الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عمار ثليجي – الأغواط
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة الماستر

تقديم الطالبة : خديجة صحراوي

الميدان: لغة وأدب عربي

الفرع : دراسات أدبية

التخصص : أدب عربي حديث ومعاصر

توظيف السرد في شعر بدر شاكر السياب
"نماذج مختارة"

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة	الصفة
محمد بيتر	أستاذ مساعد أ	رئيسا
فاطمة مختاري	أستاذ محاضر أ	مشرفا ومقررا
سليم حفاصي	أستاذ مساعد أ	مناقشا

السنة الجامعية

1438هـ/1439هـ الموافق لـ 2017 / 2018

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين نحمده ونشكره ونستعينه

أما بعد

أتقدم بأسمى آيات الشكر والتقدير إلى الأستاذة المشرفة فاطمة الزهراء مختاري ، على تفضلها بقبول الإشراف على هذه المذكرة، فأكرمتني ، فجادت على هذا العمل بعنايتها واهتمامها ، فكانت أستاذة موجهة وأختا ناصحة، فجزاها الله عني خير الجزاء على ما وفرته لي من مادة لهذا العمل .

كما أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى كل أساتذتي بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الاغواط دون استثناء على ما قدموه لي من نصائح وتوجيهات ، وآراء علمية صائبة .

وأتوجه بالشكر ، إلى أعضاء اللجنة المناقشة

و إلى كل من مد يد العون من بعيد أو قريب ، وساهم في إنجاز هذا البحث.

فجزاهم الله عني خير الجزاء

والحمد لله رب العالمين

إهداء

إلى الوالد الغالي حفظه الله ...

إلى روح أمي الحبيبة .. رحمها الله

إلى إخوتي وأخواتي كل باسمه

إلى أسرتي رعاها الله وحفظها

إلى كل من ساندوني فأفادوني من قريب أو من بعيد

أهدي هذا العمل المتواضع

خديجة

T مقدمة T

مقدمة :

لو حاولنا تتبع مسار القصيدة العربية عبر سلسلة التحولات الكبرى ، التي مرت بها ، حتى العصر الحديث ، قد عرفت تطورات وإضافات يراها البعض إبداعا ، ويراها البعض الآخر خروجا عن المألوف ، واختلافا عما سمعه ، وقرأه من شعر ، لا عهد له به خاصة على المستوى الشكلي. حيث ثار أغلب النقاد والشعراء العرب المعاصرين على تلك الرتابة الناجمة عن التشطير ووحدة القافية ، متأثرين بشعراء غربيين أدى إلى انفتاح النص الشعري على فنون أدبية أخرى .

ففي ظل التماهي الذي عرفته النصوص الأدبية وانفتاحها الواسع على بعضها البعض ، سعت القصيدة إلى محاكاة الأساليب التعبيرية والبنائية لفنون الأدب الموضوعي ، من أجل بلوغ أهداف فنية وتقنية جديدة ، لإثراء النص الشعري ، وللحد من غنائية القصيدة المفرطة ، فكان لزاما على الشاعر مواكبة التطورات الأدبية المعاصرة.

وقد كانت البدايات الأولى للشعر الجديد مع فترة الشعراء الرواد ، وعلى رأسهم بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة والبياتي ، الذين حاولوا قدر الإمكان المحافظة على مميزات الشعر العربي الأصيل، في ظل الانفتاح والتداخل الذي عرفته الأنواع الأدبية ، والتراجع عن فكرة صفاء الجنس ، وصرامة الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية ، حيث صار التوجه نحو الاستفادة والتبادل فيما بينها.

حاولت القصيدة في ظل هذا كله بمشروعها الذي ميزها وأهلها لتفيد وتستفيد ، خاصة في علاقتها بالحقل السردي ، بحيث حاول الشاعر المعاصر تطعيم نصه بتقنيات سردية ، ولكن في حدود المحافظة على خصوصية النوع الشعري ، لتحافظ بذلك القصيدة على هويتها الشعرية، وقد نتج عن هذا التداخل ما يعرف بالشعر السردي ، فأصبحت القصيدة تحكي، على اعتبار أن السرد مرادفا للحكي وبهذا المفهوم الذي شاع في الدراسات النقدية الحديثة ، يمكن وصف القصيدة على أنها سردية .

من هذا المنطلق تأتي الدراسة التي تحاول رصد الجوانب السردية في القصيدة المعاصرة وبالتحديد مع مرحلة شعر الرواد ، ومع أبرز رواده ، بدر شاكر السياب.

ولما كان من الصعب رصد شعر السياب بكامله ، فقد تم انتقاؤنا لبعض قصائده التي جاء فيها السرد بصورته الحكائية ، خاصة مع روائع السياب الشعرية "في السوق القديم" ، "المومس العمياء" بالإضافة إلى قصيدة «إرم ذات العماد».

ولكن وقبل الشروع في تقديم هذه الدراسة لابد من الوقوف على بعض التساؤلات من أجل طرح إشكال أعمق ، والذي ستنبني عليه هذه الدراسة .

هل يمكننا اعتبار ما جاء من توظيف للسرد داخل النماذج الشعرية تأكيد لتداخل السرد مع الشعر ؟. وهل يعني هذا ضياع الحدود الفاصلة بينهما؟

- هل استطاعت القصيدة المعاصرة بمزاياها الفنية استيعاب السرد بأساليبه وتقنياته ؟.
- إلى أي مدى وفق الشاعر المعاصر في توظيفه للسرد ؟ وكيف تجلى هذا التوظيف ؟.
- كيف تجسدت حركية السرد داخل نصوص الدراسة؟.
- وبناء على هذه التساؤلات ، يتشكل سؤال جوهري :
- هل استطاع السرد بحضوره القوي داخل النصوص والخطابات الشعرية المعاصرة أن يكون مكونا شعريا يذوب في بنية القصيدة ؟ وبعبارة أخرى هل بإمكان السرد تكوين بنية سردية داخل المحكي الشعري ؟

وسبب اختيارنا لهذا الموضوع والذي يؤكد فكرة تداخل الأجناس تمثل في :

- تتبع أثر جنس داخل جنس مختلف ، بدافع الرغبة.
- هناك من نفى على السرد تكوين بنية سردية داخل الخطاب الشعري لخصوصية النوع نفيا مطلقا، ولهذا السبب توجهنا إلى مقاربة نصوص جاء فيها السرد عنصرا بارزا مقاربة ميدانية للتحقق من نسبة مصداقية وصحة هذا الحكم والذي كان سببا في بلورة الإشكالية البارزة.
- ولكي يحقق هذا البحث هدفه، لابد من إتباع منهج علمي يناسب طبيعة الموضوع ووفقا للتساؤلات المذكورة أعلاه سنحاول قراءة المدونة الشعرية المحددة لهذه الدراسة وفق منهج نقدي معاصر لمقاربة الجانب السردي فيها ، وعلى أساس أن السرد هو الحكي ستكون هذه المقاربة وفق نظرية السرد الحديثة مقاربة بنيوية ، بحيث سنقف على المشروع الجينيتي في مقاربتنا للزمن ، إلا أن طبيعة النصوص المدروسة وخصوصية النص الشعري بصفة عامة ، ستضطرنا للاستعانة بمناهج أخرى لإعطاء الدراسة حقها، وذلك بالإهتداء بالمنهج الوصفي التحليلي، لتتبع الأثر الذي خلفه التوظيف السردي داخل القصيدة ولأن طبيعة هذا الموضوع تحتاج إلى أكثر من منهج لذلك ستتداخل المناهج المتبعة في هذا البحث وفق التداخل الشعري السردي.

وقد جاء هذا البحث مشتملا على مقدمة وثلاثة فصول، فصل تمهيدي ، وفصلين تطبيقيين وخاتمة وفق خطة حاولنا من خلالها المزاوجة بين الجانب النظري والجانب التطبيقي داخل الفصل الواحد مما يسهل علينا مهمة تحسس الأثر السردي .

أولا : الفصل التمهيدي جاء بعنوان "الشعر السردي"

وتضمن البحث عن مكانه السرد وعلاقته بالشعر ، والذي تفرع إلى عناوين متفرقة تصب في إطار العنوان الرئيس.

"السرد بين ثنائية الشعر والنثر في التصنيف الأجناسي" من أجل تحديد مكانته ومنه الصلة التي تربطه بالقصيدة ، كان لابد من التعرض إلى مسألة تصنيف الأنواع الأدبية منذ النقد اليوناني القديم مع أفلاطون وأرسطو مع الإشارة إلى التصنيف الأجناسي في النقد العربي القديم ومنه إلى التنظير الأجناسي في العصر الحديث .

"الشعر والبناء القصصي" ، تناولنا فيه علاقة الشعر بالقص ، بداية مع الشعر القديم ثم الشعر المعاصر على اعتبار أن السرد مظهر من مظاهر القص .

"المزايا الفنية للشعر الجديد والتوظيف السردي" وعرضنا فيه بعض الخصائص والمميزات التي ميزت القصيدة الجديدة لتعزيز التداخل الشعري السردي .

" الشعر السردي " تناولنا فيه المدلول اللغوي والاصطلاحي للسرد ، وأعقبناه بمفهوم القصيدة السردية التي كانت بمثابة ثمرة تداخل الشعر مع السرد وليتأكد التداخل بينهما وإفادة الأجناس الأدبية من بعضها البعض .

ثانيا : الفصل الثاني بعنوان : "عناصر السرد والتقنيات السردية في الخطاب الشعري الحكائي"

لتتبع الأثر السردي داخل الشعر ، لابد من توفر العناصر الدالة عليه ، من شخصية ، وحدث ومكان ، لذلك جاء هذا الفصل معنونا ب «العناصر السردية» إلى جانب التقنيات السردية ، خاصة تلك التي شاعت في الفن الروائي كالتداعي ، الحلم ، المنولوج.

وسيتم فيه عرض هذه العناصر ، كل عنصر على حدى، يكون مسبوقا بمفهومه النظري كما عرف في الحقل السردي ، مع محاولة استجلائه من المدونة الشعرية لإحداث نوع من المقارنة الآنية بين مفهومه في الشق النظري وبين توظيفه داخل القصيدة .

ثالثا : الفصل الثالث بعنوان «البنية السردية للخطاب الشعري (الحكائي)" :

واقتصرت الدراسة فيه على محاولة الكشف عن بنية سردية مرتكزة على ثنائية الراوي والمروي له باعتماد القصائد الثلاثة مدونة تطبيقية بالإضافة إلى دراسة البنية الزمنية وذلك بالتطرق إلى :

- **النظام الزمني:** زمن القصة، وزمن السرد والذي يتفرع منه السرد الاستذكاري والسرد الاستشرافي.
- **السرعة السردية** : وفق ما أوجده جرار جنيت بمستوياتها الأربعة ، المشهد ، التلخيص الوقفة والحذف .
- وسيتم تقديم مفاهيم سردية لكل تقنية موظفة داخل المدونة الشعرية في كل من قصيدة " المومس العمياء " و"في السوق القديم " لتحسس سرعة السرد داخل الشعر .
- **الرؤية السردية:** وفيه يتم تحديد الرؤية السردية داخل القصيدتين بين الرؤية الداخلية والخارجية .
- وختام هذا البحث كان عرضا لأهم النتائج التي توصلنا إليها خلال هذه الدراسة.

ولا يكاد يخلو أي بحث مهما كان نوعه من عوائق وصعوبات تعترض سبيله ، فيأتي أغلبها مادي كنقص الدراسات والمراجع المتعلقة بالموضوع، وكان هذا سببا في تأخر إنجاز هذا البحث.

إلا أن أكثر الصعوبات التي واجهتنا كانت معنوية بالدرجة الأولى، كالتخوف من عدم استجابة النص الشعري المعاصر (مع مرحلة الرواد)، بتوفير إجابات كافية ومقنعة عن كل الأسئلة المطروحة، وكذلك بالنسبة للمنهج المتبع على ضوء السرديات الحديثة ، والذي يحتاج إلى ثقافة واطلاع واسع من أجل إعطاء نتيجة أفضل، خاصة في النص المتداخل الأجناس، فجاء هذا البحث عبارة عن مغامرة ، مهتدين بضوء بعض الدراسات التي أنارت دربنا ، وأمدتنا بطاقة مادية وأخرى معنوية أبرزها :

- "مرايا نرسيس" ، " الأنماط النوعية" و"التشكيلات البنائية" ، "قصيدة السرد الحديثة" لحاتم الصكر .
- "توظيف السرد في الشعر العربي الحديث البردوني نموذجا" لمحمد صالح المحلفي.
- "آلية السرد في الشعر العربي المعاصر" لمحمد ناصر هلال.

ولا يفوتنا في هذا المقام التوجه بالشكر لكل من مد يد العون لإنجاز هذا البحث خاصة إلى الأستاذة المشرفة فاطمة مختاري التي أفادتنا بآرائها وتوجيهاتها.

