النمط الحواري في القصيدة العباسيّة حتى نهاية القرن الثالث الهجري

الباحثة/ هناء عليثة مبروك الردادي الحربي
باحثة دكتوراه – قسم الأدب
كلية اللغة العربية- جامعة أم القرى
المملكة العربية السعودية

إن المطلع على دواوين الشعراء في العصر العباسي، يجد أن الشعراء لم يغفلوا القيمة الفنية والجمالية التي يمنحها الحوار للقصيدة، حيث تحلّت أشعارهم بأنماط عديدة من الأساليب الحوارية في موضوعات مختلفة، وفي مواضع شتى، فظهر الحوار في مفتتح القصائد، وفي ثناياها، وفي خاتمتها على تنوع في النمط واختلاف في الغاية.وحصر الأنماط التي تناولوها يصعب تحديده تحديدا ضيقا، لكثرتها من جهة، واختلافها من قصيدة إلى أخرى، بل وعلى مستوى القصيدة نفسها، وأيضا اختلافه من شاعر إلى آخر على طول الفترة الممتدة لمجال البحث.

ولكننا نلحظ أن منزع الشعراء في أكثره، كان يتجه إلى جعل الأسلوب الحواري أحد أساليبه القولية في القصيدة، ولو كان عرضا لا يُقصد لذاته، ومن خلال الاستقراء وتتبع النماذج، استطاع البحث أن يحدد أربعة أنماط تَشكّل الحوار في هيئتها، وهي:

الحوار العرضي، والحوار التمهيدي، والحوار القصصي، والحوار المكتوب.

فالشاعر يحرص وهو ينظم قصيدته أن يُودع بها أساليب لغوية وبنائية، تكون كإشارة تنبيه وإيقاظ، يبدد بها سكونية قد تعتري متلقي شعره فتشعره بالملل؛ ومن هذه الأساليب الالتفاتات الحوارية التي تأتي عرضا في القصيدة، حيث تكون القصيدة في موضوعها مبنية على السرد أو الوصف، فيقطعه بأسلوب حوار يحقق لقصيدته حركة وحيوية. ففي التنقل بين أشكال الخطاب ما يكسر حدة النمط الواحد، وينبه الذهن إلى مفصل من مفاصل القصيدة، أو معنى من معانيها. فالشاعر لا يلجأ إلى الانحراف في الأسلوب إلا لعلة ذات قيمة نفعية تظهر، وهو ينتقل بين أسلوب وآخر.وفي غير ذلك

يتوخى الشاعر أن تتوافر في استهلالات قصائده جماليات بنائية تتخفى وراءها مقاصده، وينجذب بها ذهن المتلقي، فيكون أحد طرائقه في ذلك الأسلوب الحواري، حيث يبني حوارية ثنائية بينه وبين آخر، يضمنها آراءه وأفكاره ومواقفه، التي تكون عتبة ومهادا ينفذ من خلالها إلى أساس غرضه، بعد أن يطمئن إلى أن الأسلوب قد أعطى متلقي شعره مفاتح مقصده بطريقة تبعد عن التصريح، وتكتفي بالتلميح لغرضه الذي يستبين واضحا فيما يليه من أبيات. فالشاعر حين يتخذ الحوار منفذا لغرضه الأساس؛ فلأن في حركيّته ما يهيئ ذهن المتلقي لموضوعه . كما يختار الشاعر أحيانا لقصيدته أو جزءٍ منها شكل القصة؛ لأنه يدرك أنه " كلما كان الشعر أقرب إلى طريقة القصة في سرد الانفعالات والأحاسيس المتتابعة أثناء التجربة، كان أسرع إلى إثارة الوجدانيات المماثلة في شعور الآخرين، وأكثر نجاحا في أداء مهمته في التعبير عن المشاعر الإنسانية من جهة أخرى" [(١)]. فطريق القصة يجعل القصيدة أكثر قربا إلى الواقع، وهذا ما نستطيع تلمسه عند بعض شعراء الغزل الحسي وهم يحكون مغامراتهم القصصية، أو شعراء الخمر وهم يحكون ليالي مسراهم إلى حانات الخمارين. وقد تبين للحوار فيها علاقة بأحداثها، وشخصياتها، وزمانها ومكانها، فكان لبناء القصيدة ممسكا، ولأحداثها دافعا، ولشخصياتها كاشفا، ولزمانها ومكانها محددا وواصفا.والتجربة الغزلية التي لا يكاد يخلو منها ديوان شاعر، قد حوت أسلوبا جدَّد به الشاعر عرْض تجربته، وهو الحديث عن الرسائل التي يتبادلها مع محبوبته، فأتاح له أسلوب المراسلة مساحة واسعة للبوح والوصف، والتحاور عبر الحرف المكتوب حين تعذر اللقاء. ويأتي هذا البحث في محاولة لرصد القيمة الجماليّة لهذه الأساليب،وغاية الشاعر في توظيفه له.

أولاً: الحوار العرضي:

فالحوار العرضي ليس مقصودا كأسلوب فني في القصيدة، وإنما نجده طريقة من طرائق القول داخل بنية القصيدة، درج الشعراء عليه منذ القدم، كالاستعانة بالآخر ولو كان صامتا أو وهميا؛ للتخفيف والسلوى، أو التأكيد على معنى أو صورة. ويكثر في القصائد ذات الموضوع الواحد. ومن السمات المشتركة التي تجمع نماذج هذا النوع من الحوار أنه: زائل غير ثابت، وقصير خاطف، وانتقال الشاعر منه لا يكون من

(٢) الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة،ط٣، ١٩٦٥،ص ٩٨.

غرض إلى آخر، وإنما من أسلوب إلى أسلوب؛ ويأتي به الشاعر ضمن طرائقه في القول، كالتفاتة يُغيَّر بها مسار الكلام.

وقد بدا استخدام الشاعر لهذا النوع من الحوار من أجل ترسيخ المعنى موضوع الحوار بهذا الأسلوب الحركي القائم على السؤال والجواب من جهة، وإثارة انتباه المتلقي من جهة أخرى، "إذ تتطلب الكتابة الفنية من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه؛ حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة، أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه، وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادي للغة"(١)، ويعد هذا من أبجديات الكتابة الفنية. أما أطراف الحوار فيه، فقد ظهرت على صورتين: الصورة الأولى يكون الطرف فيه مجهولا غير محدد، والصورة الأخرى يُعنى الشاعر بتحديدها، سواء باسمه، أو بصفته، أو بلقبه. وفي كلتا الصورتين لا يكون الطرف المحاور للشاعر معنيا بالحوار، وإنما غاية حوارهما موجهة لطرف ثالث. ومن نماذجه في الصورة الأولى ،قول أبي تمام في سياق المدح:(٢)

يـــا أيُّهَـــاذا الـــسَّائلي أنـــا شـــارحٌ ... لـــكَ غـــائبي حتَّـــى كأنَّـــك حاضِـــرُهْ

إنـــي ونَـــصْرًا والرضـــا بِجـــوَارِهِ ... كـــالبَحْرِ لايَبْغِـــي سِـــوَاهُ مُجَـــاوِرُهْ

مـــا إنْ يَخـــافُ الخَـــذْلَ مـــن أيَّامِـــهِ ... أَحَـــدٌ تَـــيقَّنَ أنَّ نَـــصْرًا ناصِـــرُهْ

يَفْـدِي أبَـا العبّـاسِ مَـن لـم يَفْـدِهِ ... مِـــنْ لائميـــهِ جِذْمُـــهُ وعَنَاصِـــرُهْ

مـــــسْتَنفِرٌ للمَـــــادِحينَ، كأنَّمـــــا ... آتيـــهِ يَمْدَحُـــهُ أتـــاهُ يُفَـــاخِرُهْ

مـــاذا تَـــرَى فِـــيمَنْ رآكَ لِمَدْحِـــهِ ... أَهْلًـــا وصَـــارَتْ فـــي يَـــديْكَ مَـــصايرُهْ

جاءت الأبيات وكأنها تصور حال شخصين يقفان أمام بعضهما، يدور بينهما هذا الحوار، وهما السائل الغائب عن أحوال الشاعر، والشاعر الذي صوَّر له علاقته بممدوحه، والخِلال التي اجتمعت فيه بهذه الحوارية التي كان الممدوح غايته فيها، ولذلك يكثر من الإشارة إليه في كل بيت من أبيات المقطع بضمير الغائب حينا، وباسمه حينا آخر ، وبلقبه تارة ثالثة. وينتقل الشاعر من الحوار إلى مخاطبة الممدوح مباشرة

(١) اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، شكري عياد، القاهرة، ط١، ١٩٨٨، ص:٩٦.
(٢) ديوان أبي تمام،(٢/٢١٠).

عن طريق الاستفهام(ماذا ترى)، فهذا الالتفات المباشر من الحديث عنه إلى الحديث إليه، بعد أن كان غائبا؛ نبّه إلى حضور شخصية الممدوح في ذهنه وهو يشرح لسائله علاقته به.

ويقول ابن الرومي في ممدوحه معتمدا على آلية هذا الحوار:(١)

يـــا مـــن أراه رضـــا لمنتجـــعٍ إن قـــال: أيَّ الرجـــال أنتجـــعُ؟

رشـــني تجـــدْني رضـــىً لمـــصطنِعٍ إن قلـــتَ: أي الرجـــال أصـــطنعُ؟

كـــم ســـائلٍ عـــن نـــداك قلـــت لـــه: مخـــدَّعٌ بالـــسؤال منخـــدعُ

وســـائلٍ عـــن حِجـــاك قلـــتُ لـــه: يحـــطُّ أموالـــه ويرتفـــع

وســـائل عـــن ثنـــاك قلـــتُ لـــه: لا يـــسأم الـــدهرَ منـــه مـــستمِع

وكلـــهم كـــان فـــي مـــسائلِـــه أعمـــى عـــن الـــصبح وهـــو منْـــصدع

يـــستوضح الـــصبح بالمـــصابح والـــ ـــمـــصباح عنـــد الـــصباح مختـــشِع

لم يعدد ابن الرومي هنا فضائل ممدوحه بطريقة تقليدية، وإنما جعل شخصية ممدوحه مثالًا أعلى، حيث تكثر مساءلة الناس عن صفاته، ويبدع هو كشاعر في تصويره لشخصية الممدوح، وشخصية سائليه، وهو بذلك يسلك مسلكا مختلفا، إذ يخالف فيها ما اعتاد الشعراء عليه من سرد لصفات الممدوح وخِلاله عن طريق الإخبار، حيث يتعدى ذلك إلى شكل بنائي حركي يتمثل في مسائلة وهمية من أشخاص كُثر يجهلون الممدوح، ويتكفل هو بإجابتهم، إجابة تُعلي من شأن ممدوحه، وتجعل مستمعه يُسلِّم بما يقوله.

ولا يقصد الشاعر من الحوار الوصول بالطرف الآخر إلى نتيجة معينة تخصهما، وإنما غايته تتركز حول المدح، فلم تكن المساءلة تلك إلا نوعا من تغيير مسار القول؛ مما يجعله مُوقِظا لانتباه متلقي شعره، حيث ينبهه إلى الصفة التي يريد إبرازها في الممدوح.

وقد أسفرت دراسة خصائص الأسلوب في ديوان ابن الرومي عن أنه كان يعتمد على أسلوب الحوار كمُكّمل بنائي يتحقق به تمثيل تجربته وتأثيرها، فـ"في

(١) ديوان ابن الرومي:(١٥١٣/٤).

قصيدة ابن الرومي على اختلاف موضوعاتها، مجموعة من أساليب التعبير الشكلية، ساعدته في تحقيق معانيه ضمن بنائها العام. وأول هذه المجموعة اصطناع أسلوب القصة والحوار، بما في ذلك من إثارة شعورية، وحدث مادي، وصراع بين المطلوب والواقع. إن ابن الرومي يُسخِّر كل أساليب التعبير الشكلية لمصلحة إشعار المتلقي بالتجربة الشعرية، أو قل نقلها إلى مواطن الإدراك فيها، بتمثيل واضح مؤثر"[1].

