بلاغة الحوار الدرامي في الشعر العذري

الباحثة: د. ردينة القاسم

قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة البعث

المُلخص

استُهلّ البحث بتعريف الحوار وتحديد علاقاته ووظائفه وأثره في عملية التواصل الاجتماعي، ثمّ ذِكر نوعيه (الخارجي والداخلي) بمُختلف ألوانه مع دراسة الجانب التطبيقي الذي يسعى لتوظيف الشخصيات الأساسية والثانوية في تطور الحدث الدرامي ضمن شواهد شعرية مُناسبة تربط بين الجانبين النظري والتطبيقي.

خُتِمَ البحث بنتائج علمية توصّلت إليها الدراسة

الكلمات المفتاحية: بلاغة، حوار، دراما، شعر، عذري.

The Eloquence of the dramatic dialogue in the virginal poetry

the summary

The research began by defining dialogue and defining its relationships, functions, and impact on the process of social communication. Then, it mentioned its two types (external and internal) with its different colors, with astudy of the applied aspect that seeks to employ the primary and secondary characters in the development of the dramatic event with in appropriate poetic evidence that links the theoretical and practical sides the study concluded with since resulte

Keywords: eloquence, dialogue, drama, poetry,virginal.

مُقدّمة:

يُمثّل الحوار عنصراً أساسياً من عناصر الدراما في شعر الغزل العذري، بوصفه أداة تواصل تعبّر عن آراء مختلفة بين شخصيات متنوعة؛ لأنّه يتضمن رؤية ذاتية تكشف كوامن النفس الباطنية للأشخاص المتحاورين، وقد تميّز شعر العذريين بغلبة الحوار على أشعارهم لما له من قيمة جمالية تجذب النفوس وتُشارِكها المشاهد الدرامية التي تُثير عنصر التشويق باستخدام تقنيات الدراما في عملية الإدراك الجمالي عند العذريين، فالشعر بشكل عام هو أسلوب تعبيري عن مواقف شخصيات مُتعددة، أما الشعر الدرامي فهو أداة تصوير لأصوات الشخصيات المُتحاورة، وتصرفاتها، وسلوكها، ومواقفها، فيتفق الشعر مع الدراما؛ لأنّها نشاط اجتماعي يتناسب فيه الشعر مع الشخصيات للتعبير عن سلوك الإنسان وتصرفاته، ويمتزج الشعر بالدراما حين يظهر الطابع الدرامي في العمل الشعري الذي يتضمن العناصر الأساسية كالإنسان والصراع والشخصيات المُتناقضة المشاركة في تشكيل الدراما، أما الحوار الدرامي فهو وسيلة تعبير تظهر من خلاله سمات الشخصيات التي تحرّك الأحداث من خلال تعدّد الأصوات، فيتّحد الحوار الشعري مع الدراما وصولاً إلى بلاغة الحوار الدرامي الذي يُعالج الأبعاد النفسية، والفكرية، والاجتماعية، والجمالية للإنسان، ويُحدّد مواقف الشخصيات التي تُعبّر عن نفسها ضمن فضاء شعري درامي تتآلف فيه العناصر الشعرية الدرامية للتعبير عن تجربة إنسانية محددة.

-مشكلة البحث:

-قلة المصادر والمراجع التي تناولت موضوع الحوار الدرامي في شعر الغزل العذري.

-تشابك علاقات الحوار الدرامي مع الصمت، والقصة، والسرد، وتداخلها فيما بينها.

-أهمية البحث والجديد فيه:

تكمن أهمية البحث في معرفة الدلالات الجمالية للحوار الدرامي في الشعر العذري ضمن جمالية منسقة تساعد في الولوج إلى العالم الداخلي للشاعر عن طريق المونولوج أو الديالوج، ومالها من قوة تأثيرية في المستويين الفني والجمالي، بهدف الوقوف على الجوانب الجمالية للشخصيات المُحاوِرة والمُحاوَرة باستخدام طرائق التعبير الحوارية المتنوعة التي تبيّن علاقة الحوار بطبيعة العذريين.

-أهداف البحث وأسئلته:

يهدف البحث إلى:

بيان جماليات الحوار بأساليبه المُختلفة، والكشف عن السمات النفسية والاجتماعية للشخصيات المُحاوِرة والمُحَاورة التي شكّلت المشاهد الحوارية.

إغناء الدراسات النقدية للشعر العذري من خلال إظهار وظيفة الدراما الشعرية على مستوى الفن والواقع؛ لأنّ الدراما لها علاقة وطيدة بحياة الإنسان.

إظهار وظائف الحوار وبيان بلاغة الحوار الدرامي من خلال دراسة الجانب التطبيقي للمشاهد الحوارية، ومعالجة الدلالات الفكرية والجمالية للأطراف المُتحاوِرة.

ويتبادر إلى الذهن سؤال، هو:

ما الدور الفاعل لأنواع الحوار الدرامي في الشعر العذري؟ وما المؤثرات الجمالية له؟

ما مدى تطبيق تقنيات الحوار الدرامي عند العذريين في إغناء الرصيد النقدي للغة العربية؟ وما أثر توظيف هذه التقنيات من النواحي النفسية والاجتماعية والبلاغية؟

-فرضيات البحث وحدوده:

يدرس هذا البحث ألوان الحوار، وشخصياته المتنوعة ضمن دائرة الدراما لتحقيق الغرض النقدي المقصود.

-الدراسات السابقة:

قام الباحثون ببعض الدراسات التي لم تظفر بدراسة نقدية جمالية دقيقة عميقة، نذكر منها:

الحوار وملامح النزعة الدرامية في الشعر الجاهلي "شعر الصعاليك أنموذجاً بلمبروك آمال، بن دحمان عبدالرزاق، مذكرة ماستر، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2019.

الحوار في شعر الهذليين "دراسة وصفية تحليلية" رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب، إعداد: صالح بن أحمد بن محمد السهيمي، إشراف: عبدالله بن محمد العضيبي، جامعة أم القرى، 2008-2009م.

-منهج البحث:

اقتضت طبيعة البحث الاستعانة بمعطيات المنهج الوصفي التحليلي بوصفه الأقرب لتحقيق أهداف الدراسة.

-مصطلحات البحث والتعريفات الإجرائية:

الحوار لغةً: ذكر ابن منظور في معنى (حوَرَ)، "الحَوْرُ الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، حارَ إلى الشيء وعنه حَوْراً ومحاراً، والمحاورة المجاوبة، والتجاوب، واستحار الدار: استنطقها، من الحوار الذي هو الرجوع"[1].