والله ولي التوفيق

T الـفـصل الـتـمـهـيـدي T

الشعر السردي

1– السرد بين ثنائية الشعر والنثر في التصنيف الأجناسي

2– الشعر والبناء القصصي

أ– في الشعر القديم

ب– في الشعر المعاصر

3– المزايا الفنية للشعر الجديد والتوظيف السردي

أ– الوحدة

ب– اللغة

ج– معمارية : قصيدة المعاصرة : «القصيدة الطويلة »

د– الطباعة

4– الشعر السردي

أ– مفهوم السرد

ب– القصيدة السردية

1- السرد بين ثنائية الشعر والنثر في التصنيف الأجناسي:

يصنف العمل الأدبي إما في خانة الشعر أو في خانة النثر ، بحيث يستند أي عمل أدبي إلى نوع معين بمميزات وخصائص ثابتة ، «ينبغي أن يستند إلى طليعة العمل نفسه ، أي إلى صفات ثابتة فنية تميز بنيته ، وتشترك فيها جميع الأعمال الأدبية المصنفة في إطار هذا النوع نفسه »[1] ، وبذلك يتميز النوع بصفات ثابتة ومشتركة وكما هو معروف اليوم أن الأدب مقسم إلى أجناس كبرى تنطوي تحتها ألوان معينة، فالجنس الشعري مثلا يقسم إلى «غنائي ، ملحمي ، تعليمي ، ومسرحي ، مأساة ، ملهاة، والنثر إلى خطابة وقصة ودراما ومقالة ... رواية.»[2] ، وكلها ألوان أدبية تندرج تحت جنس عام.

لقد حدد النقاد اليونان الأوائل الأنواع الأدبية عند كل من أفلاطون وأرسطو فصنفوها إلى ملحمي، غنائي ، درامي ، ونجد أن أفلاطون في تصنيفه لم يولي اهتمامه «إلا بالأشكال الشعرية السردية بالمعنى الواسع للكلمة ،...فأفلاطون قد أهمل عن قصد كل الشعر اللاتمثيلي الذي نعتبره نحن الشعر الغنائي الحقيقي ، وبالنتيجة أهمل جميع الأشكال الأدبية الأخرى ومن بينها كل شكل نثري تمثيلي كالرواية عندنا أو المسرح الحديث ... »[3]. فمن الواضح أن أفلاطون قد أولى اهتمامه بالشعر دون النثر، خاصة الشعر التمثيلي أو الإيمائي أي المسرحي بشرط أن تكون قصيدة شعرية حاملة للسرد، بحيث يعد«الأنشودة المدحية أجود أنماط القصيدة السردية»[4]، والتي يتجلى فيها السرد بصورة كلية.

أما تلميذه أرسطو فقد ميز بين الأنواع الأدبية الشعرية «كما يقول "القس باتو" نفسه مقتبسا مصطلح هوارس الألوان الأساسية وهي :

1-الأنشودة المدحية : الشعر الغنائي .

2- الملحمة : الشعر الروائي .

3-الدراما : المأساة والملهاة» .[5]

---

[1]- نبيل حداد ، محمود درابسة وآخرون ،تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ، عالم الكتب الحديث، إربد –عمان ، ط1 ، 2009 ، مج 1 ، ص 880 .

[2]- نفسه ، ص 883 .

[3]- جرارجنيت ، مدخل إلى جامع النص ، تر: عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) ص23 .

[4]- راجع ص 394 من «المدينة الفاضلة أفلاطون » نقلا عن مدخل إلى جامع النص ، ص 21 .

[5]- نفسه ، ص 20 .

وقد جاء تمييز أفلاطون وأرسطو لهذه الثلاثية : «على أساس أسلوب المحاكاة(أو التمثيل) فالشعر الغنائي يعبّر عن شخصية الشاعر Persona ،وفي الشعر الملحمي(أو الرواية) يتحدث الشاعر جزئيا بشخصه كراوية، وأحيانا أخرى يدع شخوصه تتحدث في حوار مباشر كأسلوب الحكاية المختلط وفي المسرحية يختفي الشاعر خلف مجموعة شخصياته...» [1] .

على الرغم من الحدود التي تبدو في الظاهر فاصلة بين هذه الأنواع الشعرية ، إلا أنها تأخذ من بعضها البعض، جاء فيها السرد بأفعاله وضمائر وتقنياته قاسما مشركا «فكل قصيدة بمثابة سرد لأحداث سابقة أو حالية أو مستقبلية، ويتخذ سرد الأحداث أشكالا ثلاثة إما الشكل السردي الصرف أو الشكل الإيمائي الذي يقوم على الحوار بين الشخصيات مثلما يحدث ذلك في المسرح أو الشكل المزدوج أي التناوبي الذي التجأ هوميروس إلى استعماله كلما قرن سرد الأحداث بالحوار»[2] وباحتواء هذه الأنواع أحداثا ، يأتي فيها السرد بنية قارة ، بحيث يتداخل الشعري مع السردي بنسب متفاوتة ، وأحسن نوع أدبي لتمثيل هذا التداخل هو الشعر الملحمي القائم على الحكاية بحيث تعرّف الملحمة بأنها «قصة بطولية تحكى شعرا ...والملحة محاكاة عن طريق القصص الشعري فهي تروي الأحداث ولا تقدمها أمام الجمهور كما هو حال المأساة ويجب أن تتوافر فيها الوحدة العضوية ...»[3] .

أما عن نظرية الأجناس في النقد العربي القديم فجاء تصوره لتصنيف الأنواع الأدبية قائما على أساس تقسيم الكلام «إلى جنسين كبيرين متمايزين بينهما برزخ لا يبغيان ، هو المنظوم أو المنثور أو الشعر أو النثر ... وأن المنظوم خاصته الجوهرية الوزن والقافية ويأتي بعد ذلك خصائص أخرى ليس له بحد ، ولكنها تزيد من شعرتيه ، أما المنثور فهو أصناف شتى يجمعها الترسل من غير قانون ...»[4] .

[1]– رنيه وليك وآستين وآرن ، نظرية الأدب تر : عادل سلامة ، دار المريخ ، 1992 ، ص 315 .

[2]– مدخل إلى جامع النص ، ص 22 .

[3]– عز الدين لمناصرة ،الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة قراءة مونتاجية ، دار الراية ، الأردن ، ط1 ،2010 ص 42 .

[4]– تداخل الأنواع الأدبية ، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ، ص 893 .

وقد حدد النقاد العرب طبيعة الجنس الشعري بعناصر تحدد ماهيته «كالاستعارة ، والمفارقة والغموض والإدهاش والإيحاء والانسجام ، والتخييل والتشبيه والعاطفة والانحراف والتحويل والمبالغة وغيرها »[1] .

ولقد ألّف النقاد العرب الأوائل في هذا الباب عددا معتبرا من الكتب القيّمة التي تناولت الأجناس الأدبية بالدراسة ، وأشهر هؤلاء النقاد أبو هلال العسكري في كتابه "الصناعتين" ، وقدامه بن جعفر في كتابه "نقد الشعر"، وبن رشيق القيرواني، والتوحيدي ، والجاحظ ، وبن خلدون وغيرهم من النقاد .

ولقد ظلت هذه العناصر التي تميز بها جنس الشعر ترافقه قرون عديدة «على الرغم مما أثاره الجرجاني في القرن الخامس الهجري، كان درس النقد العربي قد انتهى من أن الوزن خارج الشعر...»[2] ويعني هذا أن النقاد العرب الأوائل على الرغم من تقسيمهم الحاد بين جنسي الشعر والنثر إلا أنهم تفطنوا إلى العلاقة الموجودة بينهما ، فنجد أن أبو حيان التوحيدي قد تنبه إلى التداخل الموجود بين الشعر والنثر ، بحيث «نظر إلى المسألة نظرة مرنة ومتقدمة نوعا ما »[3] ودعا إلى المزج بين نمطي الكتابة الشعرية والنثرية، بعيدا عن الأجناسية ، فأثار قضية التفاعل الذي يؤدي إلى اغتناء النوع « فقد جاء في المقابسية الستين من مقابسات أبي حيان التوحيدي حديث عن النظم والنثر وأيهما اشد تأثيرا في النفس «ففي النثر ظل النظم ولولا ذلك ما خف ولا حلا ولا طاب ولا تحلا، وفي النظم ظل من النثر ولولا ذلك ما تميزت وصائله وعلائقه»[4] .

---

[1]– الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة قراءة مونتاجية ، ص 201 .

[2]– جهاد هديب ، حوارات في قضايا الشعر والسرد ، فضاءات النشر والتوزيع ، عمان – الأردن ط1 ، 2008 ، ص 110 .

[3]– أحمد محمد أبو مصطفى ، تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العربية المعاصرة ، ماجستير ، الجامعة الإسلامية غزة ، 2015 ، ص 34.

[4]– التوحيدي أبو حيان ، المقابسات ، تحقيق وتعليق حسن السندوبي ، دار المعارف للطباعة والنشر ، سوسة، تونس (د.ت) نقلا عن بسمة عروس ، التفاعل في الأجناس الأدبية مشروع قراءة لنماذج في الأجناس النثرية القديمة ، مؤسسة الإنتشار العربي بيروت– لبنان ، ط1 ،2010 ، ص 150.

«وبديهي القول إنّ تداخل الكتابة غير تداخل الأجناس الأدبية لكن تداخلها قد يمهد لحدوث تقارب بين هذه الأجناس فإن ينحو الشعر نحو النثر ، وأن ينزع النثر نحو مشاكلة الشعر معناه ظهور جملة من الأجناس الواقعة في حيز بين الحيزين أو في منزلة بين المنزلتين» [1] .

وقد أشار الجاحظ إلى هذه العلاقة من خلال دعوته إلى «ضرورة التنويع في أساليب الشعر جلبا للمتابعة ودفعا للملل ، وما بناه حازم من قاعدة الإشراك في الغرض وما يستدعيه ذلك من إمكان التداخل بين الأنواع يتيح للقصيدة أن تثري أساليبها »[2] .

أما في العصر الحديث هناك من النقاد من جعل من ثنائية الشعر والنثر منطلقا للتنظير للأجناس الأدبية، على أساس الاختلاف والتناقض الموجود بينهما ، فنجد بأن جون كوهين مثلا يرى أن سبب الاختلاف بينهما « قائم على (الشكل والمادة)، على أساس زوج تصنيفي بمقتضاه تكون لغة الشعر عاطفية وجدانية ، ولغة النثر مفهومة ، وأعتبر المعنى الشعري متشكلا بـ (الإيحاء) بينما ينزع المعنى النثري إلى المطابقة بين الدوال...»[3] .

ونجد ياكبسون يبني هو الآخر رأيه على هذه الثنائية «وهي ثنائية توحي بالتناقض بينهما قطعا إن قد أصبح من البديهيات لدى دراسي الأجناس الأدبية ونماذج الخطاب أن ليس هناك جنس أدبي نقي لا تشوبه شائبة »[4] .

فمن المعروف عن الشعر أنه يخرق مبدأ الإخبار والترابط لقيامه على التشبيه والاستعارة ، على عكس النثر الذي يسير في حركية أفقية متتابعة مترابطة ، ومتجاورة قائمة على الكناية في حدود الخطاب

[1]- التفاعل في الأجناس الأدبية ،ص 151 .

[2]- تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ، ص 897 .

[3]- الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، قراءة مونتاجية ، ص 116 .

[4]- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 2005 ،ص 150 .

السردي ، ولكن «الدراسات التطبيقية تبين أن الترابط بالمجاورة مكوّن أساس لصياغة الشعر أيضا، ويمكن أن يرى على مستوى الأصوات والكلمات والتركيب والمعنى ، ويكون أكثر وضوحا في الشعر القائم على السرد ولكن يمكن القول أن الشعر بين الترابطيين معا، ترابط المشابهة الناتج عن الاستعارة والتشبيه وتداعي الإحساسات، وترابط المقارنة الحاصل بين القرب المكاني والسببية والتلازم، وقد يبرز أحد الترابطين على الآخر بسبب نوعية النص»[1] الذي يرتبط بالبنية الموضوعية ، فعلى الرغم من الاختلاف البائن بين الموضوعين الشعري والنثري ، حيث يكون الموضوع في الشعر أكثر ضبابية من الموضوع النثري الذي يكون أكثر وضوحا «ففي ظل بعض الظروف يمكن للبنية النثرية أن تمارس على النتاج الشعري تأثيرا ضخما جدا ، الأمر الذي يتبدى على وجه الخصوص في حقل الموضوع ومن الوقائع المعروفة جيدا في تاريخ الشعر أن تجد في القصيدة موضوعا ذا طابع مقالي أو روائي أو قصصي »[2] ، مما يؤكد نسبية صفاء الجنس الأدبي ونقائه .

