المبحث الثالث

القصيدة الحوارية

نهجت القصيدة الحديثة نهجاً سعت فيه إلى أن تخالف ما هو سائد وترسم لنفسها صورة مميزة ومغايرة، تترك معها بصمتها الشعرية وهويتها الحداثوية. ومن بين خطوات هذا النهج الحديث تلاقحها مع المسرحية من أجل ((الإفادة من المقومات الدرامية، والموضوعية، دون الخروج من طبيعتها الذاتية وفي حدود حساسيته الشعرية، لتشكل رابطاً فنياً يجمع بين الذاتي والموضوعي، والغنائي والدرامي))[١]، ولعل من أبرز وأكثر التقانات الدرامية التي سعت القصيدة إلى توظيفها، هي تقانة الحوار التي تعمل على خلق فضاء خاص قوامه تنوع في الإيقاع وسرعة في تنامي الحدث والسرد مع الإشارة إلى تنوع في هذه السرعة تبعاً لنوع الحوار ((فإذا كان الحوار محتدماً ثائراً مليئاً بالانفعالات كان الإيقاع السريع أكثر بروزاً، وإذا كانت المحاورة هادئة غير ميالة إلى العنف... كانت أقرب إلى الإيقاع ذي السرعة غير الشديدة، ولكن إيقاع الحوار بأنماطه كافة له (درجات الانفعال والحال النفسية) يظل على نحو عام أكثر سرعة من حديث الفرد الواحد وهو يصف أو يتحدث عن حكاية))[٢]، وهذا يعني أن الحوار على نوعين هما:

١. **الحوار المباشر (الخارجي):** وهو الحوار ((الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل... بطريقة مباشرة، وأطلقت عليه تسمية الحوار التناوبي، أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة، وذلك أن التناوب هو السمة الإجرائية الظاهرة عليه))[٣].
٢. **الحوار غير المباشر (الداخلي):** وفيه يتحول نمط الحوار من حوار تناوبي يدور بين شخصيتين أو أكثر إلى حوار فردي ذهني يعبر عن حياة الشخصية الباطنية[٤]، وهذا النوع من الحوار هو الأقرب إلى الشعر، لأن ((الحالة الشعرية هي بالدرجة الأساس حالة تعبير عن ذات شاعرة تحاور نفسها على نحو ما، بمعنى أن الحوار الذاتي هو عنصر أجمل وحيوي

---

(١) الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث" السياب ونازك البياتي"، محمد علي كندي: ٢٥٤.
(٢) دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العرقي المعاصر، محسن اطيمش: ٣٢١.
(٣) الحوار في القصة القصيرة (١٩٦٨ ـ ١٩٨٠) دراسة فنية، فاتح عبد السلام، رسالة دكتوراه بإشراف د. فائق احمد مصطفى، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٩٩٥: ١٠٦ ـ ١٠٧.
(٤) الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز: ٣٩.

ومركزي في العملية الشعرية))[1]، وهذا الحوار في الغالب يعمل على تعطيل الزمن في النص.

والحوار بشكل عام يجب أن تتوافر فيه الصفات الآتية:

١. أن يندمج في صلب العمل لكي لا يبدو للقارئ وكأنه عنصر دخيل عليه ومتطفل على شخصياته.

٢. أن يكون طيعاً سلساً ومناسباً لطبيعة الشخصية الموقف فضلاً عن احتوائه على الطاقات التمثيلية.

٣. اختيار واع من المؤلف للمفردات والصور والأفكار[2].

هذا فضلاً عن سمة الإيجاز والتكثيف ولا سيما في القصيدة التي تشتغل بطاقة الإيحاء والتركيز والتكثيف، فلا تستطيع حذف كلمة، لأن لكل كلمة دلاتها في البناء[3]، فضلاً عن الوضوح والسهولة في اللفظ والابتعاد عن التقعر اللغوي والتحسينات البلاغية، مقترباً من الحديث العادي، ويكون مطابقاً لواقع الشخصية فلا يسمح الكاتب للشخصية بأن تقول شيئاً لا يتناسب وطبيعتها الذاتية[4].

