثةِ المصـدور
أَلِعَيْبٍ كـــرهْتني أمْ لريــبٍ ... أمْ لشيبٍ قالت لهذا الأخيـرِ
أنا بدرٌ وقد بدا الصبحُ في رأ ... سِكَ والصـبحُ طاردٌ للبـدورِ
يا نـهارَ المشيبِ مَنْ لي وهيها ... تَ بليل الشبيبةِ الديجــوري
قلتُ إنَّ المشيبَ نورٌ فقــالت ... أشتهي نُورَةً لـــــذاكَ النورِ
قلتُ لا فضلَ في سوادِ الشعورِ ... عندنا غيرُ لونِ نفْسِ الوزيرِ

يشكّل الحوار – في الأبيات السابقة – نقطة ارتكاز تربط أبياتها بعضها ببعض، فبعد أن يمهّد لسبب حبّه لصاحبته الذي لا يخلو من عنصر المفاجأة، يبدأ الحوار مع صاحبته ابتداءً من البيت الثالث، فيبدأ حواره مخاطباً إياها بأسلوب الاستفهام (ألعيبٍ كرهتني أمْ لريبٍ أمْ لشيبٍ؟) فتجيبه صاحبته عن سؤاله، ثم تستمر في الحوار مع الشاعر، وتبيّن له سبب بعدها عنه ونفورها منه، وهو أن الشيب قد على

رأسه وهي لازالت فتاة صغيرة تشبه البدر، ويحاول الشاعر عبثاً أن يقنعها عن طريق الحوار بأن الشيب نور، وأن الشعر الأسود ليس له فضل.

ومما نلاحظه على أسلوب الحوار في الأبيات السابقة إنه جاء حواراً سردياً هادئاً يصوّر ما جرى بينه وبين محبوبته وما دار بينهما من حديث حول صدق العلاقة بينهما وعمقها حيث كانت شخصية المحبوبة ذات حضور مساوٍ لحضور شخصية الشاعر، وهكذا نجد أسلوب الحوار وسيلة ناجحة لتقديم الأحداث السابقة، والسماح للشخصيتين الرئيسيتين في القصيدة من عرض وجهة نظرهما، والإفصاح عن موقفهما في جو من الواقعية والموضوعية والتفصيل، حيث تنامى الحوار في القصيدة تنامياً درامياً، مما زاد من حدة الصراع الذي بدأ بمعاناة الشاعر من فراق المحبوبة، ومن ثم دفاعه عن نفسه بأنه يقنع في الحب بالقليل، ثم تستمر باقي الأبيات في الجدل والحوار دونما نهاية له، فالشاعر هنا نأى بنفسه عن الاعتماد على الأسلوب القصصي وحده في العرض، لأنه لا يساعد على تنشيط الصراع ؛ وبالمقابل اعتمد على الحوار الذي يستدعي " كل كلام من سابقه بما يمكن أن يكون نوعاً من الصراع بينهما، فيساهم هذا الحوار بإيجاد وضع أكثر تعقيداً ؛ إذ يُعطي القارئ شعوراً بأن الفكرة لا تتكوّن إلاّ إذا تكلّمت الشخصية أو الصوت بشكل عام تحت ضغط الموقف الذي تجد نفسها فيه "[27]

وفي الأبيات التالية يتحاور الشاعر مع (إبليس) الذي تخيله أمامه وجعل منه شخصاً يتحدث إليه ويتبادل معه الحوار، يقول [28]:

نمتُ وإبليسُ أتـى بحيلةٍ منتدبـــهْ
فقالَ ما قولُكَ في حشيشةٍ منتَخَبَهْ
فقلتُ لا قـالَ ولا خمرةِ كرمٍ مُذْهَبَهْ
فقلتُ لا قـال ولا أمردَ بالبدرِ اشتبَهْ
فقلتُ لا قال ولا مـــــليحةٍ مطَيَّبَهْ
فقلتُ لا قال ولا آلةِ لهـــوٍ مطربَهْ