[1] لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور (711ه)، دار صادر، بيروت، مادة (حَوَرَ).

الحوار اصطلاحاً: الحوار: "مُحادثة بين اثنين أو أكثر عن طريق التناوب"[1]، ويتناول موضوعات مُختلفة توضّح أفكار المتحاورين؛ لأنّه "نمط تواصل: حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي"[2].

ويُعبّر الحوار عن رغبات المتحاورين ومواقفهم وما يعتمل دواخلهم؛ لأنّه وسيلة تعبيرية درامية تُشارك في تحريك الأذهان ضمن مشاهد متتالية، وحلقات مُتعاقبة بوصفه متنفساً يُزيل به الشاعر همومه، فهو يكشف عن صفات الشخصيات المُشاركة في تصاعد الحدث الدرامي ويستبطن كوامن الذات البشرية، فالدراما هي: "تأليف أو تكوين أو إنشاء نثري أو شعري يُعرَض في إيماء صامت أو في حركات وحوار قصة تتضمن صراعاً، وغالباً ما تكون مُصممة للعرض على خشبة المسرح"[3]، فهي تقوم على مجموعة علاقات إنسانية مُترابطة فيما بينها؛ لأنّها "نشاط معرفي، واعٍ، حركي، جماعي، تمثيلي"[4]، وتعبّر الدراما عن التناقض و" الصراع في أي شكل من أشكاله"[5]، وهي تُعالج حدثاً محدداً من أحداث الحياة، فتقف عند اللمسات الفنية المُشكّلة لعناصر الدراما بما فيها الحوار الذي يظهر على لسان الشخصيات الحوارية، كما تهتم بتصوير تصرفات الإنسان وعلاقاته؛ لأنّها "الفن الذي يُحاكي أفعال الإنسان وسلوكه عن طريق الأداء التمثيلي بوجه عام، بغض النظر عن الإطار الذي يُقدّم هذا الفن من خلاله[6]"، كما ظهرت ملامح الدراما في الأعمال الشعرية منذ قديم الزمان حتى وقتنا الحاضر، فقد

[1] المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1419ه، 385/1.

[2] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1985م، ص78.

[3] مُعجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1986م، ص158-159.

[4] المسرح بين الفن والفكر، نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م، 19/1.

[5] الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، 1966م، ص279.

[6] نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، الطبعة الأولى، 1994م، ص11.

"عرف الشعر العربي منذ عصوره الأولى بعض الملامح الدرامية"[1]، وذلك عن طريق التعبير المسرحي لمواقف الشخصيات الدرامية داخل العمل الشعري "فعلاقة الدراما بالشعر قديمة، حظيت باهتمام شعراء ونقاد كثيرين"[2]، وذلك لما بينهما من تداخل وارتباط وثيق بحياة الإنسان.

أنواع الحوار:

ظهر الحوار الدرامي بشكل كبير عند العذريين، فاستخدموا آليات الدراما المتنوعة في تجاربهم العشقية؛ لأنّ الحوار وسيلة حركية تُشارك الطرف الآخر في التعبير عن مكنونات المُتحاورين التي تعتمل دواخلهم سواء أكان الحوار خارجياً أم داخلياً.

-الحوار الخارجي:

يدور الحوار الخارجي بين شخصين أو أكثر، فقد يكون حواره مع محبوبته أو مع اللائمين أو الوشاة، أو مع الأصحاب الوهميين أو الحقيقيين، والحوار الخارجي نوعان:

الحوار المباشر: "هو الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة"[3]، وهو حوار يتصف بالواقعية والمباشرة؛ لأنّه ينشأ عن مناقشة بين الشخصيات المتحاورة في الوقت الحاضر، فيتم طرح الموضوع الذي يوضح أبعاد الموقف من خلال التقابل الذي يُزيد درامية الحدث بأسلوب فني يُقابل بين صوت المُتكلم وصوت الآخر، كما "يفيد الحوار غير المباشر من زمن الفعل الماضي وإشارة الضمير الغائب في تقديم أحاديث الشخصيات ملخصة تلخيصاً يتضمن ما يُمكن

[1] الدراما ومذاهب الأدب، فايز ترجيني، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1988م، ص173.

[2] الأصول الدرامية في الشعر العربي، جلال الخياط، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1982م، ص27.

[3] الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية دراسات أدبية، فاتح عبدالسلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة العربية الأولى، 1999م، ص41.

أن يدور على ألسنتهم، وهم في موقف أو حدث معين"[1]، وهو حوار منقول؛ لأنّ الشاعر ينقل صوت المُتحاورين بأسلوب فني غير مباشر وسرعة سردية تتسارع فيه الحكاية ضمن صيغة جديدة تدمج السرد بالحوار.

وهذا ما نجده عند الشاعر (عروة بن حزام) حين اتّخذ من صديقيه مدخلاً ليبدأ حواره الخارجي بمناداتهما حاذفاً أداة النداء لقربهما من نفسه، وذلك لإيجاد شريكين يخففان عنه وطأة الهم والحزن الذي سيطر عليه مُستخدماً ثنائية (أنا، أنتما) محدّداً صورة المكان لما يُثيره في ذهنه من ذكريات تربطه بها علاقة وشيجة، مؤكداً الزمان (اليوم) للدلالة على أهمية حدث حضورهما إليه وانتظارهما له؛ مُستخدماً أفعال الأمر (عوجا، انتظراني) التي توحي بطلب الصديق من صديقه على سبيل الالتماس، ثمّ يعاتبهما باستفهام إنكاري غرضه التقرير بمعنى (حلفتما) لإثبات وإقرار الاعتراف باليمين عندما أقسما بالله على عهد المؤاخاة ثم أخلفا عهدهما.

ويُتابع كلامه بصيغة النهي التي حملت معنى التوبيخ على لومهما له مؤكداً كلامه بأداة التوكيد (إنّ) فهما لا يريان في محبوبته ما يراه هو –البحر الطويل–:

خليليَّ من عُليا هلالِ بنِ عامرٍ بصنعاءَ عوجا اليومَ وانتظراني

ألم تحلفا باللهِ أنّي أخوكُمـــــا فلم تَفعلا مـــــا يفعلُ الأَخَوانِ

ولا تعذِلاني في الغواني فإنني أرى في الغواني غيرَ ما تَرَيانِ[2]

ثم ينتقل الشاعر لنداء واشيي محبوبته (عفراء) ويطلب منهما أن يدعاه وشأنه مكرّراً أفعال الأمر لفرض رأيه، مُستعيناً بوسائل الالتماس والتوجيه والإرشاد؛ لتيسير أمور عشقه كما يريدها هو لا كما يُريد الواشيان، مُنتصراً لرغبته في استمراره، مستخدماً فن

[1] الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، ص91.

