الحوار في شعر مصطفى صادق الرافعي

(صيغه ،أنواعه ، أطرافه)

(دراسة موضوعية فنية)

إعداد الدكتور

مسعود مطر سليم المذكورى القرشي

دكتوراه ادب حديث - تعليم الطائف

المملكة العربية السعودية

الملخص باللغة العربية

ظهر الحوار في شعر مصطفى صادق الرافعي بشكل واضح وجليٍّ، وشكّل سمة فنية وملمحًا أسلوبيًّا؛ فالشاعر يبوح للمتلقي بنوعيه، الداخلي والخارجي بأفكاره ومشاعره في أسلوب حواري مع ذاته، وحوارات متعددة الأطراف. وقد اعتمد البحث في الدراسة على المنهج الموضوعي، كما اعتمد على المنهج القائم على العرض والتحليل والمزاوجة بين الجوانب الموضوعية والفنية في آنٍ واحد، وانتقاء الأبيات من الديوان. وقد اقتضت طبيعة البحث تقسيمة إلى خمسةِ أقسامٍ يسبقها تمهيد، يعرض مفهوم الحوار في اللغة والاصطلاح، حيث درس القسم الأول أنواع الحوار، وصيغه، وتناول ثانيها: حوار الذات والابنة، والثالث: درس الحوار الغزلي، والرابع: حاور شخصيات متعددة، وبيَّن الخامس: حوارات الشاعر للطبيعة الحية والساكنة.

وأبرز ما انتهت إليه الدراسة من نتائج: أن هناك تقاربًا في تعريفات الحوار في اللغة والاصطلاح، ووظف الشاعر صيغ الحوار (القولية، النداء، الأمر، والاستفهام)، واعتماد الشاعر على التجريد في محاورة نفسه، واقتصار حواره الغزلي على الحوار الثنائي بينه وبين محبوبته لبيان مشاعره تجاهها، كما أشرك في الحوار اللائمين، وجاءت أغلب حواراته قصيرة، وحاور الشاعر شخصيات متعددة لبيان فكرة يقصد بها التوجيه، كما حاور الطبيعة بنوعيها الحية والساكنة لإخبارها بما يعانيه من آلام ومواجع .

كانت أفانين البلاغة متناثرة داخل النصوص المختارة من خلال تحليل الأبيات.. ونسأل الله أن تحقق الدراسة هدفها المنشود.

الكلمات المفتاحية:

الحوار، صيغ الحوار ، أنواع الحوار ، أطراف الحوار، الرافعي، والشعر.

Dialogue in the Poetry of Mustafa Sadiq Al-Rafeie (Forms, Types, Parties)(Artistic Objective Study)

Abstract

Dialogue appeared in the poetry of Mustafa Sadiq Al-Rafeie clearly and manifestly. It constituted a technical characteristic and stylistic feature. The poet discloses to the recipient, both internal and external, his ideas and feelings in a style of dialogue with himself, and multiparty dialogues. The research in the study relied on the objective methodology. It also depended on the method which is based on display, analysis and matching the objective and artistic aspects in the same time, as well as the selection of verses from the collection of poems. The nature of the research required dividing it into five parts preceded by an introduction which displays the concept of dialogue in language and terminology. Part one tackled the types and form of dialogue. Part two tackled the dialogue of the self and daughter. Part three: examination of the flirtation dialogue. Part four: he had a dialogue with several persons. In part five, there are the dialogues between the poet and the alive and lifeless nature.

The most significant conclusions of the study: there is resemblance between the definitions of dialogue in language and terminology. The poet employed the forms of dialogue (verbal, calling, order and questioning) and relied upon abstraction in having the dialogue with himself. His flirtation dialogue was limited to the dual dialogue between him and his beloved, in order to clarify his feelings towards her. Blamers participated in the dialogue. Most of his dialogues are short. The poet had a dialogue with several persons in order to clarify an idea with which he aims to make orientation. Also, he had a dialogue with the nature, both alive and lifeless, to inform it about pains and agonies suffered by him.

The arts of rhetoric were scattered inside the selected texts, through the analysis of verses. We supplicate to Allah, so that the study achieves its intended target.

Keywords:

Dialogue, forms of dialogue, types of dialogue, parties of dialogue, Al-Rafeie, poetry.

PhD in Modern Literature, Taif Education, Kingdom of Saudi Arabia.

المقدمة :

حظي شعر مصطفى صادق الرافعي باهتمام الدارسين والباحثين، فأولَوْا أعماله النثرية والشعرية عناية خاصة، فقد درسوه في جوانب عدة في مؤلفات خصوها به، ومنهم من درسه مع غيره، ومن تلك الدراسات النثرية –على سبيل المثال لا الحصر– دراسة (تداخل الأنواع الأدبية في مقالات "وحي القلم للرافعي، رسالة ماجستير إعداد عيشة بنت إبراهيم الحسني. إشراف أ. د. إبراهيم عبدالله، السعودية، جامعة أم القرى[1]، ومن الدراسات حول شعره: دراسة (أسلوب التكرار ومثيراته الدلالية في شعر مصطفى صادق الرافعي، قصيدة الشرق المريض نموذجًا، ٢٠١٩م، عبدالرحمن بغداد، الجزائر)، ودراسة (الصورة البيانية عند مصطفى صادق الرافعي، رسالة دكتوراه، عبدالقادر محمد حسين، جامعة الأزهر، ١٩١٣م، ودراسة (الصورة الفنية في ديوان الرافعي، دراسة نقدية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث، إعداد إبراهيم محمد إبراهيم، جامعة المنصورة)، ودراسة شعر الأخلاق بين الرافعي والورَّاق (الصبر، القناعة، عزة النفس) دكتورة فاطمة عبدالمجيد هنداوي جعفر، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالقاهرة، وغيرها من الدراسات، غير أني وجدت السبب لاختيار الموضوع أن ثمة جانب مهم في شعره لم يُسلط عليه الضوء –حسب علمي– وهو في الوقت نفسه ذو أهمية كبيرة في دراسة الشعر وتحليله، وأعني به موضوع الحوار الذي شكل سمة فنية وملمحًا أسلوبيًّا في شعر مصطفى صادق الرافعي، حيث يبوح بأفكاره ومشاعره في قالب حواري مستخدمًا صيغًا متعددة، سواء كان هذا الحوار مع الذات أو مع الآخر، و لم ينفرد الحوار في شعره ببحث مستقل من قِبَلِ الدارسين.

سعت هذه الدراسة إلى معرفة صيغ الحوار التي وظفها، وأنواع الحوار وقدرته على توظيف هذا العمل الفني، وهو الحوار من خلال الأطراف التي حاورها من أجل توضيح فكرة وكشف بها عن مشاعره وتوجيه مفيد للغير.

وقد سارت دراسة الحوار وفق الخطة التالية:

- المقدمة: بينت فيها الدراسات حول أعمال مصطفى صادق الرافعي، وسبب اختيار الموضوع وخطة البحث.
- التمهيد: تناولت فيه تعريف الحوار في اللغة من خلال المعاجم، وكذلك تعريف الحوار في الاصطلاح، وتعريفات بعض الدارسين. وبعد التمهيد قسمت البحث إلى خمسةِ أقسامٍ:
- القسم الأول: (أقسام الحوار، وصيغه)..
- القسم الثاني: (أطراف الحوار) حوار الأنا، (الذات، وحوار الابنة).
- القسم الثالث: الحوار الغزلي.
- القسم الرابع: حوار شخصيات متنوعة.
- القسم الخامس: حوار الطبيعة.

التمهيد: الحوار في اللغة والاصطلاح:

الحوار في اللغة:

جاء في تاج العروس، أن "الحِوارَ بالفتح والكسر... ويقال كَلَمْتُهُ فما رجع إلَّ حَوَارًا ومَحاوَرَة وحَويرًا ومَحُورَّة، أي جوابًا.

والمُحَاورَةُ: المُجَاوَبَةُ، ومُرَاجَعَةُ النطق والكلام في المُخَاطَبَة، وقد حاوَرَهَ وتَحَاوَرُوا: تَرَاجَعُوا الكلام بينهم، وهم يتراوحون ويتحاورون"[٢].

وفي القرآن الكريم ورد الحِوار في قوله تعالى: ﴿ وَكَانَ لَهُۥ ثَمَرٌ فَقَالَ لِصَٰحِبِهِۦ وَهُوَ يُحَاوِرُهُۥٓ أَنَا۠ أَكْثَرُ مِنكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا ﴿٣٤﴾ ﴾(الكهف: آية ٣٤)، وقوله تعالى: (الكهف: ﴿ قَالَ لَهُۥ صَاحِبُهُۥ وَهُوَ يُحَاوِرُهُۥٓ أَكَفَرْتَ بِٱلَّذِى خَلَقَكَ مِن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّىٰكَ رَجُلًا ﴿٣٧﴾ ﴾ آية ٣٧). جاء في معنى الحِوار هنا بين شخصيتين وصيغته (قال) في قوله (وهو يحاوره) يعني المحاورة، والمحاوبة أي تراجعوا الكلام بينهم وتجادلوا، وورد ذكر الحوار في سورة أخرى في قوله تعالى: ﴿قَدْ سَمِعَ ٱللَّهُ قَوْلَ ٱلَّتِى تُجَٰدِلُكَ فِى زَوْجِهَا وَتَشْتَكِىٓ إِلَى ٱللَّهِ وَٱللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَآ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ سَمِيعٌۢ بَصِيرٌ ﴿١﴾ ﴾ (المجادلة، آية :١)، وهنا ورد بمعنى التحاور والتراجع في الكلام.

وجاء في لسان العرب معنى المحاورة: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة، والمحورة من المحاورة، مصدر كالمشورة من المشاورة[٣].

وفي المعجم الوسيط: الحُوارُ ولد الناقة من وقتِ ولادته إلى أن يُفطم، ويُفْصَلُ من أحورة، و(الحِوارُ) جمع أحورة حديث يجري بين شخصين أو أكثر في العمل القصصي، أو بين ممثلين أو أكثر على المسرح[٤].

أما في المعجم الأدبي فنجد معنى الحِوار: "حديث يدور بين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات..."[٥].

مما سبق نجد أن جُلَّ المعاجم العربية تتقارب في تعريف الحوار في اللغة، فلها نفس الدلالة، وهي الأخذ ورد الكلام بين اثنين وأكثر، كما يتضح من خلال الوقوف عند الدلالة اللغوية لكلمة "حِوار" في المعاجم العربية السابقة المذكورة أنها تعني التجاوب والمراءة في الكلام.

الحِوارُ في الاصطلاح:

يقول الدارسون في تعريف الحِوارَ:

ما يعنيه الحوار في تعريفه الاصطلاحي أنه: "تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، (أو هو) نمط تواصل، حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي... كما يستعمل بكثرة الجُمل الاستجوابية (سؤال، جواب)، والناقصة (حين تقاطع المتكلم) المقاطع المأخوذة من المخاطب"(٦).

والحوار الأدبي حديث بين شخصين أو أكثر تضمنه في العرض والأُسلوب، وقد يكون بين أكثر من شخصين –أي ثلاثة فأكثر– أو بين شخصين من جهة ومجموعة من الأشخاص من جهة أخرى(٧).

ومن تعريفات الدارسين للحِوار كذلك، يرون أنَّه "من وسائل السرد"، وتكمن أهميته بكونه محورًا تستقطب حوله فكرة القصة ومضمونها العميق، ويمكن أن يكون هدفًا فنيًّا كبيرًا، بكونه معيارًا نفسيًّا دقيقًا، يستطيع أن يضيق نفسيات الشخصيات الفنية بذكاء وحذق"(٨)،يريد بذلك الأحداث التي يدور حولها الحوار.

ومن تعريفات الدارسين للحوار بأنه: "مراجعة الكلام وتداوله بين طرفين أو أكثر، حول موضوع محدد، بصورة متكافئة، ويغلب عليه الهدوء في الوصول إلى الحق، والبعد عن التعصب والخصومة"(٩).

مما سبق نستطيع أن نقول: إن الحوار عمل فني لتوضيح فكرة ما، وهو أداة تعبيرية يوظفها الأديب لتوضيح فكرته وجلب سماع المتلقي بطريقة مثيرة.

ولأهمية هذا العمل الفني فقد عني الشعراء بأمر الحوار مما أدى إلى تغيير مجرى الشعر، فجعله بين اثنين وأكثر بعد أن كان صوتًا واحدًا، هو صوت الشاعر.

القسم الأول (أقسام الحوار، وصيغه)

أقسام الحوار:

يمكن تقسيم الحوار إلى قسمين أساسيين، هما: الحوار الخارجي، والداخلي.

الحوار الخارجي: هو "الحوار الذي يكون بين شخصيتين أو أكثر، وهو أيضًا صوتان لشخصين مختلفين يشتركان في معاني مشهد واحد، يبين من خلال حديثهما أبعاد المواقف، ويأتي في الغالب ليحقق أهدافًا كثيرة يسعى إليها الكاتب..." (١٠).

الحوار الداخلي: هو ما يسمى المونولوج الداخلي، وهو عادة ما يكون بين الشخصية وذاتها أي ضميرها، وهو ما يُعرفُ بالحِوار مع النفس.

وهو أيضًا: "خطاب بدون سامع غير ملفوظ يُعَبَّرُ بواسطة الشخصية عن أكثر مقاصدها.. فهو شخص داخلي ينجم عن انشطار تعانيه الشخصية في لحظات تأزمها، ومن ثم فقد ساهم في إبراز ملامح الشخصيات وأزماتها النفسية والفكرية التي يراد التعبير عنه. فالشخصية تستطيع فيه التعبير عن أقصى الأفكار في أقرب موضوع من اللاشعور"(١١).

ويعرف كذلك بالمناجاة الفردية المرتبطة بظرف الشخصية ومع ما يعيشه الشخص ليكشف به عما تعانيه نفسيته، ويعبر عن مكوناته وهواجسه، والذي يهدف منه إلى انتباه المتلقي.

نجد الحِوار في معجم المصطلحات العربية: " تبادل الحديث بين الشخصيات في القصة أو المسرحية"(١٢).

ويقدم الحَوار النشاط الإنساني العقلي واللغوي والاجتماعي، وهو قاسم يشترك بين الأجناس الأدبية، المسرحية والقصة والرواية[١٣].

يختلف الحوار في الشعر بطبيعته عن الحوار في المسرحية والقصة والرواية، وهو أكثر ملازمة للشعر؛ لأنه يعتمد على الإيجاز والتكثيف[١٤].

والعلاقة بين الحوار والشعر علاقة قديمة: فالفن المسرحي –اليوناني القديم– ولد شعريًّا في صياغة حواره، وانتقل إلى الصياغة النثرية بعد ذلك[١٥] .

ويُشارك الحوار الشعر في سمة الإيجاز والتكثيف "فلا مكان فيه للكلمة الزائدة والمعنى المكرر؛ لأن كل كلمة تلقى لها حيز مرقوم ووقت معلوم"[١٦].

وبهذا نجد في التعريفات اللغوية والاصطلاحية أن لها نفس المدلول المتعارف عليه، وهو ردَّ الكلام بين شخصيات، وتبادله حول فكرة معينة.

وقد احتل الحوار حيزًا في شعرنا العربي منذ العصر الجاهلي، فكان الشاعر "يروي ما دار بينه وبين محبوبته بطريقة (فقالت، فقلت لها...)، وهو حين يروي الحوار فإنه يبتعد عن التجسيم الدرامي بمقدار ما يقترب من السرد القصصي..." [١٧]، حيث توظف الحوار غنائيًّا يكشف به عن آماله وآلامه، فكان الصوت الذاتي الغنائي هو السائد في القصيدة.

أما توظيف الشاعر الحديث المعاصر للحوار فهو بمثابة آلية للتعبير عن الآخرين، مما أدى إلى إضفاء نوع من الموضوعية أو الدرامية على القصيدة[١٨]، ويختلف مقدار الحوار لدى الشاعر المعاصر، فتارة يكون مطولًا وتارة يكون قصيرًا.

وقد شكل الحوار في شعر مصطفى صادق الرافعي بنوعيه الداخلي والخارجي سمة فنية وملمحًا أسلوبيًّا، حيث يبوح للمتلقي بأفكاره ومشاعره في أسلوب حواري مع ذاته، وهو ما يعرف بالحوار الداخلي، أو مع الآخر. ويمكن تقسيم الحوار في شعر الرافعي إلى نوعين، حوار داخلي، وحوار خارجي، وسنتناول الصيغ التي وظفها في حواره الداخلي والخارجي.

صيغ الحوار:

استخدم مصطفى صادق الرافعي صيغ الحوار في قصائده ومقطوعاته، ومن هذه الصيغ المتنوعة القولية والاستفهام والنداء والأمر، ومن خلال قراءة حواراته وانتقاء الأمثلة وجدنا أنه تناول الحوار بصيغه وأشكاله ومنها "الحوار الخارجي، إذ يكون صريحًا، ويمكن أن نستشفه من خلال استخدام الصيغ القولية والسؤال..."[١٩].

ومن أمثلة ذلك مجيبًا على تساؤلات محبوبته التي جمع فيهما بين صيغتين فقال:

وقالتْ عَذيري منكَ أمسيتَ غادرًا ... فقلتُ مَعاذَ الله أن يَغْدرَ الحُرُّ
فقالتْ: فما لِلفجر تشكو له الهوى؟ ... فقلتُ: وهل لَيلُ المُحبَّ له فَجْرُ؟
فقالتْ: نسيتَ العهدَ، قلتُ: وهلْ ... غَرامُكِ خَصمي يومَ يجمعُنا الحشْرُ؟
فقامتْ على كِبْرٍ تقول: قتَلْتُهْ ... كأنْ لم تكنْ تدري ولا عندنا خُبْرُ[٢٠]

لقد مال الرافعي إلى تناول الحوار بشكله الظاهري بالصيغة القولية (قال، قالتْ)، بالإضافة إلى صيغة الاستفهام (هل) ليوضح نوعًا من العتاب الذي وجهته له محبوبته، والذي يرفض فيه الاتهامات، مع التعزيز بأسلوب الاستفهام لإقناعها وثنيها عما وجه إليه من اتهام.

ومن أمثلة الصيغة القولية (قلت: قالت) قوله :

فقلتُ: عرفتُ الحبَّ واللهِ إنَّهُ ... مطالبُ قلبٍ لا تُحدَّ مطالبُهُ
فقالتْ: بلى إن شئتَ زِدْتُك إنَّهُ ... نوائبُ دهرٍ لا تُعدُّ نوائبُهُ[٢١]

في هذا الحوار الموجز يصف مشاعر الحب تجاه محبوبته التي لا يوجد لها حدٌّ، فترد عليه مخبرته أن هذه المشاعر تفوق نوائب الدهر التي لا تعدُّ، واستخدم الشاعر الصيغ القولية مع محبوبته ليؤثر بها في المتلقي، وليبين مضمون الحوار بينه وبين محبوبته.

ولا يقف الشاعر عند الصيغة القولية في الحوار فحسب، بل يتعداها إلى توظيف صيغة الطلب، كالنداء، والأمر، والاستفهام. "وتلك الأدوات مفاتيح المحاورة

والمنبهة لإسماع المتلقي إيذانًا ببدء الحوار، وهي تكشف عن الأسلوب الحواري بسهولة ووضوح"[٢٢].

ومن الصيغ كذلك صيغة النداء التي لها علاقة بالحوار القائم على تنبيه المخاطب، ومن أمثلة ذلك حواره مع غير العاقل مثل الطبيعة، حيث قال:

يا ليلُ قطَّعتَ القلوبَ أسىً فابعثْ لها بنسائمِ الفجرِ
وإذا دجا ليلُ الحياة فدَعْ يا ليلُ مصباحًا على قبري[٢٣]

يناجي الليل ويشكو إليه متألمًا بما حل بالقلوب من المواجع، وطالبًا منه الترفق بها والتخفيف عما أصابها، يبعث نسيم الفجر، مستخدمًا صيغة النداء التي عبر بها عن حاجته للمساعدة، ويطلب أن يجلب له مصباحًا على قبره، فهو يجد في الضوء الأمل.

ولا يقتصر الشاعر على محاورة غير العاقل فحسب، بل تعداه إلى نداء العاقل، وقد كتبَ إلى مُخْلفِ وعدٍ معاتبًا إياه بقوله:

يا مُخلفَ الموعدِ كمْ تكذبُ فيما تنطقُ!
أصْدِقْ ما وعدْتَني أَنَّكَ لستَ تَصْدُقُ[٢٤]

مال الشاعر هنا إلى حوار قصير موجز، بسبب إثارة الغضب لديه من قبل الذي يخلف الوعد ولا يصدق، وأكد الفكرة لدى المتلقي لجلب انتباهه، ومشيرًا في الوقت نفسه إلى علاج هذه الظاهرة المجتمعية والتنفير منها.

تُعَدُّ صيغة الاستفهام من الأساليب التي تستخدم بكثرة في اللغة العربية، حيث تستوجب طرح الأسئلة والاستفسارات عن أحداث، أو وقفات، أو السؤال عن أشخاص، أو أماكن، أو زمان، وما إلى ذلك، وهو كذلك أسلوب أو تركيب لغوي يستخدمه السائل لمعرفة شيء كان يجهله أو على غير علم به، وهذه الصيغ لها قدرة جمالية على إدخال المتلقي في صميم الصورة، وقد نوَّع الرافعي من صيغ الاستفهام في نتاجه الشعري، ومنها على سبيل المثال لا الحصر قوله:

وما لأَغصانِ الرُّبى تلتقي كأنما يَبْثثنَ أسرارًا؟
فاسألْ نسيمَ الصبح إنْ مرّ بي هل جمَّلتْهُ الغيدُ أخبارًا؟[٢٥]

يجري الحوار مع الأشياء المعنوية، الأغصان والنسيم، وجعلها طرفًا في الحوار، مستخدمًا صيغة الاستفهام (ما ، هل) دون الحاجة إلى الحصول على إجابة، فهو مندهش من تقارب الأغصان وتمايلها الموحي بحديث سرٍّ بينهما، ثم يوجه الخطاب بفعل الأمر (اسأل) إلى مجهول، يستعلم عما يحمله نسيم الصبح مقارنًا بين نعومة النسيم ونعومة النساء الحاملات الأخبار، ومن شواهد صيغة الاستفهام أيضًا قوله:

أرَّقَني يا حَمامُ ذا الكمَدُ فهل وجَدْتَ الهوى كما أجِدُ[٢٦]

نرى الشاعر هنا استخدم صيغتين (النداء "ما" ، والاستفهام "هل"، حيث جعل الحمام طرفًا آخر لبث شكواه ومعاناته مع الحزن من أثر الحب، وذلك لينفس عن نفسه ما أصابه من معاناة.

ويميل الشاعر إلى الحوار الذي يأتي على صيغة استفهام، أو سؤال خارج عن وظيفة الحقيقة، إذ لا يُراد من ورائه الحصول على إجابة، ومثال ذلك:

ويحكَ يا قلبُ عُدْتَ للنَّزَقِ[٢٧] أما رَمَتْكَ الظِّباءُ بالحَدَقِ؟
وهل نسيتَ الهوى وما بعدتْ أيامُ ذاك الوداد والمَلَقِ[٢٨]
وكيف ينسى الغريقُ روعتَه إذا نجتْ روحُهُ من الغرَقِ[٢٩]

أسقط على القلب مشاعره وأحاسيسه، وفي الوقت نفسه يُعاتب القلب لتحذيره من الطيش في عالم الحب من أجل كبح جماحه، وهنا يلغي فكرة الحوار بمعناه التقليدي الذي لا يقصد المرسل من خلال الحوار الوصول إلى إجابة، وإنما فتح حوارًا مع النفس.

وليست للأسئلة الواردة في الحوار إجابات منتظرة من الطرف الآخر، مما يجعل المتلقي يتجاوز انتظار الإجابة ويستغرق في لحظة القراءة.

تُعَدُّ المقطوعة السابقة نموذجًا للحوار الداخلي الذي طرحه الشاعر، حيث جعل الأبيات معبرة عن حوار مضمر، ذكر فيها معاناته الشخصية، بإجابات مضمرة لأسئلة يتحكم فيها، مع تقدير الإجابة التي تتلاءم مع صوته المجيب لنفسه داخليًّا، فصيغة الحوار هنا تقوم على التساؤل، إذ يستفهم دون انتظار الإجابة من المخاطب لأنه هو السائل والمسؤول معًا!

من الصيغ التي استخدمها الشاعر صيغة (الأمر) التي تدل على الطلب وقبول ياء المخاطبة[٣٠]، وهذه الصيغة لها تفاعل بين المرسل والمستقبل، والتي يمثلها قوله :

حَمِّلْ فؤادكَ ما يُطيقُ ولا تَكنْ حَزَنًا فإن الحَزْنَ ليسَ يُطاقُ

واقنعْ برزقكَ ما كفاكَ فإنّما زادُ المسافرِ هذهِ الأَرزاقُ[٣١]

يحث الشاعر على الصبر على نوائب الدَّهر، وكذلك يأمر بالقناعة بما قسم الله من رزق على سبيل النصح والإرشاد، وهي الفكرة التي يريد أن يفيد بها المتلقي.

القسم الثاني: (أطراف الحوار) حوار الأنا، (الذات، وحوار الابنة)

حوار الأنا (الذات):

عَرَف شعرنا العربي ظاهرة الحوار مع الذات، وهو ما يعرف بالحوار الداخلي، وهو الأشيع؛ لأن الشعر ذاتي مقصور على الأفكار الداخلية للشاعر العربي باعتبار غنائيته الغالبة، وقد أشار إليه قدماء النُّقاد، وأطلقوا عليه مصطلح "التجريد"، إذ يعرفه ابن الأثير بقوله: " إخلاص الخطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك، وقد قسّمه قسمين: الأول: تجريد محض، وهو أنّ تأتي بكلام هو خطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك، والآخر: تجريد غير محض، وهو خطاب لنفسك لا لغيرك"[٣٢]. وتعتمد مخاطبة الذات على توظيف الضمائر "أنا، أنت، هو"، وكأنها انشطرت إلى شخصيتين، متكلم ومنصت، فالشخصية "عندما تتحدث مع نفسها تتحول من شخص يتكلم (أنا) إلى شخص مخاطب (أنتَ) وكأنها تخاطب شخصًا غير ذاتها)[٣٣].

يرى الدكتور: نوفل الجبوري أن الشاعر يلجأ إلى محاورة ذاته في حالتين:

الأولى: عند الهروب من ذاته أو الاعتراض عليها، والحالة الأُخرى: عند اللجوء إليها عندما يشعر بالوحدة، ويعاني الاغتراب(٣٤)، حيث ينغلق الشاعر على ذاته نتيجة شعوره بالإحباط واليأس.

وهذا الحوار الداخلي يعرف بـ (المنولوج المنفرد الذي يدور بين الشخصية ونفسها).

يرى الباحث أن سبب لجوء الشاعر إلى الحوار إنما هو وسيلة إبداعية لمحاورة النفس للتنفيس، أو إيضاح فكرة وتعزيزها لدى المتلقي، لاسيما وأن الشعر بسبب كثرة ملامسته لمشاعر الشاعر وأحاسيسه يُعَدُّ كلهُ مونولوجًا داخليًّا، وبوحًا مباشرًا لدواخل الشاعر، قال عز الدين إسماعيل: "الشعر مونولوج في الأصل، ولذا فإن المقاطع المونولوجية مكرسة للطاقات العميقة في اللغة"(٣٥).

هنا نسلط الضوء على الحوار الداخلي الذي يعتمد على الذاتية والحوار المنفرد، ومن خلال دراستنا لشعر مصطفى صادق الرافعين وجدنا أنه استخدم الحوار الداخلي، حيث شكل ملمحًا فنيًّا حمل في طياته كثيرًا من الدلالات والجماليات، ومن أمثلة حوارات الشاعر الداخلية نجده يلجأ إلى حوار الأنا (الذات) التي أجراها مع نفسه محذرًا إياها من القنوط فيقول:

يا نفسُ بعضَ اليأسِ لا تقنطي ... من رحمةِ اللهِ ولا تحنقي
إن كانَ ما مرَّ من العمرِ لم ... يُحقّقِ الظنَّ، ففيما بقي
والناسُ في الدنيا دِلاءٌ فذا ... يهوي إلى القاع وذا يرتقي(٣٦)

يحاور الشاعر هنا ذاته، لإقناعها بالبعد عن اليأس والقنوط من رحمة الله – سبحانه وتعالى– ومشيرًا إلى معنى الآية الكريمة من قوله تعالى : ﴿ قُلْ يَٰعِبَادِيَ ٱلَّذِينَ أَسْرَفُوا۟ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا۟ مِن رَّحْمَةِ ٱللَّهِ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ يَغْفِرُ ٱلذُّنُوبَ جَمِيعًا ۚ

﴿إِنَّهُۥ هُوَ ٱلْغَفُورُ ٱلرَّحِيمُ ﴿٥٣﴾﴾ (الزمر: ٥٣)، ويرشدها إلى استثمار ما بقي من العمر وعدم الالتفات إلى ما مضى منه، كما يرشدها إلى أخذ العظة والعبرة من أصناف الناس بقسميهم السلبي والإيجابي وعليها اختيار الطريق الإيجابي، فالشاعر هنا كذلك يدخل المستقبل المتلقي في الاستفادة من إرشاداته، و لم يغفل الشاعر عما يزين مقطوعته بفنون البلاغة، ومنها تشبيه الناس في سرعة تقلب الحال بالدلاء المتحركة في الطلوع والنزول، ومال إلى استخدام الطباق الإيجابي بين لفظتي (يهوي، يرتقي).

يلجأ الشاعر إلى محاورة عضوًا من أعضاء جسده على طريقة الانشطار وجاعلًا من هذا العضو شخصية ثانية، ومنها القلب ويخاطبه قائلًا:

رحماكَ يا قلبٌ ليس من شِيَمِي أن أبيع الوفاءَ بالخُمُقِ
فاقبر بلحدِ الهوى لواعِجَهُ إنَّكَ إنْ تَمُتْ فيه لم تُفِقِ(٣٧)

يتحدث بأسلوب تقليدي إلى القلب الذي هو مكان المشاعر والحب ومستقر لها، وهو العضو الذي يتألم من معاناة الحب، فهو يريد منه الرأفة والرحمة في سبيل الوفا بالحب، وأن يجعله ثابتًا على شيمه الكريمة في تباريح الحب حتى الموت.

وفي موطن آخر يحاور القلب والنفس معًا فيقول:

ألا أيُّها القلبُ لا تيأسِ وأيَّتُها النفسُ لا تيأسي(٣٨)

استخدم الشاعر صيغة النداء (أي) بصيغة المذكر والمؤنث لنداء القريب حيث شطر نفسه إلى نصفين، ونهى كل شطر القلب عن اليأس، وهو الخوف، لما له من أثر سلبي، والآخر النفس، وبهذا خلق الشاعر مجموعة حوارية تتكون منه (أنا)، والثاني القلب، والثالث النفس.

ومن محاورات الأعضاء الضلوع والعين، وهي جزء من الذات، ويجري حوارًا قصيرًا فيقول في ثنائية:

أيا ضلوعًا قلبُها وامقٌ(٣٩) **و يا عيونًا طرفُها رامقُ**(٤٠)
من لفؤادٍ طاهرٍ جَرَّهُ إلى الغرام النظرُ الفاسِقُ(٤١)

يعكس هذا الحوار ما يدور في أعماق الشاعر وما يشعر به من آلام، حيث يخاطب ذاته (الضلوع والعين) مستعملًا (أيا) لنداء البعيد، و(يا) لنداء البعيد والقريب، متسائلًا عمَّن يعطف على هذا الفؤاد الذي انزلق في مهاوي الحب بسبب نظرات الفسق التي عبر عنها بقوله: (جره إلى الغرام النظر الفاسق)، ويوظف الشاعر الكلمات المعجمية ليعطي القوة في مفردات الحوار.

ويجري كذلك حوارًا أداره بينه وبين جوارحه التي أنطقها وجعلها شخصيات حاضرة في مقطوعة بينه وبين جوارحه، حيث يجعل من ذاته شخصيات عدة يخاطبها بقوله:

أُنبئْتُ أنَّ الحورَ في الفَرْقَد ... فقلتُ للقلبِ إليها اصْعدِ
وللضلوع انْفَرجي ساعةً ... وللجفونِ: انتظري واسْهدي
وقلتُ: يا صدري تنفَّسْ بما ... طوَيْتَ من دهري ومن حُسَّدي
فلم يَرُع قلبي سوى زفرةٍ ... طارت بها للأُفق الأَبعدِ[٤٢]

على عادة الشاعر يستهل النص الحواري بالتصريع بين (فرقد، أصعد)، حيث أجرى مشاركة حوارية لأكثر من اثنين، وهم (القلب، الضلوع، الجفون، والصدر) عندما أعلم بمكان الحسان التي أنطقها، وجعلها شخصيات حاضرة لمشاركته في سبيل الحصول على الحسان من النساء، ومستعينًا في الوقت نفسه بصيغة التجريد ليجعلها تتحمل معه معاناة الوقوع في هوى الحسان، حيث بنى حواره الطلبي على تعددية المرسل إليه، لكنه لا ينتظر منها الرد، واتسم بسمات اللغة الفلسفية، أي أنه يعني تشكيل أطراف متعددة للتواصل معها. حوار داخلي شَكَّلهُ الشاعر غير موجه لأشخاص بل مناجاة للنفس.

وحوار الشاعر لذاته يُعَدُّ حوارًا داخليًّا غير موجه لأشخاص آخرين، بحيث تقضي به شخصية واحدة على شكل تفكير داخلي أو مناجاة للنفس[٤٣].

حوار الابنة:

الابنة لها مكانة عظيمة لدى الأسرة وخاصة الأب، حيث يجد فيها الإخلاص والعون في الكبر.

يُعَدُّ قدوم المولودة من اللحظات الجميلة التي يعيشها الأَب، وترسخ في ذاكرته، فقدومها يُدْخِل الأنس والسعادة على أُسرتها، يعرفها بمن رُزِقَ بمولود وعاش تلك اللحظات السعيدة، والرافعي يقدم لنا مقطوعة حوارية قصيرة عندما رُزِق بمولودته (وهيبة)، فقال:

يا عروس الشعر أهلًا ... ثم أهلًا بالنجيبة
يومُ ميلادِك عيدٌ الـ ... ـقلبِ يا بنتي الحبيبة
قلتُ في تاريخه زيَّ ... ـنتِ بيتي يا وهيبة[٤٤]

يعبر بهذا الحوار عن تلك اللحظات العاطفية الجميلة، والمثير في الحوار السرور الذي أُدخل إلى قلبه بقدوم ابنته (وهيبة)، ويبين للمتلقي بتكرار أسلوب النداء (يا) عن شغف الشاعر بحب ابنته التي زينت بيت أسرته بمشاعر الفرح والسرور.

لم يكتفِ الشاعر بالمقطوعة السابقة في حواره بقدوم ابنته، إنما عقد حوارًا مطولًا مع ابنته عندما بلغت الشهر السابع من عمرها بقصيدة تقع في ثلاثةٍ وعشرين بيتًا، يصف ابنته بصفات متعددة، ومن أبيات هذه القصيدة قوله:

رأَيتُكِ يا وهيبةُ ذاتَ ثغرٍ ... عليه من السما بعض التّماعِ
فلم أُشْكِكْ وربِّكِ أَنَّ فجرَ الـ ... ـيبيانِ يَطيرُ من هذا الشعاعِ
نظرتُ إليكِ في موج الأماني ... كأنَّكِ دُرَّة لمعتْ بقاعِ
فإنْ بلغتْ بكِ الدُّنيا فسيري ... إلى العلياءِ من غير انقطاعِ[٤٥]

جاء الحوار مع الابنة معدِّدًا صفاتها خلال تشبيه ثغرها باللمعان، وبالدرة الثمينة التي لمعت بقاع البحر، كما مال الشاعر إلى أسلوب التكرار للحروف، فاستخدم كاف الخطاب في الكلمات (رأيتُكِ، وربِّكِ، إليكِ، كأنَّك)، ويمكن أن

يُعَدَّ هذا الخطاب شكلًا من أشكال التحاور له خصوصيته فرضتها عليه طبيعة الفن الشعري، وكل ذلك في سبيل توجيهها ودعوتها من خلال الحوار إلى السير قدمًا نحو معالي الأمور إذا كبرت .

القسم الثالث: الحوار الغزلي

شغلت الحبيبة مساحة في شعر الرافعي، وتُعَدُّ الطرف الآخر في الحوار، ويسمى الحوار الغزلي بالحوار الخارجي، ويقوم بدور بارز في إنجاح أسلوب الحوار، ويأتي جليًا واضحًا للمقاصد، ونجدها طرفًا شاذًّا يُحاول استرضاءها، ويحثها على الانقياد والخضوع لحبه، ومن الحوارات الغزلية نجده يذكر محبوبته، هذا ويسترحمها بالرفق به، فيقول في مقطوعة سداسية:

أشكو لها الحُبَّ ظنًّا أن سيَعْطِفها ... والحبُّ يمنعها أن تسمعَ الشاكي
يا هندُ ما كانَ لي، أمسى عليَّ إذًا ... يا ليت ما كانَ لا هذا ولا ذاكِ
للدهر جَنْبانِ ما ينفكُّ منقلبًا ... حينًا وحينًا كما تُغْرِيهِ عيناكِ
يا هندُ حبُّك نهرٌ العاشقين فمَنْ ... رأى إذًا أنهرًا من غير أسماكِ؟
رُحْماكِ قاتلةٌ رحماكِ فاتنةً ... فالناسُ في ذا الهوى ليسوا بأملاكِ
يا هندُ ما نظرت عيناي في حُسْنٍ ... إلا تبيَّنتُ معناه بمعناكِ(٤٦)

يستهل مقطوعة بحوار الشكوى مخبرًا إياها ما أصابه من متاعب الحب، وليقر في نفسها مدى تعلقه بها وإشعارها بمكانتها في نفسه، ويكشف بالتكرار على المستويين الأفقي والرأسي عن محنته من ذلك الحب، وإلحاح فكرة متاعب العشق. "فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشاعر على أعماق الشاعر، فيضيئها، بحيث نطلع عليها"(٤٧).

نجد الشاعر هنا زين بعض أبيات مقطوعته بأفانين البلاغة، كالتكرار الرأسي، ويمثله حرف النداء (يا) + تكرار اسم محبوبته (هند) ، والتكرار الأفقي وتمثله الألفاظ (الحب، الحب، حينًا ، وحينًا، نمرٌ نمراً، رحماك، رحماك، معناه ، ومعناك). ويُعَدُّ هذا التكرار محركًا للحوار الشعري في وظيفته الإيقاعية التي أدت بدورها إلى إيقاعات موسيقية داخلية، وزين كذلك مقطوعته بالجناس الناقص بين لفظتي (قاتلة، فاتنة)، وكذلك بين (معناه، معناك).

ومن حواراته القصيرة في هجر المحبوبة البعيدة يقول في ثنائيته التالية:

يا مَن أطال الهجرَ من بعدما ... مسَّنِيَ الحبُّ بما مسَّني

أنتَ وإنْ أَسرفَتْ في ذا الجَفا ... أحسَنُ خلقِ اللهِ في عيني[٤٨]

يستحضر الشاعر محبوبته البعيدة ويحاورها جامعًا بين صفة النداء (يا) والمخاطب (أنتِ) ليظهر عمق ألم الهجر الذي يعانيه الشاعر وهو شبه الجنون، وجاء الحوار في البيت الأول معبرًا عما يعانيه الشاعر وهو شبه الجنون، وجاء الحوار كذلك في البيت الثاني مخبرًا إياها مكانتها العالية لديه رغم إسرافها في الجفاء والصد الذي يمثله قوله (أنت... أحسن خلق الله في عيني).

ومن حوارات الصد والهجر من قصيدة يبلغ تعداد أبياتها ثمانية وعشرين بيتًا، منها قوله :

أراكَ نسيتَ يا ظبي الصَّريمِ ... ليالِيَ ذلكَ الأُنسِ القديمِ

ولجَّ بكَ الجفاءُ فما تُبالي ... بما أَلقى من الوجْدِ الأَلِيمِ

وطالَ عليَّ همُّ الهَجْرِ حتى ... لقدْ سئمت ملازَمتي همومي

أحاطَ بك الوشاةُ وكنتَ تدري ... غوايةَ كل شيطانٍ رجيمِ[٤٩]

يستهل الشاعر حواره بالتصريح في (الصريم والقديم) والذي يعرفه ابن قتيبة بأنه: "تصير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها"[٥٠]، ويعرفه العلوي بقوله : "أن يكون عجز النصف من البيت الأول من القصيدة مؤذنًا بقافيتها،

فمتى عرفت مصاريعها عرفت قافيتها، وأكثر ما يرد في شعر المتقدمين، وربَّما استعمله قليل من المتأخرين، ومن استعمله ممن تقدَّم أو تأخر فإنه دال على سعة في عارضته"[٥١].

يهدف الشاعر من الحوار المصرع هنا إلى استرعاء انتباه المتلقي ليذهب عنه الرتابة المملة بما يضيفه التصريع إلى موسيقى الأبيات من لحن عذب، ونغم أغن.

وبهذا يفرغ في أسماع المتلقي معاناة الهجر والصد والهم، ثم يلقي الضوء إلى سبب هذا الهجر إلى من أفسد العلاقة العاطفية التي تجمع بين الشاعر ومحبوبته، وهم الوشاة الذين أفسدوا علاقته بمحبوبته التي شبهها بالظبي. وشخصية (المحبوبة) شخصية مستمعة ينقل لها ما يتحمله من المعاناة، ومن حوارات الشاعر الغزلية حواره لمحبوبته موظفًا أساليب طلبية (الأمر)، ويقول في حوار مطول نختار منه ما يلي :

(وهندٌ) على ما بنا لا تُبالي ... وحبُّكِ يا هندُ ليسَ اختيارا
إذا ما هجرتِ عذرنا الدلالَ ... فليس دلالُكِ إلا اعتذارا
لماذا تُجافينَ يا هندُ عني ... هَبيني ظِلًّا وراءَكِ سارا
هَبيني نسيمًا تُلطَّفَ يومًا ... فَحرَّك من جانبيكِ الإزارا
هبيني أشعةَ شمس الأصيـ ... ـلِ نورٌ يغادرُ خدَّيْكِ نارا
هبيني من قَطَراتِ النَّدى ... إذا ما انتشرن عليك انتثارا
هَبيني أخًا (وهبيني طفلًا) ... هبيني فتى (وهبيني جارا)
هَبيني من بعدِ هذا وذاك ... غبارًا على قدميكِ استثارا
وأَقسمُ أني لأَطهرُ نفسًا ... وأصفى غرامًا وأسمى وقارا[٥٢]

يستهل الشاعر حواره بذكر محبوبته (هند) ويكشف تكرار النداء على المستويين: الأفقي والرأسي عن محنة الشاعر مع محبوبته التي حولها إلى شخصية مستمعة لطلباته المتنوعة، من خلال تكرار فعل الأمر (هبيني) الذي منح انفعالًا شعوريًّا مما جعله يطلق عليها جوانب القرابات المتعددة ليفتح لها مجالات في تقديم المساعدة، والذي يمثله قوله (أخ، طفل، فتى، وجار)، فهو يأمل منها ألا نقابل طلباته

بالصدود، ثم يؤكد لها أنه ذو مبادئ وقيم، والتي أخبر عنها بتكراره لاسم التفضيل (أطهر نفسًا، أصفى غرامًا، أسمى وقارًا)، ومن حواراته التي تدل على ثبات موقفه تجاه محبوبته التي يؤكد من خلالها عدم مبالاته باللائمين، معرضًا عن نصحهم وأقوالهم، معتمدًا في حواره معهم على إسكاتهم بالحجة الدامغة، فيقول:

قالوا جَفَتْكَ ولا تنفَكَّ تَذكرُها إنَّ النصيحةَ سُلوانٌ بسُلوانِ
فقلتُ عينَي مِنِّي ، وهْيَ إنْ رَمَدَتْ فلا يكونُ دواها كُحُلُ عُمْيَانِ
نأتَ، دَنتْ، وصلَتْ، ضمَّتْ، نفتْ في كلّ ذلكَ أهواها وهْواني(٥٣)

يفتتح الشاعر الحِوار في مقطوعته مع اللائمين الذين بادروه بالحوار (قالوا)، فرد عليهم بالصيغة نفسها (فقلت) ليؤكد لهم مدى تعلقه وحبه لمحبوبته ورفضه لأقوالهم الناصحة، ويؤكد بقوله (عيني مني وإن رمدت) مكانة هذه المحبوبة بأسلوب فيه إيقاعات جرس موسيقي، من خلال الأفعال الماضية المتمثلة في الشطر الأول من البيت الثالث (نأت، دنت، وصلت، ضمت، نفت، وهجرت)، فهو في كل الأحوال يحبها رغم جفوتها.

وهو ما يسمى بالحوار الافتراضي الذي لا يسمع إلا صوت الشاعر نفسه، والذي من خلاله يحاور عاذلًا حقيقيًّا أو متخيلًا "من خلال ما يشبه الحوار بينه وبين من يعذله على أمر ماء، ثم يسترسل في الحديث عنه، وسرد موقفه وقناعته متخذًا من العاذل محرضًا في التعبير عن ذلك"(٥٤).

صوت من يحاوره الشاعر في العذل هو صوت الشاعر الداخلي الذي يعبر من خلاله عن الصراع النفسي داخل ذاته في محاولة منه لتخفيف وطأة هذا الصراع الذي يعانيه، أو بعث مشاعر الأمن والهدوء في نفسه، وهذا العاذل يختلقه الشاعر ليؤكد في نفسه صفة مشهورة، أو يتخذ منفذًا أو مبررًا للتنفيس عن مشاعره الداخلية تجاه محبوبته(٥٥).

القسم الرابع: حوار شخصيات متعددة

منها شخصية ساقي الخمر، حيث تناول شعرنا العربي عبر الشعراء الخمرة في قصائدهم وتكلفوا بها، ومنهم من افتخر بشرائها وشربها وأسرف في ذلك(٥٦).

وقد شكلت الخمرة في شعر الرافعي جانبًا مهمًّا في الحوار، وجعلها مكملًا لإيصال الفكرة المعروضة للمتلقي، حيث يقول:

نظروا الكأسَ فقالوا ... إنَّها دمعةُ صبٍّ
قلتُ بل ذاكَ فؤَادي ... ذاب من نيران حبي
فاعذِروني في هواها ... إنَّما أشرب قلبي(٥٧)

أجرى الحوار على لسان آخرين عندما وصفوا الخمرة بأنها دمعة عاشق، فرّد عليهم لبيان مكانتها عنده بأنها ذوبان فؤاده من أثر نيران الحب التي حولت فؤاده إلى خمرة، فهو يطلب منهم العذر بحواره الذي جاء على صيغة الجدل ليؤكد لهم الفكرة ويعززها، ثم ينوع الحوار بصيغة الطلب، وهو فعل الأمر (اعذروني) ليؤكد بذلك فكرة حبه للخمرة.

ويقيم حوارًا بينه وبين ساقي الخمرة بصيغة المخاطب:

ذهبًا هاتِ وإلاَّ فَلُجَيْنْ ... إنَّ هذي الراحَ بنتُ القمرَيْنْ
هاتها كلتيهما ثمَّ اسقِني ... وَكلِ الأَفراحَ لي بالقَدَحَيْنْ
هيَ في العينين نورٌ ساطعٌ ... وهواءٌ منعشٌ في الرئتين
أخرجُوها من حَشَا الدنِّ ونا ... دَوا حُنَيْنا ليرى بنتَ حُنَينْ
ثم لَفُّوها بكأسٍ وغدتْ ... كالصبيِّ من يدينِ ليدَيْنْ
يا حبيبي إنَّها نرجسةٌ ... وأرى في وجنتيكَ وردَتَيْنْ
ما عليكَ إنْ شممتَ هذه ... أو قطفتَ هذه بالشفتينْ
هاتها ثُمَّتَ خذُها وأقرعِ الـ ... ـكأسَ بالكأسِ وهُزَّ المنكَبَيْنْ
إنّما يُعْلِمنا الكأسانِ أنَّ ... ساعة الأفراح دَقَّتْ دَقَّتينْ
واسقني حتى أرى الناسَ على ... أربعٍ يمشونَ لا على اثنتَيْنْ

إنَّهـــــــمْ واللهِ لا ينقصـــــــــهُمْ في الحميرِ غيرُ طــول الأُذنــيْن[٥٨]

جمع الحوار في الأبيات بين صوتين (شخصيتين)، الأولى جماعي، وتمثلها واو الجماعة في الأفعال (أخرجوها، ونادوا، ولفوها)، وهم القائمون على إعداد الخمرة.

والآخر فردي شخصية الساقي، والذي خاطبه بالأفعال الطلبيـــة (هـــاتِ، هاتها، اسقني، هاتها، خذها، أقرع، هزّ، واسقني)، وكرر بعضها رغبـــة في شـــرب الخمر والاستزادة منها، واصفًا الخمر بصفات يدلل بها على مكانتها وأهميتها لديه.

وينقل المتلقي إلى الاستئناس بتصويره للمشهد الحي المتحرك والذي يمثلـــه قوله (وغدت كالصبي من يدين ليدين) يتناقلون الخمرَّ بحرص مثل الحرص على نقل الصبي الصغير من شخص لآخر، مع الحذر من خشية سقوطه ليدل بذلك مكانتـــها لدى الشاربين، مع السرور والفرح.

ثم ينقل المتلقي إلى جو مؤنس مقرون بزمن وصوت، والذي يمثلـــه قولـــه (دقت دقتين) (أقرع الكأس بالكأس وهز المنكبين) ليطرب بذلك الصـــوت سمـــاع المتلقي ويبهج ناظريه بالمشهد الحركي وهو (هز المنكبين)، ثم يطلب مـــن الســـاقي الاستزادة من الخمر حتى وصل به الأمر من شدة السكر أنّه يرى الناس يمشون على أربع لا على اثنتين.

هنا نسلط الضوء على أنواع الحوار الأخرى في شعر الرافعي، وهو النـــوع الثاني، وهو ما يعرف بالحوار الخارجي وهو الأكثر شيوعًا، وهـــو أكثـــر ملاءمـــة للشعر، وهو ما يعرف بالحوار الذي يكون بين شخصيتين أو أكثـــر، وهـــو أيضًـــا صوتان لشخصين مختلفين يشتركان في موقف أو فكرة واحدة، يبين مـــن خـــلال حديثهما أبعاد الموقف، ويأتي في الغالب ليحقق أهدافًا كثيرةً يسعى إليها الشاعر، من خلال مواقف الحياة المتعددة.

تشمل الحوارات المتعددة فئات الأهل، الأقارب، الأصحاب، وشخصـــيات سياسية ودينية وثقافية، وكان لهؤلاء دور فيما يريد أن يتوصل إليه الشاعر، والقائم

على تصوير العواطف الصادقة والمشاعر الجياشة النابعة من أعماق النفس التي ناجى بها الناس، فكان لكل منهم موقف يريد توضيحه. "فالشاعر يستفيد من هذه الأطراف بما يخدم فنية القصيدة من الناحية الدرامية والقصصية؛ لأنها تكشف ما تضمُ من تبادل كلام بين الشاعر وهذه الأطراف"(٥٩).

من خلال استقراء ديوان الرافعي نجد حوارًا للآخر، حيث حاور شخصيات متعددة، ومن أهم هذه الشخصيات التي حاورها الشخصية السياسية، وتُعَدُّ هذه الشخصية مؤثرة في المجتمع، ويعول عليها الكثير من الأمور المهمة التي تعود على المجتمع بالنفع الوفير، ومن هذه الشخصيات السياسية، السلطان عبدالحميد خان، واستطاع الشاعر محاورة هذه الشخصية، داعيًا إياه إلى التحلي بالقوة، فيقول من قصيدة في المدح يهنئ بها السلطان ومستهلها بالتصريع :

يومٌ بهذي الليالي يُشْبهُ القمرا ... فإن رأى حَلكًا في أفقها سفرا

"عبدالحميد" بهرتَ الخافقَيْنِ فما ... ندري أبرقًا تُرينا أم نرى فِكْرا؟

إنْ تَغرسِ الرأيَ فالتسديدُ زَهرتُهُ ... وإن هززْتَ القَنا أَجْنَيْتَ الظَّفَرا

ما بينَ سِلْمٍ وحَرْبٍ أنتَ ربُّهما ... تركتَ هذا الورى في مأمنٍ حذِرا

يا ضاربًا بشَبا(٦٠) السيفِ الذي ... له الممالكُ، أَطعِمْ سيفَكَ الجُزُرا

إذا سيوفُك ظَنَّوها صوالجةً(٦١) ... فإنَّ أرؤُسَهُم كانت لها أُكرا

يا عرشَ (يلدز) أنتَ النجمُ لا ... منك السماءُ التي أفلاكها الوَزَرا(٦٢)

يستغل الشاعر هذه المناسبة ويحاور السلطان بعد أن استهل قصيدته بوصف يوم جلوسه فبدأ بذكر اسم السلطان مباشرة دون ذكر صيغة النداء (يا)، وحذف حرف النداء (ي) تأدبًا مع السلطان لأنه معروف، منادى مضاف إلى معرفة، وهي إشارة إلى مكانة السلطان، واستخدم الكلام في مخاطبة لعبدالحميد يقرض مدحه وحثه على استخدام القوة في مواجهة الأعداء، ملمحًا في الوقت نفسه إلى مكانة

السلطان وشجاعته وصلاحياته لردع الأعداء، كل هذا في سبيل تحفيزه لجعل الدولة الإسلامية قوية لا تخشى المتربصين بها.

أما من الناحية الثانية فقد زين الشاعر النص باستخدام فنون البديع من التصريع، والطباق، والاستعارة، حيث استخدم التصريع بين الشطر الأول والثاني لما فيه من جرس موسيقي لجلب انتباه المتلقي بين كلمة (القمرا – سفرا)، وطابق بين (حلك ، سفر) الظلام الحالك، والوضوح والبيان، (سلم، حرب) ،وكذلك الاستعارة في قوله (أطعم سيفك الجُزرا) استعارة مجازية مؤداها الدماء التي يريقها السيف في رقاب أهل الجزر، مشبهًا السيف بالوحش الضاري الذي يقتات بالأنفس، و لم يغفل التكرار بين لفظتي (ترينا ، نرى)، وتكاد تجربته مع الشخصيات السياسية تتماثل في حواره مع شخصيات سياسية[٦٣] أخرى، مثل الخديوي، ولا مجال لذكرها تجنبًا للإطالة.

لم يغفل الرافعي محاورة الشخصيات الدينية، ومن ذلك مفتي الديار المصرية، وقد كتب له ثنائية يستأذن على مفتي الديار المصرية لقوم ذهبوا في قضاء حاجة، وقال في ثنائية مختصرة :

ببابكَ العالي ذُوو حاجةٍ لولا التقى، قلتُ : ادخلوا سُجَّدا
فأَذنْ لعلَّ القومَ مثلُ الذي قادَته تلكَ النارُ نحوَ الهدى[٦٤]

يحاور الشاعر المفتي ويخبره أن من قصده من القوم –وهو منهم– أنهم ذوو حاجة يتطلب منه الإذن، من أجل أن يستفيدوا من هداه، أي علمه، ويلمح إلى مكانة المفتي بقوله: (لولا التقى قلت: ادخلوا سُجداً)، ويهدف من وراء هذا الحوار قضاء حاجة هؤلاء القوم.

وزين البيتين باقتباس من قوله تعالى : ﴿وَهَلْ أَتَىٰكَ حَدِيثُ مُوسَىٰٓ ۝٩ إِذْ رَءَا نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ ٱمْكُثُوٓا۟ إِنِّىٓ ءَانَسْتُ نَارًا لَّعَلِّىٓ ءَاتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى ٱلنَّارِ

هُدَى ﴿١٠﴾ (طه: ٩ ، ١٠) ، ينبه بهذا الحوار إلى هذه الشخصية، على أن قضاء أصحاب الحاجات تقودهم إلى الهدى كما حصل مع موسى –عليه السلام.

لم يغفل الرافعي عن حوار الأصدقاء؛ فلكل شخص أصدقاء تكون بينهم قربى حميمة، تسودها الأُلفة والمحبة، وكذلك التناصّ المفيد، لاسيما أن الشعراء تكون أهم موضوعاتهم الشعرية الأصدقاء، والمتمعن في ديوان الشاعر تكشف القصائد عن علاقته الخاصة مع الجلساء، ولابد أن يكون هؤلاء طرفاً من تقنية الحوار، ولعل هؤلاء الأصحاب كانوا وسيلة أو فرصة مناسبة يستفيد منها الشاعر للوصول إلى مقاصده ، ومنها التهنئة، وأجمل تهنئة حلول العيد، وبهذه المناسبة يجد فيها الشاعر فرصة لتهنئة أحد أصدقائه، ويدعى جورج، فيقول في رباعية محاورًا إياه:

لياليك عيدٌ وعيدٌ وعيد ... لِنفْسِكَ والصحبِ والأزمنَةْ
فأنتَ تُهنَّى ونحن نُهنَّى ... وحَتْمٌ على الدهر أن يُعْلِنَهْ
أرى العيدَ يأتي سواكَ بيومٍ ... ولَّما أتاك أتى (بالسنة)
فقابلْ بها السَّعْدَ وأَلْقَ الزمانَ ... وأحْيِ الحياةَ به آمنة[٦٥]

يوصل لصديقه التهنئة والأصحاب، ويصور بهجة الناس بهذه المناسبة أن على كل صاحب يهنئ صاحبه، ويتبادلان التهاني، ويطلب من صديقه من خلال فعل الأمر (فقابل) أن يكون سعيدًا وآمنًا، تلك مشاعر الشاعر وأحاسيسه بهذا العيد ومشاعر الأصحاب في هذه المناسبة الدينية الخاصة بكل مسلم.

أما الأعياد الأخرى، مثل عيد الميلاد وعيد رأس السنة فقد استعملها الشاعر للوصول إلى بيان ما يبوح به من محبة تجاه الأصدقاء، وقال في تهنئة أحد أصدقائه، ويدعى أمين أفندي الطحان، وقد اختلفت أيام الحساب بينهما، فقال في رباعية:

سَعِدْتَ فجاءَ عيدُك شمسَ سَعْدِ ... تُضيءُ لك الليالِيَ والسنينا
وإنْ يسَبقْه عيدٌ فهو أَغلى ... كذاك العينُ لا تعلو الجَبينا
كلا الاثنين دُرٌّ غير أَني ... أرى ما في الفَم الدرَّ الثمينا

قـــدمتَ بكـــل عيـــدٍ للمعـــالي ودُمْت على خزائنـــها "أمينـــا"[٦٦]

يرى الشاعر أن كلا الاختلافين جميل، فتهنئته بالعيد يجد فيها الشيء الجميل لتهنئة صديقه، ووظف الشاعر التورية في لفظ (أمين)، أراد بها المعنى البعيـــد وهـــو (أمين) المال الصادق، وليس المعنى القريب وهو اسم الممدوح (أمين الطحان)، ومن حوارات التهنئة كذلك حواره لنسيبه السيد محمد، وقد حُكِمَ عليه ابتداءَ في تهمـــة باطلة ثمَّ برأَه الاستئناف[٦٧].

(محمـــدُ) مالـــكَ مـــن خـــاذِلٍ فالحقُّ منصـــورٌ علـــى الباطـــل[٦٨]

زين مطلع مقطعته الحوارية بالتصريع بين (خاذل، ألباطل)، وطـــابق بـــين (الحق الباطل)، وتعددت حوارات الشاعر في مناسبات عدة، ولا تستطيع الاستقصاء لتجنب الإطالة.

القسم الخامس: حوار الطبيعة

يخاطب الشعراء عادة الطبيعة، وأوجدوا اتصالًا وثيقًا بينهم وبين البيئة المحيطة بهم بجميع أشكالها، فهم يلجؤون إليها في فرحهم وفي ضيقهم، ويســـقطون عليهـــا مشاعرهم من أجل مشاركتها أحزانهم وأفراحهم، وجاءت حوارات الشـــعراء مـــع الطبيعة بنوعيها: الحية المتمثلة بمحاورة الطيور، والحيوانات، والطبيعة الساكنة المتمثلة في حوار الشمس، والبدر، والهلال، والليل، ورمضان.

وزخر أدبنا العربي، والإسلامي، والحديث، بالحديث عن الحمام، وكـــرَّس الأُدباء، والشعراء رصيدًا ضخماً في أشعارهم وحكاياتهم، وعَرَفَ العرب الحمام لأنه ملأ سهولهم وجبالهم وفضاءهم، ولهذا كان للبيئة أثر في نشوء المعتقدات الدينية عند العرب[٦٩].

وكان لطائر الحمام صدىً لأحزان الشعراء، وقد اهتاجت العرب لصـــوت الحمام، وأثار صوته ذكريات محزنة، وضُرِبَ المثل في حزن الحمام، فقيل: "أشـــجى من حمامة"[٧٠].

سلك شاعرنا شعراء من سبقوه في حوار الحمام، حيث عقد حـــوارًا مـــع الحمام كونه أبرز الطيور، ولعلاقته بالمفاهيم الأسطورية. "فهذا الطائر الوديع وصوته الشجي يبعث في النفس المشاعر والحنين ولواعج الهوى، فإذا ما سمعوا الحمام النائح على إلفه هاجت مشاعرهم، وشاركوا الحمام مشاركة وجدانية؛ لأن بينهما رابطـــة الألم والحنين"(٧١).

والرافعي لا يخرج عن هذا الطوق؛ فقد ناجى بألم وحدة البعد بعد أن سمع حمامة تنوح على غصن شجرة بالقرب منه، فنظم مقطوعة تقع في عشـــرة أبيـــات نجتزئ منها حوارًا شكواه للحمامة، فيقول:

أرَّقَنـــي يـــا حَمـــامُ ذا الكمَـــدُ ... فهل وجَدْتَ الهـــوى كمـــا أجِـــدُ؟
بتَّ على الغصَّـــنِ نائحًـــا غـــرِداً ... وبثُّ أبكـــي الـــذينَ قـــد بعُـــدوا
وأَعْـــيُني مـــا تـــزالُ واكِفـــةً ... وأضـــلعي مـــا تـــزالُ تَتَّقِـــدُ
إنَّـــا كلانـــا لعاشـــقٌ دَنَـــفٌ ... طـــارَ بنـــومي ونومِـــكَ السُّـــهُدُ
فنُحْ رويدًا فمـــا ســـوى كَبـــدي ... تذوبُ، يا باعثَ الجـــوى كَبِـــدُ(٧٢)

استهل الشاعر قصيدته بحوار الحمام بعدما أثار نواحه أشجانه ومشـــاعره، وذلك ببث شكواه ومعاناته من ألم الحب والبعاد، مستخدمًا التنويع في صيغ الحوار في سبيل المقارنة بينه وبين الحمام ومعاناة الطرفين في العشق بقوله (كلانـــا لعاشـــق دنف)، فكلاهما لم ينعم بالنوم، ثم يعود ويطلب من الحمام الترفق والتقليل في النواح المستمر الذي تذوب له كبد الشاعر، وما يثيره النواح من مشاعر مؤلمة.

الذي بينه هنا تعدد الصيغ صيغة النداء (يا) والمخاطبـــة (بـــتَّ)، وضـــمير المتكرم (أنا، كلانا)، وصيغة الأمر (فنحَ رويدًا) وذلك للتخفيف من المشاعر الأليمة التي تدل عليها ألفاظ الحزن، وعدم السرور المتمثلة بقوله (الكمد، النواح، البعـــد، البكاء، وألفة، نسَعد، السَّهر، تذوب، و الجوى). وبهذا الألفاظ يدخل المتلقي في جو حزين وكئيب من بعد الحبيب.

لا نغفل النواحي الفنية التي زين بها الشاعر قصيدته في القصيدة؛ فقد صرع الشاعر مطلع قصيدته بين لفظتي (الكمدُ، أحدُ)، لاسترعاء انتباه المتلقي، حيث جانس بين (وجَدْتَ، أجد) في الشطر الثاني من البيت الأول، وعقد جناسًا في بداية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني من البيت الثاني بين (بتَّ، وبتّ)، وأفاد هذا الجناس جوًّا من التناغم، والموسيقى، فهو يطرب الأذن والنفس، كما أن فيه دهشة وإثارة نابعتين من اختلاف المعنى مع اتحاد الكلمتين أو تقاربهما في النطق.

وحواره مع الحمام، تتماثل مع الحيوانات الأخرى المتمثلة في الطبيعة المتحركة الأخرى مثل الطير عمومًا، والعصافير، ولا مجال لذكرها لضيق صفحات البحث(٧٣).

لجأ الرافعي إلى محاورة الطبيعة، وأسند إليها صفات إنسانية، الأمر الذي منحها القدرة على المحاورة، وجعلها أطرافًا في الحوار الداخلي، خاصة عندما تنكفئ ذاته نفسها سابحة في أجواء من العزلة والاغتراب والشكوى والأنين، فيسعى إلى مناجاة الطبيعة لعله يجد فيها السلوى بعد أن يؤنسها، ويبث فيها الحياة لكي تشاركه المشاعر والأحاسيس متخذًا من حواره معها وسيلة يبوح من خلالها بشجونه وعمومه(٧٤).

من مكملات الطبيعة الساكنة: الليل، والهلال، والبدر، حيث جعلها الشاعر من خلال حواراته مرسلًا إليه وطرفًا لا يستطيع المحاورة عقلًا، بيد أن الشاعر يجعل منها ما يبث إليها همومه ومشاعره؛ ويَعد من الأشياء المعنوية، أو الحسية التي لا تحاور ومنها حواره لليل، وكأنه كائن حيّ يسمع شكواه ومعاناته، فيقول في مقطوعته التالية:

حرَّمتَ يا ليلُ علينا المنامْ	أما كفى الهجرُ وَبرُحُ الغرامْ؟
يا ليلُ بي همي وظلمُ الورى	وأنتَ والهجرُ وكلّ ظلامْ
أراكَ للعشاقِ قبرًا فهلْ	فيك من العشاق إلا عظامْ؟

رُحمـــاكَ يـــا ليـــلُ ورُحمـــاك بي وأَلفُ رُحمـــاكَ ودعـــني أَنـــامْ[٧٥]

يبدأ الشاعر حواره بإلقاء اللوم على الليل الذي حرمه النوم، ثم يســتخدم صيغة الاستفهام (أما) لمعاتبة الليل، لاسيما وأنه متعب من ألم الهجـــر والحـــب، ثم يؤكد له معاناته من الهم وظلم الناس، ثم يتوسل إليه أن يشفق عليه بالرحمة، مكـــررًا ذلك من خلال الألفاظ (رحماك، ورحماك، ورحماك) ليؤكد حاجته الماســة لرحمـــة الليل، ولجلب انتباه المتلقي لمشاركته في المعاناة.

ناجى الرافعي البدر وشخصه وجعله مرسولًا قادرًا على حمل رسائله لمحبوبته فقال:

يـــا بـــدرُ بلِّغـــهُ ســـلامي وقـــفْ واشرحْ له ما أحدث العـــاذلون[٧٦]

يستخدم الشاعر هنا صيغة النداء (يا)، والأفعال الطلبية الأمر (بلّغ، قـــفْ، واشرحْ) ليبلغها سلامه، مع تركيزه على شرح موقفه من العذال، ورفضه وإعراضـــه عن نصحهم تجاه محبوبته ليؤكد مدى تعلقه بها.

أما الهلال فقد التقطت عدسة عينه ملامح التصوير والروعة الخلابة، بعد أن خطرت صورة الهلال في باله، وخلع عليها من نسيج أوهامه البديعية بقوله في ثنائية:

هلالَ الشـــكِ لا تَعْجَـــبْ إذا مـــا رأيـــت كمـــا أرى هَـــرْجَ الأنـــامِ
فقد حَسِبوا نُحُولـــك مـــن نحـــولي فخيفَ عليـــكَ عاقبـــةَ الغَـــرامِ[٧٧]

يخبر الشاعر من خلال الحوار، الهلال، ما يُشاع بين الناس من تعجبهم مـــن نحوله فهو يطمئنه، بأن نحوله لا علاقة له بالغرام الـــذي أدى بالشـــاعر إلى نحـــول جسمه، وإنما هو من أطوار القمر، والشاعر يعقد مشابهة بين نحول الهـــلال ونحـــول الشاعر نفسه، إلا أن الناس انتابهم الخوف من نحول الهلال الذي يعتقدون أنه من أثر الغرام.

وهكذا يسقط الرافعي مشاعره على الطبيعة من حوله، فكأنها تُشاركه همومه، وآلامه، وتشعر بما يشعر به من أحاسيس فيما يعرف بظاهره وامتداد الوجدان"[٧٨] من الشاعر إلى بعض عناصر بيئته.

الخاتمة

إنَّ الدراسة التي أجريتها في موضوع الحوار لدى الرافعي توصلت إلى حصر عدد من النتائج، أهمها:

١-تقارب تعريف مفهوم الحوار في اللغة، وكذلك في الاصطلاح فلها نفس الدلالة، وهي: الأخذ ورد الكلام بين شخصيتين وأكثر.

٢-الحوار في شعر الرافعي أمرٌ واضحٌ وجلي، فقد بنى مجمل مقطوعاته وقصائده على الحوار القائم على توظيف صيغ وأساليب مختلفة تخدم الحوار، منها الصيغ القولية، والنداء، والأمر، والاستفهام.

٣-جاء الحوار في شعره على نوعين: الحوار الداخلي (الذات) ، حيث جرّد من نفسه شخصية أخرى يحاورهما ويناقشها، كما أوجد أطرافًا أخرى يحاورها، كالقلب، والضلوع، والعيون، والجفون، من أجل توجيهات متعددة، كتجنب اليأس، والحث على الصبر، وبيان ما يعانيه الشاعر من آلام وأحاسيس موجه من أجل التنفيس عن نفسه.

٤-جاء الحوار الخارجي في شعر الرافعي متعدد الأطراف، كالأشخاص المقيمين، مثل حوار المحبوبة الذي يمثله غرض الغزل، حيث جاء الحوار بين الشاعر ومحبوبته في الغالب في مقطوعات حوارية قصيرة، فلم تتجاوز بعضها البيتين، وجاءت حواراته تعبر عن ألم الصد والهجر والبعاد، شاكيًا إليها ما ألم به، لاسيما أنها شخصية ممتنعة، كما اتجه شاعرنا إلى محاورة العُذال واللائمين ليبين لهم عدم التفاته إلى نصحهم.

٥-حاور الشاعر أساقي الخمر معبرًا له عن شدة شغفه بها. كما شمل الحوار الخارجي شخصيات عدة، مثل الابنة التي عبّر بمحاورته لها عن مدى حبه بقدومها، وحاور كذلك شخصيات سياسية، ودينية، وأصدقاء وغيرهم، ليحقق بحواره لهم أهدافًا ووظائف منها النصح والإرشاد والتوجيه.

٦-حاور شاعرنا الطبيعة المتحركة، فقد حاور الحمام كعادة الشعراء، بعد أن هيجه سماع صوته، شاكيًا إليه الهجر والصد من المحبوبة.

٧-كما حاور الطبيعة الساكنة الليل، والقمر ، والهلال، شاكيًا آلامه وطالبًا التخفيف عما حل به من مشاعر وأحاسيس مؤلمة.

٨-أما من الناحية الفنية التي لم أفرد لها مبحثًا لتجنب تكرار الأبيات فقد مال الشاعر إلى تزيين بعض أبياته الحوارية باستخدام الفنون البلاغية، مثل فنون البديع، من طباق، وجناس، وتكرار، واقتباس، وتورية.

٩-أما من ناحية المفردات فقد وظف الشاعر الألفاظ المعجمية لإعطاء مقطوعات الحوار قوة.

١٠- طغت الألفاظ المشحونة بالحسرة والألم والكآبة على المعجم اللفظي للحوار في بعض حوارات الشاعر التي بينت عما يعانيه من مشاعر وانفعالات، وكشف عن أزمته مع الحب.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- أبو نواس إلياس عشي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٣م.
- أبو نواس، إلياس عشى، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط١٠، ١٩٧٣م.
- أحلى الكلام فيما قيل عن الحمام، إبراهيم بن عبدالله الحازمي، ط١، لبنان، طرابلس، ١٩٩٣م.
- أسلوب الحوار الشعري في أسلوب أمل دنقل، د. مصطفى علي، سارا زيد محبوب، مجلة الآداب جامعة صلاح الدين، ملحق العدد ١٤٥، ٢٠١٨م.
- أطياف النص، محمد سالم سعد الله، دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، علام الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي ط١، ٢٠٠٧م.
- أغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي، أحمد محمد الحوفي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٨م.
- أنماط الحوار في شعر محمود درويش د. عيسى قويدر العبادي، عمان: مجلة العلوم الإنسانية ولاجتماعية الجامعة الأردنية مج (٤١) ٢٠١٤.
- البنية السردية في شعر الصعاليك، ضياء غني لفته، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط١، ٢٠١٠م.
- بنية اللغة الحوارية في روايات محمد فلاح، د. زاوي أحمد، رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة وهران، ٢٠١٥م.
- تاج العروس من جواهر القاموس، مرتضى الزبيدي، ج٦، تح: علي شيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، عام ١٩٩٤م.

- تقنيات الحوار السردي في رواية أيام إضافية أخرى، سليمان عباس، ووفاء بيسي، حكيمة مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب المعاصر، جامعة محمد خضير بسكرة، ٢٠١٢م.
- جمهرة الأمثال، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٨م.
- الحوار عند شعراء الغزل في الشعر الأموي، بدران عبدالحسين محمد، البياني، رسالة ماجستير، في الأدب العربي، كلية الآداب، جامعة الموصل ١٤١٠هـ-١٩٨٩م.
- الحوار في الشعر العربي القديم، شعر امرئ القيس نموذجًا، محمد سعيد مرعي، تكريت، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج (١١) ج(٣)، ٢٠٠٧م.
- الحوار في القصة والمسرحية، طه عبدالفتاح، دار النشر للطباعة، مصر، ١٩٧٥م.
- الحوار في شعر ابن المعتز، دراسة في الأنماط والأساليب. د. أُسامة لطفي الشويرجي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية. د. ت.
- الحوار في شعر الهذليين، صالح بن أحمد بن محمد السهيمي، دراسة وصفية تحليلية، رسالة ماجستير جامعة أم القرى ١٤٣٠هـ .
- الحوار في شعر عبدالله البردوني، د. نوفل حمد الجبوري، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١١م.
- دراسات في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٢م.
- دراسات في علم النفس الأدبي، د. حامد عبدالقادر، المطبعة النموذجية القاهرة، ١٩٤٩م.

- ديوان مصطفى صادق الرافعي، حققه، وشرحه وقدّم له، الدكتور ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا ، بيروت ٢٠٠٩م، ١٤٢٠هـ.
- شرح قطر الندى وبل الصدى، أحمد عبدالله جمال الدين بن هشام، الأنصاري، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، دار إحياء التراث العربي، ط١١، ١٣٨١هـ ، ١٩٦٣م.
- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، د.ت.
- الطراز ، يحيى العلوي، مكتبة المعارف، الرياض، د. ت.
- ظاهرة العدل في شعر حاتم الطائي، د. علي أبو زيد، مجلة جامعة دمشق، مج١٨، ع١، ٢٠٠٢م.
- علم المعاني والبيان، البديع، عبدالعزيز عتيق، د.ط، بيروت، دار النهضة العربية.
- فن الأدب، توفيق الحكيم، دار مصر للطباعة، عام ١٩٨٨م.
- الفن القصصي في القرآن الكريم. د. محمد أحمد خلف الله، ط٣، مكتبة الأنجلو المصرية، دار المعرفة، ١٣٧٨هـ ، ١٩٥٨م.
- قاموس السرديات، جيران يونس، ت: السيد إمام، ط١، القاهرة، ميرت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٣م.
- قضايا الشعر المعاصر، د. نازك الملائكة، مكتبة نهضة مصر، ط٣، ١٩٦٧م.
- لسان العرب لابن منظور، الدار المصرية للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
- لسان العرب، ابن منظور (ت٧١١هـ) ط، مصورة عن مطبعة بولاق، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر والترجمة، د.ت.

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ضياء الدين بن الأثـــير، تحقيق د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشـــر، ١٩٧٣م.
- المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
- معجم البلدان، ياقوت الحموي (ت٦٢٦هـــ)، دار إحياء التـــراث العـــربي بيروت، د.ت.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علـــوش، ط١، دار الكتـــاب اللبناني، بيروت: ١٩٨٥م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، محمد وهبة، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٨٤م.
- المعجم الوسيط، إبراهيم أنيس وآخرون، دار المعارف، ط١، مصر ، عـــام ١٩٧٢م.
- معجم تراجم الشعراء الكبير، د. يحـــيى مـــراد، دار الحـــديث، القـــاهرة، ١٤٢٧هـــ -٢٠٠٦م.
- معجم لآلىء الشعر، د. أميل يعقوب ، ط٢، دار الفكر والشـــروق ســـنة الطبع ٢٠٠٢م، ص ٣٥.
- نقد الشعر ، قدامة بن جعفر بن زياد، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨م.
- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبي (ت٤٢٩هـــ)تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، ط٢، القـــاهرة، مكتبـــة الحســـين الاتحاديـــة ١٩٥٦م، ٦٥/١.

الهوامش والإحالات :

الهوامش والإحالات :

(١) انظر: معجم تراجم الشعراء الكبير، د. يحيى مراد، دار الحديث، القاهرة ج٢، ١٤٢٧هـ -٢٠٠٦م، ص ٦٧٨-٦٧٩.

(٢) تاج العروس من جواهر القاموس، مرتضى الزبيدي، ج٦، تحقيق علي شيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان عام ١٩٩٤م، ص ٣١٦ – ٣١٧.

(٣) لسان العرب، ابن منظور، ج٥، الدار المصرية للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت) ص ١٧-١٩.

(٤) المعجم الوسيط، إبراهيم أنيس وآخرون ج١، دار المعارف، ط١، مصر ١٩٧٢م، ص٢٠٥.

(٥) المعجم الأدبي ، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين ، بيروت ط١، ١٩٧٩م، ص١٠٠.

(٦) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٥م، ص٧٨.

(٧) الفن القصصي في القرآن الكريم، د. محمد أحمد خلف الله، ط٣، مكتبة الأنجلو المصرية، دار المعرفة، ١٣٧٨هـ – ١٩٥٨م، ص ٣٠٣ .

(٨) أطياف النص، محمد سالم سعد الله، دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، عالم الكتب الحديث، وجدار للكتاب العربي، ط، ٢٠٠٧م، ص ١٥٦ .

(٩) الحوار آدابه وضوابطه في ضوء الكتاب والسنة، يحيى بن محمد زمزمي، دار التربية والتراث، دار رمادي للنشر، مكة المكرمة، ١٩٩٤م، ك٦ .

(١٠) تقنيات الحوار السردي في رواية أيام إضافية أخرى لسليمان عباس، وفاء بيسي، سبيعي حكيمة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب المعاصر، جامعة محمد خضير بسكرة ، ٢٠١٢، ص ٢٧.

(١١) البنية السردية في شعر الصعاليك، ضياء غنى لفته، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط١، ٢٠١٠، ص١١٠.

(١٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجد وهبة، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٨٤م، ص ١٥٤.

(١٣) انظر: الحوار في القصة والمسرحية، طه عبدالفتاح، دار النشر للطباعة، مصر، ١٩٧٥م.

(١٤) الحوار في الشعر العربي القديم، شعر امرئ القيس نموذجًا، محمد سعيد حسن مرعي تكريت، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية مج(١٤) ، ع(٣) ٢٠٠٧م، ص ٧٦.

(١٥) فن الأدب، توفيق الحكيم، دار مصر للطباعة، ١٩٨٨م، ص ١٤٠.

(١٦) المصدر السابق، ص ١٤٠.

(١٧) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، د. ت ص٢٩٨.

(١٨) أسلوب الحوار الشعري في أسلوب أمل دنقل، د. مصطفى علي، سارا زيد محبوب، مجلة الآداب جامعة صلاح الدين، ملحق العدد ١٢٥، ٢٠١٨، ص ٣٧.

(١٩) الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي، بدران عبدالحسن البياتي، رسالة ماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٤١٠هـ -١٩٨٩م ص ١٩.

(٢٠) ديوان مصطفى صادق الرافعي، حققه وشرحه وقدَّم له الدكتور ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا ، بيروت ٢٠٠٩م، ١٤٢٠هـ، ص ١٥٨ .

(٢١) المرجع السابق ص ١٧٨.

(٢٢) الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي، ص ٢٠.

(٢٣) ديوان مصطفى صادق الرافعي، ص ١٣٤.

(٢٤) المرجع السابق ، ص ١٧٨.

(٢٥) ديوان مصطفى صادق الرافعي، ص ١٣٠.

(٢٦) المرجع السابق، ص ١٤٥.

(٢٧) الترق : الخفة والطيش المعجم الوسيط الجزء الثاني، ص٩١٤، باب النون.

(٢٨) الـــمَلَقَ: اللين من الكلام، والتودد. المعجم الوسيط الجزء الثاني ص ٨٨٥، باب الميم.

(٢٩) ديوان مصطفى صادق الرافعي، ص ١٤٣ .

(٣٠) شرح قطر الندى وبل الصدى، أبو محمد عبدالله جمال الدين بن هشام الأنصاري، محمد محي الدين عبدالحميد، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١١، ١٣٨١هـ ، ١٩٦٣م، ص ٢٦.

(٣١) ديوان مصطفى صادق الرافعي ص ٩٣-٩٤ .

(٣٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق د. أحمد الحوفي، و د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ١٩٧٣م، القسم الثاني ص١٥٩-١٦٣ .

(٣٣) بنية اللغة الحوارية في روايات محمد فلاح. د. زاوي أحمد، رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة وهران، ٢٠١٥ ص٢٣٤.

(٣٤) الحوار في شعر عبدالله البردوني، د. نوفل حمد الجبوري، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ص١٠٠.

(٣٥) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، ص٥٢.

(٣٦) ديوان مصطفى صادق الرافعي ، ص ٢٤٣ .

(٣٧) ديوان مصطفى صادق الرافعي، ص ١٤٣.

(٣٨) المرجع السابق، ص ١٤٦.

(٣٩) ومق: أحب بإخلاص المعجم الوسط الجزء الثاني ص١٠٥٨،باب الواو.

(٤٠) الدامق: النظر بهمس وترقب، المعجم الوسيط، الجزء الأول ص٣٧٣، باب الراء.

(٤١) ديوان مصطفى صادق الرافعي، ص ١٧٨.

(٤٢) المصدر السابق، ص ٣٨٦ .

(٤٣) ينظر: قاموس السرديات جبران يونس، ت: السيد إمام ، ط١، القاهرة، ميرت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٣م، ص٤٥-١١٥ .

(٤٤) ديوان مصطفى صادق الرافعي، ص ٤٦٦.

(٤٥) المصدر السابق، ص ٣٩٥-٣٩٧.

(٤٦) ديوان مصطفى صادق الرافعي، ص ٣١٢.

(٤٧) قضايا الشعر المعاصر، د. نازك الملائكة، مكتبة نهضة مصر، ط٣، ١٩٦٧م، ص٢٤٢.

(٤٨) ديوان مصطفى صادق الرافعي، ص ١٤٢.

(٤٩) المرجع السابق، ص ١٦٥.

(٥٠) نقد الشعر، قدامة بن جعفر بن زياد، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨م، ص٥١.

(٥١) الطراز، يحيى حمزة العلوي، مكتبة المعارف، الرياض، د. ت ٣/٣٣٠.

(٥٢) ديوان مصطفى صادق الرافعي، ص ٢٩٥ ، ٢٩٦.

(٥٣) المصدر السابق، ٢٩٩ .

(٥٤) ظاهرة العذل في شعر حاتم الطائي، د. علي أبوزيد، مجلة جامعة، دمشق، المجلد ١٨، العدد الأول ٢٠٠٢ ص٨٤.

(٥٥) دراسات في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، دار الفكر ، دمشق ١٩٧٢م.

(٥٦) انظر: أبو نواس، إلياس عشى، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط١٠، ١٩٧٣م.

(٥٧) ديوان مصطفى صادق الرافعي، ص ٢٧٣.

(٥٨) المرجع السابق، ص٢٦٨.

(٥٩) الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي، بدران عبدالمحسن البياني، رسالة ماجستير في الأدب، كلية الآداب، جامعة الموصل ١٤١٠ – ١٩٨٩م، ص ٨٤.

(٦٠) الشَّبا: واحدته شباةٌ، حد السيف وطرفه، المعجم الوسيط، الجزء الأول، ص ٤٧٢، باب الشين.

(٦١) الصوالجة: مفردها صَوْلَج وصولجان، العصا المعقوفة، يحملها السلطان رمزًا للسلطة. المعجم الوسيط، الجزء الأول، ص ٥٢٠، باب الصاد.

(٦٢) ديوان مصطفى صادق الرافعي، ص ٢٨٤، ٢٨٥ .

(٦٣) انظر: المصدر السابق ، ص ٢٨٥-٢٨٦ .

(٦٤) المرجع السابق، ص ٣٣٠.

(٦٥) ديوان مصطفى صادق الرافعي، ص ٣٣٢.

(٦٦) المرجع السابق ، ص ٣٣٢.

(٦٧) انظر: المرجع السابق، ص ٣٣٣.

(٦٨) المرجع السابق، ص ٣٣٣.

(٦٩) انظر: أحلى الكلام فيما قيل عن الحمام، إبراهيم بن عبدالله الحازمي، ط١، لبنان، طرابلس ١٩٩٣م.

(٧٠) جمهرة الأمثال، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٨م، ص ٤٦٣.

(٧١) أغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي، أحمد محمد الحوفي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٨م، ص ١١٨.

(٧٢) ديوان مصطفى صادق الرافعي، ص ١٤٥.

(٧٣) انظر: ديوان مصطفى صادق الرافعي، ص ١٣٠، ١٣٤، ٢٥٤، ٢٩٤.

(٧٤) انظر: الحوار في شعر ابن المعتز دراسة في الأنماط والأساليب د. أسامة لطفي الشوربجي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ص ١٠٥.

(٧٥) ديوان مصطفى صادق الرافعي، ص ٢٩١.

(٧٦) المرجع السابق، ص ١٦٧.

(٧٧) المرجع السابق، ص ١٩٣ .

(٧٨) دراسات في علم النفس الأدبي، د. حامد عبدالقادر، الطبيعة النموذجية، القاهرة، ١٩٤٩م، ص٩١.