فقلتُ لا قال فنمْ ما أنتَ إلاّ خَشَبَهْ

بُنيت القصيدة الماضية كلها على الحوار، ويظهر فيها صوتان واضحان، الصوت الأول: هو صوت (إبليس) الذي بدأ الحوار مع الشاعر، الذي حاول إقناعه بارتكاب إحدى المحرّمات التي بدأ يسردها عليه الواحدة تلو الأخرى، حتى يأس منه في البيت الأخير وتركه في حاله، والصوت الثاني: صوت الشاعر الذي يتوالى بعد جملة (قلتُ) حيث تتضح بنيتها الحوارية التي تشكّلت من جملة (قال) الذي يمثل لها حجر الأساس الذي بُنيت عليه، وكذلك من جملة (قلتُ) التي ساندت الجملة الأولى ومنحتها متانتها وإحكامها حتى نهاية أبيات القصيدة، الأمر الذي " أضفى على النص الشعري نزعة قصصية تقترب مما يجري في الواقع، فتبدو الأبيات وكأنها أخذ وعطاء وتبادل أفكار ومطارحات تقوم على السؤال والجواب" (29)

ومن الممكن أن نجعل (إبليس) في الأبيات السابقة رمزاً لرغبات الشاعر في العودة إلى معاصيه، ولكنه لا يطيعه، ولا يُجيب دعوته، وفي القصيدة ينتصر صوت الشاعر على صوت إبليس، ويختار الشاعر التمسّك بالمبدأ على التمرغ باللذة المحرّمة، فقد قاوم الشاعر إغراءات إبليس بكلمة (لا) التي تُظهر رفضه للمعاصي، الأمر الذي منح القصيدة واقعيةً واضحة.

الحوار الداخلي (المونولوج *Monologue*):

يُعد (المنولوج) واحداً من تقنيات القصيدة الحديثة، فهو بمثابة " قصيدة تُلقيها على أسماعنا شخصية أخرى، غير الكاتب نفسه، لكننا نتعرف على صوته من خلال تلك الشخصية التي تتوحد مع الكاتب، ويتوحد معها، مجسدة في النهاية الموقف الدرامي"(30)

والمنولوج الداخلي تكنيك قصصي يعمل على تقديم المحتوى النفسي للشخصيات والعمليات النفسية لديها، وهو بهذا المنطلق لصيق الصلة بالنزعة

الرومنسية، خاصة في المناجاة، وهي أحد أشكال المونولوج، ففي اللحظات التراجيدية التي يبلغ التوتر العاطفي فيها درجة عالية " يتجلى المنولوج لكشف معالم هذا التوتر، حيث تصل تموّجات النفس– أحياناً – إلى حالة الهذيان "[31]

وقد عُرف قديماً عند (ابن الأثير) باسم: (التجريد) حيث عرّفه بأنه: " إخلاص الخطاب لغيرك، وأنت تريدُ به نفسك، لا المخاطب نفسه"[32] وأورد له فائدتين: "فالأولى: طلب التوسع في الكلام... والثانية: وهي الأبلغ، وذاك أنّه يتمكن المخاطب من إجراء الأوصاف المقصودة من مدح أو غيره على نفسه ؛ إذ يكون مخاطباً بها غيره، ليكون أعذر وأبرأ من العهدة فيما يقوله غير محجور عليه "[33]

وبهذا يمكننا القول بأن التجريد يتصل بالحوار الداخلي ؛ لأن الشاعر عندما يلجأ إلى التجريد ؛ فإنه لا يخرج عن الحوار الداخلي الذي يمثّل صدى الذات الشاعرة، ويكشف عن مكنونها الداخلي من المشاعر والأحاسيس المتدفقة في هذه الذات.

وشاعرُنا استعمل هذا الأسلوب في ضوء ما أُتيح له من سماتٍ كاشفة عن الحوار الشعري ؛ وعن الحوار الداخلي تحديداً ؛ لذا سنقف أمام بعض الأمثلة التي احتوت هذا الأسلوب، مبرزين قدر الإمكان أهمية السرد، وحضور القائل والمتلقي في النص الشعري.

فمن ذلك قوله [34]:

جاءتْكَ في طيفِ خيالٍ حكَتْ طيــفَ خيالٍ هزَّ أَعطافَهْ
مصريةٌ في نورِ شـــــاميةٍ يا حينَ ذي الشمعةِ طوَّافَهْ

يلجأ الشاعر في كثير من نصوصه الشعرية إلى هذا الأسلوب، لا سيما في مطلع النص، فهو في البيتين السابقين يحاور نفسه، فهو (حوارٌ داخلي) أو حوار (تجريدي) إذ يجرّدُ من ذاته ذاتاً أخرى يحاورها فيما يشبه الانشطار الذاتي.

