ISSN: (3006-8614)
E-ISSN: (3006-8622)
Journal of Alma'rifa for Humanities
available online at: https://uomosul.edu.iq/womeneducation/almarifa/

The scenic image in the poetry of Ibn Darraj Al-Qastali

Mohammed Hamed Abdullah
University of Mosul/ College of Education for women

***Corresponding author: E-mail :**
mohammed.daabo@uomosul.edu.iq
0009-0003-8459-4546

***Keywords*:**
The scene,
Mechanisms,
space,
Dialogue

ARTICLE INFO

Article history:
Received **2. Aug.2025**
Revised **18. Sep.2025**
Accepted **28. Sep.2025**
Available online **3.Jan. 2026**

Email:
almarefaa.ecg@uomosul.edu.iq

ABSTRACT

There have been many readings of Ibn Darraj Al-Qastali's poetry, which places the reader in front of texts worthy of careful reading capable of deciphering their secrets and revealing their hidden meanings. The scenic image was the key to this reading by standing on the elements of forming descriptive images that came in different scenic ways, Revealing the intermingling of the semantic and suggestive aspects that contribute to furnishing the poetic scene. The research is based on an introduction and two chapters. The introduction includes: the concept of the artistic image, which employs language in a creative way capable of creating influential mental images in the recipient, and the scenic image, which explores the aesthetics of the literary text by focusing on depicting certain scenes with all their sensory details; to create a sense of realism in the recipient's mind. The first chapter: the space of the pictorial scene in the poetic text and its broad scope, which includes temporal and spatial dimensions represented by the sensory elements capable of conveying the poetic experience to the recipient. ©2026AJHPS, College of Education for women, University of Mosul.

Journal of Alma'rifa for Humanities
Journal of Alma'rifa for Humanities

الصورة المشهدية في شعر ابن دراج القسطلي

محمد حامد عبدالله
جامعة الموصل/ كلية التربية للبنات

الخلاصة:

تعددت القراءات حول شعر ابن دراج القسطلي، مما يضع القارئ أمام نصوص جديرة بقراءة متأنية قادرة على فك شفرة أسرارها وكشف مكنوناته، فكانت الصورة المشهدية مفتاحًا لهذه القراءة عبر الوقوف على عناصر تشكيل الصور الوصفية التي جاءت بكيفيات مشهدية مختلفة، كاشفةً عن التمازج بين الجانب الدلالي والجانب الإيحائي الذي يسهم في تأثيث المشهد الشعري. فنهض البحث على تمهيد ومبحثين، إذ تضمن التمهيد : مفهوم الصورة الفنية وهي توظف اللغة بطريقة إبداعية قادرة على خلق صور ذهنية مؤثرة في المتلقي، والصورة المشهدية الباحثة في جماليات النص الأدبي عبر التركيز على تصوير مشاهد معينة بجميع تفاصيلها الحسية؛ لخلق إحساس بالواقعية في ذهن المتلقي. وتناول المبحث الأول : فضاء المشهد التصويري في النص الشعري ونطاقه الواسع المتضمن أبعادًا زمانية ومكانية متمثلة بالعناصر الحسية القادرة على نقل التجربة الشعرية إلى المتلقي، فيما تناول المبحث الثاني : آليات المشهد التصويري الشعري وهي تُنشئ عالمًا مليئًا بلوحات فنية تنبض بالحياة ليصبح النص الشعري مشهدًا يموج بالحركة متنقلاً بين خطوة وأخرى وصولاً بالأحداث إلى النهاية، ثم الخاتمة وما توصل إليه البحث من نتائج.

الكلمات المفتاحية: المشهد، آليات، فضاء، الحوار

توطئة : مفهوم الصورة الفنية والمشهدية

أولاً : الصورة الفنية

حظيت الصورة الفنية بعناية الدارسين والنقاد قديمًا وحديثًا، وقد تباينت آراؤهم في تحديد دلالاتها حسب فهم تراكيبها، وطريقة تصويرها الذهني للطبيعة الموجودة بوساطة الفنون البلاغية وما تخلقه من انزياح لغوي يبتعد به عن النقل الحرفي للواقع، وما تثيره في النفس والحواس، مما يحصل اختلافًا في رسمها من شاعرٍ لآخر تبعًا لنظرته الذاتية وقدرته الإبداعية.

ويمكن تعريف الصورة الفنية بأنها "طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهمّيتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير" (عصفور، 1992م: 323)، ويتوقف تأثيرها على مدى مهارة الشاعر وإبداعه الشعري في التأثير على المتلقي ؛لأن الصورة لها لغة خاصة تشتغل على توصيل "نوع مُتميّز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه، أو توصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرّف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية" (الزوّاوي، 1992م: 101)، إنها وسيلة تعبيرية تهدف

إلى الاتصال والتأثير الشديد الذي تمارسه أو تحدثه في المتلقي وتمنحه الفرصة لكشف خفايا النص، وهنا يجب على المبدع نقل الشعر خارج نطاق اللغة العادية ومضاعفة طاقاتها التصويرية، عبر توظيف تقاناتها وفنونها من (التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز،...)؛ لترفد النص الشعري بتلك الطاقة التصويرية العالية والتي تحقق للشاعر شرط المغامرة والإبداع، حتى تمكنه من تأسيس مشاهد بصرية مُتخيلة، إذ "تدخل في علاقة ديالكتيكية مع المتفرج(القارئ) في مركب عاطفي وذهني" (مكاوي، 1994م: 91)، الأمر الذي يهبه حميمية أكثر وهو يتفاعل مع النص ويسهم في إعادة انتاجه. فضلاً عن ما تخلقه من "تشكيل جمالي يستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسية والذهنية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تنهض به قدرة الشاعر ومقدار تجربته، وفق تعادل بين طرفين هما المجاز والواقع دون أن يستبدّ طرفٌ بآخر" (الصائغ، 1987م: 159).

إن الصورة الفنية ثرية بالدلالات الذهنية والبصرية والصوتية والحركية، حتى مال "النقاد السيمولوجيون اليوم إلى الاعتداد بالصورة على أساس أنّها تمثيل لجميع أنواع التجارب الحسية من صوتية وبصرية تشمل اللون والشكل والذوق والشمّ واللمس" (فضل، 2005م: 644)، وقد أضاف النقاد إليها ما يمكن أن تخلقه الحواس الإنسانية من صورٍ متعدّدة دون وجود شرط المجاز لتكوين الصورة الفنية "فلم تُعدّ الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة – بالمعنى الحديث– من المجاز أصلًا، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي تُشكّل صورة دالة على خيال خصب" (البطل، 1983م: 25).

وتأتي أهمية الصورة بما تؤديه من وظيفة نفسية تؤثر في ذاكرة الإنسان وحتى تتخطى حدودها على وفق حالاته النفسية، فالشاعر يعتمد في تشكيل صوره على المخزون اللاشعوري، وعند ذلك فإن من الخطأ أن يكون التعامل معها على أساس دلالاتها المباشرة الظاهرة ويتحتم بذل المجهود لاستكناهها (إسماعيل، 1981: 92). ولذلك فإنها تُعدّ عنصرًا حيويًا من عناصر التكوين النفسي التي تمثلها التجربة الشعرية وتبلورها اللغوي في بنية معقدة متداخلة، لها نموّها الداخلي الفرد وتفاعلاتها الغنية (أبو ديب، 1984م: 19)، فإن لها أبرز سمة في النص الشعري، إنها فض للذات عبر الصِدام بالعالم الخارجي الذي ينشطر ويتفكك ويتفتت؛ ليعاد تركيبه وصياغته من جديد، على وفق ما تمليه الذات المتخيلة الحالمة من أشكال وأنساق وأبعاد، يمكن أن تكون في أكثر الأحوال غير واقعية (أبو ديب، 1984م: 100).

وأخيرًا فإن الصورة الفنيّة تقترن بعناصر عديدة لا يمكن إغفالها مطلقًا ؛ لأنّها تمثل الأسس التي تقوم عليها، ومن ذلك الواقع المعاش بصفته باعثاً مهمًا في تشكيلها، وتأثيرها النفسي الشعوري، ولغتها وخيالها وما يتعلّق به من التصورات، والحواس الإنسانية وغيرها، فهي تمثل جزءاً مهمًا من التجربة الذاتية للشاعر ؛ لأنها ليست تقليداً أو نسخًا حرفياً للطبيعة ؛ وإنما تختلف دلالاتها المُتأتيّة منها تبعاً لأسلوب التعبير والإحساس والمعادل الموضوعي، وجميعها تعتمد على

قدرة المبدع وبراعته في جعلها ممثلةً لرؤيته ومعاناته.

ثانياً : مفهوم الصورة المشهدية

هي تلك الصورة التي تكون ذات أبعاد سردية في بنيتها وهي تلتقط حدثًا خاصًا أو موقفًا عامًا أو مشهدًا مشحونًا بالانفعال عبر فترة زمنية محددة، فهي تعتمد على الزمان والمكان والحركة والحوار والبعد الحسي للشخصيات المكوّنة للصورة المشهدية. وقد اعتمد الشعراء في نصوصهم الشعرية على بعض الصور الوصفية في تشكيل الصورة المشهدية، عبر عنايتهم بالعنصر الحركي للتصوير، بمشهد ايحائي على وفق لقطة "سينمائية تتضافر عناصر الزمان والمكان والحركة واللون مع عناصر ثانوية أخرى على تشكيلها" (السامرائي، 2002م: 200)، حتى وكأن عين المبدع هي التي تحرك الكاميرا نفسها والتي تلتقط تلك اللقطة السينمائية (الكعبي، 2005: 07)، وقد أخذ له موقعين وهو يلتقط هذه المشاهد، فالأول: كان عند وصف المشهد وأخذ اللقطة المشهدية من بعيد، والثاني: كان عبر تصوير المشهد من الداخل، بمشاركة المبدع نفسه في ذلك المشهد، حتى يصبح صوته داخل المشهد وهو ما يتضح جليًا في النصوص الشعرية ذات المنحى القصصي، فضلاً عن تغطية المشهد الملتقط بالإحساسات النفسية والتي تمنحه سمة الحركة والفاعلية من خلال الهواجس والنزعات الشعورية التي يعرضها المبدع بصوته أو بصوت الشخصيات أسهمت في المشهد، الذي يعتمد على بناءٍ قصصي قائم على المناجاة والمونولوج الداخلي، فالتصوير المشهدي "هو الذي يدور فيه الحوار بين الشخوص، أو هو الفضاء الذي تعبر فيه هذه الشخوص عن أفكارها إزاء بعضها بعضًا" (مؤنسي، 2001م:110)، وجميع هذه العناصر تتضافر في تشكيل صورة مشهدية تمنح المتلقي امكانية رؤيتها بخياله الواسع.

وقد حفل التصوير المشهدي بمستويات متعددة ومن أبرزها المستوى الوصفي، الذي يأتي بهيئات تصويرية مشهدية منوعة، ومن أهمها الوصف المزود بمؤثرات سمعية وبصرية مؤثثًا للمشهد بهدف تحقيق تصوير مشهدي متكامل، فإن "الصورة المشهدية الوصفية هي الصورة التي تقدم مشهدًا بصريًا سمعيًا بلغةٍ مرئية، تستعين بمعطيات الصورة السينمائية من ديكور وإكسسوارات وإضاءة وعتمة وظل ولون وحركة وكادر، وما يقترن بها من عناصر صوتية، ويتم ذلك عبر تجوال الكاميرا الشعرية في الفضاء الموصوف، وتصويره من زوايا مختلفة" (رواشدة، 2015م: 95)، وكأن المتلقي يستمتع بمرافقة المبدع من خلال مشاهدة لقطات الكاميرا وهي تتجول في النص الشعري.

