شعرية الحوار في القصيدة السعودية المعاصرة
"دراسة في مجموعات مختارة"

إعداد

د/ محمد المحفلي

زميل باحث في مركز دراسات الشرق الأوسط – جامعة لوند في السويد

د/ عبدالرحمن بن صالح عبدالرحمن الخميس

أستاذ الأدب والنقد المشارك في قسم اللغة العربية وآدابها

كلية العلوم والآداب بالرس– جامعة القصيم

الملخص:

ثمة أبحاث عدّة تناولت الحوار في الشعر من حيث أداؤه السردي، والدور الذي يضيفه إلى الشعر حين يستعير هذه الأداة الفنية من حقل مجاور؛ بيد أن أغلبها قد ركز على الحوار بوصفه تقنية سردية أو درامية، ومن ثم تعامل معها وفق أدوات السردية ومناهجها البحثية. من هنا اختلف هذا البحث بعنايته بما يضيفه الحوار إلى شعرية القصيدة، وباعتماده أدوات الشعرية ونظرياتها ومناهجها النقدية؛ إذ إنّ السؤال ليس ما يضيفه الحوار للنص الشعري، بل ما يضيفه الحوار لشعرية النص. وقد اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، واتخذ من أدوات النظريات الشعرية منطلقاً له؛ لا سيما نظريتي الشعرية عند (رومان جاكبسون) و(جان كوهين). وقد اقتضت طبيعته أن يأتي في أربعة أقسام؛ ركز أولها على التمهيد النظري للحوار ورحلته بين الفنون النثرية والدرامية والشعرية، وتناول ثانيها شعرية الحوار من خلال اللعب على البرنامج التواصلي، ودرس ثالثها الدلالات الشعرية للغة الحوار، واختص رابعها بدراسة المستوى الصوتي لشعريته؛ سواء لجمل الحوار، أو لكلماته. ومن أبرز ما انتهى إليه من نتائج: أن الشاعر السعودي قد استثمر الحوار بطريقة خدمت شعرية نصه، وأعاد به ترتيب النموذج التواصلي بما يبرز مشاعره –في إيقاع مختلف– محملاً ملفوظاته حمولة شعرية انزاحت به بوصفه تقنية سردية ليكون تقنية شعرية تستنطق العوالم الداخلية للذات، وتعيد تشكيل ما هو خارجها وفق رؤيتها، وتلامس نصوصاً أخرى.

الكلمات المفتاحية:

الحوار، شعرية الحوار، سردية الحوار، الأدب السعودي، الشعر السعودي المعاصر.

المقدمة:

يُعامل الحوار في النصّ الشعري، غالباً، على أنه عنصر دراميّ يعمل على إبراز الموضوعية بتقديم المحتوى على لسان شخصيات تتوارى خلفها الذات الشاعرة؛ ومن ثمّ، فإنه يعمل كذلك على فاعلية السرد داخل العمل الشعري. وإذا كان الحوار –في أصله– عنصراً دراميّاً، فإن توظيفه في الشعر يعكس قدرة على الانزياح في التعامل مع النصّ الشعري ليكون أقرب إلى الفنون الموضوعية؛ كالمسرحية والرواية. ويبقى السؤال عن فعالية هذا العنصر شعرياً، وعن الإضافة التي يمنحها للنص من هذه الزاوية؛ إذ كيف يمكن له –وهو عنصر درامي في أصله– أن يعزّز من شعرية القصيدة؟ وما الذي ينبغي على الشاعر أن يفعله وهو يوظّف دخيلاً بحيث يسهم –بمسخه– في تطوير منتجه مع بقائه في دائرة الشعر، وعدم خروجه إلى دائرة أخرى؟.

من هنا بدت مشكلة البحث في سؤال مركزي: ماذا يضيف الحوار إلى شعريّة النصّ الشعريّ؟. وقد أحوجت الإجابة عليه إلى خطوة مسحيّة تستكشف، قبلُ، حضور الحوار في الشعر، وأحقيّته في أن يدرس دراسة علمية. ووقع الاختيار على مجموعات تنتمي إلى الشعر السعودي المعاصر –لمظنّة التجريب فيه– بهدف الوقوف على مدى توظيف أصحابها الحوارَ في بناء نصوصهم، وانتهت هذه الخطوة إلى أنّ للحوار حضوراً في النص ودوراً شعرياً؛ ما أدى إلى تجاوزها لمحاولة التعرّف على خصائص الحوار الشعرية وذلك بسؤالين، متفرّعين من السؤال المركزي، هما: كيف يتجلّى الحوار في الشعر السعودي المعاصر؟ وما خصائصه الشعرية؟.

ويكتسب البحث أهميته في أنّه امتداد لدراسة الحوار في الأدب السعودي المعاصر[1]، وفي سعيه إلى فتح نافذة أخرى لتتبع تجلياته في الشعر السعودي؛ الأمر الذي يلبسه صفة الجدة بالنظر إلى متنه المدروس، وإلى هدفه الذي يعنى بإضافات الحوار إلى شعرية القصيدة اتكاء على نظريات الشعرية. ويضاف إلى ذلك، أنّ المؤمل فيه أن يعين

---

(1) قدّم الباحثان دراسة عنيت بسردية الحوار في القصة القصيرة، وانتهت إلى أنه -في المتن المنتخب- قد قام بوظائف سردية مرتبطة بتحولات السرد داخل النصوص، ثم إنّ منه ما غلَّف النصَّ، أو تضمَّن سرداً مختلفاً، أو صنع قصة موازية للقصة المركزية. وانتهت الدراسة، أيضاً، إلى وجود ارتباط وثيق بين الحوار وكلّ من: الشخصية، والمفارقة السردية، وتشكيل الرؤية السردية الداخلية والخارجية، والراوي والمروي له. ولفتت، كذلك، إلى تلك العلاقة بين الحوار والزمن السردي؛ استرجاعاً، أو استباقاً، أو استرجاعاً واستباقاً. وأكدت على أن الحوار قد يكون قادراً على صنع حركته السردية، وإضافة مداخل سردية جديدة؛ وهو ما يخالف الاعتقاد السابق الذي يرى الحوار يوقف عملية السرد. ينظر: سردية الحوار في القصة السعودية القصيرة. مجلة العلوم العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ع(٤٨) رجب١٤٣٩هـ، ص٤١٢- ٥٠٦.

الشعراء على الوقوف على اللمسات الفنية للتعامل مع العناصر الدرامية والسردية، وإدخالها في منتجهم دون خسارة الهوية الشعرية؛ بل والاستعانة بها لاستكمال شعرية النص. ويمكن القول، إذن، إنّ البحث يسعى إلى تحقيق الأهداف التالية:

١. التعرّف على العلاقة بين المتن الشعري المنتخب، والحوار بالنظر إليه عنصراً درامياً.
٢. استيضاح الطرق التي يتشكّل بها الحوار في ذلك المتن.
٣. استكشاف خصائص الحوار الشعرية.

ولم يصل الباحثان إلى دراسة معنية بالحوار في المتن المدروس، من هذا الجانب، غير أنّ ثمة ما أفادا منها وإن لم تجب على تساؤلات البحث وتحقق أهدافه. ومنها، على سبيل المثال، تلك الدراسات التي عنيت بالبنية السردية في الشعر، والتي يعد الحوار أحد مقوماتها؛ كالأطروحة التي تقدّمت بها (فايزة الحربي)[١] في تمهيد، وستة فصول. وقد خصّصت المبحث الثاني من الفصل السادس لتقنية الحوار في السرد الحكائي: دوره وأساليبه[٢]، وانتهت إلى أنّ له –وتقنيتَي الراوي والزمن– دوراً في مجيء الشعر ممزوجاً بالدراما والقصة. ولم تعنَ الأطروحة بشعرية الحوار، إضافة إلى أنّ ميدانها مختلف عن ميدان البحث.

وقدّمت (هدى الصحناوي) دراسة بعنوان: (البنية السردية في الخطاب الشعري– قصيدة عذاب الحلاج للبياتي أنموذجاً)[٣]، وانتهت إلى أنّ الشاعر قد وظّف تقنيات سردية في القصيدة بطريقة استوعبت الفنّ الشعري. وتختلف دراستها عن هذا البحث، في المتن المدروس، وفي عدم تركيزها على تقنية الحوار وتوظيفه في تحقيق الشعرية. ولـ(عيسى العبادي) دراسة بعنوان: (أنماط الحوار في شعر محمود درويش)[٤] تناول فيها أشكال الحوار في شعر الشاعر: المباشر، والمتعدّد، والداخلي؛ ودورها في بناء القصيدة. ويجمع بين

---

[١] السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر"دراسة موضوعية فنية". مكة المكرمة: كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م. وتدنو منها الأطروحة التي تقدمت بها جواهر العصيمي: القصة الشعرية عند العقاد "دراسة موضوعية فنية". مكة المكرمة: كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م، الفصل الثالث ص١٨٣-٢٠٢.

[٢] ينظر: السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر. ص٤٩٤-٥١٠.