ومن نماذج هذا النمط الحواري في الغزل، قول بشار بن برد:[2]

وقَائِلَــةٍ :طَالَبْــتَ «سَــلْمَى» حَــزوَّرًا إِلَــى أنْ خَلَــتْ سِــنٌّ وزَالَ طِــلاَبُ[3]

تَــصَبُّ إِذَا شَــطَّتْ وتَــصْبُو إِذَا دَنَــتْ كأَنَّــك لَــمْ تَعْلَــمِ لِــدَاتِكَ شَــابوا

فهلْ أنت سالٍ عنْ «سُلَيْمى» ولَــمْ يَــزلْ حِجَــاكَ يُغَــالُ تَــارةً وَسِــقَابُ

فقُلْــتُ لَــها: لا تجْعلينــي كَمَــنْ بــه إِذَا مــا دَنَــا عُرْضِــيَّةٌ وَخِــلاَبُ

وإنَّ «سُــلَيْمَى» فــي اللِّقَــاء لَحُــرَّةٌ وإِنِّــي بَغَــيٌّ عنْــدها لمُــصابُ

يحرص الشاعر في معرض خطابه لصاحبته، أن يبين لها وفاءه وثباته على حبها، فيستعين بالأسلوب الحواري في تأكيد ذلك. وهو في المقطع السابق يسرد حوارا جرى بينه وبين آخر أشار إليه بـ(قائلة)،فلم يحدد هويتها ولا يهمه ذلك، فكل غايته أن يستنفذ كل صورة ومعنى وأسلوب في إثبات تعلقه بالمحبوب، ورفضه لكل قول يصرفه عن الطريق الذي اختاره، وهو من خلال ذلك يكشف عن معوقات حبه، ويتطرق أيضا لذكر وسائله في الحفاظ على هذا الحب، مستجديا بذلك تحقيق الوصال مع المحبوبة. والشاعر وهو يستدعي موقف العذل بهذا الأسلوب الحواري، إنما يريد أن يحقق رغبة دفينة داخله، ألا وهي البوح لصاحبته بلذاذة وصلها واستمراره، فهو ما يزال عاشقا لها حتى زمن شيبه، وهو ما عابته عليه تلك المرأة.

(١) الأدب في العصر العباسي، خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي، شعيب محيي الدين سليمان فتوح، دار الوفاء، المنصورة، ط١، ١٤٢٤، ص:٢٨١.

(٢) ديوان بشار بن برد، (٢٤٩/١).

(٣) حزورا: الغلام الذي قد شب وقوي، يغال: أي يهلك، سقاب: لعله تحريف (يشاب) أي يختلط، فهو مرة مجنون مطبق ومرة مختلط، بدليل البيت بعده. حاشية الديوان، ص:٢٤٩.

ونجد هذا النمط الحواري عند مروان بن أبي حفصة في رثائيته لمعن الشيباني، حيث قال:(١)

وَقَائِلَـــةٍ رَأَتْ جِـــسْمي وَلَـــوْني مَعًـــا عَـــنْ عَهْـــدِهَا قُلِبـــا فَحَالَـــا
رَأَتْ رَجُلًـــا بَـــراهُ الحُـــزْنُ حَتَّـــى أضـــرَّ بـــهِ وأوْرَثَـــهُ خَبَالَـــا
أرَى مَـــرْوَانَ عَـــادَ كَـــذي نُحُـــول مِـــنَ الـــهِنْدِيِّ قَـــدْ فَقَـــد الـــصِّقَالا
فَقُلْـــتُ لَهـــا الَّـــذي أنْكَـــرْتِ مِنِّـــي لِفَجْـــعِ مُـــصِيبَةٍ أنْكَـــى وَعَالَـــا
وأيَّـــامُ المَنُـــونِ لَهـــا صُـــرُوفٌ تَقَلَّـــبُ بـــالفَتَى حَالًـــا فَحالَـــا
يَرَانَـــا النَّـــاسُ بَعْـــدَكَ فَـــلَّ دَهْـــرٍ أبـــى لِجُـــدُودِنا إلاَّ اغْتِيـــالاَ
فَـــنَحْنُ كأسْـــهُمٍ لَـــمْ يُبْـــقِ رِيـــشًا لَهـــا رَيْـــبُ الزَّمَـــانِ ولا نِـــصَالَا
وَقَـــدْ كُنَّـــا بِحَوْضِـــكَ ذَاكَ نَـــرْوَي ولاَ نَـــرِدُ المُـــصَرَّدَةَ الـــسِّحالَا

أدرج الشاعر هذا البناء الحواري في منتصف القصيدة تقريبا، بعد سرده للحادثة التي ألمَّت به، وبعد الإشادة بمناقب المرثي، وذكر فضائله ومحامده، ثم أثر فقده عليه، الذي أكده بهذه الحوارية بينه وبين المرأة التي لم يعنَ بتحديدها، وذكر اسمها، وإنما أتى بها غير محددة الهوية بالنسبة له، وكأنها لم تكن إلا طرفا وهميا يدلل من خلال محاورته معها على عمق فجيعته. ويعكس حجم فقده بأسلوب أضفى على نصه روحا جديدة، يستعذبها متلقي شعره.

وقد كانت الجمل المعترضة بين اسم الفاعل (وقائلة)، وبين القول، مجملة ومفسرة للقول الذي تلاها، وقد صاغه في صورة فنية عالية تجسد حال الشاعر قبل الفقد وبعده.

وهذه الحوارات العرضية يسعى الشاعر من خلالها إلى عرض المعنى من خلال مخاطبة الآخر المستفهم، أو المستفسر كأسلوب يحفز على متابعة معانيه التي تدور في موضوع واحد، ويعمّق المعنى من خلال تلوين أساليب عرضه.

(١) شعر مروان بن أبي حفصة، ص:٨١.

أما الصورة الأخرى للحوار العرضي، فيكون الطرف المحاور للشاعر محددا، لكن وجوده أقرب ما يكون وهما، فلا وجود له إلا في مخيلته، يتخذه كالوسيط بينه وبين القارئ أو السامع، ومن ثم كان حواره قنطرة الوصول إلى الحالة الانفعالية التي تجتاح الشاعر، ولهذا كان دوره في الحوار يتناسب والموقف الشعوري له. وقد تنوعت الأطراف التي أدت هذا الدور في الحوار، لكن كان الصاحب والخليل، هو الأبرز والأكثر محاورة، خاصة في لوحة الطلل أو الغزل، التي يسترجع فيها الشاعر ماضيا أفل عنه، أو حاضرا هُجر فيه، ويحتاج في هذه اللحظات المؤلمة من يشاركه أحاسيسه، ويسانده في تجاوز مرحلة عصيبة عصفت بوجدانه، بعد أن اكتوى بحرارة الشوق المضني للمحبوبة. ومن نماذج هذه الصورة قول بشار بن برد: (١)

يَقُـــولُ أَبُـــو ثَقِـــفٍ إِذْ رأَى ... مِـــنَ الْمَـــيْنِ إِنْـــسَانَهَا بَائِـــدَا

أَفِـــي الْقَلْـــبِ حُـــبُّ التِـــي لَـــمْ تَـــزَلْ ... تُنَـــاجِي الْهُمُـــومَ بِهَـــا قَاعِـــدَا

فَقُلْـــتُ أَلَـــمْ يَكْـــفِ فَـــيْضُ الـــدُّمُوعِ ... سُـــــؤَالا وَأَنْ لاَ يُـــــرى جَامِـــــدَا

فَـــلاَ تَـــسْأَلِ الْقَلْـــبَ عَـــنْ حُبِّهَـــا ... كَفَـــى بِالـــدُّمُوعِ لَهَـــا شَـــاهِدَا

إن الشاعر يعتمد هنا على بنية السؤال والجواب، فصاحبه عالم بحبه، خابر بشوقه، لكنه يتجاهل هذا، ويسأله عن الحب الذي ملك قلبه. والشاعر يرد على سؤاله باستفهام تعجبي، فكيف يسأل القلب عن حبها، وشاهده دموع يفيض مائها! فهي لا تخفى وإن حاول مداراتها.وقد رسم الحوار صورة للشاعر متشحة بالشجن والاشتياق، الذي عبر عنه مناجاته للهموم، وكذلك بالدموع التي تفيض، بما تحمله الكلمة من دلالة الكثرة، وهذا يعني أن صمته أبلغ من حديثه، وأن دموعه خير شاهد على أن أحاسيسه قد وصلت ذروتها؛ حتى أعيته عن الكلام، فانفجرت خواطر النفس، ونثرت ما بهها من شوق ووجد بدمع منهمر. إن الحوار هنا قد مثّل جزءا من المعنى الذي أراده الشاعر. والشاعر لم يشأ أن يصف حاله دون الاستعانة بصاحبه الذي سأله عن حبه، وكأنه ينقل الصورة بعين الصاحب، التي رأت ما أصابه من وجد وشوق، وربما كان ذلك أبلغ من الاعتماد على الوصف الخالص من جهته.

(١) ديوان بشار بن برد، (١٣٩/٣).

ومما يمثل ذلك أيضا قصيدة ابن الرومي في وصف وحيد المغنية، حيث يقول:[١]

وَغَرِيـــرٍ بُحـــسْنِهَا قَـــالَ: صِـــفْها قلـــت : أمْـــران: هَـــيِّنٌ وشـــديدُ

يَـسْهُلُ القـولُ إنَّهـا أحـسنُ الأشْـ ـــياءِ طُـــرًّا، ويعْـــسرُ التحديـــدُ

شمسُ دَجْنٍ، كِلاَ المنيـرَيْن مـن شَمْـ ـسٍ وبـــدْرٍ مـــن نُورِهـــا يـــستفيدُ

تتجلَّـــى للنـــاظرين إليهـــا فَـــشَقِيٌّ بحُـــسْنِها وســـعيدُ

ظَبْيَـــةٌ تَـــسْكن القلـــوبَ وترعـــا هـــا، وقُمْرِيَّـــةٌ لـــها تغريـــدُ

تتغنَّـــى كأنهـــا لا تُغَنِّـــي مِـــنْ ســـكونِ الأوصـــالِ وهْـــي تُجيـــدِ

فالهدف المحوري التي تسعى القصيدة إليه، يحمل جزءا منه الأسلوب الحواري، الذي دار بين الشاعر والطرف الذي اصطنعه، وجعل وصفه (غرير بحسنها) سمة له، وهو بذلك "يلجأ إلى حيلة فنية جديدة، وهي وضعها في "كادر" جديد من خلال سؤال مفتون بها عنها"[٢]. فقد أبان الشاعر شيئا من صفاتها، فهي شمس، وظبية، وقمرية، بل هي أحسن الأشياء كما يقول. ونلحظ أنّ الطرف المحاور لم يكن هو مدار الحوار عند الشاعر، وإنما كان مداره وصف المغنية (وحيد) التي تيمته بحبها، بدلالة اختفاء صوته في بقية القصيدة، وحصره في طلب وصفها، الذي كان مفتاحا لاستكمال الوصف الذي بدأه في أول القصيدة. وهذا الأسلوب من الأساليب التي توخاها الشاعر في القصيدة؛ لكي يرسخ في الأذهان صورة محبوبته وحيد، و" لقد كان في إمكانه –كعادة الشعراء – أن يستمر في وصف المحاسن، وفي سردها، ولكنه آثر أن يأخذ لها العديد من الصور من خلال تغيير الزوايا"[٣].

ثانياً: الحوار التمهيدي:

وأقصد بالحوار التمهيدي، ذلك الحوار الذي يجريه الشاعر مع المرأة في مقدمة القصيدة، لينتقل به من غرض إلى آخر، ويحسن من خلاله التخلص، والدخول إلى الغرض الأساسي الذي نظمت القصيدة من أجله. فحضور المرأة في هذا الحوار لم يكن غرضا لذاته، على غرار ما نلمسه في مقدمات النسيب والغزل للقصيدة التقليدية

(١) ديوان ابن الرومي، (٧٦٣/٢).

(٢) دراسات في النص الشعري، العصر العباسي، عبده بدوي، ص: ١٥٠.

(٣) المرجع السابق، ص: ١٥٠.

المركبة، وإنما كان صوتها رمزا للصوت الداخلي للشاعر بكل ما يحمله من مشاعر وأحلام وطموحات وفخر بذاته. وغالبا ما تحمل تلك المرأة صورة العاذلة. فالعذل يوحي باختلاف بين موقفين أو رأيين، يعرضهما الشاعر في هيئة حوار بينه وبين امرأة عاذلة، وينتهي بموقف حاسم منه، أو الثبات على منهج في حياته، حيث يرفض الشاعر كل السبل في تغييره. والعاذلة من الشخصيات التي درج الشعراء على التحاور معها. فالشاعر يحمّل صوت العاذلة انفعالاته المختلفة، ونرى الشاعر "يرد على هذا الصوت من خلال الحوار الذي يعلن فيه إصراره على الموقف الذي قرره، وجعل الحوار محض منفذ فني لإعلامه"(١)، فالمرأة العاذلة هنا هي من حاورها الشاعر في هذا النمط من الحوار. ولما كانت المقدمة هي الباب والمدخل الأساسي للنص، كان الشاعر يبحث عن الفنية العالية في أسلوب بنائها، ولعل اختياره لأسلوب الحوار في تلك المقدمات، بما يثيره هذا الحوار من حركة في أجواء القصيدة، وقدرة على استيعاب المعاني التي يريد أن يوصلها، يعد طريقا جديدا يجذب القارئ ويدهشه منذ مطلع النص، فقد كان للقصيدة كاللمحة الدالة على مضمونها، وأدى دوره في "استدرار العاطفة واستجلاب الاهتمام، أو تحفيز الأذهان للإنصات والمتابعة على الاستمرار والتدرج؛ حتى ينتهي الشاعر إلى مراده "(٢).كما أنه ساعد على " حرية الانتقال بالفكرة والتعبير بحرية، وبتعدد الأصوات تكون القصيدة أكثر قدرة على احتمال المضامين التي يقوم عليها"(٣)

لقد اتخذ شكل الحوار مع العاذلة في مقدمة القصائد العباسية ملمحا أسلوبيا اعتمد عليه أغلب الشعراء العباسيين في حواراتهم. فالعاذلة بعد أن كانت تلوم الشاعر على تبديد المال بكثرة الإنفاق، أو تلومه على إهلاك نفسه، وهو يجوب القفار للسلب والنهب، نجدها عند الشاعر العباسي، تلومه على كثرة الأسفار والسعي في طلب الرزق وراء الممدوح، ومن أوائل هؤلاء الشعراء أبو تمام الذي " أدار حوارا بينه وبين عاذلته ولعلها زوجته. وهو حوار لا تطلب فيه إليه أن يكف عن الغزو والإغارة طلبا للسلب والنهب، ولا أن يمسك عن ضيفانه، وإنما تتوسل إليه أن يقعد عن السفر، ويريح نفسه

(١) نفسه.

(٢) دراسات في الأدب الجاهلي، منطلقاته العربية وآفاقه الإنسانية، عادل جاسم البياتي، الجزء الأول، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، سنة ١٩٨٦، ص٥٩.

(٣) الحوار في شعر عبدالله البردوني،نوفل الجبوري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠١١،ص:١٧٤

من مشقة الرحلة وأخطار الضرب في الأرض؛ .. ودائما لا يقنع بمنطقها، ولا يستجيب لرجائها، بل يحاول الاحتجاج عليها، لعله ينجح في إقناعها، مصورا له طموحه واعتداده بنفسه، وبعد همته، وقوة احتماله، وصبره على ما يلقى من المحن والخطوب، وباثا شكواه من الزمن والأيام وظلمهما. وهو احتجاج فيه شيء من الحدة والغضب، وفيه شيء من الهدوء"(١).

فهذه الصورة التي خطها الناقد لعاذلة أبي تمام، تكررت في شعر الشعراء العباسين الآخرين على اختلاف مناهجهم، مع تباين وتفاوت في تفاصيل المضمون والصورة. "فلكل شاعر إطار خاص، ولكنه غير مفصول فيه عن مجتمعه وعصره، فإطاره جزء من إطار العصر الذي يعيش فيه. ويتدخل في صنع الإطار عوامل متنوعة غير متجانسة، منها: المزاج الشخصي، والإلهام الفطري، والتحصيل الثقافي، والوضع الاجتماعي، والظرف الحضاري، والنظام السياسي، والمعتقد الديني، وكل ما يهم الشاعر في الحاضر، وماله قيمة في نفسه من الماضي"(٢).

ومن هذا النمط كذلك، قصيدة أبي تمام البائية في مدحه لعبدالله بن طاهر، حيث يقول:(٣)

هــنَّ عَــوَادِي يُوسُــفٍ وصَــواحِبُهْ فَعَزْمًــا فَقِــدْمًا أَدْرَكَ الــسُّؤْلَ طَالِبُــهْ

إذا المرْءُ لَمْ يَــسْتَخْلِصِ الحَــزْمُ نَفْــسَهُ فذِرْوَتُــــهُ للحَادِثَــــاتِ وغَارِبُــــهْ(٤)

أَعــاذِلَتي مــا أَخْــشَنَ اللَّيْــلَ مَرْكَبًــا وأَخــشَنُ مِنْــهُ فــي المُلِمَّــاتِ رَاكِبُــه

ذَرِينــــي وأَهــــوَالَ الزَّمَــــانِ أُفَانِهَــــا فأَهْوَالُــــهُ العُظْمَــــى تَلِيهَــــا رَغَائِبُــــهْ

أَلَمْ تَعْلَمِــي أَنَّ الزمَــاعَ علَــى الــسُّرَى أَخُو الــنُّجْحِ عنــد النَّائِبَــاتِ وصَــاحِبُهْ

دَعِينــي عَلَــى أَخلاقِــيَ الــصُّمِّ لِلَّتــي هــيَ الــوَفْرُ أَو سِــرْبٌ تُــرِنُّ نَوادِبُــهْ

وبعد هذا الحوار ينتقل إلى وصف الرحلة إلى الممدوح، ومنه يخلص إلى المدح،فيقول:

إِلَيْــكَ جَزَعْنَــا مَغْــرِبَ الــشَّمْسِ كلّمَــا هَبَطْنَــا مَلًــا صَــلَّتْ عليــكَ سَبَاسِــبُهْ

(١) مقدمة القصيدة في العصر العباسي الأول، حسين عطوان، ص:٢٠١.

(٢) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبدالقادر الرباعي، جامعة اليرموك ،الأردن،١٩٨٠، ص :١٨.

(٣) ديوان أبي تمام، (٢١٦/١) .

(٤) أراد بـــ(ذروته وغاربه)أوله وآخره. حاشية الديوان، الصفحة نفسها.

فلَـــو أَنَّ سَـــيْرًا رُمْنَـــهُ فَاسْـــتَطَعْنَهُ لَـــصَاحَبْنَنَا شَـــوقًا إِلِيـــكَ مَغَارِبُـــهْ

إِلـــى مَلِـــكٍ لـــم يُلْـــقِ كَلْكَـــلَ بأْسِـــهِ عَلَـــى مَلِـــكٍ إلاَّ ولِلـــذُّل جَانِبُـــهْ

إن أبا تمام مهَّد للحوار مع العاذلة ببيتين من الحكمة، قرر فيهما ما توطَّن داخله عبر صورتين أوحتا "بأن الإنسان... يعيش أبدا في صراع قوي مع نفسه، فهي تريده للراحة والاستسلام، وهو يريدها للعمل والإباء، وإن الحازم الحازم من انتصر على نفسه، وخلص ذاته من بين مخالب الذل، وسعى إلى العمل الدؤوب"(١).ثم انتقل بعدها إلى الحوار مع العاذلة، فوجه الخطاب إليها بقوله :"أعاذلتي"فالهمزة تدل على القرب، والإضافة إلى الياء تدل على الالتصاق ،وليس هناك ما هو أقرب للشاعر من نفسه يحاورها ويقنعها ويسلك بها مسالك العلو والرفعة.

إن ما يلحظ في المشهد الحواري السابق، هو اختفاء صوت العاذلة، وظهور صوت الشاعر وآرائه في الحياة ومواقفه منها، ولعل ذلك ما يؤكد أن العاذلة هنا، هي الجانب السلبي لنفس الشاعر، "فالعاذل رمز للعنصر السالب في النفس البشرية.إنها "النفس اللوامة" أو النفس "الأمارة بالسوء"(٢)، التي تدعوه إلى الركون والاستسلام لحوادث الزمان. وقد رفض الشاعر الخضوع إليها، وقدَّم لها من الحجج ما يقنعها ويسكت ضجيجها.

ولاشك في أن الشاعر أراد إثبات مهارته في تصريف قوله، مضمنا شعره ما يكشف عن شخصية ذات عزيمة متقدة، لا يثنيها عن الوصول إلى العلياء وبلوغ المجد عائق. ثم إن الشاعر قد أحسن عندما واءم بين المقدمة وغرض القصيدة الأساسي، فالمقدمة التي اتخذت الحوار أسلوبا في بنائها، تركز مضمونها حول الرحلة والسفر، حيث انتقل منها إلى شد الرحال إلى ممدوحه، وابتدأ مدحه عبر الجار والمجرور (إليك)، إذ كان لها موقعا حسنا انتقل به إلى الاستطراد في غرض المدح، وأحدث به ترابطا بين موضوعات القصيدة.

وقد كشف الحوار مع العاذلة عن كثير من أبعاد شخصية الشاعر، كفكره، وهمته، وآماله، وأمانيه التي يسعى لبلوغها، محققا بذلك أهم وظائفه. وتصفح ديوان أبي تمام

(١) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبدالقادر الرباعي، ص:٢٥٠.

(٢) السابق، ص:١٣٠.

يكشف عن كثير من مثل هذه المقدمات في مضمونها واختلاف تفاصيلها من قصيدة إلى أخرى، حيث يظهر فيها مهارة الشاعر وإبداعه في نظم قصائده [١].

ونجد كذلك الحوار مع العاذلة عند البحتري في قصيدته البائية في مدح (الخضر بن أحمد)، التي مطلعها قوله: [٢]

لامـــت ملامـــة مـــشفق متعتـــب وســـطت ســـطية ناصـــح لـــم يكـــذب

لكن الحوار في مضمونه وأسلوبه ينحو منحى آخر غير الذي وجد في النموذج السابق، والاختلاف يكمن في أن الشاعر لم يظهر في حواره شيئا من شخصيته، وإنما أظهر شخصية الممدوح، كما أنه لم يقتصر على وصف للموقف الذي تضمنه هذا الحوار، وإنما نقل إلينا تفاصيل أكثر بتضمينه لقول اللائمة التي لامته على توجهه إلى (سر من رأى)، حيث ممدوحه، وتركه نزار "أهل اللهى"، معتمدا على أسلوب السرد المباشر(قالت...فقلت)، ومتخذا مقولتها جسرا للدخول في غرض المدح، يقول:

قالَـــت أَراكَ بِـــسُرِّ مَـــن را ثاوِيًـــا فـــي مَرتَـــعٍ جَـــشِبٍ وَعَـــيشٍ مُنـــصِبِ

في حَيـــثُ لا يُلفـــي الـــشَريفُ مُناسِـــبًا يَحنـــو عَلَيـــهِ بِرَأفَـــةٍ وَتَحَـــدُّبِ

فَاعمِـــد لِظِـــلِّ مِـــن نِـــزارَ فَـــإِنَّهُمْ أَهـــلُ اللُهـــى أَو جانِـــبٍ مِـــن يَعـــرُبِ

وَانهَـــض لِأَيَّـــةِ بَلـــدَةٍ حَلّـــوا بِهـــا فـــي الأَرضِ إِنْ قَرُبَـــتْ وَإِنْ لَـــم تَقـــرُبِ

فَهُنالِـــكَ الحَـــسَبُ الـــصَميمُ وَحَيـــثُ لا يُغريـــكَ مِـــن نَـــسَبٍ قَريـــبِ المَطلَـــبِ

قُلتُ اربَعـــي فـــي سُـــرِّ مَـــن را سَـــيِّدٌ كَرُمَـــت ضَـــرائِبُهُ عَظـــيمُ المَنـــصِبِ

بَحـــرٌ مَتـــى تَقِـــفُ الظِمـــاءُ بِمَـــورِدٍ مِنـــهُ يَطيـــبُ لَهُـــم جَـــداهُ وَيَعـــذُبِ

خِضرُ بـــنُ أَحمَـــدَ طَـــودُ عِـــزٍّ شـــامِخٌ راسٍ دَعائِمُـــــهُ أَمـــــينُ المَنكِـــــبِ

وظهرت العاذلة أيضا في حديث الشيب والشباب الذي انتقل منه الشاعر إلى المدح، يقول البحتري:[٣]

---

(١) الديوان: ينظر القصيدة التي مطلعها: سَرَتْ تستجيرُ الدمْعَ خوْفَ نَوَى غدِ(٢/ ٢٢)، خُذِي عبَراتِ عَيْنِكِ عَنْ زمَـاعِي،(٣٣٦/٢)، ذَريني مِنْكِ سَافِحَةَ المآقِي، (٤٢٣/٢).

(٢) ديوان البحتري، (١/ ٣٤٠).

(٣) ديوان البحتري،(٧٧١/٢).

رأتْ فَلَتَاتِ الشّيبِ، فابتَسَمَتْ لَهَا وَقَالَتْ: نجُومٌ لَوْ طَلَعْنَ بأسْعَدِ
أعاتِكُ! مَا كَانَ الشّبابُ مُقَرّبِي إلَيكِ، فألحي الشّيبَ، إذ صارَ مُبعدي
تَزِيدينَ هَجرًا كُلّمَا ازْدَدْتُ لوْعَةً طِلابًا لأنْ أُرْدى، فَهَا أنَا ذا رَدِ
متى ألحَقِ العَيشَ الذي فَاتَ آنِفًا، إذا كانَ يوْمي فيكِ أحسَنَ من غَدِي
لَعَمْرُ أبِي الأيّامُ مَا جَارَ حُكْمُهَا عَلَيّ، وَلاَ أعْطَيْتُهَا ثِنْيَ مِقْوَدي
وَكَيْفَ أخَافُ الحادِثَاتِ وَصَرْفَها عَلَيّ، وَدُونِي أحْمَدُ بنُ مُحمّدِ

لقد تباين الشعراء في موقفهم من الشيب، فمنهم من رحَّب به واستأنس بظهوره، ورآه علامة الاتزان والنضج، ومنهم من عدَّه نذيرا لحياة بائسة، افتقد فيها نعيم شبابه، وما كان يمارسه من مسرات اللهو والصبا، فإذا ما بدا له بياض الشعر، أحس باغتراب نفسي، يهرب منه بالارتداد إلى أيام الماضي الجميل، أو البحث في الحاضر عن قوة تلين له زمانه، وتعيد له هيبته، وهذا ما صوره البحتري في القصيدة السابقة. فقد أظهر بداية الحوار الانكسار النفسي للشاعر وقد أنكرته صاحبته؛ مما أحدث صدمة لذاته، بعد أن داخله الإحساس بالعجز أمام الزمن، وأحس بسطوته علي أيامه، فراح يبحث عمن يعيد له الإحساس بالقوة، ويجد في ظلاله حياة وارفة، تعينه على حادثات زمانه، فوجدها في ممدوحه الذي أسهب في تعداد فضائله، حتى ظهرت صورته حاضرة في أذهاننا، بينما غيَّب صورة المرأة التي أظهرت موقفها السلبي تجاهه.

فالحوار مع الصاحبة لم يكن غرضا لذاته في القصيدة، وإنما كان كالحبل الذي يوصله إلى غرض المدح، فهذه المقدمة الحوارية التمهيدية، تعكس سطورها لوحة من لوحات حياة الشاعر، استطاع فيها أن يتجاوز الوهن النفسي الذي بعثرته المرأة، ولمّ شعثه فضائلُ الممدوح.

إن النماذج السابقة تكشف عن اعتماد الشاعر على صوت المرأة في مقدمة القصائد، سواء كانت المرأة حاضرة مسماة باسمها،أم مسماة بعاذلته، أم أشار إليها بضمير الغائب "هي"، كصوت يمهد له الدخول في غرض القصيدة. وقد تفنن الشعراء في هذا الحضور فلم يقتصروا على وصفها، ونقل حديثها وهي مغيبة، وإنما تعدوه إلى التفاعل معها، وذكر حديثها بلسانها، وهو ما يضفي على المقطع واقعية وجمالية

يفتقرها لو اعتمد فقط على الإخبار والسرد، وقد ظهر أن هذا النمط يكثر في القصائد المدحية.

كما يعمد الشاعر في هذه المقدمات الحوارية التمهيدية إلى إظهار الاختلاف بينه وبين المرأة، "واستخدام مثل هذا الأسلوب في القصيدة أمر جوهري؛ لأنه يحدث تضاربا في الأفكار، ومن خلال هذا التضارب"[١] ومن "خلال التلاقي والتجاذب والتنافر في الأصوات المتحاورة، تتضح لنا أبعاد الموقف وتنطبع في نفوسنا صورته"[٢]

ثالثاً- الحوار القصصي:

ويعد هذا الأسلوب الحواري الأبرز في الأنماط الحوارية، وأكثرها قدرة على إثارة الحركة في القصيدة، وفي ذهن المتلقي، إذ يتوافر فيه ملامح من القصة القصيرة التي تحوي الحدث، والزمان، والمكان، ولحظة المفاجأة، ويكون فيه ذلك الأثر السحري الذي يجعل القارئ يتابع الحدث ويترقبه بشغف، حتى يصل إلى النهاية التي تختتم بها القصة، بما يحدثه الشاعر في قصيدته من تموجات ترتفع بالحركة التي يحدثها الأسلوب الحواري، وما فيه من تجاذب وتنافر بين الشخصيات المتحاورة، وتهبط بالسكون حين يلجأ إلى أسلوب السرد كاستراحة تكون مكملة للمشهد الحواري، قد يعود بعدها إلى مشهد حواري آخر. فهذه المزاوجة بين الأساليب يكون لها الأثر نفسه في ذهن المتلقي، الذي يتابع سيرها حركة وسكونا، وذلك ما يجعل إحساسه بالتجربة أكثر وأمتع. والمشهد القصصي في القصيدة العباسية تشكَّلَ أكثر في موضوعين أساسيين، هما: الغزل المادي، والخمر. والقصة فيهما سواء كانت تصويرا لواقع عاشه الشاعر، أم كانت مشهدا متخيلا؛ تحكي مشاعر الشاعر وأحاسيسه، وأفكاره، ورؤاه، ومواقفه ممن حوله.

والقصائد التي وجد فيها الحوار القصصي، إما أنها قصيدة قصصية، كما يسميها عز الدين إسماعيل[٣]، والحوار أحد تقنياتها الفنية، وهو حديث الشخصيات. أو قصيدة يكون فيها الحوار القصصي مدرجا ضمن الأساليب التعبيرية الأخرى التي

(١) الحوار في شعر عبدالله البردوني، نوفل الجبوري،ص:٤٤.

(٢) الشعر العربي المعاصر،ص:٢٥٦.

(٣) انظر الشعر العربي المعاصر، ص:٢٥٧.

ينتهجها الشاعر في قصيدته، فالقصيدة ليست قصصية، وإنما حوت في بنائها مشهدا حواريا قصصيا، كان للشاعر مقصد في انتقائه وإدراجه في موقعه من القصيدة.

ومن نماذجه عند ربيعة الرقي قوله:(١)

لاقيتُ عَنْدَ اسْتِلَامِ الرُّكنِ غَانِيَةً ... غَرَّاءَ وَاضِحةَ الخَدَّينِ كالصَّنَمِ

مُرْتَجَّةُ الرِّدْفِ مَهْضُومٌ شَوَاكِلُهَا ... تمشِي الهُوَيْنَى كَمَشي الشَّارِبِ الثَّمِلِ

تَقُولُ قِينَاتُهَا والرِّدْفُ يُقْعِدُهَا ... مِنْ خَلْفِهَا قَدْ أَتَيْتِ الرُّكْنَ فَاسْتَلِمِي

فَاسْتَلَمَتْ ثُمَّ قَامَتْ سَاعَةً فَدَعَتْ ... فَقُمْتُ أَدْعُو وَلَولَا تِلْكَ لَمْ أَقُمِ

حَتَّى إِذَا انْصَرَفَتْ سَلَّمْتُ فَالْتَفَتَتْ ... فَقُلْتُ: إِنَّكِ مِنْ هَمِّي وَمِنْ سَدَمِي

قَالَتْ: وَمَنْ أَنْتَ؟ قُلْنَ التَّابِعَاتُ لَهَا: ... هَذَا رَبِيْعَةُ هَذَا فِتْنَةُ الأُمَمِ

هَذَا المَعْنَى الذي كَانَتْ مناسبهُ ... تَأْتِيكِ فَاسْتَتِرِي بَالبُرد وَالْتَثِمِي

شَيْطَانُ أُمَّتِهِ لَا قَاكِ مُحْرِمَةً ... فَبِالإِلَهِ مِنَ الشَّيْطَانِ فَاعْتَصِمِي

قَالَتْ: أَعُوذُ بِرَبِّي مِنْكَ وَاسْتَتَرَتْ ... بِغَادِةٍ رَخْصَةِ الأَطْرَافِ كَالعَنَمِ

قُلْتُ: الذِّمَامُ وَعَهْدُ اللهِ خُنْتِ بِهِ ... لا عَهْدَ لِلْغَادِرِ الخَتَّارِ لِلذِّمِمِ

أَلَمْ تَقُولِي: نَعَمْ قَالَتْ: بَلَى وَهْمًا ... مِنِّي وَهَلْ يُؤْخَذُ الإِنْسَانُ بِالوَهْمِ

تُبْنَا وَصُمْنَا وَصَلَّيْنَا لِخَالِقِنَا ... وَلَمْ تَتُبْ أَنْتَ مِنْ ذَنْبٍ وَلَمْ تَصُمِ

فَلُمْتُ نَفْسِي عَلَى بَذْلِي لَهَا مُقَتِّي ... وَبُخْلِهَا وَقَرَعْتُ السِّنَّ مِنْ نَدَمِ

فَأَبْعَدَ اللهُ إِنْسَانًا وَأَسْحَقَهُ ... أَدَامَ ودًّا لإِنْسَانٍ وَلَمْ يَدُمِ

جاء هذا المقطع الشعري في نهاية القصيدة، وهو لوحة قصصية لحادثة بسيطة صوَّرها الشاعر في مكان قدسي ولحظات إيمانية، لم يجد حرجا في انتهاك قدسية المكان بهذا العبث. وقد احتوت القصيدة في مقدمتها وثناياها على حوارات تختلف عما وُجد في الخاتمة، وإن كان الحوار الذي في المقدمة يقترب من هذا الحوار، ولكنه كان قصيرا لم يتجاوز البيتين، إذ كانت القصة استرجاعية لرسالة كانت بينهما، وصف

(١) شعر ربيعة الرقي، ص:٩١.

فحواها، وما ترتب على هذه الرسالة من لقاء نَعِمَا به دون تفصيل لهذا اللقاء. ولكنه عاد في خاتمة القصيدة ليحكي ما حدث معه أثناء استلامه للركن، وهو المكان الذي حدثت فيه القصة، ونلحظ بداية أنه مهَّد للحوار بوصف جسماني للغانية، فهي (غراءَ واضحة َالخدينِ)، و(مرتجة ُالردفِ مهضومٌ شواكلـــها)، وأنها (تمشي الـــهوينى كمشي الشارب الثلمِ)؛ لتطبع صورتها في أذهاننا قبل حكاية الحوار بينهما، ثم يأتي بقول: (القينات)، ليوحي بأن من يتغزل بها من طبقة مترفة منعمة، تتبعها جارياتها، ويسرعن في خدمتها. ثم يتبعها بنظراته حتى إذا دعت قام يدعو مثلها، فإذا ما انصرفت سلم عليها، فالتفتت له وباغتها بقوله: (إنك من همي وسدمي)، ويبدو أنها تجهله فقالت: (من أنت؟) لتأتيها الإجابة من التابعات لها: (هذا ربيعة ُ هذا فتنة ُ الأممِ)، (هذا المعنى الذي كانتْ مناسبهُ تأتيكِ)، (شيطان أمته). ويظهر هنا ربيعة بالشخصية المشهورة التي لا يجهلها أحد، فالتعريف الذي جاء على لسان القينات، وقد كررن اسم الإشارة (هذا)، بما يدل على قربهن منه، وربما عجزهن عن إيجاد صفة تستوفي التعريف به، فذكرن اسمه أولا، ثم صفة له، ثم ذكَّرنها بما كان يرسله، ولم يجدن صفة أشمل له غير وصفه (بشيطان أمته)، وهنا تُظهر معرفتها له. لقد كان يلقب ربيعة الرقي بـــ(الغاوي)[1]؛ لما عرف عنه من لهو، ومن ثم فالغواية جمعت بينه وبين الشيطان.وقد امتثلت لقول تابعاتها، فتعوذت منه واستترت عنه، لكنه يذكرها بوعدها له، وأنها خانت ذلك الوعد، (ألم تقولي: نعم)، فترد عليه: (بلى)، وتتحجج بأنه كان خطأ منها، والإنسان لا يؤاخذ بخطئه، ثم إنها قد تغيرت وتبدلت، فلم تكن كما عهدها، حيث تابت وصامت وصلت لخالقها، وهنا يتبدل ذلك العاشق المتغزل، وتظهر صورته الحقيقة فلم يكن عاشقا صادقا، وإنما كان عابثا؛ لذلك نراه بعد صده من قبل المحبوبة، يلوم نفسه ويقرع سنه من ندم، بل يعرض بها في البيت الأخير من القصيدة بالدعاء على من تبدل وتغير وده لإنسان.

ونلحظ أن لغة الشاعر الحوارية تناسبت مع الموقف الذي يقفه، والمكان الذي يجمعهما، فكانت اللغة تتشاكل مع الروحانية التي من المفترض أن تسود ذلك المكان، فكثر في المقطع الألفاظ الإسلامية:(دعيت، الإله، فبالإله، اعتصمي، عهد الله...تبنا، صمنا، صلينا".

(١) شعر ربيعة الرقي، ص:١٤.

وتتطالعنا هذه المواقف القصصية كثيرا عند شعراء الغزل، خاصة الصريح منها، حين يصور الشاعر رغبته في اللقاء، فيفتعل التلاقي بينه وبين المحبوبة، وينقل حوارا كثيرا ما يكون منية نفسه وهواها.

وقد وُجد الحوار القصصي الغزلي في مقدمة القصائد المركبة التي تتسم بتعدد موضوعاتها، ولعل ذلك من الموروث الذي أعتاد الشعراء السير على نمطه لغاية تستتر خلف القصة الغزلية التي يمهد بها لقصيدته.

ومن أمثلة ذلك قصيدة بشار بن برد في مدح عقبة بن سلم التي مطلعها:(١)

حيِّيَا صَاحِبيَّ أُمَّ الْعَلاَء ... واحْذَرا طَرْف عيْنِها الحَوْراء

إنَّ فِي عيْنِها دواءً وداءً ... لِمُلِمٍّ والدَّاءُ قبْل الدَّوَاء

رُبَّ ممْسىً منْها إلَيْنا علَى رغْـ ... ـم إزاءٍ، لاَ طَاب عَيْشُ إزاء!

أسْقمتْ ليْلةَ الثُّلاَثَاء قلْبِي ... وتصدَّتْ فِي السَّبْتِ لِي لِشَقَائِي

وغداة الخمِيسِ قدْ موَّتتْنِي ... ثُمَّ راحتْ فِي الحُلَّةِ الخَضْرَاء

يوْم قالتْ: إذا رأيْتُك فِي النَّوْ ... م خيالًا أصبْتَ عيْنِي بِدَاء

واسْتخفَّ الفُؤادُ شوْقًا إلَى قُرْ ... بِك حتَّى كأنَّنِي فِي الهواء

ثُمَّ صدَّتْ لِقْولِ حمَّاءَ فِينا ... يا لقوْمِي دَمِي علَى حمَّاء!

لقد انتظمت القصيدة في (أربعة وخمسين)بيتا، احتلت القصة الغزلية منها اثنين وعشرين بيتا، فإذا ما وقفنا نتأمل القصيدة، وجدنا أن الغزل الذي تلبَّس بها كان "غزل الفن، غزل الحقائق المتقابلة في الفكر، لا غزل الوقائع والصراع"(٢). إذ يفتقر إلى حرارة العاطفة التي نحسُّ بها في القصيدة حين تكون عاطفة الحب منشأها الأساس. فعلى الرغم من حشد الشاعر لشخصيات ثانوية في تصويره لقصة حبه، واعتماده على نقل حوارات ثانوية بين أطراف مختلفة، إلا أننا نعدم وجود ذلك التوتر الذي يخلقه الشاعر الصادق في حبه إزاء محبوبته. وقد اتخذ الشاعر من خطاب صاحبيه مدخلا

(١) ديوان بشار بن برد، (١٣٢/١).

(٢) همزية بشار بن برد في مدح عقبة بن سلم، دراسة تحليلية مقارنة، أحمد مختار البزرة، مجلة الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، المجلد٢٠، العدد٧٧-٧٨، عام١٩٨٨ .

لقصيدته، فيحذرهما نظرتها الفاتنة التي جمعت بين الداء والدوء. ويلاحظ أنه ما يزال مشدودا لطريقة الشعراء الجاهليين، وإن عدل عن تحية الدار إلى تحية المحبوبة. ثم يسترجع أيام الوصل والهناء، فيقول:

رُبَّ ممْسىً منْها إليْنا علَى رغْم إزاءٍ، لاَ طاب عيْشُ إزاء!

ويعقبها بيوم الجفاء الذي كان بفعل الوشاة بينهما، (ثُمَّ صدَّتْ لِقَوْلِ حمَّاءَ فِينا).

(فحماء) هنا شخصية حمَّلها الشاعر السبب في الجفوة التي حدثت بينه وبين محبوبته، ويلحظ هنا إخفاء الشاعر لقولها، على عكس الفتاة التي كانت واسطته عندها في القصيدة نفسها حين يطلبها تذكر مقالة تلك الفتاة:

وَمَقالَ الفَتاةِ عودي بِحِلمٍ ما التَجَنّي مِن شيمَةِ الحُلَماءِ

فقول الفتاة هنا أظهره كحجة عليها في التجني، إلا أننا نلاحظ عدم إفصاحه لقول الواشية، ويبدو أنه كان عظيما في الافتراء عليه، أو أراد له ذلك ؛كي يقنعنا فنتعاطف معه، وعدل عن التصريح بتلك الاستغاثة التي وجهها لقومه جميعا، لا إلى صاحبيه اللذين وجَّه خطابه إليهما في المطلع والأبيات التالية المباشرة له، لتأكيد براءته من قول حماء. ثم عاد إلى خطاب صاحبيه، وطلب منهما المعونة في حمل شيء مما ثقل به قلبه، فبعثهما يعرضان حاجته عليها، ويذكرانها بما كان بينهما من لقاء، وما يعانيه في بعدها عنه، ويختم وصيته لهما ببيتين من الحكمة يستعين بها لترقيق قلبها واستمالته إليه:

قَد يُسيءُ الفَتى وَلا يُخلِفُ الوَع دَ فَأَوفي ما قُلتِ بِالرَوحاءِ

إِنَّ وَعدَ الكَريمِ دَينٌ عَلَيهِ فَاقضِ وَاظفَر بِهِ عَلى الغُرَماءِ

لكن ذلك لم يجد نفعا، حيث رفضت وصله، وجاء ذلك في الرسالة التي بعثت بها مع سليمى، يقول:

فَاستَهَلَّت بِعَبرَةٍ ثُمَّ قالَت كانَ ما بَينَنا كَظِلِّ السَراءِ

يا سُلَيمى قومي فَروحي إِلَيهِ أَنتِ سُرسورَتي مِنَ الخُلَطاءِ(١)

بلِّغيهِ السَّلام مِنِّي وقولي: كُل شَيْءٍ مَصِيرُهُ لِفناء

(١) سُرسورتي: الحبيبة الخاصة من الحبائب.

فتـــــسلَّيْتُ بِالمَعَـــــازِفِ عنْهـــــا وتعـــزَّى قلْبِـــي ومـــا مـــنْ عـــزاء

فقد اصطفت أقرب صاحباتها لها وآمنهن سرا لتبلغه السلام، وتقطع حبل الوصل بينهما بقولها: (كل شيء مصيره لفناء)، متخذة من تلك الحقيقة الأزلية التي لا سبيل إلى إنكارها الختام لقصتهما من جهتها، أما هو فقد ظهر غير آبه بموقفها، فقد استطاع أن يسلو بالطرب عنها، وهذا ما يؤكد على زيف تلك المشاعر ووهميتها من الشاعر، فلم تكن المرأة غايته، وإنما كانت قصته وسيلة لغاية أخرى، تطلبت أن يكون في القصيدة ما يحملها على الذيوع والانتشار، وذلك باحتوائها على جانب مما يجد فيه الخاصة والعامة شيئا يشتركون فيه مع أحاسيس الشاعر." فالأنا التي يتكلم بها الشاعر ما هي إلا أداة وصل بينه وبين الآخرين، لإيصال جزء من تجربته، وسبب هذه القدرة في الإيصال هو (وجود عالم إدراكي مشترك ذي رموز متفق عليها، وبالطريقة نفسها فإننا نوصل مشاعرنا إلى الآخرين بسبب عالم الشعور المشترك"[١]

وقد اتخذ الشاعر الحوار في القصيدة مطيته لرسم قصته، إذ ظهر في كل أحداثها وتفاصيلها، ففي تحية المحبوبة حاور صاحبيه، ثم في أيام الوصل كان الحوار معها، وفي أيام الجفاء مع الواشية، وفي الوساطة مع الفتاة، ثم كان في الاستعطاف مع صاحبيه، وختامها الحديث بين المحبوبة وسليمى المصطفاة من خليلاتها لتنقل نهاية قصتهما إلى الشاعر. فالحوار جسَّد إحساس كل من الشاعر والمحبوبة، وساعد على كشف العلاقة التي تربط بينهما، والتي انتهت بالقطعية منها، والسلو من الشاعر بالطرب الذي أراده؛ ليتجه إلى غاية أهم وهو الممدوح. فالقصيدة باعثها مادي، وهو ما صرح به في القصيدة نفسها حين قال:

صَـــــنَعَتْنِي يَـــــدَاهُ حَتَّـــــى كَـــــأنِّي ذُو ثَـــرَاءٍ مِـــنْ سِـــرِّ أهْـــلِ الثَّـــرَاء

و قد ظهر التفنن والإبداع في أبيات المدح، ولولا ذلك لما كان لبشار أن ينال إعجاب ممدوحه؛ حتى أعطاه عليها ثلاثة آلاف دينار [٢].

ويمكن هنا أن نسجل مقارنة بين أقوال الشخصية الإيجابية التي تتمثل في صاحبات المحبوبة، والشخصية السلبية التي تتمثل في الواشية هنا. فالشاعر كثيرا ما

(١) الحوار في شعر عبدالله البردوني،ص:٨٤.

(٢) شرح الديوان، (١٣٢/١).

يستعين في سرده لقصصه الغزلية بهذه الشخصيات الثانوية التي يختلف الدور الذي تؤديه باختلاف الجو النفسي للشاعر، والقصة التي يرسم خطوطها. فقد مر في النماذج السابقة أن الشاعر كثيرا ما ينقل الحديث الذي يدور بين المحبوبة وصاحباتها، اللاتي يستعطفنها ويرققن قلبها لوصله إذا كانت صادة عنه، أو ينقل على لسانهن ما يشي بالحب الذي تكتوي بناره المحبوبة، وقد طالت غيبته. وفي أحيان أخرى يورد إشارة فقط إلى القول دون التصريح به، وربما كان في إضماره وإطلاق القول دون تحديد، فرصة من الشاعر تتيح للمتلقي خيالا أوسع في تخمين القول المضمر، بما يتبعه الشاعر من مفردات وأساليب تعينه على استكناه ما أضمره.

أما النماذج التي يُصرِّح فيها بأقوال الشخصيات الإيجابية، فلا شك أنه يحمّل أقوالها ما يكشف عن كثير مما أراد أن يوصله للمتلقي دون تدخل منه.

والموضوع الثاني الذي كان للحوار القصصي بروز فيه، هو موضوع الخمر، ويتداعى إلى الأذهان عند ذكره شاعرها في العصر العباسي أبو نواس، فقد احتل موضوع الخمر عنده جزءا كبيرا من ديوانه، حتى بلغ فيه شأوا بعيدا اُشتهر به، يقول عنه شوقي ضيف: "أستاذ فن الخمرية في الشعر العربي غير مدافع" [(١)]، و"لم يكتف النواسي بوضع دستور الخمرة ومراسم شربها، بل جعل من صنعتها وفلسفتها أدبا خمريا مستقلا تمام الاستقلال عن غيره من الفنون..بل مدرسة قائمة بذاتها"[(٢)].

ولم تخفَ جمالية الحوار في القصة الخمرية عند أبي نواس، فقد أشار إليها بعض النقاد، يقول مصطفى الشكعة:"لقد أنشأ أبو نواس عددا من هذه القصص الشعرية الخمرية اللطيفة، طرز بها ديوانه، وجعلها أداة متعة لقارئه، ووسيلة ترفيه لمستنشده، إذ إن روح القصة فيها متكاملة الحلقات مع سمات الظرف النواسية، وحسن النكتة، وطرافة الحوار"[(٣)].وتأسيسا على ما سبق يمكن القول: إن الأسلوب الحواري في القصص الخمرية، قد كان له هيمنته التي أدت إلى عده سمةً أبدع الشاعر في تشكيلها وبنائها، فقد ألبسها كل فكره ومنطقه، حتى صنعت في الذهن صورة خاصة لمبدعها، وعامة للعصر الذي عاش فيه. فـــ"قد استوعبت خمرياته كل نزعات عصره

(١) تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، شوقي ضيف، دار المعارف، ط١٩، ص:٢٣٤.

(٢) أبو نواس، خليل شرف الدين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٧، ص: ١٣٠.

(٣) الشعر والشعراء في العصر العباسي، مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦، ١٩٨٦م، ص:٢٠٧.

المنحرفة: الشعوبية، والزندقة، واللهو"[1].ومن هذه الخمريات ما اكتسى الحلة القصصية بمقوماتها من زمان، ومكان، وحدث، وحوار.

لقد اتخذ الشاعر الحوار في القصائد القصصية الخمرية أداة تتنوع وظيفتها وتتلون في القصيدة الواحدة، فيأتي بها لتصوير الشخصية تارة، ولتصوير المكان والزمان تارة، وتارة أخرى تكون حاملة لأفكاره ورؤاه. والحوار في القصة الخمرية قد يكون تمهيدا لها،كقول أبي نواس:[2]

عـــاجَ الـــشقِيّ علـــى دارٍ يُـــسائِلُها، وعُجـــتُ أســـألُ عـــن خَمّـــارَةِ البلـــدِ

لا يُرْقِيءُ اللـــهُ عينيْ من بكـــى حجَـــرًا ولا شفَى وَجْدَ مـــن يـــصْبو إلـــى وَتَـــدِ

قالوا ذكَـــرْتَ ديـــارَ الحـــيّ مـــن أسَـــدٍ لا دَرّ درّكَ قـــلْ لـــي مـــن بَنُـــو أسَـــدِ

ومَـــن تمـــيمٌ، ومـــنْ قـــيسٌ وإخـــوتُهُمْ، ليس الأعاريبُ عنـــدَ اللـــهِ مـــن أحَـــدِ

دعْ ذا عَـــدمتُكَ، واشـــرَبْها مُعَتَّقَـــةً صَـــفْرَاءَ تُعْنِـــقُ بـــينَ المـــاءِ والزَّبَـــدِ

يعد المقطع السابق من النماذج التي احتج فيها بعض النقاد على شعوبية أبي نواس، وإن كان هناك من رفض وصمه بالشعوبي[3]. لكن ما يهمنا، هو القالب الفني الذي حوى مقصده، فهو بهذا التقديم الحواري لموضوع الخمر أكسبها توهجا من خلال السخرية والتهكم الذي ينضح بهما حواره. فالرؤية المضادة له، والتي خالفت ما تعارف عليه كبار الشعراء قبله؛ كانت تقديما وتمهيدا لغرضه الأساسي في قصيدته. ومعروف أن التضاد في الأفكار والرؤى، هو نقطة جذب للمتلقي، تجعله يتابع صراع الأفكار إلى أن يصل إلى نتيجتها. ومنشئ النص كان في مواجهة مع جمع، (وهم كل من خالف فكره وفلسفته)، وقد أشار إليهم في الشطر الأول من البيت الأول بقوله: (عاج الشقي على دار يسائلها)، أما الشطر الثاني فضمنه تمرده ورؤيته الفنية، (وعجت أسأل عن

(١) في الشعر العباسي نحو منهج جديد، يوسف خليف، ص:٥٦.

(٢) ديوان أبي نواس، (٣-٧٨).

(٣) من النقاد الذين أقروا شعوبية أبي نواس، طه حسين في كتابه: حديث الأربعـاء،ج٢، ص٩٠، ومـصطفى هـدارة فـي كتابـه: اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري، ص:٤٠٦، ومصطفى الشكعة في كتابه: الشعر والشعراء فـي العـصر العباسـي، ص: ١٧٦. أما من رفضها، فمنهم شوقي ضيف في كتابه: تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، ص ٢٣١، وحـسين عطوان في كتابه: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، ص :١١٤، وخليل شرف الدين في كتابه: أبـو نـواس، ص:١٩٠.

خمارة البلد). وقد قدم أيضا من خلال هذا البيت شخصيات الحوار. أما البيت الثاني والسابق للأسلوب الحواري، فقد كان مهادا للأبيات التالية، فهو يحمل خلاصة الفكرة التي عرضها الشاعر في أبيات المحاورة، حيث رفض الوقوف على الطلل والبكاء عليه، وقد جعل ذلك في أسلوب دعاء مُعرِّضا بالشعراء الذين انتهجوا منهج القصيدة العربية القديمة في الوقوف على الأطلال، ثم أردف ذلك بمقطع حواري، أسند أحد طرفيه إلى مجهول بلغة الجمع (قالوا ذكرت ديار الحي من أسد)، وهو يرجعنا بذلك إلى الشطر الأول من القصيدة حين ذكر الدار، وهم على كثرتهم لم يشكلوا – كشخصيات– أهمية لدى الشاعر، الأمر الذي جعل جوابه على القول مطلقا غير موجه لشخص بعينه: (لا در درك قل لي)، ثم يردفها باستفهامات ازدراء وتحقير من قبائل العرب، لينتهي بجملة خبرية تقريرية: (ليس الأعاريب عند الله من أحد)، حيث يُصرِّح فيها بمكانة العرب كما يراها، ثم يأتي التجاهل الكامل منه، الذي أوحى به الفعل (دع). إن انتقال الشاعر وتخلصه بهذه الصورة حقق لغرضه إثارة وتشويقاً بفعل الأمر (دع)، وأسلوب الدعاء (عدمتك)، وهو ما يهيئ بها ذهن المتلقي ويؤسسه للموضوع الذي يريده، فالنفس تتطلع إلى معرفة البديل عن الأمر المرفوض، ولم يتأخر الشاعر في تقديمه، وذلك حين عطف الفعل على الفعل بواسطة حرف العطف لاستمالته بعدوله عن ذكر اسمها مباشرة، إلى ذكر شيء من صفاتها كأسلوب ترغيب بها.

ويكون الحوار أيضا لبنة أساسية في القصة، يُعنى بتصوير شخصياتها، وإبراز سماتها الجسمانية والنفسية، وهو ما وُجد في خمريات أبي نواس، فهو"يجيد تصوير شخصياته، وإبراز ملامحهم وقسماتهم وسماتهم المميزة لهم، فالنصراني غير اليهودي، غير المجوسي، والعجوز المسنة، غير الفتاة الصغيرة، شأنه في ذلك شأن القصاص أو المسرحي الذي يحرص على أن يبرز كل ما يميز شخصياته من ملامح وقسمات"[١].

ويستعين في هذا على الحوار كقوله:[٢]

وفتيانِ صِدْقٍ قد صَرَفْتُ مَطِيَّهُمْ إلى بيْتِ خمّارٍ نَزَلْنا بهِ ظُهْرَا

فلمّا حكَى الزُّنَّارُ: أنْ ليس مسلمًا ظَنَنّا به خيْرًا؛ فظنّ بنَا شَرّا

(١) في الشعر العباسي نحو منهج جديد، يوسف خليف، ص:٥٣.

(٢) ديوان أبي نواس، تحقيق: إيفالد فاغنر، (١٣٠/٣).

فقلنا: على دينِ المسيحِ بن مريْمٍ؟ فأعْرَضَ مُزْوَرًّا، وقال لنا هُجرَا

ولكنْ يهوديّ، يحبّك ظاهرًا، ويُضْمِرُ في المكْنونِ منه لكَ الختَرَا

فقلنا له: ما الاسمُ؟ قال: سَمَوألٌ، على أنّني أُكْنَى بعَمْروٍ ولا عَمْرَا

وما شرّفَتْني كُنْيَةٌ عَربيّةٌ، ولا أكْسَبَتني لا سناءً ولا فَخْرَا

ولكنّها خَفّتْ، وقَلّتْ حروفُها وليسَتْ كأُخرَى إنّما خُلِقتْ وَقْرَا

في المقطع السابق نلاحظ براعة الشاعر في تقديم شخصية الخمار، وتدرجه في الكشف عنه، ففي البيت الأول يطلق عليه اسما عاما (خمار)، ثم يصفه اعتمادا على هيئته (زنارا)، وديانته (ليس مسلما)، ثم صفة خلقية له (ظن بنا شرا)، ثم ينقل محاورته وصحبه له عبر أسلوب السؤال والجواب، حيث يتدرج فيها بتقديم الشخصية من العموم إلى الخصوص.ونلاحظ ذلك التحديد والتخصيص في السؤال، حيث لم يقل له: (على أي ملة أنت؟)، بل اختار له سؤالا مخصصا: (على دين المسيح بن مريم؟)، وكأنه أراد أن يظهر جملة من صفاته عبر تصويره لردة فعله من سؤالهم، (فأعرض مزورا وقال لنا هجرا)، فأظهر من خلال ذلك غضبه، لظنهم إياه أنه على دين المسيح، ووصف قولهم بالقبح، فالهجر هو القبيح من القول، ثم صرَّح بأنه (يهودي)، وهو أيضا غير محدد بشكل تام، ثم ذكر صفة أخرى له فهو يظهر الحب ويضمر الكره، ثم كان السؤال عن الاسم، فكان جوابه (سموأل)، ولكنه يكنى (أبا عمرو)، وبعد ذلك راح يعلل ويفسر اتخاذ الكنية العربية له، بدلا من اسمه الحقيقي. إن الكنية (أبا عمرو) لم تكن مزية فخر وتشريف بالنسبة إليه، وإنما لجأ إليها لقلة حروفها، ولو أمعنا في التعليل لوجدناه أيضا يحمل معنى السخرية التي تحاشى الشاعر أن ينطق بها هنا، وإنما جاء بها على لسان الخمار، حيث جعل سبب اختياره لكنيته، هو الخفة والسهولة في النطق، بخلاف لفظ (سموأل) الذي يجد فيه الشاعر ثقلا. ومقابلة أبي نواس لصفتين متضادتين: الخفة والقلة في مقابل الثقل، وإن كان أراد بهما اللفظ، إلا أنه يشير من طرف خفي إلى معنى أكبر من ذلك، ألا وهو التقليل من شأن الطرف الآخر المواجه له. وفي قوله:

فقلنا لهُ عُجْبًا بظرْفِ لِسانِه: أجدْت، أبا عمروٍ، فجودْ لنا الخمرا

يقر الشاعر والفتية المصاحبين بإجادة الخمار لقوله، ولذلك فقد أتت الجملة الاعتراضية بين القول ومقوله: (عجبا بظرف لسانه)؛ لتبين سبب قولهم، فقد أعجبهم ظرف لسانه،

"والظرف حسن العبارة...والظَّرفُ في اللسان: البلاغةُ"[١]، وهو بذلك يشير أيضا إلى سمة من سمات الخمار، ويجد في تجويده للقول مدعاة لأن يطلب منه خمرا مجودة، وهو تخلص خفي بارع من الشاعر للدخول في موضوع الخمر.

وهكذا نرى أن الشاعر العباسي لم يغفل عن درامية الحوار في قصيدته، فاستعان به كأسلوب يمتع متلقي نصه، ويكثف في لغته معانيَ خفية قد لا يستطيع التصريح بها، فيكون صوته وصوت الآخر في الموقف الذي يجمعهما صدى للصراعات، سواء كانت صراعات نفسية أم فكرية تتعلق بذاته أو محيطه الخارجي. وقد قولبها الشاعر بهذا الأسلوب القصصي، فظهر إبداعه في موضوعها

رابعاً–الحوار المكتوب:

وهو الحديث بين طرفين مكتوب على هيئة رسالة تكون مرسلة من الشاعر، أو يكون هو مستقبلها، ويحكي لنا مضمونها. فالصبغة الحضارية التي اصطبغ بها المجتمع العباسي في مناحيه المختلفة، انعكست واضحة في شعر شعرائه، حين مثّلوا واقع حياتهم في قصائد مبدعة تُقرأ على مر العصور، حيث كانت لنا وثيقة استطعنا من خلالها التعرف على جوانب شتى من الحياة في ذلك العصر. ومن مظاهر التطور الحضاري الذي شهده ذلك العصر، الرسائل التي يتبادلها العاشقان، وهذا يعني أن المجتمع ارتقى في وسائل الاتصال بين أطرافه، حين انتشرت الكتابة وعرفت قواعدها، فأصبحت الرسائل أكثر أمانا وارتياحا للعشاق الذين وجدوا فيها أداة يستعيضون بها عما كانوا يعتمدون عليه سابقا من اتخاذ الرسول وسيطا بينهما على غير مأمن منه؛ لأن الرسول قد يفشي سرهما، وقد يخون راسله، فيبلغ غير ما أراد، لكن الرسائل يكتبها العاشقان دون وجل أو خوف، بل تكون الرسالة لسانا كما يرى ابن حزم في قوله: "ولعمري أنّ الكتاب للسان في بعض الأحايين، إما لحصر في الإنسان، وإما لحياء، وإما ليهيبة. نعم، حتى إن لوصول الكتاب إلى المحبوب، وعلم المحب أنه قد وقع بيده ورآه؛ للذة يجدها المحب عجيبة تقوم مقام الرؤية، وإن لرد الجواب والنظر إليه سرورا يعدل اللقاء، ولهذا ما ترى العاشق يضع الكتاب على عينيه وقلبه ويعانقه"[٢]. وهكذا كانت الرسائل تحمل الأوجاع والأشواق، ينتظرها المحبان انتظار

(١) لسان العرب، مادة (ظرف).

(٢)طوق الحمامة في الألفة والألاّف، أبي محمد علي بن حزم الأندلسي، مكتبة عرفة بدمشق،١٣٤٩، ص:٣١.

اللقاء، ففيها ما يروي الصديان. "لكن هذه الظاهرة، وإن كانت حضارية، ليست بجديدة في الغزل، الذي عرفها في شعر عمر بن أبي ربيعة في القرن الأول، فعدت تجديدا ساعد عليه التقدم الثقافي في عصره"[١] إلا أنها اتسعت نفحاتها وجددت طرائقها في العصر العباسي، لا سيما عند شاعر الغزل العذري العباس بن الأحنف" مسجلا بذلك ظاهرة جديدة في عالم العشق، مبتدعا أسلوبا مستحدثا في نطاق الغزل الحضري الذي يتم بالمكاتبة، ويكتمل بالمراسلة"[٢]. وقد عد مصطفى الشكعة أسلوبه هذا سابقة فنية، حيث يقول:" ولا أخال شاعرا عاشقا غير العباس بن الأحنف قد قال في هذا النطاق ما قاله العباس من حيث وفرة الشعر، وتعدد المعنى، وكثرة المواقف، ورقة المآخذ، وتنوع الحوار، إنه بذلك يسجل سابقة فنية اختص بها دون غيره من شعراء عصره وأدباء زمانه" [٣].

والعباس" يحسن التصرف، ويكثر التنويع في وصف الرسائل، وهذه الرسائل ليست دائما صادرة عنه، بل إنها كثيرا ما تصدر إليه، وهي في أحيان أخرى متبادلة بين العاشقين، وهو من خلال ذلك يصف حبه ووجده، ويصف الرسالة نفسها خطا وإملاءً وأناملا، وهو يسعد بها إذا حملت موعدا، ويشقى بها إذا تضمنت هجرا وبلغت صدا، وهي مجال للشكوى، ووسيلة للمناجاة، ووشيجة للتعاطف، وميدان للعتاب"[٤].

وقد خصص الدكتور يوسف بكار جزءا من كتابه:(اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري) لظاهرة المراسلة والرسائل، وأشار إلى عدد من الشعراء الذين وجد في أشعارهم إشارات إلى الكتب والرسائل التي يتبادلها المحبون، كابن ميادة وصاحبته" أم جحدر"، وأبي النضير والجارية (عنان)، وأبي نواس وبعض صاحباته، والشاعر ربيعة الرقي، ومثلهم مسلم بن الوليد، لكن أكثر ما يتضح هذا المظهر عند العباس بن الأحنف[٥].ويهمنا هنا نمطية الحوار في هذه الرسائل، وهو بلا شك دائر في دائرته، كونه قائما على تبادل الأقوال بين الطرفين، أو طرح أحد الطرفين وجهة نظره وموقفه من الطرف الآخر، وانتظاره التبرير والإقناع، إن لم يكن عبر رسالة أخرى مبعوثة،

(١) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، يوسف بكار، دار المناهل، بيروت،ط١، ٢٠٠٩، ص: ٢٧٩.

(٢)الشعر والشعراء في العصر العباسي، ص: ٣٧٤.

(٣) نفسه، ص:٣٧٤.

(٤) نفسه، ص: ٣٧١.

(٥) انظر اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، ص: ١٦٨-١٦٩.

فمن خلال ذاته الأخرى، ثم مضمونها، وما يمكن أن نؤوله من جمالية تكمن خلف أسلوبها وطرائق بنائها.

وقد عد النقاد – كما رأينا سابقا– الرسائل بين العاشقين أداة تواصل صامتة دعا إلى ظهورها الحضارة المادية المترفة التي عاش في ظلالها المجتمع العباسي، ولكن على مستوى الإبداع الشعري يمكن أن نجمل مجموعة من الأسباب التي أدت إلى بروز ظاهرة التحاور بالرسائل، منها أن الشاعر وهو يعرض تجربته الشعورية لم يغفل عن ضرورة التجديد والتلوين، خاصة من اتكأ شعره على فن واحد كالعباس بن الأحنف، حيث كانت الرسائل عنده معول بناء جديد، افتن في طرائق عرضها، ولوَّن في بناء معانيها، كما أن في التحاور بهذه الأسلوب ما يوحي ببعد الطرفين عن بعضهما، وهو ما ينتج عنه صراع يعتمل داخل الذات، فكان توظيف الشاعر لهذا الأسلوب تعبيرا عن خاصية التوتر النفسي التي تبلورت في هيكل رسالة شعرية، وكأن الرسالة رد فعل أمام وضع نفسي متأزم لم يجد له حلا آخر غير نفثه عبر سطورها.

كما تعد الرسالة طرفا فاعلاً في الوصل الذي ينشده المحبان، فهي فضاء واسع، ومساحة للبوح بعيدا عن عيون العذال والوشاة، تخفي بين طياتها ما لا يستطيع فهمه إلا العاشقان، بعد أن تعذر الوصل واللقاء المباشر بينهما بسبب أو بآخر. وبأسلوب الرسالة يصوغ الشاعر معانيه بطريقة المواراة حين يتجه في خطابه إلى المحبوبة، ويقدم في الوقت ذاته وثيقة مكتوبة يستطيع القارئ من خلالها أن يحدد الملامح والسمات الجسمية والنفسية لكل من الشاعر ومحبوبته.

ويصوغ الشاعر رسالته على نمط الصيغة المتعارف عليها، حين يحدد المرسل والمستقبل للرسالة، وفحوى الرسالة، ومن نماذجها قول العباس:(١)

مـــن الـــدَّنَفِ الـــذي يُمْـــسي حَزينًـــا وبـــينَ ضُـــلوعِه قلـــبٌ مُـــصابُ

إلـــى الخَـــودِ التـــي ســـلَبَتْ فـــؤادي فأمـــسَى مـــا يَـــسوغُ لـــه شَـــرابُ

يَنـــامُ الـــهاجِعونَ ونـــومُ عَينـــي إذا هَجعُـــوا بكـــاءٌ وانْتْحـــابُ

فلـــو نطـــق الكتـــابُ فـــدَتكِ نفـــسي بكـــى قَلَقًـــا ليَرحَمنـــي الكِتـــابُ

(١) ديوان العباس بن الأحنف، ص:٣٨.

إن الشاعر يحدد المرسل، ويختار له صفة (الدنف)، ومعناه "المرض اللازم" [١]، ويحدد المستقبل(الخود)، ويعني بها:"الفتاة الحسنة الخَلق الشابة"[٢]. واختياره لهاتين الصفتين رمزا للشخصيتين المتحاورتين، يشع كثيرا بالمعاني والصفات التي نستشف من خلالها ملامحا نفسية وجسمية لهما، فالمرسل عاشق وصل به عشقه إلى حد المرض، والمستقبل فتاة ناعمة استبت قلبه، فهي الحياة له، أما الرسالة فكانت وصفا لليل العاشق، فحين ينام الناس؛ تنام عينه ببكاء وانتحاب. فالرسالة تحمل العذاب الذي يعانيه العاشق، ويريد خلاصا منه، ومن ثم كانت حروفها تحكي حاله بإيجاز يقتضيه أسلوب الرسالة، وحال الشاعر الذي لو نطق كتابه لبكى رحمة لحاله.

ومن نماذجه أيضا قول مسلم بن الوليد:[٣]

كِتــابُ فَتــىً أَخِــي كَلَــفٍ طَــروبِ إِلـــى خَـــودٍ مُنَعَّمَـــةٍ لَعـــوبِ

صَــبَوتُ إِلَيــكِ مِــن حُــزنٍ وَشَــوقٍ وَقَــد يَــصبو المُحِــبُّ إِلــى الحَبيــبِ

وَقَـــد كانَـــت تُجيـــبُ إِذا كَتَبنـــا فَيـــا سَـــقيًا وَرَعيًـــا لِلمُجيـــبِ

تَخُـــطُّ كِتابَهـــا بِقَـــضيبِ رَنَـــدٍ وَمِـــسكٍ كَالمِـــدادِ عَلـــى القَـــضيبِ

كِتـــابٌ فيـــهِ كَـــم وَإِلـــى وَمَـــا إِن أُقَـــضّي مِـــن رَســـائِلِها عَجَبـــي

نُعَمّيـــهِ عَلـــى ذي الجَهـــلِ عَمـــدًا وَلا يَخفـــى عَلـــى الفَطِـــنِ اللَبيـــبِ

وهو هنا أيضا يجمل صفات المرسل في الشطر الأول، وصفات المستقبل في الشطر الثاني، ثم الداعي لبعث الرسالة، وفي البيت الثالث يلتفت من خطابها إلى خطاب المتلقي ليحدثه بما كان بينهما من تبادل في الرسائل، ووصف للكتاب والمكتوب. ومسلم بن الوليد يكشف هنا طريقة مخصوصة يعمد الشعراء إليها في محاورتهم لمحبوباتهم، تكمن في التعمية بالاستناد إلى لغة خاصة بينهما يفهمها العاشقان، وتخفى على غيرهما.

أما بشار بن برد، فنجد له قصيدة تحوي أسس الرسالة النثرية في قوله:[٤]

(١) لسان العرب، مادة: (دنف).

(٢) لسان العرب، مادة: (خود).

(٣) ديوان مسلم بن الوليد، ص :١٩١.

(٤) ديوان بشار، ص: ٢٣٣.

مِـــــنَ الْمَـــــشْهُورِ بالْحُـــــبِّ إِلَـــــى قَاسِـــــيَةِ الْقَلْـــــبِ
سَـــــلاَمُ اللّـــــهِ ذِي الْعَـــــرَشِ عَلَـــــى وَجْهِـــــكِ يَـــــا حِبِّـــــي
فَأَمَّـــــا بَعْـــــدُ يَـــــا قُـــــرَّ ةَ عَيْنِـــــي وَمُنَـــــى قَلْبِـــــي
وَيَـــــا نَفْـــــسِي التِـــــي تَـــــسْـــــ ـــــكُنُ بَـــــيْنَ الْجَنْـــــبِ والْجَنْـــــبِ
لَقَـــــدْ أَنْكَـــــرْتُ يَـــــا «عَبْـــــدَ» جَفَـــــاءً مِنْـــــكِ فِـــــي الْكُتْـــــبِ
أَعَـــــنْ ذَنْـــــبٍ وَلاَ واللَّـــــهِ مَـــــا أَحْـــــدَثْتُ مِـــــنْ ذَنْـــــبِ
وَلاَ وَاللَّـــــهِ مَـــــا فِـــــي الـــــشَّرْ قِ مِـــــنْ أَنْثَـــــى وَلاَ الْغَـــــرْبِ
سِـــــوَاكِ اليَـــــومَ أَهْوَاهَـــــا عَلَـــــى جِـــــدّ ولا لِعْـــــبِ

فالشاعر ألبس مقطوعته الشعرية لباس النثر؛ ليجتمع فيها فنان يتآزران في تقديم تجربته الشعرية بمبنى جديد، تجتمع فيه الشعرية والنثرية، حيث يحدد المرسل (المشهور بالحب)، والمستقبل (قاسية القلب)، ثم التحية، ويتلوها (فأما بعد)، ثم مضمون الرسالة. ويبدو أن الشاعر ومحبوبته اعتادا على التواصل بالكتب، لكنَّ جفاءً حل بالمحبوبة منعها بعث كتابها، فجاء كتاب الشاعر لاستنكار فعلها، ومحاولة لتبرئة ذاته، وللتأكيد على حبه. ولعل هذا ما دل عليه سياق النص، حيث اعتمد الشاعر على القسم، وتكرار النفي (بلا) الذي أوحى بقلقه وحزنه على ذلك الجفاء. والرسائل السابقة كانت أحادية الخطاب من الشاعر، ولم يكن هناك رد من الطرف الآخر، غير أن نماذجها لم تكن على هذه الوتيرة دائما، فقد وُجدت رسائل يظهر فيها صوت الشاعر ومحبوبته، يعتمد فيها الشاعر على أسلوب القص، وتكون الرسالة مرسلة من المحبوبة غالبا. ومن نماذج ذلك قول العباس: (١)

يـــا أبـــا الفَـــضْلِ يـــا كـــرِيمَ التّـــصافي مـــا لفَـــوْزٍ تَقُـــولُ: إنّـــكَ جـــافِ
كتَبَـــتْ فـــي الكِتـــابِ فَـــوْزٌ فقالَـــتْ فـــي عِتـــابٍ مِنهـــا وفـــي إلْطـــافِ:
مـــا مَلِلنـــاكَ إذْ مَلِلـــتَ ولَكِـــنْ أنـــتَ يـــا حِـــبُّ صـــاحِبُ اســـتطرافِ

(١) نفسه، ص :٨٧ ١.

وكَـــذاكَ المَلُـــولُ مـــن ســـائرِ النّـــا ســـ ســـــريعُ الإقبـــالِ والانـــــصراف
فـــوزُ واللـــــهِ مـــا مَلِلـــتُ وَلا كُنْـــ ـــــتُ لقَـــوْمٍ ســـواكُمُ بالمُـــصَافي
أيُّهـــا الرّاقـــدونَ حَـــوْلي هَنيئًـــا إنّ جَنبـــي عَـــن مَـــضْجَعي مُتَجـــاف

تكشف الرسائل على أنها مسلك من الشاعر يبتنيه على هذه الصيغة؛ لينوع ويجدد في أساليب طرقه لموضوعات شعره، فالمعنى الذي نظم به الشاعر هذه المقطوعة تكرر كثيرا في شعر الشعراء، فما يدور بين الشاعر ومحبوبته من عتاب وهجر، يعد أصلا من موضوع الغزل، لكن إتيانه عبر هذه الصياغة الفنية؛ دفعت بالمتلقي إلى إثارة خياله، وجعلته يشارك الشاعر في الجو النفسي الذي يهيمن عليه.

ينقل الشاعر حديث محبوبته المضمن في الرسالة في لحظة من لحظات تأزمه النفسي، وفي أجواء نفسية تبعثر في الماضي لينتشي الحاضر ولو مؤقتا، وقد دل على نفسيته المأزومة، البيت الأول والأخير من المقطوعة. ففي البيت الأول نلاحظ ذلك الانفصال الذاتي، وهو يحاور نفسه على طريقة التخيل، حين يجعل من ذاته طرفا آخر يواجهه ويصارحه بمسببات تأزمه، وفي البيت الأخير وهو يصف ذاته القلقة، وقد جافاه النوم عبر المقابلة بينه وبين النُّوَّم الهانئين حوله.

ومابين هذين البيتين، هو كتاب فوز وقولها. ففي نهاية الشطر الأول من البيت، كان قول فوز: (ما لفوز تقول: إنك جاف)؛ إخبارا ذاتيا موشّىً بحرقة مؤلمة، أراد الشاعر أن نعرف أسبابها، وندخل في أجوائها، ليأتي بعدها بكتاب فوز يتلوه على مسامعنا، حيث يقول:

كتَبَـــتْ فـــي الكِتـــابِ فَـــوْزٌ فقالَـــتْ فـــي عِتـــابٍ مِنهـــا وفـــي إلْطـــافِ:
مـــا مَلِلنـــاكَ إذْ مَلِلـــتَ ولَكِـــنْ أنـــتَ يـــا حِـــبُّ صـــاحِبُ اســـتطرافِ
وكَـــذاكَ المَلُـــولُ مـــن ســـائرِ النّـــا سِ ســـــريعُ الإقبـــالِ والانـــــصراف

يقر الشاعر قبل أن يحدثنا بما قالت له فوز في الكتاب بأن قولها كان عتابا مغلفا بلطافة، وكأنه خاف أن ينال الظن المحبوبة، فنرسم لها صورة سلبية على غير ما هي عليه في الحقيقة، أو على ما هي عليه في وجدانه هو، فأتى بالجملة الاعتراضية بين فعل القول ومقوله تحرزا لذلك. ثم يأتي بقولها التي أرادت به مواجهة الشاعر، بما لحظته عليه من تقلبه وتذبذبه في حبها، وذلك من خلال لغة رقيقة تصورها جملة: (ما

مَلِلناكَ إذْ مَلِلتَ)، وجملة: (أنتَ يا حِبُّ). إنها لم تملُّه على الرغم من إحساسها ببعده وسأمه منها، بل تناديه وتخاطبه بلغة الحب: (أنتَ يا حِبُّ صاحِبُ استطراف)، فيرد عن نفسه هذه التهمة ويخاطبها عن قرب، متجاوزا عن النداء، فهي قريبة منه جدا، حيث يبتدئ رده بذكر اسمها (فوز) تحببا وتقربا، ثمّ ينفي ما رأته فيه، ويؤكد على صدقه بهذه المؤكدات التي أثخن بها قوله الموجز، كالقسم، والنفي، والاستثناء، والقصر، وكأنه اكتفى بهذه المؤكدات اللغوية عن الاسترسال وتفصيل القول وإبطال دعواها؛ لأن رده لم يكن مبعوثا إليها، وإنما كان حديث ذاته حين قرأ كتابها، يؤكد ذلك البيت الأول من القصيدة وما تضمنه من حوار ذاتي.

ولو تتبعنا النماذج السابقة لوجدنا أن الشاعر يستعين بأسلوب الرسائل في أكثر من منحى، ففي أولها يبدأ الشاعر بسرد الحدث مباشرة دون تمهيد، فقد كان النص ومضة سريعة تتساوق ومشاعر الشاعر الذي ابتهج بوصول الصحيفة إليه، ومن ثم تتابعت الأحداث: (بعثت.. ففككتها، فقرأت)، حتى وصل إلى النهاية التي كانت جوابا على المبعوث، يصور فيه استحالة خيانته لها، ويقدم السبب في صورة تشبيهية تأكيدا لها على وفائه لحبه. ونلحظ الهدوء النسبي في النموذج الثاني، فالشاعر لا يعاني من صد أو هجر أو فراق، وإنما يعاني من الرقباء الذين يشكلون عوائق في رد المحبوبة على رسالته. وهذا الأمر تستطيع المحبوبة تجاوزه في حين غفلة، وهو ما حقق له طمأنينة لعدم خوفه من ديمومة العائق الذي كرر ذكره في أكثر من بيت، ليكون مركز القصيدة بيان عائق من عوائق التراسل بين العاشقين. وفي القصيدة التالية، كان استدعاء الرسالة أداة للمواجهة الذاتية التي تفضي إلى التوازن النفسي، يقول:

يـــا أبـــا الفَـــضْلِ يـــا كـــريمَ التّـــصافي مـــــا لفَـــــوْزٍ تَقُـــــولُ إنّـــــكَ جـــــافِ

كتَبَـــتْ فـــي الكِتـــابِ فَـــوْزٌ فقالَـــتْ فـــي عِتـــابٍ مِنهـــا وفـــي إلْطـــافِ:

يُلِّمح الشاعر منذ بداية النص إلى حالة شعورية تُشكِّل ضغطا عليه عبر ذلك النداء الذاتي الذي ينبئ بانشطار داخلي، جعله ينزع من ذاته ذاتا يواجهها، مستفهما مستنكرا من قول فوز بجفائه، فبعد أن سيطر القلق عليه، وجد أن من سبل التخلص منه، المواجهة الذاتية في حضرة الغياب، حيث سرد ما في الكتاب ممهدا له بجملة اعتراضية تخفف حدة الشعور بالأسى، لتأتي خاتمة النص مؤكدة بغير مؤكد؛ لتعيره شيئا من الراحة والهدوء الذي يعيد استقراره النفسي.

المصادر والمراجع :

- اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، يوسف بكار، دار المناهل، بيروت،ط١، ٢٠٠٩.
- الأدب في العصر العباسي، خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي، شعيب محيي الدين سليمان فتوح، دار الوفاء، المنصورة، ط١، ١٤٢٤.
- الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة،ط٣، ١٩٦٥.
- تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، شوقي ضيف، دار المعارف، ط١٩.
- الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي: السيد أحمد عمارة، ط١، ١٤١٤هـ .
- الحوار في شعر عبدالله البردوني ، نوفل الجبوري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠١١.
- دراسات في الأدب الجاهلي، منطلقاته العربية وآفاقه الإنسانية، عادل جاسم البياتي، الجزء الأول، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، سنة ١٩٨٦.
- دراسات في النص الشعري، العصر العباسي: عبده بدوي، دار الرفاعي، ط٢، ١٤٠٥م.
- ديوان ابن الرومي: أبي الحسن علي بن العباس بن جريج، تحقيق الدكتور: حسين نصار، د.ت.
- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط٥.
- ديوان أبي نواس، الحسن بن هاني الحكمي، تحقيق :إيفالدفاغنر.
- ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.
- ديوان العباس بن الأحنف، تحقيق: عاتكة الخزرجي، القاهرة، طبعة دار الكتب المصرية،١٩٥٤.
- ديوان بشار بن برد، تقديم وشرح محمد الطاهر بن عاشور، د.ط، د.ت.
- شرح ديوان صريع الغواني مسلم بن الوليد، تحقيق سامي الدهان، دار المعارف بمصر.
- شعر ربيعة الرقي، جمعه وحققه: يوسف حسين بكار، دار الرشيد للنشر،١٩٨٠
- شعر مروان بن أبي حفصة، تحقيق: حسين عطوان، دار المعارف، بمصر، ط٣.

❖ الشعر والشعراء في العصر العباسي، مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦، ١٩٨٦م.
❖ الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبدالقادر الرباعي، جامعة اليرموك ،الأردن،١٩٨٠.
❖ طوق الحمامة في الألفة والألّاف، أبي محمد علي بن حزم الأندلسي، مكتبة عرفة بدمشق،١٣٤٩.
❖ لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، ط١، ١٤١٠هـ.
❖ اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، شكري عياد، القاهرة، ط١، ١٩٨٨
❖ مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول: حسين عطوان، دار المعارف بمصر، ١١١٩م .

المجلات والدوريات العلمية:

❖ همزية بشار بن برد في مدح عقبة بن سلم، دراسة تحليلية مقارنة، أحمد مختار البزرة، مجلة الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، المجلد٢٠، العدد٧٧–٧٨، عام١٩٨٨ .