ومما يسهم في إنجاز المشهد هو الكتابة الشعرية أو بالأحرى اللغة "التي تتولى نقل المشهد بجميع ملابساته الزمانية والمكانية" (الماكري، 1991م: 190)، والتي تأخذ سمة الحركة والتحول، "أي شكلاً منفتحًا باستمرار" (مالك، 2000م: 158)، فضلاً عن البناء الدرامي

والقصصي المتشكّل عبر الحوار والصراع، وهما أكثر تجسيدًا وتشخيصًا لواقع الشاعر المعاش، وتحديد موقفه الذي عايشه وتجديد تجربته، وكأن للصورة الشعرية "وظيفة تثقيفية تعليمية، تكشف للذات مخبؤها الغيبي المنطمر في أغوارها وتفتحها على الاحتمال الممتد أمامها" (مالك، 2000م: 10)، لذا عدّها الدارسون الشكل الراقي، والأنموذج الأفضل للشاعر في التعبير عن خوالجه وتصوراته وعواطفه وانفعالاته، وفي تجسيده وتشخيصه لعالم خاص به، والكتابة المشهدية هي "التي تساق فيها الصور تباعًا وكأنّها تعرض شريطًا متحركًا حافلًا بالخلفيات التي تتحرك فيها الرموز" (مؤنسي، 2003م: 09) لتشكّل مشهدًا تصويريًا، عبر توظيف كثير من الحكايات الواقعية لتجسيد مشهديته التصويرية من خلال لقطات شعرية يلتقطها الشاعر بعدسته، تُظهر قدرته التصويرية في نسيج النص على اختلاف نصوصه الشعرية، وكأنها مجموعة حلقات لمسلسل واحد ؛ ولكن تجد أن كل نص ينفرد بلحظة خاصة ويسعى بأن يكون نسخة مكررة لغيره، كي يسهم في توسيع دائرة التصوير وإعطائها أبعادًا جماليةً متعددة.

المبحث الأول : فضاء المشهد التصويري في النص الشعري

أولاً : الزمان

يسعى النص الشعري إلى اقتناص هينة من الزمن عبر تأطير صورة المشهد باطار زمني، متجسدًا عبر التجربة أو الخبرة أي الزمن الذاتي الخاص الذي لا يخضع لمعايير خارجية أو مقاييس موضوعية، فلجأ الأدباء إلى المنولوج الداخلي، الزمن والصور والرموز لتصوير الذات في تفاعلها مع الزمن أي لا الزمن نفسه، وهذا يمثل وحدة التداخل بين الزمن والذات (قاسم، 2004م: 76–77). ويتمتع الزمان بعناية كبرى في منظومة المشهد الشعري وهو عنصر أساس وفعال في التشكيل الصوري (السامرائي، 2002م: 181)، فالصورة المشهدية "هي حركة ذهنية تتم داخل الشعور ولكنها في الوقت ذاته تعد انعكاسًا مكثفًا لمختلف جوانب الطبيعة والمجتمع وظواهرهما مع الاحتفاظ بخصوصية التجربة وفرادتها" (جابر، 1991م: 135)، والشعر وهو يركن إلى الصور هو "فعل نفاذ وفعل إضاءة لجوهر الوجود، والصورة بهذا المعنى رؤية فكرية وعاطفية في لحظة من الزمن إن تجردت من فعلها الرؤيوي أغلقت دوننا أبواب الواقع" (عساف، 1982م: 27)؛ لذلك تجد أن التصوير المشهدي يُوظّف "لبث الحيوية في الموضوع أو الكشف عن الحالة النفسية" (فريدمان، 1976م: 56–57)؛لأن "الزمن يمتزج بالنفس والمكان فاذا ضاق المكان ضاق الزمان" (الصائغ، 1996م: 269). والصورة المشهدية تعتمد على عدة عناصر لتكون "كلقطة

سينمائية تتضافر عناصر الزمان والمكان والحركة واللون مع عناصر ثانوية أخرى على تشكيلها" (السامرائي، 2002م: 200)، فتكون عين المبدع هي عدسة الكاميرا نفسها التي تلتقطها.

وابن دراج كثيرًا ما يركن في صوره المشهدية على خاصية استرجاع الأحداث والمواقف الماضية، ملتقطًا لها لقطات سينمائية مميزة، إذ يعتمد على آلية (الفلاش باك) في بناء صوره، ومن تلك المشاهد الملتقطة مشهد أحداث رحلته ومعاناته فيها وهي أحداث سابقة لزمن الخطاب، فالشاعر كان محتفظًا به في ذاكرته ؛ ليُخرجه للقارئ على هيئة صورة مشهدية أكثر عُمقًا وأدقّ شعورًا، قائلاً في المنصور منذر بن يحيى التجيبي : (القسطلي، 1969م: 151)

لـــهِ مـــن عـــامٍ جَـــرى عـــني بِـــهِ ... جَـــرْيُ الأَهِلَّـــةِ فـــيهِ والأَقْمـــارُ
فـــي أَهْـــلِ دَارٍ كالكَوَاكِـــبِ والنَّـــوى ... بَعْـــدَ النَّـــوى فَلَـــكٌ بِهِـــمْ دَوَّارُ
كـــانوا جَمـــالاً للزَّمـــانِ فأَصْـــبَحُوا ... وَهُـــمُ عَلَيْـــهِ بـــالتَّغَرُّبِ عَـــارُ
تَنْبُـــو الـــدِّيارُ بِهِـــمْ وَتِلْـــكَ ديـــارُهُمْ ... غَـــرَضُ المصـــائِبِ مَـــا بِهَـــا دَيَّـــارُ
قـــد أَقْفَـــرُوا وَطَـــنَ الأَنـــيسِ وأُنِّسَـــتْ ... بِهِـــمُ مفـــاوِزُ بـــالفَلا وقِفـــارُ
يتـــأَوَّهونَ إِذَا رَمَـــتْ أَوْهَـــامُهُمْ ... داراً لســـاكِنِها بِهَـــا اسْـــتِقْرارُ
ويَهِـــيجُهُمْ عِـــينٌ لَهُـــنَّ مـــرابِض ... ويَشُـــوقُهُمْ طَيـــرٌ لَهَـــا أَوْكـــارُ
وإِلَيْـــكَ يَـــا مـــنصُورُ حَطُّـــوا أَرْحُـــلاً ... لَعِبَـــتْ بِهِـــنَّ تَنَـــائِفٌ وبِحـــارُ

يتشكل المشهد التصويري في النص عبر تقانة الاسترجاع التي اعتمد عليها بوصفها وسيلة لنقل المشهد إلى الماضي القريب من خلال استعادة ذكريات العام الذي مضى ؛ ليسهم في الربط بين مدحه للمنصور ومعاناته التي مرّ بها وصولًا إليه، مستعينًا بألفاظ الزمان من **(عام، جرى، الاهلة، الاقمار، نوى، اصبح، زمان)**، فيبدأ بسرد قصة رحيله وغربته مع أهله وأولاده وما واجهتم من متاعب الخوف والقلق، فتتحرك الكاميرا الشعرية لتصور المشاهد من خلال ترديد ذكريات الماضي الذي جعله في حالة من الصراع الداخلي، فالنص الشعري يعقد مقارنة زمنية بين ماضٍ كانوا به أصحاب دارٍ ينعمون بالخيرات والمكانة التي يزينون بها ذلك الزمان، وبين حاضرٍ أصبحوا فيه بلا وطن ولا مأوى بعد أن تحول بهم الفلك ليصبحوا متعبين من الرحيل والتغرب بإحساس الضياع والانكسار، مصورًا وبكل دقة ما آلت إليه ديارهم من قفرة خالية لا انيس بها حتى أن الصحارى الَفتهم وأنِستهم لكثرة رحيلهم وتغربهم بحثًا عن الأنيس، ويتألمون ويتأوهون حين يتذكرون ذلك النعيم والاستقرار الذي يبحثون عنهُ في رحلتهم، فتلتقط الكاميرا مشهد مرابض الظباء وكيف أنها تخلد بمستقرها، ويثير شجونهم وشوقهم مشهد عودة الطيور إلى أوكارها عند نهاية النهار، وكأنها مشاهد حيّة تمثّلها تلك الانفعالات الصاخبة المتداخلة عبر دورانها في زمن الرحلة

بتعاقب الليل والنهار فيها، ثم ينتقل المشهد إلى المستقبل المشرق نحو الممدوح وهم يبحثون عن الأمن الذي يحمل عنهم همومهم وآلامهم، فإليه تستقرّ رحالهم بعدما لعبت بها تنائف وبحار التي عمّقت الخوف في نفوسهم من الجلاء متغربين في كل عام، ولقد مكّنت تقانة الاسترجاع في هذا النص من توصيل تجربة الشاعر كما عاشها بأحزانها وآلامها ومعاناتها بوصفها تجربة واقعية نقلتها المشاهد التصويرية المتخيلة إلى المتلقي بكل دقة، فبدا فيها عنصر الزمان شيئاً أساسياً في التكوين الفني لبنية النص وهو يتضافر مع العناصر الأخرى من مكان وشخصية وحدث.

وفي نص شعري آخر عمد الشاعر إلى تكثيف المشهد التصويري إذ أضفى عليه عنصرًا حركيًا، بما حمّله من جو نفسي يُوحي بالتعب والإرهاق والألم، إذ حمَّل المشهد المشاعر النفسية التي تنتاب الشاعر تجاه أحداث الزمان الماضية التي أحياها بأفكاره وتصوراته، فسلّط عدسة كاميرته على تلك الأحداث عبر مدح المنصور بن أبي عامر، قائلاً : (القسطلي، 1969م: 15–16)

أَنْضَيْتُ خَيْلِي في الهوى وَرِكَابِي ... وَعَمَرْتُ كَأْسَ صِباً بِكَأْسِ نِصابِ
وَعنيتُ مُغْرىً بالغواني وَالصِّبا ... وَاللَّهْوِ وَاللَذَّاتُ قَدْ تُغْرى بي
في غَمرَةٍ لا تنقضي نَشَواتُها ... من صَرْفِ كأْسٍ أَوْ جُفونِ كَعَابِ
أَيَّامَ لا تَرْتَاعُ من صَرْفِ النَّوَى ... أَمناً ولا نُصْغِي لِنَعْبِ غُرَابِ
أَيَّامَ وَجْهُ الدهر نحوي مُشْرِقٌ ... وَمحاسِنُ الدُّنيا بَغَيْرِ نِقَابِ
ولقد أَضاءَ الشَّيْبُ لي سنَنَ الهُدَى ... فَثَنَى سِنِي دَدَاني عَلَى الأَعْقَابِ
ورأَيتُ أَرْدِيَةَ النُّهَى منشورة ... تسعى بِجَدَّتها إلى أَتْرَابِي
وَرَأَيتُ دارَ اللَّهوِ أَقْوَى ربعُها ... وَخَلَتْ معاهِدُها من الأَحبابِ
وَخَلَتْ بِيَ النَّكَبَاتُ ترمِي ناظِري ... وخواطري بنوافِذِ النُّشَّابِ

ينهض النص الشعري على الاسترجاع الخارجي القائم على عودة الذاكرة إلى زمن الماضي حنينًا لأيام الصبا التي انقضت، وكان ذلك عبر الأفعال الماضية (**انضى، عمّر، عنى، أضاء، رأى، خلت**)، مع تأكيد حضور الذات المتعبة من خلال تجلي ضمير المتكلم (**التاء**) الدال على الفاعل والمتصل بتلك الأفعال، وكذلك ضمير (**ياء المتكلم**) في (**خليلي، ركابي، نصغي، دداني، اصابتني،مصابي، صدري**) بمشاهد تصويرية معبرة عن حالة الضغط النفسي الذي يمر بهِ، موضحًا أثر المشيب في نفسه وفضله في صلاحه وزهده، بعد أن خلت نفسه من ديار اللهو، وأن كل ما مر بهِ من مصائب زادتهُ قوة، فعرض تلك المشاهد بقالب سردي متداخل من الصور التي عبّر فيها عن انفعالاته الداخلية، لاجئًا إلى ذكريات الماضي التليد وجعلها وسيلة دفاعٍ عن الذات الضعيفة المنكسرة بهزيمة داخلية، ساعيًا إلى رسم مشهد تصويري واقعي عبر نقل معاناة العيش

من تشرد وتغرب وضياع، حنينًا إلى أيام العيش الرغيد التي مثلتها أيام الشباب بكل ملذاتها وتصابيها، فتلك الأفعال والأحداث قد تتابعت وتسلسلت في نسق زمني وكان ذلك عبر مشهدين : الأول مشهد حياة مرحلة الشباب بلهوها معترضًا طريق الكعاب بكل قوته ولا يستطيع أحد أن يقف بوجهه، فغلب على مشهد الماضي صور مستبدة للحزن ؛ لأن فيه شبابهُ وعزهُ الذي لم يتبقَ لهُ إلا الذكرى والحنين إليه، والثاني : مثّل حياة مرحلة المشيب وجمّله بجعله دافع في وقارهِ وهو يُضيء لهُ سُنن الهدى، فزمن المشاهد قد تغير من مرحلة الشباب وصولًا إلى الشيخوخة عبر ربط ماضي الشخصية القصصية بكل قوتها مع حاضرها الذي زاده وقارًا وحلمًا.