تعتمد القصيدة الحوارية المركزة التي نحن بصددها في تشكيل أنموذجها على آلية الحوار بنوعيه الداخلي، والخارجي، فتتجلى رؤية الحوار في حساسية القصيدة على نحو بالغ التركيز والتبلور والتأثير.

خصص الشاعر عبد الرزّاق الربيعي، مساحة من منجزه الشعري لطراز القصيدة التي اقترح تسميتها بـ(القصيدة الحوارية) بوصفها طريقة من طرائق تقديم (السردي) في داخل الشعري، فبالرغم من طغيان البنية الحوارية (الممسِرحة) على نماذج هذه المجموعة إلا أن (السرد) يبقى متحكماً باعتبار أن ما يقدم داخل الأسطر الحوارية لا بد أن يتضمن حدوتة مسرودة ينقلها لنا سارد يوصف هنا بأنه شعري.

يمهّد عبد الرزّاق الربيعي في قصيدة (أحفاد السندباد) لسرده الشعري من خلال إحالات العنوان وما تستدعيه من استرجاع في ذهن المتلقي، (فالسندباد) يحيل على ذاكرة شعبية / فلكلورية / محلية. تسهم في تحديد هوية الصوت الشعري المتحاور في هذا المتن الشعري، فالسندباد بوصفه رمزاً بغدادياً مرتحلاً جعل من الشاعر وصحبه (أحفاداً) له، فقد خرجوا هم أيضاً في ترحالهم بعيداً عن بغداد وركبوا البحر وواجهوا أهوال العواصف:

حين اهترأت
ألواح سفينتنا المعطوبة
واسوّد الشفقُ

---

(١) القصيدة السيرة الذاتية: بنية النص وتشكيل الخطاب: ٤٣٧.
(٢) فن القصة، محمد يوسف نجم: ١١٩.
(٣) بنية القصيدة في شعر محمود درويش، د. ناصر علي: ٤٧.
(٤) بنية القصيدة العربية الحديثة، خليل الموسى: ٢٨١.

لملمنا أدمعنا
ورسائل من غرقوا
وتساءلنا
- أنزلنا بلدان؟
أم أشعلنا في الليل مواقدنا
فوق ظهور الحيتان؟(١)

إن بداية القصيدة تجعل القارئ يفترض قصه هذه الرحلة لأن صوت السارد الشعري حينما بدأ، أقرّ بهذه الافتراضية (حين أهترأت ألواح سفينتنا المعطوبة)، فالزمن مختصرَ والحدث ملخص إلى وقت الاهتراء. فهذه المادة المسرودة دفعت بالصوت الشعري الجماعي للتساؤل (وتسألنا)، ومن ثم الإجابة بأكثر من اختيار من قبل أصوات نفسها (أنَزَلنا بلدان؟)، يبدو التساؤل محورياً ذلك أنه اقتطع مساحة النص الشعري في المنتصف فيما يتعلق بالمستوى الفضائي للكتابة، كما يشكل هذا التساؤل أزمة داخلية تشير إلى حالة من الخذلان والخيبة التي أصيب بها شخصيات القصة، ويبدو لي أن هذه القصيدة ترتكز في بنيتها الحوارية على آلية الحوار الداخلي التي تشير إلى توقف زمن التكلم وانتهاء حركية القصيدة والدخول في مرحلة تأمل لما جرى من الحدث وكأن الشاعر بدأ قصته من نهايتها، فالسفينة معطوبة والأصحاب قد غرقوا، عند ذلك تجلّت لحظة محاورة الذات أما في تحقيق الاستقرار وتعويض المكان (أنَزَلنا بلدان؟)، أو البقاء على الهامش والبحث عن الوطن المفقود.

