The dramatic poetic form in the book of Al-Diyarat by Al-Sabhani

Dalal Maan Abdullah
dalal.moeen1202a@coeduw.uobaghdad.edu.iq
Asist. Prof. Salah Kadhim Hadi, (Ph.d)
Salah.kadhim@coeduw.uobaghdad.edu.iq
Faculty of Education for Girls/ University of Baghdad

DOI: https://doi.org/10.31973/aj.v3i144.4083

Abstract:

The beginnings of drama were related to human life, which made it a literary genre inherent to its production in successive ages; And that as a contact with human issues, by re-imagining reality in a literary way that affects the recipient, and by involving many personalities to complete the dramatic work. Therefore, drama was considered one of the most influential arts compared to other arts. Because language is the basis for expression, and this is something that is not found in the rest of the arts, as it contains contemplation and intellectual and emotional disclosure that we do not see in others, as it involves under the style of narration, whether it is poetic or prose narration. His way the theatrical expression takes place at its first appearance, and thereafter the dramatic poetic expression, which is related to thought and social customs among individuals, praising the beautiful behavior, and criticizing the defects of the individual in society, as he combines between highlighting the poet's soul and presenting the story of the audience, at the same time he does not forget to link The reader's imagination with the feeling of the poet and the community, so that a group of dramatic voices and situations appear to the reader through both types of dialogue and the psychological conflict that dominated the poet at one time, by framing it in a poetic and emotional and dramatic image and presenting it to the reader; To feel the places of its beauty, with the aim of being affected by it and keeping it stuck in his mind.

Keywords: Dialogue, Drama, Poems, Book of Diarat.

الشكل الشعري الدرامي في كتاب الديارات للأصبهاني

الباحثة دلال معن عبدالله
كلية التربية للبنات/جامعة بغداد

أ. م. د. صلاح كاظم هادي
كلية التربية للبنات/جامعة بغداد

(مُلَخَّصُ البَحث)

كانت بدايات الدراما مرتبطة بحياة الإنسان، مما جعلها جنساً أدبياً ملازماً لنتاجه في العصور المتعاقبة؛ وذلك باعتبارها ملامسة لقضايا الإنسان، بإعادة تصوير الواقع بطريقة أدبية مؤثرة في المتلقي، وبإشراك شخصيات عديدة لإنجاز العمل الدرامي. لذا عُدت الدراما من أقوى الفنون تأثيراً مقارنة بالفنون الأخرى؛ لأن اللغة هي المنطلق الأساس في التعبير، وهذا شيء لا يوجد في باقي الفنون، إذ فيها من التأمل والبوح الفكري والعاطفي ما لا نراه عند غيرها، كونها تنطوي تحت أسلوب السرد، سواء أكان السرد الشعري أم النثري، فالإنسان هو المحور الأساسي فيها، لأن عن طريقه يجري التعبير المسرحي في أول ظهور له، وما بعده التعبير الشعري الدرامي، الذي له صلة بالفكر والعادات الاجتماعية بين الأفراد، بمدح السلوك الجميل، وانتقاد عيوب الفرد بالمجتمع، إذ زاوج بين إبراز مكنونات نفس الشاعر وعرض قصة الجمهور، بالوقت ذاته لا يغفل عن ربط خيال القارئ بإحساس الشاعر والمجتمع، فتظهر للقارئ مجموعة من الأصوات والمواقف الدرامية بوساطة الحوار بنوعيه والصراع النفسي الذي سيطر على الشاعر في وقتٍ ما، وذلك بتأطيره بصورة شعرية وجدانية درامية وعرضها للقارئ؛ لتحسس مواضع جمالها، بهدف التأثر بها وبقاءها عالقة في ذهنه.

الكلمات المفتاحية: الحوار، الدراما، كتاب الديارات.

المقدمة:

تمتد جذور الدراما في الأدب إلى العصر اليوناني القديم، إذ كانت البدايات الأولى مرتبطة بالفكر الديني؛ وذلك بسماع أناشيدهم الحوارية أو مشاهدة أحداثها التي تقام في الاحتفالات الدينية التي يعقدونها أمام الجمهور(حمودة،١٩٩٨،ص ١٧). وتعود لفظة دراما (Drama) إلى ((الإغريقية وتعني: الفعل أو العمل أو الأداء))(داوسن، ١٩٨٩،ص٧)، وعدّ الرافد الأول والملهم الأساس لهذا المفهوم السردي الفيلسوف الاغريقي (أرسطو) في كتابه (فن الشعر)، فقد قسم الشعر: غنائي وملحمي ودرامي، على الرغم من أن ((كتاباته الدرامية لا تقاس بكتاباته الأخرى المختلفة، وآراءه الدرامية جاءت عرضاً في معرض رده على أفلاطون، الذي نعت الشعراء بأنهم غير قادرين على إعطاء تفسير كامل لما يفعلونه؛

فكانت ردة فعله بمثابة نظرية درامية مازلنا نتابعها حتى اليوم، على الرغم من أنها عرفت مراحل ازدهار أو انحسار عبر التاريخ الدرامي))(ترحيني،١٩٨٨ ،ص٩٥). وما لبثت حتى انتقلت إلى الفكر الشعري العربي كلفظ لا معنى دال على شيء عربي خالص في ذاته، ولكنها كمفهوم متعارف عليه أصبحت ((نوعاً من أنواع الفن الأدبي، ارتبطت من حيث اللغة بالرواية والقصة، واختلفت عنهما في تصوير الصراع، وتجسيد الحدث، وتكثيف العقدة))(داوسن، ١٩٨٩،ص ٧)، وهذا ما يتطلب حركة تمثيلية؛ لتعبر عن الشعر الحركي المصاحب للحوار، الذي ظهر بدايةً على المسرح، والذي قسمه اليونان إلى: التراجيديا والكوميديا *، ولكنها تختلف عنهما؛ إذ تعد وسيلة لحل مشكلة من مشاكل الحياة(علوش، ١٩٨٥،ص٨٨). ولكن الأمر لم يدوم طويلاً؛ إذ تناسى الغرب نظرية أرسطو الدرامية وحلت محلها الدراما الرومانية والإيطالية(ترحيني، ١٩٨٨،ص ١٠٣)، والتطور الأكثر وضوحاً في أعمال الكاتب الشهير شكسبير؛ إذ طوّر المسرح أعاد تشكيله من جديد في مجموع أعماله الدرامية*. أما عند العرب، فإن النتاج المسرحي كانت ملامحه ماثلة في أشعار العرب منذ العصر الجاهلي؛ إذ كانت نتاجاتهم زاخرة بأشكال حوارية في شعر الصعاليك، والأساطير، وقصص أبطال الحروب، والتذلل للمرأة.

مقومات الدراما :

للدراما أساليب أساس ينماز بها النص الشعري هي: الحدث والحبكة ، والصراع ،والحوار ووصف الشخصيات ، وذكر الزمان والمكان(أطيمش،١٩٨٢ ،ص٥٧). عن طريق ذكرنا لعناصر الحدث الدرامي نكاد نصل أن الدراما هي : ((الصراع في أي شكل من أشكاله، وهي في الوقت ذاته تعني الحركة من موقف إلى موقف مقابل، ومن عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، ومن فكرة إلى وجه آخر للفكرة، فإذا كانت طبيعة بناء الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي فلا غرو أن تتمثل الخاصية الدرامية في كل جزيئة من جزيئات هذا البناء؛ أعني مفردات الحياة ذاتها))*. فضلاً عما سبق توضيحه يمكن أن نطلق على الدراما: أنها مجموعة من التمثيليات، التي تعتمد على الفن القولي أو الأدائي، ويكون محكوماً بالاستجابة من الجمهور، وإن اللغة الدرامية هي الوسيط لتؤلف الموقف الدرامي، ويمكن أن تدخل في حيز ألوان متعددة من الأدب.