ثانياً : المكان

تعددت الأمكنة الشعرية وانفتح الشاعر الأندلسي على أمكنة كثيرة قريبة أو بعيدة، كالمكان الذي ولد وعاش فيه أو زاره أو حتى سمع عنه، فأصبح المكان لمن يُبدعه لا لمن يملكه ويقيم فيه. فالمكان في النص الشعري يمثّل رؤية بصرية ؛ لأن الشاعر يستمده من الواقع وأغلب أمكنة (ابن دراج) وهو يتحدث عنها هي مشاهد ابصرتها عيناه، ويُمثّل رؤيا فكرية ؛ لأن الشاعر يوائم بين دواخله وأحاسيسه وبين المكان، محاولاً تحميله لرسالةٍ ما وجاعلاً منه منفذًا له وللتاريخ وللمجتمع ؛ محافظًا على الكيان الجماعي والذاتي للأمة وكيانه الخاص، فللمكان رهبانيته ومكانته من خلال العلاقة التلازمية مع الشاعر ؛ لأن إبداع الشاعر يكون وليد السياقات (الاجتماعية، والإنسانية، والبيئية)، فيعد المكان من مكونات العمل الأدبي؛ لأنه الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات على شاشة النص الشعري، فإنه "بمثابة العمود الفقري لأي نص، وبدونه تسقط تلقائيًا العناصر المشكلة لهُ" (لحميداني،1991م: 04)، وهو أحد أوعية الحدث وركيزة مهمة من ركائزه، فالأحداث تقع في مكان معين وترتبط بظروف المجتمع من عادات وتقاليد ومبادئ خاصة ؛ لأنه يمثل البطانة النفسية للعمل الأدبي التي تسعى للتأثير وزيادة الحيوية فيه.(إسماعيل، 1981م: 59)

وتتضح أهمية المكان حينما يسعى الشاعر إلى توظيفه مجسدًا الأفكار والرموز والحقائق المجردة وتقريبها من الواقع (قاسم، 2004م: 104)، فهو عامل مهم في الدراسات الأدبية ؛ لأنه يُمثّل الحاضنة التي تتحرك فيها الشخصيات وتتفاعل معها، ومادام الحكي هو الأساس فيجب توافر المكان ؛ ليعبر عنه بألفاظه وصوره الخيالية (عبيد، والبياتي، 2008م: 229)، عبر قدرة الشاعر على توظيفه باسلوب يصنع عملاً أدبيًا جيدًا ومتميزًا.

إن المكان الأدبي يشتغل على إثراء الصور الأدبية والأوصاف، بشرط أن يكون إيصال البصري فيها نقلاً جماليًا مشحونًا بالمعاني التي تترادف بداخله حقائق وخرافات تتشظى منه الدلالات بحسب النسق الفني الذي يندرج فيه، فيتحول ذلك المكان الواقعي إلى مكانٍ أدبيٍ عبر علاقاتٍ مكانيةٍ قائمة على اللغة، مازجًا بين الذات الواصفة أو (المؤلف)، والحدث الموصوف

(اوسبنسكي، 1998م: 69)، فاللغة تمنطق المكان جاعلةً منه علامةً متميزةً في النص الشعري، عبر شحنه بمحمولات فكرية ومعرفية متعددة، ولذلك فالمكان "شانه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني، يتجدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس بناءً خارجيًا مرئيًا ولا حيزًا محدد المساحة ولا تركيبًا من غرف وأسيجة ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المغير والمحتوي على تاريخ ما، والمضخمة أبعاده بتواريخ الضوء والظلمة، ويحتاج مثل هذا المكان إلى حيز مادي يتوضح عبره، وينمو فيه وإلا أصبحت كل البيوت أمكنة صالحة للفعل.. فالمكان في الفن اختيار، والاختيار لغة ومعنى وفكرة ومقصد" (النصير، 1986م: 08)، وتحدده البيئة الجغرافية التي تحيط بالشاعر من (قرية، مدينة، ساحة معركة،...) أو تحدده حالة الشاعر النفسية التي يكون عليها فقد يكون مكانًا معادياً أو مألوفًا أو غيرها.

ولابن دراج نصوص شعرية كثيرة تعجُّ بالأمكنة، إذ تجد في النص الآتي تحرك الذات الإنسانية عبر الأمكنة من خلال تصوير مشاهد شعرية تختزل الزمان، وتوظف المكان، في محاولة لبناء ذات لها كينونة مختلفة، قادرة على التجول بأماكن متعددة أرادها الشاعر، راسمًا صورة موحية بحجم العذاب الممتلئ بمشهد الخوف ومن ثمّ بمشهد الانتصار بدافع العنفوان والقوة، وهو يصف غربته ومعاناته، قائلاً : (القسطلي، 1969م: 98)

بعيد من الأوطان مستشعر العدى غريب على الأمواه متهم الصحب
أقل من الرئبال في الأرض آلفا وإن كان لحمي للحسود وللخب
وأعظم تأنيسا لدهري من المنى وأوحش منه من فتى الجب في الجب

يثري النص المشهد التصويري عبر تأثيث مكان رحلة الشاعر راسمًا جغرافية المكان **(الصحراء)** من خلال تشكيل عناصرها بوساطة اللغة التي تمنح النص قيمته الدلالية، وسرد أحداث قصة غربته عن وطنه ومعاناته في رحلته، ثم بتوظيف الثقافة الدينية **(قصة يوسف)** عبر تقانة التناص التي تؤدي "دورًا بارزًا في إثراء تجربة السيرة، حيث يكتسب النص تعددية من سياقات أخرى مع بقائه ممركزًا في سياقه الخاص وتتنوع أنماط التناص ما بين استعادة حدث ديني أو تاريخي أو أسطوري واستبطان هذه الأحداث أو الإشارات في سياق السيرة بحيث تتولد دلالات جديدة تثري التجربة" الشعرية (عيسى، 1998م: 21)، فعقد مقارنة بين قصة النبي **(يوسف)** وما عاناه من غربةٍ وألم بعد إلقائه في **(الجب)** ومن ثم زجّه في السجن، وبين الشاعر البعيد عن وطنه بعد فراقه بسبب الفتنة التي حصلت فيه، فسلّطت الكاميرا الشعرية عدستها على مكان الجبّ بكل تفاصيله المعادي فهو موحش ومظلم وضيّق، وبالمقابل التقطت صورة الرحلة الموحشة حينما يشعر بأن كل من في المكان هم أعداؤه، وهو غريب لا يجد صاحبًا يشكو إليه همومه، فهو أوحش حالاً من فتى الجب (عليه السلام)،وتلك الجزئيات كانت ملتقطة ومبنية بطريقة تكاملية عبر

صوت الشاعر، فالمكان يمثّل سجن للفكر والجسد وكل شيء فيه مقيد الأمر الذي سبب له حالة نفسية متأزمة تحيل المتلقي إلى كابوسية المشهد المصور، إذ إنه في حالة من الفقر والعوز، وفي حالة صراع مع الزمان والمكان متألمًا شاكيًا رافضًا بقاءه في محنته وباحثاً عن الأمل تخلصًا منها وصولاً إلى الممدوح، مما أضفى على المكان مشهدية شاعرية، وسرعان ما طغت الظلال على الحقيقة في تلاحم مشهدي رائع سعيًا إلى أن تكون نهايته فرجًا ويسرًا كما باتت نهاية النبي يوسف(عليه السلام) بعد سجنه وظلمه فأتاه الفرج والعلو والرفعة حتى صار سيدًا لخزائن الأرض في مصر.

وعند البحث في الأمكنة التي برع الشاعر في تصويرها فتجد أغلبها في الحنين إلى قرطبة، إذ هي مرتبطة بأحاسيسه ومشاعره وهي مصدر منحه الأمن والاطمئنان وراحة النفس، ومن ذلك قوله : (القسطلي، 1969م: 138)

لله مـن وَطَـنٍ قلبـي لَـهُ وطـنٌ ... يَبلـى وأَبلـى وَمَـا تبلـى فجائِعُـهُ
لا يسـأَمُ الـدَّهْرُ مـن شَـوقٍ يُطـا ... لِعـني مـنهُ ومـن زَفـرةٍ مـني تُطالِعُـهُ
فطالَمـا قَصَّـرَتْ لَيلـي مَقاصِـرُهُ ... لَهـواً وَمَـا صَـنَّعت صُـبحي مَصـانِعُهُ
وطالمـا أَيْنعـتْ حـولِي حدائِقُـهُ ... والعـيشُ غـضٌّ أَنـينُ الـرَّوضِ يانِعُـهُ
وكـم أُظِـلَّ مَقِيلـي وَسْـطَ جَنَّتِـهِ ... بكُـلِّ فـرع حَمـامُ الأَيـكِ فارِعُـهُ
إِنْ تُسـعِدِ اليـومَ أَشـجاني نوائِحُـهُ ... فكـم وكـمْ سـاعَدَتْ شَـجْوي سَـواجِعُهُ
وكـم وَفـى لـيَ فـيهِ مـن حبيـبٍ ... هـوىً خَلَعـتُ فـيهِ عِـذاري فَهـو خالِعُـهُ
رَوْضٌ لعَـيْن الهـوى راقَـتْ أَزاهِـرُهُ ... ومَشـرَبٌ للصَّـبَا طابَـتْ مَشـارِعُهُ
وكـم صَـدَعْتُ فـؤادَ اللَّيـلِ عـن قَمـرٍ ... لَـهُ هَـوىً فـي صـميمِ القلـبِ صـادِعُهُ

يطلق النص الشعري الأحداث عبر المشهد التصويري من بقعة مكانية بمسمى **(وطن)** بكثافة عالية وبدلالات انتمائية ونفسية في علاقتها مع الغرض الشعري، ويؤطره بالاطار الزماني من خلال إيحائية دلالة الزمن الماضي، فالشاعر وجّه عدسة كاميرته على المكان **(قرطبة)** المدينة الجبيلة الجميلة التي يحنّ إليها وهي مستوطنة في قلبه، فلا ينساها مهما عصفت به الأيام، فهو غالبًا ما ينفر من مكان غربته ويعود حنينًا إلى قرطبة، فعلاقة الشاعر بالمكان علاقة متجددة ومتحولة إلى علاقة التحام وانتماء حتى يكاد المكان أن يتملك الشاعر امتلاكًا روحيًا وجسديًا، إذ لا يمكنه التخلص من أسر قيده ؛ لأنه لم يعد وعاءً خارجيًا يضم جسد الشاعر، بل تجاوزه وتغلغل في شعاب روحه ملتحمًا معها (العزاوي، 1989م: 40)، فتبدأ الكاميرا الشعرية بالتجوال في المكان وتصويره بلقطات مثيرة متخذًا منه مسرحًا لأحداث قصته عبر وصف حدائقها الرحبة ورياضها الجميلة وظلالها الوفيرة، "فديناميكية المكان تبرز حينما يُحرك خيال القارئ، ليعيش بدوره عبر

النص المقروء مكانه الخاص" (كلحوش، 2008م: 144)، ثم يبدأ بتقريب عدسته على حمام الأيك وهو ينعم براحة الجسد بعد العناء والتعب، فهو يمثّل مكانًا للحرية والانفتاح تسوده السعادة والألفة، متفاعلاً مع المكان بطرق متعددة ومستحضرًا قصصه مع أحبته وهو يلهو معهم عند ملاعب صباه، كما تشتاق نفسه إلى ذلك الهواء العليل في الليل المقمر، ساردًا حياة العز والمرح عبر ألفاظ مكانية تدل على الألفة قد وظفها في نصه الشعري **(حدائق، الروض، جنة)** التي تمنحه الراحة النفسية قبل أن تعصف به الأحداث التي مرّ بها، فالنص يوضح عاطفته وتعلقه بموطنه الأم قرطبة وحنينه الدائم لها.