ولعلّ هذا الانشطار يرتبط كثيراً بالبعد النفسي لدى الشاعر ؛ لأنّ هذا الأسلوب يتمركز في أعماق النفس الإنسانية، وذلك حين تنشطر نفس الشاعر إلى شطرين: شطرٌ مخاطَب، وشطرٌ مخاطِب، ويصبح الشاعر قادراً على أن يقيم حواراً داخليا، لكنه حوار قاسٍ.[35]

ومنه قوله [36]:

اتركْ بحقِّكَ ما يقولُ المبغضُ أنا قدْ رضيتُ الموتَ فيهم إنْ رضوا

همْ نورُ عيني والسوادُ لناظري فـــإذا ســـلوتهمُ بمـــنْ أتعوَّضُ

فالشاعر هنا يتجرّدُ من نفسه – في الشطرة الأولى من البيت الأول–، ثم سرعان ما يعودُ إليها في الشطرة الثانية، وتتنوع الضمائر من خلال حواره مع نفسه، فنجد ضمير المخاطَب، والمتكلم، والغائب، فالمخاطب تمثله ذات الشاعر، يختزله (كاف) الخطاب في قوله: (بحقِّكَ)، وضمير المتكلم يجسّده عودته لنفسه (أنا قد رضيتُ)، أما ضمير الغائب، فيمثله الضمير (هم) العائد على المحبوبة، ويمكننا توضيح ذلك من خلال المعادلة الآتية:

- (أنت) المخاطب = ذات الشاعر الحقيقي.
- (أنا) المتكلم = الذات الشعرية.
- (أنا) = (أنت).
- المتكلم = المخاطب.

وبهذا التعدد بين الضمائر، نجد شاعرنا محاصراً بين ذاته التي يخاطبها، وذاته عندما يعود إليها، والحبيبة الغائبة، كما أنّ الآخر كان له حضورٌ في بيتي الشاعر وهو (المبغض) الذي كان سببا رئيساً في إقامة هذا الحوار، فالشاعر دعا نفسه لترك ما يقول هذا المبغض والاهتمام بصاحبته التي لايستطيع تركها.

ومما جاء على هذا الأسلوب قوله [37]:

ألا يا نفسُ لا تعصي وقدْ صدَّقْتِ بالنصِّ
ألا يا نفسُ ما عذري إذا همْ غيَّبوا شخصي
ألا يا نفسُ هلْ عزمٌ لأسعى سعيَ مختَصِّ

فحالة الفقد التي استشعر بها الشاعر في أيّام شيخوخته، جعلته يشعر بالوحدة والغربة التي أبعدته عن أبناء جنسه، فلا يفكر إلا في نفسه والحياة الآخرة التي تنتظره. ويتراءى لنا هذا الشيء عبر صيغ النداء المتكررة، التي ينادي بها الشاعر نفسه، فحوار (الأنا) يرتبط بحالات معنوية كالحزن والحب، كما نلاحظ أنّ حوار الشاعر مع نفسه يختلف اختلافاً كبيراً عندما يكون مع أطرافٍ أخرى ؛ لأن الشاعر فى هذا النوع من الحوار هو المتحدث الوحيد في إجراء المحاورة، ويكشف عن صراع داخلي يعيشه، فيصور الأشياء الحسية غير الخاضعة للتصوير الحي مثل القلق واليأس وما إلى ذلك.

ومنه أيضا قوله متشوقاً إلى (معرّة النعمان) [38]:

قِفْ وِقفَةَ المتألِّمِ المتأمِّــلِ بمعرّةِ النعمانِ وانظرْ بي ولي
تلكَ المعاهدُ والمعالمُ والربى ومـــلاعبُ الغزلانِ والمتغزلِ
وطنٌ يخيِّلُ لي تخيُّله الصِبا في ذكـرهِ ذكرُ الزمـانِ الأول