[2] ديوان عروة بن حزام عروة وعفراء، جمع وتحقيق وشرح: أنطوان محسن الفوال، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1416ه، ص34-35.

"التصدير"[1] مكرّراً (دعاني، دعاني) لتأكيد ما يسعى إليه، فهذه الصيغة الفعلية تشكل انسجاماً وتلازماً دلالياً يزداد تلاحماً حتى نصل إلى نهاية البيت؛ مؤكداً شدة الترابط بين (دعاني) الأولى و (دعاني) الثانية من خلال تصدير الحشو الذي تظهر قيمته الجمالية عندما تتكرر ألفاظه في الشطر الأول وختام البيت بهدف التذكير الذي طُبِع بانفعال الشاعر وصدى صوته الصادق حين طلب منهما أن يتركاه ينظر إلى معشوقته نظرة تقرّ عينه، ثمّ يشخّص قلبه ويتجادلان حول هجرانها وبعد خلاف شديد بينهما يستقران على رأي واحد، ثمّ يلجأ إلى ربّه منادياً مستغيثاً متضرعاً فيحمّل نداءه معنى الاستغاثة راجياً أن يعينه على مصيبته:

فيا واشيي عفرا دعاني ونظرةً تقرَّ بهـــا عينايَ ثمَّ دعاني

إذا رامَ قلبي هجرَها حالَ دونَهُ شفيعــانِ من قلبي لها جَدِلانِ

إذا قلتُ لا قالا: بلى، ثم أصبحا جميعاً على الرأي الذي يَرَيانِ

فيا ربِّ أنتَ المستعانُ على الذي تحمّلتُ من عفراءَ منذ زمـانِ[2]

ثمّ تحضر شخصية الأصحاب اللائمين الذين يستغربون من شدة حبه لمعشوقة غريبة عن قومه، ثمّ يلحقهما الشاعر بشخصيتين حقيقيتين وهما (عراف اليمامة وعراف حجر) أملاً بالشفاء، فتجري المُحاورة بينهما بسؤالهما عن مدة مرضه فيجيبهما جواباً سريعاً مُبيّناً لهم أنّ مرضه منذ قديم الزمان، فحواره يختزل الأحداث التي تُظهِر معاناة الشاعر فتستوجب حلاً عن طريق مناقشة الشخصيات المتحاورة، فقد أسهم هذا الحوار غير المباشر في الكشف عن حالة الشخصية الأساسية، وهي شخصية الشاعر الذي طرح مشكلته من خلال أسئلة العرافين بسرعة إيقاعية تتلاءم وحالته النفسية المريضة، ولكنّ العرافين لم يشفيا وجع الشاعر وعجزا عن تقديم النصيحة له، فلم يكن بوسعهما إلا

[1] التصدير " رد أعجاز الكلام على ما تقدمها"، البديع، أبو العباس المبرد عبدالله بن المعتز (296ه)، حققه: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، 2021م، ص62.
[2] ديوان عروة، ص35-36-37.

الدعاء له بالشفاء (شفاك الله) فجاء بالجملة الخبرية المتضمنة صيغة الماضي في موضع الإنشاء بهدف الدعاء "للتفاؤل وإظهار الحرص والرغبة في وقوع المعنى الإنشائي وتحقيقه، إدخالاً للسرور على المخاطب"[1]، فقد تمّ الدعاء بالشفاء (شفاك الله) أملاً بتحقق حصول شفاء الشاعر من الداء الذي ألمّ به:

يقولُ ليَ الأصحابُ إذ يعذلونني أشوقٌ عراقيٌّ وأنتَ يمـــــانِ

جعلتُ لعرافِ اليمامةِ حكمَهُ وعرافِ حجرٍ إن هما شَفياني

فقالا: نعمْ نشفي منَ الدّاءِ كلّهِ وقامـــــا مع العُوادِ يبتدرانِ

نعم، وبلى، قالا: متى كنتَ هكذا ليستخبراني، قلتُ: منذ زمانِ

فما شفَيا الدّاءَ الذي بي كلَّهُ ومـــــا ذَخَرَا نصحاً ولا ألواني

فقالا: شفاكَ اللهُ، واللهِ ما لنا فما ضُمِّنَتْ منكَ الضلوعُ يدانِ[2]

يتعاطف الصحب مع الشاعر فيقدمون له النصح والإرشاد ويمثلون الدور الناصح والقوة الرادعة عن أفعاله من خلال حيوية الحوار التي تبدي "رغبة الشاعر في إخراج الحوار المكتوب من وضعية سكون الكلمة المكتوبة إلى وضعية جديدة يُحاول فيها أن يُحاكي النص الشفوي المنطوق المُؤدى مسرحياً، وهو ما يجعل الحوار شبيهاً بالحوار التمثيلي"[3]، فقد شكّلت جدلية (الأنا والآخر) حضوراً قوياً عندما ظهرت شخصية أنا الشاعر المتكلم الذي تمكّن من البوح والاعتراف عفوياً عن طريق طرح موضوعه الذي تضمن مناقشات مع شخصيات عديدة مختلفة الآراء، فاستخدم روي النون المكسورة؛ لأنّها توحي بانكسار ذات الشاعر الذي يرسم لوحته الشعرية المليئة بالحرقة والألم مُصوِّراً

[1] علم المعاني دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، بسيوني عبدالفتاح فيود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1436ه، ص425.

[2] ديوان عروة بن حزام عروة عفراء، ص37-39-40.

[3] النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، أحمد كريم بلال، دار النابغة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1435ه، ص114.

أنينه وآهاته فهو عاشق محروم حاول إخراج زفراته إلى العالم الخارجي ومشاركته الشخصيات همومه ومعاناته.

-**الحوار الداخلي (المونولوج):** وهو "تحقيق الصلة العلائقية بين الذات بوصفها كينونة نفسية ووجودية، وبين الذهن بوصفه كينونة عقلية توليدية متصلة بالخيال والذاكرة معاً"[1].