المبحث الثاني : آليات المشهد التصويري الشعري

أولاً : الوصف المشهدي

يُعدّ الوصف مكونًا أساسيًا في المشهد الشعري الذي يقدم صورة واضحة حول ما يجري من أحداث عبر عرضها على شاشة النص الشعري ؛ بطريقة فنية مميزة تستبطن دواخل المبدع المصور للمشاهد بمكوناتها، مترجمًا الحالة النفسية التي تعتري الشخصيات المشاركة فيها، وتمنح المتلقي فرصة كشف وتفسير المضمر وراء تلك المشاهد وكأنه حاضر فيها، محاولاً الموائمة الشعرية للعوالم الموازية بين عالم النص الشعري والواقع، "إذ يقوم الوصف بإحاطة الجزء المصور ويضفي عليه طابعًا مشهديًا تتولد من خلاله حال من التواصل بين الأجزاء المصورة في المشهد والمتلقي الذي يستقبل هذا التصوير، وتتشكل عن هذا كلّه مؤثرات متعددة كلّ واحدة منها تقوم بوظيفة محددة تعتمد على نوع المحددات الموظفة في تركيب المشهد" (الهاشمي، 2022م: 32)، والوصف يُقدم "صورة تمنح متلقّيها لحظة الحدس والتأمل والاستنباط والذوق الجمالي من أجل فهم الصورة الشعرية العميقة في معناها ومبناها" (غزوان، 1994م: 120)، فينشئ تفاعل بين المكان والشاعر منتجًا شعرًا مكانيًا حاملاً لكثيرٍ من القضايا الشعورية والدلالات النفسية والذاتية والاجتماعية وفق علاقات جدلية وحدود مكانية وصيرورة تاريخية، وتجربة شعورية.

سعى (ابن دراج القسطلي) إلى خلق بعض المشاهد الشعرية ملامسًا أبعادها الجمالية التي عبرت عن إحساساته إزاء مظاهر الطبيعة وتجلياتها، ومن الأشياء المهمة التي تلفت النظر في شعره هو اشتغاله التصويري، وقدرته على توصيفه العالي الذي يقترب من المخيلة السردية لتقانات الفن السينمائي كالمشهد التصويري... وغيرها، ومهارته الكبيرة في تحريك الكاميرا السردية تجاه الشخصيات والأحداث وما يحيط بها، حتى وكأننا أمام اكثر من كاميرا تصويرية للمشهد السردي الواحد في تغطية شمولية لجوانب النص الشعري عبر صياغة صور ساحرة تتشعب فيها المرجعيات المختلفة من (فلسفية، سياسية، اجتماعية، نفسية،...) تتضح عبر بنية اللغة التصويرية للنص الشعري، وهي تقارب الواقع الإنساني كاشفةً عن قضاياه (الإيجابية، والسلبية) منها مرة

بوضوح، ومرة أخرى من خلال علامات أكثر شمولية في دلالاتها.

لقد كان لوصف المعارك نصيب زاخر في الشعر الأندلسي، فالحروب بين المسلمين وأعدائهم لم تنقطع، إذ لم تهدأ حرب إلا نشبت أخرى (الركابي، 1966م: 120)، ولهذا حَفِل شعر ابن دراج بذكر المعارك وكثرة الجيوش، إذ شهِد الفترة التي كانت المعارك من أبرز نشاطات حكامها، وأنّه كان رابطًا حياتَه بهم، فقدّم للحكام والرؤساء الذين خاضوها خدمة كبيرة، وجعل شعره في خدمة قضية الأمة الإسلامية وتسجيل انتصاراتها وأمجادها، فكثر حديثه عن معارك المحاربين حتى أخذت حيّزًا واسعًا في شعره، فكشف عن عددهم وعدّتهم وأثنى على قوة بأسهم ورباطة جأشهم، ومن خلال هذا النص الشعري تجد براعة الشاعر في تصوير المعركة، قائلاً : (القسطلي، 1969م: 333-334)

فـــي جَحْفَـــلِ جَـــمّ العَدِيـــدِ كَأَنَّـــهُ ... فَلَـــكٌ عَلَـــى الأَرْضِ الفَضَـــاءِ يَـــدُورُ

عُمَّـــتْ بِـــهِ الأَقْطَـــارُ إلا مَوْضِـــعاً ... فـــيهِ عَـــدُوٌّكِ لِلسِـــيُوفِ أَسِـــيْرُ

لَجِـــبٍ يُغِـــضُّ الأَرْضَ وَهِـــي عَرِيضَـــةٌ ... وَيَـــرُدُّ طَـــرفَ الأرضِ وَهـــوَ حَسِـــيرُ

مـــن كُـــلِّ مِقـــدَامٍ يَكَـــادُ فُـــؤَادَهُ ... طَرَبَـــاً إلـــى نَغَـــمِ السِّـــيُوفِ يَطِيـــرُ

مُتَسَـــرْبِلٍ صَـــدَأَ الحَدِيـــدِ كَأَنَّـــهُ ... قَمَـــرٌ تَعَـــرَّضَ دُونَـــهُ سَـــاهُورُ

لُـــجٌّ بَشِـــيرُ النَـــصرِ فـــيهِ سَـــابِحٌ ... بَـــرقٌ سَـــحَابُ المَـــوتِ مـــنهُ قِطمِيـــرُ

وَأَقَـــبَ مَصـــقُولُ الأَدِيـــمِ كَأَنَّـــهُ ... بَحـــرٌ بِرِيعَـــانِ الجِـــرَاءِ يَمُـــورُ

مِـــرحٌ يَكُـــرُّ القَلـــبُ حَيـــثُ يَقُـــودُهُ ... وَيَسِـــيرُ طَـــرفَ العَـــينِ حَيـــثُ يَسِـــيرُ

ينقل النص صورًا متتابعةً لمشهد حشود الجيش المنطلقة إلى المعركة التي لا تستطيع العين المجردة تحديد بدايتها ونهايتها، بما يُضفي على المشهد المسرود قيمة جمالية ودلالية خاصة، فكاميرة المشهد السردي تنتقل باتجاهات عدة وتصور لقطات منوعة، فتنطلق لتحوز المكان موظفةً عناصر الطبيعة من (**الأرض، والقمر، والساهور، والبحر، والبرق، والسحاب**)؛ لتعطي الجيش القوة والشمول لأجزاء الطبيعة كافة مُدللةً على عجز العدو عن الوقوف أمامه، وأنّ النصر سيكون حليفه حتمًا، فقد ضاقت الأرض بهذا الجيش الذي يماثل الفلك الدوار، والجندي الذي يماثل القمر، والخيول التي تماثل البحر، حتى أظهرت هذه الصور المشهدية الوصفية قدرة الشاعر على التصوير، ودلت أوصافه وكأنّه شاهد عيان للمعركة، ثم تقترب الكاميرا لتصور الشخصيات من خلال تصوير الجيش تصويرًا بارعًا بحركته وتقدم الجنود وتعبيرات وجوههم وهم يتنكبون سيوفهم وبراعتهم في التحكم فيها، ورماحهم التي شبهها بالقلم الحاد، وخيولهم التي تشبه بلمعانها من بعيد البحر المتلاطم، وعبر هذا المشهد فإن الكاميرا تنتقل فيه بطريقة محورية مع الحدث وطبيعة حساسية الموقف بجو الحرب المخيف، ومع ذلك فإنه وصف شغف المقاتلين

بالحروب وغلبة الشجاعة على نفوسهم، وأنهم قد خيّم عليهم المرح **(مِرحٌ)** وتعني الخفة والحيوية، ودلت لفظة **(يُكُرُّ)** على سرعة تحرك الفرس وقوته، وكنّى بطرف العين عن أنّه يأخذ بالأبصار للدلالة على الاستمرارية.

وقد غلب الجانب الحركي على فكرة النص بكل ما تناوله، ويؤكد ذلك الألفاظ التي تم اختيارها **(يطير، لج، سابح، قطير، ريعان، مرح، يسير)** فلا لا يكاد يخلو بيت من لفظ يدل على الحركة، كما وردت الصور الدالة على ذلك، كصورة البحر، البرق...، وهذا يوحي بجو المعركة وعظمة وكثرة الجيش من خلال دور الكاميرا التي رصدت الحركة الداخلية والخارجية للشخصيات بما حقق رؤيا مشهدية أكثر امتاعًا.

ثانياً : الحوار

يعدّ الحوار من العناصر الفنية المهمة التي يوظفها الأديب؛ لإبراز العالم الداخلي للشخصيات، عبر ترك الفرصة للتعبير عن افكارهم وآرائهم، وما يجول في خواطرهم وباللغة التي تناسب أطباعهم، إذ يعرّف الحوار على أنه "حديث يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلامٌ يقع بين الأديب ونفسه، أو من ينزله مقام نفسه كرَبّة الشعر، أو خيال الحبيبة مثلاً" (عبدالنور، 1984م: 100)، إنه تبادل للحديث بين شخصيتين أو أكثر من شخصيات النص الأدبي (علوش، 1985م: 78)، ويُعدّ الحوار الفني بأنه "عبارة عن حديث بين شخصين أو أكثر تضمه وحدة في العرض والأسلوب" (الحاني،1984م: 53)، فهو "يرمي إلى الوصول إلى جوهر الأشياء بل إلى الثمرة نفسها" (مورجان: 243)، وبناء على ذلك فإنه يوجد نوعان من الحوار باعتبار الأطراف المتحاورة الأول حوار داخلي (مونولوج) ويكون فيه الصوتان المتحاوران لشخص واحد أحدهما صوته الخارجي الأعم الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره لكنه يبزغ على السطح من آن لآخر، والآخر حوار خارجي (دايالوج) يقوم أساسًا على أصوات (أو صوتين على أقل تقدير) لأشخاص مختلفين (إسماعيل، د.ت: 294)، فيهدفُ الشاعر حينما يوظف الحوار في نصه الشعري وهو يمثلُ مواطن الشخصياتِ ورؤاها المختلفةَ تجاه الأحداث إلى إزاحة الرتابة عن فعل السرد وإبعاد الملل عن القارئ.