[٣] دمشق: مجلة جامعة دمشق. مج(٢٩) ع(١-٢) ٢٠١٣م، ص٣٨٧-٤١٧. وتدنو منها دراسة محمد عروس: البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية "نماذج من الشعر الجزائري". الجزائر: مجلة إشكالات في اللغة والأدب، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست، ع(١٠) ٢٠١٦م، ص١٤٤-١٧٤.

[٤] عمان: مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج(٤١) ع(١) ٢٠١٤م، ص٢٢-٣٦.

الدراسة وهذا البحث، العناية بتقنية الحوار في الشعر، ويفرق بينهما المتن المدروس؛ ومن ثم فالدراسة لا تجيب على تساؤلات البحث ولا تحقق أهدافه[١].

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يعتمد المنهج الوصفي التحليلي، مستعيناً بنظريات الشعرية؛ لا سيما عند (ياكسبون) و(جان كوهين). واقتضت، كذلك، أن ينتظم في أربعة أقسام؛ جاء أولها مدخلاً منهجياً عني بالتأطير المنهجي من خلال تحديد معايير الشعرية التي ستقوم عليها معاجلة المتن المدروس، ومن ثم تحليل شعرية الحوار داخله. وعني ثانيها بالحوار والبرنامج التواصلي للغة، وركّز على خصائص الحوار التركيبية –التي من بينها عناصر البرنامج التواصلي– وبالذات تلك الناتجة من تركيب الجمل الحوارية، وما تضيفه إلى أسلوبية النصّ وما تمثّله من شعرية. ودرس ثالثها لغة الحوار الشعرية، وكيف يمكن للشاعر أن يتلاعب بها لتحقيق غايات شعرية تضيف إلى دلالة النصّ دون أن تغادر حقل الشعر. وتناول رابعها المستوى الإيقاعي للحوار، وعمل على استجلاء خصائصه الموسيقية في المتن المنتخب، وكيفية تشكيله. وبعد ذلك جاءت الخاتمة لتضمّ أبرز النتائج التي انتهى إليها البحث، وأعقبها ثبتاً بالمصادر والمراجع.

القسم الأول: مدخل منهجي: الحوار بين الشعري والنثري:

تتعدّد استعمالات الشعريّة –وتشكّلها في الدراسات الحديثة– لتبدو ذات مستويات مختلفة، ولكنّها تعنى بشكل رئيس بدراسة النصوص الأدبية، باعتبارها تستمد من اللغة أدوات بنائها، إذ تمثّل أداة لكشف الأدب وتحليله؛ سواء أكان ذلك في الشعر، أم في القصة القصيرة، أم في الرواية..إلخ. ويمكن للشعريّة أن تستعين بالعلوم التي تمكّنها من إنجاز هذا الهدف ابتداء من النقد الأدبي ومناهجه، ومروراً بالعلوم التي تقترب من الأدب وترتبط ارتباطاً وثيقاً بوسائل إنتاجه وتلقّيه؛ وبالذات علم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، والتحليل النفسي، والفلسفة[٢]، وغيرها من العلوم ذات العلاقة باللغة منهجاً وموضوعاً.

---

[١] وثمة دراسات أخرى -على أهميتها في حقلها- لا تخدم البحث؛ لاختلاف المتن، أو لعدم العناية بالحوار ودوره في شعرية النص. ينظر مثلاً: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر. عبدالناصر هلال. ط١. القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٦م، ص١٥٤ وما بعدها. في سردية القصيدة الحكائية "محمود درويش نموذجاً". يوسف حطيني. ط١. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٠م. بنية المشهد الحكائي في شعر يحيى بن حكم الغزال. أسامة اختيار. دمشق: مجلة جامعة دمشق، مج(٢٧) ع(٣-٤) ٢٠١١م، ص١١-٤٠. الفعل السردي في الخطاب الشعري "قراءة في مطولة لبيد". أحمد مداس. بسكرة: مجلة كلية الآداب واللغات بجامعة محمد خيضر. ع(١٠-١١) ٢٠١٢م، ص٣٣-٦٤. الحوار في شعر محمد حسن فقي "دراسة تداولية". محمد الشعري. الرياض: رسالة ماجستير من قسم الأدب بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤٣٣-١٤٣٤هـ.

[٢] الشعرية. طودوروف. ت: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة. ط٢. الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٩٠م، ص٢٣ وما بعدها.

وثمة دراستان مهمتان في الشعرية تخدمان هذا البحث؛ أولاهما لـ(رومان ياكبسون) التي جاءت في كتابه: قضايا الشعرية؛ حيث يرى أنّ "موضوع الشعرية هو قبل كلّ شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظيّة أثراً فنياً؟"[١]. أما وظيفة اللغة الشعرية، فقد كثّفها في نظريته الشهيرة التي حدّد فيها العملية التواصلية بوصفها رسالة موجهة من مرسل إلى مرسل إليه[٢]، وتأتي هذه الوظيفة عبر العناية باللغة ذاتها. ومن جهة أخرى، فإن الشعريّة –من وجهة نظره– فرع من اللسانيات يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها بالوظائف الأخرى داخل العمل؛ ليس في الشعر وحسب، بل في الفروع الأخرى حيث تعطى هذه الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الشعرية. وتبدو ثانية الدراستين أكثر تقنية من الأولى، وتتمثّل في كتاب الشعرية لـ (تودوروف) الذي انطلق لدراسة اللغة الشعرية عبر ثلاثة مظاهر أساسية؛ الدلالي، والتركيبي، واللفظي. وقد عمد إلى تبويبات مختلفة تعدّ مداخل لتحليل النص بمستويات مختلفة في اللفظ والزمن والتركيب والسرد وغيرها، وهو ما يجعل لكلمة الشعرية دلالة تقنية تبدو إلى جانب الصنعة النقدية أقرب منها إلى الجانب الإبداعي؛ ولكن مع المحافظة على اللغة بوصفها الجامع بين النقد والإبداع. وسواء تعلق الأمر في الاستعمال الشعري للغة أو في بنيتها ونظامها، فإن هذا البحث يسعى إلى استكشاف الخصائص الشعرية للغة من جهة وطريقة انتظامها وقوانين تشكلها وبنائها من جهة أخرى؛ بيد أن التركيز سيعتمد –بشكل أدقّ– على الخصائص الفنية التي تجعل من الحوار جزءاً من شعرية القصيدة.

ويعدّ تصنيف الأدب إلى نثري وشعري، من أبرز أسس النظرية الأدبية عند (جان كوهين)؛ فالشعر "ليس نثراً يضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النثر. وبالنظر إلى ذلك يبدو وكأنه سالب تماماً... غير أن هذه المرحلة الأولى تتضمن مرحلة أخرى وهي مرحلة موجبة. فالشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى..."[٣]. وعليه، يمكن القول: إن النثر الخالص ينتمي إلى المستوى صفر في شعرية اللغة، في حين أن انزياح اللغة عن هذه الدرجة يدخله في خانة الشعرية. وجوهر الشعر، وفق نظرة (كوهين)، في انزياح اللغة عن قواعدها انزياحاً منضبطاً يبعده عن اللامعقول ويجعله ميسراً للفهم

---

[١] قضايا الشعرية. ت: محمد الولي ومبارك حنون. ط١. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م، ص٢٤.

[٢] ينظر في تفاصيل ذلك: المرجع السابق. ص٢٧ وما بعدها.

[٣] بنية اللغة الشعرية. جان كوهين. ت: محمد الولي ومحمد العمري. ط١. الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٦م، مقدمة الكتاب ص٤٩.

والتأويل؛ وذلك بالمحافظة على سمة التواصل في اللغة[١]. ومما استقرّ عليه البحث النقدي الأدبي، أنه لا يوجد فاصل قاطع بين النثر والشعر، حتى مع الانزياحات التي يراها (كوهين) محتملة الوجود في النثر؛ مما يجعل وجود معيار فارق بين القطبين، أمراً صعباً وخاصة مع تعدّد الأنواع النثرية (الأدبي والصحافي والعلمي..إلخ). والانزياحات، إذن، موجودة حتى في أكثر أنواع النصوص علمية، ويفرقها عن انزياحات الشعر ذلك الكمّ؛ إذ يسيطر على الشعر بشكل بارز وبطريقة تهيمن على تشكيل اللغة وبنيتها[٢]، الأمر الذي يجعل دراسة شعرية الحوار، في المتن المنتخب، معنياً بتتبع الهيمنة في صياغته.

