الجمهوريَّة الجزائريَّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التَّعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة أبِي بكر بلقايد – تلمسان –

كليّة الآداب واللّغات والفنون

القسم: اللّغة العربيّة وآدابها

المشروع: الآداب العربيَّة القديمة

جماليّات الحوار السَّردي في الشِّعر الجاهلي

–قراءة في نماذج–

بحث مقدّم لنيل شهادة الدّكتوراه نظام (ل. م . د)

إعداد الطّالبة :

–خيرة بوخاري

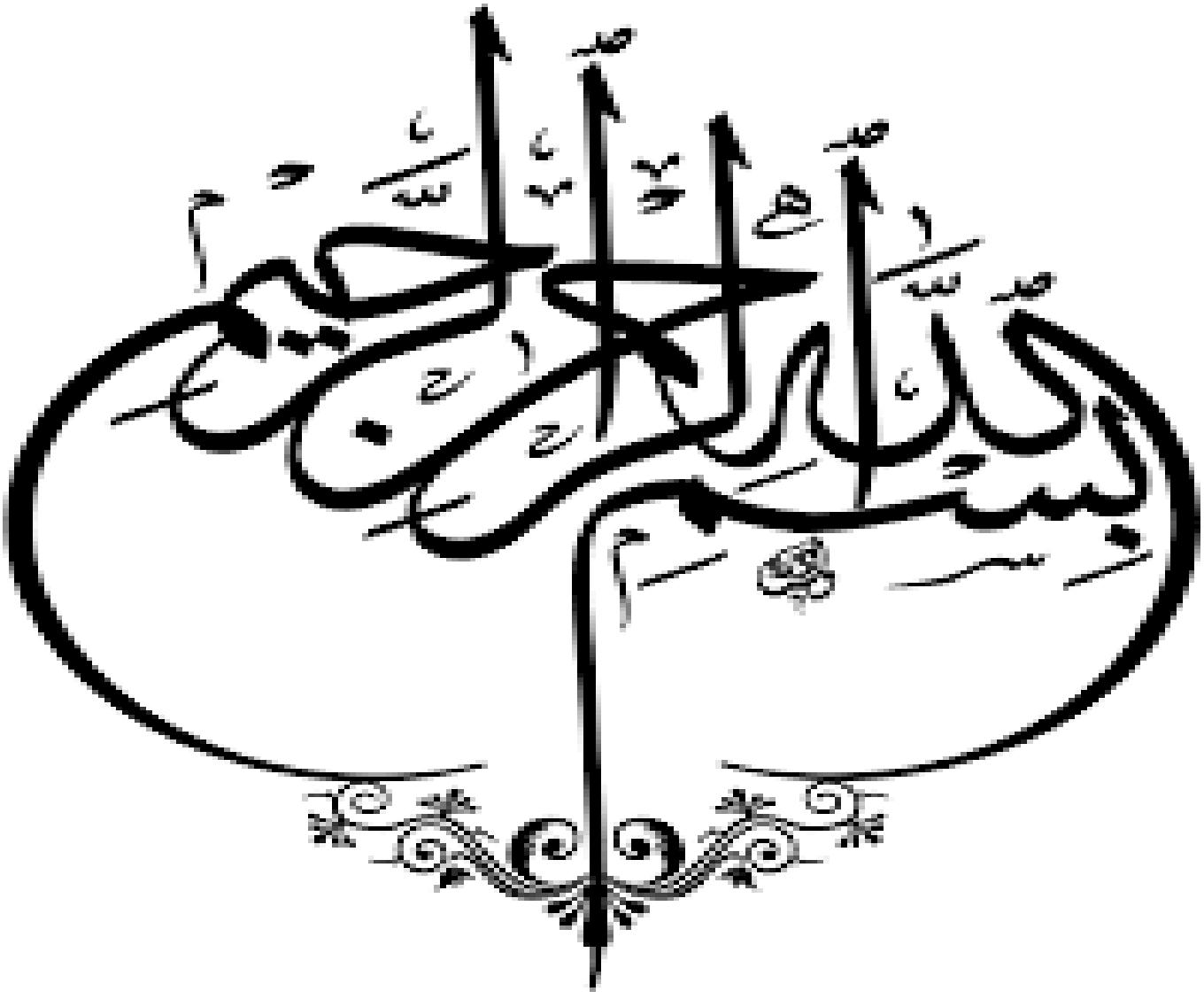
إشراف :

أ .د. محمَّد بلقاسم

أعضاء اللّجنة المناقشة:

–محمّد موسوني	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
–محمّد بلقاسم	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	مُشرفا ومقرِّرا
–عبد الجليل مصطفاوي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
–إدريس قرقوى	أستاذ التّعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
–عبدالرحمان بغداد	أستاذ التّعليم العالي	المركز الجامعي مغنيَّة	عضوا مناقشا
–فاطمة الزّهراء الصغير	أستاذة محاضرة (أ)	المركز الجامعي مغنيَّة	عضوا مناقشا

السّنة الجامعية: 2019–2020م/1441 –1442هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي ٱلْأَرْضِ خَلِيفَةً ۖ قَالُوٓا۟
أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ ٱلدِّمَآءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ
بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّيٓ أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ ۝٣٠
وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلْأَسْمَآءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى ٱلْمَلَٰٓئِكَةِ فَقَالَ
أَنۢبِـُٔونِي بِأَسْمَآءِ هَٰٓؤُلَآءِ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ ۝٣١ قَالُوا۟
سُبْحَٰنَكَ لَا عِلْمَ لَنَآ إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَآ ۖ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْعَلِيمُ
ٱلْحَكِيمُ ۝٣٢﴾ سورة البقرة

شكر و تقدير

في هذه اللّحظة التي اتّحد فيها الحلم والحقيقة وكلّل الجهد بالثّمار وتجدّد فيها العهد بالمتابعة والاستمرار

أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى الأستاذ الفاضل الدّكتور: محمّد بلقاسم الذي أشرف على هذا العمل وله يذكر الجميل والعرفان على ما خصّني به من رعاية علميّة ونصائح ذهبيّة.

كما أتقدّم بجزيل الشّكر والامتنان لأعضاء اللّجنة المناقشة: أ.د محمّد موسوني، أ.د عبد الجليل مصطفاوي، أ.د إدريس قرقوى، أ.د عبد الرحمن بغداد، أ.م فاطمة الزّهراء الصغير لتجشّمهم عناء قراءة أطروحتي ونثر عطرهم فيها، على الرغم من انشغالاتهم، لكم منّي كلّ الثّناء والتّقدير.

خيرة بوخاري

إهداء

إلى نور الهداية محمّد صلى الله عليه وسلم، إلى القائل: «مَنْ سَلكَ طَرِيقًا يَلْتَمِسُ فِيهِ عِلْمًا سَهَّلَ اللهُ لَهُ بِهِ طَرِيقًا إِلَى الجَنَّة» حديث رقم 1385 من كتاب رياض الصَّالحين.

إلى من قال فيهما تبارك وتعالى:﴿واخْفِضْ لَهُمَا جَناحَ الذُّلِ مِنَ الرَّحْمَة وَقُلْ رَبِّي ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَيَانِي صَغِيرَا﴾ سورة الإسراء (24)

أهدي ثمرة جُهدي إلى منبع النُّور في حياتي وفيض الحنان ونبع العطاءِ بلا حدود، إلى من ضحّت بشبابها من أجل سعادتي، فكانت بذلك مثلي في التّضحيَّة والوفاء: أمِّي.

إلى من علّمني معنى الكفاح: أبي الغالي حفظه الله ورعاه.

إلى سندي في الحياة زوجي: زناتي بومدين

إلى الدكتور. محمّد بوحجر لنصائحه القيّمة وتوجيهاته الصائبة، والدكتور بن إبراهيم حميدة لمساعدته في ترجمة الملخصّين.

إلى كلّ الأساتذة الذين تعلّمت على أيديهم من جامعة سيدي بلعباس

إلى جامعة تلمسان لهم يذكر الفضل والعرفان بالجميل بعد الله.

إلى كلّ من ساندني من أوّل يوم لي في مسيرة العلم، إلى آخر شخص قدّم النّصيحة والعون.

خيرة بوخاري

مقدّمة

مقدّمة:

يُشكّل الأدب بكلّ فنونه المختلفة سواءً أكان شعرًا أم نثرًا مظهرًا من مظاهر الإبداع الفنّي، ما يجعل منه مجالاً خصبًا للدّراسة، وميدانًا للتّذوّق الجمالي، الذي يمسُّ كلّ جوانبه الفنّية، واللّغوية والدّلالية، والكشف عن مواطن الجمال في النّصوص الأدبيّة، خاصَّة النُّصوص الجاهليّة التي تنبئ عن تفرُّد الإبداع الشّعري تفردًا يجعلك تبحث عن جماليَّة لغته وأسلوبه وإيقاعه، بحثا ينطلق منه كنص شعريّ قديم ليصل إلى مداه الآني، وذلك من خلال القراءة الفنّيّة واعتماد الأدوات الإجرائيَّة التي أوجدتها المناهج النّقديّة الحديثة.

كما أنَّ الشِّعر الجاهلي تصدّر المشهد الثّقافي والفنّي لدى العرب قديمًا، وعُدَّ ديوانهم الذي حفظ لغتهم وتراثهم وبعضًا من عاداتهم وتقاليدهم ومآثرهم، حتّى غدا منبعًا للدِّراسات العربيَّة قديمًا وحديثًا، ومادّةً ثريّةً لاكتشافِ الكثير من القضايا النّقديّة والجماليَّة، لذلك حاورنا أسلوبًا من أساليبه الفنّيّة، ألا وهو الحوار السّردي الذي يُثير في المتلقّي دوافع البحث عن بواطن الجمال فيه، التي تشكَّلت من رُؤية الشَّاعر الجاهليّ لبيئته محاكيًا ذاته والآخر في حقبة زمنيّة معيَّنة، إلاَّ أنّ تفرَّد الشِّعر الجاهلي وشغف الباحث به من حيث هو ديوان العرب، جعله يتجاوز حدوده الزَّمنية إلى الزَّمن الحالي، ومُتجاوزًا حُدوده الجغرافيَّة إلى حدود أبعد، ولغته العربية إلى لغات عدّة ترجمة ودراسة؛ فكيف لا نعود إليه بالدِّراسة والتَّحليل وهو الشِّعر الذي حمل رؤية ذاتيّة وجماعيّة تكشف عن أبعاد جماليّة وفنّية.

نحاول قراءة جماليّات الحوار السَّردي من خلال تجلِّيه في نماذج من الشِّعر الجاهلي لأنّ هذا الشِّعر لا يزال يتميّز بفنِّياته وجماليّاته، فكلَّما رأينا لهفة الدَّارسين للأدبِ المعاصر ازددنا عطشًا للارتواء من أدبنا الجاهليّ، الذي كلَّما عُدنا إلى مقاربتِه يتوهَّج بأسرارِه من خلال شعراء لم نلقاهم يوما لكنَّهم يحاورونا بشعرهم عبر الزّمن الذي يمتد ليكشف ما أضمر من جوهر، ويظهر ما اكتنز من خيال، فيعطي للباحثين فرصة التجدّد والتّلقي لهذا الإنتاج الجاهلي.

مقدّمة:

تعرّض العديد من الباحثين للحوار بحثا وتدقيقا إلاّ أنَّ الدِّراسة اقتصرت على تحديد بعض الجوانب، وتركت جوانب أخرى لبقيّة الدّارسين، لذلك جاءت قراءتنا لتُسلّط الضَّوء على الحوار السّردي وتكشف عن جماليّاته، فانطلقت من المكوِّن الجمالي للحوار والدّاعي لاستخدام هذا الأسلوب في الشّعر الجاهلي، كون هذا الشِّعر وُصف بالعصبيَّة، والعصبيّة دليل على انعدام الحوار ومعلوم أنّ الشّاعر الجاهلي ابن بيئته محاكيًا لها، باعتباره نقل الأسلوب الحواري من آليّة تواصل بشريّة إلى أسلوب فنّي، داخل فضاء قصيدة ووصفت بالغنائيّة المحضة، وهذا ينفي عن الشّعر الجاهلي وجود سرد وقصص فيه، وبهذا الطّرح نحاول تسليط الضَّوء على الجانبين ابتداء من ماهيَّته وصولا إلى جماليَّته.

إنَّ قراءة الشّعر الجاهلي قراءة جماليّة ضمن حواره السّردي وغنائيته ليقيم على أعتاب الدّراسات الحديثة علائقيّة تجمعه بنظريّة الجمال التي ينطلق منها ونظريّة التلقّي التي نحاول من خلالها تلقّي النّصوص الشّعريّة وأفعال الكلام التي تبلور لتحدّد طرفي الحوار، وفي خضمِّ هذه العلاقات التي يبنيها الحوار فتنفصل خارج إطار النّص الشِّعري (القبيلة) انفصالا بشريا علائقيا تفرضه الظُّروف؛ نجد أنّ الشّاعر يعيد ربط الاتِّصال بما فصلته الظُّروف عبر شكل من أشكال الحوار ليصل ما انفصل وكأنّ الشّعر وسيلة اتِّصال تربط وشيجة رحم الشَّاعر بقبيلته وبما يحيط به من حيوان وجماد وطبيعة.

وعليه؛ فالجماليَّة التي نروم بحثها قد تشكّلت عبر أنواع وأدوات أسلوب الحوار، لأنّه أساس تواصل العلاقات بين البشر، يتشكَّل عبر اللُّغة، وإذا كان الحوار بين البشر يتشكَّل عبر الإيماءات والكلام فإنّه في اللّغة يتشكّل بين الدّال والمدلول الذي يضفي من خلال اللغة في تشاكلها وانسجامها جماليّة.

وإذا كانت جملة الحوار السَّردي تتكوّن من نمطين، فإنّ الثَّاني سبب لوجود الأوّل. فالحوار هو العامل والسَّرد هو المعمول وإذا كان الحوار دالاً على وجود قصص فإنّ السَّرد مدلول على وجود حوار، لأنَّ الشِّعر لم يعد مقتصرا على الغنائيّة، بل تضمَّن الحوار السّردي في بنيته الغنائيّة، وخلَّد

العديد من مآثر العرب في حروبهم وأيّامهم في حيّز القصيدة بين المحدودية المكانيَّة صدرا وعجزًا، وحيّز الزّمانيَّة بين حركيّة الأفعال وتتابع الأحداث وتسلسلها.

وما اختيارنا للحوار السّردي في الشِّعر الجاهلي إلاَّ لكونه يزخر بطاقاتٍ إبداعيّة مُتفرّدة، امتدّ عطاؤها التُّراثي اللاَّمحدود عبر التّاريخ، متجاوزًا الأزمنة بحضورها الفعليّ الجماليّ حتَّى العصر الحديث واقترانه بالسّرد لأنّ زمن الحوار مقتضب في النّص الشّعري في حين زمن السّرد يمتّد ويبسط آلياته داخل النّص الشِّعري، هذا النّص الذي يحتويّ العديد من السّمات الجمالية، فالعلاقة بين الشِّعر والسَّرد علاقة تصاهر تولّد الجماليّة، كما أنّ الحوار السَّردي لم يحظ بكثير من الدِّراسات، إذ هناك العديد من القصائد الجاهليَّة التي يكثر فيها الحوار لم تعن بدراسة كافيّة، لذلك نروم من خلال هذا البحث محاورة النّص الشِّعري في جماليَّات حواره وغنائيته وسرده.

وما توقَّعناه أثناء اختيارنا لهذا الموضوع أن يكون الحوار هو الملاذ للشَّاعر الصُّعلوك من أجل إيجاد روابط اتّصال تربطه بالقبيلة، إلاَّ أنّه كان يحاور الآخر غير القبيلة، حاور الكون بكلّ أطرافه المتعدِّدة من حيوان وجماد، ولذا حاولنا الكشف عن بعض الجوانب الجديدة في مثل هذه القصائد ولأنَّه يعسر علينا تتبّع كلّ الجماليات والآليات لتفعيل الحوار في الشِّعر الجاهلي، آثرنا الوقوف عند بعض النّماذج وبعض التّقنيات المفعِّلة للحوار الأكثر تشكيلا للحدث السَّرديّ، والأكثر بروزا في بعث الحركية في آلية الحوار، استطاع الحوار بآلياته أن يخلق حركيّة تعبيريّة داخل الفضاء السّمعي للقصيدة الجاهليَّة من خلال عرضها.

-الإشكاليَّة:

استدعت جماليَّات البحث في الحوار السّردي أن تثير مجموعة من التَّساؤلات تساهم في تقريبه حين مُقاربته، فالسُّؤال المطروح ليس هو مفهوم الحوار السَّرديّ ومن ثمّ نحصر الدِّراسة بين التَّعريف والمفهوم، بل تجسّدت في أسئلة تخصّ دواخله ومكامنه ومن بينها:

-ما الدّاعي لاستخدام الحوار السّردي في الشّعر الجاهلي وكيف تحوّل الحوار القصصي إلى سردي؟

-كيف يمكننا محاورة النُّصوص الشِّعرية في حدِّ ذاتها محاورة تستنطق جمال الشّعر الجاهلي في أسلوبه ولغته؟

-ما هي البواعث التي دفعت الشَّاعر لاتِّخاذ الحوار السَّردي نمطاً له؟ أهي حاجة تواصليَّة بينه وبين القبيلة؟ أم أنّها حاجة نفسيّة فرضتها عليه الظّروف؟ لأنّه كان يعاني من الاغتراب والوحدة حتّى داخل قبيلته؟

- كيف اهتدى الشَّاعر الجاهلي لتوظيف أسلوب الحوار في قصائده؟ هل غيّر الحوار من عقليّة الشّاعر الجاهليّ؟

والسُّؤال الذي كان يؤرّقنا في السّنوات التي خلت هو "وصف الجاهليّ بالعصبيّة" والعصبيَّة دليل على انعدام الحوار بين الأطراف، ولما عُدنا إلى شعرنا الجاهليّ وجدنا الحوار مبثوثا في ثناياه باعتبار الشِّعر الجاهلي مرآة عاكسة لتلك الفترة، فهل وصف الجاهلي بالعصبيّة إجحاف في حقّه أم أنَّ هناك أسباب أخرى دعت لوصفه بذلك؟ ذلك أنّ هذا الوصف قد التصق بالعربيّ أينما حلّ وارتحل حتى في عصرنا الحالي، فإذا كان الشّاعر الجاهليّ محاورا في جلّ قصائده، فكيف وُصف بالعصبيَّة القبليَّة؟ لأنّ هذه العصبيَّة تتواجد حينما ينعدمُ الحوار؟

لو تأمَّلنا جدليّة الحوار القائم عليها الشّعر الجاهلي بين غنائيّة وسردية لوجدناه شعرًا ضَمِنَ بين حدود شطريه سردية أبدع الشّعراء في نظامها، ومن بين الشُّعراء الذين وظَّفوا الحوار السَّردي توظيفًا جماليًا تتنامى صوره مشاهدا حيّة ولوحات فنِّية الشّاعر:

"**امرؤ القيس**" فقد كان من أوائل الشّعراء الذين وظّفوا الحوار السّردي توظيفًا مكثّفا، وقع اختيارنا على سينيَّته التي توزع فيها الحوار في ثنايا الأبيات بين أقول وتقول، فجاءت دراسته لتكشف عن حركية الأفعال داخل دائرة الحوار والشّاعر "**أبو ذؤيب الهذلي**" في عينيته التي رثى فيها أبناءهُ

محاورًا زوجته، مسقطا الصّراع المتواجد بين الحيوانات على صراعه الداخلي بين جدليَّة الموت والحياة وجاءت لتصوّر لنا المشاهد السّردية في قصيدته الحوارية والشّاعر "**الشَّماخ بن ضرار**" في رائيَّته التي اعتمد فيها على الحوار السّردي انطلاقا من الطَّلل منتقلاً إلى محبوبته عبر حبكة اعتمد فيها على تسلسل الأحداث بين حضور الأنا والآخر، ورغم بعض الدّراسات التي تناولت الموضوع في شقِّه الأوّل إلاّ أنَّنا تساءلنا عن سبب توظيف الحوار السّردي في الشّعر، هل كان الشّاعر يبحث عمَّن يحاوره، أم أنّه كان يؤسِّس لأسلوب يجعل العلاقات الإنسانيَّة تتواصل عبر آلية التواصل. هل كان الجاهلي يفتقد للحوار العادي في يومياته، حتى جعله في أدبه؟

وإذا كانت النّماذج التي نودُّ قراءتها من التُّراث القديم، فإنّ مقاربتها تجددّ لها الحياة وتبعث فيها أكثر من حياة، فمقاربة هذه النَّماذج الشِّعرية القديمة على ضوءِ المناهج والآليَّات المتاحة لكلّ نوع وموضوع، تسمح لنا بتجديدِ الرُّؤى من خلال مقاربتها جماليًّا، وعليه؛ سنستفيد من علم السَّرد الحديث ونأخذ من آليَّاته وإجراءاته لنلج فضاء القصيدة الجاهليّة بسلاح الحديث، يتوسّم الجمال.

نحاور القصيدة محاورة تنطلقُ من بنية تشكيلها وإيقاعها وتصويرها، محاولين النَّفاذ إلى جوهرها واستنباط مكامن الجمال في صُورها وسَردها واستجلاء ما ينطوي عليه شعر هؤلاء الشُّعراء من محاسن الجمال، فكلّ قصيدة شعريَّة فرضت علينا ترسانة أدواتها الإجرائيَّة التي تناسب دراستها الدَّاخليّة والخارجيّة وتكشف عن جماليّاتها الثّابتة والمتحوِّلة، وهنا تكمن أهميّة الدِّراسة في هذا الموضوع كونه يدعو للاستعانة بالآليات الإجرائيّة الحديثة، لأنّ موضوع الحوار السّردي في حدّ ذاته لا يتَّخذ شكلاً ثابتًا يسير عليه من بدايته إلى نهايته، قد تجده حوارا مباشرا، وحوارا غير مباشر، بل يتحوّل من الشّكل إلى المضمون، وهذا يدفعنا للاستفادة من الآليّات الإجرائيّة المناسبة للمنهج الذي اتّبعناه.

قبل الولوج في الدّراسة حدّدنا المنهج المراد اتّباعه، فالمنهج المتّبع في الدّراسة تنوّع بحسب ما اقتضته كل مرحلة من مراحل البحث التي تكون حينا نظرية وحينا آخر تطبيقيّة، اتبعنا المنهج التّاريخي والمنهج الوصفي، استفدنا من المنهج التاريخي للتَّأريخ للجماليّة خصوصًا في مفاهيمها عند الفلاسفة

والنّقاد القدماء، وكذا العودة لأصول بدايات أسلوب الحوار الذي وجد قبل وجود البشر على الأرض، وركّزنا على اتّباع المنهج الوصفي التّحليلي لأنّه الأنسب لمقاربة الشّعر الجاهلي، وقد خصّ منهج الدِّراسة مجموعة من الآليَّات والأدوات الإجرائيّة منها: التّحليل الذي تغلغل في ثنايا القصيدة الجاهليّة الحواريّة، وآليّة القراءة باعتبار الجماليّة في حدّ ذاتها آليّة من آليات استنباط الجمال فاعتماد على ما جاء في نظريّة القراءة والمنهج الجمالي من آليات تساهم في إثراء قراءة هذا البحث من خلال مكوّنه الجمالي، فالملامح الأساسيّة لمنهج الدّراسة تتراءى من خلال الوصف والتّحليل والتّذوّق، فتناولنا بالبحث والدّراسة والتّحليل الجانب الجمالي والمتعلّق بألوان التّصوير الفنّي والكشف عن مزايا أسلوب الحوار من خلال أدواته التي أظهرت تنوّعا فنّيا في القصيدة الواحدة، فالنّص الجاهلي لا يزال يملك ذروة التَّسلط.

إنَّ المعرفة العلميَّة تستند بشكل عام على تناسب الجانب النَّظري والتَّطبيقي، فالكلّ يكمِّل الآخر ويستند إليه ويُثريه، فبعدما حدّدنا المنهج اتّضحت لنا الخطّة التي تضبط لنا سير البحث تصدّرت الخطّة مدخلا نظريا عنونّاه بـ: الأطر المعرفيّة لعنوان الدّراسة، كان بمثابة البوابة التي تفتح الطّريق أمام الباحث ليلج بعدها لعمق دراسته، ضبطنا فيه مصطلحات العنوان بين المفهوم والأبعاد والعلاقة بينهما في إطار تداخل الأجناس، عرّفنا الجمال والجماليّة عند الفلاسفة والنُّقاد القدماء والمحدثين، ثمّ انتقلنا للمصطلح الذي يشكّل عصب الدّراسة ألا وهو الحوار فعرَّفناه لغةً واصطلاحًا وعرَّجنا عليه في القرآن الكريم، لأنّ القرآن حوى بعضا من مظاهر الجاهليَّة، ثمّ ذكرنا بصفة عامَّة ملامح الحوار في القصيدة الجاهليّة تمهيدا للفصل الأوّل، ثمَّ انتقلنا إلى الفصل الأوَّل الذي عنونّاه بـ: تجلّيات الحوار في القصيدة الجاهليّة، فقد فصّلنا في مفهوم الحوار بين ماهيته وتأسيسه، منذ أن كان الحوار أسلوبا بشريا وصولاً إليه في صياغته الفنّيّة في الشّعر، ثمّ عدّدنا مواصفات الحوار الأدبي بوصفه تعبيرًا وشكلاً ومسرحًا.

ثمّ عرّجنا على الأنواع العامَّة للحوار في القصيدة الجاهليَّة فوجدناه انقسم إلى نوعين: الحوار الدَّاخلي الذَّاتي، فالكثير من الشُّعراء لجأوا لمحادثة أنفسهم في خلواتهم، إلاّ أنّ الشّاعر لم يستطع حصر أناه الدّاخليّة فانتقل إلى الآخر من خلال النّوع الثّاني: الحوار الخارجي، فنقل لنا مشاعر مشتركة تمثّل موقفه من الجماعة، وهذين النّوعين فتحا لنا الباب أمام الحوار فوجدناه مبثوثًا في أغراض وموضوعات الشّعر الجاهلي التي ضمّنت الحوار، كان أوّلها: الحوار في المقدِّمات الطّلليّة من خلال ذلك التّساؤل الفلسفي الذي يبحث فيه الشّاعر عن كينونته، فلم يكن الشّاعر يسأل ليجيب بل كان يتماهى داخل الطّلل، ثمّ أردفنا ذلك بالحوار في رحاب الغزل الذي تغنّى فيه الشّعراء بمحاسن المرأة فحاوروها لوعةً وصبابةً، وكشفُوا عن علاقتِهم بها إمَّا شوقًا أو عتابًا، ثمَّ انتقلنا إلى الحوار في رحاب المعاتبة، والحوار في رحاب الفخر، افتخر الشاعر بنفسه وقومه، ثمّ الحوار في ضيافة الكرم فكثيرا ما ألبس الشّاعر الجاهلي نفسه لباس المنح والعطاء والسّخاء وألصق البخل واللّوم بالمرأة، ثمّ الحوار في ساحات الوغى والحوار مع الحيوان، والحوار في بيت الحكمة والحوار مع خيبة الشّكوى والحوار ضمن غرض الهجاء والحوار ضمن الموروث الدِّيني والأساطير، والحوار في مغامرة الصّعلكة فقد تعدّدت مواطن الحوار في الشّعر الجاهلي ممّا أثرى الدّراسة أمام الباحث، فالشّاعر لم يتخيّر غرضًا واحدًا وألزمه الأسلوب الحواريّ وإنّما نوّع الاختيار.

ثمّ انتقلنا إلى الفصل الثَّاني الذي خصَّصناه للحوار السّردي بصفة خاصَّة، حيث عرَّفنا فيه الحوار السّردي في ظلّ القصيدة الجاهليّة، وأشرنا إلى التَّداخل السَّردي والشِّعري في القصيدة الجاهليّة التي وصفت في غالبيّتها بالغنائية، ورغم غنائيّتها إلاّ أنّ الشّاعر الجاهلي استطاع أن يوظِّف السّرد في شعره، فأصبح ما يسمّى بغنائية الحوار السّردي، كما تحدّثنا عن العلاقة بين الحوار والسّرد، التي أنتجت الحوار السَّردي مشهدًا والحوار السّردي مسرحًا، فانبثقت من ذلك كلِّه وظائفُ للحوار بين التّبليغيَّة والتّواصليّة والدراميَّة والوصفيّة والجماليّة. تجسّدت من خلاله آليّات تفعيل المشهد السَّردي في القصيدة الحواريّة من زمان ومكان وتعدّد للأصوات، إلى جانب أدوات الحوار من الأساليب الإنشائيّة التي جعلت نبرة الحوار تتغيّر من نبرة إلى أخرى كالنِّداء والاستفهام والأمر والنّهي.

وميّزنا الفصل الثّالث بالجانب التّطبيقي في تجلّي الحوار السَّردي تجلّيا جماليًّا، فاعتمدنا على ثلاثة نماذج تختلف قراءة كلّ نموذج عن الآخر، جاءت القراءة الأولى لسينيَّة "**امرئ القيس**" اعتمدناه أوّلا باعتبار التّرتيب الزّمني، تدرسنا الأفعال الحواريَّة ضمن الصِّيغ القوليَّة لما لها من أهميَّة في تفعيل ديناميكيَّة الحوار، باعتبارها أفعال كلاميّة تبعث في النّص الحركة والحيوية، ممّا يجعل الكشف عن مكامن الجمال ممكنًا، ولعلَّ هذه الصِّيغ أصبحت في حدّ ذاتها أداة إجرائيّة تستعين بمقولات الأفعال الكلاميّة باعتبارها مؤطّرا فعليا لإنجاز الكلام بين الطَّرفين، والشّاعر لم يحاور فقط الإنسان وإنّما حاور الطَّلل فجسّد ذلك في جماليّة المكان الذي كان دافعًا لاستنطاق الجمال منه رغم قفره، والمكان دومًا يرتبط بالزّمن الذي يُؤطِّر عبر جماليّته الأزمنة الدّاخليّة والخارجيّة في فضاء القصيدة، فيجعل للحوار مسافة بين صِيَغِه التي جعلته أقرب للمساجلات اليوميَّة، وهذا ما قادنا إلى تذوّق جماليّة أخرى انبثقت منه وهي بلاغة الإيجاز في الحوار، وهذا الإيجاز أضفى جماليّة في التّقابل الحواري.

ثمّ انتقلنا للنّموذج الثّاني متمثّلا في عينيّة "**أبي ذؤيب الهذلي**" التي حاور فيها زوجهُ، درسنا من خلالها المشاهد السّردية التي تشكَّلت ضمن دائرة الحوار، انطلقت هذه العينية من ذات الشاعر التي تبحث عن وجودها لتمتدّ من الجزء إلى الكلّ، بدأناها بدراسة الاستهلال الحواري لما له من تأثير جمالي في استثارة المتلقِّي، ثمَّ انتقلنا إلى الحوار الدّاخلي والخارجي، ثمّ تعمَّقنا في دراسة البنيّة الإيقاعيّة التي تفرّعت إلى حوار عبر الإيقاع الدّاخلي وحوار عبر الإيقاع الخارجي، باعتبار الحوار يحمل ذبذبات المحاور إمّا همسًا أو جهرًا، تصريعا وتكرارا، فجاءت رثائيّته مشحونة بالتردّدات الصّوتية، كما درسنا البنيّة التّركيبية للمكوّن الجمالي في الحوار السّردي انطلاقًا من الأساليب الإنشائيّة باعتبارها من الأدوات المفعّلة للحوار، حيث تناولنا الاستفهام الذي أرّق الشّاعر وجعله بين المنون وريبها، وأسلوب النّفي الذي كثّف الشّاعر من توظيفه محاولة منه لنفي الحالة النَّفسيّة التي كان فيها، ثمّ سلّطنا الضَّوء على أسلوب الالتفات في الضّمائر الذي يُثرِي الحوار ويصبغه بصبغة جماليَّة، ما جعل الشّاعر يلعب لعبة الانتقال من حاضر إلى غائب.

ودرسنا البنيّة التّخييليّة كون الخيال شحن لغة الشّاعر بطاقة إبداعيّة فنّية، فانتقل من اللّغة العاديّة إلى اللّغة الشّعريّة عن طريق علائقيّة المكوّن الجمالي الذي كشف عن آليّاته من تشبيه واستعارة حاكى الشّاعر من خلالهما بيئته في سكونها وحركتها، ثمَّ انتقلنا إلى البنيَّة الدّلاليَّة التي تراوحت حقولها بين المحسوس والملموس لما لها من علاقات في تأطير فضاء الحوار السَّردي، فتنوّعت بين حقل الموت ممثَّلاً في الحزن والحواس وحقل الحياة ممثّلا في الطّبيعة والحيوان، فكلّ هذه الحقول لها علاقة مع بعضها البعض، فقد مثَّلت حلقات السّرد المتتابعة عبر المشاهد التي جعلت نص العينيّة كأنّه مسرح شعريّ.

وختمنا قراءة عينيّة "**أبي ذؤيب الهذلي**" بالتّذوُّق الجمالي لبراعة الاختتام الحواري الذي كشف عن براعة الشّاعر، فكما أحكم الشّاعر وثاق المتلقّي في استهلاله، شدّ إحكامه في اختتامه.

ثمّ انتقلنا للنّموذج الثّالث "**الشَّماخ بن ضرار**" درسنا حضور الأنا والآخر في قصيدته الحوارية باعتبار الأنا والآخر أهمّ قطبي الحوار، فالشَّاعر لا يحقِّق ذاته ووجوده إلاّ إذا وصل ما انفصل، ولا يتّصل ما انفصل إلاّ عبر آليّة الحوار، فقد رأى الشّاعر الآخر في صورة محبوبته وفي صورة قومه وفي صورة ناقته، فحاورهم وربط علاقته بهم من خلال عنصر الطّبيعة، ثمّ كشفنا عن عناصر الحوار السّردي التي ساهمت في تشكيل جماليّة القصيدة من شخوص وزمان ومكان وألوانٍ وظّفها الشّاعر وإذا كان الحوار يبلور إطارا خاصا بالمتكلم فإنّه يؤطِّر كذلك لكينونة الآخر المخاطَب، فقد انطلقوا من الحوار كآليّة لتأسيس بنيّة سردية تتميَّز بعُمق الدَّلالة وجماليَّة الصُّورة.

حاولنا الوقوف عند بعض الجوانب كون هذا الموضوع ليس مبتكرا في جزئه الأوّل، وإنَّما سبقت إليه أبحاث ودراسات ساعدتنا في جمع المادَّة العلميَّة، ومهّدت لنا سبيل الدِّراسة، ومن أهمّ الدِّراسات التي اعتمدنا عليها، كتاب الحوار القصصي تقنيَّاته وآليَّاته السّردية لـ: **"فاتح عبد السّلام"**، تناول فيه تعريف الحوار لغةً واصطلاحا وكذا عدّد أنواعه التي تجاوزت الحوار الدّاخلي والخارجي، إلاّ أنّه لم يتناول الحوار في كلّ أغراض الشّعر الجاهلي، ممّا حدا بنا لاستكمال هذا العنصر. وكتاب آليات السّرد في الشّعر العربيّ المعاصر لـ: "**عبد النّاصر هلال**" الذي أفدنا منه آليات السّرد ومن بينها الحوار

السّردي، وكتاب تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي لشوقي ضيف، مع الاعتماد على دواوين الشُّعراء الجاهليين خاصّة "**امرىء القيس**" و"**أبي ذؤيب الهذلي**" و"**الشّماخ بن ضرار**"، والمجموعات الشّعرية مثل: المفضّليات للمفضّل الضبّي والأصمعيّات للأصمعي والأغاني، وهذه الدِّراسات التي اعتمدناها ليست على سبيل الحصر وإنّما كانت بمثابة مصادر اتّكأت عليها الباحثة والبقيّة استعنَّا بها مُدوَّنة في مكتبة البحث، مع العلم أنّ هذه الكتب تناولت جزئيات من الحوار وأشارت إليه كآليّة من آليات دراسة الشِّعر الجاهلي.

وقد وصلت الدّراسة في ختامها إلى مجموعة من النَّتائج التي طفت فوق سطح الدّراسة، وجاءت بين الحوار كآلية تواصل، والسّرد كآلية تداخل وما وجد بينهما كعلاقة الاتصال أو الانفصال، كما أنّها فتحت آفاق لدراسات أخرى تنطلق من آخر ما وصلنا إليه، لأنَّنا مهما حاولنا أن نستجليَ جانبًا من الشِّعر الجاهليّ المتمثِّل في الحوار السَّردي تبقى جوانب أخرى بحاجة إلى إضاءة، ثمّ أردفنا البحث بملحق عرَّفنا فيه الشّعراء، وختمنا بفهرس الموضوعات لتسهيل العودة إلى عناوين المذكِّرة.

وممّا لاشكّ فيه فإنّهُ لا تخلو دراسة من صعوبات، ومن بين الصُّعوبات التي واجهتنا في إنجاز الموضوع هو تكرار الكلام القاصر الذي يتداوله العديد من الباحثين من أنّ الشّعر الجاهلي "**قُتل بحثًا**"، إلاّ أنَّ هذا الكلام زادنا عزمًا وإصرارًا لمواصلة البحث ومُحاورة بعض من القضايا الجماليَّة في الشِّعر الجاهليّ التي لم تستوف حقَّها، لأنَّنا إذا عُدنا إلى هذه المادَّة وتمعنّاها نجد العديد من الموضوعات تحتاج لقراءة بآليات أنتجتها المناهج الحديثة، ممّا يجدّد الحياة للشّعر الجاهلي، وممّا صعبّ علينا البحث هو ذلك التّداخل والتّناقض في التّوجهات بين ما هو شعري وسردي، وتعدّد المصطلحات في المجال الواحد.

وفي الأخير أتوجّه بأسمى عبارات الشّكر والامتنان لرئيس مشروع الآداب العربيّة القديمة المشرف

أ.د "**بلقاسم محمّد**" على ما خصّني به نصائح وتوجيهات قيّمة وعلى رعايته التي أفاد منها الباحثة فله ألف شكرٍ وتحيّة لخدمته للعلم ولطلبته.

خيرة بوخاري

في تلمسان

2019-12-01م الموافق لـ: 1441هـ

مدخل:

الجماليّة والجمال بين المفهوم والأبعاد

1-الجمال بين الفلاسفة والنّقاد

-الجمال في اللّغة

-الجمال عند الفلاسفة

-الجمال عند القدماء

-الجمال عند المحدثين

2-الحوار السّردي بين اللّغة والاصطلاح

-الحوار في القرآن الكريم

-الحوار في اللُّغة

-الحوار في الاصطلاح

-مفهوم الحوار السّرديّ

تمهيد:

يُشَكِّلُ إطار هذه الدِّراسة المعنون بجماليَّات الحوار السَّردي في الشِّعر الجاهليّ أربعة مصطلحات ترتبط ببعضها البعض ارتباطًا مُتداخلاً، تحكم نسيجه الجماليَّة باعتبارها مقوّمًا من مقوِّمات اللّغة الشّعريّة، يكمنُ عملها في استنطاق النَّص الشِّعري، واكتشاف ما يحملُه من قيم فنيَّة، أضفت عليه جماليَّةً مُستوحاة من رؤيا الشّاعر، ومن ثمَّ فمصطلح الجماليَّة سمة تتجسَّد في العمل الأدبيّ بصفةٍ عامَّة، سواء أكان شعرًا أم نثرًا، وتتجسَّد بصفة خاصَّة في الشِّعر، لأنَّه يتميَّز بوظائفه الصّوتيَّة والتّركيبيَّة والدلاليَّة والصرفيَّة، التي تسمح لمتلقِّيه أن يُقارب النَّص من خلال علاقة هذه العناصر ببعضها البعض، تقابلاً وانسجاما، تنافرا وتناسقا، ومدى تفاعُلِها داخل فضاء القصيدة ممّا يولّد المكوّن الجمالي للنّص الشّعري.

تعدُّ القصيدة نسيج من اللّغة، واللّغة أداة يحاور بها الشَّاعر ذاته وغيره، متخذًا منها آلية لنظم الأحداث، مُنوّعًا أساليبه سردا وحوارًا، وما الحوار إلاَّ آلية من آليَّات السَّرد. ومن ثمَّ نكتشف أنَّ هذه المصطلحات الأدبيَّة من حوار وسرد وشعر تحلينا إلى تداخل في الأنواع الأدبيَّة مع بعضها البعض، وما نروم بحثه ليس فصل كلّ عنصر على حدة والبحث فيه وإنَّما البحث في جماليَّة هذه العناصر، وفي علاقتها ببعضها البعض وفي بلاغة جماليّتها في الشِّعر العربي القديم، خاصَّة الشِّعر الجاهلي.

يزخرُ هذا الشِّعر بطاقاتٍ إبداعيّة مُتفرّدة، امتدّ عطاؤها التُّراثي اللاَّمحدود عبر التّاريخ، متجاوزًا الأزمنة بحضورها الفعلي الجمالي حتَّى العصر الحديث، هذا الشِّعر الذي لايزال يفرضُ هيمنته الدراسيَّة، لا لشيء إلاّ لأنّه تميّز في طريقة نظمه، لم تحدّه حدود البيئة الصَّحراوية التي فرضت على الشّاعر الحلّ والتّرحال، بل أغْنتهُ بزخم من الموضوعات، جعلته يتجوَّل في تلك البيئة الصَّحراويَّة مستعينًا باللَّفظ الصَّحراوي الممتدّ في شساعة الصَّحراء، آخذاً من رمالها بريقًا، ومن حباتها أشكالاً وألوانًا، ومن حسن مناظرها تركيبًا يتّسم بالبعد الجماليّ.

لا يزال الشّعر الجاهليّ الذي يُنسب إلى فترة ما قبل الإسلام محطَّ أنظار الباحثين، وملاذ المتذوِّقين، رغم ما بُنيَ حوله من صرحٍ للدِّراسات الفنِّيَّة المختلفةِ، التي سبرت أغواره وحامت حوله فهو يحتاج إلى مواصلة البحث فيه أو إضافة جماليَّة إلى جمالياتٍ سبقتها في دراسته، لأنَّه يملك خاصيَّة التَّفرُّد، لفظاً وتركيباً، مضموناً وشكلاً، فأصبح يوصف على أنّه «ممارسة جماليَّة انبثقت من رُؤية العربِ لعالمهم»[1]، هذا العالم الذي جعل الزَّعامة للشَّاعر حين نُبوغه، والقوامة للشّعر على سائر الأنواع الأدبيّة، فأقاموا الأفراح احتفاءً بظهور شاعر في أيِّ قبيلة، لأنَّ الكلمة الشّعريّة كان لها وزنها ووقعها لدى المتلقّي، فقد كان الشَّاعر يتغنَّى بنفسهِ وببطولات قبيلته، مُفاخرا بحسَبِه وبأمجاد قومه فهو لسانها الّذي يذودُ عنها، ويمجّد أيّامها وأفراحها، فتُسافر الكلمة والبيتُ الشِّعري والقصيدة من قبيلة إلى أخرى، حاملةً مشاعرهم وأخبارهم، وبذلك أعطي للشِّعر المكانة المرموقة، فكانت تُضرب له القبة الحمراء وينشدُ على مسمع القبائل، ويغنَّى على مرأى الشُّعراء المتناظرين.

وبناءً على ما سبق؛ فإنَّ غنائيَّة الشّعر الجاهلي ما هي إلاَّ تعبير الشَّاعر عن وجدانه وعواطفه وقدرته على صياغة فنِّه، وتحكُّمه في ناصية لغتهِ، وهذه الغنائيَّة أخذت ألوانًا من الأنماط أعطت للشَّاعر فسحة تأمُّليّة، وجماليَّة كونيَّة، استطاع من خلالها أن يُحاور ذاته لا من أجل ذاتِه، بل ليرى فيها مرآة مجتمعه، وليعكس رؤية كينونته، ويتملَّص من بعض عادات وتقاليد قبيلته، فيسمح لنفسه بمحاورة العاذلة أو المحبوبة، التي لا يستطيع الوصول إليها، محاورا إيَّاها مستلهمًا جمالها من الطّبيعة آخذاً رشاقتها من الغزال، وشراستها من الأسُودِ وعلى هذا المنوال حاور الشَّاعر المرأة فتمثَّلها كائنًا متيَّماً به، وحاور الطّبيعة فجمع بين الجامد والمتحرِّك، بين الحركة والسُّكون، وجعل من الحيوان ثنائيَّة تفرض جدليَّة من التّناقض، فحينًا تجدُه أنيسا له في صعلكته، وحلّه وترحاله، وغزواته، وحينًا آخر فريسةً يصطادها لقوته، وهذا من مفارقات الحياة، وحينا آخر ينسلخ من الفريسة والقوت إلى تأمّله في حركاته.

[1] هلال الجهاد، جماليات الشّعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشّعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، سلسلة أطروحات الدّكتوراه، بيروت، ط1، 2007، ص11.

ومهما يكن من بدّ؛ فإنّ إطلالتنا على التُّراث الشِّعريّ العربيّ ما هي إلاّ رؤية تلامس لغة الحوار من خلال الثّابت قديمًا والمتحوّل حديثًا، عبر الذوق الجمالي، ومحاورة التُّراث في أبهى تجلّياته، ومحاولة استجلاء جمالياته، ذلك أنَّ الجمال الذي نرومُ بحثه في الشِّعر الجاهليّ جمالٌ في اللُّغة والأسلوب جمال في نظم الشّعر، لا جمال في الفلسفة الظَّاهراتيَّة البعيدة كلّ البعد عن تراثنا العربيّ، جمال يرتبط ببنية اللُّغة، وتشكُّلات الحوار وتمظهراته في صيغ الأفعال في إيقاعه وانسجامه، من خلال حركاته وسكناته، في نبض القصيدة الجاهليّة وتشكُّلاتهـــا في البيئة الصحراويّة، «وعلى هذا الأساس فإنَّ الشِّعر يمكن أن يعرف على أنَّه نوع من اللُّغة وأنَّ "الشَّاعرية" هي حدود الأسلوب لهذا النّوع، وهي تفترض وجود "لغة الشّعر"، وتبحث عن الخصائص التي تكوّنها»[1]، وما هذه الخصائص إلاّ لبثِّ الجماليَّة التي تشكَّلت عبر الأسلوب في الشِّعر.

إنّ تشكيل الشّعر الجاهليّ بصفة عامّة يندرج ضمن المحاكاة، التي عُرف بها الشّاعر الجاهليّ الذي حاكى ما وقعت عليه عينه بغنائيّة الشّعر، هذه الغنائيّة التي جعلت منه جنسًا متميّزا عن بقيّة الأجناس الأخرى؛ من أنواع الشّعر الملحمي والدرامي، يختصُّ بالأحاسيس والعواطف، فهي مادّته الأولى التي يُلامس بها شغاف اللّغة والتي يُشكّل من نسيجها نصًا شعريًا[2] يتمازج فيه جمال اللّغة بجمال الإحساس ممزوجاً بجمال الكون، فكيف نظر الفلاسفة والنّقاد إلى الجمال؟

1-الجمال بين الفلاسفة والنّقاد

1-1 الجمال في اللّغة:

يتَّسم النّص الأدبي بصفة عامّة والنَّص الشِّعري بصفة خاصّة بتلك اللَّمسة الإبداعية التي تضفي عليه ملامح الجماليّة التي تتجسَّد من خلال عناصر مكوّنة له كاللُّغة في تركيبها الإيقاع في انسجام وزنه، ومن ثمَّ فالحديث عن الجمال والجماليَّة والبحث عن تجلّياتهمـا في الخطاب الشِّعريّ ليفرض علينا

[1] جون كوهن، بناء لغة الشّعر، تر: أحمد درويش، سلسلة الهيئة العامّة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، القاهرة، ع3، 1990، ص24.

[2] ينظر، جرار جينيت، مدخل لجامع النّص، تر: عبد الرحمان أيّوب، دار الشّؤون الثّقافية العامّة (آفاق عربيّة)، بغداد، ط1، 1985، ص4.

البحث عن المصطلحات التي تندرج ضمن مكوّنات مادّتهما اللّغوية، والّتي نجدها تندرجُ ضمنَ مادّة (ج م ل).

ومن خلال عودتنا إلى المعاجم العربيّة فإنّنا نجد مصطلح الجمال تحت مادّة (ج م ل) والتي تُحيل إلى كلّ ما ينبعُ منه الجمال وينبعث للمتلقّي، ويعدُّ «الجَمَالُ: مَصْدَرُ الجَمِيل والفعل جَمُل... أَيْ بَهَاءٌ وحُسْنٌ. ابن سيِّده: الجَمَال الحَسَنُ يَكوُن في الفِعْل والخَلْق. وقد جَمُل الرّجُل، بالضَّم جَمَالاً، فهو جَمِيل وجُمَال، بالتَّخفيف؛ هذه عن اللَّحياني، وجُمَّال. والجُمَّال، بالضمّ والتَّشْديد: أَجمَل من الجَمِيل. وجَمَّله أَي زَيَّنه.والتَّجَمُّل: تَكَلُّف الجَمِيل. أَبوزيد: جَمَّل افيفي عليك تَجْميلاً إِذا دَعَوْتَ له أَن يجعله افيفي جَمِيلاً حَسَنًا. وامْرَأَة جَمْلاَء وجَمِيلة: وهو أَحد ما جاءَ من فَعْلاَء لا أَفْعَل لها قال: وَهَبْتُه من أَمَةٍ سوداء، ليست بِحَسْناء ولا جملاء قال ابن الأَثير: والجَمَال يقَعُ على الصُّوَر والمعَاني؛ ومنه الحديث: إِنَّ الله جَمِيل يُحِبُ الجَمَال أَي حَسَن الأَفعال كَامِلُ الأَوْصَافِ...»[1]، ومن ثمَّ فالجمال الحقيقي حسب ما ورد في التَّعريف اللُّغوي نجده فيما يلي:

1-في القرآن الكريم، أيّ الجمال في الجنَّة، لأنَّ فيها راحة المؤمن واستراحته.

2-وفي أفعال النّاس وصفاتهم الخَلقيَّة؛

3-كما أنّه يوجد في الخطاب الأدبيّ في صوره ومعانيه، لكنَّه يختلف عنه في العناصر السَّابقة، إذ يتجلّى الجمال في اللُّغة عبر مجازها وانزياحها، وتنوّع أساليبها، وهذا ما يهمُّنا في متن البحث.

1-2-الجمال عند الفلاسفة:

يتعدَّد مفهوم الجمال بتعدُّد مواضعه، وتعدُّد المنطلقات الفلسفيّة والإبداعيّة والنقديّة، ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال النّظر إلى كلّ النظريات الفلسفية للجمال، وإنّما نشير إلى أوائل الفلاسفة (أفلاطون-أرسطو...) الذين بحثوا عن الجمال في عالم المثل، وفي الفنّ بشكل خاص.

فإذا كانت الجماليّة فلسفيّة المنطلق، لها أسسها وانبعاثاتها التّاريخية، منذ الحضارة الإغريقيّة، وإذا كانت عقائدية لها جانبها الأخلاقي الذي يرتبط أكثر بالجانب الدِّيـــني وما يهمُّنا في الجمال ذلك

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ج م ل)، دار صادر، بيروت، مج 3، ط1، 2010، ص 387.

الجانب الذي نلمسه في العمل الأدبي وخاصّة النَّص الشّعري فهو ذلك الجانب الفنّي الجمالي الذي يلامس النّص من خلال مكوّناته الدّلالية والصوتيّة والتّركيبيَّة؛ أو هو تلك السِّمات التي تميّز النَّص الأدبي، «فالجمال وإن كانت القيمة العليا التي يسعى إلى تحقيقها فيما يبدعه ويتذوّقه من آثار فنِّية وأدبية فإنَّه على صلة بالخير الذي هو القيمة العليا التي توجِّه أحكامه بالخير والشّر على السلوك وعلى الحق الذي هو غاية المعرفة ولما كان لكلّ قيمة من هذه القيم الثّلاثة التي تختلف باختلاف الزّمان والمكان وباختلاف حاجات الإنسان ورغباته فقد تعدَّدت فلسفات الجمال واختلفت مذاهبه ومن هنا كان لتاريخ الفكر الجمالي أهميته»[1] التي لم تقتصر على جانب واحد وهو الجانب الوجداني الحسي في الإنسان، وإنَّما ارتباطها بالجانب العقلي للمبدع.

ومهما يكن، فبحثنا عن الجماليَّة ينطلق من الحضارة التي حفلت به مصطلحًا ومفهومًا، فقد ظهر في الفكر اليوناني عند أوائل الفلاسفة، فمنهم من نظر إلى الجمال على أساس أخلاقي، ومنهم نظر إليه كمثاليّة مطلقة تتحدّد في الأفعال والأقوال، وهناك من نظر إليه على أنّه محاكاة ترتبط بالواقع، وما العمل الإبداعي للإنسان إلاّ صورة ينقلها الوعيّ عبر العمل الفني مدركاً بالإحساس.

يظهر الجمال عند أفلاطون من خلال محاوراته، ومن بينها المحاورة المسماة **"هيبياس"** Hippias*

وهذا جزء من الحوار الذي دار بين سقراط وهيبياس، ومنه استنبط الجمال:

«سقراط: أفي الحجر الجميل جمال كذلك؟

هيبياس: إذا كان في مكانه الصّحيح وجب أن نوافق على ذلك.

سقراط: وإذا سألنا –السّائل–عمّا إذا كان قبيحاً عندنا يكون في غير مكانه، أأوافقه أم لا؟

هيبياس: يجب أن توافقه.

سقراط: عندئذ سيقول «أبلغت بك حكمتك إلى تقرير أنّ العاج والذهب يجعلان للأشياء منظرًا جميلا عندما يكونان مناسبين للغرض، وإلاّ فهي قبيحة، وتستمر المحاورة لتؤكد أنّ موافقة الأشياء ليس

[1] أميرة حلمي، فلسفة الجمال، دار قباء للطباعة والنّشر والتوزيع، مصر، ط1، 1998، ص 231.

إلاّ جمالاً عارضًا»[1]، ويتّضح من خلال هذا المثال أنّ الأشياء تستمدّ جمالها حين تكون في مكانها المناسب، وفي موضعها الذي وجدت له، وما الذّهب والعاج إلاّ مثالاً لإدراك الوعيّ الجماليّ للأشياء الخارجيّة.

إنَّ الرؤية الجمالية للأشياء لا تظهر في جانب واحد، بل من عدّة جوانب، «حيث يرى أنّ الأشياء جميلة جمالاً مطلقاً، وإنّما تكون جميلة عندما تكون –كما يقول على لسان هيبياس- في موضعها وقبيحة عندما تكون في غير موضعها»[2]، كأنّ أفلاطون يجعل الجمال موضعياً والأمر هنا لا يتعلّق بالأشياء المادية التزيينيّة، كأن تجعل الألوان متناسقة في الغرفة أو ترتّب أغراضها ترتيبًا يُظهر الجمال في ذلك المكان، وإنّما يتعلّق الأمر كذلك بوضع الألفاظ في أماكنها المناسبة داخل الجملة، فالجمل هي بيوتُ الألفاظ، والمبدع هو الذيّ يتخيّر وضع الألفاظ.

وإذا انتقلنا إلى تلميذ "**أفلاطون**" وهو "**أرسطو**"، فهو بلا شكّ لا ينطلق من البحث عن الجمال في الأشياء كما فعل أستاذه، بل يبحث عن الجمال في الأثر الذي يُحدثه من خلال الكشف عن «قوانين الفنّ الجميل من حيث هي أوّلاً وقبل كلّ شيء جزء من ناموس الطبيعة، ولكنّه سرعان ما عرف القوانين الأساسيّة للشّعر دون أن يتقدّم بتطبيقها كما نرى من القواعد التي وضعها لتأليف "المأساة الكاملة"»[3]، ففي بحثه عن الجمال يطلب العودة إلى القوانين التي تحكم العمل الأدبيّ حتّى لا يكون عملاً خاليا من أسس الجمال.

وإذا كان الجمال مُصطلح يندرج ضمن دائرة الفنّ أو الإبداع، فإنّ الفنان أو المبدع يبحث عن الجمال في ذاته وفي الأشياء الكونية التي تحيط به، بحثاً ينطلق من المطلق، لأنّ هذا المبدع سواء أكان رسّاما أو شاعرا أو نحّاتا أو كاتبًا فهو «يتمتّع بروح شفافة مهذّبة تستطيع أن تُدرك الجمال في أعلى درجاته، أو بعبارة أخرى أن تدرك الجمال المطلق، ذلك الجمال الذي يفوق جمال الأشياء بمراحل متباينة البُعد ولكنّه يفوقها جميعا، فإذا نقل الفنّان شيئا من هذه الأشياء كان عمله الأساسيّ هو أن

[1] عزّ الدّين إسماعيل، الأسس الجماليّة في النّقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربيّ، د.ب، ط3، 1984، ص38.

[2] المصدر نفسه، ص38.

[3] أميرة حلمي، فلسفة الجمال، ص31.

يقرّب به ما أمكن من ذلك الجمال المطلق الذي أدركه من قبل روحه. فهو إذن يترقى به في مدارج الجمال باكتناهه جوهر هذا الشّيء الجميل، وهذا هو السّبب في أنّ الفنان ينبغي عليه ألا ينقل الطبيعة نقلاً رديئاً، بل يحاول أن يصل بنظره الثّاقب»[1] إلى جوهر الأشياء من أجل إظهار الجمال أواكتشافه عن طريق رؤيته الثّاقبة.

فالمبدع لا يستمد الجمال فقط من ظواهره، وإنّما «ما يمثّل المشاعر الأصيلة الدّائمة للإنسان أويفصح عن الإحساس بالوجود الروحيّ، وفي كلتا الحالتين كانت أنماط الجمال مستمدّة من الطبيعة أو كانت تحاول أن ترقى إليها، أي تحاول أن تصل إلى مثل أعلى مفترض، يمكن استشفافه من صور الطبيعة»[2]، فهذا عنصر من بين العناصر الملهمة للمبدعين، لأنّ الطّبيعة في تجلّيها الحقيقيّ تمثّل الجانب البصري والسّمعي، لذلك نجد الكثير من الشّعراء ملمحهم الأوّل في الوصف استمدّوه من الطبيعة، وهذا الامداد بالصّور وغيرها معدنه البصر، لكنّ محاكاتهم لم تكن وصفًا تجريديًا وإنّما مزجوها بأحاسيسهم، فظهر الجمال من خلال هذا المزج، أمّا فيما يخصّ الجانب السّمعي فكان من خلال محاكاة أصواتها خريرًا وحفيفًا.

وهناك من يذهب هذا المذهب ويرى أنّ هذا التصوّر الذي ينبع من الطّبيعة التي يرونها المثل الأعلى وهي المودرنية* المناهضة للأفلاطونية، فهي ترى «الجمال في كلّ ما يجسّدُ تجسيدًا صادقًا حقيقة ذهنيّة أو حقيقة شعوريّة، مهما يكن قُبح هذه الحقيقة أو تلك في الإطار التقليدي، وهي من ثمّ تلغي "الإطار المرجعي" للجمال، وتقدّم بدائل ما تفتأ تتغيّر لما يمكن أن يثير فينا حاسّة الجمال»[3] فكلتا الحاسّتين الذّهنيّة والشّعورية تجتمع من أجل إظهار الجمال، لأنّهما إذا انفصلتا قد تغيب

[1] عز الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ص43.

[2] محمّد عناني، دراسات في الشّعر والمسرح، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط1، 1986، ص210.

*المودرنيّة أي الحداثيّة، أخذت في شقّها الأول من الجذر العربي (حدث)، وأضيف له المصدر الصناعي، وهذا لا يعني أنّه مصطلح عربي، وإنّما هو معرّب من (Modernism) من المصطلحات الرائجة في الثّقافة الغربيّة، تستدعي الوقوف عندها لأنّها من مواليد ما بعد الحداثة، يصطلح عليها بحركة الحداثة، فهي تستخدم لتغيير الوعي الفكري والنّظر إلى القضايا نظرة حديثة وجديدة.

[3] محمّد عناني، دراسات في الشّعر والمسرح، ص211.

الجماليّة، لأنّ العقل يؤمن بالأشياء المجرّدة الظاهرة للعيان، أمّا الشُّعور فلا يدركه إلاّ صاحبه، ومزج العقل بالشّعور في النوع الأدبيّ يعدّ من مقوّمات الجماليّة.

انطلاقا من هذا المزج في ماهية التّذوّق الجمالي نلحظ الكثير يستخدم لفظة الاستتيقا (Aesthetics**) لينوّه بها عن علم المعرفة الحسّية أو النّظرية الجماليَّة.

1-3-الجمال بين أفلاطون وأرسطو:

يشترك أفلاطون مع أرسطو في نظرتيْهما إلى الجمال، يتمحور حول مبدأين أساسين يمكن تحديدهما فيما يلي:

أولاً: تحديد الجمال في النّظام الذي تقوم عليه الأشياء، فالنّظام يكون في الكون، وفي العلاقات وفي اللّغة نفسها، ودراسة الجانب الجمالي في النّظام هي التي شغلت الفكر اليوناني قديما، وكذلك في العناصر الميتافيزيقية -(ماوراء الطّبيعة)- التي يشتملها النّظام نفسه، وتتحدّد في الانسجام والتناسب أكثر منها في الأشياء الأخرى.

ثانياً: تحديد الجمال في الخير، وهذه الفكرة هي التي آتى بها أفلاطون، فإذا كان الجمال هو الخير فهو يربطه بأفعال الإنسان[1].

وخلاصة القول أنّ نظرة كلاًّ من "**أفلاطون**"(ت347 ق.م) و "**أرسطو**" (ت322 ق.م) للجمال تحدّدت من خلال تعاريفهم، فالأوّل جعل «الوزن والتناسب هما عنصرا الجمال والكمال. وكذلك يكتب أرسطو: إنّ الجمال يتركّب من نظام في الأشياء الكثيرة»[2]، فما ذكره "**أفلاطون**" من وزن وتناسب من أسس النّظام وجزئياته، ومن ثمّ فإنّ نظرة "**أرسطو**" أعمّ من نظرة "**أفلاطون**"، لأنّها

** الاستتيقا علم الجمال أطلق هذا اللفظ في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ومعناها نظرية الإدراك الحسّي استخدمها الفيلسوف "باومجارتن"، وكان أوّل ظهور لهذا المصطلح في بحث نشره "باوتجارتن" بعنوان Meditationes pertinentibus poema philosophicae de nunnullis، بعد حصوله على درجة الدكتوراه سنة 1735، وقد جعلها اسما لعلم خاص، ثمّ تابع ظهورها في كتاباته، واستعملها بمعنى دراسة المدركات الحسية، ثمّ استعملها بعده كانط بنفس المعنى في كتاب"critique"، ينظر، عزّ الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص17.

[1] ينظر، محمّد عناني، دراسات في الشّعر والمسرح، ص45.

[2] المصدر نفسه، ص46.

اشتملت على أسس الجمال وعليه؛ فإنّ نظرة أفلاطون للجمال نظرة مثاليّة محدّدة في عنصرين فقط، أمّا أرسطو اعتبر الجمال خاصيّة يتميّز بها العمل الفني.

1-4-الجمال عند المحدثين:

يتميّز مفهوم الجمال عند المحدثين كونه اكتشافًا «لعلاقة جديدة بين شيئين أو أشياء لم يكن يتصوّر أحد وجود علاقة بينهما، أو اكتشاف حقيقة نفسيَّة لا يجسّدها إلاّ التّضارب والتّنافُر (لا التّوافق والاتّساق) بين العناصر الذّهنيّة أو النّفسيّة أو الحسيّة —من ألوان وخطوط-في الإنسان أوالطّبيعة. ولم يعد ثمّ ما يمكن تسميته بشيء جميل في ذاته، كما لم يعد هناك ما يمكن أن يكون قبيحا في الفن»[1]، فالجمال لم يعد بإمكاننا إدراكه في الأشياء المتفقة والمتّسقة كما كان معروفًا سابقًا، بل يمكن إدراكه من خلال تلك العلاقة بين الأشياء المتنافرة والمتضاربة فيما بينها، فقد يكون القبح في حدّ ذاته جمالاً، وهو ما نراه في الأعمال المسرحيّة، حين تجسيد الأدوار بين الخير والشرّ، فحتّى الذي أدّى دور الشّر في النّص المسرحي قد يكون جميلاً في نظر الآخر لأنّه أدّى دوره، وجعل المتلقّي يكرهه في دوره.

لم يعد يقتصر الجمال على المعنى القديم الضيّق لمفهومه، بل تعدّاه إلى الأشياء القبيحة، لأنّ الأشياء الجميلة لم تعد مقصورة على ما تعارف عليه القدماء في تصويرها، بل تعدّتها وتجاوزتها إلى ما هو أبعد من ذلك، أصبح الجمال في الأشياء البسيطة والعاديـة في حياتنا اليومية، أصبح «الجمال في التّغيُّر و الدّيناميَّة والقدرة على النّظرة الشّاملة، ومن ثمّ جاء تعريفهم للاستعارة، وهو تعريف يكسر ما تواضع عليه التَّاريخ الأدبي من أنّها مركّب لازمني أي مركب تشكيلي يثبت علاقة ما بين شيئين أوأكثر فأصبحوا يرون في الاستعارة مركبًا زمنيًا، أي يعتمد على الحركة الدائبة في العلائق بين الأشياء»[2]، والقرائن التي تثبت علاقتها بالمشبّه، ومنه لم يعد الجمال سطحيا يُرى بالعين المجرَّدة أوعبر

[1] المصدر السابق، محمّد عناني، دراسات في الشّعر والمسرح، ص211.

[2] المرجع السابق، محمّد عناني، دراسات في الشّعر والمسرح، ص211.

ألفاظ مسجوعة، وإنّما نسقيًا، يتشكّل عبر قرائن لغوية، ويبحث في العلاقات المكوّنة لنسيج النّص تلك العلائقيّة التيّ تشكّل الجماليّة في البناء الفنّي.

فالجمال في الأدب أصبح جماليات يتعدّد ويتنوّع حسب تموقعه في النّص كجنس أدبي معيَّن، كما أنّ للجمال قيم نستند عليها لننطلق في ثناياه لبحث منبعه، «فالجمال هو قيمة إيجابيَّة نابعة من طبيعة الشَّيء خلعنا عنها وجوداً موضوعيًا، أو في لغة أقلَّ تخصُّصاً-الجمال هو لذَّة نعتبرها صفة في الشيء ذاته»[1]، وإذا كان الجمال قيمة، فعلام تستند هذه القيمة؟ أعلى الإدراك الكلّي لواقع الأمور أم انفعال منبثق من طبيعة التَّجربة الإنسانية؟

أولا: «الجمال قيمة، أي أنَّه ليس إدراكًا لحقيقة واقعة أو لعلاقة، وإنّما هو انفعال، انفعال لطبيعتنا الإراديّة التّذوقية، فلا يكون الموضوع جميلاً إذا لم يولد اللَّذة في نفس أحد»[2]، وبهذه النّظرة فالجمال انفعال وبقدر هذا الانفعال يكون للعمل الأدبي تأثيرا في المتلقّي الذي يكون هو الآخر متذوّقًا لجماليّة النّص الأدبي، فالتَّجربة التي يعيشها الشّاعر هي التي تولّد له الجمال، فإمّا ينبع من تجربة قاسية فيولَد الإبداع من رحم المعاناة، وإمّا ينبع من تجربة فرح عميق، وكلا هاتين التّجربتين متناقضتان في نظر المتلقّي، لكنّ شدّة تأثيرها في المبدع يولّد الجمال.

وهو ما ركزّ عليه "**جون ديويّ John Dewey**" (1952م) في بحثه عن الجماليّة وصفاتها حين عاد بنا إلى عمليّة الفهم، فإذا أراد أحد ما الجوهر بحثها في العلاقات و«إذا أراد أحد ما أنْ يفهم الصِّفة الّتي تُضفي على العمل الصِّفة الجماليَّة فعليه أنْ يتجاوز العمل مصدر وجوده. هنا في هذا الوجود نكتشف الجوهر الجماليّ والدّيناميّة التي تحرِّك الفعل الخلاَّق»[3]، فهو بهذا الطّرح الذي ربطه بالفعل الخلاّق للعمليّة الإبداعيّة يمزج بين عنصرين أساسيين هما: الجانب الشكليّ لأنّ الصّفة ترتبط بالشكل من خلال وصفه والجانب الداخليّ لجوهر الأشياء، فهو يربط بين ما هو سياقي ونسقي في نفس الوقت.

---

[1] جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، تخطيط النظرية في علم الجمال، تر: محمّد مصطفى بدوي، مكتبة الأسرة، مصر، ط1، 2001، ص92.

[2] المرجع نفسه، ص93

[3] نانسي إي. أيكن، الجماليات والتّطور، تر: صفاء روماني، مجلّة الثقافة العالمية (الجماليات والفنّ)، الكويت، ع175، 2014، ص90.

بناءً على ما سبق يمكن القول أنّ الجمال نابع من التّجربة الإنسانيّة على مستوى التّفكير الأدبي المنبثق من التّأملات الكونيّة «وعلى الشّروط التي يجب توافرها في الشّيء ليصبح جميلا، وتلك العناصر التي تتألّف منها الطّبيعة البشرية التي تولّد الحساسية إزاء الجمال، وكُنه العلاقة بين تركيب الموضوع وإثارة هذه النّزعة الجماليَّة»[1]، التي تتمثَّل في الأعمال الأدبيَّة، ولعلّ هذه الشّروط ما ذكره "**أرسطو**" سابقا في حديثه عن الانسجام الجمالي الذي يتشكّل من الانسجام والتّناسب على مستوى النّظام، وهذا النّظام يضبطه مستوى التّفكير حين مزج الأشياء وجعلها تتعالق فيما بينها تعالقًا جماليًا، والتي بدورها تجعلنا نستشف ماهيّة التَّذوُّق الجمالي.

ثانيًا: وحينما نجعل للجمال قيمةً يتبادر إلى الذّهن السّؤال الذي يبحث في هذه القيمة: فعلام تستند هذه القيم أثناء تحديدها للجمال في العمل الأدبيّ؟ هناك من يعتمد على الإدراك الحسّيّ للأشياء أي: «أنَّها إحساس بوجود شيء حسن أو بانعدام شيء حسن»[2] وهو ما يحدث للمتلقّيّ، فإمّا أن تُحدث القصيدة في نفسه هزّة شعوريّة بجمالها، فتنبسط نفسهُ، والأمر هنا يتعلّق بالتذوّق الجماليّ، فقد يعجب المتلقّي ببيتٍ شعريّ واحد في القصيدة، وهنا يتحقّق الإدراك الحسّي الإيجابيّ، وهذا لا يعني إقصاء باقي أبيات القصيدة من صفة الجماليّة، وإنّما قد يكون ذلك البيت وصل إلى ذروة الجماليّة في تحقيقه لعلاقة تقابليَّة أو صورة تشبيهيّة أو مزج أسلوبين بطريقة عجيبة، حتّى كأنّك تراهما وجهين لعملة واحدة كمزج أسلوب الحوار ولسّرد، ناهيك عن تصوّر آخر للجماليّة حين تنبثق من أمرين: إمّا عند فرحٍ شديد يملأ عالم الشّاعر إلهاماً أو حزن كبير يوّلد جماليّة، وهنا يُولد الإحساس بالجمال بالحزن أو الإحساس بالفرح وكلاهما يمثّل قيمة إيجابيَّة للجمال.

كما أنّ الإحساس بالجمال قد يكون داخليا أو خارجيا، وعلى سبيل المثال هناك من يرى جمال القصيدة في شكلها الخارجي، وهناك من يراه في بنيتها الدّاخليّة، ففي المقطوعة الغنائيّة

[1] جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ص 52.

[2] المرجع نفسه، ص93.

لشكسبير(رقم54) نجد هذه الجملة "إنَّ الوردة تبدو جميلة"، فالنّاظر يحكم على شكلها الخارجي بالجمال، إلاَّ أنَّنا نعدها أكثر رونقًا لذلك العطر الشَّذي الذي يحيا فيها وينبعث للآخر، فيستشعر جمال عطرها، والعطر هنا داخلي، كأنَّ الجانب النّسقي هو المفضّل على الجانب السِّياقي، إلاّ أنّ جمال الوردة ها هنا داخلي وخارجي، حتّى وإن جزموا على رؤية الجمال المنبثق من الدّاخل، فالجمال في جوهر الأشياء أكثر تأثيرا من الجمال الظاهر[1].

وهناك من يذهب في تحديد الجماليّة بالمقارنة بين الأشياء، ومن خلال المقارنة بين الشّيئين تظهر الفوارق، وهذه الفوارق هي التي تكوّن جوهر الشَّيء، ومن هؤلاء "**هيغل Higel**" (ت1831م) الذي حدّد «الفارق بين الحقّ والجمال يتلخَّص في أنَّ الحقُّ هو الفكرة حين يُنظر إليها في ذاتها ولكنّ الفكرة تتحوّل إلى جمال حين تظهر مباشرة للوعيّ في مظهر حسّي»[2]، فالجمال عنده يرتبط بالإدراك الحسِّي لهذه الفكرة إدراكا لا ينطلق من الذّات فقط، وإنّما ينطلق من الوعيّ بهذه الذّات، حينها تتحوّل هذه الفكرة إلى إحساس بالجمال، فالجمال عنده مكوّن من بداية تأسيس فكرة إلى الوصول إلى تجسيدها في شكلها النّهائي.

ثمّ يعود "**هيغل Higel**" إلى تأكيد موقفه من أنّ «الجمال هو الفكرة عندما تتجسّد في الشّكل الحيّ داخل العمل الفنّي»[3]، فالكلمة سواءً أكانت فعلاً أم اسمًا لا تعمل لوحدها ولا يظهر جمالها إلاّ إذا نسجت في قالب فنّي، وتحدّدت بإطاره الشَّكلي، ولا يمكن للعمل الفنِّي أن ينبض بالحياة إلاّ إذا مُزج بالإحساس، وعليه، إذا كان الجمال تجربة إبداعيّة تُخلق من ألفاظ اللّغة في علاقاتها، فالجماليّة بحث في جمال التّركيب الذي يخضع للعقل، وإذا كانت «الجماليّة هي البحث العقلي في قضايا الفنّ على اختلافها من حيث أنّ الفنّ صناعة، خلق جمالي، لها أصولها المتنوّعة ولها حرفيَّتها التقنية الخاصَّة...غير أنَّ البحث العقلي في قضايا الفنّ والأدب لابدّ حتّى يرقى إلى مستوى الجماليّة ويصبح

[1] ينظر، المرجع السابق، جورج سانتانيا، الإحساس بالجمال، ص94.

[2] أميرة حلمي مطر، مجلة الفكر المعاصر، ع67، سبتمبر 1970، مصر، ص77، نقلا عن محمّد مرتاض، مفاهيم جماليّة في الشّعر العربي القديم (محاولة تنظيرية تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ط1، 1998، ص20.

[3] مجاهد عبد المنعم مجاهد، جدل النّقد وعلم الجمال، دار الثقافة للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص57.

في نطاق علم الجمال، من أن يكون النّظر فيه مستنداً على نظرة فلسفيّة عامّة للحياة والكون، يندرج النّظر الجمالي في سياقها، كما تندرج في هذا السّياق أيضا سائر مواقف الباحث من ظاهرات الحياة»[1]، ومن ثمّ تتحدّد النّظرة الفلسفيّة للجماليّة، فهي تتّسع لتشمل جميع مظاهر حياة الإنسان ولكنّها في نفس الوقت تتقلّص حين بحثها، فهي موجودة بالضّرورة في كلّ شيء، لأنّ الشّاعر يقتني ألفاظه ويُحسن تركيبها، فيختار ما يناسب المقام مقاله، وبهذا تتجدّد الجماليّة.

تأسيسًا على ما سبق فإنّ الجماليّة تتلخّص في عمليتين مهمَّتين هما: «عمليّة الخلق وعمليّة التّذوّق»[2]، فالأولى ترتبط بالمبدع سواءً أكان كاتباً أم شاعراً، فكليهما يرتبط بالإدراك العاطفي والحاسّة الجمالية، فالخلق عمليّة تنبع من الأديب ذاته، من تجاربه، ووسيلته في ذلك كلّه اللّغة، أمّا عمليّة التّذوّق فهي أقرب إلى مجال النّقد، لأنّها تثير الإحساس بالجمال في العمل الأدبي من خلال التّمييز.

أمّا الجماليّة اليوم فهي «نزعة مثاليَّة، تبحثُ في الخلفيات التَّشكيليَّة، للإنتاج الأدبي والفنِّي تختزل جميع عناصر العمل في جمالياته»[3]، ومن ثمّ أصبحت بحثاً في سمات الخطاب الأدبي بكلّ أجناسه متجاوزة في ذلك النظرة الضيّقة للجمالية الفلسفية، لأنّ الثانية تفتح أمام المتلقّيّ أبوابا يستطيع من خلالها محاورة النّص الشّعري، محاورة تستند على آليات الجمالية خاصّة عند مقاربة الشّعر العربي القديم الذي شغل العديد من الدارسين، فكيف استنبط العرب القدامى الجمالية من خلال مؤلفاتهم؟

1-5-الجماليّة عند العرب القدامى:

تجلّت النّظرية الجماليّة في الشِّعر العربي القديم في أبرز صورها في عمود الشّعر العربيّ الذي لقي عناية خاصّة لدى النّقاد القدامى؛ أمثال "**الآمدي**"(ت371هـ) في كتاب (الموازنة بين الطائيين) والقاضي الجرجاني في (وساطته بين المتنبي و خصومه) و"**حازم القرطاجني**"(ت684هـ) في (منهاج

[1] ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنّقد في أدب الجاحظ، مؤسّسة نوفل، بيروت، ط2، 1981، ص20.

[2] مجاهد عبد المنعم مجاهد، جدل النّقد وعلم الجمال، ص50.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيَّة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1985، ص62.

البلغاء وسراج الأدباء) و"**المرزوقي**"(ت421هـ) في شرحه لديوان الحماسة)، و"**عبد القاهر الجرجاني**"(ت471هـ) في (نظريّة النّظم)، وغيرهم من النّقاد الذين استنبطوا الجماليَّة من القضايا النّقدية التي مسّت الشِّعر الجاهليّ، كقضيّة الطّبع والصّنعة، التّخييل، النّظم اللّفظ والمعنى، الصّدق والكذب..)، إلى جانب مصطلحات أخرى ارتبطت بالجانب الجمالي وقد جرت على ألسنة النّقاد من قبيل «الطّلاوة والرّونق والحلاوة والتحبّب إلى النّفس وحُسنُ تأليفِ الكلام والإغراب أوالتّعجب»[1]، ومن ثمَّ فقد كانت هذه المؤلّفات والقضايا بمثابة تصوّر شامل للجماليّة، فكان عمود الشّعر هو النّظرية الجماليّة للشّعرية العربيّة، والإطار الفنّي الذي يجب على الشّاعر أن يحترمه، مثلما كانت البلاغة بعلومها الثّلاثة – المعاني، البيان، البديع- مقياسا للحكم على النّص ومبدعه والاحتكام إلى العناصر البلاغيّة كفيل بكشف عناصر الجماليّة النّص.

وقد ذكرها لفظًا حتّى في شعره، وتصادفنا لفظة الجماليّة عند الشّاعر "**الشَّماخ بن ضرار**" في وصفه للنّاقة في قوله :

جُمَّالِيَّةٌ لَوْ يُجعَلُ السَّيْفُ غَرْضَهَا عَلَى حَدِّهِ لَاسْتَكْبَرَتْ أنْ تَضَوَّرا[2]

وكذلك الشّاعر "**طرفة بن العبد**" نجده وظّفها في شعره توظيفا لفظيا، فليس الجمال عند الشّاعر في اللفظ الحسن فقط، وإنّما مزج بين ذلك لفظا وتركيبا، وذلك في قوله:

جُمَالِيَّةٌ وَجنَاءُ تَرْدِي كَأَنَّـهَا سَفَنَّجَةٌ تَبْرِي لِأَزعَرَ أرْبَـــدِ[3]

وإذا كان الشّاعر يحقّق الجماليّة من خلال العناصر الفنّية التي يوظّفها في شعره، هناك عناصر أخرى يرى فيها الشّاعر الجمال، فالجمال لا يتجسّد في الأشياء الجميلة فقط، بل يراه البعض حتّى في القبيح كأدوار التّمثيل التي تتفاوت جودتها في دور البطل أو الشّرير، ويراه في التّضاد والتّناسق يُدركُه بسمعه، «فالشّاعر يرى الجمال في كلِّ شيء يتناوله سمعه وبصره حتّى في الزّهرة الذّابلة، والنبتة الحائلة، والنّحلة الطّائرة، والفراشة الحائمة، وفي مدارج النمال وأفاحيص القطا، والتؤى المهتم والجدث

[1] محمّد بن عبد الحي، التّنظير النقدي والممارسة الإبداعيّة، منشأ المعارف، الاسكندرية، ط1، 2002، ص35.

[2] الشّماخ بن ضرار، الدّيوان، تح: صلاح الدّين الهادي، دار المعارف، مصر، ط1، 2009، ص134.

[3] طرفة بن العبد، الدّيوان، تح: دريّة الخطيب، لطفي الصقّال، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص152.

البالي، والشَّبح المخيف، والخيال الرَّائع، وفي الضفدعة الملقاة على شاطئ البحر، والدّودة الممتدّة في باطن الصَّخر»[1]، فالشّاعر بخياله يلتقط عناصر الجمال بعينه، ويصوّرها للمتلقّي، فالشّاعر يحاور الأشياء في الطّبيعة ليستلهم منها الجمال، ويُحاور اللّغة لتمدّه بإعجاز البيان، فإذا كان الشّاعر يُحاور كلّ هذه العناصر بلغة الإعجاز، فكيف جاء أسلوب الحوار في القرآن؟

[1] مصطفى لطفي المنفلوطي، رواية ماجدولين، دار النهضة، مصر، د.ت، ط1، ص161. (الرواية في أصلها للأديب الفرنسي ألفونس كار من الأدب الرومانسي، عنوانها بالفرنسيّةSous les tilleuls).

2-الحوار السّردي بين اللّغة والاصطلاح:

2-1-الحوار في القرآن الكريم*:

يعدُّ القرآن الكريم منبعا للدِّراسات اللُّغوية العربيَّة، فقد أعجز الباحثين لبلاغته وتعدّد أساليبه ومن بين الأساليب التي احتفى بها القرآن الكريم احتفاءً قصد منه تبليغ رسالة ما وهو أسلوب الحوار، فقد أمتعنا الله –سبحانه وتعالى- بهذا الأسلوبِ في القصص القرآني، وأورد ذكره في الكثير من المواضع والمواقف، ممّا جعلنا نقف وقفة تأمّل لهذا الأسلوب، فقد ورد لفظاً ومحاورةً مبنيّة على الحجّة والدّليل بين المؤمنين والكافرين، بين أصحاب الجنَّة وأصحاب النَّار، بين الله –سبحانه وتعالى- وعباده وملائكته وأنبيائه، وبين الأنبياء وقومهم، وردت لفظة الحوار في عدّة مواضع:

الموضع الأوّل: ﴿وَكَانَ لَهُۥ ثُمُرٌ فَقَالَ لِصَٰحِبِهِۦ وَهُوَ يُحَاوِرُهُۥٓ أَنَا۠ أَكْثَرُ مِنكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا ﴿٣٤﴾﴾[1]، تجمعُ الآية القرآنيّة بين العديد من المفاهيم التي تُقرّبنا إلى الحوار في ثلاث محاور، المحورُ الأوّل: ورود فعلُ القول وهو من مؤشِّرات الحوار، فهو الذي يحرّك الحوار ويصعده، والمحورُ الثَّاني ورودُ لفظةِ الحوار بذاتها، ثمّ الانتقال إلى دوران الحِوار بين شخصين، وكأنَّ هذه الآية القرآنيَّة تحمل في طياتها الحوار لفظًا ومفهومًا وبنيّةً.

الموضع الثاني: ﴿قَالَ لَهُۥ صَٰحِبُهُۥ وَهُوَ يُحَاوِرُهُۥٓ أَكَفَرْتَ بِالَّذِى خَلَقَكَ مِن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّىٰكَ رَجُلًا ﴿٣٧﴾﴾[2].

تؤكّدُ هذه الآية القرآنيَّة على أنَّ أسلوب الحوار الذي يدور بين بني البشر، إنّما غايته تبليغ الحقائق عبر أسلوب حواري، فهو وسيلة من وسائل الإقناع، حيث يمكّن الآخر من المحاورة، كما

*جرى الحوار في القرآن الكريم في العديد من المواضع المختلفة حسب اختلاف المقام والمقال، أوّله الحوار الرّباني بين الله والملائكة، ثمّ يليه الحوار بين الرّسل وأقوامهم من أجل تبليغ رسالة التّوحيد، ثمّ بين نوح –عليه السلام- وقومه، وحواره مع ابنه، حوار هود –عليه السلام- وقومه، حوار إبراهيم عليه السّلام- مع الخالق، حواره مع أبيه وقصّة الفداء، حواره مع الملك النمرود الذي استعمل فيه النمط الحجاجيّ، ثمّ حوار شعيب –عليه السّلام- مع قومه، وحوار موسى –عليه السّلام –مع الرجل الصالح الخضر، حوار الصاحبين في سورة الكهف، إلى جانب حوارات أخرى بين الخير والشرّ.

[1] سورة الكهف، الآية: 34.

[2] سورة الكهف، الآية:36.

تغتزلُ هذه الآية الكثير من الأمور في أسلوب عجيبٍ، فبَيْنَ خلقِ الإنسان من ترابٍ وتسْويته رجلاً الكثيرُ من التّساؤلات التي تثير الدّهشة في النّفس البشريّة العاجزة.

الموضع الثّالث: ﴿ قَدْ سَمِعَ ٱللَّهُ قَوْلَ ٱلَّتِي تُجَٰدِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِيٓ إِلَى ٱللَّهِ وَٱللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَآ إِنَّ ٱللَّهَ سَمِيعٌۢ بَصِيرٌ ۝١ ﴾[1]

إذا كان الحوار نمطا تواصليّا يجري بين البشر، فإنّ القرآن الكريم ما ترك لنا ثغرة إلاّ سدّها في هذا الأسلوب، فقد ذكر المولى –عزّ وجلَّ– اسْتِماعه لجريان الحوار بين الزَّوج وزوجه.

وأوّل حوار سَرديٍّ يستوقفُنا بمشاهدِه التّأثيريّة، هو الحوار الذي دار بين بني آدم وهما: "**قابيل**" و"**هابيل**". في قوله تعالى ﴿وَٱتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ٱبْنَيْ ءَادَمَ بِٱلْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ ٱلْءَاخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ ٱللَّهُ مِنَ ٱلْمُتَّقِينَ ۝٢٧ لَئِنۢ بَسَطْتَّ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَآ أَنَا بِبَٰسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّيٓ أَخَافُ ٱللَّهَ رَبَّ ٱلْعَٰلَمِينَ ۝٢٨ إِنِّيٓ أُرِيدُ أَن تَبُوٓأَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَٰبِ ٱلنَّارِ وَذَٰلِكَ جَزَٰٓؤُاْ ٱلظَّٰلِمِينَ ۝٢٩﴾[2].

وهذا الحوار الذي ورد بمضمونه لا بمصطلحه في القرآن الكريم، يجسّدُ لنا مشهدًا حواريًا يجعلك تستحضر ذلك المشهد خشوعاً وإعجازا لبيان القرآن الكريم، ولم يقتصر الحوار على سورة أو اثنتين بل وجدنا «الحوار في القصّة القرآنيَّة دقيقاً في انتقاء ألفاظه فلا تغنى لفظة عن غيرها ممّا ذكر، واضحاً في معانيه، فاعلاً في حفز الطَّرف الآخر، على الرَّد فيما يدفعُ الحدث قدُمًا وصُعُدًا إلى الذَّروة كما في الحوار بين "**موسى**" عليه السلام و"**فرعون**" في سورة الشُّعراء.

[1] سورة المجادلة، الآية: 01.

[2] سورة المائدة، الآية: 27، 28، 29.

وهو من أطول المحاورات في القرآن الكريم، وحوار إبراهيم مع قومه في السُّورة نفسِها ويتوزَّع الحوار والسّرد في السِّياق بدقّة متناهيَّة بحسب المراد للمعنى وللحبكةِ الفنِّيَّة»[1]، وأكثر وُرود أسلوب الحوار تجسَّد في قصص الأنبياء، وهو ما جعلنا نعود إلى القرآن الكريم ونأخذ منه بعض النّماذج لأنّ المولى –عزَّ وجلَّ– تحدّى شعراء الجاهلية أن يأتوا بمثله.علما أنَّه أنزلَ في عصر صدر الإسلام وهو العصر الذي جاء بعد العصر الجاهلي، وحمل العديد من مظاهر الجاهليَّة في عصبيّتِهِم وعاداتهم.

وممّا لاشكَّ فيه أنَّ الدّارس الباحث في ألفاظ القرآن الكريم يلاحظ تنوّع أساليبه بين حوار وسردٍ قد يجمعا في مواضع وقد يفترقا في مواضع أخرى، حيثُ «يتآزر الحوار مع السَّرد في القصة القرآنية لا من أجل تصعيدِ الحدث فحسب بل من أجل إبراز المشاعر المختفية وراء شخوص القصّة وفي حنايا نفوسهم»[2]، فالحدثُ يتصعَّدُ عن طريق التَّتابع، والتَّفعيل الحواري الذي يجسّده فعل القول.

الملاحظ أنّ الفعل الغالب في أسلبة الحوار في القرآنِ الكريم ورد بصيغ قوليّة تعدّدت أزمنتها بين ماضٍ ومضارع، وهي: «(**قال**) في القرآن الكريم خمسمائة وتسعة وعشرون مرّة وكلمة (**قالا**) ثلاث مرّات، والفعل (**قالت**) ثلاثة وأربعون مرّة، والفعل: (**قالوا**) ثلاثمائة وواحد وثلاثون مرَّة، والفعل: (**قلت**) ستة مرات، والفعل: (**أقول**) تسع مرات والفعل:(**تقول**) اثنا عشر مرة، والفعل (**نقول**)أحد عشر مرة، والفعل (**يقول**) ثمانية وستون مرَّة، والفعل المبني للمجهول (**قيل**) تسعة وأربعون مرّة»[3] وردت بضميرِ المتكلِّم: "أنـــا" "نحن"، وضميرِ المخاطب " وأكثرُها ضمائر الغائب التي تواترت بين "هم"، "هي"، "هو".

تأسيسا على سبق يمكن القول أنّ أغلب أساليب الحوار في القرآن الكريم كانت ضمن القصص ممّا يجعل الضّمير المهيمن في السّرد هو الضّمير الغائب، وهذا يظهر جلياً من خلال إحصاء فعل القول الذي ورد بكثرة مع ضمير الغائب خاصَّة الفعل "قالوا" و"قال"، كما أنّ أغلب المحاورات

[1] كاظم الظاهري، بدائع الإضمار القصصي في القرآن الكريم، دار الصّابوني، د.ب، ط1، 1991، ص93.

[2] المرجع السابق، كاظم الظاهري، بدائع الإضمار القصصي في القرآن الكريم، ص80.

[3] https://www.startimes.com, (ألفاظ القرآن الكريم) 08-02-2009

الموجودة في القرآن الكريم شكلّت لنا مشاهدا يمكن للقارئ تخيُّلها، شكَّل تواترها قوّة مشهديّة تستثير العقل والعاطفة.

2-2-الحوار في اللُّغة (Dialogue):

قبل أن نلج المعاجم اللّغوية نعرّج أوّلا على اللّفظة في معجم ألفاظ القرآن الكريم، لقد وردت بمعنى: «المحاورة والحوار: المراد في الكلام، ومنه التّحاور»[1] الذي يدور بين اثنين أو أكثر، فإرسال الكلام إلى الآخر يتطلّب رجوعاً خاصّة بين بني البشر، ويكون الحوار بهذا التوصيف تناوبيًا.

إذا عدنا إلى المعاجم اللُّغويّة نجد أنّ لفظة الحوار مأخوذة من مادّة (حور)؛ انبثقت منها عدّة كلمات، أخذت معاني متقاربةً في الدّلالة كالحَوْرُ، والمِحَارة، والمحَاوَرَة، و الحِوَار؛ ولكنَّنا نقتصر على المعنى القريب والمناسب للفظة الحوار الذي يدور بين اثنين، فدلَّنا البحث على أنّ "الحَوْرُ" لفظٌ مكوّنٌ من «الحاء والواو والرّاء ثلاثة أصول: أحدها لونُ، والآخر الرُّجوع والثالث أن يدور الشَّيء دوراً»[2] فالمعنى الأوّل قصد به حور العين أي: ذلك البياضُ الذي يظهر حول حدقة العين، والثّاني قصد به إرجاع الكلام إلى الآخر، وهو حوار التناوب بين اثنين أو أكثر، والثَّالث قصد به الدورانُ كدوران الكرة الأرضيّة حول نفسها، ولعلّه الحوار الذّاتيّ، لأنّه يدور حول الشّخص ينطلق منه، ويعود إليه والمعنى الأقرب لدراستنا هو الثاني لأنّه الرّجوع.

وهو التَّعريفُ نفسه نجده عند "ابن منظور" الذي يرى في معنى الحوار «الرُّجوع عن الشَّيء وإلى الشَّيء، حارَ إلى الشَّيء وعنه حَوْرًا ومَحارًا ومَحارَةً وحُؤُورا: رجع عنه وإليه... وفي الحديث: من دعا رجلاً بالكفر وليس كذلك حارَ عليه؛ أَي رجع إليه ما نُسب إليه...وكلّ شيء تغيَّر من حال إلى حال، فقد حارَ يَحُورُ حَوْرًا»[3]، دلَّت كلمة الحور في المعنى الأوّل إلى الرجوع إلى بداية الشّيء أوالرّجوع على الشّخص في أمر ما.

---

[1] الراغب الأصفهاني، معجم ألفاظ القرآن، تح: صفوان داوودي، دار القلم، دمشق، ط1، 2009، ص262.

[2] مقاييس اللّغة، ابن فارس، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، ج2، ط1، 1979، 115.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ص266.

والتّعريف نفسه يذهب إليه صاحب "أساس البلاغة" فهو يأخذ معنى الحوار من «حاورته: راجعته الكلام»[1]، وهنا أخذ الكلام صيغتي التّفاعل اللفظيّ والتّبادل لكلّ أنواع صيغ الكلام من سؤال أو جدال أو سجال، وهذا يفرضُ وجود طرفي الحوار: المرسل الذي يبادر بالكلام والمتلقّي الذي يفعّل أسلوب الحوار.

وإذا كان الحوار أسلوبًا يجري بين اثنين أو أكثر؛ فإنَّه يتطلّب مكانًا يجري فيه الحوار وهو ما دلَّت عليه الكلمة الثانية "المِحَارَة" أي: «المكان الذي يَحُور أَو يُحارُ فيه. والباطل في حُورٍ أَي في نقص ورجوع. والحَوْرُ: ما تحت الكَوْرِ من العمامة لأَنّه رجوع عن تكويرها؛ وكلَّمته فما رَجَعَ إِلَيَّ حَوَارا وحِوارا ومُحاوَرَةً وحَوِيرا ومَحُورَة، بضم الحاء، بوزن مَشُورَة أَي جوابًا. وأَحارَ عليه جوابه: ردَّه. وأَحَرْتُ له جوابًا وما أَحارَ بكلمة، والاسم من المحاوَرَةِ الحَوِيرُ، تقول: سمعت حَوِيرَهما وحِوَارَهما. والمحاوَرَة: المجاوبة. والتَّحاوُرُ: التجاوب؛ وتقول: كلَّمته فما أَحار إِليَّ جوابًا وما رجع إِليَّ خَوِيرًا ولا حَوِيرَةً ولا مَحُورَةً ولا حِوَارًا أَي ما ردَّ جوابًا»[2]، ومن ثمّ فقد جمع التّعريف الثاني بين المِحَارَة التي دلّت على الموضع الذي يعود إليه، والمحاورة والحَوْرُ في تكوير الشَّيء بعضه فوق بعض، وأحار التي جاءت بمعنى أجاب وردَّ.

ودلَّتنا الكلمة الثالثة "المِحَاوَرَة" إلى الكلام دون جواب أي: «كلَّمته فما رَدَّ إِليَّ حَوْراً أَي جوابا ومنه حديث عُبادة...على لسان محمد، صلى الله عليه وسلم، فأَعاده وأَبْدَأَه لا يَحُورُ فيكم إِلا كما يَحُور صاحبُ الحمار الميت أَي لا يرجع فيكم بخير... وهم يَتَحاوَرُون أَي يتراجعون الكلام. والمحاوَرَةُ: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة، وقد حاوره. والمِحُورَةُ: من المحاوَرةِ مصدر كالمِشُورَةِ من المشاوَرَة كالمِحْوَرَةِ؛ وأَنشد: لِحاجَةِ ذي بَتٍّ ومَحْوَرَةٍ له، كَفَى رَجْعُها من قِصَّةِ المتَكَلِّم، وما جاءتني عنه مَحُورَة أَي ما رجع إِليَّ عنه خبر وإِنه لضعيف الحَوْرِ أَي المحاوَرَة»[3]، يتجلَّى المعنى اللُّغوي في مِحاورة

[1] الزّمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد الخوارزمي، أساس البلاغة، تح: عبد الرّحيم محمود، انتشارات دفتر تبليغات الأمير، ط1، د.ت، ص98.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ص 267.

[3] المرجع نفسه، ص 269.

شخص آخر من خلال الكلام لكن دون جوابٍ، فكما يرجع الشيء إلى حدّه يرجع الكلام أوالجواب إلى صاحبه حتى تتكامل حلقة التواصل، لكن المِحاورة تُبقي الكلام حبيس صاحبه وكأنّه يتحدّث مع نفسه.

من خلال التَّعاريف اللُّغوية السَّابقة للفظة (حَوَرَ) يجدر بنا الإشارة إلى ما دارت حوله كلمة الحوار وما حملتهُ من دلالات أسّست للحوار وما تحمله دائرة الألفاظ التي ينتمي إليها:

1-الحَوْرُ: حملت معنى الرُّجوع والعودة عن الشَّيء، أو الأمر، أو الفكرة.

2-المِحَارَةُ: وهي ذلك الإطار المكاني الذي يتجسَّد فيه الحِوارُ، فيحمل كلاما من الطرفين ويستوجب الردّ، فلا وجود لحوار دون مِحارة؛ فإن كان الحوار لفظياً استوجب مكاناً أرضياًن وإن كان في جنس أدبيٍّ كالشِّعر استجوب مكانا مختلفاً، فالشَّاعر يحدُّه بحدود الصَّدر والعجز، لكنّه يجعلُ له فضاء أوسع للتمدُّد وهو الخيالُ، قد تكون جملاً حوارية قصيرة تحملُ وتغتزلُ قصَّة سردية في مؤلّفٍ كاملٍ.

3-المِحَاورة: تحمل هذه اللَّفظة في معناها اللُّغوي في الكلام دون ردٍ كأنّك تحاور ميِّتًا، فهي اللَّفظة الوحيدة التي لا تحدث تحاوبًا في دائرة الحوار.

4الحِوَارُ: هو أعمُّ وأشْمَلُ من الألفاظ السَّابقة، أو هو ذلك الفعل الذي يجمع ما سبق من الكلمات حتى يتجسّد المشهد حيث يسترسل في الحديث، من فعل المتكلّم إلى الآخر، إلى ذلك الإطار المكاني الذي يستوعب كينونة الحوار في تجلياته عبر الشّخصيات.

ومن المعاني المتقاربة للتّعاريفُ اللُّغويَّة السَّابقةِ للفظةِ "الحوار" ما وجدناهُ في بعضِ الأبياتِ الشِّعرية الجاهليَّة، والشِّعر الجاهلي كان الملاذُ للكثير من اللُّغويين والبلاغيين في محاولة فهم بعضِ ألفاظ القرآن الكريم، وهو ما نجده في البيت الشّعري لـ:"**لبيد بن ربيعة**":

وَمَا المَرْءُ إلاَّ كَالشِّهَابِ وَضَوْئِهِ يحُورُ رَمَادًا بَعْدَ إِذْ هُوَ سَاطِعُ[1]

فمهما بلغَ المرء من مجدٍ وعلاً وبلغت نارهُ الآفاق باشتعالها، سيعود (يحورُ) رمادا، وهذا ناموس الحياة البشرية منذ الأزل.

[1] لبيد بن ربيعة، الديوان، عناية: حمدوطماس، دار المعرفة، لبنان، ط01، 2004، ص56.

ولو درى الفرسُ ما الحوار؟ لاشتكى فرسُ "**عنترةُ بن شدّاد**" عن الوغى وما يلاقيه، وهــذا في قوله:

لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا المحُاوَرةُ اشْتَكَى وَلكَانَ لَوْ علِمَ الكَلاَمَ مُكَلِّمِي[1]

يلتقي تعريفُ الحوار عند "**ابن منظور**"(**ت1311م**) مع المعنى الذي جاء به الشَّاعر من أنَّ المحاورة مُراجعة الكلام، في حين أدرك الشَّاعر الجاهلي من خلال بيت شعري واحد عدّة حقائق: أنّ الحوار أسلوب خاصٌ بين بني البشر، لا يفقهُه الحيوان، فالإنسانُ يشعرُ بالحيوان ويحاوره في بعض الأشعار لكن لا يستطيع الحيوان أن يردَّ على الشاعر حين يبثُّه شكواه، وهنا تظهر المفارقة بين البشر والحيوان، رغم أنّ الشّاعر يدرك جهل الحيوان للحوار إلاَّ أنّه يحاوره هو الآخر كمحاورته للإنسان وما دلّ على ذلك اسم الفاعل "مُكَلِم"، وكأنّه يحيلنا إلى ذلك المشهد التخييلي بين الشّاعر وفرسه، وإذا بحثنا عن الحوار بين بني البشر نجده في قول الشَّاعر عمر بن أبي ربيعة:

بَيْناَ تُحاوِرُهُنَّ قُمْتُ إلَى أَقْفَائِهِنَّ لأَسْمَعَ الحَوْرَا[2]

فحتّى الشّاعر "**عمر بن أبي ربيعة**" في قصيدته الحوارية، يُضمّنُ لفظ "الحوار" في بيته الشّعري، ويُخبِرُ عن مجيئه من وراء ظهور النِّسوة حتَّى لا يرونه وهو يسمعُ لحديثهنَّ وتحاورهنَّ فالشَّاعر هاهنا وظّف الحوار لفظاً وأسلوبا، وأعلنه أسلوبًا لمراجعة الكلام بينه وبين صويحباته وهو من أكثر الشُّعراءِ توظيفا للحوار في قصائده، ويذكره في بيت آخر إذ يقولُ:

فَأجَابَتْ في مُلاَطَفَةٍ أسْرَعَتْ فِيهِ لَهَا الحَوْرَا[3]

يفصح الشَّاعر عن سرعة إجابة المرأة له، كأنّهنّ الراغبات فيه، وهو المعروف بكتابته الشّعرية التي تميّزت بغرض الغزل، فهو الرّاغب فيهنَّ، فليست كلّ المواضيع التي يعرضها الشّعراء كانت ظاهرة، وإنّما يذكر ما تفرّد وقلّ ذكره، فقد كان يروي ما كان يدور بينه وبين النّساء اللَّواتي يتغزّل بهنّ عن طريق

[1] عنترة بن شداد، الدّيوان، تح: محمّد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، مصر، ط1، 1970، ص126.

[2] عمر بن أبي ربيعة، الديوان، تقديم: فايز محمّد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص170.

[3] المرجع نفسه، ص175.

آلية الحوار، ولم يكفه توظيفه بل أورده كلفظ في شعره، كأنَّ الشّاعر يؤكّدُ على أهميَّة هذا الأسلوب في تدوير الكلام داخل النَّص الشِّعري.

وقال "**البُرَيْقُ عياضُ بن خويلد الخناعي**" في رثاءِ أخيهِ:

أُودِّعُ صَاحِبِي بالغَيْبِ إنِّي أرَانِي لاَ أحسُّ لَهُ حِواراَ[1]

وما قصده الشَّاعر في رثاءِ أخيه أنّه يودّعه لأنّه لا يشعر أنّه سيعود، ولن يستطيع محاورته بعدما واراه الثّرى، وهذا ما دلّت عليه لفظُ (حوارا) أي: رجوعا.

وكذلك قول "**عروة بن الورد**":

إذَا قُلْتُ اسْتَهَلَّ عَلَى قَدِيد، يَحُورُ بَابُهُ حَوْرَ الكَسِيرِ[2]

ونخلُص من خلال العودة إلى تراثنا الشّعري والبحث في بعض أبياته الشّعرية التي أوردت لفظ الحوار أنَّ معنى الحوار عند الشّعراء هو نفسه ما وجدناه في المعاجم العربيَّة والتي تعني الرّجوع إلى الشّيء.

يتميّز أسلوب الحوار بالحركة والحيوية التي يبعثها داخل ثنايا النّص، فيبعد عنه الرتابة وينقله إلى الحركة، لذلك عُدّ «الحوار تقطير لا تقرير، وسيلة شكلية للنّفاذ إلى جوهر الأشياء –هي النّظرية التي يقوم عليها الحوار الشّعري»[3]، فالشّاعر هو القادر على تقطير التّجربة الإنسانية في قالب شعريّ، إذ أنّه لا يستطيع نقلها حرفياً، وإنّما ينقلها عبر رؤية ممزوجة بالخيال الذي يعتمده في العمليّة الإبداعيّة.

تأسيسا على ما سبق نستنتج أنَّ الحوار يأخذ عدّة تأويلات، فقد أصبح مصطلحًا متداولا اتّسعت آفاقه في العصر الحديث، فمن الحوار الدّاخلي والخارجي بين ذات الشّاعر وحوار مع الآخر متمثّلا في شخصيّة محاورة أو متلقٍ إلى مصطلحات جديدة في مجال النّقد جدليَّة الأنا والآخر وحواريّة* "باختين Bakhtin" (ت 1975م) التي تمثّل تعدّد الأصوات إلى حوارات أخرى حملتها

---

[1] أحمد الزّين، ديوان الهذليين، ج3 دار الكتب المصرية، القاهرة ط2، 1995، ص63.

[2] عروة بن الورد، الديوان، تح: أسماء أبو بكر محمّد، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1998، ص 63.

[3] تشارلس مورجان، الكاتب وعالمه، تر: شكريّ محمد عيّاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2016، ص251.

*مصطلح يظهر للقارئ لأوّل وهلة أنَّه نمط تواصل بين اثنين كالنَّمط الحواري المتعارف عليه، إلاَّ أنَّه مصطلح ولج السَّاحة النَّقدية مرتديا ثوب الحوار لكنّه حوار يتوسَّل الأصوات داخل الخطاب الأدبي، وُولدِ من رحم الرّواية، فالحواريَّة حوار للضمائر التي تمثّل الأصوات الداخليَّة للنَّص خاصَّة النَّص الروائي، والحوار في الشِّعر الذي هو مدار دراستنا يختلفُ عنه في الروايَّة.

عناوين كتبٍ، كحوار الأديان المتعدّد، حوار الحضارات، حوار الثّقافات، حوار الشرق والغرب، حوار الفرد والمجتمع، ومن حوار أصبحت حوارية، فالتسميّة واحدة لكن التّوجهات تختلف حسب المناهج التي وجدت فيها، لأنّ الحوارية تختلف عن توظيف الحوار في المجال الأدبي خاصّة الشّعر، «ولعلّ الحوار الذيّ يكتنف بعض قصائد الشّعراء، والذي يأخذ طابع البساطة في بعض الأحيان، هو حوار لا يخرج عن نطاق المساجلة الآنيّة، والفكرة المؤقّتة، والتّأثُّر الذّاتيّ، ولكنّه يمثّل اتّجاهًا قصصيًّا، ومجرى حوار كان يأخذه بعده الواقع الشّعريّ ويرسم ملامح توجّهات قصصيّة معروفة»[1]، لذلك اعتمد الشّاعر الجاهليّ على سرد الأحداث ووظّف آلية الحوار، فسمّي بالحوار السّردي باعتباره آليّة من آليات السّرد.

2-3-مفهوم الحوار السّرديّ:

يتفرّع الحوار السرديّ من دائرات الحوارات الموجودة في الشّعر بصفة عامّة، وهذا لتنوّع الأساليب الشّعرية التي وظفها الشّاعر في قصائده، فبين وُجود السَّرد والحوار في الشّعر الجاهلي الكثير من التّساؤلات، بكونه وُصف بالغنائيّة، إلى أيّ مدى وظّفت هذه الغنائيّة السّرد بين صدرها وعجزها؟ هل كان لتداخل الأجناس الأدبيَّة أثر على نظام القصيدة الجاهليّة؟

رغم ما نُفيَ عن الشعر الجاهلي من قصص، وتضييق حدوده بوصفه بالشّعر الغنائي برمَّته، فرغم غنائيّته إلاَّ أنّه تضمّن السّرد في الكثير من القصائد، ولا يخفى أن موضوع الحوار السَّردي مرتبط بالجانب القصصي في الشعر القديم وهذا الموضوع أشدُّ الارتباط بالدّراسات الحديثة التي تبحث في سردية القصيدة، فالحوار في الشّعر الجاهلي يندمج مع السّرد، حيثُ «يتوافرُ السَّرد بوصفهِ تتابعًا للجمل والعبارات والوحدات على إمكانيّة استيعاب كبيرة، تستطيع أن تجعل الحوار يتلبّس ببنية السّرد فيندمج بها، مؤدّيا إلى صياغة سردية موحدة. ويكون الكلام غير المباشر من الحوار أكثر اندماجًا

[1] نوري حمودي القيسي، لمحات من الشّعر القصصي في الأدب العربي، ص33.

بالسَّرد. لذلكَ اصطلح عليه قسم من الباحثين مصطلح **الحوار السّردي**»[1]، وهذه الثُّنائية تفرضُ علينا النّظر في جانبيها، سواءً من ناحية البنيّة السّردية أو الأسلوب الذي ينطلقُ من حوارٍ مُؤسَّس من الذَّات إلى الآخر، عبر سردِ الأحداثِ، فما الذي دفع الشّاعر لتوظيف الحوار السّردي في شعره؟ هل أراد بذلك أن يجعل صلة بينه وبين الآخر، أم أنّه تجرّد من ذاتيته ليندمج في أحداث قبيلته؟

لأنّ وجود الحوار في الشّعر دليل على وجود قصص وسرد لأنَّ الحوار من «وسال السَّرد، وتكمن أهميَّته بكونه محوراً تستقطب حوله فكرة القصَّة ومضمونها العميق، ويمكن أن يكون هدفا فنّيا كبيرا بكونه معيارا نفسيا دقيقا، يستطيع أن يضيق نفسيات الشَّخصية الفنِّية بذكاء وحذق»[2]، وهذا ما جعلنا نبحثُ في الشّعر الجاهلي الذي تفرّد بخصوصيات الوزن والقافيّة عن الحوار السّردي.

يعدُّ النَّص الشِّعري الجاهليّ من النُّصوص الثريّة التي لازالت تستقطب اهتمام الكثير من الدارسين رغم ما أُلّف حوله من دراسات لغوية أو بلاغية أو صوتية إيقاعية، لأنّ تأليفه أو نظمه كان في بيئة خاصة، بيئة معروفة بحلّ الشّاعر وترحاله، فإذا كان الشّاعر يحتاج إلى أنيس في حياته العاديّة، فكيف لا يجعل لنفسه صاحباً أو صاحبة ليُخاطبه؟ ويجعل من مخاطبته محرّكاً وباعثاً للصور والحركة والمشهد في قصيدته؛ فيجعلها تنبض بالجمال، ومن هنا نتساءل: هل كانت حاجة الشّاعر لتوظيف الحوار داخل النّص الشعري محاكاة لواقعه، أم أنّه توظيف لم يتجاوز حدود ذاته؟ وبين هذه التّساؤلات يمكن لنا أن نستشفّ الجمال من القصيدة الحواريّة.

فالجمال هو الذي يجعلنا نتساءل: لماذا نعجب بقصيدة ولا نعجب بأخرى؟ «فبعض الأشكال أو الكيفيات الخاصّة، وبدءا من البنية الأصلية للنّسيج الداخلي للعمل الفني، تُعَدُّ على نحو مناسب كي تحدث شعورا بالمتعة، بينما قد تُعَدُّ أشكال أخرى من أجل إحداث الضيق، أو أي حالات مناقضة للمتعة، وإذا فشلت هذه الأشكال أو الكيفيات في إحداث الأثر المرجو منها، فإنّ ذلك

[1] فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السَّردية، ص242.

[2] محمّد سالم سعد الله، أطياف النص، دراسات في النقد الإسلامي، عالم الكتب الحديث وجدار للكتاب العالمي، ط1، 2007، ص156.

يكون راجعا إلى وجود نقائص كانت موجودة، أصلا منذ تلك البذرة الأولى للعمل»[1]، ولذلك فالحوار في الشّعر يتّخذ شكلاً خاصًا به تؤسّسه الصيغ القوليّة والضمائر، وهذا لا يعني تكثيفها هو الدّليل على جماليّة الحوار الشّعريّ، لأنّه قد يصبح الحوار مجرّداً من السّرد إذا طغت هذه الصيغ على النّص الشّعريّ، وكذا اعتماد البنية السردية يتطلّب من الشاعر اتّباع آليات السّرد بزمانها ومكانها وشخوصها وحبكتها. فالاتجاه الجمالي في القصيدة الجاهليّة «يُعنى بالبناء الفنّيفي العمل الأدبي اعتمادا على فكرةٍ رئيسة وهي أنَّ العمل الأدبي مجموعة من العناصر المتباينة»[2]، يوزّعها الشّاعر حسب مقتضيات كلّ أسلوب وغرضٍ شعري لجأ إليه.

ويمثّل الحوار عند الشّاعر الجاهليّ في قصيدته؛ شكلاً من أشكال الجسر الفكريّ الذي يضمن التّواصل داخل نسيج القصيدة، ويربط بين أجزائها، فلم يستخدمه عشوائياً، وإنّما لنقل الأفكار إلى المتلقّي، وإيضاح الرّسالة التي وجد الشّعراء أنفسهم ملزمين بها داخل القبيلة، –فالشّاعر بمثابة النّاطق الرّسمي باسم قبيلته–، وليبسطوا لقبيلتهم المبرّرات التي دفعتهم للذود عنها، إمّا للارتباط بها فينافح عنها، فخرا ومدحا، وإمّا متمرّدا صعلوكا خارجا عن نطاقها، وبهذا التّقسيم أصبح بإمكاننا أن نجعل الشُّعراء الجاهليون وفق مجاميع تمثّل كلّ مجموعة فكرة تدافع عنها. فمجموعة تستخدم الحوار بنوعيه الدّاخلي والخارجيّ لتدافع عن فكرة الكرم والبذل والعطاء، ومجموعة أخرى تستخدم الحوار لتدافع عن حبّ المغامرة، وتجشّم الأهوال أثناء الغزوات والغارات. ومجاميع أخرى تستخدم الحوار لتُحاول إيقاف اللاّئمين على شرب الخمرة أو لوم العاذلة أثناء كرم زوجها، ومن كلّ هذا يحاول الشّاعر التبسيط من خلال محاوراته في استحداث الصّور والأشكال الخيالية التي ترتسم في الذّهن[3].

[1] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التّذوق الفنّي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2001، ص84.

[2] محمّد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم(محاولة تنظيرية تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1998، ط1، ص28.

[3] ينظر، نوري حمودي القيسي، لمحات من الشّعر القصصي في الأدب العربي، ص54.

لقد ورثنا تراثًا شعريًا متداخل الأجناس، مُتنوّع الأساليبِ، مُتعددّ الأغراضِ، جمع بين صدره وعجُزه الكثير من الموضوعات، تجانس وتطابق في ألفاظه حتّى تكاد تجمع أنّه تزيين، فإذا هو ينفلت من قبضة التحسين إلى امتزاج أصواته حتّى تحسبه في جلّه غناءً، فإذا تدبرت كنهه أفضى لك سرّه عن حياة الجاهليّ بين حلّ و ترحال، ولدت القصيدة الجاهليّة ناضجة في مجملها، فأضحت الودود لكلّ باحث، الولود لكلّ منهجٍ يريد دراسة الشّعر الجاهليّ.

وإذا ما أردنا أن نبسط بساط الشِّعر الجاهلي الَّذي حوى بين حدود الصَّدر والعجز حوارًا تنوَّع بتنوُّع الممكنات، فإذا أردته مشاعرا فإنَّك واجده في حوار داخلي تتنازعه ذات الشَّاعر حينما يحاور محبوبته وعاذلته، معبِّرا لها عن مدى الشَّوق والحنين، وفي نفس الوقت معاتبا إيَّاها بالصَّد والهجران وإذا أردته وصفاً للمعارك وسرداً لأحداث، فإنَّك واجده في حوار خارجي تتجلّى فيه مشاهد سردية أخذت جماليتها من خلال تلك الحركة التي تبعثها اللُّغة في تلك المشاهدِ، وإذا أردته تملُّصًا وتمرُّدًا من قوانين القبيلة فإنَّك واجده عند شاعر تصعلك، فجعل من الحيوان أنيساً له بدلاً من البشر، وإذا أردته جمالاً كونيًا فإنَّك واجده جامدًا ومتحرِّكًا من خلال محاورة الشَّاعر لبيئته، ومحاكاتها بكلّ ما فيها، وهو ما سوف نقاربه في الفصل الأوَّل، فكيف جاء توظيف الشّاعر للحوار في موضوعات الشّعر المتنوّعة والمتعدّدة ضمن أنواع الحوار؟.

الفصل الأوّل:

تجلّيات الحوار في القصيدة الجاهليّة

-الحوار بين الماهيَّة و التَّأسيس

-أنواع الحوار في الشِّعر الجاهلي

أ-الحوار الدّاخلي

ب-الحوار الخارجي

-أغراض الشّعر الجاهلي ضمن الحوار

تمهيد:

مُنذ الأزل والإنسان يبحث عن أنيس يُحاوره دون تحديد الشَّكل أو الصّفة، فقد يُحاور كائنًا حيًّا، وقد يستغني عنه مُحاورًا جمادًا، لا لشيء إلاَّ لحاجة هذا الكائن إلى الآخر مهما كانت صِفته ليشكِّل من طيفِه ثنائيةً تستجيب لها اللُّغة، وتنصهر في بنيتها الجماليَّة، كونها ترتبط بعواطف وفكر الإنسان، فهي لغة التَّواصل التي تفسح للمتكلِّم مجالاً لبسط لغتِه عبر أصواتها المتعدِّدة، وعلاقاتها الحواريّة الممتدة عبر الزّمن، حوارًا شفهيًّا أو كتابيًا. فهذه الخصّيصة التي لا تكاد تبرحُ الطَّبع البشريّ نجدها بارزة في الحياة اليوميّة للإنسان بشكلٍ أو بآخر، في كلّ تَعاملاته ومُعاملاته وربط علاقاته مع الآخر، لأنّ ما يجعل التّواصل بين البشر ممكنًا هو الحوار، سواءً أكان الحوار تبادلاً لفظيًّا أو حوارًا بالإشارة، تفرضه لغة الإشارات والإماءات، وهذا النَّوع من الحوار تواجد من خلال امتزاج ثقافات الشُّعوب والأمم، وتأثّر بعضها بأدب بعض، فالحوار أوّلاً أسلوب تواصلي تشّكل بفعل ألفاظ اللّغة قبل أن يكون أسلوب فنّي تشكّل داخل نسيج النّص.

فالإنسان لا يمكنُه العيش بمعزل عن الآخر، فهو بطبعه اجتماعي، يُؤثِّر ويتأثَّر؛ وهو ما تذهب إليه جلّ الدّراسات في مجال العلوم الاجتماعيَّة كون الذّات البشريّة تحبُّ تكوين العلاقات، لأنّ هذه العلاقات التي يؤسّسها الحوار تكمّل حاجات الإنسان المتعدّدة، كالتّواصل والانتماء إلى المجتمع باعتبار النَّمط الحواريّ هو كينونة التّواصل الفطريّة، فالإنسان بالفطرة لا يستطيع أن يعتزل البشر وحتّى وإن اختار الإنسان ذلك، فإنّ له حديث داخليّ مع ذاته، إذا تنهّد، فيُناجي أناه ويُحاورها بردِّ الأنفاس، حتّى أنّ محاورة الشّاعر لذاته فيها رسائل لغيره ولقبيلته، فقد اقتحم الحوار مجمل أغراض الشّعر الجاهليّ شكلاً ومضمونًا ولعلّ النّماذج المبثوثة في الفصول القادمة ستوضّح توظيف الشّعر الجاهليّ لأسلوب الحوار، فقد أضفى عليه نوعًا من الحركة والحيويّة المحاكيّة لواقع الشُّعراء، فكيف حاكى الشّاعر الجاهليّ سجالاته اليومية وبثّها في ثنايا قصائده؟ منتقلاً من الأسلوب التّواصلي إلى الأسلوب الفنّيّ.

1-الحوار بين الماهيَّة والتَّأسِيس:

ممّا لا شكّ فيه أنّ ظهور الحوار كأداة تواصليّة ظهر قبل وجود الإنسان على هذه الأرض نكتشِفه من خلال محاورة المولى عزّ وجلّ للقلم، والحديث الذي روى ذلك: «إنَّ أَوَّلَ مَا خَلَقَ اللهُ القَلَمَ فَقَالَ لَهُ: اكْتُبْ. قَالَ: رَبِّ وَمَاذَا أَكْتُبُ؟ قَالَ: اكْتُبْ مَقَادِيرَ كلِّ شَيءٍ حتَّى تَقُومَ السَّاعَةُ»[1] رواه التّرمذي، ثمّ تجسّد الحوار في الكتب السَّماويّة، خاصّة القرآن الكريم* الذي زخر بأسلوب الحوار في صور متعدّدة ومواقف مختلفة، وجدناه مبثوثا من خلال محاورة الله -سبحانه وتعالى- للملائكة حين أمرهم أن يسجدوا لآدم في قوله تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي ٱلْأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوٓاْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ ٱلدِّمَآءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّيٓ أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴿٣٠﴾﴾[2].

تجلّى أسلوب الحوار بارزا في الآية القرآنيّة بفعل القول الذي يُدير الحوار، وتكراره ثلاث مرات بين الله -سبحانه وتعالى- والملائكة، ممّا يجعل الإنسان يُدرك ما لهذا الأسلوب من وظيفة تواصليّة تؤدّي رسالة تبليغيّة، فالحوار الرّباني خرج مخرج الإبلاغ، أكدّت عليه أداة النّصب والتوّكيد "**إنّ**" تأكيد علم الله بهذا المخلوق، إلى جانب جريان الحوار في القصص القرآني، من حوار ربّانيّ بين الله -**سبحانه وتعالى**- والملائكة، انتقل إلى منزلة الأنبياء من خلال تبليغ رسالتهم، إلى أن أصبح أسلوبًا للمجادلة والنّقاش والمحاجَّة بين البشر.

ثمّ انتقل الحوار من المستوى الأعلى إلى المستوى الأدنى، انتقل إلى البشر وموطن استخلافهم الأرض، وأخذ ينشأ نتيجة لاحتكاكهم بالمخلوقات والموجودات، وهذا الاحتكاك ضرورة تفرضها

---

[1] ابن كثير، البداية والنّهاية، تح: عبد الله بن عبد المحسن، دار هجر للطباعة والنّشر والتوزيع، الجيزة، ج1، 1997، ص13.

*جرى الحوار في القرآن الكريم في العديد من المواضع المختلفة، حسب اختلاف المقام والمقال، أوّله الحوار الرّباني بين الله والملائكة، ثمّ يليه الحوار بين الرّسل وأقوامهم من أجل تبليغ رسالة التّوحيد، كحوار نوح -عليه السلام- وقومه، وحواره مع ابنه، حوار هود -عليه السلام- وقومه، حوار إبراهيم عليه السّلام- مع الخالق، حواره مع أبيه وقصّة الفداء، حواره مع الملك النمرود الذي استعمل فيه النمط الحجاجيّ، ثمّ حوار شعيب -عليه السّلام- مع قومه، وحوار موسى -عليه السّلام -مع الرجل الصالح الخضر، حوار الصاحبين في سورة الكهف، إلى جانب حوارات أخرى بين الخير والشرّ.

[2] سورة البقرة، الآية: 29.

الذَّات البشريَّة فطرةً، كوسيلة من وسائل التَّواصل مع الآخر سواءً أكان الحوار لغةً منطوقة أم نقوشًا على الجدران، أم رسومات يحاكي بها الإنسان البشريّ الطّبيعة التي يعيش فيها، والتي يستشعِرها كيانًا باعتباره فردًا ينتمي إلى منظومة معيَّنة.

يعدّ الحوار نمطا تواصليّا بشريّا وحاجة يفرضها ناموس الطّبيعة، لأنَّنا نجد الحوار في «جميع ظواهر الحياة الإنسانيَّة التي يجري إدراكها وتأمُّلها، فحيثما يبدأ الوعي يبدأ -بالنسبة إليه-الحوار. إنَّ العلاقات الآليَّة وحدها هي التي تفتقر إلى الطَّبيعة الحواريَّة»[1]، لأنّها جامدة تفتقدُ للمشاعر والعواطف التي تبادر الإنسان في مواقف الحياة، ومن ثمّ يبقى الحوار الحقيقة المطلقة للتَّواصل البشريّ، إذ لا يمكن للإنسان الاستغناء عنه، حتَّى وإن عاش بمعزل عن النّاس، فإنّه يلجأ لنفسه فيحاورها ويسألُها متخذًا منها شخصا آخرا، يبوح له بأفكاره وأسراره التي تختلج ذاته.

وعليه؛ أصبح الحوار هو المهارة المكتسبة في إرجاع الكلام بين شخصين، يمثِّلان المخاطِب والمتلقّي أو بين شخص وذاته، يُؤسَّس عبر اللّغة، لذلك، يمكن أن تكون لغة الحوار لسانيّة عِبارة عن أصوات ذات معنى، أو لغة غير لسانيّة، تتمثّل في الإشارات والإيماءات، كإشارات المرور أو لغة الصمّ والبكم المتعارف عليها بين هذه الفئات، فهو الوسيلة الوحيدة للتّخاطب وبسط الخبر* وردِّ القصَص والتّوسُّع في الكلام، والاسترسال فيه عبر «اللُّغة المعترضة التي تقع وسطًا بين المناجاة، واللّغة السّرديَّة ويجري الحوار بين شخصيَّة وشخصيَّة»[2]، وهذا يتطلّب حضور الأنا والآخر، هذه الثّنائيّة التي يسعى

---

[1] ميخائيل باختين، قضايا الفنّ الإبداعي عند ديستوفسكي، تر: جميل نصيف تكريتي، دار الشُّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، ط1، 1986، ص59.

*وصفت الدِّراسات الحديثة ما جاء من سرد في الشّعر العربي القديم خبرا، باعتباره سردا لأخبار العرب سواء أكانت حادثة تاريخية أم حوادث اجتماعية، فالخبر في العصر الجاهليّ كان يقصد به قصّ الأخبار التي حدثت للقبائل أو الأقوام البائدة، فكان الجاهليّ يقصّ الخبر، وما بين لفظة القصّ والخبر هنا يتولّد السّرد، دالاً على تتابع الأحداث التي عاشتها القوم، ودالاً على القول الذي يجري على لسان راوي الحدث، وإذا كنّا أدخلنا القصّ ضمن دائرة الخبر لأنّنا صادفنا في العديد من المؤلفات القديمة جملة تكرّرت كثيرًا دلّت على السّرد وهي "قصُّ الخبر"، ومن هذه المؤلَّفات ما جاء في "الأغاني" للأصبهاني جملة «وأخبره القصَّة»، ص233، والصّحاح ولسان العرب لابن منظور وردت جملة «قصّ عليه الخبر»، والخبر في الأدب العربي دراسة في السّردية العربية، جملة «أطلق عليه الإنشائيون اسم الخبر (Histoire) جملة الأحداث التي يحتمل أن تجري في واقع معلوم»، وكانت تروى هذه الأحداث على لسان الكاتب والشّاعر والإنسان العادي، وهذا الأخير هو أكثر من فصّل في ذكر الخبر ودائرة المصطلحات التي تندرج ضمنه أويندرج ضمنها، ويبقى السّرد أدقّ من الخبر لأنّه يتطلب التتابع في سرد الأحداث، وإذا اعتبرنا السّرد خبرا، فهل يمكن عدُّ الشّعر حاملا لأخبار العرب؟ ينظر، محمّد القاضي، الخبر في الأدب العربي دراسة في السّردية العربيّة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998، ص71.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السّرد)، دار الغرب للنّشر والتوزيع، وهران، ط1، 2005، ص176.

من خلالها الشّاعر لإيصال رسالته عبر آلية الحوار، لأنّها الطَّريقة الوحيدة التي تضمن للّغة التّداول والتّطوُّر والاستمرار، فالحوار في حدّ ذاته يلتقي مع عدَّة مصطلحات تقع في دائرة واحدة كالتّخاطب والتّفاعل والتّواصل والمحادثة، ورغم تضمين الحوار لكلّ هذه العناصر السّابقة، فإنَّ لكلّ مصطلح خصوصيّته ويتحدّد المصطلح حسب النّوع الأدبي الذي وُظِّف فيه.

ولا يمكن حصر قطبي الحوار في محاورة شخصين لبعضهما أو أكثر، لأنَّ هناك من يجعل أطراف الحوار تتعدَّى الاثنين إلى ثلاثة أشخاص أو أكثر، فيصبح الحوار متعدِّد الأطراف،وهو ما ذهب إليه "**أُركيُوني Orecchioni**"، حين حدّد ذلك، فلِكَيْ «تتمكّن من الحديث بصفة دقيقة عن الحوار لا يتعيّن فقط افتراض حضور شخصين على الأقل يتبادلان الأدوار، ويشهدان سلوكهما غير الكلامي ووجودهما في المحادثة، ولكن يتعيّن عليهما تحديد أقوالهِما بأنفسهما»[1]، حتّى تتحدّد ثنائيّة الأقوال مع الأفعال، أي ازدواجية الفعل والحركة، وهو ما نجده أكثر في المسرح الذي يتطلّب حضور الأشخاص بأقوالهم ومشاعرهم وحركتهم التي تصنع الحدث فوق خشبة المسرح وتحدّد بأفعالها عنصر التّفاعل والتّأثير، لأنّ الفعل أكثر دلالة واتّساع، بدليل حركيَّته، فحينما يتحدّث الشّخصُ؛ فإنّه يستقطب اهتمام المتلقّي بفعل الكلام وإنجازه، أمّا حين ترى الشّخصية بحركاتها، فإنّ رسالة العمل الإبداعيّ تختلف عنه في الشّعر الذي يُحاور متلقٍ قد يكون في زمن غير زمنه، هذا المتلقّي الذي تحاوره بطريقة ما ليتفاعل مع النّص الشّعريّ.

وبذلك يأخذ الحوار في حدّ ذاته وصفا خاصًا يتميَّز بكونه «خصِّيصة مهمّة في التَّكوين البشريّ منذ عهد الإنسان الأوّل*»[2]، فالحوار العادي هو الذي يجري بين شخصين اثنين أوأكثر، لكنّه من الحديث اليومي الذي يدور بين النّاس في معاملاتهم اليوميّة، لا يخضع لمقاييس التّعبير اللّغوي التي يستعملها الأدباء في كتاباتهم، وإنّما هو كلام العوام تختلط فيه اللَّهجات العاميّة مع الفصحى، بعكس الحوار الذيّ نَرُومُه في بحثنا، فهو أسلوب فنّي يؤسّس لبنيّة لغويّة داخل فضاء النّص الشِّعريّ، يستعين

[1] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النّظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2008، ص58.

*الإنسان الأوّل هو أبو البشرية جمعاء، آدم عليه السَّلام، فلقد حاوره الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم.

[2] فاتح عبد السَّلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السَّردية، ص13-14.

بأدواته ليجري على ألسنة الأدباء والشّعراء، كونه يتّسم بلغة خاصّة، أساسها الألفاظ والمعاني التي تناسب الحوار، توزّع في ثنايا القصيدة توزيعًا يخضع لمقاييس الوزن والإيقاع، بوصفهما السّمة الجوهريَّة التي يتميّز بها الشّعر الجاهليّ، الذي تميّز بغنائيّته رغم ما وُجد فيه من قصص شعريّ.

لكن السُّؤال الذي يفرضُ نفسه في الإبداع الشّعري، كيف انتقل الحوار من الحياة العاديّة للإنسان إلى الأعمال الأدبيّة بصفة عامّة؟ أو من أداة تواصليّة إلى علم العرب (الشّعر) بصفة خاصَّة؟

إذا كان الشَّاعر ابن بيئته يتأثّر بما فيها، فإنّه مرآة عاكسة للحياة الاجتماعيّة التي يعيشها وسط قبيلته، فدون أن يشعر يجد نفسه ينقل ما في يومياته إلى شعره، لا يترك شيئا، إلاّ أنّه يجعل ما يتأثّر به في قالب فنّي مستعيرا بأدوات التّعبير الشّعري، لا ينقله بحذافيره فيجرّد الأدب من الخيال وإنّما عبر صور ومشاهد، فإذا كان الجاهلي تعوّد على أسلوبٍ في حياته، فإنّه بطبيعة الحال يوجده في شعره وهو ما حدث مع أسلوب الحوار فالشَّاعر يحاور نفسه ويحاور غيره، فكان لابدّ له من توظيفه في شعره بأنواعه متضمِّنًا أغراضه.

2-مواصفات الحوار الأدبيّ:

نجدُ الكثير من الدِّراسات والأبحاث الأدبيّة تُطلِق على الحوار عدّة تسميات تتعالق مع بعضها البعض في العمل الأدبيّ، فالحوار شكل من أشكال التَّعبير المختلفة، نجده في مختلف الأنواع الأدبيَّة إلاَّ أنَّه يأخذ حيِّزًا كبيرًا في نوع أدبيّ معيّن دون الآخر، نتيجة تكثيفه في فنون الأدب أو أغراض الشِّعر ومن ثمَّ تعددّت مواصفاته، قد يوصف بالشّكلِ أو التّعبير، أو الأسلوب أو النّمط أو الوسيلة، ولكلٍّ من هذه الألفاظ حقل دلاليُّ خاصٌ بها، رغم وجود تقارب في معانيها أو في المعنى المراد الوصول إليهِ داخل النّوع الأدبي نفسه، ورغم تشابك هذه المصطلحات إلاّ أنّها قد تأخذ منحى يقترب من الحوار كأسلوب، أو الحوار كأداة للتّواصل البشريّ، فهذه المواصفات التّعبيريّة تخدم بعضها البعض، فما هي هذه المواصفات التي وُسم بها الحوار؟.

2-1-الحوار تعبيرًا:

ممّا لاشكّ فيه أنّ الشّعر مجموعة تعابير وأحاسيس تختلجُ الشّاعر حين حزنه وفرحِه، يحاول إيصالها عبر آليّة الحوار، وهو ما تذهبُ إليه "**يمنى العيد**" حين وصفت الحوار الذي هو أسلوب من أساليب التّعبير الشّعريّ على أنَّهُ «**التّعبير** الذي يمارسه النَّاس كنشاط نطقي في العلاقات فيما بينهم هو تخاطب أو تحاور، وهذا يعني أنَّ التَّعبير ليس واحدي المنبت... التّعبير ثنائي المنبت بمعنى أنَّه من أ إلى ب وفي الوقت نفسه من ب إلى أ»[1]، وهنا إشارة إلى الحوار الدّاخلي وهو أحادي المنبت أوالمونولوج الذيّ ينطلق من الذّات ليعود إليها، ثمّ تنتقل إلى الحوار الخارجي، الثُّنائي المنبت الذيّ يفترض وجود اثنين أو أكثر، ومن ثمَّ تُصبح هذه المعادلة التي تنطلق من نقطة إلى أخرى على أساس مراجعة الكلام، أو نقطة تراسل يصطلحُ عليها في العمليّة التَّخاطبيَّة: المرسِل لتصل إلى نقطة أخرى يصطلح عليها بالمرسَل إليه أو المتلقّي، فإذا تمدّد الكلام ورجع إلى صاحبه يُصبح حوارًا، وهو ما يحدّد جوهر العلاقة الإنسانيّة المبنيَّة على التّواصل الكلاميّ.

فالعلاقات الإنسانيَّة تبنى أولاً على التّواصل الشّفهي المعبّر عنه باللّغة المنطوقة، لأنّ اللّغة هي أداة في المبدع، يطوّعها ليستفيد من أساليبها كالحوار، ليكوّن علاقاته مع الآخر، فلا يمكن للشّاعر أن ينسلخ عن واقعه، «إذ يمثِّلُ الحوار **تعبيرًا** عن علاقة الإنسان بالواقع والنَّاس في سياقٍ يُشبهُ مجال حركةِ قصص»[2]، بمعنى أنّه يعيد مجريات حياته كما يعيد ترتيب أحداث القصّة الواقعة من جديد، وهكذا الحوار بين بني البشر موجّه ومستقبل لرسالةٍ ما، يدور في فلك دائرة واحدة يمثّل فيها الحوار عمليّة الرُّجوع لأنَّه وسيلة اتِّصال تضمن للُّغة سيرورتها على الألسن وتضمن تداول العمل الأدبي المتوارث عبر الأجيال، لذلك يأخذ الحوار أشكالاً متعدّدة من التّوصيفات، لكنَّه يؤدّي بهذا الطّرح وظيفتين متلازمتين، هما: وظيفة التّبليغ المرتبطة بالإنسان ووظيفة فنِّيّة جماليَّة مرتبطة بالمبدع.

[1] يمنى العيد، الرَّاويّ الموقع والشَّكل (بحث في السَّرد الرّوائي)، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، لبنان، ط1، 1986، ص22.

[2] فاتح عبد السَّلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السَّرديّة، ص63.