يطلب الشاعر – على طريقة صيغة الأمر– من نفسه أن تتوقف وتتأمّل وهي في حالة تألم، وأن تنظر إلى (معرّة النعمان) التي حنّ إليها، فهي تمثّل عنده رمز الصبا، وزمن اللهو، فيتجلّى بهذا التفاعل – بين الشاعر والمكان– أبعاد المكان الذي يخاطب نفسه من خلاله، وتتنوع تضاريسه من خلال سرده للأحداث التي عاش فيها، فتارة ينتقل إلى أماكن الأشجار، وتارة أخرى إلى الأزهار، وأحياناً إلى وديانها وإلى أنهارها... وهكذا، حيث يجعل الشاعر منها ملاذاً للراحة من ناحية، ومن ناحية أخرى – وهو الأهم– أنّه استغلها لينشيء فيها أحداثاً، ويحرك شخصيات، ويبثُّ الحياة في الكثير من الأماكن التي كان يُحدّثُ بها نفسه.

ونجد أنّ (الحوار الداخلي) في القصيدة قد لعب دوراً بارزاً في تحقيق هذه الغاية التي يريدها الشاعر، حيث أتاح للشاعر أن يعبّر عن أفكاره الداخلية وعواطفه بطريقة غير مباشرة، تعتمد على التكثيف والتركيب والمجابهة الصوتية مع المتلقي، فالمونولوج يتيح للمتلقي أن يسمع الصوت الخفي الذي يدور في أعماق الشاعر، وهذا نوع من التجسيد أو التجريد، فكأننا مع ذات غيرِ ذات الشاعر، تحاورنا من خلال هذا الصوت الحواري، وكأن الأفكار قد تلبست ثوب شخصية مفتعلة لتعلن عن نفسها في بوح مقصود فنياً.

صيغٌ حوارية أخرى:

أ – الحوار بصيغة النداء:

صيغة النداء لها علاقة وطيدة بالحوار ؛ وذلك لأنها قائمة على تنبيه المخاطب، والطلب المباشر من المقابل، واتخاذه بعداً مكانيا يتمثل في مخاطبة القريب والبعيد، أو صيغة الاستفهام التى تمتلك قدرة جمالية على إدخال المتلقي [39]

ومن الحوار الذي جاء على هذا النوع قول شاعرنا [40]:

أحبَّةَ قلبي إنَّ قلبي نزيـــــلَكُمْ وحــاشا نزيل الأكرمينَ يضامُ

سلا عنْ فؤادٍ ما سلا لكنِ انسلى أصابتهُ عنْ قوسِ الفراقِ سهامُ

يحاور الشاعر محبوبته في البيتين السابقين عن طريق حرف النداء (الهمزة) الدالة على القرب مع ترقيق المُنادى، وهذا دلالة على تقريب المسافة بينه وبين صاحبته، لإقناعها بما آل إليه حاله، فقلبه قد صار نزيلاً عندها، والضيف عند العرب لا يهان ولا يُضام، ولعلّ إحساس الشاعر بهذا الشعور هو الذي جعله يحاور صاحبته بهذا الأسلوب، فما كان منه إلا أن يدنيها منه ويخبرها بحالته التي وصل إليها، فالنداء جاء في بداية البيت وذلك دلالة على الرغبة في الاستمرارية، والحث على التواصل الشعري من خلال ما يتيحه النداء من أداء حواري.

ب – الحوار عن طريق الأمر والنهي:

الأصل في معنى الأمر عند علماء البلاغة " طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام "[41] إلا أنه يخرج عن معناه الأصلي إلى دلالات كثيرة تبعاً لما يقتضيه السياق، وإذا كان الأمر طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام ؛ فإنّ النهي يجيء في الطرف المقابل للأمر من حيث المعنى الأصلي الذي يوجد نوعاً من التقابل بين الأسلوبين، وعلى ذلك يكون النهي بمعنى " طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام" [42]

ومن الأمثلة التي كان فيها الأمر أسلوباً للحوار قول (ابن الوردي) [43]:

احرصْ على إخمالِ ذكرِكَ في غنى وتـــــملَّ بالأورادِ والأذكارِ
ما العيشُ إلاّ في الخمولِ معَ الغنى وفي الاشتهارِ نهايةُ الأخطارِ
واقنعْ فما كنزُ القناعةِ نـــــافداً وكفى بهـــا عزّاً لغير ممارِ
واسألْ إلَهكَ عصمةً وحمايـــــةً فالسيئاتُ قواصـــفُ الأعمارِ