فالمونولوج هو الصوت الخاص للشاعر الذي يُقدِّم صورة نفسية تكشف جوهر الإنسان؛ لأنّه يُكثر من استخدامه لضمير المتكلم، فهو حوار ضمن دائرة مغلقة يخرج من ذات الشاعر ويرجع إليها مُعبِّراً عمّا يدور في باطنه، وهذا ما نراه عند الشاعر قيس بن ذُريح الذي يُجري حواراً مع قلبه أثناء حديث دار بينهما عن طريق مونولوج درامي بين صوتين لشخص واحد-البحر الطويل-:

وحدّثتَني يا قلبُ أنّكَ صـــابرٌ على البينِ من لبنى فسوفَ تذوقُ

فمُتْ كمداً أو عِشْ سقيماً فإنّما تكلفني مـــــا لا أراكَ تُطيقُ

أطعت وشاةً لم يكن لكَ فيهمُ خليلٌ ولا جــارٌ عليكَ شفيقُ

فإن تكُ لمّا تسلُ عنها فإنني بها مغرمٌ صبٌّ الفؤادِ مشوقُ

يهيجُ بلبنى الدّاءُ منّي ولم تزلْ حُشاشةُ نفسي للخروجِ تتوقُ

إذا ذُكرت لبنى تغشتك نعسةٌ ويُثني لكَ الداعي بها فتُفيقُ

شهدتُ على نفسي بأنّكِ غادةٌ رداحٌ وأنّ الوجهَ منكِ عميقُ

وأنّكِ لا تجزينني بصحابةٍ ولا أنـــا للهجرانِ منكِ يطيقُ

وأنكِ قسّمتِ الفؤادَ فنصفُهُ رهينٌ ونصفٌ في الجبالِ وثيقُ[1]

[1] الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية دراسات أدبية، فاتح عبدالسلام، ص109.

يدخل هذا النص ضمن ما يُسمّى بالحوار الداخلي أو المونولوج، فنسمع صوتين لإنسان واحد، أحدهما صوت قيس الذي يُخاطب به قلبه، والآخر صوته الصامت وهو خاص فلا يسمعه أحد إلا الشاعر، فالحوار الداخلي نابع من ذاته ليُخرِج به مواجعه ومعاناته، ثمّ يتوجّه الشاعر بالحديث إلى قلبه ويُناديه بهدف إيقاظه وتنبيهه، فيبدأ كلامه بالفعل الماضي (حدثتني) الذي يدل على توكيد حدوث فعل تحدّث قلبه إليه، فيُجرِّد من قلبه شخصاً آخر يُحادثه؛ ليُخفف من ضغوطاته النفسيّة بواسطة صوته الداخلي الذي استخدمه في حواره مع قلبه، مُستعيناً بأسلوب النداء بهدف إخراج آهاته وزفراته الناتجة عن ألمه وعذابه، فقلبه صابر على فراق محبوبته (لبنى) تاركاً غصّة تنبع من صميمه، ثمّ نتفاجأ بالشاعر منعزلاً عن قلبه طالباً منه أن يموت قهراً أو أن يعيش مريضاً عليلاً؛ لأنّه حمّل الشاعر هموماً لا يقوى عليها، فيتوجّه إليه بأفعال الطلب (مت، عش) بصوتٍ عالٍ يؤثر في أعصابنا ونفوسنا نتيجة صرخة قوية أطلقها بحرقة كاوية تهزّ كيانه النفسي عبر صيغة ترجيعيّة تنطلق من ذات الشاعر وتعود إليه.

لقد استخدم الشاعر فن "التجريد"[2] حين جرّد من قلبه شخصاً آخر يلومه لوماً حاداً، وقد اختار الفؤاد؛ لأنّ القلب مركز المشاعر والانفعالات، فيعاتبه على سماعه كلام الوشاة الذين يعادونه ويتمنون له الشرّ، وتظهر شخصية الوشاة الذين تحدّث عنهم بصيغة الغائب عن طريق سلسلة مشهدية متواصلة تمثّلها ثنائية (الحضور والغياب)، ثمّ يعود مرة أخرى لمُحاورة قلبه مُستخدماً أسلوب "الالتفات"[3] من الغيبة إلى الخطاب لتوجيه الحديث إلى قلبه وكأنّه ماثل أمامه فيُشعرنا بوجوده ليكون المعنى أقوى إثارة وألماً من خلال المفاجأة الوجدانية النابعة عن عاطفة الشاعر المُلتاع، فهو التفات الموجوع الذي

[1] ديوان قيس بن ذريح (قيس لبنى)، اعتنى به وشرحه: عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الثانية، 1425ه، ص102-103.

[2] التجريد "أن يُنتزع من أمر ذي صفة أمر آخر مثله في تلك الصفة مبالغة في كمالها فيه"، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبدالرحمن (739ه)، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 2003م، ص273.

[3] الالتفات "انصراف من مخاطبة إلى إخبار ومن إخبار إلى مخاطبة"، نضرة الإغريق في نصرة القريض، المظفر بن الفضل العلوي (656ه)، نهى عارف الحسن، دمشق، مطبعة طربين، 1976م، ص105.

تفجّرت مشاعره المرهفة؛ لأنّ الشاعر يعيش حالة تمزق داخلي حين يعلن الانفصال عن قلبه ويجعلنا نشعر أنّه أصيب بحالة الهذيان أثناء محادثته قلبه باثّاً إليه ما اختنقت به روحه، لاجئاً إلى ثنائية الأنا والآخر، فهو يُعاني لا إرادية الحب والعجز عن تحمل ما أصابه.

ثم يتحدث قيس عن سوء حاله عند تذكره معشوقته (لبنى) بأسلوب المتكلم (مني، نفسي) هذه الصيغة التي توحي بإثبات حضور الأنا في جو حزين مؤلم عندما يهيج حزنه وتوجعه في مشهد يزداد حرقة حين تتراءى له لبنى أمام عينيه مكتوياً بنار حبّها، وهذا ما يُساعدنا على تحليل الحالة النفسية لذات الشاعر وشعوره الداخلي عند رؤية معشوقته، ثمّ تتداخل ذاته بالمحبوبة المخاطبة عندما يتحدى ذاته، ويُكابر على عشقه مُلتفتاً إليها مُخاطباً إياها ضمن حلقات متتابعة، فيتصاعد الحدث تدريجياً، ويعبر عن أفكاره تعبيراً دراماياً عندما يزداد صلابة أمام تلك الانكسارات، فتتجلى جمالية المفارقة فيكشف عن حالته المأساوية، ويصرخ فجأة مفرغاً تراكماته النفسية، ملتفتاً إليها فهي قريبة من نفسه، ويتخيلها حاضرة أمامه، فيُخاطبها خطاب الحاضر، وفي هذا الالتفات تكريم لمحبوبته التي يتخيلها محاولاً إيقاظ مشاعرها، وتنبيه أحاسيسها، فيجعلها تصغي إليه وتستمع لآلامه من خلال المُناجاة الوجدانية، مُصوِّراً أنينه وتوجعه نتيجة انهياره بسبب شطر قلبه، فقد اكتسح الحزن حياته، وغلبت على أسلوبه الحسرة والتفجع اللاذع على شكل لقطات تعكس اضطرابه النفسي وتوتره الشديد.