2-2-الحوار شكلاً:

ينسج الشَّاعر الجاهلي نصّه الشّعري بما يناسب المحتوى لشكل القصيدة، فلا يخلّ بوزنها، ولا بمضمونها، بل يستخدم ما يناسب الألفاظ من معانٍ ويجعل لكلّ خطاب مقامه ومقاله، وكلّ هذه العناصر «يستخدمها بطريقة تجعل كل كلمة تكتسب معنى جديدًا، وتنشأ هذه الجدّة من جدليّة اللُّغة، من التَّفاعل بين الكلمات داخل القصيدة، ومن أنّ كلّ كلمة لا تنقل محتوى فحسب بل يمكن أن يقال أنّها محتوى في ذاتها، إنّها حقيقة قائمة بذاتها، إنّ لكل كلمة في القصيدة، ككلّ ذروة في البلور مكانها وذلك ما يحدّد شكل القصيدة وبنائها»[1]، فليس هناك لفظ غير مناسب وإلاّ وصف بالغرابة والنّفور، مثلما شاهدنا في بعض القصائد الجاهليّة من تعقيد وغرابة.

وكلّ عمل فنّي يضبطه شكل من أشكال العمل الأدبي مع أنّ الدّراسات الحديثة لا تميِّز بين الشَّكل والمضمون لأنّ «الفنّ هو تشكيل، هو إعطاء الأشياء شكلاً، والشّكل وحده هو الذي يجعل من الإنتاج عملا فنّيا»[2] وحتّى الشّعر الذي حدّته البحور الخليليّة لم يمنع أسلوب الحوار من أخذ مكانه داخل القصيدة الجاهليَّة، فحتّى شكل القصيدة الجاهلية شكَّل انسجاما في تقابله، كأنّ صدر القصيدة يُحاور العجز، باعتبار الحوار يكون بين طرفين أو أكثر.

هناك من يرى أنّ الحوار ليس وسيلة اتّصال فقط تؤسّسها اللّغة فنّيًّا وجماليّا، وإنَّما يأخذ شكلاً في عرضه وفي كتابته، إذ «لا يكون الحوار وسيلة اتِّصال بل **شكل** أو بكلمةٍ أدقّ، أحد جوانب شكل هذا العمل المشارك في تكوين العالم الفنّي المحدَّد»[3]، ويتَّخذ الشَّكل داخل العمل الأدبي إطارا أومشهدا يصوِّر نتاج العمليّة التّخاطبيّة أو الحوارية، فإذا نظرنا إليه على أنّه شكلٌ، فكيف يمكنُ أن يكون شكلُ الحوار في الأدب بصفةٍ عامَّة، وداخل فضاء القصيدة الشِّعرية بصفةٍ خاصّة؟ ومن

[1] أرنست فيشر، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مكتبة الأسرة، ط1، 1998، ص228.

[2] المرجع نفسه، ص209.

[3] فاتح عبد السَّلام، الحوار القصصيّ تقنياته وعلاقاته السّرديّة، ص32. نقلا عن كوزينوف، حول دراسة الكلام الفني ، تر: جميل نصيف، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع01، 1982، ص117.

المعروف أنّ القصيدة الجاهليّة اتّخذت شكلاً خاصًا في بنائها، فكيف اهتدى الجاهليّ إلى شكل القصيدة العموديّة التي تُحاور نفسها حتّى في شكلها؟.

يعدّ الشّكل جوهر العمل الإبداعيّ لأنّه الملهم للوصف، ولعلّ الشّعراء اهتدوا إلى مقابلة الصّدر بالعجز حتّى يكون الشّكل عبارة عن محاورة، «تحمل رسالة الأدب، وتنقلها إلى عالم التّجربة الإنسانيّة بصدق وشفافية، دون تملُّق أوصنعة؛ بشرط أن تنصهر في بوتقة الشّكل، وتلتحم معه التحام الرُّوح بالجسد، ليولد الإبداع الخالد من خلال ثنائية الرُّؤية والتّشكيل»[1]، وإذا بحثنا عن أسباب هذا الادّعاء فإنّها تقودنا إلى مجموعة من الافتراضات يمكن الاستفادة منها:

-إذا عدنا لكلّ تعريفات الحوار كأسلوب للتّواصل البشري نجده كلام بين اثنين عامّة وفي الأدب يجعل الشّاعر من مخيلته كذلك اثنين، هو والشّخصية التي يحاورها، سواء كانت شخصية حقيقية أو من مخيّلته، فهو يوظّف طرفين.

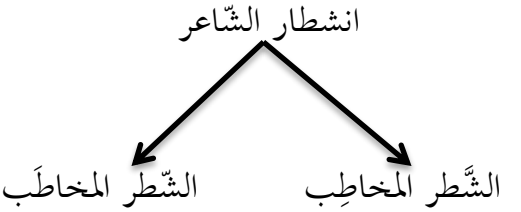
وإذا تعمّقنا أكثر في شكل القصيدة الجاهلية، نجدها مجزّأ إلى شطرين من أوّلها إلى آخرها، فهي تأخذ شكلاً موحّدا غاية الشّاعر منه هو اتّباع الوزن والقافيّة، وليس ذلك فحسب بل يتجاوزها لملاءمة المعنى، لأنّ «التّشكيل الجماليّ غائيّ، وغايته تأسيس المعنى، والحقيقة التي تكشف عن وجود الإنسان وفاعليّة وعيه»[2]التي تنطلق من وجوده البشري، من بيئة صحراويّة لتصل إلى إبداع فنّي أوجدته قريحة الشّاعر، فغدا بذلك نموذجاً جماليا في لغته وأسلوبه، فالشّاعر جعلها شطرين، الضّرب والعجز والحوار يتطلّب عنصرين.

وينتقل في موضع آخر من وصف الحوار بالشّكل في العالم الفنّي إلى **أسلوب** الحوار في العمليّة التّخاطبيّة التّواصليّة، لأنّ الحوار في أصله نمط تواصل وهذا يدلّ على أنّ الحوار يتّخذ شكله حسب الجنس الأدبيّ الذي وُظّف فيه، لأنّ له دور وظيفيّ في تحقيق فعلٍ قوليٍّ وفنّي بنائي في ضوء علاقة

[1] عيسى قويدر العبادي، أنماط الحوار في شعر محمود درويش، ص30.

[2] هلال جهاد، جماليات الشّعر العربيّ دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشّعري الجاهليّ، ص13.

يَنيها الشَّاعر بينه وبين الآخر، أوبينه وبين المتلّقي لنصّه الشِّعري ليحدث التّفاعل بينهما ويكون المتلقّي شريكا للعمليّة الإبداعيّة[1]، ويمكن الاصطلاح عليها بالانشطار*، لأنّ ذات الشّاعر واحدة، لكنّه يصبح يمثّل شطرين، كما في الرّسم التّوضيحيّ:



وهكذا أصبح لأسلوب الحوار عدّة معانٍ، يمكن استقصاؤها من خلال مقاربة النُّصوص الحوارية فالشّاعر قد يتخيّل طرفا آخر يُحاوره حقيقة، أو يتذكّر محاورته له، أو يبني حوارًا من مخيّلته ويجعل من ذاته شطرين، المخاطَب والمخاطِب، وبهذا يتشكَّل الحوار.

من المعروف أنَّ الحوار يأخذ شكلا معيّنا في النّصوص النّثرية ويستلزم أدوات يعتمد عليها الكاتب، باعتباره أنّ الكاتب يتحرّر من بعض القيود في الكتابة كالوزن والقافيّة، أمَّا في الشِّعر فإنَّ الأمر يختلف تمامًا، لأنّ نمط الحوار يتطلّب مرسل ومرسل إليه، وشكل القصيدة الجاهليّة التي تتكوّن من طرفين هما: الصَّدر والعجز، فالعلاقة بين الحوار وشكل القصيدة علاقة مُشابهة، «فالعلاقة التي يتحدَّث عنها ليست سابقة على التَّشكيل بل هي حادثة بحدوثه، وناتجة عن تفاعل الأصوات وتجاوزها وتنسيقها بصورة خاصَّة تميِّز المحتوى وتتميَّز به في آن واحد»[2]، فالمحتوى عبارة عن جمل رُكبّت وأطّرت بحدود الشَّطر والعجز، ولم تمنع الحوار من تشكيله داخل النّص الشِّعريّ، وإنّما يتماشى الحوار مع شكل القصيدة لأنّه يحدث بحدوثها ووجودها هي المؤطّر مسبقا بالوزن.

*الانشطار(Dissociation) مصطلح يخصُّ الذّات البشريّة ومجاله علم النّفس، ويعني انشطار الذّات إلى أكثر من واحدة أي: ازدواج الشّخصيّة أوتعدّدها، وهو في الأدب يتّصل بالحوار، فالأديب يعدّد شخصياته عبر أيقونة الأسلوب الحواري، أشار إلى هذا (بيتر ماكلير) في كتابه (انشطار الذهن).

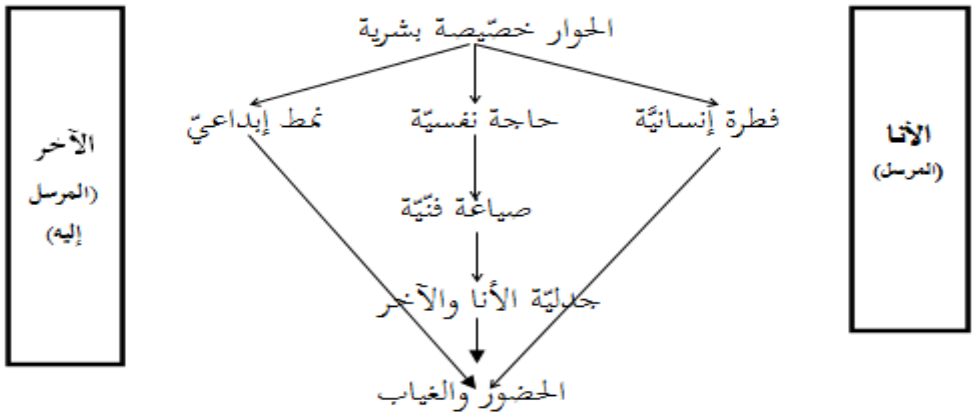
[1]فاتح عبد السّلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السّردية، ص30.

[2]حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر والتوزيع، ط1، 1998، ص05.

وهناك من يذهب إلى الاعتقاد أنَّ «المضمون هو الذي يولِّد الشَّكل وليس العكس»[1]، وإذا سلمنا بهذا الاعتقاد، فكيف يمكن لمضمون أي موضوع أن يحدّد شكله خاصّة في الشِّعر؟ ذلك أنَّ الشِّعر محدّد شكله مسبقًا، فهو سابق في شكله على مضمونِه وهذا ينطبق على القصيدة الخليليّة، فالشَّاعر حين ينسج كلامه ينسجهُ وهو يتَّبع الوزن والإيقاع التي تؤطّر الشّكل، وعليه؛ فإنَّ هذين العنصرين يحدّدان شكل القصيدة «وما نسمِّيه شكلاً إنَّما هو تجميع للمادّة بصورة معيّنة، ترتيب معيّن لها»[2] خاضع وتابع لنظام القصيدة، والتّطوّر هو الذي يتدخّل في تغيير شكل القصيدة.

والشّكل مؤطّر بالعناصر المشكّلة لقطبي الحوار من خلال المتكلّم والمستقبل، أو المخاطب والمتلقّي، يتبدلان أدوار الكلام في حين «كلّ منهما يقتضي الآخر بالضّرورة، إذ لا يمكن أن نبلِّغ شيئا ما دون وجود الآخر، ولا يكون هذا الآخر مستقبلا أو سامعًا محايدا بل يكون فاعلا، أي سائلا ومجيبا في الآن نفسه»[3]، والأمر نفسه نجده في شكل القصيدة الجاهليّة التي تضعنا في شكلها الهندسيّ أمام شطرين متحاورين، ومن خلال هذا الطّرح يمكن تشكيل هذا التّمثيل البياني الذي يوضّح العلاقة بين أطراف الحوار، وكيف انتقل الحوار من أسلوب بشري إلى أسلوب فنّي.

تمثيل بياني لآليّة الحوار البشري والإبداعي:



[1] إرنست فيشر، ضرورة الفن، ص 194.

[2] المرجع نفسه، ص108.

[3] عبد السّلام عشير، عندما نتواصل (مقاربة تداولية معرفية لآليات الحجاج)، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2006، ص200.

تأسيسا على ما سبق يمكن القول أنّ الحوار اتّخذ وصفين باعتباره وسيلة للتواصل البشري وأسلوبا فنّيا في العمل الإبداعي؛ بينهما مرحلة تسمَّى مرحلة الانتقال: والانتقال يحدث بعامل التّأثير والمحاكاة وهنا يأخذ منحيين، المنحى الأوّل: انتقال الحوار من مرسل إلى مرسل إليه، أو من باثٍ إلى متلقٍ باعتبار «الحوار dialogue حديث يدور بين اثنين»[1]، وبينهما رسالة التَّبليغ التي تقع داخل النّسيج الحواريّ، ويحدث هذا في الكلام العادي لأنّنا لو تركناها رسالة فقط، فإنّها لا تتطلب طولاً في الحوار أمّا إذا اصطلحنا عليها النّسيج الحواري، فإنّها تنبئ عن أخذ وعطاء داخل بنيّة أسلوبية جماليّة أسّست للمنحى الثّاني.

أمّا المنحى الثَّاني فهو أسلوب الحوار الذي يؤسّس لبنيّة اللُّغة الجماليّة داخل نسيج اللّغة الحواريّة والذي يتفرَّع بدوره إلى صيغ أخرى، لها وظيفتها ودلالتها، ومنها يتنامى الحوار داخل حيِّز القصيدة بصيغ وأدوات متعدّدة كالنّداء، الاستفهام، الأمر، الالتفات ممّا يجعل للحوار صوتاً يتغيَّر بتغير صيغ الكلام فالحوار حين النّداء يختلف عنه أثناء الاستفهام، ويختلف هذا الأخير عن الأمر... فتنوّع هذه الأساليب الإنشائيّة التي يتوسَّلها الحوار ليُضفِي على النَّسيج الشّعري والسّردي جماليّة الانتقال من نبرة صوت إلى أخرى.

وممّا سبق توضيحه فإنّ الحوار يتمحور حول وصفين مهمّين هما:

-الوصف الأوّل:

يطلق على الخصّيصة البشريّة، أي أنّ الحوار خاصيَّة يتّصف بها البشر على غيرهم من المخلوقات الأخرى، فتبادل الكلام بين طرفين حاجة الفرد للتّواصل مع الآخر الذي تربطه به وشائج الرّحم أوصداقات أو علاقات أو غيرها من المعاملات.

-الوصف الثّاني:

يطلق عليه الصِّياغة الفنّيّة أي أنّ الحوار أسلوب فنّي يتّكئ على فنّ القصِّ متمثِّلا بشخصين أوأكثر ويؤسّس لفضاء خاص داخل النّص الشّعريّ، كما أنّ استخدام الحوار في الشّعر بوصفه

[1] جبور عبد النُّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص100.

أسلوبا من الأساليب الفنّيّة، «يضفي على الشّعر نوعًا من الفنّ القصصي، وينزع من القصيدة رتابتها ويعمل على تنويع الإيقاعات الدّاخليّة فيها، ويُفصح أيضا عن المشاعر والأحوال النّفسيّة لدى المتحاورين»[1] من خلال استعانة الشّاعر بتنويعات اللّغة من حروف وأسماء وأفعال التي تصبغ الحوار بصبغة آنيّة تجعل المتلقّي يستشعر اللّغة الحوارية من خلال همس الحروف وجهرها، سكونها ورتابتها فإذا كنّا نعتبر اللّغة أداة تواصل، فلابدّ من استشعار تشكّلاتها أصواتا وحركات، تنغيمًا ونبرًا.

فالحوار لم يوجد نفسه نمطًا ناضجًا في الصّياغة الشّعرية القديمة، وإنّما مرّ بمراحل من إيماءات وإشارات ومحاكاة أنتجتها العلاقات الاجتماعيّة التّفاعليّة بين البشر، وذلك في إطار المنظومة البيئيّة المؤثّرة في الإنسان، هذه البيئة التي حاكى فيها العربيّ أصوات الحيوانات على اختلاف أنواعها وأحجامها، وأصوات الطّبيعة على امتداد مناظرها، حاكى حتّى صوته وحاوره، حين كان يرتفع إلى قمّة الجبل ويصرخُ بأعلى صوته: آه، فيردّ عليه الجبل صدى صوته، محاورا إيّاه بلغة الصّوت وانبعاث أنّاته من ذاته.

ولم يكتف الإنسان بهذا الحوار الممزوج بالطّبيعة، المولود مع الفطرة الإنسانيّة، وإنّما انتقل من حوار عاديّ تشكّل بفعل الحاجة الإنسانيّة للتّواصل بلغةٍ يفهمها العام والخاصّ، إلى حوار جُمعت فيه الحروف في نسيج مُتجسّد في ثوبٍ لغويّ إبداعيّ، أوجده المبدع لحاجته إلى أدب يتواصل به مع غيره من الأمم، تتوارثه الأجيال عبر الزّمن، فالزّمن يتعاقب بفعل ناموس الكون، والأدب يورّثُ بفعل المشافهة والتّدوين.

وعلى هذا الأساس تجلّى الحوار–أوّلاً– في الحياة اليوميّة الجاهليّة قبل الحياة الأدبيّة التي كان يعيشها الجاهليّ، فالحوار نجده ممثّلا في «جميع ظواهر الحياة الإنسانيّة التي يجري إدراكها وتأمُّلها فحيثما يبدأ الوعي يبدأ الحوار. إنّ العلاقات الآليّة وحدها هي التي تفتقر إلى الطّبيعة الحوارية»[2]، وما

[1] علي سعيد هصيص، وجه الحطيئة: مرايا الاتّهام والبراءة، دار عالم الثّقافة للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2009، ص213.

[2] ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي، تر: جميل نصيف تكريتي، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، د.ط، 1986، ص59.

عداها من العلاقات تتأسّس عبر الحوار والتّواصل والوعي، الذي بلغ بالشَّاعر الجاهلي إلى استثمار ما هو موجود في الحياة اليوميّة إلى الحياة الأدبيَّة تأثّرًا ومحاكاة.

ومع مرور الزَّمن وخلْقِ الإنسان لفنٍّ قولي، كالتّرانيم والأناشيد الدينيّة التي كان يردّدها طقوسًا وقربانًا للآلهة، عُرف فيما بعد ما يسمّى بالشّعر، الذي يعدُّ جنسًا أدبيًا تطرب له أذن السّامع، كما أنّه يعدُّ أسمى الفنون قديمًا، خصوصًا عند العرب في العصر الجاهلي، فقد أصبح الحوار داخل النّسيج اللّغويّ «صياغة فنّيّة»[1] دخلت مجال الأدب لتنبئ عن وعي فكريّ ناضج، صاحبَ هذا الإنسان المبدع الذي حاول الارتقاء بنفسه وأعماله الأدبيّة، فاختزل تجارب الحياة بحلوها ومرّها، بعاداتها وتقاليدها بخرافاتها وأساطيرها، في قالب شِعريّ موزون، شَحنه بعواطفه وأحاسيسه، مازجا كلّ ذلك بخياله الشّعريّ، ممّا أضفى على هذا الفنّ القولي جماليّة تجسّدت في الصّوت واللُّغة، حتّى أنّ الحوار في الشّعر وُسم بالسِّمة الفنّيّة لكونه يُظهر جماليّة الأسلوب في لفظه وصوته، ممّا حدا بالشُّعراء لتوظيف أسلوب الحوار لتتحقّق به سمات الجماليّة في النّص الشّعري، فلم يجد أبلغ منه لإبلاغ رسائله، فهو يجمع بين المتحاورين ويلقي بظلاله على المتلقّي، فأصبح النّص الشِّعري بحد ذاته يتميّز بالحركة.

وبهذا استطاع الشَّاعر أن يضمِّن هذا الفنّ القولي العديد من الأساليب، حسب الموقف الذيّ ينظم فيه شعره، وهو من أكثر الأساليب جريانا على لسان الفرد والجماعة؛ هذا الأسلوب الذي انتقل من الحياة اليوميّة بهدف التّواصل إلى الحياة الأدبية بفعل التأثّر والمحاكاة، ومهما يكن فالشَّاعر ابن بيئته، يتأثّر بها فينقل ما يودُّ تبليغه إلى الآخر بلغة أرقى من لغة العوام، وأسلوبٍ أنسب للُغةِ الحوار، وهذه اللُّغة لا تتأتَّى إلاّ لصاحب الصّنعة وهم الأدباءُ والشّعراءُ، والتي تتميّز عند الأوّل بإعمال الفكر، وعند الثّاني بإعمال الحسّ والشُّعور وقد يتمازج الأوّل مع الثّاني في خلْقِ فنّ أدبيٍّ كالقصَّة أو الرّواية، إلى جانب تأثُّر الإنسان بآداب الأمم الأخرى تأثّرا فكريًا وثقافيًا، فكان يوظّف في شعره ما كان يسمعه من أخبار وحكايات عن الأمم السَّابقة، توظيفا نسبيًا، وما يراه من مناظر استحوذت على لبّه، خصوصًا الشَّاعر الجاهليّ الذي نجده ضمّن شعره العديد من المحاورات الأدبيَّة

[1] فاتح عبد السَّلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السَّردية، ص14.

ولهذا نصادف في الكثير من التّعريفات لفظ الحوار الأدبيّ، فهل الحوار الأدبي لفظ عام لكلّ الأنواع الأدبيّة، أم أنّه خاص بنوع معيَّن؟.

2-3-الحوار أدبًا:

الحوار أسلوب يندرج ضمن فنون الأدب عامَّة، وأحد العناصر التي يقف عليها العمل المسرحي لتشكيل مشاهد الممثِّلين الفردية أو الثّنائية أو الجماعيَّة، وأحد آليات العمل القصصي يساهم في تكوين بنيته السَّرديّة ويثريها بتعدّد شخصيات القصّة، ومن المسرح والقصّة أخذ الحوار يتسلَّل إلى باقي فنون الأدب، ومن الفنون التي أثارت جدلاً في توظيفها لآليّة وافدة من جنس آخر وبعثت بتساؤلاتها هنا وهناك، فنّ الشّعر، فقد وفد إليه الحوار ليبثَّ فيه روحا جماليَّة يستشعرها المتلقّي حينما تتشكّل المحاورة بين شخصين أو أكثر في بيت القصيد.

جاء توظيف الحوار في الشّعر ليكون أداة تعبير تواصليّة حتّى داخل النَّص الشِّعريّ، فالنّص الشِّعريّ في تعَالُقاتِه يحاور بعضه البعض، فهو يعتمد على إبراز ذات الشّاعر متشظيّة في أصوات أخرى، تعتمد أساسا على الضَّمائر، ليحدّد التفاتته من ضمير إلى آخر، وهذا ما يجعل الكلام ينسجم بطريقة تثير الاهتمام والإعجاب ويتيح للكلمة الحركة والحيوية داخل النَّص الأدبيّ، سواءً بتوظيفِ الأفعال الكلاميّة التي تؤدي وظيفة الإبلاغ، أو الضّمائر التي تلتفتُ من حاضرٍ إلى غائب أو من غائبٍ إلى حاضر، وكلُّ ذلك ينتظم بآليات تخصّ كلّ جنس أدبيّ.

ينتظمُ الحوار في الأدب عن طريق اللُّغة وأنظمتها، فلا يكون الحوار عشوائيًا، بل يخضع لنظام اللّغة المفروضة في النّوع الأدبيّ، حيث يتّسع في المسرح ويبسط المجال أمام المتحاورين بسطاً عن طريق الفعل التّلفُّظي، ونفس الأمر بالنسبة للرّواية يجد الحوار فيها أرضيّة خصبة أكثر منه في جنسٍ أدبي آخر، ويتقلّص قليلاً في القصّة بحدود حجمها وطولها، ويُحدّ الحوار في الشِّعر أكثر فأكثر بحدود الشَّطر والعجز، وما يفسح له المجال هو ذلك الخيال الذي تتميّز به اللّغة في مجازها وإيجازها، فقد يأتي الشّاعر بجمل حوارية يحدّها الصّدر والعجز لكنّها في رسالتها تبلّغ معناها وتتجاوز آفاق ذلك الحدّ ببلاغة الإيجاز، ومنه يمكن القول أنّ الحوار في العمل الأدبي يتحدّد بإيجازه وأفعاله وضمائره لا بطوله

أو قصره. وقد ذكر العديد من الباحثين أنّ الحوار ضرب من ضروب الأدب عرفهُ العربُ منذ الجاهليَّة، هذه الجاهليّة التي وصف أهلُها بالعصبيّة، فهل يمكن أن يكون هناك حوار في ظلِّ شعر قبائل عرفت بعصبيّتها؟

لقد أوجد الشُّعراء الجاهليون أسلوب الحوار في أشعارهم وعدّدوا فيه توجّهاتهم منذ بداية نظمهم للشّعر فقد وظَّفوا الحوار في خطبِ المفاخرات و المنافرات، وأثناء مناظراتهم الأدبيَّة التي لم تكن تخلو من المحاورات. ويشهدُ تاريخُ العرب أنَّهم توسَّلوا بهذا الفنّ الأدبي إلى قضاء مآربهم، لأنّه الأقرب لحلّ كثرة خصوماتهم، فهو أسلوب يصل ما انفصل، وتحاوروا أثناء مفاخرهم وتنازعهم على الشَّرف فكان الرّجلان إذا تنازعا في صفاتِ الشّرف والصّدارة يلجآن إلى واحدٍ أو أكثر من حكماءِ العرب يقضي بينهما بمن أحقّ بالصّفات الكريمة، والمآثر المشهودة التي ترجع كفّته على كفّة غريمه، ولهذا السّبب كان يظلّ الأحد منهم يذكر الدّليل، وكذلكَ يفعلُ الغريم إلى أن يحكم القاضي بينهما، وهي عادات عاشت بين القوم ما عاشت الجاهليّة، فلمّا جاء الإسلام حرّمها وقضى عليها شيئًا فشيئا، وهذّبها بالتّدريج وهذّب معها أساليب الحوار، فانتقل من العصبيَّة* إلى اللّين في المعاملة عن طريق المحاورة وهذا أثناء معاملاتهم اليوميّة، أمّا في الشّعر فقد أضاف أسلوب الحوار جماليّة تشكّلت من خلال أدواته، انطلقت من الذَّات إلى الآخر عبر اللُّغة الشّعريّة[1].

ومهما يكن للحوار صفات فإنّ «الحوار الأدبي، وإن بدا في الظَّاهر حوارًا بين شخصين فهو في حقيقة الأمر غير محصور في هذا المدى المنظور، وإنَّما يمرُّ عابرًا إلى المتلقّي الذي يكون في مثابة الشَّخص الثّالث غير المرئي بين هذين الشّخصين المتحاورين»[2]، وهنا الحوار يتجاوز مساحة كينونته المعتادة عند الأديب أو الشّاعر إلى إشراك محاور آخر وهو المتلقّي، وبالضّرورة سيضمّ المتلقّي صوته

*إذا عدنا إلى علم النّفس وبحثنا عن الكلمة، فإنّنا نجدها ترتبط بالجهاز العصبيّ، أي عندما يبلغ الإنسان العادي حدّ الانفجار، يوصف بالعصبي، ولعل هذا يدخل في تركيبة الإنسان العربي قديما، وإذا وُصف الجاهليّ بالعصبيّة، فكيف أمكنه توظيف الحوار في شعره؟

[1] ينظر، علوة بنت عابد عبد الله الحساني، الحوار في الحديث النبوي الشريف، دراسة تحليلية بلاغية، دار النشر: جامعة أمّ القرى، السعودية، ط1، 2009، ص14، نقلا عن زهير محمّد جميل كتبي، فنّ الحوار المصطلح والتّطوُّر، ج1، ط1، 1994، ص73، 74.

[2] فاتح عبد السّلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السَّردية، ص14.

الخفيّ الذي يقرأ ما بين السّطور ويُحاور ذلك النّص الأدبيّ أو الشّعريّ، ومن بين الفنون الأدبيّة التي يُضمّنها الأديب أسلوب الحوار، فنّ المسرح.

2-4-الحوارُ في المسرح:

تشير العديد من الدّراسات أنّ الجنس الأدبي الذي وُلد معه الحوار هو "**المسرح**" فقد عرفناه في الحضارة اليونانيّة والرّومانيّة، اللّتين جسّدتا ملاحمهما مسرحًا، إذ يعدّ هذا الأخير الموطن الأصلي لنشأة الحوار في العمل الأدبي إلاّ أنّ «لغة المسرح جاءت في صيغة الشّعر منذ الإغريق وبعدهم الرّومان»[1]، وما ميزّ العمل المسرحي في تلك الفترة التّاريخية هو تلك الأقوال الشّعرية التي كان يتمثّلها الممثلون حوارا على خشبة المسرح، ومن ثمّ تظهر لنا حقيقة وجود النّمط الحواري في أقدم الأجناس الأدبيّة ألا وهو الشّعر، وهو ما حدا بنا للبحث في جماليّات الحوار في الشّعر.

كما أظهرت الكتابات المسرحيّة لليونان القدماء في نصوصها الأدبيّة تجسيد آليّة الحوار التي جعلتنا نلمس حقيقة مفادها: «أنّ الفنّ المسرحي ولد شعريًا في صياغة حواره، وانتقل إلى الصّياغة النّثرية بعد ذلك»[2]، وهذا يعني أنّ وجود الحوار في الشّعر المسرحي اليوناني ليس وليد حقبة زمنيّة مُتأخرة وإنّما يعدّ من أقدم الأنماط، كما أنّه يشير إلى أسبقية وأحقيّة الشّعر بالنّمط الحواري، ذلك أنّ هناك ما يسمّى بالشّعر المسرحي.

و إذا عدنا إلى الملاحم القديمة و تقصّيناها بحثا، تتمثّل لنا مسرحا في العديد من الأعمال الدراميَّة كملحمة **جلجامش*** وغيرها، أوليس الحوار في هذه الملحمة هو الآليّة المحركة لأحداث الملحمة كاملة؟ خاصّة في اللّوح الثّاني عشر، الذى يحدثنا عن محاورة بين "**جلجامش وأنكيدو**" حول

---

[1] المصدر السابق، فاتح عبد السّلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السَّردية، ص13

[2] المصدر نفسه، ص15.

*ملحمة جلجامش من أقدم الملاحم البابلية «ترجمت إلى العديد من لغات العالم، وقد بقيت حية منذ أن كان جلجامش ملكا على اوراك سنة 2700 ق م إلى هذه الساعة، وكان للملحمة الصدى الواسع في الأرض التي خرجت منها . الهلال الخصيب . فهناك ثلاث ترجمات في بلاد الرافدين، طه باقر وسامي سعيد الأحمد وعبد الحق فاضل، وثلاث في بلاد الشام، فراس السواح و أنيس فريحة و وديع بشور، هذا بالإضافة إلى ما كتب عن الملحمة من دراسات وتحليلات عديدة، وكان لكل ترجمة من هذه الترجمات ميزة وأفضلية على غيرها، الملحمة تحتوي على الكثير من الأمور التي بحاجة إلى دراسة متخصصة، لما فيها من عمق واتساع فضاء»، رائد الحواري، ملحمة جلجامش النص الكامل، الحوار المتمدن، ع4341، 21-01-2014، 08:50.

(النُّزول إلى العالم السُّفلى) بعد الموت، ومن مثل هذه الأعمال بدأ التَّأثيث للحوار في كلّ الأنواع الأدبيَّة، وإن كان الكثير يؤكِّد أنّ عنصر الحوار وفد «من المسرح واستطاع -لما ينطوي عليه من نظام- أن يشكّل أهميَّة بارزة في كثير من فنون القول، مثل "الشِّعر/الرِّواية/القصّة/الحكاية وغير ذلك»[1] فالأعمال الأدبيَّة بكلِّ أنواعها هي مرآة عاكسة للمجتمع، لنظامه ولظروفه ولطبيعته فالمبدع يتأثَّر ببيئته ويؤثِّرُ هو الآخر في الشّريك المفترض، أي: المتلقِّي للعمل الإبداعي، هذا الأخير الذي تحكمه علاقات تفرض عليه وسيلة التَّواصل.

ولما كان المسرح الخشبة التي تتجسّدُ فوقها فنون القول منذُ القدم، لا يستطيع الأديب أن يتخلَّى عن الحوار داخل عمله المسرحي، لأنّه يرتكزُّ عليه كما ترتكز الخيمة على أعمدتها، ومن ثمّ يمكن القول أنّ للحوار أهميّة تتفاوت من فنّ إلى آخر، «فهو في المسرحيّة من أهمّ الأدوات المباشرة في تطوير العمل المسرحي، وتعتمدُ عليه المسرحيّة من مبدئها إلى ختامها، وله دور بارز وقيمة عظيمة في إيضاح الأفكار، فكلّ طرف من أطراف الحوار يعرضُ فكرته، ويُحاول إقناع الطّرف الآخر بها، وعن طريق ذلكَ العرض ومحاولة الإقناع»[2] تصل الفكرة إلى متلقِّيها، وهذا الحوار يكون مجسّدا بين طرفين يحمل رسالة يريد المحاور إيصالها أو الوصول إلى نقطة إثارة المحاوَر حتّى يتمكّن الآخر من مجادلته.

ناهيك عن توظيف المحاور لعناصر تمكّنه من استثارة الطّرف الآخر والتّركيز على عنصر الاستجابة، فمن خلالها يظهر المحاوِر على أنَّه «ذو اقتدار على التّغلغل في أعماق النّفس البشرية وعلى معرفة نوازعها وميولها وما تفكِّر فيهِ، ثمّ في قدرة الأديب على التّخيُّر والانتقاء واستغلال عنصر المفاجأة، ثمّ إجادته في خلق عنصر التوتّر لدى القارئ أو السّامع»[3] فحتّى المحاور يجعل المتلّقي في لحظة ترقّبُ لما بعد القول، ولعلّ الحوار هو العنصر العامل والمحرّك في النّص الشّعريّ، لأنّه يبني علاقة اتّصال داخل نسيج النّص باعتبار وجود متحاورين، ومن هنا تنبثق علاقة تواصل تنشأ لدى المتلقّي

[1] حمد محمود الدُّوخي، جماليات الشِّعر-المسرح-السّينما في نماذج من القصَّة العراقيَّة، الهيئة العامّة السُّورية لكتَّاب، دمشق، د.ط، 2010، ص24.

[2] عبد الرحمان بن عبد العزيز الفايز، الحوار في الشِّعر العربي إلى نهاية العصر الأموي، دراسة بلاغية نقدية، جامعة الإمام محمد بن سعود، رسالة دكتوراه، المملكة العربيّة السّعودية، 2004، ص08-09.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

للنّص الشّعري، ومن هنا كان التنوّع في أسلبة النّص الشّعري ضرورة تفرضها الآليات والأدوات الإجرائيّة الحديثة من أجل قراءة النّص قراءة جماليّة.

وعليه؛ ليس هناك أبلغ من الحوار في بسط كينونته داخل العمل الأدبي (النّص)، باعتباره أداة فنّيّة في يد المبدع، فالحوار «جزء فنّي من كيان أدبي تتوافر فيه العناصر الأدبيّة المتكاملة التي تجعل من ذلك الكيان اللّفظي أدبًا و ليس شيئًا آخر. فالحوار في ضوء هذه الحقيقة تأسيس فنّي فيه يحتوي خاصيتا الانفصال والاتحاد معًا»[1]، وهذان العنصران في حدِّ ذاتهما يؤسّسان لما يسمّى بالانسجام الجمالي الذي أسَّست له النَّظرية الجمالية عند الفلاسفة اليونان.

هذا الانسجام الذي ينشأ من الاتّحاد والانفصال، من الاجتماع والانفراد هو ما أشار إليه "**أرسطو**" في كتابه "فنُّ الشِّعر" حين وصف الشِّعر بأنَّه «محاكاة تتّسم بوسائل ثلاث قد تجتمع وقد تنفرد وهي الإيقاع والانسجام، واللّغة»[2]، ومن ثمَّ نجد "**أرسطو**" يُحدّد العلاقة بين هذه العناصر الثّلاثة التي قد تجتمع وقد تنفرد لتُشكِّل أدبيَّة النَّص الشِّعري، وهو ما رآه "**حسن غريب**" في الاتّحاد والانفصال، ويرى "أرسطو" أنّ ما يجمع بين الإيقاع واللّغة هو الانسجام الّذي جعله وسط العناصر السَّابقة.

استلهم "**أرسطو**" العنصر الأوسط (الانسجام) من "**هيراقليطس**"(475 ق.م) الّذي حصر مفهوم الشّعر في الانسجام الجمالي الّذي ينبع من الأضداد، الاتّفاق، الاختلاف، فهذا التّناقض في حدّ ذاته الذي ذهب إليه كلّ من "**أرسطو**" و"**هيراقليطس**" يصنع وحدة وانسجام وتناسق يُشكِّل جماليّة النّص الشّعري الذي يحاور فيه الشَّاعر ذاته وغيره، مستلهما جلّ موضوعاته من بيئته التي يحاكيها ويحاورها متأثرا بكلّ ما يراه وما يعيشه داخل النّظام الاجتماعي القبلي مستأنسًا بالآخر في بسط حواراته عبر أقنيّة اللّغة بأدواتها الفنيّة ووسائلها الجماليَّة[3].

---

[1] حسن غريب أحمد، سمات الحوار القصصي، مجلة أقلام الثقافية، غزّة، 2006، د. ص، www.diwanalarab.com

[2] أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، تر: عبد الرحمن البدوي، دار الثقافة، لبنان، ط2، 1973، ص40.

[3] ينظر: ثيو كاريس كييسيديس، هيراقليطس، جذور المادية الديالكتيكية، تر: حاتم سليمان، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1987، ص231.

تأسيسًا على سبق يمكن القول أنّ الشّعر منذ أقدم العصور يعدّ البوابة الرئيسيّة إلى عالم المسرح خاصّة المسرح اليوناني الذي عَرف أسلوب الحوار في شعره، فقد أورد في حواراته الشّعرية العديد من القصص خصوصا القصص التي تروي الصِّراعات مع الآلهة، التي كان يختلقُها هو بذاته ويطوّرُ أحداثها بخياله، بعكس الشّاعر الجاهليّ الذي كان يتوارثُ القصص الدينيّ، فكان يجري حواراته على نفس المنوال، إلاّ ما جاء في تخيّلاتهم للغُول والجنّ، وسنعرض لهذا في ذكر نماذج شعرية لاحقة.

2-5 –الحوار في الشِّعر:

لقد اهتم القُدماء بالشّعر وببنيته الدّاخلية والخارجيّة، فكانت إشاراتهم للحوار في ثنايا تحليل القصائد والتَّعليق عليها، أو بصيغة أخرى نقدها نقدا يبحث في كلّ ما يخصُّ القصيدة من حيث اللُّغة والأسلوب وطرق نظم الكلام، مع أنّ هذا الاهتمام دخل ضمن قضايا ومصطلحات أخرى تلتقي معه في حقل معجميٍّ واحدٍ، كالمخاطب والمتكِّلم، إذ «ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحاجات، فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلامًا، ولكلِّ حال من ذلك مقاما حتّى يقسّم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[1]، ومن خلال كلام "**الجاحظ**" نستنتج العلاقة الموجودة بين المتكلّم والمتلّقي، وهذان العنصران في النّص الشعري يشكّلان قطبي الحوار.

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ط7، 1998، ص138-139.

وعلى هذا الأساس نتساءل: هل العرب هم أوّل من عرف الحوار في أعمالهم الأدبيّة أم أنّهم تأثّروا بالأعمال الإبداعيّة للحضارات السّابقة كالحضارة اليونانيّة؟ وللإجابة على السّؤال الذي يبدو في ظاهره زئبقيّ يتملّص من قبضة الباحث، لا مناص من العودة إلى الأدب القديم والبحث عن إرهاصات الحوار* في الأعمال الأدبيّة عامّة والشّعر خاصّة فقد أشار المستشرق الألماني "**ريتشارد فاغنر Richard Wagner**"(ت1883م) «إلى أنَّ الحوار في العصر الجاهلي كان بدائيًا لكنَّه تطوَّر في العصر الأموي والعباسي»[1]، ولعلّ هذه البدائيّة انبثقت من أسلوب حياة الجاهلي، فالشّاعر كان متأثّرًا ببيئته وما جاورها، فكان نتيجة هذا التأثّر الأدبي وجود ما يسمّى بالحوار في أدبنا القديم خاصّة الشّعر الجاهلي، خصوصًا أنّ الحوار أسلوب موجود في القصّة، أو بالأحرى في الشّعر القصصيّ الذي ضمّنه الشّاعر جزءا من حياته ويومياته.

تميَّز الشّعر القصصي بالإيجاز «فإذا كان حكايةً إخباريَّةً منقولة فالأفضلُ أن تكون قصيرة صغيرة الحجم والأحداث لتلائم أسلوب الشِّعر المقيَّد بالوزن والقافيَّة هذا فضلاً عن كونها واقعية حقيقية وبخاصَّة فيما يتعلَّقُ بحياة الشَّاعر أو مجتمعه أو أحداث عصره، وهذا يعني تنّوع الأخبار القصصيّة فقد تكون أخبارًا غراميَّة أو أحداثًا حربيّةً أو اجتماعيَّة»[2]، وحتَّى هذا الشّعر القصصي عُرف عند الجاهلي بقصره وقلَّته، وعُرف بوفرته في الشِّعر اليوناني، إذ يصطلح عليه بالقصص الشعريّ، لأنّ هذا النّوع من الشّعر يتطلّب الإطالة في سرد الأحداث التي غالبا ما تكون خياليّة وغير واقعيّة.

*ظهر الحوار الشّعري في المسرحين اليوناني والرّوماني القديمين، حيث اهتمّ اليونان القدماء بالحوار المسرحيّ شعرا، وهو ما يحدّد مبكرا الشّكل الفنّي الخاص للغة الحوار المسرحي، فالمسرح الإغريقي قديما جمع بين الشّعر والغناء والموسيقى الخفيفة والرقص والفنون التشكيلية. فالحوار قديما كتب شعرا ليحقّق متعة جماليّة ذات تفاعل مع معطيات المتع التي تقدّمها الفنون الأخرى المشتركة في إنتاج النّص المسرحي اليوناني.(ينظر، فاتح عبدالسّلام في كتابه الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السّرديّة، ص15.

[1]موسى ربابعة، الأنواع الأدبيّة والشّعر الجاهليّ في دراسات بعض المستشرقين الألمان، مجلّة جامعة أمّ القرى، ع11، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1416، ص 289.

[2]بشرى محمد علي الخطيب، القصّة والحكاية في الشّعر العربيّ في صدر الإسلام والعصر الأمويّ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990، ص40.

لذا نجد أنَّ الحوار في الشِّعر يختلف اختلافا جوهريًا عن الحوار في الأنواع الأدبيَّة الأخرى، وذلك يعود إلى طبيعة كلّ نوع «غير أنَّه لا يبتعد عنهما من حيث إضافة الوظيفة الناتجة عن الحوار؛ فهو في الشِّعر إن جاء مختزلا ومكثَّفًا، إلاَّ أنَّه يحمل في طياته من الدَّلالات والجماليات التي لا تكون في قالب آخر»[1]، لأنَّ الشّعر مقيّد بوزنٍ وقافية، ورغم هذا التَّقييد، إلاّ أنَّ الشَّاعر حين يأتي بالحوار في شعره فإنّه يُحاورُ المتلّقي بإيجاز الجمل، وتضّمينها من المعاني البعيدة والقريبة، التي إن بحثت عن أصولها تجدها تأخذك إلى عدّة مشاهد شعرية، تنوّعت بتنوّع أغراض الشّعر، كالوصف والرّثاء وغيرها من الأغراض الأخرى.

هذه المحاورات التي اقتبسها من القصص الدِّيني الذي عُرف عند أجداده، أو قد يكون متأثِّرًا بشِعر الحضارات الأخرى، ممّا حدا "**بكريمر**" إلى القول «أنَّ العرب عرفوا الشّعر اليوناني –أو على وجه أدقّ تلقُّوا ما عرفوه منه– بطريقة عارضة»[2]، إلاّ أنّنا لا نزال نجهل ما هي هذه الطريقة العارضة التي يقصدها، لأنّ العرب في العصر الجاهليّ عُرفوا بالشّعر الغنائي فقط، فكيف تأثّر الشُّعراء الجاهليون بالتُّراث الشِّعري اليوناني الذي عُرف بأضربه الأربعة*؟ والعرب لم تعرف التّرجمة إلاّ مع العصر العباسيّ عندما اختلط العرب بالفرس والرُّوم.

وهناك من النّقاد من يفنّد هذا الرأي، أمثال "**شوقي ضيف**" ممّا حدا به إلى القول أنّ العرب في الجاهليّة ذهبوا مذهب اليونان في نظم الشّعر الغنائي، «وعلى هذا النّحو نظم شعراء الجاهليّة شعرهم في جو غنائيّ مشبه لنفس الجوّ الذي نظم فيه اليونان شعرهم الغنائي فقد كان الشّاعر يغني شعره»[3] معتمدا فيه على التنوّع من الأساليب والأغراض التي تُساير إنشاده، فتجده حينًا مُتوجِّهًا إلى الآخر

[1] صالح أحمد السهيمي، الحوار في شعر الهذليين دراسة وصفيّة تحليليّة، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أمّ القرى، 2009، ص22.

*عُرف الشِّعر عند اليونان بأربعة أضرب شعر قصصي وهو الذي يتضمَّن الحوار السَّردي تمتد قصائده إلى آلاف الأبيات، تتجسّد فيه الشُّخوص والزَّمان والمكان والعقدة وأغلب القصّة تدور حول البطل الذي يواجه العديد من الأحداث ممّا يجعل قصائدهم تتميّز بالطّول، وهو ما لم تعرفه العرب في أشعارها التي تميّزت بالقصر، وشعر تعليمي وشعر غنائي وشعر تمثيلي، وهذا النّوع الأخير من الشِّعر الذي يعتمد على التّمثيل المسرحيّ من حركة وحيوية لتجسيد مشاهد يديرها حوار سرديٌّ طويل..(ينظر، شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهليّ، ص189.

[2] إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، دار الفارس للنّشر والتوزيع، عمّان، ط02، 1993، ص15.

[3] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربيّ العصر الجاهلي، ص193.

محاورًا إياه سواءً مادحًا أو فاخرًا أو هاجيًا أو راثيًا، وحينا آخر يبسط لغته بسطًا في سرد الأحداث التي كان يعيشها أو تعيشها قبيلته، فالمواقف هي كانت تفرض على الشّاعر نظم قصيدته في إحدى الأغراض العربيّة القديمة.

يذهب هو الآخر إلى التّأكيد أنّ «الشّعر اليوناني أيضا يتّكئ على خرافات حول أمورٍ موجودة تشبه خرافات كليلة ودمنة وخرافة "ذات الصّفا" التي ذكرها النّابغة الذبيانيّ»[1]، ومن المؤكّد أنّ هذه الخرافات كانت تعتمد في حكاياتها على الحوار بصفته أحد العناصر الأساسيّة المكوّنة للبنيّة السّردية في شعرنا القديم، ومعروف أنّ **"النابغة الذبياني"** زامن العصر الجاهلي، فهل يمكن أن يكون تأثّر الشُّعراء الجاهليين بشعر اليونان* ترجمةً شفاهيةً؟ وذلك لتميّز العصر الجاهلي بأدبه الشّفاهي، وهنا لابدّ لنا من العودة إلى قصيدة **"النّابغة الذبياني"** لتقصيّ ما سبق ذكره في خرافة "ذات الصّفا" وإذا احتوت على حوار سرديّ، يبلغنا به الشّاعر رسالته:

أَلاَ أَبْلِغَا ذُبْيَانَ عَنّي رِسَـــــالَةً فَقَدْ أَصْبَحَتْ عَنْ مَنْهَجِ الحَقِّ جَائِرَهْ[2]

يستهلُّ الشّاعر قصيدته بأداة الاستفتاح "ألاَ" مخاطبًا صاحِباه والمخاطبة أخذت دور الحوار من خلال توظيف الضّمير المستتر "أنتما" الذي دلّ عليه الفعل الذي اتّصلت به ألف الاثنين في الفعل "أبْلِغَا"، وهذا الضّمير كثير الاستعمال عند الشّعراء العرب، استهلّوا به بدايات قصائدهم، مخاطبة ومحاورة للآخر من أجل تبليغ رسالة ما، وما حوار **"النّابغة الذّبياني"** لصاحبيه إلاّ لتبليغ رسالته لقبيلة "ذبيان"، التي يراها زاغت عن المنهج الحقّ في قوله:

أَجِدَّكُمُ لَنْ تَزْجُرُوا عَنْ ظُلاَمَةٍ سَفِيهًا وَلَنْ تَرْعوا لِذِي الوُدِّ آصِـــــرَه

فَلَوْ شَهِدَتْ سَهمٌ وَأَبْنَاءُ مَالِكٍ فَتُعْذِرُنِي مِنْ مُرَّةَ المتَنَاصِـــــــــرَه[3]

---

[1] إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، ص43.

*هناك من يذهب إلى القول أنّ الثقافة اليونانيّة رفضها الشّرق، وما أخذ منها: كان بمثابة الاستفادة، أو ما أدخلوه على صناعتهم الفنّية.(تاريخ الفكر الدينيّ الجاهلي، ص168.)

[2] النابغة الذبياني، الديوان، تح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، 1926، ص 68.

[3] المرجع نفسه، ص 68.

يُوجّه الشَّاعر لومه وعتابه "**لابن مرّة بن عوف الذّبياني**" ولقومه الذين تناسوا صلة القرابة التي تجمعهم به، ليواصل سرد الأحداث مستلهما من التُّراث حادثة "**ذات الصّفا**"، وتشبيه ما فعلوه بما فعلته الحيّة بالإخوة، وهذا يحيلنا إلى تَوارُثِ الجاهليّ لحكايات خرافيَّة، لم يتركها تندثر وإنّما وظَّفها في شعره توظيفًا مشوّقًا، فالأشياء الغريبة قد يتلقّفها المتلقّي لغرابتها، فيبقى بين إمكانيَّة تصديقها وإمكانيّة اعتبارها نوع أدبيّ يمتِّع المتلقّي بجماليّته، ويواصل الشّاعر سرد قصّة ذات الصّفا من خلال قوله:

لَجَاءُوا بِجَمْعٍ لَمْ يَرَ النَّاسُ مِثْلَـــــهُ تَضَاءَلُ مِنْهُ بِالعَشِيِّ قَصَائِـــــــرَهْ
لَيَهْنَأَ لَكُمْ أَنْ قَدْ نَفَيْتُمْ بُيُوتَنَـــــا مُنَدَّى عُبَيْدَانَ المِحَلِّإِ بَاقِـــــــرَهْ
وَإِنِّي لَأَلْقَى مِنْ ذَوِي الضِغْنِ مِنْهُمُ وَمَا أَصْبَحَتْ تَشْكُو مِنَ الوَجْدِ سَاهِرَه
كَمَا لَقِيَتْ ذَاتُ الصَّفَا مِنْ حَلِيفِهَا وَمَا اِنفَكَّتِ الأَمْثَالُ فِي النَّاسِ سَائِرَه[1]

الملاحظ عند الشّاعر توظيف الأمثال الموروثة عند العرب، التي تتناسب مع غرض القصيدة والمثل الذي يستحضره "**النّابغة الذبياني**"، هو مثال الحيّة*، التي لا يُؤمَن جانبها، فهو لا يرى في قومه خيرًا، ممّا جعله يعقد مشابهة لقصّته مع قومه الذين تنكّروا له في الودّ والوصال، فما أصبح يربطهم إلاَّ الحقد والضَّغائن، لا أواصر المحبة والمواثيق وهو ما جاء به على لسانها:

[1] المرجع السابق، النّابغة الذبياني، الدّيوان، ص69.

*وهذه الأبيات موقوفة على سماع حكاية هي من أمثال العرب، أوردها: أبو عمرو الشّيباني وابن الأعرابي: ذكروا أن أخوين كانا فيما مضى في إبل لهما فأجدبت بلادهما وكانا يرعيان عند ضفة الواديّ: يسمى: "عبيدان" فيه حية، فقال أحدهما: لصاحبه: هل لك في وادي الحية فإنه ذو كلإ فقال أخوه: إني أخاف عليك الحية، ألا تعلم أنّها تهلك كل من نزل الوادي، فقال: والله لأهبطن ذلك الوادي، فأخذ يرعى إبله، وينام آخرها، إذ باغتته الحية حين أبصرته فقتلته ثم دخلت جحرها، تأخّر في العودة، فعرف أخوه أنه قد هلك فقال: ليس هناك رغد عيش بعد أخي، لأنتقمّن ولأقتلنّها أو ألحق أخي. نزل الوادي، بحث عن الحية ليقتلها، فحاورته قائلة: ألست ترى أني قد قتلت أخاك، فهل لك في الصلح؟ فأدعك ترعى الوادي فتكون فيه وأعطيك ما بقيت دينارا يوما ويوما لا، قال: أو فاعلة أنت قالت: نعم. قال: فإني أقبل. فحلف لها وأعطاها المواثيق لا يضرها وجعلت تعطيه ما ضمنت له فزاد ماله، وزادت إبله حتى صار من أحسن الناس حالا. لكنّه تذكر أخاه فاغرورقت عيناه، وحاور نفسه متسائلاً: كيف يطيب العيش وأنا أنظر إلى قاتلة أخي، فعمد إلى فأس فأحدّها ثم قعد فمرت به فتبعها وضربها فأخطأها ودخلت جحرها ووقعت الفأس فوق جحرها فلما رأت ما فعل قطعت عنه الدينار الذي كانت تعطيه. فلما رأى ذلك تخوف شرها وندم فقال لها: هل لك أن نتواثق ونعود إلى ما كنا عليه فقالت: كيف أعاودك وهذا أثر فأسك وأنت ترى قبر أخيك وأنت لا تبالي بالعهد. وكان حوار الحية والأخ من مشهور أمثال العرب، ينظر، خزانة الأدب، البغدادي، تح: محمد نبيل طريفي، إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ج8، ط1، 1998، ص420.

فَقَالَتْ لَهُ: أَدْعُوكَ لِلْعَقْلِ وَافِيَا وَلا تَغشَيَنّي مِنْكَ بِالظُلْـــمِ بَادِرَه

فَواثَقَهَا بِاللَّهِ حِينَ تَرَاضَيَـــــا فَكَانَتْ تَدِيهِ المالَ غِبًّا وَظَـــــاهِرَه

فَلَمَّا تَوَقّى العَقْلَ إِلَّا أَقَلَّـــــهُ وَجَارَتْ بِهِ نَفْسٌ عَنِ الحَقِّ جَائِـــرَه

تَذَكَّرَ أَنَّى يَجْعَلُ اللَّهُ جُنَّـــــةً فَيُصبِحَ ذَا مَالٍ وَيَقْتُلَ واتِـــــرَه

فَلَمَّا رَأَى أَنَّ ثَمَّرَ اللَهُ مَالَـــــهُ وَأَثَّلَ مَوجُودًا وَسَدَّ مَفَـاقِـــــرَه[1]

فما كان من الحيّة إلاّ أنْ تجد حيلة لتطفأ نار الثّأر عند الأخ الذي فُجع في أخيه، فجعلت بينها وبينه موثقا، حتى تضمن الأمان منه على حياتها، والشّاعر ها هنا يوظّف الموروث الدّيني بذكره لفظ الجلالة "الله"، فقد كان الجاهلي قديمًا على دراية بعبادة "الله" من خلال توارثه لقصص الأنبياء الذين سبقوا محمّد صلى الله عليه وسلم، توارثوا القصص مشافهة، كما توارثنا الشّعر الجاهلي الذي حوى أمثالاً وقصصًا رغم غنائيّته وذاتيته.

يواصلُ الشّاعر سرد قصّة الحيّة والأخوين، التي يُضرب بها المثل عادّة في نقض العُهود، فبعد حوار الأخ مع نفسه ومحاولته لإيجاد الخلاص من ميثاق الحيّة، التي وفرّت له رغد العيش، إلاّ أنّه لم ينعم بذلك أمام قاتل أخيه، فينتقل الشّاعر إلى الحوار المباشر المجسّد بفعل القول: (قال: الأخ، قالت: الحيَّة)، ومن هنا يتّضح أنّ توظيف المثل في الشّعر، زاد من الحضور المكثّف لأسلوب الحوار الذي نجده يتنامى أكثر في الجانب القصصي، لأنّ الآليّة التي تحرّكه تصاعديًا هي السّرد الذي يجعل وظيفة التّفاعل تظهر بين الشّاعر والمتلّقي للنّص الشّعري وهذه الوظيفة تتمثّل في عنصر التّشويق، الذي يشدّ ذهن المتلقّي، ويجعله يعيش في حلقة التّساؤلات عن عقدة القصّة التي وصلت إلى نهايتها.

[1] النابغة الذبياني، الدّيوان، ص70.

و في نهاية يسردها الشَّاعر في قوله:

أَكَبَّ عَلَى فَأْسٍ يُحِدَّ غُرابَهَـــا مُذَكَّرَةٍ مِنَ المِعَاوِلِ بَـــــــاتِرَه
فَقَامَ لَهَا مِنْ فَوقِ جُحْرٍ مُشَيَّدٍ لِيَقْتُلَهَا أَو تُخطِئَ الكَفُّ بَادِرَه
فَلَمَّا وَقَاهَا اللَّهُ ضَرَبَةَ فَأْسِـــهِ وَلِلبِرِّ عَيْنٌ لاَ تُغَمِّضُ نَـــاظِرَه
فَقَالَ: تَعَالِي نَجْعَلِ اللَّهَ بَيننَـــا عَلَى مَا لَنَا أَوْ تُنْجِزي لِيَ آخِرَه
فَقَالَتْ: يَمِينُ اللَّهِ أَفْعَلُ إِنَّـــي رَأَيْتُكَ مَسْحُورًا يَمِينُكَ فَـــاجِرَه
أَبى لِيَ قَبرٌ لَا يَزَالُ مُقَابِلـــي وَضَرَبَةُ فَأْسٍ فَوْقَ رَأسِـــي فَاقِرَه[1]

وما نستنتجه من قصيدة "**النّابغة الذبياني**" دليل على وجود حوار سردي، ظهر نتيجة المواقف التي كان يتعرّض لها الشُّعراء الجاهليون، فينسجون على منوالها، لكن الشّاعر الجاهلي لم يكن يقصد أن يجعل قصيدته سردية كليّة، أو يجعل منها وعاءً للقصص والأمثال، «وإنّما فرضت البيئة نفسها عليه وعلى شعره، ولأنّه كان منغمسًا في حياة قومه، يعاني ما يعانون، ويتطلّع إلى ما يتطلّعون ولم تكن أمامه وسيلة أخرى للتّعبير، فحمل شعره رسالة إلى قومه، توضّح موقفه ومشاعره من الأحداث التي تمسّه والأوضاع التي يجد نفسه في داخلها، فجمع الشِّعر الجاهلي بين الفنّ والمهمّة الاجتماعيّة، وربّما لو امتلك أهل الجاهليّة وسيلة أخرى للتّعبير لخلا شعرهم من هموم الحياة»[2]، ولما حوى أسلوب الحوار في نوعه الغنائي، ذلك أنّ الحوار يتنامى أكثر في الشّعر المسرحيّ والدراميّ، إلاّ أنّ العرب عرفت النَّوع الأوّل في شعرها القديم على عكس الحضارات الأخرى.

[1] المرجع السّابق، النّابغة الذُّبياني، الدّيوان، ص 70.

[2] محمود سالم، أوضار الشِّعر العربيّ، مجلّة التّراث العربيّ، ع 128، 01 يناير، سوريا ،2012، ص21.

وما لفت انتباهنا من خلال الغوص في التُّراث العربي واليوناني ما ذَكَره "**الفارابيّ**" حين عدّد أنواع الشِّعر اليوناني الثلاثة عشر نوعًا*، وذكر نوعًا يلتقي مع الحوار السّردي الذي وجدناه عند العرب، يُصطلح عليه: "أيامبو (Iambos)"بوصفه شعر موزونًا مشهور بالأقاويل، بمعنى يجسّده فعل القول، ممّا يجعله يحرّك آلية الحوار، لتتوزّع داخل النّص الشّعري، كما أنّه ذكر أنّ هذا النّوع من الشّعر يستعمل كذلك في الجدال لإدارة الحديث داخل النّص الشّعريّ[1].

تأسيسا على ما سبق طرحه؛ يمكننا القول أنَّ الحوار انتقل من الحياة العادية التي تمثِّلُ التّواصل البشري عن طريق اللّغة إلى العمل الأدبي بصفة عامّة، وإلى جنس الشّعر بصفة خاصّة، عبر محاكاة الشّاعر والأديب لحياته ويومياته، وممّا لا شكّ فيه أنّ الأديب مرآة عاكسة لأحوال مجتمعه، ينقل مجريات وأحداث الشّعوب في قالب أدبي، إضافة إلى أنَّ الشّاعر هو الآخر ابن بيئته لا ينسلخ عنها لا في طريقة عيشِها ولا في نمطها المعتاد الذي نسج على منواله عديد الشّعراء، فقد ضمّنوا شعرهم «قيَمهم وأخلاقهم ونظرتهم إلى الحياة، وذكروا فيه ملامح حياتهم وبيئتهم، فكانت له أهميّتان: أهميّة أدبيّة لغوية، وأهمية تاريخيّة وثائقيّة»[2]، تمثّلت الأولى في كونه مصدر أساسي للبحوث اللّغوية والأدبيّة التي كشفت عن تعدّد وتنوّع أساليبه كالحوار والسَّرد وغيرها، وكونه يمثّل في شقّه الثَّاني وثيقة تاريخيّة صوّرت لنا أيّام العرب، وأحوالهم، وطريقة عيشهم إخبارًا وسردا.

وهذا ما عرفناه كذلك في الحضارات القديمة التي وُجد الحوار السّرديّ في أعمالها الأدبيَّة، فقد ساير الحوار العادي الحوار المسرحي الذي يعدّ موطنه الأوّل وهذا الأخير ساير وجود الحوار الشّعري لأنّه جُسّد شعرًا على خشبة المسرح. كما يعدُّ تضمين الشَّاعر لأسلوب الحوار في شعره محاكاةً لواقعه

*ذكرت أنواع الشِّعر اليوناني التي جعلوها ثلاثة عشر نوعا منها: الطراغوذيا، وديثرمبي وقوموذيا (Comedy) وإيامبُو وأفيقي وريطوري وغيرها، فالنّوع الأول نوع من الشّعر له وزن معلوم، يمدح به مدبورا المدن من ملوك ويتغنّون بهم، أمّا النّوع الثّاني فهو من الشّعر الذي له وزن ضعف وزن الطراغوذيا تذكر فيه الخبرات كلية من أخلاق وفضائل إنسانيّة، أمّا النّوع الثّالث نوع من الشّعر له وزن معلوم تذكر فيه الأهاجي والأخلاق المذمومة هو عكس النّوع الذي سبقه، والصّور المشتركة القبيحة بين الإنسان والحيوان، أمّا فيما يخصّ لنوّع الرابع والخامس أفيقي (Epic) وريطوري (Rhetoric) هو نوع تُوصف به المقدّمات السياسية والنوامسية ويذكر فيها سير الملوك وأخبارهم، أما النّوع السادس أيَامبُو سبق ذكره ينظر، إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، ص31.

[1] ينظر، محمود سالم، وضار الشّعر العربي، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص21.

المعاش، فقد صوَّر حواراته في عمله الأدبيّ لأنَّ «الشّعر في التّصوير أعرق من الشّعر في اللّغة، فحينما كان المصوّرون القدامى يرسمون صورهم على جدران الكهوف وعلى الصُّخور لم يكن الإنسان قد اكتشف اللّغة بعدُ ولكن شاعريّته جعلته يختار في رسومه إيقاعا موسيقياً للحركة»[1]، ومن هذه المحاكاة للرّسوم والصّور التي كانت على الصّخور استطاع الإنسان أن ينسج شعرًا على منوال تناسق الأشكال والألوان، محاورًا كلّ ذلك بشاعريته التي تفتّقت من تأثّره بكلّ أشكال الطبيعة الجامدة والحيّة، فما كان منها جامدا أضفى عليه جماليَّة من اللُّغة وصبغة من التّصوير، فأصبح المشهد الشّعريّ ينبض بالحياة كأنّك ترى لوحة فنّية، ليست بأنامل رسّام، وإنّما بلغة شاعر، وما كان منها حيّا أضفى عليه من أحاسيسه ومشاعره فتمازجت اللّغة والمشاعر لتضفي جماليّة على النّص الشّعري.

ومن هنا أخذ أسلوب الحوار في الظُّهور مع العرب القدامى فيما يسمّى عندهم بـ: "علم العرب" الذي عرفناه مع الشّعراء الجاهليين «في أقدم القصائد، فهو أسلوب موجود منذ نشأة القصيدة العربيّة، كما نجده عند "**امرئ القيس**"، لأنّ الحوار أصلاً مخلوق مع الإنسان، الذي يحاور نفسه أويُحاور الطَّبيعة، إن لم يجد، أو لم يَرُد الإنسان الذي يحاوره»[2]، فالشّاعر الجاهلي عرف الحوار في العديد من المواقف التي استوقفته في حلّه و ترحاله، في نمط عيشه، في تواصله مع الآخر.

وعلى حدِّ قول "**أحمد عمارة**" من كون الشّاعر القديم لجأ إلى إيجاد صياغة أسلوبيّة وهي الحوار، أراد من خلالها الخروج عن المعهود في الشّعر، من سكونٍ وهدوءٍ ورتابةٍ، مُتجاوزا هذا النّمط الثَّابت إلى نمط تكثر فيه الحركة والحيوية[3]، فهو بهذا أراد أن يمنح القصيدة مشهدا تجسده آليّة الحوار وإذا سلمنا بهذا القول، فيمكن أن يكون إجحافا في حق الشُّعراء القدماء خصوصًا الشّعر الجاهليّ لأنّنا إذا عدنا إلى الشّعر القديم كشعر "**امرئ القيس**" نجده وظَّف الحوار المتَّبع بالسّرد القصصي في شعره بشكل واضح، كما أنّ هذا الشَّاعر من أوائل الشّعراء القدماء الذين وظّفوا الحوار في قصائدهم وممّا جاء به "**امرؤ القيس**" في محاوراته التي تعدّدت بين الذَّات والآخر، بينه وبين محبوباته في مغامراته

[1] عبد السّميع عبد الله، الشِّعر وفنّ التّصوير، مجلّة الشّعر، مصر، ع2، 1964، ص22.

[2] عليّ سعيد هصيص، وجه الحطيئة مرايا الاتّهام والبراءة، ص213.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص214.

ومسامراته، تستوقفنا إحدى المغامرات التي تكشف عن مغامرات الشّاعر العاطفيّة، ونرى إذا كانت هذه الأبيات تخلو من الحركة والحيوية ؟كما جاء في ذكر "**أحمد عمارة**" في إحدى محاورات الشّاعر لمحبوبته عنيزة:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِدْرِ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فَقَالَتْ: لَكَ الْوَيْلاَتُ إِنَّكَ مُرْجِلِي
تَقُولُ: وَقَدْ مَالَ الْغَبِيط بِنَا مَعًـا عَقَرْتَ بَعِيرِي يَـا امْرأَ القَيْسِ فَانْزِلِ
فَقُلْتُ لَهَا: سِيرِي وَأَرْخِي زِمَامَـهُ وَلا تُبْعِدِينِي مِنْ جَنَـــــاكِ ٱلْمعَلَّلِ
فَمِثْلِكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِعٍ فَأَلْهَيْتُهَـــا عَنْ ذِي تَمَائِـــــمَ مُحْوِلِ
إِذَا مَا بَكَى مَنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ بِشِـــــقٍّ وَتَحْتِي شِقّهَـــــا لَمْ يُحَوَّلِ
وَيَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الْكَثِيبِ تَعَذَّرَتْ عَلَيَّ وَآلَتْ حَلْفَـــــــةً لَمْ تَحَلَّل
أَفَاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّـــدَلّلِ وَإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلي
أَغَرَّكِ منِّي أنَّ حُبَّكِ قَـــــــاتِلي وَأَنَّكِ مَهْمَـــا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ[1]

تعدُّ هذه الأبيات من أوائل المعلَّقات الشّعريّة التي عرفها العرب، وهنا يمكن الاعتقاد على أنّ أوّل من وظّف الحوار القصصي في شعره هو الشّاعر "**امرئ القيس**"، فقد جسَّد لنا خلوته وما ناله من عشيقته، وجسّد الحوار الذي دار بينهما عبر صوتين، الأوّلُ: صوت الشّاعر، والثّاني: صوت "**عنيزة**"، كما أنّه جسّد لنا مشهدا تصويريا بحضور آلياتٍ فعّلت المشهد تفعيلاً ينحو منحًا غزليًا حين ذكر مكان جريان الحوار وهو دخوله "الخدر"، وحتّى المكان ليس ثابتًا وإنّما فيه حركة السَّير وهي أوّل حركة بعثت الحيويّة في المشهد، وثانيّ حركة حين زجرته صاحبته "**عنيزة**" و ردَّةُ فعل المرأة حين الزّجر تدلّ على تحريك اليدين، وثالث حركة حين تمايل الغبيط بهما، ثمّ أخذ وسيلة أخرى وهي وسيلة التذلُّل لها، حتّى ينال مطلبه منها، وهذه الحركات من إحدى مغامراته داخل الهودج، أتانا الشّاعر بها في بنيّة سردية محكمة التّوصيف.

[1] امرؤ القيس، الدِّيوان، تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5، 2009، ص11-12.

فقد اتّسم أسلوب الشّاعر بالتّرجي (سِيرِي، لاَ تُبْعِدِيني، أَجْمِلِي) من أجل أن يبلغ مراده منها أمَّا أسلوبها فتميّز بالتَّحذير والويلات له في قولِه على لسانها (لك الويلات)، فالشّاعر في البيت وظّف مفردات خاصّة بالمرأة، وما يلاحظ على الشّاعر تكثيف فعل الأمر (انْزِلِ، سِيرِي، أَرْخِي أجمِلي...)، وهنا مفارقة في التّوظيف فهو يتذلّل لكنّه في نفس الوقت الآمر، والآمر تكون له السّلطة على الآخر، والدَّليل على ذلك تواتر أفعال الأمر التي شكّلت ذروة التّوصيف لشغفه بها، وهذا أنبأ عن سيطرة الصّوت الذُّكوري على الصّوت الأنثوي، وهذه الأفعال شكّلت جماليّة إذ ينطلق منها الفعل ليتولَّد عنه أفعالاً أخرى في أزمنة مغايرة.

وهناك العديد من الألفاظ التي بعثت الحيوية وجعلت النّص الشّعري ينبض بالحياة، فالفعل (سِيري) التي تدّل على حركة المشيّ، ممّا يفعّل النّص الشّعريّ بالحركة البطيئة، التي دلّ عليها فعل السّير، وتتصاعد الأحداث، بصيغة الأفعال: دخلتُ، مَالَ، سيري كلّها أفعال تدلّ على الحركة التي تناسب التغزّل بالمرأة، وبناءً عليه يعدّ "**امرؤ القيس**" «المعلّقاتيّ الوحيد الذي يحاور المرأة، ويُسمِعُنا حِوَارَها هي أيضاً، على حين أنّ المعلّقاتيّين الآخرين كأنما يتحدّثون عن كائن ميت. إنّه يجعلنا نسمع منه ومنها»[1]، وأكثر ما دلّ على ذلكصيغ القول (قالت، تقول، فقلت لها) على الحوار المباشر بين الطَّرفين، دليل استجابة الطرف الآخر (الحبيبة)، ممّا يجعلنا نستبعد حتّى الرّتابة بين المتحاورين، وحتّى وإن كان الحوار قصيرا إلاّ أنّ الشّاعر بسط أنفاسه في سرد الأحداث، فأخذ الأسلوب الحواريّ الذيّ مهدّ به الشّاعر للبنيّة السّرديّة مساحة داخل النّص الشِّعريّ، وتجاوز الشّاعر بتغزّله منطقة المعهود إلى التّغزل الصّريح الذي يخدش حياء المتلقّي، وهنا دلالة واضحة على أنّ الشّعر الجاهلي تميّز بحركته وحيويّته حوارًا وسردًا ومشهدًا.

[1] عبد الملك مرتاض، السَّبع المعلّقات، مقاربة سيمائيّة أنثروبولوجية لنصوصها –دراسة–، السبع معلقات مقاربة سيمائية أنثروبولوجية لنصوصها –دراسة–، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 1998، ص 441.

ولا يمكن لأحد أن يغفل ما تميّز به الشّعر الجاهلي من أسلوب الحوار، حتّى وإن كان «عمر بن أبي ربيعة أوّل من جعل الحوار سمة أسلوبيّة بارزة في شعره، فإنّ سابقيه في الجاهليّة والإسلام، قد عرفوا مثل هذا الأسلوب، ووظّفوه في أشعارهم، فمنهم من حاور اللّيل، كامرئ القيس، الذي حاور المرأة أيضا، ومنهم من حاور النّاقة، كالمثقّب العبدي، وقد كثرت محاورة الدّيار والأطلال، ونجد عنترة يتخيَّل الحوار تخيلاً مع فرسه»[1]، حين يقول في معلقته في موضع وصفه لفرسه الأدهم:

لو كَانَ يَدْرِي مَا المحَاورةُ اشْتَكَى وَلكَانَ لَوْ علِمَ الكَلاَم مُكَلِّمِي[2]

يتمنَّى الشَّاعر لو أنّ فرسه "الأدهم" يُدرك المحاورة، فيشتكي ممّا يقاسيه من طعنات، وما يعانيه من جروح أدمت جسده في المعارك، لكنّه على يقين أنّ فرسه لا يدري ما المحاورة؟ ولو كان يدري لتكلّم ولفظ ما في جوفه خارجا كما تلفظ البشر، وهنا نلمح جانبًا عاطفيًا يبرز القيم التي كان يتحلّى بها الشَّاعر الجاهلي وهي الرأفة بالحيوان، وتلك العلاقة القويّة التي تجعله يشعر بمعاناته حين يسمع صهيله، وما يلفت الانتباه لفظة "المحاورة" التي وردت في موضع التّذكير "الحوار" بالتّأنيث، وما تأنيثها إلاّ لكثرة الشّكوى التي تصدر من الجنس الأنثوي (النّساء)، فظاهر الشَّكوى في البيت الشِّعري للفرس، لكنّ الشّاعر ركب فرسه الذي بثّه شكواه، فأصبحت للشّاعر أكثر منها لفرسه.

ومن محاورات امرئ القيس للَّيل ما ذكره في قوله:

وَلَيلٍ كَموجِ البَحر أرخَى سُدُولَه عَليَّ بأنْواعِ الهُمـــوم لِيَبْتلِـــــي

فَقُلْتُ لَهُ لما تمَطَّى بصُلْبِـــــهِ وَأَرْدَفَ أعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَـــــلِ

أَلاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ، وَمَا الإصْبَاحُ منِكَ بِأَمْثَلِ

فَيَا لَكَ مَنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ بِكُلِّ مُغَارِ الفَتْلِ شُدَّتْ بِيَذْبُلِ

كَأَنَّ الثُرَيّا عُلِّقَتْ فِي مَصَامِهَا بِأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ[3]

[1] علي سعيد هصيص، وجه الحطيئة مرايا الاتهام والبراءة، ص213.

[2] عنترة بن شداد، الدّيوان، تح: محمّد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، د.ط، 1964، ص126.

[3] امرؤ القيس، الدّيوان، ص19.

يستهلُّ الشَّاعر محاورته بعقد مشابهة تأخذ من اللّيل سواده وعتمته، ومن البحر موجه واتّساعه فالشّاعر في هذا البيت لم يأخذ من البحر جانبه المريح، ليلقي همومه عليه، بل أخذ منه أمواجه التي تتلاطم، وذلك لأنّ الهموم أثقلت كاهله باللَّيل، الذي يبتليه ويبتلي صبره وجلده على صعاب الحياة.

ثمّ ينتقل الشّاعر إلى محاورته حوارًا مباشرًا مستندا على حرف الاستفتاح والتّنبيه وهو "ألا"، كأنّه يوهمنا بتجلّده، آمرًا اللّيل أن ينكشف، وهو أمر لغير العاقل، يُحاور اللّيل الذي أرّقه وأثقل عليه همومه إلاّ أنّ هذا اللَّيل لم يرد جوابا للشَّاعر، ثمّ يمضي إلى وصفه وتصويره الذي ينمّ عن بعدين، البعد الجمالي في تصوير اللّيل، وبعد نفسي يتجلّى في محاورة اللَّيل ومناجاته، إنّه ليل يثير الخوف والقلق والاضطراب في نفسيّة الشّاعر، ويظهر ذلك في الزّمن الذي يؤرّقه، تمدّد فترة اللّيل وطولها، حتّى أنّه خاطبه على هيئة بشر، وهو غير عاقل، فالزَّمن هنا بالنسبة للشَّاعر مثقل بالهموم، كأنّه توقّف عنده كثقل حرف اللاَّم في صدر البيت الذي تكرّر دالا على وزنه، وما الصّبح بالنسبة للشَّاعر إلاّ مشابه لليل في همومه ومعاناته.

ومن هنا نلمح أنّ الشّاعر الجاهلي "**امرؤ القيس**" الذي قصّد القصائد من أوائل الشّعراء الذين وظَّفوا الحوار للعاقل ولغير العاقل في أشعارهم، وميّزوه بسرد قصصهم، ومن المحاورات التَّشخيصيّة "**للمثقَّب العبديّ**" محاورته لناقته، حين تخيّلها إنسانًا يتكلّم، فحاورها في حوار مباشر في قوله:

تَقُولُ: إِذَا دَرَأْتُ لهَا وَضِينِي أَهَـــذَا دَينهُ أَبَدًا وَدينِي؟

أَكَلَّ الدَّهْرِ حَلٌّ وَارْتحَـــالٌ أَمَا يَبْقَى عَلَيَّ ومَا يَقِينِي!

فَأَبْقَى بَاطِلِي وَالجِدُّ مِنْهَـــا كَدُكَّـــانِ الدَّرَابِنَة المطِيـنِ

ثَنَيْتُ زِمَامَهَا وَوَضَعْتُ رَحْلِي وَنُمْرُقَةً رَفَدْتُ بِهَا يَمِيـــنِي[1]

خيال الشّاعر جعله يبني حوارًا متبادلاً مع ناقته، إلاَّ أنَّه لم يكتفِ بوصفها كما عهدنا ذلك مع الشّعراء الجاهليين، وإنّما جعل منها طرفا آخرا محاورا إيَّاه، فالشّاعر ها هنا أسند إليها التكلّم بلسان حالها، فتتساءل عن حالها، هل تبقى هذه عادته وعادتها في التّنقل من مكان إلى آخر؟ وفي نفس

[1] المثقّب العبدي، الدّيوان، تح: حسن كامل الصيرفي، جامعة الدّول العربيّة، معهد المخطوطات العربيّة، مصر، د،ط، 1971، ص200- 203.

الوقت يعود الشّاعر لمحاورة نفسه ويلزمها أن تبقى على عادته في لهوه، وتبقى النّاقة على عادتها في جدّها ونشاطها رغم ما تحمله من أثقال ومتاع يشدّ إحكامها.

وهذا النّوع من الحوار السّردي عُرف عند العرب في سردهم للقصص على لسان الحيوان، وظهر هذا النّوع كثيرا في القصص النّثرية، التي جسّدت الحوار بين الحيوانات، ثمّ انتقل إلى الشّعر، ويبقى هذا التّشخيص على لسان الحيوان شكلاً من أشكال التّعبير، اتّخذه الشّاعر الجاهلي كوسيلة للتّدليل على تعايش الإنسان ألفةً وحاجة للحيوان، لأنّ «التّوجيه الحواري هو بوضوح ظاهرة مشخّصة لكلّ خطابٍ، وهو الغاية الطبيعيَّة لكلّ خطاب حيّ. يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكلّ الطّرق التي تقود إلى غايته ولا يستطيعُ شيئًا سوى الدّخول معه في تفاعل حاد وحيّ»[1]، وهذا التّفاعل الحواري يفرضه ناموس الحياة على الإنسان خصوصًا الذي يعيش في بيئة خاصّة كالبيئة الصّحراويّة.

تأسيسًا على ما سبق يمكن القول أنّ الحوار في توظيفه يختلف كونه كأداة فنيَّة، أو حاجة نفسيّة للآخر، أو كآلية نمطيّة تعوّد عليها الإنسان، أو كأسلوب تفاعليّ في الشّعر عنه في الرّواية أو في المسرح، إذْ نجده في «مجال الأدب تختلفُ طرائق التّصرُّف في الحوار من جنس أدبي إلى آخر، إذ يبدو في المسرح أوضحُ منه في الرّواية بحكم أنّه الأداة التّعبيريَّة المباشرة الوحيدة، وهو في الرّواية أوضح منه في القصّة القصيرة...ممَّا يجعل التناوب بين السّرد والوصف، والحوار حلقاته أظهر في الرواية منها في القصَّة القصيرة بموجب اتّساع الحيّز في الأولى واقتضابه في الثانيّة»[2]، أمَّا بالنسبة للشّعر، فهو أقلّ اتّساعًا، سواءً أكان مباشرًا أو غير مباشر، محدّد بمحدودية الصّدر والعجز، وذلك لخصوصيّة الشّعر القديم من حيث الوزن والقافيّة، نجد الحوار بأنواعه متشّعبا بتعدّده، حوار الشَّاعر مع الآخر أو ذلك الحوار الذي تتعدّد أصواته من ضمير إلى آخر، من حاضر إلى غائب، وهو ما يصطلح عليه بأسلوب

[1] تيزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، تر: فخري صالح، منتديات المكتبة العربيَّة، بيروت، ط2، 1997، ص125.

[2] البشير الوسلاتي، فنّ القصّ عند يوسف إدريس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، ط01، 2008، ص531-532.

الالتفات. فكما تجسَّد الحوار على خشبة المسرح مشهدا حيّا، وفي الرواية وغيرها من الأجناس الأدبيَّة، استطاع الحوار أن يتجسّد في الشّعر بطريقة ما، تضبطها أوزان الشّعر العربي القديم.

فالحوار يختلف في توزيعه وحضوره من جنس أدبي إلى آخر، قد يكون في المسرح مكثّفا وبدرجة عاليّة، لأنّه الآلية الأكثر استعمالا فيه والمحركة للشّخصيات قولاً وفعلاً، أمّا في الشّعر القديم فهو موجود، لكن بنسبة محدودة، وبأنواع وأشكال مقتضبة، بعكس الشّعر الحديث الذي تحرّر من كثير من القيود، كالوزن والقافية، لذلك نجد من النّقاد من يميّز فهم «الحوار عند ديستويفسكيDostoevsky*(ت1881) بوصفه شكلاً دراماتيكيًا، وفهمه لأيِّ شكل من أشكال النَّزعة الحواريَّة على أنَّه تعبير عن الدراماتيكيَّة بالضبط. إنَّ أدب العصر الحديث لا يعرف سوى الحوار الدراماتيكي، وإلى حدٍّ ما الحوار الفلسفي الذي أضعف بحيث أصبح شكلاً بسيطاً للسّرد إلى أسلوبٍ تعليميّ. زِدْ على ذلك أنّ الحوار الدراماتيكي في الدراما، والحوار المشبع بالدراماتيكيَّة في الأشكال القصصيَّة محاط دائما بإطار مونولوجي متين ومتماسك»[1]، وهو ما نجده في الشّعر الحديث خصوصا في الشِّعر الغربي.

و ممّا لا شكّ فيه أنّ الحوار انتقل من خشبة المسرح التي يجد فيها أرضية خصبة يبسط فيها الحديث بسطًا، تتبادله أدوار الشَّخصيات الرّئيسية والثّانوية، إلى محدودية الشِّعر بين الصَّدر والعجز الذي يبدعه شخص واحد وهو الشّاعر، ويجعل له شريكا مفترضًا أو محاورا واحدا إلى ثلاثة أو محاورًا جماعة، إلاَّ أنَّ هذا الحد يتجاوزهُ الشّاعر بخياله، فيقتصرُ القصَّة الشعريّة في أبياتٍ، ممّا يسمح للحوار أن يتمدَّد داخل فضاء القصيدة الجاهليّة، ولذا نجد أنّ الشّاعر الجاهلي الذي يعيش في مجتمعٍ تحكُمه عادات وتحدّه تقاليد دائم البحث عمَّا يؤنس ذاته، فلم يجد سبيلاً إلاّ سبيل محاورة ذاته، محاورة

*ديستوفسكي Dostoevsky روائي وكاتب روسي للقصص القصيرة.

[1] أحمد المنياوي، جمهورية أفلاطون "المدينة الفاضلة كما تصوّرها فيلسوف الفلاسفة، دار الكتاب العربيّ، القاهرة، ط01، 2010. ص25.

داخلية تحرّره من سيطرة الآخر، حتّى وإن كان يحاوره، فإنّه يبوح في شعره بما لم يسْتطِع البوح به في واقعه ومواجهته للآخر.

وما نلاحظه في كتب العرب القدامى اهتمامهم بلغة الشّعر، هذه اللّغة التي شكّلوا منها حوارًا قد يكون كتابيا أو شفهيا، ابتداء من تلك المناظرات التي كانت تُضفي على عالم الشِّعر جماليَّة فالحوار في أساسه شكل وبنيَّة، لأنّ اللّغة تشكِّل الجانب الأساسي في تماسك عناصر الحوار، فقد عُولج هذا الأمر من قبل العديد من الدّارسين العرب بكلّ الأمور التي تتعلّق بالكلام والمتكلّم وكيفيّة تشكُّل اللّغة من خلال الحوار والتّواصل، وهو ما نستشفه في أغراض الشّعر الجاهلي التي اصطبغت موضوعات بألوان الحياة التي عاشها وعايشها الّشاعر الجاهلي حين الفرح وحين الحزن، حين الفخر وحين الهجاء، كلّ هذه الأغراض أتاه بلغة الحوار.

وممّا لا شكّ فيه أنّ هذه اللّغة التي تؤسس للحوار هي وسيلة اتصاليّة بين بني البشر، بغض النّظر عن نوع اللّغة فهي تتضمّن حوارا، سواء أكانت اللّغة وضعيّة، تلك التي تواضع وتعارف عليها النّاس فعبّروا بها عمّا يختلج في أنفسهم من مشاعر وأحاسيس، أم لغة الإشارات و الإماءات التي استحدثتها ظروف الحياة، وإذا كانت اللُّغة وسيلة اتصاليّة فإنّ الحوار وسيلة تواصليّة، ذلك أنّ اللغة تحتاج إلى ناطق بها، يركبّ أصواتها تركيبا متعارفاَ عليه، في حين أنّ اللّغة في سيرورتها العادية ومنذ القديم تحتاج إلى طرفين، الأوّل المتكلّم والثاني المستقبل، وبينهما تكمن وظيفة اللُّغة التَّواصل الذي يؤسِّس لاستمرارية العلاقات بين الأفراد والجماعات، هذا التَّواصل الذي تشترك فيه أطراف أخرى قد تكون طرفا ثالثا متلقيا للعمل الأدبي.

فاللُّغة والحوار وجهان لعملة واحدة، لا يمكن لوجه الاستغناء عن الآخر، لأنّ اللُّغة تؤسِّس للحوار، والحوار ممارسة لأصوات اللُّغة التي تنمو وتعيش داخل المجتمع فهي «نتاج اجتماعي لملكة اللِّسان، ومجموعة من المواضعات يتبنّاها الكيان الاجتماعيّ ليمكّن الأفراد من ممارسة هذه الملكة»[1] التي تؤسّس للحوار، والحوار هو الذي يؤسِّس لاستمراريّة اللُّغة عن طريق التّواصل.

[1] فرديناند دي سوسير، دروس في اللّسانيات العامة، تر: صالح القرمادي وآخران، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا، د.ط، 1987، ص29.

ومهما يكن من بدّ تبقى «اللُّغة أكثر طرق الاتّصال الإنساني استعمالاً وأعظمُها تطوّرا... وسيلة اتصال تقوم أساسًا بنقل المعلومات بطريقة ما، أي إنّها رسالة بين مرسلٍ ومستقبل، والرِّسالة إمّا تنقل صوتياً Vocallyمن خلال الهواء، وإمّا كتابةً Graqhicallyبواسطة علامات على سطح ما؛ هو الورق في الغالب، اللّغة إذن صورة من صور الاتصال»[1] التي يمكن وصفها تجاوزا لنطاق الورق إلى نطاق أوسع يتجسّد في محاورة متلق النص الإبداعي من خلال انفعاله مع العمل الأدبي.

وهو التّعريف نفسه يذهب إليه "**الفارابي**" حين حديثه عن اللّغة، فهي عنده «نظام اجتماعي تتكلّمه جماعة معيّنة بعد أن تتلقاه عن المجتمع، وتحقّق به وظائف معينة، وتتشكّل من جيل إلى جيل»[2]، والسَّبب الرَّئيس في تشكّل اللُّغة وتطوُّرها واستمرارها هو الحوار الذي يضمن حياة اللّغة* فهذا الأخير ممارسة كلاميّة بين طرفين، يمثّل الأوّل المرسل والثّاني المتلقّي يؤسّسان للتواصل الشّفهي عن طريق ألفاظ اللُّغة.

لم يبق الحوار حكرًا على اللَّفظ الشّفهي فقط، وإنَّما تجاوز ذلك إلى تقنيّة الكتابة الإبداعيّة أصبح وسيلة الفيلسوف في تأمّلاته الكونيّة والكاتب في مناظراته الأدبيّة والشَّاعر في التّعبير عن ذاته، فإذا تقصَّيناه فلسفةً فإنّنا نجد «معظم كتابات أفلاطون عبارة عن محاورات، وهي التي تشكِّلُ الإطار الذي وضع فيه أفلاطون أفكاره عن "جمهوريته" أو مدينته الفاضلة في كتابه "الجمهورية" وبطلها المعلّم سقراط الذي كان يمثّل أفلاطون نفسه، وفي هذه المحاورات يسألُ سقراط النَّاس عن أشياء يدَّعون معرفتها ويدَّعي هو الجهل بها»[3]، وبهذه الجدليَّة بين الأنا المبدعة والآخر كانت انطلاقة الحوار في الأعمال الأدبيَّة بكلّ أجناسها.

---

[1] نادية رمضان النجار، اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، مراجعة وتقديم عبده الراجحي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، د.ط، 2004، ص29.

[2] نادية رمضان النجار، اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، ص21.

*حياة اللّغة مصطلح أشارت إليه "حفنى ناصف" في كتابها الموسوم: حياة اللّغة العربيّة ويعني أحوال اللّغة العربيّة واستعمالاتها وأطوارها المختلفة، من بداية نشأتها إلى تطوّرها عبر الألسن، وتغيّر بعض ألفاظها، ويدخل في ذلك وصف الكلام من شعر ونثر في كل عصر من عصور التّاريخ وذكر نوابغ الشّعراء.

[3] أحمد المنياوي، جمهورية أفلاطون "المدينة الفاضلة كما تصوّرها فيلسوف الفلاسفة، ص63.

ومن ثمَّ فالحوار في العمل الأدبي «أنواع وفنون، ولكن أصله أن يكون ثمَّة طرفان يتداولان الحديث حول مسألة ما أو قضيَّة، فيجري بينهما كلام حول تلك المسألة أو القضيّة، هذا الكلام هو الحوار أيًا كان موضوعه أو أطرافه، إنّه عمليّة لغويّة تواصليّة»[1]تتعدّى الشَّخص الواحد في حديثه مع نفسه إلى استحضار شخصيتين أو أكثر، حسب المقام والسّجال والمناظرة التي يجري فيها الحوار، إلاّ أنّه في الشّعر ينقسم إلى قسمين:

القسم الأوَّل: الحوار الدَّاخلي، **والقسم الثاني**: الحوار الخارجي وقد يتّخذ كلّ منهما تسميات أخرى نجدها مبثوثة في المؤلّفات النّقدية، إلاّ أنّ هذين النّوعين يشملان ضمنيًا كلّ أنواع الحوار في الشّعر.

[1] السيّد خضر، أبحاث في النّحو والدّلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ج1، ط1، 2009، ص125.

3-أنواع الحوار في الشِّعر الجاهليّ:

3-1-الحوار الدّاخلي (الذَّاتي) (Monologue)في القصيدة الجاهليَّة:

لعلّ ما يؤكّد على حضور الحوار الذّاتي في الشّعر الجاهليّ ما ذكره "**ابن رشيق**" في كتابه "العمدة" مستندا إلى قول ذي الرّمة؛ «إنّ ذا الرّمة سُئل كيف تعمل إذا انقفل دونك الشِّعر؟ فقال: كيف ينقفل الشّعر دونيّ وعندي مفاتيحه، وعنه سألناك ما هو، قال: الخلوة بذكر الأحباب»[1]، ولعلّ هذا الخلوة التي يعود إليها الشّاعر هي التي جعلت شعره يتّصفُ بالذّاتيّة رغم ذكره للأحبابِ.

ولعلّ حوار الشّاعر مع ذاته يتفرّع إلى نوعينِ من حيث الاصطلاح، الأوّل يُصطلح عليه الحوار الذَّاتي، الذي يعبّر فيه الشّاعر عن خلجات نفسه، وهو الأقرب إلى المصطلحات العربيَّة المحضة والثَّاني يصطلح عليه المونولوج*، وهو الأقرب إلى المصطلحات الأجنبيَّة، فهو «مصطلح يُستخدم بمعان عدّة، مع أنّ المعنى الأساسي له هو الشّخص المنفرد الذي يتحدّث لوحده-مع أوبدون جمهور- ومثال ذلك ما نجده في معظم الابتهالات والقصائد الغنائيّة والمرثيّات»[2]، ولعلّ هذا يشير إلى البدايات الأولى للشّعر، فالشّخص قبل أن يكون شاعرًا كان يلجأ لذاته فيتغنّى بما وَرِثَه مِن كلام مسجوع في مناسبات دينيّة، فيُردّد ما حفظه من أجداده، ويُرثي دون شرط وجودِ الآخر ليستمع ابتهالاته وغنائه، حتّى أنّك تراه منهمكاً في أشغاله وهو يردّد تلك الابتهالات.

ويتحدّد هذا النّوع أكثر في مجال علم النّفس، فالنّفس البشرية كثيرا ما تنأى عن الآخرين لتعود لذاتها، تنشد ذلك السّلام الدّاخلي، باعتبار المونولوج «أحادي الإرسال تُعبِّر فيه شخصية واحدة عن

---

[1] شكري فيصل، تطوُّر الغزل بين الجاهليّة والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، مطبعة جامعة دمشق، د.ط، 1959، ص10.

[2] J. A. CUDDON, a dictionary ofLiterary Terms and Literary Theory , *Revised by M. A. R. Habib Associate Editors Matthew Birchwood, Vedrana Velickovic, Martin Dines and Shanyn F,* FIFTH EDITION, This edition first published 2013, p444. النّص الأصلي«monologue A term used in a number of senses, with the basic meaning of asingle person speaking alone – with or without an audience. Most prayers,much lyric verse and all laments are monologues»(ترجمة شخصية)

*يصطلح عليه في شعرنا العربيّ بالحوار الذّاتي، ولفظة مونولوج منحوتة من الكلمتين (Mono) وتعني واحد و (Logos) وتعني الكلام عند اليونانيين فهو شكل من أشكال الخطاب، ولفظ مونولوج هو ترجمة من اللغة الفرنسية (monologe) وبالانجليزي (Monologue).

حركة وعيها الدَّاخلي، في حضور متلقٍ، واحدٍ، متعدِّدٍ، حقيقي أو وهمي، صامت غير مشارك في الإجابة»[1]، قد يفرضُ وجود الآخر ضمن ذات الشّاعر، ومن ثمَّ أصبح الحوار الذَاتي أو المونولوج -منذ القدم- وجه لعملة واحدة تمدّ جسورها إلى الحاضر.

والأمر نفسه نجده في الكثير من التّعريفات من أنّ الحوار الذَّاتي يعبّر في الغالب على تجربة شخصيّة للشَّاعر، فينطلق من ذاته التي يُحاورها محاورة لا يتجاوز من خلالها حيّز نفسه وأناه، لأنّه يتمثّل «الحوار بينه وبين ذاته، وكأنَّهُ حوار حاصل بين اثنين وليس في داخل ذات شخصٍ آخر»[2] كأنّ الشّاعر يتماهى مع توأمه النّفسي، يتوسَّل فيه الوسيلة ليعبّر فيه عن نوازع النَّفس وخلجاتها وليجعل من أسلوب الحوار مَطيَّة يعبُرُ بها لإظهار رغباته في القصيدة، فكثيرًا ما كان الشُّعراء الجاهليّون يعودون لذواتهم وأنفسهم، كأنّ هذه الذّاتية ملاذهم الوحيد حين تنزل بهم نازلة، أو يقعون في حيرة من أمرهم، «ولهذا حكُوا عن أنفسهم مراجعتهم إيَّاها وخطابها لهم، وأكثروا من ذكر التّردُّد بينها وبينهم، ألا ترى إلى قوله:

وَلِي نَفْسٌ أقُولُ لَهَا إِذَا مَا تَنَازَعَنِي : لَعَلِّي أوْ عَسَانِي*»[3]

يعود الشّاعر إلى نفسه التي تتأرجح بين الحرف المشبّه بالفعل (لعلّي) الذي يدعو فيه نفسه إلى الطمع والتّرجي في وقوع الأمر، والفعل الماضي الجامد (عساني) الذي يفيد كذلك التّرجي في وقوع ما يحبّه ويتمنَّاه، ويُحاورها حتّى يصل إلى مبتغاه أو يجد مخرجًا من هذا التأرجح، وعودة الإنسان إلى نفسه هي طبيعة بشريّة تفرضها عليه الحياة بكلّ ما فيها.

ويعتمد الكثير من الشّعراء على هذا النَّوع من الحوار الذي يُصطلحُ عليه بالمونولوج لأنّه يجعل الشّاعر في حالة استرجاع لما علق في ذهنه من صور، لذلك وُصف بالثّراء كونه «أشدّ الأشكال

[1] محمود عبد الوهاب، الحوار في الخطاب المسرحي، مجلّة الموقف الثقافي، ع10، 1997، ص 52. نقلا عن رمضان عمر، رئيس رابطة أدباء بيت المقدس، فلسطين، ص05.

[2] فاتح عبد السّلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السَّردية، ص125.

* هذا البيت الشّعري ينسب للشّاعر عمران بن حطّان، وهو مبثوث في الكتب القديمة، ذكره سيبويه في الكتاب، والمبرد في المقتضب.

[3] ابن جنّي، الخصائص، تح: محمد علي النّجار، دار الكتب المصريّة، مصر، ج3، د.ط، ص 25

الحوارية ثراء بالصُّور»[1] التي تجسِّدُها أنا الشَّاعر، فهو ينطلق من الضّمير "أنا" للوصول إلى الجماعة فغالبا ما يقصد قبيلته من خلال التّعبير عن ذاتيته، لأنَّه جزء من الكيان القبلي، وكلُّ هذا يأتيه من خلال تراكيب اللّغة، فيأخذ من صورها المحسوس والملموس، ليجعل المتلّقي ينتقل من العالم الواقعي إلى الخيال، فيعيش الدّهشة عبر أقنيَّة اللُّغةِ.

وعليه؛ لم يكن انفراد الشّاعر بذاته هروبًا من واقعه، بل تمثيل لواقع قبيلته في ذاتيته، ذلك أنّ «المونولوج الدراميّ هو الحوار الدراميّ الدّاخليّ المنفرد بين صوتين لشخص واحد أحدهما هو صوته الخارجيّ العام؛ أي صوته الذي يتوجّه به إلى الآخرين، والآخر صوته الدّاخليّ الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنّه يبزغ على السّطح من آن لآخر. هذا الصّوت الدّاخليّ –إذ يبرزُ لنا كلّ الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشّعور أو التّفكير– إنّما يضيفُ بعدًا جديدًا من جهة ويعين على الحركة الذّهنيّة من جهة أخرى»[2]، فيُظهر جانبين من التّعبير، يختصُّ الجانب الأوّل بمشاعر وأحاسيس الشّاعر والجانب الثّاني بتوجيه العقل الذي ينقل حقائق عينيّة أو شعورية عبر الخيال الشّعريّ.

وللحوار الدَّاخلي عدّة أوجه كالمناجاة غير المونولوج «وغالبًا ما يقع خلطٌ، بين (المناجاة) و(المونولوك)، بشكلٍ تعسُّفي، ففي علاقتها بالحوار: (نقولُ إنَّه يفكّر وحده)، ومع اللُّغة الدّاخليَّة: (نقول إنَّه يفكِّرُ بصوتٍ عالٍ)»[3]، في حين كان يُنظر للمناجاة على أنّها مناجاة الشّاعر لنفسه، أمّا المونولوج فيتّخذ الشّاعر من ذاته محاورًا، وغالبا ما يجسّد المونولوج في المسرح والرّواية لأنّ الكاتب بطبعه راوي، فيتكّئ على المونولوج.

أمّا في الشّعر فيتغيّر الأمر، لأنّ القصيدة من إنتاج تجربة شعريّة شعورية، يلجأ فيها الشّاعر بين الفينة والأخرى لربط علاقة مع ذاته، كون «الحوار الدّاخلي المعبَّر عنه بالمونولوج إحدى أهمّ صيغه التَّوصيليَّة، هو تحقيقُ الصِّلة العلائقيَّة بين الذَّات بوصفها كينونة نفسيَّة ووجوديَّة، وبين الذّهن بوصفه

[1] محمد عناني، دراسات في المسرح والشِّعر، ص 33

[2] أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشّعر، الهيئة المصريّة للكتّاب، مصر، د.ط، 1997، ص20.

[3] جرار جينت، مدخل لجامع النّص، تر: عبد الرحمان أيُّوب، دار الشّؤون الثّقافيّة، بغداد، 1985، ص22.

كينونة عقليَّة توليديَّة متّصلة بالخيال والذَّاكرة معًا»[1]، والجمعُ بين صفة الكينونة والعقليَّة لا يتأتّى للشَّاعر إلاّ بمحاكاة أو معايشة تلكَ التّجارب التي يعيشُها، فيمزج بين التّجربة النّفسيّة والتّجربة الإبداعيَّة، وبين هذين الصِّفتين يولد ما يسمّى بالصِّدق الفنِّي الذي يتولّد عن طريق محاكاة الواقع كالبيئة الصَّحراوية فيكون الإبداعُ أبلغ عند المتلقِّي.

وما يفنّدُ محاكاة الشُّعراء في العصر الجاهلي لبيئتهم هو اعتناؤهم بالشِّعر اعتناءً كبيرًا، فضمَّنوه عواطفهم الذَّاتية وجدَّدُوا مواقفهم من الحياة من خلال المحاورات التي جسَّدوها سردًا في شعر بعضهم فالشَّاعر الجاهلي جعل من الحوار عالمه الخاص، الذي يجد فيه فسحة من الخيال يستطيع فيه الحركة دون قيود، يبوح دون تردّد، ودون كبح جماحٍ داخل فضاء النَّص الشِّعري لأنَّ «الذَّات المتكلِّمة مأخوذة من الدَّاخل، تصبح وبصورةٍ كليةٍ، نتاجًا لعلاقات اجتماعيَّة مُتداخلة، وليس التَّعبير الخارجي وحده هو ما يقع ضمن حدود الأرض الاجتماعيَّة، بل الخبرة الدَّاخليّة أيضًا، ومن ثمَّ فإنَّ السُّبل التي تصل الخبرة الدّاخليَّة («المعبَّر عنها») بعملية تحويلها إلى موضوع خارجي(«التَّلفُّظ») تقع بكاملها ضمن الأرض الاجتماعيَّة»[2]، ومن ثمَّ فإنَّ الشَّاعر يأخذ شخصيات من الواقع ثم يصبغها بصبغة شعرية تسمح له بالبوح بما لا يستطيع ذكره علنًا، وذلك لطبيعة العربيّ، وعاداته وتقاليده.

فجعل الشّاعر من الحوار السَّبيل الوحيد للتّواصل مع الآخر، فوظّف الحوار توظيفًا جماليًا داخل قالب من القيّم الإنسانيَّة كقصص الكرم والوفاء، وكذا في رحاب الغزل، وما أكثره عند الشّعراء الذين تغزّلوا بالمرأة وبوصف محاسنها، وصدّها ومعاتبتها، وفي مأتم الرّثاء حين الفقدِ، وفي فضاء الطبيعة حين التَّشبيه والوصف، وفي تمرّد الصَّعاليك حين خُروجهم عن إطار القبيلة، فتجاوز الشَّاعر الجاهلي بذلك المعهود، وجسّد المحسوس في صورٍ خلّدها التَّاريخ فأنتج لنا ما يسمَّى بالحوار الذَّاتي. وهذا يعني أنَّ الشِّعر بصفة عامَّة «مستودع الذَّاتيّة كيفما كان نوعه على أنَّها ليست مقتصرة على التَّعبير عن الذَّات في الانغلاق على النَّفسِ، وإنَّما هي ذاتية معدية موجَّهة للتّأثير في فردٍ أو في جماعة»[3]، فالشّاعر

[1] فاتح عبد السّلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السّردية، ص109.

[2] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص 74.

[3] محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشِّعري استراتيجية التَّناص، المركز الثَّقافيّ العربيّ، الدَّار البيضاء، بيروت، ط3، 1992، ص147.

ينطلق من ذاتيته معبِّرًا عنها واصفا إيّاها في صورة الجماعة، ونلمس ذلك في محاوراته، فكثيرا ما يحاور الواحد بصفة الاثنين أو أكثر، وذلك لأنّه جزء من كيان كلّي، كيان القبيلة.

كثيرًا ما كان الجاهليّ يعود إلى نفسه هاربًا من واقعه في بعض عاداته وتقاليده، خصوصًا العبيد منهم، فقد كانوا يحاولون أن يصنعوا لأنفسهم مكانة داخل القبيلة، كالشّاعر "**عنترة بن شدّاد**" الذي وجد في أسلوب الحوار منفذا، ضمّنه شعره، حاور من خلاله ذاته المتمثّلة في قبيلته، لا لشيء إلاّ من أجل أن يثبت مكانته وسط قبيلته، فاتّخذ الشّعر وسيلة حاور بها الألباب، فكيف بشاعر من صنف العبيد يرتقي سلم الشّعر فارتقى مكانة بين الأسياد؟، فقد حمل في شعره رؤية انطلقت من ذاته ليخاطب الآخر ويحاوره فيسمع منه ويأخذ عنه، هذه الذّات التي يصطلح عليها في الدّراسات الحديثة بالمونولوج.

وهذا المصطلح في حدّ ذاته وافد من المسرح، لكنّه التصق كذلك بالشّعر الحديث وهو أقرب «إلى صوت الفرد يحدّث نفسهُ، بينما كانت السِّمة البارزة للشّعر فيما مضى هو أنّه شعر مخاطبة، أو حوار –صراحة أو ضمنًا. فالشّعر القديم يتمثّل في معظمه في حالة يرى فيها الشّاعر يُخاطبُ الآخرين: من "قفَا نبكِ من ذِكْرى حَبيبٍ ومنزِلِ" إلى "دعْ عنكَ لومِي فإنَّ اللَّوم إغراءُ"...فهو في النِّهاية يُخاطب أناسًا مماثلين أمامهُ أو في ذهنه، يتوقّع منهم استجابة آنية: إنّه يتوقّع الحوار، أو الفعل من نوع ما»[1] ما جعله ينتقل من علائقية الحوار مع الفعل إلى علاقة المتلقّي بالشّعر.

هذه الذّات التي تجلّت في كلّ أغراض الشّعر، نجدها تارةً تنغمس في القبيلة وعاداتها انغماسًا لا تكاد تنفكُ عنه الرّوح القبليّة للجاهلي، وتارةً نجدُها تتمرّدُ على القبيلة وعلى المجهول، «وبقدر ما زخر الشّعر الجاهليّ بأغراضٍ شِعرية أضاءت جوانب من صُور حياة الجماعة أو القبيلة في أثناء الحروب والغزوات وائتلافها واختلافها مع القبائل الأخرى، فقد حفظ هذا الشِّعر –في فنونه الغزليّة– خبايا النُّفوس ونبضات القلوب ومسارح الذِّكريات، فمثَّل بذلك ثروة هائلةً وضعت أيدينا على الكيفيّة التي

[1] جبرا إبراهيم جبرا، الرّحلة الثّامنة دراسات نقدية، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979، ص36.

تعامل بها الشَّاعر الجاهليّ مع الذّات حين يتعلَّق الأمر بحياته الخاصَّة وبجوانبها العاطفيّة العامّة»[1] فانطلق من ذاته ووصل إلى ذات الآخر لأنّ النّفس في شعورها بالفرح أو الأسى تتساوى في تجلّيات مكنوناتها عبر التّعبير عن هذه المستويات الشُّعورية، التي يدركها الشَّاعر بإحساسه المرهف، والذي يكون عند الآخر مؤتلفًا لا مختلفًا.

فالشّاعر الجاهلي يفرض نفسه من خلال حواره الدّاخلي، فكثيرا ما كان يعود لذاته فيحادثها، كما جاء في حوار "**أوس بن حجر**" حين صوّر أحواله عبر استعارات شخَّص فيها كل محسوس، فأبان عن جمال الصُّور البيانيّة ونجد ذلك في قول الشّاعر:

أَقُولُ: بِمَا صبَّتْ عَليَّ غَمَامَتِي وَجُهْدِي فِي حَبْلِ العَشِيرَةِ أحْطِبُ

أَقُولُ: فَأَمَّـــا المنْكِرَاتِ فَأَتَّقِي وَأَمَّا الشَّـــذَا عَنِّي المِلِمَّ فأشْذِبُ[2]

يشبِّه الشّاعر غزارة الغيث كغزارة شعره، والغمامة التي تصبّ عليه، كأنّه يقصد بها الإلهام حين يأتيه يتصبّب كالمطر على سبيل استعارة التّصريحيّة، وجعل من حبل الوصال الذي يشتدّ به شعره هو حبل العشيرة التي يستمد منها قوته، أمَّا البيت الثّاني فقد شبّه الشّذا بالشّوائب فحذف المشبّه به وهو النّبات الضّار ورمز له بالقرينة الدّالة وهي الفعل "**أشذب**" على سبيل الاستعارة المكنية، إلى جانب صيغ التكلُّم التي شحنت البيتين بالضّمير المهيمن ضمير المتكلِّم "**أنا**" في الأفعال الآتيّة (أقُولُ أحْطِبُ، أقُولُ أتَّقِي أشْذِبُ)، دون أن نغفل عن انسياب هذه الياءات التي ارتبطت بالأسماء (عليَّ غماميّ، جهدي، عنِّي)، لما لها من دلالات تثبت نسبة الأشياء إليه، كما أنّ تكثيف الجمال الأسلوبي للاستعارة في هذين البيتين اكسبا البيتين جمالاً بيانيا وجمالا إيقاعيًا، يتجلّى لنا في أسلوب التّكرار وترديده في "أمَّا، أمّا" التي تدلُّ على التّفسير والتّعليل، فالشّاعر هنا يُحاور ذاته منتقلا في نفس الوقت للآخر، لأنّ الحوار الذّاتي في حدّ ذاته يمثّل موقف الشّاعر من قبيلته.

[1] بوجمعة بوبعيو، جدليّة القيم في الشّعر الجاهلي رؤية نقدية معاصرة، منشورات اتّحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001، ص33.

[2] أوس بن حجر، الديوان، تح: محمَّد يوسف نجم، دار بيروت، لبنان، د.ط، 1980، ص 07.

ظهر هذا النَّوع من الحوار الذّاتي في الشِّعر الجاهليّ لحاجة الشّاعر إلى خلق شخصيّة مُحاورة له فالكثير من الشّعراء لجأوا لمحادثة أنفسهم خاصّة حين الفجع بفقد الأهل ضمنً غرض الرِّثاء، وذلك لحاجة العربيّ إلى مناجاة نفسه لأنّه يعيش داخل القبيلة، يحكمُها حاكم أوّل بالقوّة والسُّلطة، وهو زعيم القبيلة، وحاكم ثانٍ باللِّسان والبيان وهو الشَّاعر، لسانها النَّاطق بها، المنافح عنها، المفتخر بها في أيَّام العرب وأفراحها، يتفنَّنُ في المدح والرّثاء، في الفخر والهجاء، واجدا ذاتيته داخل ثنايا هذه الأغراض الأدبيَّة، لا لشيء، إلاَّ لأنَّه كان يتلبَّسُها ثوبًا مختلف الألوان.

يلبس فَخْرَ القبيلة ثوبًا ويتجمَّل به أمامها، دون أن تنسلخ ذاتيته من كلِّ هذا «فالإنسان العربيّ تهمُّه ذاتيته، وأنّه لم يستطع أن يخرج من قمقم الذاتيّة، فهو لم يكن مؤهلاً لفهم الظُّروف والأشخاص وتصويرها، فالإنسان العربيّ ينحصر في ذاته، فلذلك فهو يعيش وجوده الذَّاتي وحسب وهو في أعماله وأفكاره ينطلق من ذاته ويعود إليها»[1] عودة المسافر إلى أهله، وذلك في كلِّ أغراض الشِّعر العربي القديم، فالحوار الذي يبنيه الشَّاعر بينه وبين نفسه، اتّخذ أشكالاً وأنواعا من المواضيع إمّا معاتبا نفسه، أو لائمًا لها، أو رادعًا إيَّاها أو مفتخرًا بها.

وكلّ هذا كان يأتيه من أجل إثبات ذاتيّته في زمن الفروسيّة والشّجاعة والقريض، وهذه «الصّفة الذّاتية فيه تكاد تغلب ما سواها، وأن الشّاعر لم يكن لسان القبيلة فحسب، ولكنّه كان لسانا معبّرا عن وجوده النّفسي، وعواطفه الخاصّة...إنَّه لم يكن بوق القبيلة فقط ولكنّه كان قيثارة نفسه وصدى لقبيلته بعد ذلك»[2]، فحينما تجيش العواطف بالحبّ، كان صوته يُناجي محبوبته دون أن يخدش بحياء مسمع القبيلة، وحين الفوز في المعارك يعبّر عن نشوة فرحه المنبعث من ذاته الخارج إلى قبيلته، وحين لومه لنفسه فإنّه يلومُها بقدر الألم أو النّدم.

وقد أسهمت هذه الذّاتيّة التي ينطلق منها الشَّاعر في معرفة طريقة تفكير الجاهليّ، وكيفيّة تواصله، كونه ينطلق من الجزء وصولا إلى الكلّ، أي من الذّات إلى الآخر، «فهو يعكس من خلال

[1] موسى ربابعة، الأنواع الأدبيّة والشِّعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان، ص281.

[2] شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهليّة والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، مطبعة جامعة دمشق، د.ط، 1959، ص07.

تغنِّيه بذاته كثيرا من المظاهر الاجتماعيّة السَّائدة، وينقل بذلك إحساس الجماعة من خلال الذّاتيّة»[1]، ومن ثمّ نجد أغلب الشّعر الجاهلي الذي يُوصف بالذّاتية متضمّن في جلّه لعادات وتقاليد ومآثر الجماعة التي تعيش في القبيلة الواحدة، لأنّ الشَّاعر كان اللِّسان النَّاطق باسم القبيلة، فمن البديهي أن ينطلق من ذاتيّته التي تمثّل الجماعة في نفس الوقت، لأنّه لم يكن ينشد لنفسه وإنّما لغيره فقد كان لكلّ شاعر راوٍ يعرض شِعره في الأسواق الأدبيّة، فتُسافر القصيدة من قبيلة إلى أخرى فيستشهد بها في المواقف المناسبة لكلّ غرض في القصيدة. وربما كانت هذه الذَّاتية هي السَّبب في ظُهور ما يسمّى بالرّواية اليوم، لأنّ الرواية في الغالب تكتب وتنطلق من الذّات لكنّها تصل إلى الآخر، فيظنّ أنها كتبت له خصيصًا، لأنّها قد تعالج موضوعا مشابهًا له، فيقع عامل التّأثير بين المبدع والمتلقّي للعمل الإبداعي.

والمتذوّقُ للشّعر الجاهلي الذي تبرزُ فيه الذَّاتية يتساءل دوما: إذا كان الشّاعر لسان القبيلة المنافح عنها، يُنشد أيّامها انتصارًا، وأنسابها فخرًا، لا لشيء إلاّ ليجسّد مآثرهم بين القبائل الأخرى فكيف اتّصف شعره بالذّاتيّة؟ أكان يُحاوره نفسه بصيغة الجماعة، أم أنّه يجعل ذاتيته تتماهى وسط الجماعة؟

يجدُ الباحث أنّ الشّعر الجاهليّ في جلّه ينطلق من تجارب عاشها الشّاعر، إذ «لا بدَّ لكلِّ تجربةٍ شعريةٍ حقيقيةٍ من دفقٍ شعريّ وقَّاد يستنطق الذَّات، ويكشف عن مكنونات النَّفس، ويغوص عميقًا في خلجاتِ الرُّوح، وأحلامها، وتقلُّبات الحياة الإنسانيّة وصراعاتها؛ بغية الوصول إلى رؤية فنِّية واضحة»[2]، يستمدُّها الشَّاعر غالبًا من بيئته التي يرتبط بها أشدّ الارتباط، فيمازجها خلجات نفسه حسب الموقف الذي يعيشه الشَّاعر سواءً أكان ناصحًا أم معاتبًا، ورغم هذه الذاتيّة إلاّ أنّ الشّاعر كان يلجأ للآخر لجوء الذّات لذاتها، فكانت الذّات الشّاعرة تخلق مُحاورا من ذاتها حينًا، وحينا آخر يسترجع المحاورة، خاصّة بين الشّاعر ومحبوبته أو بين الشّاعر وزوجِه، وينقل نفسه من بيته الحقيقيّ

[1] بوجمعة بوبعيو، جدلية القيم في الشّعر الجاهليّ، ص55.

[2] عيسى قويدر العبادي، أنماط الحوار في شعر محمود درويش ، دراسات العلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، ع4، مج 41، 2014، ص30.

إلى بيت القصيد، ويزيّنه بالألفاظ التي تناسب المعاني، فكيف تجسّد للشّاعر الجاهليّ هذا الانتقال من الحوار الدّاخلي إلى الحوار الخارجي؟

3-2-الحوار الخارجيّ:

إذا كان للحوار الدّاخلي أو الذّاتي أنينًا يحصر الشّاعر بين الأنا الدّاخليّة والذّات الجماعيّة، فإنّ هذه الأنا التي تمثّلُ الشّاعر ومحاورته لنفسه، تجعله منغلقًا عليها، محاصرًا بتجربة ما، حسب الظُّروف التي فرضت نفسها على الشّاعر مؤطِّرة بغرضٍ شعريّ، إلاّ أنّ الذّات أوسع من أناة الشّاعر، لأنَّ هذه الأنا تبلورت في الآخر، فانفتحت على دائرة البوح والكشف، هذه الذّات التي تبحث عن نفسها وسط الآخر، لأنّ الحوار الخارجيّ يناشد التّجلي، يأبى أن يبقى داخليًا، وإنَّما يؤسّس حوارية وحضورًا جدليًا بين الأنا والآخر، والأنا هنا تسيطر عليها الذّات التي تحاور الآخر، عبر حوار يصطلح عليه بالحوار الخارجيّ، إذ «يقوم أساسًا على ظهور أصواتٍ أو صوتين على أقل تقدير لأشخاصٍ مختلفين ومألوف في الشّعر القديم ظهور هذا النّوع من الحوار الذيّ يرويه الشّاعر في قصيدته فيحكي به ما دار بينه وبين محبوبته -في الأغلب الأعمّ- هكذا ظهر هذا الأسلوب منذ عهد (امرئ القيس) في العصر الجاهلي كما يتضح من معلقتّه»[1]، التي حاور فيها محبوبته عنيزة، مغازلاً إيَّاها، فلفظ الحكي هنا يدلّ كذلك على وجود السّرد، لأنّ الشّاعر حينما يحكي ما دار بينه وبين محبوبته، فإنّه يروي الأحداث متتابعةً وهذا التّتابع والتّسلسل هو الذي يحكم نسيج البنيّة السّردية داخل النسيج الأكبر وهو فضاء القصيدة، لأنّ القصيدة عبارة عن نسيج متكامل في بنائه.

وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ الشّاعر الجاهلي في مُحاوراته لم ينقل لنا مشاعره لوحده وإنّما جعلها مشتركة مع الجماعة لأنّه ينقل مواقف تحدث بين بني البشر، لأنَّ الحياة كلُّها عبارة عن مواقف تستوقف الشّاعر أكثر من الإنسان العاديّ، باعتباره صاحب رؤية استشرافيّة يجسّدها للتّواصل مع الآخر.

[1] عزّ الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة واللّغوية، ص298.

ولم يتجسّد التّواصل في القصيدة الجاهليَّة إلاّ بمواجهة الصَّوت الآخر، وهذا الصّوت يجسّد ثنائيّة الحوار في هذه الأبيات من خلال صوتين، بين ذات الشَّاعر والعاذلة المتخيّلة في قول المثقّب العبدي في محاورته لمحبوبته فاطم:

أَفاطِمُ قَبْلَ بَينِكِ مَتِّعِيـــني وَمَنْعُكِ مَا سَأَلْتُكِ أَنْ تَبِيني
فَلاَ تَعِدِي مَوَاعِدَ كَاذِباتٍ تَمُرُّ بِهَا رِياحُ الصَّيفِ دُونِـي
فَإِنِّي لَوْ تُخالِفُني شِمَـــالِي خِلاَفَكِ مَا وَصَلْتُ بِها يَمِيني
إِذًا لَقَطَعتُهَا وَلَقُلْتُ: بِيني كَذَلِكَ أَجْتَوِي مَنْ يَجْتَوِينِي[1]

يُحاور الشّاعر عاذلته ويطلب منها أن تمتّعه، ويلومها في الوقت نفسه على منعها وصدّها له وينهاها عن إعطاء المواعيد الكاذبة، إذ يشبّهُها برياح الصّيف التي ليس لها أمان، ثمّ يلتفت إلى محاورة نفسه في قوله (تُخالفني) بضمير المخاطب، وهو يستشعر عدم الأمان منها، ومعاملتها بالمثل، ويحضر لها مثالا ملموسًا، -لو تخالف يدي الشّمال اليمين لقطعتها- لكن؛ لماذا ذكر الشّاعر اليد الشّمال قبل اليمين؟ وهو في عصر جاهليّ، لم تصله ديانة الإسلام بعد؟ أكيد أنّ الشّاعر كان على دراية بفضل اليمين على الشّمال، فلم ينسب إليها الخداع ونسبه للشِّمال، ويُواصل تساؤله الحواريّ من خلا الاستعانة بأدوات التّعبير:

لمَنْ ظُعُنٌ تَطلَّــعُ مِنْ ضُبَيْبٍ فَمَـــا خَرَجت مِن الوادِ لحينِ
تبصَّر هلْ تَرَى ظُعُناَ عجالاً بجنبِ الصَحْصَحَان إلى الوَجِينِ
مَرَرْنَ علَى شِراف فذَات هجلٍ وَنكّبن الذرَانِح باليَّمِيـــــــنِ[2]

يواصل الشّاعر قصيدته بمحاورة المرأة، وبعدما بثّ شكواه وهجرها له، وذلك من خلال عقد تشبيه بين هجرها وقطيعتها، للدّخول إلى غرض القصيدة، الذي أبان عنه في فحوى الكلام، فهو يوجّه خطابه "**لعمرو بن هند**"، كأنّه يلومه في صُورتها. ويخيّره بين أمرين إمّا أن يكون أخًا أو يرضى

[1] المثقّب العبدي، الدّيوان، تح: حسن كامل الصّيرفيّ ، ص241.
[2] المرجع نفسه، ص146

بالقطيعة. ونفس اللّوم والعتاب يصادفنا مع الشّاعر "**عروة بن الورد**" الذيّ يطلب من طرفه الثّاني الذي لم يصرّح بقرابته، لعلّها زوجه أو محبوبته أن تتركه وتخلّي سبيله ليطوف في البلاد:

ذَرِينِي أَطُوفُ فِي البِـــلاَدِ لَعَلَّنِي أُخَلِّيكِ أَوْ أُغْنِيكِ عَنْ سُوءِ مَحْضَرِي

فإنْ فَـــازَ سَهْم لِلْمَنيَّـة لمْ أَكُنْ ضَرُوعًا وَهَلْ عَنْ ذاكَ مِنْ متأخِّرِ؟

وَإِنْ فَازَ سَهْمِي كَفَّكُمْ عَنْ مَقَاعِد لَكُمْ خَلْفَ أَدْبَـارِ البُيُوتِ وَمَنْظَرِ

تَقُولُ: لَكَ الوَيْلاَتُ هلْ أَنْتَ تَارك صَبُوًا برِجلٍ، تَـــــارَةً وَبمَنْسَـــرِ[1]

يفتح الشَّاعر في هذه الأبيات حوارا بينه وبين زوجِه التي يجعل منها الصّوت المضاد له، يطلب منها تركه ليطوف في البلاد، ثمّ ينتقل للأصوات الدّاخليّة خاصّة في البيت الثّاني، ثمَّ يضعنا أمام صورة سمعيّة تنبعث من صوت الأنثى المجسّد في الصّوت الذكوري (لك الويلات)، الصوت الأوّل تمثّله ذات الشّاعر والصّوت الثّانيّ الذي يفترضه الشّاعر ويوجّه إليه حواره، وقد يوجّه الشَّاعر حواره إلى شخص لا يعرفه ولا ينتظر ردّه.

كما حاور "**امرؤ القيس**" فتاة عربيّة عندما مرّ بجانب قبرٍ، وأدرك أنّها ماتت بأرضٍ غريبة وقف عند قبرها:

أجَارَتَنَا إنَّ المزارَ قَرِيــبوَ إني مُقِيمُ مَا أقَامَ عَسِيـــــبُ

أَجَارَتَنا إنَّ الخُطُوبَ تَنُوبُ وَإنِّي مُقِيمٌ مَا أَقَامَ عَسِيـــــبُ

أَجَارَتَنا إنّا غَرِيبَانِ هَاهُنَـا وكُلُّ غَرِيبٍ للغَرِيبِ نَسِيـــــبُ

فَإِنْ تَصِلِينَا، فَالقَرَابَةُ بَيْنَنَا وَإنْ تَصْرِمِينَا فَالغَرِيبُ غَرِيبُ

أَجَارَتَنَا مَا فَاتَ لَيْسَ يَؤُوبُ وَمَا هُوَ آتٍ فِي الزَّمَانِ قَرِيبُ

وَلَيْسَ غَرِيبًا مَن تَنَاءَتْ دِيَارُهُ ولَكِنَّ مَنْ وَارَى التُّرَابُ غَرِيبُ[2]

[1] عروة بن الورد، الدّيوان، تح: أسماء أبو بكر محمّد، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1998، ص67.

[2] امرؤ القيس، الدّيوان، ص357.

يرثي الشّاعر نفسه عندما أيقن دنو أجله، فما وجد إلاّ قبر امرأة ناداها بلفظ الجيرة: "أجارتنا" وهو لا يعرفها وإنّما قصده الإنسان يصبح جارا للإنسان حين يصبح في القبر حتّى وإن لم يكن يعرفه فهذا الحوار الذّاتي ينطلق من الغربة المكانيَّة، فالغربة ها هنا غربتان، غربة عن المكان الذي ألفه وغربة عن أهلٍ أصبح دونه وحيدا.

وفي حوار آخر، يحاور الشَّاعر "**طرفة بن عبد**"، "خولة" ويرثي نفسه عندما عرف أنَّه سيلقى حتفه وهو في السّجن بقوله:

أَلاَ اعْتَزِلِيني اليَوْمَ خَوْلَة أَوْ غُضِّـي فَقَـــدْ نَزلَتْ حَدْبَـاءُ محْكَمَةُ القَبْضِ
أَزَالَتْ فُؤَادِي عَنْ مَقرِّ مَكَـــانِهِ وَأَضْحَى جَنَاحِي اليَوْمَ ليْسَ بِذِي نَهْضِ
فَقَدْ كُنْتُ جَلْدَا فِي الحَياةِ مدرَّنا وقَدْ كُنْتُ لِبَاس الرِّجَـــال عَلَى البُغْضِ
وَإِنِّي لحُلْوٌ للْخَلِيلِ وَأَنَّـــــــنِي لمرٌ لِذِي الأضْغَانِ أُبْدِي لَـــهُ بُغْضِي[1]

لم يجد الشَّاعر شخصًا أقرب إليه من خولةَ ليبثَّها حزنه وهو في لحظاته الأخيرة، حتّى يخفّف عن نفسه ما سيلاقيه، مذكّرا إيَّاها بقوته في الأيّام الخواليّ، اتّخذ الشّاعر الحوار كوسيلة للتَّخفيف عن نفسه، والتَّذكير بأيَّامه وخصاله، اتّكأ في هذا الحوار على ذاته في حين أنّه يوهم المتلقّي أنّه حوار خارجي، إلاَّ أنّه خرج من دائرة الذّات حين ذكره لاسم "خولة"، فأعطى للمشهد صورة للآخر، كأنّه يحاور شخصًا أمامه في استظهار اسم المرأة، وكثيرًا ما نجد الشُّعراء الجاهليين يذكرون أسماء زوجاتهم أومحبوباتهم، ومن المؤكّد أنّ ذكر أسماء الشَّخصيات في الحوار يجعله مفعّلاً أكثر من عدمها.

[1] طرفة ابن العبد، الدّيوان، تح: درية الخطيب، لطفي الصقال، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص166.

4-أغراض الشّعر الجاهلي ضمن الحوار:

4-1-الحوار في المقدّمات الطلليّة:

تحتل المقدّمة الطَّلليّة الصَّدارة في القصائد الشّعرية الطِّوال، كالمعلّقات وغيرها، عُرفت في العصر الجاهلي، وتضمّنت هذه المقدّمات حوارا يكون حينًا ذاتيًا، وحينًا آخر خارجيًا، يسرد فيه الشّاعر بقايا مشاعره تجاه محبوبته التي فارقت الدّيار، أو انتقال القبيلة من مكان إلى آخر بحثا عن مواطن الماء والكلإ، مصوّرًا كلّ ذلك تصويرًا مشهديًا، ومهما يكن من بدٍّ فإنّ موضوعات الشّعر الجاهلي أغنت خزانات الأدب العربيّ دراسةً ومقاربةً وتذوقا فنّيا جماليًا لصياغتها الفنّيّة، ضمن قوالبها الشِّعريَّة المتعدّدة، هذه الموضوعات التي كان يتقدّمها أسلوب الحوار الطّللي الذي استهلّ به الكثير من الشُّعراء الجاهليين قصائدهم، يبتدؤون به جلّ موضوعاتهم، تأثّرًا برحيل الأهل والخلاّن، فما هي علاقة الشَّاعر الجاهلي بالطّلل حتّى يحاوره، وينطلق منه إلى سرد أحداث، منتقلاً من الاستهلال إلى موضوع القصيدة؟

ها هو الشّاعر "**امرؤ القيس**" أوّل من وقف على الأطلال وحاورها، بكى ودعا صاحباه للبكاء في معلّقته المشهورة محاورا شخصان، آمرًا إيَّاهما بالوقوف في قوله:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

فَتُوْضِحَ فَالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُها لِمَا نَسَجَتْهَـــــا مِنْ جَنُوبٍ وشَمْأَلِ[1]

كانت هذه المقدّمة الطّللية بمثابة الركن الأساسي الذي يقدسّه الجاهليّ في بناء قصيدته، يجعله مفتاحا يلج منه الطّلل، يبكيه ويناجيه، ويحاوره حين يصبح وحين يمسي لعلّه يسترجع بعضًا من ذكريات هذا المكان، وهذه المقدّمة الطّللية تعدُّ من «أجود الابتداءات في رأي أبي هلال العسكريّ وأفضل ابتداء صنعه شاعر، لأنّه وقف واستوقف، بكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد في رأي ابن رشيق»[2]وعليه، إلى أيّ مدى كان التزام الشّاعر بنمطية التّساؤلي الطّللي عبر قصيدة الحوار؟

[1] امرؤ القيس، الديوان، ص 08.

[2]حسين عطوان، مقدّمة القصيدة العربيّة في الشِّعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، ص212.

لقد كان التّساؤل الطّللي عند الشّاعر الجاهلي بمثابة إثبات لكينونته، فهو يسأل الطّلل ليبحث في ناموس الطبيعة والحياة التي تفرض على الإنسان الرّحيل كما تفرض الطبيعة تحوّل المكان وتبدّله، كما استهلّ الشّاعر "**امرؤ القيس**" محاورته للطّلل في أبياته الآتية:

أَلا عِمْ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلَلُ البَالِي وَهَلْ يَعِمَنْ مَنْ كَانَ فِي العُصُرِ الخَالِي

وَهَل يَعِمَنْ إلاَّ سَعِيدٌ مُخَلَّـــــــدٌ قَلِيـــــــلُ الهُمُومِ مَا يَبِيتُ بِأَوْجَالِ

وَهَلْ يَعِمَنْ مَنْ كَانَ أَحْدَثُ عَهْدِهِ ثَلاثِيـــــنَ شَهْرًا فِي ثَلاَثَـــــةِ أَحْوَالِ

دِيَارٌ لِسَلْمَى عَافِيَاتٌ بِذِي خَـــالِ أَلَحَّ عَلَيْهَـــــا كُلُّ أَسْحَمَ هَطَّـــــالِ

وَتَحْسَبُ سَلْمَى لاَ تَزَالُ تَرَى طَلاَ مِنَ الوَحْشِ أَوْ بَيضًا بِمَيْثاءِ مِحْلالِ[1]

استهلّ الشّاعر قصيدته بنداء الطّلل، باثًّا له همومه وأوجاعه من فقد الحبيب، وقد ذكر ذلك باسم "**ديار سلمى**"، التي أصبحت خاليّة من أهلها، فوقوف الشّاعر عند الأطلال «في القصيدة الجاهليّة رمزًا للفناء والموت، ويبقى الحبُّ رمزًا للحياة. ألا يهدم الموت ما يصنع؟ فبين الموت والحياة يقف الشّاعر مدركًا لأزمة عصره»[2]، هذا العصر الذي فرض على الشّاعر الحلّ والتّرحال، باحثًا عن الكلإ، فترك الحبيب وراءه، ويبقى هو يبكي ذلك الطّلل الذي يوحي بالفناء بالنسبة إليه، رغم الآثار الباقيّة من أوتاد الخيام، وبعر الأرام، التي شبَّهوها في الغالب بالوشم الذي يوضع على الأيدي فمحاورة الشّاعر انطلقت من ذاته التي تبحث عن علّة وجودها.

وحين مساءلة الشّاعر للمكان الخالي، فلأنّه يشعرهم بالغربة وسط هذه الأماكن التي تمدّهم برؤيا ذاتيّة وجودية، وبهذا «تُصبح أعماق الذّات بكلِّ ما تنطويّ عليه من رُؤى وأشواق وعذابات أيضًا فردوسًا داخليًا موازيًا لجحيم الخارج، جحيم القهر والخوف ورعب الاقتلاع من الجذور أن توازي

[1] امرؤ القيس، الدّيوان، رواية الأصمعي، ص 27.

[2] فايز علي، الرّمزية والرّومنسية في الشّعر العربيّ، دار النّشر كتب عربيّة، د.ب، ط02، د.ت، ص137.

المكان الدّاخليّ مع جحيم الخارج يؤدّي إلى انقطاع عن المكان»[1]، فإذا كان المكان الملموس قفرًا فإنّه بالضرورة يولّدُ فراغًا في نفسِ الشّاعر، فيحاوره ليبثّهُ حزنهُ.

فكان اللّوم والعتاب للحبيب الذي فارق ديار حبيبه، وتركه يعاني أوجاعه، وبحكم عادات القبائل العربيّة، كان الشّاعر قليل الإفصاح والبوح عن حبّه للمرأة تصريحًا، وإنّما كان في الغالب تلميحًا، وإن لم يستطِع الشّاعر البوح بمشاعره حبًا وعتابًا، فقد كان يضّمن كلّ ذلك في شعره، وهو ما سنراه في حوار المعاتبة.

لا تكاد المقدّمات الطّللية تختلف عن بعضها البعض عند الشّعراء الجاهليين، فجلّهم وقفوا أمام المكان الخالي، وقفة حيرة وتأمّل لهذا الإنسان، الذي رغم ألفته ومحبته وشدّة تعلّقه بالمكان الذي ألفه إلاّ أنّه يفارقه ويتركه مجبرًا لا راغبًا، فيقف الآخر في مواجهة هذا المكان القفر، لأنّ مواجهة الرّاحل استحالت عليه، فيبثّ هذا المكان حزنه، ويزيد على آثار خيامه، تساؤلات وحوارات تنقش استفهاماتها لعلّه يجد جوابا، وهو ما نطالعه عند الشّاعر بشر بن أبي حازم:

تَغَيَّرَتِ المَنَازِلُ بِالكَثِيـــــبِ وَعَفّى آيَهَـــــا نَسْجُ الجَنوبِ

مَنَازِلُ مِن سُلَيْمَى مُقْفِراتٌ عَفَـاهَا كُلُّ هَطَّالٍ سَكُوبِ

وَقَفْتُ بِهَا أُسائِلُها وَدَمْعِي عَلَى الخَدَّيْنِ في مِثْلِ الغُرُوبِ

نَأَتْ سَلْمَى وَغَيَّرَهَا التَّنَائِي وَقَدْ يَسْلُو المحِبُّ عَنِ الحَبِيبِ[2]

لكنّ هيهات أن تجيب الدّيار، فما كان من الشاعر إلاّ أن يُحاور ذاتهُ في مساءلة الطّلل ويتخيّل جوابه. ونفس التّساؤل نجده عند الشّاعر "**الأعشى**" في تساؤله:

مَا بُكَاءُ الكَبِيرِ بِالأَطْلاَلِ، وَسُؤَالِي، فَهَلْ تَرُدّ سُؤَالِي؟

دِمْنَةٌ قَفْرَةٌ تَعَاوَرَهَـــا الصَّيْـ ـفُ بِرِيحَيْنِ مِنْ صَبأ وَشَمَالِ[3]

[1] حسين علي عبد الحسين الدخيلي، الفضاء الشّعري عند الشّعراء اللّصوص في العصرين الجاهليّ والإسلاميّ، دار حامد للنشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط01، 2011، ص32.