نلاحظ في أساليب الأمر والنهي والنداء، أنّ صوت المتلقي لا يظهر دائماً، وهو أسلوبٌ مقصود من قبل الشاعر، لأنّ المراد بالأسلوب هنا هو توجيه نصحٍ أو إرشادٍ أو نهيٍ عن شيءٍ معين أو غير ذلك، فالشاعر لا ينتظر رداً من الطرف الآخر، فأفعال الأمر في الأبيات الماضية جاءت على شكل نصائح (احرص– اقنع – اسأل) فالأمر موجهاً للذات أوّلاً، ثم للطرف الثاني، وإلقاء هذه الأفعال بهذه الطريقة يدل على أن هناك حضورَ مستمعٍ في ذهن الشاعر يحاوره ويوجّه إليه الأوامر، كما أنَّ أهمية هذا الحوار تتمثل في كونه يدع القارئ وكأنه مشاهد يقف على تحركات الشخصيات المتحاورة.

أما الحوار عن طريق النهي فلا يبتعد في تعدده عن الحوار في أسلوب الأمر، إذ نرى الشاعر قد استخدم هذا الأسلوب في مواطن كثيرة [44] واتكأ شاعرنا على هذا الأسلوب لتوصيل رسالاته من خلال دلالاته المتعددة أو سياقاته المختلفة.

يقول (ابن الوردي) [45]:

فلا تسمعْ كلاماً منْ فلانٍ فلستَ بســـامعٍ منهُ كلاما
ولا تجهلْ بجهلٍ مِنْ أناسٍ وإنْ همْ خاطبوكَ فقلْ سلاما
....
ولا تُعظِمْ عدوّاً ماتَ غيظاً بشـــهرةِ فضلِنا ورجا انهزام

جاء النهي هنا في سياق عتاب القاضي (جمال الدين يوسف بسرمين) على قصد رحلته إلى دمشق، قاصداً من ورائه النصح، فقد نصحه بأن لا يسمع كلام أحدٍ من البشر، فهو لا يسمع من يأتيه منهم، لأن الغرض من كلامهم هو الغيبة والنميمة والوشاية بينه وبين هذا الرجل الذي يوجّه له حديثه، إذ يظهر بوضوح توالي أفعال النهي، حيث جاء الفعل الأوّل مؤكداً للثاني، والثاني مؤكداً للثالث، فتظافرت جميعها لتخلق نوعاً من الحوار عن طريق (النهي) .

وبناء على ما تقدم نجد أنّ الأمر والنهي يضيفان – عبر ما يحملانه من بعدٍ تحوُّلي في النص الشعري – أبعاداً جديدة ترفد الحوار الشعري بمعانٍ ودلالات مختلفة تسهم في إثراء الحوار داخل النص الشعري.

ج – الحوار عن طريق الاستفهام:

هناك فرقٌ بين السؤال والاستفهام، حيث أوضح أبو هلال العسكري أنّ "الاستفهام لا يكون إلاّ لما يجهله المستفهم أو يشك فيه، وذلك لأن المستفهم طالبٌ لأن يفهم، ويجوز أن يكون السائل سائلاً عمّا يعلم وعما لا يعلم، فالفرق بينهما ظاهر" [46]

وأسلوب الاستفهام في الحوار يسهم في تماسك البناء الأسلوبي للنص، كما أنه يلملم أطراف القصيدة، ويحقق وحدتها الموضوعية.

ومما جاء على هذا النوع في شعر شاعرنا قوله [47]:

قالَ لي عاذلي أتسبيكَ عيـــنٌ مـــنهُ سوداءُ قلتُ بلْ إنسانُ
قال لي فاسألْهُ فقلْتُ اسْلُ عَذْلي قالَ لي هِنْتَ قلتُ هانَ الهوانُ

يسرد الشاعر قصته مع عاذلِهِ وهو اللائم وكيفية لومه له على حب صاحبته، وذلك عن طريق الاستفهام، وقد اشتهر أيضاً هذا الأسلوب بـ (حوار العاذلة) وهو الشخص الذي يقوم بلوم الشاعر عن فعل معين ومعاتبته، فيقوم الشاعر بالرد عليه.

والسؤال والجواب يتظافران في المقطع السابق من أجل رفد الحوار الشعري، وبالتالي يُظهران جمالية أسلوبية في إنتاجية المعاني الخفية الكامنة في البنية الخاصة بكلٍ منهما.