فأغلب النظريات الحديثة جاء التنظير في معظمها قائما على محاولة إزالة الحدود بين الأجناس الكبرى، « فتميل إلى إبطال الفارق بين النثر والشعر ثم تقسيم الأدب الخيالي إلى قصصي (الرواية ، الأقصوصة ، الملحمة) ثم مسرحي نثرا أو شعرا مع التركيز على ما كان القدماء يسمونه الشعر الغنائي»[3] فتتداخل الأنواع مع بعضها مولدة أنواعًا جديدة من خلال مراحلها التطورية ،« فتاريخ الأجناس يؤكد لنا واقعية اختلاط الأجناس في المراحل الانتقالية»[4] .

وهذا ما تؤكده نظرية تطور الأجناس الأدبية التي قال بها «الناقد فرديناند برونتير ...في كتابه المشهور تطور الأجناس في تاريخ الأدب ... ومؤدى نظريته ،أن الجنس الأدبي ليس جامدا أبديا كما قرر القدماء منذ أرسطو ولا تعبيرات جمالية لحالات نفسية كما رأى النقاد الرومانتيكيون قبيل عصره ، وإنما هو كائن عضوي يلد ويتطور ويموت ، وقد يبعث من جديد في شكل مختلف مثأثرا بجنس آخر مثله في

[1]- نفسه ، ص 155 .

[2]- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، تر؛محمد فتوح أحمد، دار المعرفة، القاهرة-مصر ،ص 147.

[3]- نظرية الأدب ، ص 315 .

[4]- الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة قراءة مونتاجية ،ص 6 .

ذلك مثل الكائنات الحية »[1] ويبين هذا أن الجنس الأدبي له ثوابت ومتغيرات ، وإن لحقه التطور فيكون الخرق على مستوى المتغيرات أولا والثوابت ثانيا وبه تتسع حدود النوع، « فنظرية الأجناس الحديثة نظرية وصفية لا تضع حدا لعدد الأنواع الممكنة ، كما أنها لا تضع القواعد للكتاب وهي تفترض أن الأنواع التقليدية يمكن أن تمزج وأن تكون نوعا جديدا»[2] وبذلك لم تعد هناك أنواع صافية، «فالنوع الشعري الصرف الذي لا تشوبه شائبة من نوع آخر غير موجود على الإطلاق» [3] فامتزج بأنواع أخرى خاصة السردية «فليس هناك تنظير نهائي للأنواع الأدبية بمعنى أنه ليس هناك قوالب جاهزة ونهائية للأنواع الأدبية تحدد طرائق صَوغ الأسلوب في الرواية أو القصة القصيرة أو الشعر أو سوى ذلك...»[4].

ومن أبرز الذين دعوا إلى هدم الحدود الفاصلة بين الأجناس "الرومنسيون" « بحيث سعت الرومانتيكية إلى زحزحة الحدود الفاصلة بين أجناس الأدب وأنماطه وإلى إبدال التباعد بينهما تقاربا ، ولكنهم لم يحسمو علاقة الشعر بالسرد ، ولاحقا كان ملارميه وفاليري ، وبريتون يقفون على استبعاد السرد من القصيدة وأساس استبعاد هؤلاء السرد والقص من مجال الشعر هو اعتبارهم السرد إخبارا لا إثارة فيه ، والرواية جنس أدنى ، والقص اعتباطا ووضيعًا ...»[5] .

على الرغم من ذاتية القصائد الغنائية ذات التوجه الرومانسي ، إلا أن السرد برز فيها بصورة جلية بحيث يوظف فيها السرد بأساليبه المتنوعة ، فلا يمكن الحكم على هذه القصائد بأنها مقيدة بأسلوب فني واحد «لأنها لا تخضع خضوعا نهائيا إلى أحادية الأسلوب وقد تتنوع أساليبها بتنوع تشكيلها اللغوي في بنيته ووظيفته ،كما يحدث ذلك بالنسبة للرواية المنولوجية ...»[6] .

---

[1]- مجدي وهبة ،كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح ، بيروت – لبنان، ط2 ،1984 ، ص 109 .

[2]- نظرية الأدب ، ص 326 .

[3]- تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، ص 339 .

[4]- نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي ، دار هومة، الجزائر، 2010 ، ج2 ، ص 183 .

[5]- الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة ، قراءة مونتاجية ، ص 116 .

[6]- الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث ، ص 183 .

وبعد الانفتاح الشديد بين الأنواع ، فتحت القصيدة حدودها على أنواع أخرى تزامن ذلك مع التطورات التي لحقت القصيدة العربية إثر الاحتكاك العربي الغربي في عصر التنوير « فقد كان الوافد الغربي من التأثير ، بحيث جرف الكثير إلى تيار حداثته ، فكان الإصرار على تحطيم القيود ورفض الثوابت ...»[1] ، ويبدو أن التوظيف السردي داخل النص الشعري ، تزامن مع النهضة الشعرية « حيث سيتدرج بالسرد من القص المباشر إلى بث السرد في ثنايا الشعر عبر تقنيات وسبل بعد تعقيد الصلة بين الشعر والقص كمظهر من مظاهر السرد ...»[2] . بحيث يقترن الشعر بالسرد، فيشكل بنية سردية داخل الخطاب الشعري ، يظهر فيه السرد بنمطيه الذاتي والموضوعي .

وهذه التقنيات التي أخذت طريقها إلى النص الشعري تعطيه قيمة جمالية مضافة ، إذا أحسن الشاعر توظيفها، فيطعم نصه بالسرد شريطة المحافظة على هويته الشعرية أو كما يصطلح عليه بالشعر السردي ، ولكن وقبل التعرف على هذا النوع من الشعر لابد من الوقوف على التوظيف القصصي في الشعر القديم والمعاصر باعتبار السرد مظهر من مظاهر القص.

2- الشعر والبناء القصصي :

أ- في الشعر العربي القديم:

عرف الشعر منذ القديم حضورا طاغيا للتوظيف السردي القائم على الحكي « حيث يتمظهر التداخل من جنسي الشعر والقصة مما يفترض عدم وجود جنس أدبي خالص »[3] ، فتمخض عن هذا التداخل ما يعرف بالشعر القصصي، أو القصة الشعرية، القائمة على الفعل السردي القصصي المراد منه«أن يتحسس السامع المتلقي أثر القص في الشعر، وهو الكائن على وجه الحقيقة بشيء من الضيق على خلاف القصة والرواية القائمتين على الاتساع في الوصف والسرد»[4] .

---

[1]- تداخل الأنواع الأدبية ، ص 898 .

[2]- حاتم الصكر ، مزايا ترسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، لبنان – بيروت ، ط1 ، 1999 ،ص 34 .

[3]- راضيا لرقم الخطاب السردي في الشعر العربي القديم ، دار التنوير، الجزائر ،ط1 ،2013 ،ص7 .

[4]- أحمد مداس ، جانفي وجوان 2012 ، الفعل السردي في الخطاب الشعري قراءة في مطولة لبيد ، مجلة كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد خيضر بسكرة – الجزائر ، العدد 10 و 11 ، ص 34 .

وتتأكد علاقة القصيدة بالقصة منذ القديم في رغبة الشاعر الجاهلي في الحكي و«لأن أسلوب البناء القصصي هو الأقرب إلى روح الشاعر العربي من خلال الحضور الطاغي للحكاية في نفسه» [1] . فراح الشاعر الجاهلي يروي عن تجربته وعن استذكاراته، وعن نمط عيشه في بيئته الصحراوية، وتساؤلاته ذات الطرح الفلسفي في علاقته بالطبيعة المحيطة به .

وعلاقة القصيدة بالقصة علاقة خاصة ، وإن كان هناك من ينفي هذه العلاقة بحجة التعارض بين جنسي الشعر والنثر ، وعلى رأس هؤلاء جون كوهين ، بالإضافة إلى أسباب أخرى وهناك من يؤكد هذه العلاقة ويباركها ، على أنّ القصيدة والقصة تربطهما « صلة رحم حميمية»[2] في كون القصيدة أقدم شكل أدبي وصلنا ، كانت القصة فيه وعاءا حافظا للتاريخ الأدبي الجاهلي بتقنيات السرد الذي يأتي فيها ناقلا للخبر ومبلغا بصيغة شعرية قصصية لأن الشعر القصصي« ملتقى لغتين وصوتين إحداهما سردية والأخرى شعرية»[3] . وما يؤكد هذه العلاقة في شعرنا العربي بين القصيدة والقصة هو أن «القصيدة الجاهلية قد استعانت بالنظام الحكائي السردي ...قد تكون مثلا قصص الطلل أو الحنين إلى المحبوبة والتغزل بها ، أو سرد مغامراته معها ، أو تلك التي تحكي تفاصيل رحلته ممتطيا ناقته ... ولكن ليس غريبا أن تكون هذه القصص التي يرويها الشاعر ، هي الدافع لنظم القصيدة ، ولعل هذا ما يؤكد إجماع بعض النقاد والأدباء على أن القصة الشعرية موجودة في القديم منذ العصر الجاهلي ...»[4] .

فجاءت القصة الشعرية إما لذاتها تهدف لغاية فنية ، وإما لهدف توثيقي تسجيلي له قيمة تاريخية أو جاءت بصورة عفوية تغلبت عليها الرؤية الشعرية وبذلك تخفت القصة في القصيدة ، وقد تجمع كل هذه الأهداف في قصيدة واحدة.

ولو رجعنا إلى أشعار الجاهلية لوجدنا أغلبها قد تضمّن حكايات كان بطلها الشاعر إما مفتخرا، وإما باكيا ، وإما راويا يروي أخبار حاضره وماضيه .

---

[1]– سلمان علوان العبيدي ، البناء الفني في القصيدة الجديدة ، عالم الكتب الحديث إربد – عمان ، ط1 ، 2011 ، ص 190 .

[2]– تداخل الأنواع الأدبية ، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ، ص 909 .

[3]– سلام أحمد خلف ، السرد القصصي في شعر أبي تمام ، مجلة كلية الآداب ، العدد 101 ،ص 211 .

[4]– الخطاب السردي في الشعر العربي القديم ، ص 7 .

ومنذ معلقة امرئ القيس وما يرويه عن مغامراته مع ابنة عمه وغيرها من النساء ، مصورا حالته الوجدانية، وما أصابه من يأس بعد فراق الأحبة جاعلا من مقدمته الطلالية المرتبطة بالمكان والزمان إشارة لانطلاق الحكي وذلك بالوقوف على بقايا الأطلال في زمن الحاضر مستذكرا صورة الماضي الجميل رفقة الأحبة في قوله قفا نبكي « أعظم صيحة للحب في وجه الفناء ، كان لهذه الصيحة صدى عميق في قلب خافق يتعلل بالذكرى والأماني »[1] ، وقد ربط هذه العاطفة بوصفة للطبيعة ، مصورا ومحاورا ، وموظفا لتقنيات القص والسرد من أفعال سردية ، وحوار وشخوص وأزمنة وأمكنة، ومن الذين اشتهروا في هذا اللّون من الشعر بقصائدهم الفريدة ، الحطيئة ، عمر ابن الأهتم وأبو نواس وغيرهم من الشعراء . والسؤال الذي نود طرحه هنا يتوافق مع السؤال الذي طرحه الشاعر أبي القاسم الشابي في كتابه « الخيال الشعري عند العرب » بحيث يقول « لو بحثنا فيما أبقاه لنا العرب من تراث أدبي جليل فهل نعثر فيه على شيء من القصص الحق الذي يجدر أن يسمى قصصا »[2] .

وما يهمنا في هذا المقام إجابته المتعلقة بالشعر قائلا : « فإذا بحثنا عنه في الشعر فالجواب إنه لم يستقل بنفسه استقلالا يؤهله لمنزلة القصص الحقيقي أو ما يقاربه إلا في شعر عمر بن أبي ربيعة ، ففي شعر هذا الشاعر وحده، قارب القصص أن يشكل قواه ولو أتاح الله للشعر بعد بن أبي ربيعة من سار على قدمه وطبع على غراره لكنا نرى في الأدب العربي شعرا قصصيا جديرا بهذا الإسم»[3] .

وما شاع عن عمر بن أبي ربيعة توظيفه للحوار القصصي ، وإن عُرف الحوار في الأدب الجاهلي كما جاء في أشعار فحول الجاهلية عند أمري ألقيس وغيره إلا « أن بن ربيعة قصد إلى ذلك قصدا وجعله قوام فنّه الشعري ، فيبسط فيه القول، وألقى عليه طلاوة ولباقة وبلاغة لم تجمع لغيره »[4] . وله نماذج عديدة من بينها قوله :

قلت " من هذا " فقالت : بعض من فتن الله بكم فيمن فتـــــــن

[1]– حنا الفاخوري ، تاريخ الأدب العربي ، دار يوسف للطباعة ، للنشر والتوزيع ، بيروت– لبنان ، ص 94 .
[2]– أبو القاسم الشابي ، الخيال الشعري عند العرب ، كلمات عربية للترجمة والنشر ، القاهرة – مصر ، ص 61.
[3]– نفسه ، ص 62 .
[4]– تاريخ الأدب العربي ، ص 259 .