في قصيدته (ليلة ممطرة) يسعى عبد الرزّاق الربيعي إلى تطوير نموذجه للقصيدة الحوارية وذلك من خلال مسرحة متنه الشعري وبنائه القصيدة وفق آليات البناء الدرامي المرتكز أساساً على تبادلية الحوار، والفعل الآني المجسد في داخل الزمن الحاضر:

الغيم على الحائط يهذي
فوق رصيف مساء مبلول القدمين
ومن خلل النافذة المحكمة الأزرار
أبصرنا في الليل
ثلاثة أنفار
لكن الحارس
قال
رأيت أثنين

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ١٧٧.

منفعلاً رد الشاعر
أبصرت ثلاثة
قاطعه الولد الشاطر
١ + ١ الناتج: اثنان
تعالوا نحسب
رجل يمشي بمحاذاة أغنية
يعلوه خيط دخان
بجع في صيغة امرأة
صحنا اثنان
وأما الثالث
قال
الشيخ أعوذ برب البيت
من الشيطان.[١]

إن قصيدة ليلة ممطرة تضم إمكانات حوارية هائلة، تتيح لنا معها أن نسميها قصيدة ممسرحة بكل ما تحويه هذه الكلمة من تقانات ودلالات، فالراوي هنا يعمل على تقديم عرضه الشعري / الحواري، من خلال تقديم المنظر المسرحي أولاً وتوصيف المكان والزمان تهيئةً للأحداث التي سيجري تجسيدها لاحقاً، إذ يخصص الشاعر الأسطر الشعرية الثلاثة الأولى لهذا الغرض:

الغيم على الحائط يهذي
فوق رصيف مساء مبلول القدمين
ومن خَلَل النافذة المحكمة الأزرار.

تبدو إشارات الشاعر الزمكانية واضحة تماماً في هذا الاستهلال الشعري، فالزمن ليلة من ليالي الشتاء الباردة الممطرة، والمكان منشطر إلى مكان مغلق (غرفة أو منزل) يتم من خلال (نافذة) الإطلال على المكان المفتوح (رصيف). إن هذا التوصيف الدقيق للمنظر المسرحي يعطي إشارة للقارئ بنوع الفعل الدرامي الذي سيجري لاحقاً وهو فعل المراقبة والتلصص من خلال (النافذة) المطلة على المكان الآخر.

بعد هذه المقدمة الاستهلالية يبدأ النص الشعري بمساره الدرامي يتصاعد شيئاً فشيئاً إذ يخبرنا الراوي الممسرح بعدد الشخصيات، ويحدد لنا شيئاً من أبعادها الاجتماعية وفي تكثيف شعري مركز يستند إلى منظومة حوارية تناوبية تعتمد تبادل

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٢٥٤.

الدور في توجيه الكلام بين الشخصيات، ومن خلال هذه المحاورة الخارجية نعلم بأن هناك ست شخصيات تقوم بالفعل الدرامي هي (الحارس / الشاعر / الولد الشاطر / الرجل / المرأة / الشيخ) فضلاً عن شخصية الراوي:

أبصرنا في الليل
ثلاثة أنفار
لكن الحارس قال
رأيت اثنين
منفعلاً ردّ الشاعر
أبصرت ثلاثة
قاطعة الولد الشاطر
١+١ الناتج: اثنان.

بعد هذه المداولة الحوارية بين هذه الشخصيات في تحديد عدد الأشخاص الموجودين خارج المكان ينتقل المتن الشعري إلى نقطة أساسية وهي بداية المسرحية (تعالوا نحسب)، ومن ثم الدخول إلى بنية حوارية جديدة تعتمد هذه المرة على الحوار السردي الخارجي بمعنى أن الشخصيات الرئيسة (الحارس / الشاعر / الولد / الشيخ) تنظر إلى الشخصيتين الثانويتين لتسرد عنهما وتصف ما يفعلانه فوق الرصيف المبلول، إلا أن السرد المذقول هنا قدم في قالب شعري يتوخى الإشارة والعلامة، فرجل يمشي بمحاذاة أغنية ويعلوه خيط دخان إشارة إلى وجود رجل متهور يلهث خلف اللذات والمتع العابرة في ليل محموم، وكذلك التعبير الشعري (بجمع في صيغة امرأة) إشارة إلى وجود امرأة عابثة.