وكما معلوم بأن "الأجناس الأدبية تشترك مع بعضها في غير قليل من السمات، ومسألة التنافذ أمر واقع بينها لا يمكن تجاهله" (مرعي، 2007م: 61)، وإن كان الحوار في الشعر يختلف بطبيعته عن الحوار في القصة والمسرح، فهو لا يبتعد عنهما كثيرًا من حيث الوظيفة الناتجة عن الحوار، إذ إنه يحمل في طياته كثيرًا من الدلالات التي لا تتوافر في جنس أدبي آخر (السهيمي،

1425هـ: 06)، إذ يُعدَ الحوار في الشعر العربي تقانة مثيرة ينفي بها الشاعر عن ذاته الأحادية المطلقة، ويبتغي إثبات وجود الآخر في نصوصه الشعرية، ولكن الحوار يأتي في الشعر مختزلًا ومكثفًا فيحمل في طياته كثيرًا من الدلالات والجماليات والتي ربما لا تكون في قوالب أدبية أخرى (السهيمي، 2009م: 22)، وقد مال الشعراء إلى توظيف الحوار الذي يعتمد على التجريد الذي يختلقه الشاعر ؛ ليؤكد في نفسه صفات مشهورة (البياتي، 2017م: أ)، فكان للحوار حضور واسع في الشعر القصصي منذ أقدم عصوره، إنه يمثل نفسًا قصصيًا، راسمًا ملامح وتوجهات قصصية ربما كانت تمثّل صوراً لتيارات لم تبرز بشكل واضح فيما وصل إلينا من النصوص الشعرية العربية (القيسي، 1980م: 33–34)، وفي "الشعر الأندلسي قصائد ومقطعات قصصية تعتمد في أدائها على الحوار بالدرجة الأولى" (محسن، 2014م: 243)، فالحوار يُسهم في تعريف المتلقي بعالم الشخصية عبر العلاقات التواصلية بين شخصيات النص الشعري، وقد لا يشترط في الحوار أنْ يكون بين عدة متحاورين، فربما يكون ملفوظًا داخليًا بين الشخصية وذاتها (ينظر: عبيد، والبياتي، 2008م: 287)؛ لإبراز الصراع الداخلي ويبعث الحركة النفسية، فتظهر خفايا الذات وكوامنها على صيغة حديث ذاتي أو مونولوج داخلي، عاكسًا حالات الشاعر النفسية المختلفة من تذكر وحزن وانفعال وقلق.

ويمكن تسليط الضوء على نوعين من الحوار في شعر ابن دراج وهما : الحوار الداخلي (المونولوج المنفرد) والحوار الخارجي (الديالوج المزدوج) واسهامهما في بناء لقطات مشهدية متتابعة تحقق أبعاد المشهد، وتولّد التأثير المرتجى في المتلقي.

أ- الحوار الداخلي :

محاورة الشاعر ذاته وعلاقته بنفسه وتحويل أفكاره الشخصية إلى حوار داخلي، وهو ذاتي يكون بمحادثة الذات ومناجاتها بشكل غير مسموع لا يدركه العالم الخارجي (عبيد، والبياتي، 2008م: 297–298)، وتشارك فيه شخصية واحدة تقدّم للقارئ حديثها بصيغة مباشرة في تصوير مشهدي تبرز فيه عبر حديثها إلى نفسها حديثاً صامتاً، فهو يعبر عن حالة شعورية معينة تنتابها في لحظة ما، تكشف الحوار الجانبي الداخلي للشخصية فتُظهر آلامها وهمومها ومشاكلها وكل ما نفكر به (همفري، 2015م: 43)، فيسعى الشاعر إلى توظيف هذا الحوار الداخلي للشخصية للتعبير عما تحس به، وتصبح الشخصية هي المرسل والمتلقي في آن واحد، وقد "انيطت بالحوار وظيفة الترجمان، فهو يترجم انفعالات وهواجس الشخصية، ويستوضح أبعادها الثقافية والاجتماعية والبيئية وكل انفعالاتها وأزماتها النفسية ليصوغها في إطار درامي تحتدم فيه الصراعات" (عبدالجليل، 2017م: 231).

سعى (ابن دراج) عبر الحوار إلى إعادة نمذجة شعرية للعوالم الموازية بين عالم النص الشعري وعالم الواقع، إذ كثيراً ما يُحدّث نفسه شاكيًا أحزانه وهمومه وغربتهِ، وشوقه إلى أولاده،

قائلاً : (القسطلي، 1969م: 167)

قُلْ للرَّبِيعِ اسْحَبْ مُلاءَ سحائِبِ ... فَاجْرُرْ ذُيُولَكَ فِي مَجَرِّ ذَوائِبِي
لا تُكْدِيَنَّ ومِن ورائِكَ أَدْمعي ... مَدَداً إِلَيْكَ بفيضِ دَمعٍ ساكِبِ
وصبابَةٌ أَنفاسُها لَكَ أُسْوَةٌ ... إِنْ ضاقَ ذَرْعُكَ بالغَمامِ الصَّائِبِ
وامزِجْ بِطيبِ تَحِيَّتِي غَدِقَ الحَيَا ... فاجْعَلْهُ سَقْيَ أَحِبَّتِي وحَبائِبي
عهداً كَعَهْدِكَ مِن عِهادٍ طالما ... كَسَتِ البُرُودَ معاهِدِي ومَلاعِبي

يبدأ النص بمشاركة وجدانية بين الشاعر و **(الربيع)** فينشرح صدره بدينامية تُثري عيونه بهجة، فيسخّر الكاميرا الشعرية على المشهد الحركي الذي نهض على الأفعال الحركية **(قُلْ، اجْرُر، تُكْدِيَ، ضاقَ، امزِجْ، اجْعَلْ، كَسى)**، فنقل للمتلقي صراعًا داخليًا تمرّ به الذات الشاعرة عبر حوار وجداني ؛ مُبينًا حالة الفقدان والتغرب التي بداخله، طالبًا من الربيع سحب غيومه مع ذوائبه ؛ حتى يتمكن من مزج شوقه مع جمال طبيعة قرطبة، صانعًا منه شخصاً يحاوره، فضلاً عن مزج طِيب تحيته ؛ جاعلاً منها سقيًا لأحبابه، فهو لا يتعامل مع المكان على أنه جماد، وإنما يرى أنه مكان حي لذكرياته الجميلة وراحته التي يبحث عنها، مما أضفى على واقع المكان شاعرية مشهدية مثيرة من خلال عقد مقارنة بين مشهد انسحاب الغيوم وتلاشيها ومشهد انزياح حزنه وهمّه وسكب دموعه، إن "السارد يتعاطف مع ما يصف، وكثيرًا ما ينقل إلى القارئ أحاسيسه بجزئياتها ووقائعها، ويجعل بعض معطيات الطبيعة سبيلاً إلى مشاركة وجدانه، وتصور ذاته" (الداية، 2000م: 124)، بتفاعل مميز بينه وبين المكان عبر تحاوره مع نفسه وسرده للأحداث التي عاشها، مستحضرًا قرطبة ملاذ الراحة والطمأنينة ومُحركًا فيها الشخصيات وباثًا فيها الحياة بعد أحداث الفتنة، فالحوار الداخلي أسلوب التنفيس عن هموم الذات ترجمة صادقة لتأملاتنا وأوهامنا وأحلامنا وهواجسنا (عبد العزيز، 1970م: 39)، فعملت صورة المشهد الحواري كمرآة في النص الشعري عكست المكنونات الداخلية للشخصية وكشفت عن نوازعها النفسية، موضحةً علاقتها بالعالم المحيط بها عن طريق التعبير عن أفكارها الداخلية وعواطفها بطريقة غير مباشرة.

وفي نص شعري آخر يتجلى الحوار الداخلي عبر ما جرى بين الشاعر ونفسه بما يُسمى بالمونولوج، واصفًا حالته المضطربة وهي تتخبط نتيجة غياب حبيبته، محاوراً نفسه ومبيناً شوقه إلى محبوبته، قائلاً : (القسطلي، 1969م: 103)

وَطيفُكِ أَسْرى فاستثارَ تَشوُّقي ... إلى العهدِ أَم شوقي إليكِ استَثَارَكِ؟
ومُرْتَدُّ أَنْفاسي إليكِ استطارَني ... أَمِ الرُّوحُ لما رُدَّ في استطارَكِ ؟

فكـمْ جُـزْتِ مــن بحــرٍ إلــيَّ وَمَهْمَــهٍ ... يكـــادُ يُنَسّـــي المســـتهامَ ادِّكـــارَكِ
أَذُو الحَــظِّ مــن علــم الكتــاب حــدَاك ... لـــي أَم الفلـــكُ الـــدَّوار نحـــوي أَدارَكِ ؟
وكَيــف كَتمــتِ اللَّيــل وَجْهَــكِ مظلمــاً ... أَشْـــعَرَكِ أَغشـــيْتِ السَّـــنا أَم شِـــعَارَكِ ؟
وكيــفَ اعتَسَــفت البيــدَ لا فـــي ظعــا ... ئـــن ولا شَـــجرُ الخَطِّـــيّ حـــفَّ شِـــجارَكِ ؟
ولا أَذَّنَ الحَـــــيُّ الجميـــــعُ برحلـــــة ... أَراحَ لَهَـــا رَاعـــي المخـــاضِ عِشـــارَكِ
وَلا أَرْزَمَـــتْ خـــوصُ المهـــاري مُـــج ... يبـــة صـــهيلَ جيـــادٍ يكتَـــنِفْنَ قِطـــارَكِ
ولا أَذْكَـــتِ الرُّكْبـــانُ عـــنكِ عيونهـــا ... حِـــذارَ عيـــونٍ لا يَنَمـــن حِـــذارَكِ

يوظف النص الشعري أسلوب الاستفهام عبر عقد محاورة بين الشاعر ونفسه، سعيًا إلى بناء وحدة موضوعية متكاملة في النص، ملمحًا إلى كيفية وصول طيف المحبوبة إليه بمشاهد شعرية تقربها من المكان وكأنها حاضرة فيه، مستفهمًا ومتعجبًا من وصول طيفها عبر تلك المسافات البعيدة، أ شوقه إلى مكان اللقاء استثاره أم شدة الشوق إليها؟ الأمر الذي ينتج صراعًا محتدمًا يعيشه الشاعر، يتنامى عبر وتيرة المشهد الشعري وصولاً إلى المتلقي في حُلّةٍ دراميةٍ مثيرة تترجم نفسية الشاعر وما آلت إليه ذاته نتيجة غيابها، وهذه الحبكة تجعل المتلقي جزءًا من ذلك المشهد وكأنه يعيشه، فإن الاستفهام لا يكون" إلَّا لما يجهله المستفهم أو يشك فيه وذلك أن المستفهم طالب لِأَن يفهم ويجوز أن يكون السَّائل يسأل عمّا يعلم أو لا يعلم فالفرق بينهما ظاهر" (العسكري، د.ت: 37/1)، فتبدأ الكاميرا الشعرية بنقل لقطاتها عبر عملية التساؤل وبتعجب عن كيفية وصول الحبيبة من دون راحلة، ودون خوفٍ من رقيب، إذ البحار واسعة دونهما ولا تقدر على اجتيازها في الواقع، وكذلك الصحارى شاسعة، مؤكدًا بإنها مجرد خيالات في ذهن الشاعر من خلال محاورة لذاته المتقدة شوقاً إليها، متسائلاً أهي حضرت بحلمٍ أم بحظ من علم الكتاب حملها ؟ فيجيب نفسه بأن الفلك دار نحوه حتى حملها إليه، ثم تلتقط العدسة الشعرية وجه الحبيبة ونورها الذي يُنير الليل كيف يُمكن ستره؟ ثم مُجيبًا عن سؤاله بأن شعرها شديد السواد قد غشيه عبر مشهد مثير منح النص بُعدًا دراميًا مشوقًا، وبعدها يستمر متسائلاً عن طريقة قطع تلك البوادي ولا يوجد ظعائن ولا شجر ولا راحلة، إذ تجد أن السؤال وجوابه يجتمعان في النص من أجل رفد الحوار الشعري بصور كثيرة "تتكثف فيها طاقة من الدلالات والعواطف والوجدانات قابلة للانفجار والاتساع والعطاء الغزير بعد التأمل الطويل" (اليافي، 1987م: 266)، تكون محفزةً على استمرار الشاعر في سرد الأحداث بأسلوب جميل يحمل لغة حوارية متماسكة، كشفت عن ذات الشاعر وما يجول في خاطره، فكانت تعبيرًا عن قلقه وشوقه لمحبوبته محاولاً إيجاد الحلول إلى لقائها ولو كان خيالاً.