الشكل الدرامي في أشعار كتاب الديارات للأصبهاني: ((قدّم لنا أدبنا العربي نماذج شعرية موروثة منظومة ببراعة، استوعبت البعض منها استعانات تتخذ المصادر السردية في الشعر بعد أن تنصهر في بنيته الفنية، دون المساس بجوهر الشعر نفسه وفنيته))(فرحان، ٢٠١٣،ص ٦١٤)، ونحن بصدد البحث عن البنية الدرامية في القصائد الشعرية عن طريق الصيغ الاشتقاقية الشعرية التي توحي بوجود هذا الفن، وهذا ما سيجري البحث عنه في الصفحات

القادمة. وأولى الأساليب التي تشكل منها الفعل الدرامي في كتاب الديارات وشكلّ نسبته الأعلى مقارنة بغيره من الأساليب هو الحوار: وهو نمط من التواصل، يحصل بطريقة تبادل الكلام بين أثنين أو أكثر، يتبادل فيه الأشخاص المشاركون عملية التلقي والارسال(علوش، ١٩٨٥،ص٧٨). بلا شك أن للحوار جذور موغلة في القدم؛ إذ يوظفه الأنسان بأسلوب تواصلي لقضاء حاجاته اليومية، ولا نعدم أن نلحظ هذا الأسلوب نفسه في النصوص الشعرية والنثرية على حد سواء، لخلق جانب حركي بتلك المضامين النصية، ويبعده عن الجمود والرتابة، وتجعل النص مليئاً بالحيوية والفاعلية والطرائف الروحية، وقد تظهر إشارات غير قصدية للمسكوت عنه الذي يكمن في أعماق نفس الكاتب، ويستشفها المتلقي بالغوص في مجمل النص وتأويل تلك الإشارات والدلالات التي ظهرت في ذلك النص. ويمكن تقسيم الحوار قسمين رئيسين: أولهما، الحوار الخارجي (الديالوج) والذي يدور بين شخصين أو أكثر مع أهمية وحدة الموضوع*. والآخر الحوار الداخلي (المونولوج) الذي يدور بين الشخصية ونفسها(المصدر نفسه:٢٠٥). والحوار بنوعيه يسهم بصورة فاعلة بتنوع الأصوات وتباينها تبعاً لتنوع الشخصيات ومواقفها ووجهات نظرها. وقد وردت نصوص شعرية في كتاب الديارات تحمل السمة الحوارية الظاهرة ولكن مع شخصيات مبهمة الأسماء، منها ما جاء بقول الشاعر كشاجم إذ قال: (الخفيف)

اغدُ يا صاحبي إلى الأنبارِ نشربُ الراحَ في شباب النَهار
واعمر العُمرَ باللذاذةِ والقصـ ـفِ و حثّ الكؤوس و الأوتار (الأصبهاني، ١٩٩١، ١٥)

يبرز أسلوب الحوار بصورة واضحة في القصيدة الشعرية التي نظمها الشاعر في دير مران، الذي أسبغ صيغة حوارية جديدة عبر أسلوب الأمر، مما أكسبها جمالية ورونقاً، ويتجلى الحوار بين شخصيتين؛ الأولى الراوي العليم وهو الشاعر ذاته، والثانية نؤولها بأحد رفاقه بدلالة فعل الأمر (أغدْ) و (اعمر) للعاقل المذكر الذي استهل به القصيدة، التي يطلب فيها الشاعر القبول والاستجابة لما أمره به (جمعة،٢٠٠٥،ص ٦٤)عن طريق حوار الشاعر كشف للمتلقي عن مكان اللقاء وزمانه، بوصفهما إطاراً لتكوين الحدث وبروز الشخصية التي يقام عليها النص الدرامي (إبراهيم،١٩٨٨،ص ١٨٦)، بذاكرة الأنبار مكاناً للقاء، وبطريقة كنائية عبر عن وقت شرب الخمرة؛ إذ حدده بوقت الصباح بدلالة (شباب النهار) كناية عن الأزهار التي تتفتح في النهار وتنطبق في الليل، لتكتمل الصورة الدرامية الحوارية بهذه القصيدة، فهو حوار قائم على دعوة لمجلس الخمرة يقام في دير مران.

وقد يشير الحوار إلى معرفة المكان والزمان معاً لحدوث الفعل الدرامي في القصيدة الشعرية كما في قصيدة الشاعر مطيع بن إياس، إذ قال: (الوافر)

ألـم ترني ويحيى قد حَججنا وكـان الحجّ مـن خير التجــارة
خرجـنا طالبـي خيـرٍ وبـرّ فمـالَ بـنا الطريقُ إلى زُرارة
فعـاد النـاسُ قد غنموا وحجّوا وأبـنا موقريـن مـن الخسـارة(الأصبهاني، ١٩٩١،ص ٩٥)

يسرد الشاعر ما قاموا بفعله هو ورفيقه في أثناء رحلة ذهابهم لفريضة الحج، إذ انحرف مسير رحلتهم إلى دير زُرارة، وذلك بأسلوب استذكاري يخرج إلى الاستفهام، وفي الوقت نفسه يدعو إلى التحقيق والتقرير فيكون ممتع ومشوق للقارئ؛ لمعرفة ما آل بهم القدر، ويبدأ الشاعر نصه الشعري بإبراز جمالية الاستفهام التقريري المجازي، الذي كان متوشحاً بذكر(لم) ما بعده؛ لتقرير وتأكيد ذهابهم إلى دَير زرارة وليس للحج، وكانت خاتمة المشهد قد تجسدت بالخسارة الدنيوية. ونلحظ أن الشاعر قد أغرق نصه بأسلوب التكثيف والإيجاز وذلك بصيغة حوارية للمذكر الغائب؛ جعله متنفسّاً لسرد هذا الحدث القصصي الذي شكل مفارقة شعرية نتيجة انشطار الذات الإنسانية بين الهداية والغواية، إذ قرن الشطر الثالث بأداة التحقيق(قد) والتي تدل على تحقق كسب الأجر والثواب، وعاطفاً ما قاموا بفعله بأداة العطف(و) بأنهم على العكس من ذلك عادوا محملين بالخسران.

ومنهم من امتزج حواره بعناصر الصراع والحبكة وما اشتملت عليه الأساليب السردية الشعرية، كما عُمر سفر يَشوع، قال فيه أحدهم: (المديد)

إخوتـي إنّـي سمعتُ بكـمْ قصــدت العُمر من طَـرَبِ
فـوجدتُ الدهـر فرّقكـم و كـذا الدهـر ذو نُـوَبِ
و سألـتُ القَسَّ ما فعلوا فـأجـاب القسُّ بـالعجَـبِ
ففعلنـا مثـلَ فعلتكُـم و شربنـا مـن دم العِـنبِ
بنـت كـرَمٍ عتّقـت زمنـاً مـنذ عهـد الـلات و النُصُـبِ
و جنينـا الحلـوَّ من ثمرٍ و أكلنـا يانـعَ الرُّطَـبِ
وتفرقنـا علـى مَضَـضٍ كلنـا يدعـو بـوا حربـي (الأصبهاني، ١٩٩١ ،ص١٠١)