إن وجود هاتين الشخصيتين بهذا التوصيف السردي يدفع بالقارئ إلى تأويل حكاية هاتين الشخصيتين، إذ ربما يكونان على علاقة، أو لكل واحد منهما قصته المنفردة، لكن جنح الليل جمع بينهما ليتشاركا الألم والحزن معاً. يختم الراوي الممسرح القصيدة الحوارية بقول الشيخ (أعوذ برب البيت من الشيطان) لينقل بها الرؤية الدينية للشيخ الدينية لما يراه من فعل محرم ومرفوض شرعاً وعرفاً.

تتشاكل البنية التشكيلة (الحوارية) مع البنية الدلالية في هذا المتن الشعري لأن الحدث واحد لكن رؤيته مختلفة باختلاف الشخصيات ومرجعياتها وثقافاتها، وقد عمد الشاعر إلى تحقيق هذا التناغم ليناقش قضية نسبية بمنطق حواري يحتمل الصدق والكذب في آن معاً.

في نصه الشعري (صلاة) يلجأ عبد الرزاق الربيعي إلى تقديم البنية الحوارية المباشرة ضمن آلية استرجاع محكية على لسان الشاعر (صوت الشاعر المتحاور)

وذلك من خلال عملية تخيل لذات أخرى مجاورة له، أو عملية افتراض وجود صوت حواري يقف بشكل متوازٍ ليواجه صوت الشاعر في محاورة يغلب عليها طابع الغموض في البحث عنً أسباب (الأزمة) التي يعاني منها الصوتان الشعريان المتحاوران:

قالت: لماذا الكلمات انطفأت
والضحكات أمحلت
والنور قد غص بعظم العاصفة
والقلب في أصابع البروق
راح يحترق؟
قلت: لأنّ الحب
يعني الصلاة
في مفترق الطرق.(١)

في هذا النص يعتمد الأسلوب الحواري المباشر والمحدد سلفاً بالبنية اللغوية لصيغة الفعل الماضي المسترجع في النص عبر ذاكرة الشاعر(قالت ـ قلت)، بحيث أن هذه الصيغة الماضية قسمت المتن الشعري على شطرين متوازنين في المساحة والدلالة، اختص كل شطر منهما بأحد الصوتين، تضمن الشطر الشعري الأول صوت الأنثى الغائبة المتخيلة وذلك بوصفها مرسلاً للحوار وذلك عن طريق التساؤل الذي تطرحه على الطرف الثاني ومحاولتها للحصول على الإجابة الشافية:

لماذا الكلمات انطفأت
والضحكات أمحلت
والنور قد غصّ بعظم العاصفة
والقلب في أصابع البروق
راح يحترق؟.

أما السطر الشعري الثاني، فتمثل بصوت الشاعر نفسه، الذي يعد داخل هذا النص بوصفه مرسلاً إليه، يعمل على تناوب الحوار الشعري مع الصوت الآخر، كما ويعمل على تقديم الإجابة المتوهجة شعرياً الانتكاسات الوجودية كلها التي تعاني منها الأنثى الغائبة الافتراضية.

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٢٨٤.