[2] بشر بن حزم الأسدي، الدّيوان، شرح: مجيد طراد، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط1، 1994، ص32، 33.

[3] الأعشى الكبير ميمون بن قيس بن جندل، الدّيوان، تح: محمود ابراهيم محمّد الرضواني، وزارة الثّقافة العربيّة، قطر، ج1، ط1، 2010، ص97.

يحاور الشَّاعر نفسه ويزجرها في تساؤله عن سبب البكاء على الأطلال، وهو في نفس الوقت يؤكّد على حقيقة مفادها عدم الردّ، وهذا دلالة على حواره الذّاتي، وانغلاقه على نفسه أمام هذا الواقع المفروض عليه، ونفس الحيرة والتَّساؤل يبادرنا النَّابغة الذبياني في قوله:

يَا دَارَ مَيّة بِالعَلْيَاءِ، فَالسَّنَدِ، أَقْوَتْ، وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الأَبَدِ

وَقَفْتُ فِيهَا أُصَيْلاَناً أُسَائِلُهَا، عَيَّتْ جَوَاباً، وَمَا بِالرَّبعِ مِنْ أَحَدِ[1]

من خلال هذا الطَّرح يتبيَّن أنّ البكاء على الأطلال سنّة نهجها الشّاعر الجاهلي في محاورته للمكان، فقد كان يشكلّ بؤرة زمنيّة تؤرّق الشّاعر كلّما مرّ على الدّيار، وعلى حدّ قول **"بن رشيق القيرواني"** من كون «مقصد القصيد إنَّما ابتدأ فيها بذكر الدّيار والدّمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الرّبع واستوقف الرّفيق، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظّاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظَّعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم من ماءٍ إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ وتتبُّعهم مساقط الغيث حيثُ كان»[2]، وأغلب هذه المقدّمات الطَّللية التي يقف فيها الشّاعر باكيًا شاكيًا محاورًا الرّبع، توسّلها الشّعراء بالأساليب الإنشائيّة التي تنوّعت وتعدّدت، وأكثرها أسلوب الاستفهام الذي يتميّز بنبرة خاصّة ويدعو الشّاعر للتّساؤل، والذيّ لطالما ضمّنه الشّاعر في مستهلّ قصائده ليفرغ فيه شحنة شعوريّة يبعثها الشّعور بالغربة والوحدة، ونجد نفس التّساؤل يعيده الشَّاعر في طيات ديوانه*.

وما تساؤلُ الشّاعر في هذه المقدّمات الطلليّة إلاّ لتأسيس لغة حوار من طرف واحدٍ، طرف يشتكي المكان باسمه ووصفه، هذا المكان الذي شهد إقامة وحركة الأحباب، أصبح اليوم قفرًا فاستثار

---

[1] النّابغة الذبياني، الدّيوان، تقديم، عباس عبد الساتر، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط3، 1996، ص09.

[2] ابن قتيبة، الشّعر والشُّعراء، تح: أحمد محمّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ، 1982، ج1، ط02، ص47-75.

*ومن خلال اطّلاعنا على الديوان نفسه، ص 18، وجدنا أنَّ الشاعر يعيد التّساؤل بصيغة متقاربة مع السّابقة في قوله:

وَقَفْتُ فِيهَا، سراة اليَوم، أَسْأَلُها عن آلِ نُعْمٍ، أمُوناً، عبرَ أسفارِ

فاسْتَعْجَمَتْ دَارُ نعمٍ، مَا تكَلِّمُنَا، والدَّارُ، لو كَلَّمَتْنا، ذَاتُ أخْبَارِ

فَمَا وجَدْتُ بِهَا شَيْئاً ألوذُ بِـــهِ، إلاَّ الثُّمامَ وإلاَّ مَوْقِدَ النَّـــارِ

منظره الكئيب قريحة الشّاعر فبكاه لا من أجل المكان وإنّما لمن حلوا في ذلك المكان ورحلوا وتركوا فراغا، فللمكان سلطة دفعت الشّاعر لوصفه وصفا دقيقا «من العوامل الأساسية المؤثّرة في شحذ القريحة واستجلاب الشّعر. والمواقع التي حدّدها العلماء ليست أماكن مضبوطة بأسمائها وإنّما هي صفات وخصائص لأماكن وأهم هذه الصّفات أن تكون مواقع طبيعيّة لا دخل لعمل الإنسان فيها فجمالها كسبته من فعل الطَّبيعة دون تصنيع أو تحوير ينفرد الشّاعر ليخلو فيها بنفسه ويرهف حسّه»[1]، رغم أنّ هذه الأماكن القفار لا تردّ جوابًا، وإنَّما هو تساؤل يترك استفهامًا أبديًا، لأنّ المقصود من بكاء الشّاعر على الطّلل رثاءُ حاله بعد رحيل أحبابه، فمنظر المكان القفر هو الذي استثار الشّاعر.

كثيرا ما كانت تكتنف الشّاعر تساؤلات يسلّم لها نفسه وإحساسه بالغربة والوحدة، دون وجود جواب لها، فحواره كان يتأسّس من طرف واحدٍ لأنّه يبكي ذاته وما فُرض عليها من شقاءٍ، لأنّها مجبرة لإيجاد مكان الماء والكلأ، وفي نفس الوقت يعاتب الآخر عتابًا يجد فيه عزاءً لهذه الذَّات، ومن هنا يمكن القول أنّ المواضيع كانت تتداخل فيما بينها، وكانت المواقف تفرض على الشّاعر الانتقال من غرض إلى آخر أقرب منه.

إنّ ما يمكن الوصول إليه بعد قراءة الحوار في المقدّمة الطّلليّة هو ذلك التّساؤل الفلسفيّ الذي يظهر في شكل حوار من طرف واحد، يبحث فيه الشّاعر عن كينونته، فلم يكن الشّاعر يتساءل ليجيب عن سُؤاله، وإنّما كان على دراية بما تختزنه هذه الأماكن من آثار ونقوش تحمل الكثير من الأخبار للأمم البائدة وجدت في البلاد العربيّة، فأراد أن يترك رسائلاً حوتها «معالم الحضارة التليدة القائمة في بلاد العرب في هذه النُّقوش والآثار التي اكتشفت بعضها في اليمن حيث قامت دول معين

[1] محمّد عبد العظيم، في ماهية النّص الشّعري إطلالة أسلوبيّة من نافذة التّراث النّقديّ، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط01، 1994، ص31.

وسبأ وحمير»[1]، فالتّساؤل لم يكن ليمسح الغبار عن المكان القفر، وإنّما كان تساؤلاً فلسفيًا نابعا من التأمّل، فبلغ هذا التساؤل مداه* ليصل إلى الدّراسات الحديثة التي اكتشفت تلك الأماكن.

ما نلاحظه ممَّا تقدّم ذكره حول البنية الفنّية التي شكّلت المقدّمة الحوارية، أنّ الشّعراء الجاهليين أدركوا «الوسائل الفنّية التي تنقلهم من افتتاحياتهم إلى أغراضهم الرَّئيسيَّة، لذا نجدهم ركّزوا على الرابط الزَّماني لكونه ملائمًا لذلك الانتقال، ولا سيما في الحفاظ على تماسك أجزاء القصيدة والتحامها لأنَّ قصائدهم تناولت أحداثًا لها صلة قويَّة بحياتهم الصحراويَّة، إذ تحدَّثت عن أفعال الزَّمن ودوره في فراق الأحبَّة وتشتُّتهم وخرابِ الدِّيار واندراسها»[2] ولعلّ الحوار كان متنفّسًا للشّاعر نقل عبره تساؤلاته وحيرته الذي يبعثها فيه الطّلل.

تأسيسًا على ما سبق يمكن القول أنّ العديد من الشّعراء نهجوا نهج المقدّمة الطّللية التّساؤليّة وضمّنوها تساؤلاً فلسفيًا، انطلق من مُحاورة المكان محاورة ذاتية يستنكر فيها انطماس المكان بعدما كان ينبض بالحياة، فجعل حواره قائمًا على التّساؤل، ووسيلة من وسائل بسط الفلسفة الحكيمة، فإذا ما استنفذ طاقته في سؤال الطّلل، فإنّه يستعيدها حينما يجعل المرأة محورًا محرّكًا لكلّ الأجوبة الجاهزة في فكره، فإذا ما انتقل إلى المرأة فإنّه يستعيد ذكرياته معها، كأنّه يجعلها مطيّة لعبر جسر القصيدة بسلام، ويبقى سؤال الطّلل متماهيًا في وجود الشّاعر.

4-2-الحوار في رحاب الغزل:

يعدّ الغزل غرض من أغراض الشّعر العربيّ القديم، عُرف عند الشُّعراء الجاهليين بنوعيه، العفيف والماجن، تغنوا فيه بمحاسن المرأة وصفاتها الحسّية والجسديّة، عبّروا فيه عمّا يختلج عواطفهم تجاهها ويوقظ لوعة الشوق والصبابة إليها، سواء كانت الحبيبة راغبة أو رافضة، كما أنّ هذا الغرض مرتبط

---

[1] ناصر الدّين الأسد، مصادر الشّعر الجاهليّ وقيمتها التّاريخيّة، دار الجيل، د.ط ، 1988، ص11.

*ما جعلنا نفرض أنّ محاورة الشّاعر الجاهليّ للطلل تعدّ تساؤلاً فلسفيا يستدعي إلى البحث والتنقيب، هو ما ذكر في مصادر الشِّعر الجاهلي في ق4.م من اكتشاف لبعض النّقوش في مدفن امرئ القيس، وكانت هذه النّقوش بحث عن تاريخ الكتابة العربيّة، وأغلب التّساؤلات التي وجدت في المقدّمات الطّللية كانت تُشير إلى وجود حقائق علميّة، لأنّ أغلب التّساؤلات الفلسفية أدّت إلى الاكتشافات الحديثة، مع أنّ بعض النّقوش والكتابات لم تقرأ لحد الآن، ينظر، نار الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص27- 29.

[2] حسين علي عبد الحسين الدّخيلي، الفضاء الشعريّ عند الشُّعراء اللّصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، 249.

بذات الشّاعر، «متّصل بطبيعة الإنسان وبتجاربه الذاتية خاصّة وأن الحب يحرّك كلّ القلوب والشُّعراء دون غيرهم يصوِّرون هذا الحبّ بعاطفة صادقة،... الغزل ينبع من النّفس بعد أن يتفجّر الحبّ في أعماقها، وبما أنّ الحب إحساس مشترك بين جميع النّاس، فإنّهم يجدون لذّة في سماع أشعار الحبّ فيتخيَّل كلّ واحد أنّ هذا الشّعر يمثّل قصّته ويحكي آلامه وآماله»[1]، فيبثُّ لوعته عبر أبياته في حوارية يفترضها مع محبوبته التي يلومها أو يعاتبها على صدّها له، أو يروي مغامراته معها كمغامرات امرئ القيس، وهذا النوع من الحوار يحدّد العلاقة بين الشّاعر والمرأة.

-علاقة الشّاعر بالمرأة:

ارتبط الشّاعر الجاهليّ بالمرأة ارتباطا مكانيًا وجماليًا، فقد كان يبكي الطّلل القفر الموحش ويجمّله في نفس الوقت بذكره لها، فيسترسل في وصفها وصفًا لا يخرج عن الأنموذج الأمثل الذي تعوّد عليه الشّاعر، فقد رآها في فضاء القصيدة كأنّها التّمثال الخالي من العيوب، على عكس الحياة الواقعية فإذا كانت المرأة تتّصف بصفات الجمال، فليس من المعقول أن تكون كلّ النّساء اللّواتي وصفهنّ الشّعراء الجاهليون فريدات الجمال، وهذا يقتضي النّظر إلى علاقة الشّاعر بها، فهناك من وصفها وصفًا ليس فيه خدش لحيائها، وهناك من ألزم نفسه بوصفها وصفًا حسّيًا، ومن أكثر الشّعراء الذين ساروا على هذا النّهج هو: "**امرؤ القيس**" فقد قيّد أذواق الشّعراء من بعده حتّى صاغ هذه الصفات مجتمعة في حديثه عن بيضة الخدر في قصيدته المعلّقة وتركها لمن خلفوه من الشّعراء، كأنّهم جميعًا يتحدّثون عن الحبيبة الحلم لا عن الحبيبة الواقعيّة، وإذ عدنا إلى الواقع نجد أنّ هذه الأوصاف اقتصرت على بعض النّساء فحديثهم عن المرأة كان عن الحبيبة المثاليّة كما كان يحلم بها الفنان، حتّى أنّ علاقتهم بها جعلتهم يمزجوا جمال المرأة بالطّبيعة، فأخذوا من صوره ما شاء لهم[2].

[1] سراج الدين محمّد، موسوعة روائع الشّعر العربي، الراتب الجامعيّة، بيروت، لبنان، ج04، د.ت، ص06.

[2] ينظر، وهب أحمد روميّة، شعرنا القديم والنّقد الجديد، كتاب عالم المعرفة 207، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، د.ط،1996، ص112.

أخذ الشّعر الغزلي في أوزانه قسمين، قسم أنشده الشّاعر في الأوزان الطّوال، وهذا راجع لحالة الشّوق العميق واللّوعة القويّة والصّبابة المؤرّقة، واحتراقه من بعد الحبيبة، فكأنّ الشّاعر يقيس مدّة بعده الطويلة عنها ليسقطها على اختياره للوزن الطّويل حتّى يمنح لنفسه مهلة البوح، وقسم آخر أنشده في الأوزان القِصار وهذا راجع لحالة الفرح التي تصحب الشّاعر حين لقياه لمحبوبته، أو رؤيتها رؤية طارئة، أو سرد مغامرة، إلاّ أنّ الشّاعر في موضع التغزّل بصفاتها وجمالها، طولها وقصرها، فكان في بعض الأحيان يمزج بين الأوزان الطّويلة حينًا والأوزان القصيرة حيناً آخر[1].

وعليه؛ فإنّ علاقة الشّاعر بالمرأة علاقة وجدانيّة، فالشّاعر الجاهلي عرف الغزل في أحضان الشَّوق والحنين لمحبوبته، ولم يجد من بدّ للبوح بمشاعره وأحاسيسه إلاّ من خلال اتّخاذ الشّعر منفذا له لمحاورة عاذلته في ذلك «الفضاء الرّحب الذي تنامى فيه الإحساس بالجمال والتعبير عنه»[2]، تعبيرًا يتجاوز الشّاعر فيه إحساسه إلى إشراك المتلّقي في شعوره، فكثيرا ما كان يذهب مذهب التودّد إليها أو لومها أو معاتبتها، معتمدا في ذلك كلّه على أسلوب الحوار ساردا ذكرياته معها في بنيّة قصصيّة يحكمها الوزن والإيقاع، الذيّ ينتقل فيه الشّاعر من ذاته وأناه إلى الآخر لبثّه لواعجه ومحاولة نيل مبتغاه من محبوبته، كما فعل الشّاعر "**امرؤالقيس**" في معلّقته وهو ينشد لمحبوبته قائلاً:

نَظَرْتُ إِلَيْهَا وَالنُّجومُ كَأَنَّهَـــا ... مَصَابِيحُ رُهْبَانٍ تَشُبُّ لِقَفَّـــــالِ

سَمَوتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَـا ... سُمُوَّ حَبَابِ المَاءِ حَالاً عَلى حَـــالِ

فَقَالَتْ: سَبَاكَ اللهُ إِنَّكَ فَاضِحِي ... أَلَسْتَ تَرى السُمَّارَ وَالنّاسَ أَحْـــوَالِ

فَقُلتُ: يَمِيـنُ اللهِ أَبرَحُ قاعِـــدًا ... وَلَوْ قَطَّعُوا رَأسِي لَدَيْكِ وَأَوْصَـــالي

حَلَفْتُ لَهَا بِاللهِ حِلفَةَ فَـاجِـرٍ ... لَنَامُوا فَمَا إِنْ مِنْ حَدِيثٍ وَلا صَالِ

فَلَمَّا تَنَازَعْنَا الحَدِيثَ وَأَسْمَحَتْ ... هَصَـــرْتُ بِغُصْنٍ ذِي شَمَارِيخَ مَيّالِ

وَصِرْنَا إِلى الحُسْنى وَرَقَّ كَلاَمُنَـا ... وَرُضْتُ فَذَلَّـــتْ صَعْبَةً أَيَّ إِذْلاَلِ[3]

---

[1] شكري فيصل، تطوّر الغزل بين الجاهليّة والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، ص14.

[2] محمّد مرتاض، مفاهيم جماليّة في الشّعر العربي القديم (محاولة تنظيرية وتطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د.ط، 1998، ص48.

[3] امرؤ القيس، الدّيوان، ص31-32.

فالشّاعر يأخذ شتّى الوسائل من الحياة، ويركب الصّعاب من أجل نيل مراده من المرأة خصوصًا إذا كان الشّاعر مثل "**امرئ القيس**" الذي عرف بمجونه ومسامرته اللّيليّة وغزله الماجن، فهو الذي سبق الشُّعراء إلى «الغزل الفاحش الصَّريح، وتبعه الشُّعراء من بعده وإن لم يبلغوا مبلغه من الفحش والصراحة وقد تبعوه في تشبيبه الذي يودعه مقدمات قصائده وما يطوى فيها من بكاء ولوعة»[1] ويتوسّل من اللّغة أعذب الألفاظ وأنسب الأساليب لمسايرة المرأة وجلبها، ومعروف عن المرأة وحبّها للحديث والحوار، فكأنّ الشّاعر الجاهليّ على دراية بخصوصيات المرأة، فاستجلبها بالحديث، وهنا يظهر تمازج الحوار الدّاخلي مع الحوار الخارجي، وطبيعة هذا التّمازج جعلت «روح الانفعال على جلّ الشِّعر الجاهليّ لأنّه نابع أصلاً من الذَّات، بالإضافة إلى كونه شعرا غنائيًا يعبِّر عن الوجدان الجمعي انطلاقًا من التَّعبير الوجدانيّ الفكريّ»[2]، ومن ثمّ فإنّ الشّاعر كان ينطلق من داخله ليصل إلى مجتمعه الذي يمثّل بالآخر.

وحتّى إن كان الحوار داخليًا يجسّده الشّاعر من خلال المناجاة التي تخرج مكبوتاته إلى الفضاء الشِّعري، فإنّه ينتقل إلى الآخر ليمزج هذه المشاعر ويعبّر عنها بمناجاة ذاته، فيتماهى الحوار الدّاخلي مع الخارجي في كثير من القصائد[3].

وإذا كان الحوار في كلِّيته بنيّة تواصليّة بين الفرد والجماعة، فهو في نفس الوقت علاقة تربط بين الماضي والمستقبل، في وجود رابط بينهما هو الذَّات والآخر، فالإنسان في بحثه عن ذاته لا يمتلك غير لغة الحوار الذي تضمن له الاستمرارية، فالإنسان لا يتواجد إلا في دائرة الحوار؛ لأنّ في داخله يوجد الآخر. ومن ثمّ يستحيل أنْ ندرك الآخر خارج ذواتنا، أيْ خارج العلائق التي تربطه بالآخر، فحتَّى الحوار الذي ننسبه للذّات هو في حدِّ ذاته حوار يستنطقُ الذوات البشريَّة الأخرى الممثّلة في ذات الجماعة، التي نفترضُ أن تكونَ الآخر الذي يحاورهُ على سبيلِ الحوار الخارجيّ، فالشّاعر الجاهلي كان

---

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط24، 2003، ص252.

[2] محمّد مرتاض، مفاهيم جماليَّة في الشّعر العربيّ القديم (محاولة تنظيرية وتطبيقية)، ص59.

[3] محمّد حسين سعيد مربعي، الحوار في الشِّعر العربيّ القديم، شعر امرىء القيس أنموذجاً، كليّة التّربية للبنات، مجلّة جامعة تكريت للعلوم الإنسانيّة، ع03، مج 14، نيسان، 2007، ص62.

يختفي وراء ذاتيته من أجل إيصال رسالته للآخر، إمَّا عتابا أو شوقا كما جاء مع أمّ الضحّاك المحاربيّة: حين بلغ بها الشَّوق لزوجها مداه قالت:

سَأَلْتُ المحِبّينَ الّذي تحَمّـــــلُـــوا تَبَارِيحَ هَذا الحُبِّ في سَالِفِ الدَّهْرِ
فَقُلتُ لَهم: ما يُذهبُ الحُبَّ بَعْدَمَا تَبوّأ مَا بَينَ الجَوانِـــــــحِ وَالصَّدرِ
فَقالُوا: شِفَاءُ الحُبّ حُبٌّ يُزيلُـــــهُ مِنْ آخِرِ أوْ نَأْيٌ طَويلٌ عَلَى هَجْرِ
أَوْ اليَأس حَتَّى تَذْهَل النَّفْسُ بَعْدَمَا رَجَتْ طَمَعاً وَاليَأسُ عَوْنٌ عَلَى الصَّبرِ[1]

تأسيسا على ما سبق يمكن القول أنّ الشّاعر في محاورته للمرأة كان يلجأ في بنائه اللّغوي إلى توظيف ألفاظها التي تتميّز بالرّقة والعذوبة، وبالألفاظ الأخرى التي تستعملها المرأة في حياتها العادية فقد لجأ الشّاعر في توظيفه اللُّغويّ إلى العديد من الألفاظ التي تجري على لسان النّساء، كالنّدبة والولولة وغيرها من ألفاظ المرأة، لأنّ «أكثر من يتكلَّم بهذا الأسلوب النِّساء»[2]، وهنا الشّاعر تفطّن إلى ألفاظ المرأة وميّزها عن ألفاظ الرّجل.

وتكثر النّماذج التي يحاور فيها الشّاعر محبوبته، فها هو "**قيس بن الحِدادية**" الذي استهلَّ قصيدته بذكر بُعد حبيبته "نُعْم" وصدِّها له، وهو شاعر صعلوك:

أَجِدَّكَ أنْ نُعْمٌ نَأَتْ أنْتَ جَازِعِ قَدْ اقْتَرَبْتَ لـوْ أنَّ ذَلِكَ نَـــــافِعُ
قَدْ اقْتَرَبتْ لَوْ أنَّ في قُربِ دَارِهَا نَـــوَالاً وَلَكِنْ كُلُّ مَنْ ضَنَّ مَـــانِعُ
وَقَدْ جَاوَرَتْنَا فِي شُهُورٍ كَثِيـــــرَة فَمَـــــا نَوَّلَتْ وَاللهِ رَاءٍ وسَـامِعُ
وَظَنِّي بِهَا حِفْظٌ لغَيْبي وَرَعِيَّـــــةُ لما اسْتَرَعَيْتَ وَالظَنُّ بِالغَيبِ وَاسِعُ
وقُلْتُ لهَا في السِرِّ بَيْني وَبيْنَهَـــا عَلَى عَجَلٍ: أيَّان مَنْ سَار رَاجِعُ
فَقَالَتْ: لِقَاءٌ بَعْدَ حَوْل وَحُجَّـــة وَشَحْطِ النَّوَى إلاَّ لِذِي العَهْدِ قَاطِعُ
وَقدْ يَلْتَقِي بَعْدَ الشِّتَاء أُولُو النَّوَى ويَسْتَرجِعُ الحَيّ السَّحَاب اللَّوَامِعُ[3]

[1] القالي، كتاب الأمالي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 2001، ص86-87.
[2] ابن جني، اللّمع في العربيَّة، دار الكتب الثَّقافيّة، الكويت، د.ط، 2010، ص12.
[3] الأصفهاني أبو الفرج ، الأغاني، تح: عبد الستار أحمد فرّاج، دار الثقافة، بيروت، ج14، 1960، ص146-149.

يتجلّى الحوار منذ استهلال الشّاعر الذي يشكو بُعد محبوبته ورحيلها عنه، ويذكر حسن ظنّه بها ووعدها له بلقائه، فجاءت صيغ القول بزمنها الماضي مرتبطة بالتّذكر، وهذا يعني أنّ الشّاعر يعود بذاكرته إلى الوراء ليسترجع من خلالها الأيّام الخوالي.

4-3-الحوار الذّاتي في رحاب المعاتبة:

اتّخذ الشّاعر الجاهلي الحوار وسالاً له لمعاتبة نفسه، وضمّنه العديد من القضايا التي تمثّل الرؤية الإنسانيّة من خلال قيمها الأخلاقيّة، وأبعادها الذاتيّة، هذه القيم التي كانت تشغل الشّاعر الجاهلي فقد تلاحمت ذات الشّاعر مع الكلمة والوزن والإيقاع لتؤدّي دلالة ووظيفة في الشّعر و«طاقة متعدّدة الإشارات، إنّه الذّات وقد تحوّلت إلى كلام -غناء- إنّه الحياة -لغةً- أو في شكلٍ لغوي، ومن هذا التّوافقِ العميق بين قيم الكلام الصّوتية في الشعر الجاهلي، ومضموناته العاطفيّة والانفعاليّة»[1] استطاع الشّاعر الجاهلي أن يتمثّل محطّات المعاتبة حين استوقفته النّفس البشرية مُحاورةً.

وها هو الشّاعر "**ابن طفيل**" يحاور نفسه ويزجرها، يتمثّل هذه النّفس إنسانًا ويُسدي لها النُّصح قائلاً:

أَقُولُ لِنَفْسٍ لاَ يُجَادُ بِمِثْلِهَا أَقِلِّي المِرَاحَ إِنِّي غَيْرُ مُقَصِّرِ[2]

يأمرُ الشّاعر نفسه، ويزجرها أن تقلّل من المرح، كأنّه يصرفها من أمور تلْهيه إلى أمر آخر أكثر أهميّة، ولعلّه مادحًا نفسه في الوقت نفسه بأنّه غير مقصّر، وكأنّه دُعي إلى أمر جدّي وهو في وقتِ هزل ومرح، إلى جانب ضمير المتكلّم الذي أسنده إلى فعل القول: (أقول أنا).

فالشّاعر حين ينظُم شعره يكون «منطلقًا من ذاته، ومن رؤاهُ الخاصّة ليخرج هذا الشّعر بعد ذلك إلى العالِم الخارجي، أي إلى الغير الذي هو السّامع أو المتلقّي، لا لأنّ الشّاعر قد ألّف شعره خصيصًا لذلك الآخر، على الرّغم من ارتباط الشّاعر بمفاهيم مجتمعه، لكن لأنّ هذا الآخر قد وجد في ذلك الشّعر الذي هو منتوج فردي -أصلاً- صدى مؤثّرًا في نفسه»[3]، ولأنّ طبيعة الشّعر نابعة من

[1] أدونيس، الشّعريّة العربيّة، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000، ص06.

[2] ابن طفيل، الدّيوان، رواية أبي بكر محمّد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحي ثعلب، دار صادر، بيروت، ط1، 1989، ص65.

[3] بوجمعة بوبعيو، جدليّة القيم في الشّعر الجاهليّ رؤية نقدية معاصرة، منشورات اتّحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001، ص16.

المشاعر، فهي تعبّر عن موقف ما يستوقف الشّاعر، فيلهمه ذلك الموقف القول، فتؤثّر في المتلقي بقدر ذلك التأثير المنبثق من اللّغة الحوارية.

ونفس المعاتبة نجدها عند الشّاعر "**أوس بن حجر**" في رثائه لفضالة بن كلدة الأسدي:

أيَّتُهَا النَّفْس اجمِلِي جَزَعَـــــا إنَّ الذِي تَحْذَرِينَ قَدْ وَقَعاَ

إنَّ الذِي جمَعَ الشَّجَاعة والنَّجْدَ ة والحَزمَ وَالنَّدَى جمْعَـــا

الألمعِي الذِي يَظُنُّ بِكَ الظَـــنَّ كَأَنْ قَدْ رأَى وقَدْ سَمِعَـــا[1]

حينما أدرك الشّاعر أنّه يفارق الحياة لم يلجأ إلى أحد، بل حاور نفسه في مقدّمة طلليّة رثائيّة مناديًا هذه النّفس التي تجزع من المجهول، وهو الموت، فيذكر لفظ النّفس للدّلالة على ذاته، فالشّاعر الجاهلي كثيرا مت يعود لنفسه لأنّها الملجأ الوحيد والمتنفّس لمكبوتاته.

تأسيسًا على ما سبق يمكن القول أنّ من الفرضيات التي تزاحمنا أثناء البحث أنّ حوار الشّاعر الجاهلي مع ذاته نبع من غرض الرّثاء، من ألم الفقدان، لأنّ طبيعة الإنسان حين الصّدمة وبعدها تفضّل الصّمت وتركنُ إليه، ومن ثمّ يدخل عالمه الخاص وينزوي عن العالم، ويُفضي إلى نفسه ما لم يفضه إلى غيره.

4-5-الحوار في رحاب الفخر:

يعدُّ الفخر فنٌّ من فنونِ الشّعر العربيّ، «يتغنَّى فيهِ الشّاعر بنفسِه أو بقومِه انطلاقًا من حبِّ الذّات كنزعة إنسانيّة طبيعيّة. ولم يكنِ الفخرُ هدفاً بحدِّ ذاته، لكنّهُ كان وسيلة لرسمِ صورة عن النّفسِ ليخافها الأعداء فتجعلهم يتردّدون طويلاً قبل التّعرُّضِ للشّاعر أو لقبيلته»[2]، فالشّاعر أثناء الفخر ينطلِقُ من ذاته ليرسم حدود قبيلتهِ في فخره الذّاتي الذي يعدّ في نفس الوقت فخرًا لقبيلته باعتباره ينتمي إليها.

[1] أوس بن حجر، الدِّيوان، ص53.

[2] سراج الدين محمّد، موسوعة روائع الشّعر العربيّ، دار الراتب الجامعيّة، بيروت، لبنان، ج 02، ص05.

لذلك نجد الشَّاعر الجاهلي مفتخرا بنفسه، إمّا نسبًا أو شجاعةً أو قولاً، فلا نكاد نجدُ شاعرا جاهليا لم يعط نفسه حقّها مدحا أو فخرًا، وها هو الشّاعر "**عنترة بن شدَّاد**" يناجي عبلة بحوار داخلي يفخر فيه بخصاله في قوله:

أَثْنِي عَليَّ بمَا عَلِمْتِ فإنّـَـــني سَمْحٌ مُخَالَقَتِي إذَا لمْ يأْظلَـــمِ
فَإذَا ظُلِمْتُ فَإنَّ ظُلْمِي بَاسِلٌ مرٌّ مَذَاقَتُهُ كطَعْمِ العَلقَـــــمِ
وَلقَدْ شَرِبْتُ مِنَ المدَامَة بَعْدمَا ركد الهَوَاجِر بِالمشُوفِ المعَلّمِ
فَإذَا شَرِبْتُ فَإنَّني مُسْتهْـــلِك مَالِي، وَعَرْضِي وَافِر لمْ يَكْلَمِ
وَإذَا صَحَوْتُ فمَا أقَصِّرُ عَنْ ندَى وكَمَا عَلِمْتِ شمَائلِي وتكرُّمي[1]

يناجي الشّاعر محبوبته "عبلة" ويحاورها بحوارٍ داخلي دون أن يذكر اسمها في هذه الأبيات ويأمرها بأن تثني عليه وعلى خِصاله فهو السّمح في معاملته، إلاّ أنّه شديد البأس حين يظلم، وما هذه المحاور التي هي من طرف واحد إلاّ لإثبات فروسيّته ومدى حبّه لها، وتذكيره لها أنّها ضيّعت فارسا سمحا خلوقا، أو أنّه يقصد بالمحبوبة القبيلة كاملةً فيذكّرها بصفاته وخصاله التي لا تكون إلاّ من أشرف الأسياد.

ففي هذه الأبيات يبدو الفخر «ذاتيا بحتا حين يفخر الشّاعر بنفسه وبآبائه وأجداده، ومثل هذا الفخر الذي ينطق من الذَّات الفردية وما يحيط بها من ذوات لها صلة بالرّحم والقربى بين الشّاعر وقومه، يتنامى فيها الإحساس الفردي ليصل إلى الإحساس الجماعي»[2]، فالشّاعر هنا يفخر بخصال الفارس التي اكتسبها لوحده، وجعل لنفسه مكانة داخل القبيلة ونسباً ينتمي إليه، فهو يحاول من قبيلته أن ترى صورته التي يبعثها لعبلة.

[1] عنترة بن شداد، الدّيوان، تح: محمّد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، د.ط، 1970، ص111.
[2] بوجمعة بوبعيو، جدلية القيم في الشّعر الجاهليّ، ص55.

وسار على هذا النّهج في الفخر الشّاعر **"النّابغة الذبياني"** الذي يؤسّس لبنيته الحوارية بأداة التّحضيض وهي "هلاّ"، ليباغت المرأة بالسّؤال عن حسبه، ومن ثمَّ يمكن أن يكون الحوار عند الشَّاعر كالأداة في يده، «كالرّيشة في يد المصوّر، وهي المنوط بها الرّسم والتلوين والتّكوين وكلُّ ما يوضع على اللَّوحة من فنٍّ»[1]، لأنّه يوسّع دائرة الحديث، ويكثّف بؤرة الحركة الزمنيّة والمكانيّة داخل فضاء النّص الشّعريّ، نجده يصفُ تارة، ثمَّ يسألُ تارة أخرى، وذلك في قوله:

هَلاَّ سَأَلْتِ بَني ذُبْيَانَ مَـــا حَسَبي، إذَا الدُّخَانُ تَغَشَّى الأشْمَطَ البَرَمَـــا
وَهَبّتِ الرِّيـــــحُ مِنْ تِلقَاءِ ذي أُرُلٍ، تُزجِي مَعَ اللَّيلِ مِنْ صُرّادِهَا صِرَمَا
صُهْبَ الظّلالِ أتَيْنَ التّينَ عَنْ عُرُضٍ يُزْجِينُ غَيْمًا قَلِيـــــلاً مَاؤُهُ شَبِمَا
يُنْبِئْكِ ذُو عرضِهِمْ عنّي وعَالمِهُـــــم، وَلَيْسَ جَاهِلُ شَيءٍ مِثْلَ مَنْ عَلِمَا
إنِّي أُتَمّمُ أيْسَـــــــارِي، وأمْنَحُهُـــمْ مَثْنى الأيَادِي، وأكْسُو الجَفْنَةَ الأَدمَا
وَاقْطَعُ الخَرقَ بالخَرقاءِ، قَدْ جَعَلتْ، بَعْدَ الكَلالِ، تَشكّى الأينَ والسَّأمَا[2]

ما يلاحظ لدى الشّاعر اعتماده في حواره على صيغ الضّمير المخاطب (سألت، تُزجي، أتمّم أمنحُ) وكذا الوصف المصحوب باستحضار صور الطَّبيعة من (ليل، ريح ، ظلال، غيمة، ماء)، هذه العناصر التي تشكّل في حدِّ ذاتها تمازجًا مع ذات الشّاعر، فيمزج المحسوس بالملموس، ثمّ ينتقلُ الشّاعر إلى قوله:

كَادَتْ تُسَاقِطُني رَحْلِي وَميْثَرَتِي بِذِي المِجازِ، ولمْ تُحسِسْ بِهِ نَعَمَا
مِنْ قَوْلِ حِرمِيّة قَالَتْ وَقدْ ظَعَنُوا: هَلْ فِي مَخفِيكمُ مَنْ يشْتَرِي أدمَا
قُلْتُ لهَا وَهِيَ تَسْعَى تَحْتَض لبتهَا: لاَ تحطمنَّكِ؛ إنَّ البَيْعَ قَـدْ زرمَا
بَاتَتْ ثلاَثَ ليَالٍ ، ثمَّ واحِـــــدَة بِذِي المِجَازِ، تُراعِي مَنزِلاً زِيَمَا[3]

[1] المرجع السابق، بوجمعة بوبعيو، جدلية القيم في الشّعر الجاهليّ، ص55.
[2] النابغة الذبياني، الديوان، ص112.
[3] المرجع نفسه، ص113.

يتجاوز الشَّاعر في هذه القصيدة ذاته منتقلاً إلى محبوبته محاورا إيّاها، فعلى الرّغم من عدد الأبيات القليلة إلاّ أنّ الشّاعر استطاع توظيف آليات السّرد من مكان (ذي المجاز)، وزمان (ثلاث ليال)، وحدث ممثّلا في البيع، وما جعل صياغة الحوارية واضحة هو الصّيغ القوليّة التي تعودّ الشاعر الجاهلي توظيفها.

4-6-حوار العاذلة في ضيافة الكرم:

يُحاور الشَّاعر عاذلته لائمًا إيَّاها على منعه المنح والسّخاء، و بهذا اللّوم، كأنّ المرأة تسلخ الشَّاعر الجاهلي من قيمه الأخلاقيّة التي جرت في عروقه منذ القدم، كانت هذه القيم ترفع شأنه في القبيلة، فتأتي المرأة وتمنعه من العطاء، فيأتي هو ليعلي من شأنه على أساس أنّه هو المعطاء الكريم وعلى أنّها المانعة البخيلة، ومن بين هذا النّماذج قول الشّاعر حاتم الطائي حينما أسدل اللَّيل ستاره بدأت العاذلة لومه فقال:

وعَاذِلةٍ هَبَّتْ بِلَيْلٍ تلُومُـــنِـــــي ... وقَدْ غَابَ عَيُوقُ الثُّرَيَّـــا فَعرَّدا

تلُومُ عَلَى إعْطَائِي المالَ ضِلَّة إذَا ... ضَنَّ بالمِـــالِ البَخِيـــلُ وصَرَّدَا

تقُولُ أَلاَ أمْسِكْ عَلَيْكَ فإنَّنـــي ... أرَى المالَ عِندَ المُمْسِكينَ مُعَبَّدَا

أعَاذِل لاَ أُلُوكِ إلاَّ خَلِيـــقَتِي ... فَلاَ تجْعَلِي فَوقِـــي لِسَانَكِ مَبْرَدَا

ذَرِينِي يَكُنْ مَالِي لعِرْضِي جُنَّـــةً ... يَقِي المالُ عِرْضِي قبلَ أنْ يتبَدَّدا[1]

يذكر الشَّاعر زمن المحاورة اللّيلية، فقد دلّ عليها بالزَّمن الأوّل وهو "**اللّيل**"، ومن ثمّ فهو يشير إلى المرأة التي تشاركه حياته، تفضي إليه ويفضي إليها، والزّمن الثَّاني الذي يحكم بنيّة القصيدة، توزّع بين الماضي (هبَّت، غاب) و المضارع (تلومني، تلوم، أمسك، أرى، تقول، تجعلي)، وكلّها أفعال تدّل على اللّوم والمنع من قبل زوجته، وهذه المحاورة تكشف عن الحياة الجاهليَّة التي تجلّت بعضا من مظاهرها في القرآن الكريم، حيث نجد محاورة المرأة لزوجها في قوله تعالى:﴿ قَدْ سَمِعَ ٱللَّهُ قَوْلَ ٱلَّتِي

[1] الدِّيوان، حاتم الطائي، شرح: أحمد رشاد، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط03، 2002، ص17.

تُجَـٰدِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِيٓ إِلَى ٱللَّهِ وَٱللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَآ إِنَّ ٱللَّهَ سَمِيعٌۢ بَصِيرٌ ﴿١﴾[1].

عُرف الجاهلي بكرمه وسخائه، فكان لهذه الصِّفة النَّصيب الأكبر في الشّعر «فقد مجّد العربي هذا الخلق الكريم تمجيدًا يفوق كلّ شيء، وكان واقع حياة العرب الاجتماعيَّة دافعًا أساسيًا يجعل من هذا الخُلق حاجة من حاجات النّاس، وضرورة اجتماعيّة، لذلك كان أوّل ما يذكر من الفضائل في باب المديح أو باب الفخر»[2]، فقد كان معيار لشيمة العربي حين يقصده الضّيفُ الطّارئ فما كان عليه إلاّ أن يقدّم ويضحي بأجود ما عنده من حيوان أو ما شابه حتّى لا ينعت بالبخل أمام القبيلة.

ويطالعنا "**حاتم الطائي**" في محاورة لائمته، وهو متبع نفس النّهج الذي بدأه وهو لوم المرأة له على كرمه في قوله:

مَهلاً نَوارُ أَقِلّي اللَومَ وَالعَذَل ... وَلا تَقولي لِشَيءٍ فَـــاتَ ما فَعَلا

وَلا تَقولي لِمالٍ كُنتُ مُهْلِكَهُ ... مَهْلاً وَإِنْ كُنتُ أُعْطِي الجِنَّ وَالخَبَلاَ

يَرى البَخيلُ سَبيلَ المالِ واحِدَةً ... إِنَّ الجَوادَ يَرى في مَـــــالِهِ سُبُلاَ

إِنَّ البَخيلَ إِذا ما ماتَ يَتبَعُـــهُ ... سُوءُ الثَنَاءِ وَيَحْوي الوَارِثُ الإِبِلاَ

فَاصْدُقْ حَدِيثَكَ إِنَّ المرءَ يَتبَعُهُ ... مَا كَانَ يَبني إِذا مَـا نَعشُهُ حُمِلاَ

لَيْتَ البَخِيلَ يَراهُ الناسُ كُلُّهُمُ ... كَمَا يَراهُم فَلا يُقرى إِذا نَـــزَلاَ

لاَ تَعذِليني عَلَى مَالٍ وَصَلتُ بِهِ ... رَحمًا وَخَيرُ سَبيلِ المالِ ما وَصَلاَ

يَسْعَى الفَتَى وَحِمامُ الموتِ يُدرِكُهُ ... وَكُلُّ يَومٍ يُدَنّي لِلفَتى الأَجَـــــلاَ

إِنّي لَأَعْلَمُ أَنّي سَوْفَ يُدرِكُني يَومِي ... وَأُصْبِحُ عَن دُنيايَ مُشتَغِـــــلاَ[3]

---

[1] سورة المجادلة، الآية رقم: 01.

[2] سعيد منصور، القيمة الخلقيّة في الخطابة العربيّة من الجاهليّة حتّى بداية القرن الثالث، الهيئة العامّة المصريّة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1979، ص39

[3] حاتم الطائي، الدّيوان، ص39.

يطلب الشّاعر من زوجته أن تخفّف عليه اللّوم، حين بذل الشَّاعر ماله، فهو لا يتردّد في عطائه لأنَّه مدرك بالموت الذي يلاحق كلّ إنسان، ونلمح جانبا آخر يضاف إلى شيمة الكرم التي تميّز بها هي دعوة لصلّة الرحم، ومادام الشّعر رسالة فهو يحاور كلّ امرأة في هذا الوجود.

وعليه؛ نجد الشّاعر الجاهلي «يجرِّد من نفسه شخصية المرأة اللّائمة ليجعلها الصُّورة الرافضة لسُلوكه القانع بأدائه وهو في هذا التّجريد يخلق العبارة المناسبة والجوّ الموافق والعتاب المقبول مستمدا من الحوار الدَّاخلي الذي يجريه وسيلته التي يرتكز عليها لإيضاح وجهة نظرة وبسط المفهوم الذي آمن به حقيقة واقعة لا يمكن أن يخرج عن حدودها»[1]، وهو بهذا يضفي على شخصه صفة الكرم وعلى زوجه صفة البخل وكأنّه يجحف في حقّ المرأة حين يصفها بمنعه وهي ليست كذلك في حقيقتها.

ويقول "**حاتم الطَّائي**" في موضع آخر من مواضع الجود والكرم:

وَقَائِلةٍ أَهْلَكْتَ بِالجُودِ مَـــالِنَا ونَفْسكَ حَتّى ضرَّ نفسَّك جُودهَا

فَقُلْتُ: دَعِينِي إنَّمَا تِلْكَ عَادَتِي لِكُلِّ كَرِيـــــمٍ عَادَةٌ يسْتعِيدُهـــا[2]

يدلّ هذا الحوار الذي يجري بين الرَّجل وزوجه على تلكَ الأمور المشتركة بينهما من لومٍ وعتابٍ فالشّاعر نقل مشاعره من بيتِهِ العائِليّ إلى بيتِ القصيدِ، ويظهر التّقابل والتّضاد بينهما في هذين البيتين، فتظهر صفة المرأة بالبخل، ويعطي لنفسه صفة الكرم، وهذه الصّفة من بين القيم الأخلاقيّة التي جسّدها الجاهليّ، فقد انتقل كذلك الشّاعر من اللّغة اليومية للحوار إلى اللّغة الشاعريّة، لأنَّ «الظواهر اللِّسانيَّة ينبغي أن تصنَّف من وُجهة نظر الهدف الذي تتوخَّاه الذَّات المتكلِّمة في كلِّ حالة فإذا كانت الذّات تستعمل تلكَ الظواهر بهدف علمي صرفٍ، أي للتّوصيل، فإنَّ المسألة تكون متعلِّقة بنظامِ اللُّغة اليوميَّة (بنظام الفكر الشّفوي)، حيث لا يكون للمكوِّنات اللِّسانيَّة أي قيمة

[1] نوري القيسي، لمحات من الشّعر القصصي في الأدب العربي، دار الحريّة للطباعة، بغداد، د.ط، 1970، ص36.

[2] حاتم الطائي، الديوان، ص19.

مستقلَّة، ولا تكون هذه المكوّنات سوى أداة توصيل، ولكنّنا نستطيع أن نتخيَّل أنظمة لسانيَّة أخرى وهي بالفعل» [1]، ويمكن اعتبار هذا الفعل ضمنيًا في أسلوب الحوار.

ورغم ما يحدثُه الحوار في الشّعر إلاَّ أنّه يعدُّ «تشكيلا جماليا باللُّغة إلى جانب كونه نشاطا إنسانيًا يعكسُ حركة واقع اجتماعي تاريخي»[2]، فالشّاعر في أدبه لا يستطيع الانسلاخ عن مجتمعه وقبيلته وإنَّما يعيد بثّ تلكَ الحياة عن طريق شعره، ولكن عبر أقنيّة اللّغة، وتشكيلات الخيال، فالشّاعر حين وصف عاذلته باللّوم والعتاب فلأنّه رأى منها ذلك.

ويقول "**حاتم الطَّائي**" في موضع آخر في الكرم و الأخلاق:

وَعاذِلَتَينِ هَبَّتا بَعْدَ هَجْعَـــــةٍ ... تَلُومَـــانِ مِتْلاَفاً مُفِيـــــداً مُلَوَّمَا

تَلُومَانِ لَمَّا غَوَّرَ النَجْمُ ضِلَّـــةً ... فَتىً لاَ يَرَى الإِتْلاَفَ في الحَمدِ مَغرَمَا

فَقُلْتُ: وَقَدْ طَالَ العِتابُ عَلَيْهِم ... وَلَوْ عَذَرَانِي أَنْ تَبِيـــــــنَا وَتُصْرَمَـا

أَلاَ لاَ تَلُومَانِي عَلى مَـــا تَقَدَّم ... كَفى بِصُروفِ الدَّهرِ لِلمَرءِ مُحْكِمَـــا

فَإِنَّكُمَا لاَ مَا مَضَى تُدْرِكَانِـــهِ ... وَلَسْتُ عَلَى مَـــــا فَاتَنِي مُتَنَدِّمَـا

فَنَفسَكَ أَكرِمها فَإِنَّكَ إِن تَهُن ... عَلَيكَ فَلَن تُلفي لَكَ الدَّهرَ مُكْرِمَا

أَهِنْ لِلَّذِي تَهْوَى التِّلاَدَ فَإِنَّـــهُ ... إِذَا مُتَّ كَـــانَ المِالُ نَهباً مُقَسَّمَـــا

وَلاَ تَشقَيَن فِيـــهِ فَيَسعَدَ وارِثٌ ... بِـــهِ حِيـنَ تَخشَى أَغْبَرَ اللَّونِ مُظْلِمَا

يُقَسِّمُهُ غُنماً وَيَشري كَرامَـــةً ... وَقَد صِرتَ في خَطٍّ مِنَ الأَرْضِ أَعْظُمَا

قَليلٌ بِهِ مَـــا يَحمَدَنَّكَ وارِثٌ ... إِذَا سَـــاقَ مِمّا كُنتَ تَجْمَعُ مَغْنَمَـــا

تَحَمَّل عَنِ الأَدنَينَ وَاِستَبقِ وُدَّهُم ... وَلَنْ تَسْتَطِيـــعَ الحِلْمَ حَتَّى تَحَلَّمَـــا[3]

---

[1] إخنباوم، نظرية المنهج الشّكلي نصوص الشّكلانيين الرُّوس، تر: ابراهيم الخطيب، مؤسّسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص36-37.

[2] عبد الناصر هلال، آليات السّرد في الشّعر العربيّ المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006، ص19، نقلا عن رينيه ويلك مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، ص377.

[3] حاتم الطّائي، الديوان، ص44.

يؤكّد الشّاعر "**حاتم الطائي**" لوم العاذلتين له، كأنّه يحكم عليهما بالبخل، ويُحاول في نفس الوقت تذكيرهما بأنّ المال حتّى وإن لم يصرفه كرمًا، فسوف يقسّم بعده ويهلك، وهذا النّوع من ضروب الحكمة التي يتأتّاها الشّاعر من أجل تبليغ رسالته.

ونفس النِّداء المتكرِّر على نفس الاسم الذي يُوحي بنوع من المعاناة النَّفسية للشَّاعر "**عدي بن زيد العبادي**" في قوله:

وَعَاذِلَة هَبَّتْ بِلَيْلٍ تَلُومُـــني فَلمَّا غَلَتْ فِي اللَّوْمِ قُلْتُ لهَا: اقْصدِي

أعَاذِل إنَّ اللَّوْمَ في غَيرِ كُنهِه عَليَّ ثنئ مِنْ غيِّكِ المتَـــــــــرَدِّدِ

أَعَاذِل قَدْ أطْنَبت غَيْر مُصِيبَة فَإن كُنتُ في غَي فَنفْسك فَارْشُدِي[1]

هذا النِّداء المتكرِّر (وعاذلة...) ينبئ عن حالة نفسية بلغت مداها مع الشّاعر، كما أنّها أضفت نغما موسيقيا أسهم في زيادة توتر المتلقّي، يواجه الشّاعر العاذلة المتخيّلة التي تلومه، مفتخرًا بذاته وبعدم جزعه، وهذا ينبئ بنظرة اللوم التي ألصقت بالمرأة في العصر الجاهلي.

4-7-الحوار في ساحات الحروب:

تعدّدت مواطن الحوار في الشّعر الجاهلي، فالشّاعر لم يتخيّر غرضًا واحدًا وألزمه الأسلوب الحواريّ، وإنّما جعل الحوار في كلّ غرض يجري فيه الحديث أو البوح أو الشّكوى أو الفخر، أو ملازمة القبيلة أثناء حروبها وخصومها، والمتمعّن في ثنايا الشّعر الجاهليّ يسمع«حديث الظّعن ينتشر في صدور كثير من القصائد التي تتحدّث الحرب أو الخصومة بين القبائل المتراحمة أو المتحالفة، فكأنّ هذا الموقف الوجدانيّ بما ينطوي عليه من معاني التّراحم والألفة والمودّة التي تنقلب إلى فراق و تباعد وقطيعة يصلح للتّعبير الرّمزي عن حالة هذه القبائل وقد انقلب بها الدّهر، و تداولتها صروفه، فردَّها من وئام وتفاهم وسلام إلى خصام وفرقة وحروب، ثمَّ يتفاوت الشّعراء بعدئذ في توليد المعانيّ وتصريف

[1] عدي بن زيد العبادي، الدّيوان، تح: محمّد جبار المعيب، دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، د.ط، 1965، ص102.

القول وتصوير المواقف تفاوتا يكفل لكلّ منهم التّعبير عن رؤيته الخاصّة»[1]، وهو ما نجده مبثوثا في معلقة الشّاعر عنترة بن شداد في قوله:

يَا شَاةَ مَا قنَصٍ لمَنْ حَلَّتْ لهُ حُرِّمَتْ عَليّ وَلَيْتهَـــا لمْ تُحْرم
فبَعثْتُ جَاريَتِي فقُلْتُ لهَا اذْهَبي فتَحَسَّسِي أخْبَارَهَا لِي واعْلَمِي
قَالَتْ: رأيْتُ مِنَ الأعَادِي غرَّةً وَالشَّـــاة ممْكِنةً لمِنْ هُو مُرْتَمِ[2]

لم تمنع الحرب الشّاعر أن يستدعي الشّخصية التي يحاورها حتّى وقت انشغاله بالعدو، وهذا دلالة على انفتاح الشّعر الجاهلي على كلّ المواضيع، إذ يعدّ ارتباط الشّاعر بقبيلته ارتباطا وثيقا، «فقد كان هذا الشّعر عند غير المتكسّبين بالمدح واجبًا قوميًّا تفرضه على الشّاعر طبيعة ارتباطه بالقبيلة، أوواجبًا أخلاقيًّا تمليه عليه مآثر سلفت من صاحبها لقبيلة الشّاعر أو للشّاعر نفسه»[3] ويطالعنا النّابغة الذبياني في حوار يصف فيه سعاد ومحاورتها له في قوله:

بانَتْ سُعادُ، وأمْسَى حَبْلُهَا انجَذمَا واحْتلَّتِ الشَّرعَ فَالأجْزاعَ مِنْ إضمَا
إحْدَى بَلِيٍّ، ومَا هَامَ الفُؤادُ بهَـــا، إلاَّ السَفـــــاهَ، وإلاَّ ذكرة حلمَا
لَيْسَتْ منَ السُودِ أعقابًا إذا انصَرفتْ وَ لاَ تبيعُ، بجنبيْ نخلة، البـــــرمَا
غَـــــراءُ أكْمَلُ منْ يمْشِي عَلَى قدَم حُسْنًا وأمْلَحُ مَنْ حَاوَرْتَهُ الكَلِمَا[4]

وهذا الحوار يُصطلحُ عليه بالحوار الواصفُ، وما أكثره في الشّعر الجاهلي، فهو سمّة أساسيَّة وهو أسلوب يستند لقابليَّة التَّصوُّر البصري، فالوصف داخل السّرد (دال) يحوي الكلمات التي تساهم في تشكيل العالم التَّخيُّلي (المدلول)[5]، فحتَّى الشَّاعر أثناء محاورته يتخيَّلُ طرفه الثَّاني.

[1] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص152.
[2] عنترة بن شداد، الدّيوان، ص111.
[3] ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص114.
[4] الديوان، النابغة الذبياني، ص112.
[5] ينظر، فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقته السَّردية، ص67.

4-8-الحوار مع الحيوان:

لم يقتصر الشّاعر محاوراته على جنس البشر، وإنّما تعدّاها إلى الحيوان، وهنا تتعدّد وتختلف مفارقات الحياة مع الجاهلي، فتارةً يجعل الحيوان فريسة وطريدة، ويكون هو عدوّ الحيوان حين الذّهاب في رحلات الصَّيد، وحينا آخر يشكِّل الحيوان خطرًا على الإنسان، وحينا آخر يلجأ إليهِ ويجعله أنيسًا له، ويستوقفنا موقف الشّاعر مع الحيوان في سياق افتخار الشّاعر "**امرئ القيس**" بشجاعته وهو يقطع الواديّ، حين لمح ذئبًا فقاسمه بعض الأمور، وشبّهه بنفسه فيقول:

وَقُرْبَة أقْوامٍ جَعَلْتُ عِصَامَهَـــــا عَلَى كَـاهِل منّي ذَلُـولٍ مُرَحَّـــلِ
وَوَادٍ كَجَوْفِ العِيرِ قَطَعتُـــــــهُ بِهِ الذِّئْب يَعْوِي كَالخَلِيعِ المعَيَّـــلِ
فَقُلْتُ لَهُ لما عَوَى: إنَّ شَأْنَنَـــــا قَلِيـــلُ الغِنَى إنْ كُنْت تمَـــوَّلِ
لَقِيتُ عَلَيْهِ الذِّئب يَعْوِي كَأنَّـــهُ خَلِيعٌ خَلا منْ كُلِّ مَال وَمِنْ أَهْـــلِ
فَقُلْتُ لَهُ: يَا ذِئْب هَلْ لكَ في أخٍ يُواسِي بِلاَ أثَرِى عَلَيْكِ ولاَ بُخْـــلِ
فَقَالَ هَدَاكَ الله إنَّـــكَ إنَّـمَـــا دَعَوْتُ لما لمْ يَأتِـــهِ سَبْع قبْلِـــي
فَلَسْتُ بِآتِيهِ ولاَ أسْتَطِيعُـــهُ ولاَكَ اسْقِنِي إنْ كَانَ مَاؤُكَ ذَا فَضْلِ
فَقُلْتُ عَلَيْكَ الحَوْض إنِّي تركتُهُ وَفِي صَفْوهِ فَضلُ القَلُوصِ مِن السِّجْلِ
فَطَرِبَ يَسْتَعْوِي ذِئابًـــا كَثِيـــرةً وَعَديْتُ كُـــلّ مَنْ هَواهُ عَلَى شُغْـــلِ[1]

يحاور الشَّاعر الذِّئب الذي وصفه بالخليع، وهو الذي يُخلع من عشيرته وقبيلته، فهما في الحالة سواء، كأنَّه يعرف مسبقا أنّه أُخلع من أهله هو الآخر، فأصبح مثله وحيدًا، فيخاطبه ويحاوره على أنّهما سواء في الفقر، فكلاهما قليل الغنى، وهنا «تُشكِّل محاورة الذِّئب في بعض قصائد الشُّعراء امتدادا قصصيا آخر، وبناءً فنِّيًا اعتمدَ الحوار والمناجاة، وتخلّلته المشاعر»[2]، فحينَ دلالة محاورته

[1] امرؤ القيس، الديوان، ص372

[2] نوري القيسي، لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربيّ، ص19.

الذِّئب تؤكّد على أنّه محروم من شريكٍ يُواسيه في ذلك المكان القفر، فلم يكن يجد من بدٍّ إلاّ مشاركته ووحدته ووحشته.

لم يستغنِ الشَّاعر الجاهلي عن الحيوان، فهو الذي كان يؤنسه في حلِّه وترحاله، في بحثه عن الماء وفي حروبه، وما شابهها، كأنّه شريك له في الحياة، فطبيعة البيئة الصَّحراوية هي التي فرضتْ هذا الشَّريك ونفس التّصوير يطالعنا من خلاله الشّاعر" **أبو دؤيد الإيّادي**" في أبياتٍ يصفُ فيه االإبل ويفاخر بكثرتها في قوله:

إبِلـــــــي الإبِلُ لاَ يُجَوِّزُهَـــا الرَّا عونَ، مجُّ النَّدى عليهَا المدَامُ

سَمِنَتْ فاسْتَحَشَّ أكْرُعُهَا، إلاَّ التِي مِنِّي ولاَ السِّنَـــامُ سَنـــــامُ

فإذَا أقبلَتْ تَقُولُ: إكَـــــــامٌ مشْرفَاتٌ، بَيْنَ الإكَامِ إكَـــامُ

وإذَا مَا أعْرَضتْ تَقُولُ: قُصورٌ منْ سَمَاهيجَ فَوْقَهَا آطَـــــامُ

وإذَا مَـــــا فَجِئْتَهَا بَطْنَ غَيْثٍ قُلتَ: نَخلٌ قدْ حَانَ مِنْهَا صِرَامُ

فَهِيَ كَالبَيْضِ فِي الأَداحيِّ، ما يُو هَبُ مِنْهَا لمسْتَتِمّ عِصَـــــــامُ[1]

يوظّفُ الشّاعر الحوار الواصف، فبعدما استطرد في وصف إبله بالسمنة والارتفاع، يحاور متلقيه ويجعلُها تحاوره حين إقبالها وإعراضها، من كثرة الإعجاب بها.

فالشّاعر الجاهلي صوّر لنا حركات الحيوان بكلّ تفاصيلها، فقد كان يترقّبه حين الصّيد، وحين المعارك، وحينما كان يتربّصُ به في فيافي الصّحراء، ورغم كلّ هذا فقد حاوره وبثَّ له حزنه دون خوفٍ منه، ولم تكن هذه الصّورة على صيغة واحدة وإنَّما «انتقلت هذه الصّياغة إلى محاورة حيوانات أخرى، استمدّت أحداثها من معانٍ وجد فيها الشّعراء مجالاً للتّعبير عن دواخلهم النّفسيّة، أو واقعهم الاجتماعيّ، فاتّخذوا منها طريقًا للتّعبير، وفي محادثتها صورًا من صور التّعاطف الإنساني، وقد ظلّت هذه المحاورات تحمل طابع السّرد القصصي التّقليديّ»[2]، الذي لم ينفك الشّاعر الجاهلي عن توظيفه

[1] ابن قتيبة، الشّعر والشعراء، ص239.

[2] نوري القيسي، لمحات من الشّعر القصصي في الأدب العربي، ص24.

إلاّ أنّه خلق صورة ممزوجة بمشاعر الإنسان وأنسة الحيوان، فكثيرا ما ورد على ألسنتهم من حكم تدلّ على وفاء الحيوان للإنسان، فبقيت تلك الحكم خالدة تتداولها الألسن.

4-9-الحوار في بيت الحكمة:

تزخر دواوين الشّعراء بغرض الحكمة، فقد وجدناها مبثوثةً في ثنايا القصائد الجاهليّة، لأنّنا لا نجد قصيدة كاملة عن الحكمة، وإنّما نجدها تجسّدت في بيت أو بيتين في موضوعات الشَّعر بصفة عامّة فالحكمة تتعدّد مواضيعها، فهي «تهدف إلى النُّصح والإرشاد والموعظة وتأتي تعبيرًا عن تجربةٍ ذاتيَّة وعن طول تأمُّل وتبصُّر بأمور الحياة، فإذا تأمّلنا حكمة جاهليَّة مثلاً نجدها تصلح لكلِّ العصور»[1] فالشَّاعر الجاهلي استمدَّ حكمهُ من واقع الحياة، عاشها بحلوها ومرِّها، فاستطاع أن يعصر منها زبدها ليصوغه حكمًا.

كما يطالعنا الشّاعر "**عنترة بن شدّاد**" في شكل تعبيري يتجاوز من خلاله قوى البشرية إلى قوى يجهلها الشَّاعر نفسه، وهي المنّية في محاورته لعاذلته:

بَكَرتْ تُخوّفني الحُتُوفُ كَأَنَّنِـي أصْبحْتُ عَنْ غَرض الحُتوفِ بمَعْزِلِ
فَأجَبْتُهَا: إنَّ المنيَّة مَنهَـــــلٌ لاَبُدَّ أَنْ أسْقِـــي بكَأْسِ المنْهَـــلِ
فَاقَنِي حَياءَكَ لاَ أبَا لَكِ واعْلَمِي إنِّي امْرؤٌ سَأمُـــوتُ إنْ لمْ أقْتَـــلِ
إنَّ المنّـــــــيَّةَ لَوْ تمثّلَ مَثلتْ مِثْلِـــي إذَا نَزَلُـــوا بِفَتْكِ المنْزِلِ[2]

جعل الشَّاعر المنّية منهل لابدَّ لكلّ إنسان أن يشرب منه، حتَّى وإن لم توافه المنّية في ساحات الوغى، فأكيد أنّها ستدركه في مكان آخر وموضع مخالف، كأنّ الشّاعر موقنٌ بنهايته، ممّا أضفى على الحوار معانٍ ودلالات تجاوزت المعهود إلى تشبيه نفسه بالمنّية، ليس ردًا لها، وإنّما ليرهب ويفزع عدوه بالشّيء الذي يجهله وهو المنّية، ولعلّ الشّاعر في عقده هذه المشابهة انتصار له على عدّوه. إلاّ أنّنا نجد مفارقة من خلال استسلامه للقضاء والقدر في قوله (إنّي امرؤ سأموت إن لم أقتل) وفي نفس

[1] سراج الدين محمّد، موسوعة روائع الشِّعر العربي، ص05.
[2] عنترة بن شداد، الديوان، ص76.

الوقت يجعل نفسه شبيها بها (إنّ المنّية لو تمثّل مَثُلَتْ مِثْلي)، وهذا ما زاد التّصوير جماليّة في تشخيص المنّية بأنَّها مثله، جماليّة في شيئين متناقضين، فالشّاعر الجاهلي كثيرا ما شكا من الأمور التي يجهلها.

4-10-الحوار في خيبة الشَّكوى:

يتذمّر الإنسان من أمور وُجودية، فيبثّها شكواه عبر اللُّغة، متّخذًا من الحوار وسالاً له فحين يشكو من الكِبر يجسّد الشَّيب مشهدًا، ونظرة النّسوة إليه، فلو توجهنا نحو «لوحة الشَّكوى من الشّيب، نجد حوارًا ممّا يقتضيه مجرى الحديث عن الذّكريات الرّاحلة، وأيام الشّباب الزائلة، والمتع المنحسرة، ليعوّض الشّاعر بذلك عن إعراض المرأة عنه، حين اشتعل رأسه شيبا، وتربّعت الشّيخوخة على زهو أيّامه التي ذهب رونقها»[1]، فعَبْرَ الشَّكوى يرسم الشَّاعر لوحة تتمازجها فنّياته الأدبيّة مع مشاعره الجياشة، وها هو ذا الشّاعر "**الأسود بن يعفر**" يبثُّ شكواه من خلال قوله:

صَحَـــا سُكْرٌ مِنهُ طَوِيل بِزَيْنَبَا تَعَاقَبَهُ لمِـــا اسْتبَـــان وَجَربَا

وأحْكَمَهُ شَيْبُ القِذَالِ عَنِ الصِّبَا فَكَيْفَ تَصَابِيه وَقَدْ صَارَ أشْيَبَا؟

وَكَانَ لَهُ فِيـــــمَا أفَادَ حَلاَئِلٌ عَجِلْنَ إذْ لاَقَيْنَهُ قُلْنَ مَرْحَبَـــا

فَأصْبَحْنَ لاَ يَسْأَلْنَهُ عَنْ مَا بِهِ أصَعَّدَ فِي عُلْو الهوَى أمْ تَصوبَـا[2]

يستعيد الشَّاعر ذكرياته ويسأل نفسه عبر حوار داخلي ينمّ عن تذمّره من الحالة التي آل إليها بعدما كان مرحبا به من قبل الحلائل، وها هو اليوم بعدما ظهر عليه الشّيب ودَّع لحظات المرح وحتَّى السُّؤال عنه، وهو نفسه ما ذهب إليه الشّاعر "**زهير بن أبي سلمى**" حين أعلن صحوته منذ بداية قصيدته متذكِّرًا حوار العذارى في قوله:

صَحَا القَلْبُ عنْ سَلْمَى وأقْصَرَ بَاطِلُهْ وَعُرِّيَ أفـــــــرُاسُ الصِّبَا وَرَوَاحِلُهْ

وأقْصَرَ، عَمَّا تَعْلَمِـــينَ، وَسَدَّدَتْ عليَّ، سوَى قَصْدِ السَّبيلِ، معَادِلُهْ

وقَالَ العَذَارَى: إنّمَا أنْتَ عَمُّـــــنَا، وكَـــانَ الشَّبَابُ كَالخَلِيطِ نُزَايِلُهْ[3]

---

[1] صاحب خليل ابراهيم، الصُّورة السّمعية في الشّعر العربي الجاهليّ، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2000، ص43.

[2] الأسود بن يعفر، الدِّيوان، تح: نوري حمودي القيسي، سلسلة كتب التُّراث، بغداد، 1968، ص21.

[3] زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح: حمدو طمَّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص51.

تتأسّس بداية الحوارية التي يبنيها الشّاعر- أولاً- بينه وبين نفسه بصحوةٍ عن المحبوبة التي صرّح باسمها "**سلمى**"، يعقبها تذكُّر لأيامٍ الصِّبا، والشَّكوى من الزّمن الذي يمضي ولا ينتظر أحد، ويقعّد لحوار العذارى الذي يستهلّه بما ورد عنهنّ من كلام وقع في نفسه موقع الشّيب من السّواد، فذكَّرنه بكبر سِنّه، وهذا «اجتراح مسار آخر في وصف شباب سلمى ولهوه بها، وحديثها الملذّ معها، ليبعث صوت الماضي من جديد، بعد أن فقد كلّ شيء بزوال الشّباب، وأن صبّر نفسه بالصّحوة، وله من صدى صوت الماضي موقف للشّباب القويّ بالرّغم من تخفّيه وراء الحناء التي تستر شيبه وتخفي شيخوخته، وتبقى أصوات ألفاظه تنبئ عن حالته»[1] التي ظهر عليها الكبر وأبان منها الشّيب، فحتّى العذارى يدعونه بالعمّ، ولم يعرفوا منه إلاّ خليقته كما يقول:

فَأَصْبَحْنَ مَا يَعْرِفْنَ إلاَّ خَلِيقَتِي وَإلاَّ سَوَادَ الرَّأْسِ، وَالشَّيْبُ شَامِلَهْ

لِمَنْ طَلَلٌ كَالوَحْيِ عَافٍ مَنَازِلُهْ عَفَا الرَّسُّ مِنهُ، فَالرَّسِيسُ، فعَاقِلَهْ

فَقِفٌ، فَصَاراتٌ، فأَكْنَافُ منعجٍ فشَرْقِيُّ سَلْمَى حَوْضُهُ فَأُجَاوِلُـهْ

فَأَقْبَلْتُ فِي السَّاعِينَ أَسْأَلُ عَنهُمُ وَعبْرَة مَا هُـمُ، لوْ أَنَّهُمُ أُمَـمُ

فَهَضْبٌ فَرْقَدٌ، فَالطَوِيُّ فثَادِقٌ فَوادِي القِنانِ: حُزْنهُ، وأفَـاكِلَهْ[2]

ثمّ ينتقل الشَّاعر من حواريّته للعذارى إلى وصف المطر والنّبات والفرس والصّيد، وكلّها عناصر ينقلها الشّاعر من بيئته التي يعيش فيها إلى أبياته الشّعرية التي ينسجها في تصوير تجتمع فيه عناصر الطّبيعة في حركتها وسكونها، استهلّها بتخييل منظر للقارىء ينمّ عن النّماء والاخضرار، حين وصف أوّل الغيث ونزوله على المرتفعات وانتشار النّبات الذي وسمه بسواد أطرافه في قوله:

[1] صاحب خليل ابراهيم، الصّورة السّمعية في الشّعر العربي الجاهلي، ص48.

[2] زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص51.

وَغَيْثٍ، مِن الوسميِّ، حُوٍّ تلاَعــهُ أجَابَتْ رَوابِيهِ، النَّجَاءَ، هَوَاطِلهْ
صَبَحْتُ، بِمَسْودِ النَّواشِرِ، سَابِحٍ مُمَرٍّ أَسِيـــلِ الخَدّ نَهْدٍ مَراكِلُهْ
أَمِينٍ شَظَاهُ، لمْ يخرقْ صفَاقــهُ بِمِنْقَبَة وَلم تُقَطَّعْ أبَاجِلُـــــهْ
فَلِيْلاً عَلفْنَاهُ، فَأكْمَلَ صُنْعَــهُ فَتمَّ، وَعزتهُ يَداهُ وكَاهِلـــــهْ[1]

أعطى الشّاعر المواقف حياة داخل «الحوادث وهذه المواقف... فإنْ كانت مأساة تخيَّر من الألفاظ ما يثير في نفوسنا الرّهبة والجزع والجلال والخشوع، وإن كانت ملهاة انتقى من العبارات ما يشيع في قلوبنا روح الفكاهة والمرح والسّخرية والعبرة»[2]، فالموقف هو الذي يثير قريحة الشّاعر ليبني حواره فيجعله أقرب إلى المتلقّي، باعتبار أسلوب الحوار وظيفته تبليغية حتّى وإن طغى الجانب السّردي فيه لأنّ البنيّة السَّردية الحوارية انطلقت في بناء هيكلها من نقطة الانطلاق وهي الصّيد الذي كان العربيّ يُعنى به كثيرًا لتأمين حياته، إمّا حاجة أو هوايةً، ويمجّده حين يظفر بطريدته في قوله:

إذَا مَا غَدَوْنَا نَبْتَغِي الصَّيدَ مَرّة مَتى نراهُ فإنَّنَا لاَ نُخاتِـــــــــلُهْ
فَبَيْنَا نُبَغّي الصَّيدَ جَاءَ غُلامُنَا يَدُبُّ، ويخفي شَخْصهُ، ويُضَائلُــهْ
فقَـــالَ: شِياهٌ راتِعاتٌ بقَفْرَة بِمُسْتَأسِدِ القُرْيانِ حُوٍّ مَسائِلُـــــهْ
ثَلاَثٌ كَأقْواسِ السَّراءِ ومِسْحَلٌ قدِ اخْضرَّ منْ لَسّ الغَمِيرِ جحافِلُهْ[3]

يواصل الشّاعر وصفه المحكم وتصويره الدّقيق لحركة الغلام التي تنبىء بالبطء حين مُراقبته، لأنّ الدّبيب حركة بطيئة، ثمّ يوظّف زمن حدوث الإخبار بالفعل "قال" بما وجده من شياه راتعات مقبلة على النّبات، ويشبهُهنّ بأقواس السّراء، وهذا الجانب في الوصف «يبتغي الدّقة في التّصوير بما يعطى من ألوان للأشياء وما يذكر من تفاصيلها...فهو بهذا كلّه يعدُّ مصوّرًا بارعًا، إذ يصوّر الهيئات الجسديّة والأحوال النّفسيّة فيما يصفه، وكأنَّما له عين كعدسة مصوِّرة، تعرف كيف تلتقط قسمات الجسد وسرائر النّفس، لا نفس الإنسان وحده بل أيضًا نفس الحيوان وما يلمّ بهما جميعًا من وساوس

[1] المرجع السابق، زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 52.
[2] توفيق الحكيم، فنّ الأدب، ص 140.
[3] زهير بن أبي سلمى، الدّيوان، ص52.

وهواجس»[1]، وهذا التّدقيق ليس غريبا عن الشّاعر "**زهير بن أبي سلمى***" الذي عُرف ببراعة فنّه في التّصوير.

وقَدْ خَرَّمَ الطَرَّادُ، عنهُ، حِجَاشهُ فلَمْ يبقَ إلاّ نفسهُ، وحَلائِلُـــهْ
وَقَالَ أمِيري: مَا ترَى، رأيَ ما ترَى أنَخْتِلُهُ عَن نَفسِهِ أمْ نُصَـــاوِلُهْ
فبِتْنَا عُراة عِنْدَ رَأسِ جَوَادِنَـــا يُزاوِلُنَا عَنْ نَفسِهِ ونُزَاوِلُـــــهْ
فنَضْربهُ، حتَّى اطمـــأنَّ قذالــهُ وَلم يَطْمَئِنّ قَلْبُــهُ وخَصَائِلُـــــهْ
وَمَلْجمنَـــا مَا إنْ ينَالُ قذالَــهُ ولاَ قدَمَاهُ الأرضَ، إلاَّ أنَـــاملهْ[2]

ونلمح جانبا عاطفيا نسْتشعِره من خلال إحساس الشّاعر بالفرس، وإحساس الفرس بهم، فلا هم اطمأنُّوا ولا هو اطمأنّ قلبه من الخوف إلى أن قال الشّاعر:

فَلَأياً، بِلَأْيٍ، قَدْ حَمَلْنَا وَلِيدَنا عَلَى ظَهْرِ محْبُوكٍ ظِمَاءٍ مَفَاصِلُـــهْ
وَقُلْتُ لهُ: سَدّدْ وأبصِرْ طَرِيقَهُ وَمَا هُوَ فِيهِ عَن وَصَاتِيَ شاغِلُـــــهْ
وَقُلْتُ: تَعَلّمْ أنّ للصّيدِ غِرّة وَإلاَّ تُضَيّعْها فإنّكَ قاتِلُـــــــهْ
فَأتْبَعَ، آثارَ الشِياهِ، ولدينـــا كَشُؤْبُوبِ غَيْثٍ يحفش الأُكمَ وابلُهْ[3]

لا يلبث الشَّاعر أن يمكث قليلا في الوصف حتّى ينتقل إلى السّرد فيمزج بين الوصف والسّرد باعتبار الوصف نمط خادم للسّرد، وحتّى يربط الفعل مع صورته في حدث متحرّك عبر اللّغة وصورها ثمّ ينتقل لنمط التّوجيه، فيلقّن الغلام بعضًا من التّعاليم التي تفيد في تعلُّم طريقة الصّيد الصّحيحة

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، ص321.

* يعدّ الشاعر زهير بن أبي سلمى في الطليعة من شعراء الجاهليّة في وصف الوحش والصيد، أشاد القدماء كثيراً ببراعة أستاذه أوس بن حجر الشاعر التميمي وهو زوج أمّه حين وقفوا عند معان وصور اقتبسها زهير منه، فقد كان له خيالٌ واسع ودقيق ساعده على تجسيد المنظر وتجسيم الصور في تمثيله للحيوان بكل الجزئيات التي تتصل به من منظر وهيئة وحركة ولون، فالمتلقي لنصوصه الشعرية يجد نفسه أمام شريط يعرض في دور الخيالة. ينظر، شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، ص318.

[2] زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص53.

[3] المرجع نفسه، ص 53.

أوردها على شكل حكمة في قوله: (تعلّم إنَّ للصّيد غِرّة وإلاّ تضيّعها فإنّك قاتله)، فتدقيق النّظر حسب الشاعر من أساسيات الصياد الماهر ويذكرها في قوله:

نَظَرْتُ إلَيْهِ نَظْرَةً فَرَأَيْتُـــــــــــهُ عَلَى كُلِّ حَالٍ، مرةً، هوَ حاملهْ
يُرِنْنَ الحَصَى في وَجهِهِ وهوَ لاَحقٌ سراعٌ تواليهِ صيابٌ أوائلـــــــهْ
فردَّ علينا العيرَ، من دونِ إلفِـــهِ عَلَـى رَغْمِهِ يدْمَى نَسَاهُ وفائِلُهْ
فَرُحْنَا بهِ، يَنضُو الجيادَ، عشية مُخْضَّبَة أرْسَـاغُهُ وعَوَامِلُـــــهْ[1]

يُصوِّر الشَّاعر ملاحقة الغلام لطريدته، وكيف تتناثر الحصى في وجهه وهو يسارع نحوها في حركة سريعة، تتسارع فيها أنفاس الطّريدة وأنفاس الفرس إلى أن فرح بالغنيمة التي خضّبت دماؤها جيادها.

تميّزت القصيدة الحوارية عند "**زهير بن أبي سلمى**" ببنيتها السَّرديّة التي توالت فيها الأحداث بين وصف لعناصر الطَّبيعة، وتجسيد لمشاهد الصّيد كأنّه ينقلنا من فضاء لوحة فنّيّة تميّزت بالدقّة في التّصوير إلى فضاء تميّز بالسُّرعة والحركة في الصّيد، موظّفًا في ذلك كلّه آليات اللُّغة التي مكَّنته من السَّيطرة على إحكام هذه الآليات كما أحكم الغلام صيده، وهذه الآليات تمثّلت في توظيف الأفعال التي تدلّ على الحركة السَّريعة في موقف السّرعة، وعلى الحركة البطيئة في موقف النّظر والدّقة.

ويطالعنا الشَّاعر "**تميم بن مقبل**" في أبيات يلوم ويعاتب فيها البنتين:

يَا حُرَّ أَمْسَيْتُ شَيْخًا قَدْ وَهَى بَصَرِي وَالْتَاثَمَا دُونَ يَوْمِ الوَعْـدِ مِنْ عُمُـــرِي
يَا حُرَّ مَنْ يَعْتَذِرْ مِنْ أَنْ يُلِمَّ بِـــــهِ رَيْبُ الزَّمَـــــــانِ فَإِنِي غَيْرُ مُعْتَـــذِرِ
يَا حُرَّ أَمْسَى سَوَادُ الرَّأْسِ خَالَطَـــهُ شَيْبَ القَذالِ اخْتِلاَطَ الصَّفوِ بِالْكَـدَرِ
يَا حُرَّ أَمْسَتْ تَلِيَّاتُ الصِّبَا ذَهَبتْ فَلَسْتُ مِنْهَا عَلَى عَيْنٍ ولاَ أَثَـــــــرِ[2]

إنَّ تكرار الشَّاعر المتمثّل في اللّفظ "يَا حُرَّ" قد أدَّى بعدًا دلاليا مفاده التّأكيد ولفت الانتباه، جسّده عبر أسلوب النّداء، والنّداء من العناصر المفعّلة للحوار، والمستثيرة للمتلقّي، جاء المنادى في هذه

[1] المرجع السّابق، زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 53.
[2] تميم بن مقبل، الدِّيوان، تح: عزَّة حسن، دار الشّرق العربي، بيروت، لبنان، 1995د.ط، ص69.

الأبيات نكرة مقصودة، فدلّ على معانٍ متعدّدة كالتّأسف على حاله وحزنه لكبر سنّه، فأعطى مشهدا تصويريًا من خلال توظيفه للألفاظ التي تدلّ على كبر سنّه (شَيْخًا، شَيْبَ) وارتباط هذين اللّفظين بهما يُوحي بالتّحسر على الماضي والصّبا، ثمّ يواصل قوله:

قَدْ كُنتُ أَهْدِي ولاَ أُهْدِى، فَعَلَّمَني ... حُسْنَ المِقَادَة أَنِّي فَاتَنِي بَصَـــرِي

كَانَ الشَّبَابُ لِحاجاتٍ، وكُنَّ لَـــهُ، ... فَقَدْ فَرَغْتُ إِلَى حَاجَاتِيَ الْأُخَـــرِ

رَامَيْتُ شَيْبِي، كِلاَنَا قَائِمٌ حِجَجًـــا ... سِتِّـــــينَ، ثُمَّ ارْتَمَيْنَا أَقْرَبَ الفُقَرِ

رَامَيْتُهُ مُنْذُ رَاعَ الشَّيْبُ فَـــالِيَـــتِي ... وَمِثْلُهُ قَبْلهُ فِي سَالِـــــــفِ العُمُرِ

أَرْمِي النُّحُورَ فَأُشْوِيهَا، وتَثْلِمُـــنِي ... ثَلْمَ الإِنَاءِ، فَأَغْدُو غَيْرَ مُنْتَصِـــــرِ

فِي الظَّهْرِ وَالرَّأْسِ حَتَّى يَسْتَمِرَّ بِـــهِ ... قَصْرُ الهِجَارِ وَفِي السَّـــاقَيْنِ كَالْفَتَرِ[1]

استرسل الشّاعر في استعادة ما مضى من حياته حتّى يعلّل للبنتين اللّتين عابا عليه كبرهُ، فبعدما ذهب منه بصره وجاوز الستّين، أصبح شعره مليئا بالشيب وانحنى ظهره.

قَالَتْ سُلَيْمَى بِبَطْنِ القَاعِ مِنْ سُرُحٍ: ... لاَ خَيْرَ فِي العَيْشِ بَعْدَ الشَّيْبِ والكِبَرِ

وَاسْتَهْزَأَتْ تِرْبُهَا مِنِّي. فَقُلْتُ لَهَـــا: ... مَـاذَا تَعِيبَانِ مِنِّي يا بْنَتَيْ عَصَـــرِ؟

لَوْلاَ الحَيَاءُ ولَوْلاَ الدِّينُ عِبْتُكُمَـــا ... بِبَعْضِ مَا فِيـــكُمَا إِذْ عِبْتُمَا عَوَرِي

قَدْ قُلْتُمَا لِيَ قَوْلاً لاَ أَبَا لَكُمَـــا ... فِيهِ حَدِيثٌ عَلى مَا كَانَ مِنْ قِصَـــرِ[2]

برز توظيف الشّاعر لآليّة الحوار التي تجسّدت في أفعال القول، وهذه الصّيغة كثيرا ما نجدها تجري على ألسنة الشّعراء الجاهليين، كأنّ الفعل هو الذي يحرّك الحوار (قالت، قلتُ، قُلتُمَا)، فمن خلال الحوار الذي يبني به الشّاعر قصيدته، نلمس الملكة الشّعرية لدى الشُّعراء الجاهليين في تنوُّع أساليبهم الفنّيّة لأنَّ «الحوار في أغلب ظنِّي كالشِّعر، ملكة تُولد أكثر ممَّا هو شيء يكتب»[3]، فالحوار

[1] المرجع السابق، تميم بن مقبل، الديوان، ص71.

[2] المرجع نفسه، ص71.

[3] توفيق الحكيم، فنّ الأدب، ص140.

أسلوب يولدُ مع الشَّاعر كغريزة فطرية في مناداة الآخر، يتولّد داخل النّص من أجل اكسابه أكثر من دلالة.

وهناك حوار آخر يُنادي فيه الشَّاعر "**حاتم الطائي**" امرأته "**ماوية**"، ويبثُّها شكواه من خلال مناداته وتكراره لندائها وهذا النَّوع من التِّكرار الاستهلالي الذي لا يبعث الملل من خلال تكراره وإنّما يضفي جماليّة باعتباره مناداة لامرأته، وذلك في قوله:

أَمَاوِيّ قَدْ طَالَ التَجَنُّبُ وَالهَجرُ وَقَدْ عَذَرَتْنِي مِنْ طِلاَبِكُـــمُ العُذْرُ

أَمَاوِيّ إِنَّ المالَ غَادٍ وَرائِـــــح وَيَبْقَى مِنَ المالِ الأَحَادِيثُ وَالذِكْرُ[1]

يخاطب الشَّاعر زوجته في حوار ينطلق من معاناة الذّات إلى الآخر، معاناة في بعدها الحسّي من خلال لفظ (التّجنب) ومعاناة في بعدها النّفسي في لفظ (الهجر)، طالبا من زوجته ألا تلومه، مُعلنًا عن نهجه في العيش عبر أسلوب ألبسه من تجارب الحياة حكمًا، ثمّ يعود بنا إلى صفة ألصقها الشّعراء الجاهليُّون بالمرأة وهي منعهُ من العطاء، فجرَّدها من صفة الكرم، فالشّاعر في هذه الأبيات يؤكّد على بذل المال وإعطائه حتَّى ينال منه الذّكر بعد الممات، لأنّ العربي كانت سمعته تجري بين القبائل ومن بين الأخلاق التي ترفع قدره خلق الكرم، فتشبّع الكثير من القيم الإنسانيّة وخصوصًا التي ميّزته، ويُواصل حواره لزوجته "**ماوية**" قائلاً:

أَمَاوِيّ إِنّي لاَ أَقُولُ لِسَـــائِـــلِ إِذَا جَاءَ يَومًا حَلَّ في مَالِنَـــــا نَزَرُ

أَمَاوِيّ إِمَّا مَانِـــــــعٌ فَمُبَيَّنٌ وَإِمَّـــــا عَطَاءٌ لاَ يُنَهْنِهُهُ الزَجَـــــرُ

أَمَاوِيّ مَا يُغْنِي الثَرَاءُ عَنِ الفَتَى إِذَا حَشْرَجَتْ نَفْسٌ وَضَاقَ بِهَا الصَّدْرُ[2]

يرسم الشَّاعر لزوجه صورة مأساوية لنهاية الإنسان، حين حشرجة الصّوت وضيق الصّدر، فلا ينفع بعد ذلك مالٌ، وفي نفس الوقت يفنِّد ويبرِّر لها موقفه من المال ويسألها في كلّ مرّة ألا تلومه وقد

[1] حاتم الطائي، الديوان، ص23.

[2] المرجع نفسه، ص23.

استعان في هذه الحوارية التي تظهر سيطرتها من جانبه هو بأدوات الحوار وهي النّداء الذي أعطى للشّاعر فرصة لمواجهتها وتكرار اسمها عديد المرّات، ثمّ يواصل قوله:

إِذَا أَنَا دَلّاَنِي الَّذِينَ أُحِبُّهُـــــــا لِمَلْحُودَةٍ زُلَجٌ جَوانِبُهَـــا غُبْرُ
وَرَاحُوا عِجَالاً يَنفُضُونَ أَكُفَّهُم يَقُولُونَ قَدْ دَمّى أَنَامِلَنَا الحَفْرُ
أَمَاوِيّ إِن يُصْبِحُ صَدَايَ بِقَفْـــرَةٍ مِنَ الأَرضِ لاَ ماءٌ هُناكَ وَلاَ خَمْرُ
تَرَيْ أَنَّ مَا أَهْلَكْتُ لَم يَكُ ضَرَّنِي وَأَنَّ يَدِي مِمَّـــا بَخِلْتُ بِهِ صِفْرُ
أَمَاوِيّ إِنّي رُبَّ واحِدِ أُمِّـــــــهِ أَجَرتُ فَلا قَتلٌ عَلَيهِ وَلا أَسرُ
وَقَد عَلِمَ الأَقوامُ لَوْ أَنَّ حَـــاتِم أَرادَ ثَراءَ المِـــالِ كانَ لَهُ وَفرُ[1]

يواصل الشّاعر حواره الذّاتي ليرسم صورة أخرى تأخذ من الحزن دلالاتها ومن الكفن ألوانها، حين يجعل أصحابه في حفرة، ويشتكون أثار الفأس على أناملهم أثناء الحفر، فلو أراد ثراءً لكان له، لكنّه أراد أن يُذكر بخير بعد موته، كما أنَّ الأبيات الشّعرية تضمّنت الكثير من القيم الأخلاقيّة التي تميّز بها الشّاعر "**حاتم الطائي***"، تمثّلت في البذل والعطاء فقد «كان يُشبِهُ جوده شعره، ويصدّق قوله فعله، وكان حيثما نزل عرف منزله، وكان مظفّرًا إذا قاتل غلب.....وكان إذا أهلّ رجب نحر في كلّ يوم عشرة من الإبل وأطعم النّاس واجتمعوا عليه»[2]، فما جاء في شعره هو انعكاس لحياته وصفاته التي اتّصف بها في الجاهليّة.

[1] المرجع السّابق، حاتم الطائي، الديوان، ص24.

*ومن القصص التي تروى عن كرم حاتم الطائي حكايته أوّل ما ظهر من جوده أنّ أباه خلفه في إبله وهو غلام فمرّ به جماعة من الشّعراء، فيهم عبيد بن الأبرص وبشر بن أبي حازم، والنابغة الذبياني، يريدون النعمان بن المنذر، فقالوا له: هل من قِرى ولم يعرفهم، فقال: أتسألوني القرى وقد رأيتم الإبل والغنم، انزلوا فنزلوا فنحر لهم لكلّ واحد منهم وسألهم عن اسمائهم فأخبروه ففرق فيهم الإبل والغنم وجاء أبوه، فقال: ما فعلت؟ قال: طوقّتك مجد الدّهر طوق الحمام وعرفه القضيّة فقال أبوه: إذاً لا أساكنك بعدها أبدا ولا آويك، فقال حاتم" إذا لا أبالي، ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

[2] محمود شكري الألوسي البغدادي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، شر: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ج1، ص73.

كما تميّزت الأبيات في بنائها الفنّي برسم التّكرار في أول الأبيات، فقد بلغ بالشّاعر مناداة "**ماوية**" عدّة مرّات لعلّها تستجيب لنهجه، فقد حمل هذا «التّكرار معانٍ متعدّدة ومختلفة حسب الغرض الذي يطرقه الشّاعر. فهو في الغزل والنّسيب دليل التّشوّق والاستعذاب، وفي المديح عمليّة تنويه وإشادة بذكر وتضخيم في القلوب والأسماع، ويمكن أيضًا للتّكرار أن يفيد التّقريع والتّوبيخ كما يمكن أن يفيد أيضًا التّعظيم للمكنّى عنه. وعندما يرد في سياق العتاب فإنّه يفيد الوعيد والتّهديد»[1] ومن الواضح أنّ الحوار الذي يجري على ألسنة الشّعراء في حياتهم العادية انتقل إلى عالمهم الشّعري فأصبح الشّاعر يستحضر من الحكمة ما يجعله زاهدا في المال، بعكس من كان بخيلا فتمّ هجاؤه وذمّ صفة البخل فيه.

4-11-الحوار ضمن غرض الرّثاء:

عرف الشّاعر الجاهلي موضوعات متعدّدة في الشّعر الجاهلي، فكثرت الأغراض وتنوّعت وتعدّدت فمنها ما يدخل البهجة والسُّرور على الشّاعر، فتنبسط نفسه في شعره، ومنها ما تنقبض له نفسه عندما يفارق شخصا قريبا منه، ونجد هذا النّوع في الرّثاء، فالرّثاء من أهمّ الأغراض الشّعرية وهو مدح للميّت، فالشّاعر الجاهلي قبل أن يكون شاعرًا بالدُّربة والممارسة فهو بشر يدرك أنّه سيلقى حتفه يومًا ما، رغم أنّ الموت بالنسبة إليه مجهول يؤرّقه دائما، وهو «سكون الجسد بعد مفارقة الرّوح له. وقد حار الجاهليّون، كما حار غيرهم في تفسير ظاهرة الموت»[2]، لذلك تساءلوا عنها في الكثير من قصائدهم، فإذا كان البعض يراها حادثًا مفروضًا على النّفس البشريّة، فإنّ البعض الآخر أرّقه التّفكير في موت هذه النّفس ومفارقة الأحباب واعتبروها مجهولاً.

وفي الرّثاء يقول **متمم بن نويرة**:

فَقَالَ: أَتَبْكِي كُلَّ قَبْرٍ رَأَيْتَـــــهُ لَقَبْرٌ ثَوَى بَيْنَ اللَّوَى وَالدكَادِكِ؟

فَقُلْتُ لَهُ: إنَّ الشَّجَا يَبعَثُ الشَّجَا فَدَعْنِي، فَهَذَا كُـلُّــهُ قَبْر مَالِكِ[3]

[1] محمد عبد العظيم، في ماهية النّص الشّعري إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، ص74.

[2] عليّ جواد، المفصّل في تاريخ الأدب العربيّ قبل الإسلام، بغداد، ج6، ط2، 1993، ص122.

[3] حماسة أبي تمام، ج1، ص334.

رثائيّة جاء بها الشّاعر لبثّ حرقته اتّجاه "**مالك**"، لما لامه الآخر بكاءه كل قبر يمرّ به، فكان ردّه أن كل قبر هو قبر مالك وهذا دلالة على الحزن الشديد.

4-12-الحوار ضمن غرض الهجاء:

جاء الهجاء في العصر الجاهلي هجاءً فرديًا ينطلق من الذّات ليوجّه إلى الآخر ممثّلا في ذاته أوغيره، وهجاءً جماعيًا يوجّه إلى الجماعة، فقد كان «تنديدا بالمعايب الشّخصية للفرد أو احتقارا لجماعة معيّنة من النّاس ثمّ تطوّر ليرتفع عن الأحقاد الشخصيّة ليطال مشكلات الحياة العامّة، فكان الهجاء السّياسي والهجاء الأخلاقي والهجاء الدّيني والهجاء الخَلقي»[1]، فالهجاء في الجاهليّة تعدّدت أنواعه، بين ذكر للعيوب والأوصاف، فيرتبط بالجانب الخُلقي، وهجاء سياسي يرتبك بالقبيلة وسيادتها، وهجاء يرتبط بصفات الأشخاص متعلّق بالجانب الخَلقي، وأكثرها ورودًا، الهجاء الذي كان يقصد به الشّخص فردًا معيّنا يتعرّض للقبيلة، فقد كان غرض الهجاء حادا كالسّيف، لذلك سُخر الشّاعر لقبيلته، منافحًا عنها فإذا كان سلاحهم في الغزوات معدّات الحروب، فإنّ لسان الشّاعر المنافح في القبيلة بمثابة السّيف، وفي هذا يقول الشّاعر "**زهير بن أبي سلمى**" في هجاء بني حصين في أسلوب ساخر:

وَمَا أَدْرِي وَسَوْفَ إِخَالُ أَدْرِي ... أَقَوْمٌ آلُ حِصنٍ أَمْ نِسَاءُ

فَإِنْ قَالُوا: النِّـــــسَاءُ مُخَبَّآتٍ ... فَحُقَّ لِكُلِّ مُحصَنَةٍ هِـــدَاءُ

وَإِمَّا أَنْ يَقُولَ: بَنُو مَصَـــــادٍ ... إِلَيْكُمْ إِنَّنَـــــــا قَومٌ بِرَاءُ

وَإِمَّـــا أَنْ يَقُولُوا: قَدْ وَفَيْنَـــا ... بِذِمَّتِـنا فَعَـــادَتُنا الوَفَـــاءُ

وَإِمَّا أَنْ يَقُولُوا: قَدْ أَبَيْنَـــــا ... فَشَرُّ مَواطِنِ الحَسَبِ الإِبَاءُ

فَإِنَّ الحَقَّ مَقْطَعُـــــهُ ثَلاثٌ ... يَمِيـــنٌ أَو نِفَـــارٌ أَو جِلاَءُ

فَذَلِكُمُ مَقَـــــاطِعُ كُلِّ حَقٍّ ... ثَلاَثٌ كُلُّهُنَّ لَكُم شِفَـــاءُ[2]

[1] سراج الدين محمد، موسوعة روائع الشّعر العربي، دار الراتب الجامعيّة، بيروت، لبنان، مج 03، ط1، ص08.

[2] زهير بن أبي سلمى، الدّيوان، ص13.

استطاع الشَّاعر "**زهير بن أبي سلمى**" بهذه الحواريّة أن يصوّر لنا مشهدا استهزائيا، حيث بلغ به الأمر إلى أن يجعل من الرّجال نساءً وهذا فيه إنقاص من قيمتهم بعدما كان الرّجل صاحب السّلطة إلاّ أنّ الهجاء كان أقوى من كلّ سلطة، لقد كان غرض الهجاء من أقوى الأغراض وكانت القبائل تخاف الشّاعر صاحب اللّسان السّليط، خصوصا في علم العرب، فالغرض الشّعري يتّخذ أبعادا فالشّاعر كان مترجمًا على لسان قومه، مهما عدّد ونوَّع في الأغراض الشّعريّة، وجمّل هذه الأغراض بتوظيفه لأسلوب الحوار، هذا الأسلوب الذي تميّز بصبغة التّلوّن عبر الأساليب الإنشائيّة كالنّداء والاستفهام، والأمر، والتّمني، وما لهذه الأساليب من ميزة تضفي نبرة صوتية خاصّة حين إنشاد الشّاعر الجاهلي قصيدته.

4-15-الحوار والموروث الدِّيني:

عرفنا فيما سبق أنَّ الحوار ورد في القرآن الكريم في عدّة مواضع، هذا القرآن الذي صوّر لنا جزءا من مظاهرِ الجاهليَّة، وذكر لنا عبادة الأوثان التي كان يتّبعها الجاهلي، وإذا عدنا إلى تاريخ العرب في الجاهليّة نجد أنّ «العرب كانت في جاهليتها على رسم إبراهيم وإسماعيل عليهما السّلام لا تكبس سنيها إلى أن جاورتهم اليهود في يثرب فأراد العرب أن يكون حجّهم في أخصب وقت من السّنة وأسهلها للتردّد في التّجارة ولا يزول عن مكانه فتعلّموا الكبس من اليهود»[1]، وهذا يدلُّنا على أنّ العرب كانت تتأثّر بالأمم المجاورة لها، لأنّ عبادة الآلهة عرفت عند اليهود أكثر من العرب، وإذا كان الجاهلي في بيئته عرف تعدُّد للآلهة التي كان يعبدها كاللَّات والعزَّى، وعبادة الله، فمن الأكيد أن يوظّفها في شعره، وهو ما نجده عند "**النّابغة الذبياني**" حين أورد من قصص "**سليمان**" عليه السّلام في قوله:

[1] محمود شكري الألوسي البغدادي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، شرح: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، د.ط، ج01، د.ت، ص71.

إلاَّ سُلَيْمَان إذْ قَالَ الإلَه* لَهُ: قُمْ فِي البَرِيَّة فَاحْدُدْهَا عَنِ الفَنَدِ

وَخَيِّس الجِنّ إنّي قَدْ أذِنَتْ لهُمْ يَبنُون تَدْمُر بالصَّفّاح والعَمَـــدِ[1]

وما هذه الأبيات التي يجريّ فيها الحوار، إلاّ دليل على توارث الجاهليّ للمعتقدات الدّينيّة التي تتوارث عبر الأجيال، فقد ذكر الشّاعر الحوار الذي دار بين النبيّ "**سليمان**" -عليه السّلام- والإله الذي سخّر لسليمان الجنّ، فهذا دليل على إلمام الشّاعر بالقصص الدِّيني، وأغلب القصص الدِّينية كان العنصر الأساسي فيها هو الحوار والسَّرد، وإذا تقصّينا الأمر في الكتب السَّماوية نجد أوّل أسلوب استعمله البشر هو الحوار، وقد ظهر ذلك في محاورة الله سبحانه وتعالى حين أمر الشّيطان بالسُّجود لآدم عليه السّلام، وما الشّعر الجاهليّ إلا جزء من التّراث الإنساني الذي يتأثّر الشّاعر به فينقل ما توارثه من الأمم السّابقة.

وله أبيات أخرى في موضع محاورة بينه وبين سعاد يقول فيها:

قَالَتْ: أرَاكَ أخَا رَحْلٍ وراحِلَة، تَغْشَى مَتالِفَ، لَنْ ينْظرنَكَ الهَرَمَا

حَيَّـاكِ ودّ**، فأنَا لاَ يحِلُّ لنَـــا لهْوُ النِّسَاءِ، وإنَّ الدِّينَ قَدْ عَزَمَا

مُشَمِّرينَ عَلى خُوصٍ مُزمَّـمَةٍ، نَرْجُو الإلَهَ، وَنَرْجُو البِرّ والطُّعَمَا

هَلاّ سَألْتِ بَني ذُبيانَ مَا حَسَبي، إذَا الدُّخَانُ تَغَشَّى الأشْمَطَ البَرما[2]

يتحدَّث الشّاعر بلسان "**سعاد**"، فهي ترى إعراضه عن النّساء وإقباله على الدّين، فهو الذي يرجو الإله، والبيت الشّعري هنا يدلّ دلالة واضحة على أنّه قيل في صدر الإسلام، ومن أكثر

*يتساءل البعض حول وورود لفظ الجلالة في قول النابغة الذبياني ونحن نتحدث عن فترة ما قبل الإسلام وهي فترة الجاهليّة، فقد درس بعض المستشرقين أمثال: "نولدكه Noldeke "، ورود لفظ الجلالة " الإله" في الشعر الجاهليّ، وأخذوا في ذلك الأمر عدّة مذاهب، هناك من ذهب مذهب التصديق أنّ الشعر الذي يرد فيه لفظ الجلالة هو شعر جاهليّ محض، وهناك من ذهب مذهب النحل والانتحال وأنّه وضع بعد الجاهليين، رغم أنّ الجاهليين كان الكثير منهم على دين إبراهيم وإسماعيل، فرأوا أنّهم بعد الإسلام استبدلوا لفظ الأصنام في الشعر الجاهلي واستبدلوها بلفظ الجلالة. ينظر، جواد عليّ، المفصّل في تاريخ الأدب العربيّ قبل الإسلام، ج06، بغداد، 1993، ط02، ص113.

[1] النّابغة الذبياني، الدّيوان، ص33.

[2] المصدر نفسه، ص101.

**تدل لفظ "ودّ" على الود وهو تسمية لصنم حسب ما أورده بعض المستشرقين، وهذا الصنم من بين الأصنام التي كان العربيّ عاكفاً عليها إمّا طلبا للتجارة أو المال أو غيرها من أمور الحياة، وهذا الصنم يرمز للودّ والحبّ وإنه صنو للإلهين (جيل) Gil و(بحد) Pahad عند الساميين. ينظر، جواد علي، المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ص294.

الشّعراء الجاهليين الذين تجلّى الموروث الدينيّ في شعرهم، **"أميّة بن أبي الصّلت"** «جاء أكثر شعره في نزعات دينيّة وفكريّة، ذلك لأنّه كان في شكٍ من عبادة قومه، وكان على شاكلة غيره ممّن سئم تلك العبادة، ينهى قومه عنها، ويسفه أحلامها، وقد تأثّر باليهوديّة وبالنّصرانيّة. وفي شعره اعتقاد بالجنّة والنّار والبعث»[1]، فالشّاعر الجاهلي لم يترك موضوعا إلاّ وطرقه، وكان موضوع الديانة من أكثر المواضيع الكاشفة عن ديانة الشّاعر نفسه.

فالإنسان بطبعة يحتاج إلى الجانب الرُّوحي الذي يثبت له وجوده واتّزانه، «فالمشاعر الإنسانيّة والأشياء الجماد يعتمد بعضها على بعض وتتنامى معًا على نحو تعجز عن إيضاحه لنا أفكارنا التّقليديّة المتعلّقة بالسّبب والنتيجة، أو ثنائيات الجوهر والمادّة، الجسد والرّوح، فالشّاعر الرُّومانسيّ بلغتهِ الكدرة أو المتوقّدة، بعواطفه ولواعجه الّتي تجعله يبدو أنّه يندمج في كلّ ما هو حوله، إنّما هو نبيّ رؤية جديدة تنفذ إلى أعماق الطبيعة، إنّه يصف الأشياء كما هي بالفعل»[2] وقد يحمل النّص الشّعري في أسلبته الحوارية الدّاخليّة أو الخارجيّة العديد من القضايا الجماليّة والقضايا الإنسانية، التي كانت سائدة في ذلك العصر، وتداخلت مع العصر الحديث، فحين حاور نفسه حوارا داخليا لأنّه لم يستطع مواجهة الآخر علنا فلجأ إلى نفسه ومحاورتها وفي بعض الأحيان تمرّد عن القبيلة فأوجد لنفسه أنيسا غير الإنسان، فوصف بالصّعلوك.

4-16-الحوار في مغامرة الصّعلكة:

عرف الشّعر الجاهليّ مع الشُّعراء الصّعاليك فنّا خاصًا بهم، توسَّلوا فيه أدوات فنّية جعلوها وسيلة لتجاذب أطراف الحديث مع الآخر، هذه الأداة التي تمثَّلت في أسلوب الحوار، وكما تبسط الصَّحراء رمالها لصعاليكها، بسط السَّرد تقنيته مستعينًا بالحوار، فما كان من الشُّعراء الصَّعاليك الذين فروا من مجتمعهم، إمَّا تمرُّدا أو هروبا من ظلم وقهر القبيلة، إلاّ أن يجعلوا لهم أنيسًا قد يكون حقيقيًا

[1] جواد علي، المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ص132.

[2] إدمون ولسون، قلعة اكسل (دراسة في الأدب الإبداعي الذي ظهر بين 1870و1930)، تر: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط3، 1982، ص12.

أو مفترضًا، ضمّنوه أبياتهم وقصائدهم الشّعريّة، فحاوروه، وجعلوا لأنفسهم عالمًا خاصًا، فاختاروا الصَّحراء وكهوفها موطنا لهم.

فرّوا من قبائلهم متمرّدين على النّظام القبلي «ليقيموا لأنفسهم بأنفسهم مجتمعًا فوضويًا، شريعته القوَّة، ووسيلته الغزو والإغارة، وهدفه السّلب والنّهب، ووجدوا في الصّحراء الفسيحة الواسعة التي لا تقيّدها قيود، ولا تحدّها حدود، ولا يستطيع قانون أن يخترق نظامها ليفرض سلطانه عليها، مجالاً لا حدود له يمارسون فيه نشاطهم...ويقيمون دولتهم الفوضوية، دولة الصّعاليك، حيث يحيون حياة حرّة متمرّدة، تسودها العدالة الاجتماعيّة و تكافأ فيها فرص العيش»[1]، وممّا لا شكَّ أنَّ الشّاعر الذي تمرّد على القبيلة لم يتمرّد على نظمه الشّعري، كونه يملك القدرة على صياغة القول الشِّعري بفنِّياته.

لم يكن الشّاعر ليتمرّد على قبيلته دون أسباب، فهناك من اضطرّتهم قوانين القبيلة إلى الخروج عنها، أو القهر وجعلهم عبيدًا، ولعلّ انفصال الشّاعر الصعلوك عن القبيلة جعل لغة الحوار تنعدمُ بينه وبين القبيلة، فهل لجأ الشَّاعر الصُّعلوك إلى الحوار في قصائده ليبني جسر التّواصل الذي انقطع بينه وبين أهله وقبيلته؟ وإنْ كان الشَّاعر الصُّعلوك تمرّد على القبيلة، إلاّ أنَّ لغته حافظت على تراكيبها ووظائفها، كما جاء في قصيدة الشَّنفرى في قوله:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَـــطِيِّكُمْ فَإِنِّـــي إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَـلُ
فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيّاتٍ مَطَايَـا وَأَرْحُـلُ
وفِي الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ
لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِىءٍ سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهْوَ يَعْقِـــلُ[2]

[1] يوسف خليف، الشّعراء الصّعاليك، ص53.

[2] الشنفرى، الديوان، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص58-59.

المتمعّن لهذه الأبيات الشّعرية يُلاحظ مُحاورة الشّاعر "**الشَّنفرى**" لقومه، محاورة تنطلق من التّجرّد القبلي إلى ألفة أخرى، لكنّه تجرّد جزئي، فهو لا يزالُ يوجّه لومه وعتابه لقبيلته، كأنّه يتركُ ذاته داخل القبيلة، ولكنّ حواره كان حوارًا مباشرًا موجَّها بضمير المخاطب "**أنتم**" الذي توزّع بين الأفعال والأسماء (أَقِيمُوا، سِواكُم، دُونكُم)، كأنّهم مُرتبطون بحاضره، لأنّه لا يزالُ يخاطبهم، لم ينسلخ عنهم إلى أن جعل من الحيوان أنيسًا له في قوله:

وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُون: سِيدٌ عَمَلَّسٌ ... وَأَرْقَطُ زُهْلُــولٌ وَعَرْفَــاءُ جَيْأَلُ

هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذَائِــعٌ ... لَدَيْهِــمْ وَلاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ

وَكُلُّ أَبِيٌّ بَاسِــــلٌ غَيْرَ أَنَّنِــي ... إذا عَرَضَتْ أُولَى الطَـرَائِدِ أبْسَلُ

وَإنْ مُدَّتِ الأيْدِي إلى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ ... بَأَعْجَلِهِمْ إذْ أَجْشَعُ القَوْمِ أَعْجَلُ

وَمَا ذَاكَ إلّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ ... عَلَيْهِمْ وَكَانَ الأَفْضَلَ المتَفَضِّــــلُ

وَإنّي كَفَانِي فَقْدَ مَنْ لَيْسَ جَازِيًا ... بِحُسْنَى وَلاَ فِي قُرْبِــــهِ مُتَعَلَّــلُ

ثَلاَثَةُ أصْحَابٍ: فُؤَادٌ مُشَيَّــــــعٌ ... وأبْيَضُ إصْلِيتٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ

هَتُوفٌ مِنَ المُلْسَ المتُونِ تَزِينُهــــا ... رَصَائِعُ قَدْ نِيطَتْ إِلَيْهَــــا وَمِحْمَلُ

إذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَّتْ كأنَّها ... مُرَزَّأَةٌ عَجْلَـــى تُرِنُّ وَتُــعْوِلُ

وَأغْدُو خَمِيصَ البَطْنِ لاَ يَسْتَفِزُّنِي ... إلى الزَادِ حِرْصٌ أو فُؤادٌ مُوَكَّـــلُ[1]

يلجأ الشّاعر إلى استبدال قومه بأنيسٍ آخر وهو "**الحيوان**"، ولكنّ حواره كان حوارًا مباشرًا فبعدما تخلّص من هاجس القبيلة أصبح «يحسّ إحساسًا عميقًا أنّ صورة الإنسان بوصفه كائنا اجتماعيًا يحاور العالم من حوله حوارًا شاقًا يعبّر من خلاله عن موقفه من الإنسان والطبيعة»[2]ومن الحياة ككلّ، لأنّ الشّاعر يتأثّر بالمواقف التي تثير قريحته.

[1] المرجع السابق، الشنفرى، الديوان، ص60-61

[2]وهب أحمد رومية، شعرنا العربي القديم والنقد الجديد، ص39.

الصّعلوك الجاهلي حاور الزّوجة والحبيبة، وتحدّث عن مفاخر قبيلته، ساردًا أحداثًا لبطولات أبنائها، فاتّخذ من اللُّغة حروفها، ومن الحروف حركاتها وسكناتها «على أنَّ هذه الحركة قد أتاحت لشعرهم ضربًا من الرُّوح القصصيَّة، لا نراه ماثلاً في وصفهم للحيوان الوحشي فحسب، بل نراه أيضًا في وصف الصَّعاليك لمغامراتهم»[1]، حين تمرّدهم على قوانين القبيلة، واتِّخاذهم فيافي الصَّحراء وطنا لهم، والحيوان أنيسهم، يحاورونه محاورة الأنيس الذي لا يغدر بهم، ومن هذه النّماذج يطالعنا "**عروة بن الورد**" بقوله:

وَسَائلةٍ: أَيْنَ الرَّحِيـــلُ؟ وسَائِـــــلٍ وَمَتَّى يُسْألُ الصُّعْلُوك أيْنَ مَذَاهِبَهْ؟
مَذَاهِبُهُ أنَّ الفِجَــاجَ عَرِيضَـــــــة إِذَا ضَنَّ عَنْهُ، بِالفَعَـــــالِ، أقَارِبُهْ
فَلاَ أتْرُكُ الإِخْوَان مَا عِشْتُ لِلْرَدَى كَمَّـــــا أنَّهُ لاَ يَتْرُكُ المِاءَ شَــارِبُهْ
وَلاَ يُسْتَضَامُ، الدَّهْرَ، جَارِي، وَلاَ أُرَى كَمَنْ بَاتَ تَسْرِي لِلصَّدِيق عَقَارِبُهْ
وَإِنْ جَارَتِي أَلوَتْ رِياحٌ بِبَيْتِهَـــــــــا تَغَافَلتْ حَتَّى يَسْتُرَ البَيْتُ جَانِبَه[2]

يستنفر الشّاعر "**عروة بن الورد**" سؤال سائلته عن مكان رحيله؟ ويلومها عن سؤالها الصُّعلوك عن مكانه، وهنا دلالة على انفتاحه على الصّحراء وفيافيها، فإذا رحل عن مكان طفولتهِ فكيف يستقرّ في غيره؟، وكلّ هذا أتاه الشّاعر عن طريق توظيف أسلوب الحوار، «فالحوار القائم على التّساؤل وسيلة لبسط هذه الفلسفة الحكيمة، متخًا من المرأة محورًا محرِّكًا لكلِّ الأجوبة الجاهزة في فكره»[3] فحتّى الأساليب الإنشائيّة لها دورها في تغيير نبرة صوت الشَّاعر، لأنّه استهلّ حواريّته بصيغة السّؤال والجواب.

[1] شوقي ضيف، تاريخ آداب العرب العصر الجاهلي، ص224.
[2] عروة بن الورد، الديوان، تح: أسماء أبو بكر محمد، ص48.
[3] نوري القيسي، لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي، ص58.

وهو «أن يرد في البيت، أو البيتين سؤالٌ وجوابُه كقول الباخرزيّ:

قَدْ قُلْتُ لهَا هَجَرْتِني مَا العِلَّة؟ صَدَّتْ وتمَايَلتْ وقَالَتْ: قُلْ لَهُ»[1]، إلاّ أنّ **"عروة بن الورد"**

تحدّث بلسان المرأة من خلال السّؤال، ثمّ أردف ذلك بجوابه مفتخرًا بنفسه وبمعرفته للصّحراء فحتّى تمرُّده ضدّ قبيلته أكسبه معرفة بفيافي الصّحراء، وما تمرّد الشّاعر الجاهلي عن قبيلته، إلاّ أنّه لم يستطع مجاراتهم في نظامهم وقوانينه، فاختار لنفسه طريقا غير طريقهم، لكنّهُ رحل بعدما تشبّع بأساليب شعرهم، فحاور هو الآخر وسرد أحداثا استقاها من بيئته، وهو ما نلمحه في محاورة الشّاعر **"عمر بن براقة لسليمى"**:

تَقولُ سُلَيْمَى لاَ تَعَرَّض لِتَلفَــةٍ وَلَيلُكَ عَن لَيلِ الصَعَاليكِ نائِمُ

وَكَيفَ يَنامُ اللَّيلَ مَنْ جُلّ مَالِــهِ حُسَامٌ كَلَونِ المِلحِ أَبيَضُ صَارِمُ

أَلَم تَعلَمي أَنَّ الصَعاليكَ نَومُهُم قَلِيلٌ إِذا نامَ الخَلِيُّ المسَــــالِمُ

جُرازٌ إِذا مَسَّ الضَريــبَةَ لَم يَدَ بِهَــا طَمَعًا طَوعُ اليَدَينِ مُكَـارِمُ

إِذا اللَّيْلُ أَدْجَى وَاِكفَهَرَّ ظَلاَمُهُ وَصَــاحَ مِنَ الأَفْرَاطِ بومٌ جَواثِمُ

وَمَالَ بِأَصْحَابِ الكَرى غالِباتُهُ فَإِنّي عَلى أَمْــرِ الغَوايَةِ حــازِمُ

كَذَبتُم وَبَيتِ اللَهِ لا تَأخُذونَها مُراغَمَــةً مَادَامَ لِلسَيفِ قائِــمُ

تَحَــالَفَ أَقوامٌ عَلَيَّ لِيَسلَمُــوا وَجَروا عَلَيَّ الحَربَ إِذ أَنا سَــالِمُ

أَفَاليَومَ أَدْعَــى لِلهَوادَةِ بَعدَم أُجِيلَ عَلى الحَيِّ المِذاكي الصَلادِمُ[2]

يستهلّ الشّاعر قصيدته بمحاورة المرأة سليمى، التي تدعوه للابتعاد عن المهالك والتّعرُّض للمخاطر فيعلمها بأسلوبه الخاص أنَّ حياة الصُّعلوكِ مختلفة، لا يعرف جفنه النَّوم إلاّ قليلاً، فهو الذي ينتظر اللّيل للإغارة وأخذ الأموال وإعطائها لغيره، وهو بهذا التّصرّف يرى نفسه كريمًا لأنّه لا يستأثر بها

[1] رشيد الدين محمد العمري، تر: إبراهيم أمين الشواربي، سحر الحدائق في دقائق الشعر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 2009، ص159.

[2] عمر بن براقة الهمذاني، الديوان، تح: شريف راغب علاونة، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص32.

لنفسه، ومن خلال محاورة الرّجل لزوجه يظهر أسلوب المرأة الذي يختلف عن الرّجل، فهي التي صوّروها دوما تمنعه الكرم، على عكس ما وصف به نفسه فهو الكريم المعطاء.

يمكن القول من خلال ما سبق أنّ الشّاعر الجاهلي مهما انسلخ عن قبيلته إلاّ أنّه لا يستطيع أن يبني قطيعة بينه وبين إبداعه الشّعري، فقد كان الشّعر المتنفّس الوحيد له بعد غربته، وإذا هجر بيته القبلي فإنّه يسكنُ إلى بيت القصيد، ليؤثّثه بألفاظ اللُّغة، فكان يسرد ما يحدث له في مغامراته ومجابهته للأهوال متخذًا من الأسلوب الحواري آليّة لبعث الحياة إليه، وكثيرا ما كان «يلجأ إلى السَّرد لالتقاط مفردات الواقع وتأمّل حركة الحياة من حوله، رغبةً منه في الاحتفاظ بها والتّداخل معها، لأنَّه يشعرُ بالاغتراب»[1]، فهو الذي لجأ للحيوان ليُحاوره وللحجر والشّجر ليجعل منهما أنيسا له في غربته عن قبيلته، فصادفته في رحلته أهوال جعلته يخلّدها على شكل أساطير.

4-17-الحوار ضمن أساطير الغول:

عرف الشّاعر الجاهلي الأساطير بمختلف أشكالها من الجنّ والغول، لما صادفه من مخاطر في الفيافي، فكان يصور نفسه بطلا في مشاهد عدة، خاصّة في مواجهة الغول، مستلهما من خياله صور الغول، فيركبّها بأبشع الصّور لأنّه لم ير الغول ماثلاً أمامه، وفي ذلك يقول الشَّاعر "**تأبط شرًا**" الذي حاور الغول:

وَأَدْهَمَ قَدْ جُبْتُ جِلْبَابَـــهُ ... كَمَا اجْتَابَتِ الكَاعِبُ الخَيْعَلاَ

إِلَى أنْ حَدَا الصُّبْحُ أَثْنَـاءَهُ ... وَ مَزَّقَ جِلْبَابَه الأَلْيَـــــــلاَ

عَلَى شِيَمِ نَارٍ تَنوَّرْتُهَـــــا ... فَبِتُّ لهَا مُدْبرًا مُقْبِـــــــــلاَ

فَأَصْبَحْتُ وَالغُولُ لِي جَـارَةً ... فَيَا جَارَتًا، أَنْتِ مَا أَهْـــــوَلاَ

وَطَالَبْتُهَا بُضْعَهَـــا فَالْتَوَتْ ... بِوَجْهٍ تَهَوَّلَ فاسْتَغْـــــــــوَلاَ

فَقُلْتُ لهَا: يَا انْظُرِي كَيْ تَرَيْ ... فَوَلَّـتْ، فَكُنْتُ لهَـــــا أَغْوَلاَ[2]

[1] عبد الناصر هلال، آليات السّرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة، ط1، 2006، ص38.

[2] تأبط شرا، الديوان، تح: طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص60.

فَطَارَ بِقَحْفِ ابْنَةِ الجِنِّ ذُو سَفَـاسِقَ قَدْ أخْلَقَ المِحْمَـــلاَ
إِذَا كَـــلَّ أمْهَيْتُهُ بِالصَّفَـــا فَحَـــدَّ ولَمْ أُرِهِ صَيْقَـــــلاَ
غَظَاءَةُ قَفْرٍ لهَـا حُلَّتَانِ مِنْ وَرَقِ الطَّـــــــلْحِ لمْ تُغْزَلاَ
فَمَنْ سَـالَ: أيْنَ ثَوَتْ جَارَتِي؟ فَإنَّ لهَـــــا بِاللَّـــوَى مَنْزِلاَ[1]

لعلّ مشهد مجاورة الشّاعر للغول من المشاهد البطوليّة التي يؤسّسها الشّاعر لإثبات بطولته وبسالته حيث جعل نفسه في المشهد الأوّل جارًا لها، ثمّ حاورها وجعل نفسه أغول منها، وهنا انعكاس لحالة الشّاعر الذي يعيش الاغتراب عن قبيلته، فهو يُحاول أن يثبت للقبيلة التي رآها في شكل غول أنّه بطل في مواجهة المهالك.

لقد عرف الجاهلي القصص الغريبة في شعره التي ألبسها ثوب الأساطير، كقصّة الغول التي أوردها تأبط شرًّا في حكايته مع الغول، وفيها يتجلّى المشهد السّردي من خلال عناصر التّصوير والتّشويق في سرد قصّته وإحكام حبكته، وما جعل قصّته تتميّز بالحركة والحيوية هو أسلوب الحوار ضمن السّرد الذي ميّزه بتوظيف الفعل الماضي (لاقيتُ، لقيتُ، قلتُ، شدّت، خرّت، قالت، قلتُ، ساقا...) فالزّمن الماضي لم يلبث يتكرّر في الأفعال حتّى ينتقل الشّاعر إلى الزّمن المضارع في الفعل (أضربها) ليثبت الشّاعر في حضوره البطولي في مشهد يُظهر قوّته وبسالته في مواجهة الغول التي استطاع محاورتها، كما في قوله:

أَلاَ مَنْ مُبَلِغٌ فِتْيَانَ فهـــمٍ بمَـــا لاَقَيْتُ عِنْدَ رَحَى بطانِ
بِأَنِّي قَدْ لَقَيْتُ الغُولَ تَهْـوِي بشُهْبٍ كَالصَّحِيفةِ صَحْصَحَانِ
فَقُلْتُ لهَا: كِلاَنَا نضوُ أيْـنَ أَخُـو سَفرٍ فَخَلِّي لي مَكَـــانِي
فَشَدَّتْ شدَّة نَحْوِي فَأهْوَى لهَـــا كَفِّـــي بمصْقُولٍ يمَانِي
فَأضْرِبها بِلاَ دَهَشٍ فخـرَتْ صَرِيعًـــــا لليَدَيْنِ وللجِـرَان
فَقَالَتْ: عُدْ، فَقُلْتُ لهَا: رُوَيْدًا مَكَـانَـــكِ إنَّني ثَبْتُ الجَنان

[1] المرجع السابق، تأبط شرا، الديوان، ص60.

فَلَمْ أنفَكَّ مُتَّكِئًا عَلَيْهَـــــا لأَنْظُرَ مُصبِحًا مَـــــاذَا أَتَانِي

إذَا عَيْنَانِ فِي رَأْسٍ قَبِيـــــحٍ كَرَأْسِ الهِرِّ مَشْقُوقِ اللِّـــسَانِ

وَسَـــاقَا مُخْدجٍ وشَواةُ كلبٍ وَثوبٌ مِنْ عَبَـــاءٍ أوْ شِنَانِ؟[1]

المتتبع لقصائد الشّعر العربي يجد ما يسمّى بالقصيدة الحكائية التي تجلّت بوضوح عند شعراء تعدّدت انتماءاتهم، ومعها لعب الحوار السردي دورًا بارزًا قاد خلالها الأحداث نحو التّحول من زمن إلى آخر، فمن خلال أبيات الشّاعر "**تأبّط شرًا**" يتجلّى الحوار والسّرد ليشكّلا نسيج القصص الشّعري.

تأسيسًا على ما سبق طرحه من محاورات شعرية وُلدت ونمت في موضوعات ومواقف متعدّدة يمكن القول أنّ هذه المحاورات أسّست لتلك العلاقة بين الشّاعر والآخر بصفة خاصّة في إطارها القبلي وبعدها الاجتماعي، وأسّست لتلك العلاقة بين أيّ شاعر ومتلقٍ، تواصلاً تتوارثه الأجيال في أعمالها الأدبيّة، وما نلاحظه ممّا تقدّم في شعر المقدّمات الطّللية ذلك الهاجس النّفسي الذي ارتبط بحياتهم مكانا وزمانا، فقد شكّل المكان حدًّا فاصلاً بينهم وبين الأحباب، أمّا الزّمن فقد ساهم في بنية القصيدة وتشكيلها، كما أنّ الغرض الشّعريّ الأكثر توظيفًا لأسلوب الحوار الدّاخليّ هو غرض الغزل، لأنّ الشّاعر وجد في هذا الأسلوب فسحة تواصليّة مع محبوبته الممنوع من وصالها علنًا، أخذ يُناجي فيها نفسه عبر مناداة محبوبته، شاكيًا الهجر والبُعد، يسألها وصاله.

لذلك جاء أسلوب الحوار متفاوتا من شاعر إلى آخر، «وأكثر الحوار الشّعري الذي استخدمهُ الشُّعراء كان يعتمدُ التّجريد الذيّ يختلقُه الشّاعر ليُؤكِّد في نفسه صفةً مشهورة، فمحاورتهُ للفرس والغول يؤكّد فيهما شجاعته، ومحاورتهُ للمرأة التي تُظهر خوفها من الانفاق يؤكّد كرمه، ومحاورته للمرأة، التي تُظهر خوفها من المخاطر يؤكّد بطولتهُ، وكلّ محاولة من محاولات الحوار تُظهرُ صفة من صفاته، وتؤكّد رمزًا من الرُّموز التي قدَّمها مستخدمًا أسلوب التّجريد الذّاتي الذي أحسّ فيه قدرة على

[1] أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني تح: عبد الستار أحمد فرّاج، دار الثقافة، بيروت، ج21، 1960، ص152.

التّعبير، ومجالاً لمخاطبة الذّات»[1]، وهذا لا ينفي توظيفه للسّرد والإخبار رغم ما وصف به الشّعر الجاهلي من غنائيّة محضة.

فإذا وُصف الشّعر العربيّ القديم بالغنائيّة، فقد امتزجت مع السّردية، حتّى تجلّت ظاهرة التّناسق بين الغنائيّة والسّردية وبين عاطفة الشّاعر، التي تولّدت من رحمِ الإحساس بالتّجربة فتولّد الجمال من تلك الإيقاعات الممزوجة بنفَسِه الشّعريّ، إمّا بفرحه أو حزنه، فرحه حين الفخر بنَسبه أو قبيلته أوببطولته أو مدحه لأسياد قبيلته، أو حزنه حين الرّثاء على زوجه أو أخيه أو محبوبته أو عزيز عليه وحتّى في غزله استعمل ألفاظا من (البُعد، اللّوم، الهجر، العتاب)، فإذا امتزج الوزن بكلّ هذه المشاعر فإنّ «الوزن يكسب الشّعر، جمالاً، وسحرًا، ونغمًا، شجيًا، وموسيقى عذبة»[2] تنتقل إلى المتلقّي عبر عامل التّأثر والتّذوّق الأدبيّ.

لقد أصبح الحوار داخل فضاء القصيدة الجاهليّة وسيلة لامتداد الحديث عن الأحداث التي يعيشها الشّاعر، وتمدُّده عبر الحروف والكلمات التي ترسم نغمات الفرح والحزن داخل النَّص الشّعري فتكسبه حركيَّة، كأنَّك تعيش داخل أجواء القصيدة، فتصبح داخل بنيّة تفرضها سرديته من خلال تتابع الأحداث، ومهمّته ليست جدليّة بين الأنا المحاورة والآخر المحاور، بل ما يوحي إلى وجود الأنا الشَّاعرة تنبض بالحياة داخل فضاء الذّات المحاورة من خلال الفضاء الذي يقذفك فيه الشّاعر ويحاورك بلغة المشاعر، «فمهمَّة الحوار إذن ليست أن يروى ما حدث لأشخاص، ولكن مهمّته أن يجعلهم يعيشون حوادثهم، أمامنا مباشرة، دون وسيط أو ترجمان. فإذا قام الحوار بهذه المهمَّة فإنَّ واجبه لم ينته بعد»[3] بل ينقله إلى مشهد من المشاهد الشّعريّة، تحدّد وظيفتها الجماليّة عن طريق التّصوير والتّشخيص للمواقف التي ينقلها الشّاعر من واقعه عبر اللّغة، فهو ينقل تجاربه نقلا مجرّدا تقريريا وإنّما بتوظيف الخيال الفنّي.

[1] نوري القيسي، لمحات من الشّعر القصصي في الأدب العربي، ص35.
[2] محمد النويهي، قضية الشّعر الجديد، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1971، ص30.
[3] توفيق الحكيم، فن الأدب، ص141.

وعليه؛ جاء الحوار الخارجي بمثابة الإعلان والبثّ المباشر لما كان يختلج في نفس الشّاعر، فكأنّه يوجّه رسالة إلى الآخر، وليس هذا الآخر هو القريب، وإنّما تجاوزه إلى المدى البعيد، وذلك من خلال القضايا الجماليَّة التي نتوسّلها في النّص الشّعري الجاهلي أسلوبًا ومظهرا، فالشّاعر لم ينعزل عن البيئة في قوله الشّعري، والنّص الشِّعري الجاهليّ لم ينعزل عن الشاعر لا لفظاً ولا مضمونا، وإنَّما الشّعر الجاهلي روح عصر بأكمله بثَّها الشَّاعر في شعره. ليكشف رؤى متعدّدة تميّز بها الشّعر الجاهلي من تمثيل للحياة الاجتماعيّة التي تعدَّت البحث عن الماء والكلأ إلى ذكر مُغامرات العشق والغزل، وذكر المشاحنات وتعدّيها إلى الفخر بالأنساب، والعادات والتّقاليد، والحالات النّفسية التي كانت تنتابهم.

وكلّ هذا تمثّله بأداة اللّغة، لأنّ «الشّاعر يعي العالم وعيًا جماليًا، ويعبّر عن هذا الوعي تعبيرًا جماليًا ومن هنا كان الشِّعر بنيّة لغوية معرفيّة جماليّة»[1]، تتكوّن من خلال أساليبه التي تضفي عليه عنصر الحركة، فتتجلّى الجماليّة في تنوّع أساليب الشّعر وامتزاج الحوار مع السّرد.

وما امتزاج الحوار بالسّرد إلاّ لأنّ الحوار من وسال السّرد، وهذا النَّوع من الحوار يصطلح عليه بالحوار السّرديّ، فما هي العلاقة بين هذين النّمطين، وما هي الجماليّة التي تتولّد من خلال امتزاجهما، ولعلّ الوسيط الذي يجمع بينهما هو جماليّة اللّغة التي تتجلّى في النَّص أفعالا وأسماء وحروفا تحكم سبكه، التي من خلالها يلوّن الشّاعر حواره بالمشاهد الفرح والحزن، الرّثاء والعتاب، وهو ما سنراه في الفصل الثّاني من تمظهرات للحوار السّردي في الشّعر الجاهليّ.

[1] وهب أحمد رومية، شعرنا العربي القديم والنقد الجديد، ص24.

الفصل الثّاني:

تمظهرات الحوار السَّرديّ في القصيدة الجاهليّة

- الحوار السّردي بين المفهوم والأبعاد
- تجلّيات الحوار في القصيدة السَّردية
- التَّداخل السَّردي والشِّعـــــــــــــري
- العلاقة بين الحوار والسّـــــــــــــرد
- آليات تفعيل المشهد السَّرديّ في القصيدة الحواريّة

تمهيد:

يعدُّ الحوار أسلوبًا من أساليبِ الفنون النّثرية والأغراض الشّعريّة، عُرف أكثر ضمن الأجناس النثريَّة كالقصَّة والمسرح والرِّواية وظهر بنسب متفاوتة في الشِّعر العربيّ القديم؛ لأنّ طبيعة هذا الأخير تميل إلى الغنائيَّة أكثر منها للقصصيّة، وحتّى السَّرد الموجود في الشِّعر العربيّ لم يأت قصصيا محضًا وإنَّما ورد بصيغة الخبر، فكان في الشِّعر آليّة محرّكة للسّرد، فنَمَا رويدا في ثنايا القصائد ابتداءً من "**امرئ القيس**" إلى الشِّعر المعاصر، أخذ يتبلور عن طريق السَّردُ.

ذلك أنّ الحوار السَّرديّ ليس محصورا في جنس أدبيّ واحد، وإنّما مُنفتح على كلِّ الأنواع الأدبيَّة لما له من مميّزات تجعله يُثري العمل الإبداعيّ. ويمثِّلُ الحوارُ عنصر من عناصرِ التَّواصلِ الإنسانيّ في الحياة اليوميَّة، حيثُ نلمسَه بين شخصين المرسل والمستقبل وبينهما الرِّسالة، لكنَّه يختلف إذا تجسَّدَ في الإبداع الأدبيّ، لأنّه ينتقل من حركة الشَّخص المحاور في الواقع إلى حركة الفعل القولي داخل بيت القصيد فيصبح الحوار من نوع خاصّ، يُولِّدُ الجماليّة من رحمِ اللُّغةِ الشِّعريةِ، التي تبحثُ عن السِّمات التي تُميّزُ الحوار في الشِّعريّ العربيَّ القديم.

هذا الجنس الأدبيّ الذي أغناه الشُّعراء الجاهليون بقصائد خلَّدها التَّاريخ لروعة نظمها وجمال لغتها، حاورُوا فيه القريب والبعيد، المكان والزّمان، فما كان من هذه المحاورات التي شغلت تفكيرهم واستحوذت على قلوبهم، إلاّ أن تولّد لنا إنتاجًا جماليًا، تفرّد بتفرّد الشّعر الجاهليّ، وما كان للحوارِ أنْ يُولدَ إلاّ في ظلِّ القصائد القصصيَّة، فقد كان الحوار السّردي المتنفَّس الوحيد الذي يستطيع الشَّاعر من خلاله البوح باللاَّمباح، في قبائل عُرفت بالعصبيَّة القبليّة، فما استطاعوا إليها سبيلا إلاَّ بلغةِ الحوار، وإذا سلمنا بهذه العصبيّة، فكيف لأسلوب الحوار أن يجد لنفسه مكانًا في ثنايا القصائد الجاهليَّة؟

وإذا كان الشّاعر الجاهليّ يمثِّلُ المشهد الأوَّل في زمانه، حين يُنشد شعره ارتجالاً، من أجل التّأثير في السّامع وجذبهِ، ويمزجه بتلك الحركات التي رافقت الشّعر الشَّفويّ، فإنّه يمزجه بإيقاعات، «خصوصًا أنّ السّمع الجاهلي أصل في وعيِّ الكلام وفي الطَّرب، فهو كما يعبّر ابن خلدون أب الملكات اللّسانية»[1]

[1] أدونيس، الشّعرية العربيّة، ص07.

لأنّ الأذن تطرب لسماع الإنشاد الذيّ يسهل حفظه ومن ثمّ ترديده، وهذا ما تميّز به الجاهليّ من سرعة للحفظ معتمدًا على ذوقه، وملكتِه، وفطرته، يُحاكي بيئته بكلّ ما فيها من عاداتٍ وتقاليد، حروب وانتصارات، مفاخر قومه ومآثرها، فهو لسان قومه النّاطق بكلّ ما يحدثُ فيها، وكلُّ هذا كان يتمثَّله مشاهدًا بلغةٍ شعريةٍ متفرّدة.

لذلكَ نجدُ الشِّعر العربيّ القديم احتوى في وعائه العديد من الأنماطِ والأساليبِ الشِّعريَّة؛ فقد لوّنت مختلف مواضيعه بأثواب الفخر والرِّثاء والوصف والغزل في قالبٍ سرديّ، استدعتها الظُّروف المحيطة بالشَّاعر، فتارةً تجعلهُ يحلّقُ في سماءِ الفرح وتارةً أخرى في سماء الحُزن، خصوصاً الأوضاع التي كانت تعيشها القبيلة من غزوات وحروب، وهذا ما جعل الشِّعر «وعاءً فكريًا متميِّزًا تلتقي فيه أنماط العقلِ والفكرِ والوجدانِ، وتتكشَّفُ من خلاله طبائعُ الشُّعوب وكذلك الحالُ في نماذج القصّ وبداياته التي شاعت بين القومِ استجابةً لضرورات الحياة، لا في إطار التَّسليَّة فحسب، بل في إطار الرَّغبة في تسجيل المعارفِ والأصولِ والأنسابِ، فكان للعربِ -إذن- أنْ يلُمُّوا بأخبارِ أيَّامهم، وتاريخِ أسلافهم، وما وقع لغيرهم من الأمم القديمةِ»[1]، هذه الأحداث التي كان يعيشها جعلته ينوّعُ في أساليب شعره، من وصفٍ إلى حوار إلى سرد، حتّى لا ينفر المتلقّي من السّماع لمثل هذه الأحداث والأخبار.