ابتدأ السارد قصيدته بلفظة تجلب انتباه المتلقين، إذ وظف لفظة (إخوتي)، قاصداً مناداة من كان بالدير جميعهم، بتحقق التذوق والإعجاب البياني؛ لتكرر قدومهم للدير، وهذه تعتبر ((صفة راسخة في نفس الإنسان، بتحقيق التذوق أو تحصل للنفس هيئة بسبب فعل من الأفعال، ويقال لتلك الهيئة كيفية نفسانية، وتسمى حالة مادامت سريعة الزوال، وإذا تكررت ومارستها النفس حتى ترسخت تلك الكيفية فيها وصارت بطيئة الزوال تحولت إلى ملكة))(عبد الشهيد، ٢٠٢٢ ،ص ١٢١)، وظهر أسلوب المحاورة والخطاب بالسؤال والجواب لمعرفة مصير جماعة أهل الظرف الذين قام بمعاشرتهم، ومكان التجمع في العُمر الخاص بالنصارى بدلالة سؤال الراوي للقس الذي يسكن الديارات، إذ وظف الشاعر طريقة الحوار

لتصاعد ذروة الأحداث، واستمرت حبكة الأحداث بالتصاعد وصولاً إلى نهاية القصيدة الشعرية وانتهت هي الأخرى بمصير الفراق لهم أيضاً. إذ إن من وظائف الحوار في النصوص الشعرية هو الدفع بالأحداث إلى الأمام؛ ليتبين المقصود واضحاً جلياً لناقد النصوص الشعرية السردية. والمرأة تكون متلقية في بعض الحوارات، كما وُثق في دير سمالو، إذ كتب فيها أحد العشاق: (الخفيف)

أين تلكَ العهودُ يا غدّارة و الكلامُ الرقيق تحت المنارة
قد علمنا بأنّه كان زوراً و اختلاقاً و نغشةً و عيارة
فاجهدي الجهد كلّه قد سلونا عن هواكم و لو بشق المرارة (الأصبهاني، ١٩٩١،ص ١٠٥)

جسّد الشاعر في قصيدته الصراع الداخلي الممزوج بالحركة الدرامية؛ وذلك بتوظيفه أسلوب الحوار مع شخصية غير معروفة، واستهل قصيدته بأسلوب الاستفهام ((ليظهر للقارئ العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل))(حسين، ١٩٨٤،ص١٢٢) والذي خرج لغرض التهكم والتوبيخ من فعلها الذي فعلته، إذ تجعل من الحدث المركزي يتحرك بطريقة درامية سلسة، بأن يفسح الشاعر المجال أمام السارد ((بأن يفترض ويتساءل وأن يبدل الوظيفة المستدعاة بالقول)) (مسيلي، ٢٠٢١، ص٤٥)؛ ليبوح ما في نفسه من صراعات نتيجة الغدر الذي لاقاه من محبوبته التي وعدته وأخلفت الوعد، و بالوقت ذاته لم ينسَ الجمالية الفنية التي تزيد من رونق القصيدة؛ إذ وظف الجناس في الشطر الأخير بـ (اجهدي) و (الجهد) الذي استدعاه المعنى وفعل التجربة الإنسانية، وينهي صراعه الداخلي الذي دل عليه الحوار بالنهاية بدلالة كلمة (سلونا) التي تدل على الهجران والنسيان. وقد يصل الحوار إلى النتيجة التي يبحث عنها متلقي النصوص الأدبية، كما جاء في قول أحدهم: (المتقارب)

تَطاولَ ليلكَ بالزاويه و كان المَبيتُ بها عافيهْ
و من تحتِ رأسكَ آجرةٌ و جنبُكَ مُلقى على باريهْ
و ذلكَ خيرٌ من الانصرافِ فتحكمُ فيكَ بَنو الزانيهْ
وتُصبحُ إما رهينَ السُّجُونِ وإما قَتيلاً على ساقيهْ (الأصبهاني، ١٩٩١ ،ص٧١)

يستهل الشاعر قصيدته بأسلوب حواري مبني على مبدأ تنوع الأفعال وتعددها التي تدل على الحاضر والماضي والمستقبل على حد سواء، إذ قام الراوي الشاعر بسرد الثيمة الشعرية التي أراد الوصول إليها بنهاية هذا الحوار مع ذلك الرجل؛ وهو إما السجن أو القتل، وقد كشف الحوار عن الحدث المبهم الذي سيكون نهاية شارب الخمر بأسلوب موجز؛ كونها نصاً شعرياً فأنها تتطلب الإيجاز والتكثيف وبالوقت ذاته إيضاح للمبتغى القصدي(التفتازاني،٢٠٠٧ ،ص٤٨٤)، وهذا ما سار على نهجه الشاعر.

وهناك حوار موجه إلى المكان بصورة خاصة، ويحسبه الشاعر إنساناً يذرف دموع الحزن على فراق الأحبة، كما قال أحدهم: (الوافر)

نراك جزعت يا دير الرصافة غداة تحولت عنك الخلافه!
فلا تجزع و تذري الدمع حُزناً فإن لكلّ مجتمعين آفه!

(الأصبهاني،١٩٩١،ص ١٣٤)(العمري،٢٠١٠ ،ص ٣٨٦)

كانت الديارات النصرانية من الأماكن المحببة للخلفاء والأُمراء والقادة، ودير الرصافة من الديارات المعروفة آنذاك بجمال العمارة، حتى قيل إنه من عجائب الدنيا، ونلحظ أن الشاعر وظّف أسلوباً مشابهاً لشعراء الجاهلية، إذ تغنوا بالأطلال والديار من باب المحاكاة، فحواره وخطابه للمكان يكون من دون إجابة، وبالوقت ذاته فقد أضفى عنصر التشخيص أو أنسنته فيستمع ويرد الجواب، وتصاعدت النبرة الموسيقية بختام كل شطر شعري بأداة التعجب التي وظفها لتعجب الشاعر مما وصل إليه حال ذلك الدير، والحوار وتفاعلاته بهذا النص الشعري هو من خلق التعبير الدرامي المتوهج، الذي من شأنه أن يضاعف من عمق التأثر الوجداني لدى المتلقي، إذ يندمج القارئ بكل حواسه لتخيل صورة الدير بعد الخراب الذي ناله، والبحث عن السبب الذي كان وراء ذلك وتخريب جمال الدير.

وهناك قصائد توجه حوارها إلى شخصيات مبهمة الأسماء ولكن معاني الألفاظ دلّت للمتلقي على أنهم شخصيات إنسانية؛ من نسبهم إلى قبائل معروفة آنذاك، وهذا لمسناه عند الثرواني فقد تمثل بدور السارد والراوي في الآن نفسه لما أراد توجيه حواره إلى رفاقه، إذ قال: (الطويل)

خليلّيَّ مِنْ تَيْمٍ و عجلٍ هُديتُما أضيفا بحثِّ الكأسِ يَومي إلى أمسي
وأن أنتما حييتماني تحية فلا تعدُوا ريحان قلّاية القَسّ
وبالسوسن الازاذ فالورد فارميا بنسريكُم في الشرقِ أو مغرب الشمسِ
إذا ما به حييتماني ، فادخلوا حميدين دوني بالخّلوق وبالورس
وإن انتما قلتما :لابدّ من شرب دائرٍ ولم تعذراني في مطال ولا حَبس
فمن قهوةٍ حيريّةٍ راهبيةٍ عتيقةِ خمسٍ أو تزيدُ على خّمس
تجرُّ على قَرعِ المزاجِ إزارها وتختالُ منه في مُصبّغةِ العُرس (الأصبهاني، ١٩٩١،ص ١٣٤)

يتجلى الحوار الذي وظف الشاعر نصه الدرامي بوساطته؛ بدلالة لفظ المثنى(خليلي) وما بعدها يذكر لقب قبيلتهما، ويبدأ بالمحاورة التي تساعد على دفع الحدث؛ لينجلي الغموض والتعقيد لدى المتلقي لمعرفة سبب هذا النداء الذي خرج لغرض أسلوب الحوار، وفي البيت الشعري السادس يقوم بفرض حوار آخر يوجهه له رفاقه، وجاءت هذه الصورة

الدرامية من الشاعر؛ خوفاً من الشاعر أن يتعرض إلى النسيان، فصاغ هذه القصيدة لتوّثق في التأريخ الأدبي العربي، شارحاً بها قواعد شرب الخمرة وطقوسها في الديارات النصرانية، واختيار الخمرة بدلالة (قهوة)(القيرواني، ٢٠١٠،ص٣٩) المعتقة لأيام؛ لأنها تكون ذات تركيز أعلى. إذ تجلى الحوار السردي المعنى المراد الإفصاح عنه لتكتمل الصورة الدرامية؛ إذ ظهر للمتلقي المكان المقصود الحديث عنه (قلاية القس) وذكر الشخصيات التي تنتسب إلى قبيلتين مختلفتين، والزمان بدلالة قوله (يومي إلى أمسي)؛ قاصداً أنه باقٍ على عهده في شرب الخمرة كل يوم.