ب– الحوار الخارجي :

حوار يكون بين شخصيتين أو أكثر من شخصيات النص الأدبي وفق حادثة معينة، فالمتكلم يتكلم بصورة مباشرة إلى المتلقي المباشر حيث يتبادلان الكلام بينهما دون أنْ يتدخل الراوي (تودروف، 1990م: 46–47)، ويأتي بصيغٍ استفهامية عدّة وأدوات حوارية متنوعة ويقتصرُ دور الراوي على ايضاحِ دور المتحاورين ومواقفهمِ بصورةٍ تنسجمُ مع الأحداثِ، "وهو يشكل نقطة انطلاق الشخصيات العامة للتفاهم فيما بينها، حينما يكون القاص هو المدبر الفعلي لآليات التشكيل السردي في النص" (عبيد، والبياتي، 2008م: 287)، ويلجأ الشاعر إلى هذا النوع من الحوار لبلورة أفكاره في النص "وغالباً ما يلجأ المؤلف إلى استخدام أكثر من صيغة واحدة في النص لكسر الرتابة" (عبيد، والبياتي، 2008م: 288)، فإن توظيف الحوار في بنية الشعر العربي له أسلوبه المعهود عليه والموروث من جيل إلى آخر كما هو الحال مع التقاليد واللغة.

وإذا عُدتّ إلى النصوص الشعرية لابن دراج القسطلي وجدتها زاخرةً بآلية حوارية قصصية، إذ تتعدد الأصوات داخل النص الواحد وتظهر الأحداث متداخلة ومتشابكة في بعض الأحيان وصولاً إلى الذروة (الحبكة)، وربما نصوص أخرى اكتفت بعنصر سرد الحكاية بتفصيلات عدّة. فاعتمد الشاعر أسلوب الحوار ووظفه بما يلائم وموضوعاته التي نشأت من أجلها قصائده ومقطوعاته الشعرية، سعيًا منه إلى ربط ذاته الشاعرة بها، إن كثيرًا من قصائده اعتمدت في أدائها القصصي على الحوار الخارجي، فجاء الحوار مقترناً بالسرد مصوراً المشاهد القصصية والأحداث التي تدور عن طريق الحوار بين الشخصيات مع مراعاة لوازم النص، وأبرز حواراته الخارجية كانت مع زوجته وأولاده عند تنقلهِ وترحاله ويُشرك ممدوحه بهذه الحوارات حينما يقف بين يديه ويمدحه، ومن تلك النماذج ما أنشده وهو يحاور زوجته قائلاً : (القسطلي، 1969م: 110)

قالتْ وَقَدْ مَزَجَ الوداعُ مداماً ... بمدامعٍ وترائباً بترائبِ
أَتَفَرُّقٌ حتى بمنزلِ غُرْبَةٍ ... كم نحنُ للأَيَّامِ نُهْبَةُ ناهِبِ
في كلِّ يومٍ منتوىً مُتباعِدٌ ... يرمي حُشاشَةَ شملِنا المُتقارِبِ
وَثَنَتْ تُذَكِّرُ مُقرَباتِ سفائنٍ ... عُذْنا بِهَا من مُقفِراتِ سباسِبِ
أَيامَ تؤْنِسُنا فَلاً وسواحِلٌ ... عن آنساتِ مقاصِرٍ ومَلاعِبِ
نَعَبَ الغرابُ بِهَا فطارَ بأَهلِها ... سِرْباً على مِثلِ الغرابِ النَّاعِبِ
خرِقُ الجَناحِ إلى الرِّياحِ مُضلَّلٌ ... بشَمَائِلٍ لعِبتْ بِهِ وجنائبِ
نَجلُو ظلامَ اللّيلِ قبلَ صباحِهِ ... بلَظى زفيرٍ أَوْ برأْسٍ شائِبِ

وظّف النص الشعري ومنذ البدء أسلوب الحوار المتبادل بدلالة الفعل **(قال)** بصيغته الحقيقة وبالزمن الماضي، عاقدًا للمتلقي مشهدًا تصويريًا حول قصة سفر الشاعر وترحاله من بلدٍ إلى آخر، فبدأها بتصوير لحظة الوداع ؛ ليمنح المتلقي مزيداً من التواصل، فحدد مكان الحدث **(منزل غربةٍ)** وزمانه **(الأيام)** وما فعلت بهم التحولات والتغيرات السياسية، ثم شخصيات الحدث القصصي وهي تعتمد على شخصيتان رئيستان هما (الشاعر، وزوجته)، واصفًا أحوال الشخوص بكل دقة وناقلاً أحوال الحياة من حولهم بصورة قريبة إلى النفس مما أضفى على مشهده التصويري الحيوية. فبعد تجوال عدسة التصوير الشعري في مكان الحدث وما يحيط به، تنتقل إلى مشهد سرد الشاعر على لسان زوجته التي مزجت وداعها للمكان بدموعها، إذ إنها تمرّ في حالة تعجب وانكار من قرار سفره المفاجئ ؛ لأنهم في بلاد غربة وعزمه على تغربٍ آخر، مؤكدة حزنها وآلامها التي تحملها في داخلها بدلالة **(كم)** الخبرية، وهي تسرد أحداث أيام الماضي التي كانت تؤنسهم **(آنسات مقاصرٍ وملاعبِ)**، وهنا يعمد إلى مزج الحوار الخارجي مع الداخلي عند وصف حالهم على لسانها ووصف ديارهم، وما آلت إليه بعد الفتنة، إذ نعب الغراب فيها، فصارت بلا أنيس ولا ونيس، موضحًا حجم قساوة الأيام على نفوسهم عبر توظيف فكرة **(شيب الرأس)** الذي جلى ظُلمة الليل قبل الصباح، فعقد مقارنة بينهما لاشتراكهما في تلاشي اللون الأسود مضيفًا على الحوار شاعرية تصويرية ترفع من قيمة المشهد وصولاً إلى مستوى المشهد الدرامي (فالمكان، والزمن، والاحداث، والشخوص، والحوار) جاءت متداخلة فشكلت لوحة ابتكارية منحت المتأمل صدق الشعور الذي رافق المتحاورين.

إنّ صورة الحوار المشهدي تأتي عادةً بشكلٍ واعٍ في لحظات زمنية مكثفةٍ تكون مليئة بالأحداث، فتكون زاخرة بصور رحلة الشاعر الطويلة التي يقطعها في كل مغامرة وصولاً إلى مبتغاه النفسي والفكري، ورغد العيش والشعور بالطمأنينة، فتجد الشاعر يبدع في هذه المحاورة على لسان بناته وهم في عرض البحر واصفاً رحلتهم ومتاعبها قائلاً : (القسطلي، 1969م: 88)

يُقْلِـنَ –ومَـوْجِ البحْـرِ والهَـمِّ والـدُّجى تمـــوجُ بنـــا فـــيهَا عُيـــونٌ وآذانُ –
ألا هَـلْ إلـــى الـــدُّنيا مـــعادٌ وهـــلْ لَنـــا سِـوى البحْـرِ قَبْـرٌ أَوْ سِـوى المـاءِ أَكْفـانُ
وهَبنـــا رأينـــا مـــعلَمَ الأَرْضِ هـــلْ لنـــا مـــن الأَرْضِ مـأْوىً أَوْ مـــن الإِنـــسِ عِرْفـانُ

سعى النص الشعري إلى تسريع أحداث الحوار عبر وصف وتوتير ايقاع أحداث كثيرة في مدة زمنية قصيرة، فتنقل عدسة الكاميرا الشعرية مشهد المحاورة التي دارت بين الشاعر وبناته وحيرته ومعاناته وقلقه من مصيرهم المجهول وهن في حالة من الخوف والضعف والقلق، متسائلات عن مصيرهن – في عرض البحر بأمواجه التي تعلو وتنخفض – هل لهن عودة إلى

الدنيا وهن يرينَ البحر قبراً والماء كفناً ؟ ثم يتساءلن عن حالهن إذا قُدّر لهن النجاة من أهوال البحر فهل يحصلن لهن على مأوى أو مكان يحتويهن بعد تلك الرحلة الشاقة؟، أو يجدن إنسانًا يعرفنه يحتمين بظلة؟، هي تساؤلات عن مصير مجهول محفوف بالمخاطر والأهوال، إن السؤال لم يكن حقيقاً على قدر ما كان متخيلاً ؛ ليكون مدخلاً إلى مشهد حواري نابعًا من باطن الشاعر ذاته، وبنمط سردي واضح يُعمق تباريح الزمن وآلامه، ومتخيرًا زمن رواية الأحداث من الذاكرة الماضية المقتربة بالحاضر، فيجيء صوته مُبرزًا الصورة الواقعة في ذهنه حتى لا يفلت منها جزء صغير أو كبير، فصور المشاهد الشعرية تمكنت من وصف حالة الحيرة التي كانت عليها بناته وأسهمت في تصوير الصراع النفسي الذي يعتور نفوس بناته عبر شعوره العاطفي وحزنه الذي ألمَّ به، لقد وظّف النص الشعري صيغاً وأساليب منوعة تجلّت عبر صيغ القول، وأساليب الطلب من (النداء والاستفهام) فضلاً على تلك التساؤلات التي لا يجدن لها جواباً في تلك اللحظة، وبعدها يحاول الشاعر أن يثبت الصبر في نفوسهم والأمل في الحياة، قائلاً : (القسطلي، 1969م: 90)

أَقُــولُ لَهُــمْ صَــبْراً لَكُــمْ أَوْ عَلَــيْكُمُ ... عَسـى العـيشُ مَحمـودٌ أَوِ المَـوْتُ عَجـلانُ
وَلا قَـنَطٌ واليُسـرُ لِلعُسـرِ غالِـبٌ وَفـي ... العـــرْشِ رَبٌّ بـــالخَلائِقِ رَحْمـــانُ
ولا يَـأْسَ مــن رَوْحٍ وَفــي اللهِ مَطمــع ... وَلا بُعـدَ مــن خَيْـر وَفــي الأَرْض خَيْـرانُ
سَتَنْسَــوْنَ أَهــوالَ العــذَابِ ومالِكــاً ... إِذَا ضَــمَّكُمْ فــي جَنَّــةِ الفَــوْزِ رِضْــوَانُ
مَتــى تَلحَظُــوا قَصْـرَ المَرِيَّــةِ تظفـرُوا ... بِبَحْــرٍ حَصــى يُمــناهُ دُرٌّ ومَرْجَــانُ
وتَسْــتَبْدِلُوا مــن مَــوْجِ بَحْــرٍ شَــجاكُمُ ... ببحْــرٍ لَكــمْ مــنهُ لُجَــيْنٌ وعِقْيــانُ

تتداعى في النص الشعري صور المشهد الذي يغوص في أعماق ذات الشخصية ؛ سعيًا إلى استبطان دواخلها واكتناه كيانها النفسي، إذ لم ينفك الشاعر يرسم صورة مشهد البحر الهائج وتلاطم الأمواج في الأبيات السابقة لهذا النص حتى يعقد صلة حوارية مع عائلته (الحقيقية والخيالية) يحاورهم ويواسيهم ويوعدهم بالعيش الرغيد المحمود فلا يتسلل إلى نفوسهم يأس ولا قنوط مع وجود رحمة رب العرش العظيم، محاولاً منح مساحة كافية من الأمل بالحياة والتمسك بفرصة النجاة من الهلاك، **(عَسى العيشُ مَحمودٌ أَوِ المَوْتُ عَجلانُ)** إنه يرجو العيش الكريم، أو الموت العاجل والذي لا يكون جزاءه إلا جنة الخلد، فالعدسة الشعرية نقلت بلقطة واحدة صورة البحر وأهواله مع معاناة أولاده وقسوة الزمان عليهم فالمشهد يُعمق حالة ذلك الصراع النفسي المتداخل، فيأملهم بالنجاة وبفرج الباري –عز وجل– وكرمه على بلوغ **(قصر المَرِيَّة)** قصر الممدوح، فهو نجاتهم مما عانوه والمخلص من كل ذلك الخوف والحزن والفقر والتشرد الذي أصابهم، إن المشهد الحواري في النص قد مثّل محورًا لملامح القص الشعري، إذ إن المكان هو السفينة التي كانت تحملهم في وسط البحر، والزمان هي الأيام التي استغرقت مدة سفرهم، والشخصيات مثّلت الشاعر

وبناته، والأحداث التي جرت بهم. وبذلك فقد أسهم الحوار في تطوير الحدث ورسم مجراه داخل النص بصراعٍ مستمر مع الحياة وصولاً إلى ذروتها ثم انفراج الأحداث بعد نهاية كل تلك الرحلة ومتاعبها ومشاقها هي العودة بالخير والرزق الكبير ثناءً على الممدوح، وكان لتوظيف الأفعال **(تنسون، تلحظوا، تستبدلوا)** مهمة كبيرة في تجسيد الحوار. فالشاعر يصوغ صوره "من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصورة النفسية والعقلية"، فالنص تمكن وعبر سرد قصة سفر الشاعر ووداعه زوجته ولوعة احساسه تجاه اسرته وحبه لأولاده من تصوير تلك المشاهد بواقعية أكثر تأثيرًا من كونها قصة مكتوبة على الورقة الشعرية، فوقفة الصبر والجلد هي الصورة المصغرة التي تشكّلت من مجموع لوحة النص التي أوضحت نفسية الشاعر المتألمة الحزينة الملوعة بالفراق عن الديار والأحبة وحتمية الموت وسط الأهوال، وكشفت عن مكنونات الداخلية لتلك النفس بلوحة فنية متكاملة الأطراف.

الخاتمة

بعد الرحلة مع التصوير المشهدي توصل البحث إلى النتائج التي يمكن ايجازها بالآتي:

• مثّل التصوير المشهدي عند الشاعر غاية في الإتقان، إذ استحضر كل عناصر الصورة المشهدية من (مكان، وزمان، وحركة، وغيرها...) التي منحت المشهد الملتقط والذي هو بمثابة (لقطة سينمائية) تنبض بالحيوية، وموحيةً بالجمال بتعبيرٍ فني أصيل.

• تستقي الصور المشهدية عند (الشاعر ابن دراج) جمالياتها من خلال تأثيرها على المتلقي وجعله جزءًا من مشهده التصويري بجميع الحالات، موظّفةً كل حواسه، الأمر الذي أسهم في نجاح عملية إقحام المتلقي في المشهد.

• ظهر آثر الصور المشهدية في توليد إحساس الاغتراب غير المنقطع عبر الصور المختلفة التي عكست هذا المعنى بشكل لافتٍ ومثير.

• قدرة الشاعر على توظيف الفضاء الشعري باسلوب فني مميز وهو يبرز تجربته الوجدانية من خلاله، فكان البحر والصحراء والقصور والمدن ولكن بأشكال متفاوتة. وكذلك فقد برزت الحالة النفسية التي انتابت الشاعر تجاه أحداث الزمان الماضية التي أحياها بأفكاره وتصوراته وذاته الرافضة للمكان والزمان الواقعي المثقل بهموم الغربة النفسية الناجمة عن الشيخوخة، والحانية إلى الزمن الماضي وهو زمن الصبا والشباب والقوة.

• سعى الوصف المشهدي إلى نقل تجربة الشاعر بأكبر قدر ممكن من التفصيل والواقعية، حتى جعل المتلقي يشعر وكأنه جزء من المشهد.

• كشف الحوار عن دوره الفعال في بناء النص الشعري المتعدد الموضوعات، إذ أفضى عليه

لونًا مميزاً من الحيوية ولم يكن يأتيه لو أنه اعتمد على السرد والتقرير.

المصادر

أولاً : الكتب

- أبو ديب، كمال أبو ديب(1984م). ***جدلية الخفاء والتجلي***. ط3. دار العلم للملايين – بيروت.
- إسماعيل، د. عزالدين إسماعيل(د.ت). ***التفسير النفسي للأدب***. ط4. بيروت. دار العودة ودار الثقافة.
- إسماعيل، د. عزالدين إسماعيل(د.ت). ***الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية***، ط3. القاهرة. دار الفكر العربي.
- اوسبنسكي، بوريس اوسبنسكي(1998م). ***شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط التشكيل التأليفي)***. د.ط. ترجمة: سعيد الغانمي و ناصر حلاوي. مصر. المشروع القومي للترجمة – الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية.
- البطل، د. علي البطل(1983م). ***الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري***. ط2. بيروت. دار الأندلس.
- البياتي، أ.د بدران عبد الحسين محمود البياتي(2017م). ***الحوار عند شعراء الغزل في العصر الاموي***، ط1. الأردن. دار غيداء للنشر والتوزيع.
- تودروف، تزفيتان تودروف (1990م). ***الشعرية***. ط2. ترجمة : شكري المبخوت ورجاء سلامة. الدار البيضاء. دار توبقال للنشر.
- جابر، يوسف حامد جابر(1991م). ***قضايا الإبداع في قصيدة النثر***. ط1. دمشق. دار الحصاد للنشر والتوزيع.
- الحاني، د. ناصر الحاني(1984م). ***المصطلح في الادب الغربي***. د.ط. لبنان. منشورات دار المكتبة العصرية.
- الداية، د. محمد رضوان الداية(2000م). ***في الأدب الأندلسي***. ط1. دمشق. دار الفكر.
- الركابي، جودت الركابي(1966م). ***في الأدب الأندلسي***. ط2. مصر. دار المعارف.
- رواشدة، أميمة عبد السلام رواشدة(2015م). ***التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر***. ط1. الأردن. وزارة الثقافة.
- الزوّاوي، خالد محمد الزوّاوي(١٩٩٢م). ***الصورة الفنية عند النابغة الذبياني***. ط١. مصر. الشركة المصرية العالمية للنشر.

- السامرائي، د. خالد ناجي السامرائي(2000م). ***ذو الرمة (شمولية الرؤية وبراعة التصوير)***. ط1. بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة.
- السهيمي، صالح السهيمي(2009م). ***الحوار القصصي في شعر الهذليين (العلاقات السردية والتشكلات الفنية)***. ط1. بيروت. مؤسسة الانتشار العربي.
- الصائغ، د. عبد الإله الصائغ(١٩٨٧م). ***الصورة الفنية معياراً نقدياً***. ط١. بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة.
- الصائغ، عبدالاله الصائغ(1996م). ***الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام***. د.ط. القاهرة. دار عصمي للنشر والتوزيع.
- عبد العزيز، سعد عبد العزيز(1970م). ***الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة***. ط1. القاهرة. مكتبة الانجلو المصرية.
- عبدالنور، جبور عبدالنور(1984م). **المعجم الأدبي**. ط2. بيروت. دار العلم للملايين.
- عبيد والبياتي. د. محمد صابر عبيد و د. سوسن البياتي (2008م). ***جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية : مدارات الشرق)***. ط1. سوريا. دار الحوار للنشر والتوزيع.
- عساف، د. ساسين عساف(1982م). ***الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس***. ط1. بيروت. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري (د.ت).***الفروق اللغوي***. د.ط. تحقيق: محمد إبراهيم سليم. القاهرة. دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع.
- عصفور، د. جابر عصفور(١٩٩٢م). ***الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب***. ط٣. بيروت. المركز الثقافي العربي.
- علوش، د. سعيد علوش(1985م). **معجم المصطلحات الادبية المعاصرة**. ط1. بيروت. دار الكتاب اللبناني.
- عيسى، فوزي سعد عيسى (1998م). ***تجليات الشعرية (قراءة في الشعر المعاصر)***. ط1. مصر. منشأة المعارف.
- غزوان، د. عناد غزوان(1994م). ***مستقبل الشعر وقضايا نقدية***. ط1. بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة.
- فضل، د. صلاح فضل(2005م). ***علم الأسلوب والنظرية البنائية***. ط1. بيروت. دار الكتاب اللبناني.
- قاسم، سيزا قاسم(2004م). ***بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)***. د.ط. مصر. مكتبة الاسرة.

- القسطلي، أحمد بن محمد بن العاصي بن أحمد بن سليمان بن عيسى بن درّاج القسطلي (1969م). ***ديوان ابن دراج***. ط2. تحقيق: محمود علي مكي. دمشق. المكتب الإسلامي.
- القيسي، د. نوري حمودي القيسي(1980م). ***لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي***. د.ط. بغداد، منشورات دار الجاحظ للنشر.
- كلحوش، فتحية كلحوش(2008م). ***بلاغة المكان (قراءة في مكانية النص الشعري)***. ط1. لبنان. دار الانتشار العربي.
- لحميداني، حميد لحميداني(1991م). ***بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي***. ط1. بيروت. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر.
- مارتن، مارسيل مارتن(1994م). ***اللغة السينمائية***. د.ط. ترجمة: سعد مكاوي. القاهرة. دار الكتب المصرية للتأليف النشر.
- الماكري، محمد الماكري (1991م). ***الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)***. ط1. الدار البيضاء. المركز الثقافي العربي.
- مالك، رشيد بن مالك(2000م). ***قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص***. د.ط. القاهرة. دار الحكمة.
- محسن، د. إنقاذ عطا الله محسن(2014م). ***السرد القصصي في الشعر الاندلسي (دراسة نقدية)***. ط1. الأردن. دار غيداء للطباعة والنشر.
- مورجان، شارلز مورجان(2012م). ***الكاتب وعالمه***. د.ط. ترجمة: د. شكري محمد عياد. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- مؤنسي، حبيب مؤنسي(2001م). ***فعل القراءة (النشأة و التحول)***. ط1. الجزائر. دار الغرب للنشر والتوزيع.
- مؤنسي، حبيب مؤنسي(2003م). ***شعرية المشهد في الإبداع الأدبي***. ط1. الجزائر. دار الغرب للنشر والتوزيع.
- النصير، ياسين النصير(1986م). ***إشكالية المكان في النص الأدبي***. ط1. بغداد. دار الشؤون الثقافية.
- همفري، روبرت همفري(2015م). ***تيار الوعي في الرواية الحديثة***. د.ط. ترجمة: محمود الربيعي. القاهرة. المركز القومي للترجمة.
- اليافي، نعيم اليافي(1987م). ***تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث***. د.ط. دمشق. منشورات اتحاد الكتاب العرب.

ثانياً : الرسائل والأطاريح

- السهيمي، صالح بن أحمد بن محمد السهيمي (1425هـ). ***الحوار في شعر الهذليين (دراسة وصفية تحليلية)***. رسالة ماجستير. مكة المكرمة. جامعة أم القرى.

ثالثاً : الدوريات

- عبدالجليل، حنان محمد عبدالجليل(2017م). ***الحوار في المعلقات العشر (أبعاده ومستوياته)***. العراق. مجلة آداب ذي قار. ع19.
- العزاوي، نادية غازي العزاوي(1989م). ***المكان والرؤية الإبداعية***. بغداد. مجلة آفاق عربية. ع4.
- فريدمان، نورمان فريدمان(1976م). ***الصورة الأدبية***. ترجمة: جابر عصفور. بغداد. مجلة الأديب المعاصر. ع16.
- الكعبي، ماجد عبد الحميد الكعبي(٢٠٠٥م). ***قصيدة المشهد في الشعر العباسي***. العراق مجلة كلية الآداب. ع38.
- مرعي، د. محمد سعيد حسين مرعي(2007م). ***الحوار في الشعر العربي القديم (شعر امرئ القيس أنموذجًا)***. العراق. مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية. مج14، ع3.
- الهاشمي، أ.م.د كريم عجيل صاحي الهاشمي(2022م). ***التصوير المشهدي في شعر حسن سالم الدباغ***. جامعة واسط. مجلة كلية التربية. مج1،ع47.

References

First: Books

- 'abu dib, kamal (1984). jadaliat alkhafa' waltajli. altabeat althaalithati. dar aleilm lilmalayin - bayrut.
- albayati, 'a.du badran eabd alhusayn mahmud albayati (2017). alhiwar eind shueara' alghazl fi aleasr al'umawii, altabeat al'uwlaa, al'urdunu, dar ghayda' lilnashr waltawziei.
- albutala, da. ealii albatal (1983). alsuwrat fi alshier alearabii hataa nihayat alqarn althaani alhijrii. altabeat althaaniatu. bayrut: dar al'andilis.
- aldaayatu, du. muhamad ridwan aldaaya (2000). fi al'adab al'andalsi. altabeat al'uwlaa. dimashqa: dar alfikri.
- aleaskari, 'abu hilal alhasan bin eabd allah bin sahl bin saeid bin yahyaa bin mihran (tarikh ghayr maerufin). alfuruq allughawiatu. altabeat al'uwlaa. tahqiqu: muhamad 'iibrahim salim. alqahirata: dar aleilm walthaqafat lilnashr waltawziei.

- alhani, du. nasir alhani (1984). almustalah fi al'adab algharbiu. altabeat al'uwlaa, lubnanu: dar almaktabat alhadithati.
- almakri, muhamad almakri (1991). alshakl walkhitab (muqadimat fi altahlil alzaahirati). altabeat al'uwlaa. aldaar albayda': almarkaz althaqafia alearabia.
- alnusayra, yasin alnusir (1986). mushkilat almakan fi alnasi al'adbi. altabeat al'uwlaa. baghdadu: dar alshuwuwn althaqafiati.
- alqastaliu, 'ahmad bin muhamad bin aleasi bin 'ahmad bin sulayman bin eisaa bin daraaj alqastalii (1969ma). diwan abn daraji. altabeat althaaniati. tahqiqu: mahmud eali maki. dimashqa: almaktab al'iislamii.
- alqaysi, du. nuri hamuwdi alqaysi (1980). lamahat min alshier alqasasii fi al'adab alearabii. altabeat al'uwlaa, baghdadu: dar aljahiz lilnashri.
- alrakabi, jawad alrikabi (1966). fi al'adab al'andalsii. altabeat althaaniatu. masra, dar almaearifi.
- alsaamaraayiy, du. khalid naji alsaamaraayiy (2000). dhu alruma (shumuliat alruwyat wabaraeat altaswiri). altabeat al'uwlaa, baghdadu: dar alshuwuwn althaqafiat aleamati.
- alsaayighi, da. eabd al'iilah alsaayigh (1987). alsuwrat alfaniyat kamieyar naqdi. altabeat al'uwlaa. baghdadu: dar alshuwuwn althaqafiat aleamati.
- alsaayighi, eabd al'iilah alsaayigh (1996). mafhum alzaman eind alshueara' alearab qabl al'iislami. altabeat al'uwlaa, alqahiratu: dar eismiun lilnashr waltawziei.
- alsuhaymi, salih alsuhaymi (2009). alhiwar alqasasiu fi shier bani hudhayl (alealaqat alsardiat waltashakulat alfaniyatu). altabeat al'uwlaa. bayrut: muasasat alaintishar alearabii.
- alyafi, naeim alyafi (1987). tatawur alsuwrat alfaniyat fi alshier alearabii alhadithi. altabeat al'uwlaa. dimashqa: manshurat atihad alkitaab alearabu.
- alzawawi, khalid muhamad alzuwawi (1992). alsuwrat alfaniyat eind alnaabighat aldhabyanii. altabeat al'uwlaa. masr: alsharikat almisriat alealamiat lilnashri.
- eabd aleaziza, saed eabd aleaziz (1970). alzaman altirajidiu fi alriwayat almueasirati. altabeat al'uwlaa. alqahirati: maktabat al'anjilu almisriati.
- eabd alnuwr, jabuwr eabd alnuwr (1984). almuejam al'adbi. altabeat althaaniatu. bayrut: dar aleilm lilmalayini.

- ealush, da. saeid ealuwsh (1985). muejam almustalahat al'adabiat almueasirati. altabeat al'uwlaa. bayrut: dar alkitaab allubnani.
- easafi, da. sasin easaaf (1982). alsuwrat alshieriat wanamadhijuha fi 'iibdae 'abi nawasi. altabeat al'uwlaa. bayrut: almuasasat aljamieiat lildirasat walnashr waltawziei.
- eisaa, fawzi saed eisaa (1998). mazahir alshieria (dirasat fi alshier almueasiri). altabeat al'uwlaa, masra, dar almaearifi.
- eubayd walbayati: du. muhamad sabir eubayd wada. suzan albayatiu (2008). jamaliaat albina' alriwayiyi (dirasat fi alriwayat altaarikhiati: madarat alsharqa). altabeat al'uwlaa. surya, dar alhiwar lilnashr waltawziei.
- eusfurun, da. jabir eusfur (1992). alsuwrat alfaniyat fi alturath alnaqdii walbalaghii eind alearabi. altabeat althaalithatu. bayrut: almarkaz althaqafiu alearabia.
- fadal, du. salah fadl (2005). eilm al'uslub walnazariat albinayiyati. altabeat al'uwlaa. bayrut: dar alkitaab allubnani.
- ghazwan, du. einad ghazwan (1994). mustaqbal alshier walqadaya alnaqdiati. altabeat al'uwlaa. baghdadu: dar alshuwuwn althaqafiat aleamati.
- himfiri, rubirt (2015). tayaar alwaey fi alriwayat alhadithati. altabeat al'uwlaa. tarjamatu: mahmud alrabiei. alqahirati: almarkaz alwatania liltarjamati.
- 'iismaeil, da. eiz aldiyn 'iismaeil (tarikh alnashr ghayr muhadadin). altahlil alnafsiu fi al'adbi. altabeat alraabieati. bayrut: dar aleawdat wadar althaqafati.
- 'iismaeil, da. eiz aldiyn 'iismaeil (tarikh alnashr ghayr muhadadin). alshier alearabii almueasir (qadayah wazawahiruh alfaniyat walmaenawiatu, altabeat althaalithatu). alqahirata: dar alfikr alearabii.
- jabir, yusif hamid (1991). qadaya al'iibdae fi alshier alhar. altabeat al'uwlaa. dimashqa: dar alhisad lilnashr waltawzie.
- kalhush, fatahia (2008). balaghat almakan (dirasat fi bued almakan fi alnasi alshierii). altabeat al'uwlaa, lubnanu: dar alaintishar alearabii.
- lihmaydani, hamid (1991). binyat alnasi alsardii fi daw' alnaqd al'adbi. altabeat al'uwlaa. bayrut: almarkaz althaqafii alearabii liltibaeat walnashri.
- malk, rashid bn malik (2000). qamus mustalahat altahlil alramzii lilnususi. altabeat al'uwlaa, alqahirati: dar alhikmati.

- martan, marsil (1994). lughat alsiynama. altabeat al'uwlaa. tarjamatu: saed makawi. alqahirata: dar alkutub almisriat liltarjamat walnashri.
- muhsin, du. 'iinqadh eata allah muhsin (2014). alsard alqasasiu fi alshier al'andalusii (dirasat naqdiatun). altabeat al'uwlaa. al'urdunn: dar ghayda' liltibaeat walnashri.
- munasi, habib (2003). jamaliaat almashhad fi al'iibdae al'adbi. altabeat al'uwlaa. aljazayir: dar algharb lilnashr waltawziei.
- munasi, habib munasiun (2001). fiel alqira'a (alnash'at waltahawula). altabeat al'uwlaa. aljazayir: dar algharb lilnashr waltawziei.
- murjan, tsharliz murjan (2012). alkatib waealamuhu. altabeat al'uwlaa. tarjamatu: du. shukri muhamad eayad. alqahirat: alhayyat almisriat aleamat lilkitabi.
- qasmi, siza qasim (2004). bina' alriwaya (dirasat muqaranat fi thulathiat najib mahfuz). altabeat al'uwlaa, masra, maktabat al'usrati.
- rawashdatu, 'umimat eabd alsalam (2015). alwasf albasariu fi alshier alearabii almueasiri. altabeat al'uwlaa. al'urdunu: wizarat althaqafati.
- tudruf, tisfitan tudruf (1990). eilm alshiera. altabeat althaaniatu. tarjamatu: shukri almabkhut waraja' salama. aldaar albayda'a: dar tubaqal lilnashri.
- 'uwsbiniski, buris 'uwsbiniski (1998). ealam jamal altaalif (bniat alnasi al'adabii wa'anmat albina' al'adbi). altabeat al'uwlaa. tarjamatu: saeid alghanimi wanasir halawi. masir. almashrue alwataniu liltarjamat - alhayyat aleamat lishuuwn almatabie al'amiriati.

Second: Theses and dissertations

- alsuhaymi, salih bin 'ahmad bin muhamad alsuhaymi (1425hi). alhiwar fi shier bani hudhayl (dirasat wasfiat tahliliatun). risalat majistir. makat almukaramati, jamieat 'umm alquraa.

Thirdly: Periodicals

- aleazaawi, nadiat ghazi aleazaawi (1989). almakan walruwyat al'iibdaeiatu. baghdad. majalat afaq earabiatun, aleadad 4.
- alhashimi, 'a.mu.d karim eajil sahi alhashimi (2022). altaswir almashhadiu fi shier hasan salim aldabagh. jamieat wasti, majalat kuliyat altarbiati, almujalad 1, aleadad 47.
- alkaebi, majid eabd alhamid (2005). qasidat almashhad fi alshier aleabaasi. majalat kuliyat aladab, jamieat baghdada, aleadad 38.

- eabd aljalil, hanan muhamad eabd aljalil (2017). alhiwar fi almuealaqat aleashr ('abeaduh wamustawayatihi). aleiraqa. majalat adab dhi qari, aleadad 19.
- firidman, nurman fridman (1976). alsuwrat al'adabiati. tarjamatun: jabir eusfura. baghdad. majalat al'adib almueasiri, aleadad 16.
- maraei, du. muhamad saeid husayn marei (2007). alhiwar fi alshier alearabii alqadim (shaear aimri alqays namudhaja). aleiraqa. majalat jamieat tikrit lileulum al'iinsaniati, almujalad 14, aleadad 3.