كانت المحبوبة شخصية محورية مُخاطَبة، عندما مثّل غياب ردّها حالة درامية تقوّي المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله عندما جعل الحوار مقطوعاً بدون إجابة بعد فَقْد صوت الطرف المُحاوَر الذي شاركه حواراً خارجياً (ديالوج) بين شخصية فاعلة (قيس) وشخصية صامتة (لبنى) ليتسم حواره بالواقعية والعفوية بوصفه وسيلة لإزالة همومه وإخراج رغباته المكبوتة.

الشخصيات:

يُعبّر الحوار عن آراء الشخصيات ومواقفها؛ لأنّه وسيلة تعبيرية درامية تُثير الأذهان والنفوس وتحركها ضمن مشاهد متتالية عبر الحوار الذي يكشف صفات كل شخصية مُشاركة في تنامي الحدث الدرامي.

والشخصية هي: "عنصر ثابت في التصرف الإنساني، وطريقة المرء العادية في مخالفة الناس والتعامل معهم ويتميز بها عن الآخرين"[1]، فالشخصية لها أثر مهم في الدراسات النقدية فهي عنصر أساسي في العمل الحواري، والمسرحي، والقصصي بما فيها من شخصية درامية تؤدي وظيفتها الفاعلة في العمل المسرحي؛ لأنها تتفاعل مع العناصر الدرامية تفاعلاً تكاملياً، وهذا ما يُساعدنا في الكشف عن سماتها النفسية، والاجتماعية، والفكرية.

أنواع الشخصيات:

الشخصية الرئيسية: "شخصية تتمحور عليها الأحداث والسرد"[2]، وهذه الشخصية تُدير الحوار؛ لأنّها المركز الفاعل الذي تدور حوله الأحداث.

الشخصية النمطية: "وتُسمّى كذلك الشخصية الجاهزة، شخصية لا تكون أساسية في العمل الأدبي، ولكنها معروفة بنمط معين عُرفت به وجاهزة لأداء دورها"[3].

ونرى تنوع هذه الشخصيات عند الشاعر كثير حين استهلَّ حديثه بسرد أحداث من الماضي خلال استرجاعه شريط ذكرياته، مركزاً على الحدث السردي داخل القصيدة لما له من أثر جمالي يعتمد السرد والحوار في آن واحد، كما في قوله –البحر الطويل–:

وقد قرعَ الواشونَ فيها لكَ العصا وإنّ العصا كانت لذي الحلمِ تُقرعُ

[1] المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، 1984م، ص146.
[2] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، ص126.
[3] المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي، 385/1.

وكنتُ ألومُ الجازعينَ على البكا فكيف ألومُ الجـــازعينَ وأجزَعُ

وقائلـــــةٍ دعْ وصلَ عزّةَ واتّبِعْ مودّةَ أخرى وابلُهـــــا كيف تصنعُ

أراكَ عليها في المودّةِ زاريـــــاً ومـــا نلتَ منها طائلاً حيثُ تسمعُ

فقلتُ: ذريني بئسَ ما قلتِ إنني على البخلِ منها لا على الجودِ أتبعُ

بخلتِ فكانَ البخلُ منك سجيّـــةً فليتك ذو لونينِ يُعطـــــي ويمنعُ

فيا قلبِ كن عنهـــا صبوراً فإنّها يُشيّعُهـــــا بالصبرِ قلبٌ مُشيَّعُ[1]

يبدأ الشاعر أبياته بأسلوب خبري من الضرب الطلبي، فيؤكده بحرف تحقيق وتوكيد (قد)؛ ليؤكّد مصداقيّة وصفه قرع الواشين للعصا ردّاً على من يشكّ بهذا الأمر، ثمّ يُتبعه بفعل ماض (قرعَ) دلالةً على حصول ذلك، ويُكثر من استخدامه للأفعال المُضارعة (تقرعُ، ألومُ، أقرعُ)؛ لأنّ هذه الأفعال تُوحي باستمراريّة لومه وعتابه، فيُصوِّر الاضطراب النفسي والتوتر الشديد اللذين يدفعانه إلى الحركة أثناء مُقارنة تحوّل قرع العصا من الواشين للشاعر ونصحهم له بعد أن كان هو يلومهم وينصحهم.

ويستمر بوصف المشهد الدرامي الذي يُمثّل وقفة مع العاذلة التي تلومه لوماً حادّاً على فعلته، فيدور الحوار الخارجي بينهما حين تطلب منه التخلي عن حبه معشوقته (عزّة) عن طريق أفعال الأمر (دع، اتبع)، هذه الأفعال التي توحي بالأنانية وحبّ السيطرة وفرض الرأي من قِبل العاذلة التي تحذره من العواقب، وتنصحه بالإقلاع عنها، واستبدالها بأخرى، وهذا يُثير اهتمامنا لمعرفة سبب لومها له عندما تذكر أسباباً لتبرير موقفها، فهو لم يحصل منها إلا على خيبة أمل تودي به إلى الهلاك، وبعد ذلك يتطوّر الحديث إلى ما يُشبه العقدة ويتأزّم الصراع بين الطرفين، فتظهر شخصيّة الشاعر الذي يُحاول إسكات صوت العاذلة، ويطلب منها أن تتوقّف عن لومها وتقريعها له، فيعلو

[1] ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه: إحسان عباس، نشر وتوزيع: دار الثقافة، بيروت، 1391ه، ص404-405.

صوته من خلال الفعل الطلبي (ذريني) وما يتضمّنه من إيحاءات تمنحه طاقة تعبيريّة لصوت مرتفع، فيُدافع عن نفسه رافضاً النصائح المُقدّمة إليه، شارحاً سبب إصراره على موقفه بأسلوب فنّي مُوجِع، فالشاعر يحترق من شدّة اللوم، وقد اصطلى بحرارة الشوق والهوى، فتظهر مشاهد المأساة من خلال طريقة المُحاورة في التعبير عن موقف إنساني يكشف كوامن ذات الشاعر عندما يترك وصفه للواشين، وينشغل بحواره مع العاذلة ليقطع الشك باليقين ويحسم أمره، فجاء الحوار مُناصفة بين الشاعر والعاذلة، وهذا ما يجعلنا نتهيّأ نفسيّاً لمُتابعة الأحداث التي تجري على المسرح الدرامي الذي تتتابع حلقاته متصلة بعضها ببعض، فجرت المُحاورة بين ثنائيّة (هي، أنا) بين طلب العاذلة وإجابة الشاعر، فنحن أمام صوتين خارجيين حاضرين ليرتفع صوت الشاعر الذي يرفض طلبها مبرّراً سبب تعلقه بمعشوقته، فقد أُعجِب ببخلها الذي يدلّ على أخلاقها السامية.