ويعد الثرواني من شعراء الخمر القاطن في الديارات النصرانية المختلفة، إذ قال في قصيدة عن دير المزعوق: (الرمل)

قلتُ له و النجومُ جانحةٌ في ليلة الفصح أوّل السَّحَرِ
هل لك في مارفاثيون و في دير ابن مزعوق غير مقتصرِ
يفيض هذا النسيم من طرف الشام ودرّ النّدى على الشّجَرِ
و نسأل الأرض عن بشاشتها وعَهدِها بالرَّبيع و المَطرِ
يا لك طيباً وشمّ رائحةٍ كالمسك يأتي بنفحةِ السَّحَرِ
في شُرب خمرٍ وسمع محسنةٍ تلهيك بين اللّسان والوَتَرِ (الأصبهاني،١٩٩١،ص ١٦١)

يفيض هذا النص بعبارات الوصف الرقيق لدير المزعوق، ويبدأه الشاعر بأسلوب الحوار الدال على المتكلم بدلالة تاء الفاعل في الفعل (قلتُ) وهناك شخص آخر موجه له الحوار بيّنها للمتلقي بحرف الجر والضمير (له) وقد يكون الدير هو من وجه له الحوار، وهناك شاهد مرئي على هذا الحوار ألا وهي النجوم، وبلا شك هو وقت المساء، وحدده بصورة أكثر بأول السحر؛ أي وقت شربهم للخمرة في عيد الفصح أو عيد القيامة، الذي يعدونه من أعظم الأعياد عندهم، الذي يجتمع فيه النصارى للهو والأكل والشرب(المقريزي، ٢٠٠٢،ص٧٢). ويرد أسلوب الاستفهام في الشطر الثاني ليزيد من عمق الحوار ودهشة المتلقي إصراره على هذا الدير بالتحديد، ووجه سؤاله للأرض مرة أخرى عن مصدر هذا الجمال الذي يتمتع به هذا الدير. ومن هذه المحاورات والأساليب التي وظفها الشاعر استطاع التعبير عن كوامن نفسه بإعجابه بهذا الدير، بتكوين صورته أمام متلقيه، وبهذا ينجح القصد الدرامي، وقد اتسم حوار الشاعر في هذه القصيدة بأنه حوار فني؛ إذ لا تتوافر فيه الحبكة والعقدة والذروة، فهو حوار دال على الوصف بالدرجة الأساس، ويسمى الحوار الواصف(البطاوي، ٢٠٠٠ ،ص٢٨)كما ظهر للمتلقي بأن وصف طبيعة الدير ومجالس الشرب فيها.

وهذا ما شجعه على قول قصيدة أخرى في الدير نفسه : (الكامل)

دَيرُ الحريق و بيعة المَزعوق بين الغدير و قبّة السنُّيق
أشهى إليّ من الصّراة و طيبها عند الصَّباح و من دُجى البِطريقِ
يا صاح ! فاجتنب الملام أما ترى سَمِجاً ملامَك لي، وأنت صَديقي؟(الأصبهاني،١٩٩١،ص١٦٢)

عقد الشاعر موازنة بشأن الأفضلية بين الحيرة، وما فيها من أماكن حضارية قاصداً الأديرة –دير الحريق وبيعة المزعوق وقبة السنيق– وبين النهر الذي يسير في بغداد، والذي ينماز بجماله ونسيمه العذب هو الآخر، وهذه المقارنة الأدبية ولّدت حواراً للشاعر مع رفيقه الذي يوجه له الملامة؛ لتركه بغداد ومكوثه في الحيرة، وكان الهدف الأساس لهذه المقارنة؛ الوصول إلى استنتاج بتصور المكانة الجمالية للحيرة وبيئتها ومساكنها والقاطنين فيها من أيّ مكان آخر، وهذا حوار فني أيضاً ودالاً على الوصف هو الآخر كما كان في القصيدة المذكورة آنفاً وقد يفهم الحوار من سياق النص الشعري الذي وظفه الشاعر في قصيدته، كما جاء في دير الأعلى: (الكامل)

و زعمتِ أني ظالمٌ فهجرتِني و رميتِ في كبدي بسهمٍ نافذِ
نَعَمْ ظلمتكِ فاصفحي وتجاوزي هذا مقام المستجير العائِذ
هذا مقام فتى أضرّ به الهوى قرح الجفون بحسن وجهك لائذِ
و لقد أخذتم من فؤادي أنسه لا شلّ ربي كفَّ ذاك الآخذ (الأصبهاني، ١٩٩١،ص ٤٦٩)(الكندي، ١٩٨٦،ص ٣٤٤)

اعتمد الشاعر تقنية درامية في الحوار مغايرة لسابقيه من النماذج الحوارية؛ إذ وظف الحافز(الخطيب، ١٩٨٢،ص ١٨٠ –١٨٢)الأساس من قصيدته في البداية، وهو ادعاءها بهجرانه لها بعد الظلم الذي تعرضت له من صده عنها، ودلّ على أسلوب الحوار بالشطر الثاني بدلالة جوابه بـ (نعم) دليل على ثبوت الظلم وهجرانها له، وقد وصل إلى العقدة الدرامية من جراء الهجر، وما بعدها الذروة التي تمثلت بحرف العطف المتصل بفعل الأمر الذي انزاح عن معناه النحوي إلى المجازي وهو التمني بصورة أكثر، وقد بدأ الشاعر برفع وخفض النغمة الموسيقية بتكرار (هذا مقام) لتنبيهها إلى الحال الذي وصل به بعدها، ويختتم القصيدة بالشطر الأخير بتوظيفه (قد) التحقيقية؛ لتحقق ذهاب الفرح والأنس من قلبه، وكان هذا وصف لما عاناه الشاعر من صدّ الحبيبة، قام برسمه بصورة درامية حوارية موحية، والحافز هو القرينة الدالة على كل تلك الحوافز التي حركت المشهد والأحداث إلى متلقي فاهم لما تعرض إليه الشاعر.

وقصيدة أخرى جاءت بصيغة المتكلم المؤنثة والمخاطب المذكر، إذ نظمها الشاعر خالد الكاتب إلى نساء الدير، وقمنّ بترديده والقصيدة : (المنسرح)

كيفَ احتيالي و أنتَ لا تصِلُ عِيل اصطباري و قَلّتْ الحيلُ

إن كان جسمي هواك يُنحِلُه فإنّ قلبي عليكَ يتّكلُ (الأصبهاني ، ١٩٩١،ص١٧٦)(السامرائي، ١٩٨١ ،ص٣٦٦)

يبرز الحوار الذي أعده الشاعر للراهبات في أداة الاستفهام (كيف)، التي تدل على سؤالهن عن حالهن بعد أن تعذبن من نار الهجر والفراق والحرمان، وقد نفذ الصبر والسلوان، وسرق المحب قوة الجسم والعقل، ويعد هذا حواراً خارجياً يهدف إلى محاورة كل واحدة منهن مع معشوقاً تتبادل الحب معه، على العكس من القصيدة السابقة، أي أن الحب يستطيع أن يبوح به الجنسان بلا حرج، وهذه ظاهرة موجودة منذ العصر الجاهلي، إذ يفيض النص الشعري بعبارات اللوعة والحرمان من صد الحبيبة وبتطور الأدب ظهر العكس، وقد ظهرت شاعرات وعبرنّ عن كوامنهن من ألم ومشاعر. وهناك حوار خارجي ولكن يكون بين شخصيات وأسماء معروفة –غير مبهمة أو متسترة بقناع– وقد يكون تبادل للحوارات بينهما، مما يسهل على المتلقي معرفة طرفي الحوار والأسلوب الذي اتبعه كل منهما. وأولى تلك المحاورات بين الشخصيات ما ورد في دَير الأبلق، إذ قال حارثة الغداني: (مجزوء الوافر)

ألم تَر أن حارثة بنَ بدرٍ أقامَ بديرِ أبلقَ من كُورا (الأصبهاني١٩٩١،ص ٤٢)

ردّ عليه أحدهم: (السريع)

مُقيماً يشربُ الصَّهباءَ صِرْفاً إذا ما قلتُ تصرعُهُ استدارَا (الأصبهاني١٩٩١،ص ٤٢)

يتجلى الأسلوب الحواري بين شخصيتين في البيتين الشعريين بصورة واضحة أمام المتلقي، مبتدئاً حواره بأسلوب الاستفهام عبر أداة الاستفهام(الهمزة)، التي خرجت لغرض مجازي، إذ تبرز جمالية الاستفهام في(الهمزة) عند دخولها على نفي، ولا تدل على معنى النفي بل تدل على تقرير وإثبات والتنبيه لما بعده(التفتازاني، ٢٠٠٧،ص ٤٢٢)، وهذا ما وثقه الشاعر في تكملة البيت الشعري بـ (أنّ) المؤكدة لأقامته بدير أبلق، و ورد حوار من يقابله بافتتاحية وتأكيد لقوله السابق بإقامته بالدير، كان الحوار قد اعتمد على وحدة الموضوع الذي يربط بين المتحاورين، فضلاً عن مكان الإقامة –دير الأبلق– وظهور أسماء شخصيات معروفة– حارثة بن بدر– إذ حققت هذه المحاورة الشروط الواجب توافرها في الحوار العربي الشعري. ورد حوار آخر في دَير صليبا بين الخليفة المتوكل وجارية كانت تسكن في الدير، إذ خافت من الخليفة لسماعها قصيدة كان فيها: (الخفيف)

كنت لي في أوائل الأمر عبداً ثمّ لمّا ملكت صرتَ عدّوا

أين ذاك السرور عند التلاقي صار مني تَجنّباً ونَبوا (الأصبهاني، ١٩٩١،ص١١٤ –١١٥)

فأكملت بعد أن اطمأنت من حسن فعل الخليفة معها، إذ إن (البناء السردي يتطلب التتابع والتسلسل والتعاقب، أي التضمين المطرد بلغة البلاغيين)(عداي، ٢٠١٩ ،ص٣٦) :,(الرجز)

يا خاطباً منّي المودة مرحباً سمعاً لأمر لا عدمتُك خاطباً
أنا عبدةٌ لهواك فاشربْ واسقني واعدل بكأسك عن خليلك إن أبى
قد، والذي رفعَ السماءَ، ملكتني وتركتَ قلبي في هَواك مُعذّبا(الأصبهاني،١٩٩١،ص١١٤-١١٥)

يستفتح الشاعر قصيدته بالفعل الماضي الناقص (كان) اتصلت بها تاء المخاطب، لتدل على الحوار مع من هو أعلى منه مكانة، وقابل هذا الفعل بالفعل الدال على التحويل (صرت)؛ ليبين تبدل واختلاف الحال بين الماضي والحاضر، وسأل الراوي عبر أداة الاستفهام (أين) التي جاءت لمعنى مجازي التوبيخ والذم والعتاب من تصرفاته معه. أما في القصيدة الثانية التي انشدتها الجارية للخليفة وتعد رداً على ما سبق عرضه، وظفت أداة النداء وسيلة للحوار وتبادل الحديث مع الخليفة، لشد انتباهه وطلب الجواب منه أيضاً، وتكمل تبادل حديثها معه في الشطر الثاني بضمير المتكلم (أنا) وما بعده توجه الكلام للخليفة بتتابع الأفعال (اشرب- اسقني- اعدل)، وتنهي الجدل بجلسة الخمر هذه بـ (قد) أي تحقق حبهما ولكن بعد رحيلك سيبقى قلبي يتعذب من الفراق؛ لأن الديارات لم تكن مكاناً يستقر فيه الخلفاء، إذ كان مكاناً للتنزه والصيد والترويح عن النفس. ولم تغفل الجارية من الأساليب البديعية واللفظية؛ فعن طريق الحوار برز أسلوب السجع وحسن التقسيم في الشطر الأول، فضلاً عن أسلوب الأرداف في (اشرب) و(اسقني)فالشراب والسقيا من الخمر، و ورد الطباق في الشطر الثالث في الأفعال (ملكتني) و(تركت). ونلحظ أن الجارية قد افرغت عن مشاعرها وانفعالاتها وخوفها داخل هذا الفضاء الواسع من القصيدة، إذ التوت المقاصد والنزاعات النفسية من خوف وقلق إلى حب وعشق.

وقد يكون الحوار مع الشخصيات التي ذهبت إلى دار الفناء، كما ورد في دَير علقمة، إذ قال فيه الشاعر عدي بن زيد العبادي محاوراً من قام ببناء ذلك الدير: (السريع)

نادمتُ في الدَير بني علقما عاطيتُهُم مشمولةً عنْدَما
كأن ريحَ المسك في كأسها إذا مزجناها بماءِ السَّما
من سرَّه العيشُ و لذاتُه فليجعلِ الراحَ له سلّما
علقم ما بالُك لم تأتِنا أما اشتهيتَ اليومَ أن تنعَما (الأصبهاني،١٩٩١،ص١٢٦)(المعيبد، ١٩٦٥،ص ١٦٦)

يبدأ الشاعر قصيدته مستهلاً بالغرض الأساس من المحاورة؛ عن طريق ذكره للمكان والطلل الذي قال فيه القصيدة، إذ يُعد ذلك من عادة الشعراء القدامى؛ أن يبدأ الشاعر قصيدته بمقدمة طللية تذكر الديار التي مروا بها، والتي تركت أثراً في نفوسهم، وذكر

الشخصية التي توسم بها ذلك المكان اسمه أو شيئاً منه، وهذا ما علق عليه الناقد ابن قتيبة، إذ قال: ((سمعتُ بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما أبتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق؛ ليجعل سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها))، وأكمل الدعوة إلى شرب الخمرة بتضمينه معنى لفظة (نادمت – مشمولة) ويسرد ما وجده هناك بأسلوب حواري غنائي تشويقي سلس، وينهي قصيدته بالحوار المرتقب مع علقم، وذلك بذكر اسمه مجرداً من الألقاب وكأنه يحاور شخصاً قريباً منه.