تمثَّلت هذه الأحداث في تسجيل مفاخر الأعراب لتتناقل عبر القبائل، والتَّذكير بالغزو والحلّ والتّرحال، وكلّ هذا كان يأتيه عبر آلية السّرد* الذي عرفه العربيّ قديمًا خاصّة في المسامرات اللّيلية التي جعلته يعرف للسّرد طريقًا، فالسّرد عندهم بدأ في مجال القصص والخرافات المحكيّة، عندما كانت تجلس

*عرف العرب قديما ما يسمّى (السَّرد) في أدبهم القصصي مفهوما ضمنياً لا لفظا اصطلاحياً كما هو الآن في الدّراسات الحديثة العربيّة، وإذا لم يعرفوه بمصطلحه الحالي، فقد عرفوا الألفاظ التي انضوى تحت لوائها هذا المصطلح وهي: أخبر، قصّ، حكى، روى...، وأوجدوها أكثر في الجانب النثري، وإذا ذهبنا إلى العصر الذي تلى العصر الجاهلي نجدها وردت في القرآن الكريم لفظا في قوله تعالى:﴿أنْ اعْمَل سَابغات وقدِّر فِي السَّرد واعْملُوا صَالحاً إنِّي بمَا تَعْمَلُون بَصِير﴾، الآية{11} من سورة سبأ، ووُرودها في القرآن جاء بمعنى إتقان الصّنعة، ومعروف أنّ سيّدنا داوود عليه السّلام هو من أتقن صناعة الدروع، وإذا عدنا إليها أدبا بشقيه شعرا ونثرا فإنَّنا نجدها انبثقت من الدّراسات البنويّة الحديثة تحت مصطلح علم السرد (Narratology) الذي اهتم بالعمل الحكائي، يُصطلحُ عليها في الأدب الفرنسي(narration) (وفي الأدب الانجليزي(narrative) ، استخدمها العديد من المؤلفين أمثال: تزفيتان تودوروف T.Todorov في كتابه "نحو قصص الديكاميرون" عام 1969، وفلاديمير بروب *Vladimir* Propp في كتابه "مورفولوجيا الحكاية"الشعبية، ورولان *بارت* "(Roland Barthes) سنة 1966 في مقاله الشهير: "التحليل *البنيوي* للحكايات".

[1] مي يوسف خليف، بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، دار قباء للطباعة النشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص7.

أفراد القبيلة حول القاصِّ مُستمتعين بتتابع الأحداث التي تشدّ المتلقي وتجذبه إليها، فتناقلوا الأخبار عن طريق هذه القصص، التي كانت تحمل في طياتها تراث الأمّة في لغتها وعاداتها وتقاليدها، فانتقل التَّأثير من سرد القصص إلى سردية الشّعر، إلاَّ أنَّ الشِّعر ضبط بالوزن والقافيّة، وضمّ بين شطريه العديد من الأساليب البلاغيّة التي أضفت عليه جماليَّة كالحوار السّردي.

1-الحوار السّردي بين المفهوم والأبعاد:

1-1-الحوار سردًا:

يكتنف العديد من المصطلحات العربيّة الغموض والخلط والتّداخل باعتبارها تنتمي لحقل واحد وهو الأدب بصفة عامّة والشّعر بصفة خاصّة، وقبل التّفصيل في موضوع **"الحوار السّردي"** لابدَّ من الوقوف عند "**السّرد**" كمصطلح معاصر وعلاقته بالشِّعر، أو ما يصطلح عليه بالتّداخل الأجناسي، فقد أصبح الحوار السَّرديّ في الشِّعر الجاهليّ انعكاس لحياة الشَّاعر النّفسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة؛ فكثيرا ما كان الشّاعر يجمع الأحداث ويُعيد ترتيبها وبناءها وفق نمط معيَّن، ثمّ سردها في شعره على شكل قصص إيمانًا منه بتوارثها وتخليدها من خلال روايتها وتناقلها، وهو ما جعل «وضوح الحوار السَّردي في قصيدة الشَّاعر العربيّ القديم»[1]، فهو لم يترك موضوعًا من مواضيع الشّعر الجاهليّ إلاّ وبسط فيها نفسه السّردي عبر آليّة الحوار، موظِّفًا الألفاظ المناسبة لأسلوب السّرد والتي تفرض التّتابع في عرض سلسلة الأحداث مع اقتضابها، وذلك لضرورة الشِّعر الغنائيّ الجاهليّ الذي كان يعرف بقِصَره لا بِطوله كما عُرف لدى الثَّقافات الأخرى.

وهو ما مكّننا من معرفة أحوال العرب قُبيل الإسلام، حتّى غدا الشِّعر الجاهلي وثيقة تاريخيّة؛ رغم الفجوات التي عرفها الشِّعر العربيّ القديم، الذي حفظ لنا العديد من القصص ومآثر العرب، «ومعنى هذا أنَّ الميل إلى القصص وأساليبه بدأ ظاهرة عامَّة عند العرب قبل الإسلام، صحيح أنَّهم ألمّوا بالأحداث التَّاريخيَّة، وتداولوا فيما بينهم الأخبار شفاهًا، ممَّا جعلها عُرضةً للتزيُّد والخطأ أو التَّحريف أو المبالغة ولكن هذه المعارف القصصيَّة تظلّ مؤشِرًا دقيقًا لدى العربيّ القديم في بحثه عن وعاء ينضح بها يعبِّرُ عن

[1] عبد الله أحمد عبد الله الوتوات، أساليب الحوار في شعر ابن الوردي، يونيو، المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة مصراته، ليبيا، ع 08، 2017، ص48.

حسّه القصصيّ من ناحيَّة، ويستوعب طموح لأن يحكي الأحداث، ومن ثمَّ يسجِّلُها وكأنَّه يوثِّقُها من ناحيَّةٍ أخرى»[1]، يوثِّقها بأسلوب قصصي، يجمع بين التَّصوير لتلك المشاهدِ السَّردية، التي لم يحدَّها بحدودِ الوزن والقافيَّة.

باعتبار الشَّعر علم الجاهلي وأدبه الرّفيع الذي لم يرق إليه أدب في العصر الجاهلي، لم يكن ينسخ فيه حياته كما هي، فيجرّدها واقعيا ويبعدها عن أهمّ عنصر في الشّعر وهو الخيال، بل سردها في قالبٍ فنّي، لذلك وُسم هذا الشّعر بالتميّز والتفرّد، فقد «أنشئ في معرض السَّرد: سرد الأخبار، وحكيّ الوقائع، وتصوير مآسي الحروب الطّاحنة التي تضرّمت بين قبيلتي عبس وذبيان»[2]، فالشّعر يعبِّر فيه عن الحياة بكلِّ أشكالها وألوانِها، فالظّروف التي يعيشها الإنسان هي التي تولِّد أساليب الحياة، والأساليب تتطوَّر بتطوُّر الحياة الفكرية لذلك الإطار المكاني والزّمني، فنجد طبيعة حياة الجاهلي مكَّنتهُ من خلق أساليبٍ موازية لطبيعة حياته كالسّرد، لأنّه حاجة نفسيّة يسرد فيها الشَّاعر أحداث حياته، يحاور ويعيشُ ذلك الصّراع الذي كان بين القبائل، فيجسّده صراعا، ويتّخذ من آلية السَّرد أحداثًا توافق الصِّراع النّفسي الذي يعيشه الشَّاعر عبر تقنيَّة اللّغة. دون أن يُغفل عنصري المكان والزّمان، وأغلب الأمكنة التي كان الشّاعر الجاهلي يحاكيها كالطّلل والأماكن القفار.

الشِّعرُ الجاهليّ رغم غنائيته، قد جمع في طياته أساليب مختلفة، ممّا جعله يتميّز ويختلف عن الشّعر غير العربي، وما جعله يتفرّد بجماليّته التي تجسّدت حين مزج الأساليب الشّعريّة في القصيدة وإخضاعها لنظام الوزن والقافية، هذه الأساليب البلاغيّة قد تكون حوارًا وقد تكون سردًا، ابتداءً من نوعيْ الحوار «فالحوار المباشر هو تلوين في الأسلوب الكتابيّ ومن ثمَّ فهو إثراء أسلوبيّ يُعطي عُمقًا للنَّص ويوحي بتعدُّد المستويات في داخله، بعد أن تحدُث تسوية بين طرفي الضِّفتين السَّردية والحوارية في سياقٍ جديد»[3]، لذلك يختلف الحوار السَّرديّ في الشّعر الجاهليّ عن الحوار السّردي غير العربيّ، لأنّ العرب لم تكن تهتمُّ بالملحمة أو الدراما لذلك وُصف شعرها بالغنائيّة والقصر، على عكس الشِّعر غير العربي الذي

[1] مي يوسف خليف، بطولة الشّاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، ص07.

[2] عبد الملك مرتاض، السبع معلقات مقاربة سيمائية أنثروبولوجية لنصوصها –دراسة–، ص 408.

[3] فاتح عبد السَّلام ، الحوار القصصي علاقاته وتقنياته السّردية، ص97.

عُرف بالملاحم في شعره، فوصف بالشّعر القصصي وذلك لطوله، فقد كانوا يسترسلون في سرد الأحداث في قصصهم الشّعريّة ويوظّفون ما يحتاجه السّرد من آليات تثير المتلقّي.

تفرضُ طبيعة السّرد داخل العمل القصصيّ وجود عناصر مهمَّة ذكرها "**جان ريكاردو John Ricardo**" الذي ميَّز بين زمن السّرد وزمن القصَّة، والمكان ،فالأوّل هو زمن السّرد يضبطه زمن الأفعال، أمّا زمن القصّة فقد يحدُّده بحادثةٍ ما، ويميِّز بينهما عبر عدّة علاقات، يُصطلح عليها بعلاقات الدّيمومة في سرعة السَّرد، فيرى أنّه مع الحوار يكون هناك توازن بين الزّمنين السَّردي والقصصيّ، أمَّا مع الأسلوب غير المباشر تتسارع وتيرة السّرد، ومن العناصر التي تصعّد من وتيرة السّرد أسلوب الحوار بعكس الوصف الذي يتباطأ فيه الحكيّ[1].

أمّا المكان الذي تدور فيه أحداث القصة فيعتبر أهمّ عامل يساهم في إعطاء المشهد السّردي الحركيّة والواقعية وتخرجه من اللاّواقعية إلى الواقعية المتخيّلة، غير أنّ هناك اختلافات في التّسمية، فيوجد من أطلق على المكان الحيّز وهناك من يصطلح عليه بالفضاء أو المكان، غير أنّ المتَّفق عليه عدُّ «الفضاء هو ذلك المكان الواسع الذي يجمع الأشياء ويحضن حركة الكائنات»[2]، ضمن نظام معيَّن يخضع في العمل الأدبيّ لنظام اللّغة.

فاللُّغة هي وحدها و بانزياحاتها وتكراراتها ومجازاتها وصورها القادرة على فعل التّحوّل داخل نسيج النّص، فتحدث الدّهشة والاستغراب والذّهول في كيفيّة تشكّلها، ومن خلال عناصرها تُثير الفضول والإعجاب في نفس المتلّقي، لذلك ركّز الدّارسون والمهتمون بالفضاء وبالطّابع اللّساني الذي من خلاله يتمُّ توظيف الفضاء في الأعمال الحكائيَّة.

لذلك نجد الحوار يتطلّب السّرد والسّرد يتطلّب الحوار، فالأوَّل يبعث الحيوية داخل فضاء القصيدة والثّاني يشدّ المتلقّي بتلاحق الأحداث، لذلك «يعدُّ الحوار السَّردي أداةً تقنيَّةً فاعلةً في تحويل الصّيغ الزَّمنيَّة للأفعالِ في نسيج المحكي، ذلك أنَّ التَّحويل الذي يجري من ضفَّة السَّرد إلى ضفة الحوار، يصنعُ

[1]Ricardou، problèmes des nouveau roman ،Seuil ،Tel Ouel ،1967، p161 .

[2]إبراهيم الحجري، شعريّة الفضاء في الرحلة الأندلسيّة، دار النايا دار محاكاة، د.ب، ط1، 2012، ص34.

في سياقِ الحوار غير المباشر، نصًا جديدًا يجتمعُ على خاصيتي السَّردُ والحوار ملخصًا الخطاب القصصي من الزِّيادةِ في استخدام الزَّمن والحدث واختزال مساحات واسعة زمنيًا وحداثيًا في نصٍ مكثَّف»[1]، لذلك نجدُ الحوار والسَّرد قد ساهما في إثراء القصيدة الجاهليّة من حيث التنوّع، فالشَّاعر الجاهلي لم يجعل الحوار عادّة أو تقليدا أو إجراء فنّيا استلزمته الكتابة الشِّعرية، وإنّما بؤرة تجعل الحركة محكمة النّسيج داخل النَّص الشِّعريّ، فهو أسلوب حركيّ ينتقل بالشّاعر من زمن إلى زمن.

الحوار والسَّرد عنصران جوهريان في البناء القصصي سواءً شعري أو نثري، فالحوار السّردي يشتمل على أفعال القول لأنَّ طبيعة الشِّعر الجاهلي صيغ ليقرأ شفاهة وينشد على مسمع الآخرين في الأسواق الأدبيَّة ولم يصغ كتابةً ليقرأ، لأنَّ تدوينهُ جاء متأخِّرًا، واستدعى السّرد أجزاءً من الصيغ الفنِّية بني عليها موضوع القصيدة في تناسق وانسجام وتسلسل لأحداثه التي تتشكّل من خلالها الحكاية أو القصّة، فحتّى الحكاية تتطلب في جوهرها التّتابع في سرد أحداثها دون الإخلال بعنصر من عناصرها الفنّيّة، ولعلّ وجود الحوار فيها هو ما يبعث روحا داخل النَّص الشِّعريّ.

الأسلوب الفنّي الوحيد الذي يمنح النّص الشّعريّ تمدّدا داخله هو الحوار السرديّ، لأنّ طبيعة السّرد تتطلّب التتابع في الأحداث، واتّباع حركة بطيئة يمكنها جعل المتلقي في ترقُّب لتتبع أحداث حركة المتن الحكائيّ، «ذلك أنّ الحوار السّردي يُسهم في توسيع حركة المتن الحكائيّ (الموضوع) وإغناء الشّخصيات والأحداث عبر إيجاد أبعاد داخليّة معمّقة فيها، تمنح طاقة على الإيغال في إثراء المتن الحكائيّ، من خلال تهيئة الخطاب بوصفهِ مبنى حكائيًا على حسب مفهوم الشَّكلانيين الرُّوس بغية استقبال التّضمين الحكائيّ الذي ينقله الكلام غير المباشر ويصنع به (سردا مؤطّرا)» [2]، لأنّ الحوار المباشر في الغالب يكون مجرّدًا من السّرد، أمّا الحوار غير المباشر فهو الذي يجد فيه الشّاعر ذاته، فيتوسّع فيه السّرد ويأخذ مساحة كبيرة، باعتبار المكوّنات الأساسيّة التي يلزم أن تكون في السّرد، نجدها في الزمكانيّة والحدث، والحوار.

[1] فاتح عبد السَّلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السّردية، ص97.

[2] المرجع نفسه، ص279.

وعليه؛ يمكن القول أنّ شكل الحوار يتحدّد من خلال نوعه، فإذا كان داخليًا تؤطِّره ذات الشّاعر لوحدها، أمّا إذا كان خارجيًا فإنّه يفترض آخرًا يحاوره، وقد «يتّخذ الحوار السّردي لنفسه شكلاً آخر يجمعُ ما بين النّقل المباشر وغير المباشر، ولكن في إطار تعاقب أصوات خارجيّة لتشكِّل تواصلاً حواريًا غير مباشر، يكرّس إمكانات حوارية ينهضُ بها السّرد ويتوافر عليها، حيث يتداخل المعلوم مع المجهول من الأصوات»[1]، وهذا النّوع من الحوار يصطلح عليه عند "**باختين**" الحوارية والتي يعني بها تعدّد الأصوات، تمتزج مع الحوار السّردي حين ينطلق الشّاعر من ذاته، ثمّ يلتفتُ إلى الآخر، نحو بنية حكائية تتعدّد أصواتها، وذلك عبر ضمائر الشّخصيات التي تظهر من خلال الغائب والحاضر متوزّعة في النّص الشّعري.

وحتّى هذا الحضور والغياب بين ذات الشّاعر والآخر في شعر القصص يؤسّس للحوار السّرديّ بطرفيه، وعلى هذا الأساس يعمل الحوار السَّردي على تصعيد الحدث والرّفع من وتيرته على مستوى الأفعال والضّمائر التي تلتفت من ضمير إلى آخر، و«السَّير بالعقدة أيْ تقدُّمها، والكشف عن الشَّخصيات، كما ينبغي أنْ توافق أجزاء الحوار المشهد التّمثيلي، أو السِّياق القصصيّ، أو الرِّوائيّ، أو المسرحيّ الذي تقدّم فيه»[2]، وهو ما نشهده في العديد من القصائد الجاهليَّة، إذ تمكّن الشّعراء من مزج أنواع أدبيّة وتضمينها شعرهم، كالقصّة بعناصرها السّردية، التي يؤطّرها الشّاعر بالوزن والقافيّة، وهناك بعض القصائد نلمح فيها مشاهدا عديدة كأنّها مسرح، وهي القصائد التي تصوّر مشاهد معاركهم ورحلات صيدهم، ومشاهد مغامراتهم.

وهو ما نجده في هذه الأبيات الحوارية التي يذكر فيها "**امرؤ القيس***" مغامراته في مشهدٍ سرديّ:

---

[1] المصدر السّابق، فاتح عبد السَّلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السّردية، ص279.

*ما دفعنا للبدء بذكر نماذج شعرية لامرئ القيس وجعلها تتصدّر النّماذج الشّعرية الأخرى، كون هذا الشّاعر الأكثر توظيفاً للحوار السرديّ في شعره، خاصة في معلقته التي ذكر فيها مغامراته وسردها سرداً معتمدا على الوصف والحوار، ظهر توظيف الحوار السردي في شعر امرئ القيس بشكل لافت لذلك سنحاول بثّه في ثنايا الفصول.

[2] روجورم بسفيلد، فنّ الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، تر: درينيخشبة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط1، 1964، ص218.

وَبيْضَةِ خِدْرٍ لاَ يُرَامُ خِبَاؤُهَـــا تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلِ

تَجَاوَزْتُ أَحْرَاساً إِلَيْهَـــا وَمَعْشَرًا عَلَّي حِرَاصًا لَـــوْ يُسِرُّوْنَ مَقْتَلِي

إِذَا مَا الثُّرَيَّا فِي السَّمَاءِ تَعَرَّضَتْ تَعَرُّضَ أَثْنَاءَ الوِشَـــاحِ المُفَصَّلِ

فَجِئْتُ وَقَدْ نَضَّتْ لِنَوْمٍ ثِيَابَهَـــا لَدَى السِّتْرِ إلاَّ لِبْسَةَ المُتَفَضِّلِ

فَقَالتْ: يَمِيْنَ اللهِ، مَا لَكَ حِيْلَةٌ، وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الغَوَايَةَ تَنْجَلِي

خَرَجْتُ بِهَا تَمْشِي تَجُرُّ وَرَاءَنَـــا عَلَى أَثَرَيْنَـــــا ذَيْلَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ

فَلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الحَيِّ وانْتَحَى بِنَا بَطْنُ خَبْتٍ ذِي حِقَافٍ عَقَنْقَلِ[1]

يعرضُ الشّاعر في هذه الأبيات مفاتن محبوبته، التي يفصِحُ في وصفها، إذ يتجاوز بالحوار الواصف الغزل العفيف إلى الغزل الماجن، فهو يُظهر محاسنها ولحظات تقرّبه منها في سردية غزليّة، وإفصاحه عمّا يصيبه من ريحها، فهو لم يتحرّج في سرد دقيق للأحداث إلى أن يقول:

هَصَرْتُ بِفَوْدَيْ رَأْسِهَا فَتَمَايَلَتْ عَلَيَّ هَضِيْمَ الكَشْحِ رَيَّا المخَلْخَلِ

إِذَا التفتَتْ نحوي تَضَوَّع رِيحُهَا نَسِيمَ الصَّبا جَاءَتْ برَيَّا القرنفُلِ

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ

كَبِكْرِ المُقَانَاةِ البَيَاضَ بِصُفْرَةٍ غَذَاهَا نَمِيْرُ المَاءِ غَيْرُ مُحَلَّلِ

تَصُدُّ وتُبْدِي عَنْ أَسِيْلٍ وَتَتَّقي بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ[i]

الشّاعر في موضع تصويري يستحضر لنا مشهدا حواريا يجسّد فيه «خِدرها وأحراسها ومنعتها وكيف وصل إليها وقد استعدّت للنّوم وما كان بينه وبينها من حوار، وكيف أطاعته وخرجت معه من الحيّ إلى مكان بعيد لا تراهما فيه العيون»[2]، فالشّاعر في هذا المشهد التّصويري وظّف الحوار واتبعه بسرد الأحداث، فالتّتابع في الأحداث زامنَهُ الترتيب الزّمني، إذ أكثر من استعمال الزّمن الماضي المرتبط بتاء التأنيث التي تحيل المتلقّي إلى الجنس الأنثوي، وهي محبوبة الشّاعر، وهذه الأفعال التي تدلُّ على السّرد

[1] امرؤ القيس، الديوان، ص15-16.

[2] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ص250.

جاءت لتبعث الحركة (تمتّعت، تجاوزت، تعرّضتْ جئتُ، قالت، خرجت، تمايلت، التفتت....)، فقد جعل الشّاعر من السّرد آليّة أخبر بها عمّا حدث بينه وبين محبوبته، جاءت في عرض تصويري دقيق يُظهر فيه الشّاعر مدى تعلّقه بها ومدى تجاوبها معه في مشهد درامي يحيل المتلقي إلى تصور هذا المشهد. فهو من خلال وصف المحبوبة وصفًا حسّيا، أدمجه مع الحوار، وهذا النّوع من الحوار يصطلحُ عليه بالحوار الواصف، يصف الملامح وصفا دقيقا.

وعليه؛ الحوار السَّرديّ عند الشّاعر الجاهلي يتّخذُ عدّة أشكال تعبيرية، تنطلق هذه الأشكال من الذَّات وصولا إلى الجماعة، والذَّات التي يتوسَّلها الشَّاعر في قصيدته تتمثّل في المناجاة التي تعدُّ «نشاط فردي، يتكلَّم فيه الشَّخصُ وحده...وتتخذُ (المناجاة) عادة شكل حوار، حيث يتكلّم المرسلُ ويجيبُ نفسه»[1]، كأنّه يقلّص المسافة الزمنية بينه وبين الشَّخصية الأخرى التي من المفروض هي التي تردّ عليه،لأنّ الشاعر بمحاورته الآخر يمدّد زمن القصيدة، ورغم أنَّ الشِّعر الجاهليّ يوصف على أنّه ذاتي في غالبيّته، إلاّ أنّ هذه الذاتية تمثّل الجماعة أو القبيلة. كما أنّ الشّاعر في إنشاده يستعمل تلك الحركة التي تتماشى مع إنشاده، هذه الحركة تنتقل إلى مضمون النّص الشّعريّ عبر أفعاله وضمائره، كأنّه يوهم المتلقّي بمشهد حركي، انتقل من حركات الحياة اليوميّة إلى حركة المكوّن البنائيّ للنّص الشّعريّ، ليصل في الأخير إلى تكوين جمالي.

تأسيسًا على ما سبق يمكن القول أنّ الحوار إذا كان يعني تبادل الحديث بين شخصين أو أكثر فإنّه يتشكَّل على مستوى الملفوظ أي الفعل القولي، خاصّة مع الشّعر الجاهلي الذي عرف بشفاهته، وإذا كان السّرد يعني التّتابع في الأحداث وتسلسلها فإنّه يتشكَّل عبر نظام معيّن يتموقع داخل مستوى آخر وهو مستوى البنيَّة التي تؤلّف نسيج هذا النّص، فإنّ جمع هذين العنصرين الحوار السّردي تحت عنوان واحد وجود أحدهما في ظلّ الآخر، وما وجود الحوار في السرد إلاّ لكسر رتابته وبعث الحيوية في النّص السّردي، لذلك مزج الشّاعر بين هذين المصطلحين الحوار والسّرد في مصطلح واحد يسمَّى الحوار السّردي، حيث يذكر الشّاعر الأفعال ويحرّكها زمنيًا حسب الحدث ويدير الشّخصيات التي تحرّك

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات العربيّة المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط1، 1985، ص209.

الحكاية، فالحوار السّردي هو مجموعة الأفعال المحرّكة لموضوع ما يحمل حكاية أو قصّة تتابع فيها الأحداث معلنّة عنصر الدّهشة في غنائيّة الحوار السّردي.

2-تمظهر الحوار في القصيدة السَّردية:

لقد مال الإنسان منذ القديم إلى الحكيّ أثناء المسامرة اللَّيلية، لأنّه كان يجد فيه ذاته الضَّائعة ويتخيَّل نفسه جزءا من تلك القصص والحكايات، فقد كان يتخيّل نفسه البطل الذي يخلّص القبيلة والشّجاع الذي تفخر به، بالإضافة إلى جنوح الشّاعر إلى الغموض وتوظيف الرُّموز في قصصه، لأنّها سمة وخاصِّية تعطي النّص أبعادا دلالية وإيحائية واسعة، تستثير المتلقِّي رغم غُموض بعض ألفاظه وقصصه فالغموض ظاهرة فنّية جماليّة في الشّعر الجاهلي، تزيده قوّة وتماسكا وتُعطيه طاقة تعبيرية تفاعليّة تشدُّ انتباه المتلقي، «ومعنى هذا أنّ الغموض في الشِّعر خاصية في طبيعة "التّفكير الشّعريّ" وليس خاصيَّة في طبيعة "التعبير الشّعري"»[1]، وترتبط أكثر عند شعراء البواديّ، فقد كان شعره ظاهرة فنية تزيد اللُّغة ثراءً وغنى وتُعطي القصيدة بُعدا فنيا وجماليا، وتزيد المتلقّي تمرّسا في فهم الشّعر.

فقد كانت كلّ كلمة وتعبير يُلقيه القاص يقعُ على السَّامع موقع الدّاء للدواء، وذلك لتتابع الأحداث وتلاحقها وشدّ حبكتها بسلاسة السّرد الذي يحكمه القاص، وأينما وُجد السّرد إلاّ وتضمّن الحوار، فلا غرو إذا تأمَّلنا «حركة الحياة العربيَّة في الجاهليَّة تتكشَّف السِّمات السَّردية في طبيعتها حيث الميل إلى القصِّ وذكر مآثر القبائل والشَّخصيات التي تخلق أحداثا، والأحداث التي تشكِّل فترات تاريخيّة كبيرة، ذات ملامح خاصَّة مثل حرب البسوس التي استمرت مشتعلة أكثر من أربعة عقود»[2]، ولم تكن الشَّخصيات لتخلق أحداثا لولا تحريكها من طرف عنصر الحوار، فهذا الأسلوب هو الذي جعل المسافة بين الشّعراء والمتلقّين يحكمها عامل التّأثير والتّأثر، وما جعلهم يتّبعون أسلوب القصّ هو الإخبار عن الأقوام البائدة والحروب التي تتناقل عبر الأفواه، وليس هناك أخلد من الشّعر لهذه الأخبار والحوادث.

[1] عزّ الدّين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1966، ص190.

[2] عبد النّاصر هلال، آليات السّرد في الشعر العربي المعاصر، ص26.

2-1-السَّرد في اللّغة :

اصطبغ مصطلح السّرد بحكي الأحداث القصصيَّة، التي كان يعيشها الشّاعر الجاهلي، متَّخذا من البيئة مكان حلّه وترحاله، ومن الطبيعة والحيوان عناصر محرّكة لقصصه الشّعري، متَّبعا في ذلك نمط السّرد المتسلسل للأحداث، وهو نفسه ما نجده في المعجم اللُّغوي، فلفظة السَّردُ تعني «تَقْدِمَةُ شيء إِلى شَيءٍ تَأْتي بِه متَّسقًا بَعضُه في أَثر بعض مُتتابعًا. سَرَد الحديث ونحوه يَسْرُدُه سَرْدًا إِذا تابعه. وفلان يَسْرُد الحديث سَرْدًا إِذا كان جَيِّد السِّياق له. وفي صفة كلامه، صلى الله عليه وسلم: لم يكن يَسْرُد الحديث سردًا أَي يتابعه ويستعجل فيه. وسَرَد القرآن: تابع قراءَته في حَدْر منه. والسَّرَد: المتتابع. وسرد فلان الصَّوم إِذا والاه وتابعه»[1]، ومنه فإنَّ السّرد تنبثق منه عدَّة دلالات منها:

الاتِّساق: ويعني اتّساق الشَّيء من حيث التّنظيم والتّرتيبِ والتَّرابط من أجل إحكام نسيج النّص إحكاما يظهر في الاتّساق الجيّد والتناسق المؤتلف للألفاظ والمعاني.

التَّتابع: ويعني التَّتابع في الكلام ونظمه على نسقٍ واحد في فعل الشَّي، فلا يظهر تنافر في تقديم جمل أو تأخيرها وإنّما ترتيبها حسب وتيرة السَّرد.

ويلتقي تعريف "ابن منظور" مع "الرَّازي"في طريقة سردِ الأحداث «فقيلَ سرْدُها نسجُها وهو تداخُلُ الحَلْقِ بعضِها في بعض، وقيل (السَّردُ) الثَّقْبُ و(المسرودة) المثقوبةُ. وفلانٌ (يسردُ) الحديث إذا كان جيِّد السِّياق لهُ»[2]، ومن ثمَّ فإنَّ السَّرد هو إحكام البنيَّة الدَّاخليّة لحدث ما من خلال تسلسله وترابطه ترابطًا تشدُّ إحكامه اللُّغة، سواء أكان في النّثر الذي هو عالمه الأوَّل، أم في الشِّعر الذي وجد فيه فضاءً من أجل امتزاج النّمط السَّردي بالشّعر، وعليه فالسّرد يتطلّب التّتابع لإحكام نسيج القص الشّعري.

[1]ابن منظور، لسان العرب، مج 03، ص211.

[2]عبد القادر الرازي، مختار الصِّحاح ، ص124.

2-2-السَّرد في الاصطلاح:

عُرف السّرد قديمًا في الكثير من القصائد الجاهليّة المبثوثة في ثنايا تراثنا العربيّ القديم، ولعلّ من افتتح موضوع السّرد وجسّده تجسيدا فنّيًا بارعًا؛ الشّاعر امرؤ القيس، وأكثر ما وجدناه في معلَّقته سرده لمغامراته، ثمّ نهج نهجه الكثير من الشُّعراء، ثمّ عُرف هذا النَّوع حينما كان يعرض الشّعراء قصائدهم على النّاس، ويبثُّون فيها بعضا من القصص، فتولّدت الأذواق في الشّعر لدى النّقاد، وكان الشِّعر يوضع على كفَّة الميزان بين جيِّده ورديئه، وعلى حدّ رؤية "**ابن رشيق**" فمن المتذوِّقين «من يستحسن الشّعر مبنيًّا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أنّ قيام كل بيت بنفسه يكون كلّ بيت قائمًا بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلاَّ في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها، فإنَّ بناء اللَّفظ على اللَّفظ أجود هنالك من جهة السَّرد»[1]، وهنا إشارة واضحة لوجود السّرد في الشّعر العربيّ القديم، فما يؤكّد عليه "**ابن رشيق**" في السّرد ضرورة التّتابع في البناء، فلا يستقلّ بيت عن الآخر، ذلك أنّ الحكاية أو القصّة تتطلّب ذلكَ.

وعلى هذا الأساس يُوصفُ السَّردُ في الشِّعر على أنَّه «أفق التَّجربة، وهو أفق يتَّجه نحو الماضي ولابدَّ أن يكتسب صياغة تصويرية معيّنة، تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي، وأفق التَّوقع، وهو أفق المستقبل الذي يهرب به النّص السَّردي بمقتضى تقاليد النّوع نفسه، أحلامه وتصوُّراته، ويوكل المتلقِّي أو القارئ مهمّة تأويلها ومن ثمَّ فالنّص لا ينقل الواقع الفعلي السَّردي، بل إنّه ينقلُه بحسب مقتضيات سردية تُوجِّهُها أعرافُ النَّوع»[2]، فإذا تعلّق السّرد بالرواية أو القصّة فإنّنا نجده بتكثيفٍ متصاعد، أمَّا إذا تعلّق السَّردُ بالشّعر فإنّ تكثيفه يتحدّد حسب مقتضيات موضوع القصيدة، ومقتضيات الحداثة السَّردية التي جعلت أفقه أوسع من ذي قبل.

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ج1، تح: محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، د.ب، ط4، 1972، ص 261، 262.

[2] بول ريكور، الوجود والزّمان والسّرد (فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1999، ص31.

وقد ارتبط مصطلح السّرد قديمًا باقتصاص الخبر، أي إعادة قصّ الأخبار التي تناقلتها الأجيال من أخبار الأمم البائدة، وذلك يتوجّب اتّباع الشُّروط، «فالشَّاعر إذا اضطرَّ إلى اقتصاص خبرٍ في شعرٍ دبَّره تدبيرًا يسلس له معه القول ويطردُ فيهِ المعنى. فبنى شِعره على وزن يحتملُ أن يُخشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يُخلطُ بهِ، أو نقص يحذف منه»[1]، فلا قصّ دون وجود معنى يقتبس منه، ودون متعة تستشف منه.

2-السَّرد حديثًا:

كلّ مصطلح من المصطلحات الأدبيَّة، يدخل ضمن منظومة خاصّة من التّعريف، حتَّى وإن كان المصطلح يتداخل مع مصطلحات أخرى، فمُصطلح السَّرد عُرف قديما في إطار القصَّة وحدودها المكانيَّة والزَّمانيَّة، أمَّاحديثًا؛ نجدُ أنَّه حافظ على الإطار المنهجي لكنَّه أسَّس لنفسه علمًا قائمًا بذاته توسَّع في النَّقد الغربي وأصبح يسمَّى بعلمُ السَّردِ، يعنى هذا العلم «بدراسة القصّ واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلَّقُ بذلك من نظمٍ تحكم إنتاجه وتلقِّيه. ويعدُّ علمُ السَّردِ أحدُ تفريعات البنيوية الشَّكلانيَّة كما تبلورت في دراسات كلود ليفي-ستراوس، ثمَّ تنامى هذا الحقلُ في أعمال دارسين بنيويين آخرين، منهم البلغاري تزفيتان تودوروف، الذي يعدُّهُ البعض أوَّل من استعمل مصطلح "ناراتالوجي" (علم السَّرد) والفرنسي ألغردا جوليان غريماس، والأمريكي جيرالد برنس»[2]، ومع هؤلاء النُّقاد تحرَّر السَّرد من تلك النَّظرة التقليديَّة إلى نظرة أوسع، شملت العديد من الأجناس الأدبيَّة، وتعدَّتها إلى فنون أخرى في المجال البصري والسَّمعي.

أصبح السّرد في الدِّراسات الحديثة علمًا قائما بذاته، مُنتقلاً من صيغة السَّرد والحكي القديمة إلى صيغ متعدّدة، تحرَّر من المعنى الذي حصَرهُ في الأشكال الحكائيَّة القديمة إلى أفق أبعد، متجاوزا الزَّمان والمكان إلى حركيّة الأفعال والأقوال داخل النَّص السَّردي، فأصبح ذلك المبنى الحكائي يتشكّل من خلال العلاقة

[1] ابن طباطبا، عيار الشّعر، تح: عباس عبد السّتار، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط02، 2005، ص 47.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل النَّاقد الأدبي، المركز الثَّقافي العربي، المغرب، ط2، 2002، ص174.

بين الحوار والسّرد، «فدراسة السَّرد من حيثُ هو قصَّة تعني دراسة منطقَ الأفعالِ»[1] في إطارها الزماني للقصَّة والزَّمن الخطابي، ومهما يكن فإنَّ السّرد حديثًا وجد فضاءً أوسع في رحاب الرواية التي فتحت له أفقا أكثر منه في الشّعر.

وجد مصطلح السّرد فضاءً رحبًا للدّراسة في جنس الرّواية أكثر منه في الشِّعر، لكونه «استقرَّ معرفيًا في الخطاب النَّقدي حتَّى إن لم يعُد في حاجة إلى تحديد، وقد تأسَّس هذا الاستقرارُ على أعمدةٍ بنائيَّةٍ حاملة للرّواية بمكوّناتها الأفقيَّة والرأسيَّة التي تنتجها مجموعة الأقوال والأفعال في النَّص أي أنَّ السَّرد هو المادَّة المحكيَّة بمكوّناتها الدّاخليَّة من الحدث والشُّخوص والزَّمان والمكان، وهي مكوّنات أنتجتها اللُّغة بكلِّ طاقاتها الواصفة والمحاورة والشّارحة والمعلَّقة»[2]، ومن ثمَّ فإنَّ المتلقّي للنَّص يجد نفسه أمام أسوار اللُّغة التي اتّخذت من بنية النَّص مادّة للدّراسة والبحث، سواءً أتعلَّق الأمر بالرّواية أم القصَّة النثريَّة، أم الشِّعر.

فقد استطاع الشّاعر أن يتواصل بشعره مع الآخر الذي يرمي لإيصال رسالته إليه، وهذا «لأهميّة الاتّصال اللّفظي داخل النِّظام الاجتماعيّ فإنّه يوجد مبدأ يمنع منطقيا وجود أي تكرار بسيط، وقد تحدث الكثير بإسهاب عن هذا الموضوع، أين تبقى الأمور داخل مخطّط اتصال، كانتقال للمعاني، ولكن من الأفضل التّحدّث عن عملية تعديل مستمرة للمكوّنات البنيوية لهذا النّظام، وهذا ينتج مجالا للتّساؤل عن كيفية حدوث هذا التّحوّل»[3]، ولا يحدث التّحوّل إلاّ بوجود آليّة الحوار التي تعدّ أداة تواصليّة في يد الشّاعر يتوسّلها عبر اللّغة.

كما أنّ علم السَّرد ارتبط بعديد المناهج الحداثية كالأسلوبيّة و السِّيميائيّة والتي لعبت دورا كبيرا في إعطاء علم السّرد فنية وجمالية في تناول المواضيع القصصيّة، فالأسلوبيّة اهتمت بلغة النّص لذاتها ومن أجل ذاتها، والسِّيميائية اهتمت بكلِّ ما هو مرئي كاللَّوحات الفنِّية، وبكلِّ ما هو رمزي كالعلامات

[1]Tzvetan Todorov, Les catégories du récit Littéraire, Communications n8. Du Seuil, coll. Points, 1981, P.137

[2] محمّد عبد المطلب، بلاغة السّرد النّسوي، الهيئة العامَّة لقصور الثّقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، ط1، 2007، ص16.

[3]-Jacques Leenhardt, Théorie de communication et théorie de la réception, p44.

أوالسِّمات، وبهذا أصبح مجاله أوسع إذ تداخل مع «السِّيمياء أو السيِّميولوجيا (علم العلامات) الذي يتناول أنظمة العلامات بالنَّظرِ إلى أسُس دلالتها وكيفيَّةِ تفسيرنا لها.كان ليفي ستراوس رائداً للبحث السَّردي حينَ درسَ الأسطورة من خلال المنظور البنيوي»[1]، وهنا يظهر جليًّا امتداد السَّرد عند الغرب من القديم إلى اليوم، فقد عرفوا كثرة الأساطير في تراثهم، فاستلهموا أسسه من قصصهم الملحميَّة وأساطيرهم الخرافيَّة، أمَّا عند العرب فهي قليلة جدًا، لأنَّهم كانوا يحاكون الواقع ويصوغون أدبهم في قالب فنِّي.

من خلال البحث عن مفاهيم السَّرد وعن تجلِّياته، نجده يتقارب ضمنيًا مع مصطلحات أخرى كالقصَّة، إلاَّ أنَّنا نجد فرقا بينهما من حيث أنَّ «القصَّة (بمعنى المتن الحكائي) والسَّرد (بمعنى المبنى الحكائي)....أمَّا الأوَّل فيتعلَّقُ بالأحداث والشَّخصيات، وأمَّا الثَّاني فيتعلَّقُ بتنظيم تلك الأحداث في نسق خاص، بكيفيَّةٍ خاصَّة، من خلال سارِدٍ يتوَّجهُ به إلى مسرودٍ لهُ»[2]، ومن ثمَّ تصبح القصَّة الوعاء الذي تجري فيه الأحداث السَّرديّة، التي تتوالى وتتابع، وتتصاعد بؤرة الحبكة بفعل عنصر مهم جدًا وهو عنصر السَّرد، الذي ما تنفك القصَّة عنه، فهو بمثابة الخيط الذي يشدُّ بإحكامٍ وشائج القصَّة.

وإذا كان السّرد هو المبنى الذي يحكم القصّة، فهوكالإسمنت الذي يحكم لبنات الجدار، فإنّه كذلك يتواجد ضمن دائرة الحكي، «وليس السّرد إلاّ الخطاب اللّفظي الذي يخبرنا عن هذا العالم، وهو الذي يسمّى أحيانا بالتلفّظ (Enonciation). أمّا المحكي فهو ذلك العالم الذي يتضمّن الفضاء والشّخصيات والأحداث»[3]، ولا يمكن أن يتأسّس الحوار السّردي بدون تواجد هذه العناصر الثّلاثة: السّرد، الحكي، المحكي، لأنّ الشّاعر الجاهلي كان يلفظ خطابه الشّعري المعبّر عن عالمه الدّاخلي والخارجي، ومن خلال سرد حكايته تظهر عناصر القصّة من شخصيات وأحداث مرتبطة بزمان ومكان وغيرها من العناصر الفنّية.

[1] محمّد عبد المطلب، بلاغة السّرد النّسوي، ص174-175.

[2] محمّد مشرف خضر، بلاغة السَّرد القصصي في القرآن الكريم، كلية الآداب، جامعة طنطا، الإسكندرية، رسالة دكتوراه، 2013، ص17.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي الزّمن السّرد التّبئير، المركز الثّقافي العربي، ط03، 1997، ص34.

أمّا المحكي فهو البؤرة التي تحكم نسيج القصّة كاملة، وتمثّل نقطة المركز، فمن خلالها تتشكّل الشّخصيات وتتصاعد الأحداث، فالسّرد في الشّعر الجاهلي يأخذ نمطا معيّنا يديره الشّاعر حول نفسه فإذا وصف النّاقة أو الفرس يسقط ذلك عليه وعلى حالته، فيصبح الشّاعر هو الذّات السّاردة المحاورة في نفس الوقت، فتتمظهر من خلال الأفعال التي تدلّ على بروز الذّات، ليصل الشّاعر في الكثير من القصائد إلى غلق دائرة السّرد خصوصا إذا كانت قصّة شعرية، أمّا إذا كان سردا مطلقا فيترك دائرته مفتوحة إلى نهاية القصّة.

ولا يمكن لأيّ شاعر أن يحدّد زمن السّرد بداية، وإنّما يحدّده من خلال الأزمنة داخل قصيدته، ومن خلال أفعاله، ماضيها وحاضرها أو ذكره لحادثة أرّخها التّاريخ، «فالسَّرد بأشكاله اللانهائيَّة تقريبًا حاضر في كلّ الأزمنة وفي كلّ الأمكنة، وفي كلّ المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته ولا يوجد أي شعب بدون سرد، فلكلّ الطبقات، لكلِّ الجماعات سرودها»[1] التي أرّخت لتراثها وتاريخ شعوبها عبر حكايات صاغها الشّعراء وضمّنوها العديد من المواضيع التي كانوا يعايشونها، فمزجوا السّرد بالشّعر مع أنّ هذين الجنسين يختلف الواحد منهما عن الآخر من حيث الأسلوب والطول والقصر.

وعلى هذا الأساس نجد تداخلاً بين الجنسيين الأدبيين وهما الشّعر والنثر، ومن هنا يمكننا التّساؤل: إلى أيّ مدى يمكن للشّعر تضمين السّرد؟

3-التَّداخل السَّردي والشِّعري في القصيدة الجاهليّة:

الملاحظ أنَّ لكلّ مصطلح من المصطلحات الأدبية فضاء خاص به، وإن كنَّا في هذا البحث نمزج بين السَّرد والشِّعر، في حين أنَّ الأوَّل ينضوي ضمن الحكاية والقصَّة داخل دائرة النثر، والثاني الشِّعر الذي يتميَّز بتلك السمَّة الجوهرية وهي الوزن، فكيف يتداخل هذين الجنسين في نص واحد؟ أهي تراثية محضة أم ازدواجية حداثيَّة؟ ناهيك عن وجود فروق بارزة بين الشّعر والسّرد، إلاّ أنّالعلاقة بين هذين

[1] رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفّات، الرّباط، ط01، 1992، ص09.

الفنّين المختلفين هي علاقة تصاهر، باعتبارهما يشكّلان جنسا أدبيا يولد من خلال امتزاج الشّعر والسَّرد؟

كما أنَّ طبيعة الموضوع تفرض علينا التَّنويه لهذا التَّداخل الأجناسي، تداخل جنس ينتمي إلى فنّ القصِّ وهو السَّرد، والآخر الشِّعر الجاهلي الذي يتميّز في غالبته بالغنائيَّة، ذلك أنَّ «الأدب الشِّعري المتمثل في القصيدة الغنائيّة المقابلة للشِّعر القصصي أو الملحمي أو المسرحي على وجه الخصوص من ناحية أخرى، إنَّ نص السَّرد الشِّعري يتمتَّع بخاصية منطقة التّقاطع النّصي بين السَّرد بوصفه خصيصة قصصية أو روائية له تقنيّاته الخاصّة به من الشُّخوص والرّاوي والمكان والحبكة، وبين الشِّعرية بوصفها سمة أساسية في القصيدة الشّعرية الغنائية بوجه الخصوص وما لها من خصائص تؤشّر إلى النَّص بوصفه نصًّا شعريًّا له إيقاعه، ووزنه، وكثافته التَّعبيرية»[1]، وما هذا التّداخل والامتزاج للخطاب الشّعري مع الحوار السَّردي إلاّ تلاقح لنمطين أو نوعين من الأدب يثمران لمسةً جماليَّةً في تكثيف اللُّغة بكلّ مستوياتها الصّوتية والدَّلالية والتّركيبية.

وحتّى هذا التّداخل والامتزاج بين الأنواع الأدبيّة في حدّ ذاتهِ أصبح يكثِّفُ الجمالية في النّصوص فليس هناك نوع خالص لعمل إبداعيّ «حيث تميل الأنواع الأدبيّة الآن إلى الامتزاج بعضها ببعض في أشكال فريدة، فنجد شِعرا داخل الرِّواية، وحكايات داخل الشِّعر بلغة نثرية خالصة، أو بلغة شعرية خالصة، ونجد قصصًا قصيرة مكتوبة بلغة شعرية خالصة، وشعرا مسرحيًا، ومسرحا شعريًا»[2]، وهذا ما جعل تداخل الشِّعر مع السَّرد يشكِّل أفقًا فكريًا يجعل الشّاعر أكثر انفتاحًا حين استحضاره لشخصيات أخرى، فيساعد الحوار على تنميّة الحدث، وأكثر انغلاقًا أمامه ليشكِّل بيئة خاصّة بقصيدته، التي حاول دائما أن يجعل منها عالمًا له، وهذا الانغلاق ليس بالمفهوم الضيّق، وإنَّما من أجل استقراره النّفسي فحِينما يستحضر شخصية من صُنع خياله محاولة منه أن يصنع عالمه الخاص بعها، فحاورها ويبوح بما لم يستع في الواقع، وإنْ كان يأخذ في بعض الأحيان الشّخص المحاور من بيئته الحقيقية أو المتخيَّلة.

---

[1] فايز عارف القرعان، بلاغة تقاطع الخطابين: السّردي والشّعري، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبيَّة، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2009، ط1، ص50.

[2] شاكر عبد الحميد، التّفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التّذوق الفنّي، ص327.

ويبدو أنّ ربط الشِّعر بالسَّرد «يقود إلى ملاحظة منطقيَّة أدبيَّة تتمتَّعُ بكثير من التَّعقيد التَّكويني في النَّص، وذلك أنَّها منطقة تمتصُ سمات السَّردية الروائيَّة أو القصصيَّة في الوقت الذي تمتصُ فيه سمات الشِّعريَّة الغنائيَّة، فهي منطقة تنتمي إلى سمة التَّصاهر الذي يُولِّدُ منتجًا أدبيًا يحملُ سمات تصبغُ المكوِّن النَّصي بصبغة خاصَّة»[1]، هذه الصِّبغة أنتجها التَّكامل الإبداعي حتّى وإن اختلفت جزئيات النَّوعين لذلك نجد الكثير من النّماذج الشِّعرية الجاهليّة تحمل قصصا، ومن بين الشُّعراء الشَّمّاخ بن ضرار الذي مزج بين الشّعر والسّرد في زائيَّته.

يسرد الشّماخ بن ضرار طريقة البيع والشّراء في أسواق مكّة التجارية والأدبيَّة المعروفة بسوق عكاظ الذي كانت تضرب فيه قبّة حمراء للشِّعر والمناظرات الأدبيّة، فقد كانت مكّة مركزا تجاريا يفد إليها الكثير، وها هو الشَّاعر الشّماخ يسجّل حضوره ويذكر هذه المواسم التِّجارية في معرض حديثه عن قوسه:

تَخَيَّرَهَا القَوَّاسُ مِنْ فَرْعِ ضَالَّـــةٍ لهَا شَذْبٌ مِنْ دُونِها وحَوَاجِزُ
نَمَتْ فِي مَكَانٍ كنَّهَا وَاسْتَوَتْ بِهِ فَمَا دُونَهَا مِنْ غِيلِهَا مُتَلاَحِزُ
فَمَا زَالَ يَنْجُو كُلَّ رَطْبٍ وَيَابِسٍ وينْغَلُّ حَتَّى نَالَهَا وَهُو بَـــارِزُ[2]

يسرد الشَّاعر رحلة الصَّيد حاملاً معه سلاحه "القوس"، واصفًا إيَّاه منذ أن كان غصنًا في جذع الشَّجرة، والقوَّاس لا يفوته اختيار الغصن الملائم لصناعة القوس، فتخيَّره من بين الأغصان، وممّا حجب رؤيا ذلك الغصن المناسب هو كثافة الأعشاب والأشواك ممَّا جعل الغصن ينمو ويستوي ليجهز لصاحبهِ ولرؤيته الثَّاقبة جعل صيغة المبالغة في لفظ القوَّاس لتضفي عليه صفات التميُّز، والتي عنى بها دقّة نظره الصَّائبة إلى أن انحنى لقلعها، وذلك في قوله:

[1] فايز عارف القرعان، بلاغة تقاطع الخطابين: السّردي والشّعري، ص50.
[2] الشّماخ بن ضرار، الدّيوان، شرح: أحمد بن أمين الشنقيطي، مطبعة السّعادة، مصر، 1327، ص46.

فانْحَى عَلَيْهَا ذَاتَ حَدّ غُرابَهَـــا عَدُّوُ لأوْسَـــــاطِ العِضَاةِ مُشَـــارِزُ
فَلَمَّا اطْمَأنَّتْ فِي يَديْهِ رأَى غِنَى أَحَـــــــاطَ بِهِ وازْوَرَّ عَمَّنْ يُحَـاوِزُ
فَمَظَّعَهَا عَـــامَيْنِ مَاءَ لِحائِهَـــا وَيَنْظُـرُ مِنْهَا أيُّهَـــا هُوَ غَامِـــــزُ
أَقَـــامَ الثِّقَافُ والطَّرِيدَةُ دَرْأَهَا كَمَا قَوَّمَتْ ضِغْنَ الشَّمُوسِ المِهَامِزُ[1]

وفي مشهد تصويري يُقبل الشَّاعر على الجذع مُنحنيًّا له حتّى يقتلعه من مكانه وهو يمسك فأسه الحاد، فلم يمسك الجذع بعنفٍ، بل أمسكهُ حتَّى شعر بسكونهِ واطمئنانهِ بين يديهِ، ثمَّ اقتلعهُ وتركهُ عامين حتَّى يجفَّ عوده ويقيم اعوجاجه، فالشّاعر هنا يحيلنا إلى الدِّراية بصنع القوس التي تمرّ بمراحل لا يدركها إلاَّ صاحب صنعة، وما إن أقامها حتَّى أقبل على الأسواق في قوله:

فَوَافَى بِهَا أَهْلَ المواسِمِ فَانْبَرَى لهَـــا بَيْعٌ يُغْلِي بِهَـــا السَّومَ رائـــزُ
فَقَـالَ لَهُ: هَلْ تَشْتَرِيهَا فَإنَّهَـــا تُبَـــاعُ بِمَـــا بِيـــعَ التِّلاَدُ الحَرَائِـــزُ
فَقَـالَ: إِزَارٌ شَرْعَبِيٌّ وَأَرْبَـــــعٌ مِـــن السِّيَرَاءِ أو أَوَاقٍ نَـــوَاجِـــزُ
ثَمَـانٍ مِنَ الكُورِي حُمْرٌ كَأَنَّهَـــا مِنَ الجَمْرِ مَا أَذْكَى عَلَيَّ النَّارِ خَابِزُ
وبُرْدَانِ مِنْ خَالٍ وتِسْعُونَ دِرْهَماً عَلَى ذَاكَ مَقْرُوظٌ مِنَ الجِلْدِ مَـــاعِزُ[2]

اختار القوَّاس موسم التِّجارة وقصده ليبيع ويغالي السّوم في البيع، ثمَّ ينتقل لتصوير مشهد البيع والشِّراء في حوار خارجي بينه وبين الشَّاري وسط السُّوق والجموع بينهما، ويذكر جدالهما أثناء البيع فيسأل الشَّاري ويخبره أنّها من التِّلاد الموروث القيِّم، فيعرض الشَّاري ما عنده من ذهب وجلود مدبوغة وتسعون درهما وبردان من خالٍ ويغريه بهذه النَّفائس، فيقع البائع في حيرة من أمره وهو الذي عايش ذلك الغصن مذ كان رطبا بجذع الشّجرة، ثمَّ راقبهُ وهو يجفُّ مدّة حولين، فكيف يمكنهُ الاستغناء عنه بسهولة؟ لم يجد القوّاس مخرجًا سوى مناجاة نفسه في حوار داخلي وذلك في قوله:

[1] الشّماخ بن ضرار، الدّيوان، ص48.
[2] المصدر نفسه، ص48.

فَظَلَّ يُنَاجِـــي نَفْسَهُ وَأَمِيرَهَا أَيَأْتِي الذِي يُعْطِى بِهَــا أَمْ يُجَاوِزُ

فَقَالُوا لَهُ: بَايِعْ أَخَاكَ وَلاَ يَكُنْ لَكَ اليومَ عَنْ رِبْحٍ مِنَ البَيْعِ لاَهِزُ[1]

دخل الشّاعر في حوار ذاتي يناجي نفسه ويسألها: أيبيع أم يتجاوز الأمر كلّه؟ وهنا يتدخّل الطَّرف الثّالث ليصبح الحوار خارجي متعدّد الأطراف، وذلك من أجل إثراء الحوار وإخراج القوَّاس من مناجاة ذاتيته، ويطلبون منه البيع، فهذا الطّرف الثَّالث في دائرة الحوار يدلّ على طبيعة الحياة الجاهليَّة في الأسواق، ومثّل الطرف الثَّالث نقطة الانفتاح على البيع في حين انغلقت على القوَّاس الذي منعته مشاعره وألفته لتلك القوس من أن يبيعها، فقد كانت السّلطة لصوت الجماعة، رغم أنّه رأى فيها أنيسًا وصاحبا في رحلات صيده، فكيف به إذا باع ذلك الصاحب؟ ويتجلّى هذا الأمر في قوله:

فَلَمَّا شَرَاهَا فَاضَتِ العَيْنُ عَبْرَة وَفِي الصَّدْرِ حُزَّازٌ مِنَ الوَجْدِ حَامِزُ

وَذاقَ فَأَعْطَتْهُ مِنَ اللِّينِ جَانِبًا كَفَى، وَلهَا أنْ يُغْرِقَ السَّهْمَ حَاجِزُ[2]

إِذَا أَنْبَضَ الرَّامُونَ عَنْهَا ترنَّمَتْ تَـــــــرُنَّمُ ثَكْلَى أَوْجَعَتْهَا الجَنَائِزُ[3]

فلمَّا شراها والشِّراء هنا يأتي بضدِّه أي باعها، فاضت دمع العين فقدا، وأصاب صدره حرقة، هكذا هو الجاهلي شبَّ على تعوّد الأشياء، فالقوّاس لا يربط العلاقات بين البشر فقط، بل يربطها حتَّى بالأشياء التي كان يستعملها، ومن ثمَّ أصبحت علاقة القوّاس بالقوس علاقة وطيدة تولّدت من رحم الصَّنعة. فإذا رماها صاحبها تسمع لها صوتا كصوت المرأة الثَّكلى التي فقدت ولدها، وهنا يعقد الشَّاعر تشبيها بين صوت القوس وصوت المرأة الثّكلى، كأنّه يرى في القوس جمالاً ممثّلا في إحدى النِّساء وأسقط عليها صوت الثّكلى للصوت المنبعث منه حزنا على فقد هذه القوس.

من خلال هذه الأبيات الشِّعرية يظهر الفعل السَّردي في تتابع الأحداث وتسلسلها، وهذا يدلُّ على وجود تلكَ «العلاقة بين الشِّعر والسَّرد (...) تكون محمولة على وجه آخر مفاده أن يكون الشِّعر أصلا

[1] المصدر السّابق، الشّماخ بن ضرار، الدّيوان ص49.

[2] المصدر نفسه، ص 49.

[3] المصدر السابق نفسه، ص48-49.

لكلِّ أشكال الكتابة الأدبيَّة التي لا تعدو أن تكون أساليب أقل بلاغة وتميُّزا منه أي الشِّعر»[1]، فالعلاقة بين هذين العنصرين تزيد من بلاغة النّص الشِّعري، وذلك من خلال امتزاج التَّوظيف السّردي مع الشّعريّ، وهذا النّص الشّعري يتميزّ بكونه يحمل عناصر سردية من زمان ومكان، الأوّل تحكمه طبيعة الذهاب باكرًا إلى الأسواق، والثاني متمثِّلاً في أسواق التجارة بمكة إلى جانب عنصر الحوار المتعدّد الأطراف الذي بعث على النّص الحيوية من خلال الانتقال من الحوار الخارجي الثنائي إلى الحوار الداخلي إلى الحوار المتعدّد الأطراف.

ولا غرو في اعتبار ثنائيَّة السَّرد الشِّعري ثنائيَّة تجسِّدُها الحكاية الإيقاعيَّة، التي يضبطها الوزن والقافيَّة ورغم أنَّ كلّ مصطلح تنضوي تحت لوائه سمات خاصّة به تختلف عن غيره ورغم امتزاج الجنسين الأدبيين، ففي جنس الشِّعر تتمثَّلُ في الرَّبط بين الوزن وما يتطلّبه السّرد من عناصر يحدِّدُها الشَّاعر فالقصّة داخل النّص الشعري تتحرَّك ضمن إطار محدود، ومع هذه المحدودية إلاَّ أنّ القصّة أثبتت وجودها وتأثيرها ضمن جنس الشِّعر.

أمّا فيما يخصّ طريقة تشكيل القصّة داخل فضاء القصيدة فإنّ ذلك يعود إلى الالتزام بتوفير عناصرها من زمان ومكان وفعل سردي محرّك للأحداث، رغم أنَّ الشّاعر يقتصد في توزيع السّرد داخل فضاء القصيدة بعكس القصَّة النثريّة تمامًا التي يبسط أرضيّة السّرد فيها، ذلك أنَّ «الاهتمام بسرد النَّص بأكمله والعناية بدرجة تجانسِه وتماسكِه، اهتمام باقتصاد الكلام المتمثِّل في تلاؤمه مع الشَّخصيات والمواقف وهو غير الإيجاز المطلق المعهود في البلاغة»[2]، فهذه العناصر من تجانس وتماسك وإيجاز كلَّها من العناصر التي تضفي على النّص السّردي الشّعري جماليّة في تكوينها وتشكيلها وغنائيتها.

[1] أحمد مداس، السّردي في الخطاب الشّعري، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع 10-11، يناير، 2012، ص36.

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع164، 1992، ص281.

4-غنائيّة الحوار السّردي:

إنّ محاولة مزج الغنائيّة بالسّردية لمن الصّعوبة، وذلك لعدّة أسباب تعود إلى طبيعة الشِّعر الجاهلي بوصفه غنائي في مجمله، «لأنَّ الغنائيَّة هي الغالبة على الشِّعر العربي القديم، فإنَّه من الممكن وصف هذا الشّعر بأنَّه غنائي وصفي»[1]، لكن إذا سلمنا بهذا الحكم فإنّنا ننفي عن الشِّعر الجاهلي الجانب القصصي فيه، ناهيك عن بداية الشِّعر الجاهلي التي كانت حداء وإنشاد فتميَّز في غالبيَّته بالغنائية، إلاَّ أنَّ هذه الغنائيَّة امتزجت بالجانب القصصي، فصيغت بعناصرها الأساسية المفعّلة لها كالحوار، وبما أنَّ الشِّعر الجاهلي امتزج بالسّرد أصبح الحوار عنصرًا محرّكا للفعل السَّردي كما أنّ السّرد بالنسبة للجاهلي كان عبارة عن قالب يستعيد به تراثه المصاغ عبر قصصه المتوارثة أو المتخيّلة.

فقد عرف الجاهلي السّرد من خلال الحكايات والمسامرات اللَّيلية، ومن السَّرد النثري انتقل الشّاعر إلى توظيف القصص في شعره من أجل التنويع في أسلوبه، «فالموضوعات التي يتحدّث عنها الشَّاعر الجاهلي تبدو في بعض الأحيان ذات طابع قصصي، وذلك من خلال التّشبيهات المتنامية، مثل مشاهد الصَّيد والصِّراع في القصيدة الجاهليَّة»[2]، وبهذا استطاع الشّاعر أن يستحضر تلك المشاهد عبر المسافة السّرديّة* التي أتيحت له داخل النّص رغم محدوديته.

ويذهب البعض الآخر إلى الاعتقاد أنَّ «الشِّعر الجاهلي المحكوم بموضوعات محدودةٍ يتوجَّه توجُّهًا غنائيًا لكن هذا يمتزج في الغالب بأوصافٍ لأشياء أو بأحداث واقعيَّة وبتشبيهات متناميَّة ذات طابع قصصي منبثقة عن الخيال»[3]، الذي وظَّفه الشَّاعر الجاهلي محاكيا في ذلك البيئة الصَّحراوية، ومحاكاة

---

[1] موسى سامح ربابعة، الأنواع الأدبيَّة والشِّعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان، ص 274، نقلا عن Wilhelm Ahlwardt Uber PoesieUnd poetic der Araber.2013.p.30.

[2] المصدر نفسه، ص285.

* أوّل من أشار إلى مصطلح المسافة السردية هو "أفلاطون" في جمهوريته، عندما حدّد طريقتين للقص، الطريقة الأولى أطلق عليها تسميّة القص الصافي أوالخالص، ويأخذ فيها الشاعر زمام الكلام، دون اللجوء إلى الآخر، أمَّا الطريقة الثانية اصطلح عليها المحاكاة التي يجعلنا الشاعر فيها نتوهّم حديث الآخر لا كلامه هو، وهذا التمييز ليس هو الغالب في العمل الإبداعي، لا نكاد نجده خالصاً في كلّ الأجناس الأدبيّة، وإنّما يغلب عليها المزج بين حضور ذات الشّاعر والآخر الذي يفترضه الشّاعر. ينظر، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص281.

[3] موسى سامح ربابعة، الأنواع الأدبية والشِّعر الجاهلي في دراسات المستشرقين الألمان ص 275 نقلا عن Versuch einer literargeschichtiche Betrachtungswiese altarabischer poesien ,Der Islam 24.1973 ، p.244.

الشَاعر لبيئته هي نقل لقصص وقعت له أو وقعت داخل قبيلته، فالشّاعر لا يستطيع أن ينسلخ عن واقعه، وهنا إشارة واضحة إلى تداخل السَّرد مع الشِّعر تداخلاً جزئيًا انطلق من الغنائيّة إلى السَّردية.

ولقد تفطّن الكثير من الدّارسين منذ القديم لتداخل السّرد مع القصيدة الغنائيّة الجاهليَّة إلاَّ «أنَّ السَّرد لم يكن مقصورًا لذاته بل امتثلت النُّصوص للأغراض الكبرى، ومزايا النَّوع الشِّعري المستقرَّة وهيمنة الوظيفة الشِّعرية لغة داخل تلك النُّصوص، حتَّى في البقع والمناطق السّردية من النَّص، إذ كانت لغة النُّصوص وصفيَّة، محلّقة، تلتهم إمكانات السَّرد والقص، لصنع فضاء لغوي وصوري وعاطفي وإيقاعي»[1]، ومن ثمّ فإنَّ امتزاج هذه العناصر من سرد وقص ووصف يحيل إلى أنَّ القصيدة الغنائيّة اتّسعت ضفافها أمام الشّاعر الجاهلي كما اتّسعت ضفاف الصّحراء، فضمّنها أحداثًا وصوّرها تصويرًا يدخل في قالب سردي من خلال وصفه لشخصيات القصّة الشِّعرية.

كانت القصيدة الغنائية عبارة عن تجربة قصصيّة صاغها الشّاعر في قالبه الشّعري، «وعلى هذا فإنَّ تسلّل بعض وسائل السّرد القصصي إلى كيانِ القصيدة الغنائيَّة يبدو لأوَّل وهلة إقحامًا يمسُّ الجلال ويسئ إلى العذوبة المعهودةِ في الأثر الغنائي. ولهذا نجدُ من يستثقل وجودَ القصَّةِ داخلَ القصيدة الغنائيّة لأنّه لا يجدُ عند الشّاعر الغنائي القدرة على الشَّرح»[2] الذي يلزم القصّة، وهذا الإقصاء للشِّعر مع السّرد ليس إلاّ نظرة خاصّة من قبل البعض فهناك من يرى أنَّ السّرد في القصّة يحتاج لتتابع الأحداث وتسلسلها، والقصّة تحتاج إلى تكامل عناصرها، وإن كان البعض يرى الشّعر شعرًا بخصوصيّاته وإيقاعه ويميّزه تمييزا كلّيا عن بقية الأنواع الأدبيّة، فإنّ البعض الآخر يرى أنّ هذا المزج بين جنسين أدبيين مختلفين يخلق جمالية من نوع إيقاع القصّة الشّعرية، وهذا ما يخلق الدّهشة والإثارة لدى المتلقّي.

[1] حاتم الصّكر، ماريارنسيس، الأنماط النّوعية والتّشكيلات البنائية لقصيدة السّرد الحديثة، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1999، ص33.

[2] صلاح فضل، نظرية البنائية في النّقد الأدبي، دار الشُّروق، ط01، 1998، ص363.

وإذا كانت اتّجاهات نقدية تدعو إلى التّمييز وإقصاء الشّعريّ للسّرديّ*، وترفضُ تداخل الشِّعر مع العديد من الأجناس الأدبيَّة، إلاّ «أنّ الاتّجاه النّقدي الحديث هو المزج لا التّمييز...باعتبار أنّ هذين النّوعين يلتقيان هنا التقاء مُعيَّنا، ويخرجان نوعا أدبيًا خاصًّا يجمع بين أهمِّ خصائص الشّعر وهي قوة الصُّورة المركزة (وبخاصة الاستعارة) وقوة الإيقاع اللَّفظي، وبين خصائص المسرح المعروفة، أي أنَّ النَّظرة الحديثة تنزع إلى التَّوحيد لا الفصل»[1]، لأنّ الفصل يخلق فجوة بين بين الأجناس الأدبيّة، وعلى العكس من ذلك فالامتزاج في حدِّ ذاته يؤدِّي إلى وجود فعل قولي إيقاعي امتزج بصيغته الغنائيّة مع فعل سرديّ لذلك نجد سردية القصيدة، ونجد غنائيّة النثر، وهو ما يسمّى بقصيدة النثر.

كما أنَّ هذا التّداخل لا يمسّ فقط شكل النّص لنقول عنه نثر أو شعر، وإنّما يمسّ المكوّنات النّصيّة لعناصر السّرد، ومكوّنات الشّعر الإيقاعيّة، فالحوار من مكوّنات السّرد، وقبل السّرد عُرف في «أدب المسرح –أوالدراما– فهو ذلك الفنّ الذي نشأ في صورة شعر مكتوب كان يؤدَّى على المسرح»[2] فأينما ولَّى الباحث وجهه وجد الحوار السّردي مبثوثًا في ثنايا الأجناس الأدبيّة، وهذا التّداخل هو الذي أنتج أدبًا متنوّعًا بين الشِّعر والقصِّة، بين الرواية والحكاية، ومن ثمّ تطّورت الأنواع وتغذّت من بعضها البعض فالشِّعر قبل أن يوزن يستلُّ ألفاظه من النثر والمسرح قبل أن يركّب نصَّه يقتات من النثر والشّعر، فكلاهما مادّته في التّركيب الشّعريّ، وعلى هذا الأساس تقتات كلّ الأجناس الأدبيَّة من بعضها اللّفظ والأسلوب لتتشّكل في نهاية المطاف الجماليّة.

إضافة إلى الجمالية التي يبعثها التّداخل، فقد كشفت هذه الأنواع الأدبيّة عن «ملامح سردية جنينية أسهمت في تطوير الشِّعر العربيّ من خلال بنى الحوار والوصف والحكي واستجابة لنزعة قديمة في تكوين الإنسان العربيّ، وهي ميله الشَّديد إلى الحكي وأسطرة القصص والغرام البالغ بالتّخييل والخروج

*هذا الإقصاءُ للشّعري السّردي أخذ جدلا بين النّقاد، ونادى به البعض أمثال "سارترSartre" فالشّاعر عنده إذا سرد حكاية له أو لغيره أو هو شرحها مسترسلا في ذلك أو لفّنها تعليما أصبح شعره قريب من النثر وخسر دوره في تبليغ رسالة الشّعر، وهو بهذه النظرة يريد أن يكون الشعر خالصاً بتخييله وإيقاعه، ينظر، جان بول سارتر، ما الأدب؟ تر: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص46.

[1] محمد عناني، دراسات في المسرح الشّعري، ص45.

[2] المرجع نفسه، ص56.

من أسر البنية الجافّة إلى عالم الحركة والثَّراء»[1]، فما حلّ أسلوب القصّ في نصٍ شعري إلاّ وبعث الحركة والحيوية والثّراء من خلال الصّور وفعل السّرد والحوار بصفة خاصّة.

لأنّ هذا الأخير يشكّل ثنائيّة بين السّائل والمجيب، وهذا يبعد الملل عن النّص وينقله من الرتابة والسكينة إلى الحركة التي تأتي من الأفعال، فالأفعال بأزمنتها هي العامل الأساسي لتحريك ألفاظ النَّص عبر ضمائرها، حيث تكثر الأفعال الماضيّة لتحدّد زمن السّرد، حتّى وإن كان السَّرد مقتضبا في الشّعر على عكس الأجناس الأخرى، باعتبار أنّ المسافة السّرديّة في النثر تختلف عن الشِّعر، ففي الأولى يتمدَّد ويبسط الكاتب نفسه في عناصر القصّة بكل جزئياتها أو الرواية، وفي الشّعر يتحدّد بحدود شطريه الصّدر والعجز وتحكمه الغنائية بوزنها، ورغم الغنائيّة التي تحكمه إلاّ أنّها لم تمنع من توفّر سرد وقصّة داخل النّص الشِّعري ولكنّها جاءت بإيجاز.

وعليه لم تكن الغنائيّة في الشِّعر مانعًا لوجود سرد ولا لوجود آليته التي تتمثَّل في أسلوب الحوار، بل على العكس من ذلك، «تتمثَّل الغنائيّة تمثُّلاً واضحًا في اتِّفاق حوار شخصين إيقاعًا وبحرًا ورويًا بحيث يُصبح الرابط»[2] بين الغنائيّة والحوار رابطا بنائيا ومكوّنا جماليًّا، ينهض عليه المزج بين الأجناس الأدبيّة التي أصبحت تمتزج ببعضها البعض تحت راية واحدة هي التّداخل الأدبي، فكلّ جنس يختار الأساليب التي تناسبه ويوزّعها على حسب الجنس الأدبي، فالحوار في المسرح يكون مكثَّفا، وفي القصّة والرّواية يكون بنفس الوتيرة، أمَّا الحوار داخل النّص الشِّعري فإنّه يفتر قليلا، لكنَّهُ يأخذ شكله وموقعه حسب إيقاع البحر ويؤدّي غرضه التّواصلي والجمالي وبهذا الطرح يمكننا التّساؤل: كيف يؤسّس الحوار علاقته بالسّرد داخل فضاء القصيدة الجاهليَّة؟

[1] عبد النّاصر هلال، آليات السّرد في الشّعر العربي المعاصر، ص30.

[2] نوفل يوسف حسن، غنائيّة الحوار في مسرح شوقي الشّعري، مجلة الأدباء، دار المنظومة، ع04، 2008، ص16.

4-العلاقة بين الحوار والسّرد:

4-1-علاقة الجزء من الكلّ:

ممّا لاشكَّ فيه أنَّ الحوار يرتبط بالسّرد ارتباطاً وثيقاً، فهُمَا وجهانِ لعملةٍ واحدة يتوفران في القصّص الشّعري والحوار يُصنَّف ضمن السّرد، حيث «تقوم علاقة الحوار بالسَّرد على مفهوم العلاقة بين التَّابع والمركز أو الطارئ والثَّابت أو الثَّانوي والرَّئيس. فالسَّرد (narrative) هو المركز والعنصر الثَّابت والمكوِّن الرئيس للأدب القصصي الذي يتَّسم من خلاله بطبيعته المميَّزة له نوعا أدبيا. أمَّا الحوار فهو وافد من موقع الثَّبات والسَّيطرة»[1]، ومن هذا المنظور يمكن القول أنّ السّرد هو الثّابت الذي وفد منه أسلوب الحوار، وعلى هذا الأساس اصطلح عليه بالحوار السّردي، فالأوّل تابع والثّاني هو المركز الأساسيّ الذي انبعث منه الحوار.

وعليه؛ تعدُّ علاقة الحوار بالسَّرد علاقة قديمة، قدم وجود الإنسان على هذه الأرض، منذ الابتهالات التي كان يقوم بها الكهان والإنشاد وغيرها، فقد كان يُحاور إلهةُ مبتهلاً ساردا له ما يُعانيه من مكابدة الحياة، والإنسان في هذا الموقف يصبح بصورتين صورة المحاور الذّاتي وصورة السّارد، وهذا يعني أنَّ «السَّرد خطاب السَّارد أو حواره إلى من يسرد له داخل النّص، فالسَّرد هو الطريقة»[2] الوسطى بين السَّارد والمسرود له، والسّرد جزء من الحكاية، تتكّئ عليه، فالنّصوص الشِّعرية تحمل حكايات حتّى وإن قصرت، فقد تسرد حكاية في بيت شعريّ واحد.

وهو ما يذهب إليه "**لورنت جيني Laurent Jenny**" في تحديده للحكاية وعلاقتها بالنَّص الشِّعري، ذهب إلى أنَّ «كلّ نص شعريّ هو حكاية، أي رسالة تحكي صيرورة ذات، لذا تعدُّ علاقة الحكي بالشِّعر علاقة قديمة نسبيا»[3]فرضتها ظروف الحياة على الشَّاعر الجاهلي بصفةٍ خاصَّة، فهو يحكي رحلة صيده وهو يحاور طريدته، ويحكي ولعه وشوقه لمحبوبته والسَّيف بين يده في ساحات الوغى فالشّاعر الجاهلي استطاع أن يجمع متفرِّقات من المواضيع في قصيدة واحدة، ويمزج الوصف بالسَّرد وهو في دائرة

---

[1] فاتح عبد السّلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السّردية، ص239.

[2] عبد النّاصر هلال، آليات السّرد في الشّعر العربي المعاصر، ص25.

[3] المصدر نفسه، ص26.

الحوار، ولعلَّ مثل هذه المواضيع من مزج وجمع بين متفرقات هي التي ميَّزت الشِّعر الجاهلي وجعلته يتفرّد بأساليبه.

4-2-علاقة تلازم:

إذا تتبَّعنا بعض القصائد الشِّعرية التي فيها نوعا من القصص الشّعري نجد أنَّ أسلوب الحوار لازم القصّ، لأنّه من وسائله المحرّكة لمشاهده، ففي «كثير من القصص يصحبُ الحوار السَّرد في جميع مراحل تطوّره. فالحوار ينمو من خلال السَّرد. فضلاً عن أنّ السّرد ذو علاقة متَّصلة بالحوار... إذ أنّ الخلل الذي ينتاب علاقة الحوار بالسّرد يبدأ من هذه العلاقة مباشرة»[1]، فالعلاقة بين الحوار والسّرد علاقة تلازم، إذ لا وجود لحوار دون سردٍ ولا وجود لسردٍ دون حوار حتّى وإن كان الحوار يستقطب المتلقي للعمل الأدبي ويشركه فيه، فيصبح بذلك المتلقي هو المحاور، ومن هنا تنشأ العلاقة بين النّص الشِّعري والمتلقي في إطار تذوّق جماليات النّص، وعليه؛ كلاّ من الحوار والسّرد يؤسّسان للشّعر القصصيّ وإن كان أحدهما هو الأساس في عملية بناء النّص، فيغل نمط على آخر، قد يأتي السّرد باعتباره النّمط الغالب في النّص ويأتي الحوار خادما له.

ذلك أنّ النّص الشّعري عبارة عن نسيج يتكامل ولو غلَّب عنصر على آخر حسب غرض الشّاعر فإذا كان غرضه وصفًا غلَّب الوصف، وإذا كان حكاية أو قصّة غلّب السّرد، لأنَّ هذا الأخير «هو العنصر الأساس في بناء الفنّ القصصي عامّة، ويأتي الحوار ليُقيم تكوينات مشهديَّة تعطي أهميّة وتميُّزا لأقوالِ الشّخصيات المعْنية بالحدث، ويخضعُ المشهد هنا إلى انتقاء كبير، لأنّه استدعاء لحظات حيّة في سياق الزّمن وتثبيتها في إطار مشهد محدّد له زمكانيته الخاصّة به»[2]، وركزّ على المشهد لأنّه آلية من آليات السّرد في القصّة أو الشّعر أو الرّواية أو المسرح، فهو الذي يبعث الرُّوح في ثنايا القصيدة فتتخيَّلها أمام عينيك ماثلة من خلال صورها وتشبيهاتها، فالحوار في أيّ لون أدبي وُجد يستدعي حضور الجماليّة الفنية التي بدورها تتمثّل في تضمين المبدع للصّور البيانية من البيان والبديع لإبهار المتلقي. والحديث عن

[1] فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السّرديّة، ص245.

[2] المصدر نفسه، ص 245.

الحوار يستدعي تقصّي الجوانب البلاغيّة التي تسهم في البناء الجمالي للنّص، وتعطيه بعده التّواصلي من خلال التّركيز على جوانب الاتساق والانسجام.

والخطاب الحواري عادة هو تعبير عن الواقع باستعمال المتخيّل، بلغة مميّزة نجدها في القصيدة، وهذا الواقع هو الذي يفرض وجود سرد، فتتكوّن العلاقة بينهما، لأنّ «الوظيفة الأساس التي تؤدّيها هذه العلاقة بين الحوار والسّرد، هي نفسها التي يؤدّيها الحوار السّردي. ففي جوهرها يمكنُ الاختصارُ وتلخيص الحدث والزّمن»[1]، باعتبارهما يعبّران عن الإنسان وفق إيديولوجية نصية، قد لا تكون بالضّرورة موافقة لإيديولوجية الشّاعر، ولا تتحدّد سلبياتها وإيجابياتها بالنسبة للمواقف والشّخصيات، والأحداث داخل هذا الخطاب الحواري.

لم يكن الشّاعر ليوجد هذه العلاقة لولا وجودها في حياته اليوميّة، خاصّة الشاعر الجاهليّ الذي كان يرصد يومياته وعاداته وتقاليده في شعره، مرتبطًا بقبيلته «لم تكن علاقة الحوار بالسَّرد ذات نمط أحادي. بل كانت ذات تعدُّدية. فهي مجموعة علاقات... كشفت عن مواطن قوّة وتفاعل مرَّة ومواطن ضُعف وترهُّل مرَّة أخرى. عبَّرت تلك الحالات عن إندماج الحوار بالسَّرد، ومُحاذاة الحوار للسَّرد بشكلٍ موازٍ وتأدية الحوار دورا حكائيا، وتبادل الأدوار فيما بينها، حالة مصاحبة بين الاثنين في شكل منتظم المساحات»[2]، فحتّى المسافة بين الحوار والسّرد تفرضها طبيعة الموضوع ونوع الحوار، فإذا كان الحوار داخلي فإنّ السّرد يتمدّد، حيث يسمح الشّاعر لنفسه بسرد الأحداث المرتبطة بحياته بشكل تدريجي فيغلب السّرد على الحوار، وإذا كان الحوار خارجي فإنّه يتطلّب توسيع مسافة الحوار على السّرد وتغليبها وقد يكون العكس صحيح كلّما اقتضب الحوار تمدّد السّرد، أو أنّهما يسيران في خطٍ متواز بين أسلوب الحوار والسّرد.

[1] المصدر السابق، فاتح عبد السّلام، الحوار القصصي علاقاته وتقنياته السردية، ص245.

[2] المصدر نفسه، ص273.

فهذان العنصران يتبادلان الأدوار داخل النّص الشّعري، إلاّ أنّ السّرد هو المهيمن وهو الذي يؤدّي وظيفة استدعاء نمط الحوار، ويستدعي نمطًا آخر وهو الوصف، وهذا لأنَّ «طبيعة العلاقة التي توحِّد بين وظيفتيْ الوصف والسَّرد في الأغلبيَّة العظمى من النُّصوص الأدبيَّة: فالوصف يجوز تصوّره مستقلًا عن السَّرد، بيد أنَّنا لا نكاد نلقاه أبدا في حالة مستقلَّة، إنَّ السّرد لا يقدر على تأسيس كيانه بدون الوصف....فليس الوصف في واقع الحال إلاّ خديم لازم للسّرد»[1]، لأنّ مجال القصص يتطلّب نمطًا يكون بالضرورة النّمط الغالب، والأنماط الأخرى تكون وافدة وخادمةً له في تشخيص وتصوير الحالة، وبعث الحركة في النّص.

وقد يطغى عنصر على الآخر حيث «يقوم السّرد بدور تبادل المنفعة مع الحوار في تفاعل وانسجام لكسر حالة التّعاقب المتسلسل المثيرة للإيقاع الرتيب الناشئ من تناوب شخصين»[2]، فلو تواجد السّرد دون حوار لانعدمت القيمة الجماليّة في إضفائها لتلك الحركيّة التي يبعثها الحوار في النّص الشّعري والسّردي، وقد يسبق أحدهما الآخر وذلك حسب ما يقتضيه النّص، إلاّ أنّ الاختلاف يكون حول تركيب السّرد على الحوار أو تركيب الحوار على السّرد، إنّ هذه الازدواجيّة المتكاملة والمتماثلة بين السّرد والحوار تعطي النّص الأدبي أبعادا أكثرا اتّساقا وانسجاما وتستثير المتلقِّي للتنقيب عن البنى الجمالية لهذا النّص وتستدعيه للتّفاعل معه.

وهذا ما يجعل الحوار يساهم في تكوين البنيّة السّردية، فالحوار يقفز برتابة السّرد من الثّبات والاستمرارية على منوال واحد إلى خلق جوّ حركي ينقل المتلقي إلى فضاء القصيدة، وقد تكون علاقة الحوار بالسّرد علاقة بنائيّة لأنَّ «الحوار يرتبط ارتباطا بنائيًا بالسَّرد من حيث أنَّه متمّم له اتجاهًا ونفسًا ومطاوعةً ومفردةً وتركيبًا، وفي ضوء هذه الصِّلة يمكن أن نلمح اشتقاقًا قائمًا بين الاثنين»[3] هذا الاشتقاق يصطلح عليه بالحوار السّردي، فالحوار على تعدّد أنواعه إلاّ أنّه في مجال السّرد اتّسعت ضفافه وتنوّعت آلياته التي أوجدتها مناهج النّقد الحديث حين مقاربة نصوصه.

---

[1] رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبي، جرار جينت، حدود السّرد، ص76.

[2] فاتح عبد السّلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السَّردية، ص258.

[3] المصدر نفسه، ص246.

والحوار الذي يظهر داخل البنية السّردية هو حوار يتميّز بخصوصيّة التحوّل والالتفات من زمن إلى آخر وبتوزيع ملائم، حيث يأخذ مساحة تتلاءم بينه وبين السّرد يمكن الاصطلاح عليها بمسافة التّوسط بين النّمط والأسلوب، «ويتمثّل هذا النّوع من الحوار فيما حسُن تركيبه، وسهُل قوله، واتّضح معناه وعبّر تعبيراً ملائماً، ويجب التَّضحية بزخرف الكلام وأناقته في سبيل المعنى، فلقد كان سُومرست موم يفضِّل الكلمة القويّة المحدّدة المعنى في الحوار على الكلمة ذات الجرس والرنين»[1] فالألفاظ هي قوالب للمعاني، لذلك يتخيَّر الشّاعر انتقاء ألفاظ حواره لتناسب القالب الشّعري من حيث مواضيعه وأغراضه فإذا كان حوارًا ذاتيّا فإنّه يوظّف الألفاظ التي تبرز فيها أناه، وإذا كان الحوار خارجيًا فإنّه يوظِّفُ ضمير المخاطب والغائب ويثريه من النّاحيّة الفنِّيّة باعتبار أسلوب الحوار يتوسَّل الأساليب الإنشائيّة من أجل التَّنويع في نبرة الصّوت كالنِّداء والاستفهام...

تأسيسًا على ما سبق يمكن القول أنّ القصيدة الغنائيّة «تطوُّر السَّرد فيها يتصاعدُ تبعًا لمتطلّباتِ التّكامل الموضوعي للحدث الذي تؤكّده الحقيقة التَّاريخيّة، وليس انسجامًا مع ما تفرضه مشيئة الشّاعر ورغباته الشّخصيّة في إقامة وتشخيص الأداء القصصي داخل القصيدة وذلكَ أمر طبيعيّ. لأنَّ الشّاعر في مثل هذا النّوع من القصائد محكوم بقيودٍ كثيرة أهمُّها الواقعة التّاريخية»[2]، لأنّ الحادثة التّاريخية ترتبط بزمن معيّن وبأحداث متلاحقة لا يمكن فصلها أو الإخلالُ في ترتيبها، وهناكَ الكثير من النّماذج الشّعريّة التي ترتبط بجوانب إنسانيَّة وقيم أخلاقيّة، قد تكون استرجاعًا لحادثة ما، يضرب بها المثل في خلق من الأخلاق محاكاةً لواقع الشّاعر، وهذا ما وجدناه عند الشّاعر الجاهليّ "**الأعشى**" في قصّة وفائه في الأدرع التي أودعه إيَّاها "**امرؤ القيس**".

تعدُّ رائيَّة الأعشى محاكاة لحياة الجاهليين ولقيمهم الأخلاقيّة التي اتّصف بها البعض منهم، «وهي استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشَّيء الموصوف [كالحكمة] وفي التَّاريخ استقصاء الخبر

[1] عبد الفتاح مقلَّد، الحوار في القصَّة والمسرحية والإذاعة والتليفزيون، مكتبة الشّباب، القاهرة، ط1، 1975، ص10.

[2] إنقاذ عطا الله محسن، السّرد القصصي في الشّعر الأندلسي دراسة نقدية، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2014، ص203.

المحاكيّ وموالاتها على حدِّ ما انتظمت عليه حال وقوعها كقول الأعشى: كن كالسَّموأل.....فهذه محاكاة تامّة»[1]:

كُن كالسَّموأل* إذا سَارَ الهُمَام لهُ ... في جَحْفَلٍ كسَـــوادِ اللَّـيلِ جَرَّارِ
جَارُ ابنُ حيَّا لِمَنْ نَالَتْهُ ذِمَّتُـــــهُ ... أَوْفَى وَأَمْنَعُ مِنْ جَـــارِ ابنِ عمَّـارِ
بِالأبْلَقِ الفَرْدِ مِنْ تَيْمَاء مَنْزِلُـــــهُ ... حِصْنٌ حَصينٌ وجَـــارٌ غير غدَّار
إِذْ سَامَـــــــهُ خُطَّتَيْ خَسْـــفٍ ... فَقَالَ لَهُ: مَهْمَا تقُلْهُ فإنِّي سَامِعٌ حَارِ
فَقَـالَ: تُكْلٌ وَغَدْرٌ أنْتَ بَيْنَهُمَـا ... فَاخْتَرْ، ومَا فِيـــهِمَـــا حَظٌ لمخْتَارِ
فَشَّكَّ غَيْرَ قَلِيلٍ ثمَّ قَالَ لَـــــهُ: ... اذْبَحْ هَدِيـــكَ إِنِّي مَـــــانِعٌ جَارِي[2]

يفاجئ الشّاعر متلقِّيه في بداية القصيدة بصيغة الأمر "**كُن**" التي جاءت لتجعله في ترقّب وإصغاء لجملة الأمر لأنّ صيغة الأمر في الغالب تكون من أعلى إلى أدنى، مردفا الفعل كن بكاف التّشبيه ودعوته للتشبّه بـ"**السَّموأل**" ثمّ أخذ يصوّر لنا شجاعته وفروسيته، فالشّاعر استطاع أن يعطي المتلقّي صورة واضحة عن شخصية السّموأل من خلال الوفاء والصّدق، ليوحي للمتلقّي بالقيم الفاضلة التي ينبغي على الإنسان أن يتّصف بها، فاعتمدت القصيدة في بنائها على روح القصص، إذ نجدُ الحوار مبثوثًا بين ثناياها حتّى إنّها «اقتربتْ من الشّكلِ المسرحي حينما جعلت الحوار أساس عرضها السّرديّ»[3]، كما أنّه فعّلها بصيغة القول(فقال له، فقال) هذه الصيغة التي تبعثُ الحركيّة داخل القصيدة ممّا يجعلها تتجاوز رتابة الزّمن الماضي إلى زمن حاضر، فالأفعال بصيغها المختلفة هي أيقونة الحركة السّردية التي تتمدّد وتتقلّص بالزمن الفعلي.

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط2، 1981، ص39.

*كان السموأل يهوديا مشهورا بصفة الوفاء في العصر الجاهليّ، وهو صاحب الحصن المعروف بالأبلق كانت العرب تنزل فيه فيضيفها، وتروي كتب الأخبار أنّهُ فضّل قتل ابنه على التفريط في أمانة أودعها عنده امرؤ القيس لما سار إلى الشام يريد قيصر، وكانت الأمانة أدرعا، ينظر، الشّنتمري ، أشعار الشّعراء الستّة الجاهليين مختارات من الشّعر الجاهلي، شرح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل ، بيروت، ج1، ط1، د.ت، ص264.

[2] الأعشى، الديوان، تح: محمّد حسين، ص 180-181.

[3] إنقاذ عطا الله، السّرد القصصي في الشّعر الأندلسي دراسة نقدية، ص67.

وفي هذا يقول:

إنَّ لَهُ خَلْفًـا إنْ كُنْتَ قَاتِلـــــهُ وإنْ قَتَلْتَ كَـرِيمًـا غَيْـــرَ عُوَّارِ
مَالاً كَثِيــرًا وعِرْضًا غَيْرَ ذِي دَنَسٍ وإِخْوَّة مِثْلَـــهُ لَيْسُوا بِـــأَشْرَارِ
جَرَوا عَلى أدَبٍ مِنّي بلاَ نَـــــزقٍ وَلَا إذَا شَمَّرَتْ حَرْبٌ بِأَغْمَـــــارِ
وَسَوْفَ يُعْقُبُنِيهِ إنْ ظَفِرَتْ بِـــــهِ رَبٌّ كَرِيمٌ وَبِيضٌ ذَاتُ أَطْهَـــــارِ
لَا سِرُّهُنَّ لَدَيْنَا ضَـــائِـــعٌ مَذِقُ وَكَاتِمَـــاتٌ إذَا اسْتُودِعْنَ أَسْرَارِي
فَقَالَ تَقْدِمَةً إذْ قَامَ يَقْتُلُـــــــهُ أَشْرِفْ سَموءَلُ فانْظُر للدَّمِ الجَارِي
أَأَقْتُلُ ابْنَكَ صَبْرًا أو تَجِيءُ بِهَـــــا طَوْعـــــًا فَأَنْكَرَ هَذَا أَيَّ إنْكَـارِ
فَشَدَّ أَوْدَاجَـــهُ والصَّدْرُ فِي مَضَضٍ عَلَيْهِ مُنْطَوِيًا كَاللَّـــذْعِ بِالنَّـــــارِ
وَاخْتَـــارَ أَدْراعَهُ ألاَّ يُسَبَّ بِهَـــا ولَمْ يَكُنْ عَهْدُهُ فِيـــهَـــا بِخَتَّارِ
وَقَـــالَ: لاَ نَشْتَرِي عَاراً بِمَكْرُمَةٍ فَاخْتَارَ مَكْرُمَةَ الدُّنْيَا عَلَى العَـارِ
وَالصَّبرُ مِنْهُ قَدِيمًـــا شِيمَةٌ خُلُقٌ وَزَنْدُهُ فِي الوَفَـــاءِ الثَّاقِبُ الوَارِي[1]

يروي الشَّاعر أحداث القصّة التي تدلّ على وفاء "**السّموأل**" بترتيب أحداثها، وقد «أجمع علماء الشِّعر وأرباب الكلام: أنَّ أوجز شعر اقتصَّت فيه قصَّة، فورد منساق القصَّة سهل الكلام، منسوق المعاني، واقعة كل كلمة فيها موقعها الذي أريدت به، من غير حشو مختلف، ولا خلل شائن –قول الأعشى فيما اقتصّه من خبر السموأل والأدرع التي أودعه إيَّاها امرؤ القيس عندما قصد قيصر»[2] فهذه القصّة الشّعريّة بكلّ فضائها السّردي تؤكّد وجود السَّرد في الشّعر الجاهلي حتّى وإنْ كان سردُه عبارة عن إخبار.

فالقصائد الجاهليّة حتّى وإن وُجد فيها قصص فهو يتميّز بخصوصيات الوصف والإيجاز والإخبار فالشّاعر «إذا اضطرَّ إلى اقتصاص خبر في شعره دبّره تدابير يسلس معه القول ويطرد فيه المعنى، فيختار

[1] الأعشى الكبير، الدّيوان، تع: محمّد حسين، ص181.

[2] علي مراشده، بنية القصيدة الجاهلية دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص52. نقلا عن حلية المحاضرة، ج01، ص1.

له ما يناسبه من الوزن الذي لا يضطرُّه إلى الحشو والإفاضة الزائدة ممَّا يخرج عن حدود الخبر المقصوص. وإذا خرج ذلك عن حدود طاقته واضطرَّ للزيادة أو النّقصان، جعل الألفاظ الزائدة غير خارجة عن جنس يقتضيه بل تكون للجوّ العام للقصّة»[1]، وهذا الإيجاز في القصص الشّعري هو الذي جعل القصيدة الجاهليّة تُعرفُ ببلاغتها وابتعادها عن الحشو حتّى في سرد الأحداث التي تتعلّق بالشّخصيات أو الوقائع التّاريخيّة.

والأمر نفسه ما أكّده "**ابن طباطبا**" حين اطّلاعه على قصيدةّ "**الأعشى**" التي جعلها أنموذجًا للإيجاز في سرد الأحداث، فمبادرة الشّاعر بالأمر لم تكن إلاّ لشدّ انتباه السَّامع، «فاستغشى سامع هذه الأبيات عن استماع القصَّة فيها لاشتمالها على الخبر بأوجز كلام وأبلغ حكاية وأحسن تأليف وألطف إيماء»[2]، فالشّاعر في القصيدة أبلغ عن الخبر وأوجز في الحكاية في قالب فنّي شعري محدودٍ بحدودِ الشطر والعجز، فلم تمنعه قواعد الشِّعر من نسجها على منوال يفاضل القصّة النّثرية حتّى في طولها، لأنّ الأهمّ هو اشتمالها على العناصر الفنّية لآليات السّرد خصوصا أسلوب الحوار الذي لا تكاد تخلو منه قصّة شعريّة.

وما يسرده الشّاعر من حكايات ينتظمُها على شكل سلسلة متتابعة من الأحداث، مستلهمًا جلّها من واقعه الذي يعيشه، ومن معاناته، سواءً أكان باكيا أم مسرورا، يجسد ذلكَ في حواریاته محترماً البناء الفنّي التقليدي، وبغض النّظر عن «تسلسل هذه الحكايات، واتّفاق صيغها، وحرص الشّعراء على أداء المعنى وفق ما يقتضيه البناء، يشّكل التزاما قصصيًا واضحًا، وحوارًا لحكايات كانت أحداثها تدور في نفس الشّاعر، ووقائعها تتجلّى له في حياته التي يمارسها في كلّ وقتٍ، ويؤكّد وجود صيغ أدبيّة مرسومة، وأطر فنّيّة واضحة، يقفُ عندها الشّعراء وهم يقدمون على معالجة الموضوع ويأخذون بها وهم يؤدّون مهمّة مباشرة، وهذا يعني أنّ سردًا قصصيًا وامتداد حوار داخلي كان يتجاذب أطراف الأحاديث

[1] إنقاذ عطا الله محسن، السّرد القصصي في الشّعر الأندلسي دراسة نقدية، ص248.

[2] ابن طباطبا، عيار الشّعر، تح: عبّاس عبد السّتار، ص43.

في دخيلة الشّاعر»[1]، فيرسم تلكَ الحياة قصيدة، يأخذ من صيغها أقوالاً وأفعالاً لتشكيل بنيّته السّردية التي يتوسّل فيها الحوار محرّكًا لحكاياته.

ومن خلال هذا النّموذج الشِّعري الذي يروي أحداث القصّة، تأكيد على وجود القصص في الشّعر الجاهليّ قصصا توارثهُ الشّاعر من الحياة الاجتماعيّة التي كان يعيشها، فينقل الخبر أو الحادثة في قالب شعري وهو ما أكَّده قدامى النّقاد عندما «كانوا ينظرون إلى القصَّة الشِّعرية بوصفها الخبر والحادثة التّاريخية فحَسب غير أن يُلغي ذلك إنّهم قد يعنون غيرها ولكنَّهم لم يشيروا إلى ذلكَ صراحة. ولم يميِّزوا القصيدة القصصيَّة عن غيرها من باقي الشِّعر بتسمية معيَّنة أو حدّ خاص ممَّا يجعلنا لا نقفُ على حقيقة موقفهم من موضوع القصَّة في الشِّعر»[2]، فالقصّة في الشّعر لا تتحدّد بالطول أو القصر، لا تتحدّد بالوزن والإيقاع، وإنّما تتحدّد بإيجازها وبلاغة حكيها، فالسّرد مبنى داخل نسيج القصيدة لا يحرِّكه غير الحوار، لأنَّ الحوار من وسال السّرد والسّرد من وسال القصّة وهو ما جعلنا نبحث في القصّة الشِّعرية كونها تتضمّن الحوار السَّردي.

5-الحوار و الشِّعر القصصي:

يغدو الشِّعر الجاهلي أن يكون وثيقة تاريخية رغم الفجوات التي عرفها الشِّعرُ العربي القديم، إلاَّ أنَّه حفظ لنا العديد من القصص ومآثر العرب، «ومعنى هذا أنَّ الميل إلى القصص وأساليبه بدأ ظاهرة عامَّة عند العرب قبل الإسلام صحيح أنَّهم ألموا بالأحداث التَّاريخيَّة، وتداولوا فيما بينهم الأخبار شفاهاً، ممَّا جعلها عُرضةً للتزيُّد والخطأ أو التَّحريف أو المبالغة، ولكن هذه المعارف القصصيَّة تظلّ مؤشِرًا دقيقًا لدى العربي القديم في بحثه عن وعاء ينضح بها يعبِّرُ عن حسّه القصصيّ من ناحيَّة ويستوعب طموح لأن يحكي الأحداث، ومن ثمَّ يسجِّلُها وكأنَّه يوثِّقُها من ناحيَّةٍ أخرى»[3]، يوثِّقها بأسلوب قصصي، يجمع بين التَّصوير لتلك المشاهدِ السَّردية، التي ما حدَّها بحدودِ الوزن والقافيَّة.

[1] نوري القيسي، لمحات من الشّعر القصصي في الأدب العربي، ص32.

[2] إنقاذ عطا الله محسن، السّرد القصصي في الشّعر الأندلسي دراسة نقدية، ص248.

[3] مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، مكتبة الإيمان، المنصورة، ج2، ط1، 1997، ص130.

يبقى السَّردُ والحوار لبنات أساسيَّة من لبنات الشِّعر القصصي الذي يحفظ أخبار التَّاريخ لكلِّ أمَّة من الأمم السَّابقة، ويسردُ الوقائع، إلاَّ أنَّ ذلك لم يكن عند العرب كما هو عند «الإفرنجepic، وهو عندهم ما تروى فيه الوقائع والحوادث على طريقة الشِّعر، ممَّا لا يخلو من الغلو والإطّراء، حتَّى يتميَّز عن التَّاريخ البحت؛ والنَّظم فيه قديم في الأمم التي اغتذى خيالها بالدِّين والعادات كالمهابهاراتا عند اليهود والأوديسا عند اليونان، والإلياذا عند الرومان»[1]، ومن ثمَّ فهذا النَّوع من الشِّعر نجده مبثوثا عند الأمم المتقدّمة، التي قدّست أديانها نظمًا شعريا خاصّة في المسرح، وتميّزت قصائدها بالطول، وهذا ما لا نجده في التّراث العربي القديم الذي وصلنا مدوّناً، لأنَّ قصائد العرب لم تُعرف بالطّول الذي كان عند اليونان والرُّومان.

إلاَّ أنَّ هذا لا ينفي وجود الشِّعر القصصي، وتجلِّيات السّرد فيه «ولكنَّهم لم يطيلوها إطالة الإلياذة وغيرها، لأنَّ ذلك يقتضي له عمل من النَّظم وضرب من التَّأليف المقصود لا يتم حسنُه إلاَّ بالتنسيق وسياسة الألفاظ واستكراه المعاني واقتسارها، ثمَّ إحكام اللحمة بين فصل وفصل وبين قطعة وقطعة، ثمَّ تحكيك الألفاظ وتصفية الأسلوب واستيفاء صنعة التّأليف، ولا يكون ذلك جميعه إلاَّ بالصبر والمطاولة ورصد الأوقات التي تكون أجمَّ للنشاط وأصفى للخواطر؛ ولو أنَّ في العرب من انقطع لهذا العمل لهجَّنوا صنيعه ورموه بالعيِّ ولتركوه مثلاً وآية»[2]، لأنَّ الشَّاعر الجاهلي عُرف بحلِّه وترحاله، وبحثه عن مكان الماء والكلأ، فكان يسردُ من الأحداث ما يقع على نفسه موقع المصاب الجلل، كمرثية أبي ذؤيب الهذلي، التي استهلها بحوار زوجته، ثمَّ أعقبها برثاء أبنائه، ثمَّ أسقط مصابه على شكل قصص الحيوان، وجمّلها بجدليَّة الموت والحياة، فكانت الأسباب داعية لنظم الشّعر وتضمينه أسلوب الحوار وبسط السّرد فيه.

فالشُّعراءُ الجاهليون سواءً أكانوا أبناء القبيلة المدافعين عنها، أم الصعاليك الذين تمرَّدوا وخرجوا عن قوانينها «لم يعرضوا علينا معانيهم الحسِّيَّة جامدة، بحيث تنشر الملل في نفوسنا، فقد أشاعوا فيها الحركة، وبذلك بثُّوا كثيرا من الحيوية، وما من شكٍّ في أنَّ هذه الحركة مشتقَّة من حياتهم التي لم تكن تعرف

[1] المرجع السابق، مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب ص131.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

الثَّبات والاستقرار، فهم دائمًا راحلون وراء الغيث ومساقط الكلأ، ومن ثمَّ كانوا إذا وصفوا الحيوان وصفوه متحرِّكًا لا واقفًا جامدًا»[1]، وبهذا أعطوا للشِّعر الجاهلي مشاهدًا سرديَّةً تجلَّت فيها حركيَّة الأفعال، هذه المشاهد المصوّرة في شعرهم هي نابعة من بيئتهم المتجدِّدة والمضطربة فحياة الجاهلي لم تكن مستقرة، بل كانت في غاية التبدّل والتحوُّل، لهذا كان لزاما على الشَّاعر أن يحاكي هذا التحول والتجديد في حياته بهذه المشاهد الحسية والمضطربة.

إنَّ طبيعة الشِّعر الجاهليّ الغنائيَّة جعلت الكثير ينفي عنه خصيصة الشِّعر القصصيّ، إلاَّ أنّ البعض رآها موجودة في شعر الشعراء وكذلك الصّعاليك في وصف معاركهم، وسردهم لهذه الأحداث، وهو سرد تتماشى فيه الرّوح القصصيَّة جزئيًا وليس شعرًا قصصيًا محضا كما هو في الشّعر اليوناني الملحميّ فالقصص يتخلَّلُ شعرهم، كما هو ماثلٌ في غزل المرقَّش الأصغر، وغيره من الشّعراء الجاهليين، ومن ثمَّ فإنَّ الروح القصصيَّة أضعفتها عندهم السُّرعة والإيجاز، ما عدا بعض المطوَّلات كالمعلَّقات، لذلك نلمس بعض النُّقاد أمثال "**شوقي ضيف**" ينفُون خاصيّة القصص من الشِّعر الجاهلي، ويرون أنَّه شعر غنائي ذاتي، انفرد به الشَّاعر في التَّعبير عن مشاعره[2].

وإذا كان البعض من النُّقاد ينفي عن الشِّعر الجاهلي خاصية القصص بصفة كليَّة، فهناك من يرى وجود شعر قصصي، «فالقصيدة العربيَّة القديمة تسعى إلى إقامة تناظر بين العام والخاص وعلى دمج الذَّاتي بالموضوعي، والغنائي بالقصصي في إطار يجمع بين الاثنين ليخلق شكلاً متميِّزًا لا هو بالقصصي البحت ولا الغنائي الخالص»[3]، وهذا الحكم الذي ينفي القصص من الشّعر الجاهلي يعود إلى عدّة أسباب منها:

لم يكن للشُّعراء الجاهليين من القصائد الطوال إلاَّ القلَّة القليلة، والشِّعر القصصي يتطلّب بسط الكلام وجعل القصيدة تطول من خلال سرد الأحداث التي تتعلّق غالبا بقصص الآلهة ووجود البطل كالقصائد اليونانيّة والرومانية.

---

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، ص223.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص226.

[3] موسى سامح ربابعة، الأنواع الأدبية والشّعر الجاهلي في دراسات المستشرقين الألمان، ص275

والشَّاعر الجاهليّ لم يكن له مبالغة في تقديس الآلهة ناهيك عمَّا ذكر عنه من عبادة الأوثان لأنَّه كان مرتبطًا بالواقع على عكس الشَّاعر اليونانيّ والرُّومانيّ الذي كان يقدّس الآلهة تقديسًا مبالغًا فيه فيجعل لها من القصص الطِّوال ويعدِّد الأغراض، «وإذا كان الغرض من الشِّعر القصصيّ ما يحمله من الخرافات أو القصص الموضوعة، فهذا أيضا قد نظم فيه العرب، ولكنَّهم لم يفردوه بالقصائد ولم يطيلوه إطالةً بالغة، لذهابِ معنى التَّقديس من عقائدهم وعاداتهم، فليس لهم آلهة ولا أنصاف آلهة ولا أساطير من هذا القبيل على نحو ما كان عند الهنود واليونان والرُّومان، وإنَّما كانوا يتناقلون من ذلك أشياء تناسب طبيعتهم ومذهبهم الاجتماعي، كالقصص الموضوعة على ألسنة الحيوانات والجمادات وبعض الخرافات المادية»[1]، لكنَّهم اختصروا ذلك في بعض المطوَّلات التي حاوروا فيها الجماد والمتحرِّك، كما أنّ العرب تميُّزوا بخاصيَّة الإيجاز التي جعلت القصص قليل في دواوينهم الشِّعرية، والإيجاز من البلاغة لذلك تحدّى الله سبحانه وتعالى العرب بالمعجزة البيانيَّة وهو القرآن الكريم، لأنَّهم كانوا ذووا فصاحة وبلاغة في الكلام.

بناءً على ما سبق يمكن القول أنَّ الشِّعر الجاهلي اتّسعت ضفافه، وتوسَّعت آفاقه أمام المتلقّي وتجلَّت جماليته، ليحاور فيه متلقّيه لغة ساردة لا مسرودة، من خلال بنيّة الحكي، وإذا كان الحوار وسيلة اتّصال بين بني البشرِ داخل البيوت، فهو في الشِّعر نمط يتوسَّلُ اللُّغة السَّاردة داخل البيت الشِّعري حدوده الفاصلة القافيَّة، ونفسه الإيقاع الذي يساهم في تمديده وبسطه عبر آلياته.

فالشَّاعر الجاهليّ كان ينقل تجاربه التي عاشها في شعره، حسب طبيعة البيئةِ الصّحراويةِ البعيدة عن التَّحضُّر، التي جعلته صافيّ الذِّهن، «استطاع أن يقدّم تصوُّرات كشفت عن رؤيتهِ وموقفهِ من الحياة والموت وغيرهما، واستطاع أنْ يتعامل مع الأشياء التي استحضرها في شعره تعاملاً إنسانيًا عميق الدَّلالات والأبعاد، فعندما يقف على الأطلال أو يصفُ الظعائن أو الرِّحلة أو مشهد الصَّيد، فإنَّه يبرزُ قدرة فائقة تدلِّلُ على قدرته على النَّفاذ إلى جوهر الأشياء التي كان يتعامل معها»[2]، يسردُ واقعه ومعاناته، متلبِّسًا ثوب الأنا والآخر في محاوراته المتعدّدة بين حوار مباشرٍ وحوار غير مباشر، وما كان استدعاؤه للحوار إلاّ

[1] مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج2، ص132.

[2] موسى سامح ربابعة، الأنواع الأدبية والشعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان، ص283.

خدمة للسّرد، فهذا الأخير هو سبب في وجود الأوّل، والأوّل سبب في إبعاد الرّتابة في سرد الأحداث عن هذا النّمط.

وقد تحدَّث "**كمال أبو ديب**" عن مسألة السّرد في الشّعر، ورأى أنّ القصيدة الجاهليَّة تحمل زمنين: زمن الفعل وزمن السَّرد الذي يوازي زمن المتن الحكائي لقيام زمن السَّرد مقام المبنى الحكائي. لكنَّه لم يجمع عناصر السَّرد المنتشرة في القصيدة الجاهليَّة في بنية واحدة[1].

لذلك نجدُ الشَّاعر ينقلُ واقعه عبر المكوّن الخيالي والجمالي للُّغة، فلا يسرد سردًا مماثلاً للواقع، وإنَّما يلبس سرده من الخيال والصُّور والمشاهد ممَّا يجعل قصائد الشِّعر الجاهليّ تتميّز بلغتها السّردية الموجزة ويحرّك أحداثه عبر آليّة الحوار، فالسّرد عند الشَّاعر مُرتبط بأنماط أخرى، كما أنّه مرتبط «بالقدر الذي يرسم فيه خطوط التَّجربة الزّمنية»[2]، هذه التّجربة التي تميّز كلّ فترة زمنيّة بشعرها الخاص بها، ومن ثمّ فإنّ "**بول ريكور**Paul،Ricoeur" (ت2005) لا يفصل بين السّرد والتَّجربة المعاشة ذلكَ أنّ الشّاعر الجاهلي كان يُحاكي بيئته محاكاة لم تنفك عن الخروج عن عادات القبيلة، والبكاء على الأطلال ووصف الضّغائن، والحلّ والترحال، كلّ هذه المكوّنات ساعدت الشّاعر على سرد الوقائع والأحداث وربطها بزمنها ربطًا فنّيًا، فهو لم ينقلها كما هي، وإنّما ألبس ثوب بناء القصيدة الجاهليّة وجمّلها بأساليب فنّيّة فالشّاعر تمسّك بطريقة بنائه للقصيدة، فحين السّرد لم يخرجها من إطارها المعهود، بل ألبسها ثوب السّرد والحوار في أغراض متعدّدة، فازدادت أسلبة الحوار جماليّة من خلال هذا المزج.

[1] ينظر، كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص606.

[2] Ricoeur، Paul،Temps et récit 1.L'intrigue et le récit historique، 1 éd.،Paris، du Seuil (points)، 1983، p.17.

ورغم تعدّد الأغراض الشّعرية وتضمينها لنمطي السّرد والحوار إلاّ أنّنا وجدنا أنّ «السّرد لم يكن مقصودا لذاته، بل امتثلت النُّصوص للأغراض الكبرى*، ومزايا النّوع الشِّعريّ المستقرَّة، وهيمنة الوظيفة الشّعريّة للّغة داخل تلك النّصوص، حتّى في البقع والمناطق السّرديَّة من النَّص، إذ كانت لغة النّصوص وصفيَّة، محلِّقة، تلتهم إمكانات السّرد والقص، لصالح صنع فضاء لغويّ وصوريّ وعاطفيّ وإيقاعيّ»[1] ومن ثمّ اكتسبت القصيدة روحا يبثّها الشّاعر مشاعره وأحاسيسه، من خلال هذا المزج الفنّي الجمالي وما جعل الوصف يتماشى مع السّرد هو طبيعة البيئة الصَّحراوية التي أثّرت على الشّاعر، وهذا يشير إلى أنّ الشّاعر كان يعتمد على بصره كثيرا لذلك صوّر ما كانت تلتقطه عينيه من أوصاف تخصّ الجماد والمتحرّك.

وفي هذا الباب تذكُر "**جرار جيني** Girard genet" بعد قراءتها كتاب "**المدينة الفاضلة**" لأفلاطون في المجموعة الثَّانية التي تحدَّث فيها عن المحاكاة أنّ «كلّ قصيدة هي بمثابة سرد، لأحداثٍ سابقة، أو حاليّة، أو مستقبليّة، ويتَّخذ سرد الأحداث -بالمعنى العام للكلمة-أشكالاً ثلاثة، إمّا الشَّكل السَّرديّ الصَّرف أو الشّكل الإيمائيّ أيْ الذي يقوم على الحوار بين الشّخصيات مثلَما يحدث ذلك في المسرح، أو الشّكل المزدوج أيْ التَّناوبيّ الذي التجأ هوميروس إلى استعماله كلّما قرن سرد الأحداث بالحوار»[2]، وهذا يجعلنا في حيرة من تصنيف القصيدة الجاهلية ضمن أيّ نوع من الأنواع التي ذكرها "**جرار جينيت G. Genette**"(**ت**)، فإذا قلنا الشّكل السّردي فهذا يخصُّ مجال الرواية والقصّة التي تتضمّن السّرد من بدايتها إلى نهايتها، وتجعل الأنماط الأخرى كالوصف والحوار خادمة للسّرد، لأنَّ هذا الأخير يعدُّ البنيّة الأساسية في تشكيلها.

*الأغراض الكبرى التي كانت موجودة في الشِّعر الجاهلي تنوّعت موضوعاتها وتعدّدت بين غرض الرثاء والغزل المدح والفخر والهجاء، فحتّى هذه الموضوعات لم تمنع الشّاعر الجاهلي رغم حدود القصيدة الجاهليّة بشطريها الصدر والعجز من تضمين الأنماط الأدبيّة المعروفة كالسرد والوصف والحوار، وتوظيفها لم يكن مقصودا لذاته، فالشاعر لم يجعل القصيدة سردية كليًّا، ولا حوارية كليا، ولا وصفيّة كليا، وإنّما استدعاها حسب ما نادته به الأغراض.

[1] موسى ربابعة، الأنماط الأدبيّة في النّص الجاهليّ، ص33.

[2] جيرار جينت، مدخل لجامع النّص، ص22.

أمّا القصائد الشّعرية القديمة لم تكن سردية صرفة خصوصا عند العرب القدامى، بل جاء فيها السّرد ممزوجا بالوصف، كما أنّ القصائد الجاهليّة كانت تستدعي الحوار بين الفينة والأخرى، أمّا الشَّكل الإيمائي فكأنّه يشيرُ إلى اقتضاب في السّرد، فكثيرا ما كنَّا نجد إشارات سردية تطوّرت تدريجيًا، أمَّا الشّكل المزدوج فقد عرفه اليونان والرُّومان في قصائدهم الطِّوال، يزاوجون بين السّرد والحوار، ويجعلون العلاقة بينهما علاقة تزاوج، أمّا مكانة القصيدة الجاهليَّة بين هذه الأنواع فكأنّي بها تُحيلنا بتفرّد الشّعر الجاهلي في بناء هيكلهِ السّردي، لأنّ القصيدة الجاهلية معروفة بإيقاعها الموزون فلا تحيدُ عنه لمجرّد وجود سرد قصصيّ، وإنّما يسردُ الشاعر أحداثه ومحاوراته داخل فضاء محدود بالوزن والقافية، يبني الشّاعر قصيدته ضمن هذا الإطار الخاص.

وعليه؛ لا يمكن الجزم أنّ القصيدة الجاهلية عرفت سردا مطوَّلاً، لأنَّ السّرد ينضوي تحت لواء القصَّة الشِّعرية ويمكن عد السَّرد في الشِّعر الجاهليّ عبارة عن «الأقاصيص الشِّعرية من غير أن نتبسط كثيرا ونجعله منضويًا كلّه تحت عنوان (القصَّة الشِّعرية) ولا يخفى لما لهذا الفرق في إطلاق المصطلح من أهميَّة في تحديد مفهوم النّماذج التي جعلناها مادّة لهذه الدّراسة. ذلك إنّ (الأقصوصة) إنّما تبنى على موجة واحدة الإيقاع من غير أن يكون لها تلك المساحة الزمانية أو المكانية الواسعة أو الحدث المتشعّب المتداخل»[1]، لأنّ ما نجده في الشِّعر الجاهلي عبارة عن ومضات سردية مع الحوار شكّلت قصصا شعرية قصيرة لا تكاد تتجاوز هذا الإطار إلى إطار القصّة الشِّعرية الطّويلة المعروفة بعناصرها الفنّيّة من حبكة وزمان ومكان وعنصر التّشويق في الشّعر غير العربيّ.

ووجود القصص الشّعري في تراثنا القديم لم يكن وُجودًا شكليًّا، وإنّما كان له إسهام في إثرائها بطاقات أسلوبيّة متنوِّعة تتعدّد فيها الأنماط وتتداخل، وما وجود القصص داخل النّص الشّعري الغنائيّ إلاّ «إغناءً جديدًا وطاقة مُضافة تشحنُ الأثر الأدبيّ وتجعله أكثر قدرة على التّواصل والتّأثير... والقصيدة بما تمتلكه من قوّة هائلة على التّوغل في كوامن النّفس وإثارة المشاعر تجعلان من العمل المستخلص من اجتماعها -إذا ما أحسنت صياغته وتركيبه- ذا تأثيرية عظيمة حيث تتجلَّى فيه متناقضات فنِّية جميلة لها

[1] إنقاذ عطا الله محسن، السّرد القصصي في الشّعر الأندلسي دراسة نقدية، ص221.

الأثر الأكبر في الاستحواذ على المتلقي»[1] من خلال عرض لوحات السّرد منتظمة خصوصًا في القصيدة الجاهليّة، فقد كان لها تقليد خاص، يستهلُّ الشّاعر قصائده بالوقوف على الأطلال، ثمّ الوصف، ثمّ الدّخول في غرض أو موضوع القصيدة، وفي بعض الأحيان كان يتأتّى هذه المراحل سردًا.

6-الحوار و الفضاء السّرديّ:

لقد تعدّدت الدّراسات التي تناولت موضوع الفضاء وتعدّدت معها المفاهيم والتّصورات، فالمكان لم يعد محصورا بين الأرض والتّربة، بل تجاوزها في العمل الأدبيّ إلى المكان المجازي، ليس المكان الحقيقيّ أوهو المكان الافتراضي، لذلك شبّه بخشبة المسرح التي تدور فيها الأحداث فتعدّ مكانا حقيقيا ويتحرَّك فوقها بحركاتهم ومشاعرهم فيرسمون مكانًا افتراضيًا، إلى جانب المكان الهندسيّ الذي ترسم حدوده اللّغة ويؤطّره الصّدر والعجز، ويعرف من خلاله مكان الأحداث واستقصاء التّفاصيل، أمّا مكان العيش فهو المكان الافتراضي الذي يستطيع أن يحرك لدى القارئ ذاكرة مكانه هو، فهو مكان عاش فيه المبدع أوالشّاعر ثم استحضره خيالا[2].

يتمركز الحوار داخل السّرد، ويتموقع السّرد داخل فضاء القصيدة عبر تسلسل أحداثها، ولا تتشَّكلّ الأحداث إلاّ بوجود عناصر أثّثت لتكوين فضاء القصيدة، ومن بين هذه العناصر: الفضاء أو المشهد الذي يرتسم من خلال عنصري الحوار والسّرد، فهما اللّذان بعثا للنّص الشّعري دراميّة وخصّبه بأبعادٍ دلاليّة مشرعة على التّأويل، إذ يتوزّع عنصر الحوار داخل السّرد عبر أزمنة الفعل الثّلاث، هذه الأفعال التي تنقل المحاور من زمن إلى زمن ومن مكان إلى مكان آخر، فالفضاء «يشكِّل وعاء تتفاعل فيه عناصر الدراما الأخرى، بيد أنّ جامع هذه العناصر وطرائق تشكيلها لا تتمّ إلاّ بواسطة أداة تقوم بنسج العلاقات بين عناصر الدراما وهذه الأداة هي الحوار. ويضطلع الحوار بوظيفة الكشف عن الأماكن المرئيّة

[1] المصدر السابق، إنقاذ عطا الله محسن، السّرد القصصي في الشّعر الأندلسي دراسة نقدية ، ص219.

[2] ينظر، غالب هالسا، المكان في الرواية العربية، دار ابن هاني، دمشق، ط1، د.ت، ص22-35

وغير المرئيّة فبواسطته يظهر المكان ويظهر تأثيره في الشّخصيات وانعكاسه على المتلقّي»[1]، فالشّاعر الجاهلي حينما نسج حواره لم ينسجه على منوال الحياة اليوميّة التي تكثر فيها المساجلات.

وإنَّما كان حواره متمركزا في فضاءات متحركة بفعل القول الذي يُعطي الحركة عبر الأماكن المرئية كالأماكن الدّارسة التي حاكاها الشَّاعر أو الأماكن غير المرئية كحبّه للمرأة الذي يجعل لها مكانا في قلبه، فيصبح حبّه غير مرئي وإنّما شعوري لا يدرك بالعين المجرّدة، وهذا العنصر يفضي بنا إلى وجود عنصر آخر أهمّ بكثير وهو المشهد الذي يتأسّس من خلال عناصر سابقة، مراعيا في ذلك ذوق المتلقي ومدى تأثيره عليه، لأنّ النّص الإبداعي يراعي تطلُّعات جمهور المتلقّين ويحاول محاكاتها «فالشّعر كظاهرة تعبيرية في حياة الإنسان يبدأ بسيطا –كغيره –ثم يتعقّد تدريجيا بتعقُّد حياة الإنسان... إنَّ هذا التعقّد المأنوس غير المتكلِّف، لَدليل على رقيِّ الفكر والعاطفة معا، وتزاحم مظاهر الحضارة المحيطة بهما وتقدّمها»[2]، فالشّعر باعتباره وسيلة تواصل ملزم بمواكبة التّغير الحضاري فهو متغيِّر وليس بثابت، فالحضارة المادية تفرض على الإنسان أن يسايرها وفق قضايا وتوجُّهات جديدة، وبحكم أنّ الأدب يحاكي المجتمع فإنّ العلاقة وطيدة بين مظاهر الحضارة الجديدة وبين لغة الشِّعر.

فحينما يصوغ الشَّاعر قصيدة في أيِّ غرض من أغراض الشِّعر، فإنَّه يتَّكئ على العديد من الأساسيات التي تشَّكل له المشهد الشِّعري، ذلك أنَّ المشهد الشِّعري هو تصوير فنّي يستعير من اللُّغة بلاغتها، إمّا استعارة أو كناية أوتشبيها، فإذا استعار فإنَّه يحذف عنصرًا، ويظهر آخر، لتتجسّد الجمالية من خلال الحذف والتّصريح، كأنّما يتمثّل بشخصيات تظهر حينًا وتختفي حينًا آخر، فالشّاعر يظهر لك الحزن يكتسي حلة سوداء، والفرح يكتسي حلّةً بيضاء أو العكس في مفارقات عجيبة، ويتلاعب بالضّمائر من حاضر إلى غائب، من متكلّم إلى صامت، فتتشكَّل جماليّة اللُّغة في وظائفها المتعدّدة داخل فضاء المشهد الشِّعري، وتصبح القصيدة لوحة فنّيّة تمازجت فيها ريشة فنان مع أحاسيس الشّاعر.

[1] قيس عمر محمّد، البنية الحوارية في النّص المسرحي ناهض الرمضاني أنموذجًا، دار غيدان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012، ط1، ص96.
[2] نازك الملائكة، قضايا الشِّعر المعاصر، مكتبة النّهضة، ، دار التّضامن، سوريا، ط3، 1967، ص 9.

7-الحوار السَّردي مشهدًا*:

وفد مصطلح المشهد من الدّراسات النّقدية الحديثة التي اهتمّت بمقاربة النُّصوص الشّعريّة، وإذا عدنا إلى تراثنا العربيّ نجد هذا المصطلح قد وجد مكانًا خاصًّا في القرآن الكريم، فقد أخذ فضاءً كونيًا لا حدود له امتدّ إلى وصف مشاهد عديدة بلغت مشاهد الأرض والسَّماء، مشاهد البعث، مشاهد يوم القيامة ومعروف أنّ القرآن الكريم جاء بلغة قريش، فكانت الكثير من ألفاظه موجودة في القرآن الكريم، حتّى أنّ أهل التّفسير عادوا للشِّعر الجاهليّ من أجل فهم صعوبة بعض الألفاظ، وعليه فحتَّى الجاهلي لم يغفل توظيف المشاهد في الأنواع الأدبيَّة، خاصَّة الشِّعر الذي أخذ فيه المشهد الشّعري حيّزا لم يحدُّه خيال المبدع، لأنّه «بؤرة زمنيَّةً تتداخل فيها الاستردادات و الاستشراقات والتّردُّدات الوصفيَّة وتدخُّلات السَّرد»[1]، فكلّ المشاهد الشِّعرية التي استحضرها الجاهلي كانت من بيئته ورحلاته فضمّن السّرد تلقائيا لأنّ حاكى واقعه بخياله.

*يأخذ لفظ المشهد في رحاب المعاجم اللُّغوية معنى «المِجْمَعُ من النَّاس. والمِشْهَد: مَحْضَرُ النّاس. ومَشاهِدُ مكّة: المواطِنُ التي يجتمعون بها»، ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة(شهد)، ص106، ومن ثمَّ أصبح للمشهد معنيين الأوّل وهو مجمع النَّاس، والثَّاني هو المكان، ومنه يمكن القول أنَّ المشهد يتجسّد من خلال كلّ ماهو محسوس وملموس، ولأنَّ مدوَّنة البحث تتمثَّل في الشِّعر الجاهلي أو بتسمية أخرى شعر ما قبل الإسلام، جعلنا هذا نعرِّج على مفهوم المشهد في القرآن الكريم، باعتبار أنَّ القرآن الكريم حمل لنا بعضاً من مظاهر الجاهليَّة، سواءً تعلَّق الأمر بالتَّصوير أو ألفاظ اللُّغة الجاهليَّة، فالقرآن «أرفعُ النَّماذج التي يمكن للدارس أنْ يستند إليها في تقرير فعاليَّة المشهد في التَّأثير، وتحديد العلاقة باللُّغةِ، وهي من التنوُّعِ الموضوعيّ، والتلوُّن الشَّكلي ما يجعل النَّماذج على وفرتها تستغرق قضايا المشهد الفنِّي في كلِّيته فيكون منها التَّعريفُ الحقُّ الذي يمكن أن يلحق المشهد، ليحتلَّ مكانته في قضايا الكتابة الأدبيَّة»، حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003، ص130، وإذا كان بعض شعراء العرب القدامى قد جسَّدوا مشاهدا سرديةً، وضمَّنوها صوراً متحرِّكة، وبثّوا فيها عواطفهم، فجاشت مشاعرهم تعبيراً، وطافت عيونهم وصفاً، فإنَّ المشهد في القرآن الكريم تجاوز كلَّ ذلك.

بثَّ القرآن الكريم روح الحركة، والحياة النَّابضة لمشاهد القصص القرآنيَّة؛ فتلوَّنت رهبةً ورغبةً، وبثَّت إحساساً مشتركا بين روح القرآن التي تحاور روح بني آدم في كلِّ شاردة وواردة، في كلّ صغيرة وكبيرة، «فهو يعبّر بالصُّورة المحسوسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية؛ وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور؛ وعن النَّموذج الإنساني شاخص حيّ، والطبيعة البشرية. ثمّ يرتقي بالصّورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجدّدة. فإذا المعنى الذّهني هيئة أو حركة؛ وإذا الحالة النفسية لوحة أومشهد»، سيد قطب، التصوير الفنّي في القرآن الكريم، ص36.أو 71 يعاد ذكره تحت عنوان فرعي(التخييل الحسي والتجسيم)، فحينما تُقارب القرآن الكريم فهماً، فإنَّك تجد مشاهده السَّردية أكثر تأثيراً في نفسية المتلقّي، لأنَّ لغته المتفرِّدة تقذفُ بك –لا محالة– إلى رحاب مشاهده، وكنه معانيه، وأدقّ لطائفه، فتستشعر تلك الأجواء الروحانيَّة، وهذا ما أعجز الشعراء عن مجاراته.

[1]G. Genette، Figures 03، Frontière du récit communication، 1970 ،p: 85.

يُحيلُ لفظ المشهد لأوّل مرَّة إلى العمل المسرحي لأنّه الجنس الأوّل الذي يعطي فسحة للمشاهد لتتشكّل أمام بصر المتلقّي، لكن مع تداخل الأجناس الأدبيَّة أصبح يحيلُ في العمل الأدبي إلى أبعاد ودلالات تجتاز نطاق المسرح إلى اللُّغة المكتوبة، وأصبح ما تشكّله المادّة اللُّغوية عبر أيقونة أحرفها ورموزها وتلويناتها إلى كلّ ما يُشكّل تصويرًا منبعثا من ذات الشَّاعر فيتمثَّل مشاهد حيَّة تنقل المتلقِّي من أحرف اللّغة إلى عنصر التّخييل.

ولعلّ توظيف الحوار لدى الشُّعراء الجاهليين هو أهمّ عنصر بصيغِهِ المختلفة، لأنّه يمنح المشاهد حركتها، وذلك عبر آليّاته المحرّكة للحدث الفعلي، والتي كثيرا ما نجدها بالصيّغ القوليّة (قال، قلت، تقول قالوا...)، «وقد لا يعمدُ الشَّاعر إلى تكرارِ (قال وقلتُ) أو تصريفاتها ليدلِّلُ على أنَّ ما يعرضهُ علينا هو مشهدٌ حواريّ. ولكنَّهُ قد يعمدُ إلى الاكتفاءِ بلفظة (قال أو قالت) في بدايةِ قصيدته أو مقطوعته ليلجأ بعد ذلكَ إلى السّرد فيضمّنه الأفكار التي أراد التَّعبير عنها عن طريق الحوار. وأكثر ما يجئ ذلكَ في القصائد التي يبتغي الشّعراء منها مغزى أو موقف أخلاقي أوإنساني»[1]، ولعلّ هذا الطّرح هو ما قصدناه بالحوار السّردي، إذ يستهلّ الشّاعر الجاهلي قصيدته بالحوار الذي هو في الأساس من عناصر السّرد لينتقل إلى السّرد في حدّ ذاته، فيصبح الحوار بوابة السّرد في القصيدة الجاهليّة التي يسرد فيها الشّاعر القصص الشّعري، فتصبح القصّة الشّعرية ماثلة الأحداث أمام المتلقّي كأنّها مسرح.

7-الحوار السّردي مسرحًا:

يظهر جليًا انتماء المشهد إلى المسرح، وإلى فنون أخرى بصفة عامَّة، ويرجع سبب تميُّز ظهوره في الفن المسرحي لأنّه كان يستعمل قديما في التّمثيل على خشبة المسرح، بحضور متذوّقين لهذا الفنّ ويطلق عليه اسم scéne وهو ما يدلُّ على المنصَّة أوالخشبة التي تعرض عليها الأعمال المسرحيَّة المستوحاة من الواقع المعاش أو الخيال، وعليه؛ اهتمَّ القدماء من اليونانيين «بكتابة الحوار المسرحي شعرًا وهو أمر يحدِّدُ مبكِّرًا شكلاً فنِّيًا خاصًّا للُّغة حديث الشّخصيات المسرحيّة. فضلاً عن الخصوصيَّة الواجب توافرها أصلاً في لغة

[1] إنقاذ عطا الله محسن، السّرد القصصي في الشّعر الأندلسي دراسة نقدية، ص246.

حوار أية مسرحيّة حين تكتب في صيغة نثريّة»[1] ولعلّ الدِّراسات الحديثة فتحت آفاقا أمام الشِّعر، وحرّرته من قيوده فجعلته يتداخل مع الكثير من الأجناس الأدبيّة، فأصبحت القصيدة بمصطلحات عديدة من سردية القصيدة إلى مسرحة الشّعر إلى القصّة الشِّعريّة.

ولعلّ هذا التعدّد والتّداخل جعل الأنواع تتشابه في الكثير من عناصرها، حيث نجد عناصر السّرد في الشّعر وعناصر الشّعر في السّرد، ونجد هذين الأخيرين في المسرح، «ونظرا لتشابه الأنواع الأدبية، فقد ظهر الحوار في الشّعر، وكان لهذا الحضور أثر مميّز في مسرحة الشِّعر، وتقديم النَّص الشِّعري كأنَّه مشهد مسرحيّ، ممّا يمنحه حضورا وتميّزا»[2] في تنوّع أساليبه بين حوار وسرد، وهنا تكمن جماليّة الحوار من خلال توزيعه في أدوار النّص المسرحي أو الشّعري.

ممّا يسمح لمتلقّي المشاهد السَّردية في الشِّعر بالولوج داخل عالم المشاهد لأنّه «يمكن للمشهد الخارجي أن يرى علامات الفكر الذي يخفى عليه الآن، ولكن لاشكّ أنّه لن يكون في هذه العمليّة بأسرها أيُّ تفكير أو ترقُّب أو توقُّع، أو أيُّ مجهود واعٍ، وقد يتخيَّل المشاهد وجود غايات وأهداف واعية يسعى إليها هذا الإنسان في فعله، كما نتخيَّل ذلك في حالة الماء الذي يسعى إلى الوصول إلى مستواه العام، أو في حالة الفراغ الذي تمقته الطبيعة ولكن ذرات المادة ذاتها لن تكون واعية أبدا بوجودها معا في نظام معيّن»[3]، كما هو نظام اللَّغة التي تتشكّل في عالم الخيال والإبداع.

وفي هذا الحديث يطالعنا الشّاعر الحطيئة الذي أتى بالقصص في شعره، بحبكة جعلت من الحوار في القصة الشّعرية يتميّز بالحركة في المشهد الشّعري، كأنّ القصّة ماثلة أمام العيان بفضل مشاهدها، وهو ما أشار إليه "**نوفل الجبوري**" حين أوجب «أن يكون الحوار دافعًا لحركة القصّة إلى الأمام، وأن يكون واصفا لحال الشخصيات»[4]، فالحوار يعدّ محركا أساسيا في بناء القصيدة الشِّعرية، وهو ما جاء في قول الحطيئة:

---

[1] فاتح عبد السّلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السّردية، ص15.

[2] محمّد صائب خيضر، جماليات الحوار في شعر أبي نواس، جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد، مجلة الأستاذ، ع222، مج 01، 2017، ص86.

[3] جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ص55.

[4] سامي شهاب أحمد، النّقد الأدبي الحديث، قضايا واتّجاهات، كلية التربية، جامعة كركوك، ط1، 2013، ص96.