وتكمن بلاغة الحوار في الدراما عندما ساهم الحوار في تشكيل الحدث، ورسم ملامح الشخصيات المُتحاوِرة؛ لتذوب الأحداث الصغرى (قرع الواشين العصا) في حدث عظيم (صدود المحبوبة)، وتتنوع الضمائر بين (متكلم، مُخاطب، غائب)، فالمتكلم هو ذات الشاعر (الشخصية الرئيسية)، أمّا المخاطب فهو العاذلة (الشخصية المُعارضة)، التي تقف في طريق الشاعر وتلومه لوماً حاداً وتحاول عرقلة مساعيه باعتبارها شخصية قوية ساهمت في ازدياد الصراع وتنامي الحدث الدرامي، وأمّا (الشخصية النمطية) فيمثلها الواشون والجازعون الذين يلومون الشاعر على إصراره واستمراره.

جرى الحوار بأسلوب رشيق عند تبادُل الأفكار بين الطرفين فيغلب صوت الشاعر حين يصرخ مُلتاعاً ويطلب منها أن تدعه وشأنه ليتجرّع غصص الحب المُوجِع، ثمّ يلجأ إلى أسلوب الالتفات فيتوجّه بكلامه إلى محبوبته الغائبة، ولكنّها حاضرة في ذهنه، ماثلة أمامه لا تغيب عن مخيلته، فيطلب منها أن تجود عليه بكرمها على الرغم من إعجابه بصدودها عنه، لكنه يأمل بالعطاء (يُعطي ويمنع) وذلك عن طريق الطباق الذي يصور ذروة توهجه الشعوري، وتمزق نفسه الممزوجة بنبض عاطفي ناتج عن توتره وقلقه، ثمّ

تتشابك الأحداث الدرامية لتصل حدّ النهاية؛ لتبدو ملامح الرفض قويّة بسبب الصراع بين الطرفين، فنندمج مع الشاعر ونصل معه إلى نهاية مأساوية حين يقسو الشاعر على قلبه مُتذوّقاً لذّة وجعه العشقي الذي اكتوى بناره، وتنهار نفسه ألماً وتحسُّراً، فيجعلنا نرأف لحاله بسبب تفاقم حالته المضطربة، ويُخاطب قلبه الذي اكتوى بنار الوجد النابعة من حرارة الانفعال مُشيراً إلى إصراره على الثبات والصبر على الرغم من المعاناة التي سيطرت على أعماقه، فيدعو قلبه إلى الصبر، ومواجهة الصعوبات، والثبات أمام صدمات الحياة.

كما يُوظِّف الصمة القشيري الحوار توظيفاً واقعياً في مشاهد مُتعدّدة تؤدي إلى تنامي الحدث ونشوء الموقف الدرامي من خلال الصراع الداخلي والخارجي نتيجة تأزّم حالته _البحر الطويل-:

ألا يا خليليَّ اللذين تواصيا بلوميَ إلا أنْ أطيعَ وأضرَعا

قفا، إنّهُ لابُدَّ منْ رجعِ نظرةٍ مُصعَّدةٍ، شتى بها القوم، أو معا[1]

استهلّ الشاعر أبياته بأداة الاستفتاح (ألا)، ملحِقاً إيّاها بحرف النداء (يا) التي تُوحي بامتداد آهاته وأحزانه، وهو امتداد يستطيع من خلاله تنبيه المُخاطب (خليليَّ) اللذين يلومان الشاعر، ويُكثران من عتابه ولومه على عشقه لمحبوبته (ريا)، ثم يطلب منهما الوقوف لوداع ديار المحبوبة، تلك الديار التي تُشير إلى ارتباط قوي بالمكان الذي يُكسب الحدث متانة وقوّة عن طريق الحضور المكاني وأثره العميق في نفس الشاعر، فقد شكّلت ثنائيّة (أنا، أنتما) حضوراً ظاهراً أثناء خطابه خليليه عن طريق أفعال الأمر (قفا، ودّعا) بمعنى الالتماس؛ لأنّه طلب الصديق من صديقيه المقرّبين إليه، ليُشاركاه خبايا نفسه وصبوة الحب الروحي الذي يعيشه، ثمّ يُعطينا فُسحة تأمل حين يستخدم أسلوب

[1] ديوان الصمة القشيري حياته وشعره، جمعه وحققه: خالد عبدالرؤوف الجبر، دار المناهج للنشر والتوزيع، الأردن، 2003م، ص109-110.

السرد في تصويره مشهد النساء، فيجعلنا نشاركه بتأمّل ما رآه أثناء وصفه صورة حركية تُوحي بنشاط النسوة فيُثير مشاعرنا، ويجعلنا نتشوق لمعرفة ما جرى من حوار بين الطرفين:

وسِربٍ بدتْ لي فيه بيضٌ نواهدٌ إذا سمهنَّ الوصل أمسين قُطّعا

مَشين اطّرادَ السّيل هوناً كأنما تراهنَّ بالأقدام، إذ مِسنَ، ظُلّعا

فقلتُ: سقى الله الحمى ديمَ الحيا فقلنَ: سقاكَ الله بالسّمِ مُنقعا

وقلتُ عليكنَّ السلامُ، فلا أرى لنفسي من دونِ الحمى اليوم مُقنعا

فقلنَ: أراكَ الله إن كنت كاذباً بنانَكَ من يُمنى ذراعيكَ أقطعا[1]