وقد حاوره مرة أخرى ولكن هذه المرة صار حواراً ممزوجاً بالرثاء بعد وفاته، وكأنه يوجه له الأسئلة على الرغم من وفاته: (الكامل)

أنعمْ صباحاً علقم بن عديّ أثويتَ اليوم أم تَرْحَلْ

قد رحّلَ الفتيانُ عيرهُمُ واللحم بالغيطان لم يُنْشَلْ (الأصبهاني،١٩٩١،ص ١٢٦)(المعيد، ١٩٦٥، ص١٥٧)

يبدأ بتحية الصباح لعلقم ويبدأ بالاستفهام عن رحيله أو بقاءه، ولكن رحيلك قد تحقق وأصبحت في عالم الفناء الأبدي. ومنهم من يكتب قصيدته مشتملة على أسلوب الحوار في حائط الدير متبعاً أسلوب النداء وذكر أسماء شخصيات كان يود اللقاء بهم ثانية، معبراً عن انفعالاته واحساسه بالراحة أو الضيق، وهذا ما كتبه الشاعر مطيع بن إياس على حائط دَير كعب : (الخفيف)

طَربةً ما طَربتُ في دَير كَعبٍ كدتُ أقضي من طَربتي فيه نَحبي

و تذكرتُ إخوتي و نداما يَ فهاج البكاءَ تذكار صَحبي

حينَ غابوا شتّى وأصبحتُ فرداً ونأوا بين شرقِ أرضٍ و غربِ

و همُ ما همُ ، فحسبي لا أبغي بديلاً بهم لعُمرك حَسبي

طلحةُ الخير منهم و أبو المنذر خلّي و مالكٌ ذاك تربي

أيها الداخلُ الثقيلُ علينا حين طابَ الحديثُ لي و لصحبي

خِفَّ عنّا فأنتَ أثقلُ و الله علينا من فرسخي دَير كَعبِ

و من الناس من يخفّ ومنهم كرحى البَزر رُكّبتْ فوقِ قلبي (الأصبهاني،١٩٩١،ص ١٣٥ -١٣٦)

يظهر أن الشاعر في بداية الأمر قام بحوار داخلي مع نفسه، مستذكراً أيام أنسه مع رفاقه في مجالس الخمرة بعد أن فرقهم الدهر، يبدأ الشاعر قصيدته بالجناس المكرر في الشطر الأول والذي يدل على أيام الفرح والطرب واللهو التي قضاها في دَير كعب، إذ جعل المتلقي يستطيع أن يلاحظ سردية القصيدة المتواشجة مع الوصف، إذ تآلفت مفردات القصيدة مع مشهد وصفي استرجاعي درامي نقل الشاعر والمتلقي إلى أحداث ماضوية

متصاعدة، إذ استرسل الشاعر ذكرياته وبيّن قوة الصداقة التي تربطه معهم، فتحول مجلس الخمر إلى بكاء ونحيب، ذاكراً اسمائهم (طلحة وأبو المنذر ومالك) ثم يقطع سلسلة ذكرياته ويصف من دخل للدير بدلالة (الداخل الثقل) كناية عن ثقل الحديث معه مقارنة بحديثه مع رفاقه، و أطلق عليه مثلاً كان متداولاً في وقتهم وهو: أطول من فراسخ دير كعب (الأصبهاني،١٩٩١،ص ٢٨٧)؛ ويدلّ على المبالغة في الثقل، ويعقد مقارنة في ختام قصيدته بأن الناس صنفان: منهم خفيف الظل الذي يستهويه المتلقي ومنهم ثقيل المعشر، وذلك بأسلوب كنائي لطيف محبب للقارئ، وقد زخرت القصيدة بالأساليب البلاغية من جناس في (طربة- طربت- طربتي) و (هم- ما هم) و(الثقيل- أثقل) و(تذكرت- تذكار)، فضلاً عن الطباق في (خفّ- أثقل) لتتصاعد وتنخفض النغمة الموسيقية في القصيدة؛ لتزيد من غنائيتها وسهولة ترديدها عند القارئ.

أما الغريض فقد حاور امرأة واحدة والمقصود الراهبات ساكنات الدير جميعاً، فإن((العملية التواصلية تستدعي أركان التواصل حاضرة، إلا أن الخطاب الشعري يختصر تلك العملية؛ لغناه، إذ تضمن في لوحة الغزل المرسل ويمثل شخصية وجودية، والشخصية المقابل لها هي المرأة المتغزل بها عن باقي مكونات السرد الأخرى))(هادي، عيدان، ٢٠١٣،ص ٧)، نراه قد صاغ على لحن سمعه في الدير عندما كانوا يرددون ترديداتهم وصلاتهم ليلاً فقال: (الكامل)

يا أم بكر حبّكِ البادي لا تَصرميني إنني غادي
جدَّ الرحيلُ و حثني صَحبي وأريد إمتاعاً من الزادِ (الأصبهاني١٩٩١،ص ١٧٤)

يستهل الشاعر بأداة النداء (يا) وما بعدها المنادى المخصوص؛ لتوجيه كلامه لشخص معين، ويطلب منها أن لا تتركه وتقطع حبل الوصل معه فهو راجع إليها، بدلالة الشطر الثاني من المقطوعة، فهو يريد التمتع بهذه الأوقات التي سيقضيها بالدَير قبل رحيله، وقد نظمت هذه القصيدة على تكرار السجع في نهاية الشطر الأول والثاني مع قوافيهما بجرس موسيقي جذاب، حتى يخيل إلى السامع أنها قطعة نثرية موشاة بفن السجع. ويظهر أسلوب الحوار مكرراً في حوار المغيرة بن شُعبة الثقفي* مع هند بنت النعمان، عندما طلب الزواج منها ورفضت، فقال: (الكامل)

أدركتِ ما منيت نفسي خالياً لله درّك يا ابنة النُّعمانِ
فلقد رَدَدْتِ على المغيرة ذهنه إن الملوكَ ذكية الأذهانِ
يا هند إنكِ قد صدقتِ ، فامسكي والصدقُ خيرُ مقالةِ الإنسانِ

إنـي لحلفكِ بالصليبِ مصدّقٌ والصلبُ أصدقُ حلفة الرهبان (الأصبهاني،١٩٩١،ص ١٦٧)

يوجه حواره لهند بعد انصرافه منها، وهو حوار مليء بالعتاب والخجل لرفضها الزواج منه، إذ لابد أن يقوم الحوار في أي نص درامي بتمهيد يلائم بناء النص؛ ليكون بالطبقة الأولى من ذلك البناء، فهو نمط تواصلي فني يتبادل فيه المحاوران الإرسال والتلقي في وحدات كلامية متعاقبة لإنتاج فعل درامي (علوش، ١٩٨٥ ،ص٧٨)، وعمد الشاعر إلى تكرار الحوار في قصيدته ليحتل المرتبة الأولى دلالياً لدى المتلقي، وقد وردت (إن) المؤكدة، ويكررها في أشطر متعددة من القصيدة، فأن ((العرب لم تكتفِ بمؤكد واحد، بل هي تتكلم على حسب الحاجة، فإذا كان المخاطب لا يحتاج إلى توكيد لا تؤكد، وإذا كان يحتاج إلى مؤكد واحد جاءت له بمؤكد واحد، وإذا احتاج إلى أكثر جاءت له على قدر حاجة المخاطب(السامرائي، ٢٠٠٠، ١٣١)، وجاءت القصيدة بثلاث مؤكدات؛ لتأكيد ما بعدها من ادعاء يظهره الحوار، بأنها قد أعادت له بصيرته وذهنه بذكائها في الرد عليه، ويعاود الحوار لهند بأداة النداء (يا) وباسمها الصريح في جملة اعتراضية؛ لتقوية وشد النص الشعري بصورة أكثر درامية، وينهي الحوار بالجملة الاسمية التي تدل على ثبوت الحدث؛ أي تصديق حلفها بالصليب الذي انتهى عنده الحوار.