ومن هذا النوع قوله [48]:

تقولُ وخالطني الشيبُ لمَ سلوتَ فقلت اغرُبي وابعُدِي
فقدْ صرتُ أبلقَ قالتْ أجلْ وأبلقُ خيرٌ مـــن الأسودِ

يتحاور الشاعر مع صاحبته، ويبيّن لها بما آل إليه حاله، فقد صار شَعره ما بين بياضٍ وسواد (أبلق)، وبيان هذا الشيء جاء بعد سؤالها له عن سبب بعده عنها. وفاعلية السؤال هنا تكمن في إثارته للحوار، فمن خلال سؤال طرفي هذا النص تتولّد الإجابة عند كليهما، وهذه الإجابة ينسج الشاعر من خلالها موقفه، وبهذا نجد أن السؤال والجواب في الحوار يكون محفّزاً في مطلع النص الشعري للاستمرارية في سرد الأحداث والقصص التي تأتي تباعاً، كما أنّ بنية (السؤال والجواب) تجعل اللغة الحوارية متماسكة في بنائين: في البناء الجزئي المتمثل في المقطع الأول، وفي البناء الكلي للنص الشعري عبر علاقة المقطع الأول بالمقاطع السردية داخل النص.

الخاتمة:

بعد دراسة أنماط الحوار في ديوان الشاعر، يمكننا أن نخلص إلى النتائج الآتية:

1 – يُعد الحوار عنصراً هاماً في شعر (ابن الوردي)، وقد أكثر شاعرنا من توظيف الآخر في شعره.

2 – أنّ الأصلَ الثابت في مادة (ح. و. ر) تعني الاستدارة في مجملها.

3– كشَفَ الحوار عن أبرز العلاقات السردية في النص الشعري لدى الشاعر، وبرزت أهمية الحوار من خلال تعالقه مع الأحداث السابقة.

4 – ساهم الحوار في إظهار قيمة المكان والزمان في النص الشعري.

5 – مثّل الحوار الخارجي والحوار الداخلي لدى الشاعر حضوراً مكثفاً، وذلك من خلال أسلوب (قال، قلتُ، قالوا...إلخ)، كما أن الحوار الداخلي أوجد علاقة مميزة مع الشخصية من خلال ما كشف به الشاعر عما يجول في نفسيته وحديثه مع نفسه.

6 – انتهت الدراسة إلى شيء مهم، وهو أنّ أساليب النداء، والسؤال، والأمر، والنهي تُعد من الأساليب المهمة في إقامة الحوار بين الشخصيات.

الهوامش:

* هو: عمر بن مظفّر بن عمر بن محمد بن أبي الفوارس المعرّي بن الوردي، يلقب بزين الدين، ويُكنّى بأبي حفص، ولد ابن الوردي سنة إحدى وتسعين وستمائة من الهجرة النبوية (691هـ) بمعرة النعمان (بسورية) ومنها جاءت إليه نسبة المعري، توفي ابن الوردي في السابع عشر من ذي الحجة سنة تسع وأربعين وسبعمائة من الهجرة النبوية (749هـ)، عن عمر يناهز الستين عاماً.

(1) ينظر: الحوار في الشعر العربي القديم، ص 66.

(2) أبو ديب، كمال، في الشعريّة، ص 23.

(3) ينظر: عبد السلام فاتح، الحوار القصصي، ص 36.

(4) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ح. و. ر).

(5) الزبيدي، تاج العروس، مادة (ح. و. ر).

(6) جبّور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 100.

(7) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(8) توفيق الحكيم، فن الأدب، ص 150.

(9) خريس، حسين، حركة الشعر العباسي في مجال التقليد بين أبي نواس ومعاصريه 94/2، 101.

(10) ماهر، حسن فهمي، قضايا في الأدب والنقد، ص 21.

(11) الديب، كمال، البنية الدرامية في شعر أمل دنقل، ص 120.

(12) (نورثرب فرايNorthrop-Frye)، تشريح النقد، ص 350.

(13) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص 298.

(14) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(15) ينظر: عبد السلام، فاتح، الحوار القصصي، ص 91.

(16) أحمد عمارة، السيد، الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي، ص 11.

(17) ينظر: المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(18) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 614.

(19) (نورثرب فرايNorthrop-Frye)، تشريح النقد، ص 386.