قلت: لأن الحب
يعني الصلاة
في مفترق الطرق

اعتمدت القصيدة الحوارية في هذا النموذج على تناوبية (السؤال ـ الجواب) وهما من انسب الصيغ لإقامة الحوار بين الشخصيات، ذلك أن بنية (السؤال) يجب أن تتضمن بنية الجواب من طرف ثانٍ، مما يعني إدامة عملية الحوار. لقد تحددت صيغتا (السؤال ـ الجواب) من خلال البنية اللغوية (لماذا ـ لأن)، التي يبدو أنها جمعت مساحة النص وعملت على تكثيف دلالته وتركيز معانيه، إذ تبدو ثيمة (التساؤل) المجرد مساراً عاماً لمعنى النص، وبنية دلالية مهيمنة على النسخ الشعري الحواري المشكل في هذا النص، ذلك أن (التساؤلات) التي يطرحها الصوت الأنثوي بوصفه علامة على الحياة والحيوية، تدخل في تأويلية فقدان جدوى الوجود وضياعه كله، بحيث أضحى حلبة للتأمل والتساؤل فقط لا غير، كما تأتي (الإجابة) على وفق المعنى نفسه لمجرى النص، إذ تبنى الشاعر قيمتي (الحب ـ الصلاة) بوصفهما طريقاً للخلاص من قلق الوجود.

يعتمد عبد الرزاق الربيعي أسلوب التكثيف والتركيز الشعري مرة أخرى في قصيدة (الحنين)، محاولاً تقديم نص شعري متكامل من خلال تركيبة شعرية، تستند إلى تسعة أسطر شعرية فقط، وجد فيها الشاعر مبتغاه الفني الذي حاول تجنيسه على وفق نسق القصيدة الحوارية المركزة، إلا أن الذي يميز النص هذه المرة ويرفع من درجة شعريته، اعتماده آلية التداخل بين ما هو سردي وما هو حواري من جهة، وعملية صهرهما ضمن النسق الشعري بوصفه التجنيس المهمين من جهة ثانية:

في هجير الصحارى
وجدتُ عجوزاً
يغنّي
على ليله المنجل
تهجى حروف دمي
قال لي:
ـ رأيتُ بكفّك
وجه بلادٍ

تحنُ إلى بيتها الأولي:[1]

يجعل الشاعر من عنصر المكان نقطة انطلاق شعرية منطقية، ذلك أن تحديد (المكان) يعد ركيزة أساسية في التنظيم السردي وفي عرض الحدث، كما يسم الشاعر مكانه الشعري بالعزلة التامة والانزواء المتجذر، تأكيداً لدلالة الاغتراب والتأزم الداخلي المحتد، كما نجد أن الشاعر، يقيم نفسه بوصفه بطلاً وراوياً للحدث في الوقت نفسه، مما يشير إلى ذاتية التجربة وصدق الإحساس بها فالسرد الشعري يقام بضمير المتكلم الثنائي (الشاعر ـ الراوي)، ومن ثم ليدخل مباشرة في القصة، من خلال محاولة الحصول على شخصية مساندة للراوي، تشاركه الفعل، إذ يختار شخصية (العجوز) الذي يصفه الراوي بأنه غارق في الذكريات، وممسك بأمجاد الماضي الزائل، كما يسمه شعرياً بالشخصية المتنبئة (عراف)، ليكون مشاركاً في الحدث وطرفاً في إقامة الحوار الخارجي الذي سيأتي متضمناً ومتداخلاً فيما بعد:

في هجير الصحاري
وجدت عجوزاً
يغني
على ليله المنجل

إن هذا التقديم للشخصية المشاركة مع الراوي، يهيئ المسار السردي لعملية التحول أو تبادل الأدوار، إذ يأخذ (العجوز) بزمام المبادرة بإقامة الفعل السردي، فهو يمتلك الرغبة والقدرة معاً في تحقيق ذلك، فلديه ـ حسب التوصيف الشعري ـ الخبرة المتراكمة والفراسة المطلوبة في تحقيق فعل التكهن أو التنبؤ في مصير الآخرين، تأتي قوة المبادرة التي تمتلكها شخصية (العجوز)، من قصدية الشاعر في جعل هذا الراوي / المشارك عالماً مجهولاً يغري بالاكتشاف والتعرف، كما يغري أيضاً بمحاولة كشف خبايا العزلة والإحباط المزمن الذي يعاني منه صوت الشاعر الراوي (تهجئ حروف دمي)، بعد هذا السطر الشعري يدخل النص في النسق الحواري المباشر الذي يقوم على آلية تحاورية تعتمد أسلوب الخطاب الموجه في تحديد المعانية الخارجية التي تمت بوساطة (العجوز) باتجاه (الشاعر ـ الراوي) بمعنى أن الحوار الخارجي الذي تضمنه هذا النص، كان عبارة عن تقديم داخلي ـ نفسي ـ لأداء خارجي مستلهم على وفق معطيات مادية ملموسة خارجية (الدم ـ الكف ـ الوجه):