ويعرّف الحوار، في مستواه العام، بأنه: "تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر. [أو هو] نمط تواصل: حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص، على الإرسال والتلقي... كما يستعمل بكثرة الجمل الاستجوابية: (سؤال/جواب) والناقصة: (حين نقاطع المتكلم) المقاطع المأخوذة من المخاطب"[٣]. ويتبيّن، من هذا التعريف، أنّ الحوار يأخذ هويته من النثر حيث يكون أقرب إلى اللغة المعيارية –غير الشعرية– وستكون مهمة البحث تلمس الشعرية فيه حين يكون جزءاً من النص الشعري. إنّ الحوار في الشعر لا يختلف عنه في النثر إلا بمقدار ما يقدّمه كلّ منهما من وظائف تخدم الاتجاه القصصي مع مراعاة خصوصيتهما؛ فالشعر يميل إلى الذاتية والنثر يميل إلى الموضوعية "دون أن يعني ذلك تناقضهما... إذ تمتزج الذات بالموضوع ويتعادل التعبير والإحساس وتغدو اللغة والصورة والإيقاع أدوات جديدة وموظفة تحول الغنائية من غنائية الذات إلى غنائية التعبير فتتغنى الذات بموضوعها"[٤].

لقد عمل الأدباء والمبدعون على الإفادة من إمكانات الأنواع الأدبية المختلفة في بناء أشكالهم الفنية، وكان الحوار أحد تلك الإمكانات الموظفة، غير أنّ ثمة من يشير إلى اختلاف في طبيعة الحوار وبالذات بين استعماله في النثر الخالص واستعماله في الشعر؛ حيث" إن الحوار الخارجي في القصة النثرية، هو الأشيع لأنها تتحدث موضوعياً عن الواقع، أمّا في الشعر فنجد أن الحوار الداخلي هو الأشيع، لأن الشعر ذاتي مقصور على الأفكار الداخلية للشاعر العربي باعتبار غنائيته الغالبة، أما من حيث الوظائف فنجد أن بناء الشخصية في الحوار النثري هدف ثانوي، أما في الشعر فهو هدف مهم، حتى إنه يتجه –

---

[١] ينظر: المرجع السابق. التقديم للكتاب ص٦.
[٢] ينظر: المرجع السابق. ص٢٣.
[٣] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. سعيد علوش. ط١. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥م، ص٧٨.
[٤] الحوار في الشعر العربي القديم- شعر امرئ القيس نموذجاً. محمد سعيد حسن مرعي. تكريت: مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج(١٤) ع(٣) ٢٠٠٧م، ص٦١.

أحياناً–لبناء عاطفة محددة، تميز الشخصية أو صفة من صفاتها، كما أنّ الحوار أكثر ملاءمة للشعر، ذلك لأنه يعتمد على الإيجاز والتكثيف"[١]. وهذا الفارق، على أهميته، لا يكفي للوصول إلى فهم عميق لدور الحوار في تعزيز شعرية النص، بل يطلب –أيضاً– كشف سرديته في النص الروائي والقصصي[٢]. إن الحوار في الشعر، وإن جاء مختزلاً ومكثفاً، يحمل في طياته كثيراً من الدلالات والجماليات التي لا تكون في قالب آخر[٣]، وهي إحدى مهام البحث الذي يسعى إلى الكشف عن خصائص شعرية جديدة يمكنها أن تعزّز النص الشعري، وتجعل من الحوار رافداً يضاف إلى روافده الجمالية والفنية.

القسم الثاني: الحوار وشعرية البرنامج التواصلي للغة:

لا يعمل الحوار الشعري على التواصل بين المتحاورين داخل النص وحسب، بل يجعل المتلقي جزءاً من هذا الحوار[٤]، ومن ثم فهو يقدّم ميزة تتمثّل في تمكين الشاعر من أن يشتغل على تعدّد الأصوات داخل قصيدته؛ حيث يقف فناناً يتمتع بإحساس عميق بالواجب تجاه المجتمع مثلاً، مستعملاً هذه الميزة –في الغالب– حينما يحاول معالجة الموضوعات التي تهمّ المجتمع لا ذاته وحسب. وبالحوار يتمكن الشاعر من جلب أصوات أخرى ولو كانت تختلف معه في الرؤى[٥]، بيد أن هذا الأمر قد يضعف من اللغة الشعرية لتصبح أقرب إلى الموضوعية وتبدو القصيدة أقرب إلى القصة؛ ما يحتّم على الشاعر أن يوازن –بلطف– بين خروجه عن أطر الذاتية والتزامه بمقومات الشعرية، في إدارة العملية التواصلية، التي ترفض صرامة القوانين الموضوعية.

قد يتلاعب الشاعر بمقومات عملية التواصل –المرسل والمرسل إليه والرسالة– ومع ذلك لا يُلحظ سوى المرسل، الأمر الذي يعمل على تلاشي خطابية الرسالة تحت ضغط بُعد شعري؛ يتجلى أحياناً في مخاطبة الشاعر (لا شيء). إنّ هذا اللاشيء ليس شخصاً افتراضياً، ما يجعل المتلقي –وهو يتفاعل مع شاعر يرسل إلى مستقبل مجهول بالنسبة له–

---

[١] المرجع نفسه، ص: ٧٦.

[٢] ينظر على سبيل المثال الدراسة التي أنجزها الباحثان في سردية الحوار: سردية الحوار في القصة السعودية القصيرة. ص٤١٢-٥٠٦.

[٣] أساليب الحوار في شعر ابن الواردي. عبدالله أحمد عبدالله الوتوات. مصراتة: المجلة العلمية لكلية التربية بجامعة مصراتة، مج(٢) ع(٨) يونيو/٢٠١٧م، ص٤٧.

[٤] الحوار في الشعر العربي القديم. ص٦٠.

[5] Sule Emmanuel Egya, Poetry as Dialogue: A reading of recent Anglophone Nigerian poetry, e-cadernos CES [Online], 12 | 2011, colocado online no dia 01 junho 2011, consultado a 02 agosto 2019. URL : http://journals.openedition.org/eces/697

يركّز على اللغة الشعرية التي تستمدّ وجودها من تجلّي شخصية الشاعر وهو يحاور ذاته، فتغيب الوظيفة الانفعالية. ويُلمس ذلك، مثلاً، في أبيات اللهيب:

تناءتْ بكَ الأحلامُ
من كلِّ جانبِ
وألقتْ على كفّيكَ سرَّ المصائبِ
تجولُ
وفي عينيكَ ألفُ تساؤلٍ
تُناشدها: كُفّي!
فتأبى كراغبِ[1]

والقصيدة على هذا المنوال؛ يتجلى فيها شخص المرسل، ويضعف سياق الانفعال لتواري المرسل إليه من جهة، ولبروز الحمولة الشعرية للرسالة من جهة أخرى. وقد أسهم التشكيل البصري للقصيدة –بتسطير الشطور– في استظهار مفاصل الحوار بدءاً وتوقفاً؛ بالنظر إلى البياض هو، في حقيقته، "أشبه بمحطة إيقاعية توحي بانتقال الحدث الشعري من مستوى إلى آخر"[2]. ويُلحظ مثل هذا في قصيدة (الأحمر) للعتل:

مـــا هـــذا الأحمـــر يـــا عمـــري؟ يغرينـــــي يســـــلبني فكـــــري

يشـــــعلني شـــــوقاً وغرامـــــاً ويثيـــر الكـــامن فـــي صـــدري

يـــا نـــبض فـــؤادي هـــل تـــدري أنـــي مســـحور فـــي أمـــري؟[3]

ففي هذا المقطع يكثّف المشهد على المرسل نفسه، ويبدو ملفوظ الحوار غارقاً في العوالم الداخلية. وعلى الرغم من عدم ظهور المرسل إليه، فإن آثاره هي التي تشكّل –بصورة ما– هذه الأبيات؛ إذ تُلمح آثار الفستان الأحمر، ومدى أثره في عالم المرسل الخفي. وهذا الملمح الشعري واضح في المتن المدروس؛ حيث يقوم الشاعر مقام المرسل إلى شخص ما، أو

(1) في مدارات الوجد. أحمد اللهيب. ط١. الرياض: النادي الأدبي في الرياض، ١٤٣٩هـ-٢٠١٨م، ص٩. وينظر مثل هذا الملحظ: المرجع السابق. ص٩٥.

(2) البنية السردية في قصيدة الخيط المشدود في شجرة السرو لنازك الملائكة. أزهار فنجان الإمارة. البصرة: مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية. مج(٣٦) ع(٣) ٢٠١٢م، ص٣٨.

(3) دفتر من أرق. عبدالرحمن العتل. ط١. الرياض: دار المفردات، ١٤٣٤هـ-٢٠١٣م، ص٨٨.

شيء ما، يستطيع المتلقي إسقاطه –وفق حالته الشعورية وما تمليه عليه أحاسيسه ومشاعره– على ما تناسبه تلك الرسالة، وهنا تبدو الشعرية أكثر وضوحاً وجلاء[١]. ومن شواهد إذكاء الشعرية بمثل هذه المحاورات، ما جاء في قصيدة اليوسف (هذه رسائلي إلى أن أعود)؛ حيث مهد لها بجملة على لسان عراقي: "إلى المنفى هربت من المنفى..!!"، واستهلها بقوله:

لملمـــتُ عنـــكَ ذُبـــالتي وذُبـــولي عجـــلانَ أحصـــدُ مـــن رُبـــاك محـــولي
ونيســـتُ مـــن عجـــلٍ فـــؤادي عنـــدما حمّلـــتُ ثقـــلَ مـــواجعي ونحـــولي![٢]

حيث استطاع الشاعر أن يبني حواره لوطنه، الذي أتى على القصيدة كلها، بطريقة شعرية؛ تجعل المتلقي قادراً على تقمّص شخصية العراقي كما تقمصها الشاعر نفسه. وهنا ينفتح الحوار ليصدق أن يصدر من أيّ شخص عانى مع وطنه ما عاناه العراقي.