(20) الديب، كمال، البنية الدرامية، ص 119.

(21) مقلد، طه عبد الفتاح، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، ص 13، 14.

(22) إسماعيل، عزالدين، الشعر العربي المعاصر، ص 298.

(23) الديوان، ص 267، 269

(24) عشي، إلياس، (أبونواس)، ص 76.

(25) الديب، كمال، البنية الدرامية، ص 119.

(26) الديوان، ص 249.

(27) الكيلاني، إيمان، دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب، ص 257.

(28) الديوان، ص 148.

(29) الرقب، شفيق، النزعة الاجتماعية في شعر البوصيري، ص 193.

(30) فرحات، أسامة، المونولوج بين الدراما والشعر، ص22 .

(31) المصدر السابق، ص 20.

(32) ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر 405/1.

(33) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(34) الديوان، ص 31.

(35) ينظر: ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص 120.

(36) الديوان، ص 185.

(37) الديوان، ص 198.

(38) المصدر السابق، ص 188.

(39) يوسف، نجم محمد، فن القص، ص 234.

(40) الديوان، ص 181.

(41) التفتازاني، سعد الدين، المطوّل في شرح تلخيص المفتاح، ص 239.

(42) المصدر السابق، ص 239.

(43) الديوان، ص 116.

(44) ينظر: الديوان، ص 217 – 219 – 278 – 146 – 117 – 159 وغيرها.

(45) المصدر السابق، ص 145.

(46) العسكري، أبو هلال، الفروق اللغوية، ص 37.

(47) الديوان، ص 175.

(48) المصدر السابق، ص 132.

المصادر والمراجع:

1. ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت – لبنان، 1411 هـ.
2. ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان (د.ت).
3. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، لبنان، ط 3، 1414 هـ.
4. إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت – لبنان، ط 3،1981م.
5. أبو ديب، كمال، في الشعريّة، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربيّة، 1987 م.
6. أحمد عمارة، السيد، الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي، ط 21، 1414هـ.
7. الأعلام، الزركلي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت – لبنان، 1992 م.
8. بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، السيوطي، المكتبة العصرية (د.ت).
9. التفتازاني، سعد الدين، المطوّل في شرح تلخيص المفتاح، المكتبة الأزهرية للتراث (د.ت).
10. توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة الآداب، (د.ت).
11. جبّور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 1984م.
12. الحوار في الشعر العربي القديم – شعر امرئ القيس أنموذجًا، محمد سعيد حسين مرعي، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج (14)، ع (3)، نيسان 2007 م.
13. خريس، حسين، حركة الشعر العباسي في مجال التقليد بين أبي نواس ومعاصريه، ط1، دار البشير، عمان – الأردن، 1994 م.
14. الديب، كمال، البنية الدرامية في شعر أمل دنقل، مجلة الجامعة الإسلامية، م 4، ع 2، غزة، يونيو، 1996 م.
15. ديوان ابن الوردي، زين الدين أبو حفص عمر بن مظفر بن عمر الوردي الشافعي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط 1، 1427 هـ – 2006 م.
16. ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي، الأردن، 2001 م.
17. الرقب، شفيق محمد عبد الرحمن، النزعة الاجتماعية في شعر البوصيري، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج 10، ع 2، 1995 م.

18. الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، الكويت (د.ت).
19. عبد السلام، فاتح، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، دار الساقي، لبنان، ط 1، 1999 م.
20. العسكري، أبو هلال، الفروق اللغوية، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة، القاهرة، (د.ت).
21. عشي، إلياس، أبونواس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973 م.
22. فرحات، أسامة، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ت).
23. الكيلاني، إيمان، دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمان – الأردن، 1994 م.
24. ماهر، حسن فهمي، قضايا في الأدب والنقد، دار الثقافة، قطر، 1986 م.
25. مقلد، طه عبد الفتاح، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975 م.
26. ماهر، حسن فهمي، قضايا في الأدب والنقد، دار الثقافة، قطر، 1986 م.
27. نورثرب فراي(Northrop–Frye) ، تشريح النقد، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، 1991 م.
28. هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت – لبنان، 1987 م.
29. يوسف، نجم محمد، فن القص، دار بيروت للطباعة والنشر، 1995 م.