قال لي:

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٢٩٩.

رأيت بكفّك
وجه بلاد
تحنّ إلى بيتها الأولي.

يشير هذا الحوار الخارجي المسترجع بوساطة الراوي ـ الشاعر، إلى أنه حوار من طرف واحد، ذلك أن الرأي لم ينبت بكلمة واحدة بل كان مسرحاً للمعاينة والرصد من (العجوز) وذلك على صعيد الأداء الكلامي القائم بين الاثنين، إلا أن النص يحمل في بعده التحاوري مستوى آخر أو شكلاً آخر من الحوار، يمكن أن يندرج تحت مفهوم (العلامات الإيمائية)، فبالرغم من عدم استخدام الراوي للعلامات اللسانية في حواره مع (العجوز) إلا أن الإيماءات التي امتلكها هي التي شكلت البنى اللغوية (غير المباشرة)، فقد تحاور العجوز مع ملامح الوجه (حروف دمي) وقرأ خطوط الكف (رأيت بكفّك) فأدرك مرارة الحنين الكامنة في وجه (الراوي) التي أصبحت معادلة لحنين بلاد بأكملها علامة على شدتها وعمقها وتأثيرها.

يحمل هذا المتن القريب قيمة شعرية وجمالية أخاذة، يمكن رصدها من أمور عديدة، لعل من أهمها، التمازج المتوازي بين (السردي / الحواري / الشعري) فضلاً عن اعتماد العلامة الإيمائية بوصفها ركيزة رئيسة في إقامة نسق التحاور، فضلاً عن جماليات التكثيف والتدفق الشعري، للانزياح اللغوي الموحى وإسهامات التناص المبرز في النص من شعر امرئ القيس وأبي تمام.

يسعى عبد الرزاق الربيعي في القصيدة إلى تقديم لوحة شعرية حوارية، لكن بتشكيل جديد يختلف عن سابقاتها على مستوى الشكل والمضمون، إذ لا يعتمد الشاعر في هذا النص آلية الحوار الداخلي أو الخارجي المباشر، أو آليات التداخل بين السردي والحواري أو غيرها من أدوات التحاور التي تعتمد أو تفترض وجود الأصوات المتحاورة في حيز وزمان محددين آنيا ومدركين من قبل المؤلف والقارئ معاً، بل يعتمد المؤلف هذه المرة، أسلوب (الرسائل) الذي يتضمن في داخله ـ منطقياً وبدهياً ـ على صيغ الحوار (غير المباشر) لوجود البعد المكاني أولا وكذلك لوقوع الفاصل الزمني ثانياً:

لو جئت إلى هذه الرؤوس المجوفة
لرأيت أي زقاقٍ رملي
يلتفّ على عنقي
ولو ألقيت التحية
على الفراغات المتحركة حولي
ستترحم على "رجالك الجوف "

وستعتذر حتماً
لكل الفئران التي عاثت
في أرضك اليباب.[1]

فالرسالة بوصفها خطاباً، تحتوي على طرفي العملية التواصلية (المرسل ـ المرسل إليه) فضلاً عن احتوائها على عناصر الاتصال الأخرى (اللغة ـ الشفرة) وهي من أساسيات تأسيس البنى الحوارية.