ونظير هذا الحوار هناك حوار داخلي يتكون في أعماق نفس الشاعر لا يبوح به لأحد، ولكن عند تفكيك الصيغ الشعرية الاشتقاقية هي من توحي بوجود هذا الحوار المخلوط بالصراع في أغلب الأحيان؛ نتيجة اشتياقه أو حنينه أو اللهفة إلى شيء يكون من نصيبه... الخ، فيعمد الشاعر أن يرد جواباً لسؤال مضمر متخيل في مخيلة الشاعر، ولا نسمع له من مجيب ألا صوت الشاعر نفسه ليكون جزءاً من الخطاب الشعري في القصيدة، ونجد ذلك في قصائد عديدة في كتاب الديارات، ومنها ما جاء في دير الأعلى، إذ ورد قول الخالدي: (الكامل)

قمرٌ بدير الموصل الأعلى أنا عبده و هواه لي مولى
لثم الصليب فقلتُ من حسدٍ: قُبل الحبيب فمي بها أولى (الأصبهاني، ١٩٩١،ص ٤٥)

يستهل الشاعر قصيدته بسرد عجيب حتى يصل بنا إلى تصوير أحوال وأوصاف الشخصية المقصودة وصفاتها، إذ ورد فن التشبيه الجميل بمطلع القصيدة بقوله (قمرٌ) وما بعده المكان الذي يسكن فيه ذلك القمر ، وأظهر للقارئ الشخصية التي تقول هذا الشعر بدلالة ضمير المتكلم (أنا)، فأن الشاعر هو الراوي العليم بجمال الراهبة وهو السارد أيضاً، وقد أظهر الشاعر صيغة يمكن أن نعدها من الحوار الداخلي، إذ وظف دلالة كلمة الحسد

وهذا المرض النفسي يكون في دواخل النفس الإنسانية* ، وهذا ما يقود المتلقي لتضمينها للحوار الداخلي البحت.

وقد يرثي الشاعر أحد رفاقه بحوار داخلي يهمس عن طريقه إلى النهاية التي يرتقبها الإنسان كما قال أحد الشعراء برثاء الخليفة عمر بن عبدالعزيز: (البسيط)

قد قلتُ إذ ضمنوك التُّرب وانصرفوا لا يبعدنَّ قِوامُ العدلِ والدِّينِ
قد غيّبوا في ضريح القبر منجدلاً بدَيرِ سمعان قُسطاسَ الموازينِ
من لم يكن همَّه عيناً يفجرَّها ولا النخيلَ ولا ركضَ البراذينِ (الأصبهاني،١٩٩١،ص١٠٧-١٠٨)

قال الشاعر قصيدته بمثابة حكمة للمصير الدنيوي الزائل للإنسان، فكل إنسان مهما ارتفع مقامه واختلفت عقيدته فأن نهايته في حفرة تحت التراب، وكل ذلك كان في حوار مع نفسه بتحقق ما يقول بتضمينه (قد) في الشطرين الأول والثاني وهما صلب حواره وغرضه الذي نظم من أجله القصيدة التي من الممكن أن نطلق عليها قصيدة الشخصية أو قصيدة الذات؛ للعلاقة التي كانت تربط الشاعر بالخليفة(حطيني، ٢٠١٠،ص ٢٧).وهناك من يرثي نفسه قبل موتها، ويعرض أمنياته بأبيات شعرية وصفية لكل من سيشتاقه الشاعر بعد وفاته، متصوراً أن الدَير وما فيه هي الجنة، فكيف له أن يفارقها بعد كل هذا العز والمرح الذي وجده فيها، قائلاً: (الطويل)

ألا هل إلى دَير العَذارى ونظرةٍ إلى الخير من قبل الممات سبيلُ؟
و هل لي بسوق القاسية سكرةٌ تعلّل نفسي و النسيمُ عليلُ؟
و هل لي بحانات المطيرة وقفةٌ أُراعي خروج الزّق وهو حميلُ
إلى فتية ما شتّتَ العزلُ شملهَم، شعارهمُ عند الصباح شَمولُ
و قد نطق الناقوس بعد سُكُوته، وشمعلَ قسّيسُ ولاح فتيلُ
يريد انتصاباً للمقام بزعمه ، ويرعشه الإدمانُ فهو يميلُ
يُغنّي وأسباب الصواب تمدّه ، وليس له فيما يقول عديلُ:
"ألا هل إلى شمٌ الخزامى ونظرةٍ إلى قرقرى قبل الممات سبيل؟"
وثنّى يغنّي وهو يلمسُ كأسَه، وأدمعُه في وَجنتيه تسيلُ:
"سيُعرض عن ذكري ويَنسى مودتي، ويحدث بعدي للخليل خليلُ"
سقى الله عيشاً لم يكن فيه عُلقمة ، لهم ولم يُنكر عليه عذُولُ
لعمرك ما استحملت صبراً لفقده ، وكلُّ اصطبار عن سواه جميلُ (الأصبهاني،١٩٩١،ص ١٢٣)

يستهل الشاعر قصيدته بـ(ألا) الاستفتاحية ويبدأ بعدها بالحوار الذي اتسم بتكرار (هل) الاستفهامية التي خرجت لغرض التمني، وتكررت ثلاث مرات لتكوّن نغمة موسيقية متشابهة للأبيات الثلاث، يتمنى أن يرى عدد من الأماكن التي وجد فيها الراحة قبل مماته، فقد وصف ما هو قريب من دير العذارى بعبارات رشيقة موثقة بالموقع الحقيقي للدير بصورة أوسع، أن تكرار الشاعر للمكان أصبح كالإيقاع المنظم للقصيدة؛ مما ساعد على ظهور شخصيات عديدة وأحداث منوعة(بحراوي، ١٩٩٠ ،ص ٢٩)، فضلاً عن الرفاق الذين كان يطلق عليهم حقاً لفظة الرفاق؛ فلم تتشتت صداقتهم، يجتمعون في أوقات شرب الخمر، وظهرت دلالة أخرى أن المكان في أحد أدير النصارى– دير العذارى تحديداً– بدلالة صلاة القس في أول طلوع النهار، وعاود التمني مرة أخرى إلى مكان ذات طبيعة جذابة. استقطبت القصيدة كل الأساليب الدرامية من حدث وصراع وعقدة ومكان وزمان ووصف للشخصيات، لتكتمل بها الصورة الدرامية التي أراد الشاعر توصيلها للمتلقي.

الخاتمة:

قد يتكون النص الشعري ويتلون من فن آخر ، ولاسيَّما إن كانت النصوص الشعرية مخصوصة بذكر الديارات، تلك الأمكنة المشوبة بالذكريات واللقاءات والأحداث، فكان فن الديارات مندمغاً مع غيره من التقنيات الفنية، إذ يجمعهم نسيج شعري فيه خليط من الفن الدرامي مع السردي والوصفي، وفضل جمعهم يعود إلى السمة الشعرية المهيمنة التي تطلق في النهاية على ذلك التصنيف، فضلاً عن لغة السرد الفصيحة القوية والمتينة التي تناسب الغرض الذي خرجت من أجله القصيدة؛ لتكون أحداثها مترابطة ربطاً متميزاً بشكل منطقي وسببي ليكون بناء القصائد متماسكاً، ويخلق حالة من التشويق للقارئ لمتابعة الأحداث وربطها بمكان إنشاد الشاعر قصيدته –الديارات– التي تعددت فيها الأصوات بتداخل "الهو" و"الأنا" و"نحن" التي تخلق بنية حوارية مغايرة لوجهات النظر، إذ تنقل القصيدة من الذاتية إلى الموضوعية. فضلاً عن التشكلات الإيقاعية المنغمة التي ساعدت في تأويلات وإيحاءات النصوص الشعرية، إذ ورد التكرار والسجع والجناس والطباق ماثلاً في أغلب القصائد السردية؛ لجعل النص منظماً ومستساغاً في أذن القارئ.

المصادر والمراجع:

١. إبراهيم، عبدالله، (١٩٨٨م)، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد، دار الشؤون الثقافية، بغداد-العراق، ط:١.
٢. ابن النديم، الفهرست، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان.
٣. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة.
٤. ابن منظور، (١٩٩٩م) ، لسان العرب، تح: أمين محمد عبدالوهاب ومحمد صادق العبيدي، ط٣، دار إحياء التراث العربي، بيروت –لبنان،.
٥. إسماعيل، د.عزالدين ، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، ط:٣.

٦. الأصبهاني ، أبو الفرج، ١٩٩١، الديارات، تح: د. جليل العطية، رياض الريس للكتب والنشر،لندن – قبرص.
٧. الأصبهاني، أبو الفرج، (٢٠٠٥م) كتاب الأغاني، تح: إحسان عباس وآخرون، ط٢، دار صادر ، بيروت.
٨. الأصبهاني، الإمام حمزة بن الحسن، (٣٥١هـ)، الدّرة الفاخرة في الأمثال السائرة، تح: عبدالمجيد قطامش، دار المعارف، مصر.
٩. أطيمش ، د.محسن،(١٩٨٢م)، دير الملاك(دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، دار الرشيد للنشر، جمهورية العراق.
١٠. بحراوي، حسن،(١٩٩٠م) بنية التشكيل الروائي(الفضاء الزمن الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ،ط:١.
١١. البطاوي، تغريد عبدالخالق هادي، (١٩٦٥-١٩٨٠م)، الحوار في الرواية العراقية رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب – جامعة بغداد، ٢٠٠٠م.
١٢. ترحيني، ا د.فايز ، (١٩٨٨م) ، لدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،.
١٣. التفتازاني ، العلّامة سعد الدين مسعود بن عمر ، (٢٠٠٧م)، سلسلة شرح التلخيص-المطول، شرح تلخيص مفتاح العلوم، ، تح: د. عبدالحميد هنداوي، ط:٢، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان،.
١٤. جمعة، د. حسين، جماليات الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، منشورات أتحاد الكتاب، دمشق، ٢٠٠٥م.
١٥. الجوهري، أبو نصر إسماعيل، (٢٠٠٩م)، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: د. محمد محمد تامر، .
١٦. حسين، د. عبدالقادر ، (١٩٨٤م)، فن البلاغة، عالم الكتب، بيروت، ط:١.
١٧. حطيني، د. يوسف ،(٢٠١٠م)، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش أنموذجاً)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق.
١٨. الحلاني، د. ناصر، من اصطلاحات الأدب الغربي، دار المعارف، مصر.
١٩. حماد، د.إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف.
٢٠. حمودة ، د. عبدالعزيز، (١٩٩٨م)، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتب، .
٢١. الحموي ، الإمام شهاب الدين أبي عبدالله ياقوت بن عبدالله الرومي البغدادي ،معجم البلدان، ، دار صادر، بيروت.
٢٢. الخطيب، إبراهيم ، (١٩٨٢م) ، الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط:١.
٢٣. الخليفة، د. فادية عبدالله عبدالهادي ، الحسد من منظور اجتماعي (دراسة وصفية على حالات من المعالجين الشعبيين والمترددات عليهم في محافظة الأحساء).
٢٤. داوسن، س.و. ،(١٩٨٩م) الدراما والدرامية، تر:جعفر صادق الخليلي، تقديم: د. عماد غزوان اسماعيل، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط:٢.
٢٥. الذهبي، الإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان، (١٩٩٦م) ، سير أعلام النبلاء، تح: شعيب الأرناؤوط و حسين الأسد، ط١١، مؤسسة الرسالة، بيروت.
٢٦. الرفاء ، السريّ أحمد ،(١٩٨٦م) ، المحب والمحبوب والمشموم والمشروب، تح: مصباح غلاونجي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق.
٢٧. الزركلي، خير الدين، (١٩٨٠م) ،الأعلام ، ط٥، دار العلم للملايين.
٢٨. السامرائي يونس أحمد، (١٩٨١م)، ديوان خالد الكاتب، تح: د. يونس أحمد السامرائي، مطبعة دار الرسالة، ط:١.
٢٩. السامرائي، د. فاضل صالح ،(٢٠٠٠) ، معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان، ط:١.
٣٠. الشابشتي ، أبو الحسن علي بن محمد ،(١٩٦٦م)، الديارات، تح: كوركيس عواد، ط٢، مطبعة المعارف، بغداد.
٣١. الصفدي، صلاح الدين خليل بن ايبك،(٢٠٠٠م)، الوافي بالوفيات، تح: أحمد الأرناؤوط و تركي مصطفى، ط١، دار إحياء التراث العربي.
٣٢. عبدالشهيد، د. سرى سليم،(٢٠٢٢م)، منهج التذوق الأدبي عند محمود شاكر ومحمد أبي موسى (قراءة نقدية)، جامعة بابل/ كلية الإدارة والاقتصاد، قسم إدارة الأعمال مجلة الآداب، مجلد١، العدد١٤٢.
٣٣. عجور، د.محمد، (٢٠١٠م)، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، دائرة الثقافة والأعلام، الشارقة، ط:١.

٣٤. عداي، أ.م.د. عبدالستار جبر، (٢٠١٩)، الشعر والسرد تمثيل الحدث شعريا(التوظيف الشعري في السرد في النقد العربي القديم)، أستاذ الأدب والنقد القديم/ كلية الإمام الكاظم(ع) للعلوم الإسلامية الجامعة، مجلة الآداب، العدد١٣٠.
٣٥. علوش، د.سعيد، (١٩٨٥م)، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط:١.
٣٦. العمري، شهاب الدين أحمد بن يحيى بن فضل الله ، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، تح: كامل سلمان الجبوري، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان.
٣٧. عيدان د. اخلاص محمد ، هادي، د. صلاح كاظم ،(٢٠١٣) ، سيمياء المكان في شعر امرئ القيس، مجلة كلية الآداب، العدد ١٠٤.
٣٨. فرحان د. جنان قحطان، مظاهر السرد في شعر أبي الحسن الششتري وأزجاله(٦١٠هـ/ ١٢١٢م - ٦٦٨هـ /١٢٦٩م)، جامعة بغداد- كلية التربية للبنات، مجلة كلية التربية للبنات، المجلد٢٤ (٣)، ١٠١٣.
٣٩. القيرواني، أبو إسحاق إبراهيم بن القاسم الرقيق،(٢٠١٠م)، قطب السرور في أوصاف الأنبذة والخمور، تح: د. سارة البربوشي بن يحيى، ط١، منشورات الجمل، بغداد –بيروت.
٤٠. كحالة ، عمر رضا ، (١٩٩٧م.)، معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، مؤسسة الرسالة ،بيروت .
٤١. المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، (١٩٩٧م)، الكامل في اللغة والأدب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ،ط٣ ،دار الفكر العربي ، القاهرة.
٤٢. محفوظ، خيرية محمد،(١٩٧٠م) ،ديوان كشاجم، تح: خيرية محمد محفوظ، مطبعة دار الجمهورية، بغداد.
٤٣. المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى،(٢٠٠٥م.) ، معجم الشعراء، تح: د. فاروق اسليم، ط١، دار صادر، بيروت.
٤٤. مسيلي، الطاهر ، (٢٠٢١م)، السرد في روايات الحبيب السايح، جامعة عبدالرحمن ميرة (الجزائر)، مجلة النص، المجلد:٧، العدد:٢،.
٤٥. المعيبد ، محمد جبار،(١٩٦٥م)،ديوان عدي بن زيد العبادي ،تح: محمد جبار المعيبد ،بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الجمهورية للنشر والطباعة.
٤٦. مندور، د.محمد ، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.