وقد يأتي الحوار طلباً يوجهه الشاعر إلى مخاطب افتراضي؛ يستمع، ولا ينتظر منه الرد أو أن يبدي اقتناعاً أو نحوه. وتتّسم لغة هذا الحوار بسمات اللغة الفلسفية التي يستدعي فيها المرسل المحاور –الشاعر– نصوصاً دينية وتاريخية..إلخ. ومن شواهد ذلك قول العتل:

يا نسل الخطأ الأولِ
يا محفوفاً بالشهواتْ
يا عثّاراً في الخطواتْ
ارجع مثل أبيكْ
حين تلقى هاتيك الكلماتْ
كن إعصاراً في وجه الشيطانْ
كن إيماناً
كن (فاروقاً) في الطرقاتْ
يا إنساناً يا نسيانْ
لا تنسَ العهد القائمَ من أزمانْ[٣]

---

(١) ينظر على سبيل المثال: صوت برائحة الطين. سعود اليوسف. ط١. الرياض: دار الكفاح، ١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م، ص٥٩. دفتر من أرق. ص١٠، ٥٣. خفق الكلمات. عبدالرحمن العتل. ط١. الرياض: دار المفردات، ١٤٣٤هـ-٢٠١٣م، ص٧، ٥٦، ٦٤، ٧٠، ٧٥، ٧٦، ٧٨، ١١٣، ١٢٠. غيابة الكهف. عبدالرحمن العتل. ط١. الرياض: النادي الأدبي بالرياض، ١٤٣٧هـ-٢٠١٦م، ٦٥.

(٢) صوت برائحة الطين. ص٤٧.

(٣) دفتر من أرق. ص٨. ومثل ذلك ما جاء في قصيدة اليوسف (لا ظل لقامة الشمس) جعلها رسالة إلى آخر أمراء الأندلس. ينظر: صوت برائحة الطين. ص١٩.

فالحمولة الشعرية في هذا الملفوظ موجهة إلى مرسل إليه غير محدّد، ولكنه يصدق على أيّ إنسان. وقد حاوره الشاعر موظفاً أساليب طلبية (النداء، الأمر، النهي) جعلت وظيفة النص أقرب إلى الإفهامية، بيد أنّ تركيب اللغة –داخل هذه الرسالة– أسهم في بروز وظيفة شعرية مدعومة بسياقات متعددة؛ وبالتالي استطاع هذا التركيب الحواري أن يمنحها الشعرية:

كُنْ– إعصاراً

كُنْ– إيماناً

كُنْ– فاروقاً

إنّ النظر إلى تركيبة الإرسال، في هذا المجتزأ الحواري من النص، يوضّح كيف تتكسر نمطية السردية فيه؛ وذلك عائد إلى سببين: أولهما انقطاع شبكة التواصل بين مرسل محدد ومرسل إليه غير محدد بشكل دقيق، وثانيهما طبيعة الرسالة التي يريد المرسل إيصالها بطريقة تلقينية تنزاح باتجاه الشعرية أكثر منها إلى الموضوعية.

ويدخل في هذا المنحى الشعري أن يكون المرسل إليه طرفاً لا يستطيع المحاورة عقلاً، بيد أن الشاعر يجعل منه ما يبثّ إليه همومه ومشاعره؛ ومن ذلك أن يحاور الشاعر الأشياء المعنوية، أو الحسية التي لا تحاوَر كالمدن والبلدان والأماكن التي لها علاقة في قلب الشاعر، أو مظاهر الطبيعة المختلفة، أو الأموات، أو نحو ذلك[1]. ومن شواهده ما جاء في قصيدة بعنوان (رجس) لحاتم الجديبا؛ وفيها يقول:

يا ضميراً رهنتُهُ للخطايا

مرّغتْكَ الأشباحُ في الجُرْمِ تفلا

هل خذلتَ التّوحيد؟!...

خنتَ يقيناً

ببخورٍ مطلسمٍ ساح جهلا؟![2]

حيث أقام الشاعر ضميره –أو الضمير الجمعي– طرفاً يحاوره بقسوة، دون أن ينتظر منه أكثر من الاستماع إليه وهو يبثّ همومه وشجونه خلال محاورته إياه.

ومن الشعرية وجود الضمائر في قانون الإرسال، وهي ضمائر لا تشير إلى شخصيات معينة كما تفعله الأسماء، في الغالب، حيث تجعل الشخصيات محدّدة ومن ثم

---

(1) ينظر على سبيل المثال: صوت برائحة الطين. ص٢٥، ٣٥، ٥١. دفتر من أرق. ص٤٣، ١٠١. خفق الكلمات. ص٢٠، ٣١، ٤٤، ٩٣، ١٢٢. غيابة الكهف. ص٤، ٢٥، ٣٥، ٥٧.

(2) رغبة. حاتم الجديبا. ط١. بيروت: الانتشار العربي، ١٤٣٨هـ- ٢٠١٧م، ص١١١. وينظر مثل هذا المنحى الشعري: المرجع السابق. ص٣٣، ٦٩، ٩٧.

تضعف معها الشعرية. إن شعرية الحوار تتطلب فحص هذه الضمائر في عملية التواصل؛ وذلك عن طريق الوقوف على ما تدلّ عليه الأطراف، وهل هي ذات امتداد شعري أم سردي؟. قد يعمد المرسل –الشاعر– على توظيف ضمائر في حواره الشعري بطريقة تقوم مقام المرسل إليه الغائب فيها، ثم يفترض قول ذلك الغائب ويردّ عليه، غير أنّ المتلقي لا يقرأ إلاّ ما يقوله المرسل وردوده –حين أعطى لنفسه هذه الفرصة– على شكل جمل مرسلة. ويعدّ العتل من أبرز الشعراء الذين بنوا حواراتهم باستحضار المرسل إليه في ضمير غائب أو مخاطب دون التصريح باسمه أو بشيء من صفاته بطريقة تحدّده[1]؛ الأمر الذي فتح مجالاً أرحب في تلقي الحوار، وإسقاط شخص المرسل إليه على أي شخص يراه المتلقي وفق ما تمليه عليه أحاسيسه ومشاعره. ومن ذلك قوله:

لك القلب والألق المستبدُّ
ولي الانتظار المرير
وساعات حزن تئنّ
تحنّ إليك تفتّش عن زمنٍ
يُشتهى
ونغمة لون يدورْ
أحبك يا...
فتنشق غيمة نور ونورْ
وينساب بين ضلوعي حبورْ[2]

فالمرسل هنا يسترسل في الجمل الشعرية بطريقة غاب معها المرسل إليه وغابت ردوده. وقد بدا الحوار ناقصاً بحضور طرف مغيّب في ضمير، ولكنّ الشاعر منح المتلقي ما يستطيع به أن يتعرّف على دلالات ما يقوله الطرف الغائب (لك ولي– يا..). لقد اقتصر المرسل على ضمير المخاطب الذي مثّل المرسل إليه، فبدا الحوار غير مكتمل الأركان من الزاوية السردية، ولكنه مكتمل شعرياً؛ إذ من خلاله يستطيع المتلقي أن يجعل المرسل إليه أيّ شخص آخر يمكن أن يكون. إنّ غياب المرسل إليه من الحضور الفعلي في الحوار، قد أحضره شعرياً من خلال الضمائر فقط، وهو ما يجعل من الغياب –في هذا السياق– عنصراً

(1) ينظر مثلاً في دواوينه: دفتر من أرق. ص١٠، ٣١، ٤٣، ٥٣، ٦١، ٩١. خفق الكلمات. ص١٨، ٤٩، ٥٦، ٦٤، ٧٨، ١٢٠. غيابة الكهف. ص٤٣، ١٠٥، ١٠٦، ١١٢.

(2) دفتر من أرق. ص٣١. ومثل ذلك في قصيدة (العندليب الصامت)؛ ينظر: المرجع السابق. ص٦٢.

شعرياً؛ إذ يمكن أن يُرمّم النقص من خلال استحضار شخص ما يمكن أن يكون هو المخاطب.