وَطَاوٍ ثَلاَثٍ عَاصِبِ البَطنِ مُرمِلٍ ... بِبَيْدَاءَ لَم يَعْرِف بِهَا سَاكِنٌ رَسمَـــــا

أَخِـي جَفْوَةٍ فِيهِ مِنَ الإِنسِ وَحشَةٌ ... يَرى البُؤسَ فِيهَـا مِنْ شَرَاسَتِهِ نُعْمَـــى

وَأَفْـــرَدَ فِي شِعبٍ عَجُوزًا إِزاءهَـــا ... ثَلاثَـــةُ أَشبَـــاحٍ تَخالُهُمُ بَهْـــــمَـا

حُفَـــاة عُرَاة مَـــا اغتذَوا خُبزَ ملَّـة ... وَلاَ عَرفُـوا للبرِّ مُذْ خُلِـــقُوا طَعْمَـــا

رَأى شَبَحًـــا وَسَطَ الظَلامِ فَراعَـهُ ... فَلَـــمَّـا بَدا ضَيفًا تَشمَّرَ وَاهتَمَّـــــا

فَقَـــالَ: هيَا ربَّـاهُ ضَيْف ولاَ قرَى ... بحقِّكَ لاَ تحْرِمْه تَـــاللَّيْلَة اللَّحْمَـــا

وَقَـــالَ اِبنُهُ لَمّا رَآهُ بِحَيـــــــرَةٍ ... أَيَـــا أَبَتِ اِذبَحني وَيَسِّر لَـهُ طُعْمَـا

وَلا تَعتَذِر بِالعُدمِ عَلَّ الَّذِي طَـــرَا ... يَظُنُّ لَنَـــا مَـــالاً فَيُوسِـعُنَا ذَمَّـــا[1]

فإذا كانت الحركة في القصيدة تمثِّل الوجه الصَّامت من المشهد، فإنَّ الحوار فيه يرفع الوجه النَّاطق الذي «يُعطي للأفعال والأحاسيس بعدها التَّواصلي، كأنّ الحوار ما كان إلاَّ لتجلية المواقف التي احتشدت في إطار من المشاعر المتناقضة أساسًا. وحين نعاين الفعل، ونقيس شدَّته التّأثيرية في الذّوات والأشياء، فإننا نرقب أن يكون الحوار المصاحب له في عين الشِّدة والقوَّة، أو فيما يقابل الأفعال من تردُّد وعدم يقين. فالأفعال أساسا إمّا تكون سابقة للأقوال فيكون القول تبريرًا لها، وإمَّا أن تكون تالية للأقوال، فيكون القول مسوغا له»[2]، هكذا يتجاوز النَّص الشِّعريّ إنشاده عبر السّماع إلى تخيّله عبر الخيال، لأنَّ النَّص الشِّعري الجاهلي كان ينشدُ ارتجالا على مسمع الحاضرين، يتمثَّله الشَّاعر بكلّ مشاعره، فيصبح نصًّاحيًّا ينبض مع صاحبه من فيض مشاهده، فالمشهدُ الأوَّلُ يمثِّلهُ الشَّاعر بحركاته وسكناته، والمشهد الثَّاني يمثِّله المتلقي للنَّص الشِّعري وعيشه في جوّ القصيدة التي استحوذت على خياله من خلال مشاهدها السَّردية.

[1] الحطيئة، الدّيوان، شرح: ابن السكيت، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط1، 1993، ص 177.

[2] جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ص75.

ثمّ ينتقل الشّاعر الحطيئة إلى قوله:

فَرَوَى قَليلاً ثُمَّ أَجْحَمَ بُرهَـــــةً وَإِن هُوَ لَمْ يَذبَـــحْ فَتَـــاهُ فَقَدْ هَمّـــا

فَبَيْنَا هُمَا عَنَّت عَلَى البُعْدِ عَانَةٌ قَدِ انتَظَمَتْ مِنْ خَلْفِ مِسْحَلِها نَظْمَا

عِطَاشًا تُرِيدُ المِاءَ فَانْسَابَ نَحْوَهَا عَلَى أَنَّـــــهُ مِنْهَـــا إِلى دَمِها أَظْمَا

فَأَمْهَلَهَا حَتَّى تَرَوَّتْ عِطَـاشُهـا فَأَرسَلَ فِيهَا مِنْ كِنَـــانَتِهِ سَهْمَـــــا

فَخَرَّت نَحوصٌ ذاتُ جَحشٍ سَمِينَةٌ قَدِ اِكتَنَزَتْ لَحْمَا وَقَد طُبِّقَت شَحْمَا

فَيَـــا بِشْرَهُ إِذْ جَرَّهَـــا نَحْوَ قَومِـــهِ وَيَـــا بِشْرَهُمْ لَمَّـا رَأَوا كَلمَها يَدمى

فَباتَوا كِرامًا قَد قَضوا حَقَّ ضَيفِهِمْ فَلَم يَغرِموا غُرمـًا وَقَد غَنِموا غُنْمَـــا

وَبَاتَ أَبُوهُمْ مِن بَشاشَتِهِ أَبًـــا لِضَيفِهِمُ وَالأُمُّ مِن بِشْـــرِها أُمَّـــا[1]

من خلال قراءة هذه الأبيات الشِّعرية نجدها مثّلت لنا مشهدا، ينبض بالحياة داخل نص شعري تميّز بالطّابع القصصي والأسلوب الحواري، انطلق القصص الشّعري بداية بتحديد المكان وهو البيداء استعمل السّرد المباشر في تجسيد أربعة مشاهد انطلقت من الوصف وانتهت بالوصف:

-**المشهد الأوّل**: وصفيّ تصويري اعتمد تقنيّة الوصف الدّقيق، حيثُ مثَّل كلّ أجواء القصيدة وتمثّل في الألفاظ الآتية:

-عَاصِبَ البطن ←منظر دلّ على موضع الأكل، يُوحي بشدّة الجوع وتدهور الوضع الاقتصادي للعائلة.

-البِيئَة← البيداء تُوحي بوحشة المكان وغربتهِ.

-حُفَاة عُراة ←إشارة إلى حالة البؤس التي يعاني منها الأطفال.

-الأرقام (ثلاث عاصب البطن، ثلاث أشباح)← إشارة إلى عدد الأولاد.

-**المشهد الثَّاني**: حواري، دارت حلقة الحوار بينه وبين ابنه الذي مثّل الجانب الأخلاقي وهو الطّاعة لأبيه.

[1] الحطيئة، الدِّيوان، تح: مفيد محمد قميحة، ص178.

-**المشهد الثالث**: مشهد حركيّ، يُصوِّر الحركة التي تنبعث حين انطلاق الرَّجل لاستجلاب طعامٍ لإكرام ضيفه بعد أن لمح مقدم قطيعٍ من الحمر الوحشية من بعيد.

-**المشهد الرَّابع**: مشهد وصفي يصوّر عودة الرَّجل بصيده وفرح ضيفه وأهله بها، فوصل الحدث إلى ذروته إلى أن وصل إلى انفراجه بحل عقدة القصّة.

لقد تجسّد في هذه القصّة نمطين السّرد والحوار، ممّا جعل "**كاظم الظواهري**" يعقِّب عن ما ينتج عن الطّريقين من فنّيات داخل النَّص الشّعري، فالسّرد لديه القدرة على تحريك الحدث تحريكا يتصاعد عبر الحوار في كلّ مراحله المختلفة، لأنّه ينتقل من مرحلة إلى أخرى وفي نفس القصيدة، قد يتصاعد معها الصّوت من خلال دراسة الأصوات جهرا وهمسا، والحوار يُفصح عن المعاني بدقّة دون إخلال بتقصير أو تطويل[1].

9-التّناص الدّيني في دائرة الحوار:

استطاع الشّاعر الجاهلي أن يخلق تفاعلا كبيرا بين النّص والمتلقّي بفعل العوامل المتداخلة في إنتاج النّص الشِّعري، من لغة متجسّدة في عمق المعنى، محاكاة لقبيلته، وبفعل عامل القداسة والدّين، ممّا يضفى على المعنى سِحرا وجمالاً، قد تأتَّى ذلك من خلال تضمين التَّناص في شعره، وخاصَّة الدِّيني وقد استطاع هذا النّص المتمازج مع النّصوص الدّينية أن يجلب إليه الاهتمام والرّغبة في الاطّلاع عليه، والتعمُّق في دلالاته ممّا فتح مجال التّأويل والتّفسير على مصراعيه.

إنَّ تضمين الشّاعر للتّناص الدّيني في شعره، ينمُّ عن اطّلاعه الواسع والكبير بالجانب الدّيني وتفاعله وتأثّره به، ممّا جعله يُضمّنه في نصّه، فأضفى على الشّعر نوعا من القداسة، خاصّة وأنَّ الشّعر في جُلِّه شعر يُعالج في مضمونه قضايا إنسانيّة عادلة، فساهمت القداسة الدّينية مع المضمون الإنساني بإعطاء النّص الشّعري الخاصيّة المميّزة والاهتمام الكبير من طرف المتلقّي، إذ «يبدو أنّ اللّجوء إلى الرّمز الدّيني يقيم علاقات حوارية مع القارئ، لأنّ النّص الدّيني في مجمله بنية أساسيّة في ثقافة القارئ... ومن ثمَّ

[1] ينظر، كاظم الظواهري ،بدائع الإضمار القصصي في القرآن الكريم، ص73.

يستطيع الشّاعر من خلال التّناص الدّيني أن يقدم رسالته بصورة أفضل، لأنّه ينطلق من قاعدة مشتركة بينه وبين القارئ»[1]، وممّا لاشكّ فيه أنَّ النّص الدّيني بكلّ ما يحمله من عظمة وقداسة وميزة في نفس المتلقي تجعله في اتصال مباشر مع أيّ نص يحتك به أو يحاكيه.

وعليه؛ تأخذ هذه القصيدة أحداثا من قصص رواها لنا التّاريخ في الكتب السّماوية، وأحداث هذه القصيدة تأخذ إلى حدٍّ بعيد البعض من أحداث قصّة الفداء للنّبي "**إبراهيم**" عليه السّلام مع ابنه "**إسماعيل**"،حين قال لأبيه: ﴿فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ ٱلسَّعۡيَ قَالَ يَٰبُنَيَّ إِنِّيٓ أَرَىٰ فِي ٱلۡمَنَامِ أَنِّيٓ أَذۡبَحُكَ فَٱنظُرۡ مَاذَا تَرَىٰۚ قَالَ يَٰٓأَبَتِ ٱفۡعَلۡ مَا تُؤۡمَرُۖ سَتَجِدُنِيٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلصَّٰبِرِينَۖ ﴿١٠٢﴾ فَلَمَّآ أَسۡلَمَا وَتَلَّهُۥ لِلۡجَبِينِ ﴿١٠٣﴾ وَنَٰدَيۡنَٰهُ أَن يَٰٓإِبۡرَٰهِيمُ ﴿١٠٤﴾ قَدۡ صَدَّقۡتَ ٱلرُّءۡيَآۚ إِنَّا كَذَٰلِكَ نَجۡزِي ٱلۡمُحۡسِنِينَ ﴿١٠٥﴾ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ ٱلۡبَلَٰٓؤُاْ ٱلۡمُبِينُ ﴿١٠٦﴾ وَفَدَيۡنَٰهُ بِذِبۡحٍ عَظِيمٖ ﴿١٠٧﴾﴾[2].

فما استلهمه الشَّاعر من قصّة إبراهيم عليه السَّلام هو محاولة ذبح الابن في قوله:

وَقَالَ اِبنُهُ لَمَّا رَآهُ بِحَيرَةٍ أَيَا أَبَتِ اِذبَحْنِي وَيَسِّرْ لَهُ طُعْمَا[3]

وهذا يُشير إلى الموروث الدّيني التي توارثه الجاهلي عن حكايات أجداده، من قدوم إبراهيم عليه السّلام إلى مكّة مع ابنه اسماعيل وبناء الكعبة، ومثل هذا الموقف يجسّد الجانب الأخلاقي للابن، والاستجابة الأوليّة، إلى أن ظهر الفداء في الموقفين، في حين يختلف الفداء في كلّ من الحدثين، وفي الغرض منه، ففي قصّة الحطيئة من أجل صفّة مجدها وقدّسها العربي وهي "الكرم"، وفي القصّة الثانيَّة فداء للبشريّة جمعاء.

كما أنّ قصيدة الحطيئة تظهر فيها «النّزعة القصصيَّة عبر وصف الحدث، ومجيء الحدث بسرد وصفي واختيار الحبكة البسيطة أداة في عرض موضوع واحد ساعد الشَّاعر في تفصيل الحدث، وتقريب صورته

[1] حسين حمزة ، معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية ، حيفا ، ط1 ، 2012، ص22.

[2] سورة الصّافات، الآية: 102.

[3] الحطيئة، الدّيوان، تح: مفيد محمد قميحة، ص 177.

إلى ذهنيّة المتلقي»[1]، وهي من أكثر القصص الشّعري شيوعا في أدبنا العربي، لما حوته من عناصر بنائيَّة للقصّة الشّعريّة.

فإذا كان الشّاعر الجاهلي حين يُنشد شعره ارتجالاً يمثِّلُ المشهد الأوَّل في زمانه، فإنّه بذلك الإنشاد يسعى للتّأثير في السّامع وجذبهِ «خصوصًا أنّ السّمع الجاهلي أصل في وعي الكلام وفي الطَّرب، فهو كما يعبّر ابن خلدون أب الملكات اللّسانية»[2]، لأنّ الأذن تطرب لسماع الإنشاد ويسهل حفظه، وهذا ما تميّز به الجاهلي من سرعة للحفظ معتمدًا على ذوقه، وملكته، وفطرته دون علمٍ منه بقواعدِ النّظم يُحاكي بيئته بكلّ ما فيها من عاداتٍ وتقاليد، حروب وانتصارات، مفاخر قومه ومآثرها، فهو لسان قومه النّاطق بكلّ ما يحدثُ فيها، وكلُّ هذا كان يتمثّله مشاهدًا بلغةٍ شعريةٍ متفرّدة.

وعلى هذا الأساس صاغ الشّاعر الجاهلي «قصصه وحكاياته في شعره بما يراهن ويشاهده في بيئةٍ مليئةٍ بغرائب المخلوقات ومواقف وتاريخ للحوادث التي تجري حوله، وجاءت قصّتهُ الشِّعرية شكلاً ملائما لجنسها الأدبي في عصرها»، فالشّاعر الجاهلي لم يخرج عن نطاق بيئته الجغرافيّة، ولا عن عاداته وتقاليده التي توارثها عن أجداده ولا صياغة شعره، وما جعلهُ يلزم الأسلوب القصصي هو تلكَ الأحداث التي يعيشها في حياته اليوميّة والتي ترتبط بإنسانيته، فقد أورد قصصا شعرية يبرزُ فيها كرمه من خلال سرد الأحداث في أسلوبٍ متتابعٍ، وهذا ما رأيناه في صفة الكرم عند "**الحطيئة**" التي اشتهر بها العرب قديما

وهذه الصِّفة نجدُ الجاهلي ينسبها لنفسِهِ كرجل، ويجعل صفة البخل للمرأة، ونصُّ "**الحطيئة**" من النُّصوص التي تميّزت بهذا الأسلوب القصصي الذي توفّرتْ فيه ملامح القصّة الشِّعرية عبر آليّات فعّلت المشهد من سردٍ وأسلوب حواري زاد من ثراء النّص الشّعري، فما هي الآليّات التي اعتمدها الشّاعر الجاهلي في تفعيل الحوار السّردي من خلال مشاهده وإعطائها صبغة خاصّة بالقصيدة الجاهليّة؟

1سامي شهاب أحمد، النّقد الأدبي الحديث، قضايا واتّجاهات، ص102.

[2]أدونيس، الشّعرية العربية، ص07.

10-آليات تفعيل الحوار السّردي في القصيدة الجاهليّة:

حين نلج نصًا شعريا مكتوبا، لابدّ لنا من البحث عن آليات تفعيله ليصبح فيه نبض لمشاهدِه السَّردية، التي تتجسّد من خلال العديد من العناصر، ففي النّص «الشِّعري أخذت التِّقنيات السَّرديّة تُمارس حُضورها وحركتها في بنيَّة النّص، تلكَ التِّقنيات التي تماهت مع الشِّعر في بذوره الجينيَّة مؤكِّدًا طبيعة الإنسان ورغبته في الحكيِّ والسّرد ليكشف عن وجوده(تكلَّم حتّى أراك)، فأخذت الآليّات السّردية بمفهومها الحديث إلى النّص الشِّعري وأصبحت واحدة من جماليّاته الجديدة التي يتّكئ عليها»[1]، فحضور الشّاعر بأناه المحاورة للآخر يعدّ في حدّ ذاته سردا لحياة الشّاعر، ومهما كان هذا الحضور فهو لا يكاد يكون جافًا، وإنّما باعثًا للحركة التي ترافق آلية السّرد وفعل الحكي، ممّا يجعل المتلقّي شريكا لهذا الحضور الفعلي من خلال تفاعله مع النّص الشّعري.

وعليه؛ تعدّدت آليات تفعيل الحوار السَّردي في الشِّعر الجاهلي بتعدّد موضوعاته وبتعدّد أنماطه، فالحوار بالنسبة للشَّاعر أداة لتفعيل النّص، فحينما نلج نصاً شعريا مكتوبا، لابدّ لنا من البحث عن آليات تفعيله ليصبح فيه نبض لمشاهده السَّردية، من خلال العديد من العناصر، فآلية الوصف ترسم لنا لوحة بصرية تتشكّل للقارئ مشهدا حيّاً، لأنّ الحوار السردي «يسهم في توسيع حركة المتن الحكائي (الموضوع) وإغناء الشخصيات والأحداث عبر إيجاد أبعاد داخليّة معمّقة فيها تمنح طاقة على الإيغال في إثراء المتن الحكائي، من خلال تهيئة الخطاب بوصفه مبنى حكائيا على حسب مفهوم الشّكلانيين الروس بغية استقبال التضمين الحكائي الذي ينقله الكلام غير المباشر ويصنع به (سردا مؤطرا) كما وصفه تودوروف»[2]، ومن بين الآليات التي تتوسّلها المشاهد السَّرديَّة والتي يحركها الحوار القصصي ما يلي:

10-1-الزّمكان: (الزّمان والمكان):

[1] عبد النّاصر هلال، آليات السّرد في الشِّعر العربيّ المعاصر، ص10.

[2] فاتح عبد السّلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، ص279.

لا يمكن بأيّ حال من الأحوال فصل الزّمان عن المكان داخل القصيدة الشّعرية، لأنّ كلاهما يكمِّل الآخر ويشكلان جزءً مهمًّا من آليات تفعيل الحوار، لأنّنا «نسمي مكانا تاريخيا، المكان الذي يستحضر لارتباطه بعهد مضى، ولكونه علامة في سياق الزَّمن، وهكذا يتخذ المكان شخصيّة الزمن»[1] في علاقة حميميّة تبنى بينهما، فلا يمكن تصوّر مكان بدون زمن ولا زمن بدون مكان، ففي «حقيقة الأمر أن الزمن لا ينفصل تماما على المكان فنرى في فضاء الرواية سواء أكانت تاريخية أو غير تاريخية أداة متممة لوعي القارئ بالزمن، وتعتبره يغدو من المستحيل أن يندمج القارئ في عالم المتخيل الذي يصوره المبدع، فيقرأه في غير قليل من التفاعل»[2]، لهذا وجب على المبدع أن يراعي عنصري الزمان والمكان مراعاة كبيرة فهما إحدى أهم الآليات التي توفر له الاتساق والانسجام داخل النَّص.

وهذا ما يؤكد عليه"**هيجل**" من «أنّ الشّعر فنّ زماني ومكاني معا: وهو "مكاني" لأنّه يستند إلى الصُّور" والصّور موجودات شبه مكانيّة، تملك أشكالاً محدّدة. وهو "زماني"، لأنّه يروي تاريخ الأفراد والشُّعوب»[3]، إلاّ الشّعر تطوّر عبر الزّمن، فالشّاعر الجاهلي ساير وواكب زمنه في كلّ تفاصيله وصف بيئته التي عاش فيها باعتبارها الحيز المكاني له، ووثّق ماكان في تلك الفترة الزّمنية التي سبقت عصر الإسلام بكلّ ما فيها من مظاهر الحياة.

فالإنسان بطبيعته يتأثّر بزمنه ومكانه، وهو ما أكده بول ريكو من أنّ الزمن يصبح «زمنا إنسانيا بقدر ما هو متمفصل على نمط سردي، وأن السَّرد يبلغ دلالته الكاملة حين يصبح شرطا للوجود الزَّمني»[4]، والنّمط عند الشّاعر الجاهلي لم يتحدّد زمنيا، لأنّ السّرد موجود منذ القدم، وإنّما استدعى الشّاعر هذه الأنماط التي كانت سابقة الوجود حتّى قبل تكوّن جنين الشّعر ووظّفها في نصّه الشّعري يقينا منه في إثرائه فنّيا وجماليا.

---

[1] خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، د.ت، ص29.

[2] ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 124.

[3] زكريا إبراهيم، مكانة الشعر في فلسفة هيجل الجماليّة، مجلة الشعر، مصر، ع03، 1964، ص05.

[4] Ricoeur,Paul, Temps et récit 1.L'intrigue et le récit historique, p.13.

ولم يستدع الشّاعر السّرد لوحده وإنّما استدعى معه أنماطا خادمة له كالحوار، إلاّ أنّ الزّمن يخضعُ «في الحوار غير المباشر لتأثيرات زمن البنية السّردية، ذلك أنّ هذا النّوع من الحوار ينتمي بقوة إلى النّسيج السّردي ويلتحم معه غالبا. وتستند فكرة إنشاء صيغة الزّمن هنا على عملية وضع الزمن الماضي لحدث الشّخصية وأقوالها في سياق اللحظة الحاضرة من الفعل الجديد»[1]الذي يبعث الحركة دخل النّص الشّعري فالأفعال ترتبط بالزمن ارتباطًا وثيقا، باعتبارها زمنا ماضيا وحاضرا ومستقبلا. وكلّ هذه الأزمنة توظّف لا محالة في كلّ النّصوص الشّعريّة.

لذلك نستشعر الزّمان في القصيدة الشّعرية يتجسّد من خلال الزمان الأوّل وهو العصر الجاهلي الذي يميّز القصيدة الجاهليَّة بمميّزات العصر، عصر ما قبل الإسلام، عصر القبلية، الإغارة، التفاخر بالأنساب...أمّا الزّمان الثّاني فهو الذي يتشكّل داخل فضاء القصيدة، من حركيّة الأفعال في أزمنتها الثّلاث ماضي، حاضر، مستقبل، أمّا المكان فهو البيئة الصّحراوية بكلّ ما فيها من مناظر، أصبح المكان بالنسبة للشّاعر الجاهلي «وعيا فكريًا ونفسيًا واجتماعيًا ووجدانيا، يتفاعل مع الذَّات والجماعة ويبرز بأشكال مستويات متعددة»[2]، وأكثر مكان قدّسه الشّاعر في القصيدة هو الطّلل، وجسّده حين بكائه على الأطلال وفراق الأحبة، والمكان الآخر الذي لازم الشّاعر هو مكانه في قلب محبوبته أومكانته داخل قبيلته فالمكان عند الجاهلي من المكانة التي يحتلها الشاعر وهو ما حدث مع عنترة بن شدّاد العبسي الذي كان منبوذا، لكنّه جعل لنفسه مكانة مرموقة في قبيلته، من عبد إلى فارس وشاعر يذود عن القبيلة بطلاً في حروبها وشاعرًا على رأس قبيلته يذود عنها بشعره.

فكلّ حدث يرتبط ارتباطا وثيقا بالزّمان والمكان، وكل حوار داخل نظام العمل الأدبيّ يجب أن يخضع لعنصري الزّمان والمكان، إمّا زمن حقيقي أو زمن يتشكّل بنظام الأفعال، فإنّ العلاقة بينهما هي علاقة

[1] فاتح عبد السّلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السّردية، ص170.

[2] باديس فوغالي، الزّمان والمكان في الشّعر الجاهلي، دار الكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2008، ص181.

متداخلة يستحيل أن نتناول المكان بمعزل عن تضمين الزّمان، والعكس صحيح، كما يستحيل تناول الزمان في دراسة تنصيب على عمل سردي، دون أن لا ينشأ في ذلك مفهوم المكان في أيّ مظهر من مظاهرها[1].

ونجد بعض الشّعراء "**كامرئ القيس**" وظّفوا الدراما، حيث يستهل قصيدته بالحوار حين حاور صاحباه، ويصطلح على هذا الحوار بالحوار الاستهلالي، و«يؤدّي الحوار بوصفه آليّة مركزيّة من آليات السّردِ القصصي دورا مهمّا في تحريكِ الحدث القصصي تحريكاً دراماياً، ولا بدَّ أن يأتي الحوار في عتبة الاستهلال مقتضباً ومركزاً وإشارياً على النّحو الذي يناسب بنائية العتبة، لأنّ الحوار بوصفهِ آلية فاعلة من آليات العمل السّردي»[2] في الشعر القصصي، وهذا نموذج من قول امرئ القيس:

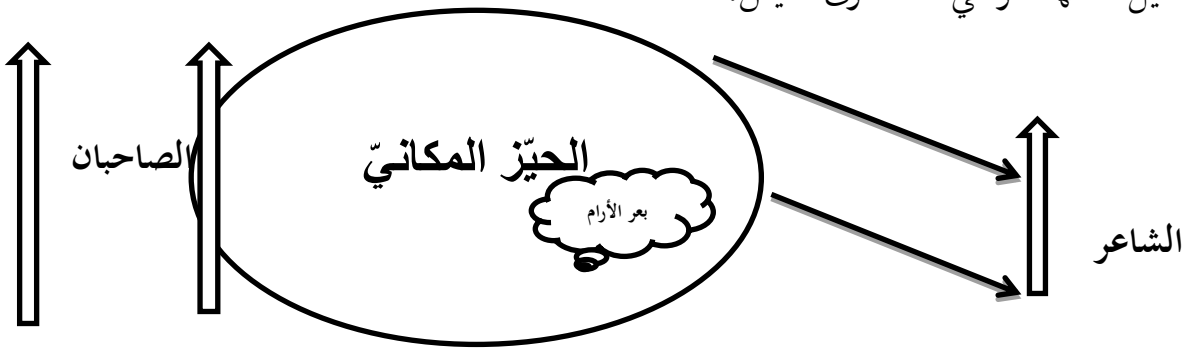
قفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ
فَتُوْضِحَ فَالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُها لِمَا نَسَجَتْهَـــــا مِنْ جَنُوبٍ وشَمْأَلِ
تَرَى بَعَرَ الأَرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَـــــا وَقِيْعَانِهَـــــا كَأَنَّهُ حَـبُّ فُلْفُلِ
كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِـــــفُ حَنْظَلِ
وُقُوْفاً بِهَا صَحْبِي عَلَّي مَطِيَّهُمُ يَقُوْلُوْنَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّلِ
وإِنَّ شِفَائِي عَبْرَةٌ مُهْرَاقَـــــةٌ فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ[3]

يحاور الشّاعر شخصين اثنين يفترضهما أمامه في مشهد رثائيٍّ حزين، ثمّ يستوقفهما من أجل مشاركته بكاء الحبيب وذكرياته التي يحييها ذلك المكان كلّما زاره، فحتّى أثار نسج الخيام ورسومها لم تمحه الرياح التي تأتي تارةً جنوبا وتارة أخرى شمالاً تعيد رسمه، كأنّ أوتاد الخيام المغروسة في الأرض التي تترك أثر الحفر، تركت أثر حزن عميق في نفسيته، فظهرت له بقايا الحيوان مترامية هنا وهناك شاهدة على حياة ذلك المكان يوما مضى، يوم كان مجتمعا مع محبوبته، وها هو الصحبُ يرأف بحاله ويدعوه للتجمُّل بالصّبر، فإذا كان الشاعر استوقفهما من أجل البكاء جاء الصاحبان بالنّقيض من أجل أن يدعواه إلى

[1] ينظر، عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1999، ص227.
[2] محمّد صابر عبيد، فضاء الكون السّرديّ، جماليات التّشكيل القصصي والروائي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2015، ص43.
[3] امرؤ القيس، الديوان، ص09.

التّجمُّل بالصّبر قبل أن يأخذه هذا التيه هذا المنفى الذي يعيد له ذكريات الأسى. لكنّه لم يجد بدًا من الإنكار بوقع الأسى في قلبه الذي يسرّب شوقه إلى العيون فتنساب دموعه انسيابا.

تمثيل المشهد الرثائي عند امرئ القيس:



في الشّكل الموضّح أعلاه يفترض أن يكون الشَّاعر في هذا المقام داخل الحيِّز المكاني لأنَّه يعيد تشكيل الماضي وترميمه عبر اللَّغة لكن هيهات أن يستطيع ذلك لأنّه خارج الإطار الزّماني، لكنَّه استطاع تصوير هذه التيه والخراب ويجعل المتلقي يشاركه هذا الشعور. فالشّاعر من خلال هذا المشهد السّردي الرّثائي يحيل المتلقي إلى حقيقة بكائه الحبيبة والقبيلة وقد يحيله إلى رثاء آخر، فالشّاعر يبكي غربته في بكائه المكان، يبكي القدر المحتوم عليه برحيل أحبّته.

بناءً على ما سبق يمكن القول أنّ العناصر المشكّلة للقصص يعدّها الشّعراء من قبيل المساعدات للبناء القصصيّ، فهناك من «يساعده الزَّمان والمكان والحال والباعث على التَّغلغل إلى استشارة تخاييل ومحاكاة في شيء لا يساعد الشّاعر الآخر شيء من ذلك عليه»[1]، فكلاً من المكان والزّمان يلعبان دورا أساسيا في تشكيل الحوار السّردي، فلا يوجد حوار بدون مكان ولا وجود لسردٍ دون زمان.

10-2- التّصوير (الوصف):

يعدّ التّصوير من أهم آليّات تفعيل الحوار مشهدا شعريًا كونه يندرج ضمن تشكيل الصّورة الفنّية، وأهمّ ما يشكّله هو الصّورة التي هي جوهر الشِّعر، فهي تترك أثرها في نفس المتلقِّي حين تنقله من عالم الكلمة الجامدة إلى حركيّة الكلمة، فتشكيل الحوار ينبغي أن يأخذ بعدا تصويريا خارج فضاء القصيدة.

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص376.

كما أنّ تصوير الحوار يتشكل مرئيا للمتلقي من خلال تقنيّة الوصف الذي يندرج ضمن «إبراز الانفعالات الداخليّة والخارجيَّة بكلمات معبّرة، إمَّا من خلال الوصف النَّقلي، وإمَّا من خلال التّحليل...ينقل الأديب إلى قارئه المشهد الذي يقع عليه بصره، فيُصوِّره له تصويراً واقعياً ويبرزُه في تشخيصٍ معبِّر، وعند ذلك يكون عمله من حيِّز الوصف العادي، أو يوحي إليه، من خلال التَّشابيه والرموز والانفعالات بطبيعة هذا المشهد، وبالجانب العاطفي أو العقلي منه، فيرقى بعمله إلى مستوى فنّي رفيع»[1]، من خلال إشراك ومحاورة العنصر الثّالث وهو المتلقّي للقصيدة، يشركه الشّاعر حين يعيش أجواء القصيدة، فمن التّأثير إلى التأثُّر ومن التّصوير إلى التصوّر المشهدي لأحداث القصيدة الحوارية، التي تتنوّع صوّرها بتنوّع الصورة البصرية التي يهبها الشّاعر المفنُّ للمتلقّي.

فالوصف هو آليّة فنيّة يعتمدها الشُّعراء الجاهليون من خلال التقاط صورهم بدقة التّعبير، وبراعة التّصوير، «إذا وصفوا شيئًا أدَّقوا النَّظر في أجزائه، وفصَّلوا الحديث فيه تفصيلاً شديدًا، وكأنَّما يريدون أن ينقلوه إلى قصائدهم بكلِّ دقائقه، وكأنَّ الشَّاعر نحّات لا يصنع قصيدة وإنَّما يصنع تمثالاً، فهو يستوفي ما يصفه بجميع أجزائه وتفاصيله الدَّقيقة»[2]، ممّا يؤدي بالطرف الثّالث إلى الإحساس بالجمال التّصويري المشهدي، ويستحوذ على إحساس المتلقي، فيصيبه بالدّهشة اتجاه الصور، وهنا تكمن وظيفة الوصف التي تنقلك من عالم الرّتابة والسكون والجمود إلى عالم الحركة والحيوية والتّفاعل مع النّص الشّعري الحواريّ، فقد يكون هذا التّفاعل عقليا محضا أو نفسيا اجتماعيا.

فكثيرا ما يعبّر الشّاعر عن خلجات نفسه «فيحاول الأديب الفنان تصوير الوجدان، وما يعتمل فيه من عواطف فيُبيِّنُ عنها واقعيًا أو نفسيًا، باعتماد المفردات والعبارات الموحيَّة التي تنقل إلى القارئ أوالسَّامع إحساسًا عميقًا بها، وقد يُصوِّر الأديب مشاعر الآخرين بالطّريقة نفسها فيتمثَّلُها، وينفعل بها ويُبدع في رسم أفكار الآخرين وأمانيهم ورغباتهم وعواطفهم، كما يبدع في الكلام على نفسه ومعاناته

[1] جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، ص69.

[2] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربيّ العصر الجاهليّ، ص221.

الخاصَّة»[1]، فالكثير من القصائد تنبع إمّا من الحزن العميق أو الفرح الكبير فتترك أثرا عميقا في نفسيّة المتلقي، لا لشيء إلاّ لأنّ المبدع تمازج إحساسه وتجربته بحروف اللُّغة، فنسج أروع القصائد.

وهذا هو السّبب في أنّ «الصّورة الشِّعرية كثيرا ما تبدو لنا بمثابة "لغة بصرية حيّة"... نجد أنّ "الألفاظ في "الشّعر" تبدو لنا بمثابة "صور مرئيّة ملموسة"»[2]، تتجسّد من خلال مشاهدها.

وبهذا استطاع الشّاعر الجاهلي أن يصوّر أدق الأشياء الجامدة والمتحرّكة، «وأن يصف لنا أدق ضروب الصِّراع بين العواطف والأفكار، كما كان في وسعه أيضا أن يجسّم أمامنا البشرية، أو أن يضع بين أيدينا الكثير من المشاهد...، فإنّه قد أظهرنا على قدرته الفائقة على تتبّع ذبذبات العواطف في أعماق نفس ذلك البطل وكأنّما هو الموسيقار البارع الذي يؤلِّف لحنا عذبًا متوافقًا، ولكن؛ على حين أنَّ أداة الموسيقى هي "الصّوت" أو "النَّغم" نجد أنّ أداة الشِّعر هي "الصُّورة"»[3]، فالصّورة عنده أبلغ من الحديث، باعتبارها حاملة لمعنى مكثّف في عبارة وجيزة.

-المشهد:

تتّسم آلية الوصف بالعديد من الصّور التي تشحن المشهد «إذ يرسم المشهد الشِّعري هنا صورة بصرية قائمة على آلية الوصف المشتغلة في القصيدة لتشير إلى قوَّة حضور الصُّورة البصرية وفاعليتها في المشهد، إذ تتنزّع الصُّور البصرية وتتعدَّد بحسب حدود كلّ صورة ووظيفتها في المجال الصُّوري العام للقصيدة»[4] وكأنّ القصيدة ها هنا تصبح عبارة عن لوحة فنّيّة تتفنّن الشّاعر في رسمها وطريقة نسجها.

فحينما ننظر إلى القصيدة في نسجها وتصويرها وتتابعها وترابطها نستشعر جانبها الآخر المشهدي حيث يتمظهر المشهد عبر أيقونة الصّور وتتعدّد الأشكال، إذ يتضمّن عناصر تحيل إلى تحوُّل الزّمان وارتباطه بالمكان، وتحوُّل الشّاعر المعبّر بشعوره إلى الصّوت السّارد عن رؤيته للحياة، ليحمل بذلك كثافة

---

[1] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص70.

[2] زكريا إبراهيم ،مكانة الشّعر في فلسفة هيجل الجماليّة، مجلة الشعر، ع03، مصر، 1964، ص11.

[3] المرجع السابق، زكريا إبراهيم ،مكانة الشّعر في فلسفة هيجل الجماليّة، ص05-06.

[4] ريم محمّد طيّب الحفوظي، الدراما في الشّعر (تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة)، الشاعر محمّد مردان أنموذجا، دار الخليج للصحافة والنشر، عمان، ط01، 2017، ص187.

دلاليّة تحوّل موجة الحزن العارمة عند الأنا الشّاعرة الى صراع الأنا الجماعية، لينطلق الشّاعر من معاناة الفرد إلى قضية جماعية، فجغرافية المكان عند الجاهلي هي أثار أوتاد الخيام المربع على قلبه وحرقة الشّاعر الذي يستحضر في حواریاته الآخر من خلال مناداته.

10-3-تعدّد الأصوات (الضَّمائر):

إنّ تعدّد الأصوات داخل النَّص الشِّعري يمنحه روحًا، أساسها القول والفعلُ وروحها بثُّ مشاعر الشّاعر عبر جوهر اللّغة، المتجسّد بثنائيَّة الأنا والآخر، ممَّا يسمحُ لنا بتخيُّل الضّمير "أنا"، متجسِّدا في قول الشَّاعر: (قلت)، والضّمير "هو" الذي يأتي مع الفعل (قال) فالضّمائر هنا تلعبُ دور الزّمن الذي لا يتوقّف، والشَّاعر يحاول أن ينفكَّ من جدليَّة الماضي والحاضر. وضمائرها التي تحاكي جدليّة الحضور والغياب، وقد أشار إلى هذا المصطلح "**ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine (1985)**" وهو الحوارية حينما جعل من التّلفظ إمكانيّة نسبته إلى متكلّم بصورة حصرية؛ إنَّه نتاج تفاعل بين المتحاورين[1]، فهو يفترض أن تتعدّد الأصوات داخل القصيدة بفعل التلفظ، ممَّا يسمحُ لنا بتخيُّل الضّمير المتكلِّم "أنا"، متجسِّدا في قول الشَّاعر: (قلت)، والضّمير الغائب "هو" الذي يأتي مع الفعل (قال).

فالضّمائر هنا تلعبُ دور الزّمن الذي يحاول أن ينفكَّ من جدليَّة الماضي والحاضر «مدركا بحسه اللُّغوي حاجة هذا النّوع من السّرد الشّعري إلى جمل فعليّة تقود حركة الحدث وتناسب سرعته»[2]، وهو ما يجعل من العمليّة الإبداعيّة الشّعرية تحيا وتتوسّل كلّ الآليات المفعّلة للمشاهد الشّعرية، فالتّشكيل الجمالي تمثّله اللّغة الشّعرية حين تتمازج وتتفاعل مع الصّورة الشّعرية، ممّا يحقّق الإحساس الجمالي بالقصيدة الجاهليّة.

يعدّ الحوار بالضَّمائر وأفعال القول يمتلك سعة أكبر تصل إلى فضاء أكثر حركيّة وحرية، فحتَّى بعد القول نستعمل النّقطتين من أجل فسح المجال للكلام أكثر، ولا يتأتّى هذا إلاّ «بوجود صيغ الحوار

[1] ينظر، تزفتيان تدوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص68.

[2] يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش أنموذجا)، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، دمشق، ط1، 2010، ص05.

وضمائر السّرد في القصائد الغنائية»[1]، فالفعل الحواري يتصّل حينا وينفصل حينا آخر بفعل العلاقة القائمة بين الحوار والسّرد وبفعل الضّمائر المنفصلة والمتّصلة في نص القصيدة الشّعرية، وعلى أساس هذه الضّمائر التي تستدعي الأزمنة ماضيا وحاضرا عبر ضمائرها الغائبة والمخاطبة والآمرة.

ممّا لاشكّ فيه أنّ الضّمائر لها دور كبير في تفعيل مشاهد النّص الغنائي، خاصّة في «الحوار والحركة، والصِّراع، وإذا كان الحوار ظاهرة مسرحيَّة، فإنَّ الشِّعر الغنائي يستطيع أن يستفيد به في نقل المشهد حتّى كأنّنا نراه»[2] مجسّدا ماثلا أمام عيني المتلقّي، وما يجعله بهذه الصّورة هو تكثيف الخيال الفنّي من صور استعارية، تأخذ صورها من واقع الشّاعر ومن بيئته الصّحراويّة.

فالمشهد السّردي في القصيدة أصبح يتجاوز المكتوب ليطفو فوق سطح الكتابة تمثيلاً، كأنَّ الشَّاعر «يصف المرئيات وصفًا يحمل قارئ شعره ما يدري، أيقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظرا من مناظر الوجود؟ والذي يصف الوجدانيات وصفًا يخيّل للقارئ أنَّه يناجي نفسه، ويحاور ضميره، لا لأنَّه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد»[3]، بل يقرأ اللّغة في مجازها الذي ينقلنا من الواقع المجرّد إلى الخيال الفنِّي، وينقل المتلقّي من المحسوس إلى الملموس.

تأسيسا على ما سبق يمكن القول أنّ الآليّات المفعّلة للحوار ساهمت بشكل كبير في إعطاء النّص الشّعري كلّ مقوّمات الجمال، من خلال الصّورة والضّمائر المتعدّدة التي تجعل المحاور يلتفت من ضمير لآخر، منتقلا من مكان إلى آخر، فيخلق الشّاعر من خلال هذه العناصر المشكّلة للحوار السّردي وظائفا تتعدّد بتعدّد الأغراض، وتخلق مشهدا من المشاهد الشّعرية التي تأسر المتلقّي للشّعر.

---

[1] شجاع العاني، السّرد في القصيدة الغنائية، بحث في كتاب الأنماط الأدبية، مجلة أقلام، 4-5 نيسان- أيار 1994، ص69.

[2] ماهر حسن فهمي، قضايا في الأدب والنّقد، رؤية عربية، ص21.

[3] زيد بن محمد بنغانم الهجني، الصُّورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنِّية ،الجامعة الإسلامية، المدينة المنوّرة، ط1، 2004، ص45.

11-وظائفُ الحوار السّردي:

تتعدّد وظائف الحوار السّرديّ بتعدّد أغراضه وموضُوعاته التي تحكم نسيجها بنيته السّرديّة، قد تكون تواصليّة، وصفيّة، دراميَّة، جمالية، لا يوظِّفها الشَّاعر عشوائيًا، وإنّما تخضع لنظام التوزيع الخاضع لموضوع القصيدة، سواءً أكان مدحًا أم ذمًا، فخرًا أم هجاءً، رثاءً أم غزلاً، وهناكَ من يجعلُ «الحوار الوسيلة الثَّانيّة من وسائل السَّرد يفرض عليهِ مجموعة وظائف يمنحُها للنّص القصصي. فالحوارُ يسهم في تنامي الحدث وتوضيحهُ، كما أنَّه وسيلة كشف قويَّة عن خبايا الشّخصيات وما تُخفيه من مشاعر قد لا يستطيعُ الوصف الوقوف عليها وهو يتناول الملامح الخارجية»[1]، والحوار يقوم على عدّة وظائف، وهذه الوظائف لا تظهر إلاّ من خلال قراءة بعض النَّماذج الشِّعريَّة وتذوّق جماليّاتها، نستهلّها بالترتيب:

11-1-وظيفة الحوار التّواصليّة:

تفرض طبيعة الحوار أن يتعدّى الشَّخص الواحد إلى الآخر في غالبيته، فالحوار يحقّق وظيفتهُ التّواصليّة عبر السُّؤال والجواب، وبينهما مسافة التّواصل، وهذا إذا استثنينا الحوار الذّاتي الذي ينغلق فيه الشّاعر على نفسه ويجعل دائرة الحوار تحوم حوله وحده، ونوع الحوار الذي يتعدّى إلى الآخر يُؤدِّي وظيفة على مستوى التّواصل الإنساني، باعتباره أداة تضبطها الرّوابط الاجتماعيّة، أمّا فيما يخصّ تضمين النَّص الشِّعري الجاهلي أسلوب الحوار، فقد كان مبثوثا هنا وهناك، إلاّ أنّه لم يكن مكثَّف في العصر الجاهلي كما هو الحال في العصور التي تَلتْهُ، فالحوار عند الإنسان الجاهلي يمتلك طاقة توصيليَّة تواصليّة رغم وسم الجاهلي بالعصبيّة القبليَّة، فإذا وجدت العصبيّة بين القبائل فهذا يحيلنا إلى انعدام أسلوب الحوار بينهم، فالعصبيّة تتواجد عند كلّ إنسان عندما يكتم الصّوت عن البوح أو يقهر أو عند انعدام الحوار بين الشّخص وقبيلته أو بين القبائل ككلّ.

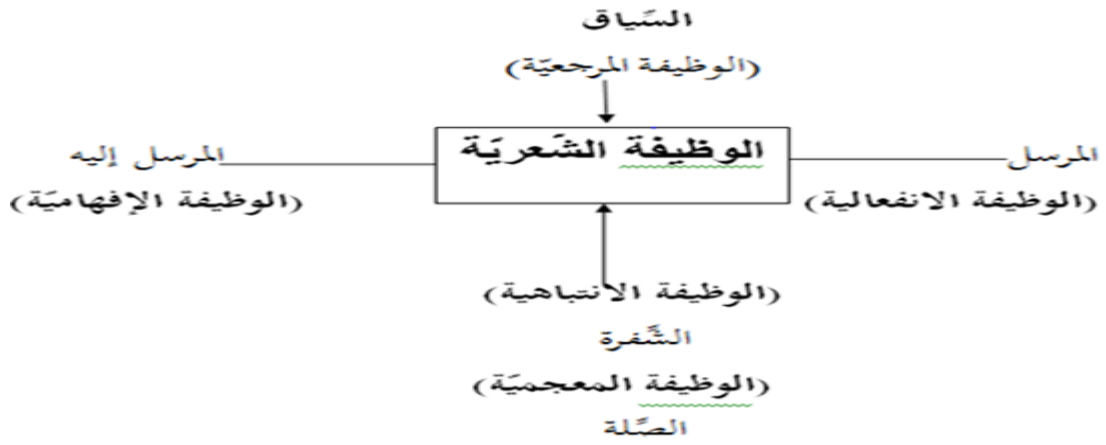
لكنَّ الشّاعر الجاهلي لجأ في شعره لتوظيف أسلوب الحوار المباشر من أجل إيصال رسالته، ونقل ما كان يدور بينه وبين زوجه من حوارات، وبينه وبين مختلف الأطياف، و«تبقى الدَّلالة واضحة في أهميَّة

[1] إنقاذ عطا الله، السّرد القصصي في الشّعر الأندلسي دراسة نقدية، ص242.

توظيف الحوار أو اعتماده أساسًا في إيصال الرّسالة أو تجسيد الحالة الاجتماعيَّة والإنسانية المراد تصويرها»[1]، فالشّاعر الجاهلي كان كثيرًا ما يلجأ لتصوير حياته بكلّ تفاصيلها لا لشيء إلاّ أجل أن يوصل رسالته، ويبثّ ما بشعر به للآخر باعتباره اللسان المعبّر عن حال القبيلة.

فالوظيفة التّواصليَّة في الشِّعر تتيح إمكانيّة التّعبير عن المشاعر وإيصالها عبر نسيج البناء الفنِّي، هذا البناء الذي يعبِّر عن رؤية الشّاعر ورسالته، وهناك بعض الأساليب الإنشائيّة التي تؤدّي دورها في الوظيفة التّواصليّة، وذلك من خلال تحريك مشاعر المتلقّي عبر نبراتها الصَّوتيَّة، كالنّداء الذي يستثير المتلقّي ويشدّه إليه، هذه العناصر التي تساهم في بناء النسيج الفنِّي للنَّص يرتفع معها إيقاع الصوت ليعبّر عن الجانب الانفعالي للشّاعر من خلال أصوات اللّغة التي تتّصف بهمسها وجهرها وبرخاوتها، فاللُّغة في حدّ ذاتها أداة تواصل بين بني البشر، سواء في كلامهم أو في عملهم الأدبي، ولعلّ وظائف اللّغة التي تحدّث رومان "**جاكوبسون**R.Jakobson"(ت1982) تنطلق منها وظائف الحوار السّردي، باعتبارها تهتم بالجانب الجمالي المتعلّق بالمبدع و المتلقّي.

المُخطط الجاكوبسوني* للوظيفة الشِّعريَّة[2]



[1] فاتح عبد السّلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السّردية، ص16.

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، الدّار العربية للعلوم، د.ب، ط1، 2008، ص275.

* نظر "جاكبسون "R.Jakobson إلى الشِّعرية نظرة تتسّم بالأدبية*، فقد ارتبط مصطلح الشّعرية بجهوده اللّسانية التي قدّمها في مضمار حديثه عن وظائف اللّغة*، وقد أشار "قاموس اللّسانيات" أثناء تقديمه لمادة " الشِّعرية" إلى ما ورد عند رومان ياكوبسون من أنّ الوظيفة الشِّعرية هي الوظيفة اللّغوية.

يمثِّل هذا المخطط الوظائف الشِّعرية التي نجدها في النّص الأدبي، تشترك فيها مجموعة من العناصر التي يتولّد عنها العمل الإبداعي، انطلاقا من المرسل وصولا إلى المرسل إليه، فقد ركزّ الشّكلانيون في دراساتهم للخطاب الأدبي على وظائفه المختلفة التي تؤدّي دورها الرّئيسي، فالمتلّقي يجد نفسه أمام مراوغة أو لعبة نصيّة لأنّ النّص متعدّد الوظائف، قد يكون تواصليا تبليغيا عن طريق اللُّغة التي تعدُّ «ممارسة تخاطبيَّة (تفاعليَّة) تقوم بين ذوات متكلِّمة وأخرى مستمعة، محكومة بالانتماء إلى المجموعة اللّغوية نفسها»[1]، فمن خلال اللّغة تحدّد الوظيفة إذا كانت انفعالية فتدعو المتلقّي لتذوّق جمالياتها من خلال تمازج الوظائف في النّص الشّعري الواحد.

11-2-الوظيفة التّبليغيَّة:

ترتبط الوظيفة التّبليغيّة بالتّواصليّة، لأنّنا إذا اعتبرنا آلية التّواصل في الشّعر هي الحوار فإنّ هدفها تبليغ رسالة ما تقع بواسطة المرسل وهو ذات الشّاعر والمرسَل إليه (ذات الآخر) الذي يركب مطيّة الحوار عبر ألفاظ خاصّة دون انفصال بينهما، وهذا الاتّصال يدعو فيه الشّاعر الجاهلي للتّبليغ، «فالحوار تواصل يحمِّل اللّغة دلالة التَّبليغ»[2] ولا يشترط أن يكون التّبليغ آنيا، بل قد يتجاوز حقبته الزّمنية إلى حقب متأخّرة وتكون رسالته تبليغيّة ممتدة مع الزّمن عن طريق الدّراسات التي تبعث الحياة للنّص الشّعري، وهو ما وجدناه في النّماذج المبثوثة في شعرنا القديم في **قول الأعشى**:

مَنْ مُبْلِغٌ كِسْرَى، إذا مَا جاءَهُ، عَنّي مَآلِكَ مُخْمِشَاتٍ شُرَّدَا[3]

يتوجّه الشّاعر في هذا البيت الشّعري برسالته لكسرى، وهو يسأل من سيبلّغ رسالته، فالبيت يحمل حوارا متضمّنا أسلوبا إنشائيا يشدّ انتباه المتلقّي، وما أسّس لوظيفة التّبليغ هنا هو السُّؤال الذي حمل رسالة الشّاعر، وزاده تأكيدا هو لفظة "مُبلِّغ" التي وردت بصيغ مختلفة في الشّعر الجاهلي، وهذا دليل على

[1] ابن يعيش علي، شرح المفصَّل، ج1، ص58.

[2] حبيب مونسي، المشهد السّردي في القرآن الكريم، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص176.

[3] الأعشى، الدّيوان، تح: محمود ابراهيم محمّد الرّضواني، ص229.

وجود أطراف أخرى تتكفّل بتبليغ الرّسالة، أوّلها: الشّعر الذي كانت تضرب له قبّة ويلقى شفاهة فتتلقّفه الألسن، وثانيها رسالة مقصودة لقبائل أخرى تدخل ضمن أغراض الفخر والهجاء.

وفي نموذج آخر يبلّغ "**حاتم الطّائي**" وهم بن عمر رسالة في قوله:

أَلاَ أَبْلِغَا وَهْمَ بنَ عَمروٍ رِسَالَةً فَإِنَّكَ أَنتَ المرءُ بِالخَيرِ أَجدَرُ[1]

وما يدلّ على أنَّ للحوار وظيفة التّبليغ قول **الأعشى**:

قدْ قُلْتُ قَوْلاً فقضَى بيْنَكُمْ واعْتَرَفَ المْنْفُورُ للنَّـــــافرِ[2]

أشارت هذه الأبيات الثّلاثة أنّ الشُّعراء الجاهليين وظّفوا ألفاظا دالة على التّبليغ تحمل سمة الحوار، جاءت بصيغ مختلفة (أبلغا، من مبلّغُ؟، بلّغا.....)، فالبيت الشّعري الذي استهلّه الأعشى بصيغة استفتاحية إنشائيّة تحمل رسالة في مستهلّ لفظها (مَنْ مُبلِّغُ؟)، وتحمل تساؤلاً وطبيعة التّساؤل تفترض جوابا وهذا ما يعتمد عليه الحوار، أمّا البيت الثّاني فيتوجّه فيه الشّاعر بحواره إلى شخصان بدليل توظيفه للّفظ الثّنائي (أبْلِغَا)، الذي يخاطب به الجاهلي الآخر ممثّلا إمّا في قبيلته أو في فئة معيّنة. وعليه؛ لم يكن النّثر وحده حاملا لرسائل تبليغيّة بل حمل الشّعر على عاتقه رسالة التّبليغ موجّهة للآخر، هذه الرّسالة تجسّدها الوظيفة التّواصليّة والتّبليغيّة.

13-3-وظيفة الحوار الوصفيّة:

يظهر الحوار سمات الشَّخصية الدّاخليّة والخارجيّة ليكشف عنها من خلال الوصف وعرض طريقتها في التّعبير عن مواقفها وشُعورها، وذلك حين البوح بالشّوق وغيره من الموضوعات التي تعتمد على الحوار الواصف، ومن بين النّماذج الحوارية الواصفة قصيدة **أبي ذؤيب الهذلي**:

تَقولُ لَهُ: كَفَيْتُكَ كُلَّ شَيءٍ أَهَمَّكَ ما تَخَطَّتْني الحُتوفُ
أُتيحَ لَهُ مِنَ الفِتيانِ خِرقٌ أَخو ثِقَةٍ وَخِرّيقٌ خَشوفُ
فَبَينا يَمشِيانِ جَرَت عُقابٌ مِنَ العِقْبَانِ خائِتَةٌ دَفوفُ

[1] حاتم الطّائي، الدّيوان، شرح: أحمد رشاد، ص30.

[2] الأعشى، الديوان، تع: محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية، ص143.

فَقالَ لَهُ: وَقَد أَوحَت إِلَيهِ أَلا لِلَّهِ أُمُّكَ مَـــا تَعيفُ
بِأَرضٍ لاَ أَنيسَ بِها يَبابٍ وَأَمسِلَةٍ مَدافِعُها خَليــفُ
فَقالَ لَهُ: أَرى طَيراً ثِقَــالاً تُبَشِّرُ بِالغَنيمَةِ أَوْ تُخِيــفُ
فَأَلفى القَوْمَ قَدْ شَرِبُوا فَضَمُّوا أَمامَ الماءِ مَنطِقُهُم نَسيفُ
فَقَالَ أَمَا خَشِيتَ وَلِلمَنايا مَصَارِعُ أَن تُخَرِّقَكَ السُيُوفُ[1]

اعتمد الشّاعر في هذه القصيدة الحوار السّردي المعتمد على الوصف، حيث صوّر مشهدا سرديًا جسّد من خلاله أحداث القصّة بكلّ مكوّناتها الزّمكانيّة، ومن الألفاظ الدّالة على الحوار الواصف (أرى طيرا)، اعتماده على الوصف الخارجي الذي اعتمد فيه على الرؤية المجرّدة، بينما اعتمد في الحوار الخارجي على الوصف الذي جاء على لسان امرأته (تَقولُ لَهُ: كَفَيْتُكَ كُلَّ شَيءٍ).

13-4-وظيفة الحوار الدراميَّة:

الدراما مصطلح يتواجد في النّص الشّعري، ويُخلق من فعل الصّراع، ويتغذّى من التّنافر والتّقابل بين أفعال البشر، يتحقّق في الانفعال البارز والقلق الّطاغي من قبل الذّات الشّاعرة التي تنقل أحداث الواقع بالترميز، ناهيك عن محاكاته للواقع، فالدراما «كفنّ تمثيلي نشأت عن هذا الميل الغريزي للمحاكاة عند الإنسان»[2]، فانتقلت محاكاة الإنسان إلى فنّه، وتتواجد الدراما أكثر في المسرح، أمّا في الشّعر العربي فهي قليلة، تتواجد في النّصوص الشّعريّة القصصيّة، هذه النصوص الذي تضمّنت الحوار السَّردي فتولّد الحدث الدرامي وتجلّى بوضوح من خلال المشاهد السّردية التي تكشف لنا عن امتداد اللّغة إلى ما وراء الخيال، كما أنَّه يؤثّر في المتلقّي؛ خصوصا إذا كانت لغة الحوار مستوعبة من قبل المتلقّي المتذوق للشّعر.

ففي الحوار تتجسَّد المشاهد الدراميّة، وتنكشف الأحداث في إطار فنّي يخلق من اللّغة الشِّعرية أبعادا، من خلال التّصوير المشهدي للصراع، حيث تنتقل الكلمة من جمودها وصمودها تحت الحبر إلى حركية الأفعال وسط فضاء تخييل، فيعطي للنّص الشّعري مساحة سردية حين ينتقل الشَّاعر من الحدث

[1] أبو ذؤيب الهذلي، الدّيوان، تح: أحمد خليل الشال، مركز الدّراسات والبحوث، بورسعيد، ط1، 2014، ص105.
[2] عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة العامّة المصرية، القاهرة، ط01، 1998، ص16.

إلى الصِّراع الذي يدفع بالحدث إلى التحوُّل والتَّطوُّر، لأنَّ الحوار يعدُّ جزء من كيان السّرد، يتحرّك داخله عبر الضَّمائر التي تلتفت من حاضر إلى غائب، ويرفع الحوار السّردي من دراميّة النّص الشعري، ويقوم بتصعيد وتيرة الصّراع.

13-5-وظيفة الحوار الجماليّة:

يؤدي الحوار السّردي جمالية على مستوى اللُّغة، ومن جماليّة اللّغة التّواصل، هذا الفعل الحركي الذي يتجسّد داخل نص شعري، إذ تظهر وظيفته من خلال الخيال الفنّي للشّاعر، فهو الذي يعطي للنّص الشّعري روحا من اللّغة من فعلها المحاور للآخر، لأنّ النَّص الشّعري يتأسّس على شروط يضبطها الوزن والقافيّة، ومن النّماذج التي أدت وظيفة جمالية في حوارها وإيجازها وفي سرد أحداثها أبيات شعرية للشَّاعر "**عتيبة بن بجير المازني**" في قوله:

وَمُسْتنبحٍ بَاتَ الصَّدَى يَسْتَتِيهُهُ إلى كُلِّ صَوْتٍ فَهُوَ فِي الرَّحْلِ جَانِحُ
فقُلْتُ لِأَهْلِي: مَا يُغَامُ مَطِيَّـــــةٍ وَسَـــارٍ أَضَافَتْهُ الكِلاَبُ النَّوَابِحُ
فَقَالُوا: غَرِيبٌ طَارِقٌ طَوَّحَتْ بِهِ مُتُونُ الفَيَــافِي وَالخُطُوبُ الطَّوَارِحُ
فَقُمْتُ ولَمْ أَجْثَمْ مَكَانِي ولَمْ تَقُمْ مَعَ النَّفْسِ عِلاَّتُ البَخِيلِ الفَوَاضِحُ
وَنَادَيْتُ شِبْلاً فَاسْتَجَابَ وَرُبَّمَـــا ضِمْنًا قَرَى عَشْر لمِنْ لاَ نُصَافِحُ[1]

إذا تمعنّا هذه الأبيات الحوارية فإنّنا نجدها تشعّ جماليّة من داخل الملفوظ الشّعري، باعتبار الشّاعر يسرد قصّة الغريب، فوظيفة الحوار هنا جاءت لتكشف عن قيمة أخلاقيّة تجذّرت في الجاهلي، فقد استطاع «أن يخلق في نفسه الجو الشّعري الذي يريده، ومتى خلق هذا الجو استطاع أن ينقل إحساساته إلى أيّ موضوع، وهذا ما يسمُّونه بنقل القيم، فهو إذا كان حزينا استطاع أن يعبّر عن حزنه بوصف أطلال لم يرها. ويأتي هذا الوصف صادقا مؤثّرا جميلا»[2]، فهو الكريم في استضافة هذا الغريب الذي

[1] محمود شكري الألوسي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، تص: محمّد بهجة الأثري، ج1، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، ص47.
[2] محمّد مندور، النّقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1996، ص78.

دلّت عليه الكلاب النّوابحُ، وظهرت جماليّة الحوار في التّنويع اللّغوي بين ضمائر الحاضر والغائب، بين الإيجاز والحذف.

استمدّت القصيدة جمالياتها من إطارها الزّماني وحدّها المكاني عبر ثلاثة إشكالات تحدِّد للإنسان وجوده الإنساني، التّاريخ، الانتماء. ومن خلال جولتنا في واحات الشِّعر الجاهليّ وتنقلنا بين نفحاته التي تجلّى فيها الحوار سردا ومشهدا لكي يبسط آليات التّحليل «لرصد إمكانات اللّغة في رسم الشُّخوص وإدارة الصِّراع، ورفع درجة التوتّر في أماكن بعينها، والنُّزول بها في أماكن أخرى»[1]، فالشّاعر ينقل بإحساسه المتلقّي إلى الشّعور بالقصيد، بحيث يجعله شريكا من خلال التذوّق الجمالي للمتلقّي، ممّا يجعل النّص الشّعري ينبض بالحياة، فتشكّل جماليته من خلال أسلوب الحوار السّردي وأدواته التي تعطيه نبرة خاصّة في كلّ أسلوب.

12-أدوات الحوار:

أ-الأساليب الإنشائيَّة:

يعتمد الحوار في أساسه على الأساليب الإنشائيّة، فهي التي تجعله يتميّز بنبرة صوتيّة خاصّة في الشّعر الجاهلي الذي كان يعرضُ شفاهة، فالحوار يتّكئ على هذه الأساليب لأنّها قادرة على «توجيه الأذهان إلى معرفة الخاصّيات الأسلوبيّة لأنواع الكلام، وتغيّر الدّلالات تبعا لأنواع المقال، والمزايا التي تنفرد بها الصّور الكلاميّة المختلفة»[2]، فتأليف الكلام يكون مطابقا لأحوال المقام والمقال.

وعلى هذا الأساس يتغذَّى الحوار في السّرد على مجموعة من الأساليب الإنشائيّة التي تكاد تغدو أن تكون مِلح الحوار، وذلك من خلال إضفائها تغييرا فزيولوجيا على نبرات الصّوت، لذلك «يسعى المتن الشّعري في القصيدة إلى محاولة بناء حوارية تنهض على فكرة الاختزال والتّركيز والتّكثيف للوصول باللّغة إلى درجة عالية من الإشارية الصّوتية في إطار التّلميح والإيحاء لا التّصريح والمباشرة»[3]، وهو ما نجده مع

---

[1] زينب وليد حايك، بلاغة السّرد في سورة يوسف، مجلّة التّراث العربي، ع 129، سوريا، 01 أبريل 2013، ص43.

[2] عيسى عليّ العاكوب، عليّ السّعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة العربيّة المعاني-البيان-البديع، منشورات الجامعة المفتوحة، الإسكندريّة، ط01، 1993، ص14.

[3] محمّد صابر عبيد، حركية التّعبير الشّعري رذاذ اللُّغة ومرايا الصّورة في شعر عز الدين مناصرة -قراءة ومنتخبات-، دار مجدلاوي، عمّان، ط1، 2006، ص43.

الأساليب الإنشائيّة التي تختزل الكثير من القضايا التي تؤرّق الشّاعر وقبيلته في تساؤل فلسفي كما فعل شعراء المقدّمات الطّللية حين وقوفهم على الطّلل ومساءلته، فهم لم ينتظروا جوابا من أماكن صمّاء وإنّما استطاعوا من خلال الاستفهام إفراغ شحنة شعورية تؤرّق وجوده لينطلق في بوح الذّات للآخر وأضفوا على المكان القفر الذي حاوروه جماليّة من خلال توظيفهم لأدوات الحوار التي تمثّلت في تنوّع الأساليب الإنشائيّة التي أثرت النّصوص الشّعريّة الجاهليّة.

تزيدُ الأساليب الإنشائيَّة من تحريك آلية الحوار داخل النّص الشّعري الذي يغلب عليه السّرد حيث «تزداد تأكيدًا، وتمدُّنا بزادٍ وفير من المحاورات يدلُّ على صدقها واطرادها، ويؤكّدُ كذلك على مدى ما تمتَّعت به من دقَّة ومطابقة بين الأسلوب في المحاورة والسَّرد، ومقتضى الحال في القصَّة، في مواجهة الحشو والزِّيادة التي تصل إلى حدّ الخلل والتّشويه النَّاتجين من عدم التَّناسب بين الأسلوب حوارًا وسردًا ومقتضى الحال في القصَّة الفنِّية»[1]، لذلك يعدّ التَّناسب شرطا أساسيًا من شروط توظيف الحوار والسّرد فيحقِّق الجماليَّة في التّوافق والانسجام بين الأسلوبين.

12-1-النّداء:

يعدُّ النّداء من بين الأساليب الإنشائيّة التي يكثر توظيفها في الشّعر، فهو أداة في يد الحوار، باعتبار الشّاعر قد ينادي على القريب أو البعيد، لأنّ «النّداء هو طلبُ المتكلِّم إقبالَ المخاطب عليه»[2] بأحد أدوات النّداء التي ذكرها البلاغيّون، من المعلوم أنّ العرب تنادي «بثماني صيغ، وهي: الهمزة: الهمزة-أَيْ-يا-أ-آيْ-أيا-هيَا-وا»[3]، هذه الأدوات يتوسّلها محاورا الآخر، فتحمل بندائها التّنبيه للمخاطب إذا كان غافلا، ودعوته للإقبال، لذا تكمنُ جماليّة النّداء في كونه طاقة لغوية متعدّدة المعاني، قد ينحرف من معناه الأصلي إلى معنى آخر كالاستغاثة والنّدبة وغيرها، ممّا يضفي على النّص الشّعري جماليّة التلقّي ومثال ذلك قول الشّاعر **"لبيد بن ربيعة"**:

---

[1] كاظم الظواهري، بدائع الإضمار القصصي في القرآن الكريم ، ص91.

[2] عيسى عليّ العاكوب، عليّ السّعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة العربيّة المعاني-البيان-البديع، ص287.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

يَا عَينُ هَلاَّ بَكَيْتِ أربَدَ إِذْ قُمْنَا وَقَامَ الخُصُومُ فِي كَبَدِ[1]

لم يتوقّف الشّاعر الجاهلي في ندائه على حدود البشر بل تجاوز ذلك ووجّه نداءه حتّى لحواسه فهو ينادي عينه لتبكي وترثي أخوه من أمّه " **أَربَدَ بن قيس**"، وفي هذا الأسلوب البلاغي يتجلّى الحوار الذّاتي، فالشّاعر هنا يحاور ذاته وينادي عليها نداء القريب (يا عينُ)، كأنّ العين تنتظر نداءه لتلبّي، وقد اتّسم الشّعراء الجاهليون بتنوع الأساليب الشّعرية في سردهم القصصي، وذلك لإبراز قدراتهم الفنيّة، فقد «عني الشّاعر الجاهلي بتحديد المكان وتأطيره حرصا على بقائه في مواجهة الزّمن، ولجأ إلى أسلوب الحوار مع المكان ومناداته وتحيّته»[2]، فزاد هذا الأسلوب جماليّة تنمّ عن قرب القريب وبعد البعيد.

13-2-الاستفهام:

يعدُّ أسلوب الاستفهام من بين أهمّ الأساليب الإنشائية حضورا في الشّعر الجاهلي على وجه الخصوص، وهذا لما يحمله من غموض وإبهام يسعى الشّاعر لتضمينه من أجل إخفاء المعنى وتمويه المتلقّي من جهة والحالة النّفسيّة المضطربة والمتوتّرة من جهة أخرى، ولأهميّة هذه الظّاهرة وحضورها المكثّف في الشّعر، فإنّ النّقاد والباحثين جعلوا شروطا وضوابط تحكم توظيف هذه الظاهرة في الشّعر، إذ يساهم الإخلال بها من تشويه الصورة وتفكّك أنساق النّص وإحالة المعنى إلى الغموض المبهم. إذ يجد المتلقي نفسه في مسافة ترقّب بين السّؤال والجواب ممّا يضفي طاقة جماليّة في هذا الأسلوب الذي يختزل آهات الشّاعر حين يبثّه، ففي بعض الأحيان نجد إجابات لهذه الأسئلة وفي بعض المواضع يأتي الاستفهام استنكاريًا.

يأتي الاستفهام لطلب الشّيء والسّؤال عنه، ويأتي بعدّة أوجه، منها: التهكّم، الأمر، التّعجّب[3]، وغيرها من الأساليب التي تمتزج معه. هذه العناصر هي التي تميّز صوت المحاور من خلال تنوّعها، فتغيّر نبرات

[1] لبيد بن ربيعة، الدّيوان، تح: محمّد طمّاس، ص34.

[2] عابد أمل مفرج، المكان في الشّعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، ط1، 1994، ص147.

[3] ينظر، ابن هشام الأنصاري، المغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمّد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1991، ص25.

الصّوت حين إنشادها، وتكمن الغاية منه في تحقيق جماليّة تتغير فيها نبرة الاستفهام لتثير الدّهشة أمام تساؤلات الشّاعر، خاصّة حين مساءلته أمورا يجهلها كالموت أو الطّلل، فإنّ السّؤال يتبدّد في المكان القفر، فلا يوجد سرد أو حكي لا يتضمّن استفهام وهو ما جاء في قول الشّاعر "**أبي ذؤيب الهذلي**":

إِذا بُنِيَ القِبابُ عَلَى عُكَاظٍ وَقَامَ البَيْعُ وَاجتَمَعَ الأُلُـــوفُ

تُواعِدُنا عُكَاظَ لَننزِلَنَّـــــهُ وَلَمْ تَعْلَمْ إِذًا أَنِّي خَلِيـــــفُ

فَسَوفَ تَقُولُ: إِذْ هِيَ لَمْ تَجِدني أَخَانَ العَهْدَ أَمْ أَثِمَ الحَلِيفُ؟[1]

يتساءل الشّاعر في قوله: أَخَانَ العَهْدَ أَمْ أَثِمَ الحَلِيفُ؟ وهو استفهام استنكاري، كأنّه يستنكر فعلة الطّرف الذي يُحاوره.

13-3-الأمر:

هو طلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء، وقد اختلف البلاغيون فيما يستعمل فيه أسلوب الأمر؛ فيرى البعض أنّه يستعمل في الوجوب، وأنّ المراد به الإلزام والتّكليف، وبعضهم يرى أنّه للندب، وآخرون يرون أنّه يستعمل في معنى يشتمل الوجوب والنّدب فقط، وهو الطلب على جهة الاستعلاء[2]، ومن أمثلة ذلك قول الشّاعر "**عنترة بن شدّاد**":

فَقُلْتُ لهَا: اقْصِرِي مِنْهُ وَسِيرِي وَقَدْ قُرِعَ الجَزَائِرُ بِالخَدامِ[3]

أتى الشّاعر في محاورته للمرأة بصيغة القول، ثمّ أردفها بالإنشاء الذي جاء متمثّلا في الأمر، وهو ما يضفي على دائرة الحوار الانفعال، لأنّ فعل الأمر في الغالب يستثير الآخر (المأمور) خصوصا إذا كان أمرا تعسفيا.

[1] أبو ذؤيب الهذلي، الدّيوان، ص104.

[2] ينظر، القزويني، شروح التلخيص، ج02، ص310.

[3] عنترة بن شداد، الديوان، تح: محمّد سعيد مولوي، ص73.

13-4-النّهي:

يعدّ النّهيأسلوب من بين أساليب الإنشاء «وهو طلب الكفِّ عن الفعل استعلاء...للنّهي صيغة واحدة هي الفعل المضارع المقرون بـ "**لا**" النّاهية»[1]، كثيرا ما وظّفها الشّعراء مع عاذلتهم حين لومها الشّاعر حين كرمه وعطائه، ومن ذلك قول الشّاعر الفارس "**عبد يغوث بن وقاص الحارثي**" لبنو تميم لما أسر، وشدُّوا على لسانه تسعة رجالٍ خوفًا من أن يهجوهم قبل موته:

ألاَ **لاَ** تَلُومَاني كَفَى اللَّومَ مَا بِيا	وَما لَكُمَا في اللَومِ خَيرٌ وَلا لِيَا
أَلَم تَعلَمَا أَنَّ المِلامَةَ نَفعُهـــــا	قَلِيل وَما لَوْمِي أَخي مِن شِمَالِيا
فَيَا راكِباً إِمّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَـــن	نَدامـــايَ مِن نَجرانَ أَن لا تَلاقِيا
أَبَا كَرِبٍ والأَيهَمَينِ كِلَيهِمـــا	وَقَيساً بِأَعْلَى حَضرَمَوتَ اليَمَانِيا
جَزَى اللَهُ قَومي بِالكُلابِ مَلامَةً	صَريحَهُم وَ الآخَرينَ المواليـــــا
وَلَو شِئتُ نَجَّتني مِنَ القَوْمِ نَهدَةٌ	تَرَى خَلفَهَا الخُوَّ الجِيَادَ تَوَالِيـــا
وَلَكِنّني أَحْمِي ذِمارَ أَبيـــــكُم	وَكَـــانَ الرِماحُ يَختَطِفنَ المحامِيا
وَتَضحَكُ مِنّي شَيخَةٌ عَبشَمِيَّةٌ	كَأَن لَمْ تَرَ قَبلي أَسِيرًا يَمَانِيَـــا
وَقَدْ عَلِمَتْ عِرْسِي مُلَيكَةُ أَنَّنِي	أنَـــا اللَّيْثُ مَعْدُوّاً عَلَيَّ وَعَادِيَا[2]

يُحاورُ الشَّاعرُ "**تميم**" بصيغة المثنّى الذين تخوَّفوا من سُلطة لسانه خاصّة في الهجاء، فعقدوا لسانه بجلدةٍ، وهو في قبضتهم وفي أسرهم، فناشدهم أن يطلقوا لسانه فليس اللّوم من شمائله، فلا فائدة من اللّوم، وذلك من خلال توظيفه لأسلوب النّهي "لا تلوماني" الذي يجبر الآخر على التوقّف عن اللّوم ويشحن النّص بطاقة لغوية تجسّدت من خلال الأساليب الإنشائيّة المتعدّدة في هذه الأبيات، فمن أسلوب النّهي انتقل إلى أسلوب آخر يثير المتلقّي لمجابهة الجواب لحظة مقاربته للبيت الشعري في قوله: (ألمْ تعلمَا)، فهذا الاستفهام جاء ليدلّ على التّقرير أنّ الملامة لا فائدة منها، ثمّ يردف البيت الثّالث

[1] عيسى عليّ العاكوب، عليّ السّعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة العربيّة المعاني-البيان-البديع، ص258.

[2] المفضّل الضبي، ديوان العرب مجموعات شعرية المفضّليات، تح: أحمد شاكر، أحمد عبد السّلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6، ص155-156.

بأسلوب النّداء (فيا راكِبًا)، ليلفت الانتباه، لأنّ المنادى هنا جاء نكرة غير مقصودة، لأنّ عادة الرّاكب إذا امتطى دابّته الذّهاب قدما، إلاّ أنّ أداة النّداء تجعله يتريّث قليلا ليسمع رسالته ويوصلها إلى أهله وصحبه.

ويستحضر مشهد المرأة التي ضحكت عليه وهو أسير، وهو ما يجعل الحوار يتكثّف تصاعديا بحضور عدّة شخصيات، وكذلك توظيفه أسلوب التّكرارُ حين وظّف الشّاعر الهمزة (أ) لينادي على قومه في قوله: (أَمَعْشَرَ)، ثمَّ أعادها في البيت الموالي (أَمَعْشَر)، كأنّه يترجَّى في ندائه ويستعطفُ الآخر بهذا الأسلوب، لكنّه يُعلي من شأنهم حين يناديهم بمعشر في قوله:

أَقولُ وَقَدْ شَدُّوا لِسَاني بِنِسْعَـــةٍ: أَمَعشَرَ تَيمٍ أَطلِقوا عَنِ لِسَانِيَا

أَمَعشَرَ تَيمٍ قَد مَلَكتُم فَأَسْجِحُوا فَإِنَّ أَخاكُم لَم يَكُنْ مِن بَوائِيا[1]

ورغم أنّ الشّاعر أسير إلاّ أنّه استطاع توظيف فعل الأمر (أسجحُوا) تمهيدا للإعلاء بشأنه في البيت الموالي:

فَإِنْ تَقْتُلُوني تَقْتُلُوا بِيَ سَيِّدًا وَإِنْ تُطلِقُوني تَحرُبوني بِمَالِيَا[2]

فهو السيّد في قومه رغم أسره، لأنّه شاعر فارس، والعرب تحتفي وتعلي من قيمة الشَّاعر حتَّى وإن كانَ أسيرًا، فالمشهد هنا ينقلنا إلى الحوار الذي دار بينه وبين الأعداء ملتمسا منهم العفو والاستعطاف بحاله فجاء حواره يحمل تفاوضا بين سيّد أسير وأسياد أحرار، ممّا جعل لغة التّواصل تنعدم في الأخير وتجعله يصل لنقطة الوداع، وقد تأتي أبيات من الشّعر الجاهلي تحمل في طيّاتها حوارا يتضمّن عدّة أساليب إنشائيّة منها: النداء والتمنّي والأمر، ورد ذلك في قول الشّاعر "**عنترة بن شدّاد**" الذي نادى على الديار وأمرها بالتكلّم:

يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالجَوَاءِ تكَلَّمِي وَعَمِي صَبَاحًا دَارَ عَبْلَةَ، وَاسْلَمِي[3]

---

[1] المرجع السّابق، المفضّل الضبي، ديوان العرب مجموعات شعرية المفضّليات، ص157

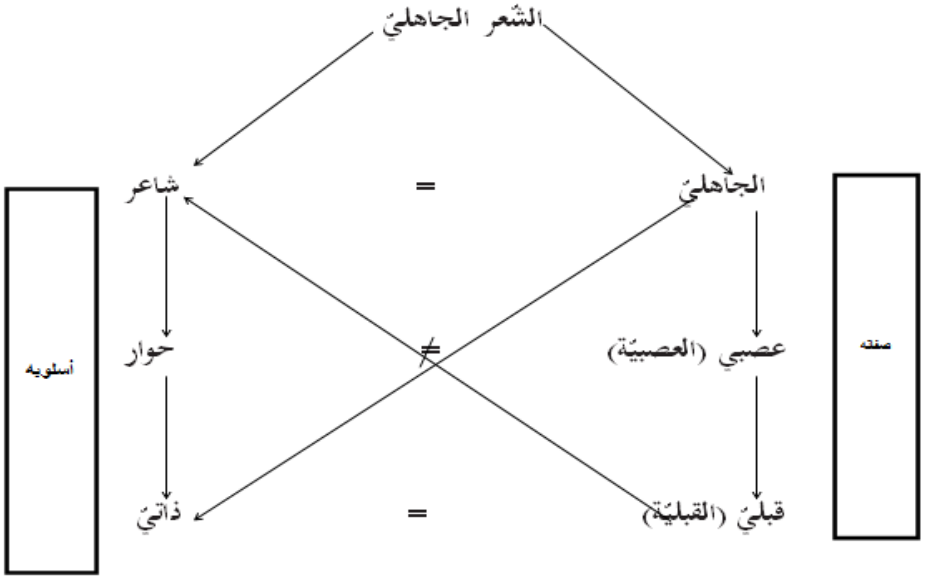
[2] المرجع نفسه، ص157.

[3] عنترة بن شدّاد، الدّيوان، ص89.

يمكن القول أنّ توظيف الشّاعر للأساليب الإنشائيّة يُعطي للأسلوب الحواري صيغة مقرونة بالصّوت تكشف عن الحالات الشُّعورية للشّاعر وما تختلجه من خبايا نفسية، فالعلاقة بين أسلوب الحوار والأساليب الإنشائيّة علاقة الجزء بالكلّ، باعتبار أنّ الحوار في أصله سؤال وجواب، فالاستفهام على سبيل المثال جزء من جملة الحوار، إلاّ أنّ هذه الأساليب تضفي جماليّة وتنوعا تتعدّد في سياقات مختلفة.

وما جعل لغة الشّعر الجاهلي تتميّز بخصوصيّة التّفرّد هو اتساق الجمل وانسجام أفكاره، لأنَّ «الشّعر في أصله رسالة موجهة إلى الآخر»[1]، فأكيد أنّ الشّاعر استند على أساليب لإيصال رسائله وما عُرف عن المجتمع الجاهليّ أنّه وُصف بالعصبيّة، وإذا سلمنا بهذا الوصف، فكيف يمكن أن يكون هناك حوار في شعره؟

مخطّط لصفات الجاهلي وأسلوب الشّاعر:



من خلال المخطط نلاحظ أنّ هناك توافق بين الجاهليّ والشّاعر، لأنّ الشِّعر كان عِلمه طغى على العلوم الأخرى وتربّع على عرشها، وكان المجال المهيمن في ذلك الوقت، فقد كان الجاهليّ يتنفّس شعرًا، فالمنشد شاعر، والرّاويّ شاعر والمتلقّي مستشعر له، وعلى هذا الأساس تحقّق التّوافق بين الجاهليّ العاديّ والشّاعر، وعليه؛ هل يمكن القول أنّ القبيلة هي التي حمّلت الشّاعر صفة العصبيّة؟

[1] وهب أحمد روميّة ، شعرنا القديم والنّقد الجديد، ص153.

فالقبيلة كانت تقيم الولائم إذا ظهر فيها شاعر، وهي بهذا تحمّله مسؤوليّة الذَّود عنها والفخر ببطولاتها، فالعصبيّة هنا ارتبطت ببعض الأغراض كالفخر والهجاء، ولعلَّ هذا ما حمل الشَّاعر على العصبيَّة رغم وجود الحوار في شعره، إلاّ أنّ الحكم على الجاهلي بالعصبيّة ينفي عنه لغة التّواصل وهي الحوار، ومن خلال مقاربة نماذج من الشّعر الجاهلي نجد الحوار مبثوثا في كلّ أغراض الشّعر الجاهلي، لأنّ حركة الشِّعر الجاهلي امتداد في حدود التذوّق، لتكشف لنا الدّراسة أنّ الشّاعر الجاهلي تغلب عليه الحوار الذّاتي وهو ما يجعل نسبيّة العصبيّة تعود لتسيطر على جزئيّة من الحكم السّابق، فلولا سطوة وقهر القبيلة لطغى الحوار الخارجي على الشِّعر الجاهلي.

تأسيسًا على ما سبق يمكن القول أنَّ الشِّعر الجاهليّ لم يركن في زاويّة منغلقة عليه وعلى ذاتيّته، التي حدّتها القصيدة الإيقاعيّة، بل امتصّ أنماطًا من الأساليب التي تنوَّعت وتعدَّدت كالحوار السّرديّ، لم تطفو هذه الأساليب فوق السَّطح لتظهر للمتلقّي للأوَّل وهلة، وإنَّما يغوص لكشفها وكشف جماليّة تكوّنها داخل نسيج القصيدة الجاهليَّة، وكيفيّة تداخلها، فعبور السّرد إلى الشّعر الجاهليّ ليس عبورًا اعتباطيًّا، وإنَّما تمّ توظيفِه ليعكس حالة اجتماعيَّة اتّصلت حينًا وانفصلت حينًا آخر، ولعلَّ العامل المشترك الذي سمح بالتّداخل الحوار مع السّرد وخلق الجماليَّة بينهما هو اللُّغة التّواصليّة والبلاغة، فاللّغة هي أساس التّواصل والبلاغة هي جعلت هذا التّواصل يبلغ حدّه جماليًّا من خلال عناصرها كالإيجاز في الكلام وغيرها، فحتّى أسلوب الحوار يتطلّب الإيجاز.

وإذا الحوار تجلٍ لأقوال بين شخصين أو أكثر، بين مرسل ومرسل إليه، بين شاعر ومتلقٍ للقصيدة الشِّعريَّة، إلاَّ أنّ الأحداث تتوالد وتتكثَّف لتولّدَ لنا سردًا، فيصبح السَّرد حوارا، والحوار سردًا، ويأتي محمّد مفتاح ليؤكّد فكرة وجود السّرد في النّص الشّعري إذ يؤكّد أنّ كينونة «كلّ نص شعريّ هو حكاية، أي رسالة تحكي صيرورة ذات»[1]، باعتبار الشّعر تعبير عن ذات الشّاعر وعلاقته مع الآخر.

وقد تجلّت ظاهرة الحوار السرَّدي في العديد من أعمال الشّعراء الجاهليين؛ فحينما يحاور الشَّاعر الآخر فإنّ هذه المحاورة نابعة من حاجته إلى أنيس في تلك البيئة الصّحراوية، فحى وسرد وحاور بضمير

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعريّ استراتيجية التّناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص149.

المخاطب وفعل الحكيّ، وعليه؛ ننتقل إلى فصل البحث عن جمالية الحركة والفعل من خلال الحوار السّردي المتحرّك في الشّعر الجاهلي حركة ممتدّة إلى عصور لاحقة، فمن خلال النّماذج تتّسع رقعة التشّكلات والتّمثيلات.

الفصل الثّالث:

التّشكيل الجمالي في نماذج من الشّعر الجاهليّ

النّموذج الأوّل: الشّاعر امرؤ القيس

-الأفعال الحوارية ضمن الصّيغ القوليّـــــــة

النّموذج الثّاني: أبو ذؤيب الهذلي

-المشهد السّردي ضمن فضاء القصيدة الحِوارية

النّموذج الثّالث: الشّماخ بن ضرار

-حضور الأنا والآخر في رائيّة الشمّاخ بن ضرار

توطئة:

تعدّدت القصائد الشّعريّة التي ضمّنها الشّعراء الجاهليون الحوار السَّردي، وجعلوه متنوّعا بين حوار داخلي وخارجي، تتجاذبه ذات الشّاعر حين تنغمِس في الآخر انغماسًا، قد يكون وجدانيًا كحاجته للبشر، أو انغماسًا واصفًا للجمادات كالطَّبيعة وغيرها، فالشّاعر لم يكن مُنعزلاً عن قبيلته وقومه وزوجه؛ وإنّما استلهم شعره من تجارب الحياة وخبراتها، فتشرَّب منها حكمًا وعلما بحالهم وأحوالهم.

وليس ذلك فحسب؛ بل حاور البشر والحجر، ولم يجد لذلكَ سبيلاً إلاّ اعتماد الفكر واتّباع السّرد عبر توظيف آلية الحوار الذي وجدها الأنسب ليربط اتّصاله بالآخر، وممّا لا شكَّ فيه أنَّ القصيدة العربيَّة من الجاهلي إلى العباسي تعتمدُ الفكر أساسًا، والحوار أسلوبًا، وتتّخذ من الأساليبِ والصُّور والمعاني مجالات لإظهار البراعة الفنّية وتكثيف المشاهد السّرديّة، والقدرات الإبداعيّة التي يُحاول الشُّعراء من خلالها تكثيف المعنى المراد، الذي يخدم الغرض ويثريه، والتّركيز على الغاية المرجوة منه، وإيضاح الجوانب التي تستقطب الغرض، وعلى هذا الأساس أثبتت القصيدة الجاهليّة امتلاكها ناصية التَّأثير فعاشت أجيالاً طويلة تحمل مشاعر الأمَّة[1]، وجماليّة اللُّغة، والتّصوير المشهديّ، ومن بين القصائد الشّعريّة التي وظّفت الحوار توظيفا مكثّفا: الشَّاعر "**امرؤ القيس**" في محاورته لأمّ بيضاء.

تعدّ هذه القصيدة الشعريّة التي تتضمّن الحوار بمثابة «صوت الشّاعر المتفرّد الذي يقوم بدور السّارد، ويعلّق على الأحداث أمام جمهوره الصّامت المتلقّي. وهذا يعني أنَّ هذا المقطع رسالة موجّهة من الشّاعر إلى الآخرين، وينبغي أنْ نتذكَّر أنّ كلّ نصٍ شعري هو رسالة، وأنَّ علاقتنا به هي علاقة حوار»[2] فحين نبحث عن الحوار وجماليّته، فنحن في الوقت نفسه نعيش مع اللّغة ونحاور نصوصا في جماليّة أفعالها وأقوالها عبر اللّغة التي هي مطيّة كلّ باحث، فهل كان توظيف أسلوب الحوار باعثا

[1] ينظر، نوري حمودي القيسي، لمحات من الشِّعر القصصيّ في الأدب العربي، ص11.

[2] أحمد وهب روميَّة، شعرنا القديم والنّقد الجديد، ص152.

للحركة وكاسرا للرتابة في النَّص الشِّعري، أم أنّه تفعيل آلي مجرّد من الحركة والحيويّة داخل فضاء القصيدة؟

1-النّموذج الأوّل سينيّة الشّاعر امرؤ القيس:

تنطلق مقاربة النّص الشّعري من البحث عن جماليته، لأنَّ الجماليَّة ليست محصورة في إبداع خاص ولا في شاعر معيّن، «فالجمال ليس قيمة خاصَّة بالعمل الأدبيّ في ذاته، ولكنَّه صفة نطلقها على قدرته على إيقاظ المشاعر الجماليّة في النّفس»[1] وعلى هذا الأساس تمّ اختيارنا لشعراء يوقظون مشاعر الجمال في المتلقّي، ويُحاورونه بلغة الخيال ومن بين الشُّعراء الجاهليين الأوائل في توظيف الحوار توظيفًا مكثَّفًا، الشّاعر "**امرؤ القيس**"، وقد وقع اختيارنا على سينيَّته التي تواترت فيها أفعال القول فتكثَّف المشهد ضمن دائرة الحوار الذي جرى بينه وبين "**أمّ بيضاء**"، فكان الحوار أقرب بالصّيغ القوليّة أقرب إلى الحوار الذي المرء وزوجه.

1-الأفعال الحوارية ضمن الصِّيغ القوليّة:

1-1-الفعل:

حظي الفعل باهتمام اللّغويين منذ القديم، وذلك لمكانته في التّركيب اللُّغوي، فالفعل عامل قويّ في تحريك الحركات من زمن إلى آخر، وهو «ما دلَّ على حدث مقترن بزمانٍ محصّل مميَّز بفعل مخصوص»[2]، وما يجعل الحدث يقترن بالزّمن هو خاصيّة التّحوّل لحركات الفعل، فالزّمن بأنواعه الثّلاثة: ماض ومضارع وأمر يجعل الحركات في لعبة التّحول لا الثّبات.

لذلك يعتمد أسلوب الحوار على الفعل أكثر من الاسم، وقد اقترن الفعل أكثر بالخبر في مجال السّرد باعتبار هذا الأخير يروي حدثا متتابعا، ولهذا «جاءت هذه التَّسميّة للفعل في الخبر، وإنَّما بابها

[1] جون كوهن، بناء لغة الشّعر، تر: أحمد درويش، سلسلة الهيئة العامَّة لقصور الثّقافة، كتابات نقدية، القاهرة، ع03، 1990، ص27.
[2] الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام، تع: عبدالرزاق عفيفي، دار الصميعي، السّعودية، ج1، ط1، 2003، ص84.

الأمر والنّهي؛ من قِبَلِ أنّهما لا يكونان إلاَّ بالفعل، فلمَّا قويت الدّلالة فيهما على الفعل حسنت إقامة غيره مُقامَه»[1]، لأنّ الفعل يتميّز عن الاسم بسِمة التحوّل وعدم الثّبات، وتفرّعها إلى أفعال للجوارح والقلوب.

كما أنَّ للأفعال أهميّة ودور كبير في نسيج الجملة وفي ترتيب أحداثها، وفي بعث الحركة التي تتنوّع وتتعدّد بتعدّد الأزمنة، فهي الباعث على تصعيد وتيرة الحدث، لذلك نجد الشُّعراء في توظيفهم للفعل على دراية بأنواعه؛ فإذا كانوا في حالة سردٍ أكثروا من توظيف الفعل الماضي، وإن كان حاضرا «جاءوا فيه بلفظ المضارع وإن كان معناه المضيّ. وذلك أنَّ المضارع أسبق رُتبة في النّفس من الماضي ألا ترى أنَّ أوّل أحوال الحوادث أن تكون معدومة ثمّ توجد فيما بعد. فإذا نُفي المضارع الذي هو الأصل فما ظنُّك بالماضي الذي هو الفرع»[2]، فالمضارع يجعلك شريكًا للحدث أمّا الماضي فتستشعره ذكرى لحدث ما يعيد الشّاعر بعثه عبر الأفعال الماضيّة، وهنا تكمن أهميَّة الحوار.

1-2-أهميَّة الحوار:

يكتسي الحوارُ أهميَّة بالغةً في تجسيدِ المشهدِ العام للخطابِ وتفعيل ديناميكيَّتِهِ في إعطاءِ حيوية وحركة لهذا الخطاب، فالحوارُ يُعطي النَّص الشِّعريّ صورًا ومشاهدًا، ويهبُ النّص حياةً مُتجدِّدة وهذه الحياة تحوِّلُ اللاَّمرئي إلى مرئيّ والسُّكون إلى حركة، والتَّفاعل اللّفظيّ إلى محسوس، ممَّا يدفع المتلقِّي للغوص في أسلبة هذا الحوار، والبحث عن مكامنِ الجمال فيه، فالحوار يغدو أن يكون أحد أهمِّ الرَّكائز التي تستثير المتلقِّي وتبعثه على التَّأويل لأنَّ التّجربة الشِّعريَّة تتطلَّب عنصر الحوار لخلقِ هذا التَّفاعل بين القارئ والنّص، بصفتنا «لم نعد متلقِّين سلبيِّين لمئات الآلافِ من الصُّور اليوميَّة وإنَّما منتجون لها أيضًا، نعرف كيف نُدرجها في منظومات دلاليَّة وكيف نقرأها ونتشرَّب جماليّتها وتحرّكها ونشترك في تشكيلها بدورنا»[3]، ولعلَّ أهمّ أداة يمكن من خلالها تشكيل وتفعيل الحوار وتكثيفه ضمن

[1] ابن جنّي، الخصائص، تح: محمّد النجار، تح: محمّد عليّ النّجار، دار الكتب المصريّة، القاهرة، ج03، ط1، د.ت، ص37.
[2] ابن جنّي، الخصائص، ص107.
[3] صلاح فضل، أساليب الشّعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص120.

منظومة بناء الخطاب الشِّعريّ هو استحضار الصِّيغ القوليَّة التي تتنوَّع بين صيغ قوليَّة دالَّة على حوارٍ داخليّ وصيغ قوليَّة دالَّة على حوارٍ خارجيّ بين شخصين أو أكثر.

ويمكن أن نجد هذه الصِّيغ القوليَّة ضمن قراءة في نموذج شعريّ "**لامرئ القيس**"، هذا الشَّاعر الذي استطاع أن يُزاوج بين الحوار الدَّاخليّ والخارجيّ في صورة مُتناسقة منسجمة دالَّة على كينونة الشَّاعر ومُترجمة للحالة النَّفسيَّة التي يشعرُ بها، «فقصائد (**امرئ القيس**) التي يظهر فيها (الحوار السّرديّ)؛ من الظواهر الأسلوبيّة الفنّية لقصائده ممَّا أضفى على شِعره حيويةً وحركةً، وكان عاملاً مساعدًا في إظهار الأسلوبِ القصصي في شعرهِ الّذي ارتبطَ ارتباطاً وثيقاً بالحالة النّفسية للشّاعر»[1] ولعلّ الصُّورة التي تجعل الحوار بارزا في نصّه الشِّعريّ الذي اخترناه، هو تكثيف الصِّيغ القوليَّة باعتبارها باعثًا للحيوية، وعليه؛ فإنّ "**امرأ القيس**" من الشّعراء الذين تصدّروا توظيف الصِّيغ القوليّة في العصر الجاهليّ توظيفًا مكثّفًا في محاورته السّرديّة.

ساهم الحوار السَّردي مساهمةً فعَّالة في الانتقالِ بالمتلقّيّ من الخيال إلى الواقع، ومن التَّجربة الحقيقيَّة إلى الخيال، وبهذا الاشتراك استطاع الشّاعر من خلال الحوار أن يبثَّ ويصوِّر للمتلقِّي حالته التي تأرجحت بين الحنينِ والحبِّ، وبين النَّدم والحسرة، والأمل والألم.

وما اختيارنا لسينيَّة "**امرئ القيس**" إلاّ لأنّه يعدُّ من أوائل الشّعراء الذين وقفوا واستوقفوا على الطَّلل، وسألوه مساءلة تنطلق من الذّات التيّ أرَّقتها الأماكن الدّارسة، وأبكتها العاذلة الرّاحلة، فما كان منه إلاّ أن يُحاورها محاورة الشّخص النّاطق، متناسيًّا أنَّها من الجمادات، باعثا إليه روح الحركة من اللّغة نفسها، وما يحرِّكُ مشاعر الشَّاعر هو الحنين لمن حلُّوا بالمكان وارتحلوا، وتركوا أسئلة تؤرّقُ الشّخص الباقي وتبعثه لمحاورتِها، لذلك يستهلُّ الشَّاعر سُؤله للدِّيار مستدرجاً المتلقِّي للتأمُّلِ والتَّفكُّر قائلاً:

[1] شيماء كاظم محمّد الزبيديّ، الشّعر القصصي في القصيدة العربيّة، الزهاوي أنموذجًا، كليّة التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربيّة، جامعة بابل، مجلة العلوم الإنسانية، ع22، 2014، ص02.

لِمَنْ الدِّيَارُ عَفَوْنَ بِالأَمْسِ درَسَتْ وَتَحْسبُ عَهْدَهَا أَمْسِ[1]

لِمَنْ الدِّيَارُ؟ ينطلق الشّاعر من إشكاليّة أرّقت شعراء العصر الجاهلي؛ وهي البكاء على الطّلل الذي يزيد من حدَّة التَّساؤل ليدُّل دلالة واضحة على غموض الرّؤيّة وتشاكُل الأحداث وتشابك الظُّروف التي تفرض على الجاهلي التّنقل من مكان إلى الآخر باحثا عن مواطن الكلإ، ممّا جعل الشَّاعر يتخبَّط في ظروف نفسيَّة صعبة وتدرَّجت به الأحداث ليصل إلى حدِّ التَّأزم والاضطراب، ممَّا دفع الشَّاعر إلى تكثيف السُّؤال الذي هو من دائرة الحوار بقوله:

كَيْفَ الوُقُوفُ بِمَنْزِلٍ خَلِقٍ أمْ مَا سُؤَال جَنَادِل خُرْسِ[2]

كَيْفَ الوُقُوفُ؟ الشّاعر في حوار داخليّ مع نفسه، يسألها عن طريقة الوقوف بمكان تغيَّر وتبدَّل وُدّ أهله، ليخلص في النِّهاية إلى خرس الجنادل، فأسقط ذلك المشهد على علّة يصاب بها الإنسان فنقول: إنسان أخرس؛ وأثبت عدم إجابتها واستجابتها له، كأنّه في حالة إقناع للذّات الحاكيّة للأطلال على ضرورة الابتعاد عن أهلها، فحبُّهم تبدّل وودّهم تلوّن وقد أعلنوا الفراق وصرَّحوا بالشِّقاق، وبعدما ألِف المكان يقول:

دَارٌ لِفَاطِمَةٍ الّتِي تَبَّلَتْ قَلْبِي وَتيَّمَ حُبّهَا نَفْسِي[3]

ها هو الشَّاعر يصرِّح بتعلُّق القلب والوجدان بفاطمة ودارها، فلم يكتفِ الشَّاعر بجملة (تبَّلَتْ قَلْبِي) التي لوحدها تدلّ دلالة واضحة على تعلُّق الشَّاعر القويّ وحبِّه الشّديد لفاطمة، ليؤكّد للمتلقِّي في حوار خارجيّ بقوله (تيَّم حبّها) على شدّة الولع بها، ففي الكلمة الأولى (تبَّلَتْ) أعلن حبّه في حوار داخلي، وفي الكلمة الثّانية (تيّم) أكّد تأكيدا لفظيًا على تأثير حبِّها في نفسيَّته.

[1] امرؤ القيس، الدّيوان، ص243.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

[3] المصدر السابق نفسه، ص243.

تأسيسًا على ما سبق؛ يمكن القول أنّ هذان البيتان، يمثّلان أرق الشّاعر وقلقه من الدّيار الدّارِسَة، فتراوحت أسئلته بين لمن وكيف؟ لمن الدّيار؟ كيف الوقوف؟ وهو الذي أمر في معلَّقته بالوقوف: قِفَا نَبْكِ/ يبكي الشّاعر الحبيبة والمنزل، وها هو يتساءل في سِينيّته كذلك عن الدِّيار فدلالة الاستفهام لمن؟ هو تساؤل يرمي بجذوره لمعرفة انتماء القبيلة، وهو هنا لا يقصد الدّيار في حدّ ذاتها وإنّما يقصد "**فاطمة**"، فالدّيار بالنسبة للشّاعر مسكن، ونفسه لا تسكنُ بدون "**فاطمة**"، لذلك جعل لفظ "**الدّيار**" عامًّا ورأى فيها "**فاطمة**" أمّا دلالة الاستفهام: كيف؟ فتدلّ على الطّريقة وتدعو إلى معرفة كيفية تغيّر المكان؟، فحوار الشّاعر هنا ذاتي (أحاديّ) لأنّه يعلن في عجز البيت عجز الحجارة عن الإجابة، ووصفها بالخرس وهي صفة تطلق على الشّخص الأبكم، فالشّاعر جعل المكان في صورة إنسان، فنقلنا من صورة ملموسة إلى صورة محسوسة، وهو ما يجسّد جماليّة المكان من خلال التّشخيص.

1-3-جماليّة المكان في سينيّة امرئ القيس:

يشكِّلُ المكان أحد أهمّ الرَّكائز الفنِّيّة التي يقوم عليها أيّ عمل فنِّي، سواءً كان نثرًا أوشعرًا، فالمكان حيِّز ووجود يثبت كينونة الإنسان وذلك لارتباطه به ارتباطا وثيقا، هذا الارتباط تشكّله علاقات الإنسان، «وهو فضاء تتعدَّد وظائفه ومعانيهِ بالنسبة لصاحبهِ وللآخرين، وكلُّ اعتداء على جزء منه قد يولِّد ثورة واحتجاجًا، وقد يكون في صورة أخرى دلالة على التّقرُّب والمحبَّة وهي معانٍ لا تنشأ من "**المكان**" أصالة بقدر ما تنشأ عن الظّواهر المصاحبة»[1]، هذه الظّواهر هي التي تبعث بالشّاعر للوقوف على المكان ومساءلته حين رحيل الأحبَّة، وعلاقة الإنسان بالمكان قديمة قدم الحياة على هذه الأرض، فلطالما ارتبط به ارتباطًا عاطفيًّا ووجدانيًّا، لأنّه بالنسبة إليه هو الموضع الذي يحدّ انتماء الإنسان

[1] حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشّعر العربيّ، منشورات اتّحاد الكتّاب العربيّ، دمشق، ط1، 2001، ص10.

وقد أورد "**ابن منظور**" في هذا الشّأن صفة للمكان من كونه كينونة الشّاعر، لذلك دلّل على أنّ «المكان الموضع والجمع أمكنة»[1]، والموضع دائمًا يدلّ على موضعِ الشّيء أي: الثّبات الذي يدلُّ على استقرار الإنسان، لكنّه بالنسبة للشّاعر الجاهليّ شكّل فلسفةً تأمُّليّة جعلتهُ يقف عنده خصوصًا عند توظيفه أداة الاستفهام (كيف) ليعرف الأداة التي محّت هذه الأماكن ودرستها، فهو دائم البحث عن العامل الذي كان في طريقة تغيير الأماكن من مكان ذو حركة وحيوية إلى سكون وخراب، وفي نفس الوقت كان عاملاً أساسيًا في استنطاق شاعرية الجاهليّ.

وقد أثار مصطلح المكان شهيَّة الباحثين والدّارسين والنُّقادِ العرب والغربيين، وكلُّهم أجمع على أنَّ للمكان أهميَّة في الدِّراسة الأدبيَّة، حيث يرى بعضهم أنَّ المكان «ليس فضاءً فارغًا ولكنَّه مليء بالكائنات وبالأشياء...والأشياء جزء لا يتجزَّأ من المكان وتضفي عليه أبعادًا خاصّة من الدَّلالات»[2]، فالمكان أرّق الجاهليّ وجعله يسقط عليه دلالات كثيرة ليُحاور بها المتلقّي، لأنّ هذه الدَّلالات تحمل أبعادًا وإحداثيات تتطلّب تفحُص وتنقيب، فلا مجال لوجود مكان لا يستنطق وكلّ مكان له علامة وسمة، فالمكان الأوَّل في حياة كلِّ واحدٍ منَّا له أثره القويّ والكبير لذلك نجد أنفسنا مرتبطين به ارتباطًا قويًّا لا يتغيَّر ولا يزول، لهذا أضحت دراسة المكان في العمل الأدبي لازمة من لوازم الدِّراسة النَّقدية للكشف عن جماليات العمل الفنِّي وطريقة لرؤية النّص الأدبي من الدّاخل والخارج معًا.

فالمكانفي سينيّة "**امرئ القيس**" يتجلّى من خلال الوقوف على الطَّلل (الدّيار، منزل، جنادل دار، الحيّ، أرض، بلدة)*، فكيف وظّف الشّاعر خياله الفنّي لنقل الصُّورة المكانيّة بأبعادها الثُّلاثيّة؟ فجغرافية المكان تأطَّرت عبر ثلاثة عناصر: الطَّلل، الزَّمن، الفعل (فعل الدَّرْسِ)؟ فإذا كان عامل الزّمن شكّل المكان القفر، فإنَّه في القصيدة يتشكَّل «عن طريق اللّغة التي تمتلك بدورها طبيعة ممزوجة، إذ

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (م ك ن)، ص414.

[2] سيزا قاسم، القارئ والنّص العلامة والدّلالة، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2002، ص48.

للّغة بعد فيزيقي يربط بين الألفاظ، وأصولها الحسّية، كما أنّ لكلّ لغة نظاما من العلاقات التي تعتمد على التّجريد الذّهني. لكن المكان الشّعري لا يعتمد على اللّغة وحدها، وإنّما يحكمه الخيال الذي يشكّله المكان بواسطة اللّغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع»[1] إلى لبّ الخيال الذي يتحكّمُ في الشّاعر، فيفرضُ عليه نظاما من ألفاظ اللُّغة لا يخرجُ عليه لأنّه مؤطر بالمكان، فالشّاعر ينتقل من مكان بيته العادي إلى بيت القصيد، فيستحضر واقعً عايشه عبر رؤيّة يؤسّسها المخيال الفنّي.

لا يستطيع الشّاعر أن ينقل واقعا مجرّدا من الحياة، فيتركه في صورته الأولى؛ وإنّما واقعا يرفض أن يكون على حالته الأولى «غير أنّه يظلُّ على الرغم من ذلك واقعا محتملاً، إذ أنّ جزئياته تكون حقيقيّة، ولكنّها تدخل في سياق حلمي يتخذّ أشكالا لا حصر لها، يصل إليها الخيال اللّغوي فيما يمكن أن يسمّى جماليات اللّغة أوجماليات الخيال»[2]، فالمكان ليس مجرّد رقعة جغرافيّة لدى الشّاعر وإنّما يحمل أبعادا نفسيّة ودلالية وجماليّة تؤثّر على الشّاعر، وأكثر ما يهمّنا هو الجانب الجماليّ الذي يصوّره الشّاعر حين محاورته له، فيظهر عنصر المفارقة بين الجمال والقبح، إذ كيف يمكن لمكان قفر تشكيل الجمال عن طريق اللُّغة؟

توزّعت ألفاظ المكان بين ثنايا القصيدة: الدّيار/ دار/ منزل/الحيّ...، أثبتها الشَّاعر في الأبيات الأولى لتدلّ على الثّبوت والسّكينة إذ لا حركة فيه، وختمها بلفظ (الحيّ) ليدلّ على الحياة التي كانت تدبّ في ذلك المكان، وهذا قبيل الحوار حتّى يستعيد نفسه مع هذا اللفظ. ومن ثمَّ تظهرُ لنا علاقة الشَّاعر بالمكان بشكل جليّ، فقد انتقل من تصوُّر المكان الحقيقي إلى مكانٍ خياليّ ضمن عالمه الشِّعريّ، وهنا تظهر براعة الشَّاعر الفنّية في جمعه بين القُبح والجماليّة، «فعلاقة الشَّاعر بالمكان ذات أبعاد متعدِّدة تستحضرُ الواقعيّ والخياليّ والوهميّ ويكفي أنَّ الشَّاعر يعيش في المكان على مستوى

* ذكرت أسماء الدّيار في الأبيات الآتيّة: (الدّيار: البيت الأول)، (منزل: البيت الثاني)، (جنادل: البيت الثالث)، (دار: البيت الرّابع) (الحيّ: البيت الرّابع)، (أرض: البيت العاشر)، (بلدة: البيت العاشر). ينظر، امرؤ القيس، الدّيوان، ص243-247.

[1] اعتدال عثمان، إضاءة النّص، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص5.

[2] المرجع السابق، اعتدال عثمان، إضاءة النّص، ص06.

الوجود الحقيقيّ ويسبح في المكان في عالمه الشِّعريّ، فيستحضر المكان من المعرفة الثّقافيّة ويقيم لنفسِه وجودًا فيه أو يعدل من صورة المكان الحقيقيّ كما يخترع المكان في الفنِّ ويحتلُّه بالوجود»[1] ويحدث ذلك عندما يربط نفسه بالمحاور المجسّد في القصيدة، فهو أوجد له مكاناً هو بالضّرورة مكانه عنده، فتأثّر الشّاعر بالمكان وانغماسه فيه جعله يخلق مساحة أخرى للمتلقّي، واستطاع أن يحاكيه ويصوِّر له أهميّته في حياته بشكل أسطوري خيالي، ممّا أضفى على المشهد جماليَّة وفنِّيّة.

اهتمّ الشّاعر "**امرؤ القيس**" مثله مثل الشّعراء الجاهليين «بتحديدِ المكان وتأطيره حرصًا على بقائهِ في مواجهةِ الزَّمن، ولجأ إلى أسلوب الحوار مع المكان ومناداته وتحيَّته، وذلك لعمق صلته به»[2] فصلته بالمكان تذكّره بمن حلّت مكان القلب وهي "**فاطمة**" محبوبته التي تبّلت قلبه وتركت مكانين خاليين، الأوّل: المكان الحقيقيّ، والثّاني: الفراغ الذي تركته في قلبه، فهي كانت تملأ عليه هذا الفراغ فانطلق من نقطة المركز إلى نقطة التّحوّل.

جعل الشّاعر من نفسه نقطة الانطلاق (أ) الذَّات الشّاعرة ليشارك الآخر (ب) سُؤله، الذّات المحاوَرة، وهو حوار داخلي، ثم انتقل لتحديد علاقته بـ"**فاطمة**" التي تيّمت قلبه وعلّقته بها، إذ بدا الحوار منذ الوهلة الأولى أحادياً، لكنّه يتجاوزه إلى الحوار الثّنائيّ، إذ اعتمد الشّاعر في محاورة صاحبته "**فاطمة**" على الصّيغ القوليّة التي جاءت لتحدّد نمطا معيّنا لهذا الحوار الذي قلّ ما نجده عند الشّعراء الجاهليين، وهو ما جعلنا نتّكئ على هذا النّموذج، إذ قد سبق وذكرنا العديد من النَّماذج الحواريّة السَّردية لـ"**امرئ القيس**"، إذ يظهر للمتلقّي أنّ الشّاعر أصبغ على هذا النّوع من الحوار صفة التّجريد، إلاّ أنّه ضمّنه عناصر السّرد من الذَّات الشَّاعرة ومكان وزمان وحدث.

[1] جريدي سليم المنصوري، شاعرية المكان، مطابع شركة دار العلم، جدّة، السعودية، ط1، 1992، ص11.

[2] أمل مفرج عابد، المكان في الشّعر الجاهلي، 147.

1-4-جمالية الزّمن:

عرف الإنسان الزَّمن منذ الأزل فتشكَّلت تلكَ العلاقة الحميميَّة بينه وبين الزَّمن؛ إذ لا يمكن تصوّر حدثا سواء أكان واقعيا أم تخييليًا خارج الزّمن، فهو من العناصر الفعّالة في تكوين النّص الأدبيّ، ويعدّ تحليل الزّمن ودراسته في الخطاب الشِّعريّ من أهمّ الرَّكائز والعوامل التي تساعد على فهم النّص الشِّعريّ وفكِّ شفراته، غير أنَّ جلّ الدَّارسين والباحثين يواجهون مشكلة تعدّد الأزمنة في النّص الواحد، فلقد رأى "تودوروف Todorov"(ت2017) أنّ أوّل مشكل يصادف الباحث في بحثه عن الزّمن هو تعدُّد الأزمنة التي تتداخل في النَّص الواحد، أصغرها الأزمنة المعروفة ماضيًا ومضارعًا وأمرًا تتشكّل برفقة الضَّمائر، وأزمنة كبرى تتشكَّل برفقة السِّياق والنّسق، وهي أزمنة داخليَّة وأزمنة خارجيَّة وكلّ نوعٍ منها يشمل أنواعاً من الأزمنة:

1-الأزمنة الخارجيَّة وهي زمن السّرد، يتحدّد بفعل الحكي وهو زمن تاريخي وزمن الكاتب وزمن القارئ، كأنّ هذه الأزمنة تلقي بظلالها على كلّ ما هو سياقي، وعلى تلك العوامل المتحكّمة في بلورة الزّمن الخارجيّ.

2-الأزمنة الدّاخليَّة وتتمثَّل في زمن النَّص، وهو زمن القارئ وزمن القراءة، وهنا إشارة واضحة لنظريّة التّلقي التي تهتم بالقارئ[1]، ومن هنا يغدو الزّمن أحد أهمِّ الآليات التي تستثيرُ القارئ وتدفعه للتّفاعل مع النَّص، ليتحقّق بذلك التَّواصُل والتَّكامل بين المبدع والقارئ، غير أنّ توظيف عنصر الزّمن بشكل فعّال يضفي على النّص الشِّعريّ التَّواتر وسلاسة الانتقال من حدث لآخر، كما هو الشّأن بالنسبة لأغراض القصيدة الجاهليّة، فالشّاعر ينتقل من المقدّمة الطّللية إلى الغزل إلى دون إخلال بالزّمن أوترتيب الأحداث؛ فهذه الأزمنة تتداخلُ فيما بينها لتعطي للنّص الشِّعري حركة الذّهاب والإيّاب بين الزَّمن الماضي والحاضر.

[1] ينظر، محمّد عزام، شعرية الخطاب السّردي، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996، ص101.

ذكر الشّاعر الأفعال التي جاءت بصيغ القول: (قال، أقول، يقول)، فقد أطّر فعل القول لنسق الزّمن الذي يرمي بجذوره في عمق تاريخنا العربي، وفي نفس الوقت يجعلك تعيش آنية القضايا عبر رؤيا الشّاعر الجاهلي بكلِّ أبعادها، فقد أعلنت الذّات حضورها في الضَّمير المتكلّم، وأعلنت غيابها في الذّات المحَاورة في صوت "**فاطمة**" عندما كان يكرِّر صيغة (تقول).

حضور ذات المتكلِّم في الزّمن الحاضر: (أَدنُو/أخضَعُ/ألهُو/أقُولُ=08)

أَدْنُو فَأَخْضَعُ فِي الحَدِيثِ وَلاَ أَلْهُو عَنِ التَّقْبِيلِ وَاللَّمْسِ[1]

قد تكرّر فعل القول في الزّمن الحاضر ثماني مرّات للدّلالة على إثبات حضور ذات الشّاعر، وهنا نجد المفارقة، إذ من المفروض أن تطغى الذَّات بحضورها، لكنّ الشّاعر لجأ إلى الآخر وجعل حضوره أقوى وما أثبت ذلك الزّمن الماضي المجسَّد بالضّمير الغائب: (تقول) التي تكرّرت عشر مرّات.

حضور الآخر في الزّمن الغائب: (تبَلَتْ/تيَّمَ/ تَقُولُ=10)

لقد ظهر طغيان ضمائر الغائب، فرغم وجود ذات الشّاعر إلاّ أنّ الماضي سيطر عليها، فقد ساهم الزَّمن في قصيدة "**امرئ القيس**" في بناء الأحداث وتسلسلها، فقد تشكّل عبر زمنين، الزَّمن الأوّل زمن البكاء على الطَّلل، وجاء بصيغة الماضي في الفعلين (عَفَوْنَ، دَرَسَتْ)، لتدلّ على الزّمن الخارجي المندثر الذي درس المكان، والزَّمن الثَّاني، الزّمن الدّاخلي الحاضر الذي تجسّد في الأفعال المضارعة وهذه الأفعال دلَّت على الحركة في الفعلين (تقُولُ، أقُولُ).فقد حركا آلية الحوار تحريكا يشبه المساجلات اليوميّة.

[1] امرؤ القيس، الدّيوان، ص243.

وحتّى الزّمن الدّاخلي كان بحركة سريعة، لم يمنح الشّاعر نفسه فرصة التّتابع لسرد ما جرى بينه وبين فاطمة، فقد جاء «حوار سرديّ يوجزُ الحالة إيجازا مناسبًا بلا تطويل زائد»[1]، وهنا يظهر لنا أنّ الحوار السّردي قد يكون في بعض القصائد مكثَّفًا وفي أخرى قد يكون مقتضبًا وموجزًا، لكنَّه يتوافر على عناصر السّرد من مكان وزمان وشخوص وأحداث متتابعة.

1-5-جماليّة الكينونة*:

تساءل الشّاعر عن أسباب وجوده وكينونته؟ ولأجل ذلك انطلق من أسلوب الحوار، ومن هذا التّساؤل الذي أرّقه، ويظهر أرقه في محاورته للطّلل، أوجد لنفسه مكاناً داخل بيت القصيدِ، بحث عن ماهيّة وجوده عبر آليّة الحوار، فأسلوب الحوار هو الوحيد الذي جعل الشّعراء يثبتون وجودهم من خلال رهن تفكيرهم وربطه بالمحبوبة التي غادرت المكان، وهو ما فعله "**امرؤ القيس**" حين مساءلة الدّيار، فهو أراد إثبات وجوده من خلال المرأة، باعتبارها رمز النّماء فهي تشبه الأرض في عطائها.

فالكينونة كمصطلح لم تحدّد لوحدها، بل تحدّدت من خلال التّأمّلات الفلسفيّة للمكان والكون فكان الشّاعر يعود لذاته محاورًا إيّاه متسائلاً متعجّبًا، لأنّنا «في كل سؤال، نجد أنفسنا حيال كائن نستفسره، إنّه ليس علاقة بالإنسان البدائية بالكائن في –ذاته، بل بالعكس من ذلك، إنّه يبقى ضمن حدود هذه العلاقة ويفترضها»[2] ليحدِّد وُجوده، لذلك نجد أنّ الشّعراء الجاهليين أثبتوا وجودهم بوجود المرأة في حياتهم وأشعارهم.

كما تحدّد الكينونة علاقة الكائن الحيّ بالآخر، الذّات الشّاعرة (المحاوِر) بالآخر (المحاوَر) لذلك «أعلنت الشَّخصيات عن نفسها في هذا النّص إعلانا سافراً ولذلكَ لم يكن للحوار فضلُ

---

[1] فاتح عبد السّلام، الحوار القصصي تقنيَّاته وعلاقاته السّردية، ص59.

*مصطلح الكينونة هو الأكثر تجريدا لأنّ الكائن والوجود قد يعبران عن واقع عيني. وهو إحدى المقولات الأساسيّة للواقع الإنساني، وكذلك تدل على العلاقة بينها وبين الوجود، من حيث هما "فعل" وجود وتكوّن، وقد تناول هذا المصطلح كل من سارتر الذي ميّز بين الكينونة والوجود، وكل هذا يندرج ضمن تساؤلات الوعي بالذّات؟ ينظر، جان بول سارتر، بحث في الأنطولوجيا الفنومينولوجية، تر: نقولا متيني، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2009، ص11.

[2] المرجع السابق، فاتح عبد السّلام، الحوار القصصي تقنيَّاته وعلاقاته السّردية، ص51.

الكشف عن حقيقة دخائلها. وإنَّما طوَّر الشَّاعر محاورته فيعرضُ علينا فعلاً غراميًا حسّيًا من خلال لازمة»[1] القول: أقول وتقول التي كرّرها الشّاعر في قصيدته واعتمدها من أجل تحريك الأحداث داخل آليّة الحوار.

والأمر الذي يذهب إليه الشّاعر هو البحث عن كينونته داخل ذات الآخر وهي محبوبته "**فاطمة**" فهو يثبت «علاقة حرَّة بذاته بالنسبة إلى العالم، أي إلى الكلّ الشّامل للكائنات من حيث أنَّها توجد داخل إمدار الإنِّية، لا يمكنه أن يكون سوى ما يتجاوزه الواقع الإنسانيّ باتِّجاه ذاته»[2] ومن ثمّ يصبح كائنا فارض وجوده بوجود محاوره إمّا امرأة، أو ناقة أو بديلاً عن ذاته، فهو يرى نفسه في صورة الآخر المتعدّد بتعدّد الصِّيغ القوليَّة.

2-أنواع الصّيغ القولية في الحوار:

يعدُّ توظيف الشَّاعر للصيغ القوليَّة من أهمِّ الآليات التّي تفعِّلُ حركة الحوار داخل الخطاب الشِّعريّ، فهي تساهم مساهمة فعَّالة في تحريك الأحداث والدَّفع بعجلتها إلى تصعيد لغة الحوار، حتَّى تُعطي النَّص الشِّعريّ واقعا جديدا، وصورة مشرقة بتوظيف الشّاعر لأطراف مُتحاورة متكاملة ومتناسقة فيما بينها. لذلك يصادفنا تعدُّد الصِّيغ القوليَّة في القصائد الحوارية، «وأكثر تلك الصِّيغ تتمثّل في الأفعال: قال وقلت وقالت وأجاب وأجابت وسأل وهمس وصرخ ونادى وغيرها»[3] وشاعرنا اعتمد صيغتين جسَّدهما في كلّ القصيدة، وجعل المسافة بين الصّيغ القوليّة قصيرة، كأنّه يستعجل إيصال رسالته إلى الآخر. فما هو الدَّاعي الذي جعل الشّاعر يقتصر على توظيفهما؟

كثيرا ما يختفي الشّاعر وراء الأفعال القوليّة التي يمثّلها الآخر، ويظهر في الأفعال القوليّة التي يتمثّلها بالضّمير (أنا) الذي يعود إليه كقوله (أقول)، وهو بهذا اللفظ يعبّر عن رأيه مقابل رأيها هي

[1] إنقاذ عطا الله محسن، السّرد القصصي في الشعر الأندلسي دراسة نقدية، ص244.

[2] جان بول سارتر، الكينونة والعدم بحث في الأنطولوجيا الفنومينولوجية، ص166.

[3] فاتح عبد السّلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، ص44.

ولذلك أطلق على الأفعال القوليّة بالأفعال اللّفظيّة «وهي أفعل تدل على قول أو فعل معنوي وتسمَّى الأفعال القوليَّة، وتتحقّق من الجملة المفيدة التي تقوم على قواعد اللّغة والمستويات اللّسانيّة الأساسيّة»[1]، أفعال القول لا تقف عند حدود تلفّظ الشّاعر بها وإنّما ترتبط بالمعنى المصاحب لها أوالغاية المرجوة من الحوار يكمن في إقناع الطرف المحاور.

تدلّ الصيغ القوليّة في غالبها على الحكاية التي تروي الحدث، وهذا على حدّ رؤية ابن جنّي حين قال: «واعلم أنّ "**قلت**" في كلام العرب إنّما وقعت على أن يحكى بها، وإنّما يحكى بعد القول ما كان كلاما لا قولا»[2]، فهو هنا يفصل بين الكلام والقول، ويرى فرقا بينهما، فالكلام لفظ يرتبط بالجانب النّحوي لقولهم كلامنا لفظ مفيد كاستقم، أمَّا القول فيرتبط بالصِّيغ الزّمنيّة التي تتغيّر من زمن إلى زمن (الماضي، المضارع، الأمر) ويرتبط بالضمائر فيلتفت من الحاضر إلى الغائب ومن الغائب إلى الحاضر وهذا ما يجعل صيغ القول في الحوار تكسي جماليّة التّحوّل والانتقال في حين يكون الكلام ثابتا.

وهو ما يجعل مساحة الحوار تبلغ الأفق «هو أن يحكي كلاما بـ"قال" ثمّ يجيبه بـ"قال" أيضاً»[3]، فحضور هاتان الصِّيغتان في النّص الشِّعريّ يفعلّه، وهو ما جعلنا نوظّف نموذجاً مماثلاً في تركيبة الصِّيغ القوليّة، إلاّ أنّها في نموذجنا حاملة للزّمن الحاضر أو المستقبلي، والأصل في الحوار مراجعةُ الكلام بين سؤال وجوابٍ، قد يكون السُّؤال مختصرا، وقد يكون الجوابُ ممتداً، خاصّة في الكلام العادي، أمَّا في الفنون الأدبيَّة، فيتميّز بفنّيات وأدوات تضبطه.

فالشّاعر الجاهليّ بوعيّ منه يولّد أفعال قصيدته من حالته؛ إمّا الاجتماعيَّة أو الاقتصاديَّة أوالغراميّة، فكلّ غرض من هذه الأغراض يهبّه حركته المناسبة له، سواء ارتبط بالزَّمن أو الحدث، فهو

[1] محمود عكاشة، تحليل الخطاب في ضوء نظريّة اللّغة: دراسة تطبيقيَّة لأساليب التأثير والإقناع الحجاجي في الخطاب النّسوي في القرآن الكريم، دار النّشر للجامعات المنهل، القاهرة، ط1، 2013، ص189

[2] ابن جني، الخصائص، ص05.

[3] أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النّقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2001، ط1، ص247.

يمتزج داخل أفعال نصّه الشّعريّ من خلال أساليبه الإنشائيّة في «أمره ونهيه، يحقّقان فعلاً كلاميًا اجتماعيا، وقد يكون مجرَّد شاعر يهيم في كلِّ واد، وعندئذ فإنّ أفعاله الكلاميَّة تنحصر في إنجازها الذّاتي»[1]، ويظهر بالخصوص حين يهيم الشّاعر بالمرأة فيشكو صبابته لعشقها، فلا يوظِّف أفعال غير أفعال تتعلّق بالمشاعر، فكلّ الأفعال تقع موقع الغرض الذي أنشئت لأجله، فالأفعال تناسب الغرض، كما أنّ الأفعال في حدّ ذاتها تستدعي صيغة القول المناسبة للصوت الإيقاعي.

وعلى حدّ قول "**جرار جينت**" التي تطلق على مثل هذه الحالة «تنميط سردي يمزج بين الصِّيغة والصَّوت»[2] فصيغة القول التي تقابلت في النّص الشِّعريّ تقابلاً تصاعديا –بين أقول وتقول–تنبئ عن الزّمن السّردي الحاضر، فالمسافة السَّردية ها هنا مقتضبة لأنّ زمنها بين الذّات الشّاعرة والذّات المحاورة آنيّ. تكشف عن محاولة الشّاعر إثبات حضوره بضمير المتكلّم، ومعروف أنّ المسافة السّردية تجد مساحة في الزَّمن الماضي وهذا لطبيعة السّرد منذ القديم الذي ارتبط بالفعل "كان".

وقد اعتمدّ "**جرار جينت**" في هذا الطَّرح على تعريف "فندريس Vendryes"(ت1960) للصوت الذي يرافق الفعل في أدائه، فهو «مظهر الفعل اللُّغوي معتبرًا بعلاقته بالفاعل»[3]، فعل+ فاعل= علاقة مشاركة= أقولُ، فالفعل هنا لم يستقل عن القائل وإنَّما تشاركا من أجل شحن الفعل بطاقة الحوار، رغم أنّ الفعل أدائي وليس إنجازي، فالشّاعر اعتمد على فاعليّة القول في ثنايا النّص وابتعد على فاعليَّة الإنجاز الذي يصاحب الأفعال الأخرى التي شهدناها مع "**امرئ القيس**" في غرامياته، فهو في معلّقته يعتمد الأفعال الإنجازية التي تقوم بالفعل وتصاحبها الحركة، بعكس أفعال القول التي تقتصر في بعض الأحيان على حدّ معيَّن ومساحة معيّنة.

[1] محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، استراتيجية التّناص، ص149.

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص 284.

[3] المرجع نفسه، ص285.

2-2-مسافة الحوار بين أقول، تقول:

تحتلّ الصيغ القوليّة في بعض القصائد مساحة كبيرة، ممّا يعطي للمتلقّي مشهدا حواريا يقارب المحاورات اليوميّة، وهو ما نجده في قصيدة "**امرئ القيس**" فقد أخذت الصيغ القوليّة مساحة كبيرة من القصيدة، فالشّاعر قد حوّل الحوار من المجرّد إلى حوار سرديّ موجز، فكيف أمكن الشّاعر تحويل الحوار المجرّد إلى حوار سرديّ؟، تنقلنا قصيدة الشّاعر "**امرئ القيس**" إلى حوار مكثّف بينه وبين "**أمّ بيضاء**" وذلك في قوله:

فَأَقُولُ: مَسٌ إنَّ مِثْلَـــكِ لاَ يُثْنَى عَلَى الزُّمَّـــالَة النَّكْسِ
فَتَقُولُ: لَيْسَ كَمَـا تقُـولُ ولَمْ يولَدْ بلَيلةِ كوَكَبِ النَّـحْسِ
فَأَقُولُ: نَحْسٌ إنَّـــهُ رجُلٌ مِنْ عُصْبَةٍ كَأكُولَـــة الرَّأْسِ
فَتَقُولُ: قَوّادُ الجِيَـــادِ إلَى أَرْضِ العَدُوِّ وبَلَدَةِ البَـــأْسِ
فَأَقُولُ: بَلْ سَوَّاقُ أفصِلَـــةٍ ترِعِيةٌ لِصعَـــائِـــدٍ قُعْسِ
فَتَقُولُ: بَلْ سَوَّاقُ سَـــلهَبَةٍ جَرْدَاءَ مِثْل خَمِيصَةِ البـــرْسِ
فَأَقُولُ: بَلْ لأتَـــان ثلّتكُمْ تَنْفِي ثَنَايَـــا الطَّلْحِ بالنَّهْسِ
فَتَقُولُ: بَلْ حمَّـــالُ ذِي أَثَرٍ فِي صفْحَةٍ كَمَجَرّةِ الحَلْـسِ
فَأَقُولُ: بَلْ حَمّالُ أوْفضَةٍ فيها أَقيْدَحُ مَرْخـــــةِ الجَلْـــسِ
فَتَقُولُ: بَلْ وَلاَّج أخْبِيَـــــةٍ وَعَلَى العَـــذَارَى زِن بِالوَرْسِ
فَتَقُولُ: بَلْ وَلاَّج أخْبِيَـــةٍ وَعَلَى الإمَاءِ ومَوْضع الكرْسِ
فتَقُولُ: بَلْ مَلأَ الجِفَان إلَى أصْبَارهن وَصَبِيـــــة غبْسِ
فأقُولُ: تَأتِيكَ الفِصَال ولَا تَأتِيكَ إلاَّ لَيْلَة الخَمْـــــسِ
فتَقُولُ: إنَّ الحيَّ أنْكَحَـــنِي مِنْهُم رَفيع الرَّأيِّ وَالحَـــدْسِ[1]

[1] امرؤ القيس، الديوان، 247.

فَأَقُولُ: إنَّ الحَيَّ أعْجَبَهُـــم ذُهْمٌ تُسَـــــاقُ كجُدَّة الغَرْسِ

فَتَقُولُ: إنَّكَ قدْ صَدَقْتَ فَمَا يُلْفَى لَنَـــا مِثْلاَن في الإِنْسِ

فَأَقُولُ أَنْتِ من النِّسَـــاء ولاَ يَقْبَلْنَ إلاَّ خُطَّـــة الوَكْسِ[1]

جعل الشَّاعر حواريته مكثَّفة بأفعال منجزة للقول، ولقد أشار "**سورل**Searle" إليها ولعلاقتها بالأساليب الإنشائيَّة، كون «الأفعال الإنشائيَّة تحملُ هدفًا محدَّدًا يمكن معرفته من خلال دراسة نظام العلاقات التي تربط الكلمات بالعالم»، [2]وهو ما ذكره الشّاعر في قوله:

فأقولُ: مَسٌ إنَّ مِثلكِ لا يُثنَى عَلَى الزُّمّالة النكْسِ[3]

فالشّاعر شحن بيته الشّعريّ بالفعل الذي سبقه الأسلوب الإنشائيّ، ولعلّ هذا النّفي (لا يثنى) قد وضع علاقة الشّاعر مسبقًا بالمرأة التي يُحاورها، وحدّد المقام إذ يظهر لأوّل وهلة أنّه حوار مجرّد من أيّ حدث، رغم أنّ الحوار الذي بناه "**امرؤ القيس**" يشبه المساجلات اليوميّة، إلاّ أنّه «لا يمكن الحديث عن قول في صورته المجرّدة بل إنّ كلّ قول له غاية عمليّة ما وهو في ذاته عمل نقوم به. لذلك يسمّيه أوستين Austin بالعمل القولي (Act Locutionnaire) غير أنّنا نجد أقوالاً كثيرة تهدف بالأساس إلى صياغة واقع جديد وتكون هذه الأقوال عادة بين حضور طرفيْ الخطاب في المكان والزّمان»[4]، وما حضور هذين الأخيرين إلاّ دلالة على وجود حوارٍ سردي، فقد أثبت الشّاعر حضوره بالزّمن الحاضر (أقول) وبالعودة إلى المرأة.

جاءت الصِّيغ القوليَّة بضمير المتكلِّم، فهل أراد الشّاعر إثبات ذاته؟ ذلك أنَّ «الحكاية "بضمير المتكلّم" أحسن ملاءمة للاستشراف من أيّ حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعداديّ

[1] المصدر السابق، امرؤ القيس، الديوان، 247.

[2]John Searle, Sens et expression (études des actes de langage) édition, pp.41- 42.

[3]امرؤ القيس، الدّيوان، ص247.

[4]سامية الدريدي، الحجاج في الشّعر، بنيته وأساليبه، علم الكتب الحديث، الأردن، ط2، 2011، ص147، نقلا عن أوستين، عندما نعني بالقول الفعل، (Qunad dire c'est faire)، منشورات ساي، (Editions de seuil)، باريس، 1970، انظر المحاضرتين الثامنة والتاسعة.

المصرّح به بالذّات، والذي يلخّص للسّارد في تلميحات إلى المستقبل»[1]، ليوجّه الحديث إلى الآخر فالشّاعر ها هنا يثبت كينونته باعتباره مُسيّرًا لدائرة الحوار، إلاّ أنّه لم يستطع السيطرة على آلية الحوار، فقد طغت عليه الذّات الغائبة متمثّلة في المرأة، ظهرت هذه الذات في الأفعال التي أدّت دورًا فنّيا في تطوير الحدث، فالأفعالُ تشحن المشهد بطاقة التّشكُّل، وجماليّة التّحوُّل «وقد يأتي الحوار معتمدًا على الفعل لا على اللُّغة المباشرة، من خلال التّناقض الحاد بين أركان الحوار لكنّه مع ذلك يلهب المشهد، ويمنحه طاقة درامية مشّعة على نحو كبير»[2]، فالفعل يمثّل سلطة القصد والتّحوُّل من معنى إلى آخر داخل سياق معيَّن، في حين تمثّل الأسماء سلطة الثَّبات.

حتَّى وإن أثبت أفعال القول التي أوردها الشّاعر وظيفتها التّواصليَّة، فهي تثبت كذلك المقصديّة من وراء التّواصل، إذ «لا وجود لأيِّ تواصل عن طريق العلامات دون وجود قصديَّة وراء فعل التَّواصل ودون وجود إيداع أو على الأقلّ دون وجود توليف للعلامات، ولأنّها كذلك فإنَّ (سورل) يرى بأنَّ المقاصد ذات تكوين (بيولوجي) ولها أطر معنيَّة في ذهن المرسل»[3]، هذه الأطر قد تصل بطريقة المقصديّة إلى المتلقّي من خلال الأفعال التي يضمّنها أبياته الشِّعريَّة.

لم يكتفِ الشَّاعر بإيراد أفعال القول وتكثيفها، بل استدعى الحوار الكشف عن لواعج المتحاورين، لأنَّ «الحوار بين كلٍّ من الطَّرفين يدور في حلقات تُشبه العجلات الدَّائرة التي تلتقي عند موضع ما ثمّ تفترق لتعود فتلتقي»[4]، وبهذه الحلقات التي كانت تنطلق من ذات الشّاعر إلى الذات المحاورة متمثّلةً في المرأة قد أسهمت في تشكيل البنيّة السّردية.

[1] جرار جينت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة لمطابع الأميرية، مصر، ط2، 1997، ص76.

[2] محمّد صابر عبيد، المغامرة الجمالية في النّص الشّعري، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2008، ص21.

[3] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداوليّة، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، ليبيا، ط01، 2004، ص183.

[4] محمّد عناني، دراسات في الشّعر والمسرح، 72.