تبدو صيغة (الرسائل) حاضرة من خلال عتبة العنوان (إلى إليوت)، لأنه يشير إلى تحديد هوية المرسل إليه (اسمه) مع إشارات التوجيه القصدي للخطاب المرسل على وفق بذية (إلى.. إليوت). أي أن النص اللاحق هو رسالة أو خطاب موجه ومرسل به إلى شخصية تدعى (إليوت).

يشير تركيب العنوان، إلى خصوصية الرسالة الموجهة، فهي ليست رسالة إخبارية أو أمرية أو استفهامية، لأن القارئ يمتلك خبرات القراءة كلها عن طبيعة الشخصية الموجه إلى الخطاب فوجود الفاصل الزمني الكبير بين زمن الرسالة (النص الشعري) وزمن ـ الشاعر (إليوت)، كفيل بإلغاء التصفيات المذكورة سابقاً، كما أن انتفاء حضور (إليوت) مادياً يمنع القارئ من آلية افتراض الرسالة الحوارية المباشرة أو الآنية بين الطرفين، لأي غرض كان، بمعنى أن الرسالة التي يقيمها النص الشعري هنا، هي رسالة افتراضية تخيلية يضعها الشاعر عبد الرزاق وحده، قاصداً بها استحضار شخصية الشاعر إليوت من الماضي الشعري البعيد، وإعادة خلقه فنياً بوصفه طرفاً مشاركاً ومدعواً لمحاورة ثقافية / شعرية / فلسفية، محاورة افتراضية (قسرية) يديرها الشاعر الحاضر زمنياً ومادياً ومكانياً تحت سلطته الشعرية، ويوجهها حسب رؤيته الذاتية التي تفترض وجود نقاط تلاقي مع الطرف المختار لمحاورته، وبحسب ما تقتضي ظروف التحاور من تشابه أو اختلاف.

تنهض القصيدة في بنيتها التحاورية الافتراضية، على آلية توجيه الدعوة إلى الحضور في الزمن المعاش ومن ثم اكتشاف المتغيرات الحاصلة التي يترتب عليها تغييراً في الرؤية والتعامل. فالصوتان المتحاوران في هذا المتن الشعري، تجمعهما حرفة الشعر، ويجمعها عمق الإحساس بالحياة وبالوجود، فبالرغم من البعد الزمني والمكاني والثقافي بين الشاعرين، إلا إن عبد الرزاق الربيعي يوجه دعوة للشاعر الانكليزي الشهير لمشاهدة ما يجري في عالمنا اليوم وتقييمه، ولا سيما عالمنا الشعري، وما قد يعانيه الشعر من التفافات وفراغات والرؤوس الجوفاء.

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٣١٢.

لو جئت إلى هذه الرؤوس المجوفة
لرأيت أي زقاق رملي
يلتف على عنقي
ولو ألقيت التحية
على الفراغات المتحركة حولي
ستترحم على "رجالك الجوف "

تستند القصيدة في بنيتها التركيبية اللغوية إلى أسلوب الشرط غير الجازم، وتحديداً استخدام أداة الشرط (لو) وهي حرف امتناع لامتناع، وقد استثمر الشاعر معنى هذه الأداة في تعميق دلالة القصيدة وتقويتها، فالقصيدة تعلي من ثيمة العجز واليأس والنفي، والإغراق في عدم الجدوى فامتنعت الرؤيا لامتناع المجيء، وامتنع الاسترحام لامتناع إلقاء التحية، فالزمن مهووس بالانتقاء والامتناع والأرق.

يزخر النص بمستويات عديدة من البنى التحاورية الافتراضية، فعلى صعيد المستوى الأول للنص، فإنه يتضمن ـ حواراً تخيلياً بين شاعرين، يعمل منتج النص (الشاعر) فيه دور المرسل ويتحكم بكل عمليات التبادل الاتصالي بينما يشغل الثاني (إليوت) الغائب دور المرسل إليه المعطل عن التناوب والمتلقي بالاستقبال فقط، والمقتفي كما يتضمن النص مستوى تحاورياً آخراً يمكن تحديده من خلال مفردات النص نفسه، إذ وردت فيه أسماء المنجزات الإبداعية الشعرية (إليوت) وهي (رجالك الجوف) و(أرض اليباب)، لذا فإن النص يوحي بمحاورة نصوصية ـ إذا صح التعبير ـ بين المنجز الشعري للربيعي بوصفه الغطاء النصي الآلي الحاضر، وبين المنجز الماضوي القديم لإليوت، ففئران البيوت تحاور وتملئ فراغات الربيعي والرؤوس المجوفة التي يعاني منها الربيعي تحاور الرجال الجوف لإليوت في غبائها:

ولو ألقيت التحية
على الفراغات المتحركة حولي
ستترحم على (رجالك الخوف)
وستعتز حتماً
لكل الفئران التي عاثت
أرضك اليباب.

إن هذا التدرج في مستويات الحوار ينقل القارئ إلى مستويات أخرى، منها حوار بين الأزمة والعصور، فكل شاعر ينتمي إلى عصر مخالف للآخر في توجهاته

وأفكاره، كما يمكن إن ينقل مستوى الحوار إلى حوار الثقافات والحضارات فكل شاعر ينتمي إلى ثقافة مغايرة للأخرى.

المبحث الرابع

قصيدة السؤال

لا شك في أن قصيدة السؤال متى ما وقعت عين القراءة عليها، فإنها تفتح أفق التوقع على حالة من الترقب لدى القارئ، لا تخلو من الهيبة والفضول معا، وتفترض من جهة أخرى طرفاً سائلاً / باثاً، وسؤالاً / النص، وطرفاً مسؤولاً موجهاً له السؤال، وهو في النص الإبداعي القارئ الذي يعد على وفق نظريات القراءة والتلقي شريكاً حقيقياً في النص، ولعل أهمية هذا النوع من القصائد نابع من أهمية السؤال في الثقافة المعاصرة،إذ يعده الناقد عبد الله الغذامي من ضرورات الثقافة المعاصرة، لأن طبيعة السؤال من شأنها أن تقود إلى آفاق تأويلية أو إجابية مهمة، ومن هنا تنبع صعوبة صناعتها، وأن كثيراً من البلبلة الفكرية التي نعيشها في واقعنا الفكري العربي المعاصر هي بسبب أسئلة مهزومة قادت إلى إجابات مصابة بمثل تلك الأسئلة.[١]

وإذا كان الأمر كذلك على الصعيد الثقافي بشكل عام، فإن السؤال الشعري، يأخذ بعداً آخر يكمن في شعريته من حيث كونه أسئلة أكثر شمولية، وفي كثير منها لا تنتظر الرد أو تكون حاملة لأجوبتها معها، لان الغاية منها ليست المناقشة والتحاور، بل ((إظهار الغائب من المعاني وتوليد الدلالات وانفتاحها))،[٢] وبذلك يكون النص الشعري الحامل لأسئلته نصاً مفتوح الدلالة والقراءة، يتجدد مع كل قراءة، ويتجه إلى أكثر من معنى، ولأن السؤال يتمتع بثراء في الدلالات والإيحاءات تستعصي لكثرتها وغزارتها واختلاطها واشتباكها.[٣]

وقصيدة السؤال: هي القصيدة المعتمدة على إثارة الأسئلة عبر الصيغة الاستفهامية التي تتشكل منها بناء القصيدة، وهو أسلوب تعبيري تتحقق فيه للشاعر

---

(١) ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية: ٨٧.

(٢) شعرية السؤال في شعر جميل بثينة (دراسة في الأدوات)، صالح محمد حسن أرديني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، المجلد ١٠، العدد ٤ لسنة ٢٠١١: ٢٣٠.

(٣) أسلوبية السؤال: رؤية في التنظير البلاغي: ٧٦.