ويتميّز الحوار في الشعر بقدرته على تعدّد الأطراف، وتنقله بينها برشاقة وحيوية رغم تنوع أصواتها[1]، ومجيئه –أحياناً– مكثّفاً في جملة واحدة. ويمكن أن يلاحظ ذلك في قصيدة بعنوان (وحيدان بين الموت) يحاول فيها العتل صياغة حوار بين والد محمد الدرّة وابنه الذي قتلته القوات الإسرائيلية:

بُنـــيّ تعـــال إلـــى أضـــلعي أواريـــك خلـــفَ الصّـــفاة معـــي...
فيـــا للضـــعيفين فـــي موقـــف تحـــار بـــه مهجـــة المصـــقع
فـــأين الكمـــاة ألا يبصـــرون فنـــاء الصـــغير علـــى أذرعـــي؟[2]

فقد بدأ الحوار من مرسل إلى مرسل إليه واحد، ولكنه أكبر من ذلك الصغير؛ إنه الآخر الذي تمثله الأمة بما تضمّه من تعدّد أطياف ورؤى. ويدخل في هذا الملمح حوار الشعراء أبناءهم وأزواجهم حوار من لا ينتظر الردّ، ولا يريد أكثر من استظهار العواطف الإنسانية السامية؛ كالذي يلمس في قول الجديبا مخاطباً أولى بناته قدوماً إلى هذه الحياة:

أيا ابنتي:
جئتِ.. والآمال حافيةٌ
في خدرها يتمادى الشؤم والوجعُ
لمّا رأيتُكِ..
صار الفضل عافيةً
ترتّل العمر..
والألعاب تستمعُ...[3]

ويمكن للمتلقي أن يستبدل المرسل إليه بما يتوافق وحالته، وهي مرونة لا تتحقق إلا في الكتابة الشعرية التي تعطي الشاعر مساحة واسعة في تشكيل أطراف التواصل.

---

(1) ينظر في ذلك: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر. عبدالناصر هلال. ط١. القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٦م، ص١٥٦.
(2) دفتر من أرق. ص٧٣-٧٤.
(3) رغبة. ص٦١.

القسم الثالث: الحوار ودلالة اللغة الشعرية:

من الضروري أن يفحص الشكل الذي تقدّم فيه الدلالة في مقطع حواري؛ إذ إن الغاية الفنية لا تكمن في الحوار بل في الشكل الذي يكون فيه، "والواقع أنه يجب أن نفرق بين جانبين من الشكل أولهما في مستوى الصوت، والثاني في مستوى المعنى، فللمعنى شكل أو بنية تتغير عندما ننتقل من الصيغة الشعرية إلى ترجمتها النثرية. فالترجمة تحتفظ بمادة المعنى ولكنها تضيع شكله"[١]. ويحدّد أغلب الباحثين صيغ الحوار بالصيغ القولية والنداء والاستفهام والأمر[٢]، إضافة إلى أخرى تنتج عن أشكاله الأساس في نوعيه الداخلي والخارجي. وتعمل هذه الصيغ، في البنية الشعرية، على خلق دلالات جديدة تختلف عن الدلالة المباشرة فيما لو استُعملت داخل بنية فنية أخرى؛ كالدرامية أو السردية. وحينئذٍ، تصبح الحاجة ملحّة إلى التعرّف على هذا العنصر الذي يعد جديداً –في ميدان الشعر– بما يحمله من دلالات ربما هي جديدة كذلك؛ وبالذات مع قدرة الشاعر على توظيف صيغ الحوار بطريقة تسهم في اختراع دوال جديدة داخل متن النص بدعم من اتساع اللغة الشعرية التي لا ترتبط بفكرة واحدة.

ويبدو التجديد، من هذه الزاوية، في خلق لغة شعرية داخل إطار الشكل الحواري النثري التقليدي؛ أي أن يستعمل الشاعر مفردات حوارية تعدّ جديدة داخل الشكل الحواري التقليدي. وفي هذه الحال يكون الحوار مجرّد طريقة نثرية قديمة وظّفها الشاعر لخلق لغة جديدة بالنسبة لها، وهي طريقة معروفة عند الأدباء في أكثر من مستوى؛ فعلى سبيل المثال، حينما يخلق الشاعر استعارة أصلية فإنه يخلق الكلمات لا العلاقات، ويجسد شكلاً قديماً في مادة جديدة[٣]. وبمراجعة الصيغة التركيبية للحوار، في المتن المدروس، يلاحظ عدم خروجها عن الشكل التقليدي، بيد أنّ الدلالة الشعرية للغة الحوار هي التي تعمل على تحميل هذه الصيغ التقليدية إمكانات جديدة ومن ثم تمنحها ميداناً أكثر رحابة. وهذا ما يلاحظ في صيغة (قال) وما تصرف منها –على سبيل المثال– حيث يتّضح أنّ الأمر لا يتعلق بحوار بين طرفين، ولكنها شكلت مداخل مكّنت الشاعر من نقل مواقف فنيّة أو فلسفية. ويمكن الاستشهاد على ذلك ببيتي العتل:

---

(١) بنية اللغة الشعرية. ص٣٧.

(٢) ينظر: أساليب الحوار في شعر ابن الواردي. ص٤٥.

(٣) ينظر: في الشعرية. كمال أبو ديب. ط١. بيروت: مؤسسة الأبحاث، ١٩٨٧م، ص٤٤.

قالــتْ أحبّــكَ قلــتُ تلــك حكايــةٌ لا تســتقيمُ مــع الفعــال أمورُهــا
قالــتْ أحبّــك قلــتُ لا تتفــوّهي ذبلــتْ علــى تلــك الشّــفاهِ زهورُهــا[1]

إذ حمل الحوار، بهذه الصيغة، موقفاً إيجابياً وسلبياً بين المتحاورَين، وقد مثّل الشاعر الموقف السلبي الذي ربما كان بسبب هنات لم يحتملها. ولم يكن الحوار مجرد قالب لنقل حدثٍ وقع وحسب؛ بل كان مشحوناً بعواطف متضادة ومدعومة بصور فنية (تلك حكاية، ذبلت على..)[2].

غير أنّ من الشعراء من وظّف هذه الصيغ بطريقة أبعدتها –إلى حدّ ما– من الشعرية، وأدنتها من السردية؛ وهذا ما يلمس في قصيدة العتل (قالت أحبك):

قالــت أحبّــكَ قلــتُ يــا اللهُ كــم أبــدعتْ هــذا الكــلام شــفاهُ[3]

حيث أتى هذا الحوار على أكثر من ثلثي القصيدة، وبدا حديثاً دافئاً بين زوجين؛ لولا بعض الصور التي أسهمت إلى حد ما في النهوض به شعرياً[4].

وقد تأتي المشاعر الإنسانية عنصراً في بناء الحوار، وحينئذٍ تتحكّم العوالم الداخلية في إنتاج لغته بطريقة تقربّها إلى الشعر، ولتوكل إلى الحوار وصف تلك المشاعر وإظهارها بما فيها من اختلاف إلى درجة التضاد. ويعدّ العتل من أبرز الشعراء، الداخلين في الدراسة، الذين كان لحواراتهم إسهام في ذلك، ومنها ما جاء في قصيدته (ستبقين كالنبت):

وتقــول بابــا مــا ألــذّ نــدا يهمــي علــيّ بأجمــل الجهــرِ
وهنــاك تجــري أيــن مقلمتــي؟ وهنــا تعــود بــدفتر النثــرِ؟...
وتجيــئ يــا بابــا أتبصــره؟ فــأقول أحلــى مــن ســنا البــدرِ[5]

إذ تصور هذه الأبيات حوارات الأب وطفلته، ولكن بطريقة لا تعنى بمضمونها بقدر عنايتها بتلك اللحظات العاطفية في حياة الأب مع أبنائه. وعلى الرغم من قدرة الشاعر –أيّاً كان–

---

(1) غيابة الكهف. ص٢٧. وينظر: المرجع السابق. ص١٨، ٥٢، ٦٢، ٧٦، ١٠٨.
(2) وينظر مثل هذا التوظيف الشعري لصيغة (قال) وما تصرف منها: دفتر من أرق. ص٧٨، ٩٥، ٩٧. خفق الكلمات. ص٥٨.
(3) دفتر من أرق. ص٣٠.
(4) وينظر مثل هذه الحوارات التي تضعف فيها الشعرية بتكرار هذه الصيغ أو بعض الأساليب: خفق الكلمات. ص٤٢، ٧٦.
(5) دفتر من أرق. ص٤٦.

على توظيف اللغة في مختلف المواقف الإنسانية، فإن الحوار قد يسّر الوصول إلى تلك المشاعر، بل وأسهم في إذكائها.

وقد يصنع الشاعر من الشيء المعنوي شخصية يجسدها طرفاً في الحوار ويتفاعل معها تفاعله مع الأحياء، والشعراء في ذلك متفاوتون في درجة التعاطي الفني مع ذلك الطرف الآخر؛ فمنهم من يقف عند منحه الاستماع والإنصات، ومنهم من يتجاوز ذلك ليشركه في الحوار موظفاً الصورة الاستعارية بطريقة أكبر[١]. ويفرّق الباحثون بين حوارين: خارجي يقع بين شخصيتين أو أكثر، وداخلي غير موجه لأشخاص آخرين (Monologue) حيث تفضي به شخصية واحدة على شكل تفكير داخلي أو مناجاة للنفس[٢]. وهذا هو التقسيم القارّ في المستوى الدرامي أو السردي، غير أنّ الشعرية قد تعمل على مزجهما في سياق واحد لا يكتمل المعنى إلا بهما معاً؛ فيأتي الحوار الخارجي ممهداً لحوار داخلي يتطلبه، أو العكس. ويمكن أن يلاحظ هذا في قصيدة (المقهى) للهيب:

زرتُ مقهىً
وجدتُ فيه مكاناً
خالياً
قلت: أين منك الرفيقُ؟
قال:
يا سائلي حضنتُ صحاباً
ليس فيهم من الوفاء صديقُ
من زمانٍ يأتي إليّ أناسٌ
أصدقاء
وليس فيهم صدوقُ
إنما الصادقون منهم فرادى
يحتسون السكوت وهو حريقُ..[٣]

---

[١] ينظر على سبيل المثال، محاورة بعضهم الحلم والرحمة والفرحة والدهر والموت. ينظر: خفق الكلمات. ص٢٠. غيابة الكهف. ص٢٥. رغبة. ص٣٨، ٧١. في مدارات الوجد. ص٢٠.