3-بلاغة الإيجاز في الحوار:

3-1-تعريف الإيجاز:

ظهر الإيجاز في اقتضاب السّرد لدى الشّاعر، والذي جعل السّرد يقتضب كون الحوار اقترب من المساجلات اليوميّة، فكثيراً ما كان يلجأ الشّاعر للحذف ممّا أضفى جماليّة على النّص الشّعري فالشّاعر عدل عن عادته في السّرد، ممَّا جعله يوجز ويقف عند بعض الأشكال وبعض العناصر دون غيرها، كالزّمن والمشهد والحذف والوقفة، هذه الأشكال الأساسيّة الأربعة للحركة السَّردية، والتي اصلح عليها "**جرار جينت**" من الآن فصاعدا الحركات السَّردية الأربع، هي الطَّرفان اللَّذان ذكرتهما* منذ حين (وهما الحذف والوقفة)، ووسيطان هما: المشهد الذي جعله "**جرار**" "حواري" في أغلب الأحيان، وهذا يحقِّق تساوي الزَّمن بين الحكاية والقصّة تحقيقاً عرفيّا؛ وما يسمّيه النَّقد المكتوب باللّغة الانكليزية "summary"[1]، وما يجعل هذه العناصر تؤسّس لحركات السّرد كونها تعطي للنّص الشّعري نبضا من خلال المشهد وإيجازا من خلال الحذف البلاغي الذي يخلّ بالمعنى الإجمالي للنّص الشّعري.

استطاع الشّاعر من خلال الإيجاز دفع «درامية التّعبير الفعلي نحو ضخ حركة الأنا بشبكة أفعال تنمو حكائيا عبر تناص موروث-شعبي داخل فضاء الدراما»[2]، وهذا التّناص هو المتعارف عليه في الحوار الذي يجري بين المرء وزوجه، وما يجعله سريعاً هو فطرة المرأة على الكلام المتتابع، يظهر جليا في قول الشّاعر:

أَدْنُو فَأَخْضَعُ فِي الحَدِيثِ ولَا أَلهُو عَنْ التَّقْبِيلِ وَاللَّمْسِ[3]

يظهر في هذا البيت الشّعريّ ضخ الشّاعر لأناه في الفعلين المتتابعين (أَدْنُو/أَخْضَعُ) في صدر البيت ثمّ يردف فعلاً آخر وهو (ألهو)، ليدلّ على تلك الحركة المنسابة منه.

*ذكر المؤلّف هذه العناصر الأربعة في صفحات سابقة.

[1] ينظر، جرار جينت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص108.

[2] محمّد صابر عبيد، حركية التّعبير الشّعري رذاذ اللُّغة ومرايا الصّورة في شعر عز الدين مناصرة -قراءة ومنتخبات-، ص27

[3] امرؤ القيس، الدّيوان، ص243.

3-2-جماليَّة التَّقابل الحواريّ:

يظهر التّقابل جليا من خلال التّقابل اللّفظي بين (أقول، تقول)، فهذه الصِّيغة هي التي تصنع الصّراع بين الطَّرفين وتجعله يحتدم، فقد أعطى الشّاعر نقطة الانطلاق لفاطمة، ليدلّ على علاقته بها في كلمة (صاح) بمعنى الصّاحب، ومعروف أنّ "**امرأ القيس**" كانت له صويحبات، وعليه؛ يظهر التّقابل اللّفظي في قول الشَّاعر:

فَتَقُولُ هَلْ بِكَ صَاحِ مِنْ مَسٍّ/فأقولُ: مَسٌ إنَّ مِثلكِ

فَتَقُولُ: ليسَ كمَـــا تقُولُ/فأقُـولُ: نَحْس إنَّهُ رَجُلٌ

فتَقُولُ: قوَّادُ الجِيَــاد إلَى/فأقُـولُ: بَلْ سَّواق أفصلِـَةٍ

فتَقُولُ: بل سوّاق سَلهَبَة/فأقول: بَلْ لأتَـــان ثلّتكُمْ

فَتَقُولُ: بل حَمّالُ ذِي أثرٍ/فأقول: بَلْ حَمّالُ أوْفضَةٍ فيها

فَتقُولُ: بَلْ ولاّج أخبيةٍ

فتَقُولُ: بَلْ ولاّج أخبيةٍ ← فأقُولُ: تأتيك الفصال ولا....

فَتَقُولُ: بَلْ ملأ الجفان إلى

فَتَقُولُ: إنَّ الحيّ أنكحني/فَأقولُ: إنَّ الحيَّ أعْجَبَهُـــم

فَتَقُولُ: إنَّكَ قدْ صَدَقْتَ فَمَا/فَأَقُولُ أَنْتِ من النِّسَاء ولا[1]

مثَّلت الأفعال التي جاءت بصيغة القول المشهد السّردي الذي ظهر بين الشّاعر الذي حاول أن يفرض ذاته في أناه (أقول)، وبين المرأة (تقول)، إلاّ أنّه يجعل صيغة القول تاء النّسوة التي تقابله لتسيطر على أناه وتغطّي عليه بقوله: (تقول)، فالشّاعر سار على وتيرة واحدة حدّدت مشهده الثّنائي مسبقًا، فكلّما قال كلامًا عارضته وقابلته بكلامها، حتّى أنّها جعلت المسافة بين قولهما مقتضبة، وذلك تحقيقًا لغايات وقيم جماليَّة، كالإيجاز مثلاً.

[1] امرؤ القيس، الديوان، ص247.

تمثّلت هذه القيم الجماليّة في التّكرار الذي يلفت انتباه المتلقّي، إلاَّ أنَّ «هذه الممارسة غير الاقتصادية للكلام تعود إلى أنّ المتكلّم يريد أن يضمّن رسالته اللُّغوية درجة من أمن اللُّبس يتفادى فيها أخطاء التّوصيل»[1]، إلاَّ أنّ المحاور المستقبل للرسالة اللّغوية جعل الصِّراع يُصعد من وتيرة التّضاد، فكما تقابل الشّاعر وفاطمة تتقابل الكلمات لتجعل الحوار إمّا مساندا أو يأخذ اتجاها مضادًا، يظهر الصِّراع العائلي بين الشّاعر وزوجه.

3-4-جماليَّة التِّكرار:

اختار الشَّاعر الدّلالات الشّعرية التي تستطيع ترجمة ما يشعر به من معاناة، والتي ركَّز من خلالها على التّكرار الذي جعله يتّبع نسق معيَّن، هذا النّسق جعله يمنح النّص مستويين، مستوى شكلي يظهر في بناء القصيدة ومستوى بنائي يظهر على مستوى بنيّة النّص، «فالتِّكرار بناء ذهنيّ»[2] يتشكّل عن طريق اللّغة والتي يبغي من ورائها تحقيق غاية جماليّة، فالتّكرار قد يأتي على نسق معيّن يفرضه الشّاعر لأنّه قادر على منح النّص الشِّعري من خلال الصِّيغ القوليّة بنية متّسقة، خصوصًا في تواترها الظَّاهر للعيان، إذ إنّ هذا التَّواتر يبعث النّفس على تأمّله وإدراك الغايات التي وُجد من أجلها.

وممّا لاشكّ فيه أنّ التّكرار بالزّمن الحاضر أقوى دلالة من التّكرار بالزّمن الماضي، فالشَّاعر حينما كرّر الصِّيغ القوليّة (أقول، تقول) التي جاءت بزمن المضارع، ليثبت آنيّة العلاقة بينه وبين فاطمة، تكرّرت صيغة القول: (تقول) عشر مرّات مع فاطمة، أمّا الذات الشّاعرة فتكررت ثماني مرات ممَّا يستدعي القول أنَّ هيمنة الصَّوت الأنثوي قد سيطر على ذات الشّاعر، ومعروف أنّ "**امرأ القيس**" تعلّق بالأنوثة تعلُّقًا حسّيًا ومعنويًا،ومن المفروض أن يكون الإيقاع بطيئًا في القصيدة السّردية، إلاّ أنّ الشّاعر يصعّد من وتيرة الإيقاع الحواري، لذا جاء سريعا، «يُشعر المتلقّي بسرعة الإيقاع، ممّا يجعل مستوى السّرد خافتًا، لأنّ هذا الأخير يسير على وتيرة بطيئة من خلال تتابع الأحداث، حيث أنّ

[1] صلاح فضل، أساليب الشّعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص181.

[2] جيرار جينت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص129.

الأفعال ذات الصِّيغة المستقبليّة تكرس تلميحا قوّياً، يوجز كلاما وأحداثا من الممكن أن تقع في الوقت اللاَّحق»[1]، إلاّ أنّ تلك الأحداث بين الشّاعر (امرئ القيس وفاطمة) تكشف عن العلاقة المتضاربة بينه وبينها، ممّا يجعل إيقاع التكرار متسارعًا.

[1] فاتح عبد السّلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السّردية، 94.

2-النّموذج الثَّاني عينيّة أبي ذؤيب الهذلي:

-المشهد السّردي ضمن فضاء القصيدة الحِوارية:

تعدّدت الدّراسات الّتي تناولت عينيّة "**أبي ذؤيب الهذلي**" بين دراسة أسلوبيّة وبنيويّة، ممّا سمح للكثير الولوج إليها عبر جزئيات متعدّدة، ولعلّ القبس الذي رأينا أنَّه يستدعينا لدراستها مرَّة أخرى، هو تضمينها للحوار السّردي الذي أسّس للمشاهد السَّردية التي استوحاها الشّاعر من العصر جاهلي، من بيئته وعاداته وتقاليده التي يبثُّها الجاهلي في شعره، وقيمًا يثبت بها تجلّده، وقد اشتملت هذه القصيدة على عناصر أساسية في تكوين القصّة السرديّة، وفي تجسيد المشاهد الدراميّة، وهي الحدث، السَّرد الشَّخصيات(الإنسان، الحيوان)، الزّمان، المكان، وكلّ هذه العناصر ضمن موضوع الرّثاء الذي شكلّ الجوّ العام للقصيدة.

انطلقت عينيَّة "**أبي ذؤيب الهذلي**" من فضاء الحوار الدّاخلي، ثمّ انتقل إلى الحوار الخارجي إلى أن وسَّع أرضية الرّثاء بالصّراع الأبدي بين الموت والحياة، ممّا أضفى جدليّة بين حركيَّة للأفعال وجمود الأسماء فتجلَّت في العينيَّة مشاهد الحزن، والصِّراع الأزلي بين الإنسان والحيوان، ومن ثمَّ شكّلت جنسًا أدبيًا تداخل مع الشِّعر وهو المسرح الشِّعري، فوجد القارئ نفسه متلقِّيا لمشاهد على خشبة مسرح جاهلي وفي نفس الوقت متخيِّلا لمشاهد تنطلقُ من ذات الشَّاعر التي تبحث عن أنينها لتمتدّ من الجزء إلى الكلِّ، ومن قضيَّة الفرد إلى قضيَّة الجماعة.

فهذه القصيدة الرِّثائيَّة تحمل في طياتها الكثير من الإثارة النّفسية لطغيان الجانب الحزين فيها والإثارة اللّغوية باعتبارها تصويرا لغويا، وباعتبار أنّ هذا النّص الشّعري «أثر لُغوي لتجربة شعورية حاول الشّاعر التّعبير عنها عَبْر أقنية فنيّة مركَّبة تجدُ صداها عند المتلقِّي نتيجة أدبيَّة التَّعبير فيها»[1] وما جعل العينيّة تتجدّد معنا هو إغفال المشهد السَّردي في دراساتها السَّابقة، ممّا يدفع الباحث الغيور على التّراث العربي إلى النّبش والبحث في الزوايا الّتي لا زالت خفيّة في بنيّة القصيدة، فهي لا زالت تحتاج

[1] علي عزيز صالح، شعرية النّص عند الجواهري، الإيقاع والمضمون واللّغة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2011، ص 10.

إلى دراسة وتعمّق لأنّك كلَّما قرأتها تحدث لك هزة شعورية تدفع بمشاعرك وأحاسيسك إلى التّفاعل معها والعيش في جوّها.

سنحاول مقاربة الحوار جمالاً ومشهدًا، وما أدّته هذه العناصر من وظائف ساهمت في جماليّة النّص الشّعري.

5-1-براعة الاستهلال الحواري:

يتمثَّل هذا العنصر في تلك البداية الّتي تقرع أذن السَّامع، أو بالأحرى لحظة انبثاق القول الشّعري وتجسيد المشهد السَّرديّ، إذ يتمثّل الشّاعر قصيدته بكلّ جوارحه، والمتلقّي في لحظة ترقُّب لأنّ «النّفس تكون مُتطلّعة لما يُسْتفتح لها الكلام به، فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولاً وتنقبض لاستقبالها القبيح أولاً أيضا»[1]، وهذا يدلّ على جمالية تأثير تلك البدايات في المتلقي، وهو ما أشار إليه جلّ النقاد أمثال "**ابن رشيق**" الّذي أكدّ أنّ الشّعر قُفل أوّله مفتاحه، ونفس الأمر وضّحه "**حازم القرطاجنّي**" في ثنايا حديثه عن أنواع المطالع، والتنبيه إلى ضرورة العناية بمبادئ الكلام والحرص على تحسينها، ومن الشّواهد الشّعرية الّتي شهدت براعة وجماليّة في الاستهلال عينية "**أبي ذؤيب الهذلي**" والّتي استهلّها بقوله :

أمِنَ المَنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّ وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ[2]

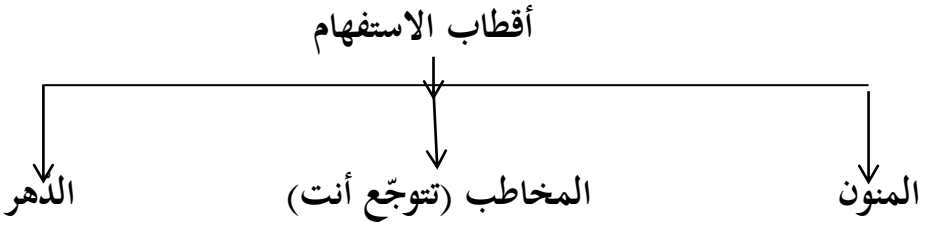
يتبادر إلى ذهن المتأمّل والمتعمّق لهذا المطلع إلى تلك الوقفة التَّأمليَّة في ناموس الحياة، وما جسّد هذه الوقفة هو الحوار الدّاخلي الذي جعله الشّاعر على شكل تساؤل، كما يمثِّل هذا المطلع «منطقة الاستهلال الحواريّ الذي يشكِّل عتبة حوارية استهلالية تُضيء كثيرا من الخطابات المرمزة من خطابها، تنقل منها صور راصدة لواقع معيش بربطها بين الزّمن والفعل (الحدث)...إذ أنّ هذا الحوار

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 284.

[2] أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص 47.

الاستهلالي أهمّ العتبات التي تحيط بالنّص»[1]، فإذا كان هذا المطلعُ هو في حدّ ذاته الباب، فإنَّ الاستفهام الّذي استهلَّ به هو بمثابة المفتاح الذي نلجُ منه إلى فضاء القصيدة.

وكثيرا ما يلجأ الشُّعراء الهذليّون لتوظيفِ ظاهرة الاستفهام بكثرة، من أجل تحقيق التّلاؤم بينهم وبين تجاربهم، على اعتبار أنّ هذا الأسلوب يفتح أمام الشّاعر الهذلي «إمكانات متعدّدة للتّواصل مع العالم والآخر، ويسمح له بإلقاء الضَّوء على الموضوعات المعقّدة والإشكالات الوجوديَّة المستعصية على الإدراك كما يصوّر لنا حيرته وقلقه ودهشته وألمه، ولم لا رغبته في المواجهة والانتصار على صورة الفناء الكامنة في خبايا شعوره»[2]، فقد ورد الحوار الذّاتي عند "**أبي ذؤيب الهذلي**" بصيغة التّساؤل الأزلي الذي يُلازم الإنسان منذ وجوده على هذه الأرض، ومن ثمَّ فقد تمحور هذا الاستفهام حول ثلاثة أقطاب أساسية جسَّدت لنا بداية المشهد السَّردي الذي تدور حوله المرثيَّة:



وبناءً على هذه الثُّلاثية نلاحظ أنّ المنون والدَّهر يحصران الإنسان في دائرة القدر الذي يجهله الإنسان بطبعه كيان بشري، وكثيرًا ما وقف الشَّاعر الجاهلي على قضايا لم يجد لها تفسيرًا كالموت وهنا يتبادر إلى ذهن المتلقي التّساؤل الآتي: هل يستفهم الشّاعر من المنون الّذي أخذ أبناءه؟ أم من الدّهر الّذي فجعه دون مقدِّمات؟ فأصبح بالنسبة له يُوحي بالتّشاؤم، فالشَّاعر انطلق من مقدِّمةٍ «تفترض المساواة التَّامّة للنَّاس الذين يعانون ويتعايشون في وقت واحد، إنَّ عالمه هو عالم كثرة سيكولوجيات ذات وجود موضوعي»[3]، فالشّاعر هنا يضع نفسه في موضعين، موضع المخاطِب في صدر البيت وموضع المخاطَب في عجزه، وبينهما مسافة تجعل المتلقي في ترقُّب الإجابة.

---

[1] نبهان حسون السعدون، بشير إبراهيم سوادي، شعرية تشكيل الحوار قراءة في المجموعة القصصية (مدن وحقائب) لسعدي المالح، دار غيداء، عمّان، ط1، 2016، ص85.

[2] عز الدين النملي، ظواهر أسلوبية في الشعر الهذلي، نقد أدبين سلسلة بيت الآداب، المغرب، ط1، 2012، ص 6.

[3] ميخائيل بأختين، قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي، تر: جميل نصيف تكريتي، دار الشؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، 1986، ص55.

والأمر الملفت للانتباه أنّ الشّاعر في بداية المطلع لم يصرّح أنّه هو الذي يُعاني وإنّما وجه الحوار إلى المتلقي، في محاولة لإيهامه، أو مشاركته في ألمه، كأنّه يحاور الآخر فهو لا يريد الاستفهام عن أمر لا يعلمه، وإنّما أورده لعتاب نفسه، إلاّ أنَّ الحوار أصبح حوارا داخليا ذاتياً، فذات الشَّاعر تبحث عن أنينها، ومن ثمَّ أدّت هذه المراوغة وظيفة انفعالية لدى المتلقي تجعله يتفاعل مع النّص ويتّصل الأسلوب الحواري بما يصطلح عليه في النقد الحديث بالتّجريد، إذ يجرّد الشّاعر من ذاته ذاتاً أخرى فيحاورها وهو يقصد نفسه، أو يجرِّد ذاته، ويُحاور الآخر داخل نص شعريّ، أنتجته ذات واحدة وبهذا يمكن تسميته الحوار التَّجريدي*.

تأسيسا على ما سبق يمكننا القول إن التَّجريد شكل من أشكال الحوار، فإذا كان تجريدا محضا فهو حوار داخلي يخاطب به الشّاعر نفسهُ، ويُفصح عن مشاعره وأحاسيسه، أمّا إذا كان تجريدا غير محضٍ فهو حوار خارجي يُخاطب به الشّاعر الآخر، وكلا النّوعين لهما علاقة مباشرة بالحوار السّردي.

وعليه فإنّ الاستفهام الذي استهلّ به الشّاعر "**أبو ذؤيب هذلي**"، يستدعي المتلقي وينبِّهه لمعاناة الشّاعر، ويُثيره حتَّى يواصل القراءة ويبحث عن الإجابة، من خلال السّرد القصصي الذي يغلب على المرثية، وبهذه العناصر يُحاول الشّاعر إشراك المتلقّي في تجربته لأنّ «التّجربة الشّعرية الّتي يُشكِّلها الشَّاعر الهذلي تجربة نامية لأنّها تتشكَّل أمامنا، وبمشاركتنا، فرُوحُ الاستفهام تُمكِّن الشَّاعر من تقديم تجربة أكثر عمقا وشمولاً حيث يُرينا نفسه في حيرتها ونزوعها نحو التعرّف على الحقيقة أو الانتهاء إلى ما يريد»[1]، وما الاستفهام إلاّ جهاز عبور للشروع في المرثية، استغلّه الشّاعر في عقده للتّرابط والتّواصل بينه وبين الآخر، ثمّ ينتقل الشّاعر من الحوار الدّاخلي إلى الحوار الخارجي.

[1] حسني عبد الجليل يوسف، أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنَّشر، السّعودية، ط1، 2001، ص 3.

* وهو نوعان: التّجريد المحض وغير المحض، فالتّجريد المحض هو أن تأتي بكلام هو خطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك وذلك كقول الشاعر "أبو ذؤيب الهذلي" حين خاطب غيره بالتوجع من المنون وهو يريد به نفسه. والتّجريد غير المحض هو خطاب لنفسك لا لغيرك، ينظر، (ضياء الدين بن أثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر تع: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط2، ج2، ص163،160)

5-3-جماليّة الحوار الخارجي:

تتجسّد جماليّة الحوار الدّاخلي ضمن المقطع الاستهلاليّ في الحوار الواصف الذي يدور بين المرءِ وزوجه، حيث نقل إلينا الشّاعر الجاهلي الحوار العائليّ في قوله:

قَالَتْ أُمَيْمَةُ: مَا لِجِسْمِكَ شَاحِبًا مُنْذُ ابْتَذَلتَ وَمِثْلُ مَالِكَ يَنْفَعُ

أَمْ مَا لِجَنْبِكَ لاَ يُلاَئِمُ مَضْجَعًا إِلّاَ أَقَضَّ عَلَيْكَ ذَاكَ المِضْجَعُ

فَأَجَبْتُهَا: أَمَّا لِجِسْمِيَ أَنَّـــــهُ أَوْدَى بَنِيَّ مِنَ البِلاَدِ فَوَدَّعُــو[1]

انطلق الحوار الدّاخلي للشّاعر من التّساؤل، ثمَّ عاد إليه في الحوار الخارجي الذي أسّسه مع "**أميمة**" زوجه، (مَا لجسْمِكَ شَاحِبا؟)، وهو تساؤل أردفهُ بجوابٍ في قوله: (فأجَبتُها: أمَّا لجِسْمِي أنّه...)، وهو حوار عائلي يرسم فيه الشّاعر لوحة من اللّوحات العائليّة الجاهليّة وعلاقتها ببعضها ويورد ملامح الضُّعف والوهن في الجسم، وقد صاغ الشّاعر حواره عبر عناصر الحوار الأساسيّة وهي السُّؤال والجواب، عبر صيغة فعل القول (قالت)، وتبادل الأدوار في الكلام بين الزَّوجين، وهذا يدلُّ على وجود الحوار في دائرة مفتاحها السُّؤال، وجوابها الردُّ الذي يمثّله "**أبو ذؤيب الهذلي**".

نفس الحوار يتقاطع فيه الشَّاعر الهذلي مع الشَّاعر "**محمد بن كعب الغنوي**" في رثاء أخيه:

تقُولُ ابنة العبسِي قَدْ شِبْتَ بَعْدَنا وكُلُّ امْرِئ بعدَ الشَّبابِ يَشِيبُ

ومَا الشَّيبُ إلاَّ غائبٌ كَانَ جائبـًا وَمَا القَوْلُ إلاَّ مُخْطِئ ومُصِيـــبُ

تَقُولُ سُلَيْمَى مَا لِجِسْمِكَ شَاحِبًا؟ كَأَنَّكَ يَحْمِيكَ الشَّرَابُ طَبِيـــــبُ

فَقُلْتُ وَلَمْ أَعْيَ الْجَوَابَ وَلَمْ أُلِـــحْ والدَّهْرِ فِي الصُمِّ الصّلاب نَصِيبُ

تَتَـــــابَعَ أَحْدَاثٌ تَخَرَّمْنَ إِخْوَتِي فشَيَّبْنَ رَأْسِـــي وَالْخُطُوبُ تُشِيبُ[2]

[1] أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، تح: أحمد خليل الشال، ص47.

[2] أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهليّة والإسلام، تح: علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، د.ت، ص555.

ما يلاحظ في هذه الرّثائيَّة سيرورة نمط الحوار على شاكلة الحوار الهذلي السّابق، خصوصا في المقطع (تقولُ سُلَيْمَى ما لجِسْمِكَ شَاحِبًا)، وقول الأوّل:(قَالتْ أُمَيْمة مَا لجِسْمِكَ شَاحِبًا)، وهذا ما يسمّى بالتَّناص في الشِّعر، فحتّى الشُّعراء تأثّروا بأسلوب بعضهم البعض، فاقتبسوا من أشعار سابقيهم ما يناسب حالتهم، أو غرضهم الشِّعري أو اتّباع نمطهم. وهذا ما يجعل الجماليّة تتجلَّى في أسلوب الحوار الشّعريّ، وذلك في تماسك بنيَّة النّص وتحقيق الوحدة الموضوعيّة وتوليد المعاني الخفيّة واختزال الأحداث داخل دائرة الحوار.

اتّخذ الشَّاعر الحوار وسيلة له، فسرد لنا ماضيا حاضرًا « فهو لا يقصُّها حكاية وقعت في الماضي {فقط}، ولكنَّه يقيمها أمام أعيننا في الحاضر حيَّة نابضةً تتحرَّك !..فالحوار هو الحاضر، هو ما يحدثُ في اللَّحظة التي نحنُ فيها، حاضر أبدي لا يمكن أن يكون ماضياً أبداً»[1]، فالحوار هو العنصر الباعث للحركة في النَّص، يجعله حاضرًا رغم سردِه للبنيّة القصصيَّة عبر إيقاع موسيقيّ، ممّا أضفى عليها إيقاعاً موسيقياً حزيناً، يُحاور فيه الشّاعر نفسه محاورة تجلُّد ووقوف أمام جدليّة تبقى مجهولة بالنسبة للجاهلي، ألا وهي جدليّة الموت والحياة.

وما زاد مطلع عينية "**أبي ذؤيب الهذلي**" حسناً هو بُعْده عن التّعقيد والغموض، إذ لا تكلّف فيه، حسن الصِّياغة، يجلب الأسماع لأوّل وهلة، ويجعلك تدرك موضوع القصيدة منذ البداية فالشّاعر قد تساءل وتوجّع والألفاظ الدّالة على ذلك (المنون، تتوجّع) وما يدّل على جودة هذا المطلع عجُز البيت فقد وصفه بعضهم على أنّه أشعر نصف بيتٍ شعر قالته العرب.

5-4-محاورة المطلع للمقاطع الرَّئيسيّة للمرثيَّة:

ذكر الشَّاعر الدّهر في مطلع القصيدة، وجعل منه اللاّزمة التي تتكرّر وتربط المطالع الرئيسية مع بعضها البعض حول الموضوع الّذي يمثّل جدلية الموت والحياة. وما جعل منها بدايات موفّقة أسسّت

[1] توفيق الحكيم، فنّ الأدب، دار مصر للطباعة، مصر، ط1، 1952، ص141.

لتقسيم منظّم غير مُخلّ بغرض القصيدة هو إشارة الشّاعر في كلّ مرّة إلى أنّ الدّهر يُبدِّد كلّ شيء (الإنسان، الحيوان) وذلك في قوله:

وَالدَّهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ جَوْنُ السَّرَاةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ

وَالدَّهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ شَبَبٌ أفزَّتْهُ الكلَابُ مُرَوَّعُ

وَالدَّهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ مُسْتَشْعِرٌ حَلَقُ الحَدِيدِ مُقَنَّعُ[1]

نلاحظ أنَّ هذه البدايات لم تنفصل عن المطلع، وإنّما تولّدت منه لتشكِّل علائقيّة، ولم تنفصل عن النّص الشعري ككلّ، بل وصلت القصص الأربعة ببعضها البعض، فالمطلع الأوّل جسّد قصة الشّاعر مع الموت، والمطلع الثّاني جسّد قصة الحمار الوحشي مع الموت، والمطلع الثّالث جسّد قصة الثّور الوحشي مع الموت، والمطلع الرابع جسّد المشهد السَّردي للفارسين مع الموت، وما هذه الصور إلاّ صورة من الصراع الأزلي الذي يعيشه الإنسان.

أدّت هذه المطالع «وظيفةً تأثيرية باعتبارها نقاطا مركزية نرصد من خلالها علائق تركيبيّة ومعجميّة ودلالية متجانسة»[2]، فهذه البدايات تخضع لنظام تركيبي موحّد يمثّله المصراع الأوّل (وَالدَّهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَىَ حَدَثَانِهِ)، وهذا من أجل التّأثير في المتلقي، أمّا فيما يخص المصراع الثّاني فيمثّل الصور المكثّفة والمختزنة في الدّهر الذي يحمل الكثير من الحزن والألم والفجع بالنسبة للشّاعر.

وما يُضفي على المطلع نغمًا موسيقيًا يتناسب مع الإطار النّفسي للقصيدة ذلك التّصريع، وهو ما نبّه إليه "**حازم القرطاجني**" واستحسنه في مطالع القصائد، فقد تصدّر التّصريع النّص الشّعري، ممّا يجعل العينيّة تتميّز بإيقاعها الخاص، ضمن شطريْ الحوار، وهذا ما «يُشيعه الحوار من تأنُّق في البنيّة الإيقاعيّة للنّص، التي تأتي متجانسة والحالة الشُّعورية»[3] للشّاعر، ومن هنا يمكننا التّساؤل: هل تجانس الإيقاع بوزنه والحالة الشّعورية للشّاعر؟ هل أضفى الحوار جماليّة في إيقاعه؟

---

[1] أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص 50.

[2] عامر الحلواني، جمالية الموت في مراثي الشّعراء المخضرمين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، ط1، 2004، ص 370.

[3] سالم محمّد ذنون، الحوار سمة فنّيّة في شعر علي بن الجهم، مج 12، مجلة التربية والعلم، قسم اللغة العربية كلية التربية، جامعة الموصل، ع01، 2005، ص191.

6-البنيَّة الإيقاعيَّة للمشهد السَّردي:

إنّ الجانب الصّوتي له أهمية كبيرة في الشّعر العربي، كيف لا وجلّ النّقاد يتّفقون على أنّ الشّعر كلام يتميّز عن النثر بالإيقاع وزناً وقافيةً، وإذا كانت النّظرة التّقليدية للإيقاع تحدّه بالجانب السّمعي فقط، أي إدراكه بالأذن، فإنّ مجال الدراسات الحديثة فتح له المجال أمام إيقاعات متعدّدة يمكن لها أن تشكّل له مشهداً، يمكن عدّها في «الإيقاع البصري، الإيقاع السَّمعي، ....إيقاع الفكرة ، إيقاع السَّرد وإيقاع الحوار»[1]، فالشّعر لا يتحدّد بميزة واحدة كالوزن والقافية فقط، وإنَّما السّمة الجوهرية للشّعر تتمثّل في تلك الأصوات المتناغمة والمتجانسة التي تتوّلد من الكلام، والكلام أنواع؛ حسّي عقليّ، منه ما يدرك بالبصر، ومنه ما يدرك بالبصيرة، وهذا ما يميّز الشّعر عن غيره من الفنون بتلك الموسيقى التي تقيّد القصيدة بالوزن والقافية في إطارها الخارجي، ومن تجانُسِ وتكرار للأصوات في إطارها الدَّاخلي، ومن ثمّ وجب علينا دراسة الإيقاع الخارجي والداخلي لهذا النّص الشّعري، لنعرف ما مدى محاورة البنية الإيقاعية مع التّجربة الشّعرية للشّاعر.

6-1-الحوار عبر الإيقاع الخارجي:

يُقصد بهذا العنصر امتداد الحوار وتقلُّصه عبر إيقاع القصيدة، فإذا كان الإيقاع وزن يمثّل صوت الشّاعر، فإنَّ هذا الصوت هو الذي يحدّد نفس الحوار بين الشّاعر ونفسه وبين الشّاعر وزوجه، وبين الشاعر وصراع الحيوانات، ومن ثمّ فالإيقاع في العينيّة هو ذلك النّظام الصَّوتي الّذي يتفنّن الشّاعر في اتّباعه من خلال تناسق الكلام وتكراره، وما يحدثه من رنّة تَطْرَبُ لها أذن السّامع أو هو «انتظامٌ موسيقي جميل، ووحدة صوتيةٌ تؤلِّف نسيجًا مبتدعًا، يهبُه الشَّاعر المِفنُّ، ليبعث فينا تجاوبا متماوجًا هو صدىً مباشر لانفعال الشّاعر بتجربته في صيغة فذّة تضعُك أمام الإحساس في تشعُّبِ موجاته

[1] محمّد صابر عبيد، المغامرة الجمالية في النّص الشعريّ، ص95.

الصوتية في شعاب النّفس»[1]، ومن ثمَّ فالإيقاع جزء هام من شعرية النّص لأنّه يؤسّس للبنية الإيقاعية بكلّ أوزانها ومقاطعها، بحركاتها وسكناتها التي تتماشى وموضوع القصيدة.

فإذا كان موضوع القصيدة رثاءً كقصيدتنا، فالشّاعر يعتمد «الإيقاع السمعي الذيّ يستهدف إثارة الصّوت/الأصوات في فضاء القصيدة، يعدّ أحد أنماط هذه الإيقاعات التي تعتمد على تفعيل حركة الصّوت أو صوت الحركة بطريقة أسلوبية خاصّة، تحيل على أبعاد دلاليّة وتسهم في إشاعتها وتحريك المشهد الشعري بها»[2]، أو الاعتماد على إيقاع بطيء في حركته للدَّلالة على الألم والفقد، وعلى هذا الأساس يمكننا الانتقال إلى تقطيع بيت من أبيات القصيدة لمعرفة أيّ إيقاع خارجي اتّبعه الشّاعر للتخفيف من فاجعته.

- يتمثّل الإيقاع الخارجي في الوزن وما اشتملت عليه القصيدة من تفعيلات تآلفت لتشكّل بحرها وتحكم قافيتها ورويّها، ومن ثمّ فإنّ هذا المبحث يتناول تقطيع البيت عروضيًا حتى يتسنى لنا معرفة بحره وقافيته.

6-2-التّقطيع العروضي:

أمِنَ المنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ[3]

أَمِنَلْمَنُوْ	نِوَرَيْبِهَاْ	تَتَوَجْجَعُوْ	وَدْدَهْرُلَيْ	سَبِمُعْتِبِنْ	مَنْسَيَجْزَعُوْ
///0//0	///0//0	///0//0	/0/0//0	///0//0	/0/0//0
مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتْفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتْفَاعِلُنْ
سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة

[1] عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشّعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989، ص 79.

[2] محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية في النّص الشعريّ، ص95.

[3] أبو ذؤيب الهذلي، الدّيوان، ص47.

من خلال التّقطيع العروضي نستنتج أنّ بحر القصيدة هو: بحر الكامل، وسمّي بذلك لكماله في الحركات، إذ يشتمل على ثلاثين حركة، وهو من دائرة المؤتلف، لكن من الفروع لأنّه حسب الخليل تبدأ أجزاءه السُّباعية بسبب خفيف أو ثقيل.

أمّا فيما يخصّ التّفعيلة فقد طرأ لها تغيير، وهو ما يُطلق عليه بالزّحاف، وقد وقع في الشطر الثّاني، حيث تمّ تسكين الحرف الثّاني المتحرك من الجزء (مُتَفَاعِلُنْ) ←(مُتْفَاعِلُن)على النّحو الآتي:

(0//0/0/) ← (0///0//)وهذا الزّحاف يلحق ثواني الأسباب ويسمىّ: الإضمار وهو إسكان ثاني جزء، وما ينتج عن هذا الإضمار فاعلية في التّنويع الإيقاعي بين الحركة والسُّكون النابعة من تجربة الشّاعر النّفسية.

تأسيسًا على ما سبق وبعد معرفة بحر الذي سبح فيه الشّاعر بأحزانه، يتبادر إلى الذهن التّساؤل الآتي: هل تناسب إيقاع بحر الكامل مع غرض القصيدة المليئة بجو الحزن؟ يرى بعض النُّقاد أنَّ إجراء القصيدة على بحْر الكامل السريع غير مناسب لجوّ الحزن، ومن هؤلاء "**محمد النويهي**" الذي رأى أنَّ «بحر الكامل كثير الحركات السّريعة المتتالية فالبحر نفسه لا يلائم محاولة التجلّد الّتي يحاولها أبو ذؤيب»[1]، وفضّل لو أنّه اختار بحراً أقلّ حركةً وأكثر هدوءً كالطَّويل والخفيف، فهذان البحران يتميّزان بالثقل، ويناسبان حالة الفجع والحزن.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنَّ "**حازم القرطاجني**" أيضاً يربط بين الأغراض الشّعرية وأوزانها، وأوجب أنْ تُحاكي المقاصد ما يناسبها من الأوزان، فمقاصد الكلام لا تُعرف إلاّ في إطار أغراض الشِّعر فإذا كان مقصد الكلام في فرح فإنّه يستلزم بحرا خفيفا، وعلى هذا الأساس تكون باقي الأوزان وأوجب تخصيص معاني معيّنة لأوزان معيّنة وعلى هذا جعل لبحر الكامل جزالة وحسن اطّراد، وما جُعل بحر الكامل في قصيدة إلاّ ازدادت جمالاً وكمالاً[2]، ومن ثمّ؛ إذا كان النّقاد يرون أنَّ بحر الكامل لا يُلائم غرض الرثاء، ولا يُلائم الجزء التَّأملي القصصي للقصيدة، فكيف بشاعر جاهلي "**أبي ذؤيب**

[1] عامر الحلواني، جمالية الموت في مراثي الشّعراء المخضرمين، ص 352.

[2] ينظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص266 .

الهذلي" أنْ يتخيّر بحرًا، وهو لم يعرف البحور الخليلية، ولم تكن له دراية بعلم العروض؟ وإنّما نشأ ذلك الوزن من الطبع ومحاكاة الواقع وكيف بشاعر مفجوع في أبنائه أنْ يختار بحرًا أكثر هدوء؟ ألا تزيد نبضات القلب خفقانًا وسرعةً عند الفزع والخوف والجزع؟ وربّما كان هذا دافعًا لاختيار الشّاعر بحرا بحركاتٍ سريعةٍ.

بناءً على ما سبق؛ يمكننا التّساؤل: كيف يكون الربط بين موضوع الشّعر ووزنه وقد كان الشُّعراء «يمدحون ويفخرون أو يتغزّلون في كلِّ بحور الشّعر الّتي قيلت كلّها في موضوع واحد تقريبا، ونذكر أنّها نُظمت من الطويل... والكامل لنعرف أنّ القدماء لم يتخيّروا وزنًا خاصًّا لموضع خاص»[1]، ومن ثمَّ فبحور الشّعر يشترط ملاءمتها لأغراض الشِّعر المختلفة.

أدّى "**بحر الكامل**" في هذه القصيدة خصيصة أساسيّة فقد مثّل «المعيار الذي تنقاد له اللّغة الشّعرية»[2] بكلِّ حركاته وسكناته السّريعة الّتي تحمل في طياتها التّفجع والحزن والألم، فليس التّلاؤم بين بحر القصيدة والغرض هو معيار الشّعرية، لأنّ البحر شكل إيقاعي نشأ أولاً من محاكاة الواقع ومن ثمَّ فهو يحوي في سكناته وحركاته تجارب مختلفة مرتبطة بالشّاعر ارتباطًا وثيقًا، ومن خلال هذا الارتباط يُخلق العمل الإبداعي المتميّز، ويتجسّد في صورته النّهائية، والأمر كذلك بالنسبة لهذه القصيدة التي تجعلك تتجاوز إشكالية بحرها إلى ما له علاقة بعناصر أخرى كالقافية وفاعليتها في الإيقاع الخارجي.

6-3-القافية:

القافية لغة:

تعدّ القافية شكل من أشكال البنية الإيقاعية لعلاقتها بالوزن، وهي مأخوذة من الجذر (قفا) وترِد بمعنى: «قَفَا يَقْفُو، وَسُمِّيَتْ قَافِيَة لأَنَّهَا تَقْفُو البَيْتَ، وفي الصّحاح: لأنَّ بَعْضهَا يَتْبَعُ أثَرَ بَعْض... وَقِيلَ لَهَا قَافِية لأَنَّهَا تَقْفُو الكَلاَم... الحَرْفُ الذي تُبْنَى القَصِيدَة عَلَيْه، وهو المسَمَّى رَوْياً، وقال ابن

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، دار العودة، بيروت، ط1، د.ت، ص 118.

[2] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، إفريقيا الشّرق، المغرب، ط1، 2001، ص 108.

كيسان: القافية كلّ شَيْء لَزِمْتَ إعَادَتَهُ فِي آخِرِ البَيْت»[1]، ومن ثمَّ فالقافية لها فاعليّة في إكساب نغم القصيدة حركات تتوافق وتشترك مع بحرها، لأنّها جزء لا يتجزأ من التفعيلة.

القافية اصطلاحًا:

يعرّفها "الخليل بن أحمد الفراهيدي" أنّها: « آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله ساكن»[2]، وإذا عدنا إلى العينية نجد القافية مأخوذة من آخر كلمة في عجز البيت الشعري يَجْزَعُوْ "**الواو**" هنا مولّدة عن حركة العين (الضَّمة)/0//0 والّتي تدلّ حركة العين فيها على امتداد المعاناة، فقد حاول الشّاعر من خلالها إفراغ شحنة شعورية من الألم عبر المدّ، لذلك جاءت حركة القافية في هذه القصيدة، الإشباع وهي حركة الدَّخيل الذي مثَّلته الضَّمة.

-نوع القافية في القصيدة:

يصطلح على هذا النّوع" بالقافية المتداركة المطلقة التي تتكوّن من (0//0/) مُتحرّكين بين ساكنين، ومن هنا يمكننا الاستنتاج أنّ القافية "**يَجْزَعُوْ**" ليست صوتا تُختم به القصائد فقط، وإنّما «تأتي لتختم معنى ما، بل إنّ معنى ما هو الّذي يرصد القافية»[3]، وهذا ما أشارت إليه "نظرية عمود الشّعر" حين اهتمّت اهتماما خاصا بالقافية، فقد أكدّ "**المرزوقي**" أنّ القافية الجيّدة هي الّتي تُحقّق الالتحام بينها وبين اللّفظ والمعنى، فما دامت جزء من الوزن فهي تشكّل انسجامًا بين الشّاعر والمتلقي لأنّها تسعى لتحقيق وظيفة صوتية، كما أنّها تربط بين أجزاء القصيدة وتشكّل تماسكًا.

وهذه الآراء نفسها نجدها عند نقاد العصر الحديث أمثال "**جون كوهن**" الّذي وضّح أنّ «القافية ليست مجرّد صوت ختامي يهدف إلى إضفاء جمالية لختم البيت، وإنّما إلى إنجاز وظيفة

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ق ف ا)، ص 645.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ج1، ص 129.

[3] جمال الدين بن شيخ، الشّعرية العربية (تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي)، تر: مبارك حنون وآخرون، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص203.

دلالية»[1] فكلّ حرف له وظيفة دلالية خاصّة به، هناك مَنْ يُرجعها إلى صفته و هناك مَنْ يُرجعها إلى مخرجه وهناك من يربطها بموضوع القصيدة، فما هو الأثر الذي أدّاه حرف العين؟ وإلى أيّ مدى بسط فيه الشّاعر نفس الألم؟

تأسيسا على ما سبق، يمكننا معرفة الحرف الّذي التزمه الشّاعر في آخر أبياته وهو حرف الرّوي "العين" «الأمر الذي يلفتنا إلى ما في جرس العين من مرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفزع والهلع»[2]، فأصبحت القصيدة تنسب إلى هذا الحرف، وتسمّى عينية "**أبي ذؤيب الهذلي**"، وكأنَّ الشّاعر بتوظيفه لحرف العين يُنعي، والنّعي إخبار بالموت للمقرّبين، ومن ثمّ أصبح حرف "العين" في تكراره نعياً، وعودتنا إليه في كلّ بيت مُحاورة لذات المتلّقي ليدلّنا على الحالة المأساوية الّتي يعيشها الشّاعر بعد فقده أبناءه.

6-4-المقطع الصّوتي:

للمقاطع الصوتية دور كبير في العملية الكلامية، ولكلّ مقطع إيقاعه الخاص به، فما هو المقطع الّذي هيمن على القصيدة. نحاول معرفة ذلك من خلال تقطيع البيت الأول.

المقطع الصَّوتي الّذي هيمن على البيت الشّعري كلّه هو المقطع القصير الذي يتكوّن من صامت متلو بحركة، وهو من بين الأنواع الثلاثة الأولى الشّائعة في الكلام العربي، يتميّز هذا المقطع بالخفّة والرّشاقة، وسرعة حركته، تلك السرعة جعلت له تميّزا في إيقاعه.

[1] جان كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 1986، ص 209.

[2] محمّد النويهي، الشّعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ج01، الدار القوميّة للطباعة والنّشر، القاهرة، ط1، د.ت، ص63.

المقطع القصير المفتوح	ص ح	أ
المقطع القصير	ص ح	بـ
المقطع المتوسط المغلق	ص ح ص	لَمْ
المقطع القصير المفتوح	ص ح	تـ
المقطع المتوسط المفتوح	ص ح ح	لَوْ
المقطع المفتوح	ص ح	نِ
المقطع القصير المفتوح	ص ح	رَ
المقطع القصير المغلق	ص ح ص	زَهْ
المقطع القصير المفتوح	ص ح	بِـ
المقطع المتوسط المفتوح	ص ح ح	هَا
المقطع القصير المفتوح	ص ح	دِ
المقطع القصير المفتوح	ص ح	كَـ
المقطع المتوسط المغلق	ص ح ص	وَجْ
المقطع القصير المفتوح	ص ح	جَـ
المقطع المتوسط المفتوح	ص ح ح	طَوْ

المقطع المتوسط المغلق	ص ح ص	وَدْ
المقطع المتوسط المغلق	ص ح ص	دَهْـ
المقطع القصير المفتوح	ص ح	رْ
المقطع المتوسط المغلق	ص ح ص	لَيْـ
المقطع القصير المفتوح	ص ح	سَ
المقطع القصير المفتوح	ص ح	بِـ
المقطع المتوسط المغلق	ص ح ص	مْعَـ
المقطع القصير المفتوح	ص ح	تَـ
المقطع المتوسط المغلق	ص ح ص	بِلْ
المقطع المتوسط المغلق	ص ح ص	مَنْ
المقطع المتوسط المغلق	ص ح ص	يَجْـ
المقطع القصير المفتوح	ص ح	رَ
المقطع المتوسط المفتوح	ص ح ح	غَوْ

الملاحظ أنّ المقطع الصوتي المهيمن في صدر البيت هو: المقطع القصير وهو من أكثر المقاطع الصوتيّة استعمالا عند العرب.

وإذا ربطنا هذه النّتيجة بالغرض المهيمن (الرّثاء)، وما يرتبط به من حالات تفجّع، أدركنا الصّلة بين الحالة النّفسية المضطربة للشّاعر، وسرعة المقطع، لأنّ قيمة المقطع الصّوتي القصير تقع سريعة في النّطق لتدلّ على الفناء السّريع، فقد توزّع هذا المقطع توزعًا طاغيًا، واستغرق زمنًا قصيرًا، بعكس المقطع المتوسط المغلق الذي فصل الأمر في قهر الدّهر وسطوته، لأنّ زمن النُّطق بالمقطع الأخير هو ضعف زمن النُّطق بالمقطع الأوّل، وهنا نلمس أنّ الإيقاع في حالة تذبذب وليس استقرار.

نخلص من خلال دراسة الإيقاع الذي يمثِّل صوت الشّاعر إلى أنّ هذه الدّراسة ليست عبثا، وإنَّما هي دراسة نستوفي فيها إيقاع الحوار، وهنا يتساءل البعض؛ هل كان الشّاعر يهمس في حواره لزوجه؟ أم أنّه كان يجهر بصوته؟ وبين الهمس والجهر مسافة الدّراسة التي نرومها.

6-5-نسبة الحوار في جهر الشّاعر وهمسه:

قَالَتْ أُمَيْمَةُ: مَا لِجِسْمِكَ شَاحِبًا مُنْذُ ابْتَذَلتَ وَمِثْلُ مَالِكَ يَنْفَعُ

قَ/ا/لَ/تْ أُ/مَ/يْ/مَ/ةُ: مَ/ا لِ/جِ/سْ/مِ/كَ شَ/ا/حِ/ب/ا	
ج/ج/ج/هـ ج/ج/ج/ج/هـ ج/ج ج/ج/هـ/ج/هـ هـ/ج/هـ/ج/ج*	

نسبة الأصوات المجهورة في بيت الحوار: 71,42%

نسبة الأصوات المهموسة في بيت الحوار: 28,57%

لقد مثَّلت نسبة الأصوات المجهورة في حوار الشَّاعر مع "**أميمة**" حدَّ الانفجار، ولعلّ الجهر الذي اتَّصفت به بعض هذه الأصوات أعطاها شدَّة في السَّمع، وهو ما يحرص عليه الشَّاعر حين نسجه لقصيدته الشّعرية، فيجعل من الألفاظ والأوزان ما يناسب مقصده وغرضه، خصوصا في الرّثاء الذي

يتطلّب التّفجّع، وهذا المتوقّع في فجع الشّاعر بأبنائه، والذي يثبت ذلك غرض الرِّثاء الذي يكثر فيه البكاء والعويل، أمّا الأصوات المجهورة فكانت بنسبة ضعيفة جدا.

6-6-جمالية أسلوب التّصريع:

التّصريع هو ظاهرة صوتية أو هو «توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها»[1]، فالتَّصريع يحمل معنى التَّزيين والتّوافق في آخر صدر البيت وعجزه، فهو في الشِّعر «أسلوب جماليّ تزييني كسبه الحسن والملاحة، ويغدق على معانيه وموسيقاهُ الطرافة والسَّماحة، ويجعلُ السَّامع يتلقَّفُهُ بالإعجابِ والاهتزازِ والرَّاحةِ»[2]، كأنّ آخر حرف في صدر البيت يُجاور آخر حرف في عجز البيت بإيقاعه الصّوت الذي يحدث تجاوبًا لدى المتلقّي، ومن ثمَّ نجد التَّصريع وقع في البيت الأوَّل في قول الشَّاعر:

أمِنَ المُنونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ[3]

فقد وافقت العروض (تَتَوجَّعُ) الضَّرب (يَجزعُ)، وقد أدّى هذا التَّصريع وظيفة إيقاعيَّة، فحين يتمازج صوت همزة الاستفهام مع الصُّورة، أمن المنون وريبها تتوجّع كأنَّك ترى هذا المشهد الحزين متجسِّدا من خلال الصُّورة السَّمعيّة*، لأنّك حين قراءة هذا البيت الشِّعريّ تستشعر تلك الصُّورة السمعيّة حين يتجسّد صوت الأنين الأبويّ من خلال حرف العين. والملاحظ من خلال ما سبق أنّ التّصريع يرتبط بالقافية، وقد لمح إلى هذا **"ابن رشيق"** حين أعطى للتّصريع بعدا متميّزا وأكّد أنّ

*العملية الحسابية للأصوات المجهورة، ع الجهر في صدر البيت: 15 صوتًا، ع الأصوات المهموسة: 06.

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، المكتبة العصرية، لبنان، ط1، 1999، ص332.

[2] عبد الكريم الرحيوي، جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي، مقاربة نقدية بلاغية في إبداع شعراء المدرسة الأوسية، دار كنوز المعرفة، ط1، 2014، الأردن، ص235.

[3] أبو ذؤيب الهذلي، الدّيوان تح: أحمد خليل الشّال، ص 47.

*الصُّورة السمعيّة مصطلح تحدّث عنه صاحب خليل ابراهيم في كتابه الموسوم الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي تقوم على توظيف ما يتعلق بحاسة السمع، ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري، واستيعابها من خلال هذه الحاسة مفردة، أو بمشاركة الحواس الأخر، مع توظيف الإيقاع الشعري الخارجي والداخلي، لإبلاغ المتلقي، لإبلاغ المتلقين ونقل الإحساس بالصورة لدى الشاعر، ص19.

سبب التّصريع «مبادرة الشّاعر القافية ليعلم من أوّل وهلة أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور»[1] وهذا يدلّ على مكانة الشّعر عند القدماء واهتمامهم بالقيمة الصّوتية للتّصريع، وما يحدثه من جلب لانتباه المتلقي من تكرار الحرف الأخير كل من العروض والضرب والقافية التي يصبّ فيها الشاعر انفعالاته ويجدّد بها نشاطه، فكلّ عنصر منهما يشكّل نغماً يأسر المتلقي عند سماعه، وهذا تأكيد على الوظيفة الصوتية والقيمة الموسيقية التي تنتج عن هاتين الظاهرتين.

تأسيسًا على ما سبق نستنتج أنّ الحوار في الأبيات الأولى تميّز بإيقاع سريع مثّله بحر الكامل وبنغمة حزينة مثّلها حرف العين الذي امتدّت معاناته حتّى للطرف الثاني وهو المتلّقي للنّص الشّعري فإذا كان الإيقاع الخارجي تميّز ببحره وقافيته ورويّه فإنّ له وشائج تربطه مع الإيقاع الدّاخلي الذي سننتقلُ إليه.

6-7-الحوار عبر الإيقاع الدَّاخليّ:

يشكّل الانتقال من الإيقاع الخارجيّ إلى الدَّاخلي انسجامًا في حدِّ ذاته لأنّ «شأن موسيقى الإطار تحتضن موسيقى الحشو في الشّعر شأن النّغمة الواحدة تؤلَّف فيها الألحان المختلفة في موسيقى الغناء»[2]، ومن ثمَّ فالإيقاع الدَّاخليّ يتميّز بذلك الإيقاع الذي يتولّد عن الأصوات أو الكلمات من خلال تكرارها أو تجانسها، وما تحدثه من أثر، ومن بين العناصر البارزة في البنية الإيقاعية الداخلية:

-جمالية التّكرار:

يشكّل التّكرار هندسةً داخل النّص الشّعريّ، وله دور كبير في إكساب القصيدة فاعليّة صوتية لما يتضمّنه من إمكانيات تعبيرية فهو «يُقوّي الوحدة والتّمركز ويَظْهر في تَناوُب الحركة والسُّكون أوتكرار الشَّيء على أبعاد متساوية، وفي ترديد لفظ واحد أو معنى واحد»[3]، وبهذه الخاصيّة للتّكرار يُصبح له

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ص174.

[2] الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشرقيات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، ط1، 1981، ص13.

[3] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر العربي، لبنان، ط1، 1993، ص26.

أثر فنِّي جماليّ يستسيغه المتلقّي، ويوظّفه المحاور ألفاظًا من أجل التّأكيد على صيغة معيَّنة كصيغ القول المتداولة في لغة الحوار، وأوّل تكرار يستوقفنا هو:

-تكرار الحُروف:

نلاحظ أنّ الشّاعر في البيت الأوّل أكثر من تكرار حرف النُّون، وهذا الحرف يتميّز بالغنّة فأحدث نغماً موسيقياً مؤثّراً لأنّه ارتبط بأنين الشّاعر، إلى جانب حرف الميم الّذي يرتبط كذلك بالنّون في تميّزهما بالغنة، ممّا أعطى البيت الشعري نغماً موسيقياً متميّزاً، يدرك من خلال الحالة المأساويَّة للشَّاعر، إلى جانب حرف الرَّوي الذي يتكرّر في كل أبيات القصيدة وهو:

-حرف العين:

وهو من الحروف الحلقيَّة عبّر به الشَّاعر عن الآهات والألم من شدّة الوجع، أردنا أن «نلتفت إلى روعة هذه العين، الّتي تأتي روياً للشّطرين، وكيف تُساعد بجرسها الصّوتي على خلق جوّ الرَّدْع والجزع»[1]، وهذا ما مثّله هذا الصَّوت في جوّ القصيدة الحزين، وللمتلقّي أن يدرك صعوبة هذا الصَّوت ومرارته بحسّه اللّغوي، ويدرك مواطن جودته من خلال استشعاره لموسيقاه، إلى جانب تكرار حرفي الفاء، والكاف.

-حرف الفاء:

أكثر الشّاعر من استخدام حروف العطف من أجل اتّساق نصِّه، ومن بين هذه الحروف "**الفاء**" والّتي «تفيد التّرتيب والتّعقيب دون إهمال أو تراخ»[2]، فقد استعملها الشّاعر في الأبيات الآتية متتابعة كتتابع حبات لؤلؤ في العقد في قوله:

فَوَرِدْنَ والعَيُّوقَ مَقْعد رَابِي الـ/ـفَشَرِعْنَ فِي حُجُرَات عَذْبٍ بَارِدٍ/فَشَرِبْنَ ثُمَّ سَمِعْنَ حسّاً دُونَهُ

فَنَكَرْنَهُ ونَفَرْنَ وأمترست بِه/فَرَمَى فَأَنْفَذَ من نجودِ عائِط/فَبَدَا له أقرَابُ هَذا رائِعاً/عجلا فعيّث في الكنانَة يرجِعُ/فَرَمَى فألحَق صَاعديا مطرا/فَأَبَدَهُنَّ حتوفهنَّ فهارب.

[1] محمد النويهي، الشّعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ج1، الدار القومية، القاهرة، ط1، 1991، ص173.

[2] المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تح: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1992، ص61.

من خلال هذه الأبيات نلاحظ أنّ الفاءات قد تتابعت تتابعًا ملفتًا للانتباه، وقد أفادت التّرتيب والتّعقيب، وتمثّلت وظيفتها في جمع الأفعال ممَّا أكسبها سرعة وتقاربًا، فاستخدام الشّاعر لهذا الحرف قد ساعده «على أنْ يحكم عقد قصيدته ويُطرّد نسقها تناسبًا وتماشيًا مع ما تحمل من المعنى وأنّ قريحة الشّاعر هي الّتي مكنّته من إجادة استخدام ذلك الحرف»[1]، فهذا الحرف قد زاد من وقع الحدث من خلال التّعاقب القريب لحركة الحيوان والصَّياد.

وإذا تأمّلنا هذا الحرف المهموس الّذي يُحدث بتكراره نغمًا ونسقًا بحيث يكون أكثر قُدرة في استثارة المتلقي، وهذا ما جعل "**ابن رشيق**" يعلّق على مثل هذا التّناسق في قوله: «فأنت ترى هذا النّسق بالفاء كيف اطرّد له ولم ينحلَّ عقده ولا اختلّ بناؤه، ولولا ثقافة الشّاعر ومراعاته إيّاه، لما تمكّن له هذا التمكّن»[2]، أعجب الكثير من النّقاد بهذا النّسق الفائي.

والأمر كذلك بالنسبة لحرف "**الكاف**" الّذي يتكرّر في البيت الآتي:

فَكَبَا كَمَا يكْبُو فنِيقٌ تَارِز بالخبْتِ إلاَّ أنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ[3]

فأنت ترى أنّ هذا الحرف كأنّه ينحدر من مكان عالٍ، تَستشْعِره مشهدًا سرديًا، فقد تلاءم هذا الحرف مع المعنى الذي استجلب من أجله، وبالتَّالي فقد أدّى هذا التِّكرار في التّنوع الدّلالي للبنيّة الإيقاعيّة.

تأسيسًا على ما سبق يمكن القول أنَّ هذه الحروف التي تكرّرت أدَّت دورا بارزا في القصيدة وحققّت «وحدة معنوية ما بين الألفاظ الّتي يصل بعضها ببعض»[4]، كما أنّها حقّقت غايات دلالية يسعى الشّاعر إيصالها إلى المتلقي دون إحداث فجوات بين الحدث والآخر وحتّى يشْعر المتلقي بالانسياب والجريان في الشّعر، فالشّاعر ها هنا تجاوز محاورة زوجه "**أميمة**" إلى محاورة المتلقّيّ من خلال هذا النّسق الحرفيّ المتكرّر الذي يجعل المتلقي في تتبع متقفِّيًا أثر الحرف لوحده، ثمّ في كلمِهِ.

---

[1] نوري حمودي القيسي، وحدة الموضوع، شرح أشعار الهذليين، مؤسّسة دار الكتاب للطباعة والنّشر، د.ب، ط1، 1974، ص117.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ص84.

[3] أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص55

[4] جون كوهن، بنية اللغة الشّعرية، ص159.

-تكرار الكلمات:

نجد أنّ كلمة "**الدّهر**" تكرّرت عدّة مرّات، كأنّها تشكّل المفتاح لهذه القصيدة أو البؤرة النّواة الّتي تتوزّع شظاياها في النّص، فتكرارها يمثّل خصيصة متفرّدة، استهلّ بها الشاعر حواره، ثمّ توزعت عبر السرد، توحي بالكثير في السّياق النّفسي للشّاعر، وارتبطت أكثر باللاّزمة الشعريّة، فماهي دلالتها:

-جمالية تكرار اللاّزمة الشّعرية:

تجسّد تكرار اللاّزمة الشّعريّة في قول الشّاعر:

وَالدَّهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ/وَالدَّهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ /وَالدَّهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ[1]تكرّرت هذه اللاّزمة ثلاث مرّات في بداية كلّ مطلع، وكانت بمثابة «رسالة لغوية تُعرّف بهوية النّص، وتُحدّد مضمونه، وتجلب القارئ إليه وتغويه به»[2]، فقد شكّل تكرار هذه المقاطع نقطة ارتكاز لمحاور كبرى ينطلق منها السّرد، كما أدّت إلى انسجام الخطاب الشّعري وكثافته والتلاّحم بين أجزائه.

كما أنَّ الشّاعر اعتمد في الإيقاع المشهدي على توافق الوزن مع الألفاظ، الحروف، «وكأنّما هو الموسيقار البارع الذي يؤلّف لحنا عذباً متوافقاً، ولكن؛ على حين أنَّ أداة الموسيقى هي "الصَّوت" أو "النَّغم" نجد أنّ أداة الشِّعر هي "الصُّورة"»[3]، التي استطاع الشّاعر من خلالها أن يجسّد عدّة صور توزعت بين البيئة الصّحراوية ورمالها وحيوانها (الكلاب، الأتن، الحمار الوحشي،...).

وهو ما ذهب إليه "**سارتر**" حين تحدّث عن الألفاظ وأكّد أنّها «تصبح في نظر الشَّاعر بمثابة "أشياء طبيعيّة" لها طولها، وجرسها، ونغمها، وحياتها الخاصَّة. وهذا هو السَّبب في أنّ "الصّورة الشِّعرية كثيرا ما تبدو لنا بمثابة "لغة بصرية حيّة".....نجد أنّ "الألفاظ في "الشّعر" تبدو لنا بمثابة " صور مرئيّة ملموسة"»[4]، ذلك أنَّ الشّاعر يوزّع ألفاظه ويحدّها بإمكانات الوزن داخل البيت الشّعري

[1] المرجع السابق، جون كوهن، بنية اللغة الشّعرية، ص 51.

[2] محمد الهادي، شعرية عنوان كتاب" الساق على السا في ما هو الفارياق"، مجلة الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ص20.

[3] زكريا إبراهيم، مكانة الشّعر في فلسفة هيجل الجماليّة، ص05-06.

[4]المرجع نفسه، ص11.

فحتَّى الوزن له دلالة التَّأثير على الآخر، كيف لا ونحن إذا سمعنا كلمات موزونة تطرب لها الأذن حتّى وإن لم نفهم معناها، فالأصوات في حدّ ذاتها تسرد لنا لها حكايتها داخل الشّعر، لأنّ اللَّفظة حين تداخلها مع الوزن تثير جوا معيَّنا من الفرح أو الحزن يتّسم به البيت الشِّعريّ، وهذا ما يصطلحُ عليه بالإيقاع المشهديّ.

تأسيسًا على ما سبق، تظهر جماليَّة الحوار عبر البنيَّة الإيقاعيَّة من خلال الانسجام بين الإيقاع الخارجي والدّاخليّ، فالأوّل مثلّه البحر، والقافية، والرَّويّ، والتَّصريع، فالإيقاع جعل لغة الحوار تتميَّز بإحداثها نغما موسيقيًا سريعا، يتجاوب معه المتلّقي، لكنّه يعكس لنا تجربة الشّاعر في إيقاعها الحزين، حيث صبّ الشَّاعر أنفاسه في بحر الكامل، ليُوقع أنْغاما متولّدة من طاقة شعرية تفجَّرت من انْفعال حقيقيّ، حاكى فيه الشَّاعر الواقع لتصل إلى أذن المتلقي فتُثير فيه من المتعة ما تُثير من الاستمتاع، وكذلك الأمر بالنسبة للإيقاع الدَّاخليّ الذي تولّد من الانفعال الّذي يخلُق التّجربة الشُّعورية فيُجَسَّدُ في تكرار الأصوات وتجانسها، وترادفها، وتقابلها، وقد أدّى التِّكرار داخل دائرة الحوار السّرديّ وظيفة جماليَّة، سواءً في التِّكرار النّسقي للحروف، أو في تكرار بعض الكلمات التي يؤكّد على ضرورتها المحاور.

7-البنية التّركيبيـة للمشهد السّردي:

تشكِّل البنية التّركيبية أساس من أسس النّحو العربيّ، فهو الّذي يضبط الكلام بحركاته، واختلاف مواقعه في الجملة، وتأليفه تأليفا مطابقًا لقواعد اللّغة، وهذا ما أكّده **"عبد القاهر الجرجاني"** خاصَّة في نظريَّة النّظم وما يقتضيه الكلام، فالشَّاعر في محاولته للتّعبير عن تجربته، يستخدم إمكانات اللّغة بطريقة خاصّة للتّأليف بين العناصر المكوّنة للنّص الشّعري، حتّى يتمكّن المتلقِّي من اكتشاف خصوصيَّة وأدبيَّة ذلك النّص من خلال علاقاته النّحوية، وأثرها الجماليّ، وأوّل ما نستهلّ به هو:

-الأساليب الإنشائية ضمن الحوار الشّعريّ:

تعدّ الأساليب الإنشائيّة من أدوات الحوار، لذا اهتمّ بها الكثير من النّقاد والبلاغيين، ضمن دراسات بلاغية تبحث في الأغراض والدّلالات التي يرمي إليها هذا الأسلوب، فكلّما تواجد الأسلوب الإنشائي في الحوار إلاّ خصّصه بسمة صوتيّة خاصّة، «إذ إنّه يتميّز بروحٍ حوارية ترتفع معه النَّغمة الصّوتية المعبِّرة عن النَّشاط الانفعاليّ والنّفسي، ويكون مرتكز هذه الحركة أداةٌ تختص بأسلوب معيّن كالنِّداء والاستفهام والنّهي، أو أن يكون صيغة قياسيّة معيّنة كالأمر والمدح والذمّ والتّعجب. كلّها أساليب تتطلّب تفاعلاً أكبر من المتلقِّي... وقد عدّها المحدثون من أساليب الحوار الشّعري وطرائقه»[1]، إذ تبعث الحيوية في النّص، وتشحنه بطاقة فنّية تختلف من نوع إلى آخر.

وتتجلّى الغاية الجماليّة من هذه الأساليب في كونها تمدّ الحوار داخل النّص بطاقة لغويّة، تظهر من خلال النَّبرات الصَّوتية لكلّ أسلوب، فالاستفهام يختلف عن النّداء والنداء يختلف عن التّعجّب، كما أنّ هذا التَّنويع يُسهم تماسك النّص، واستمتاع المتلّقي بهذا التَّنويع الذي يحدث المفاجأة والمفارقة اللُّغوية، إذ لا يخلو أيّ نص حواري من توظيف الأساليب الإنشائيّة، فهي التي تجعل نبرته الصَّوتية تتغيّر داخل نسيج النّص، ومن خلال مقاربة النّص الشّعري "**لأبي ذؤيب الهذلي**"، يظهر جليًا استخدامه للأساليب الإنشائية، لأنّه من شأنها «إحداث تلوين في أسلوب النّص ممّا يجعل النّص أكثر جدّة وحيوية»[2]، وهذا ما سنحاول معرفته من خلال دراسة الأسلوب في هذه القصيدة.

-الاستفهام:

هو أسلوب «يراد به من المخاطب أمرًا لم يستقر عند السّائل»[3]، فيتجاوزه إلى المحاوَر أو المتلقّي الذي يكون شريكا في العمليَّة الإبداعيَّة، وعلى حدّ نظر "**عبد القاهر الجرجاني**" إلى المعاني التي يفيدها الاستفهام بلاغياً، أنّه «وإن كنّا نفسّر الاستفهام فيمثل هذا بالإنكار، فإنّ الذي هو محض

[1] خديجة محمّد أديب ألف، الحوار في قصص شعر الهذليين، مجلة جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع3، مج37، 2015، ص158.

[2] أنوار مصطفى أحمد، بنية اللغة الشعرية في ديوان ترجمة الأشواق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2014، ص264.

[3] سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الغانجي، القاهرة، ط3، 1988، ص99.

المعنى أنّه ليتنبَّه السَّامع حتى يرجع إلى نفسه في خجل ويرتدع ويعي بالجواب»[1]، وإذا قمنا بإسقاط تعريف الاستفهام ومعناه على الحوار الاستهلالي للعينيّة نجد أنَّ هذا الأسلوب تميّز بالإنكار لأنّه في موضع الاستفهام عن أمر مجهول وهو "المنون"، وذلك في حواره الذّاتي:

أمِنَ المَنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ[2]

من أدوات الاستفهام التي وردت في البيت الهمزة (أ)، ويُصطلح عليها عند اللّغويين بـ"همزة الاستفهام"، والمعروف أنّ لها الصدارة في الكلام، والاستفهام هنا يستقطب ثلاثة عناصر ليؤدّي وظيفته الإبلاغيّة، المتكلّم والمخاطب والمراد منه أو الغرض. والأصل في همزة الاستفهام تليها الجملة الفعلية في الغالب، لكنّ في هذا البيت الشّعري الاستفهام خرج عن معناه الحقيقي الّذي يُراد به الاستفهام عن أمر، لأنَّ الشّاعر هنا يستفهم عن أمر يعرفه، وبالتّالي فهو استفهام إنكاري.

والملفت للانتباه أنّ أداة الاستفهام (أ) لم تدخل على جملة فعليَّة أي: على الفعل (تتوجّع)؛ لأنَّ الاستفهام في الغالب يدخل على الفعل بهذه الصِّيغة (أَتَتَوَجَّعُ مِنَ المَنُونِ وَرَيْبِهَا) لأنّ «حروف الاستفهام لا يليها إلاّ الفعل»[3]، والسّبب في هذه الصياغة أنَّ الإنكار ليس من (التوجّع) لأنّ الشّاعر لا يقصد هذا المعنى، وإنّما ما يَلِي لفظ الاستفهام، وهو إنكار أن يكون من (المنون وريبها)، وإلى جانب الهمزة، استعمل الشّاعر أداة الاستفهام "ما" والتي يُستفهم بها لغير العاقل ولقد وردت في قوله: (مَا لِجِسْمِكَ شَاحِبًا)، هنا تساؤل أميْمه عن سبب شحوب جسمه؟، ثمَّ تُواصِل تساؤلها بنفس الأداة "أَمْ ماَ لجَنْبكَ لا يُلاَئِم مَضْجَعاً!؟"، اقترنت "ما الاستفهامية" الأولى باللاّم التي تفيد العلّية وللتّعبير عن حالة التعّجب التي ارتبطت بالإشفاق على حاله، وذلك لوجود جملة الحال (ومِثْل ماَلكَ لا يَنْفعُ)، ونلتمس العلاقة بين الاستفهام والتّعجب التي فرضها السياق أو الحالة، واستغلّ الاستفهام في البيت الثالث ووظّفه مع القصر في قوله:

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تع: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989، ص119.

[2] أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص 47.

[3] سيبويه، الكتاب، ص98.

أَمْ مَا لجَنْبِكَ لا يُلائِمُ مَضْجَعًا إلاّ أَقضَّ علَيْكَ ذاكَ المِضْجَعُ[1]

والاستفهام في هذا البيت لم يأخذ زمنا طويلا لأخذ الجواب، فبين زمن السُّؤال وزمن الجواب مسافة قصيرة، كأنّ "أميمة" زوج الشّاعر لم تشأ أن تتعب زوجها بالجواب، فأردفت السُّؤال بالجواب، ودلالة هذا التّوظيف لتصوير حالته ومعاناته، ومن ثمّ يمكن القول أنّ "ما الاستفهامية" قد أدّت في هذه الأبيات تواصلاً بين الشّاعر وأميمة مرتكزة على نغمة التّفاعل والانفعال، والتّخفيف من شدّة الألم والإحساس بالعجز أمام القدر، وبناء العلاقات داخل الخطاب الشّعري.

-أسلوب النّفي:

النّفي أسلوب لغويّ يدخل في سياق البنية التّركيبية، له أدواته شأنه شأن الأساليب الأخرى، ما من جملة يدخل عليها النّفي إلاّ ويُفيد معنىً خاصًا بكلّ أداة، وأوّل أداة استوقفتنا في القصيدة أداة النَّفي "ليس" أو بالأحرى فعل نفي «وهي الأداة الوحيدة التي تختص بنفي الجملة الاسمية حيث تنفي ثبوت النسبة القائمة بين المبتدأ أو الخبر، وهي أداة عاملة تعمل على رفع المبتدأ ويسمّى حينئذٍ في التحليل النّحوي اسم ليس، وعلى نصب الخبر ويسمّى حينئذ خبرها»[2]، فالشّاعر استعمل أداة النفي (ليس) في قوله:

أَمِنَ المَنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ[3]

الملاحظ أنّ أداة النّفي "ليس" وردت بعدها الباء الزائدة(بمعتب)، والّتي تفيد النّفي وتأكيده وذلك في جملة الخبر (لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ) والمبتدأ (الدَّهْرُ)، ممّا زاد البنية التركيبية قيّمًا دلالية نستشفها من خلال نفسية الشّاعر المتوترة الحائرة أمام فعل القدر.

[1] أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص 47.

[2] عزّ الدين علي مختار علي، أسلوب النفي أدواته و دلالاته، صhttp:llwww.alahadeeth.coml17:54.264

[3] أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص 47.

لم يكتف الشّاعر باستعمال أداة واحدة للنّفي، وإنّما استعمل أداة أخرى وهي "لا النافية" فقد مثّلت حضورًا مكثّفا، طغى على شعور الشّاعر، فهو يحاول نفي بأنّ الدّهر لا يهمّه أحد، ممّا جعل الشّاعر يشكّل بها نظامًا علائقيًا من خلال تركيبها، حيث نجده وظّفها في الأبيات الآتية:

أمْ مَا لِجَنْبِكَ لاَ يُلاَئِمُ مَضْجَعًا/بَعْدَ الرُّقَادِ وَعَبْرَة لاَ تقلعُ/ فَإذَا المَنِيّةُ أقْبَلَتْ لاَ تُدفَعُ

ألفَيْتَ كلَّ تَمِيمَة لَا تَنْفَعُ/أنِّي لِرَيْبِ الدَّهْرِ لَا أتَضَعْضَعُ/وَالدَّهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِـته

وَاهٍ، فأثْجم بُرْهة لَا يقِلعُ /ضُرَبَاء فوْقَ النَّظْمِ لا يتتلَّعُ/وَالدَّهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَـــانِه

وَالدَّهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَــانِه/ كالقِرْطِ صَاوٍ غُبْرة لا يُرْضَعُ/كنَوافذِ العبط ألّتِي لا ترْقَعُ

الملفت للانتباه هو استعمال الشاعر "لا النّافية" مقترنة بالفعل المضارع بصيغة "يفعل، تفعل"، الّذي يفيد الاستمرارية والتّجدّد، ففي عبارة (عبرة لا تقلعُ) إشارة إلى الاستمرار في البكاء دون انقطاع. أمّا في عبارة (إذا المنيّة أقبلت لا تدفعُ) هنا النّفي أيضا اقترن بالفعل المضارع، فقد استلزم نفياً دالاً على أنَّ الموت ينْسحب على العموم.

والملاحظ أنَّ الفعل المضارع في الأبيات المقيّد بـ"لا النّافية" يدلّ على الاستغراق الزّمني «لاسيما وأنّ المضارع من الشّمول والاتّساع بحيث يشمل الأزمنة الثلاّثة»[1]، ومن ثمَّ فإنّ أداة النّفي في كلّ العبارات (تميمة لا تنفع)، (لا أتضعضعُ)، (لا يقلع)، (الدَّهر لا يبقى)... فهذه الصياغات كلّها تفيد استمرار الحدث في كل الأزمنة: الماضي، الحاضر والمستقبل، فهي مرهونة بحالة الحزن واليأس الّتي يعاني منها الشّاعر.

أسلوب القسم:

القسم أسلوب لغوي، وضرب من ضروب الإنشاء غير الطلبي، يتم بجملة فعلية أو اسمية، وله أدواته الخاصّة به.

لجأ الشّاعر "**أبو ذؤيب الهذلي**" إلى أسلوب القسم في قوله:

[1] عامر الحلواني، جمالية الموت في مراثي المخضرمين، ص355.

وَلَقَدْ حَرِصْتُ بِأنْ أُدَافِعَ عَنْهُمُ فَإذَا المِنِيَّةُ أقْبَلَتْ لاَ تُدْفَعُ[1]

نلاحظ اقتران حرف "**اللاّم**" بقد وهي واقعة في جواب القسم، استعمل الشّاعر هذا الأسلوب لأنّه أراد أنْ يُثبت أمراً للمتلقي، كما أنّ جملة جواب القسم هي جملة مؤكَّدة، يريد الشّاعر من خلالها تأكيد القول أو الخبر.

-جمالية الالتفات ضمن الحوار:

يعدّ الالتفات مبحثا من مباحث البلاغة، يتمّ من خلاله نقل الكلام من صيغة إلى أخرى، وهذه الصِّيغة تتمّ من خلال الطّرق الثّلاث: «التّكلم والخطاب والغيبة، بعد التعّبير عنه بطريق آخر منها وهو مأخوذ من التفات الإنسان من يمينه إلى شماله وبالعكس»[2]، وهذا الأسلوب معروف عند العرب قديمًا فقد كانوا يُخاطبون الواحد بالجماعة، ويحوّلون الخطاب من أسلوب إلى أسلوب بُغْيَة التأّثير في السّامع، وخطابهم هو حوار للآخر، ويظهر توظيفه في الأسلوب الحواريّ، إذ يفعّلُ النّص تفعيلاً زمنيًا سواءً أكان مع الضّمائر أو الأفعال، وهذا ما جرى عليه الشّاعر في توظيفه للالتفات في الضّمائر.

-الالتفات في الضَّمائر:

نلاحظ من خلال قراءة عينية "**أبي ذؤيب الهذلي**" أنَّ أكثر الضّمائر تواترا فيها ضمير المتكلِّم والمخاطب والغائب، فقد شكّلت هذه الضّمائر في النّص نسيجًا يشبه نسيج العنكبوت، فهو يبدأ من ضمير ويعود إلى آخر في نفس الوقت، أوّل ضمير بدأ به الشّاعر هو ضمير المخاطب (أنت ⟵ تتوجّعُ) عبر الحوار الدّاخلي، ولكنّه في نفس الوقت يقصد به نفسه أي ضمير (المتكلم) أنا، لأنّ الذي يتوجعّ هو الشّاعر، فانزاح عن الاستعمال المباشر للضمير ملتفتًا إلى ضمير المخاطب، لأنّه أراد

[1] أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص49.

[2] محمد الجنيدي حسنين، فصول في البلاغة، جامع الأزهر، مصر، ط1، د.ت، ص104.

بذلك إشراك المتلقِّي في حزنه وكأنّ الشّاعر يترك للآخر فرصة أن يضع نفسه مكان الشّاعر، ثمَّ ينتقل إلى الحوار الخارجي عبر ضمير الغائب (هي ← قالت) إلى "**أميمة**" ليجسِّد الحوار بين ضمير المتكلِّم (أنا) والمخاطب من خلال كاف الخطاب (جسمك، جنبكَ...).

ثمّ نجد ضمير المتكلِّم يُسيطر بحضوره المكثَّف عندما تحدَّث عن عجزه في الدِّفاع عن أبنائه (حرصت أنا)، (كأنّي ← ياء المتكلم) (تجلُّدي). يلاحظ أنَّ الشاَّعر يحاول أنْ يعبّر عن ألمه بضمير المتكلِّم والمخاطب لأنَّ «الضّمير في هذه الحال، ذو وظائف تعبيريّة وتأثيريّة مُتداخلة»[1]، فمرّة تُنبِئ عن عجزه وانكساره، ومرّة توحي بمقاومته ومحاولة الدِّفاع عن أبنائه رغم عجزه. ولعلّ هذا الأسلوب الذي ينقل الضمير من صيغة إلى أخرى هو ما أتى به "ياكوبسون yakobson" في علمه الحديث عن الوظيفة المهيمنة في الشّعرية، وحدّد لها وظائفها، الوظيفة الانفعاليَّة وهي متمركزة حول المرسِل الوظيفة الإفهامية حول المرسَل إليه، الوظيفة الشّعرية تمركزت حول قصدية الإرسال، هذه الوظائف تشترك فيها مجموعة من العناصر التي يتولّد عنها العمل الإبداعي في النّص الحوارين انطلاقا من المرسل وصولا إلى المرسل إليه.

حاول الشّاعر من خلال ضمير المتكلِّم أنْ يُشعرنا بصموده، لكنّه سرعان ما يتلاشى في استحضاره لأبنائه، ولصراع الحيوانات الّتي أكثر فيها من ضمير الغيبة، تحدّث عن أبنائه بضمير الغائب :"هم" (سبقوا ← هم) (أعنقوا← هم)، (فتخرّموا ← هم) وكذلك في استحضاره لصور الحيوانات، قد وظّف ضمير الغائب (هنَّ) الذي يعود على الأتن الوحشيَّة وذلك في قوله (فَلبِثْنَ، يَعْتلِجْنَ، فَشَربْنَ، فَوَردْنَ، فَنفرْنَ، يَعْثُرن)، لاحظ كيف تتوالى ضمائر الغائب وتُلغي بدورها ضمير المتكلّم الّذي كان مسيطراً في الأبيات الأولى، لتطغى نون النِّسوة الغائبات مع الضمير "**هنَّ**".

ثمّ يواصل توظيفه لضمير آخر للغائب وهو الضمير "هو" الذي يعود على الثَّور الوحشيّ (رأى يفزع، يَعُود، يَرمِي، يُصَدِّق، فَغَدَا، فبَدَا، فاهْتَاجَ، فَنَحَا، فَرَمَى، فَهَوَى فَكَبَا)، ثم يعود إلى ضمائر الغائب (هي) ليشكّل صراعاً خفياً بين الضَّمائر التي تتحوّل من المتكلّم إلى المخاطب إلى الغائب أو

[1] عز الدّين النملي، ظواهر أسلوبية في الشّعر الهذلي، نقد أدبي، سلسلة بيت الآداب، المغرب، ط1، 2012، ص108.

العكس، وبهذا يكون الالتفات قد أدّى معانٍ ظهرت من خلال تحوّل تلك الضَّمائر التي عكست حالة الشّاعر المضطربة بين حالة الصُّمود والعجز بين المقاومة والانكسار. وتكمن جماليّة هذه الضمائر في تماسك البناء الأسلوبي للنّص السّردي.

-الالتفات في الأفعال:

إذا كان الالتفات في الضَّمائر بارزا في القصيدة، فالأمر كذلك بالنسبة للأفعال الّتي ترتبط بضمائرها سواء أكانت ظاهرة أم مستترة، يظهر جليا توظيف الشّاعر للأفعال الماضية والمضارعة حيث ينتقل الالتفات في الأفعال من الماضي إلى المضارع في قوله (ابتذلت، ينفع)، (أودى، أعقبوني تقلع) (سَبَقُوا، أَعْنَقُوا)، (حَرصْت، أدَافِع، تَدْفَعُ)، (أَنْشَبَتْ، تَنْفَعُ)، سَقَاهَا، أَكَلَ، يقلعُ)، (لِبِئْنَ يَعْتَلِجْنَ)، (ذَكَرَ، يَتتبَّعُ).

ترمي هذه التّحولات للأفعال من زمن إلى آخر في سياق القصيدة إلى أبعاد كثيرة، فالشّاعر قد عدل عن الفعل الماضي (ابتذلت) إلى المضارع (ينفع) وقد كان المتوقّع لدى المتلقي اطّراد السياق على سبيل المطابقة في الأفعال (ابتذلت، انتفعت) «فالإخبار عن الحدث الماضي بفعل مستقبل من شأنه استحضار صورة هذا الحدث أمام مخيّلة المتلقي، ليعيشها بنفسه، فيكون إحساسه بها وتفاعله معها أقوى وأوثق»[1]، فالعدول من الماضي إلى المضارع يمثّل الفعل كأنّه واقع على شكل مشاهد تتحقّق من خلال الحكاية ، المعايشة الفعلية للحدث من قبل المتلقي.

إنّ الانتقال من ضمير إلى ضمير آخر يجعل النّص الشّعري متعدّد الأصوات، ويجعل المتلقي طرفا في إتمام الدلالة، وهذه الطريقة كانت معروفة عند الشعراء الجاهليين، فقد كان الشّاعر يجُرّد من نفسه شخصا آخر يخاطبه حتّى يُضفي على نصّه عامل التأثير «لأنَّ الكلام إذا نُقل من أسلوب إلى أسلوب كان أحسن تطرية لنشاط السّامع وإيقاظاً للإصغاء إليه»[2]، مما يُحدث وظيفة تواصليَّة من

[1] عز الدين إسماعيل، جماليات الالتفات ضمن "قراءة جديدة لتراثنا النقدي"، مج 02، النّادي الثّقافي الأدبي، جدّة، ط1، 1988، ص902.
[2] الزمخشري، الكشّاف، ج1، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط2، 1953، ص12.

خلال انفعال المتلقّي وتجاوبه مع الخطاب الشّعريّ. أمّا فيما يخص الأفعال فمن شأنها إضفاء الحيوية على النّص، وإعطاء الشّاعر حرية التّصرّف في أزمنة الفعل، وربط العلاقات فيما بينها.

تأسيسًا على ما سبق يمكن القول أنَّ الأساليب السّابق ذكرها أثبتت فاعليَّتها داخل الحوار السّرديّ، وتكمنُ غايتها في دائرة الحوار بين السُّؤال والجواب، بين النّفس والدّهر، بين الضَّمائر والأفعال، كما أنّها صعّدت من وتيرة السّرد عبر الحوار الخارجيّ، والغاية الجماليَّة من هذه الأساليب تجلّت من خلال تنوّعها وتأدية كلّ نوع لوظيفة، إمّا صوتية إيحائيّة عبر الاستفهام الذي يتركك تبحث عن الجواب، أو في متاهة بين السُّؤال والجواب، وحتّى هذه المتاهة يصطلح عليها في العلم الحديث بـ"الفجوة"، وكذا أسلوب النّفي الذي ينفي عنك فعلا ما والقسم الذي يثبت به إمّا كلاما أو فعلاً، والالتفات الذي هو من الأساليب الإبداعية التي أسهمت في إثراء الحوار السّردي، كما لا يفوتنا ما لهذا الأسلوب من روعة بلاغية، وطاقة إيحائيّة في إحداث تلك المراوغة بين الضّمائر وأفعالها عبر حضورها وغيابها.

9-البِنية التَّخييليّة للمشهد السَّرديّ:

يُعدّ الخيال عنصرًا مُهمًّا في العمل الشّعري، فهو يُمثّل تلك الصّور واللَّوحات الّتي يصنعها الشّاعر بلغته الخاصّة، تلك الّتي تربطه ببيئته فيُحاكي واقعه بكلّ إمكانات اللغة التّعبيرية، ويشكّل من خلالها بنيته التّخييلية، منتقلا من اللّغة العادية إلى اللّغة الشّعريَّة عن طريق علائقية العناصر الجمالية الّتي تكشف على مستوى التَّخييل كالتّشبيه والاستعارة. ومن هنا يمكننا اكتشاف ما جاء به "**أبو ذؤيب الهذلي**" من تشبيهات واستعارات نقلها من تجارب عميقة إلى لغة اتّسمت بالحيويَّة من خلال تصويره الدَّقيق والخيال المطلق، فقد ربط الشّاعر بين المحاكاة والتّخييل وذلك من خلال العناصر الآتية:

-جمالية الصّور البيانيَّة:

التّشبيه هو أسلوب يدلّ على مشاركة أمر لأمر آخر، أو إحداث علاقة بين طرفين «فالتّشبيه صنعة الشَّيء بما يقاربه ويُشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لأنّه لو ناسبه مناسبة كلّية لكان إيّاه»[1] فقد أورد الشّاعر الكثير من التّشبيهات أوّلها في قوله:

فَالعَيْنُ بَعْدَهُمُ كَأنَّ حِدَاقَهَا سُمِلَتْ بِشَوْكٍ فَهِيَ عَوْرُ تَدْمَعُ[2]

إذا تأمّلنا صياغة هذا التّشبيه، يتبادر إلى أذهاننا التَّجسيد الصُّوريّ لها، وكيف أنَّ العين بعد فُقدانه لأبنائه تتوقَّف عن البكاء لأنّها فقِئت بشوكٍ وليس بشوكة واحدة، فدلالة الجمع هنا (الشَّوك) تُشير إلى مصابه الجلل، فهو لم يفقد واحدًا وإنّما أكثر من ذلك، وهنا تظهر دقّة الشّاعر في اختياره الألفاظ المناسبة للمعنى وذلك لبيان أثر الفقع في العين، وهذا التّجسيد المشهدي جعل المنظر يكتسي قوّة التّأثير في المتلقّي، ثمّ يواصل رثاءه ليقول:

حَتَّى كَأنِّي لِلْحَوادِثِ مَرْوَةٌ بِصَفَا المشَرَّقِ كُلَّ يَوْمٍ تُقْرَعُ[3]

شبّه الشّاعر نفسه بالحجر الّذي تقرعه أقدام النّاس، وهم رائحون وعائدون، وهذا يدلّ على انكساره وذلّه لأنّ شدّة المصائب هي الّتي تقرعه في كل يوم، ولك أنْ تستشعر أثر هذا التَّشبيه في المتلقي، الّذي يتأثَّر بالحالة الّتي وصل إليها الشّاعر إثر مصابه.

ويقول الشّاعر في موضع آخر:

كَمْ مِنْ جَمِيع الشَّملِ مُلْتَئِمُ القُوَى كَانُوا بِعَيْشٍ قَبْلَنَا فَتَصَدَّعُوا

صَخِبُ الشَّوَارِبِ لاَ يَزَالُ كَأنَّــه عَبْدٌ لِآلِ أَبِي رَبِيعَة مَسْبع[4]

يُصوِّر لنا الشَّاعر في صدر البيت الحياة الّتي تجمع النّاس، أمَّا في عجزه ينتقل إلى صورة أخرى والتي تحيل إلى النَّقيض، ذلك التّصدُّع ويقصد به الموت، وهنا يتدخّل خيال الشّاعر في نقل الصّورة

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ص67.

[2] أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص49.

[3] المصدر نفسه، ص49.

[4] المصدر السّابق، أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص 49.

من المحسوس إلى المجرّد، عبر مشهد يتجسّدُ من خلال التّصوير البارع للشّاعر، وهذا كلّه ينقله من تجاربه العميقة، ثمّ يُواصل الشَّاعر تشبيهاته الّتي تتوزّع في القصيدة خاصّة في المقاطع المتعلّقة بوصف الحمار الوحشي ساردا الأحداث في ترتيب وتتابع.

شبّه الشّاعر الحمار المِهْمَل الَّذي يُكثر من النَّهيق كالعبيد عند كبراء مكة، ومن بينهم "**آل أبيربيعة**" والملاحظ في هذه التّشبيهات أنَّ الشَّاعر يستعمل أداة التشبيه الكاف ومثل ذلك في قوله:

فَكَأَنَّمَا بِالجِزْعِ بَيْنَ نُبَايِعُ وَأولاَتِ ذِي العَرْجَاءِ ذَهَبٌ مُجْمَع

وَكَأَنَّهُنَّ رَبَابَةٌ وَكَأَنَّـــــهُ يَسْرٌ يَفِيضُ عَلَى القِدَاحِ وَيَصْدَعُ[1]

يسترسل الشّاعر في سرده للصراع بين الحيوانات، فقد شبّهها بالحمر والأُتُنْ التي يَطردها الصَّياد في هذه الأماكن، ومن جزعها سيقت بعضها إلى بعض، انظمّت إلى بعضها من الخوف والرُّعب، ممّا جعلها تجتمع كأنّها واحد، كما أنَّه شبّه الشّاعر اجتماع الأتُنْ بقداح المَيْسر، والعلاقة بينهما هي اجتماع الأتن كاجتماع الرَّبابة، فيأتي ويفرّقها، والملاحظ أنّ الشَّاعر يكرّر أداة التّشبيه (الكاف) في نفس البيت (كأنّهنّ، كأنَّه) ليؤكّد على فعل التَّصدُّع.

وَكَأَنَّمَا هُوَ مِدْوَسٌ مُتَقَلِّبٌ فِي الكَفِّ إلاَّ أنَّهُ هَوَ أضْلَعُ

فَوَرَدْنَ والعَيُّوقُ مَقْعَدَ رَابِي الـ ضُّرَبَاء فَوْقَ النَّظْمِ لا يَتَتَلَّعُ[2]

شبّه الحمار في شدّته وصلابته بالمدوس، إلاّ أنّ هذا الحمار أغلظ من المدوس، شبّه العيّوق وهو نجم يظهر في شدّة الحرّ في آخر اللّيل بالرّقيب الّذي ينظر إلى النّاس وماذا يعملون، يتتبّعُ أفعالهم، كذلك الحال بالنسبة للحمير يردن في شدّة الحرّ، وبهذا التّشبيه يُحاول أنْ ينقل المتلقي من عالم الطبيعة الأرضي إلى عالم الطَّبيعة السَّمائي ليجعل المتلقي يُحلّق في جمالية التّصوير، ثمّ ينتقل الشّاعر إلى التّشبيه التَّمثيليّ في البيت الآتي:

[1] المصدر السّابق، أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص.ن.

[2] المصدر نفسه، ص52.

يَعْثُرْنَ فِي حَدِّ الظُّبَاتِ كَأَنَّمَا كُسِيَتْ بُرُودَ بَنِي تَزِيدَ الأَذْرُعُ[1]

صوّر الشّاعر هيئة تعثُّر الحمير والسّهام فيها، حيث شبّه طرائق الدّم على أذرعها بطرائق في تلك البرود، لأنّه فيها حمرة، وبهذا التّصوير أراد الشّاعر أنْ يشبّه صورة بصورة أخرى.

فَكَبَــا كَمَا يَكْبُو فِنِيقٌ تَــارِزٌ بِالـخَبْتِ إلاَّ أَنَّــهُ هُوَ أَبْرَعُ

فَعَفَتْ ذُيُول الرِّيحِ بَعْدُ عَلَيْهِمَا وَالدَّهْرُ يَحْصُدُ رَيْبَهُ مَا يَزْرَعُ[2]

في البيت الأوّل صوّر الشّاعر هيئة سقوط الثّور مكبّا بوجهه على الأرض، وشبّهه بالفنيق التّارز، إلاّ أنّه جعل الثّور أبرع من الفنيق، من خلال التّشبيه الّذي يفهم من مضمون الكلام، وكيف شبّه الشّاعر الدّهر بتلك الآلة التي تحصد، فإذا كانت الآلة تحصد الزرع، فإنّ الدّهر يحصد الأرواح البشرية. وهذا النّوع من التّشبيه يُطلق عليه بالتّشبيه الضمني، فقد تميّز الشّاعر بخياله الواسع، ممّا جعله يتعمّق في التّصوير ويتفنّن فيه.

نستنتج من خلال هذه التّشبيهات الذي وظّفها الشّاعر في سرده أنّ الشّاعر حاكى واقعه بخياله، فاستوحى صوره وتشبيهاته من الطّبيعة، وتكمن بلاغة هذه التّشبيهات في التّأكيد على المعنى الّذي يُريد الشّاعر من المتلقّي استيعابه من خلال تلك الصُّور والمشاهد الحيّة لصراع الحيوانات، الّتي تنقلنا من عالم الواقع إلى عالم الخيال في صورة بارعة مثّلت كل الجزئيات المتعلّقة بالقضيّة الجوهريّة للنّص الشّعريّ وهي الموت والفناء، وصل إلى هذا بلغة شعرية تلمّح ولا تصرّح.

2-الاستعارة:

بعد معرفة التّشبيه وتوظيفه في القصيدة ننتقل إلى عنصر آخر يتولّد منه وهو الاستعارة، فقد حدّد "**عبد القاهر الجرجاني**" بأنّ «التّشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي شبيهة بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره»[3]، ومن ثمَّ فالاستعارة ما هي إلاّ تشبيه حذف أحد طرفيه، تناولها العديد من النّقاد لما لها

[1] المصدر السّابق، أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص53.

[2] المصدر نفسه، ص50.

[3] ابن فارس، مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام هارون، ج1، دار الفكر، 1971، ص209.

من أهميّة في الدرس البلاغي، فقد ذكرها "**الآمدي**" في موازنته وحدّد لها شروطا أن تكون قريبة وضرب أمثلة لاستعارات أبي تمّام البعيدة وأنْ تكون «اللّفظة المستعارة حينئذٍ لائقة بالشيء الّذي استعيرت له وملائمة لمعناه»[1]، وهذا ما نجده متجسدا في قول "**أبي ذؤيب الهذلي**":

وإذَا المنِيَّةُ أنْشَبَتْ أظْفَارَهَا ألْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لاَ تَنْفَعُ[2]

شبّه الشّاعر المنيّة بالحيوان الّذي ينقضُّ بأظافره على فريسته فلا يتركها حتّى تموت وهذا ما فعله الموت مع أبناء" أبي ذؤيب الهذلي"، فلم تنفع تميمة، ولا أي شيء آخر فالاستعارة هنا تكمن في حذف المشبّه به وهو الحيوان المفترس، ورمز له بشيء من لوازمه وهي الأظافر، والعلاقة بين المنيّة والحيوان المفترس علاقة مشابهة لأنّ كلّ منهما مروّع ومخيف، يجعل الإنسان عاجزاً أمام هذا القدر المحتوم. ويكمن سرّ جمال هذه الاستعارة في خلق صورة خيالية رائعة تتمثّل في جعل المنيّة كائن يتحرّك وهذا ما جعل العديد من النّقاد يقفون عندها ويستحسنونها أمثال: ابن رشيق، ابن المعتز، قدامة بن جعفر...

فالبنية التّخييلية هنا تمثّلت في مكوّن الخيال: علاقة اللّغة بالعاطفة، وكيفية تحديد الصّورة وتشخصيها ممّا يجعل المتلقي يتفاعل معها، فالشّاعر قد جمع بين الشيء المعنوي، وقام بتجسيده مع ما هو نفسي في تشكيل صورة ليعكس تجربته عبر هذه المشاهد السّردية، وإلى جانب هذه الاستعارة هناك استعارات أخرى يقول فيها:

فَلَبِثْنَ حِينا يَعْتَلِجْنَ بِرَوْضَةٍ فَيَجَدُّ حِيناً فِي العِلاجِ وَيَشْمَعُ[3]

استعار الشّاعر(يشمع)، وهذه الصِّفة تكون للمرأة اللّعوب، فحذف المشبّه به وهو المرأة وذكر لازمة من لوازمها (يشمع)، على ضوء هذه الاستعارات الّتي جاءت عفوية دون تكلّف، والتي زادت الكلام حسنًا لقُربها ولإصابتها الغرض، ويرجع جمالها إلى حُسن الصياغة، وإلى الخيال الذي يلعب دورًا مهمًا

[1] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص234.

[2] أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص50.

[3] المصدر نفسه، ص51.

في نسجها، "**عبد القاهر الجرجاني**" نفسه يُدخِل الاستعارة في التّخييل في حديثه عن «الاسم المستعار كلّما كان قدمه أثبت في مكانه وكان موضعه من الكلام أضنّ به وأشدّ محاماة عليه وأمنع له من أن تتركه وترجع إلى الظاهر، وتصرّح بالتشبيه فأمر التّخييل فيه أقوى ودعوى المتكلّم له أظهر وأتمّ»[1]، فخيال الشّاعر يتجسّد من خلال تصويره الفنّي.

فالشّعرية في هذه الاستعارات تكمن في استعمال الشّاعر خياله من خلال محاكاته للبيئة، وتأثّره بها ممّا جعله يستدعي صور الحيوان المفترس، وهذا ما أشار إليه حازم في منهاجه «من التذاذ النّفوس بالتخيّل أنّ الصور القبيحة المستبشعة عندما تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له فيكون موقعها من النّفوس مستلذّاً لا لأنّها حسنة في أنفسها بل لأنّها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها بها»[2]، وذلك لاستحضاره صور الحيوانات والصراع الذي دار بينها.

أراد الشّاعر من خلال هذا التصوير الفني أن يتجاوز المألوف من خلال إتيانه بكلّ تلك الصور والمشاهد، حتّى كأنّ المتلقي ليجد نفسه في عالم من خيال وسط ذلك الصراع من خلال التّشخيص، وهذا ما يصطلح عليه بالمشهد السّردي، فالشّاعر حين سرديه يعتمد على الوصف لكي «يتحرر من حركية ضغط الأفعال وعنفوانها وثرائها، ويتماثل لسلسلة مقولات شعرية تختزل التجربة في لغة الحكمة عبر تثبيت عناصر التَّشكيل الصُّوري لتكريس صورة التاريخ بمعناه الزّمني داخل مربع اللَّوحة بالمعنى المكاني للمشهد»[3]ويصوّر لنا مشاهد تجعلك تستبصر الحدث عبر الاسترجاع.

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص298.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص116.

[3] محمد صابر عبيد، حركية التعبير الشّعري رذاذ اللُّغة ومرايا الصّورة في شعر عز الدين مناصرة –قراءة ومنتخبات–، ص 42.

11-البنية الدّلالية للمشهد السّردي:

تتجلّى في القصيدة حقول دلالية تراوحت بين الأمور المحسوسة والملموسة، استطاع الشّاعر من خلالها أن يعبّر عمّ يختلجه، وذلك لاختياره العديد من الألفاظ الموحية والمعبّرة عن الحزن وسيطرته عن الدّهر وقهره، فحين وظف السّرد ومزج صراع الإنسان مع الموت، وصراع الحيوان مع الحيوان، كلّ هذه الصّراعات تكشفُ لنا «الخيوط التي ربط الشّاعر بها حركات هذا الحيوان ظلّت في يده منذ اللّحظة الأولى، وظلَّ الشّاعر هو الشّخص الوحيد الذي يملك القدرة على تحريكه كيف يشاء، لأنّه العنصر الأساس في نهاية الصُّورة»[1]، وما هذه المزج التشكيلي إلاَّ رؤية حملها العديد من الشُّعراء الجاهليين، رؤية تنبئ عن مدى تعلّق الإنسان بالحيوان وتعايشه معه. وهذه الحقول تمثّلت فيما يلي:

حقل الموت	حقل الحزن	حقل الجسد	حقل الحواس	حقل الطبيعة	حقل الحيوان	حقل المقاومة
المنيّة، غصّة، الرّقاد، مصرَع، لاحق، فجع الزمان، حتوفهنّ.	تتوجّع، يجزع، أقضّ، أودى بنيّ، فودّعوا، أعقبوني، عبرة، تدمع، مفجَّعُ، تصدّعوا.	الجسم، الكف، السطعاء، جرشع، الأضلع، فؤاده، طرفه، جنب، وجهه، لحمها، الإصبع، كفّه، أصلع.	العين، سمعن، حسًّا، يسمع.	روضة، مياه، الورود، ماؤه، عذب بارد، حصب البطاح، الأرطى، الرّيح.	الظّبات، الكلاب، الفينيق، الخوصاء.	حرصت، أدافع، تجلّدي، لا أتضعضع.

[1] نوري حمودي القيسي، لمحات من الشّعر القصصي في الأدب العربي، ص15.

من خلال هذه الحقول الدلالية نلاحظ أنّ الحقل الأوّل يُوحي لنا بحزن الشّاعر ومعاناته الدّاخلية، ورغم ما أصاب الشّاعر إلاّ أنّنا نشعر بمحاولة التجلّد من خلال حقل المقاومة، فقد حرص على الدّفاع عن أبنائه، لكنّه عجز أمام حتمية الدّهر، وقد جسّد ذلك في حقل الموت الّذي فجعه في أبنائه «فمعظم الوحدات الدلالية تقع في مجاورة وحدات أخرى، وأنّ معاني هذه الوحدات لا يمكن وصفها أو تحديدها إلاّ بملاحظة الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها»[1]. فإنّ كل حقل في القصيدة يشكّل علاقات متداخلة تكشف عن ذات الشّاعر المتألّمة والمتأمّلة في الحياة، وفي البيئة، وذلك من خلال حقل الطَّبيعة الذي أراد الشّاعر أنْ يلطّف به جوّ هذه القصيدة، ويخلق حيوية.

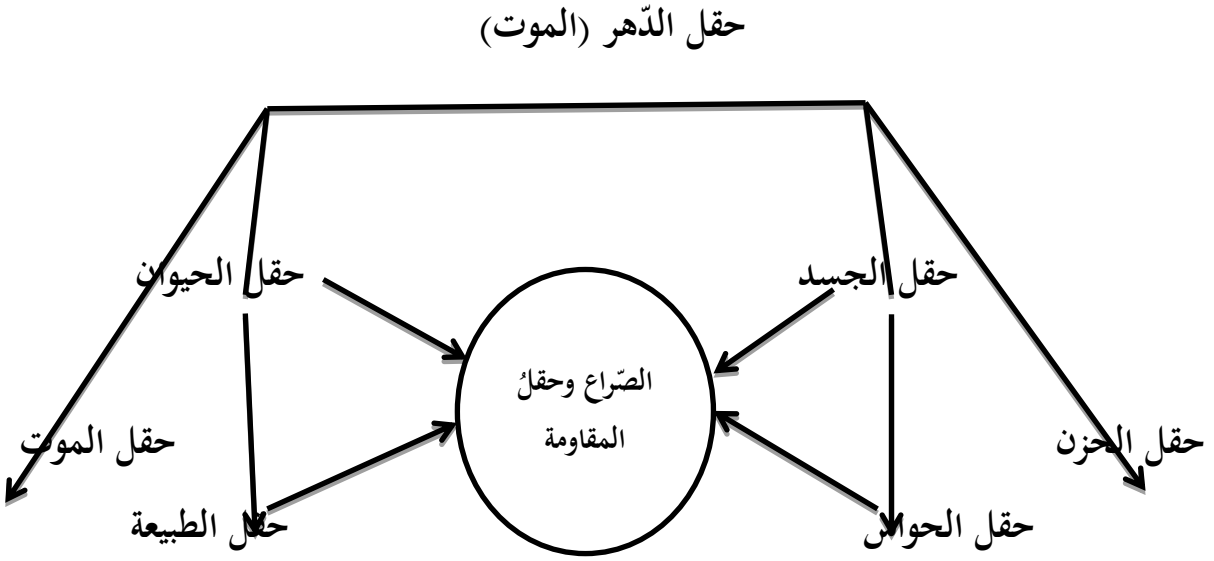
أمّا فيما يخصّ حقل الجسد والحواس فيرتبطان ارتباطًا وثيقًا بالموت، لأنّ هذا الأخير سبب دموع العين، وشحوب الجسد، ثمّ ينتقل إلى حقل يُحاكيه الشّاعر في واقعه وهو حقل الحيوان الّذي يُلاقي نفس مصير الإنسان، فقد مثّلت هذه الحقول دلالات مستمدة من البيئة فجعل المتلقي يشعر بالكائنات الّتي تتجاذبها أطراف الصّراع الدّاخلية والخارجية الّتي تؤول كلّها إلى قدر واحد هو الموت.

مثّلت هذه الحقول حلقات السّرد المتتابعة، «فالشّاعر الهذلي في الرّثاء يسردُ لنا الحكاية سردا شيِّقاً، يصوِّرُ فيها هذا الحيوان، وقد اكتملت قوَّته، وعظم نشاطه، ويُصوّر ما يصادفه في حياته»[2] فيمزج تلكَ المعاناة النَّابعة من رحم الحياة مع صراع الكائنات الأخرى، وما يميِّز الشّاعر الجاهلي في شعره هو التكثيف لتصوير الحيوانات، «وهذا النوع من المشاهد التي يشكّلها الشّاعر ويلوّنها بمشاعره غير قليل في الشّعر القديم»[3]، لأنّه كان أمام بيئة تميّزت بمشاهد متنوعة، وبناءً على ما تقدّم، يُمكن استخلاص ما جاء به الشّاعر في شكل الخيْمة الجاهلية، ذلك أنّ الشّاعر استوحى صوره من بيئته.

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (د، ه، ر)، ص100.

[2] نوري حمودي القيسي، لمحات من الشّعر القصصي في الأدب العربي، ص18.

[3] عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط04، 1981، ص82.



استمدَّ الشَّاعر مادَّته من البيئة الخارجية التي يرتبط بها ارتباطا وثيقا، فتراه ينغمس في حقولها مسلِّما غير متمرّد، ومازجها خلجات نوازعه الدّاخلية، فبث في مشاهدها روح الحزن عبر أيقونة المشاهد. كأنّ الشّاعر يرفض هذا العالم المليء بتناقضاته، وذلك من عُمق إحساسه بالألم والحزن كبشر ونفس الرؤية تلك الّتي تكون في الكائنات المتصارعة، فهو لا ينعم بالهدوء لأنّه حتّى الكائنات تتصارع وتنتهي، فهذه الحقول الدلالية «تخضع لنظام داخلي دقيق يربط بين محاورها ومستوياتها وتتولّد منه الدّلالات وتتكامل بفضله، ويبطن بعضها بعضًا»[1]، فالبنية الدلالية استمدت صفاتها التّعبيرية من رؤية الشّاعر للواقع، لأنّ لغة الشّعر ما هي إلاّ انعكاس لواقعه، شكلتها مجموعة من العلاقات جمعت بين أطراف النّص وأهمّ محور دارت حوله هذه الدّلالات هو لفظ الدّهر الّذي أرّق الشاعر، وقبل معرفة ماذا يقصد الشّاعر بالدّهر لا بد من معرفته لغة، وما يؤول إليه في الخطاب الشِّعري.

[1] خالد سعيد، حركية الإيقاع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص16.

الدّهر* عند الشّاعر:

نظر الشّاعر للدّهر كما نظر إليه أسلافه من شعراء الجاهلية بأنّه الفناء، والموت وله موقف عدائي اتجاهه، لأنّه حسب رأيه يحصد كل شيء، فقد سلب منه أبناءه جماعة وبالتالي فإنّ محاكاة "**أبو ذؤيب الهذلي**" للواقع والبيئة مرتبطة برؤياه الوجودية، والعلاقة بينه وبين الدّهر عدائية مع أنّه مُسَلِّم بقهره وسطوته على الإنسان والحيوان ، فمعاناة الشّاعر هي الّتي فرضت عليه الشّكوى من الدّهر مع أنّه أحيانًا «يكبت حزنه ويتجلّد ويستغرق في المصيبة والأسى المفجّع، فإذا أراد التّعبير انفجرت همومه وأحزانه، وصار الشّعر متنفسه إلى الرّاحة من ثقل الهموم»[1]، لأنّه رأى في الدّهر قوّة خارقة مخيفة، لا يستطيع أي أحد مقاومته، بل يسلِّم به.

12-المشاهد السّردية للعينيَّة:

جاءت المشاهد عبر بنيّة سرديَّة محكمة البناء، من حيث التَّتابع، والتّسلسل، فالنّص الشِّعريّ في الصّراع اعتمد على «الشَّكل المسرحي المباشر، إذ يتحكَّم السَّارد بطريقة مباشرة في عمليَّة السَّرد لأنَّ العبرة في مثل هذه النُّصوص لا يكون بظهور الذَّات، بقدر ما يكون في عمليَّة السَّرد كفعل حيّ مباشر، وذلك من خلال امتزاج السَّارد بالأصوات المباشرة التي يتحدَّث عنها»[2]، فظهرت لنا ثلاث أصوات حسب ترتيب القصيدة وهي:

الصّوت الأوّل ⟵ الشّاعر(الذات)

الصّوت الثّاني ⟵ أميْمة (زوج الشّاعر)

*ورد في لسان العرب أنّ الدّهر هو «الأمَد الممدود، وقيل الدَّهْرُ ألف سنة... وتأويله أنَّ العرب كان شأنها أنْ تذُمَّ الدَّهر وتسبّه عند الحوادث والنَّوازل تنزل بهم من موت أو هرم فيقولون: أصابتهم قوارع الدَّهر وحوادثه وأبادهم الدَّهر، فيجعلون الدَّهر الّذي يفعل ذلك فيذمونه، وقد ذكروا ذلك في أشعارهم»، ابن منظور، لسان العرب، ص100، وهذا يعني أنّ سبّ الدهر والتذّمّر منه عادة جاهلية، تغيّرت النّظرة إليها بعد مجيء الإسلام، والدّليل على استعمال لفظ الدّهر بالمفهوم الجاهلي، أنّ الله –سبحانه وتعالى– أخبر عن العرب في الجاهليّة فقال عزّ وجلّ: ﴿وَمَا هِيَ إِلاَّ حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ ونَحْيَا ومَا يُهْلِكُنَا إِلاَّ الدَّهْرُ﴾، سورة الجاثية، الآية24.نفهم من قوله تعالى أنّ شعراء الجاهلية كانوا ينسبون الهلاك للدَّهر وذلك لجهلهم وسوء ظنّهم لقوله تعالى: ﴿وَمَا لَهُمْ بِذَلِكَ مِنْ عِلْمٍ إِنْ هُمْ إِلاَّ يَظُنُّون﴾، سورة الجاثية، الآية24.

[1] يحي الجبور، الشّعر الجاهلي خصائصه وفنونه، مؤسّسة الرسالة، لبنان، ط5، 1986، ص317.

[2] محمّد زيدان، البنيّة السّردية في النّص الشّعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1، 2004، ص80.

الصّوت الثّالث ←——— الصّراع

الصّوت الرابع ←——— الشّاعر

تناول الشّاعر من خلال هذه الأصوات المتحاورة قضيّة جوهريّة وهي جدليّة الحياة والموت والصّوت الذي شكّل الحدث الأكبر والمهيمن هو الصّوت الثّالث، لأنّه اختزل وجسّد كلّ معاناة الشّاعر وصوّرها في مشاهد سردية، انطلقت من الذّات لتعود إليها، لأنّ هذه الأصوات حتّى وإن كانت في ظاهرها صراع بين الحيوانات، إلاّ أنّها في باطنها صراع نفسي داخلي، فالشاعر في بداية بنيته السردية اعتمد على صوتين حواريين هما: صوته مع زوجه، ولكن هذه الصوتين لم يمكثا مطوّلاً في الظهور حتى تلاشيا أثناء تمدُّد السرد، فقد اختفى صوت الشّاعر وتوحّد مع صوت الصراع الأزلي وتكمن جمالية هذا الحوار في تماهي صوت داخل صوت كونه يحملُ بعدًا أزليًا.

من بين العناصر التي شكّلت لنا مسرحًا وجسّدت لنا مشهدًا؛ الحدث والسّرد والشّخصيات والزّمان والمكان واللّغة، فقد تنامى الحدث ابتداء من قصص صراع الحيوان، لينبئ عن تنامي الحزن داخل ذات الشّاعر وفضاء القصيدة، فالحوار انطلق من ذاتيته، ثمّ اتّجه مباشرة نحو السّرد، وهو ما جعل تجسيد «حركية التّعبير الشّعري كثيرا من لغة الحكاية الدّاخلة في كيمياء النّص الشّعريّ، وهي ترشِّح آليات سردها لتفعيل نظم الحركة في بنية النّص ودفعها باتجاه شحن قوتها الشِّعرية بقوّة سردية مضافة، تنهض على تطوير العناصر السّردية في الشّعر ومساعدتها في التّمظهُر والتّشكل داخل المشهد على نحو فاعل ومنتج ومحرّك للفعل السّرد-شعري»[1]، وهو ما فعله الشّاعر حين استحضر صور الصراع بين شيئين متناقضين يفرضان الحيرة هما الموت والحياة، وما هو في حقيقة الأمر إلاّ صراع داخليّ لذات الشّاعر.

وهذا التّجسيد عهدناه عند شعراء العصر الجاهلي «فهم وحدهم الذين يستطيعون...أن يصوغوا من أنغام الحياة المتنافرة لحنا واحدا متميِّزا، ولا يستطيع كتابة التراجيديا سوى ألم حوَّلته كيمياء الشِّعر

[1] محمّد صابر عبيد، حركيّة التعبير الشّعري رذاذ اللّغة ومرايا الصّورة في شعر عز الدّين مناصرة -قراءة ومنتخبات-، ص13.

إلى سمو خالص»[1]، ويمكن أن نُقرّب قصيدة "**أبي ذؤيب الهذلي**" رغم غنائيتها من الشِّعر التراجيدي الذي يجعل الإحساس بالألم ينبع من الذَّات والتَّجربة الشَّخصية لأنّ «مصدر الشعر في التراجيديا هو طبيعة "الرؤيا التراجيدية" التي تخلق مواقف بالغة التوتر، نتيجة للصراع الناشئ بين إرادة الإنسان وكبريائه وبين إرادة الآلهة أو القدر الذي يفرض إرادته هو الآخر»[2]، فالصِّراع الذي هو بين الإنسان والمجهول هو الذي أطلق العنان للشّاعر ليُشكِّل المشهد في ميدان السَّرد، فنقل المتلقي من عالم اللغة السمعي إلى العالم المرئي(المشهد) وهذه الازدواجية تثير للمتلقي خيالا واسعا وحواريا.

-براعة الاختتام الحواري:

اهتمّ النّقاد بنهاية القصيدة، وأطلقوا عليها العديد من التّسميات، "**فابن رشيق**" اصطلح عليه بالانتهاء، أمّا "القاضي الجرجاني" اصطلح عليه في وساطته بحسن الخاتمة وهذا "أبو هلال العسكري" أطلق عليه المقطع، وهو ذاته ما استعمله "**حازم القرطاجني**" في منهاجه. ويقصد ببراعة الاختتام تلك النّهاية الّتي يختم بها الشّاعر أبياته، ويأسر بها المتلقي لما يرسخ في ذهنه، أو يفتح له مجال التأمّل في القضية الجوهرية للقصيدة، وغالبا ما ترتبط البداية بالنّهاية ويكون للشّاعر الدّور الفعّال في تشكيلها لأنّها تمثّل رأس البداية فتكون بمثابة الحبل الذي شدّت به النّهاية ومن هنا يمكننا التّساؤل كيف أنهى الشّاعر قصيدته السّرديَّة؟

ختم الشّاعر قصيدته* بقوله:

فَعَفَتْ ذُيُول الرِّيحِ بَعْدُ عَلَيْهِمَا وَالدَّهْرُ يَحْصُدُ رَيْبُهُ مَا يَزْرَعُ[3]

كما بدأ الشّاعر أبياته بالحكمة والشكوى من ريب الدّهر، أنهاها بالحكمة، فاختزل كلّ المشاهد وصور الصراع الداخلي والخارجي في حصاد الدّهر «فكما كان الشّاعر حريصًا على جذب المتلقي

[1] محمد عناني، دراسات في الشّعر والمسرح، ص29

[2] المرجع نفسه، ص30.

[3] أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص57.

*ورد هذا البيت الشّعري في جمهرة أشعار العرب ص 551 ولم يرد في الدّيوان الذي حقّقه أحمد خليل الشّال.

بكلمته الشّعرية الأولى ويُحاول شدّ وثاقه الفكري إليه، فإنّه مدعو لأنْ لا يفترق عن هذا المتلقي حتى يصلا سوية إلى نهاية المطاف خاتمًا في قلبه آخر إضاءة شعرية هي الّتي تكون الفيْصل في الحكم على نجاح القائل في خلق التّفاعل الشّعوري بينه وبين الآخرين»[1]، لأنّ آخر ما يقوله الشّاعر يرسّخ في ذهن المتلقّي، وهو ما فعله "**أبو ذؤيب الهذلي**" حين تبلورت عنده صورة الدّهر بقوته وسطوته، وأنّه يبدد كل شيء فهذه النهاية حتمية، أدّت وظيفة تواصليّة، فقد وحّد الشّاعر رؤيته وجعل منها رؤية عامّة يشاركه فيها المتلقي، فهو لا يستدعيه لأنْ يفكّر في نهاية أخرى، لأنه قرّر بأنّ الدّهر يحصُد ربيه كلّ شيء، وهذا نابع من تجربة إنسانية ، مستوحاة من الواقع.

وتأسيسًا على ما سبق، يُمكن القول أنّ براعة الاختتام في هذه القصيدة تمثّلت فيما حوته من تميُّز إبداعي في ذلك التّشبيه الضمني المأخوذة صوره من تجربة عاشها الشّاعر، أو في ذلك القدر المحتوم على كلّ الكائنات، وبهذا الإبداع تكمن القيمة الجمالية الّتي ترسخ في ذهن المتلقي، لأنّ «أحسن الشّعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله»[2]، وهذا ما تجسّد في عينية أبي ذؤيب الهذلي، بعدما عرض الشّاعر أصواتا، تجاذبتها ثلاثة أطراف، الصّوت الأوّل صوت الشّاعر، الصّوت الثّاني زوجه (أميمة)، الصّوت الثّالث صوت الصّراع الذي جسده من خلال الحيوان، وكما استهلّ الشّاعر قصيدته بمطلع استفهامي حكمي، وهو بهذا يضع حداً لسؤال جوهري فلسفيّ.

لعب الحوار السّردي في القصيدة التي انتخبتها دورا بارزا، متخذًا من النّوعين: حوار خارجي وآخر داخلي، فقد اتخذ في الحوار الخارجي نَمَطًا واحِدًا هو الحوار المباشر، والذي تجلّى بوضوح في صوتين: صوت الشّاعر، وصوت "**أميمة**"، وهو حوار ميّز القصيدة، ولكنَّه لم يشبع هذه الحالة من الصِّراع الدّاخلي. والحوار الدّاخلي خلق من خلاله مشاهدا متّصلة بجملة من المعطيات التي تعتمدها تقنية الحوار التي تتكرَّر مع كل مشهد. وكان "**أبو ذؤيب الهذلي**" متفنِّنًا مبدعًا في اختيار لغة حوارية

[1] قحطان رشيد صالح، الخاتمة في شعر المتنبي، مجلّة المورد، دار الشُّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، ع1، 2004، ص28.

[2] نورة الشّملان، أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره، عمادة شؤون المكتبات، جامعة الرياض، المملكة العربيّة السّعوديّة، 1980، ط1، ص129.

نطقت عبرها الشُّخوص واستند إليها العمل، فنهضت به وأخذت المتلقّي إلى أجواء ما وراء النّص. ومن ثمّ يبدو للقارئ منذ الوهلة الأولى وكأنَّه أمام بناء هرمي مثير يرتفع فيه الصِّراع إلى الذَّروة وينحدر انحدارًا سحريًا تشعر معه بالدهشة، وذلك من خلال جملة المشاهد التي تضمنتها القصيدة.

3-النّموذج الثّالث رائيّة الشمّاخ بن ضرار:

3-حضور الأنا والآخر في قصيدة الشّماخ بن ضرار:

تعدُّ جدليَّة الأنا والآخر من بين أهمّ القضايا حُضورا في الشِّعر العربي القديم، وتعدّ من أسس تشكيل قُطبيْ الحوار الذي يتطلّب وجود طرفين، الطَّرف الأوّل (الأنا) المتمثِّل في الذَّات الشَّاعر والطَّرف الثَّاني (الآخر) الذي يُحاوره الشَّاعر، وتكمنُ أهميّة هذه الجدليَّة كونها تفتح مجالات أوسع وأشمل تمكِّن الشَّاعر من إفراغ مكبوتاته والتَّعبير عن أحاسيسه ومشاعره. فالشُّعور بالأنا قائم على الإحساس بالغير إحساسًا تفرضُه نوعيّة العلاقات، لذلك لا غنى للأنا عن الآخر في ثنايا القصيدة إمَّا عاذلة أو زوجة أو حيوانا أو قبيلة التي تمثّل رُوح الجماعة أو حيوانا أو جمادًا، فالأنا والآخر وجهان لعملة واحدة، إذ «إنَّ تكامليَّة الشَّخصية معناه أنَّ الفرد إذا استشعر النّفس الجماعيَّة أو فهمها خطأ كملكيَّة شخصية أدّى هذا التَّفسير الخاطئ إلى تكبيل شخصيّته بحمولة لا يستطيع تجاوزها، ولهذا يجب إقامة تمييز بين محتويات الشَّخصية ومحتويات النّفس الجماعيّة بأكثر ما يمكن من وضوح»[1] فتضمين الشَّاعر للآخر في شعره هو ضرورة حتميّة تفرضها عليه متطلبات العمل الأدبي والواقع.

ولهذا فـ"**الأنا**" لا يكون "**أنا**" ولا يُحقِّق ذاته ووجوده إلاَّ إذا وصل ما انفصل، ولا يتّصلُ ما انفصل إلاَّ عبر آليَّة الحوار، لهذا نجد تشكيل «الحوار وفق بنى مخصُوصة بالإمكان استقصاؤها عند استقرار الوضعيات والمقامات، فإذا هو يبنى على أساس تبادلات تعليميَّة أو سجاليَّة أو جدليَّة، ولكلٍّ واحدٍ منهما تركيبها الخاص وعناصرها الدّاخليّة، وهو تركيب ناجمٌ عن طبيعة الصِّلة بين المتحاورين»[2]، فإذا كان الآخر الذي يُحاوره الشّاعر هو القبيلة، فإنّه يتخيّر ما يليق من الألفاظ لإعلاء مقامها ويُحاورها بضمير الجماعة، وإذا كان جمادا أو حيوانا فالأمر كذلك، وأمّا إذا كانت عاذلة أو حبيبةً فإنّه يستقي

[1] كارل غوستاف يونغ، جدلية الأنا واللاوعي، تر نبيل محسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص 55.

[2] البشير الوسلاتي، فنُّ القصّ عند يوسف إدريس، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، 2008، ص531.

من الألفاظ ما يُناسب موضعه غزلاً أو صدّا أو هجرا أو بعدًا، وهو ما سنحاول معرفته مع الشّاعر "**الشّماخ بن ضرار**" في رائيّته.

تعدُّ لغة الحوار في القصيدة وسيلة من وسائل التّعبير والاتّصال والتّواصل مع الغير، لهذا كان الحوار مسايرًا من جهة لقضايا المجتمع وأداة لتعبير الشّاعر عما يجول "بالأنا" في صورة تعبيريَّة عن "الآخر"، فالأنا تكون متضمنّة الآخر في جلّ تعابيرها الشّعرية، بمعنى أنَّ كلّ عمليّة فنّية حتَّى وإنّ وظَّف فيها الشّاعر أناه، إلاّ أنَّها تغدو لتكون تعبيرا عن المدركات الخارجيّة (الآخر)، أي أنَّ المسبّبات الخارجية هي الدَّافع وراء عمليّة الإبداع التي تنطلق من ذات الشّاعر "الأنا" محاورة "الآخر"، وعلى هذا الأساس الوجودي الذي يفرض فيه الشّاعر وجوده عبر أناه باحثًا عنها في "الآخر"، ومن ثمّ لا يمكن فصلهما عن بعض.

وإذا عُدنا إلى حضور هذه الثُّنائية والجدليَّة في الشّعر العربي، فإنَّنا نجد لها حضورا مكثَّفا في شعرنا القديم، وهذا راجع لعدَّة أسباب لعلّ أهمّها: حياة الشَّاعر العربي غير المستقرّة والمضطربة والمعقّدة والتي تؤثِّر بشكل واضح على أحاسيسه ومشاعره وقضايا أمَّته، وتفرض عليه أن يواكبها ويتأقلم معها ومن ثمّ فإنَّ علاقة الأنا بالآخر تؤثِّر على عمليَّة إبداع الشّاعر الذي يحوي بداخله مجموعة رغبات ومكبوتات ونزعات وانفعالات ومشاعر وأفكار؛ تضبطها وتوجِّهها الأنا التي تمثِّل الميزان والحكمة والعقل بينما يتأثر الشّاعر "**الأنا**" بكلِّ ما يحيط به أو كلّ ما هو مختلف عنه، كلّ ذلك يُؤثر بشكل أو بآخر في عمليّة الإبداع والخلق الجماليّ الذي يتشكّل من خلال ثنائيّة (الأنا والآخر).

أمّا إذا بحثنا عن هذه الثُّنائيَّة التي تؤسس لحوارية في شعر "**الشَّماخ بن ضرار**"، فإنَّنا نجد الشّاعر قد زاوج في قصيدته بين الضّمائر المتكلمة والغائبة؛ سواء بين ضمير "**الأنا**" الذي يدلُّ على الحضور والاعتلاء وإبراز الذّات، أو بين ضمير الغائب "**هي**" الذي يدلّ على استحضار الآخر واستنطاقه في ثنائيَّة غزليّة مع محبوبته التي كنّاها بأمّ بيضاء، وفي وصفه لديارها في قوله:

أَتَعْرِفُ* رَسْمًا دارِساً قَدْ تَغَيَّـــرا بِذَرْوَةَ** أَقْوَى بَعْدَ لَيْلى وأَقْفَـــرَا

كما خَطَّ عِبْرَانِيَّةً*** بِيَـــــمِينِهِ بِتَيْمَاءَ حَبْرٌ ثمّ عَرَّضَ أسْـــطُرَا[1]

-مُحاورة الطّلل وتشكيل المشهد:

ضمّن "**الشّماخ بن ضرار**" قصيدته الحوار منذ الوهلة الأولى، استفتح مشهد القصيدة بالاستفهام الموظّف مع الفعل (أتعرفُ)، وهنا يثبت حضور الضّمير المخاطب (أنت) الذي يُمثّل الآخر، إلاّ أنّ هذا الخطاب يحتمل ذات الشّاعر أومخاطبا متلقّيا لهذا المنجز اللّفظيّ، وضمَّن سُؤالهُ بطاقات إقناعية قويَّة الصّلة بمحبوبته، وهي مأتى السُّلطة، وذلك أنّ «الافتراضات الضِّمنيّة التي تقوم عليها بعض الأسئلة هي التي تجعل من الاستفهام أسلوبًا حجاجيًا؛ لأنّ كلّ إجابة مهما كان نوعها لابدَّ أن تسلّم بتلك الافتراضات، بل تقرّ ضمنيا بصحّتها»[2]، وهذا الحضور بين الأنا والآخر أنتج إطارًا تواصليًا تظهرُ فيه وظائف الشّخصيات المؤسّسة للفعل السّردي، ممّا ينبِئ عن تشكيل بناء سرديّ.

ولعلّ أكثر عنصر فعّل الحوار تفعيلاً يتماشى مع غرض القصيدة هو «الأبعاد الزَّمنية الثّلاثة في الماضي والحاضر والمستقبل، وما تلك الأبعاد إلاّ أصوات يبعثها الشّاعر فينا تتمثّل في صوت الماضي

---

* (أتعرف) فعل تلفظي يحمل تساؤلاً فلسفيا بلغ مداه حتى العصر الحديث، نبع من تأمّل الشّاعر للأماكن التي تخلو من أهلها، والرسم ها هنا معروف بالكتابة، كما يقال الرسم العثماني....إلخ، كما يشير هذا الخطاب المباشر الذي يوجّهه الشّاعر إلى الآخر(المتلقي) إلى أمرين؛ أولا: البحث عن تاريخ الكتابة العربية القديمة التي وجدت منقوشة في الصخور، ثانيا: البحث في الأماكن التي سكنها العرب وكان لهم اختلاط مع أمم أخرى وهو ما دلّ عليه لفظ عبرانية، أي: اللغة.

**معروف في مصادر التاريخ أنّ بلاد العرب واسعة مترامية الأطراف، تتدنى فيها الكثافة السكانية، وتكثر فيها الصحاري والجبال المقفرة، وكان الحلّ والترحال يلازم العرب على نحو ما يشيع في آثارهم بحثا عن الأماكن التي فيها ماء، من مثل قول أحدهم: (بلدة ليس بها أنيس إلا اليعافر وإلا العيس)إنّ معرفة الأماكن كانت على ضربين، أولا: معرفة المكان ممثلة في معرفة موقعه واسمه. وثانيا: معرفة صاحب الموقع، ومن كان يقيم فيه. (ينظر، يحي جبر، الأعلام الجغرافية في الشّعر الجاهلي، مجلّة مجمع اللّغة العربية، القاهرة، ط1، 1995.

*** نرى أنّ الشّاعر ذكر لغة الكتابة وكتابتها وموقعها، وكأنَّه يؤرِّخ لها وتخصيص اللغة يدل على أنَّه قد رأى كتابة أخرى تختلف عنها في اللغة، وأنه يدرك الفروق بينها، ويبدو أنها مرحلة متطورة في الكتابة، حيث وصف كاتبها بأنه(حبر: بالفتح والكسر)، ولذلك قال في بداية البيت (كما خطَّ) وإن دلَّت على كتب إلا أنَّها تتضمَّن التَّصميم، ولم يصف الشَّاعر هذه الكتابة بالقدم كما اعتاد الشعراء، ليوافقوا بين المشبه (الرسم الدارس) والمشبه به (الكتابة التي خفيت آثارها) مما يعني أنها كتابة حديثة ومتطورة، وكتبت بيد مدرّبة. ينظر، خلف عبد المحسن، حسن، الكتابة ومكانتها الحضارية عند العرب، ص07.

[1] الشّماخ بن ضرار، الديوان، تح: صلاح الدّين الهادي، دار المعارف، مصر، ط1، 2009، ص129.

[2] ساميَّة الدريدي، الحجاج في الشّعر العربي بنيته وأساليبه، ص 134.

المندثر، وصوت الحاضر الذي هو صوت المتكلّم الذي يكمن في تساؤله وما يثيره من استفهام وصوت المستقبل الذي يتحرّك في أعماقه عبر الفعل الذي ينوي القيام به بعد وقوفه على الطلل ويرتبط ذلك كلّه بالمكان الذي يشكّل فيه زخم الانفعالات أثرا واضح المعالم»[1]، لذلك نجد الشَّاعر استهلّ قصيدته الحوارية بالتّساؤل الذي طالما أرّق الشّاعر الجاهليّ بصفة خاصّة، فالشّاعر حين سؤاله للطَّلل يفرض وقوفه على مسافة ما بين التأمّل والتفكّر، فيسألُ الآخر عن ماهية الطّلل الذي تغيّر فهو لا يسأل عن المكان كفضاء، إنّما عن الكيفيّة التي غيّرت الطَّلل، وهو استفهام استنكاري، فبين حضور الشّاعر وغياب أصحاب المكان تساؤل عن ماهيّة الوجود؟ وهذا الوجود هو الذي يؤرّق الجاهلي منذ وجوده، فتجده في أغلب أشعاره يحاور المكان، فلماذا يا ترى يحاور المكان محاورة تتكرّر في أغلب القصائد الشّعرية؟

يُحاور الشّاعر الجاهليّ المكان ليثبت وجوده وحضوره رغم غياب الآخر عن بصره، فهو موجود بذاته وفي ذات الآخر، وذلك حين يفرض هذا الحضور بأفعال يثبتها الضّمير "**أنا**"، ويتوسّل الحضور ويثبته باستحضار الأحبَّة الذين سكنوا هذا المكان القفر، فهذا "**الآخر**" الذي رحل، رحل مكانيًا لكنّه حاضر في قلب الشّاعر، ولعلّ البيت الشِّعريّ الآتي يثبتُ ذلك:

أَتَعْرِفُ رَسْمًا دارِسًا قَدْ تَغَيَّـــرا بِذَرْوَةَ أَقْوَى بَعْدَ لَيْلى وأَقْفَـــرَا[2]

ثمَّ انتقل إلى الصُّورة التّمثيليّة التي يبثّها الشّاعر للآخر هي صورة تُشبه صورة كِتَاب حين تتأمّل خُطوطه، على هذا النّحو جاء تشبيه الكتابة بلفظ (خطَّ عبرانية بيمينه)، والمعروف أنّ الكتابة باليمين تكون مُستوية على عكس اليسار، ولكنّه يعدل عن ذلك حين يعرض أسطرا، فجاء غير بيِّن، وفي هذه المحاورة الطلّليّة نستنتج أمرين:

- إنّ الشّاعر يدعو للمعرفة العلميّة بآثار النُّقوش وغيرها، وذلك من خلال محاورة الطَّلل.

[1] صاحب خليل إبراهيم، الصّورة السمعيّة في الشّعر العربي الجاهلي، منشورات اتّحاد كتاب العرب، دمشق، 2000، ص30.

[2] الشَّماخ بن ضرار، الدِّيوان، ص129.

-الأمر الثَّاني يدعو إلى معرفة حِسّية مرتبطة بوجدانه، فهو يبكي الأهل الذين فارقوا هذا المكان، فلم يجد إليهم سبيلاً إلا وقوفه عليه ومساءلته باستفهام استنكاري، كأنّه يستنكر من الدّهر هذا الفعل الدّارس الذي تعوّده الجاهليّ، وأصبح جزءا من حلّه وترحاله.

وقد أشار "ونكلر Wincker" إلى هذه النّقوش في «تاريخ الجزيرة العربيّة كما تعلّمنا من النّقوش يعرض سلسلة من الدّول المنظمة التي تعود إلى العصور القديمة. حياة البدو كما يلاحظ ليست أمامية، ولكنّها تترافق مع حياة القاطعة مع كلّ العلاقات بين الاثنين التي يتم تحديدها إلى حد كبير عن طريق المياه»[1]، وهنا دليل قاطع على أنّ الدِّراسات الغربيّة تعترف بالنّقوش التي وجدت عند العربيّ القديم والتي ذكرها في شعره، ودواعي ذكر هذه النّقوش هو البحث عن الماء فمحاورة الشّاعر للطلل لم تكن هباءً منثورا، وإنّما للتنقيب عن أسرار وجمال الخطوط القديمة التي تنم عن أقدميَّتها، فالجماليَّة هنا تكمن في الوصف الدّقيق لطريقة تشكيل الخط العبراني.

وبناءً عليه يمكننا العودة إلى "فارمر Farmer" الذي أكّد أنّ «أهميّة العرب في الشَّرق القديم تكمن في مجال الحضارة والدِّين، ويكفي أن نذكر كلمتي: البخور وعبادة النّجوم، لندرك أثر العرب في الأمم المجاورة لهم ولاسيما العبرانيين واليونان»[2]، فاحتكاك العرب بغيرهم ومجاورتهم للأمم الأخرى كان عاملا مؤثّرا في أخذ الأمم من بعضها البعض.