يُوحي هذا المشهد الدرامي بجمالية حركة النساء ضمن صورة حركية جمعت الحركة بالسلوك، وهي صورة مشحونة بالحيوية، وذلك عندما شبه النساء الجميلات بالظباء في رشاقتها وروعة التفاتتها، فيُشبّه مشيتهن مُتدافعات مُتموجات بانحدار السيل وتدافعه ضمن لوحة فنية واقعية، فتتابع الأحداث ويتنامى الحدث الدرامي، ويوزع الشاعر الحوار مُناصفة بينه وبين النساء بأسلوب رشيق خفيف، فقد ظهر صوتان هما صوت الشاعر الذي ينتقي كلماته بما يُناسب حبّه الروحي، وبين صوت النساء اللواتي يسرعن بالردّ على الشاعر بشكل سريع، وهذا يدلّ على خفة أسلوبه، فتتناسب السرعة الحوارية مع تنامي حركة الحدث واندفاعه، ونسترسل بالحديث مع الشاعر فتتنوع الضمائر بين (قلت وقلن)، وتتنامى الأحداث، ويرتفع صوت الشاعر لمواجهة الموقف عبر جدلية الأنا والآخر، فيبدأ الشاعر حواره المصبوغ بطابع حزين؛ لأنّه متوجع من ألم البعد والحرمان، وينطلق حواره من ذات متألمة، ويدعو للديار بالسقيا، ويرجو من الله أن يسقي الديار بسحائب خير محملة بالمطر المُستمر بهدوء دائم، فتتسارع النسوة بالرد على الشاعر والدعاء عليه أن يُسقى بالسُّم الفاتك، فقد أردنَ له الموت؛ لأنّ السم قاتل، وهو معنى

[1] ديوان الصمة القشيري حياته وشعره، ص110-111.

حقيقي، فشربه يدلّ على الاستعداد للموت، وهو مجاز مُرسل علاقته الاستعداد، فالمعنى المجازي يُوحي بالاستعداد للموت من خلال دلالة السمّ في نظرهنَّ، ولكنّ الشاعر يستطيع السيطرة على نفسه، فيضبط ذاته ولسانه، وينتقي كلماته، فيُحسن اختيار ألفاظه، ويدعو لهنَّ بحلول السلام والطمأنينة عليهن بأسلوبه الرقيق، وشعوره السامي، وروحه المتوجّعة؛ لأنّه يُعاني تراكم المشاعر المكبوتة داخله، وفي النهاية تدعو النسوة على الشاعر بقطع بنانه في حال كان كاذباً معهنَّ، والمقصود قطع يده، وهو مجاز مُرسل علاقته الجزئية فهو جزء من كل؛ لأنّ البنان جزء من اليد، والهدف هو جذّ اليد.

جاء الحوار ضمن سلسلة من الحلقات المُتتابعة المُتصلة بعضها ببعض، فاستطاع استمالة قلوبنا عندما نتلهف لسماع الجواب عند الانتقال من صوت الشاعر إلى صوت النسوة، بهدف كشف المواقف المُتضاربة والآراء المُتناقضة، من خلال الصراع بين الصوتين، وهذا يؤدي إلى توتر الحدث القائم على التضاد وتصاعد الصراع بين الشخصيات المُختلفة، فقد استخدم الشاعر الصيغ القولية (قلت، قلن) في حواره مع النساء؛ لأنّها أكثر تمثيلاً لأنواع الحوار الخارجي مع الأصدقاء أو مع النسوة، فجعل كل شخصية تعبّر عن نفسها ومواقفها ضمن فضاء الدراما التي تكشف سمات الشخصيات المُختلفة.

نحن أمام مشهدين، هما:

المشهد الأول: تصوير حركة النسوة وتصرفاتهن.

المشهد الثاني: مشهد حواري درامي.

وتظهر القيمة الفنية لهذا الحوار عندما جعل الشاعر شخصياته تتحرك وتنطق، فبدأ بوصف صورة كاملة للنساء، ثم جعل الحديث يدور على ألسنة النسوة.

تلعب الضمائر دوراً هاماً في الحدث الدرامي الذي يتنامى من خلال تعدد الأصوات، ويعتمد على القول ليمنح الحوار روحاً وحيوية، فيجعلنا نتخيل ذات الشاعر

(قلت) مع النساء (قلن)، فاتسعت لغة الحوار بسبب تكرار صيغ القول، وتنوع الأفعال القولية، مما أدى إلى تنامي وتصاعد صيغة الحوار الدرامي.

كما يردّ مجنون ليلى (قيس بن الملوح) على العذّال الذين يلومونه على تماديه في عشقه لمحبوبته ليلى العامرية، وإدمانه لها –البحر الطويل–:

يقولونَ لو عزّيتَ قلبكَ لارعوى فقلتُ وهلْ للعاشقينَ قلوبُ

دعاني الهوى والشوقُ لمّا ترنّمتْ هتوفُ الضّحى بين الغصونِ طروبُ

تجاوبُ وُرقاً قدْ أصخنَ لصوتها فكلٌّ لكلٍّ مُسعِدٌ ومُجيبُ

فقلتُ حمامَ الأيكِ مالَكَ باكياً أفارقتَ إلفاً أمْ جفاكَ حبيبُ

فقالَ رماني الدهر منه بقوسه وأعرض إلفي فالفؤاد يذوبُ[1]

يبدأ الشاعر حواره بالرد على العاذلين الذين يُحاولون ردعه عن حبّ ليلى، مُستخدماً الصيغ القولية، فينقل كلامه عن طريق الفعل المُضارع (يقولون)، للدلالة على استمرارية قولهم، ومُحاولاتهم معه بمنع قلبه عن التعلق بها، مُركِّزاً على أساليب القول (يقولون، قلت) في حديثه مع اللائمين، وكأنّ الشاعر مُنفصل عن قلبه، ولا يقوى على منعه من الهيام بها؛ لأنّ جوابه مُرفقاً بالحزن والتوتر، فيُخرج ما في داخله من ألم وضيق وهم وحزن وانكسار، ويُعبّر عن استسلامه الممزوج بالقهر والأسى من خلال استفهامه عن وجود القلوب في أجساد العاشقين، ويُتابع جوابه مُعبِّراً عن تفاقم حالته النفسية حين يُشبّه الهوى بإنسان يدعوه ليُلبّي طلبه، فالمُستعار له موجود (الهوى)، والمُستعار منه محذوف (الإنسان)، وكنّى عنه بإحدى خصائصه (دعاني) على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا ما فعله الشوق أيضاً، فقد شارك كل من الشوق والهوى بدعوة الشاعر للوقوع في الحب، ثم يُبرر سبب تورطه في العشق عن طريق الفعل الماضي (دعاني) الذي يُوحي

[1] ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق: عبدالستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة، ص58.