[٢] ينظر: قاموس السرديات. جيرالد برنس. ت: السيد إمام. ط١. القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٣م، ص٤٥، ١١٥.

[٣] في مدارات الوجد. ص١١٤.

وبعد هذه الأبيات يخفت صوت المقهى الذي استنطقه الشاعر بسؤاله، ليتحول هذا الحوار الخارجي إلى حوار داخلي تتجلى فيه حسرة الشاعر ولوعته تجاه فقد أصحابه. لقد جاء الحوار الخارجي –الذي بدا في الأبيات الأولى– ملخّصاً لمواقف الشاعر التي بدت في حواره نفسه في بقية الأبيات.

ويأتي الحوار، أحياناً، على صيغة سؤال خارج عن وظيفته الحقيقية إذ لا يراد من ورائه الحصول على إجابة ما[1]، ويحمّل، حينئذٍ، مهمة فتح أفق الشعرية لما يليه من جمل، مع غياب فكرة الإجابة على السؤال؛ الأمر الذي يعني إلغاء فكرة الحوار بمعناه التقليدي. وهنا تتجلى وظيفته الشعرية حين لا يقصد المرسل من خلالها الوصول إلى إجابة، بل محاولة فتح حوار مع تفاصيل النص نفسه. ويمكن التمثيل على ذلك بمقطع من قصيدة (سلطنة النهد) للجديبا:

من رياحين الغرامِ..
بدتْ رغبةٌ
تستورد السهرا
كيف حال النهد؟..
آنستي:
عنقدي آماله شررا
سحنة العطر التي سَبَحَتْ فوقه..
أهدتْ ليَ السَّكَرا
عنفوان العود..
يمنحه سطوةَ الإغراء والخطرا

ويقول في مقطع آخر من النص نفسه:

أين خطُّ الاحتواءِ؟..
سرى بين نهديكِ.. ارتجى البصرا
ذمّة الأستار ما صدقتْ
خوّنتْ في حفظنا الصُّوَرا
لم يصلها المتنُ عن ثقةٍ

[1] يخرج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى معان أخرى مفهومة من السياق. ينظر: علم المعاني- البيان- البديع. عبدالعزيز عتيق. د.ط. بيروت: دار النهضة العربية، د.ت، ص٩٢ وما بعدها.

شاع فيها السهو مقتدرا
...
هل تخافين؟!.. ارفضي جدلاً
عند فنجان الهوى انكسرا
يقظة الأطياف في فمنا
هل تعالتْ
تحرق الحذرا؟![1]

فليست للأسئلة الواردة في الحوار إجابات منتظرة، وهذا عائد إلى أنه لا يرام من ورائها، أصلاً، أية إجابة؛ وقد أسهم هذا في بقائها مفتوحة مع استرسال السائل في النص دون انتظار شيء من الطرف الآخر. وهنا تعمل الشعرية على ترميم هذا الفراغ الدلالي لنقص الحوار في مفهومه التقليدي، وتجعل المتلقي يتجاوز انتظار الإجابة ويستغرق في لحظة القراءة. وتوظيف الشعراء للأساليب الطلبية، في مقاطعهم الحوارية، حاضر بطريقة يخرجها عن حقيقتها إلى دلالات أخرى يوضحها السياق؛ إنه توظيف يعمل على استمرار خطّ التواصل مع الطرف الآخر بطلب لا يراد من ورائه تحقيقه.

وفي هذا الحيّز لا يمكن إغفال نوع آخر من الحوار الذي يتجاوز مفهومه التقني بين شخصين إلى محاورة الكاتب نصوصاً، أو شخصيات أو أحداثاً، تتماسّ مع نصّه؛ وكأنّه بمثابة الردّ من المحاور الذي يستوجب مواصلة الشاعر حواره. ويمكن التمثيل على ذلك بما جاء في قصيدة بعنوان (أطفال الحولة) للعتل:

صباح الخير يا أطفال أمتنا
لهونا عن مذابحكم
شربنا كأس غفلتنا وجئنا نعقد الكلمات
نشجب فعل قاتلنا
ونغفوا فوق مرقدنا
ونرقب سيفنا التركي يبكينا بمشهده
"وبدت لميس كأنها
بدر السماء إذا تبدى"
ونرقص في "عرب آيدول" على أنغام ذلتنا

[1] رغبة. ص١٨-١٩، ٢١.

ومرحى شاعر المليون
هذي نوقنا تربو على المليون.[١]

إذ تحتشد هنا مفردات وجمل، من نصوص وغيرها، ليحاورها المرسل –الشاعر– بطريقة لا يوازن فيها المتلقي بين قول وردّ؛ ولكن بين عالم وآخر، أو بين واقعين مختلفين. لقد بدا في النص شعر عمر بن معد كرب وشخصية لميس و(عرب آيدول)، وبدا الشاعر في ذلك متلمساً مجداً قديماً يحاوره متنقلاً بينه وبين واقعه المعاصر. وبالتالي جاء الحوار متردّداً، في نص واحد، بين أزمنة وأمكنة عدة؛ بين القديم والحديث، وبين التاريخ المشرق والواقع البائس.

وظهر هذا النوع من الحوار في قصيدة (تهميشات على المعلقات) لسعود اليوسف:

[معلقة عمر بن كلثوم]
ألا أستحقّ على الجرح شكرا؟
لقد كنتُ أقصد حين جرحتُك
أن تتعلّم كيف تُضمِّد جرحاً
وتحنو..
فقل ليَ، شكراً...
[معلقة الحارث بن حلزة]
يا صديقي
لستُ بالخاسرِ إمّا
بعتُ يوماً
ألفَ صحراء بزهرة.[٢]

ولا يهدف البحث إلى دراسة التناصات –في المتن– بل إلى دراسة دورها في تشكيل الحوار وإفادته منها، وهو ما بدا، هنا، في الحوار بين الشاعر الذي ينتمي إلى العصر الحديث والآخر الذي ينتمي إلى العصر الجاهلي؛ حيث عمل على الدمج بين زمنين مختلفين وعالمين مختلفين بطريقة شعرية ملفتة، بدا فيها الحوار تقنية أسهمت في القدرة على الحركة والتنقل بسهولة، وفي إيصال الرسالة الشعرية المرادة.

وقد يأتي الحوار جزءاً من الحجاج الشعري في النّص، ويلمس هذا النوع في مقطع من قصيدة (إلى آخر أمراء الأندلس.. لا ظل لقامة الشمس):

---

[١] دفتر من أرق. ص: ١٥. وينظر قريباً من ذلك: المرجع السابق. ص٩.
[٢] صوت برائحة الطين. ص٢٩.

لا تلتفت
لا تَثْلُ يا... صمتَ الذهول
لا تبكِها مثلَ النسا مُلكاً مُضاعاً
لم تُحا...
هل يُعْوِلُ السيفُ الصقيلُ على القتيلْ؟!
لا تحكِ عن لغةِ الهطولْ!
قد ترجمتْها الأرضُ
فارتدّتْ...
مواسمَ من محُولْ.[1]

وقد بقي الحوار واضحاً وقادراً على استكمال وظيفته الحجاجية، بالرغم من الفراغات التي تعمّد المرسل أن يضعها فيه، ولكنه حجاج شعري لا يراد منه إقناعاً عقلياً بل شعرياً –إن جاز التعبير– مدعوماً بالصور الفنية التي جاءت في تراكيب تؤكد بعدها عن الحجاج العقلي؛ من مثل (هل يعول السيف الصقيل على القتل؟) إذ بدا فيه الاستفهام لا لطلب الإجابة بل استدلالاً شعرياً على ما سبقه من حوار بين طرفين.

القسم الرابع: الحوار وشعريته موسيقاه:

للنظم، أو الإيقاع والموسيقى، أهمية في الكتابة الشعرية؛ ويرى (كوهين) أنه "يمكن للشعر أن يستغني عن النظم، ولكن لماذا يستغني عنه؟ إن الفن الكامل هو الذي يستغل كل أدواته. والقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو، دائماً، كما لو كانت شعراً أبتر. فالنظم إذن من مقومات العملية الشعرية وبهذه الصفة يجب أن ندرسه"[2]. وقد يكون الوزن والقافية –أو ما يسميه كوهين بالزخرف الصوتي– مجرد فونيمات فوق لغوية لا تؤثر في المعنى ولكنها تضيف لشعرية النص؛ بمعنى أن التأثير لا يمتد للمدلول وإنما يبقى في حدود الصوت باعتبار المقطع والفونيم وحدتين أصغر من الكلمة والمونيم. وهذا المفهوم، لمصطلحي المقطع والفونيم، يجعلهما أصغر من الوحدة الدلالية التي لا تتأثر بهما، غير أن لهما أثراً جمالياً من الزاوية الإيقاعية والموسيقية. وفي المتن المدروس صياغات حوارية تؤدي رسائل صوتية موسيقية أكثر من عملها على صنع دلالات، ويمكن القول: إن هذه

[1] المرجع السابق. ص١٩.
[2] بنية اللغة الشعرية. ص٥٢.

التفاصيل الموسيقية وليدة لأساليب الحوار التي تشكلها طبيعة الشعر؛ سواء ما كان منها على شكل أبيات شعرية أو أسطر.

وقد يعمل الشاعر على تشكيل الحوار وتسمية أطرافه، ومن ثم استعمال ذلك لإثراء موسيقى النص، كما يُلحظ في قصيدة (حديث المتنبي إلى خولة.. وشيء آخر):

يـــا دمشـــقُ التـــي تـــنفّس عطـــراً وغنـــــاءً، أنـــــوثةً، واخضـــــرارا
باختيـــــاري أزمعـــتُ عنـــك رحـــيلاً فاعـــذريني، فمـــا عشـــقتُ اختيـــارا[1]

إذ يبدو الحوار هنا جزءاً من موسيقى البيت الشعري، وهي موسيقى بدت من جهتين؛ الأولى نداء دمشق، والثانية تلك التقطيعات الداخلية التي عملت على تجزئة مضامين الحوار لتأتي في صورة موجات إيقاعية متلاحقة (غناء، أنوثة، اخضرارا، فاعذريني، ما عشقت اختيارا).

ومن الضروري الوقوف عند أسلوب النداء، بوصفه محرّكاً للحوار الشعري في وظيفته الإيقاعية، فهو فاتحة الحوار، عادة، وقد استعمله الشعراء منذ القدم بطريقة بدت فيها وظيفته الإيقاعية إلى جانب وظائفه الأخرى الدلالية أو التركيبية. وفي المتن المدروس، يمكن استعراض الوظيفة الإيقاعية في مقطع من قصيدة (إغراء وإغواء):

يا نسل الخطأ الأوّلِ
يا محفوفاً بالشهواتْ
يا عثّاراً بالخطواتْ
ارجعْ مثل أبيكْ
حين تلقى هاتيك الكلماتْ
كن إعصاراً في وجه الشيطانْ
كن إيماناً
كن فاروقاً في الطرقاتْ
يا إنساناً يا نسيانْ
لا تنس العهدَ القائمَ من أزمانْ.[2]

[1] صوت برائحة الطين. ص٢٦.
[2] دفتر من أرق. ص٨.

فمع أنّ (يا) تبدو غير موجّهة إلى مخاطب محدّد، إلا أنها تمثّل فاتحة للأسطر الشعرية، وتعطي الشاعر الفسحة اللازمة للاسترسال في نسج رسالته. وقد قام الحقل النحوي والصرفي (محفوفاً بالشهوات- عثّاراً بالخطوات) بدوره في صياغة الحوار وفي إذكاء الإيقاع؛ فعمل نصب المنادى -النكرة غير المقصودة- وصيغتا المفعول والمبالغة، على إحداث إيقاعات موسيقية داخلية إلى جانب القافية التي جاءت جمع مؤنث سالماً -شهوات، خطوات- ليتكوّن تقسيماً موسيقياً داخل السطر الواحد. وفي السطر (يا إنسانا يا نسيان) تداخلت الصورة الشعرية بالجانبين الدلالي والموسيقي؛ فالعلاقة بين إنسان ونسيان ليست علاقة موسيقى نابعة من الجناس بين الكلمتين وحسب، بل فيما يحمله ارتباطهما من دلالة التصاق صفة النسيان بالإنسان -ذلك الذي يحاوره الشاعر- ارتباطاً دفع الشاعر إلى أن يجعل من هذه الصفة كائناً يخاطبه هو الآخر. واستعمال بعض الشعراء (يا) النداء لتكون أداة تحسر[١]، يعمل على جعلها لازمة موسيقية لافتتاح الجمل الشعرية؛ ومن ذلك ما جاء في قصيدة (يا رمل) للهيب؛ حيث يستفتح الشاعر أبياتاً من قصيدته بهذا الأسلوب:

يا نجدُ بوحي
فهذي بعضُ أحزاني
على رمالكِ تنمو بين أجفاني..[٢]

ويبدو أن الشاعر قد انساق موسيقياً مع هذه الـ(يا) التي تمنحه انفعالاً شعورياً بدءاً من العنوان؛ فالياء، بما تحمله من نداء وتمنّ وتحسّر -وبوصفها مستفتح الحوار- قد ساعدت على ترتيب حركة النص موسيقياً ومن ثم دلالياً[٣]. وليس النداء الأسلوب الطلبي الوحيد الذي يذكي الحوار شعرياً، في المتن المدروس، فهناك أسلوب الاستفهام الذي كان له دور في تحريك الحوار باستحضار الطرف الآخر -المرسل إليه- وإن لم يُرَدْ من ورائه أية إجابة، وكذلك الأمر الذي قام مقام التنبيه والإثارة[٤].

وكان لحوار الغائب، كذلك، دور في تجلية الموسيقى الشعرية، لا سيما في ألفاظ (قال، قالت، قلت) وما شابهها؛ ومردّ ذلك ظاهرة التكرار التي هي إحدى مقومات الإيقاع[٥]

---

(١) ينظر: علم المعاني- البيان- البديع. ص١١٤.
(٢) في مدارات الوجد. ص١٠٤. وينظر مثل ذلك: المرجع السابق. ص٥٤، ١٠٠، ٦٩.
(٣) وينظر دور النداء في تحقيق شعرية الحوار موسيقياً، في القصائد: خفق الكلمات. ص١٨، ٧٥، ١١٣. صوت برائحة الطين. ص٥٩.
(٤) ينظر على سبيل المثال: دفتر من أرق. ص، ١٠، ٥١. خفق الكلمات. ٤٩، ٥٦، ٧٠.
(٥) يعمل التكرار على زيادة النغم وتقوية الجرس، مهما كان نوعه. ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. عبدالله الطيب. ط٢. بيروت: دار الفكر، ١٩٧٠م، ١٢٦/٢.

بل إن بحور الشعر نفسها قائمة على هذه الظاهرة بتكرار تفعيلات معينة[١]. وقد بدت الدفقة الإيقاعية أكثر وضوحاً في تلك المقاطع الحوارية التي تقوم فواتحها على هذه الألفاظ، بيد أن الإكثار منها ربما أسهم في ضعف الشعرية. ومن ذلك ما جاء في قصيدة بعنوان (قالت أحبك) للعتل[٢]؛ حيث أتت في اثني عشر بيتاً منها تسعة أبيات مستهلة بهذه الجملة التي بدت لازمة صوتية.

ولا يقتصر الدور الإيقاعي للحوار الشعري على بعض الأساليب الطلبية –والنداء خاصة– أو على (قال– قالت) ونحوها، بل ربما يستعين الشاعر بضمائر المخاطب المتّصلة بالأفعال؛ ومن ذلك ما جاء في نص (ولدي هل ألقاك):

ولـــــدي دعـــــوت الله أن ألقاكـــــا ويطـــل مـــن ليلـــي البـــهيم ســـناكا
ولــدي تمــر بــي الســنون ولــم أزل فـــي حرقـــة أشـــتاق صـــوت بكاكـــا[٣]

ويستمر النص على هذه الحال لأكثر من ثمانية أبيات وبما يتجاوز الثلثين؛ فيبتدئ بصيغة الخطاب (ولدي) التي يعمل تكرارها –بجانب ما تحمله من دلالة– على منح النص بادئة موسيقية ذات جرس متمثل في الضمير الياء يعادل موسيقى القافية المطلقة بالألف. وبوضوح أكبر، يبدو دور الضمير إيقاعياً –في الحوارات الشعرية– حينما يشغل قافية البيت، وهو حاضر في المتن المدروس، وقد سبقت شواهد عليه[٤].

---

(١) ينظر: أنظمة إيقاعات الشعر العربي. محمد الثمالي. ط١. مكة المكرمة: مطابع الصفا، ١٤٢٢هـ-٢٠٠١م، ص٦٤.
(٢) دفتر من أرق. ص٣٠.
(٣) المرجع السابق. ص١٩.
(٤) للضمير دور إيقاعي واضح في المقاطع الحوارية، ومن ثم دور شعري؛ سواء أشغل القافية أو لم يشغلها. ينظر على سبيل المثال: صوت برائحة الطين. ص٥. دفتر من أرق. ص٤٣، ٥٣، ٥٤، ٦١، ٩١، ٩٣. خفق الكلمات. ٥٤، ٦٤، ٧٦، ٧٨. غيابة الكهف. ص١١، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢٦، ٤٣، ٧١، ١٠٦، ١١٢.

الخاتمة:

من خلال دراسة الحوار وخصائصه وتجلياته –في المجموعات الشعرية المدروسة– تبين أن الشاعر السعودي المعاصر لا يستعير الحوار بوصفه زينة سردية أو درامية داخل نصه الشعري وحسب، بل لقدرته على أن يكون جزءاً فاعلاً في إثراء شعرية النص ومنحه مداخل شعرية جديدة.

لقد بدا الحوار –في المتن المدروس– تقنية للتلاعب بأركان الإرسال (مرسل ومرسل إليه ورسالة)، وقد أسهمت إعادة ترتيب النموذج التواصلي والتلاعب في تشكيله، في بروز نوع من الانزياح يتجاوز حدود الوظيفة الشعرية –التي تركز على لغة الرسالة– ليكون انزياحاً، كذلك، بنموذج الإرسال بمستوى أعم؛ وذلك بالنظر إلى أن الشاعر يمكن أن ينتج نموذجه التواصلي الخاص مستعيناً بالحوار الذي بدا أداته المساعدة.

وقد بدا ملفوظ الحوار –أو الجمل نفسها– ذا حمولة شعرية أسهمت في انزياحه عن أداء رسالته السردية ليأتي رسالة شعرية مدعومة بلغة الشعر التي تستمد كلماتها من العوالم الداخلية للذات، أو تعيد تشكيل العالم الخارجي بصورة مغايرة، أو تتجاوز ذلك لتحاور النصوص ودلالاتها.

وقد بدت مفردات الحوار وتراكيبه، قادرة على أداء وظائف صوتية تعمل على تعزيز موسيقى النص؛ إما بتوظيف بعض الأساليب التي تخدم الحوار، كالنداء والأمر والاستفهام، أو بتكرار بعض الصيغ الخادمة، أو بتكرار بعض الضمائر التي تذكي الحوار.

مصادر البحث ومراجعه:

١ أساليب الحوار في شعر ابن الواردي. عبدالله أحمد عبدالله الوتوات. مصراتة: المجلة العلمية لكلية التربية بجامعة مصراتة، مج٢، ع٨، يونيو/٢٠١٧م، ص٤١-٦٦.

٢ آليات السرد في الشعر العربي المعاصر. عبدالناصر هلال. ط١. القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٦م.

٣ آليات السرد في الشعر العربي المعاصر. عبدالناصر هلال. ط١. القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٦م.

٤ أنظمة إيقاعات الشعر العربي. محمد الثمالي. ط١. مكة المكرمة: مطابع الصفا، ١٤٢٢هـ-٢٠٠١م.

٥ أنماط الحوار في شعر محمود درويش. عيسى العبادي. عمان: مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج(٤١) ع(١) ٢٠١٤م، ص٢٢-٣٦.

٦ البنية السردية في الخطاب الشعري- قصيدة عذاب الحلاج للبياتي أنموذجاً. هدى الصحناوي. دمشق: مجلة جامعة دمشق. مج(٢٩) ع(١-٢) ٢٠١٣م، ص٣٨٧-٤١٧.

٧ البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية "نماذج من الشعر الجزائري". محمد عروس. الجزائر: مجلة إشكالات في اللغة والأدب، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست، ع(١٠) ٢٠١٦م، ص١٤٤-١٧٤.

٨ البنية السردية في قصيدة الخيط المشدود في شجرة السرو لنازك الملائكة. أزهار فنجان الإمارة. البصرة: مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية. مج(٣٦) ع(٣) ٢٠١٢م، ص٣٨-٥٣.

٩ بنية اللغة الشعرية. جان كوهين. ت: محمد الولي ومحمد العمري. ط١. الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٦م.

١٠ بنية المشهد الحكائي في شعر يحيى بن حكم الغزال. أسامة اختيار. دمشق: مجلة جامعة دمشق، مج(٢٧) ع(٣-٤) ٢٠١١م، ص١١-٤٠.

١١ الحوار في الشعر العربي القديم- شعر امرئ القيس نموذجاً. محمد سعيد حسن مرعي. تكريت: مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج١٤، ع٣، ٢٠٠٧م.

١٢ الحوار في شعر محمد حسن فقي "دراسة تداولية". محمد الشعري. الرياض: رسالة ماجستير من قسم الأدب بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤٣٣-١٤٣٤هـ.

١٣ خفق الكلمات. عبدالرحمن العتل. ط١. الرياض: دار المفردات، ١٤٣٤هـ-٢٠١٣م.

١٤ دفتر من أرق. عبدالرحمن العتل. ط١. الرياض: دار المفردات، ١٤٣٤هـ-٢٠١٣م.

١٥ رغبة. حاتم الجديبا. ط١. بيروت: الانتشار العربي، ١٤٣٨هـ- ٢٠١٧م.

١٦ السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر"دراسة موضوعية فنية". فايزة الحربي. مكة المكرمة: أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م.

١٧ سردية الحوار في القصة السعودية القصيرة. عبدالرحمن الخميس ومحمد المحفلي. مجلة العلوم العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ع(٤٨) رجب١٤٣٩هـ، ص٤١٢-٥٠٦.

١٨ الشعرية. طودوروف. ت: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة. ط٢. الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٩٠م.

١٩ صوت برائحة الطين. سعود اليوسف. ط١. الرياض: دار الكفاح، ١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م.

٢٠ علم المعاني- البيان- البديع. عبدالعزيز عتيق. د.ط. بيروت: دار النهضة العربية، د.ت.

٢١ غيابة الكهف. عبدالرحمن العتل. ط١. الرياض: النادي الأدبي بالرياض، ١٤٣٧هـ-٢٠١٦م.

٢٢ الفعل السردي في الخطاب الشعري "قراءة في مطولة لبيد". أحمد مداس. بسكرة: مجلة كلية الآداب واللغات بجامعة محمد خيضر. ع(١٠-١١) ٢٠١٢م، ص٣٣-٦٤.

٢٣ في الشعرية. كمال أبو ديب. ط١. بيروت: مؤسسة الأبحاث، ١٩٨٧م.

٢٤ في سردية القصيدة الحكائية "محمود درويش نموذجاً". يوسف حطيني. ط١. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٠م.

٢٥ في مدارات الوجد. أحمد اللهيب. ط١. الرياض: النادي الأدبي في الرياض، ١٤٣٩هـ-٢٠١٨م.

٢٦ قاموس السرديات. جيرالد برنس. ت: السيد إمام. ط١. القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٣م.

٢٧ القصة الشعرية عند العقاد "دراسة موضوعية فنية". جواهر العصيمي. مكة المكرمة: أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م.

٢٨ قضايا الشعرية. رومان ياكبسون. ت: محمد الولي ومبارك حنون. ط١. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م.

٢٩ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. عبدالله الطيب. ط٢. بيروت: دار الفكر، ١٩٧٠م.

٣٠ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. سعيد علوش. ط١. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥م.

٣١ Sule Emmanuel Egya, Poetry as Dialogue: A reading of recent Anglophone Nigerian poetry, e-cadernos CES [Online], 12 | 2011, colocado online no dia 01 junho 2011, consultado a 02 agosto 2019. URL : http://journals.openedition.org/eces/697

Poetics of Dialogue in the Contemporary Saudi Poem
A Study in Selected Collections

Dr. Mohammed Almahfali
A fellow researcher at the Center for Middle Eastern Sdudies Lund University, Sweden
Dr. Abdulrahman Bin Saleh Bin Abdulrahman Alkhamis
Associate professor of Literature and Criticism at Department of Arabic Language and Literature Faculty of Science & Arts- Al-Rrass, Qassim University

Many researches have studied the dialogue in poetry in terms of its narrative function, and what value it adds to poetry when borrowing this artistic feature from a neighboring field, but most of those researches focus on it as a narrative or dramatic technique and then studied it depending on narrative theories and methods While this study focuses on what the dialogue adds to the poetic of poem, and the adoption of poetic tools, theories and critical approaches, as the question is not what dialogue adds to the poetics text, but what dialogue adds to the poetic of text. The research was based on the descriptive analytical method and using the tools of poetic theories, especially the theory of Roman Jakobson and Jean Cohen. The research consists of four sections, the first focuses on the theoretical introduction of dialogue and its journey between the narrative, drama and poetic arts, while the second deals with the poetry of dialogue on the communicative program, the third section examined the poetic connotations of dialogue, and the last section is concerned with the study of phonetic semantics, whether for sentences or words.

One of the most prominent results of the research: that the Saudi poet has applied dialogue in a way that served poetic text, and re-arranged the communicative model to highlight his feelings and load his words significants of poetry which developed as a narrative technique to become a poetic technique depicting the inner worlds of the poet, and reshape what is outside according to his vision, And touch other texts.

Keywords: Dialogue, Poetics of Dialogue, Narrative of Dialogue, Saudi Literature, Contemporary Saudi Poetry.