-المشهد الحواري بين الأنا(الشّاعر) والآخر(الطلل):

تجسّد المشهد الحواري الذي جسَّد "الأنا" في ذات الشَّاعر والآخر الطَّلل ممثّلا في المرأة، وقد أتى ذلك عبر عناصر لغوية كثَّفت من مدلولاته، فلفظُ (تغيّرا، وأقفرا) دلَّتا على ذلك الامتداد الذي يخرج من حرف المدّ (ألف المد)، ليدلَّ على امتداد المكان في نفسيَّة الشّاعر، وإذا كان مشهد الطّلل

[1] Margoliouth, The relations between Arabs and Israelites, p24. النص الأصلي
«great importance attaches to the argument of winckler that the history of Arabia as learned from the inscriptions exhibits a series of organized states going back to immemorial antiquity. The life of nomad as he observes, is not anterior to, but coeval with that of the cutivator. the professions of both and the relations of the two are largely determined by water»
[2]Henry Goerge Farmer, History of Arabian music to the XIIIth centry, 1929, p

موحشا فقد جمَّله الشّاعر بذكر المحبوبة "**أمّ بيضاء**"، فالحوار لا يتجسّد دونها، كأنّ الشّاعر يستحضر الجانب الجماليّ من خلالها، حتّى أنّه كنّاها بالبيضاء للدَّلالة على الصَّفاء، وكأنّنا به يرى سواد الطّلل فإذا كانت مُحاورته للمكان القفر تُوحي بالوحشة والقبح، فإنّ محاورة المحبوبة توحي بالجمال فالشّاعر لما يبكي الطَّلل والمكان القفر، فإنّه يبكي معه صورة الحبيبة المفارقة المجمّلة للمكان بذكراها.

وتستوقفنا الوقفة الطَّلِلية هنا بحثًا عن وجود الذّات داخل فضاء الآخر، حينها «يجب ألاَّ نغفل عن هذه الحياة الّتي يصوّرها الشّاعر أو يحلم بها، فليس الشّعر تصويرًا للعالم الخارجي، ولكنّه تعبير عن العلاقة بين الذّات والموضوع، بين الأنا والآخر»[1]، فالنّظر إلى المدخل الطّللي يحيلنا إلى الذّات التي ما انفكت أن تنفصل عن الآخر، وتنتقل من مكان يشكّل جزءا منها، فحضور أنا الشّاعر هو محاولة لإثبات الوجود الفعلي، ليس فقط كفرد بين القبيلة، بل الوجود المكاني فمحاورة الطلل إمّا معاتبة للحبيبة الراحلة عنه أو محاولة لتنبيه الآخر بوجوده.

وفي هذه المساءلة تتجاذب الشّاعر مسألتين: الأولى؛ العودة إلى الماضي من خلال المكان الذي أصبح يشكّل سلطة قهرية تنتزع عواطفه و يختلجه الأسى حين التذكُّر، والثّانية، التّساؤلي الفلسفي الذي يعيد نفسه، أتعرف؟ كيف؟ فجلّ الشعراء الجاهليين لم يخرجوا عن دائرة البحث في وعيّ الذّات، والتّساؤل الطللي التّأمّلي المتعلّق بالفضاء المكاني، لم يوجده الشّاعر الجاهليّ عبثا، وإنّما للبحث في آثار تلك الأماكن الدّارسة والآثار* الباقيّة، فكم من أماكن وجدت فيها كنوز تنبئ عن حياة العربيّ قديما.

---

[1] أحمد وهب روميَّة، شعرنا القديم والنّقد الجديد، ص150.

*أصبح حديثا البحث في الصخور والأماكن البائدة علماً يصطلح عليه بـ: علم الآثار، كما كان الشّعر العربيّ قديماً يسمى: "علم العرب"، ومن هنا نستنتج أنّ الشّاعر الجاهليّ كان على وعيّ تامٍّ بقيمة هذه الأماكن الدّارسة التي خزّنت الكثير من الكنوز، فالأسئلة الفلسفية التي ورّثها الجاهلي، تدعو المتعمّق فيها للبحث عن هذا العلم، كما أنّه في وصفه الدّقيق يدعو إلى ربط العلاقة بين الشّعر وبين فنّ الرّسم، وتظهر هذه العلاقة جليا حينما تقارن بين المقدّمات الطلليّة القديمة واللوحات الفنّية، فكما كان الشّاعر يصف جزئيات المكان القفر وصفاً دقيقاً، كأنّه يقف على بعد مسافة يجعلك في تماهٍ في خطٍ متوازٍ تقف معه لترى لوحة فنّيّة على بعد مسافة التّماهيّ.

يضفي الوقوف على هذا المكان «بعدًا دلاليًا وإيحائيًا مستمدًا من عمق التّجربة الشّعرية»[1] فاستوحى جمال المكان من فلسفته التأمّليّة في بيئته، من خلال توظيفه للاستفهام، وقد لجأ الشّاعر إلى استحضار صورة تشبيهيَّة بعد محاورته الأولى، وهي (كما خطَّ عبرانية*...)، فقد مازج بين التّساؤل والتّشبيه حتى استعاد من ذاكرته صور ذلك المكان (الطَّلل)، ذلك المكان الموحش، وأضفى عليه قيمة جمالية من خلال التّشبيه، ولعلَّ هذه المفارقة التي نلمحها بين القفر والخط قد أضافت للنَّص بعدا إيحائيا أشرك فيه المتلقِّي، فجعله شريكا في فهم المعنى واستحضاره تلك الصّورة وذلك الخط المكتوب باللّغة العبريّة.

ثمّ عدل الشّاعر بعدما أوهم المتلقِّي بجمال الخطِّ، انتقل ليُثبت تعريضه الخط، كأنّه يعود بنا لعلاقته بأمّ بيضاء ممثّلة في مجتمعه "**الآخر**"، فقد كانت علاقة تسير على اليمين، ثمّ عرضت هي عنه كما عرض أسطرا، وهو ما جعل المكان يتغيّر ويصبح مقفراً، والظاهر أنّ (عرّض أسطرا) من التّعريض** تدلّ على نوع من الخطوط العارضة غير المضبوطة، وقد تكون خربشة، «وهذه الخربشة التي وضّحها الشّارح، والتّعريض الذي أدخله الشَّاعر هو إقحام على الفنّ وتزويق في غير محله- ولا نحسّ في البيت حزناً على الطّلل أو الكتابة»[2]، بل حُزن على من حلّ بالمكان وفارقه، حُزن أثقل كاهِله فضمّنه سؤال المكان، وجعله يمتدُّ في فضاء القصيدة، لذلك نجده يعود إلى أنّاه بين الفنية والأخرى ويُحاورها عبر هذه الجدليَّة التي يحاول من خلالها وصل ما انقطع من علاقة بينه وبين محبوبته ويستأنس بناقته المتمثّلة في صورتها، كأنّه يجعلها مطيّة يظهر عليها فيقول:

---

[1] بلال إبراهيم شبيب الفهداوي، شعر الشّماخ بن ضرار دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، ع 617، ص54.

* لفظ عبرانية يدّل على اللغة، فالشّاعر الجاهلي لم يكن يتقن العربيّة فقط، بل كان على دراية بلغات أخرى كالعبرانية التي شبه بها أثر الطلل، ولذلك سمي الشعر بعلم العرب لأنّ العرب ضمّنته الكثير من علومها.

** وإذا عدنا للمعجم وبحثنا عن المادة التي يندرج تحتها التعريض لوجدناه كقولهم: عَرّض الكاتبُ إذا كتب مُثَبِّجاً ولم يبين الحروف ولم يُقَوِّمِ الخَطّ، ابن منظور، لسان العرب، مادة عرض، ص465.

[1] بلال إبراهيم شبيب الفهداوي، شعر الشّماخ بن ضرار دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، ع 617، ص54.

[2] خلف عبد المحسن، حسن، الكتابة ومكانتها الحضارية عند العرب، جامعة ميسان، مجلة كلية الآداب، ع 97، ص07.

أَقُولُ وَقَدْ شَدّتْ برَحْلِي نَاقَتِي وَنَهْنَهْتُ دَمْعَ العَيْن أنْ يتَحَدّراَ[1]

يركب الشَّاعر مطيّة الحوار المباشر عبر صيغة القول " **أقول**" ليبنيَ حوارا خارجياً، يحتمل في الآن ذاته أن يكون سرداً من لدنه لوقائع حدثت له، توضّح غرض البكاء على الطَّلل والتّغزّل بالحبيبة في مقام الوصف على نهج الأوّلين، كأنّ الشّاعر ينسلخ ويخرج عن صمته وقهره، فيسرد رحلته عبر ظهر ناقته التي يجعلها أنيساً له، كأنّه ينتقل من صورة إلى أخرى تنقُّل المبدع المتمكّن، فالشَّاعر ينتقل لغويا من صيغة زمنية ماضية إلى صيغة زمنية حاضرة في قوله: "**أقول**" محاولة منه إثبات ذاته المنتزعة منه المتشتّتة في المكان، وينتقل مكانيًّا من المكان القفر إلى مكان آخر وهو ظهر ناقته، فتضافر عناصر السّرد يجسّد مشهدا متحرّكا، فبين الاستفهام والمكان والرِّحلة تحوّل إلى صورة كنائية جميلة، يبثُّ فيها الشَّاعر "ليلى" شوقه المثقل بالأحزان في صورة تجعل المشهد يرتجُّ حين كفّ دمع العين، ولكنَّ "ليلى" التي يتغزّل بها تُضاعف من امتداد حزنِهِ ليبلغ مداه المكان، فإذا بالمشهد الأوّل (الطلل) يتماهى في المشهد الثاني (الغزل)، فهذان المشهدان يُنبآن عن العلاقة المتأزّمة للشّاعر بينه وبين المرأة، وبينه وبين المكان، فالمكان قبيح قبح الهجر منه، وجميل جمال تواجد الأحبّة فيه، تبيِّنُه عبارة السَّلام المضاعف بين حمص وشيزرا في ختام المشهد في قوله:

عَلى أمِّ بَيْضَاءَ السَّلامُ مُضَاعفًا عَدِيدَ الحَصَى مَابَيْنَ حمْصٍ وَشيْزَراَ[2]

بعدما بعث الشّاعر "**الشّماخ بن ضرار**" سلامه لمحبوبته أمّ بيضاء، والظّاهر أنّها كنية لها فالبياض عند العرب دليل الصّفاء والنّقاء، تحيل كثرته لتدلّ عن حبّ الشَّاعر الذي بلغ مداه مع امتداد حروف الرويِّ، فمثّل لها بكثرة الحصى بين هذين الموضعين، وفي هذين الشّطرين نجد مقابلة بين كنايتين.

الشّطر الأوّل ←أمّ بيضاء ←كناية عن الصّفاء

الشّطر الثّاني ← عديد الحصى ←كناية عن كثرة الشّوق

[1] الشماخ بن ضرار، الديوان، ص129.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

فالصّفة الأولى وردت حسّية متعلّقة بالإحساس، أمّا الثانية فوردت حسّية بصرية متعلّقة بالشّوق. فقد استطاع الشّاعر أن يصوِّر للآخر الحالة النّفسية الحزينة والمأساوية التي يعيشها بعد النَّأي عن أمِّ بيضاء التي بكاها بحرقة دموع العين، ونهنه دمع العين أن يتحدرا كناية عن الصِّراع الدّاخلي الذي يعيشه الشّاعر بعد هذا الفراق المؤلم، فإلقاء السَّلام عليها مضاعفا كعدد الحصى التي بين حمص وشيزرا دلالة واضحة على لوعة الاشتياق والأسى وحرقة الوحدة التي يعيشها الشّاعر. فهو بهذا يلتفت إلى صيغة التذكّر، الزمن الماضي ممثّلاً في صيغة القول: "وقلت لها"، كأنّه يثبت الحجة والدّليل.

-الأنا والآخر في مشهد الحجّة:

بعدما صوّر الشّاعر ما حلَّ بالمكان وما حلّ به بعد فراق "**أمَّ بيضاء**"، انتقل إلى أسلوب التّرجي علّها تعود إليه من خلال استعمال أسلوب النِّداء الذي كثيرا ما يوظّف في الحوار في صورة الطّلب والتّرجي للآخر، وفي هذا يقول الشَّاعر :

وَقُلْتُ لهَا: يَا أمَّ بيْضَـــــاءَ إنَّـــــهُ كَذلِكَ بينَا يُعرفُ المرءُ أُنكـــــــراَ

فَقَوْلُ ابنتي أصْبَحْتَ شَيْخًا ومَنْ أَكُنْ لهُ لدَّةً يصبحْ من الشّيبِ أوْ جَرا

كَأنَّ الشَّبابَ رَوْحَـــــــةَ راكبٍ قَضَى أربًا من أهلِ سُقفٍ لغَضْوَراَ[1]

فهو بهذا يلتفت إلى صيغة التذكّر، الزمن الماضي ممثّلاً في صيغة القول: "وقلت لها"، كأنّه يثبت الحجَّة والدّليل، إنَّ "أنا" الشَّاعر تناجي الآخر الذي يتمثّل في محبوبته "**أمّ بيضاء**" من أجل استحضار الفضل الذي كان بينهما أيام* الشَّباب، التي يتحسَّر على ذهابها بسرعة، فأردف محمّلا بفعل الزَّمن، معاتبا إيَّاها بالظَّرف الزمانيّ، وهذا يدلّ على توظيف تقنيات السّرد توظيفا متقنا في قوله: (بينَا يُعرفُ المرء أنْكَرا)، أثبت الشّاعر سلطة الزّمن عليه، وامتداد الفضاء المكاني في امتداد لفظ (أنكرا)، وبين مسافة الزّمان والمكان في الطّلل يتواجد المجهول المترامي الأطراف، لذا وظّف الضَّمير

[1] الشماخ بن ضرار، الديوان، ص130.

* تحمل لفظة أيام لدى العرب عدّة تأويلات، فقد تكون الأيام هي الحروب، والأيام هاهنا يقصد بها أيام شبابه والتي تقدر بسنوات عدّة وليس بأيام قلائل.

بصيغة المجهول(يُعرفُ)، وجعل له منهما مسافتين؛ «تتمثل الأولى في اتخاذ مسافة من الأصوات التي تعبِّر عن وجهة نظر متناقضة لوجهة نظره، وفصل صوته عنها،... أمَّا الثانية فتتمثَّل في جعل ذلك الضمير معبِّرا عن آراء مشابهة لآرائه ومواقف مماثلة لمواقفه، فيأتي الضَّمير المجهول في مقام المساندين المعاضدين لما يقدِّمه المتكلِّم من أفكار وما يدعو إليه من مواقف وسلوك»[1]، فهو يعيش حالة انفصال عن محبوبته، فيناجي المكان في مناجاة محبوبته، هنا يظهر التّوظيف المكثّف البيني للشّاعر فحين بعث سلامه جعله بين مكانين هما (حمص وشيزرا) وحين تذكّر مدّة الشّباب جعلها بمسافة بين (سقف و غضورا).

-الالتفات في الحوار:

لقد انتقل الحوار الخارجيّ من الشّاعر ومحبوبته ليلتفت إلى ابنته في قولها: (فقول ابنتيّ أصبحت شيخا)، فالشاعر يعاني شرخا عاطفياً مرّة يلملمه حين تذكّر محبوبته وحينا آخر مع ابنته التي يعاتبها عتابًا ضمنيًا حين قالت له: أصبحت شيخاً، إمّا أنّ الشّاعر كان منغمسًا في شبابه هاربا من كبره أم أنّه يشعر بنبذ من طرف أهله ومجتمعه ككلّ، وهذا الالتفات السريع رغم بطيء حركة الزمن حين الوجع، إلاّ أنّه أضفى جماليّة تتمثّل في التواصل.

كما أنّ جملة الالتفات تدعّمت بالحذف الذي كان في كلام الابنة، فـ«ربَّ حذف هو قلادة الجِيد وقاعدة التّجويد»[2]، كأنّه أضمر ما كان يعانيه من نبذٍ ودمامة المظهر، وهذا الحذف أضفى جمالية في الحوار وترك للقارئ إمكانيّة الوصل. كأنّ الشّاعر ينبئنا بحقيقة نفور المرأة الجاهليّة من المشيب، الذي يصيب شعرها هي لا شعره، وهنا مفارقة عجيبة فالمشيب يزيد من وقار الرّجال، لكنّه عند النّساء أمر آخر، فهو يعكّر صفو جمالهنّ.

فبعدما صار عاجزًا وظهرت عليه علامات الشَّيب التي هي مقدِّمات الكِبر، أصبحت محبوبته تنفر منه، كما ينبئ هذا الحوار عن مفارقة عجيبة، فإذا كان الشّاعر يحتجُّ لبياض شيْبه، فما الموقف الذي

[1] سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي، بنيته وأساليبه، علم الكتب الحديث، الأردن، ط2، 2011، ص159.

[2] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الاعجاز، تع: محمود محمد شاكر، ص 151.

اتّخذه اتّجاه محبوبته؟ في مشهد الشيب استحضر الشاعر "**أمّ بيضاء**"، والمعروف أنّ الشيب بالنسبة للرجل وقار مهما بلغ من العمر عتيّا، أما بالنسبة للمرأة فهو دليل على ذهاب جمالها، كأنّ الشّاعر ضمنياً يشير لعلاقته المتأزمة بمجتمع ككلّ، بوصف المرأة كيانه حتّى شبّهه بروحة راكب، ولا يدعنا هذا التشبيه الجماليّ الذي يجعل عمر الإنسان كراكب أن نمرّ دون الوقوف على جماليته التي تختصر الزمن بين لحظة ركوب أو نزول، فهو يحدّد فترته كمن ركب بعيرا ثمّ نزل عنه، وهذا العمر الذي مرّ وذهب أذهب معه محبوبته.

يتدرّج الشَّاعر في مراحل سرده، من علاقته المنفصلة بمحبوبته "**أمّ بيضاء**" يلتفت إلى علاقته بابنته التي لم يجد فيها مؤنسا بل زادت من غربته ووحشته، ثمّ انتقل إلى أوسع علاقة هي علاقته بمجتمعه «لا لشيء سوى انتزاع الأعراف الاجتماعي بمكانة ليلى. تتماهى صورة الإنسان والحيوان في هذا المشهد بما يضمن نجاح حجّة التّماثل. ويتماهى كذلك الحوار المفتعل بين النّاقة (ليلى) ومجتمعها مع حوار الشّاعر الخفيّ بينه وبين مجمعه المضاد»[1]، ثمّ ينتقل الشّاعر إلى أبيات أخرى يصف فيها ما آل إليه من تخلّي أقرب النَّاس إليه بعد ذهاب القوّة والعزّ والشّرف في قوله:

لقَوْمٌ تَصَابتْ المعشيةَ بَعدَهُمْ ... أَعزُّ عليَّ مِن عَفاءٍ تَغيَّـــــــرًا

تَذكَّرْتُ لما أَثْقَلُ الدَّينُ كَاهِلي ... وَصَانَ يَزِيد مَالـــــــهُ وتَعَذَّرا

رِجَالاً مَضَوا من ليستُ مُقَايِضًا ... بِهِمْ أَبَدًا مِنْ سَائِرِ النَّاس مَعْشَرا

وَلما رأَيْتُ الأَمْرَ عَرْشَ هَويـــــةٍ ... تَسَلَيْتُ حَاجَاتِ الفُؤَادِ بِشَمَّرا

فَقَرَّبْتُ مُبراةً تَخَالُ ضُلُوعـــــهَا ... منَ المِاسِخيَّــاتِ القَسيَّ المؤَتَّرَا[2]

يبكي الشّاعر قومه بعد بعدهم ورحيلهم، استطاع بهذا التّصوير اللُّغويّ الذي صدّراه بلام القسم (لقَومٌ تَصَابَبتْ) أن يحسّس الآخر ويصوِّر له الحالة النَّفسية الكئيبة التي عاشها بعد تخلّي قومه، وأقرب النّاس إليه وهو "**يزيد**" أخوه وصون ماله عنه من خلال الصُّورة البلاغية الجميلة التي

[1] هند المحمد، البعد الحجاجي في رائية الشماخ بن ضرار الذبياني، مجلة جامعة البعث، مجلد 39، ع 32، ص15.

[2] الشّماخ بن ضرار، الديوان، ص133.

أوردها الشّاعر (أثقل الدَّينُ كاهلي) للدَّلالة على أنَّه لم يعد يطيق تحملاً وصبرا على الأوجاع والأحزان التي يُكابدها، إنَّ الشّاعر يحاول من خلال هذا العمق في العبارة أن يُصوِّر للآخر ما يحسُّه وما يشعر به في أعماقه، ويستشعر فيهم ثقل آلامه وأوجاعه، من خلال المزاوجة بين بث الآلام والأحزان جرّاء تخلّي الأحبّة والإخوة.

فالشّاعر يرجع بالمتلقّي إلى التذكّر والتفكُّر في الماضي وهذا الأسلوب أحد الوسائل التي يلجأ إليها الشّعراء لتفريغ مكبُوتاتهم والتّنفيس عن أنفسهم، فاستحضار الماضي عن طريق محاورة الذّات والعودة إليه هو شكل من أشكال تبرير الحالة النّفسية المضطربة والفراغ الذي يعيشه الشّاعر، فيعود إلى ذاته ويحاورها لعلّه يبرّر رحيل الأصحاب والأحبّة، فلا يولِّد غير الوحدة والوحشة والأسى والحزن في نفسيته، «ولعلّ هذين الأمرين معا-الانتقال بين ضمائر الحضور والغياب، والمتكلّم والمخاطب والغائب، والانتقال من ضمير الفرد إلى ضمير الجماعة، للتّعبير عن ذات واحدة- هي ذات الشّاعر يكشفان عن قلق الشّاعر وتوزّعه وتشعُّثه النَّفسي، وهي الملامح التي تلوح في أرجاء النّص منذ مطلعه، والتي يحاول الشّاعر الفرار والتّخفيف منها منذ مطلع النّص أيضا. ولعل عدول الشّاعر عن ضمير المفرد إلى ضمير الجماعة يصلح دليلاً على أنّ هذا النّص لا يعبّر عن حالة فردية، بل يعبّر عن المناخ الرّوحي والنّفسي العام لأولئك المغتربين»[1]، فالكثير من أمثال الشّاعر لجأوا إلى الغربة النفسية نتاج غربة قومه.

يمضي الشّاعر في وصف رحيل أحبته كما مضوا في قوله: (رجالا مضوا مني)، فقد اتّقد الحنين إليه، خصوصاً إذا أمعنا النَّظر فيما تحمله لفظة مضوا في سياق السّرد، لأنّ كلّ ما مضى عند الجاهليّ حكاية يعيد استرجعها، لذلك تجلّى الحوار الذّاتي حين تذكّره أهله، فالشّاعر حين تذكّر قومه لم يستحضرهم بحوار خارجي، وهذا ينبئ عن علاقة متأزمة بينه وبين مجتمعه، وقد رسم هذه العلاقة في

[1] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنّقد الجديد، ص151.

لوحة تأخذ ألوانها من بياض شيبه وخطوطها من تجاعيد هذا الشيخ المسنّ، والظاهر أنّ دمامة مظهره هي التي جعلت قومه ينفرون منه، فأبعدهم من حواره الخارجي لحوار داخلي نابع من الذّات.

بعدما تهاوت علاقة الشاعر بمجتمعه ودلّت عليه جملة (عرش هوية) انتقل لبناء علاقة جديدة ممثّلة في ناقته، فكانت ملاذا للفرار من مجتمع جعله يرى الشيب قبحاً، بعكس ناقته التي كانت تسلّيه ويظهر ذلك في (تسليتُ)، فبعدما كدّر مجتمعه صفوه لجأ لمن يسلّيه وهي ناقته، فبعدما كانت المرأة هي المسلية للجاهليّ أصبحت الناقة تأخذ مكانها ومكان المجتمع وهذا يدلّ على شرخ في العلاقة الإنسانية للشاعر بقومه.

يبقى الشّاعر رهين الحوار الذّاتي ليقدّم للآخر صورة فنّية منسجمة الكلمات متناسقة المعاني من خلال وصف ناقته، فهو يجد عزاءه في ناقته فهي الوحيدة التي لم جمّلها في عيني المتلقي، فمزج وصفها بوصف ضمني «**لأمّ بيضاء**"، فقد وصفها بأجمل المواصفات ليبثَّ للمتلقّي الأحاسيس والمشاعر الجيَّاشة التي يكنُّها لها، فيقول:

جُمَّالِيَّةٌ لوْ يُجْعَل السَّيفُ غَرضَهَا ... عَلَى حَدِّهِ لاسْتَكْبرتْ أنْ تَضَوَّرا

وَلاَ عَيْبَ في مَكْرُوهِها غَيرَ أنَّــهُ ... تَبدَّل جوْنًا بَعْدَمَا كَانَ أزْهَـــــرَا

كَأنَّ ذِرَاعَيْهَا ذِراعـــــًا مدلَّةً ... بُعَيْدَ السِّبابِ حَاوَلتْ أنْ تعَــذَّرَا

مُجَّدةِ الأعْرَاقِ قَالَ ابن ضرّة ... عَلَيْهَا كَلَاماً جَارَ فِيهَا وأهْجَــرَا [1]

يجمّلُ الشّاعر ناقته من خلال تصدّر لفظ (جماليّة) لتدلّ على الجمال المطلق الذي لم يجده في الآخر ممثّلا في قومه، كما استطاع أن يزاوج بين الوصف الدّاخليّ والوصف الخارجيّ ليعطي للمتلقّي صورة كاملة في أبهى حلّة لناقته، فوصفها بعراقة النسب الممجَّد، وهذه عادة جاهليّة يفتخرون بالنّاقة* والفرس، وفي نفس الوقت ينفي عنها كلّ عيب وكلّ كلام جائر مستثنيا من ذلك كلّه اللّون الأسود

[1] الشّماخ بن ضرار، الدّيوان، ص135.

* للنّاقة سلطة كبيرة عند الجاهلي، فتوظيفها في شعرهم له دلالات ورموز كثيرة، فهي ترمز للعطاء والنشاط والحيوية، ولقد سبق توظيفها في الموروث الديني متمثَّلة في قصّة النبي صالح عليه السلام، لذلك نجحد الشاعر يرتبط بالناقة ارتباطا وثيقا يكاد يرى فيها نصفه الثاني المرأة، فهو يأخذ من صفاتها ورشاقتها ويسقطها على المرأة المحبوبة.

فيُصبغ عليها لون الأنوثة الزهريّ، حتى يُشعر الآخر أنّه يمزج بين وصفه لأمّ بيضاء وللنّاقة فهي الأنيس الوحيد له بعد قومه، وليعرف أسباب هجره يواصل حواره مع أنّاه تارة، وفي استحضار الآخر تارة أخرى في وصف النّاقة، فهو يختفي وراء وصفها ليبثّ أحاسيسه ومشاعره وأوجاعه من فراق ليلى، فالوصف امتزج بين النّاقة وأمّ بيضاء.

وكأنّ الشّاعر متردّد في نوعيّة حواره، فمرةً يجعل دائرة حواره ذاتياً ويبسطها بسرد معاناته، ومرة أخرى يفتح دائرة الحوار مع الآخر ممثّلاً في محبوبته، فتحريك الحوار السردي في القصيدة مرّ عبر طريقين «طريقُ السَّرد وهو وصفُ الأحداث والأشخاص والمشاعر والانفعالات والأماكن والأزمنة وغيرها، وطريقُ الحوار الذي ينطق به أشخاص القصَّة»[1]، وتمثّلت هذه الأشخاص في "أم بيضاء" و"ابنته" و"الجارة" و "قومه" و "ناقته"، فالشّاعر بين حضور أناه وغيابها تتشكلّ ماهية السُّؤال: هل حضور الشّاعر بأناه في ثنايا القصيدة دلّ على انفصاله بالآخر؟

-انفصال الأنا والآخر ضمن دائرة الحوار:

يصوّر الشّاعر علاقته بمحبوبته فيتمثّلها من خلال المكان القفر، لأنّ المكان يدلّ على الاستقرار ولكن بغياب أصحابه دلّ على الانفصال وعدم الاستقرار، ثمّ علاقته بقومه فهي لا تكاد تكون أفضل من علاقته بمحبوبته، فالانفصال بين الشّاعر وقومه أشدّ وطئاً عليه، فلم يجد غير أنسنة النّاقة من خلال وصفها، فهل علاقة الشّاعر بناقته علاقة اتّصال أم انفصاله عن مجتمعه؟ هل هذه الفجوة ظاهرة عبر مراحل القصيدة؟

ينتقلُ الشّاعر في الأبيات الموالية من وصف النّاقة إلى الحوار الخارجيّ ممثَّلاً في كلام جارتها، وهذا الانتقال لم عفويّاً، وإنّما اضطرّ لإقحامه، لأنّ تحدّث عن علاقته بقومه ثمّ قطعها ليصل علاقته بناقته،

[1] كاظم الظواهري، بدائع الإضمار القصصي في القرآن الكريم، ص73.

كأنّه يخبر عن هذا الانفصال الذي بينه وبين محبوبته، فيعود ليستعطفها في وصف خارجيّ معتمدًا على أسلوب المزاوجة بين المدح والوصف، ويجعل من الحوار الخارجيّ مطيّة لذلك فيقول:

تَقُولُ لهَا جَارَاتُهَا إذَا أَتَيْنَهَـــــا يحِقُّ لِلَيْلَى* أنْ تُعَـــــانَ وتُنْصَرا
يَغَرْنَ لمِنْهَاج أزالَتْ حَلِيــلَهَـــــا غَمَامَـة صَيْفٍ مَاؤُها غيرُ أكْدَرَا
مِنَ البِيضِ أعْطَافاً إذا اتَّصَلتْ دَعَتْ فِراسَ بنَ غُنمٍ أوْ لَقِيط بن يَعْمُـرا
بِهَـــا شَرقٌ من زَعْفَرانٍ وعَنبَـــــرٍ أطَارتْ من الحُسْـن الرِّداءَ المحبَّرا
تَقُولُ وَقدْ بلَّ الدُّمُوع خمَـــــارَهَا: أبَى عفَّتي ومَنصَبي أنْ أُعَيَّـــــــرا[1]

رغم انفصال الشّاعر عن محبوبته ومجتمعه استطاع ببراعته الفنّية أن يحقّق الانسجام النّصي من خلال السّفر بالآخر إلى الماضي، والعودة إلى الحاضر ليصف محبوبته ويصوّر اشتياقه وحزنه ووحدته بعد فراقها، فهذا السّرد في ذكر المشاعر والأحاسيس المختلطة بين الحبّ و الشوق، البعد والتّشتُّت دليل على تفرُّد الشّاعر وبراعته الفنية لأنَّ «ما يُقدِّمه الأنا الواقعي وما يختزنه ذهن المتلقّي يعدُّ ضئيلا جدًّا مع ما يُستنبط من الأنا النّصيّ، فالشّاعر استطاع أن يبني ذاته الفريدة في النّص ويشكّلها وفق ما تمليه رغباته ومعتقداته وتصوّراته، هذه الذّات التي اكتسبت فردانيتها من تعدُّدها وتناقضها في الآن ذاته.

إذا كان الأنا النصّي عاشقا وشاعرا وفارسا... وفي مقابل ذلك يُظهر الخطاب الشّعري حالة توتُّر يعيشها المبدع بين الأنا الشّعريّ والواقعيّ، ناجمة عن دوام الاطّلاع إلى التّحرُّر ولو بالمحاكاة

*وممَّا يحسن قوله الإشارة أنّ ليلى صاحبة الشّماخ ملكة تعيش حياة مرفّهة لم يرهقها فيها عمل، فهي مترفة وتلك المعيشة جعلتها دائمة العناية بأناقتها، ورشاقتها فهي تمشي أمامه ضامرة البطن ممشوقة الخصر والقوام، ساقاها ممتلئتان قد مار اللحم عليهما موراً إلى منتهى الخلخال حتى أنَّه ليضيق بالسَّاق كما يمتلئ السوار بالمعصم قدم الشماخ صورة شعرية رائعة، فهو يعرض المشاهد التي رسمها بطريقة جديدة، إذ اعتمد مبدأ المقابلة في النفي والإثبات، لا سيما في البيت الثاني إذ نجده يصف روعة محبوبته ودلالها، وغنجها، ونعومتها الوفيرة في بيته الأول فهي بنظره فائقة الدلال عاطلة عن كل شيء إلّا في اعتنائها بشكلها ورونقها فهي في غدق النعيم لم تلق أي بؤس في عيشها حتى أنّها لا ترهق نفسها فيما تستمتع به النساء من الغزل على عود العوسج على الرغم من أنّه لا يعد من الأعمال الشاقة كناية عن المبالغة في الدلال والتنعم، ثمّ يتعرض إلى مقابلته الحسنة في المتناقضات في الامتلاء وعدمه في مقارنة رشيقة في أنّ خصرها لا يملأ كف الماسك في مبالغة من دقته ونحافته وهو القوام.

[1] الشّماخ بن ضرار، الدّيوان، ص136.

الملتوية الموحية لما وُجد في الواقع أو ارتسم في الذهن»[1]، فالشّاعر استطاع أن يستثير المتلقي ويستعطفه حتّى تتحقّق المحاكاة بينه وبين الآخر، إلاّ أنّ التناقض الحاصل في "أنا" الشّاعر يظهر في محاولة ربطه لعلاقة مع ناقته، فقد استبدل مجتمعه بالنّاقة، فهو يجعلها مطيّة ليصل لمبتغاه، أمّا علاقته بالآخر فهي تنبئ عن تضاده مع مجتمعه الذي يمثّل (الآخر)، و"ليلى" جزء لا يتجزأ من هذا المجتمع فقد سمّى ناقته "**ليلى**" فحالة الانفصال التي يعيشها يصلها بناقته، فما الذي يريده الشّاعر من الآخر؟

فالشّاعر يريد من الآخر أن يشعر بحزنه ويستشعر معنى الوحدة لديه، يريد أن يثبت الشّاعر معاناة "أناه" وهو في معزل عن قومه، وبين أن يبكيها في حضور الآخر، يختفي وراء ناقته، وهذا ما يجعل المتلقّي لمثل هذه النّصوص الشّعريّة يُدرك التباين في مضمونها، فالفرق «كبير بين أن تعيش المأساة وأن تدركها، وهو نفس الفرق بين أن تكون حزينا وأن تدرك معنى حزنك، فبين الرُّؤية الغائمة والإدراك النّاصع يتراوح الوجود بين ظاهر ماثل للعيان ومدرك كلّي»[2]، لا يتأتى للشّاعر إلاّ بعد تجربة شعورية عاشها الشّاعر نفسه.

يتنصّل الشّاعر من ناقته هي الأخرى ليعود إلى الحوار العائليّ الذيّ يُظهر عادات المجتمع القبلي وخوف البنت من أن تعيّرا، فهذا النّسق القبلي المعروف عند الجاهليّ يجعل الشّاعر في تناقض مع ذاته، تناقض يجعله مرّة محبوبته ومرّة أخرى يجعل النّاقة بديلاً عنها، فكثير من الشّعراء الجاهليين استأنسوا بالحيوان، ثمّ يعود لابنته، التي تذكّره بدور الأب اتّجاهها.

[1] بشار إبراهيم، المقام الشعري بين الواقع والمتخيل دراسة نصية لقصيدة عاشق من فلسطين، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد 2010، ص06.

[2] عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1966، ص350.

-حوارية بين الأنا الشاعر والآخر صورة النّاقة:

اتّخذ الشّاعر النّاقة بديلا له عن الآخر، فهي التي تسلّيه، فأوجد نوعاً من العلاقة مع الحيوان تماثل العلاقة الإنسانية، وذلك لحاجة الشّاعر إلى الآخر فقد وجد فيها متنفسا له، اتّخذ النّاقة أنيسا له بدل مجتمعه الذي فقد ثقته به كلّيًا، أو ليبرر فقده وبعده عن أهله، ويجعله مجتمعه الكلّي في النّاقة فيقول:

كَأنَّ ابْنَ آوَى مُوثَقٌ تحْتَ غَرْضِهَا إذَا هُــوَ لمْ يَكْلَم بِنَــابَيْهِ ظَفَّــرَا

كَأنَّ بِذِفْرَاهَا مَنَادِيل قَــــارِفَتْ أكفَّ رجالٍ يَعْصِرُونَ الصَّنَوْبَــــرَا

وَتَقْسِمُ طَرْفَ العَيْنِ شَطْرًا أمَامَهَا وَشَطْرًا تَرَاهُ خَشْيَــــةَ السَّوطِ أخْزَرَا

لهَا مَنْسَمٌ مِثْلَ المحَارَةِ خُفُّــــهُ كَأنَّ الحَصَى مِنْ خَلْفِهِ حَذْفٌ أعْصَرَا

إذَا وَرَدَتْ مَاءً هدوءًا جِمَامُــــهُ أَصَاتَ سَدِيــــــسَاهَــا بِه فَتَشَوَّرَا[1]

يسترسل الشّاعر في وصف ناقته وصفًا دقيقًا، كأنّه يمسك آلة تصوير تأخذ أجزاء ناقته، فحتّى نظرتاها يتّبعها الشّاعر في قوله (تقسم طرف العين)، بينه وبين السّوط، فهو يصفها بدقّة الملاحظة والظاهر أنّ الشّاعر يختفي وراء هذه الأوصاف، نظرًا لدمامة خلقته، فهو نسيه نفسه، فقد ألبس نفسه الجمال من خلال مواصفات تدلّ على أنسنة* النّاقة، لأنّنا إذا عدنا إلى الأوصاف التي ألبسها الشَّاعر ناقته تستشعرها أحياناً أوصافاً لمحبوبته.

علاقة الشّاعر بالطّبيعة:

بعدما كانت الطّبيعة سببًا في محو الأماكن وقفرها لدى الشّاعر، تصبح سببا من أسباب الجمال لديه، وهذه المفارقة تضفي جماليّة على القصيدة، فإذا كانت الطبيعة في بداية النّص الشّعريّ هاجس للخراب، فهي في نهايتها مبعث للحياة، حيث عرض الشّاعر مشهدا من مشاهد الطبيعة متمثّلا في

[1] الشّماخ بن ضرار، الدّيوان، ص137-138.

*الأنسنة مصطلح حديث أتى به محمد أركون.

انتعال ناقته الشّمس، فاستعارته للشمس كخفٍ تلبسه ليقيه حرّها، يدلّ على شدّة تحمّله هو لا هي وفي نفس الوقت يعلن الشاعر بداية رحلته، ليعلن النّص الشعري عن سرديته متمثلاً عناصر السّرد في الحركة التي انبعث من زمن الفعل (سرتُ) والسير دلّ على فترة الظهيرة لتؤكّده (الشمس) ونقطة الانطلاق من (أعالي) وتحديد المكان(رحرحان) ليعود إلى الزمان (ليلها)، كأنّ خروجه ليلاً من قبيلته يخفي وراءه معاناة الشّاعر منها، فهذا البيت الشّعريّ مكثّف تكاد تتوفّر فيه عناصر السرد كلّها من زمان ومكان وشخوص وأحداث.

وَقَدْ أَنْعلتهَا الشَّمْسُ نَعلاً كأَنَّـــــهُ قَلُـــوصُ نَعامٍ زِفُّهَـــــا قَدْ تَمَوَّرا
سَرَتْ مِنْ أعَالي رحْرَحَان فأصْبحَتْ بِفَيْـــدَ وَبَاقِي لَيْلَهَا مَا تحَسَّـــــرَا
إذَا قطعت قفًا كَميتًا بَدَا لهَـــــــا سَمَاوةُ قُفٍ بَيْنَ وَردٍ وأشْقَـــــــرَا
وَراحَتْ رَوَاحًا مِنْ زَرُودَ فَنَـــازعَتْ زُبَالةَ جِلبَاباً مِنَ اللَّيْلِ أخْضَـــــرا
فأصْحَتْ بِصَحْراء البُسَيْطةَ عَاصِفًا تُوَلِّي الحَصَى سُمْرَ العُجَايَاتِ مُجْمَّرا[1]

يحاول الشّاعر إقناع ذاته بهجر الآخر ممثّلا في مجتمعه، واستبداله بناقة تسلّيه عن الهموم التي ألمت به، وتدلّ بنية الفعل (تسليت) على تكلّف السّلوان؛ ما يعني تمكّن الهموم من الشّاعر حتّى صعب الانعتاق من أسرها، ولكن مهما عظمت الحاجة، فناقته الملاذ، وكأنّي به يبني الثّقة مع مجتمعه الجديد ممثّلا بالنّاقة من خلال جملة الصّفات التي يثبتها لها تارة بالنّعوت، وتارة بالصّور، فبين حضور النّاقة كبديل للشّاعر وغياب مجتمعه تتولّد الأسئلة الآتية: ما الدّاعي الذي جعل الشّاعر يبتعد عن مجتمعه؟ هل كان لدمامة مظهره أثر نفسي على علاقته بالآخر؟

تدلُّنا ثنائية الأنا والآخر هذه على أثر النّسق الثقافي في توجيه خطاب الشّاعر، فقد اعتمد على أسلوب فنّي بارع من خلال المزاوجة بين الحوار الدّاخليّ والخارجيّ راكباً مطيّة السّرد حينا والوصف حينا آخر، فقد زاوج بين المدح الصّادق من خلال الوصف الدّقيق لناقته، والخالية وبين اللّوم والعتاب

[1] الشّمّاخ بن ضرار، الدّيوان، ص140.

لأمّ بيضاء وابنته، فالشّماخ عانى عقدة الشّكل، عاش حياة انطوائية شبه معزولة عن قومه ولجأ لمجتمع آخر بديلاً له عن قومه، لجأ إلى ناقته، فاستأنس بها، وبنى صلته بها.

استطاع الشَّاعر في هذه الأبيات أن يرسم لنا لوحة فسيفسائية تختلط فيها معاني الحبّ والاشتياق ويصوّر للمتلقي الصّراع بينه وبين ذاته، وبينه وبين الآخر، فاستطاع أن يكسر أفق توقع المتلقي فابدأ قصيدته بتصوير مشاهد الأسى والحزن والوحدة التي يعايشها ونأي أقرب النّاس عنه فبثّ أحاسيسه ومشاعره الحزينة، حتى يظهر للمتلقي أن النهاية ستكون مأساوية.

-عناصر السّرد في تشكيل القصيدة الحواريّة:

اعتمد الشّاعر في بناء قصيدته على مكوّنات فنّية، تجعل الفضاء السّردي منفتحًا على العديد من التأويلات، وقد اعتمد الشّاعر في سرده للأحداث على الوصف الذي جعله ضمن حواره السّرديّ وجاء عبر عنصرين: الأول؛ «الوصف للأشياء المحدّدة وهو ذو سمة (استاتيكيّة)، والثّانيّ وصف حركيّ، يتوافر على عنصر الحكاية في داخله، فهو ديناميكي»[1]، يغلب على القصيدة كثرة الوصف لأنّ هذا الغرض يتيحُ للشاعر تجسيد ما تراهُ عينهُ، تجسيداً إبداعياً، وهذا الوصف في حدّ ذاته يعدُّ «الأداة السّردية المهمَّة الأخرى التي لجأ إليها الشُّعراء في بناء قصصهم الشّعري الغزلي. حيثُ يذوب الحوار بين ثنايا الجمل الوصفيّة التي تتَّخذُ من صيغة الفعل منفذاً تبثُّ من خلاله ما جرى من أحداث»[2]، فحين مزج الشّاعر بين الوصف والسّرد تولّدت الجماليّة فيمن خلال هذين النّمطين، لأنّ السّرد يتكئ على وصف شخوصه، والنسق التّقليدي لم ينفك عن هذا المزج في القصائد الجاهليّة.

[1] فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، ص67.

[2] إنقاذ عطا الله محسن، السّرد القصصي في الشّعر الأندلسي دراسة نقدية، ص63.

-الشّخوص:

جمعت دائرة الحوار بين شخصيات عدّة: المحبوبة ممثّلة في (أمّ بيضاء) و (ليلى) الممثّلة في الجارة قوم الشّاعر، النّاقة، توزّعت هذه العناصر في ثنايا القصيدة توزيعًا غير متكافئ، وهذا التّوزيع غير المتوازن يدلّ على حالة الاضطراب التي كان الشّاعر يعيشها، فقد عبَّر عن واقعه من خلال «الأسلوب القصصي أو الحكائيّ Die Episodenstil فهو متمثِّل بالجمل القصيرة...، وإنّ القصصيّة متوافرة في النّسيب في بعض الأحيان، وفي وصف الحيوانات التي تشبه بها النَّاقة أو وصف الفرس»[1]، فكثيرا ما سرد الشّاعر الجاهلي قصص صيده وحلّه وترحاله عبر حبكة وعناصر مكوّنة للعمل القصصي كالزّمان والمكان وغيرها.

-الزّمان:

يصادفنا مؤشر لسانيّ يدلّ على الزّمن وهو رواحا، فهذا اللفظ يدلّ على الذّهاب، فبالقياس عليها ندرك انقباض الشّاعر أمام عامل الزمن، وممّا قيل: القياس الشعري «قول مؤلف من مقدمات مخيلة مؤثرة في النفس تأثيرا عجيبا من قبض أو بسط»[2]؛ فهو يثير الفكر والعاطفة معا.

-المكان:

يعدّ المكان من أهمّ العناصر الأساسيّة التي اتّكأ عليها "**الشّماخ بن ضرار**"، وهو بهذا سلك سبيل الشّعراء الجاهليين الذين استوقفهم الطَّلل بالسُّؤال عن الكيفية التي امّحى بها أثر المكوث فيه فقد أكثر الشّاعر من توظيف المسافات، فالمسافة الأولى اتّخذها حين تأمّل المكان القفر تأمّلاً فلسفيًا أعاد له الشّوق والحنين، والمسافة الثّانية بينيَّة، جعلها بين الأماكن، حمص وشيزرا.

[1] موسى سامح ربابعة، الأنواع الأدبيّة والشِّعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان، ص283.

[2] الصّفدي، الغيث المنسجم في شرح لامية العجم، دار الكتب العلميّة، بيروت، مج1، ط1، 2003، ص54.

-الألوان:

شحن الشّاعر المشهد الحواري ببعض الألوان التي أضفت جمالية على النّص الشِّعريّ، وبعثت فيه زهرة الحياة من خلال أمّ بيضاء التي كنَّاها بالبياض الذي يبحث فيه عن السّلام الداخلي والسكون الذي جعله في سينيّته، وأضفى للون الأبيض قيمة من خلال استحضار لفظ الشّيب، وهو لون الوقار إذ حلّ في شعر الرّأس، ثمّ بعث حياة جديدة للنّص الشّعري، تتجدّد باللون الذي ذره وهو "**أزهرا**"، ثمّ جعل مشاعره تلتهب في لون الجمر، وذلك حين ذكره في "**مجمّرا**"، ولهذه الألوان دلالات تعود بالشاعر لواقعه الذي يأمل أن يراه مزهرًا. فقد مرّت القصيدة بأربع مراحل، أولها المكان، المحبوبة، القبيلة، الجارة، وهذه العناصر كوّنت الرابط الاجتماعي بين الشّاعر وما يوجد حوله فهو يصوّر وينبئ عن علاقته أولاً بالمكان، فجاءت محاورته في سؤال الطلل في ثوب غزليّ يتلبّسُه حينا وينزعه حينا آخر، ثمّ ينتقل إلى علاقته بقبيلته.

استطاع الشاعر في هذه الأبيات أن يرسم لنا لوحة فسيفسائية تختلط فيها معاني الحب والاشتياق ويصوِّر للمتلقِّي الصِّراع بينه وبين ذاته، وبينه وبين الآخر، فاستطاع أن يكسر أفق توقُّع المتلقِّي، فابتدأ قصيدته بتصوير مشاهد الأسى والحزن والوحدة التي يعايشها ونأي أقرب النّاس عنه «فالوصف يهتمُّ بالمكوّنات السّاكنة التيّ يتوقّف معها الزّمن افتراضًا، في حين يرتبط السّرد بمتابعة حركة الحدث ومسار زمنه»[1]، فبثّ أحاسيسه ومشاعره الحزينة والصادقة، حتّى يظهر للمتلقي أنّ النّهاية ستكون مأساوية، فها هو يصوّر لنا نهاية درامية سعيدة، فقد استطاع أن يصل إلى محاكاة مشاعرها ومناجاة أحاسيسها ليقنعها بحبّه لها.

تأسيسًا على ما سبق يمكن القول أنَّ الحوار قد رسم أسسه في كلّ النّماذج المختارة من الشِّعر الجاهليّ التي تجلَّى فيها الحوار السَّردي في كلّ أغراض الشِّعر، انطلق فيه الشّاعر "**امرئ القيس**" من تجسيد الحوار بينه وبين فاطمة عبر قوالب وصيغ قوليّة حاكى فيها الحوار الذي يدور في حياتهم

[1] فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السَّردية، ص67.

اليوميَّة، وما يلفت انتباه المتلقّي ذلك الشّكل الذي ساق فيه الشّاعر أفعال الحوار القوليّة، كأنّه شكَّل بها تقابلاً، فقد وقف منها مواقف معاديّة له، رغم أنّه التزم في بناء الأفعال القوليَّة على التّرتيب والتوالي، ممّا أدى به إلى رسم مشهد يجسّد العلاقة المتنافرة بينهما.

فإذا عُدنا إلى الشّاعر "**أبي ذؤيب الهذلي**" وقاسمناه مرثيّته لشعرنا بلغة حزينة تتسّم بأبعاد دلاليّة تجاوزت النّص لتعالج جدليّة أرّقت الشّاعر الجاهلي منذ وجوده، وهي جدليّة الموت والحياة، وهذان العنصران هما اللّذان فرضا على الإنسان الحوار بنوعيه، وإذا عدنا إلى شعر "**امرئ القيس**" لشعرنا بنشوة الحبّ التي ينثرها في جلّ قصائده، ذلك أنّ غرامياته جعلته يحاور ويُحاور.

ممّا تقدّم يمكن القول: إنّ جماليات الحوار السّردي في النّص الشِّعري الجاهلي ليست محصورة في عنصر من العناصر الفنّية، وإنّما توفّرت في مجموعة من الآليات والوسائل، انطلاقا من اللّغة التي تعدّ المكوّن الجمالي الأوّل، فهي التي أكسبت الشّاعر ليونة ومرونة في استعمالها وتوظيفها، إلى جانب الصّور الفنّية من مجازات واستعارات وتشبيهات، كلّ هذه العناصر ساهمت بإيحاءاتها وخيالها في تحقيق الجماليّة من خلال نقل المتلقّي إلى فضاء النّص الشّعري، فارتبطت بعاطفة الشّاعر الجاهلي، فشُحن النّص بمشاهد سردية وقيم جماليّة.

خاتمة

خاتمة:

توصَّلنا من خلال الدّراسة إلى مجموعة من النّقاط المهمّة، تعدُّ خُلاصة لنتائج البحث، وقد تمثّلت في عدّة جوانب أهمّها:

-انفتاح الدّراسات الحديثة على جملة من المعطيات التي فسحت المجال أمام الدّارس لقراءة الشِّعر الجاهليّ قراءة تنطلق من مناهجها وآلياتها الإجرائيَّة، فوُسِمَت القصيدة بمسمّيات متعدِّدة: القصيدة الغنائيّة، سردية القصيدة والقصّة الشِّعرية، وما تؤدّي إليه هذه التَّسميات من توجّهات في بنيّة النّص الشِّعريّ شكلاً ومضمونًا، وهذا التّوجّه أدَّى إلى المزج بين الغنائيّة والسّردية، هذان العنصران ساهما في إثراء النّسق التّعبيري الشِّعري، تولَّدت منه أساليب تعبيرية من بينها: الحوار الذي فعّل النّص الشِّعري وكسر رتابته وأثراه بأدواته وما أضفته من جماليّة.

-الحوار ظاهرة أسلوبيّة وأسلوب إبداعي له مكانته في النّصوص الإبداعيّة، وما أعلى شأنه هو تواجده في القرآن في الكريم، جسّد العديد من المحاورات التي حملت لنا رسائل للبشرية جمعاء.

-احتوى الشِّعر الجاهليّ في وعائه العديد من الأنماط الشِّعرية استدعتها الظُّروف المحيطة بالشَّاعر، من بينها الحوار الذي تأسّس في بداياته كممارسة شفهيّة، أمّا الآن فقد أصبح ممارسة لغوية تؤسِّس لبنيَّة جماليّة تفرضها تشكّلات اللّغة في الأجناس الأدبيَّة التي أدّت إلى تداخل الأساليب والأنماط، فإذا كان الشِّعر الجاهليّ الحقيقي يوسم بالغنائيَّة، وعنصر القصَّة والرّوايّة يوسم بالسَّرد، فإنَّ العنصر المفعِّل للسَّرد هو الحوار والحوار عامل أساسي في المسرحيَّة، فإنّ الشَّاعر الجاهلي استطاع تضمين نصّه الشِّعري الحوار السّردي دون الإخلال بقواعد الشّطر والعجز.

-الحوار أسلوب وافد من مُحاكاة الشَّاعر لعائلته وقبيلته، فهناك علاقة تأثير وتأثُّر بين الشّاعر وواقعه، فعلّتها العوامل التَّاريخيّة والنّفسية والاجتماعية ممّا جعله يسرد تلك الأحداث، وهكذا انتقل الحوار من الحياة اليوميّة إلى علم العرب وبالخصوص بيت القصيد.

-تعدُّد تعريفات الحوار، فهناك من عدّه تعبيرًا عن المشاعر، وهناك من رآه شكلاً من أشكال التّعبير، وهناك من رآه أسلوبًا اتّخذه الشّاعر، مع العلم أنّ هذه العناصر تلتقي مع بعضها البعض.

-الحوار السّرديّ لم يكن وليد الصُّدفة في الشّعر الجاهليّ، بل وُلد من رحم المحاكاة والتي ولدت هي الأخرى من القصّة التي حملت أخبار الحياة الجاهليَّة بصفة عامّة، فكان حديث الشّاعر عن الحياة الجاهليّة ضمن دائرة الحوار بنوعيه الدّاخلي والخارجي.

-الحوار الدَّاخلي رسم الشَّاعر من خلاله ملامح وتفاصيل تخصّ الجانب النّفسيّ والصّراع الدّاخلي الذي يعانيه الشّاعر، لذلك وُصف الشِّعر الجاهليّ بالذَّاتيّة التي غلبت عليه في الحوار الدَّاخلي، وهذا لطبيعة الحياة الاجتماعيَّة التي كان يحياها الجاهلي.

-عجز الشّاعر عن البوح بمشاعره تصريحا، دفعه إلى التّصريح به محاورة داخلية للمرأة التي لم يستطع إبلاغها بحبِّه مباشرة، فجعل الحوار وسيطًا بينه وبينها.

-الحوار الخارجيّ رسم تفاصيل أوسع وأشمل، ساهمت في تجسيد مشاهد سرديّة بوجود شخصيات أخرى ساهمت في إثراء النّص الشِّعريّ، ممّا يُعطيه أبعادا تخييليّة.

-هيمنة الحوار الذَّاتي في الكثير من نماذج الشِّعر الجاهلي على الحوار الخارجيّ، وهذا راجع لسلطة القبيلة وهيمنتها على الشَّاعر.

-لم يكن الشَّاعر في العصر الجاهلي يكتب لنفسه، بل كان لسان القبيلة، فكان ضمنيًّا يمزج ذاته بالآخر(القبيلة)، لذلك اتّخذ الحوار السَّرديّ بوصفه نسقا يشكِّل لبنية نصيّة شكلا من أشكال التَّعبير الإنساني.

- تجلَّى الحوار السّرديّ في أغلب أغراض الشِّعر الجاهليّ، وجدناه في رحاب الغزل حين بثّ الشّاعر شوقه وحرقته وهجرة محبوبته، فقد كان الغزل من أكثر الأغراض توظيفًا لأسلوب الحوار، وذلك لمعاناة الشّاعر النّفسيّة، لأنّه كان يكبت مشاعره خوفا من سطوة القبيلة وعلى سمعة المرأة. وفي العتاب الذي رافق الشّاعر المحبّ المعاتب عاذلته لرحيلها عنه، وفي التودّد، والنّزاعات، والوداع، وفي الرّثاء حين يحاور الشّاعر فقيده ليخبره بما فعله الفقد به، وعلى الرغم من وجوده في الكثير من مواضيع الحياة إلاّ أنّنا افتقدناه في الشِّعر الأنثويّ، فقد تجلّى معظمه في الشِّعر الذُّكوري حتّى أنّ الشّاعر الجاهلي أثناء محاورته للمرأة وظّف الألفاظ الخاصّة بالمرأة.

-الحوار السّردي له مؤشّرات مكانيّة في القصيدة الجاهليَّة، أطّرها الطلّل والأماكن الدّارسة فهي بمثابة مبعث جعل الشَّاعر يحاور الطّلل ويسرد عبره ذكرياته التي عاشها مع من كانوا يعمّرون ذلك المكان فالشَّاعر حين محاورته المكان أراد أن يثبت وجوده الذَّاتي، لأنَّ الصَّحراء هي المخبر الذي ولجه الشُّعراء ذابت فيه مشاعرهم في صوّرها ومناظرها، فأصبح المرئي حسيّ والحسّي مرئيّ، لذلك جاء أسلوب الحوار ليحقّق التَّرابط والتَّواصل بينه وبين القبيلة، وبينه وبين الحبيبة، وحقَّق في جانب آخر روابط فنّية داخل أمشاج النَّص جعلت القارئ يتحسَّس كينونتها.

-الحوار السّردي له مؤشّرات زمانيَّة دلّت عليها أفعال القول بصيغها المختلفة، جاءت هذه الأفعال بصيغة الماضي من أجل سرد الأحداث سردًا متتابعًا مع توظيف ضمير الغائب، وجاءت بصيغة المضارع من أجل إشراك المتلقّي ووضعه في فضاء القصيدة وجاءت بصيغة الأمر من أجل لفت انتباه الطّرف المحاوَر، كما أنّ هذه الصيغ القولية وهي صيغ تقليدية جاءت مباشرة.

-الحوار السّردي في تشكيله وأسلبته يعدّ مدخلاً من مداخل الكشف عن حياة الجاهلي التي لم تعد غامضة كلّ الغموض، بل كشف عن مكنوناته و مكبوتاته، فأصبح بذلك وسيلة من وسائل الإيضاح والوصول إلى نتائج، فقد استطاعت الدِّراسة أن تكشف الكثير من حياة الجاهلي الاجتماعيّة من خلال محاوراته لزوجه أولصاحبته وحالته النّفسية من خلال تخلّيه عن جنسه ومحاورته للحيوان في بنية سردية محكمة التَّوصيف، والحالة الاقتصادية من خلال رحلات الصَّيد والبحث عن الطَّريدة.

-لم يكن بيت القصيدة المحدود بشطريه حاجزًا مانعًا من توظيف الحوار والسّرد داخل النَّص الشِّعريّ بل على العكس من ذلك، فقد أضفى جماليَّة من خلال الحركة التي يبعثها في النّص الشِّعريّ، فيكسر رتابته.

-إنَّ وجود الحوار في الشّعر الجاهلي دليل على وجود القصص، لأنّ الكثير من النُّقاد نفى القصص عن الشِّعر، إلاّ أنّ قصصهم جاءت بالإيجاز والبلاغة على عكس اليونان والرومان الذي يبسطون الكلام بسطا في عرض قصصهم داخل القصائد الشّعريّة.

-تعدّ علاقة الحوار بالسَّرد علاقة الجزء بالكلّ، لأنّ الحوار من وسال السّرد، إلاّ أنّ الشّاعر الجاهليّ في الكثير من القصائد كان يستهلّ قصيدته بالحوار ثمّ يتبعها بسرد الأحداث، ويعود إلى الحوار بين الفينة والأخرى، فقد كان على دراية بكيفيّة توزيعه داخل فضاء القصيدة.

- إنّ ارتباط الحوار بالسّرد ارتباط وثيق، لا لأنّه آلية من آلياته، وإنّما له دور جماليّ في بعث الحركة وإبعاد الملل عن المتلقّي، فلو اتّخذ صيغة واحدة للسّرد لبعث الملل في المتلقّي.

-اشتراك الأعمال الأدبية في أجناسها فلا وجود لشعر غنائي محض، أو قصصي محض، أو درامي محض، وإنما مزج بين هذه العناصر التي ذكرت آنفا.

-لاحظنا أثناء دراستنا للحوار السّردي وتطوافنا في الشّعر القديم بصفته المتضمّن لهذا الأسلوب تعدّد الأشكال التي جعلت الحوار يأخذ من الأساليب الإنشائية روحه، من النّداء إلى الاستفهام إلى الأمر إذ لا تكاد تخلو قصيدة منها إلاّ وظّفتها في الحوار، من خلال تميُّزها بتلك النّبرة الصّوتيّة التي تتماشى مع الاستفهام أو النِّداء ولما تحمله من طاقات يفرغ فيها الشَّاعر شحناته الشُّعورية، وإلى جانبها الجمالي في الشِّعر فهي تكشف عن خبايا النّفس التي يتمثّلها الشّاعر الجاهليّ حركة وإشارة، وكلّها ترتبط ببعضها دلالةً وتركيبًا.

-إنّ استقراءنا للعديد من النّماذج الشّعرية التي تضمّنت الحوار في قصائدها، جعلنا ندرك فحوى الكلام الذي كان يديره الشّاعر بينه وبين نفسه،فصوت الشّاعر في القصيدة ينبئ عن معاناة كان يكابدها ، يصورها حينا ويسردها حينا آخر.

-أمّا فيما يخصّ الجانب التَّطبيقي؛ لقد تمكّن الشّاعر **"امرؤ القيس"**من بناء حواريته بناء محكما، كأنّه نقلنا إلى مساجلة بين اثنين، تكرّرت فيها الصيغ القوليّة في كلّ أبيات القصيدة، فكان لهذه الأفعال الحوارية دور في تفعيل ديناميكيَّة الحوار، ممّا يجعل الكشف عن مكامن الجمال ممكنًا، ولعلَّ هذه الصِّيغ أصبحت في حدّ ذاتها أداة إجرائيّة تستعين بمقولات الأفعال الكلاميّة باعتبارها مؤطّرا فعليا لإنجاز الكلام بين الطَّرفين، والشّاعر لم يحاور المرأة فقط بل تجاوزه لمحاور الطَّلل فجسّد ذلك في

المكان الذي كان دافعًا لاستنطاق الجمال، وهذا ما قادنا إلى تذوّق جماليّة أخرى انبثقت منه وهي بلاغة الإيجاز في الحوار، وهذا الإيجاز أضفى جماليّة من خلال التّقابل الحواري.

-تمكُّن الشَّاعر "**أبي ذؤيب الهذلي**" من بناء قصيدته بناءً سردي محكمًا، انطلق من الحوار، ثمّ غيّر من نمطية الحوار من داخلي ذاتي إلى حوار خارجي يمثّله السُّؤال والجواب، كاشفًا عن العلاقة التي تكون بين المرء وزوجه، فهو يفضي إليها ألمه ووجعه وهي تسأل عن شحوبه، وتكشف المحاورة أنّ امرأة "**أبو ذؤيب الهذلي**" اعتمدت في الحوار على تراسل الحواس، اعتمدت هي على الجانب البصري، في حين اعتمد هو على الجانب العاطفي، رأت هي شحوب جسده، ورأى هو ألمه الدّاخلي، فاختلفت الرّؤية القلبية عن الرُّؤية البصرية، كما تكشف لنا عن تضاد في المشاعر، فمن المفروض أن يكون ألم المرأة على فقدها أقوى من ألم الرّجل، فكانت المفارقة بينهما.

-لم تكن رؤية الشَّاعر الجاهلي "**أبي ذؤيب الهذلي**" للعالم رؤية فردية وإنَّما رؤية جماعية انبثقت من الشُّعور بالآخر، فجسّد جدليّة قائمة منذ الأزل بين الموت والحياة، وكلّ ذلك تأتّاه في قالب قصصي.

-تمكّن الشّاعر "**الشمّاخ بن ضرار**" من محاورة محبوبته "أمّ بيضاء" في بيت القصيد، جسّد الحياة التي هي مدرك معنوي في صورة النَّاقة باعتبار الأنثى منبع للحياة.

-إلمام الشَّاعر بالقصص الخاصّة بالإنسان والحيوان كالنّاقة والفرس، والغول وما يتعلّق بالجانب الأسطوري و الموروث الدِّيني، كلّ هذه العناصر ضمّنها الحوار السّردي، فكانت بمثابة المفعّل للجانب السّردي رغم إيقاعيّة القصيدة.

-لاحظنا أثناء دراسة الحوار على مستوى الإيقاع، غلبة حروف الجهر على الهمس، وهذه الملاحظة موجودة في أغلب الدّراسات الصوتية الخاصّة بالنّماذج المدروسة، ولها دلالات كثيرة لعلّ أبرزها؛ تلك السَّطوة الذكورية، فقد عُرف الجاهلي بالعصبيّة القبلية، فلا غرو في كثرة الأصوات المجهورة، باعتبار أغلب النّماذج لشعراء، ومن دلائل سيطرة الجانب الذكوري على الأنثوي وأد البنات أحياء في العصر الجاهليّ.

-استطاع الشّاعر أن يخاطب العقل والفكر ولم يقف عند حدود السّماع أي الوزن والقافيّة، بل تجاوز ذلك لتصوير المشاهد السّردية في العديد من القصائد، كأنّك تستشعرها ماثلة أمامك، فوظّف الشّاعر ما يسمَّى في النَّقد الحديث بنظرية تراسل معطيات الحواس، التي توزع الصّور على مداخل الحواس الخمس، فنلمس باليد، ونتذوّق بالأذن، ونبصر بالعين، ممّا جعل

الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبيّة غير ممكنة، بل جمالية تتولّد من خلال هذا التّداخل.

-فطنة الشَّاعر الجاهلي بلغة المرأة والألفاظ التي تستعملُها، فحين محاورتها في قصائده لم يحاورها بلغة الجنس الذكوري، بل كان يوظّف ألفاظها من ندبة وولولة وألفاظ رقيقة تناسب جنسها الأنثوي.

-أثبت الشّاعر الجاهلي من خلال محاورة الذّات ومحاورة الآخر وجوده، وإثبات أنّ العصبيّة التي ألصقت بالجاهلي ليست لانعدام الحوار، وإنّما لأسباب أخرى قد تكون سطوة القبيلة، لأنّ الحوار الذّاتي الدّاخلي هو الطّاغي والمهيمن على الحوار الخارجي.

توظيف الحوار كان لعدّة دواعٍ، فقد تجاذبت الشاعر عادات وتقاليد حدته من الوصول لمحبوبته فبثَّها شوقه في حواریاته، كما ارتبط الحوار بالمقدّمات الطلّليّة، فكثيرا ما تصدّرها الشّاعر بمحاورة المكان القفر الخالي.

-لم يكن الحوار في الشّعر الجاهليّ على شكل سُؤال وجواب وإنّما انطلق منه الشّاعر ليؤسّس لبنيّة سردية تتوالى من خلالها الأحداث المتسلسلة.

-جعلُ الشّاعرِ الصُّعلوك المفارقة في شعره، وذلك لكثرة محاورته للحيوان واستغنائه عن الإنسان، ممّا يكشف عن موقفه من القبيلة وغربته.

-يعدُّ توظيف الشَّاعر للصيغ القوليَّة من أهمِّ الآليات التّي تفعِّلُ حركة الحوار داخل الخطاب الشِّعريّ فهي تساهم مساهمة فعَّالة في تحريك الأحداث والدَّفع بعجلتها في بنيَّة النّص الشّعريّ، فهو أداة فنّية لها دورها في تحقيق المكوّن الجمالي عبر أساليبه الإنشائيَّة التي تعطي للصوت الفيزيائي نبرة خاصّة بكل أسلوب، فيعطي النَّص الشِّعريّ واقعا جديدا.

– استطاع الشَّاعر من خلال الحوار الدَّاخلي أن يلج ذاته ويكشف عن لواعج النَّفس ومكنوناتها، أمّا الحوار الخارجيّ تداخلت فيه الأصوات وتعدّدت أطرافها من اثنين إلى أكثر، فالنّوع الأوّل يحدّدُ علاقة الشّاعر بذاته، أمّا النّوع الثّاني يحدّد علاقته مع محبوبته وقبيلته.

–الكشف عن جذور الشّخصيّة العربيّة الجاهليّة التي وسمت بالجهل، فقد دلّ أسلوب الحوار على درايتهم وعلمهم بأمور كثيرة، فقد رسموا لنا لوحة فسيفسائية تختلط فيها معاني الحب والاشتياق، العتاب واللوم بينهم وبين ذواتهم، وبينه وبين الآخر.

وعليه؛ لا يمكن إقامة حدود زمانيّة ولا مكانيَّة للشّعر الجاهليّ، فهو يفرض كينونته حاضرا وغائبا داخل بنيته الشِّعريّة، متجاوزًا حواره الدّاخلي ضمن بيت القصيد إلى مُحاورة الآخر (المتلقّي) وإشراكه في إنتاجه الإبداعيّ، ليخلق جماليّة امتزجت فيها لغة الأوّل (الشّاعر) بلغة (المتلّقي) والمنتج لنص آخر وليؤسّس لنظريّة تلقّيه للشِّعر في زمن غير زمنهِ، فهل يمكن بهذا الطّرح أن يخلق نصّا موازيا في لغته وأسلوبه وديمومته؟ أم أنّه يُحاكيه لأجل تذوُّق جماليته المتفرّدة بتفرد حدود الصّدر والعجز.

ملحق

-ترجمة الشُّعراء:

1-الشَّاعر امرؤ القيس:

العصر: الجاهليّ

القبيلة: كِنْدَة، وهي قبيلة يمنيَّة.

عدد الأبيات: 23

الرَّويّ: حرفُ السِّين.

أوردت كتب السِّير التّاريخية العديد من التّسميات لـ"**امرئ القيس**"، فسُمِّي حُندجًا وعديا ومُليْكة ويكنَّى بأبي وهبٍ وأبي زيد وأبي الحارث ولُقِّب بذي القروح والملك الضَّليل، وأشهر ألقابه التي عُرف بها شاعرًا امرؤ القيس، والقيس اسم لأصنامهم التي عرفوها في الجاهليَّة وعبدوها. وأبوه حُجْر بن الحارث، أمَّا أمُّه ففاطمة بنت ربيعة أخت كليب ومهلهل التَّغلبيين[1].

وممّا يروى من قصص عن امرئ القيس، أنّ أباه حجرًا طرده لأنّه قال الشِّعر، وكان يخالط شذاذ القبائل، كانت لديه هواية الصّيد، يذهب مع صحبه فيصاد، ويأكلون وكانوا يعاقرون الخمر ويحضرون المغنّيات، مكثّ في لهوه ولعبه مع النّساء فترة من الزّمن حتّى جاءه نبأ قتل أبيه، فقال مقولته الشَّهيرة: «ضيَّعني صغيرًا، وحمَّلني دمهُ كبيرًا، لا صحْوَ اليوم ولا سُكر غدًا، اليوم خمرٌ وغدًا أمر»[2]، وبعدما عزم على الثَّأر لمقتل أبيه، لكنّه توفي دون تحقيق غايته، لأنّ غرق في مغامراته ولهوه مع النّساء.

-شعره

يتصدّر شعر "**امرئ القيس**" قائمة الشُّعراء، فهو من أوائل الشُّعراء الجاهليين الذين نظموا المعلّقات وأبدعوا فيها، تميّز شعره بسلاسته، ورونقه، وكثرة القصص الشِّعري فيه، وأدقّ من وصف الفرس، وأبدع في وصف النّساء و رسم معالم الجمال فيهم.

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، ص236.

[2] المرجع نفسه، ص238-236.

القصيدة:

1-لِمَنْ الدِّيَارُ عَفَوْنَ بِالأَمْـسِ دَرَسَتْ وَتحْسَب عَهْدهَا أَمْسِ

2-كَيْفَ الوُقُوفُ بِمنْزِلٍ خَلـقٍ أمْ مَـــا سُؤَال جَنادِل خُرْسِ

3-دَارٌ لِفَاطِمَـــة التي تبَّلت قَلْبي وتيَّم حُبَّها نفْسِـــــي

4-إِنْ تَغد في دُوني القناع فقَطْ أُصْبي فَتَـــاة الحَيّ بِالأنْسِ

5-أدْنُو فأَخْضَعُ في الحَدِيثِ وَلاَ أهُو عَنِ التَّقْبِيلِ واللَّـــمْـسِ

6-وقَضبتُ قيِّمها فتُكْرِهُـــهُ فَتقُولُ هَلْ بكِ صَاحِ من مَسّ

7-فَأَقُولُ: مَسٌ إنَّ مِثلـــــكِ لَا يُثنى عَلَى الزُّمّالة النَّـكْسِ

8-فَتَقُولُ: ليْسَ كَمَا تقُـــولُ ولَمْ يولَدْ بليلةِ كَوكبِ النَّـحْسِ

9-فَأَقُولُ: نَحْس إنّـــهُ رجُلٌ من عُصبةٍ كَأكُولـــة الرَّأْسِ

10-فَتَقُولُ: قوَّادُ الجيَّـــاد إلى أَرْضِ العَدُوّ وبَلَدَةِ البَـأْسِ

11-فَأقُولُ: بَلْ سّواق أفصِلَـــةٍ ترِعِيةٌ لِصعَـــــائدٍ قُعْسِ

12-فتَقُولُ: بَلْ سوّاق سَلهَبَـــةٍ جَرداءَ مثل خَميـــصَةِ البرْسِ

13-فأَقُولُ: بَلْ لأتَـــان ثلّتكُمْ تَنفي ثَنايـــا الطّلح بالنّهسِ

14-فتَقُولُ: بَلْ حّمالُ ذِي أثـــرٍ في صفْحةٍ كمَجَرّةِ الحلْسِ

15-فأَقُولُ: بَلْ حَمّالُ أوْفضَةٍ فيها أقيْدحُمَرْخةِ الجَلْـــــــسِ

16-فتَقُولُ: بَلْ ولاَّج أخْبِيـــــةٍ وَعَلَى العَذَارَى زِنْ بِـــالورْسِ

17-فَتقُولُ: بَلْ وَلاَّج أخْبِيـــــةٍ وَعَلَى الإمَاءِ ومَوْضع الكرْسِ

18-فتَقُولُ: بَلْ مَلأَ الجِفَان إِلَى أصْبَارهن وَصبيـــــة غبْسِ

19-فأقُولُ: تَأتِيك الفِصَال ولَا تَأتِيكَ إلاَّ لَيْلَة الخمـــــسِ

20- فتَقُولُ: إنَّ الحيَّ أنْكَحَـني مِنهُم رَفيع الرَّأيّ وَالحَـــدْسِ

21-فَأقُـــولُ: إنَّ الحَيَّ أعْجَبَهُـم دُهْمٌ تُسَـــاقُ كجُدَّة الغَـــــرْسِ

22-فَتَقُولُ: إنَّكَ قدْ صَدَقْتَ فَمَا يُلْفَى لَنَـــا مِثْلان في الإِنْــسِ

23-فَأَقُولُ أَنْتِ من النِّسَـــاء ولاَ يَقْبَلْنَ إلاَّ خُطَّة الوَكْـــــــسِ[1]

2-الشَّاعر: أبو ذؤيب الهُذليّ

القبيلة: بني هذيل.

العصر: مخضرم.

عدد الأبيات: 66.

بحر القصيدة: البسيط

أبو ذؤيب الهذلي من قبيلة هذيل، «هو خويلد بن خالد بن محرث بن زبيد بن مخزوم بن صاهلة بن كاهل بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل»[2]، شاعر مخضرم عاش معظم حياته في الجاهلية، اعتنق الإسلام ، كان راوي أشعار ساعدة بن جوية.

يعدّ الشّاعر "**أبو ذؤيب الهذلي**" من أكثر الشُّعراء شهرة، فهو عند النُّقاد من الفحول كما أورد ابن سلام الجمحي في طبقاته حين وصفه بأنّه كان «شاعرًا فحلاً، لا غميزة فيه ولا وهن، قال أبو عمرو بن العلاء :سُئل حسّان من أشعر النّاس ؟قال :حيّا أو رجلاً؟ قال: حيّا. قال أشعر النّاس حيّا هذيل وأشعر هذيل غير مدافع: أبو ذؤيب»[3]، كما أنّ العديد من النّقاد يستشهدون بشعره في العديد من القضايا اللّغوية.

أمّا فيما يخصّ وفاته فأوّل من روى خبر وفاته أبو عمرو الشيباني فيما نقله أبو سعيد السّكري عنه قال: «هلك أبو ذؤيب في زمن عثمان بن عفان رحمه اللّه في طريق مصر مع ابن الزّبير ودفنه ابن الزّبير»[4]، هناك روايتان لهذه القصيدة تتمثّل الأولى في بكاء أبي ذؤيب أبناءه، لأنّه هلك له خمسة بنين في عام واحد، أصابهم الطاعون، ورواية أخرى تذكر أنّه كان له سبعة بنين شربوا من لبن شربت

[1] امرؤ القيس، الديوان، رواية الأصمعي، 247.

[2] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، ج1، ص 16

[3] المصدر نفسه، ص 135.

[4] أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص24.

منه حيّة ثمّ ماتت فيه، فهلكوا في يوم واحد [1]، وردت هذه القصيدة في عدّة مؤلّفات، إلاّ أنّنا وجدنا فيها اختلافات تتمثّل في العدد

وفي التّرتيب (ترتيب الأبيات)، وفي حذف بعض الكلمات ووضع كلمات أخرى محلّها. وردت في شرح المفضليات للمفضّل الضبّي، ديوان الهذليين، الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، طبقات فحول الشّعراء....

القصيدة :

1-أَمِنَ المنونِ وَريبِها تَتَوَجَّـــــــعُ وَالدَّهرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

2-قَالَتْ أُمَيْمَةُ مَا لِجِسْمِكَ شَاحِبًـا مُنْذُ ابْتَذَلتَ وَمِثْلُ مَالِكَ يَنْفَعُ

3-أَمْ مَا لِجَنْبِكَ لاَ يُلاَئِمُ مَضْجَعًـــا إِلّاَ أَقَضَّ عَلَيْكَ ذَاكَ المِضْجَعُ

4-فَأَجَبْتُهَا: أَمَّا لِجِسْمِيَ أَنَّـــــــه أَوْدَى بَنِيَّ مِنَ البِلاَدِ فَوَدَّعُـو

5-أَوْدَى بَنِيَّ وَأَعْقَبُـــــونِي حَسْرَةً بَعدَ الرُّقَادِ وَعَبْرَةً لا تُقلِـــــعُ

6-وَلَقَدْ أَرَى أَنَّ البُكاءَ سَفاهَـــةٌ وَلَسَوْفَ يُولَعُ بِالبُكا مَنْ يَفْجَع

7-سَبَقُوا هَوَىَّ وَأَعْنَقُوا لِهَواهُـــمُ فَتُخُرِّمُـوا وَلِكُلِّ جَنبٍ مَصْرَعُ

8-فَغَبَرتُ بَعدَهُمُ بِعَيشٍ نَـاصِب وَإِخالُ أَنِّي لَاحِـــــقٌ مُسْتَتبَعُ

9-وَلَقَدْ حَرِصْتُ بِأَنْ أُدافِعَ عَنْهُمُ فَإِذا المِنِيَّةُ أَقبَلَتْ لاَ تُدْفَـــعُ

10-وَإِذَا المِنِيَّةُ أَنْشَبَت أَظْفَارَهَـا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لاَ تَنْفَـــعُ

11-فَالعَينُ بَعدَهُمُ كَأَنَّ حِداقَهـا سُمِلَت بشَوكٍ فَهِيَ عورٌ تَدمَعُ

12-حَتَّى كَأَنِّي لِلحَوادِثِ مَـــروَةٌ بِصَفَـــا المشَرَّقِ كُلَّ يَومٍ تُقرَعُ

13-وَتَجَلُّدي لِلشامِتينَ أُريـــهِمُ أَنِّي لَرَيبِ الدَّهرِ لا أَتَضَعضَـعُ

14-وَالنَفسُ راغِبَـــةٌ إِذا رَغَّبتَ فَإِذا تُرَدُّ إِلى قَليـــــــلٍ تَقنَعُ

15-وَلَئِنْ بِهِمْ فَجَعَ الزَّمَانُ وَ رَيْبُهُ إِنِّي بِأَهْل مَوَدَّتِي لَمُفَجَّـــــعُ[2]

[1] أحمد الزّين، ديوان الهذليين، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1995، ص1.

[2] أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص40.

16-كَمْ مِنْ جَمِيـــعِ الشَّمْلِ مُلْتَئِم كَانُـــوا بِعَيْشِ قَبْلَنَا فتَصَدَّعُوا

17-وَالدَّهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ جَونُ السَّرَاةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبَـــعُ

18-صَخِبُ الشَّوَارِبِ لا يَزَالُ كَأَنَّهُ عَبْدٌ لِآلِ أَبِي رَبِيعَةَ مُسْبَـــــعُ

19-أَكَلَ الجَميمَ وَطَاوَعَتْهُ سَمْحَجٌ مِثلُ القَنَاةِ وَأَزعَلَتهُ الأَمرَـــــعُ

20-قَرَارِ قِيعَانٍ سَقاهَا وَابِـــــلٌ وَاهٍ، فَأَثْجَمَ بُرهَةً لا يُقلِـــــعُ

21-فَلَبِثْنَ حينًا يَعْتَلِجْنَ بِرَوْضَـــةٍ فَيُجِدُّ حِيـــنًا فِي العِلاجِ وَيَشْمَعُ

22-حَتّى إِذَا جَزَرَتْ مِيَاهُ رُزُونِـــه وَبِأَيِّ حينِ مُلَاوَةٍ تَتَقَطَّـــعُ

23-ذَكَرَ الوُرُودَ بِهَا وَشَاقَى أَمْـــرَهُ شُؤْمٌ وَأَقْبَلَ حَيْنُهُ يَتَتَبَّـــعُ

24-فَافْتَنَّهُنَّ مِنَ السَّوَاءِ وَمَـــاؤُهُ بَتْرٌ، وَعَانَدَهُ طَرِيقٌ مَهْيَـــعُ

25-فَكَأَنَّهَا بِالجِزْعِ بَيْنَ نُبَـــايعٍ وَأُولاَتِ ذِي العَرْجَاءِ نَـهْبٌ مُجْمَعُ

26-وَكَأَنَّهُنَّ رِبابَةٌ وَكَأَنَّـــه يَسَرٌ يُفيضُ عَـلى القِداحِ وَيَصْدَعُ

27-وَكَأَنَّمَـــا هُوَ مِدْوَسٌ مُتَقَلِّبٌ فِي الكَفِّ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَضْلَـــعُ

28-فَوَرَدْنَ وَالعَيُّوقُ مَقْعَدَ رَابِئٍ ضُرَباءِ فَوقَ النَّظمِ لاَ يَتَتَلَّـــعُ

29-فَشَرَعْنَ فِي حَجَراتِ عَذْبٍ بَارِدٍ حَصِبِ البِطاحِ تَغيبُ فيهِ الأَكْرُعُ

30-فَشَرِبْنَ ثُمَّ سَمِعْنَ حِسًّا دُونَـــهُ شَرَفُ الحِجَابِ وَرَيْبَ قَرْعٍ يُقرَعُ

31-وَنَمِيـــمَةً مِن قانِصٍ مُتَلَبِّبٍ فِي كَفِّـــهِ جَشْءٌ أَجَشُّ وَأَقْطُعُ

32-فَنَكِرْنَهُ وَنَفَرْنَ وَامْتَرَسَتْ بِـــهِ سَطْعَـــاءُ هادِيَةٌ وَهَادٍ جُرْشُعُ

33-فَرَمَى فَأَنْفَذَ مِنْ نُحُودٍ عَائِـــطٍ سَهْمًا، فَخَرَّ وَرِيشُهُ مُتَصَمِّـــعُ

34-فَبَدَا لَهُ أَقْرابُ هَذَا رَائِـــغًا عَجِلًا، فَعَيَّثَ فِي الكِنانَةِ يُرْجِـــعُ

35-فَرَمَى فَأَلْحَقَ صَاعِدِيًّا مُطْحَـــرًا بِالكَشْحِ فَاشْتَمَلَتْ عَلَيْهِ الأَضْلُعُ

36-أَبَدَّهُنَّ حُتُوفَهُنَّ فَهَـــارِبٌ بِذَمَائِـــهِ أَوْ بَارِكٌ مُتَجَعْجِعُ

37-يَعْثُرْنَ فِي حَدِّ الظُّبَاتِ كَأَنَّمَـــا كُسِيَتْ بُرُودَ بَنِي تَزِيـــدَ الأَذْرُعُ[1]

[1] أبو ذؤيب الهذلي، الدّيوان، ص43.

38-وَالدَّهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِـــهِ شَبَبٌ أَفَزَّتْـــــــهُ الكِلاَبُ مُرَوَّعُ

39-شَعَفَ الكِلاَبُ الضَّارِيَاتُ فُؤَادَهُ فَإِذا رَأَى الصُّبْحَ المصَدَّقَ يَفْزَعُ

40-وَيَعُوذُ بِالأَرْطَى إِذَا مَا شَفَّـــهُ قَطْرٌ وَرَاحَتْهُ بَلِيـــــــــلٌ زَعْزَعُ

41-يَرْمِي بِعَيْنَيْهِ الغُيُوبَ وَطَرْفُـــهُ مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفُهُ مَا يَسْمَـــــعُ

42-فَغَدَا يُشَرِّقُ مَتْنَهُ فَبَدَا لَـــــهُ أُولَى سَوابِقِهَا قَرِيبـــــًا تُوزَعُ

43-فَاهْتَاجَ مِنْ فَزَعٍ وَسَدَّ فُرُوجَـــهُ غُبْرٌ ضَوَارٍ وَافِيانِ وَأَجْـــــــدَعُ

44-فَنَحَا لَهَا بِمُذَلَّقَيْنِ كَأَنَّمَـــــــا بِهِمَـــا مِنَ النَّضْخِ المجَدَّعِ أَيْدَعُ

45-فَكَأَنَّ سُفّودَيْنِ لَمّا يُقْتَـــــــرَا عَجِلاَ لَهُ بِشَـــــوَاءِ شَرْبٍ يُنْزَعُ

46-فَصَرَعْنَهُ تَحْتَ الغُبَـــــارِ وَجَنْبُهُ مُتَتَرِّبُ، وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْـــــرَعُ

47-حَتَّى إِذَا ارْتَدَّتْ وَأَقْصَدَ عُصْبَـــة مِنْهَا، وَ أَقَـــــامَ شَرِيط يَتَضَرَّعُ

48-فَبَدَا لَهُ رَبُّ الكِلاَبِ بِكَفِّـــــهِ بيضٌ رِهَابٌ رِيشُهُنَّ مُقَـــــزَّعُ

49-فَرَمَى لِيُنْقِذَ فَرَّهَا فَهَوَى لَـــــهُ سَهْمٌ، فَأَنْفَذَ طُرَّتَيْهِ المنْـــــزَعُ

50-فَكَبَا كَمَا يَكْبُو فِنيـــــقٌ تَارِزٌ بِالحَبْتِ إِلّا أَنَّهُ هُوَ أَبْـــــــرَعُ

51-وَالدَّهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الحَدِيدِ مُقَنَّـــعُ

52-حَمِيَتْ عَلَيْهِ الدِّرعُ، حَتّى وَجْهُهُ مِنْ حَرِّهَا يَوْمَ الكَرِيهَةِ أَسْفَـــعُ

53-تَعْدُو بِهِ خَوْصَاءُ يَفْصِمُ جَرْيُهَا حَلَقَ الرِّحَالَـــةِ فَهْيَ رِخْوٌ تَمْزَعُ

54-قَصَرَ الصَّبوحَ لَهَا فَشُرِّجَ لَحْمُها بِالنَّيِّ فَهْيَ تَثُوخُ فِيهَا الإِصْبَـــعُ

55-مُتَفَلِّقٌ أَنْسَاؤُهَا عَنْ قَانِـــــئٍ كَالقُرْطِ صَاوٍ غُبْرُهُ لاَ يُرْضَـــــعُ

56-تَأْبَى بِدرَّتِهَا إِذَا مَا اسْتُعْضِبَتْ إِلاَّ الحَميـــــــــمَ فَإِنَّه يَتَبَضَّعُ

57-بَيْنا تَعَنُّقِهِ الكُمَاةَ وَرَوْغِـــــهِ يَومًا أُتيحَ لَهُ جَرِيءٌ سَلفَـــــعُ[1]

[1] أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، ص45.

58-يَعْدُو بِهِ نَهْشُ المِشَاشِ كَأَنّــهُ صَدَعٌ سَليمٌ رَجْعُهُ لا يَظلَــــــعُ

59-فَتَنَادَيَا وَتَواقَفَتْ خَيْلاَهُمَــــــا وَكِلاهُمَــــــا بَطَلُ اللِّقَاءِ مُخَدَّعُ

60-مُتَحامِيَيْنِ المِجْدَ، كُلٌّ وَاثِــــق بِبَلاَئِهِ، وَ اليَــوْمَ يَوْمٌ أَشْنَــــــعُ

61-وَعَلَيْهِمَا مَسْرُودَتَانِ قَضَاهُمَــــا دَاوُودَ أَوْ صَنَعُ السَّوَابــــــغ تُبَّعُ

62-وَكِلاَهُمَا فِي كَفِّــــــهِ يَزَنِيَّــــةٌ فِيــــهَا سِنَانٌ كَالمَنَارَةِ أَصْلَــــــعُ

63-وَكِلاهُمــــــا مُتَوَشِّحٌ ذَا رَوْنَقٍ عَضْبًا إِذَا مَسَّ الضَرِيبَةَ يَقطَــــــعُ

64-فَتَخالَسَــــــا نَفْسَيْهِمَا بِنَوافِذٍ كَنَوافِــذِ العُبُطِ الَّتِي لاَ تُرقَــــــعُ

65-وَكِلاهُما قَد عــــاشَ عيشَةَ ماجِدٍ وَجَنى العَلاءَ لَو انَّ شَيئًا يَنفَــــــعُ

66-فَعَفَتْ ذُيُولُ الرِّيــــحِ بَعْدُ عَلَيْهِ وَالدَّهْرُ يَحْصُدُ رَيْيُهُ مَــــــا يَزْرَعُ[1]

3-الشَّاعر: الشَّمَّاخ بن ضرار.

العصر: الجاهلي والإسلامي، شاعر مخضرم .

عدد الأبيات: 45، بحر القصيدة: الطويل، الرّويّ : حرفُ الرَّاء .

هو «الشَّماخ بن ضرار بن حرملة بن صيفي بن أصرم بن إياس بن عبد غنم بن جحاش بن بجالة بن مازن بن ثعلبة بن سعد بن ذيبيان بن بغيض الشاعر المشهور»[2]، كان صاحب وجه دميم، ممّا جعله يعاني أدرك الجاهليّة والإسلام، توفي في غزوة من غزوات الرسول صلى الله عليه وسلم. توفي الشّماخ (ت24هـ/645م).

[1] أبو ذؤيب الهذلي، الدّيوان، ص47.

[2] الآمدي، معجم الشّعراء المؤتلف والمختلف في أسماء الشّعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص138.

شعره:

هو شاعر مخضرم أدرك الجاهلية والإسلام، والشمّاخ لقبه، قال ابن سلام الجمحي: «فأمَّا الشَّماخ فكان شديد متون الشِّعر، أشد أسرًا من كلام لبيد»[1]

«وأمّا الحمر الوحشيّة والقسيّ فأوصف النّاس لها الشمّاخ، شهد له بذلك الحطيئة والفرزدق»[2]

-رائيّة الشّمّاخ بن ضرار:

1-أتعرفُ رسمًـــا دارسًـــا قَدْ تغيَّرَا بِذَرْوَة أقْوَى بَعْدَ لَيْلَى وَ أقْفَـــــرَا

2-كمَـا خَطَّ عبرانيَّةً بيَمِينِـــــــــهِ بتيْـمَـــاءَ حبرٌ ثمَّ عرَّض أسْطُـــرَا

3-أَقُولُ وَقَدْ شَدَّتْ برَحْلِـي نَاقَتِـــي وَنَهْنَهْتُ دَمْـــعَ العَيْـنِ أنْ يتَحَدَّرَا

4-عَلى أمِّ بَيْضَاءَ السَّلامُ مُضَاعَفًـــــا عَدِيدَ الحَصَـى مَابَيْنَ حمْصٍ وَشيْزَرَا

5-وَقُلْتُ لهَا: يَا أمَّ بيْضَـــاءَ إنَّـــهُ كَذلِكَ بينَا يُعرفُ المرءُ أُنكـــــرَا

6-فَقُولُ ابْنَتي أصْبَحْتَ شَيْخًا ومَنْ أَكُنْ لَهُ لدَّةً يصبحْ من الشّيبِ أوْ جَرا

7-كَأنَّ الشَّبَـــابَ رَوْحَـــــــةَ رَاكِبٍ قَضَى أربًا من أهلِ سُقفٍ لغَضْوَرَا

8-لقَوْمٌ تَصَابَبْتُ المِعِشَيةُ بَعدَهُـــــمْ أَعزُّ عليَّ مِن عَفَـــاءٍ تَغيَّـــرًا

9-تَذكَّرْتُ لمِا أثْقَلُ الدَّينُ كَاهِلِـــي وَصَـــانَ يَزِيد مَالَـــــهُ وتَعَذَّرا

10-رِجَالاً مَضَوا منِّي لَسْتُ مُقَايِضًـــا بِهِمْ أبَدًا مِنْ سَـــائِرِ النَّاسِ مَعْشَرَا

11-وَلمِا رأيْتُ الأمْرَ عَرْشَ هَويـــــةٍ تَسَلَّيْتُ حَاجَـــاتِ الفُؤَادِ بِشَمَّرا

12-فَقَرَّبْتُ مُبراةً تخَالُ ضُلُوعَـــهَـــا منَ المِاسِخيَّـــاتِ القَسيَّ المؤتَّـــرا

13-جُمَّاليَّةٌ لوْ يُجْعَل السَّيفُ غَرضَهَـا عَلَى حَدِّهِ لاسْتَكْبرتْ أنْ تَضَوَّرا[3]

14-وَلاَ عَيْبَ في مَكْرُوهِها غَيرَ أنَّـــهُ تَبدَّل جوْنًا بَعْدَمَا كَانَ أزْهَـــــرَا

15-كَأنَّ ذِرَاعَيْهَـــا ذِراعـــــًا مُدِلَّةً بُعَيْدَ السِّبابِ حَاوَلتْ أنْ تعَـذَّرَا

16-مُمجَّدَةِ الأعْرَاقِ قَـــالَ ابْنُ ضُرّة عَليْهَا كَلَامًا جَارَ فِيهَا وأهْجَـرَا

[1] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص45.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص296.

[3] الشّماخ بن ضرار، الديوان، ص130-131-132.

17-تَقُولُ لهَا جَارَاتُهَا إذَا أتَيْنَهَـــــا يحِقُّ لِلِيْلَىأنْ تُعَـــــانَ وتُنْصَرا

18-يَغَرْنَ لمِيْهَاجٍ أزَالَتْ حَلِيلَهَـــــا غَمَامَـة صَيْفٍ مَاؤُها غَيرُ أكْدَرَا

19-مِنَ البِيضِ أعْطَافاً إذا اتَّصَلتْ دَعَتْ فِراسَ بنَ غُنمٍ أوْ لَقِيط بن يَعْمُرا

20-بِهَـــا شَرْقٌ مِنْ زَعْفَرانٍ وَعَنْبَـــــــرٍ أطَارتْ مِنَ الحُسْن الرِّداءَ المحبَّرا

21-تَقُولُ وَقدْ بَلَّ الدُّمُوعُ خِمَـــــارَهَا: أبَى عفَّتي ومَنْصَبي أنْ أُعَيَّـــــرَا

22-كَأنَّ ابْنَ آوَى مُوثَقٌ تحْتَ غَرْضِهَا إذَا هُـــوَ لمْ يَكْلَم بِنَـــابَيْهِ ظَفَّـــرَا

23-كَأنَّ بِذِفْرَاهَا مَنَادِيل قَـــــــارِفَتْ أكفَّ رجالٍ يَعْصِرُونَ الصَّنوْبَـــــرَا

24-وَتَقْسِمُ طَرْفَ العَيْنِ شَطْرًا أمَامَـهَا وَشَطْرًا تَرَاهُ خَشْيَـــــةَ السَّوطِ أخْزَرَا

25-لهَـــا مَنْسَمٌ مِثْلَ المحَارَةِ خُفُّـــــهُ كَأنَّ الحَصَى مِنْ خَلْفِهِ خَذْفٌ أعْصَرَا

26-إذَا وَرَدَتْ مَاءً هدوءًا جِمَامُـــــــهُ أَصَاتَ سَدِيـــــسَاهَـا بِه فَتَشَوَّرَا

27-وَقَدْ أنْعلتهَا الشَّمْسُ نَعلاً كأنَّـــــهُ قَلُـوصُ نَعامٍ زِفُّهَـــــا قَدْ تَمَوَّرا

28-سَرَتْ مِنْ أعَالي رحْرَحَان فأصْبحَتْ بِفَيْـــدَ وَبَاقِي لَيْلَهَا مَا تَحَسَّـــرَا

29-إذَا قطعت قفًا كَميتًا بَدَا لهَـــــا سَمَاوةُ قُفٍ بَيْنَ وَردٍ وأشْقَـــــرَا

30-وَراحَتْ رَوَاحًا مِنْ زَرُودَ فَنَـازعَتْ زُبَالةَ جِلبَاباً مِنَ اللَّيْلِ أخْضَـــرا

31-فأضْحَتْ بِصَحْراء البُسَيْطةَ عَاصِفًا تُوَلِّي الحَصَى سُمْرَ العُجَايَاتِ مُجْمَّرا[1]

[1] الشّمّاخ بن ضرار، الدّيوان، ص134-140.

مكتبة البحث

-القرآن الكريم برواية ورش عن نّافع.

-الحديث النّبوي الشّريف.

المصادر

➢ **الآمدي أبو الحسن سيد الدين علي بن محمد بن سالم:**

1) معجم الشّعراء المؤتلف والمختلف في أسماء الشّعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

2) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، دار المعارف، القاهرة، ج1، ط1، 1972.

3) الأصفهاني أبو الفرج، الأغاني، تح: عبد الستار أحمد فرّاج، دار الثقافة، بيروت، ج21، 1960.

4) امرؤ القيس، الدِّيوان، رواية الأصمعي، دار المعارف، القاهرة، ط5، 2009.

5) أوس بن حجر، الدِّيوان، تح: محمّد يوسف نجم، دار بيروت، لبنان، ط1، 1980.

6) بشر بن حزم الأسدي، الدّيوان، شرح: مجيد طراد، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط1، 1994.

7) البغدادي، خزانة الأدب، تح: محمد نبيل طريفي، إيميل بديع اليعقوب، دار الكتب العلميّة، بيروت، ج8، ط1، 1998.

➢ **الجاحظ أبو عمر عثمان بن بحر بن محبوب:**

8) البيان والتّبيين، تقديم وشرح وتبويب: عليّ أبو ملحم، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، ج1، ط2، 1992.

9) الحيوان، تح: عبدالسَّلام محمّد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ج6، ط2، 1967.

10) ابن جنّي، الخصائص، تح: محمّد عليّ النّجار، دار الكتب المصريّة، القاهرة، ج3، ط1، د.ت.

11) جواد عليّ، المفصّل في تاريخ الأدب العربيّ قبل الإسلام، جامعة بغداد، بغداد، ج3، ط2، 1993.

12) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط2، 1981.

13) حاتم الطّائي، الدّيوان، شرح: أحمد رشاد، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط03، 2002.

14) الحطيئة، الدّيوان، شرح: ابن السكيت، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط1، 1993.

15) أبو ذؤيب الهذلي، الدّيوان، تح: أحمد خليل الشّال، مركز الدِّراسات والبحوث، بورسعيد، ط1، 2014.

16) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمّد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج1، ط4، 1972.

17) الزمخشري، الكشّاف، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ج1، ط2، 1953.

18) زهير بن أبي سلمى، الدِّيوان، شرح: حمدو طمَّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

19) أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهليّة والإسلام، تح: علي محمَّد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنَّشر والتوزيع، مصر، ط1، 1981.

20) سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الغانجي، القاهرة، ج1، ط3، 1988.

21) الشَّماخ بن ضرار، الدّيوان، تح: صلاح الدّين الهادي، دار المعارف، مصر، ط1، 2009.

22) أبو علي القالي، الأمالي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 2001

23) محمود شكري الألوسي البغدادي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، شرح: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ج1، ط1، د.ت.

24) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط24، 2003.

25) الصَّفدي، صلاح الدِّين خليل بن أيبك، الغيث المنسجم في شرح لامية العجم، دار الكُتب العلميَّة للنشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2003.

26) المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تح: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1992.

27) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج2، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط1، 1997.

28) المفضّل الضبي، ديوان العرب مجموعات شعرية المفضّليات، تح: أحمد شاكر، أحمد عبد السّلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6.

29) ابن طباطبا، عيار الشِّعر، تح: طه الحجازي، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، 2005.

30) ابن كثير، البداية والنّهاية، تح: عبد الله بن عبد المحسن، دار هجر للطباعة والنّشر والتوزيع، الجيزة، ج1، ط1، 1997.

31) طرفة بن العبد، الدّيوان، تح: دريّة الخطيب، لطفي الصقّال، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط2، 2000.

32) ابن طفيل، الدّيوان، رواية أبي بكر محمّد بن القاسم الأنباري، دار صادر، بيروت، ط1، 1989.

33) عدي بن زيد العبادي، الدّيوان، تح: محمّد جبار المعيب، دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، ط1، 1965.

34) عمر بن أبي ربيعة، الدِّيوان، تقديم: فايز محمّد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996.

35) عنترة بن شداد، الدّيوان، تح: محمّد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، مصر، ط1، 1970.

36) عروة بن الورد، الدّيوان، تح: أسماء أبو بكر محمّد، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

37) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989.

38)ابن قتيبة، الشِّعر والشُّعراء، تح: أحمد محمّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ج1، ط2، 1982.

39)أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمَّد الخوارزمي، أساس البلاغة، تح: محمّد باسل عيون السّود، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ج1، ط1، 1998.

40) لبيد بن ربيعة، الدّيوان، عناية: حمدو طمَّاس، دار المعرفة، لبنان، ط1، 2004.

41) المثقّب العبدي، الدِّيوان، تح: حسن كامل الصّيرفيّ، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدّول العربيّة، مصر، ط1، 1971.

42) النّابغة الذبياني، الديوان، تح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ط1، 1963.

المراجع

43) إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، دار العودة، بيروت، ط2، د.ت.

44) أحمد الزّين، ديوان الهذليين، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1995.

45) أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النّقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2001.

46) أحمد المنياوي، جمهورية أفلاطون "المدينة الفاضلة" كما تصوّرها فيلسوف الفلاسفة، دار الكتاب العربيّ، القاهرة، ط1، 2010.

47) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، المكتبة العصرية، لبنان، ط1، 1999.

48) إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربيّ، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط2، 1993.

49) أدونيس(سعيد إسبر)، الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000.

50) أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشّعر، الهيئة المصريّة للكتّاب، مصر، ط1، 1997.

51) اعتدال عثمان، إضاءة النَّص، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

43) أميرة حلمي، فلسفة الجمال، دار قباء للطباعة والنَّشر والتَّوزيع، مصر، ط1، 1998.

44) أنوار مصطفى أحمد، بنية اللُّغة الشِّعرية في ديوان ترجمة الأشواق، الهيئة العامَّة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2014.

45) إنقاذ عطا الله محسن، السّرد القصصي في الشّعر الأندلسي دراسة نقدية، دار غيداء للنّشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2014.

46) عز الدِّين إسماعيل، الأسس الجماليَّة في النّقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربيّ، د.ب، ط3، 1974.

47) فاتح عبد السّلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السَّردية، المؤسَّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1999.

48) عبد النّاصر هلال، آليات السّرد في الشّعر العربيّ المعاصر، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة، ط1، 2006.

49) باديس فوغالي، الزَّمان والمكان في الشِّعر الجاهليّ، دار الكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2008.

50) بشرى محمد علي الخطيب، القصّة والحكاية في الشِّعر العربيّ في صدر الإسلام والعصر الأموي، دار الشُّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، ط1، 1990.

51) البشير الوسلاتي، فنُّ القصّ عند يوسف إدريس، كلية الآداب والعلوم الإنسانيَّة، تونس، ط1، 2008.

52) بوجمعة بوبعيو، جدليّة القيم في الشِّعر الجاهلي رؤية نقدية معاصرة، منشورات اتّحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 2001.

53) توفيق الحكيم، فنّ الأدب، دار مصر للطباعة، مصر، ط1، 1952.

54) جبرا إبراهيم جبرا، الرِّحلة الثّامنة دراسات نقدية، المؤسّسة العربيّة للدِّراسات والنّشر، بيروت، ط2، 1979.

55) جريدي سليم المنصوري، شاعريّة المكان، مطابع شركة دار العلم، جدّة، السّعودية، ط1، 1992.

56) حاتم الصّكر ماريارنسيس، الأنماط النَّوعية والتّشكيلات البنائيَّة لقصيدة السَّرد الحديثة، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1999.

➢ **حبيب مونسي:**

57) المشهد السردي في القرآن الكريم، مكتبة الرشاد للطباعة والنشرو التوزيع، الجزائر،ط1، 2009.

58) شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2003.

59) فلسفة المكان في الشّعر العربيّ، منشورات اتّحاد الكتّاب العربيّ، دمشق، د.ط، 2001.

60) حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشّرق، المغرب، ط1، 2001.

61) حسني عبد الجليل يوسف، أساليب الاستفهام في الشّعر الجاهلي، دار الثّقافة للنّشر، السّعودية، ط1، 2001.

62) حسني عبد الجليل يوسف، التَّمثيل الصَّوتي للمعاني دراسة نظرية وتطبيقية في الشِّعر الجاهليّ، الدّار الثّقافيّة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1998.

63) حسين عطوان، مقدّمة القصيدة العربيّة في الشّعر الجاهلي، دار الجيل، مصر، ط2، 1987.

64) حسين علي عبد الحسين الدخيلي، الفضاء الشّعري عند الشّعراء اللّصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار ومكتبة الحامد للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط1، 2011.

65) حمد محمود الدوخي، جماليات الشِّعر-المسرح-السّينما في نماذج من القصَّة العراقية، الهيئة العامَّة السُّورية لكتَّاب، دمشق، د.ط، 2010.

66) خالد سعيد، حركية الإيقاع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.

67) خريس حسين، حركة الشّعر العباسي في مجال التّقليد بين أبي نواس ومعاصريه، دار البشير، الأردن، ط1، 1994.

68) عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشّعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989.

69) روز غريب، النّقد الجمالي وأثره في النّقد العربي، دار الفكر العربي، لبنان، ط1، 1993.

70) ريم محمّد طيّب الحفوظي، الدراما في الشّعر (تقنيات التّشكيل ومسرحة القصيدة)، الشّاعر محمد مردان أنموذجا، دار الخليج للصّحافة والنّشر، عمّان، ط1، 2017.

71) زيد بن محمد بن غانم الهجني، الصُّورة الفنِّية في المفضَّليات، أنماطها وموضُوعاتها ومصادِرها وسماتها الفنِّية، الجامعة الإسلامية، المدينة المنوّرة، ط1، 2004.

72) سامية الدريدي، الحجاج في الشِّعر العربيّ، بنيته وأساليبه، علم الكتب الحديث، الأردن، ط2، 2011.

73) سامي شهاب أحمد، النَّقد الأدبيّ الحديث، قضايا واتّجاهات، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2013.

74) سراج الدين محمَّد، موسوعة روائع الشِّعر العربيّ، دار الراتب الجامعيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

75) أبو سعيد الحسن، وحدة الموضوع، شرح أشعار الهذليين، مؤسسة دار الكتاب للطباعة والنَّشر، د.ب، ط1، 1974.

76) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي الزّمن السّرد التّبئير، المركز الثّقافي العربي، ط3، 1997.

77) عبد السَّلام عشير، عندما نتواصل نغيِّر (مقاربة تداولية معرفيّة لآليات التّواصل والحِجاج)، إفريقيا الشّرق، المغرب، د.ط، 2006.

78) السيّد خضر، أبحاث في النّحو والدّلالة، ج1، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009.

79) سيزا قاسم، القارئ والنّص العلامة والدّلالة، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2002.

80) شاكر عبد الحميد، التّفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التّذوق الفنّي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2001.

81) شكري فيصل، تطوُّر الغزل بين الجاهليّة والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، مطبعة جامعة دمشق، د.ط، 1959.

82) الشنتمري، أشعار الشّعراء الستّة الجاهليين مختارات من الشّعر الجاهلي، شرح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ج1، ط1، 2007.

83) صاحب خليل إبراهيم، الصُّورة السمعيّة في الشعر العربي الجاهلي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 2000.

84) صلاح فضل، أساليب الشِّعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

85) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّرقيات، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، تونس، ط1، 1981.

86) عابد أمل مفرج، المكان في الشّعر الجاهلي، جامعة مؤتة، الأردن، ط1، 1994.

87) عامر الحلواني، جماليّة الموت في مراثي الشُّعراء المخضرمين، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، صفاقس، ط1، 2004م.

➢ **عز الدِّين إسماعيل:**

88) التّفسير النّفسي للأدب، النّاشر مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، ط4، 1981.

89) جماليات الالتفات ضمن "قراءة جديدة لتراثنا النّقدي"، النَّادي الثَّقافي الأدبي، جدّة، مج2، ط1، 1988.

90) الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّية والمعنويّة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1966.

91) عز الدّين النملي، ظواهر أسلوبيّة في الشِّعر الهذلي، نقد أدبي، سلسلة بيت الآداب، المغرب، ط1، 2012.

92) علي عزيز صالح، شعرية النّص عند الجواهري، الإيقاع والمضمون واللغة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2011.

93) علي مراشده، بنية القصيدة الجاهلية دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.

94) عليّ هصيص، وجه الحطيئة: مرايا الاتّهام والبراءة، دار عالم الثّقافة للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2009.

95) عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النّظرية التّداوليّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2008.

96) فايز عارف القرعان، بلاغة تقاطع الخطابين: السَّردي والشّعري، مؤتمر النّقد الدولي الثّاني عشر، تداخل الأنواع الأدبيَّة، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2009.

97) فايز عليّ، الرّمزيّة والرّومنسيّة في الشِّعر العربيّ، دار النّشر مكتبة عليّ، د.ط، د.ب، 2016.

98) عبد الفتاح مقلد، الحوار في القصَّة والمسرحية والإذاعة والتليفزيون، مكتبة الشّباب، القاهرة، ط1، 1975.

99) قيس عمر محمّد، البنية الحوارية في النّص المسرحي ناهض الرمضاني أنموذجًا، دار غيدان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.

100) كاظم الظاهري، بدائع الإضمار القصصي في القرآن الكريم، دار الصّابوني، القاهرة، ط1، 1991.

101) عبد الكريم الرحيوي، جماليات الأسلوب في الشِّعر الجاهليّ، مقاربة نقدية بلاغية في إبداع شعراء المدرسة الأوسية، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2014.

102) كمال أبو ديب، الرؤى المقنَّعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشّعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ط1، 1986.

103)مجاهد عبد المنعم مجاهد، جدل النّقد وعلم الجمال، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1997.

➢ **محمد النويهي:**

104)قضية الشّعر الجديد، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1971.

105)الشّعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القوميّة للطباعة والنّشر، القاهرة، ج1، ط1، 1991.

106)محمّد الجنيدي حسنين، فصول في البلاغة، جامع الأزهر، مصر، ط1، د.ت.

107)محمّد القاضي، لخبر في الأدب العربي دراسة في السّردية العربيّة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، ط1، 1998.

108)محمّد زيدان، البنية السّردية في النّص الشّعري، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، مصر، ط1، 2004.

109)محمّد سالم سعد الله، أطياف النّص، دراسات في النّقد الإسلامي، عالم الكتب الحديث وجدار للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2007.

➢ **محمّد صابر عبيد:**

110) المغامرة الجماليّة في النّص الشّعري، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2008.

111)حركيّة التعبير الشعري رذاذ اللُّغة ومرايا الصّورة في شعر عز الدين مناصرة –قراءة ومنتخبات–، دار مجدلاوي، عمّان، ط1، 2006.

112)فضاء الكون السَّرديّ، جماليات التّشكيل القصصي والروائي، دار غيداء للنّشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2015.

113)محمّد بن عبد الحي، التّنظير النّقديّ والممارسة الإبداعيّة، منشأ المعارف، الاسكندرية، ط1، 1423.

114)محمّد عبيد الحمزاوي، فنّ المناظرة في الأدبين الفارسي والعربيّ في العصر الحديث دراسة مقارنة، تقديم: زكي العشماوي، مركز الإسكندرية، ط1، 2001.

115)محمّد عبد العظيم، في ماهية النّص الشّعري إطلالة أسلوبية من نافذة التّراث النّقديّ، المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

116)محمّد عزام، شعرية الخطاب السّردي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1، 1996.

117)محمّد عناني، دراسات في الشّعر والمسرح، دار غريب للطّباعة والنّشر، القاهرة، ط1، 1986.

118)محمّد عبد المطلب، بلاغة السّرد النّسوي، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، ط1، 2007.

119)محمّد مرتاض، مفاهيم جماليّة في الشّعر العربي القديم (محاولة تنظيرية تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ط1، 1998.

120)محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، استراتيجية التّناص، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، بيروت، ط3، 1992.

121)محمود عكاشة، تحليل الخطاب في ضوء نظريّة اللّغة: دراسة تطبيقيّة لأساليب التأثير والإقناع الحجاجي في الخطاب النّسوي في القرآن الكريم، دار النّشر للجامعات المنهل، القاهرة، ط1، 2013.

➢ **عبد الملك مرتاض:**

122) السّبع معلقات مقاربة سيمائية أنثروبولوجية لنصوصها –دراسة–، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 1998.

123) في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السّرد)، دار الغرب للنّشر والتوزيع، وهران، ط1، 2005.

124) مصطفى لطفي المنفلوطي، رواية ماجدولين، دار النّهضة، مصر، ط1، د.ت.

125)ميشال عاصي، مفاهيم الجماليّة والنّقد في أدب الجاحظ، مؤسّسة نوفل، بيروت، ط2، 1981.

126)مي يوسف خليف، بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، دار قباء للطباعة النشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998.

127) نادية رمضان النّجار، اللُّغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، مراجعة وتقديم عبده الراجحي، دار الوفاء للطباعة والنّشر، الاسكندرية، د.ط، 2004.

128) ناصر الدين الأسد، مصادر الشِّعر الجاهلي وقيمتها التاريخيّة، دار الجيل، ط1، 1988.

129)نبهان حسون السعدون، بشير إبراهيم سوادي، شعرية تشكيل الحوار قراءة في المجموعة القصصية (مدن وحقائب) لسعدي المالح، دار غيداء، عمّان، ط1، 2016.

130) نوري القيسي، لمحات من الشّعر القصصي في الأدب العربي، دار الحريّة للطباعة، بغداد، ط1، 1970.

131)وهب أحمد روميّة، شعرنا القديم والنّقد الجديد، كتاب عالم المعرفة 207، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 1996.

132) يحي الجبور، الشِّعر الجاهلي خصائصه وفنونه، مؤسَّسة الرسالة، لبنان، ط5، 1986.

133) يمنى العيد، الرَّاوي الموقع والشّكل (بحث في السَّرد الرّوائي)، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، لبنان، ط1، 1986.

134) يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش أنموذجا) دراسة، منشورات، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2010.

المراجع المترجمة:

135) أرسطو طاليس، فنُّ الشِّعر، تر: عبد الرحمن البدوي، دار الثّقافة، لبنان، ط2، 1973.

136) إخنباوم، نظرية المنهج الشّكلي نصوص الشَّكلانيين الرُّوس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

137) إدمون ولسون، قلعة إكسل (دراسة في الأدب الإبداعيّ الذي ظهر بين 1870و1930)، تر: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط3، 1982.

138) إرنست فيشر، ضرورة الفنّ، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامَّة للكتاب، مكتبة الأسرة، ط1، 1998.

139) بول ريكور، الوجود والزمان والسّرد (فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

140) تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، تر: فخري صالح، منتديات المكتبة العربيَّة، بيروت، ط2، 1997.

141) تشارلس مورجان، الكاتب وعالمه، تر: شكريّ محمد عيّاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2016.

142) ثيوكاريس كيسيدس، هير اقليطس، جذور المادية الديالوكتيكية، تر: حاتم سليمان، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1987.

143) جان بول سارتر، الكينونة والعدم بحث في الأنطولوجيا الفنومينولوجية، تر: نقولا متيني، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، د.ب، 2009.

144) **جون كوهن:**

بناء لغة الشّعر، تر: أحمد درويش، سلسلة الهيئة العامَّة لقصور الثّقافة، كتابات نقدية، القاهرة، ع3، 1990.

145) بنية اللُّغة الشِّعرية، تر: محمَّد الوالي، محمد العمري، دار توبقال للنَّشر والتَّوزيع، المغرب، ط1، 1986.

جرار جينت:

146) خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامَّة لمطابع الأميرية، مصر، ط2، 1997.

147) مدخل لجامع النَّص، تر: عبد الرحمان أيُّوب، دار الشّؤون الثّقافيّة، بغداد، ط1، 1985.

148) جمال الدّين بن شيخ، الشِّعرية العربيّة (تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي)، تر: مبارك حنون وآخرون، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

149) جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال تخطيط النَّظريّة في علم الجمال، تر: محمّد مصطفى بدوي، مكتبة الأسرة، مصر، ط1، 2001.

150) رشيد الدين محمد العمري، تر: إبراهيم أمين الشواربي، سحر الحدائق في دقائق الشِّعر، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ط1، 2009.

151) روجوم بسفيلد، فنّ الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، تر: دريني خشبة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط1، 1964.

152) رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبيّ، منشورات اتّحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، الرِّباط، ط1، 1992.

153) فرديناند دي سوسير، دروس في اللِّسانيات العامّة، تر: صالح القرمادي وآخران، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا، ط1، 1987.

154) كارل غوستاف يونغ، جدلية الأنا واللاَّوعي، تر: نبيل محسن، دار الحوار للنَّشر والتوزيع، سوريا ط1، 1997.

155)ميخائيل باختين، قضايا الفنّ الإبداعيّ عند ديستوفسكي، تر: جميل نصيف تكريتي، دار الشُّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، ط1، 1986.

المجلاّت:

156)إبراهيم موسى السنجلاوي، العاذلة في الشّعر الجاهلي، المجلّة العربيّة للعلوم الإسلاميّة، مجلس النَّشر العلمي، الكويت، ع28، مج 7، 1978.

157) أحمد مداس، السَّردي في الخطاب الشِّعري، مجلّة كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع 10-11، يناير، 2012.

158) أحمد عبد الله الوتوات، أساليب الحوار في شعر ابن الوردي، يونيو، المجلّة العلميّة لكلية التّربيّة، ليبيا، جامعة مصراته، ع8، 2017.

159) بشار إبراهيم، المقام الشّعري بين الواقع والمتخيّل دراسة نصية لقصيدة عاشق من فلسطين، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، 2010.

160) خديجة محمد أديب ألف، الحوار في قصص شعر الهذليين، مجلّة جامعة البعث، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، ع3، مج37، 2015.

161) خلف عبد المحسن حسن، الكتابة ومكانتها الحضارية عند العرب، جامعة ميسان، مجلة كلية الآداب، ع 97.

162) زكريا إبراهيم، مكانة الشّعر في فلسفة هيجل الجماليّة، مجلَّة الشِّعر، مصر، ع3، 1964.

163) زينب وليد حايك، بلاغة السّرد في سورة يوسف، مجلّة التّراث العربيّ، ع 129، سوريا، 01 أبريل 2013.

164) عز الدِّين إسماعيل، النّسيب في مقدّمة القصيدة الجاهليّة، مجلَّة الشّعر، مصر، ع2، 1964.

165) عيسى قويدر العبادي، أنماط الحوار في شعر محمود درويش، دراسات العلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، ع4، 2014.

166) سالم محمّد ذنون، الحوار سمة فنّيّة في شعر علي بن الجهم، مجلّة التّربية والعلم، قسم اللّغة العربيّة كليّة التّربية، جامعة الموصل، مج 12، ع01، 2005.

167) عبد السَّميع عبد الله، الشِّعر وفنّ التَّصوير، مجلة الشّعر، مصر، ع2، 1964.

168) شجاع العاني، السَّرد في القصيدة الغنائيّة، مجلّة أقلام، ع4-5 نيسان-أيار 1994.

169) شيماء كاظم محمّد الزبيديّ، الشّعر القصصي في القصيدة العربيّة، الزهاوي أنموذجا، كليّة التّربيّة للعلوم الإنسانيّة، قسم اللّغة العربيّة، جامعة بابل، مجلّة العلوم الإنسانيّة، ع22، 2014.

170) صالح لبريني، الشِّعري والسَّردي في الشّعر العربي المعاصر، مجلة نزوى الثَّقافيَّة الأدبيَّة الفصليَّة، سلطنة عمَّان، ع92، أكتوبر 2017.

171) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ع164، 1992.

172) قحطان رشيد صالح، الخاتمة في شعر المتنبي، مجلَّة المورد، دار الشُّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، ع1، 2004.

173) كوزينوف، حول دراسة الكلام الفنِّي، تر: جميل نصيف، مجلّة الثّقافة الأجنبيّة، بغداد، ع1، 1982.

174) محمّد الهادي، شعرية عنوان كتاب "السّاق على السّاق فيما هو الفارياق"، مجلَّة عالم الفكر، المجلس الوطنيّ للثَّقافة والفنون، بيروت، مج28، ع1، 1999.

175) محمّد حسين سعيد مربعي، الحوار في الشِّعر العربيّ القديم، شعر امرىء القيس أنموذجا، كليّة التّربيّة للبنات، مجلّة جامعة تكريت للعلوم الإنسانيّة، ع3، مج 14، نيسان، 2007.

176) محمّد صائب خيضر، جماليّات الحوار في شعر أبي نواس، جامعة بغداد، كليّة التّربية ابن رشد، مجلّة الأستاذ، ع222، مج 01، 2017.

177) محمود سالم محمّد، الشِّعر العربيّ القديم، مجلّة التّراث العربيّ، سوريا، ع128، 2012.

178) محمود عبد الوهاب، الحوار في الخطاب المسرحي، مجلَّة الموقف الثّقافيّ، ع10، مج3، 1997.

179) موسى سامح ربابعة، الأنواع الأدبيّة والشِّعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان، مجلّة جامعة أمّ القرى، المملكة العربيّة السعوديّة، ع11، 1995.

180) نانسي إي. أيكن، الجماليّات والتّطور، مجلّة الثّقافة العالميّة (الجماليات والفنّ)، تر: صفاء روماني، الكويت، ع175، 2014.

181) نوفل يوسف حسن، غنائيّة الحوار في مسرح شوقي الشّعري، مجلّة الأدباء، دار المنظومة، د.ب، ع4، 2008.

182) هلال الجهاد، جماليات الشّعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشّعري الجاهليّ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007.

183) هند المحمد، البعد الحجاجي في رائية الشّماخ بن ضرار الذّبياني، مجلّة جامعة البعث، حمص، سوريا، مج 39، ع 32.

184)الرّسائل الجامعيَّة:

185) أمل مفرج عابد، المكان في الشعر الجاهلي، جامعة مؤتة كليّة الآداب قسم اللّغة العربيَّة، رسالة ماجستير، الأردن، 1997.

186) بلال إبراهيم شبيب الفهداوي، شعر الشّماخ بن ضرار دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، الأنبار، ع 617، 2010.

187) الزعبي أحمد صالح، النّمر بن تولب حياته وشعره، رسالة ماجستير، كليّة الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1995.

188) محمّد مشرف خضر، بلاغة السَّرد القصصي في القرآن الكريم، رسالة دكتوراه، كليّة الآداب، جامعة طنطا، دار العلم والإيمان، الإسكندرية، 2013.

189) علوة بنت عابد عبد الله الحساني، الحوار في الحديث النبوي الشريف، دراسة تحليلية بلاغية، رسالة ماجيستير، جامعة أمّ القرى، السّعودية، ط1، 2009.

190) صالح أحمد السهيمي، الحوار في شعر الهذليين، دراسة وصفيّة تحليليّة، رسالة ماجستير، كليّة اللُّغة العربيّة، جامعة أمّ القرى، السّعوديّة، 2009.

191) عبد الرحمان بن عبد العزيز الفايز، الحوار في الشِّعر العربيّ إلى نهاية العصر الأمويّ، دراسة بلاغيَّة نقديّة، رسالة دكتوراه، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميَّة، السّعوديَّة، 2004.

المعاجم اللُّغويَّة:

192) ابن فارس، مقاييس اللُّغة، تح: عبد السّلام هارون، دار الفكر، ج2، 1979.

193) ابن منظور أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم، لسان العرب، مادة (ج م ل)، دار صادر، بيروت، مج3، د.ت.

194) الرَّازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصِّحاح، مكتبة لبنان، ط1، 1986.

195) الرَّاغب الأصفهاني، معجم ألفاظ القرآن، تح: صفوان داوودي، دار القلم، دمشق، ط4، 2009.

المعاجم الأدبيّة:

196) جبّور عبدالنّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.

197) سعيد علوش، معجم المصطلحات العربيّة المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط1، 1985.

198) ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل النَّاقد الأدبي، المركز الثَّقافي العربي، المغرب، ط2، 2002.

199)المقالات المنشورة في الأنترنت:

200) حسن غريب أحمد، سمات الحوار القصصي، منتديات مجلة أقلام الثقافية، غزَّة، 2006. www.diwanalarab.com

المؤلَّفات الأجنبيّة:

201) G.Figures 03، Frontière du récit communication، 1970.

202) Henry Farmer, History of Arabian music to the XIIIthcentry, 2001,

203) J. A. CUDDON, a dictionary of Literary Terms and Literary Theory , Revised by M. A. R. Habib Associate Editors Matthew Birchwood, VedranaVelickovic, Martin Dines and Shanyn F, FIFTH EDITION, This edition first published 2013.

204) Margoliouth, The relations between Arabs and Israelites prior to the Rise of Islam: The Schweich Lectures; published by the British Academy, 1921

205) Jean Ricardou: problèmes du nouveau roman, Paris, Seuil, Tel Ouel, 1967.

206) RicoeurPaul, Temps et récit 1.L'intrigue et le récit historique, 1 éd.,Paris, du Seuil (points), 1983.

207) Todorov, Les catégories du récit Littéraire, Communications n8. Du Seuil, coll. Points, 1966.

فهرس

الموضوعات

صفحة الغلاف الملوّنة .....

صفحة الغلاف بالأبيض والأسود.....

البسملة: .....

آية قرآنيّة: .....

شكر و عرفان.....

الإهداء.....

مقدّمة:.....**أ–ب–ث–ج–ح–خ–د–ذ–ر–ز**

مدخل: الجماليّة والجمال بين المفهوم والأبعاد

تمهيد.....20

الجمال في اللّغة:.....22

الجمال عند الفلاسفة:.....23

الجمال بين أفلاطون وأرسطو:.....27

الجمال عند المحدثين:.....28

الجماليّة عند القدماء:.....33

الحوار في القرآن الكريم:.....35

الحوار في اللُّغة:.....38

الحوار السّرديّ:.....43

الفصل الأوَّل: تجلِّيات الحوار في القصيدة الجاهليَّة

توطئة:.....48

الحوار بين الماهيَّة والتَّأسيس:.....49

مواصفات الحوار الأدبيّ:.....52

الحوار تعبيرًا:.....53

الحوار شكلاً:.....54

الحوار أدبًا:.....61

-الحوارُ مسرحًا: 63

-الحوار شعرًا:.....66

أنواع الحوار في الشِّعر:

أ-الحوار الدّاخلي (الذَّاتي) (Monologue)في القصيدة الجاهليَّة:.....84

-الحوار الخارجيّ:.....92

أغراض الشّعر الجاهلي ضمن الحوار:

-الحوار في المقدّمات الطلليّة:.....96

-الحوار في رحاب الغزل:.....101

-الحوار الذَّاتي في رحاب المعاتبة:.....106

-الحوار في رحاب الفخر:.....107

-حوار العاذلة في ضيافة الكرم:.....110

-الحوار في ساحات الحروب:.....114

-الحوار مع الحيوان:.....116

-الحوار في بيت الحكمة: 118

-الحوار في خيبة الشَّكوى:.....119
-الحوار في رحاب الرّثاء:.....127
الحوار ضمن غرض الهجاء:.....128
الحوار والموروث الدِّيني:..... 129
الحوار وظاهرة الصَّعلكة:.....131
-الحوار وأساطير الغول:.....136

الفصل الثَّانيّ:تمظهرات الحوار السَّرديّ في القصيدة الجاهليّة

توطئة:.....142
الحوار السّردي بين المفهوم والأبعاد:
الحوار سردا:.....144
تمظهر الحوار في القصيدة السّردية:.....151
السَّرد في اللّغة:.....152
السَّرد في الاصطلاح:.....153
السَّرد حديثًا:.....154
التَّداخل السَّردي والشِّعري في القصيدة الجاهليَّة:.....157
-غنائيّة الحوار السّردي:..... 163
العلاقة بين الحوار والسّرد:
-علاقة الجزء من الكلّ:.....167
-علاقة تلازم:.....168
الحوار والشِّعر القصصي:.....175
الحوار والفضاء السّرديّ:.....182
الحوار السَّردي مشهدًا:.....185

الحوار السّردي مسرحًا:.....185

التّناص الدّيني في دائرة الحوار:.....189

آليات تفعيل المشهد السَّرديّ في القصيدة الحواريّة:

-الزّمكان: (الزّمان والمكان).....192

- التّصوير: (الوصف).....196

المشهد:.....198

-تعدّد الأصوات والضّمائر:.....199

-وظائفُ الحوار السّردي:

-وظيفة الحوار التّواصليّة:.....201

-وظيفة الحوار التبليغيّة:.....203

-وظيفة الحوار الوصفيَّة: 204

-وظيفة الحوار الدراميَّة:.....205

-وظيفة الحوار الجماليّة:.....206

-أدوات الحوار:

الأساليب الإنشائيَّة:.....207

النداء:.....208

الاستفهام:.....209

الأمر:.....210

النّهي: 211

الفصل الثّالث: التّشكيل الجمالي في نماذج من الشِّعر الجاهليّ

توطئة:.....**216**

-النّموذج الأوّل سينيّة امرؤ القيس:

الأفعال الحوارية ضمن الصيغ القوليّة (الشّاعر امرؤ القيس):.....**217**

-أهميَّة الحوار:.....218

-جماليّة المكان في الخطاب الشِّعريّ:.....212

-جمالية الزّمن: 225

-جماليّة الكينونة:.....227

-أنواع الصّيغ القولية في الحوار:.....228

- مسافة الحوار بين أقول، تقول:.....331

-بلاغة الإيجاز في دائرة الحوار:.....234

-جمالية التّقابل الحواري:.....235

-دلالة التّكرار:.....236

2 النّموذج الثّاني أبو ذؤيب الهذلي:

المشهد السّردي ضمن فضاء القصيدة الحِوارية:(أبو ذؤيب الهذلي)

-براعة الاستهلال الحواريّ:.....238

-جماليّة الحوار الخارجيّ:.....242

-محاورة المطلع للمقاطع الرَّئيسيّة للمرثيَّة:.....243

-البنيَّة الإيقاعيَّة للمشهد السَّردي:

-الحوار عبر الإيقاع الخارجيّ:.....245

-التّقطيع العروضيّ:.....246

-القافية اصطلاحًا:.....247
-نوع القافية في القصيدة:.....249
-المقطع الصّوتي:.....251
-نسبة إيقاع الحوار في جهر الشّاعر وهمسه:.....252
-جماليّة أسلوب التّصريع:.....253
-الحوار عبر الإيقاع الداخليّ:.....254
-جماليّة التّكرار:.....254
-تكرار الحروف:.....255
-تكرار الكلمات:.....257
-جماليّة تكرار اللاّزمة الشّعريّة:.....257
-البنية التّركيبيـة للمشهد السّردي:
-الأساليب الإنشائيَّة ضمن الحوار السَّردي:.....259
-أسلوب النّفي:.....260
-أسلوب القسم:.....261
-جمالية الالتفات ضمن الحوار:.....263
-الالتفات في الضمائر:.....263
- الالتفات في الأفعال:.....265
-البنية التّخييلية للمشهد السَّردي:
-جماليّة الصّور البيانية:.....267
-الاستعارة:.....269
-البنية الدّلالية للمشهد السّردي:
-الحقول الدّلاليَّة:.....272

-الدَّهر عند الشَّاعر:.....275
-المشاهد السّردية للعينية:.....276
-براعة الاختتام الحواري:.....277
-النّموذج الثّالث رائيّة الشّماخ بن ضرار:
-حضور الأنا والآخر في قصيدة الشّماخ بن ضرار:
-مُحاورة الطّلل وتشكيل المشهد:.....282
-المشهد الحواري بين الأنا(الشّاعر) والآخر(الطلل):.....284
-الأنا والآخر في مشهد الحجّة:.....288
-الالتفات في الحوار:.....289
-انفصال الأنا والآخر ضمن دائرة الحوار:.....293
-حوارية بين الأنا الشّاعر والآخر صورة النّاقة: 296
-علاقة الشّاعر بالطبيعة:.....296
-عناصر السّرد في تشكيل القصيدة الحواريّة:.....298
-الشّخوص:.....299
-الزّمان:.....299
-الألوان: 300
خاتمة:.....303
ملحق:.....311
مكتبة البحث:.....321
فهرس الموضوعات:.....245-341

الملخّص:

يشَكِّلُ إطار هذه الدِّراسة المعنون بجماليَّة الحوار السَّرديّ في الشِّعر الجاهليّ أربع مصطلحات ترتبط ببعضها ارتباطًا وثيقًا، لأنَّ عملها يكمنُ في التّداخلِ والامتزاج بين أساليب الأجناس الأدبيَّة، ومن ثمّ وجب استنطاقه واكتشاف ما يحملُه من قيم فنيَّة، أضفت عليه جماليَّةً، متكًنا على الآليات الإجرائيّة التي تتّبع الوصف والتّحليل تحليلاً ينطلق من النّص، كما تهدف هذه الدِّراسة في جانبها النَّظري إلى البحث عن جماليَّة الحوار في القصيدة الجاهليّة ووظائفه، جمالاً يكتنف لغته في تأسيس بنيته السَّرديَّة داخل أنواعه التي وزّعت في كل أغراض الشِّعر، مدحًا وفخرًا ورثاءً وهجاءً وغزلاً، سواء أكان الحوارُ داخليًّا أم خارجيًّا، ورغم حدوديّة الصّدر والعجز إلاّ أنَّ الشَّاعر لم يقف عند حدود السّماع وإنّما تجاوزه إلى تضمين شعره الحوار السّردي، فخلق مشاهدًا من الفضاء الجاهليّ المترامي الأطراف الذي فسح له المجال للتجوّل في البيئة الصَّحراوية، آخذا من مشاهدِها ومناظرِها وحيواناتها وخيامها مادّة لصياغة جنسِه الأدبيّ في قالبٍ شعريّ، مازجًا هذا الأخير بمشاعره. أمَّا الجانب التَّطبيقيّ فقد اخترنا الشَّاعر (امرؤ القيس) بصفته أكثر الشّعراء توظيفًا للحوار السّرديّ خاصّة في مغامراته، و(أبو ذؤيب الهذلي) في عينيّته التي انطلق فيها من حوار عائليّ إلى تصوير مشهديٍّ، ثمّ يليه (الشَّماخ بن ضرار) الذي جعل دائرة الحوار بين الأنا والآخر، وخلُص البحث إلى نتيجة مفادها رغم أنَّ الشّاعر الجاهلي وُسم بالعصبيّة إلاّ أنّه نفى ذلك من مُحاوراته، إلى جانب تضمين شعره السّرد والقصص رغم غنائيَّته.

الكلمات المفتاحية: الجماليَّة–الحوار –السَّرد–القصيدة الجاهليَّة.

Resumé:

Le cadre de cette étude, intitulée *Esthétique du dialogue narratif dans la poésie préislamique*, constitue quatre termes étroitement liés, car leur opérabilité réside dans l'interférence et la confusion des styles des genres littéraires. Partant, l'interrogation de ce *dialogue* devient nécessaire ainsi que la découverte de ce qu'il porte comme valeurs esthétiques. Cette étude s'appuie sur les mécanismes opératoires selon la description et l'analyse émanant du texte. Cette étude a également pour objectif théorique la recherche de l'esthétique du dialogue dans *la poésie préislamique* et ses fonctions. Que le dialogue soit interne ou externe. Esthétique qui recouvre sa langue laquelle constitue sa structure narrative au sein de ses types répandus dans tous les genres de poésie : le panégyrique, l'exaltation, l'oraison, la diatribe et poésie courtoise.

Et en dépit des limitations des premier et deuxième hémistiches le poète ne s'est pas arrêté aux limites de l'audition, mais l'a dépassée pour inclure dans sa poésie le dialogue narratif. Il a créé ainsi des scènes de la vastitude de l'espace préislamique qui lui a offert de se promener dans l'atmosphère du désert pour capturer de ses scènes, de ses panoramas, de ses animaux et de ses tentes matière pour exprimer son genre littéraire dans une forme poétique ; mêlant cette dernière de ses sentiments.

Quant au côté pratique, nous avons choisi le poète "'Imrou'ou Al-Qai" réputé le plus prolifique en emploi du dialogue narratif, en particulier dans ses aventures ; et "Abu Dhuayb Al-Houdhali" dans son poème en rime de « '*ayn* » où il était parti d'un dialogue familial vers une représentation scénique ; suit "Ech'chammakhou bnou Dirar" qui a fait se dérouler le dialogue entre le moi et l'autre. Enfin la recherche aboutit à un résultat dont l'essentiel est qu'en dépit du fait que le poète antéislamique avait été qualifié de chauvin, voici qu'il le nie à travers ses conversations, outre avoir inclus dans sa poésie de la narration et des récits malgré son lyrisme.

Mots-clés : esthétique - dialogue - narration - poésie préislamique

Abstract:

The framework of this study is entitled "The aesthetics of narrative dialogue in pre-Islamic poetry", four terms are closely related because its work lies in the overlap and mixing between the methods of literary styles. Therefore, it is mandatory to examine it, and discover its artistic values, which added charm, relying on the procedural mechanisms which follows the pattern of description and thorough examination that starts from the text. Furthermore, this research study aims to, in its theoretical part, search the beauty of conversation in the pre-Islamic poetry and its functions, beauty that entails the way its language establishes its narrative structure within it is different types which was dispatched in all the purposes of poetry, praise, pride, lament, satire and flirtation. Whether the dialogue was internal or external, and despite the limitations on the beginning and the ending of the lines, the poet did not stop at limits of hearing, instead, he surpassed it to include narrative dialogue in his poetry, which created an endless space of scenes in the pre-Islamic poetry that allowed him to roam the desert environment, inspiring from its scenes, views, animals and tents, and use it as material to formulate and create his literary genus in a poetic mold, mixing the latter with his feelings and emotions. As for the practical part, we chose the famous Poet " Imrou'l Qays" as the most reciting poet of narrative dialogue especially in his adventures, and "Abu Duaib Huthaly " in his "aynia" where starts from a family conversation to scenery, then follows "El Chamakh Ibn Dirar" who made the conversation circles between the ego and the alter ego. Finally, the study concludes that, even if the pre-Islamic poetry was known for its nervousness and anger, it has negated it from its conversations, alongside to including narration and stories in its poetry despite its lyricism.

Key words: **Aesthetic, conversation, narration, pre-Islamic poem**

ملخَّص:

يُشَكِّلُ إطار هذه الدِّراسة المعنون بجماليَّة الحوار السَّرديّ في الشِّعر الجاهليّ أربعة مصطلحات ترتبط ببعضها ارتباطًا وثيقًا لأنَّ عملها يكمنُ في التّداخلِ والامتزاج بين أساليب الأجناس الأدبيَّة، ومن ثمّ وجب استنطاقه، واكتشاف ما يحملُه من قيم فنيَّة، أضفت عليه جماليَّةً، متكًّئا على الآليات الإجرائيّة التي تتّبع الوصف والتّحليل تحليلاً ينطلق من النَّص، كما تهدف هذه الدِّراسة في جانبها النَّظري إلى البحث عن جماليَّة الحوار في القصيدة الجاهليّة ووظائفه، جمالاً يكتنف لغته في تأسيس بنيته السَّرديَّة داخل أنواعه التي وزّعت في كل أغراض الشِّعر، مدحًا وفخرًا ورثاءً وهجاءً وغزلاً، سواء أكان الحوارُ داخليًّا أم خارجيًّا، ورغم حدوديّة الصّدر والعجز إلاّ أنَّ الشَّاعر لم يقف عند حدود السّماع وإنّما تجاوزه إلى تضمين شعره الحوار السّردي، فخلق مشاهدًا من الفضاء الجاهليّ المترامي الأطراف الذي فسح له المجال للتجوّل في البيئة الصَّحراوية، آخذا من مشاهدِها ومناظرِها وحيواناتها وخيامها مادّة لصياغة جنسِه الأدبيّ في قالبٍ شعريّ، مازجًا هذا الأخير بمشاعره.

تصدَّر الشِّعر الجاهلي المشهد الثّقافي والفنّي لدى العرب قديمًا، وعُدَّ ديوانهم الذي حفظ لغتهُم وتراثهم وبعضًا من عاداتهم وتقاليدهم ومآثرهم، حتّى غدا منبعًا للدِّراسات العربيَّة قديمًا وحديثًا، ومادّةً ثريّةً لاكتشافِ الكثير من القضايا النّقديّة والجماليَّة، لذلك حاورنا أسلوبًا من أساليبه الفنِّيّة، ألا وهو الحوار السّردي الذي يُثير في المتلقّي دوافع البحث عن بواطن الجمال فيه، التي تشكَّلت من رُؤية الشَّاعر الجاهليّ لبيئته محاكيًا ذاته والآخر في حقبة زمنيّة معيَّنة، إلاَّ أنّ تفرَّد الشِّعر الجاهلي وشغف الباحث به من حيث هو ديوان العرب، جعله يتجاوز حدوده الزَّمنية إلى الزَّمن الحالي، ومُتجاوزًا حُدوده الجغرافيَّة إلى حدود أبعد، ولغته العربية إلى لغات عدّة ترجمة ودراسة؛ فكيف لا نعود إليه بالدِّراسة والتَّحليل وهو الشِّعر الذي حمل رؤية ذاتيّة وجماعيّة تكشف عن أبعاد جماليّة وفنّية.

نحاول من خلال هذا الطّرح قراءة جماليّات الحوار السَّردي من خلال تجلِّيه في نماذج من الشِّعر الجاهلي لأنّ هذا الشِّعر لايزال يتميّز بفنِّياته وجماليّاته، فكلَّما رأيت لهفة الدَّارسين للأدبِ المعاصر ازددنا عطشًا للارتواء من أدبنا الجاهليّ، الذي كلَّما عُدنا إلى مقاربتِه يتوهَّج بأسرارِه من خلال شعراء لم نلقاهم يوما لكنَّهم يحاورونا بشعرهم عبر الزّمن الذي يمتد ليكشف ما أضمر من جوهر، ويظهر ما اكتنز من خيال، فيعطي للباحثين فرصة التجدّد والتّلقي لهذا الإنتاج الجاهلي.

إنَّ قراءة الشّعر الجاهلي قراءة جماليّة من خلال حواره السّردي وغنائيته ليقيم على أعتاب الدّراسات الحديثة علائقيّة تجمعه بنظريّة الجمال التي ينطلق منها ونظريّة التلقّي التي نحاول من خلالها تلقّي النّصوص

ملخَّص:

الشّعريّة وأفعال الكلام التي تبلور لتحدِّد طرفي الحوار، وفي خضمِّ هذه العلاقات التي يبنيها الحوار فتنفصل خارج إطار النّص الشِّعري (القبيلة) انفصال بشري علائقي تفرضه الظُّروف، نجد أنّ الشّاعر يعيد ربط الاتِّصال بما فصلته الظُّروف عبر شكل من أشكال الحوار ليصل ما انفصل، وكأنّ الشّعر وسيلة اتِّصال تربط وشيجة رحم الشَّاعر بقبيلته وبما يحيط به من حيوان وجماد وطبيعة.

وعليه؛ فالجماليَّة التي نروم بحثها قد تشكّلت عبر أنواع وأدوات أسلوب الحوار، لأنّه أساس تواصل العلاقات بين البشر، يتشكَّل عبر اللُّغة، وإذا كان الحوار بين البشر يتشكَّل عبر الإيماءات والكلام فإنّه في اللّغة يتشكّل بين الدّال والمدلول الذي يضفي من خلال اللغة في تشاكلها وانسجامها جماليّة.

وإذا كانت جملة الحوار السَّردي تتكوّن من نمطين، فإنّ الثَّاني سبب لوجود الأوّل. فالحوار هو العامل والسَّرد هو المعمول وإذا كان الحوار دالاً على وجود قصص فإنّ السَّرد مدلول على وجود حوار، لأنَّ الشِّعر لم يعد مقتصرا على الغنائيّة، بل تضمَّن الحوار السّردي في بنيته الغنائيّة، وخلَّد العديد من مآثر العرب في حروبهم وأيَّامهم في حيّز القصيدة بين المحدودية المكانيَّة صدرا وعجزًا، وحيّز الزّمانيَّة بين حركيّة الأفعال وتتابع الأحداث وتسلسلها.

وما توقَّعناه أثناء اختيارنا لهذا الموضوع أن يكون الحوار هو الملاذ للشَّاعر الصُّعلوك من أجل إيجاد روابط اتّصال تربطه بالقبيلة، إلاَّ أنّه كان يحاور الآخر غير القبيلة، حاور الكون بكلّ أطرافه المتعدِّدة من حيوان وجماد، ولذا حاولنا الكشف عن بعض الجوانب الجديدة في مثل هذه القصائد، ولأنَّه يعسر علينا تتبّع كلّ الجماليات والآليات لتفعيل الحوار في الشِّعر الجاهلي، آثرنا الوقوف عند بعض النّماذج وبعض التّقنيات المفعِّلة للحوار الأكثر تشكيلا للحدث السَّرديّ، والأكثر بروزا في بعث الحركية في آلية الحوار، استطاع الحوار بآلياته أن يخلق حركيّة تعبيريّة داخل الفضاء السّمعي للقصيدة الجاهليَّة من خلال عرضها، فلو تأمَّلنا جدليّة الحوار القائم عليها الشّعر الجاهلي بين غنائيّة وسردية لوجدناه شعرًا ضَمِنَ بين حدود شطريه سردية أبدع الشّعراء في نظامها، ومن بين الشُّعراء الذين وظَّفوا الحوار السَّردي توظيفًا جماليًا تتنامى صوره مشاهدا حيّة ولوحات فنِّية الشّاعر:

"**امرؤ القيس**" فقد كان من أوائل الشّعراء الذين وظّفوا الحوار السّردي توظيفًا مكثّفا، وقع اختيارنا على سينيَّته التي توزع فيها الحوار في ثنايا الأبيات بين أقول وتقول، فجاءت دراسته لتكشف عن حركية الأفعال داخل دائرة الحوار والشّاعر "**أبو ذؤيب الهذلي**" في عينيته التي رثى فيها أبناءهُ محاورًا زوجته، مسقطا الصّراع

ملخَّص:

المتواجد بين الحيوانات على صراعه الداخلي بين جدليَّة الموت والحياة وجاءت لتصوّر لنا المشاهد السّردية في قصيدته الحوارية والشّاعر "**الشَّماخ بن ضرار**" في رائيَّته التي اعتمد فيها على الحوار السّردي انطلاقا من الطَّلل منتقلاً إلى محبوبته عبر حبكة اعتمد فيها على تسلسل الأحداث بين حضور الأنا والآخر، ورغم بعض الدّراسات التي تناولت الموضوع في شقِّه الأوّل إلاّ أنَّنا تساءلنا عن سبب توظيف الحوار السّردي في الشّعر، هل كان الشّاعر يبحث عمَّن يحاوره، أم أنّه كان يؤسِّس لأسلوب يجعل العلاقات الإنسانيَّة تتواصل عبر آلية التواصل. هل كان الجاهلي يفتقد للحوار العادي في يومياته، حتى جعله في أدبه؟

وإذا كانت النّماذج التي نودُّ قراءتها من التُّراث القديم، فإنّ مقاربتها تجددّ لها الحياة وتبعث فيها أكثر من حياة، فمقاربة هذه النَّماذج الشِّعرية القديمة على ضوء المناهج والآليَّات المتاحة لكلّ نوع وموضوع، تسمح لنا بتجديدِ الرُّؤى من خلال مقاربتها جماليًّا، وعليه؛ سنستفيد من علم السَّرد الحديث ونأخذ من آليَّاته وإجراءاته لنلج فضاء القصيدة الجاهليّة بسلاح الحديث، يتوسّم الجمال.

نحاور القصيدة محاورة تنطلقُ من بنية تشكيلها وإيقاعها وتصويرها، محاولين النَّفاذ إلى جوهرها واستنباط مكامن الجمال في صُورها وسَردها واستجلاء ما ينطوي عليه شعر هؤلاء الشُّعراء من محاسن الجمال، فكلّ قصيدة شعريَّة فرضت علينا ترسانة أدواتها الإجرائيَّة التي تناسب دراستها الدَّاخليّة والخارجيّة وتكشف عن جماليّاتها الثّابتة والمتحوِّلة، وهنا تكمن أهميّة الدِّراسة في هذا الموضوع كونه يدعو للاستعانة بالآليات الإجرائيّة الحديثة، لأنّ موضوع الحوار السّردي في حدّ ذاته لا يتَّخذ شكلاً ثابتًا يسير عليه من بدايته إلى نهايته، قد تجده حوارا مباشرا، وحوارا غير مباشر، بل يتحوّل من الشّكل إلى المضمون.

إنَّ المعرفة العلميَّة تستند بشكل عام على تناسب الجانب النَّظري والتَّطبيقي، فالكلّ يكمِّل الآخر ويستند إليه ويُثريه، فبعدما حدّدنا المنهج اتّضحت لنا الخطّة التي تضبط لنا سير البحث، تصدّرت الخطّة مدخلا نظريا عنونّاه بـ: الأطر المعرفيّة لعنوان الدّراسة، كان بمثابة البوابة التي تفتح الطّريق أمام الباحث ليلج بعدها لعمق دراسته، ضبطنا فيه مصطلحات العنوان بين المفهوم والأبعاد، والعلاقة بينهما في إطار التَّداخل الأجناسيّ، عرّفنا الجمال والجماليّة عند الفلاسفة والنُّقاد القدماء والمحدثين، ثمّ انتقلنا للمصطلح الذي يشكّل عصب الدّراسة ألا وهو الحوار فعرَّفناه لغةً واصطلاحًا، وعرَّجنا عليه في القرآن الكريم، لأنّ القرآن حوى بعضا من مظاهر الجاهليَّة، ثمّ ذكرنا بصفة عامَّة ملامح الحوار في القصيدة الجاهليّة تمهيدا للفصل الأوّل، ثمَّ انتقلنا إلى الفصل الأوَّل الذي عنونّاه بـ: تجلِّيات الحوار في القصيدة الجاهليّة، فقد فصّلنا في مفهوم الحوار بين ماهيته وتأسيسه، منذ أن كان

ملخَّص:

الحوار أسلوبا بشريا وصولاً إليه في صياغته الفنّيّة في الشّعر، ثمّ عدّدنا مواصفات الحوار الأدبي بوصفه تعبيرًا وشكلاً ومسرحًا.

ثمّ عرّجنا على الأنواع العامَّة للحوار في القصيدة الجاهليَّة فوجدناه انقسم إلى نوعين: الحوار الدَّاخلي الذَّاتي، فالكثير من الشُّعراء لجأوا لمحادثة أنفسهم في خلواتهم، إلاّ أنّ الشّاعر لم يستطع حصر أناه الدّاخليّة فانتقل إلى الآخر من خلال النّوع الثّاني: الحوار الخارجي، فنقل لنا مشاعر مشتركة تمثّل موقفه من الجماعة، وهذين النّوعين فتحا لنا الباب أمام الحوار فوجدناه مبثوثًا في أغراض وموضوعات الشّعر الجاهلي التي ضمّنت الحوار، كان أوّلها: الحوار في المقدِّمات الطّلليّة من خلال ذلك التّساؤل الفلسفي الذي يبحث فيه الشّاعر عن كينونته، فلم يكن الشّاعر يسأل ليجيب، بل كان يتماهى داخل الطّلل، ثمّ أردفنا ذلك بالحوار في رحاب الغزل الذي تغنّى فيه الشّعراء بمحاسن المرأة فحاوروها لوعةً وصبابةً، وكشفُوا عن علاقتهِم بها إمَّا شوقًا أو عتابًا، ثمَّ انتقلنا إلى الحوار في رحاب المعاتبة، والحوار في رحاب الفخر، افتخر الشاعر بنفسه وقومه، ثمّ الحوار في ضيافة الكرم، فكثيرا ما ألبس الشّاعر الجاهلي نفسه لباس المنح والعطاء والسّخاء وألصق البخل واللّوم بالمرأة، ثمّ الحوار في ساحات الوغى والحوار مع الحيوان، والحوار في بيت الحكمة والحوار مع خيبة الشّكوى والحوار ضمن غرض الهجاء والحوار ضمن الموروث الدِّيني والأساطير، والحوار في مغامرة الصّعلكة، فقد تعدّدت مواطن الحوار في الشّعر الجاهلي ممّا أثرى الدّراسة أمام الباحث، فالشّاعر لم يتخيّر غرضًا واحدًا وألزمه الأسلوب الحواريّ وإنّما نوّع الاختيار.

ثمّ انتقلنا إلى الفصل الثَّاني الذي خصَّصناه للحوار السّردي بصفة خاصَّة، حيث عرَّفنا فيه الحوار السّردي في ظلّ القصيدة الجاهليّة، وأشرنا إلى التَّداخل السَّردي والشِّعري في القصيدة الجاهليّة التي وصفت في غالبيّتها بالغنائية، ورغم غنائيّتها إلاّ أنّ الشّاعر الجاهلي استطاع أن يوظِّف السّرد في شعره، فأصبح ما يسمّى بغنائية الحوار السّردي، كما تحدّثنا عن العلاقة بين الحوار والسّرد، التي أنتجت الحوار السَّردي مشهدًا والحوار السّردي مسرحًا، فانبثقت من ذلك كلِّه وظائفُ للحوار بين التّبليغيَّة والتّواصليّة والدراميَّة والوصفيّة والجماليّة. تجسّدت من خلاله آليّات تفعيل المشهد السَّردي في القصيدة الحواريّة من زمان ومكان وتعدّد للأصوات، إلى جانب أدوات الحوار من الأساليب الإنشائيّة التي جعلت نبرة الحوار تتغيّر من نبرة إلى أخرى كالنِّداء والاستفهام والأمر والنّهي.

ملخَّص:

وميّزنا الفصل الثّالث بالجانب التّطبيقي في تجلّي الحوار السَّردي تجلّيا جماليًّا، فاعتمدنا على ثلاثة نماذج تختلف قراءة كلّ نموذج عن الآخر، جاءت القراءة الأولى لسينيَّة "**امرئ القيس**"، اعتمدناه أوّلا باعتبار التّرتيب الزّمني، تدرسنا الأفعال الحواريَّة ضمن الصِّيغ القوليَّة لما لها من أهميَّة في تفعيل ديناميكيَّة الحوار، باعتبارها أفعال كلاميّة تبعث في النّص الحركة والحيوية، ممّا يجعل الكشف عن مكامن الجمال ممكنًا، ولعلَّ هذه الصِّيغ أصبحت في حدّ ذاتها أداة إجرائيّة تستعين بمقولات الأفعال الكلاميّة باعتبارها المؤطّر الفعلي لإنجاز الكلام بين الطَّرفين، والشّاعر لم يحاور فقط الإنسان وإنّما حاور الطَّلل فجسّد ذلك في جماليّة المكان الذي كان دافعًا لاستنطاق الجمال منه رغم قفره، والمكان دومًا يرتبط بالزّمن الذي يُؤطِّر عبر جماليّته الأزمنة الدّاخليّة والخارجيّة في فضاء القصيدة، فيجعل للحوار مسافة بين صِيَغِه التي جعلته أقرب للمساجلات اليوميَّة، وهذا ما قادنا إلى تذوّق جماليّة أخرى انبثقت منه وهي بلاغة الإيجاز في الحوار، وهذا الإيجاز أضفى جماليّة في التّقابل الحواري.

ثمّ انتقلنا للنّموذج الثّاني متمثّلا في عينيّة "**أبي ذؤيب الهذلي**" التي حاور فيها زوجهُ، درسنا من خلالها المشاهد السّردية التي تشكَّلت ضمن دائرة الحوار، انطلقت هذه العينية من ذات الشاعر التي تبحث عن إنِّيتها لتمتدّ من الجزء إلى الكلّ، بدأناها بدراسة الاستهلال الحواري لما له من تأثير جمالي في استثارة المتلقِّي، ثمَّ انتقلنا إلى الحوار الدّاخلي والخارجي، ثمّ تعمَّقنا في دراسة البنيّة الإيقاعيّة التي تفرّعت إلى حوار عبر الإيقاع الدّاخلي وحوار عبر الإيقاع الخارجي، باعتبار الحوار يحمل ذبذبات المحاور إمّا همسًا أو جهرًا، تصريعا وتكرارا، فجاءت رثائيّته مشحونة بالتردّدات الصّوتية، كما درسنا البنيّة التّركيبية للمكوّن الجمالي في الحوار السّردي انطلاقًا من الأساليب الإنشائيّة باعتبارها من الأدوات المفعّلة للحوار، حيث تناولنا الاستفهام الذي أرّق الشّاعر وجعله بين المنون وريبها، وأسلوب النّفي الذي كثّف الشّاعر من توظيفه محاولة منه لنفي الحالة النَّفسيّة التي كان فيها، ثمّ سلّطنا الضَّوء على أسلوب الالتفات في الضّمائر الذي يُثرِي الحوار ويصبغه بصبغة جماليَّة، ما جعل الشّاعر يلعب لعبة الانتقال من حاضر إلى غائب.

ودرسنا البنيّة التّخييليّة كون الخيال شحن لغة الشّاعر بطاقة إبداعيّة فنّية، فانتقل من اللّغة العاديّة إلى اللّغة الشِّعريّة عن طريق علائقيّة المكوّن الجمالي الذي كشف عن آليّاته من تشبيه واستعارة حاكى الشّاعر من خلالهما بيئته في سكونها وحركتها، ثمَّ انتقلنا إلى البنيَّة الدّلاليَّة التي تراوحت حقولها بين المحسوس والملموس لما لها من علاقات في تأطير فضاء الحوار السَّردي، فتنوّعت بين حقل الموت ممثَّلاً في الحزن والحواس وحقل الحياة ممثّلا

ملخَّص:

في الطّبيعة والحيوان، فكلّ هذه الحقول لها علاقة مع بعضها البعض، فقد مثَّلت حلقات السّرد المتتابعة عبر المشاهد التي جعلت نص العينيّة كأنّه مسرح شعريّ.

وختمنا قراءة عينيّة "**أبي ذؤيب الهذلي**" بالتّذوُّق الجمالي لبراعة الاختتام الحواري الذي كشف عن براعة الشّاعر، فكما أحكم الشّاعر وثاق المتلقّي في استهلاله، شدّ إحكامه في اختتامه.

ثمّ انتقلنا للنّموذج الثّالث "**الشَّماخ بن ضرار**" درسنا حضور الأنا والآخر في قصيدته الحوارية، باعتبار الأنا والآخر أهمّ قطبي الحوار، فالشَّاعر لا يحقِّق ذاته ووجوده إلاّ إذا وصل ما انفصل، ولا يتّصل ما انفصل إلاّ عبر آليّة الحوار، فقد رأى الشّاعر الآخر في صورة محبوبته وفي صورة قومه وفي صورة ناقته، فحاورهم وربط علاقته بهم من خلال عنصر الطّبيعة، ثمّ كشفنا عن عناصر الحوار السّردي التي ساهمت في تشكيل جماليّة القصيدة من شخوص وزمان ومكان وألوانٍ وظّفها الشّاعر، وإذا كان الحوار يبلور إطارا خاصا بالمتكلم فإنّه يؤطِّر كذلك لكينونة الآخر المخاطَب، فقد انطلقوا من الحوار كآليّة لتأسيس بنيّة سردية تتميَّز بعُمق الدَّلالة وجماليَّة الصُّورة.

وقد وصلت الدّراسة في ختامها إلى مجموعة من النَّتائج التي طفت فوق سطح الدّراسة، وجاءت بين الحوار كآلية تواصل، والسّرد كآلية تداخل وما وجد بينهما كعلاقة الاتصال أو الانفصال، كما أنّها فتحت آفاق لدراسة أخرى تنطلق من آخر ما وصلنا إليه، لأنَّنا مهما حاولنا أن نستجليَ جانبًا من الشِّعر الجاهليّ المتمثِّل في الحوار السَّردي تبقى جوانب أخرى بحاجة إلى إضاءة، ومن بين النتائج الأخرى التي وصلنا إليها مايلي:

-احتوى الشِّعر الجاهليّ في وعائه العديد من الأنماط الشِّعرية استدعتها الظُّروف المحيطة بالشَّاعر، من بينها الحوار الذي تأسّس في بداياته كممارسة شفهيّة، أمّا الآن فقد أصبح ممارسة لغوية تؤسِّس لبنيَّة جماليّة تفرضها تشكّلات اللّغة في الأجناس الأدبيَّة التي أدّت إلى تداخل الأساليب والأنماط، فإذا كان الشِّعر الجاهليّ الحقيقي يوسم بالغنائيَّة، وعنصر القصَّة والرّوايّة يوسم بالسَّرد، فإنَّ العنصر المفعِّل للسَّرد هو الحوار والحوار عامل أساسي في المسرحيَّة، فإنّ الشَّاعر الجاهلي استطاع تضمين نصّه الشِّعري الحوار السّردي دون الإخلال بقواعد الشّطر والعجز.

-الحوار أسلوب وافد من مُحاكاة الشَّاعر لعائلته وقبيلته، فهناك علاقة تأثير وتأثُّر بين الشّاعر وواقعه، فعلّتها العوامل التَّاريخيّة والنّفسية والاجتماعية ممّا جعله يسرد تلك الأحداث، وهكذا انتقل الحوار من الحياة اليوميّة إلى علم العرب وبالخصوص بيت القصيد.

ملخَّص:

-تعدُّد تعريفات الحوار، فهناك من عدّه تعبيرًا عن المشاعر، وهناك من رآه شكلاً من أشكال التّعبير، وهناك من رآه أسلوبًا اتّخذه الشّاعر، مع العلم أنّ هذه العناصر تلتقي مع بعضها البعض .

-الحوار السّرديّ لم يكن وليد الصُّدفة في الشّعر الجاهليّ، بل وُلد من رحم المحاكاة والتي ولدت هي الأخرى من القصّة التي حملت أخبار الحياة الجاهليَّة بصفة عامّة، فكان حديث الشّاعر عن الحياة الجاهليّة ضمن دائرة الحوار بنوعيه الدّاخلي والخارجي.

- الحوار الدَّاخلي رسم الشَّاعر من خلاله ملامح وتفاصيل تخصّ الجانب النّفسيّ والصّراع الدّاخلي الذي يعانيه الشّاعر، لذلك وُصف الشِّعر الجاهليّ بالذَّاتيّة التي غلبت عليه في الحوار الدَّاخلي، وهذا لطبيعة الحياة الاجتماعيَّة التي كان يحياها الجاهلي.

- عجز الشّاعر عن البوح بمشاعره تصريحا، دفعه إلى التّصريح به محاورة داخلية للمرأة التي لم يستطع إبلاغها بحبّه مباشرة، فجعل الحوار وسيطًا بينه وبينها.

-الحوار الخارجيّ رسم تفاصيل أوسع وأشمل، ساهمت في تجسيد مشاهد سرديّة بوجود شخصيات أخرى ساهمت في إثراء النّص الشّعريّ، ممّا يُعطيه أبعادا تخييليّة.

-هيمنة الحوار الذَّاتي في الكثير من نماذج الشِّعر الجاهلي على الحوار الخارجيّ، وهذا راجع لسلطة القبيلة وهيمنتها على الشَّاعر.

- لم يكن الشَّاعر في العصر الجاهلي يكتب لنفسه، بل كان لسان القبيلة، فكان ضمنيًّا يمزج ذاته بالآخر (القبيلة)، لذلك اتّخذ الحوار السَّرديّ بوصفه نسقا يشكِّل لبنية نصيّة شكلا من أشكال التَّعبير الإنساني.

- تجلَّى الحوار السّرديّ في أغلب أغراض الشِّعر الجاهليّ، وجدناه في رحاب الغزل حين بثّ الشّاعر شوقه وحرقته وهجرة محبوبته، فقد كان الغزل من أكثر الأغراض توظيفًا لأسلوب الحوار، وذلك لمعاناة الشّاعر النّفسيّة، لأنّه كان يكبت مشاعره خوفا من سطوة القبيلة وعلى سمعة المرأة. وفي العتاب الذي رافق الشّاعر المحبّ المعاتب عاذلته لرحيلها عنه، وفي التودّد، والنّزاعات، والوداع، وفي الرّثاء حين يحاور الشّاعر فقيده ليخبره بما فعله الفقد به، وعلى الرغم من وجوده في الكثير من مواضيع الحياة إلاّ أنّنا افتقدناه في الشِّعر الأنثويّ، فقد تجلّى معظمه في الشِّعر الذُّكوري حتّى أنّ الشّاعر الجاهلي أثناء محاورته للمرأة وظّف الألفاظ الخاصّة بالمرأة.

ملخَّص:

-الحوار السّردي له مؤشّرات مكانيّة في القصيدة الجاهليَّة، أطّرها الطلّل والأماكن الدّارسة فهي بمثابة مبعث جعل الشَّاعر يحاور الطّلل ويسرد عبره ذكرياته التي عاشها مع من كانوا يعمّرون ذلك المكان، فالشَّاعر حين محاورته المكان أراد أن يثبت وجوده الذَّاتي، لأنَّ الصَّحراء هي المخبر الذي ولجه الشُّعراء ذابت فيه مشاعرهم في صوّرها ومناظرها، فأصبح المرئي حسيّ والحسِّي مرئيّ، لذلك جاء أسلوب الحوار ليحقّق التَّرابط والتَّواصل بينه وبين القبيلة، وبينه وبين الحبيبة، وحقَّق في جانب آخر روابط فنّية داخل أمشاج النَّص جعلت القارئ يتحسَّس كينونتها.

-الحوار السّردي له مؤشّرات زمانيَّة دلّت عليها أفعال القول بصيغها المختلفة، جاءت هذه الأفعال بصيغة الماضي من أجل سرد الأحداث سردًا متتابعًا مع توظيف ضمير الغائب، وجاءت بصيغة المضارع من أجل إشراك المتلقِّي ووضعه في فضاء القصيدة وجاءت بصيغة الأمر من أجل لفت انتباه الطّرف المحاوَر، كما أنّ هذه الصيغ القولية وهي صيغ تقليدية جاءت مباشرة.

-الحوار السّردي في تشكيله وأسلبته يعدّ مدخلاً من مداخل الكشف عن حياة الجاهلي التي لم تعد غامضة كلّ الغموض، بل كشف عن مكنوناته و مكبوتاته، فأصبح بذلك وسيلة من وسائل الإيضاح والوصول إلى نتائج، فقد استطاعت الدِّراسة أن تكشف الكثير من حياة الجاهلي الاجتماعيّة من خلال محاوراته لزوجه أو لصاحبته وحالته النّفسية من خلال تخلِّيه عن جنسه ومحاورته للحيوان في بنية سردية محكمة التَّوصيف، والحالة الاقتصادية من خلال رحلات الصَّيد والبحث عن الطَّريدة.

- إنَّ وجود الحوار في الشّعر الجاهلي دليل على وجود القصص، لأنّ الكثير من النُّقاد نفى القصص عن الشِّعر، إلاّ أنّ قصصهم جاءت بالإيجاز والبلاغة على عكس اليونان والرومان الذي يبسطون الكلام بسطا في عرض قصصهم داخل القصائد الشّعريّة.

-تعدّ علاقة الحوار بالسَّرد علاقة الجزء بالكلّ، لأنّ الحوار من وسال السّرد، إلاّ أنّ الشّاعر الجاهليّ في الكثير من القصائد كان يستهلّ قصيدته بالحوار ثمّ يتبعها بسرد الأحداث، ويعود إلى الحوار بين الفينة والأخرى، فقد كان على دراية بكيفيّة توزيعه داخل فضاء القصيدة.

-إنّ ارتباط الحوار بالسّرد ارتباط وثيق، لا لأنّه آلية من آلياته، وإنّما له دور جماليّ في بعث الحركة وإبعاد الملل عن المتلقّي، فلو اتّخذ صيغة واحدة للسّرد لبعث الملل في المتلقّي.

ملخَّص:

– لاحظنا أثناء دراستنا للحوار السّردي وتطوافنا في الشّعر القديم بصفته المتضمّن لهذا الأسلوب تعدّد الأشكال التي جعلت الحوار يأخذ من الأساليب الإنشائية روحه، من النّداء إلى الاستفهام إلى الأمر، إذ لا تكاد تخلو قصيدة منها إلاّ وظَّفتها في الحوار، من خلال تميُّزها بتلك النّبرة الصّوتيّة التي تتماشى مع الاستفهام أو النِّداء ولما تحمله من طاقات يفرغ فيها الشَّاعر شحناته الشُّعورية، وإلى جانبها الجمالي في الشِّعر فهي تكشف عن خبايا النّفس التي يتمثّلها الشّاعر الجاهليّ حركة وإشارة، وكلّها ترتبط ببعضها دلالةً وتركيبًا.

– أمّا فيما يخصّ الجانب التَّطبيقي؛ لقد تمكّن الشّاعر "امرؤ القيس" من بناء حواريته بناء محكما، كأنّه نقلنا إلى مساجلة بين اثنين، تكرّرت فيها الصيغ القوليّة في كلّ أبيات القصيدة، فكان لهذه الأفعال الحوارية دور في تفعيل ديناميكيَّة الحوار، ممّا يجعل الكشف عن مكامن الجمال ممكنًا، ولعلَّ هذه الصِّيغ أصبحت في حدّ ذاتها أداة إجرائيّة تستعين بمقولات الأفعال الكلاميّة باعتبارها مؤطّرا فعليا لإنجاز الكلام بين الطَّرفين، والشّاعر لم يحاور المرأة فقط بل تجاوزه لمحاور الطَّلل فجسّد ذلك في المكان الذي كان دافعًا لاستنطاق الجمال، وهذا ما قادنا إلى تذوّق جماليّة أخرى انبثقت منه وهي بلاغة الإيجاز في الحوار، وهذا الإيجاز أضفى جماليّة من خلال التّقابل الحواري .

–تمكُّن الشَّاعر "أبي ذؤيب الهذلي" من بناء قصيدته بناءً سردي محكمًا، انطلق من الحوار، ثمّ غيّر من نمطية الحوار من داخلي ذاتي إلى حوار خارجي يمثّله السُّؤال والجواب، كاشفًا عن العلاقة التي تكون بين المرء وزوجه، فهو يفضي إليها ألمه ووجعه وهي تسأل عن شحوبه، وتكشف المحاورة أنّ امرأة "أبو ذؤيب الهذلي" اعتمدت في الحوار على تراسل الحواس، اعتمدت هي على الجانب البصري، في حين اعتمد هو على الجانب العاطفي، رأت هي شحوب جسده، ورأى هو ألمه الدّاخلي، فاختلفت الرّؤية القلبية عن الرُّؤية البصرية، كما تكشف لنا عن تضاد في المشاعر، فمن المفروض أن يكون ألم المرأة على فقدها أقوى من ألم الرّجل، فكانت المفارقة بينهما.

– لم تكن رؤية الشَّاعر الجاهلي "أبو ذؤيب الهذلي" للعالم رؤية فردية وإنَّما رؤية جماعية انبثقت من الشُّعور بالآخر، فجسّد جدليّة قائمة منذ الأزل بين الموت والحياة، وكلّ ذلك تأتّاه في قالب قصصي.

–تمكّن الشّاعر "الشمّاخ بن ضرار" من محاورة محبوبته "أمّ بيضاء" في بيت القصيد، جسّد الحياة التي هي مدرك معنوي في صورة النَّاقة باعتبار الأنثى منبع للحياة.

ملخَّص:

-إلمام الشَّاعر بالقصص الخاصّة بالإنسان والحيوان كالنّاقة والفرس، والغول وما يتعلّق بالجانب الأسطوري و الموروث الدِّيني، كلّ هذه العناصر ضمّنها الحوار السّردي، فكانت بمثابة المفعّل للجانب السّردي رغم إيقاعيّة القصيدة.

-لاحظنا أثناء دراسة الحوار على مستوى الإيقاع غلبة حروف الجهر على الهمس، وهذه الملاحظة موجودة في أغلب الدّراسات الصوتية الخاصّة بالنّماذج المدروسة، ولها دلالات كثيرة لعلّ أبرزها؛ تلك السَّطوة الذكورية، فقد عُرف الجاهلي بالعصبيّة القبلية، فلا غرو في كثرة الأصوات المجهورة، باعتبار أغلب النّماذج لشعراء، ومن دلائل سيطرة الجانب الذكوري على الأنثوي وأد البنات أحياء في العصر الجاهليّ.

-استطاع الشّاعر أن يخاطب العقل والفكر ولم يقف عند حدود السّماع أي الوزن والقافيّة، بل تجاوز ذلك لتصوير المشاهد السّردية في العديد من القصائد، كأنّك تستشعرها ماثلة أمامك، فوظّف الشّاعر ما يسمَّى في النَّقد الحديث بنظرية تراسل معطيات الحواس، التي توزع الصّور على مداخل الحواس الخمس، فنلمس باليد، ونتذوّق بالأذن، ونبصر بالعين، ممّا جعل الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبيّة غير ممكنة، بل جمالية تتولّد من خلال هذا التّداخل.

-فطنة الشَّاعر الجاهلي بلغة المرأة والألفاظ التي تستعملُها، فحين محاورتها في قصائده لم يحاورها بلغة الجنس الذكوري، بل كان يوظّف ألفاظها من ندبة وولولة وألفاظ رقيقة تناسب جنسها الأنثوي.

-أثبت الشّاعر الجاهلي من خلال محاورة الذّات ومحاورة الآخر وجوده، وإثبات أنّ العصبيّة التي ألصقت بالجاهلي ليست لانعدام الحوار، وإنّما لأسباب أخرى قد تكون سطوة القبيلة، لأنّ الحوار الذّاتي الدّاخلي هو الطّاغي والمهيمن على الحوار الخارجي.

- لم يكن الحوار في الشّعر الجاهليّ على شكل سُؤال وجواب وإنّما انطلق منه الشّاعر ليؤسّس لبنيّة سردية تتوالى من خلالها الأحداث المتسلسلة.

-جعلُ الشّاعرِ الصُّعلوك المفارقة في شعره، وذلك لكثرة محاورته للحيوان واستغنائه عن الإنسان، ممّا يكشف عن موقفه من القبيلة وغربته .

ملخَّص:

-يعدُّ توظيف الشَّاعر للصيغ القوليَّة من أهمِّ الآليات التّي تفعِّلُ حركة الحوار داخل الخطاب الشِّعريّ فهي تساهم مساهمة فعَّالة في تحريك الأحداث والدَّفع بعجلتها في بنيَّة النّص الشّعريّ، فهو أداة فنّية لها دورها في تحقيق المكوّن الجمالي عبر أساليبه الإنشائيَّة التي تعطي للصوت الفيزيائي نبرة خاصّة بكل أسلوب، فيعطي النَّص الشِّعريّ واقعا جديدا .

-استطاع الشَّاعر من خلال الحوار الدَّاخلي أن يلج ذاته ويكشف عن لواعج النَّفس ومكنوناتها، أمّا الحوار الخارجيّ تداخلت فيه الأصوات وتعدّدت أطرافها من اثنين إلى أكثر، فالنّوع الأوّل يحدّدُ علاقة الشّاعر بذاته، أمّا النّوع الثّاني يحدّد علاقته مع محبوبته وقبيلته .

-الكشف عن جذور الشّخصيّة العربيّة الجاهليّة التي وسمت بالجهل، فقد دلّ أسلوب الحوار على درايتهم وعلمهم بأمور كثيرة، فقد رسموا لنا لوحة فسيفسائية تختلط فيها معاني الحب والاشتياق، العتاب واللوم بينهم وبين ذواتهم، وبينه وبين الآخر.

وعليه؛ لا يمكن إقامة حدود زمانيّة ولا مكانيَّة للشّعر الجاهليّ، فهو يفرض كينونته حاضرا وغائبا داخل بنيته الشِّعريّة، متجاوزًا حواره الدّاخلي ضمن بيت القصيد إلى مُحاورة الآخر (المتلقّي) وإشراكه في إنتاجه الإبداعيّ، ليخلق جماليّة امتزجت فيها لغة الأوّل (الشّاعر) بلغة (المتلّقي) والمنتج لنص آخر وليؤسّس لنظريّة تلقّيه للشِّعر في زمن غير زمنهِ.

Introduction:

Literature represents in all its various forms, whether poetry or prose, a manifestation of artistic creativity, which makes it a fertile field for study, and a field for aesthetic taste. which touches all its artistic, linguistic and semantic aspects, and the disclosure of the beauty points in literary texts, especially the pre-Islamic texts that ignorant texts The uniqueness of poetic creativity is a uniqueness that makes you search for the aesthetics of its language, style and rhythm, a search that starts from it as an ancient poetic text to reach its immediate extent, through technical reading and the adoption of procedural tools created by modern critical approaches.

Also, pre-Islamic poetry took the forefront of the cultural and artistic scene of the Arabs in the past. The narrative dialogue, which raises in the recipient the motives for searching for beauty within it, which was formed by the pre-Islamic poet seeing his environment mimicking himself and the other in a certain era. However, the uniqueness of pre-Islamic poetry and the researcher's passion for it in terms of the Court of the Arabs, made it transcend its temporal boundaries to the present time, and transcend its geographical boundaries further. How can we not go back to it with study and analysis, which is poetry that carries a personal and collective vision that reveals aesthetic and artistic dimensions.

Through this proposition, we try to read the aesthetics of narrative dialogue through its manifestation in paradigms of pre-Islamic poetry because this poetry is still distinguished by its techniques and aesthetics.

Whenever I see the eagerness of students of contemporary literature, we are thirsty for quenching our pre-Islamic literature, which whenever we return to its approach, it glows with its secrets through poets that we have never met, but they talk to us with their poetry through the time that extends to reveal the content of the essence, and it appears that the treasures are seized. For this pre-production.

Many researchers have been subjected to research and scrutiny, but the study limited to identifying some aspects, and left other aspects to the rest of the scholars, so our reading came to shed light on the narrative dialogue and reveal its aesthetics, so I started from the aesthetic component of dialogue and the reason for using this method in pre-Islamic poetry, since this Poetry was described as nervous, and nervousness is evidence of the lack of dialogue and it is known that the pre-Islamic poet was the son of his environment simulating what he lived in most of his poems, as transferring the dialogue method from a human communication mechanism to an artistic style, within the space of a poem and described as pure lyricism, and this negates the pre-existing poetry of narration and stories in it.

The pre-Islamic poetry reading is an aesthetic reading through his narrative dialogue and his richness to establish on the threshold of recent studies a relational relationship with the theory of beauty from which he springs and the theory of receptivity through which we try to receive poetic texts and the actions of speech that crystallize to define the two parties to the dialogue, and in the midst of these relationships that the dialogue builds, it is separated outside the framework The poetic text (the tribe) is a relational human separation imposed by circumstances.

We find that the poet reconnects with what the circumstances separated through a form of dialogue to reach what separated, as if poetry was a means of communication linking the poet's womb with his tribe and the surrounding animal, inanimate, and nature.

Our selection of narrative dialogue in pre-Islamic poetry is only because it abounds with unique creative cards, its unlimited heritage giving extended throughout history, going beyond the times with its actual aesthetic presence until the modern era and its association with narration because the time of dialogue is short in the poetic text while the narrative time is extended within the poetic text it contains many aesthetic features, the relationship between poetry and narration is a relationship of affinity that generates aesthetics, and the narrative dialogue did not receive many studies, as there are many pre-Islamic poems in which dialogue abounds, and did not mean enough study, so we seek through this research the dialogue of the text Poetry in the aesthetics of his dialogue, lyricism and narration.

The aesthetics of research in the narrative dialogue called for raising a set of questions that contribute to bringing it closer when approaching it, so the question posed is not the concept of narrative dialogue, and then we limit the study between the definition and the concept, but are embodied in questions concerning its internal and its implications, including:

- How can we discuss poetic texts in themselves, an interview that explores the beauty of pre-Islamic poetry in its style and language? What are the motives that prompted the poet to use narrative dialogue as a model for him? Is it a

communication need between him and the tribe? Or is it a psychological need imposed by circumstances? Because he was suffering from alienation and loneliness even within his tribe? How did the pre-Islamic poet convert to employ the style of dialogue in his poems? Did the dialogue change the mentality of the pre-Islamic poet?

The question that worried the researcher in the past years is "describing the pre-Islamic with nervousness" and nervousness as evidence of the lack of dialogue between the parties. Are there other reasons for describing it? This is because this description was stuck to the Arabic wherever it came and migrated, even in our current era. If the pre-Islamic poet was an interlocutor in most of his poems, how was he described as tribal nervousness? Because this nervousness exists when there is no dialogue?

If we contemplate the dialectic of dialogue based on pre-Islamic poetry, we would find poets who used narrative dialogue with aesthetic employment, whose pictures grow as live scenes and paintings of the poet's art, among them:

“Amru Al-Qais” was among the first poets to recruit extensive narrative dialogue, and we chose his Sunna, in which dialogue is distributed among the verses between I say and say, so his study came to reveal the kinetics of actions within the circle of dialogue and the poet “Abu Dhu’ib Al-Huthali” in his lamented sample. In it his sons interlocated his wife, dismissing the conflict between animals over his internal struggle between the dialectic of death and life and came to depict the narrative scenes in his dialogue poem and poet "Shammakh bin Dirar" in his vision in which he relied on narrative dialogue out of the child, moving to his lover through a plot in which he relied on the sequence of events between the presence

of the ego and the other, and despite some studies that dealt with the subject in its first part, we wondered why the narrative dialogue was used in poetry, was the poet looking for someone to discuss with him, or was he establishing a method that makes human relations communicate through the communication mechanism. Was the ignorant person lacking regular dialogue in his diaries, even making him in his literature?

And if the models that we wish to read are from the ancient heritage, then their approach renews them for life and brings more than one life to them, then the approach of these ancient poetic models in the light of the methods and mechanisms available for each type and subject, allows us to renew the visions through their approach aesthetically, and accordingly; We will benefit from modern narration science and take its mechanisms and procedures to enter the space of the pre-Islamic poem with the weapon of hadith, marking beauty.

We talk to the poem as a dialogue that proceeds from the structure of its formation, rhythm and depiction, trying to penetrate into its essence and infer beauty reservoirs in its images, narration and clarification of the beauty that these poets contain in terms of beauty. Here lies the importance of the study in this topic, as it calls for the use of modern procedural mechanisms, because the narrative dialogue itself does not take a fixed form that runs from its beginning to its end, you may find it direct dialogue, and indirect dialogue, but rather it changes from the form to the content, and this pushes us To take advantage of the procedural mechanisms appropriate to the approach we have followed.

Before entering the study, we determined the curriculum to be followed. The method used in the study varied according to what each stage of research required, which is sometimes theoretical and sometimes applied. We followed the historical approach and the descriptive approach. We benefited from the historical approach to history of aesthetics, especially in its concepts among ancient philosophers and critics, as well as returning to the origins of the beginnings of the method of dialogue that existed before humans existed on the ground, and we focused on following the descriptive approach because it is the most appropriate and most in line with the pre-Islamic poetry approach, the methodology of the study was devoted to a set of mechanisms and procedural tools, among them we set: The analysis that penetrated the folds of the pre-Islamic prejudicial poem, and the reading mechanism, considering the aesthetic itself is a mechanism of devising beauty, based on what came in the reading theory and the aesthetic approach of mechanisms that contribute to enriching the reading of this research through its aesthetic component. The basic features of the study method are seen through description, analysis and taste. We discussed research, study and analysis with the aesthetic aspect related to the colors of artistic photography and revealing the advantages of the method of dialogue.

After we determined the curriculum, the plan that set the course of the research for us became clear to us, the plan topped a theoretical entry entitled: The cognitive frameworks for the title of the study, it was the gate that opens the way for the researcher to enter after the depth of his study, in which we set the terms of the title between the concept and the dimensions and the relationship between them in the framework of sexual interference We defined beauty and aesthetics among ancient philosophers and critics and modernists, then we moved to the term that constitutes

the nerve of study, which is dialogue, so we defined it as a language and terminology and introduced it to it in the Holy Qur'an, because the Qur'an contained some aspects of pre-Islamic, then we mentioned in general terms the features of dialogue in the pre-Islamic poem, in preparation for the first chapter Then we moved to the first chapter, which we titled: Manifestations of Dialogue in the Pre-Islamic Poem. We have elaborated on the concept of dialogue between what it is and its establishment, since the dialogue was a human style and reached its artistic formulation in poetry, then we have listed the specifications of literary dialogue as an expression, form, and theater.

Then we examined the general types of dialogue in the pre-Islamic poem and found it divided into two types: the internal self-dialogue, so many poets resorted to talking to themselves in their retreats, but the poet could not limit his inner self, so he moved to the other through the second type:The external dialogue, so he conveyed to us shared feelings that represent his position towards the group, and these two types opened the door for dialogue, and we found it transmitted in the purposes and topics of pre-Islamic poetry that included the dialogue, the first of which was: Dialogue in the introductions about dunes through that philosophical question in which the poet searches for his being, then we added that to the dialogue in the vastness of flirting in which the poets sang in the merits of the woman so they discussed with her either loving and adultery, and revealed their relationship with her either longing or blame, then we moved on to dialogue in the rehab of admonishment, and dialogue in the pride of pride, the poet prided himself and his people, then the dialogue in the hospitality of generosity often dressed the pre-Islamic poet himself as a dress of granting and giving and generosity and afflict miserliness and blame on women, then the dialogue in the arenas of despair

and dialogue with the animal, dialogue in the House of Wisdom, dialogue with disappointment of complaint, dialogue within the purpose of satire, dialogue within the religious heritage and myths, and dialogue in the adventure of Sallagh. There were many areas of dialogue in pre-Islamic poetry, which enriched the study in front of the researcher.

Then we moved to the second chapter, which we devoted to narrative dialogue in particular, in which we defined narrative dialogue in the shadow of the pre-Islamic poem, and we referred to the narrative and poetic interference in the pre-Islamic poem, which was described mostly in lyric, and despite its lyric, but the pre-Islamic poet was able to recite the narration. The so-called narrative dialogue became so lyric, as we talked about the relationship between dialogue and narration, which produced the narrative dialogue as a scene and narrative dialogue emerged as a theater, so all of that emerged as functions of dialogue between communicative, communicative, dramatic, descriptive and aesthetic. Through the mechanisms of activating the narrative scene embodied in the dialogue poem of time and place and the multiplicity of voices, along with the tools of dialogue from the structural methods that made the tone of the dialogue change from one tone to another such as call, interrogation, command and prohibition.

The third chapter we had identified the practical side, We relied on three models, the reading of each model differs from the other. The first reading of the “Imru' El Qais” sinia came first, based on the chronological arrangement. We studied dialogue verbs within the anecdotal formulas because of their importance in activating the dynamics of the dialogue, as they are verbal verbs that send in the

text movement and vitality. The revelation of beauty's potential makes possible. Perhaps these formulas have become in themselves a procedural tool that uses the words of verbal deeds as an effective framework for accomplishing speech between the two parties, and the poet not only spoke to the person but rather interviewed the child, so he embodied that in the aesthetics of the place that was a motive to seek beauty from him despite his wilderness, The place is always related to the time that is framed through its aesthetic internal and external times in the space of the poem, thus making the dialogue a distance between its formulas that made it closer to the daily debates, and this is what led us to taste another aesthetic that emerged from it and is the eloquence of brevity in the dialogue, and this brevity added the aesthetic in the dialogue.

Then we moved to the second model represented in the "Abu Dheeb Al-Hudhali" sample in which his wife interviewed, through which we studied the narrative scenes that formed within the circle of dialogue, this sample was launched from the same poet looking for its intention to extend from the part to the whole, we started by studying the dialogue initiation because it an aesthetic effect on the recipient's excitement, then we moved to the internal and external dialogue, then we went into deep study of the rhythmic structure that branched into a dialogue through the inner rhythm and a dialogue through the external rhythm, considering that the dialogue carries the vibrations of the axes either whisper or loudly, ascending and repetition, so the rituality of the ritual We also studied the structural structure of the aesthetic component in the narrative dialogue, starting from the structural methods as one of the activating tools for dialogue, where we dealt with the question that spelled the poet and made it between Manoun and its suspects, and the method of negation that the poet intensified using it as an attempt to negate the

psychological state in which he was, then we shed light On the style of paying attention to the pronouns that enrich and dialogue the aesthetic.

We studied the imaginative structure of the fact that the imagination charged the poet's language with creative artistic energy, so he moved from the ordinary language to the poetic language through the relationality of the aesthetic component that revealed his mechanisms of metaphor by the poet through whom he simulated his environment in its stillness and movement, then we moved to the semantic structure whose fields emotional and visual,Tbecause of their relationships in framing the narrative space, so it diversified between the field of death represented by sadness and senses and the field of life represented in nature and animals, all of these fields have a relationship with each other, as they represented the successive narratives Through the scenes that made the text of the eyes like a poetic theater, and we concluded the reading of the eyes of "Abu Dhuib Al Hudhali" with the aesthetic taste of the ingenuity of the concluding dialogue.

Then we moved on to the third model, "Shammakh bin Dirar". We studied the presence of the ego and the other in his dialogue poem, as the ego and the alter ego are the most important poles of dialogue. The poet does not achieve himself and his existence unless he connects what was separated, and he can only do that through the mechanism of dialogue. the poet saw the alter ego in the image of his beloved, his people and in the image of his camel, he interviewed them and linked his relationship with them through the element of nature, then we revealed the elements of the narrative dialogue that contributed to forming the aesthetic of the poem of people, time, place and colors that the poet employed.

We tried to stand on some aspects because this topic is not innovative in its first part, but research and studies have preceded it, which helped us collect scientific material, and paved the way for study, and among the most important studies that we relied on, the book of storytelling techniques and narrative mechanisms for: "Fateh Abdel Salam" In it he discussed the definition of dialogue with language and terminology as well as the number of its types, but it did not address dialogue in all the purposes of pre-Islamic poetry, which led us to complete this element. We benefited from the book “Literary Types and Pre-Islamic Poetry in the Studies of Some German Orientalists”: “Musa Sameh Rababa”, in which he dealt with poetic and narrative interference, and the book of narration mechanisms in the contemporary Arab poetry of “Abd al-Naser Hilal”, from which we benefited from narrative mechanisms, including narrative dialogue, and a book The history of Arabic literature, the pre-Islamic era of Shawqi Dhaif, with reliance on the collections of pre-Islamic poets, especially "Imru' Al-Qais”, “Abu Dhuib Al-Hudhali” and “Shamakh bin Dirar”, and poetic groups such as: Preferences for the preferred Al-Dabi and Al-Asmaîat for Asma’i and songs.

At the end of the study, this latter reached a set of results, and came between dialogue as a communication mechanism, and narration as a mechanism of overlap and what was found between them as a relationship of communication or separation, as it opened horizons for another study that proceeds from the last thing we reached, because whatever we try to explore a part of the pre-Islamic poetry represented in the narrative dialogue, other aspects remain in need of illumination, then we added an annex in which we introduced poets, and we concluded with an index of topics to facilitate the return to the titles of the memo.

Among the difficulties encountered by the researcher in accomplishing the subject is the repetition of the short speech that many researchers discuss that pre-Islamic poetry was “killed in search”, but this speech increased our determination and persistence to continue the research and discuss some of the aesthetic cases in pre-Islamic poetry that did not fulfill their right, because we If we go back to this subject and reflect on it, we find many topics that need to be read with mechanisms produced by modern curricula, which renews life for pre-Islamic poetry.

Conclusion

Through the study, we reached a set of important points, which are considered as a conclusion of the research, and they were represented in several aspects, the most important of which are:

- Openness of modern studies to a set of data that allowed the student to read pre-Islamic poetry a reading that stems from its curricula and procedural mechanisms. The poem was characterized by several names: the lyric, the narrative of the poem, and the poetry, and what these denominations lead to in the structure of the poetic text in form and content, and this trend led to a mixture of lyricism and narration, these two elements contributed to the enrichment of the expressive poetic style, from which expressive methods were generated, including: The dialogue that activated the poetic text and broke its monotony and enriched it with its tools and the aesthetic it added.

- Dialogue is a stylistic phenomenon and a creative style that has its place in creative texts. What gave it more is its presence in the Qur'an in the Holy Qur'an. It embodied many of the conversations that carried messages to all of humanity.

- The pre-Islamic poetry contained in its vessel many types of poetic styles that were called upon by the circumstances surrounding the poet, among which was the dialogue that was established in its beginnings as an oral practice. Now it has become a linguistic practice that establishes an aesthetic structure imposed by the formations of language in the literary races that led to the overlapping of methods and patterns. If real pre-Islamic poetry is marked by lyricism, and the story and narrative element is marked by narration, then the activating element of narration is dialogue, and dialogue is a key factor in the play. The pre-Islamic poet was able to include in his poetic text the narrative dialogue without prejudice to the rules of both parts of the poem.

- Dialogue is a method that emulates the poet of his family and his tribe, as there is an effect of influence and influence between the poet and his reality, induced by historical, psychological, and social factors, which made him list these events. Thus, the dialogue moved from daily life to the science of the Arabs and, in particular, the poems.

-The narrative dialogue was not a coincidence in pre-Islamic poetry, but was born from the womb of simulation, which was also born from the story that carried the

news of pre-Islamic life in general, so the poet's talk about pre-Islamic life within the circle of dialogue, both internal and external.

- Internal dialogue, the poet drew through the features and details of the psychological side the internal struggle that the poet suffers from, so pre-Islamic poetry was described as the subject that prevailed in the internal dialogue, and this is the nature of the social life that the pre-Islamic lived.

- External dialogue drew broader and more comprehensive details, which contributed to the embodiment of narrative scenes with the presence of other personalities who contributed to the enrichment of the poetic text, which gives him imaginative dimensions.

- The domination of the subjective dialogue in many paradigms of pre-Islamic poetry over the external dialogue. This is due to the authority of the tribe and its domination of the poet.

- The poet in the pre-Islamic era did not write for himself, but rather he was the tongue of the tribe, and was tacitly mixing his ego with the alter ego (the tribe). Therefore, narrative dialogue as a form that constitutes a textual structure forms a form of human expression.

- The narrative dialogue was manifested in most of the purposes of pre-Islamic poetry, and we found it in the groove when the poet spread his longing, his burning, and the drain of his lover.

- The flirtation was one of the most employed purposes of the method of dialogue, due to the psychological suffering of the poet, because he was suppressing his feelings for fear of the tribe's clout and the woman's reputation.

- And in the reproach that accompanied the beloved poet while blaming his beloved for leaving him, in courtship, disputes, and farewell, and in lamentation when the poet conversed, he tied him to tell him what the loss did to him.

- Despite his presence in many aspects of life, but we missed it in female poetry, most of it was manifested in male poetry even that the pre-Islamic poet during his dialogue with the woman employed the women's words.

- The narrative dialogue has spatial indicators in the pre-Islamic poem, framed by the dunes and deserted places, as they were a motive that made the poet engage in conversation with dunes and recount the memories through which he lived with those who lived in that place. Their feelings in its pictures and scenes

- So the visual became sensual and sensual visible, so the method of dialogue came to achieve interconnectedness and communication between him and the tribe, and between him and the beloved, and on the other hand, he achieved artistic bonds within the gametes of the text that made the reader feel its being.

- The narrative dialogue has temporal indications indicated by the verbs of saying in its various forms, these verbs came in the past form in order to recount the events in a sequential manner with the employment of the pronoun of the absent, and came in the present tense in order to involve the recipient and put him in the space of the poem and came in the form of the matter in order to draw the attention of the interlocutor These anecdotal forms, which are traditional formulas, came directly.

- The narrative dialogue in its formation and its methods is considered an entry point to reveal the life of the pre-Islamic, which is no longer vague in all mystery, but rather revealed its contents and repression, and thus became a means of clarification and reaching results, the study was able to reveal much of the social life of the pre-Islamic through his conversations with his wife or his companion and his psychological state through his abandonment of his nature and his dialogue with the animal in a well-described narrative structure, and the economic situation through hunting trips and searching for the chase- The limited verse of the poem was not an impediment to the use of dialogue and narration within the poetic text, on the contrary, it added aesthetic through the movement it sends in the poetic text, to break its monotony.

- The presence of dialogue in pre-Islamic poetry is evidence of the existence of stories, because many critics denied the stories about poetry, except that their stories came in brevity and rhetoric, unlike Greece and the Romans, who expand the rhetoric in presenting their stories within the poems.

- The relationship of dialogue with the narration is the relationship of the part to the whole, because dialogue is from the narration, but the pre-Islamic poet in many of the poems used to start his poem with dialogue and then followed it by narrating events, and he returns to the dialogue from time to time, as he was aware of how to distribute it within the space of the poem.

- The connection of dialogue with narration is closely related, not because it is one of its mechanisms, but rather has an aesthetic role in resurrecting the movement and keeping boredom away from the recipient, so if it takes one form of narration to send boredom into the recipient.

- Our extrapolation of many poetic paradigms that included dialogue in her poems made us aware of the content of the speech the poet was managing between him and himself. The poet's voice in the poem foretells the suffering he was experiencing, depicts it sometimes and narrates it at other times.

- As for the applied side; The poet "**Imru Al-Qais**" was able to build his dialogue constructively, as if he had taken us to a debate between two, in which the anecdotal formulas were repeated in all the verses of the poem, so these dialogue actions had a role in activating the dynamics of the dialogue, thus making the revelation of the potential of beauty possible, and perhaps this formulation In itself, it has become a procedural tool that uses the words of verbal deeds as an effective framework for achieving speech between the two parties. And the poet not only interviewed the woman, but transcended it to the conversation with dunes, so he embodied that in a place that was a motive for exploring beauty, And this is what led us to taste another aesthetic that emerged from it and that is the eloquence of brevity in the dialogue, and this brevity added aesthetic through dialogue.

- The poet "**Abu Dhuib Al-Hudhali**" was able to build his poem constructively and narratively, he proceeded from dialogue, then changed the modularity of the dialogue from an internal self to an external dialogue represented by the question and the answer, revealing the relationship that exists between one and his wife, so he is opening up to her about his pain and soreness and she asks about paleness, and the conversation reveals that "**Abu Dhu'ib Al-Hudhali**"'s wife relied in the dialogue on the correspondence of the senses, she relied on the visual side, while he relied on the emotional side, she saw the paleness of his body, and he saw his inner pain, his heartfelt vision differed from her visual vision, as it reveals to us a contradiction in feelings. It is assumed that the pain of a woman over her loss is stronger than the pain of a man, so the paradox between them.

- The pre-Islamic poet **Abu Dhu'ib Al-Hudhali**'s vision of the world was not an individual vision, but rather a collective vision that emerged from the feeling of the other. He embodied a dialectic that existed from eternity between death and life, and all of this comes in a narrative form.

- The poet **Al-Shammakh Bin Dirar** was able to interview his beloved "**Um Baidhâ**" in the poems, he embodied life which is a moral perception in the image of camels as he considered the female as the source of life.

- The poet's familiarity with human and animal stories such as the camel, mare, ghoul and everything related to the legendary side and religious inheritance, all

these elements were included in the narrative dialogue, and they were the activator of the narrative side despite the rhythm of the poem.

- During the study of dialogue at the level of rhythm, we noticed the predominance of letters of speaking out over a whisper, and this note is found in most phonological studies of the studied models, and it has many indications, perhaps the most prominent of which is; This male dominance, as the pre-Islamic was known as tribal nervousness, there is no surprise in the large number of loud voices, considering that most models are poets, and evidence of the male side's control of the female and the killing of girls alive in the pre-Islamic era.

- The poet was able to address the mind and thought and did not stop at the limits of hearing, i.e. rhyme, but went beyond that to depict narrative scenes in many of the poems, as if you were feeling them in front of you. We touch with the hand, taste the ear, and see with the eye, making the boundaries between literary genres not possible, but rather aesthetic generated through this overlap.

- The acumen of the pre-Islamic poet in the woman’s language and the words she uses, when she interviewed him in his poems, he did not discuss it with the language of male sexuality, but rather he employed her words from complaining, crying, and thin words that fit her feminine gender.

- The pre-Islamic poet proved through the dialogue of the self and the dialogue of the other his existence, and proving that the nervousness that was attached to the ignorant is not the lack of dialogue, but rather for other reasons that might be the tribe’s dominance, because the internal self-dialogue is the dominant over the external dialogue.

- The use of dialogue was for many reasons. The poet interacted with the customs and traditions of his intensity to reach his beloved, and he broadcasted his longing in his dialogues. The dialogue was also related to the introductions of dunes, and the poet often came to the fore in the empty deserted place.

- Dialogue in pre-Islamic poetry was not in the form of a question and an answer, but rather the poet started from him to establish a narrative structure through which the chain events proceed.

- The poet "**Sûeluk**" made the traumatic paradox in his poetry, due to his frequent dialogue with the animal and his dispensation from man, which reveals his position on the tribe and its estrangement.

- One of the most important mechanisms that activates the movement of dialogue within poetic discourse is the poet's use of the anecdotal formulas as it contributes effectively to moving events and pushing their wheel in the structure of the poetic text, And it gives the poetic text a new reality.

- Through the internal dialogue, the poet was able to examine himself and reveal the emotions of the soul and its potentials. As for the external dialogue, voices overlapped and its parties multiplied from two to more, the first type determines the poet's relationship with himself, while the second type determines its relationship with his lover and his tribe.

- Uncovering the roots of the pre-Islamic Arab personality that was marked by ignorance, as the method of dialogue indicated their knowledge about many things, they painted a mosaic in which the meanings of love and longing, admonishment and blame mixed with them and between them and between themselves and the other

Accordingly; It is not possible to establish temporal or spatial boundaries for pre-Islamic poetry, as it imposes its being present and absent within its poetic structure, bypassing its internal dialogue within the lines to the dialogue of the other (the recipient) and its involvement in its creative production, to create a beauty in which the language of the first (the poet) mixed with the language of the (the recipient) and the language for another text and to establish a theory that he would receive poetry at a time other than his own, can this proposition create a parallel text in his language, style, and permanence? Or does it emulate it for the sake of savoring its unique aesthetic, with the uniqueness of the limits its lines.

جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف (الجزائر)
مخبر تعليمية اللغات وتحليل الخطاب

ردمد ISSN : 2437-086X
EISSN: 2600-6111

جسور المعرفة

للتعليمية والدراسات اللغوية والأدبية

دورية أكاديمية دولية محكّمة

تصدر عن مخبر تعليمية اللغات وتحليل الخطاب
جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف(الجزائر)

المجلد 05 / العدد 04
ديسمبر 2019

جامعة حسيبة بن بوعلي.الشلف
University Of Hassiba Ben Bouali Chlef
مخبر تعليمية اللغات وتحليل الخطاب
Laboratory : Languages' Didactic
And Discourse Analysis

جسور المعرفة

ISSN 2437-086X
2600-6111 :EISSN
رقم الإيداع : 2015-5699
مجلة دورية أكاديمية دولية محكمة
مصنّفة (ج)

****

الرئيس الشرفي للمجلة
أ.د علي شكري (مدير الجامعة)

****

مدير المجلة/ رئيس التحرير
أ.د عبد القادر شرفه

****

مسؤول النشر
أ.د. أحمد بن عجمية

****

هيئة التحرير

أ.د أمينة طيبي	د.إسماعيل زغودة	د. عبد الله توام	د. كمال عمامرة
د.بشرى تكفراست	د.عيسى بكوش	د.تاج الدين المناني	د.مولاي علي سليمان
د.سميرة جيدا	د.زكرياء مخلوفي	د.بودالي بن عون	د.كمال الدين عطاء الله

اللجنة العلمية الاستشارية

أ.د عبد الملك مرتاض	الجزائر
أ.د صالح بلعيد	الجزائر
أ.د أحمد بن عجمية	الجزائر
أ.د علي ملاحي	الجزائر
أ.د عبد القادر شرف	الجزائر
أ.د عبد العزيز احميد	المغرب
أ.د عبد القادر فيدوح	الجزائر
أ.د مكي درار	الجزائر
أد. محمد زيوش	الجزائر
أد. عمر ديدوح	الجزائر
أد. أمينة طيبي	الجزائر
أد. شادية شقروش	السعودية
د.ملوكة عرابي	الجزائر
د.بودالي بن عون	الجزائر
د.تاج الدين المناني	الهند
د.زكرياء مخلوفي	الجزائر
د.سميرة حيدا	المغرب
د.نعيمة بوكرديمي	الجزائر
د.فؤاد بلقرون	الجزائر
أد. نذير أبو المعالي	الجزائر
د.محمد شوشاني عبيدي	الجزائر
د.سمير خالدي	الجزائر
أد.بن علي خلف الله	الجزائر
أد.عمار لحسن	الجزائر
د.رضا الأبيض	تونس

أ.د سيدي محمد غيثري	الجزائر
أ.د عبد القادر تومي	الجزائر
أ.د محمد بوعمامة	الجزائر
أ.د عبد الكريم العوفي	السعودية
أ.د حسن يوسف	مصر
أ.د وليد أحمد العناتي	الأردن
أ.د بشرى تاكفراست	المغرب
أ.د سعاد بسناسي	الجزائر
د. إسماعيل زغودة	الجزائر
أد. راضية بن عريبة	الجزائر
د. مقران آيت جيدة	الجزائر
د.مولاي علي سليماني	المغرب
د.بكوش عيسى	الجزائر
د. مصطفى أحمد قنبر	قطر
د.حليمة عواج	الجزائر
د.محمد هشام بن شريف	الجزائر
د.عبد القادر بن زيان	الجزائر
د.خليفة داود	الجزائر
د.محمد أمين دريس	الجزائر
د.سعاد قصار	الجزائر
د.حفيظ ملواني	الجزائر
د.هجيرة مدان	الجزائر
د.ميسوم عبد القادر	الجزائر
د.الجوهر مودر	الجزائر
د.جميلة روقاب	الجزائر

د.متقدم مولاي	الجزائر
د.محمد رافة	الجزائر
أد.نور الدين دريم	الجزائر
د.ليلى مهدان	الجزائر
د.عيسى مومني	الجزائر
د.عيسى العزري	الجزائر
د.فايد محمّد	الجزائر
د.فتوح محمود	الجزائر
د.زهور شتوح	الجزائر
د.صالح جديد	الجزائر
د.عبد الله توام	الجزائر
أد.عبد الرحمن فاطمة	الجزائر
د.عبد العليم بوفاتح	الجزائر
د.بومدين مخلوف	الجزائر
د.جغدم الحاج	الجزائر
د.جمعي عائشة	الجزائر
د.حاج هني محمد	الجزائر
د.أحمد عراب	الجزائر
أ.د أحمد علي علي لقم	السعودية
د.إدريس بن خويا	الجزائر
د.كمال الدين عطاء الله	الجزائر
أد.عبد المجيد سالمي	الجزائر
أد.فوزية عبد الله سرير	الجزائر
د.صالح سغيلوس	الجزائر
د.شهرزاد سوام	الجزائر

د.عبد القادر سنقادي	الجزائر
أد.عبد القادر توزان	الجزائر
د.عبد الكريم بن محمد	الجزائر
د.عبد الله الغبسي	اليمن
د.عبد الله بن صفية	الجزائر
د.عبد الوهاب صديقي	المغرب
د.عمارية حاكم	الجزائر
أد.عمر لحسن	الجزائر
د.عواد الغزي	العراق
د.عيسى حنيفي	الجزائر
د.فتوح احمد خليل رشوان	مصر
أد.قدور قطاوي لخضر	الجزائر
د.فتوح احمد خليل رشوان	مصر
د.حدوارة عمر	الجزائر
د.حمو عبد الكريم	الجزائر
د.خالد عبد السلام	الجزائر
د.روح الله صيادي نجاد	إيران
د.بن الدين بخولة	الجزائر
د.بن سويسي محمد	الجزائر
د.بوقرين أبوبكر	الجزائر
د.بوقمرة عمر	الجزائر
د.السرتي زكرياء	المغرب
د.القيسي إبراهيم	اليمن
د.براهيمي طاهر	الجزائر
د.بكير سعيد	الجزائر

د.محمد كريفة	الجزائر
أد.محمد عمور	الجزائر
د.محمد بكادي	الجزائر
د.محمود سي أحمد	الجزائر
د.مسعود وقاد	الجزائر
د.مشري سلاف	الجزائر
د.ميلود بلعاليه دومه	الجزائر
د.ناعيم مليكة	المغرب
د.نصر الدين وهابي	الجزائر
د.نوار عبيدي	الجزائر
د.عبد القادر شريف	الجزائر

د.هناء محمود إسماعيل الجنابي	العراق
د.واصل عصام	اليمن
د.صليحة بردي	الجزائر
د.فايزة بوخلف	الجزائر
أد.أحمد مطهري	الجزائر
د.جاسم فريح دايخ	العراق
د.بشير حسيني	الجزائر
د.محمد مكاكي	الجزائر
د.فايزة طيبي أحمد	الجزائر
د.سليمان العميرات	قطر
د.عبد القادر بعداني	الجزائر

شروط النشر

يشرفنا دعوتكم للإسهام في إثراء مجلة "جسور المعرفة" التي يصدرها مخبر تعليمية اللغات وتحليل الخطاب، على أن يلتزم الباحثون بقواعد النشر الآتية:

- ❖ أن يكون البحث في أحد مواضيع التعليمية أو الدراسات اللغوية والأدبية.
- ❖ أن تتوفر في المقال شروط البحث ومعاييره.
- ❖ تنشر المجلة البحوث باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية على أن يرفق كل مقال بملخصين يكتب الأول بلغة المقال ويكتب الثاني بإحدى اللغتين الباقيتين، مع الكلمات المفتاحية.
- ❖ يراعى في إعداد البحوث الشروط العلمية (التقديم الشكلي، طرح الإشكالية، منهجية وموضوعية التحليل، توضيح النتائج المتوصل إليها).
- ❖ ألا يزيد عدد صفحات البحث عن (14) صفحة حجم (A4) بما في ذلك الهوامش والمراجع والملاحق.
- ❖ البحوث المحررة باللغة العربية يجب أن تكون بخط (Sakkal Majalla) حجم (16)، أما البحوث المنجزة باللغة الأجنبية فتحرر بخط(Roman Times New) حجم (12).
- ❖ تكون حواشي الصفحات 2 سم كل الاتجاهات.
- ❖ أن تكون الهوامش والإحالات في نهاية البحث.
- ❖ أن تكون الرسوم والخرائط التوضيحية واللوحات – إن وجدت – محولة إلى صور مسحوبة بالماسح الضوئي.
- ❖ لا تقبل البحوث التي اعتمدت أو نشرت سابقا.
- ❖ يرسل البحث إلى صفحة المجلة على البوابة الجزائرية للمجلات العلمية:

https://www.asjp.cerist.dz/revues/136

- ❖ تخضع كل المقالات للتحكيم والتقويم من طرف لجنة القراءة و لجنة تصحيح بعض المعلومات والمصطلحات متى لزم ذلك.
- ❖ يجب أن يلتزم الباحث بشروط النشر وقالبه المبينة في خانة (تعلميات المؤلف) على صفحة المجلة.
- ❖ يتحمل الباحث مسؤوليته الكاملة على محتوى وشكل البحث، خاصة ما تعلق بالأمانة العلمية، المعلومات، الأخطاء اللغوية والمنهجية.
- ❖ يجب أن يرفق البحث بتصريح شرفي يؤكد فيه الباحث الأمانة العلمية.
- ❖ الإخلال بالشروط السابقة يتسبب في عدم قبول البحث.

.

افتتاحية العدد

أصدرنا هذا العدد من مجلة **جسور المعرفة** في ظروف تخللها العديد من التحديات التي يواجهها طاقم المجلة نظرا للعدد الهائل من المقالات الواردة إلى المجلة والتي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تحال جميعها على فريق التحكيم. إذ أخرجنا في هذا العدد ما يفوق الستين بحثًا، وهو رقم كبير مقارنة بما تصدره المجلات الأخرى.

لذلك؛ فإننا نبذل قصارى جهدنا رغبة في محاولة تلبية طلبات المؤلفين الذين يراسلوننا لاسيما طلبة الدكتوراه.

وبهذا يتقدم فريق مجلة "جسور المعرفة" باعتذاره عن نشر كل البحوث المحكّمة كما ندعو الباحثين إلى التحلي بالصبر وسوف يتم التعامل مع كل البحوث الواردة إلى المجلة حالة بحالة.

ولا يفوتنا –دائما– أن نتقدم بجزيل شكرنا وجميل عرفاننا لأعضاء فريقي التحرير والتحكيم الذين يبذلون جهودا مضنية في سبيل تقديم الأفضل للباحثين.

والله نسأل أن يتقبل منا جميعا صالح الأعمال وأن يوفقنا لبلوغ العلم النافع.

فهرس العدد

1	البنية الوظائفية في الحكاية الشعبية الحجازية الدكتورة: نجلاء علي مطري جامعة جازان- السعودية	20 – 01
2	العناية بالمظاهر التداولية والحرص على بلوغ المقاصد: بؤرة اهتمام الدرس الدلالي العربي الدكتورة: مليكة بلقاسمي جامعة الجزائر2 قسم علوم اللسان	37- 21
3	انفتاح النص السردي وإشكالية التصنيف – قراءة تجنيسية في "شهيًّا كفراق" لأحلام مستغانمي الدكتورة: زوليخة حنطابلي جامعة يحي فارس المدية (الجزائر)	52- 38
4	تدريس اللغة العربية وفق النظرية البنائية بين النظري والتطبيق من وجهة نظر أساتذة التعليم المتوسط. الدكتورة جمعية بوكبشة -الأستاذ: عبدالرحمان خروبي جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف (الجزائر)	65 – 53
5	معوقات تحقيق المخطوط العربي " التصحيف والتحريف " أنموذجا الدكتور: سليم خيراني – جامعة علي لونيسي – البليدة 02 (الجزائر)	80 - 66
6	حضور المرأة الجزائرية في أدب الاستعمار الفرنسي - قراءة لأعمال الكاتبة "أنجال مرافال بغتوان (Angele Maraval Berthoin)" الدكتورة: أمال هاشمي جامعة حسيبة بن بوعلي_الشلف_ (الجزائر)	100 -81
7	المقصدية الجمالية في القصص القرآني الدكتور: محمد رزيق جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف (الجزائر)	
8	النص وأفق التفكيك عند "جاك دريدا" الدكتور: عبد الحميد واضح جامعة البليدة2 (الجزائر)	118 -108

9	آليات البنيَّة السّرديّة في القصيدة الجاهليَّة مقاربة جمالية الطالبة: خيرة بوخاري المشرف: محمد بلقاسم جامعة أبي بكر بلقايد (الجزائر)	133 -119
10	الإبلاغية في الشّواهد الشّعرية لدى عبدالقاهر الجرجاني الدكتور: عبدالقادر حمراني جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف (الجزائر)	
11	الاستلزام الحواري في الدرس التداولي تنظير وتطبيق الدكتور: باديس لهويمل جامعة بسكرة (الجزائر)	161-147
12	إشكالية التمثُّل المعرفي الراهن في سيرورة النقد الأدبي المعاصر الدكتور: حفيظ ملواني جامعة البليدة 2 (الجزائر)	184 -162
13	استراتيجية الترجمة لِفرنسة المجتمع الجزائري إبان الإحتلال دراسة وصفية الدكتورة: بوخلف فايزة جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف (الجزائر)	193-185
14	الأبعاد الإبستيمولوجية والأسس المنهجية للنحو العربي الدكتور: مصطفى بلبولة جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف (الجزائر)	205- 194
15	إشكالية تعليمية الخطاب النقدي في الجامعة - قراءة في الأسباب والحلول - الدكتورة: حاج علي خديجة جامعة عبد الجميد ابن باديس- مستغانم (الجزائر)	215- 206
16	أدب الرحلة في الجزائر في القرن التاسع عشر رحلة محمد بن علي السنوسي إلى فاس أنموذجا الدكتور: ميلود ميسوم جامعة حسيبة بن بوعلي -الشلف (الجزائر)	225 -216
17	جمالية الانزياح الأسلوبي في قصيدة "جرس لسماوات تحت الماء" للشاعر عثمان لوصيف. الدكتور: محمد صامت جامعة البليدة2 (الجزائر)	238 -226

18	أبعاد تداولية في صحيفة بشر بن المعتمر البلاغية الدكتورة: نجية عبابو قسم اللغة العربية -جامعة حسيبة بن بوعلي-الشلف(الجزائر)	246 -239
19	إشكاليات تجنيس الموروث السردي العربي - نص "حكاية عمر النعمان" في الليالي أنموذجا- الدكتور: أحمد زعزاع جامعة البليدة2 (الجزائر)	255 -247
20	تمظهرات المسرحة الدرامية في المقامة الأدبية الدكتور: محمد بوزيدي جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف (الجزائر)	
21	تمظهرات الزمن في الرواية الجزائرية المعاصرة قراءة في نماذج الدكتور: رابح شريط جامعة عبد الرحمن ابن خلدون تيارت	287-268
22	الرسوم المتحركة النّاطقة باللّغة العربيّة - دراسة تحليلية للمضامين اللّغوية لقناة الأطفال المتخصّصة كرتون نتورك بالعربيّة الدكتور: يسري صيشي جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف (الجزائر)	301 -288
23	الجهود الصوتية عند البروفيسور مكي درار الدكتور: عبد القادر جلول دواجي جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف (الجزائر)	314 -302
24	البينية وتصدع الحدود في الدراسات اللغوية الدكتورة: باتول العرجون جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف (الجزائر)	326 -315
25	عبق الحرية والسّلام يحف سماء الآداب العالمية الدكتورة: سميرة بوقرة جامعة باجي مختار-عنّابة (الجزائر)	336-327
26	قراءة في تلقي عبد القاهر الجرجاني في النقد العربي المعاصر نماذج أساسية د/عبد الجبار ربيعي جامعة العربي التبسي تبسة (الجزائر)	346 -337

27	حجاجية الخطاب السياسي بين أفق انتظار المتلقي والافتراض المسبق للمرسل طالب الدكتوراه/ مصابيح حسين إشراف: د/قوتال فضيلة جامعة ابن خلدون-تيارت(الجزائر).	362-350
28	اختلاف بنية الأفعال وأثرها الدلالي في القرآن الكريم الطالب: عروي الطاهر إشراف أد/ عبد العليم بوفاتح جامعة عمار ثليجي – الأغواط (الجزائر)	363- 378
29	التأويل النفسي في حكاية بياض الثلج لستيفن فلين"قراءة وصفية" بوبكر فضيل جامعة البليدة2 (الجزائر)	379- 389
30	أسباب صعوبات تعلّم اللّغة الطالبة: كريمة مزارعة المشرف: د/ أمينة سعاد بوعناني جامعة وهران أحمد بن بلّة01 (الجزائر)	390-401
31	التَّهجِينُ السَّردِيُّ وإشْكَالاتُ التَّجْنِيسِ الأستاذ: محمَّد مزيلط جَامِعَةُ ابنُ خَلْدُون. تيارت (الجزائر)	402-415
32	الحروف الفرعية عند سيبويه دراسة وصفية مخبرية لبعض الحروف الطالبة: لويزة مغاري المشرف:أد.مكي درار جامعة أحمد بن بلة وهران1 (الجزائر)	416-427
33	دلالات الأوامر والنواهي في تفسير النص القرآني وأثرها الفقهي مناهج التحصيل لأبي سعيد الرجراجي نموذجا الطالب: أحمد خروبي إشراف: أ د عبد القادر داودي جامعة وهران1 أحمد بن بلة 1 (الجزائر)	428-440
34	سيميائية الخطاب الدرامي (سماعين محمد) (زقاي مصطفى جميلة) جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف المركز الجامعي تيبازة (الجزائر)	441-450
35	المقاربة بالكفاءات كآلية لتحقيق التعليم النوعي الدكتور: محمد لعاقل جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف (الجزائر)	451-464

36	صورة الآخر من التاريخية إلى الجمالية الطالبة: فاطمة بلهوادية المشرف: أد محمد حمودي جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم (الجزائر)	475 -465
37	علاقة الشخصية بزمن العنف في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية - بياض اليقين - لعبد القادر عميش - أنموذجا الطالب: عبد القادر العماري إشراف: د/ جغدم الحاج جامعة حسيبة بن بوعلي ولاية الشلف (الجزائر)	490-476
38	عناصر التراث بين الانتروبولوجيا والأدب الشعبي المؤلف1: عمر جادي المؤلف2 : عبد العزيز بوشلالق جامعة محمد بوضياف بالمسيلة (الجزائر)	500 -491
39	فاعلية التمارين اللغوية الحديثة في حقل تعليمية اللغات الطالبة: عبديش فتيحة المشرف: د/ سعيد بكير جامعة حسيبة بن بوعلي- الشلف (الجزائر)	508-501
40	الإعلاميّة النّصّيّة في قصيدة "أين ليلاي ؟" "لمحمّد العيد آل خليفة" الطيب العزالي قواوة جامعة العربي التبسي –تبسة (الجزائر)	518-509
41	أسماء الإشارة بين اللغتين العربية والإنجليزية _ دراسة تقابلية _ الطالبة: فريدة مولوج* إشراف: أ.د/ صادق خشاب** * جامعة لونيسي علي– البليدة 2 ** جامعة يحي فارس بالمدية (الجزائر)	529-519
42	إسهامات المجامع اللغويّة في صناعة المعاجم المتخصّصة -معجم الحاسبات لمجمع القاهرة نموذجا - الطالب: عبد الواحد بوحجلة الدكتور: محمد حاج هني جامعة حسيبة بن بوعلي- الشلف (الجزائر)	539 -530
43	الصناعة المعجمية من التقليدية إلى نُظم المعالجة الآلية الطالبة : صفاء مجاهد المشرف: د .عمر بوقمرة جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف (الجزائر)	551 -540
44	اللغة الأمازيغية بين التّوحيد والمَغْيَرَة: الحلول الممكنة في إطار "التهيئة اللسانية" الطالبة: سارة مالك المشرف: د محمد زوقاي جامعة البليدة 2 –علي لونيسي- (الجزائر)	565 -552

45	المخطوطات العربية في التصوير الإسلامي -مقامات الحريري أنموذجا- الطالبة: مناد صفية المشرف: أد. الشارف لطروش جامعة عبد الحميد بن باديس (مستغانم)	574 -566
46	فلسفة الفن عند أبي حيان التوحيدي المؤلف1 الطالب: علي بن التومي المؤلف2 إشراف: أ.د. بلحاج طرشاوي *جامعة وهران 1(الجزائر) جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان(الجزائر	588-575
47	تداولية الأساليب الطلبيّة و أداءاتها الإبلاغية في المسرح التعليمي (من خلال نظرية أفعال الكلام) الطالبة: حفيظة بن عبد المالك المشرف: أ.د/محمد زبوش جامعة حسيبة بن بوعلي-الشلف جامعة البليدة -2-(الجزائر)	604-589
48	تعليم الظّواهر النّحوية في الجزائر التّعليم الثّانوي أنموذجا الطالب: ملياني بن علي المشرف:أ.د/ أحمد بن عجمية جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف (الجزائر)	618 -605
49	تنظير مفصّل لتطبيق منهج عبد الملك مرتاض المستوياتيّ في تحليل النّصوص السّرديّة الطالب: عبد الله مخطاري المشرفة: أد. طاطة بن قرماز جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف (الجزائر)	626 -619
50	توصيف دلالة ما لا يُعرب من حروف القرآن الكريم أ/يوسف مربح أ.د. يوسف مقران جامعة مولود معمري تيزي وزو (الجزائر)	638-627
51	قراءة في سيميولوجية مصطلحات التربية الفنية المترجمة من الفلسفة اليونانية الطالب نور الدين بن زرقة المشرفة: أد جازية فرقاني جامعة وهران1 أحمد بن بلة (الجزائر)	653 -639
52	معاجم مصطلحات الإعلام في اللغة العربية-وصف وتحليل الطالب: عمر لعاني المشرف: محمد حاج هني جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف (الجزائر)	664 -654
53	مهارات التواصل اللغوي في تعليم اللغة العربية كفاءة فهم المنطوق وإنتاجه الجيل الثاني أنموذجا الطالبة: بدرة باهي إشراف: د. سعيدي محمد جامعة عبد الحميد ابن باديس مستغانم (الجزائر)	679-665

54	مصطلح الحجاج ومرادفاته الدّلاليّة لدى طه عبد الرّحمان -مقاربة بَيْنِيَّة.- الطالبة ياقوتة لزرقي المشرف: د/ عمر بوقمرة جامعة البليدة2 (الجزائر)	692-680
55	العوامل الحجاجية وروابطها في التّمثيلات النّبوية الطالبة: زقنون نصيرة إشراف أد. عبد الحليم بن عيسى جامعة أحمد بن بلة -1 – وهران (الجزائر)	706 -693
56	الخطاب السيميائي: الأسس والمرجعيات الطالب: محمد دقي إشراف: أ .د رشيد بن يمينة جامعة ابن خلدون- تيارت (الجزائر)	717-707
57	جماليات الإيقاع في المثل الشعبي الجزائري الطالبة: سومية أمزيان إشراف: أ.د تيجاني الزاوي جامعة أحمد بن بلة 1 وهران (الجزائر)	728-718
58	الافتراض وسؤال المعنى الطالبة: نفيسة بن يخلف المشرف: أد/ ناصر اسطنبول جامعة وهران1 أحمد بن بلة (الجزائر)	737 -729
59	معالجة المرتكز البلاغي في العملية التعليمية مع الحصيلة الإحصائية من خلال كتابي السنة الثالثة والرابعة متوسط الباحثة: فتيحة عباس وحدة بحث تلمسان- جامعة تلمسان (الجزائر)	746 -338
60	Electronic Assessment in The Algerian University Context between Facts and Expectations Dr.Aissa HANIFI Chlef University ,Algeria	754 -747
61	*QUELQUES TYPES D'INTERACTIONS DANS UN COURS DE MEDECINE EN ALGERIE* **Karima BENAOURAN BOUNOUA Djamila BOUTALEB** Université Oran1, Algérie Université Oran 2, Algérie	766 -755

آليات البنيَّة السّرديّة في القصيدة الجاهليَّة
مقاربة جمالية

MECHANISMS OF NARRATIVE STRUCTURE IN PRE-ISLAMIC POETRY
Aesthetic Approach

الطالبة: خيرة بوخاري
المشرف: بلقاسم محمّد
جامعة أبي بكر بلقايد جامعة أبي بكر بلقايد
البريد الالكتروني: amelboukhari@hotmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/12/20 تاريخ القبول:2019/10/28 تاريخ النشر: 2019/12/12

ملخَّص:

يهدف البحث إلى الكشف عن آليات البنيّة السّردية في القصيدة الجاهليّة، كما يشير إلى العلاقة بين الجنسين الأدبين الشِّعري والسَّردي، إنَّ هذا التّداخل والامتزاج بين الجنسين يعطي النّص الأدبيّ لمسةً جماليَّةً وفنّية لمحاورة النّص الشعري محاورة تبحث عن مكامن الجمال من خلال الكشف عن مستويات الخطاب الصوتي والدلالي والتركيبي، فإذا كانت القصيدة العمودية محدودة بحدود الصّدر والعجز، فإنَّ تشكُّلات البنية السّردية داخل هذا الخطاب جعل فضاء القصيدة الجاهليّة أكثر اتساعا وشمولية، وفسح المجال لخيال الشّاعر كي يتجاوز المحدود إلى اللاّمحدود، متخذا من الفعل السّردي وآلياته محركا، ومن الشعر مشهدا، فإذا كان الشِّعر يتميَّز بتلك السمَّة الجوهرية وهي الوزن، والسرد يؤسس لفعل الحكي، فما هي آليات التناسق والانسجام بين الجنسين في خطاب واحد؟، وإذا سلمنا بضرورة التجانس بين الخطابين، فماهي الآليات التي تحرّك الفعل السَّردي داخل فضاء القصيدة الجاهليّة؟، وكيف استطاع الشاعر شحن قصيدته الغنائية بالسرد؟

الكلمات المفتاحيّة:

آليات-البنية- السّرد- الشّعر الجاهلي- التّناسق.

Abstract:

This research aims to reveal the mechanisms of the narrative structure in the pre-Islamic poetry, it also refers to the relation between the two literary genres: (poetic & narrative)

The intermingling and the overlap between these genres give the literary text an aesthetic and artistic touch to read the poetic text in order to find where beauty lies by revealing the levels of discourses; phonological discourse, semantic discourse and syntaxical discourse.

The formations of the narrative structure into those discourses made the space of the pre-Islamic poetry more extensive and more inclusive than space of vertical poetry which is limited by the beginning and the end of the verse (poetic line), they also allow the poet and open the door to his imagination to go from the restricted limit to the unlimited infinity using the narrative act and its mechanisms as a driving force, and poetry as a scene.

If poetry is characterized by the fundamental feature which is the metre and if narration establishes a narrative act, what will be the mechanisms of consistency and harmony between the literary genres in the same discourse? If we admit the necessity of coherence between the discourses, what will be the driving force for the narrative act into the space of the pre-Islamic poetry? And how could the poet stuff his ode (lyric poetry) with narration ?

Keywords:

mechanisms – structure – narration – pre-Islamic poetry – consistency

مقدّمة:

يعدّ الشِّعر الجاهلي بكثافته، وتنوُّع مواضيعه، وتعدُّد أغراضهِ، المادّة الخام الصّالحة للدّراسة في كلِّ زمان ومكان، لأنَّه منبع عهدنا بديوان العرب، ومع تعدّد الدّراسات العربيّة تفطّن النُّقاد إلى التّداخل الشِّعري والسَّرديّ، حيث أصبح هذا التَّداخل يشكِّلُ بنيّة سردية تنطلق من علائقيّة النّص الشّعريّ، كما تشكّل أفقاً فكرياً بالنسبة للشَّاعر ويجعل من الشّعر أكثر انفتاحاً حين امتزاجه مع جنس أدبيّ آخر، إنَّ طبيعة هذا الموضوع لتفرض علينا التَّنويه لهذا التَّداخل الأجناسي، تداخل جنس ينتمي إلى فنّ القصِّ وهو السَّرد، والآخر الشِّعر الجاهلي الذي يتميّز في غالبته بالغنائيَّة، و ممّا لا شكّ فيه أنّ مقاربة النّصوص الشّعرية، تنقسم إلى قسمين، قد تكون مقاربة تطفو على السطح الشكلي للنّص الشعري، وقد تلج المقاربة أسوار بنيّة النّص الشّعريّ، وهو ما يجعل الباحث لأوّل وهلة يتساءل عن البنية، وعن مفهومها؟

-مفهوم البنيَّة:

تتعدّد المفاهيم وتتفاوت في تعريف البنيّة بين اللّغة والاصطلاح، إلاّ أنّ أغلبهم يُجمع على أنَّ «"البناء" أو "البُنْيَةُ" و "البَنية" الشَّيء في اللُّغة العربيَّة هي "تكوينه" وهي أيضا " الكيفية" التي تشيد على نحوها هذا البناء أو ذاك، وحين نتحدَّث عن البناء الاجتماعي أو بناء الشّخصية أوالبناء اللُّغوي، فإنّنا نشير بذلك إلى وجود نسق عام، أهمّ ما يتّصف به هو عنصر النِّظام، فالبناء هو صورة منظمة لمجموع من العناصر المتماسكة ومن هنا مجموع العلاقات الثابتة بين عناصر متغيّرة يمكن أن ينشأ على منوالها عدد لا حصر له من النّماذج»[1]، فالبنية هي اتساق وانتظام يجعل كلّ عنصر يتركّب مع بعضه البعض، فيتشكَّل ليؤسِّس تركيب لغوي متماسك.

يشير مفهوم البنية في أدقِّ معانيه إلى «نظام من العلاقات الدّاخلية الثابتة، يحدِّد السِّمات الجوهرية لأيِّ كيان، ويشكِّل كلاً متكامل لا يمكن اختزاله إلى مجرد حاصل مجموعة عناصره، وبكلمات أخرى يشير إلى نظام يحكم هذه العناصر فيما يتعلق بكيفية وجودها وقوانين تطوُّرها»[2]، فالبنيّة تكوين حرفيّ لجزيئات النّص الداخليّة. يتشكل حسب نظام يسمى نظام اللّغة الدّاخلي، وإذا كانت البنيّة نظاما فإنّها داخل السّرد تتابع لأحداث.

-السَّرد في اللّغة:

مصطلح السَّرد في القديم مصطلح اصطبغ بسرد الأحداث القصصيَّة، التي كان يعيشها الشَّاعر الجاهلي، متَّخذا من البيئة مكان حلّه وترحاله، ومن الطبيعة والحيوان الأشخاص الذين تدور حولهما القصّة، متَّبِعا في ذلك نمط السَّرد المُتسلسل الأحداث، وهو نفسه ما نجدُه في المعجم اللُّغوي، لأنَّ «السَّرْدَ في اللُّغة: تَقْدِمَةُ شيء إلى شيء تأْتي به متَّسقاً بعضُه في أَثر بعض متتابعاً. سَرَد الحديث ونحوه يَسْرُدُه سَرْداً إذا تابعه. وفلان يَسْرُد الحديث سرداً إذا كان جَيِّد السياق له. وفي صفة كلامه، صلى الله عليه وسلم:لم يكن يَسْرُد الحديث سرداً أَي يتابعه ويستعجل فيه. وسَرَد القرآن: تابع قراءَته في حَدْر منه. والسَّرَد: المُتتابع. وسرد فلان الصوم إِذا والاه وتابعه»[3]، ومنه فإنَّ السّرد تنبثق منه عدَّة دلالات منها:

الاتِّساق: ويعني اتّساق الشّيء من حيث التَّنظيم وترابطه.

التَّتابع: ويعني التّتابع في سرد الأحداث والتّسلسل في نظم الكلام على نسقٍ واحد في فعل الشيء.

ويلتقي تعريف "**ابن منظور**" مع "**الرّازي**" في طريقة سردِ الأحداث «فقيلَ سرْدُها نسجُها وهو تداخُلُ الحَلْقِ بعضِها في بعض، وقيل (السَّردُ) الثَّقْبُ و(المسرودة) المثقوبةُ. وفلانٌ (يسردُ) الحديث إذا كان جيِّد السِّياق لهُ. و(سردَ) الصَّومَ تابعه»[4]ومن ثمَّ فإنَّ السَّرد هو إحكام البنيَّة الداخلية لحدث ما من خلال تسلسله وترابطه ترابطاً تشدُّ إحكامه اللُّغة، سواء أكان في النثر الذي هو عالمه الأوَّل، أم في الشِّعر الذي وجد فضاءه في امتزاج النمط السَّردي مع الشّعريّ.

السّرد في الاصطلاح:

أنتجت الحداثة من خلال تجلِّياتها في ميدان النَّقد الأدبي تحديد إطار كلّ مصطلح من المصطلحات الأدبيَّة والنّقدية، فمصطلح السَّرد عُرف قديما في إطار القصَّة، في مسامرات الجاهلي، بحدودها المكانيَّة والزَّمانيَّة، أمَّا حديثاً نجدُ أنَّه حافظ على إطاره المنهجي لكنَّه أسس لنفسه علماً قائماً بذاته، فقد توسّع في النَّقد الغربي وأصبح يسمَّى علمُ السَّردِ ويُعنى «بدراسة القصِّ واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلَّقُ بذلك من نظمٍ تحكَّم إنتاجه وتَلقِّيه، ويعدُّ علمُ السَّردِ أحدُ تفريعات البنيوية الشَّكلانيَّة كما تبلورت في دراسات كلود ليفي-ستراوس، ثمَّ تنامى هذا الحقلُ في أعمال دارسين بنيويين آخرين، منهم البلغاري تزفيتان تودوروف، الذي يعدُّهُ البعض أوَّل من استعمل مصطلح "ناراتالوجي" (علم السَّرد)، والفرنسي ألغردا جوليان غريماس، والأمريكي جيرالد برنس»[5]، ومع هؤلاء النُّقاد تحرَّر السَّرد من تلك النَّظرة التقليديَّة إلى نظرة أوسع شملت العديد من الأجناس الأدبيَّة كسردنة القصيدة، وشعريّة القصّة، وغنائيّة المسرح، حتّى تعدَّتها إلى فنون أخرى في المجال البصري، والسَّمعي.

يوصفُ السَّردُ في الأنواع الأدبيّة على أنَّه «أفق التَّجربة، وهو أفق يتَّجه نحو الماضي، ولابدَّ أن يكتسب صياغة تصويرية معيّنة، تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي، وأفق التَّوقع، وهو أفق المستقبل الذي يهرب به النّص السَّردي بمقتضى تقاليد النّوع نفسه، أحلامه وتصوّراته، ويوكل المتلقّي أو القارئ مهمَّة تأويلها، وبالتالي فالنّص لا ينقل الواقع الفعلي السّردي، بل إنّه ينقله بحسب مقتضيات سردية تُوجِّهُها أعرافُ النَّوع»[6]، فالسرد يختلف في الشّعر عن القصّة، ويختلف في القصّة عن الرواية، لأنّه يتسّع أفقه ويضيق بحسب النّوع الأدبيّ، قد يكون غالبا في جنس أدبي معيّن كالرواية ويكون خادما أو وافدا في الشّعر بصفة الشّعر تغلب عليه الغنائية، ومع هذا التّصوّر إلاّ أنّ مقتضيات الحداثة السَّردية جعلت أفقه أوسع من ذي قبل، فقد نجد حكاية مسرودة في نص شعريّ واحد، كما نجد السّرد في باقي الأنواع النثريّة.

ومن ثمَّ أصبح السّرد في الدِّراسات الحديثة علماً قائما بذاته، مُنتقلاً من صيغة السَّرد والحكي القديمة، إلى المبنى الحكائي الذي يحكم نسيج الحكاية أو القصّة، لذلك تحرَّر من المعنى الذي حصَرهُ في الأشكال الحكائيَّة إلى أفق أبعد، متجاوزا الزَّمان والمكان إلى حركيّة الأفعال والأقوال داخل بنية النَّص السَّردي، فالأفعال هي المحرك الأساسي لبنيّة السّرد، باعتبار السّرد يتكئ على الفعل وأزمنته، فينطلق من الماضي نحو الحاضر، لذلك نعدّ «دراسة السَّرد من حيثُ هو قصَّة تعني دراسة منطقَ الأفعالِ»[7]، في إطارها الزماني للقصَّة والزَّمن الخطابي، ومهما يكن فإنَّ السّرد حديثاً وجد فضاءً أوسع في رحاب الرّواية التي فتحت له أفقا جديداً.

كما أنَّ هذا المصطلح وجد فضاءً رحباً للدّراسة في جنس الرواية أكثر منه في الشِّعر لذلك نجدُه «استقرَّ معرفياً في الخطاب النَّقدي حتَّى إن لم يعُد في حاجة إلى تحديد، وقد تأسَّس هذا الاستقرارُ على أعمدةٍ بنائيَّةٍ حاملة للرواية بمكوّناتها الأفقيَّة والرأسيَّة التي تُنتجها مجموعة الأقوال والأفعال في النَّص، أي أنَّ السَّرد هو المادَّة المحكيَّة بمكوّناتها الدّاخليَّة من الحدث والشُّخوص والزَّمان والمكان، وهي مكوّنات أنتجتها اللُّغة بكلّ طاقاتها الواصفة والمحاورة والشارحة والمعلّقة»[8]، ومن ثمَّ فإنَّ المتلقي للنَّص السّرديّ يجد نفسه أمام أسوار اللُّغة التي اتّخذت من البنيَّة الداخليَّة للنَّص مادّة للدراسة والبحث سواءً أتعلَّق الأمر بالرواية، أم القصَّة النثريَّة، أم الشِّعر الذي يلبس ثوب السَّرد شكلاً ومضموناً.

ارتبط علمُ السَّرد بكلّ ما هو مرئي كاللَّوحات الفنّية، وبكلّ ما هو رمزي كالعلامات أوالسِّمات، وبهذا أصبح مجاله أوسع إذ تداخل مع «السِّيمياء أو السيّميولوجيا (علم العلامات) الذي يتناول أنظمة العلامات بالنَّظرِ إلى أسُس دلالتها وكيفيَّةِ تفسيرنا لها.كان ليفي ستراوس رائداً للبحث السَّردي حينَ درسَ الأسطورة من خلال المنظور البنيوي»[9]، وهنا يظهر جليّاً امتداد السَّرد عند الغرب حتى أصبح علماً قائما بذاته لأنَّهم عرفوا كثرة

الأساطير في تراثهم، فاستلهموا أسسه من قصصهم الملحميَّة، وأساطيرهم الخرافيَّة، أمَّا عند العرب فهي قليلة جداً، لأنَّهم كانوا يحاكون الواقع.

إلاَّ أنَّنا خلال البحث عن مفاهيم السَّرد، وعن تجلِّياته نجده من وسال القصَّة ومن مكوّناتها، إلاَّ أنَّنا نجد فرقا بينهما من حيث أنَّ « القصَّة (بمعنى المتن الحكائي) والسَّرد (بمعنى المبنى الحكائي)....أمَّا الأوَّل فيتعلَّقُ بالأحداث والشَّخصيات، وأمَّا الثَّاني فيتعلَّقُ بتنظيم تلك الأحداث في نسق خاص، بكيفيَّةٍ خاصَّة، من خلال ساردٍ يتوَّجهُ به إلى مسرودٍ لهُ»[10]، ومن ثمَّ تصبح القصَّة الوعاء الذي تجري فيه الأحداث السَّرديّة، التي تتوالى وتتتابع، وتتصاعد إلى بؤرة الحبكة بفعل عنصر مهم جداً وهو عنصر السَّرد، الذي ما تنفك القصَّة عنه، فهو بمثابة الخيط الذي يشدُّ بإحكامٍ وشائج القصَّة، وإذا كنا نبحث عن البنيّة السّردية في الشعر، فلابدّ من الإشارة إلى التّداخل الشّعريّ والسّرديّ.

-التّداخل الشّعري والسَّرديّ:

يتداخل الشِّعر مع العديد من الأجناس الأدبيَّة خاصّة المسرح، «ولو أنّ الاتّجاه النّقدي الحديث هو المزج لا التّمييز...باعتبار أنّ هذين النّوعين يلتقيان هنا التقاء معيّنا، ويخرجان نوعا أدبيّا خاصّا يجمع بين أهمّ خصائص الشِّعر وهي قوّة الصّورة المركّزة (وبخاصّة الاستعارة) وقوة الإيقاع اللّفظي، وبين خصائص المسرح المعروفة. أي أنّ النّظرة الحديثة تنزع إلى التّوحيد لا الفصل»[11]، باعتبار التّوحيد بين الأجناس الأدبيّة أعطى قابليّة لتلقّي النّصوص، فمثل هذه الأجناس جمعت الأذواق الأدبيّة المتعدّدة في جنس واحد، ومن أكثر الأجناس ملاءمةً الشّعر والسّرد.

لذلك جاءت «العلاقة بين الشِّعر والسَّرد (...)محمولة على وجه آخر مفاده أن يكون الشِّعر أصلا لكلّ أشكال الكتابة الأدبيّة التي لا تعدو أن تكون أساليب أقلّ بلاغة وتميزا منه أي الشّعر»[12]، فحتّى المسرح في أصله كان شعرا يلقى على خشبة المسرح، ومن هنا تولّدت الجماليّة في التّداخل والامتزاج بين الأنواع الأدبيّة، إذ ليس هناك نوع خالص لعمل إبداعي «حيث تميل الأنواع الأدبية الآن إلى الامتزاج بعضها ببعض في أشكال فريدة، فنجد شعرا داخل الرواية، وحكايات داخل الشّعر بلغة نثرية خالصة، أو بلغة شعرية خالصة، ونجد قصصاً قصيرة مكتوبة بلغة شعرية خالصة، وشعرا مسرحيا، ومسرحا شعريا[13]»، فالجماليّة في الشّعر تنبثق من إيقاعه، وفي الرواية في أحداثها، والقصّة في عناصرها المتكاملة والمسرح في عروضه، وعليه؛ قد يكون الجمال في كلّ هذه العناصر في الصور التي يختارها الشّاعر أو في تلاؤم لفظه أو في مزجه لأجناس أخرى.

فلا غرو في اعتبار ثنائيّة الشّعر السردي من أكثر الثنائيات المثيرة للجدل، ومن أكثر الثنائيات التي تولّدت عنها عناصر الجماليّة، ذلك أنّ «الأدب الشِّعريّ المتمثِّل في القصيدة الغنائية المقابلة للشِّعر القصصي أو

الملحمي أو المسرحي... يتمتّع بخاصية منطقة التّقاطع النّصي بين السّرد بوصفه خصيصة قصصية أو روائية له تقنياته الخاصّة به من الشّخوص والراوي والمكان والحبكة، وبين الشّعرية بوصفها سمّة أساسية في القصيدة الشّعرية الغنائية بوجه الخصوص وما لها من خصائص تؤشّر إلى النّص بوصفه نصا شعريا له إيقاعه، ووزنه، وكثافته التعبيرية»[14]، ومن أكثر النّماذج الشعرية التي مزجت بين الغنائيّة والسّرد الشّاعر الجاهلي امرئ القيس الذي سرد مغامراته في قالب سرديّ، وذلك في قوله:

قِفَا نَبْكِ منْ ذكْرَى حَبيبٍ وَمنْزِلِ بسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَومِلِ[15]

استطاع الشّاعر في هذا البيت الشّعري أن يسرد حكاية الكينونة التي أرّقت الجاهلي منذ القدم في بيت شعريّ واحدٍ، استهلّها بفعل الأمر الموجّه للصاحبين (قفا)، ودعاهما للبكاء على الحبيب، فقد تعوّد الجاهلي على الحلّ والترحال، تاركا وراءه من يبكي الطلل، والشاهد ذكره للمكان وتحديده له (بين الدخول فحومل)، فرغم إيجاز هذا السّرد إلاّ أنّه تضمّن آليات السّرد من حدث، وهو الرحيل وزمان ومكان، وهذا الإيجاز في حدّ ذاته أضفى جماليّة استهلّ بها الشاعر معلّقته.

ويبدو أنّ ربط الشّعر الغنائي بالسَّرد «يقود إلى ملاحظة منطقيَّة أدبيَّة تتمتَّعُ بكثير من التّعقيد التكويني في النَّص، وذلك أنَّها منطقة تمتصُ سمات السَّردية الروائيَّة أو القصصيَّة في الوقت الذي تمتصُ فيه سمات الشِّعريَّة الغنائيَّة، فهي منطقة تنتمي إلى سمة التَّصاهر الذي يُولِّدُ منتجاً أدبياً يحملُ سمات تصبغُ المكوّن النَّصي بصبغة خاصَّة»[16]، هذه الصبغة أنتجها التكامل الإبداعي حتى وإن اختلفت جزئيات النوعين، بهذا الطرح يمكن مزج الشّعر المحدود بحدود الصدر والعجز وبإيقاعه مع السّرد الموجود في القصص الشّعريّ، باعتبار ثنائيَّة السَّرد الشِّعري ثنائيَّة تجسِّدُها الحكاية الإيقاعيَّة، التي يضبطها الوزن والقافيَّة، ورغم أنّ كلّ مصطلح تنضوي تحت لوائه سمات خاصّة.

وممّا لا شكّ فيه أنّ الشّاعر قد يحاكي الواقع، وقد يحاكي ما وراء ذلك وأكيد أنَّ «الشِّعر الجاهلي المحكوم بموضوعات محدودةٍ يتوجَّه توجُهاً غنائياً، لكن هذا يمتزج في الغالب بأوصافٍ لأشياء أو بأحداث واقعيَّة وبتشبيهات متناميَّة ذات طابع قصصي منبثقة عن الخيال»[17]، الذي وظفه الشَّاعر الجاهلي محاكيا في ذلك البيئة الصّحراوية، وهنا إشارة واضحة إلى تداخل السَّرد مع الشِّعر.

ومع هذا التداخل الأجناسيّ في القصيدة الجاهليَّة فإنّ «السَّرد لم يكن مقصوراً لذاته. بل امتثلت النُّصوص للأغراض الكبرى، ومزايا النَّوع الشِّعري المستقرَّة، وهيمنة الوظيفة الشِّعرية لغة، داخل تلك

النُّصوص، حتَّى في البقع والمناطق السردية من النَّص، إذ كانت لغة النُّصوص وصفيَّة، محلّقة، تلتهم إمكانات السَّرد والقص، لصنع فضاء لغوي وصوري وعاطفي وإيقاعي»[18] تتمثّل فيه لغة الشّاعر.

ويبقى السَّردُ من اللّبنات الأساسيَّة للشّعر القصصي الذي يحفظ أخبار التَّاريخ، لكلِّ أمَّة من الأمم السابقة، ويسردُ الوقائع، إلاَّ أنَّ ذلك لم يكن عند العرب كما هو عند «الإفرنجepic ، وهو عندهم ما تروى فيه الوقائع والحوادث على طريقة الشِّعر، ممَّا لا يخلو من الغلو والإطّراء، حتَّى يتميَّز عن التَّاريخ البحت؛ والنَّظم فيه قديم في الأمم التي اغتذى خيالها بالدِّين والعادات كالمهابهاراتا عند اليهود، والأوديسا عند اليونان، والإلياذا عند الرومان»[19]، ومن ثمَّ فهذا النَّوع من الشِّعر نجده مبثوثا عند الأمم المتقدّمة، التي قدّست أديانها نظماً شعريا، وتميّزت قصائدها بالطول، وهذا ما لا نجده في التراث العربي القديم الذي وصلنا مدوّناً، لأنَّ قصائد العرب لم تُعرف بالطول الذي كان عند اليونان والرومان.

إلاَّ أنَّ هذا لا ينفي وجود الشِّعر القصصي، وتجليات السّرد فيه «فذلك موجود في أشعارهم، ولكنَّهم لم يطيلوها إطالة الإلياذة وغيرها، لأنَّ ذلك يقتضي له عمل من النَّظم وضرب من التَّأليف المقصود لا يتم حسنُه إلاَّ بالتنسيق وسياسة الألفاظ واستكراه المعاني واقتسارها، ثمَّ إحكام اللحمة بين فصل وفصل وبين قطعة وقطعة، ثمَّ تحكيك الألفاظ وتصفية الأسلوب واستيفاء صنعة التأليف، ولا يكون ذلك جميعه إلاَّ بالصبر والمطاولة ورصد الأوقات التي تكون أجمَّ للنشاط وأصفى للخواطر؛ ولو أنَّ في العرب من انقطع لهذا العمل لهجَّنوا صنيعه ورموه بالعيّ ولتركوه مثلاً وآية»[20] ، لأنَّ الشَّاعر الجاهلي عُرف بحلِّه وترحاله، وبحثه عن مكان الماء والكلأ، فكان يسردُ من الأحداث ما يقع على نفسه موقع المُصاب الجلل، كمرثية أبي ذؤيب الهذلي، التي استهلها بحوار زوجته، ثمَّ أعقبها برثاء أبنائه، ثمَّ أسقط مصابه على شكل قصص الحيوان، وجمّلها بجدليَّة الموت والحياة، فكانت الأسباب داعياً لنظم الشّعر وتضمينه أسلوب الحوار وبسط السرد فيه .

تأسيساً على ما سبق يمكن القول أنّ الشّعر القديم وعاء احتوى العديدَ من الأنماطِ الشِّعريَّة؛ لوَّنت مختلف مواضيعه بأثواب الفخر والرثاء والوصف والغزل، استدعتها الظروف المحيطة بالشَّاعر، فتارةً تجعله يحلّقُ في سماءِ الفرح و تارةً أخرى في سماء الحزن، وتلك الأوضاع التي كانت تعيش معها القبيلة من غزوات وحروب «ومعنى هذا أنَّ الشِّعر أصبح وعاءً فكرياً متميّزاً تلتقي فيه أنماط العقلِ والفكرِ والوجدانِ، وتتكشَّفُ من خلاله طبائعُ الشُّعوب، وكذلك الحالُ في نماذج القصّ وبداياته التي شاعت بين القومِ استجابة لضرورات الحياة، لا في إطار التَّسليَّة فحسب، بل في إطار الرغبة في تسجيل المعارف والأصول والأنساب، فكان للعربِ -إذن- أنْ يلُمُّوا بأخبارِ أيَّامهم، وتاريخِ أسلافهم، وما وقع لغيرهم من الأمم القديمةِ، أو ما عُرفت اصطلاحاً بالأمم البائدة، ووجدوا ذلك كلُّه مرصوداً فيما تداولوه من شعرٍ، سواءً ما حفظه رواته، أو

مبدعوه، أو ما رودته الجماهير القبليَّة التي وجدت فيه هويَّتها»[21] ، هي أسباب تعدّدت جعلت الشَّاعر يسردُ أحداثاً، تمثَّلت تارة في الغزو، وتارة أخرى في تسجيل مفاخر الأعراب.

ومع ظهور المناهج النّقدية الحديثة نجد انفتاح الدّراسات والأبحاث على ما يسمى الشعري والسِّردي وفي السياق ذاته نجد من شكَّل «نقطة التحوّل في الثقافة العربيّة كلها، من ثقافة كان محورها الشِّعر، إلى ثقافة محورها النثر، وإذا قلنا ذلك فقد قلنا إنّه تحول من نظرة وجدانيّة إلى أخرى عقليّة؛ فبعد أن كانت الثقافة العربية قبل الجاحظ تخاطب الأذن بالجرس والنغم، أصبحت بعد الجاحظ تخاطب العقل بالفكرة؛ إنّه انتقال من البداوة واسترسالها مع الشاعر، إلى حياة المدنية وما يكتنفها من وعيّ العقل ويقظته فيلتفت إلى الدقائق واللطائف التي تميّز الأشياء والأفكار بعضها من بعض»[22]، **ومن ثمّ** أصبح هذا التداخل بين جنسين أدبيين يشكّل أهمّ الدّراسات الحديثة، فالتَّماهي سمة يتميز بها الأدب بصفة عامّة، لأنّ هذا التماهي يولّد أدبيّة النّص الشّعريّ ويبرز جماليته.

فالسرد مرتبط «بالقدر الذي يرسم فيه خطوط التّجربة الزمنية»[23]، ومن ثمّ فإنّ "**بول ريكور**" لا يفصل بين السّرد والتجربة المعاشة، ورغم أنَّ «السّرد لم يكن مقصودا لذاته، بل امتثلت النُّصوص للأغراض الكبرى، ومزايا النّوع الشِّعريّ المستقرَّة، وهيمنة الوظيفة الشّعريّة للّغة، داخل تلك النّصوص، حتّى في البقع والمناطق السرديَّة من النَّص، إذ كانت لغة النّصوص وصفيَّة، محلِّقة، تلتهم إمكانات السرد والقص، لصالح صنع فضاء لغويّ وصوريّ وعاطفيّ وإيقاعيّ»[24] ، وهذا ما يؤكّد على وجود بنيّة سردية في القصيدة الجاهليّة التي تحكي أحداثا إمّا سابقة أو متوقّعة.

وفي السياق نفسه تذكر "جرار جينيت" بعد قراءتها كتاب "المدينة الفاضلة" لأفلاطون في المجموعة الثانية التي تحدّث فيها عن المحاكاة أنّ «كلّ **قصيدة هي بمثابة سرد**، لأحداث سابقة، أو حاليّة، أو مستقبليّة، ٍ سرد الأحداث -بالمعنى العام للكلمة-أشكالاً ثلاثة، إمّا الشَّكل السَّرديّ الصرف أوالشّكل الإيمائي أي الذي يقوم على الحوار بين الشّخصيات مثلما يحدث ذلك في المسرح، أوالشّكل المزدوج أي التناوبي الذي التجأ هوميروس إلى استعماله كلّما قرن سرد الأحداث بالحوار»[25]، وإذا كانت كلّ قصيدة تشكّل سردا حسب "جينت"، فإنّ كلّ بنيّة سردية تشكل اللبنات الأساسية لجزيئات القصيدة.

آليات البنيّة السردية في القصيدة الجاهليّة:

1-الحدث:

يمثّل الحدث «مركز البنية السّردية، ومن خلاله تتولّدُ بقيّة العناصر، والحدث هو موضوع الحكاية أو القصَّة التي سيدور حولها الصِّراع»[26]، وبؤرة الحدث هي التي تؤسّس للشخوص ومحاورتها بعضها البعض، والزّمن الذي ينطلق من الماضي متجها نحو الحاضر، والمكان الذي يؤطّر الحدث.

2-الحوار:

يعدّ الحوار في الشِّعر انعكاس لحياة الشَّاعر الاجتماعية و النّفسيّة، وإذا وُجد الحوار دليل على وجود السَّرد لأن الحوار من «وسال السّرد، وتكمن أهميَّته بكونه محوراً تستقطب حوله فكرة القصَّة ومضمونها العميق، ويمكن أن يكون هدفا فنّيا كبيرا، بكونه معيارا نفسيا دقيقا، يستطيع أن يضيق نفسيات الشخصية الفنّية بذكاء و حذق»[27]، فالحوار جزء من السّرد يكسر الرّتابة ويبعث الحيوية في النّص الشعري من خلال الصّيغ القوليّة، وتعدّد الضمائر بين الحاضر والغائب.

الحوار في الشِّعر يختلف اختلافا عن الأجناس الأخرى وذلك يعود إلى طبيعة كلّ جنس « غير أنَّه لا يبتعد عنهما من حيث إضافة الوظيفة الناتجة عن الحوار؛ فهو في الشِّعر إن كان جاء مختزلاً ومكثَّفاً، إلاَّ أنَّه يحمل في طياته من الدّلالات والجماليات التي لا تكون في قالب آخر»[28]، فالحوار في الشّعر أسلوب تعبيري يتجاوز الشّاعر إلى المتلقي نفسه، حينّ تُكثّف لغة الحوار داخل النّص الشّعريّ كما جاء في قول الشّاعر النّمر بن تولب:

قالَتْ، لِتَعْذِلَنِي من اللّيلِ: اسْمَعِ، سَفَهاً تَبَيُّتُكِ المَلامَةَ فاهْجَعِي
لا تَعْجَلِي لغَدٍ، فأمْرُ غدٍ لـــه أَتعجَّلينَ الشَّرَّ ما لَمْ تَمْنَعِي
قامَـــتْ تُبَكِّي أَنْ سَبَأْتُ لِفْتْيَةٍ زِقاً وخابِيَةً بِعَوْدٍ مُقطَعِ
لا تَجْزَعِي إنْ مَنْقفساً أَهْلَكْتُهُ وإذا هَلَكْتُ فعِنْدَ ذلكِ فاجْزَعِي[29]

يستهلُّ النّمر بن تولب قصيده بذكر محاورته اللَّيلية مع العاذلة حين قيامها ليلاً من أجل معاتبته على إهلاك المال، في حين يخبرها أن تجزع حين هلاكه هو لا هلاك ماله، لأنّ المال غاد ورائحُ، ثمّ يطلب منها أن لا تطرد إخوته، وهنا يدلّنا على أنّ هذه العاذلة التي يسجّل معها حواراً ليلياً هي زوجه، فهو يدعوها إلى التّحلي بقيم فاضلة، وفي هذا المقام يعلي الشاعر الجاهلي من قيمه الأخلاقيّة في حين يجعل المرأة في موضع المانع من الكرم.

3- الزمكان:

يؤكد بول ريكو أنّ الزمن يصبح «زمنا إنسانيا بقدر ما هو متمفصل على نمط سردي، وأن السرد يبلغ دلالته الكاملة حين يصبح شرطا للوجود الزمني»[30]، فالزمن عند الشَّاعر الجاهلي زمنين؛ الأوّل: الزمن الفعلي الذي يتجسّد عبر الأفعال الكلاميّة التي يوظّفها بأزمنتها الثلاثة والثّاني زمن حقيقي كالليل والنهار.

يقرر هيجل « أن الشّعر فنّ زماني ومكاني معا: وهو "مكاني" لأنّه يستند إلى الصُّور" والصّور موجودات شبه مكانيّة، تملك أشكالاً محدّدة. وهو "زماني"، لأنّه يروي تاريخ الأفراد والشُّعوب»[31]

ومن النّماذج الشّعريّة الجاهليّة التي تجسّد بنيّة سردية قصيدة أبو دؤاد الإيادي والتي يقول فيها:

وَدارٍ يَقولُ لَها الرائِدو نَ وَيلُ اِمِّ دارِ الحُذاقِيِّ دارا

فَلَمّا وَضَعنا بِها بَيتَنا نَتَجنا حُواراً وَصِدنا حِمارا

وَباتَ الظَلَيمُ مَكانَ المِجَ نَ تَسمَعُ بِاللَيلِ مِنهُ عِرارا

وَراحَ عَلَينا رِعاءٌ لَنـــا فَقَالُوا: رَأَينا بِهَجلٍ صُوارا

فَبِتنا عُراةٌ لَدى مُهرِنا نُنَزِّعُ مِن شَفَتَيهِ الصُفارا

وَبِتنا نُغَرِّثُهُ بِاللِّجامِ نُريدُ بِهِ قَنَصاً أَو غِوارا

فَلَمّا أَضاءَت لَنا سُدفَةٌ وَلاحَ مِنَ الصُبحِ خَيطٌ أَنارا

غَدَونا بِهِ كِسوارِ الهَلو كِ مُضطَمِراً حالِباهُ اِضطِمارا

مَرُوحاً يُجَاذِبنُا في القِيَادِ تَخالُ مِنَ الفُؤادِ فِيهِ اِقورارا

ضَروحَ الحَماتَينِ سامي التَليلُ وَثوباً إِذا ما اِنتَحاهُ الخَبارا

فَلَمّا عَلا مَتنتَيهِ الغُلامُ وَسَكَّنَ مِن آلِهِ أَن يُطارا

وَسُرِّحَ كَالأَجدَلِ الفارِسي يِ في إِثرِ سِربٍ أَجَدَّ النِقارا

فَصادَ لَنا أَكحَلَ المُقلَتَ ينِ فَحلاً وَأُخرى مَهاةً نَوارا

وَعادى ثَلاثاً فَخَرَّ السِنا نُ إِمّا نُصولا وَإِمّا اِنكِسارا[32]

استهلّ الشَّاعر قصيدته في البيت الأوّل بوصف دارٍ من ديار البادية، وهي سنّة طللية عهدناها مع الشّاعر الجاهلي، إلاّ أنّ هذه الدّيار رغم وحشتها يبثّها الشّاعر نفسا من نفسه، ومغامرة من مغامراته في فيافي الصّحراء، فتنطلق الحركة بسكون اللّيلِ، وبتأسيس من الزّمن الفعليّ "يقول" ، حيث يقتحم هذا الفعل الزمن المضارع، لأنّه لا يمكن التكلّم عن البنية السّردية إلا في ظل التّشكيل الداخلي لفعل الحكي، أي داخل المتن الحكائيّ، ومن الأفعال التي جعلت حركية (يقول/وضعنا/نتجنا/بات/تسمع/راح/فقال/رأينا/بتنا/نريد)

تنطلق البنية السّردية من صوت الراويّ نفسه، فقد جعل رفقة أصحابه، وقد اعتزم الصَّيد وأعدّ له العدّة والتّهيئة المادّية والمعنويّة، فخروج الشَّاعر ليلاً يدلّ على درايته بالصيد، رغم المعاناة والعراء الذي بات فيه رفقة الفرس والأصحاب، وفضاء الحكي

ولمّا كشف الصبح عن ضيائه، وهو ماورد على لسان الشَّاعر في قوله:

(فَلَمّا أَضاءَت لَنا سُدفَةٌ وَلاحَ مِنَ الصُبحِ خَيطٌ أَنارا)

نجد من المفارقات اللّغوية ما يجعل المتلّقي في بؤرة الدّهشة لبعض ألفاظ اللُّغة، (فالسدفة) عنى بها الشاعر: الضوء، وهي من الأضداد، وتقال كذلك (للظلمة)، وهذا ما يجعل النّص الشّعري يتجاوز مستواه اللغوي إلى مستواه الجمالي.

ثمّ ينتقل الرّاويّ إلى الحديث عن تهيئته لرحلة الصّيد وامتطائه فرسه، ثمّ انطلق للصّيد باكراً، في حركة سردية تتأرجح بين تلك الفسحة الزمنية المضطربة بين زمن الأفعال(ماضي، حاضر) والتي يمكن أن نطلق عليها لحظة زمن التّجربة والمتعة برحلة الصّيد، إلى أن تمّكن الغلام من إحراز صيد كبير تمثّل في فحل وبقرة.

ومنه يمكن القول أنّ الشّاعر الجاهلي استطاع أن يضمّن شعره قصّة سردية توفّرت على العناصر الفنّية للقصّة «فالقصيدة التي تبنى على السّرد بما هو إنتاج لغوي يضطلع برواية حدث أو أكثر، وهو ما يقتضي توفر النَّص الشِّعريّ على حكاية (Histoire)، أي على أحداث حقيقية أو متخيّلة تتعاقب وتشكّل موضوع الخطاب ومادته الأساسية»[33]، ومن المواد التي تضمّنها هذا النّص الشعريّ أو بعبارة أخرى آليات السّرد: عنصر الحوار الذي فعّل المشهد الشّعري في ثنائية تجسّدت لأوّل وهلة بين الرّاويّ ومساءلة الدّيار التي يمكنها أن تجيب الشاعر مهما ناداها وناجاها، ثمّ ينتقل الحوار من ثنائية الإنسان والجماد إلى حوار بينه وبين الصّحب حين قالوا: (رَأينا بِهَجلٍ صُوارا).

والملاحظ هيمنة الضَّمير (نحن) في العديد من الأفعال(وضعنا، نتجنا، رأينا، بتنا، غدونا، يُجاذبنا، تخالُ)، وهذا يدلّ على سيطرة المتكلّم وإثبات الحضور الفعليّ في ثنايا القصيدة.

التّكرار:

يشكّل التّكرار هندسةً داخل النّص الشّعري، وله دور كبير في إكساب القصيدة فاعليّة صوتية لما يتضمّنه من إمكانيات تعبيرية فهو « يُقوّي الوحدة والتّمركز ويَظْهر في تَناوُب الحركة والسُّكون أو تكرار الشَّيء على أبعاد متساوية ، وفي ترديد لفظ واحد أو معنى واحد»[34]، وبهذه الخاصية للتّكرار يُصبح له أثر فني جمالي ، وأوّل تكرار يستوقفنا هو تكرار الكلمات: (بات/بتنا/بتنا).

وما أثرى النّص الشّعري بحركة دورانيّة هو حرف الرّاء الذي يتسم بالتكرار، الذي شكّل بؤرة توتر في رحلة الصّيد .

خاتمة:

بناءً على ما سبق يمكن القول أنَّ الشِّعر الجاهلي اتّسعت ضفافه، وتوسَّعت آفاقه أمام الدّارس، وتجلَّلت جماليته، ليحاور فيه الدّارس لغةً ساردةً لا مسرودة، من خلال المتن الحكائي.

-تشكّل البنيَّة السَّردية في الشِّعر الجاهلي تجربة متميّزة، استوحت أحداثها ووقائعها من فضاء الصَّحراء، ورحلة الصّيد.

- إنّ محاولة البحث عن البنيّة السّرديّة في القصيدة الجاهليَّة استدعى الكشف عن مظاهر التداخل الأجناسي بين الشعر والسّرد، والذي زاوج بين الحدث والحوار والزمان والمكان، ورغم هذا التّداخل إلاّ أنّ الغنائية هي التي تجعله يتسّم بأسلوب تعبيريّ خاص يختلف عنه في القصّة والرواية.

-إنَّ للقصيدة الحكائيّة بناء هيكلي يؤسّسُ للبنية السّردية، والتي تنطلق من بنيَّة مركّبة، تشكّلها علائقية الحدث، وحركة الزمن.

-يشير النّص الأدبيّ إلى بعض الثُّنائيات التي تشكِّل علائقيّة بين الشِّعري والسَّردي، فالشِّعر تحكمه المشاعر والعواطف، والنثر أي السّرد يحكمه العقل في حبكته.

-برزت الجماليّة في الشّعر من خلال توظيف السّرد في الشعر، فهذا المزج في حدّ ذاته خلق مكوّن جمالي انطلق من الإيقاعيّة إلى السّرديّة.

[1] عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو، ، دار المعارف، القاهرة، دط، 1989م، ص 1-2.

[2] عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ط 1، 2007م، ص 542.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة (س ر د)، دار صادر، بيرت، لبنان، ص132.

[4] عبدالقادر الرازي، مختار الصِّحاح، مج1، مادة (س ر د)، مكتبة لبنان، 1986، ص124.

[5] ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل النَّاقد الأدبي، المركز الثَّقافي العربي، المغرب، ط2، 2002، ص174.

[6] بول ريكور، الوجود والزمان و السرد(فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1999، ص31.

[7] Tzvetan Todorov, Les catégories du récit Littéraire, Communications n8. Du Seuil, coll. Points, 1981, P.137

[8] محمد عبد المطلب، بلاغة السرد النّسوي، الهيئة العامَّة لقصور الثقافة. سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، 2007، ط1، ص16.

[9] المرجع نفسه، ص174-175.

[10] محمد مشرف خضر، بلاغة السَّرد القصصي في القرآن الكريم، كلية الآداب، جامعة طنطا، رسالة دكتوراه، ص17.

[11] محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، دار غريب للطباعة، القاهرة، ص45

[12] أحمد مداس، السردي في الخطاب الشعري، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العددان العاشر والحادي عشر، يناير، 2012، ص36.

[13] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفنّي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس اوطني للثقافة والفنون، الكويت، ع 267، 2001، ص327.

[14] فايز عارف القرعان، بلاغة تقاطع الخطابين: السردي والشّعري، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبيَّة، جامعة اليرموك، ، عالم الكتب الحديثة، الأردن ، 2009، ص50.

[15] امرؤ القيس، الديوان، رواية الأصمعي، دار المعارف، القاهرة، ط05، 2009، ص08.

[16] فايز عارف القرعان، بلاغة تقاطع الخطابين: السردي والشّعري، ص50.

[17] Versuch einer literargeschichtiche Betrachtungswiese altarabischer poesien ,Der Islam 24.1973.p.244.

[18] حاتم الصّكر، ماريا رنسيس، الأنماط النّوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1999، ص33.

[19] مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج2، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط1، 1997، ،ص130.

[20] مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ص131.

[21] مي يوسف خليف، بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، دار قباء للطباعة النشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص7.

[22] المصدر نفسه، ص ن.

[23] Ricoeur,Paul, Temps et récit 1.L'intrigue et le récit historique,1 éd., Paris, du Seuil (points), 1983, p.17.

[24] حاتم الصّكر، ماريا رنسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، ص33.

[25] جيرار جينت، مدخل لجامع النّص، تر: عبدالرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.ط، 1985، ص22.

[26] محمّد عروس، البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية، نماذج من الشعر الجزائري مدونة تطبيقية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، مج 05، ع02، ص159.

[27] محمد سالم سعد الله، أطياف النص، دراسات في النقد الإسلامي، عالم الكتب الحديث وجدار للكتاب العالمي، ط1، 2007، ص156.

[28] الحوار في شعر الهذليين، دراسة وصفية تحليلية، صالح أحمد السهيمي، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 2009، ص22

[29] النمر بن تولب، الديوان، تح: محمد نبيل طرفي، دار صادر، بيروت، ط01، 2000، ص82.

[30] Ricoeur,Paul, Temps et récit 1.L'intrigue et le récit historique, 1 éd, Paris, du Seuil (points), 1983, p.13.

[31] زكريا إبراهيم، مكانة الشعر في فلسفة هيجل الجماليّة، مجلة الشعر، العدد03، 1964، مصر، ص05.

[32] الأصمعي، الأصمعيات، تح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، لبنان، ط5، ص190.

[33] فتحي النصري، السّرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، د.ط، 2006، ص118.

[34] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط02، 1993، ص 26.

قائمة المراجع:

المراجع:

1-أحمد مداس، السردي في الخطاب الشعري، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العددان العاشر والحادي عشر، يناير، 2012.

2-الأصمعي، الأصمعيات، تح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، لبنان، ط5، د.ت.

3-امرؤ القيس، الديوان، رواية الأصمعي، دار المعارف، القاهرة، ط05، 2009.

4-بول ريكور، الوجود والزمان و السرد(فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1999.

5- جيرار جينت، مدخل لجامع النّص، تر: عبدالرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.ط، 1985.

6-ابن منظور، لسان العرب، مادة (س ر د)، دار صادر، بيرت، لبنان.

7-محمد عبد المطلب، بلاغة السرد النّسوي، الهيئة العامَّة لقصور الثقافة. سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، 2007، ط1.

8-محمد مشرف خضر، بلاغة السَّرد القصصي في القرآن الكريم، كلية الآداب، جامعة طنطا، رسالة دكتوراه.

9-محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط01، 1986.

10-محمّد عروس، البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية، نماذج من الشعر الجزائري مدونة تطبيقية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، مج 05، ع02.

11-محمد سالم سعد الله، أطياف النص، دراسات في النقد الإسلامي، عالم الكتب الحديث وجدار للكتاب العالمي، ط1، 2007.

12-عبدالقادر الرازي، مختار الصِّحاح، مج1، مادة (س ر د)، مكتبة لبنان، 1986.

13-ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل النَّاقد الأدبي، المركز الثَّقافي العربي، المغرب، ط2، 2002.

14-شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفنّي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس اوطني للثقافة والفنون، الكويت، ع 267، 2001.

15-فايز عارف القرعان، بلاغة تقاطع الخطابين: السردي والشّعري، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبيَّة، جامعة اليرموك، ، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2009.

16- عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو، ، دار المعارف، القاهرة، دط، 1989م.

17-مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج2، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط1، 1997.

18-مي يوسف خليف، بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، دار قباء للطباعة النشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998.

19-عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ط 1، 2007م.

20-صالح أحمد السهيمي، الحوار في شعر الهذليين، دراسة وصفية تحليلية، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 2009.

21-زكريا إبراهيم، مكانة الشعر في فلسفة هيجل الجماليّة، مجلة الشعر، العدد03، مصر، 1964.

22-فتحي النصري، السّرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، د.ط، 2006.

23-روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط02، 1993.

24-النمر بن تولب، الديوان، تح: محمد نبيل طرفي، دار صادر، بيروت، ط01، 2000.

25-Tzvetan Todorov, Les catégories du récit Littéraire, Communications n8. Du Seuil, coll. Points, 1981.

26-Versuch einer literargeschichtiche Betrachtungswiese altarabischer poesien ,Der Islam 24.1973.

27-Ricoeur,Paul, Temps et récit 1.L'intrigue et le récit historique ,1 éd. ,Paris,(points) du Seuil ,1983.

28-Ricoeur,Paul, Temps et récit 1.L'intrigue et le récit historique, 1 éd, (points), 1983. Paris, du Seuil