باسترجاع الماضي، فيزيدنا معرفةً بعمق المأساة التي عاشها الشاعر، ويجعلنا نشاركه الهموم والمُعاناة نتيجة التهاب الأشواق في جوفه، ثم يلجأ إلى تجسيد السردية الممزوجة بالحوار من خلال استعانته بسرد وصفي حركي يُصوِّر فيه تنقُّل الطيور المُغرِّدة بين الأغصان، ويُجري حواراً عن طريق أنسنة حمام الأيك، وتوجيه أسئلة للاستفسار عن سبب البكاء والحزن، فهو يُصوِّر عواطفه الإنسانية الصادقة بمُشاركة الحمام له في المُعاناة والتأوه، فيتطور الحدث الدرامي وتظهر لحظة الانفعال عند سؤال الشاعر الموجه إلى الحمام فيما إذا كان حزنه نتيجة الفراق أم هجران الحبيب، وهذا الاستفهام يدل على حيرته أمام لوعة الوجد ومرارة الفراق، فقد كان هدفه من محاورته إخراج مشاعره الكامنة داخله، والتخفيف من الضغط النفسي من خلال صوته الداخلي الذي عبّر عنه بواسطة أنسنة الحمام، وتبادُل الحديث معه مما يجعل المشهد الدرامي أكثر عمقاً وأشدّ تأثيراً في النفوس.

نُلاحظ أنّ لغة الشاعر مشحونة بالتوتر عندما ينتقل صوت الشاعر المُتكلم إلى صوت الحمام المُخاطَب، فيؤكد ذاته على الرغم من انهياره وضعفه، وتتأثر شخصية الشاعر بالمُخاطَب عند سماع إجابة الحمام وحديثه عن غدر الدهر به، فقد صوّر الدهر بصورة إنسان ضربه بسهمه، فانهالت عليه المصائب، والجامع بينهما (الرمي)، ويكمن سرّ جمال هذه الاستعارة المكنية في البوح عن تباريح الهوى التي يعيشها العاشقون ويُعانون آلامها.

لقد استطاع الشاعر تعميق إحساسنا من خلال الاندماج بعناصر الطبيعة (حمام الأيك)، وإضفاء الصفات الإنسانية عليها من خلال تشخيصه في التعبير الاستعاري الذي جعل الحمام يتوحد بالشاعر، فيُحادثه، ويُشاركه همومه وأحزانه عندما أقام جسوراً حيوية للتواصل بين عناصر الطبيعة وعاطفته المتوهجة، وهذا ما جعل الاستعارة أكثر فاعلية وإيحاء في نفوسنا، فقد رسمت هذه الأبيات لوحة فنية تشمل أنقى ألوان الروح للتعبير عن شدة الوجد ولوعة الشوق والحرمان، فتضمنت هذه المشاهد الدرامية صور

استعارية متعلقة بنزعات وجدانية تمثّل مواقف وآراء المُتحاورين أثناء تبادُل الكلام بين الطرفين، فيهرب الشاعر من الواقع، ويحتاج إلى من يُصغي إليه، ويُشاركه في إخراج آهاته وزفراته عن طريق الصيغ الحوارية القولية التي ساهمت بتعزيز النَفَس الدرامي في هذه المشاهِد الحوارية.

نتائج البحث:

1-عالج الحوار الدرامي قضايا إنسانية تتعلق بحياة الإنسان، وواقعه من خلال ظهور عناصر الدراما الشعرية بما فيها من شخصيات حوارية مُشارِكة في الصراع، وتنامي الحدث الدرامي.

2-تظهر بلاغة الحوار الدرامي في تناوله صيغ أسلوبية وبلاغية متنوعة تزيد من جمالية البناء الدرامي الذي شكّل حضوراً قوياً في شعر العذريين.

3-رسم الحوار الدرامي ملامح الشخصيات العذرية الأساسية والثانوية من النواحي الداخلية والخارجية نفسياً، وفكرياً، واجتماعياً.

4-استطاع الحوار الداخلي كشف الحركة الباطنية لشخصيات المتحاورين من خلال استبطان الذات المحاوِرة والمحاوَرة، ومعرفة رغباتها، ومواقفها.

5-كشف صراع الصوت الداخلي والصوت الخارجي عن توتر الذات الشاعرة المحاورة أمام اللائمين والوشاة، فضلاً عن الحاجة لمشاركة الشخصية المحاوَرة همومها وعذابها.

6-نجحت الحركة الحوارية في التقاط تفاصيل واقعية تصوّر حياة العذريين ومعاناتهم بشكل عفوي يُعبّر عن صدق المتحاورين.

قائمة المصادر والمراجع:

-إبراهيم، محمد حمدي، نظرية الدراما الإغريقية، 1994م، الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.

- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، 1966م، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي.

-بلال، أحمد كريم، النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، 1435هـ، الطبعة الأولى، دار النابغة للنشر والتوزيع.

-ترجيني، فايز، الدراما ومذاهب الأدب، 1988م، الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

-التونجي، محمد، المعجم المفصل في الأدب، 1419هـ، دار المكتبة العلمية، بيروت.

-حزام، عروة، ديوان عروة بن حزام عروة وعفراء، جمع وتحقيق: أنطوان محسن الفوال، 1416هـ، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت.

-الخياط، جلال، الأصول الدرامية في الشعر العربي، 1982م، دار الرشيد للنشر، العراق، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات304.

-ذريح، قيس، ديوان قيس بن ذريح (قيس لبنى)، اعتنى به وشرحه: عبدالرحمن المصطاوي، الطبعة الثانية، دار المعرفة، بيروت.

-صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، 1986م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

-عبدالسلام، فاتح، الحوار القصصي تقنياته السردية دراسات أدبية، 1999م، الطبعة العربية الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

-عبدالنور، جبور، المعجم الأدبي، 1984م، الطبعة الثانية، دار العلم للملايين، بيروت.

-علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، 1405هـ، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

-العلوي، المظفر بن فضل، نضرة الإغريق في نُصرة القريض، 1976م، دمشق، مطبعة طربين.

-فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، 1986م، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين.

-فيود، بسيوني عبدالفتاح، علم المعاني دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، 1436هـ، الطبعة الرابعة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة.

- القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن (739هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، 2003م، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت.

-القشيري، الصمة، ديوان الصمّة القشيري حياته وشعره، جمعه وحققه: خالد عبدالرؤوف الجبر، 2003م، دار المناهج للنشر والتوزيع، الأردن.

-ابن المعتز، أبو العباس المبرد عبدالله (296هـ)، البديع، حققه: عرفان مطرجي، 2021م، الطبعة الأولى، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

-الملحيّ، كثير، ديوان كثير عزة، جمعه: إحسان عباس، 1391هـ، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت.

-ابن الملوح، قيس، ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق: عبدالستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة.

-ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت.