Diyala Journal
for Human Research
Website:
djhr.uodiyala.edu.iq

مجلة ديالى
للبحوث الإنسانية

p ISSN: 2663-7405
e ISSN: 2789-6838

مجلة ديالى للبحوث الانسانية

العدد (103) المجلد (2) اذار 2025

بناء المشهد التصويري في ديوان عبد الوهاب البياتي

م.د.ماهر هاشم إسماعيل عبدالله
رئاسة جامعة ديالى – مركز التطوير والتعليم المستمر

Abstract

This research deals with building the pictorial scene within the complete poetic collection of Abdul Wahab Al-Bayati. it takes it upon itself to show the structural features on which the pictorial scene proceeds while linking it to the elements of dialogue. The research aims to clarify what is meant by building the pictorial scene in the poetic poem, reveal the aspects of this construction, and clarify the most important artistic and creative mechanisms that poets follow in constructing such scenes, and apply that to the poems of the poet Abdul Wahab Al-Bayati. It also aims to clarify the role of dialogue in building these pictorial scenes and what it introduced with its various transformations within this framework.

The research relied on the steps of the descriptive analytical approach in monitoring the phenomenon and analyzing it to reach the results. On the other hand, it was divided into two sections. The first section discussed the build of the pictorial scene by talking about the meaning of the scene and its relationship to the image. In contrast, the second section was applied to the collection of poems of Abdul Wahab Al-Bayati within the discussion of the construction of the scene from the point of view of one of the interlocutors and the discussion of the angle of scenic focus and escaping from the focus of the dialogue. The research ended with the presentation of a set of results

Email:
dr.maher.hashem@uodiyala.edu.iq

Published: 1- 3-2025

Keywords: المشهد/ الحوار/ البنية/ التصوير/ البياتي.

هذه مقالة وصول مفتوح بموجب ترخيص
CC BY 4.0
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

الملخص

يتناول البحث الحديث عن بناء المشهد التصويري ضمن ديوان الأعمال الشعرية الكاملة لعبد الوهاب البياتي، ويأخذ على عاتقه إظهار الملامح البنائية التي يسير عليها المشهد التصويري مع ربطه بعناصر الحوار، وقد هدف البحث إلى بيان المقصود ببناء المشهد التصويري في القصيدة الشعرية، والكشف عن عناصر هذا البناء، وبيان أهم الآليات الفنية والإبداعية التي يسير عليها الشعراء في بناء مثل هذه المشاهد، وتطبيق ذلك على قصائد الشاعر عبد الوهاب البياتي، كما يهدف إلى توضيح دور الحوار في بناء تلك المشاهد التصويرية، وما أدخله بتحولاته المتنوعة ضمن هذا الإطار.

اعتمد البحث على خطوات المنهج الوصفي التحليلي في رصد الظاهرة وتحليلها وصولاً إلى النتائج، ومن جهة أخرى فقد انقسم إلى مبحثين، تناول الأول منهما الحديث عن بناء المشهد التصويري من خلال الحديث عن معنى المشهد، وعلاقته بالصورة، في حين جاء المبحث الثاني تطبيقياً على ديوان عبد الوهاب البياتي ضمن الحديث عن بناء المشهد من وجهة نظر أحد المتحاورين، والحديث عن زاوية التركيز المشهدي، والهروب من بؤرة الحوار، وانتهى البحث بعرض مجموعة من النتائج.

المقدمة

اتخذ الشعر العربي الحديث أشكالاً موسيقية ودلالية وبنيوية متعددة، أظهر فيها الشعراء قدرتهم الفائقة على تنويع الدلالات، وصهر محتوى القصيدة بأجناس أدبية أخرى، حيث اجتهد فيها الشعراء للانتقال بالقصيدة الشعرية من جو الرتابة الغنائية إلى جو جديد اتسعت فيه القصيدة لتكون قطعة حوارية، أو مشهداً تمثيلياً درامياً، أو قصة محكية، أو غير ذلك، وما هذا إلا بسبب تداخل الأجناس الأدبية عموماً، ونتيجة لهذا التداخل أخذت بعض المقطوعات الشعرية سمة المشهد التصويري أو التمثيلي، انطلاقاً من احتوائها على عناصر منها الشخصيات والحوار والأحداث، وربما كان الحوار أهمها، إذ اتخذت هذه المشاهد شكلاً بنائياً جمالياً مغايراً لما عليه الحال في المقطوعات الشعرية الاعتيادية، من هنا جاء هذا البحث لينظر في آليات بناء المشهد التصويري عند الشاعر عبد الوهاب البياتي.

تكمن أهمية هذا البحث في أنه يسلط الضوء على مجموعة من الآليات الحوارية التي من شأنها أن تمنح القطعة الشعرية شكلاً مشهدياً، وتمنحها كذلك مجموعة من الآليات الفنية القادرة على الوصول إلى مستوى عالٍ من الإبداع التركيبي ضمن القصيدة الشعرية.

ويحاول هذا البحث الإجابة عن الأسئلة الآتية:

1 . ما المقصود بالبناء المشهدي؟

2 . ما علاقة المشهد بالصورة والتمثيل؟

3 . ما أبرز آليات بناء المشهد التصويري عند الشاعر عبد الوهاب البياتي؟

4 . كيف أثّرت عناصر الحوار في بناء المشهد التصويري عند الشاعر؟

ويهدف هذا البحث إلى بيان المقصود ببناء المشهد التصويري في القصيدة الشعرية، والكشف عن عناصر هذا البناء، وبيان أهم الآليات الفنية والإبداعية التي يسير عليها الشعراء في بناء مثل هذه المشاهد، وتطبيق ذلك على قصائد الشاعر عبد الوهاب البياتي، كما يهدف إلى توضيح دور الحوار في بناء تلك المشاهد التصويرية، وما أدخله بتحولاته المتنوعة ضمن هذا الإطار.

ويسير هذا البحث تبعاً لخطوات المنهج الوصفي التحليلي القائم على رصد الظاهرة، وحشد الملحوظات المرتبطة بها، وصولاً إلى النتائج. وينقسم البحث إلى ما يلي:

المقدمة: وتشتمل على أهمية الموضوع وأهدافه وأسئلته والدراسات السابقة.

المبحث الأول: بناء المشهد التصويري: والذي يوضح مفهوم المشهد وعلاقته بالصورة.

والمبحث الثاني: آليات بناء المشهد التصويري عند الشاعر عبد الوهاب البياتي:

1 . المشهد التصويري انطلاقاً من وجهة نظر أحد أطراف الحوار.

2 . زاوية الالتقاط المشهدي.

3 . الهروب من بؤرة الحوار.

ثم جاءت الخاتمة والتي تشتمل على نتائج البحث وما توصل إليه.

المبحث الأول: بناء المشهد التصويري:

تتشكل الصورة الفنية الجمالية ضمن القصيدة الشعرية عبر عدد من المكونات والعناصر، إذ إن مما لا شك فيه أن الصورة ليست واحدة في كل الأحيان، بل تتنوع وتختلف باختلاف طبيعتها ومكوناتها وملامحها، ففي حين نجد الصورة ثابتة لا حركة فيها، نجدها في مواضع أخرى متحركة متنقلة، وفي حين نجدها في بعض الأحيان حقيقية محسوسة نجدها في أحيان أخرى خيالية معنوية، وهكذا، وبالتالي فإن الصورة الفنية ضمن أطرها التركيبية تتنوع باختلاف القالب الذي توجد فيه، وقد يكون هذا القالب في بعض الأحيان عبارة عن مشهد برمته، بمعنى أن الشاعر يأتي على ذكر الصورة الفنية ضمن مجموعة من اللقطات المشهدية التي تتركب إلى جوار بعضها لتشكل في نهاية المطاف سلسلة من التصويرات المرتبطة بعنصر جمالي واحد يمكن للمتلقي فهمه والوقوف على حيثيته، ويسعى هذا المبحث إلى بيان علاقة المشهد بالصورة الفنية، وكيفية نشوء هذا المشهد والبنية اللغوية التي يسير عليها، مع بيان علاقته بالصورة الفنية بشكل عام، وارتباطه ببعض جوانب الحوار التي يتشكل منها هذا المشهد.

أولاً: مفهوم المشهد:

أُخِذت كلمة "مشهد" من الجذر اللغوي "شَهَدَ"، وهو يشير إلى معنى:

1 . ما يشاهده الإنسان أو يشهد عليه، يقال: شهد فلان الخطبة، إذا حضرها[1]، يأتي الفعل "شَهِد" بمعنى العلم أو المعرفة، ومنه قيل في تفسير قوله تعالى: "شَهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لاَ إِلَاهَ إِلاَّ هُوَ"[2]، أي: علم الله، وقيل: بيّنَ الله أنه لا إله إلا هو[3]، كما يشير لمعنى الحضور والمعاينة، يقال: شهدَ فلان كذا، إذا حضره وعاينه، والشهود، الناس الحضور[4]، يقول ابن فارس مبيّناً هذا الجذر وما يشير إليه من معنى: "(شَهِدَ) الشِّينُ وَالْهَاءُ وَالدَّالُ أَصْلٌ يَدُلُّ عَلَى حُضُورٍ وَعِلْمٍ وَإِعْلَامٍ، لَا يَخْرُجُ شَيْءٌ مِنْ فُرُوعِهِ عَنِ الَّذِي ذَكَرْنَاهُ. مِنْ ذَلِكَ الشَّهَادَةُ، يَجْمَعُ الْأُصُولَ الَّتِي ذَكَرْنَاهَا مِنَ الْحُضُورِ، وَالْعِلْمِ، وَالْإِعْلَامِ. يُقَالُ شَهِدَ يَشْهَدُ شَهَادَةً. وَالْمَشْهَدُ: مَحْضَرُ النَّاسِ"[5]، ذكر ابن منظور هذه المعاني كلها التي سبقت الإشارة إليها[6].

من خلال ما سبق يظهر أن المقصود بالفعل "شَهِد" الذي اشتُق منه لفظ "المشهد" هو العلم والحضور وتبيّن الشيء على وجه اليقين والمعاينة، فإذا شهد الشخص مكاناً صار معلوماً لديه، ومعروفاً مُبيَّناً، وهي المعاني التي تختص بهذا الجذر ودلالاته.

أما كلمة "مشهد" فيشير الخليل بن أحمد إلى أنها بمعنى "مجمع الناس"، وتُجمع على مشاهد[7]، كذلك قال الأزهري[8] يختص المشهد بالموضع أو المكان الذي يحضره الناس، ويشاهدون ما فيه[9]، فالحضور في مكان ما يُقال له مشهد، ومنها أُخِذ لفظ "مشاهد مكة"، أي الأماكن التي يجتمع الناس فيها[10]، ويُشتق لفظ مشهد بمعنى المصدر الميمي أي "المُشاهَد"، وعلى اسم المكان، أي المكان الذي تقع فيه مشاهدة أمر ما، أما المشهد بمعناه الاصطلاحي فهو: "قطعة مستمرَّة من الحركة تقع في منظر واحد من مسرحيّة أو أغنية مصوَّرة أو فلم سينمائيّ"[11]. هذا يعني أن الميزة الفنية التي يمتاز بها المشهد دون سائر أشكال العناصر الفنية الأخرى أنه عبارة عن قطعة مستمرة، أي عبارة عن مجموعة من الصور التي تترابط مع بعضها لتشكل معاً مشهداً مترابطاً مستمراً، فيكون جزءاً من جنس فني كالأغنية مثلاً، أو الفيلم، فإن هذه الأجناس الفنية عبارة عن مجموعة من المشاهد.

يميل الذهن عند إطلاق كلمة "مشهد" إلى الفنون التمثيلية بصفة عامة، والمسرح بصفة خاصة، وفي هذا الصدد نؤكد على أن كلمة "مشهد" ذات ارتباط وثيق بالفن المسرحي، إذ تتكون المسرحية عموماً من عدد من المشاهد، يتميز كل مشهد منها بارتباطه بما سبقه وما بعده، وعبر ترابط هذه المشاهد ببعضها تكتمل المسرحية، ويمكن للمتلقي مشاهدة هذه المشاهد ومتابعتها بصفة تمثيلية مباشرة[12]، على الرغم من شدة ارتباط مصطلح "المشهد" بالفن المسرحي، إلا أنه لا يمكن بحال من الأحوال اقتصار هذا التركيب الفني الجمالي على المسرحية فحسب، بل هو داخل أيضاً في الشعر، خصوصاً الشعر المشتمل على مظاهر سردية لها مظهرها التسلسلي ضمن مجموعة من الأحداث الدرامية، فقصيدة "حفار القبور" لبدر شاكر السياب مثلاً تتكون من مجموعة من المشاهد التي تبدو آخذة بفكرة الاستمرارية والتتابع لمجموعة من الأحداث القادرة على بناء تلك المشاهد[13]، يتشكل المشهد عموماً

من مجموعة مترابطة من الصور والأوصاف التي يتفنن الكاتب أو الأديب في تركيبها وتشكيلها، مع التركيز على جريان الأحداث واستمراريتها لمنح هذه الصور المترابطة قدراً من التشكيل الماثل على أنه عبارة عن حركة، إذ لا يمكن أن يتشكل المشهد بكيفيته وطبيعته وعناصره دون أن يحمل طابع الحركة التي تكون عبر الوصف ضمن الأصناف الأدبية المتنوعة[14]، ويصل المشهد التصويري إلى مستوى عالٍ من الجمال والتأثير الفني من خلال قدرة المبدع على استحضار ذلك المشهد أو خلقه، ومن ثم تصويره للقارئ بالطريقة المناسبة، وإظهار كافة تفصيلاته وجمالياته ضمن المكونات النصية التي يستعملها[15].

ولكن كيف للمشهد التصويري الفني أن يظهر ضمن نصوص مكتوبة؟ أو ضمن عمل أدبي مكتوب؟ يمكن للمشهد الفني أن يظهر كما لو أن المتلقي يشاهده في فيلم سينيمائي أو مشهد مصوّر عبر آلة تصويرية من خلال قدرة المبدع أو الأديب على نسج الكلمات إلى جوار بعضها، لتشكل صوراً متتابعة تمثل في مجموعها ما يشبه المشهد التمثيلي، ولكن عبر الكلمات لا اللقطات، ثم يتمكن المتلقي عبر هذه التصويرات من التماهي مع المشهد المكتوب، وإطلاق العنان لخياله حتى يتصور ذلك المشهد كما لو أنه يجري أمام عينيه على وجه الحقيقة.

ثانياً: علاقته بالصورة:

هناك علاقة وثيقة بين المشهد من جهة، والصورة من جهة أخرى، فقد أشرنا من قبل إلى أن المشهد عبارة عن مجموعة من الصور المترابطة والمتسلسلة مع بعضها، التي تشكل بمجموعها سيرورة المشهد، وبالتالي يتمكن القارئ من تتبع تلك التصويرات المتوالية التي يأتي بها الأديب كي يستوعب فكرة هذا المشهد، وكي يقف على تفصيلاته وجزئياته.

تعبر الصورة الفنية في كثير من الأحيان عن شخصية الأديب أو الفنان، فكل أديب يسعى لتشكيل صورة فنية خاصة بشخصيته، صورة فنية مبتكرة توحي للمتلقي بانفراده في تشكيل هذه الصورة أو تلك، ويترتب عليه اتصاف كل شاعر بميزة تصويرية خاصة به[16]، ويشير النقاد في مفهومهم للصورة الفنية إلى هيئة محددة تثيرها الكلمات في الذهن، ولكن بشرط أن تكون هذه الكلمات موحية، ومعبرة، ومشتملة على حافز وقيمة، إذ يلعب الحافز دوراً مهماً في محتوى الصورة، وقيمتها الفنية، ودورها في التأثير في المتلقي، في حين تأخذ القيمة جانب الانفعال الذي ينتج من قبل المتلقي، وعلاوة على ذلك فإن للحواس المختلفة دوراً مهماً في تشكيل الصورة، وتأثيرها في المتلقي، باعتبار القيمة التصويرية المرتبطة بالحواس، انطلاقاً من كونها وسائل لإدخال المعلومة إلى الذهن، كما تتكون الصورة الفنية من عنصرين أساسيين، العنصر الأول وهو عنصر مألوف لدى المتلقي، في حين أن العنصر

الثاني لامألوف، ومن خلال العلاقة بين هذين العنصرين تتآلف الألفاظ والمفردات، ويقع هناك انزياح في دلالة هذه المفردات والألفاظ وصولاً إلى تشكيل الصورة الفنية[17].

وكي ترتبط الصورة الفنية مباشرة بالمشهد وفكرته، لا بد من أن نأخذ في الاعتبار هيئة محددة ذات ارتباط وثيق بالمشهد، ألا وهي الصورة الحركية، إذ تلعب الحركة دوراً مهماً في بناء الصورة عموماً، وبناء المشهد تحديداً، بمعنى أن الصورة التي تشتمل على حركة لا بد لها من أن تأخذ في اعتبارها طبيعة مشهدية نابعة من توالي الأحداث، أو تتابع الأفعال الحركية التي من شأنها أن تثير المشهد في ذهن المتلقي، وتُشعره بحضوره في بناء الصورة الكلية[18]، هذا يعني أن المشهد عبارة عن صورة فنية، ولكنها تتميز بأنها صورة كلية، تعرض لفكرة مستمرة، أو حادثة متتالية، يمكن للمتلقي أن يفهمها ويتمكن من تصورها بصفة عامة، يقول أحمد هيكل رابطاً الصورة بالمشهد: " وتكون الصورة أحيانًا أخرى صورة كلية تمثل مشهدًا حيًّا خارجيًّا، أو جوًّا نفسيًّا داخليًا، وهذا المشهد أو ذاك الجو يؤلف من صور جزئية تتآزر لتشكل الصورة الكلية"[19]، ويعتمد المشهد التصويري على حالة من الترابط الوثيق بين سائر أشكال الصورة الفنية، وسائر مصادرها، إذ يقوم الشاعر أو الأديب بتوظيف الجوانب الحسية في بناء المشهد، كي يتمكن المتلقي من استحضار تلك الملامح عبر خبرته السابقة المرتبطة بالحواس، كما يقوم الأديب بتوظيف عناصر الحركة والسكون في تشكيل المشهد، علاوة على توظيف الجوانب المعرفية السابقة لديه، وخبرته الثقافية التي يتمكن من خلالها من إيصال الصورة الفنية إلى حالة جمالية متركزة، كما يوظف المصادر الطبيعية التي تحيط به من جهة، ويفترض أنها تحيط بالمتلقي من جهة أخرى، كل هذه العناصر يقوم الأديب بتوظيفها وتشكيلها في إطار تصويري ممتد[20]. يمكن لنا بشكل من الأشكال أن نُطلق عليه مصطلح المشهد، ويمكن لنا أن نفهم طبيعة الترابط بين مكوناته وعناصره، وصولاً إلى الغاية الفنية التي يقصدها الأديب.

يمكن أن نفهم من خلال ما سبق أن المشهد لا بد من أن يتكون من عنصرين رئيسيين هما: الصورة الحركية، والصورة الكلية، حيث تكفل الحركة للمشهد فكرة التتابع القادرة على جعله أكثر استمراراً وديمومة بالنسبة للقارئ والمتلقي، في حين تكفل الصورة الكلية للمشهد مجيء عدد لا بأس به من الصور المتماسكة والمترابطة للوصول إلى حالة تصويرية تمثل المشهد بشكل متكامل، وما تركز عليه هذه الدراسة ضمن حديثها عن المشهد عموماً والصورة الفنية خصوصاً يرتبط بالحوار، إذ يمثل الحوار بيئة خصبة لاستحضار المشاهد التصويرية خصوصاً على ألسنة الشخصيات القادرة على رصد المشاهد، ونقلها للمتلقي، ضمن إطار تصويري بارع، وضمن حلقة من الأوصاف والأحداث التي تمنح المتلقي قدراً من الخيال للوصول إلى جماليات تلك الصورة، والوقوف على إبداعاتها الفنية، وهو ما

سيتبين ضمن المبحث الثاني من هذا البحث، عبر الحديث عن وسائل بناء المشهد التصويري ضمن الإطار الحواري عند الشاعر عبد الوهاب البياتي.

المبحث الثاني: آليات بناء المشهد التصويري عند الشاعر عبد الوهاب البياتي:

يرتبط المشهد التصويري كما رأينا بعنصر الصورة الفنية بشكل رئيس، ومن جهة أخرى فهناك ارتباط وثيق بين هذا المشهد من جهة، والحوار من جهة ثانية، إذ يحاول الشعراء من إيجاد مشهد إبداعي تصويري مرتبط بالحوار لما له من قيمة كبيرة في جريان الأحداث وسيرورتها، وفي هذا المبحث التطبيقي سيتركز الحديث على بيان حضور المشهد التصويري ضمن آليات الحوار في ديوان الشاعر عبد الوهاب البياتي.

أولاً: المشهد التصويري انطلاقاً من وجهة نظر أحد أطراف الحوار:

كما هو معروف فإن الحوار عنصر أساسي في أي عمل أدبي قائم على أساس من الدراما أو السرد، إذ لا يمكن الوصول إلى حالة من التوافق بين الشخصيات وإطلاع المتلقي على كثير من الأحداث إلا من خلال الحوار، واستناداً لمفهوم الحوار الذي يقول بأنه: "حديث يدور بين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من يُنزله مقام نفسه كربَة الشعر أو خيال الحبيبة"[21]. فإنه يمكننا القول إن الشخصيات المتحاورة لها دورها المباشر والرئيس في بناء الحوار نفسه، بل إنها تسهم إسهاماً مباشراً في تشكيل هذه البنية، ولكل شخصية من شخصيات الحوار وجهة نظرها في بنائه، إذ لا يمكن أن تتفق جميع شخصيات الحوار على بنية واحدة، أو تنظر للمشهد المرتبط بالحوار على أنه مشهد أُحادي، بل لكل شخصية من هذه الشخصيات دورها ومكانها في بناء ذلك المشهد تبعاً لما تراه هي، وليس تبعاً لما يجب أن يكون عليه ذلك المشهد، هذا ما تقتضيه الشخصية البناءة والإيجابية في تشكيل بنية الحوار ذاتها.

ولمّا كان الحوار عموماً مرتبطاً بضمير المتكلم "أنا"، بمعنى أن الشخصية المتحاورة تتكلم عن نفسها، وتصدع بصوتها هي في أثناء ذلك الحوار[22]. هذا يعني بأنه خاضع لسلطة تلك "الأنا" التي تتكلم بها الشخصية، ونابع من أعماقها، وبالتالي فإن أي مشهد تصويري لا بد أن تُخضعه تلك الشخصية لذاتها، ولا بد أن تعكس تلك الذات على بناء المشهد وما يشتمل عليه من تفصيلات تصويرية متتابعة.

وللحوار قيمة كبيرة في شتى مكونات العمل الأدبي، أما بالنسبة للمشهد التصويري فإن وجود الحوار فيه يمنحه قدراً أكبر من الحيوية، علاوة على ارتباطه بالسرد، فإن الحوار يزيد من حيوية هذا المشهد، ويجعله أكثر تأثيراً وحضوراً عند المتلقي[23]. وما يهدف هذا الجزء لإبرازه ضمن النماذج الشعرية يتمثل بدور أحد شخصيات الحوار في بناء المشهد، وذلك تبعاً لوجهة نظرها هي، وليس تبعاً لواقع ذلك

المشهد أو حقيقته التي يفترض أن يعيها المتلقي، وبالتالي تحاول الشخصية أن تنقل فهمها الخاص للمشهد إلى المتلقي، ولا تدع له المجال كي يرى المشهد كما يريده هو، أو كما يريد السارد له ذلك.

ولكي تتبين الفكرة بتمامها، لا بد من الانتقال للجانب التطبيقي المرتبط بهذا الجزء من البحث، وذلك عبر مجموعة من المقطوعات الشعرية للشاعر عبد الوهاب البياتي.

يقول الشاعر في قصيدته [24]:

شفتاك راجفتان مثل خواطري

إذا ترجف

كادت وهمت بالسؤال

وكأنها قالت

تعال!

تمثل هذه الأبيات قطعة حوارية بين شخصيتين هما: شخصية المتكلم، وشخصية المخاطب، وهذه القطعة الشعرية ترصد مشهداً تصويرياً يتمثل بالحديث عن مشهد تلك الشفتين الراجفتين، وهما تهمان بالسؤال، وتكاد أن تسأل، ثم تبيّن الشخصية المتحدثة في القطعة الشعرية أن هاتين الشفتين كأنهما قالتا "تعال"، إن هذا المشهد يرتسم في مخيلة المتلقي عبر مجموعة من الألفاظ والتصويرات الفنية التي جاءت بها الشخصية المتحدثة، فإن المشهد مبني على أساس ما تراه هذه الشخصية وما تحس به، وليس تبعاً لما هو الواقع، بمعنى أن المشهد الذي يرتسم في مخيلة المتلقي إنما يرتسم تبعاً لما تراه هذه الشخصية وما تشعر به تجاه الشخصية الأخرى التي تتحدث عنها.

ويقول الشاعر كذلك في موضع آخر [25]:

أعطيتني سر الغناء وقلت لي:

اهبطْ من الفردوس أنت ومزهري

ما كنت في الفردوس إلا خاطئاً

في قلبه جفت منابع أنهري

فنزلتُ في واد يقال بأنَّهُ

للجن كان حديقة ولعبقرِ

ويقال إن الملهمين بظلِهِ

نهلوا أفاويق البيان المسكرِ

يجعل الشاعر من الحوار في هذه القطعة الشعرية وسيلة لابتكار مشهد تصويري مفعم بمجموعة من الصور المتتابعة التي لها القدرة على أن تمنح الحوار طبيعة تصويرية جميلة، فقد بدأ

المشهد من عند قوله: فنزلت...، حيث نزلت الشخصية المتكلمة إلى وادي عبقر، وأخذت ترسم تلك التصويرات الجمالية المتتابعة التي تخلق في ذهن المتلقي مشهداً تصويرياً جميلاً، وكأنه المشهد المقصود بهذه العبارات، فقد بدأت الشخصية المتحدثة بالكلام عن الحديقة، وأنها كانت للجن ولعبقر، ثم أخذت تصوّر لنا الملهمين وكأنهم يتلذذون بالمسكرات المرتبطة بالبيان لا بغيره من أنواع تلك المسكرات، وهكذا كان المشهد كما رأته تلك الشخصية، وكما سعت لبيانه وإظهاره للمتلقي، فهو مشهد متحرك، يشتمل على عدد من الصور الفنية المتتالية، ولكن الشخصية كانت حريصة على جعله مشهداً حياً كما تراه هي، وليس كما يراه غيرها من الشخصيات الأخرى، بمعنى أن المتلقي حينما يتلقى هذه الصورة فإنه يعيش في حال تلك الشخصية المتحدثة وليس في حاله هو.

ويقول الشاعر كذلك في موضع آخر[26]:

جلادك المسكين يضحك في غباء

قالوا له: عذِّبه

حتى تصبغ الأرض الدماء

قالوا له... ماذا؟

وفي عينيك عصف الكبرياء

يا أسود العينين

يا حبي المخضب بالدماء

يا عندليبي

إن أمك في المساء

في كل يوم تفتح الشبك، لكن المساء

يمضي ولا تأتي

فتجهش في البكاء

يمثل هذا المشهد التصويري الحواري بين شخصية المتكلم من جهة، وشخصية السجين المظلوم من جهة أخرى، حيث تبين الشخصية المتحدثة طبيعة ذلك السجين، تصف شكله، وعيناه السوداوان، تصف ما يلطخ الأرض من دمائه الزكية نتيجة لتعذيب السجان، ثم تنقلنا لمشهد آخر، ألا وهو مشهد الأم، إنه يخبر هذا السجين عن حال أمه التي لم تسأم من أن تناديه كل ليلة من الشباك، ولكنه لا يأتي، فتتم موقفها ذاك بالبكاء، هي مجموعة من الصور المحتشدة التي أفادت منها هذه الشخصية لبناء المشهد الحواري الجميل، ولكن مع صمت الشخصية المقابلة، بمعنى أن الشخصية المتحدثة قد استأثرت برسم ذلك المشهد، وإعطائه للمتلقي تبعاً لرؤيتها هي وليس لأي شخصية أخرى.

في نهاية هذا الجزء نرى أن الشخصية المستأثرة في رسم المشهد التصويري ضمن القصائد الشعرية إنما هي الشخصية المتحدثة، تبعاً لكونها هي الأقرب نحو بناء المشهد، وهي الأقدر على رصد ما فيه من تفصيلات ومكونات وعناصر، كما تبيّن أن أكثر المشاهد التي رسمتها تلك الشخصيات كانت مفعمة بالعاطفة، إذ لم تكتفِ الشخصية بوصف المشهد وخلقه فحسب، بل أَضْفت عليه طابعاً عاطفياً وشاعرياً مما جعله أوضح في مخيلة المتلقي وذهنه.

ثانياً: زاوية الالتقاط المشهدي:

تركز بعض الشخصيات على مساحة صغيرة من المشهد المستمر أمامها، ثم تحاول أن تسلط الضوء على هذه الجزئية، وكأنها تركز زاوية الالتقاط على تلك الجزئية، وتهمل سائر مكونات المشهد الأخرى، وذلك في إطار من التركيز على فكرة بعينها ضمن سياق الحوار الذي تتحدث عنه تلك الشخصية، وفي إطار تشكيل رؤية مفصلة لتلك الزاوية حتى يتنبه المتلقي لسائر مكونات تلك الزاوية، ويتبين الهدف من هذا التركيز.

وحينما كان النص عبارة عن مجموعة من الوحدات الأفقية والعمودية التي تسهم في بنائه، فإن الوحدات الأفقية تمثل الجوانب النحوية، والوحدات العمودية تمثل الجوانب الدلالية[27]. فإن تركيز الشخصية على أي مساحة من هذه الوحدات التي يتقاطع فيها العمودي مع الأفقي يعد زاوية التقاط، ويكون الهدف من هذه الزاوية عند الشخصية الوقوف على هذه الزاوية، والتركيز عليها بما يخدم تفصيلات المعنى، ويدفع المتلقي لمزيد من التركيز على هذه الزاوية.

وثمة مجموعة من النماذج التطبيقية التي وُجِدت في ديوان عبد الوهاب البياتي والتي امتازت بتركيز بعض شخصيات الحوار على زاوية محددة في بناء المشهد، والصفحات التطبيقية الآتية تبين ذلك.

ومن النماذج على هذا البناء المشهدي عند البياتي ما جاء في قوله[28]:

عيناك باسمتان مثل بنفسج يتفتح
في الغاب.. في الليل العميق
في معبد الحب السحيق
حيث السعادة لا تنام
إلاّ على سُررِ الغرام
حيث الأزاهر لا تفيق
إلاّ على همس الطريق
عبري يبللها الندى
حيرى أيقظها الردى؟

في صحوة الفجر الجميل
من غصنها النامي البليل

لو دققنا النظر في هذه القطعة الشعرية، وتأملنا افتتاحيتها، نجد أن الشخصية المتحدثة عن تلك العينين قد جعلت منهما بؤرة تصويرية يقوم عليها المشهد بأكمله، فإن هاتين العينين هما: بسمتان، هما مثل بنفسج يتفتح، هما كالبنفسج المتفتح في الغابة، أو في الليل العميق، يتفتح في معبد الحب السحيق، وحيث عيناك تتفتحان كالبنفسج هناك الساعدة لا تنام، فهما مصدر السعادة، ولا تنام إلا على سرر الغرام، وكذلك الأزاهر لا تفيق إلا على همس الطريق، يظهر من خلال الوصف السابق أن الشخصية المتكلمة قد اعتنت عناية واضحة ببناء المشهد على زاوية التقاط واحدة، ألا وهي زاوية الحديث عن تلك العينين، وعما تتصف به من الجمال والإبداع، فجعلت من هذه الزاوية أساساً بنت عليه سائر مكونات المشهد، وسائر صوره الفنية التي تنتمي إليه.

يقول الشاعر كذلك في موضع آخر[29]:

من أحزان الليل
يا ليل! يا غاب العطور! ويا صدى
حبي الذي قد مات قبل صداحي
هل في فضائك من خيال مارد
يهوي على ليلي بقبضة ماح؟
هل في نجومك من شهاب جامح
يدمي على قبر الشباب جماحي
آمنت بالليل الذي لا ينتهي
وحطمْتَ من فزع الرؤى مصباحي
ونهزت في نهر الظلام مشاعري
حتى تخضّب ماؤه بجراحي
يا ليل! يا غاب العطور ! ويا صدى
حبي! ومبكى أمسه الملتاح!

عند النظر في هذه القطعة الشعرية نجد أنها قد بُنيت على زاوية التقاط مشهدي واحدة، ألا وهي الليل، فقد عمدت الشخصية المتحدثة في هذا المشهد الحواري على أن تجعل من الليل ركيزة أساسية في بناء هذا المشهد، وتجعل منه الأساس الذي تنطلق منه سائر التصويرات الفنية الأخرى، كالحديث عن موت الحب، وعن المارد الذي يهوي بقبضته على ليل المتكلم، والحديث عن النجوم والشهب، والحديث

عن نهر الظلام، وغيرها من الصور الفنية التي ترابطت مع بعضها لتشكل مشهداً جمالياً إبداعياً، تظهر فيه الصور متتالية مترابطة متتابعة، يربطها جميعاً الحديث عن الليل، ويجمعها ما يستقر في ذلك الليل من تشكيلات تصويرية فنية جمالية أبدعتها هذه الشخصية المتحدثة، واستطاعت أن تمنحها تسلسلاً وترابطاً يدخلها في دائرة المشهد التصويري.

وفي ختام هذا الجزء من البحث يتبين أن الشاعر قد منح بعض الشخصيات ضمن القصائد الشعرية وظيفة التركيز على بؤرة معينة في المشهد الشعري، بقصد الاهتمام بهذه البؤرة، ومنحها مقداراً أكبر من الأهمية، انطلاقاً من وظيفة دلالية أو فنية تضطلع بها تلك الزاوية أو البؤرة، وحرصاً على لفت انتباه المتلقي ليفهم موضوع الرسالة التي أرادها الشاعر ومن ثم الشخصية من هذا التركيز، إذ لولا وجود تلك الرسالة لما تركز الكلام عنها على ما رأينا في النماذج التطبيقية.

ثالثاً: الهروب من بؤرة الحوار:

تظهر في بعض الأحيان عناصر حوارية بين الشخصيات المتحاورة لا تمت بصلة مباشرة للحوار ذاته، إنما تبدو للناظر وكأن الشخصية المتكلمة تبتعد عن الإجابة الصريحة أو المتوقعة من سؤال ما، أو تعقيب معين ضمن مشهد حواري بعينه، وهذا ما يجعل المتلقي جزءاً من ذلك الحوار عبر سعيه المباشر للوصول إلى ذلك الخيط الرفيع الذي يربط بين ما جاءت به تلك الشخصية وما يتضمنه الحوار.

يعني أن على المتلقي أن يبحث في السياقات الكلامية والمقامية للحوار ذاته، وأن يسير في مبدأ التعاون الذي أشارت إليه التداولية، وذلك للبحث في دلالات الحوار، ودلالات الجملة التي تنفصل تماماً عن صيغة الحوار ذاته، وذلك للوصول في نهاية المطاف إلى مقصود تلك الشخصية[30]، ويقصد بالتعاون أن تأتي الإجابة أو التعليق من قبل الشخصية على حدث ما تبعاً لإطار غير متوقع من قبل الشخصية الأخرى، كأن يسأل سائل مثلاً عن شخصية محددة وليكن اسمها "ب"، فيقول: ما أخبار "ب"؟ فتجيب الشخصية الأخرى: في السجن متّسع للجميع، فإن إجابة هذه الشخصية لا تتوافق مع طبيعة السؤال السابق، بل هي منفصلة تماماً عنه، ولكن عند النظر في دلالات تلك الإجابة نجد أنها توحي للمتلقي بأن شخصية "ب" تنساق خلف رغبات مشبوهة، فإما أن تكون في السجن، أو على وشك الدخول إليه، وهي إجابة غير مباشرة ومبطنة من قبل هذه الشخصية[31]، ويطلق هذا البحث على مثل هذه الحالات الحوارية ضمن المشهد التصويري مصطلح الهروب من بؤرة الحوار، وذلك تبعاً لما تقصده هذه الشخصية أو تلك عبر التعقيب غير المباشر على المشهد ذاته، وفي النماذج الآتية من شعر عبد الوهاب البياتي تطبيق لهذه الفكرة.

يقول الشاعر[32]:

في عالم الصمت الكئيب
حيث العواطف تستحيل
ضربا من اللغو الثقيل
والدمع والظل الظليل
ما الدمع؟
هل يروي الغليل ؟

يتبين ضمن هذه القطعة الشعرية الحوارية مظهراً للهروب من بؤرة الحوار، وذلك حينما تحدثت الشخصية عن فكرة الدمع، وسألت: ما الدمع؟ ثم هربت من هذه الإجابة، واكتفت بالتعليق على طبيعة هذا الدمع، وتساءلت مرة أخرى: هل يشفي الغليل؟ بمعنى أن التعقيب على السؤال بسؤال يمثل هروباً من إجابة السؤال الأول، حرصاً من الشخصية على أن تتفادى الإجابة على سؤال: ما الدمع؟ إذ لو بقي هذا السؤال على حاله لكان سؤالاً ساذجاً لا قيمة له، ولكن هذا التعقيب جعل منه سؤالاً حياً، بأن الدمع لا يشفي الغليل.

ويقول الشاعر كذلك في موضع آخر[33]:

لكن أنا
من قد أكون؟
أأصاب أوهامي الجنون؟
لا...
لن أجيب ولن أعود
وأستجيب إلى الوعود
ماضيّ أغفى واستراح
لا...
لن أعود إلى الصباح
لكن سألتك مَن أكون؟
فهناك غيري في الدجون
يهفو إليك...
أتسمعين
نجواه
في الريح الحزين

تمثل القطعة الشعرية السابقة حواراً بين شخصية المتكلم من جهة، وشخصية المخاطبة من جهة ثانية، وهناك سؤال تسأله الشخصية المتكلمة عن كينونتها، "من أكون؟" إلا أنها تأبى الإجابة، وتتفلت من هذا السؤال بالحديث عن أشياء أخرى، كالحديث عن العودة إلى الوعود، والحديث عن الماضي الذي ذهب وانتهى، والحديث عن العودة للصباح، ثم يتكرر السؤال مرة أخرى في إشارة من الشخصية بأن هذا السؤال لم يُجب عليه، ولكن الشخصية الأخرى أصرّت على عدم الإجابة، ومن خلال ذلك يظهر أن الشخصية الأولى لم تُجب عن السؤال، بل تهربت عن بيان كينونتها عبر الحديث عن أشياء أخرى، وذلك بقصد الإيحاء للمتلقي بأن فكرة الكينونة هذه ليست مهمة بالنسبة للشخصية، وأنها تسعى للهروب من ذاتها، والبعد عن الذكريات الأليمة؛ لذا لا تود العودة إلى الوراء، فالتعريف بكينونتها عودة إلى الوراء بالنسبة لها.

ويقول الشاعر كذلك في موضع آخر [34]:

ماذا أقول له إذا ما عاد يوماً يسأل
أين التي بالأمس كانت كالفراشة ترفل
بجناحها الذهبي في زهر الحقول وتقبل
إن جنها ليلي وهبت حولي كوخي الشمال
قولي له جف الغدير
قولي له مات العبير

عند النظر في القطعة الشعرية السابقة نجد بكل وضوح الهروب من بؤرة الحوار، فالسؤال في بادئ القطعة يتمثل بـ: أين التي بالأمس كانت كالفراشة...؟ فكان من الطبيعي والمتوقع أن تكون الإجابة: ذهبت كذا، أو انتقلت إلى كذا، هذه هي الإجابة المتوقعة من قبل المتلقي، إلا أن النتيجة لم تكن كذلك، بل كانت الإجابة: جف الغدير، ومات العبير، فليس هناك رابط مباشر بين السؤال والإجابة، ولكن عند التدقيق نجد أن الشخصية التي تجيب عن السؤال لا يهمها أين ذهبت تلك التي كانت كالفراشة، إنما يهمها الحديث عن تغير الحال برمته، فجفاف الغدير، وموت العبير هو الذي غيّبها عن الحضور، وإنْ كانت هذه العناصر كلها رمزية للحديث عن شخصية يعنيها الشاعر بذاتها، إلا أن فكرة الهروب من بؤرة الحوار كانت حاضرة بصورة مباشرة وواضحة ضمن هذه القطعة الشعرية.

وفي نهاية هذا الجزء يتبين أن الشاعر قد حمّل الشخصيات بعض العناصر الإيحائية في الحوار الشعري، وذلك عبر الهروب من بؤرة الحوار لتحقيق هدف ما، إما للتعبير عن مشاعر وعواطف داخلية لا تستطيع الشخصية أن تبوح بها بصورة مباشرة، أو لبيان وجهة نظر الشخصية من شيء ما ولكن بطريقة لا تربط الإجابة بأحد، كما لجأت الشخصية في بعض الحوارات للهروب من بؤرة الحوار للإيحاء

للشخصية المقابلة بالعتاب واللوم، وعدم التصريح بهما، ليكون ذلك أكثر أثراً في الشخصية المخاطبة، وبصفة عامة فقد شكل الهروب من بؤرة الحوار وسيلة فنية جمالية قادرة على إدخال المتلقي في جو القصيدة، وفهم ما لا تقوله أسطرها الشعرية، وقد اعتمد عليها الشاعر في ديوانه ضمن مجموعة من القصائد، مما يعني حرصه على دور المتلقي في بناء فكرة القصيدة وطابعها العام.

الخاتمة:

في ختام البحث نورد النتائج الآتية:

1. إن الشخصية المستأثرة في رسم المشهد التصويري ضمن القصائد الشعرية إنما هي الشخصية المتحدثة، تبعاً لكونها هي الأقرب نحو بناء المشهد، وهي الأقدر على رصد ما فيه من تفصيلات ومكونات وعناصر، كما تبيّن أن أكثر المشاهد التي رسمتها تلك الشخصيات كانت مفعمة بالعاطفة، إذ لم تكتفِ الشخصية بوصف المشهد وخلقه فحسب، بل أَضْفت عليه طابعاً عاطفياً مشاعرياً مما جعله أوضح في مخيلة المتلقي وذهنه.
2. منح الشاعر بعض الشخصيات ضمن القصائد الشعرية وظيفة التركيز على بؤرة معينة في المشهد الشعري، بقصد الاهتمام بهذه البؤرة، ومنحها مقداراً أكبر من الأهمية، انطلاقاً من وظيفة دلالية أو فنية تضطلع بها تلك الزاوية أو البؤرة، وحرصاً على لفت انتباه المتلقي ليفهم موضوع الرسالة التي أرادها الشاعر ومن ثم الشخصية من هذا التركيز، إذ لولا وجود تلك الرسالة لما تركز الكلام عنها على ما رأينا في النماذج التطبيقية.
3. حمّل الشاعر الشخصيات بعض العناصر الإيحائية في الحوار الشعري، وذلك عبر الهروب من بؤرة الحوار لتحقيق هدف ما، إما للتعبير عن مشاعر وعواطف داخلية لا تستطيع الشخصية أن تبوح بها بصورة مباشرة، أو لبيان وجهة نظر الشخصية من شيء ما ولكن بطريقة لا تربط الإجابة بأحد، كما لجأت الشخصية في بعض الحوارات للهروب من بؤرة الحوار للإيحاء للشخصية المقابلة بالعتاب واللوم، وعدم التصريح بهما، ليكون ذلك أكثر أثراً في الشخصية المخاطبة، وبصفة عامة فقد شكل الهروب من بؤرة الحوار وسيلة فنية جمالية قادرة على إدخال المتلقي في جو القصيدة، وفهم ما لا تقوله أسطرها الشعرية، وقد اعتمد عليها الشاعر في ديوانه ضمن مجموعة من القصائد، مما يعني حرصه على دور المتلقي في بناء فكرة القصيدة وطابعها العام.

المراجع

[1]. الفراهيدي، الخليل بن أحمد: العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت/ لبنان، د.ت، ج3، ص398، مادة: شَهَدَ.

[2]. سورة آل عمران، آية: 18.

[3]. الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد: تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، 2001م، ج6، ص47.

[4]. الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد: الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، الطبعة الرابعة، ج2، ص494.

[5]. ابن فارس، أبو الحسين أحمد: مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، القاهرة/ مصر، 1399هـ/ 1979م، ج3، ص221.

[6]. ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم بن لي: لسان العرب، دار صادر، بيروت/ لبنان، الطبعة الثالثة، 1414هـ، ج3، ص241، الجذر: شَهَدَ.

[7]. الفراهيدي: العين، ج3، ص398.

[8]. الأزهري: تهذيب اللغة، ج6، ص48.

[9]. الجوهري: الصحاح، ج2، ص494.

[10]. ابن منظور: لسان العرب، ج3، ص241.

[11]. عمر، أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، دار عالم الكتب، القاهرة/ مصر، الطبعة الأولى، 1429هـ/ 2008م، ج2، ص1242.

[12]. انظر: إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، بيروت/ لبنان، الطبعة الثامنة، د.ت، ص139.

[13]. الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، الطبعة الخامسة، 1974م، ص236.

[14]. حسين، حسين علي: التحرير الأدبي، مكتبة العبيكان، الرياض/ السعودية، الطبعة الخامسة، 1425هـ/ 2004م، ص177.

[15]. الدسوقي، عمر: في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، 1420هـ/ 2000م، ج2، ص330.

[16]. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، دار الثقافة، القاهرة – مصر، الطبعة الأولى، 1974م، ص: 9 – 10.

[17]. الربابعة، حسن محمد: الصورة الفنية في شعر البحتري ، المركز القومي للنشر ، اربد ، الطبعة الأولى، 2000م، ص: 6.
وصبح، علي علي: الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، د.ت، ص: 146.

[18]. الرشيدي، نواف: شعر ابن عنين دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمان، 2016م، ص144.

[19]. هيكل، أحمد عبد المقصود: تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة/ مصر، الطبعة السادسة، 1994م، ص337.

[20]. انظر: الهاشمي، علوي: قراءة نقدية في قصيدة حياة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، الطبعة الأولى، 1989م، ص151 – 152.

[21].عبد النور، جبور: المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ،ط1 ، بيروت ،1979، ص100.

[22]. العبادي، عيسى قويدر: أنماط الحوار في شعر محمود درويش، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد: 41، العدد: الأول، الجامعة الأردنية، 2014م، ص: 23.

[23]. انظر: حسين: التحرير الأدبي، ص299.

[24]. البياتي، عبد الوهاب: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، ودار الفارس، عمان/ الأردن، الطبعة الأولى، 1995م، ص37.

[25]. البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص45.

[26]. البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص346.

[27] بوقرة، نعمان، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، جدار الكتاب العالمي، عمان الأردن، د ط، 2009، ص141.

[28]. البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص36.

[29]. البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص39–40.

[30]. أدراوي، العياشي، الاستلزام الحواري في التداول اللساني، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011، ص18.

[31]. الضامن، محمد حسين، أثر الاستلزام الحواري في انسجام الخطاب قصيدة "لاعب النرد" لمحمود درويش "أنموذجا"، الأردن، 2023، ص28.

[32]. البياتي: ديوانه، ص37.

[33]. البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص38.

[34]. البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص83.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أدراوي، العياشي، الاستلزام الحواري في التداول اللساني، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011.
2. الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد: تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، 2001م.
3. إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، بيروت/ لبنان، الطبعة الثامنة، د.ت.
4. بوقرة، نعمان، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، جدار الكتاب العالمي، عمان الأردن، د ط، 2009.
5. البياتي، عبد الوهاب: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، ودار الفارس، عمان/ الأردن، الطبعة الأولى، 1995م.
6. الجاسم، علي، وسليمان، لقاء: الصراع الدرامي في شعر عمر بن أبي ربيعة"، مجلة جامعة كركوك، المجلد: 7، العدد: 1، 2012م.
7. الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد: الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، الطبعة الرابعة.
8. حسين، حسين علي: التحرير الأدبي، مكتبة العبيكان، الرياض/ السعودية، الطبعة الخامسة، 1425هـ/ 2004م.
9. الدسوقي، عمر: في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، 1420هـ/ 2000م.
10. الربابعة، حسن محمد: الصورة الفنية في شعر البحتري ، المركز القومي للنشر ، اربد ، الطبعة الأولى، 2000م.
11. الرشيدي، نواف: شعر ابن عنين دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمان، 2016م.
12. الزواهرة، محمد: البناء الدرامي في شعر حبيب الزيودي، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الكرك، 2024م.
13. الشعار، سلطان: النزعة الدرامية عند أمل دنقل"، مجلة جامعة النجاح الوطنية، المجلد السابع، العدد الثالث، 2016م.
14. صبح، علي علي: الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، د.ت.
15. الضامن، محمد حسين، أثر الاستلزام الحواري في انسجام الخطاب قصيدة "لاعب النرد" لمحمود درويش "أنموذجا"، الأردن، 2023.
16. العبادي، عيسى قويدر: أنماط الحوار في شعر محمود درويش، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد: 41، العدد: الأول، الجامعة الأردنية، 2014م.
17. عبد النور، جبور: المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ،ط1 ، بيروت ،1979.
18. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، دار الثقافة، القاهرة – مصر، الطبعة الأولى، 1974م.
19. عمر، أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، دار عالم الكتب، القاهرة/ مصر، الطبعة الأولى، 1429هـ/ 2008م.

20. ابن فارس، أبو الحسين أحمد: مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، القاهرة/ مصر، 1399هـ/ 1979م.
21. الفراهيدي، الخليل بن أحمد: العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت/ لبنان، د.ت.
22. المرايات، ريم خليف: السرد القصصي والمشهد الدرامي في ديوان الشاعر حبيب الزيودي "غيم على العالوك"، مجلة جامعة الحسين بن طلال، المجلد: 2، العدد: 7، 2020م.
23. الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، الطبعة الخامسة، 1974م.
24. ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم بن لي: لسان العرب، دار صادر، بيروت/ لبنان، الطبعة الثالثة، 1414هـ.
25. الهاشمي، علوي: قراءة نقدية في قصيدة حياة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، الطبعة الأولى، 1989م.
26. هيكل، أحمد عبد المقصود: تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة/ مصر، الطبعة السادسة، 1994م.

Reference:

.1 Adraoui, Al-Ayashi, Dialogical Implication in Linguistic Exchange, Ikhtilaf Publications, Algeria, 1st edition., 2011.

.2 Al-Azhari, Abu Mansour Muhammad bin Ahmad: Language refinement, edited by: Muhammad Awad Mara'b, Scientific publisher, Beirut/Lebanon, first edition, 2001 AD.

.3 Ismail, Ezzedine: Literature, study arts and criticism, publisher Al-Fikr Al-Arabi, Beirut/Lebanon, eighth edition, D.T.

.4 Bouguerra, Naaman, Basic Terms in Text Linguistics and Discourse Analysis, World Book Wall, Amman, Jordan, 1st ed., 2009.

.5 Al-Bayati, Abdul Wahab: collection Poetic Works, Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut/Lebanon, and publisher Al-Faris, Amman/Jordan, first edition, 1995.

.6 Al-Jassem, Ali, and Suleiman, "A Meeting: The Dramatic Conflict in the Poetry of Omar bin Abi Rabia," Kirkuk University Journal, Volume: 7, Issue: 1, 2012.

.7 Al-Jawhari, Abu Nasr Ismail bin Hammad: Al-Sahah: The Crown of the Language and the Corrector Arabic, edited by: Ahmed Abdel Ghafour Attar, publisher Al-Ilm Lil-Malayin, Beirut/Lebanon, fourth edition.

.8 Hussein, Hussein Ali: Literary Editing, Al-Obeikan Library, Riyadh/Saudi Arabia, Fifth Edition, 1425 AH/2004 AD.

.9 Al-Dasouqi, Omar: In Modern Literature, publisher Al-Fikr Al-Arabi, Beirut/Lebanon, First Edition, 1420 AH/2000 AD.

.10 Al-Rababa, Hassan Muhammad: The Artistic Imaging in Al-Buhturi's Poetry, National Publishing Center, Irbid, First Edition, 2000 AD.

.11 Al-Rashidi, Nawaf: Ibn Unayn's Poetry: A Stylistic Study, PhD Thesis, University of Jordan, Amman, 2016.

.12 Al-Zawahra, Muhammad: Dramatic Structure in Habib Al-Zayoudi's Poetry, Master's Thesis, Mu'tah University, Al-Karak, 2024 AD.

.13 Al-Shaar, Sultan: "The Dramatic Tendency of Amal Donqol", An-Najah National University Journal, Volume 7, Issue 3, 2016.

.14 Subh, Ali Ali: The Literary Image: History and Criticism, pulisher Ihya' Al-Kutub Al-Arabiyya, Beirut - Lebanon, first edition, n.d.

.15 Al-Damman, Muhammad Hussein, The Effect of Dialogical Implication on the Coherence of Discourse: The Poem "The Dice Player" by Mahmoud Darwish as a Model, Jordan, 2023.

.16 Al-Abbadi, Issa Qwaider: Patterns of Dialogue in Mahmoud Darwish's Poetry, Studies Journal, Humanities and Social Sciences, Volume: 41, Issue: 1, University of Jordan, 2014.

.17 Abdul Nour, Jabbour: Literary Dictionary, publisher Al-Ilm Lil-Malayin, 1st ed., Beirut, 1979.

.18 Asfour, Jaber: The Artistic Image in the Rhetorical and Critical Heritage, publisher Al-Thaqafa, Cairo - Egypt, First Edition, 1974 AD.

.19 Omar, Ahmed Mukhtar: Dictionary of Contemporary Arabic Language, publisher Alam Al-Kutub, Cairo/Egypt, First Edition, 1429 AH/2008 AD.

.20 Ibn Faris, Abu Al-Hussein Ahmad: Language Scales, edited by: Abdul Salam Muhammad Haroun, publisher Al-Fikr, Cairo/Egypt, 1399 AH/1979 AD.

.21 Al-Farahidi, Al-Khalil bin Ahmad: Al-Ain, edited by: Mahdi Al-Makhzoumi and Ibrahim Al-Samarrai, publisher and Library of Al-Hilal, Beirut/Lebanon, n.d.

.22 Al-Marayat, Reem Khalif: Narrative Narration and Dramatic Scene in the Poet Habib Al-Zayoudi's Collection "Ghaim Ala Al-Aalouk", Journal of Al-Hussein Bin Talal University, Volume: 2, Issue: 7, 2020 AD.

.23 Al-Malaika, Nazik: Contemporary Poetry Issues, publisher Al-Ilm Lil-Malayin, Beirut/Lebanon, Fifth Edition, 1974 AD.

.24 Ibn Manzur, Abu Al-Fadl Muhammad bin Makram bin Li: Lisan Al-Arab, publisher Sadir, Beirut/Lebanon, Third Edition, 1414 AH.

.25 Al-Hashemi, Alawi: A Critical Reading of the Poem of Life, General Cultural Affairs House, Baghdad - Iraq, First Edition, 1989 .

.26 Heikal, Ahmed Abdel Maqsoud: The Development of Modern Literature in Egypt, publisher Al-Maaref, Cairo/Egypt, Sixth Edition, 1994.