قلت " حقا ذا ؟ " فقالت قولـــــة أورثت في القلب هما وشجـــن
« يشهد الله على حبي لكـــــــم قولة ودموعي شاهد لي والحزن
قلت " يا سيـــــدتي عـــــذبتـــني قالت " اللهـــم عذبنـــــي إذن »[1]

أضاء الحوار في هذا المقطع الشعري والذي دار بين الشاعر وبين من يحب في (قلت ، قالت) ، عدد المتحاورين كشخصيتين رئيسيتين ، أضاء حالتها النفسية والعاطفية فَصَوَّرَ لنا مشهدا سرديا غراميا موحدا إفتتحه بتساؤل شكّل به عقدة فتتوالى الحوار بينهما لينمو الحدث ثم لينتهي إلى حل العقدة بتأكيد حبها له .

ولكن وإن عرف العرب القدماء هذا البناء بحجة احتواء أغلب قصائد الشعر القديم لعناصر القص «ولما تحتويه من حوارات غلب عليها أسلوب (قالت وقلت وقال) وتسميات مكانية وزمانية واستخدام الضمائر وأبرزها ضمير المتكلم »[2] ، فهي حجة واهية وإن إعتمد فيها الشاعر على الحكي بعناصره وأساليبه، إلا أنه لم يقدم قصة فنية متماسكة البناء ، ولم يجعل منها هدفا لغاية فنية بل اتكأ عليها لتقديم تجربته الشعرية ، فقد توجه بعض النقاد إلى رفض أن يعدوا هذا التلاحم بين القصيدة وعناصر القصة، «معادلا للسرد الشعري بدلالاته المعاصرة ، لأنه ينفي بصورة تامة وجود شعر قصصي لدى العرب القدماء»[3] .

ويرجع ذلك لتعدد أغراض القصيدة ، وافتقادها الوحدة العضوية ، رغم ما يبدو من ترابط بين أغراضها وموضوعاتها»[4] .

ب– في الشعر العربي المعاصر:

[1]– نفسه ، ص 260 .

[2]– أحمد زهير رحاحلة ، القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر ، دار الحامد للنشر والتوزيع عمان – الأردن ، ط1 ، 2012 ، ص 114.

[3]– نفسه ، ص 114 .

[4]– مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية للقصيدة الحديثة ،ص 28 .

أما القصة الشعرية في الشعر العربي المعاصر ونعني به شعر التفعيلة دون غيره، بحيث يختلف الشعر المعاصر عن الشعر القديم في توظيفه للقصة ، فالشاعر القديم وإن وظف عناصر قصصية قائمة على السرد لكن « دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصي »[1] .

أما الشاعر المعاصر راح يكتب قصائد شعرية جاءت فيها القصة لذاتها و« صارت القصيدة كلها تحكي»[2] ، فأصبحت القصيدة قصة ممتعة تتناول قضايا متنوعة بأساليب سردية قريبة من الفن الروائي إلا أن الشاعر قد يجد صعوبة في ذلك ، صعوبة التوفيق بين جنسين مختلفين ، «يتطلب شاعرا له أكثر من مقدرة الشاعر وأكثر من مقدرة القاص ...وإضافة الشعر للقصة ليس مجرد زينة حيث يستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية ، فهي بنية متفاعلة يستفيد كل شق فيها من الشق الآخر وينعكس عليه في الوقت نفسه »[3] . حيث اغتنم الشاعر هذا التوظيف المزدوج للتخفيف من حدة الغنائية والإقتراب من الموضوعية التي تتيح له « أن يستوعب من قضايا الحياة مدى أوسع ، وأن يتحرك في مضرب من أساليب البناء وأنماط التعبير أغنى وأرحب »[4] ، فأخصب هذا التزاوج الشعر العربي وأغناه بتفاعلهما ونصهارهما معا ،« من الغناء والسرد ، والحوار والوصف وبين الذاتية التي هي طابع الشعر والموضوعية التي هي طابع القص»[5] .

وقد أزدهر الشعر القصصي «وأخذ يزداد وينمو وتتشعب أساليبه في قصائد الشعراء العرب المعاصرين»[6]، ساعده في ذلك المزايا الفنية للقصيدة الجديدة التي تفردت بمشروعها الذي ميزها عن القصيدة القديمة (الغنائية) ، محاولة التخفيف من ذاتية الشاعر التي رافقت القصيدة العربية منذ القديم ، بحيث تزامن ذلك مع تكسير النموذج الشعري التقليدي فراحت توسع من مشروعها عبر مظاهر محددة ،

[1]- عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، المكتبة الأكاديمية ، ط5 ، 1994 ، ص 257 .
[2]- نفسه ، ص 257 .
[3]- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ص 257 .
[4]- تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ، ص 915 .
[5]- نفسه ،ص 114 .
[6]- نفسه ، ص 113 .

من أبرزها « النظم الحكائي وإستمداد الموروث الأسطوري والشعبي والأقنعة والرموز ، والمرايا والسيرة ، وقصائد الحدث والتاريخ والحكاية »[1] .

فكانت فضاء خصبا لاحتواء القص بأساليبه السردية « فالمواءمة بين آليات الشعر وآليات القص يعطي العمل مزيدا من الثراء والخصب ، ربما يجعله أكثر قيمة من الشعر ومن القص »[2] .

وبعد أن تطورت بنية القصيدة بذلك الإتجاه « انفتح النص الشعري المعاصر ... على الفنون الأخرى مستفيدا منها ومفيدا إياها ... أخذت التقنيات السردية تمارس حضورها وحركتها في بنية النص تلك التقنيات التي تماهت مع الشعر في بذوره الجينية مؤكدا طبيعة الإنسان ورغبته في الحكي والقص ليكشف عن وجوده »[3] ، فيأتي توظيف السرد داخل النص الشعري توظيفا متوافقا بحيث يشتغل « السرد في الشعري على كل ما هو متاح من إمكانات العناصر ذات القوة الفاعلة باتجاه التماثل والتجانس بين أرضية السردي وسماوية الشعري»[4] .

وبذلك يأخذ السرد صيغة الحكي داخل النص الشعري وذلك بتوظيف الشاعر للقصة ، فينتج عنه سرد قصصي يسير داخل النص وفق إستراتيجية وخطة منظمة « فالغربيون المعاصرون وقد ورثوا الشعر القصصي من اليونان إعتادوا نظم قصص شعرية ذات هدف قصصي وخطة سردية نفتقدها في شعرنا»[5]، ولكن هذا لا ينفي أن العرب قد عرفوا هذا النوع من القصائد التي امتزجت بالقصة حتى في شعرنا القديم، فنتج ما يعرف بالقصة الشعرية، التي ازدادت تطورا وازدهارا بفضل عوامل فنية تميزت بها القصيدة الجديدة، سمحت للشاعر بتوظيف سردي يتلائم وطبيعة القصيدة الشعرية.

3- المزايا الفنية للشعر الجديد والتوظيف السردي :

[1]- مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، ص 8 .

[2]- أحمد يوسف خليفة ، البنية الدرامية في شعر إليا أبي ماضي، دار الوفاء لدينا الطبع والنشر الاسكندرية – مصر ، ط1، 2004، ص 39 .

[3]- عبد الناصر هلال ، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، مركز الحضارة العربي ، القاهرة – مصر ، ط1 ، 2006 ،ص 10 .

[4]- محمد صابر عبيد ، تمظهرات القصيدة الجديدة مقاربات إجرائية في الرؤيا والشكل والأسلوب، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط1 ، 2013 ، ص 250 .

[5]- مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، ص 26 .

ومن المزايا الفنية للقصيدة الجديدة التي ساعدت على إحتواء السرد :

أ- الوحدة :

تميزت القصيدة العربية الحديثة ببنية نصية تختلف عن البنية القديمة إلى حد التباين والتمايز، إذ عرفت القصيدة العربية مسارا من التحولات من مرحلة الشطر إلى السطر إلى الجملة الشعرية . « وعندما كسرت النظام التقليدي ، أنشأت نظاما داخليا ينتمي إلى القصيدة نفسها وينبع من داخلها »[1] ، بحيث ثار الشاعر الحديث عن وحدة القافية والتي رأى فيها عائقا وقيدا حقيقيا لعواطفه وأحاسيسه ولأنه كذلك « مطالب بخلق تعابير جديدة »[2].وفي هذا رأى الشاعر بدر شاكر السياب رائد ومؤسس الشعر الجديد ، أن البيت في الشعر القديم يشكل وحدة مستقلة ، حيث يقول : « وفي هذا حد من الإنطلاق وحرية التعبير ، أما الآن، فلم يعد البيت وحدة ، إنما القصيدة ككل ، في وسع الشاعر الحديث أن يقول كل ما يشاء ، شريطة أن لا ينسى أنه يكتب الشعر، إن هناك اختلافا جوهريا بين التعبير عن أمر من الأمور نثرا وبين التعبير عنه شعرا »[3] ، وفي هذه المقولة أشار الشاعر إلى أمرين مهمين، أن في وحدة القصيدة حرية للتعبير المطلق ، لكن مع مراعاة الحدود الشعرية للقصيدة حفاظا على هويتها .

ومن المدارس العربية الحديثة التي دعت إلى وحدة القصيدة مدرسة الديوان بزعامة العقاد والتي رأت أن العمل الأدبي مثله مثل الكائن الحي « فاعتبر هؤلاء الرواد وحدة القصيدة مقياسا »[4] ينبغي توافرها في كل القصائد مع الحرص على تلاحم أجزاء القصيدة باتساقها وانسجامها داخل بنية موحدة على المستوى الموضوعي والنفسي والفني ، فتشكل القصيدة بمجموع هذه الوحدات الثلاث وحدة عضوية «وقد كان خليل مطران من الدعاة الجادين إلى إقامة الوحدة العضوية في النص الشعري الحديث وطبق هذه الدعوة على عدد كبير من قصائده وبخاصة قصائده القصصية ذات الموضوع الموحد »[5] .

---

[1]- مشري بن خليفة ، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر ، منشورات الإختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2006 ،ص 205 .

[2]- حسن الغرفي ، كتاب السياب النثري ، منشورات مجلة الجواهر ، فاس – الرباط ، 1986 ، ص 85 .

[3]- عاصم الجندي ، بدر شاكر السياب شاعر المأساة والحداثة ، دار المسيرة ، لبنان – بيروت ،ط1 ، 1993 ،ص 57 .

[4]- علي عشري زايد،عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا،القاهرة –مصر، ط 4، 2002، ص 27.

[5]- الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربية الحديث ، تحليل الخطاب الشعري والسردي ، ص 49 .

تتحقق هذه الوحدة العضوية بانصهار جميع العناصر الفنية في بنية واحدة « لذا غدا عنوان القصيدة جزء لا يتجزأ من وحدتها العضوية »[1] ، وعلى أساس هذه الوحدة « ترتقي القصيدة وتتطور حتى تصل إلى خاتمة تؤدي أجزاءها بعضها إلى بعض في بناء متماسك يحكمه تسلسل الأفكار والمشاعر... »[2] فأصبحت بذلك القصيدة وحدة نصية من ناحية الشكل والمضمون ، وفي هذا يرى السياب أن المعنى داخل القصيدة ذات الوحدة العضوية « يتسلسل من بيت إلى آخر سالكا عددا من الأبيات، لهذا وجب مراعاة علامات الترقيم وإلا تعذر فهم القصيدة ومن بعد تذوقها »[3] ،« وهو تجسيد لنزوع قصصي لدى الشاعر (السياب)إذ يستفيد من سياق النثر المحافظ على علامات الترقيم»[4].

إن الدعوة إلى وحدة القصيدة لتقديم رؤية شعرية كاملة ومتكاملة ، وجد فيها الشاعر المعاصر حرية واسعة يتحرك في أرجاء القصيدة بكل أريحية ، وهذا كان مبررا لتكسير النموذج القائم على عدد التفعيلات الثابتة والقافية الموحدة ، « ورأى المجددون أن ذلك سيعطي الأسلوب الشعري مرونة ليسوعب السرد القصصي والدرامي والملحمي ، مما كان غائبا بسبب عائق القافية والتفعيلات المحددة ووحدة البيت »[5] ،« وهذه الوحدة التي تنتظم أجزاء القصيدة من مطلعها أو عنوانها حتى خاتمتها ستكون عونا على إنجاز البرنامج السردي للنص وانفتاح القصيدة لغويا وإيقاعيا وصوريا وتركيبيا على طاقات القص وإمكاناته»[6].

ب– اللغة :

تعد اللغة أهم أداة تعبيرية في تكوين النص الشعري ، والنص الأدبي عموما ، إذ تلعب دورا فعالا في نسج تجربة الشاعر العميقة ، وحمل رآه بطرق إبداعية تجمع بين ما هو شعري وسردي، ففي ظل

---

[1]– أحمد عوين ، إتجاهات الشعر العربي الحديث المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية – مصر ، ط1 ، 2010، ص 55.

[2]– نفسه ، ص 54 .

[3]–كتاب السياب النثري ، ص 14 .

[4]– مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، ص 213 .

[5]– نفسه ، ص 35 .

[6]– نفسه ،ص 38 .

الحداثة أخذت لغة الشعر العربي تتميز عن لغة الشعر القديم ، فنزع الشاعر العربي الحديث لكتابة إبداعية مغايرة مختلفة عن الكتابة الشعرية المألوفة بلغة مرنة ، حمّلت بطاقات وشحنات رمزية، إتخذ منها الشاعر المعاصر وسيلة للتعبير عن تجربته الذاتية ، وعن الواقع المعيش بألفاظ أدبية موحية ، فامتازت بنوع من التحرر ، من اللغة المعيارية الصارمة محاولة دمج الكلام اليومي، واللغة العامية ، وذلك بالإبتعاد عن لغة القواميس ولغة المناسبات ، والإقتراب من اللغة اليومية المألوفة الدارجة في المجتمع تحيا بروح الواقع .

« وباقتراب لغة الشعر وهيئته من الواقع ومفرداته وموضوعاته ، قد خففت الطابع الغنائي (الشعري) للقصيدة وجعلت متنها يتكيف بشكل صحيح وسليم ليقبل استضافة آليات القص وإجراءاته ...»[1] فامتازت بالسهولة والمرونة ، وفي نفس الوقت بالكثافة وذلك بلجوء الشاعر المعاصر إلى التقنيات المعاصرة كالرمز والأسطورة والتناص .. ، فأصبحت أكثر إيحاء بقدرتها المجازية الساحرة .

«وبذلك اشتغلت اللغة الشعرية في القصيدة الجديدة من أجل تشكيل بنيتها تشكيلا مغايرا يناسب حساسيتها على مصادر تشكيلية حديثة يمكنها رفد هذه العملية بطاقات عميقة ، تسفر عن توفر آليات مضافة تعتمدها اللغة في إظهار منطقها الشعري الكاشف »[2] تسمح للشاعر التعبير عن عواطفه وآلامه بلغة « مشبعة بالعوارض التاريخية والذكريات والتداعيات ...»[3] يقترب بذلك من لغة النثر وذلك بالميل إلى اللغة اليومية ، «قد يقع في وهاد التقريرية التي تتخذ من اللغة المألوفة نسيجها لأنه يلتقط ما تمليه عليه اللحظة الشعرية ودون الغوص في التراكيب المعقدة »[4] «إلا أن لغة الأدب أبعد أن تكون تقريرية بحتة إذ أن لها جانبها التعبيري ...»[5] .

وفي ظل التجريب ، استعار الشاعر أساليب فنية من حقول أدبية قريبة ، كتوظيف السرد بمفهومه الحديث و أصبحت اللغة أكثر ملائمة للحكي والقص ، وسرد الأحداث والوقائع والتفاصيل ، والتعبير

---

[1]- نفسه ، ص 7 .

[2]- تمظهرات القصيدة الجديدة مقاربات إجرائية في الرؤيا والشكل ولأسلوب ، ص 246 .

[3]- نظرية الأدب ، ص 35 .

[4]- عبد الحميد الحسامي ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر والشعر اليمني نموذجا ، دار التنوير ، الجزائر ، ط1 ، 2013 ،ص 100 .

[5]- نظرية الأدب ، ص 35 .

عنها بلغة تقترب من لغة النثر الفني التي « تشتمل غالبا على جل عناصر السرد بأساليبه وأبرزها أفعال السرد و ضمائره المتعددة ... وتسهم هذه اللغة في التخفيف من هيمنة الحوار الذي قد يتحول بالنص إلى عمل مسرحي إن غابت عنه اللغة السردية »[1] ، « وتعد المنطقة السردية بما تنطوي عليه من خصوبة وثراء وتنوع، وتعدد أحد أهم المصادر التي اعتمدتها لغة القصيدة الجديدة لرفد إمكانياتها في التعبير والتشكيل وصولا إلى منطقة كشف شعري آخر ، يؤكد حالة اللغة وقابليتها ومرونتها مع جدة الحالة الشعرية وحساسيتها ...»[2].

ج- معمارية : قصيدة المعاصرة : «القصيدة الطويلة ».

«اتخذ بعض النقاد نظرية الكم معيارا أساسيا للمفاضلة بين الشعراء »[3] ، وقد عرف الشعراء القدماء البناء الطويل أو ما يعرف بالمطولات، فنظموا قصائد مكونة من عشرات الأبيات ، ذات هندسة معمارية اختلفت عن القصيدة الطويلة في شعرنا العربي المعاصر ، بحيث احتوت على لبنات ثابتة مصقولة ببراعة الشاعر، والمتمثلة في حسن تخلصه من غرض إلى آخر ، مبنية على بحر واحد وقافية موحدة في أكثر القصائد ، وإن دل هذا على شيء إنما يدل على مقدرة الشاعر على الإبداع .

والقصيدة الطويلة المعاصرة لا تربطها أية صلة بالمطولات القديمة ، وتختلف عنها في كثير من الأمور ترجع لطبيعة القصيدة الجديدة من حيث الرؤيا ، واللغة ، والبناء ، والتركيب ، والفكرة ...واقتربت بذلك من القصيدة الغربية الطويلة إلى حد التطابق والتماثل، والتي كادت تنقص من شعريتها نتيجة هذا التقارب والتأثر في ظل الانفتاح الذي عرفته الأنواع الأدبية ، ونعني به شعر ما بعد الحداثة .

وتعتبر مرحلة الرواد بوابة انفتاح القصيدة العربية على البناء السردي المطول ، فقد عرف هذا النوع « في الإبداعات الشعرية بعد مروره بالشكلين السابقين ، وكان ثمرة لتلك التجارب التي قدمها الشعراء الرواد والجيل الذي تلاهم من خلال الإطلاع عليها وتمثيلها ...لا يعني هذا أن قصائد هذا النوع كلها

[1]- القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر ، ص 187 ، 188 .

[2]- تمظهرات القصيدة الجديدة مقاربات إجرائية في الرؤيا والشكل والأسلوب ، ص 246 .

[3]- القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر ، ص 28 .

تجارب ناجحة ومتكاملة »[1] لأن هذا النوع من القصائد يتطلب ذكاء وتمرسا مع توفر المادة الشعرية « لأن بناء العمل أصعب منالا من الوقوع على مضمون صالح ...»[2] ، لذلك يتطلب دراية تامة بأساليب البناء الفني الخاص بهذا النوع من القصائد ، فتجد أكثرهم يعمد إلى إطالة نصه على حساب البناء مركزا على الموضوع ، أو يعمد إلى إطالته بالتكرار الممل الذي يفقد جماليته ودوره في بناء المعنى والأثر الذي يبعثه في الملتقى .

وقد عرف الشعر العربي المعاصر نماذج كثيرة مثلت الجزء الأكبر منه ، ومن القصائد التي تعد بواكير هذا الصنف قصيدة "حفار القبور" ، " الأسلحة والأطفال " " والمومس العمياء " للشاعر بدر شاكر السياب بالإضافة إلى مطولات أخرى ناجحة لشعراء آخرين مثلوا مرحلة الريادة .

وتعد قصيدة "المومس العمياء" من أنضج أعمال الشاعر ، هذا النموذج « الذي صار ملحمة شعرية متميزة من ملامح السياب الشعرية ...»[3] ، وجد فيها السياب المساحة المطلوبة لتمثيل تجربته الشعرية بأبعادها الذاتية والموضوعية وفي ذلك يقول معترفا: « لست شاعرا غنائيا بالدرجة الأولى ،إني شاعر ملحمة وقصيدة طويلة .....»[4] ، بهذا كانت قصيدته المومس العمياء «من القصائد الطويلة المكرسة لإنجاز القصص ..»[5] .

فقد كتب السياب مطولات شعرية « ذوات البنية السردية الحكائية والدرامية التي كانت من أهم النماذج الشعرية البارعة التي جعلت من السياب صاحب متن أصيل في الشعرية الحديثة ...»[6] ، كقصيدته "المومس العمياء" والتي تزيد عن خمسمائة سطر شعري متفاوت التفعيلات، فقد كانت النموذج

---

[1]- نفسه ، ص 60 .

[2]- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ص 205 .

[3]- مرشد الزبيدي ، اتجاهات النقد العربي في العراق ، دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية بين 1958 ، 1990) منشورات إتحاد الكتاب العرب ، 1999 ،ص 130 .

[4]- كتاب السياب النثري ، ص 99 .

[5]- مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، ص 42 .

[6]- تمظهرات القصيدة الجديدة ، ص 21 .

الأمثل من أعمال الشاعر لقيام هذه الدراسة باعتبارها موظفة للسرد الحكائي، قارب فيها أساليب الفن الروائي.

والبناء الطويل في الشعر المعاصر « نشأ في حقيقة الأمر مع البدايات الأولى لحركة الشعر الحديث وجرب الكثير من الشعراء الرواد كتابته مستثمرين الأساطير والحكايات الشعبية لإعطاء النص نفسا طويلا، قابلا للمطاولة والاستمرارية»[1] ، وعليه غدت القصيدة المعاصرة « النموذج الأمثل لاحتضان التقنيات السردية التي أصبحت منزعا للقصيدة المعاصرة ، ولما كانت هذه التقنيات السردية تحتاج إلى مساحة واسعة للتعبير عن النثر أصلا ، كالرواية فإنها كانت تتطلب أيضا من الشاعر أن يطيل القصيدة ليتمكن من توظيفها على النحو الأمثل ..»[2] .

وبتوجه الشاعر نحو الموضوعية والحد من الغنائية أصبح الطول ضرورة شعرية جمالية لتجلية التجربة الشعرية، وتناولها من جميع الجوانب، فوجد في القصيدة الطويلة الفضاء الرحب « ليبرز فيها طول نفس الشاعر وقد تمتد لتشكل جزءا أكبر من ديوان الشعر وفيها تظهر قدرة الشاعر الحقيقية إلى إبداء بناء فني مركب ومتكامل قادر على حمل أبعاد التجربة الشعرية كافة، من خلال التنويع والتكثيف في استخدام التقنيات الشعرية المعاصرة على نحو متنام ومترابط يخدم الفكرة »[3]

« وقد استطاع الشاعر أن يخفف من حدة هذه الغنائية من خلال البناء السردي وتوظيف بعض التقنيات الشعرية المعاصرة كاستخدام المونولوج ... وتقنيات الحلم والتذكر والإشارة إلى بعض الأساطير كنرسيس وأولمب ...»[4] ، وهذا لا يعني أن القصائد القصار لم تعرف مثل هذه التقنيات ، بل جاءت محدودة في نطاقها الشعري الضيق لقيامها على الاقتصاد اللغوي المكثف .

وقد أولى النقاد العرب المعاصرين كعز الدين إسماعيل وغالي شكره وغيرهما اهتماما كبيرا بشأن القصيدة الطويلة بحيث يرى عز الدين إسماعيل أن القصيدة الطويلة هي بديل للملحمة بقوله : «القصيدة

[1]- محمد عبيد، جماليات القصيدة الحديثة ، وزارة الثقافة ، دمشق – سوريا ، 2005 ، ص 93 .
[2]- القصيدة الطويلة في الشعر العربية المعاصر ، ص 185 .
[3]- نفسه ، ص 58 .
[4]- نفسه، ص 58 .

الطويلة في عصرنا الحاضر هي التعبير أو النوع الشعري البديل ونستطيع أن نقر وفقا لنظرية الأنواع الأدبية أن جوهر القصيدة الملحمية الطويلة قد ازداد وضوحا ونماءا وتميزا في العصر الحديث ولم تفقد الملحمة إلا خصائصها الشكلية وملابساتها العامة ،كالطول المفرط والمدة الطويلة التي يستغرقها نظم القصيدة ، كما تطور النوع تطور الاسم الذي يطلق عليه ، فأصبحت القصيدة الطويلة بديلا من (الملحمة) »[1] كان هذا رأيه إلى جانب رأي السياب الذي يرى بأنه شاعر ملحمة ، على الرغم من الخصائص التي تميزت بها الملحمة شكلا ومضمونا عن القصيدة الطويلة الحديثة ، وقد جاء السرد في كليهما العنصر المشرك ، التي قامت عليه القصيدة الطويلة « وتطورت في اتجاه الشكل الدرامي ... وازدادت تركيبا وتعقيدا وإفراطا في الطول حتى قاربت منهج التأليف الموضوعي »[2] .

د– الطباعة :

ولعل المزية الكبرى والأولى التي شجعت التداخل الشعري والسردي ، هو أن الشعر العربي أصبح مدونة مكتوبة موجهة للقراءة، ، فمنذ خروجه عن المشافهة وتدوينه على الورق فقد الكثير من خصوصيته وأخذ يستعير من غيره ، فبعدما تبوأ مكانة مرموقة في تصنيف النقد الأدبي القديم، أصبحت الأنواع النثرية خاصة القصصية منها في العصر الحديث تتربع على عرش الأجناس الأدبية ، بعدما افتكت مكانة الشعر المقدسة ، فذهب هذا الأخير في محاكاتها ، وكان ذلك « مع الثورة العلمية بما صاحبها من فكر مادي متمرد بشكل واضح على الوجدان الأدبي لتعيد تشكيلهُ بصورة لم تعد قادرة على التعايش السلمي مع النص الشعري في الشرق والغرب ، فانفضت مجالسهُ ، ومنتدياته وانصرف جمهوره إلى فنون أدبية جديدة تعتمد في تلقيها على القارئ كالمقال ، والقصة والسيرة الذاتية ، وغيرها من الفنون الأدبية التي استهوت جمهور الأدب ...»[3] ، لذا لم تعد النظريات الحديثة تفرق بين كتابة شعرية وأخرى نثرية .

[1]– الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية ، ص 213 .

[2]– الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية ، ص 237 .

[3]– محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي ، دراسة مقارنة ، دار الفكر العربي ، القاهرة – مصر ، ط1 ، 1996 ، ص 137 .

وبعد التحول من المسموع إلى المقروء « تعاملت مع النتاج الأدبي كله على أنه فن مكتوب يعتمد على الكلمة المطبوعة ...»[1] .

وقد أشار الشاعر بدر شاكر السياب في مقدمة المختارات الشعرية التي ألقاها في مجلة شعر في عددها الثالث سنة 1957 ، إلى هذا التحول في الكتابة الشعرية بجعل الشعر فنا مقروء، حيث قال :« سنمهد الطريق لجيل جديد من الشعراء سيجعل الشعر العربي مقروء في العالم العربي ..»[2] وبذلك يسهل انتشاره وتتقلص المسافة بين المؤلف والقارئ ، ويصبح الشعر بالكلمة المطبوعة أكثر تأملا وتدبرا ، يسلك فيه الشاعر سبيلا آخر باعتماده أساليب نثرية شائعة ، وهذا لا يعني تخلي الشاعر عن مكانته ، بل يعمد إلى التجديد بمواكبة التطور الذي شهدته الأنواع الأدبية وعلى رأسها الفنون السردية ، وذلك بتعقيد الصلة بين ما هو شعري وما هو سردي ، ويسمح بتداخلها ، باعتبار السرد حاضرا في كل الفنون، في الشعر وفي النثر في « الأسطورة ، وفي الحكاية الخرافية (Lé gende) وفي الحكاية على لسان الحيوانات ، وفي الخرافة وفي الأقصوصة والملحمة ، والتاريخ ، والمأساة والملهاة ...حاضرا في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة ... إنه موجود في كل مكان تماما كالحياة ...»[3] .

4- الشعر السردي ":

تمخض عن هذا التحول وعن التداخل السردي في الشعري ، ما يعرف بالقصيدة السردية، لكن وقبل التطرق إلى ماهية القصيدة السردية ، لابد من تحديد بعض المفاهيم الأساسية بداية بمفهوم السرد اللغوي.

أ- مفهوم السرد :

ورد في لسان العرب أن السرد هو : «تقدمة شيء إلى شيء آخر، يأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعة، ... فلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له .»[4].

---

[1]- نفسه ، ص 137 .

[2]- كتاب السياب النثري ، ص 70 .

[3]- وولان بارت وآخرون ، طرائق تحليل السرد الأدبي ؛ تر : عبد الحميد عقار وآخرون ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، الرباط – المغرب ، ط1 ، 1992 ، ص 9 .

[4]- ابن منظور ، دار صادر ، بيروت-لبنان ، ج7 ، 2003 .

والسرد هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبرٍ أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال »[1] .

ولقد عرف مصطلح السرد في العصر الحديث مفاهيم متطورة ، إقترن فيها السرد بالحكي الذي «يقوم على دعامتين : أولهما أن يحتوي على قصة ما ، تضم أحداثا معينة ، وثانيهما أن يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا، ولهذا فالسرد هو الذي يعتمد عليه في تميز أنماط الحكي»[2]

وجاء في معجم السرديات بأن « السرد هو النشاط الذي يضطلع به الراوي وهو يروي حكاية ويصوغ الخطاب الناقل لها وهو ماسماه جونات (نفسه) فعل السرد معتبرا في ذاته ، ويميز هذا المنظّر بين فعل الكتابة الذي ينشئه الكاتب ، وهو فعل حقيقي من فعل السرد الذي ينجزه الراوي وهو فعل متخيل»[3].

ب– القصيدة السردية :

هي نمط مختلف « عن السرد الدائري الذي يشبه القصة القصيرة لأن السرد هنا هو الذي يكون مهيمنا .. وأن الشاعر هنا يوظف السرد بشكل خفيف لخلق تقابلات بين جماليات السرد النثري وجماليات السرد الشعري »[4] .

أورد عز الدين لمناصرة في كتابة " الأجناس الأدبية "تعريف فتحي النصري 2006 للقصيدة السردية «بأنها القصيدة التي تبني على السرد ، بما هو إنتاج لغوي يضطلع برواية حدث أو أكثر ، وهو يقتضي توافر النص الشعري على حكاية (histoire) أي على أحداث حقيقية أو متخيلة تتعاقب وتشكل موضوع الخطاب ومادته الأساسية ، وأبرز وجوه التفاعل والسرد هي :

- إختزال المحتوى الحدثي في القصيدة .
- تنويع الأوزان في بعض هذه القصائد .

[1]– معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص 198 .

[2]– الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة قراءة مونتاجية، ص 266 .

[3]– محمد القاضي وآخرون ، معجم السرديات ، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010 ،ص 243.

[4]– الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة ، ص 218 .

- إنحصار القافية إقتصادا للغنائية .
- إعتماد التدوير شكلا ينصهر داخله المكون السردي في البنية الشعرية .
- إعتماد السرد التكراري [1].

فيأتي السرد فيها متقاطعا مع الشعر فيتميز « بزمنيته الخاصة وإيقاعه الساحر وتقطعه السردي ، وعالمه المختزل وبنيته الحلزونية الدائرية التي تجعل الحكي في حالة إلتفاف دائمة حول نفسه ، وهذه السمات الثابتة قد تتقاطع أحيانا مع سمات متنوعة من أنواع أدبية أخرى تخدم الشعر وتضيف إليه دون أن تهدم بنيته الأساس وخصوصيته النوعية »[2] .

وفي قضية الإفادة من الأجناس الأدبية ، فإن القصيدة السردية تأخذ من الأنواع الأدبية الأخرى التي أصبحت متقاربة « إن يفيد الشاعر ... من أساليب بناء القصة ولاسيما أسلوب التداعي أو ما يسمى تيار الوعي في الرواية الحديثة على ماجاء عند كتاب عالميين من أمثال جيمس جويس وفرجينيا وولف وفكرة تداخل الأزمنة والأمكنة جزء من هذا الأسلوب الشائع في فن القصة والرواية الحديثة »[3] ، فعلاقة القصيدة بالرواية علاقة أخذ وعطاء في ظل الأدبية أو الشعرية التي مست جميع الأنواع الأدبية فلا تفرق بين شعر و نثر .

وفي ظل هذا التداخل إستفادت القصيدة من أبرز تكنيكات الرواية ، كالمنولوج والإستراجاع أو الإرتداد ومن الفنون النثرية الأخرى كالسيرة والمسرحية ، والقصة القصيرة وغيرها ، فظهرت مصطلحات جديدة مثل القصيدة القصة ، القصيدة الشخصية ، القصيدة الحكائية ، وما شابه ذلك من المصطلحات التي تصب في إطار ما هو سردي بدرجة كبيرة ساعد في تحقيق ذلك فضاء القصيدة المعاصرة الخصب لأنه «لا يخفى أن شعر التفعيلة الذي لا تتكرس فيه القافية بضرب لازب كقاعدة لازمة ولا تغيب عن الإنبثاق العفوي المدهش يفسح مجالا أكبر لتحفيزها عبر سوقها بأنساق مبتكرة غير منتظمة وأشكال متعددة تستجيب لطبيعة التنظيم المقطعي ولخواص الترجيع والربط فيه بقدر ما تحقق من عوامل

[1]- نفسه ، ص 117 .

[2]- سلام أحمد خلف ، السرد القصصي في شعر أبي تمام ، مجلة كلية الأداب ، العدد 101 ،ص 211 .

[3]- إتجاهات نقد الشعر العربي في العراق دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية بين 1958 ، 1990 ، ص 170 .

سببية متجددة مرتبطة بالبنية الكلية المرنة للنص »[1] .وقد وجد الشاعر في القصيدة الموظفة لأساليب السرد «فرصة الإفصاح عن موهبته الشعرية ومقدرته في التعبير ويمنحه الإطار الفني الذي يجعله يتحرك فيه مما يمكنه من تقديم فكرته الأساسية ، فضلا عن إثارة انتباه السامع وشدّه إلى متابعة الجو الشعري وجعله يرتقب المزيد من الأحداث والمشاهدة ومن ثم حصول هؤلاء الشعراء على شرعية الأهداف التي يسعون إليها ...»[2] ويضمنوا « إبقاء خيط التواصل الدافئ مع القارئ فالمبنى الحكائي يشوق القارئ باحثا عن أحداث ونهايات ...»[3] ، لأنه قارئ مقصود ، وفاعل في بناء المعنى بالإضافة إلى ذلك « محاولة إعطاء المبرر الفني والموضوعي لطول القصيدة ذلك أن طول القصائد الغنائية يصعب تبريره فنيا ،ولكن دخول عنصر السرد الحكاية يعطي القصيدة مبرر الإطالة ...» [4] .

وبناء على ما تقدم سنحاول الكشف عن مواطن هذا التداخل بين السرد والشعر في قصيدة "المومس العمياء" والتي جاء فيها السرد حكيا ، وذلك باستجلاء أبرز عناصر السرد القصصي وتقنياته ، مع تقديم بعض النماذج الشعرية من قصيدة " في السوق القديم" باعتبار السرد فيها جاء ذاتيها ، وذلك لإعطاء صورة جلية عن هذا التوظيف السردي بنمطيه الذاتي والموضوعي داخل القصيدة المعاصرة ، وهذا ما سنتناوله في الفصل القادم.

[1]– صلاح فضل ، الأساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1995 ،ص 65 .
[2]– ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمّان – الأردن، ط1 ، 2010 ،ص 75.
[3]– عبد الله رضوان ، البنى الشعرية دراسات تطبيقية في الشعر العربي ، اليازوري ، عمّان – الأردن، 2005، ص 236 .
[4]– نفسه، ص 236 .

T الفصل الثاني T

عناصر السرد الحكائي والتقنيات السردية (الروائية) في الخطاب الشعري

أولا : العناصر السردية في الخطاب الشعري

1- الشخصية

1- أ- الشخصية المحورية (الأنا)

1-ب – الشخصيات الشيئية

1-ج- بنية العنوان و الشخصية في قصيدة المومس العمياء

2- الأحداث

3- المكان

ثانيا : التقنيات السردية (الروائية) في الخطاب الشعري

1- التداعي

2- الحلم

3- المونولوج الداخلي

أولا : العناصر السردية في الخطاب الشعري

إن الحديث عن البعد السردي القصصي في الشعر المعاصر – التفعيلة- يستدعي منا الوقوف على مكونات القص المتداخلة قطعا مع المكونات الشعرية ، بحيث لا يوجد اختلاف كبير بينها وبين عناصر السرد في الفن النثري ، إلا أنها تفقد من خصوصيتها التي تكتسبها داخل النص السردي ، وذلك للحفاظ على الخصوصية الشعرية للقصيدة ، « لأن التعامل معها كان يقوم على مراعاة الجنس الذي توجد فيه –الشعر- للمحافظة على سمات النص الشعري ، وسمات العمل النثري دون أن يهيمن جنس أدبي على آخر»[1].

ومن أبرز هذه العناصر توظيف الزمان والمكان والشخصيات، والوصف السردي، والحوار بنوعيه الداخلي والخارجي وغيرها من العناصر الأخرى ، بحيث تتواجد هذه العناصر إما مجتمعة أو منفردة ، تامة أو ناقصة ، وهذا ما تحدده طبيعة النص الشعري ، إلا أننا حاولنا أن نعثر عليها داخل نصوص شعرية محددة تكاد تكون مجتمعة «على ما بينها من ترابط وتداخل »[2].

1- الشخصية :

جاء في معجم المصطلحات العربية : «الشخصية هي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية »[3] ، فتوظف داخل العمل الأدبي ، كعنصر فعال يحمل على عاتقه ، تغطية الحدث ، وتمثيله ونقله على أكمل وجه ، فتأتي متعددة أو منفردة ، على حسب الحاجة إليها ، وذلك لارتباطها الدائم بالموضوع والأحداث ، فلا يمكننا تخيل عمل أدبي بدون الشخصية، فتأتي منفردة داخل العمل ، إذا كان النص أحادي الرؤية كصوت مواز الصوت المؤلف / الراوي ، ويكون هذا في النصوص الشعرية خاصة، أو تأتي متعددة لتعدد الأصوات فتعدد وجهات النظر، بتعدد الأيديولوجيات ويكون هذا في النصوص السردية ، الروائية منها على وجه الخصوص. بحيث اختلف

[1]- القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر ،ص 185 .

[2]- نقسه، ص 185 .

[3]- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص 208 .

مفهوم الشخصية في الدراسات السردية الحديثة، فاكتسبت مفهوما مغايرا عن مفهومها التقليدي ، حيث كان ينظر لها على أنها شخصية حقيقية ، فأصبح ينظر لها على أنها كائن تخيلي .

أما في الإبداع الشعري فاختيارها هو« اختيار إبداعي نظرا لقيام الضمير غير (المتعين) بدورها ، بينما لا يقوم السرد النثري إلا بتعين الشخصية نفسها ، ومن ثم ، فتعين الشخصية في القصيدة يتحمل بوظائف أعلى بكثير عنها في السرد.»[1] .

نظرا لطبيعة لغة الشعر المجازية والتي تحوم حول الحقائق والوقائع في علاقتها الخاصة مع الرمز، والتي تسهم في رفع الشخصية «كونها شخصية واقعية ، ومن هنا لابد للمجاز في وصفها خصوصا أن واقعيتها تفرض اللجوء إلى المجازية ، بينما في السرد الشخصية متخيلة ، كما أن الشخصية في السرد تتحقق من خلال علاقتها مع الشخصيات الأخرى بينما في الشعر غير مشروطة بوجود شخصيات أخرى ....»[2] فتكون الهيمنة للأنا الشاعرة في الغالب لأن « الشخصية الواقعية / الشاعر تمتلك أبعادا إنسانية متغيرة وقدرات هائلة على التجاوز متجها به نحو مفارقة الواقع، فيصبغ عليها ضربا من التصوير الذي يجعلها بين الواقع والخيال ...فتصبح في يد الشاعر وسيلة حية لمواجهة العالم يرى من خلالها الأشياء ، مندسا في ثناياها وكثيرا ما يلجأ إلى التركيز على معطيات الشخصية ولا ينشغل بأوصافها ورسم ملامحها »[3] ، وعليه فالشخصية داخل العمل الشعري ليست تخييلية بل هي نموذج حقيقي واقعي يخضع لمقتضيات النص الشعري، على العكس من الشخصية داخل العمل السردي ، حيث يسعى الروائي قدر الإمكان لجعل شخصياته أكثر واقعية بعكس الشاعر الذي يكثر من استعمال المجازات ، لترتفع الشخصية عن واقعيتها ، ولتسبح في فضاء تخيلي ، يكسبها ميزة فنية ، وإعطاء النص بذلك قيمة إبداعية .

[1]- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، ص 86 .

[2]- نفسه ، ص 87 .

[3]- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، ص 92 – ص 93 .

أما بالنسبة «لصوت الراوي في الخطاب الشعري هو صوت الشاعر نفسه مهما اختلفت صور حضوره وآلية تجليه....»[1] .

وأكثر ما يبرز صوت الشاعر الراوي في القصيدة الأنوية ، بحيث تهيمن"الأنا الشاعرة " على المساحة التعبيرية داخل الخطاب الشعري ، وهذا لا يعني أن النصوص الشعرية لا تعرف شخصيات أخرى إلى جانب صوت الشاعر (الراوي) "«فالكلام على الأصوات داخل النص الشعري ... له علاقته بحركية الشخوص الموظفة في القصيدة وما ينتجونه من أفعال تسهم في رفد الحدث المركزي ...إضافة إلى رفد الشخصية المركزية الشاعر / السارد »[2] ، أي الشاعر الراوي. وهذا لا يعني هيمنته المطلقة على باقي الشخصيات.

وقد تحمل الشخصية مخزونا دلاليا في الوعي الجمعي ، إذا ارتبطت لديه بزمان ما ومكان ما ، ومعطيات ما خصوصا الشخصيات التراثية ، التي ارتبطت ارتباطا حميميا بواقعها وأصبحت تستدعي حدثا واضحا في ذاكرة الوعي الجمعي»[3] ، فتصبح شخصية رمزية لها بعدها الدلالي ، أما إذا جاءت الشخصية في سياق حكائي ، تضطر الشاعر (الراوي) التخلي عن الحكاية الذاتية في سياقها التجريدي، وجعله في علاقة حوارية بين الأنا والآخر مما « تسهم في خلخلة البنية الأحادية في النص الشعري »[4] ، فيظهر موقف قد يخالف موقف الراوي أو الذات الشاعرة وهي أساس العمل وجوهره ، لكنها مواقف «تخضع لحركة الشاعر ورغبته..»[5] في الوقت ذاته .

وقد حدد ناصر هلال في كتابه "آليات السرد في الشعر العربي المعاصر" أنواع الشخصية التي يتعامل معها الشعراء في الخطاب الشعري وهي :

1- « شخصيات واقعية حقيقية،2- شخصيات خيالية مصنوعة،3- شخصيات تراثية »[6]

---

[1]- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، ص 87 .

[2]- عبد الرحيم مراشدة ، الخطاب السردي والشعر العربي ، عالم الكتب الحديث، إربد– عمان ، ط1 ، 2012 ، ص 21.

[3]- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، ص 88 .

[4]- نفسه ، ص 89 .

[5]- نفسه ، ص 90 .

[6]- نفسه ، ص 88 .

ولو حاولنا البحث في المدونة السيابية ، لوجدنا نماذج كثيرة لتمثيل هذه الأنواع الثلاثة ، أو أكثر ، قد تكون متضمنة في عنوان القصيدة أو في متنها «مخلفة بناءا سرديا »[1] داخل الخطاب الشعري .

وقد جاء توظيف الشخصية عند السياب ، توظيفا متنوعا، بحيث رسمها بأساليب متنوعة «فلم تكن هذه الشخصيات شخصيات نمطية أو عابرة وجود–حضور فإن موقفها ، كما الموقف الذي عبر عنه من خلالها لم يكن واحدا ، فقد تكون سبيله إلى نقد الواقع كما في " المومس العمياء" أو يجعل منها وسيلة رمزية لبلوغ الفكرة وتأكيد موقف كما في "المسيح بعد الصلب" أو نجده يتابع بناء وجود هذه الشخصية في ما يكون لها من تكوين ذاتي ونفسي ينعكس بدوره على وجودها الخاص الشخصي كما على الوجود العام المجتمعي كما في "المخبر" و"حفار القبور" ، وقد يرصد فعل التطور وتناميه في وجود الشخصية كما في "النهر والموت"[2] .

وفي شعر السياب نستطيع أن نعثر على نماذج عديدة للشخصية ، فنجد الشخصية الأسطورية ، والتراثية والتاريخية والأجنبية ، والثورية والوطنية ، والرمزية والسياسية ، والأدبية ...

وقد جاءت الشخصية في قصيدة "في السوق القديم" للشاعر بدر شاكر السياب «قصيدة أيام الشباب 1948 »[3] متمثلة في :

1–أ الشخصية المحورية (الأنا):

وهي شخصية الذات الشاعرة (الأنا) «بوصفها فاعلا شعريا نائبا عن الشاعر في ميدان العملية الشعرية – المركز البؤري الأساس والجوهر الذي يجب فحصه ومعاينته ومقاربته وتأويله....»[4] .

[1]– آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، ص 95 .

[2]– ماجد صالح السامرني ، بدر شاكر السياب ، شاعر عصر التجديد الشعري ، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت – لبنان ، ط1 ، 2012 ، ص 27 .

[3]– بدر شاكر السياب شاعر المأساة والحداثة ، ص 101 .

[4]– تمظهرات القصيدة الجديدة ، ص 69 .

وتعتبر قصيدة في السوق القديم " خير نموذج لمقاربة هذه الشخصية لفحصها ومعاينتها كون القصيدة ذات طابع غنائي ملائم لطبيعتها ، فجاء توظيفها داخل النص مزدوجا في مجالها الشعري ، وكعنصر سردي فعال ومعقد .

وهي قصيدة محب، ذات نزعة رومانسية صارخة ، جاءت في إحدى عشر دورة ، ما يعادل مئة وإحدى عشر سطرا شعريا، تتراوح بين جزئين متفاوتين ، تمثل الجزء الأول منها في ثمان دورات ، أما الجزء الثاني ، فجاء في أربع دورات في كل قسم تناول الشاعر أحداثا كان هو بطلها كشخصية محورية ، داخل قصيدة أنوية « تتشكل وتتشعرن من خلال رافدين مركزيين تندرج في وعاءيهما الروافد المتاحة والممكنة كلها ، وهما (الذاكرة) المرجع الخصب للتجربة وللخبرة والزمن الذي يمون القصيدة بصدى عميق ومقطر وغني بالضلال والألوان والأخبار والحكايات و(الرؤيا) التي تفتح بوابات القصيدة على نداء قادم من الحلم »[1] .

وتمظهرت الأنا الشاعرة في القصيدة راوية ، راحت تمهد لحكايتها بمقدمة بسطت فيها جوا زمكانيا لاحتواء الأحداث ، فيقول الشاعر : [2]

الليل والسوق القديم

خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين

وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين

في ذلك الليل البهيم.

يقدم الشاعر في هذه الأسطر مشهدا تأطيريا ، عبر صور حسية ومرئية ، لمكان هو السوق وزمان هو الليل ، وأشخاص هم العابرون ، وشخصية الغريب التي بدت شخصية مستقلة ، استعارها الشاعر الراوي كقناع شفاف أحدث فجوة بين الأنا الشاعرة وبين المروي في هذا المقطع ، أدى بذلك إلى إحداث انفصام مؤقت داخل الذات الشاعرة ، لاستعارته شخصية مجهولة هي "الغريب" .

[1]- تمظهرات القصيدة الجديدة ، ص 70 .

[2]- بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة، بيروت – لبنان ، 2005 ، مج 1 ، ص 283 .

وسرعان ما خرق القناع ، وتمزق ، فتضيق بذلك المسافة السردية بين الأنا الشاعرة كراوية وبين الذات داخل المحكي الشعري وذلك مع بداية المقطع الثاني في قوله :

كم طاف قلبي من قريب،

في ذلك السوق الكئيب

فرأى وأغمض مقلتيه ، وغاب في الليل البهيم [1] .

في هذا المقطع خرجت الذات الشاعرة عن صمتها معلنة الانتماء إلى «... شخصية الشاعر ، وتسعى في الوقت نفسه إلى الانفصال عنه في لعبة شعرية إشكالية يسهم فيها الوعي الشعري »[2] .

فبدء الحديث في هذا المقطع بصيغة المتكلم في الضمير "أنا " مع كلمة قلبي، إلا أن الجملة "طاف قلبي " هي جملة تشخيصية ، مبنية على الاستعارة ، وفيها يلتحم الراوي بالحدث، جاعلا من قلبه شخصية مستقلة، بحيث أخضع قلبه لفعل الأنسنة ، وذلك في الفعل طاف – رأى – أغمض – غاب وهي أفعال متعاقبة ومتنامية ، لمراحل متتالية ، تحكي مسيرة ذات مرت بعقبات ، عكست الحالة الشعورية لشخصية الأنا الشاعرة ، أين يتموقع الشاعر الراوي في منطقة بين زمني الحاضر والماضي، جاعلا من قلبه بطلا قام بالفعل في زمن مضى ، والأنا شخصية تحكي حادثة الطواف وما تبعها من رؤية وإغماض ، وغياب في الزمن الحاضر إلى أن يقول [3]:

وأنا الغريب .....أظل أسمعه وأحلم بالرحيل

في ذلك السوق القديم .

وهنا يصرح بأن ذلك الغريب في المكان الكئيب هو نفسه الذات الشاعرة ، فأردف الضمير أنا بالغريب ليسد الفجوة التي أحدثها في المقطع الأول ، وليؤكد كذلك غربته ، محتكرا بذلك مساحة القصيدة على طول مقاطعها ، لينطلق في بث مواجده بصورة صريحة تمثلت في ضمير "أنا" ، فجاءت أغلب المقاطع ، حديثا عن كوامن النفس التي توحي بعذابها ، فكانت شخصية وحيدة تائهة – واهمة – حالمة –

[1]– الديوان ، مج 1 ، ص 283 .

[2]– تمظهرات القصيدة الجديدة ، ص 70 .

[3]– الديوان ، مج 1 ، ص 284 .

متشائمة – قلقة – مضطربة – ثائرة – يائسة – مستسلمة ، لأن القلب رأى وأغمض وغاب في عالم اليأس الأبدي ، بعد طوافه في دوامة البحث والانتظار يقول [1]:

ما كان لي منها سوى أنا التقينا منذ عام

ويقول عازما مواصلة البحث والانتظار،

حتى أراها في انتظاري: ليس أحداق الذئاب

أقسى عليا من الشموع [2] .

وعلى الرغم من كل ما تعانيه هذه الشخصية من اضطرابات نفسية ، هي شخصية وفية في الظاهر ، ولكن السؤال الذي يطرح ؟ ما سبب هذه الاضطرابات ، هل هي المحبوبة فعلا ؟ وإذا كانت كذلك لماذا لم يتوقف لوصفها أو التغزل بها ، وقد يكون سبب هذه الاضطرابات والحالة الهستيرية التي وصل إليها هو أنّ المؤلف/ الشاعر «متعلق بإبراز مشكلة حرمانه من المرأة ورغبته الطاغية العارمة في العثور على زوج وبيت وعلى حنينه الدائم إلى الجنوب حيث القرية جيكور والنخيل» [3] .

نجد إلى جانب الشخصية الرئيسية "الأنا" شخصيات أخرى ساهمت في تجلية الأحداث الحكائية وتقديم تجربة الشاعر الغنائية ، بحيث حاول الشاعر خلق أطراف ساهمت في حيوية السرد ، وقد جاءت شخصيات هذه القصيدة في قسمها الأول ، شخصيات شيئية ، خضعت لفعل الأنسة ، أما القسم الثاني فخصصه لحواره مع شخصية رئيسة أخرى ، وهي المحبوبة المنتظرة .

1– ب – الشخصيات الشيئية :

معنى التشخيص : « هو تعبير بلاغي يسبغ فيه على التجريدات والحيوانات والمعاني والأشياء غير الحية شكلا وشخصية وسمات انفعالية إنسانية ، وفي التشخيص قد يعتبر كائنا أو شخصا من نسج

[1]– نفسه ، ص 286 .

[2]– الديوان ، مج 1 ، ص 288 .

[3]– إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، 1978 ، ص 38 .

الخيال ممثلا لفكرة أو موضوع، ولكون الشخصية نوع من الاستعارة نجده منبعا مطروقا في الشعر، كما يظهر في أنواع أخرى من الكتابة الأدبية»[1]

يقول :

وارتج في حلق الدخان، خيال ناقدة تضاء

إلى أن يقول

وتناثر الضوء الضئيل على البضائع كالغبار[2] .

تسبب ضوء النافذة المنعكس على البضائع الموجودة في ذلك السوق القديم في بعث شخصيات جديدة ، ساهمت هي الأخرى في تفعيل الحركة السردية، فجاءت شخصيات شيئية تمثلت في كل من الكوب والشموع والمناديل وهي أيقونات رومانسية اختارها الشاعر من بين جميع السلع المعروضة جاعلا من الكوب والشموع شخصيات حالمة وبذلك تشترك مع الأنا الشاعرة في أنها شخصيات حالمة منتظرة، الكوب يحلم بالشراب وبالشفاه ، والشموع تحلم باللهيب ، متنبئا لها بمصير مشؤوم ، فيخاطبها فيقول[3]:

وأنت أيتها الشموع ستوقدين

في المخدع المجهول ، في الليل الذي لن تعرفيه

لقد غطى فضاء القصيدة ليل اليأس الذي ظلل بظلامه على حياة الشاعر "الأنا"والمكان والشخصيات فتنبأ للشموع عكس ما تتمنى، بأن تنير ظلمة المكان بضياء الحب والسعادة ، وإن اشتعلت فإنه لم يحدد لها المكان المخصص لها من أمكنة الرومانسيين ، بيتا على التل، بل ستوقد نهارا أين يخفت ضوءها أمام ضوئه، فحرمها كما حرم هو انتقاما له منها .

تلقين ضوءك في ارتخاء مثل أمساء الخريف [4] .

---

[1]- ابراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، صفاقس- تونس، 1986، ص 85 .

[2]- الديوان ، مج 1 ، ص 283 .

[3]- نفسه ، ص 285 .

[4]- نفسه ، ص 285 .

فيأتي ضوءها خافت كضوء النافذة المضاءة ، فيعكس بذلك نسبة الأمل الضئيلة لدى الأنا الشاعرة من الانتظار .

وقد جاءت شخصيات القسم الأول من صنع الأنا الشاعرة لتمثيل موجداها النفسية، أما القسم الثاني، فتمثلت في شخصيتين متحاورتين ، بين الشاعر الراوي (الأنا) وشخصية المرأة المنتظرة « أنا الحبيبة منك كنت على انتظار » جاءت المرأة في هذه القصيدة شخصية المحبوبة المهتمة المتذللة ، المتناقضة في قولها :

لك أنت وحدك ، غير أني لن أكون [1] .

وبتنبئها عبر تقنية الاستباق السردي ، يتبادل الشاعر (الراوي) الضمائر "أنا" أنت " المواقع ليوهمنا بثنائية متحاورة، ليؤكد انتظاره وشوقه للمرأة، فجعل منها امرأة متوسلة، متذللة، على أنه شخص مرغوب فيه يقول : قالت ورجع ما تبوح به الصدى" أنا من تريد"

فمن خلالها يؤكد انتظاره المتواصل ، لذلك جاءت الذات الشاعرة الرومانسية في هذا القسم « تبتلع صوت الآخر وتستبطنه في لعبة الأسئلة والأجوبة (الذاتية)، وعلى نحو أدق ، افتعال الأسئلة وافتراض وجودها ووضع مصائرها في إجابات أحادية جازمة مع اضطراب في حركة الضمائر بين المخاطب والغيبية والمتكلم »[2] ، وجاء القسم الثاني مبني على الضمائر هي : أنتَ، أنت ، أنا، بحيث كانت الغلبة لضمير "أنا" باحتكاره دفة الخطاب .

1- ج- بنية العنوان و الشخصية في قصيدة المومس العمياء :

قبل الولوج إلى متن القصيدة الحكائي، يستوقفنا عنوان القصيدة ، الذي ينهض على استظهار الشخصية بملامحها السردية، اتخذت بها القصيدة ، صيغة التوازي بين النص وعنوانه ، إذ يعد العنوان وسيلة فنية وبنية نصية ، تتكون في أحضان النص منه وإليه ، ليتبلور في النهاية ، نصا موازيا يشكل حصيلة تختزل المعنى، ومنه تنطلق العملية التفاعلية بين النص ومتلقيه ، إذ يعد العنوان العتبة المفتاحية التي

[1]- الديوان ، مج1 ، ص 287 .

[2]- بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، بيروت – لبنان ، ط1، 2001 ، ص 101 .

تعين القارئ على ولوج النص وتأويله بعدد من الاحتمالات القبلية / والبعدية، القريبة / والبعيدة، إذ يشرط ربطه بالمدلولات التي يحيل إليها في إطار المسافة الموجودة بينه وبين المتن، فيجب على القارئ أن تكون قراءته للعنوان قراءة تضايف ، من العنوان إلى النص، ومن النص إلى العنوان، في علاقة من الإنسجام والتوافق تجعلهما في بنية واحدة « وبذلك يكون للعنوان قيمته الفعلية في وجوده المتميز والمحدد والمستقل الذي يتصدر النص»[1]، من جهة واغتناءه في علاقته بالمتن من جهة أخرى .

والعنوان كعتبة سردية يومئ بوجود قصة، أو حكاية ، فالجملة السردية التي حملها عنوان قصيدة «المومس العمياء» تشكل بنية دلالية ، ذات حس سردي ودرامي عالي ، يثيرنا ويدفعنا إلى استنطاق العنوان باحتوائه الشخصية الرئيسية، فبسطت بذلك هيمنتها على الفضاء الشعري السردي ، باعتلائها النص وتبوءها الصدارة فاكتسبت خصوصية جعلتها تتماهي مع الشخصية الروائية ، إلا أن توظيفها في نطاقها الشعري الضيق، جاء توظيفا رمزيا أكثر منه سرديا ، وذلك لتعميق رؤية الشاعر، وهذا ما يؤكده عنوان القصيدة «المومس العمياء» المشكل من مفردتين ، قد يحيلنا هذا العنوان إلى مفارقة بين كلمة المومس وكلمة العمياء ، وتعني المومس بالمفهوم المتعارف عليه المرأة البغي، وكلمة العمياء ، فاقدة للبصر وبذلك يشير العنوان إلى وجود معاناة واضحة في ثناياه .

وجاءت الشخصية في إطار العنوان، امرأة حقيقية، تتخذ من البغاء والمجون سبيلا لها ، للاسترزاق والتكسب ، ولكن بإضافة كلمة " العمياء" تضطرنا للوقوف والتساؤل ، حول ما تضفيه هذه الكلمة من تناقض وتنافر فكيف لامرأة عاهر أن تمتهن البغاء ، ولا سبيل لها لذلك وهي العمياء الكفيفة فقدت بصرها الذي تنسج به شباكا لاصطياد زبائنها ، في كون العيون بؤرة للجمال ، فيكتنف العنوان الغموض ولا يشي بالكثير إذ يجعلنا نقف مرة أخرى للتساؤل عن سبب عماها .. ، لذلك يوحي هذا العنوان إلى ما وراءه من دلالة قد تبرز في ثنايا النص .

ومن عنوان هذه القصيدة الذي حمل في طياته حكاية كانت المرأة بطلتها وهي الشخصية المحورية التي ارتكزت عليها القصة ، بحيث حمل معه معاناة مضاعفة ، معاناة الانحراف ومعاناة الإعاقة فهي

[1]– هدى الصحناوي ،2013، البنية السردية في الخطاب الشعري قصيدة عذاب الحلاج ، مجلة دمشق – سوريا، مج 29 ، العدد (2+1) ، ص 391 .

العمياء وإن كانت مبصرة، إنه عمى البصيرة تسيير بلا هدى، ونستحضر هنا قوله تعالى: ﴿**أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا ۖ فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَٰكِن تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ**﴾[1].

وعند مقاربتنا للنص، أصبح للعنوان دلالة رمزية ،بحيث غدت صفة العمى بنية نصية ، واتضحت دلالته مباشرة بمقطع القصيدة الإستهلالي فيفسر العنوان على ضوءه لانتشار كثير من القرائن الدالة، التي تجعل من الشخصية المحورية "المومس العمياء" هي المدينة وما يؤكد ذلك قوله [2]:

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة

وفي قوله:

عمياء في وضح النهار ، هي المدينة والليل زاد لها عماها.

مما يؤكد مقته للمدينة والعيش بها.

2- الأحداث

الحدث هو «حدث أو جزء متميز من الفعل ، وهو سرد قصصي موجز أو قصير يتناول موقفا واحدا، وحينما تنتظم معا ويجمعها خيط واحد بطريقة مترابطة تصبح سلسلة أحداث في الحبكة.»[3] . والحدث عنصر من عناصر السرد النثرية إلى جانب الشخصية والمكان والزمان والوصف والحوار.. في علاقة مترابطة ، ومتداخلة مع كل عنصر من هذه العناصر إلا أن الحدث يعد العنصر المحور ، لتستوفي القصة جل مكوناتها ، خاصة في علاقته بالشخصية ، فتفعل وتنفعل ليبرز الحدث ويتطور ، ويتنامى ، إلا أنه في النص الشعري «لا يقدم قصة بل حالة أو موقفا أو رؤية ...»[4] ، وذلك لخصوصية النوع الشعري. ولأنه يمثل عماد الخطاب السردي ، خاصة الروائي ، فإنه يشكل «محور الحركة والتفاعلات

[1]- سورة الحج ، الآية 44.

[2]- بدر شاكر السياب ، ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة بيروت – لبنان ، 2016 ، مج 2 ، ص 144 .

[3]- معجم المصطلحات الأدبية ، ص 137 .

[4]- القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر ، ص 117 .

المتقدة بين الشخوص والأشياء والعالم ...»[1]، لتتسلسل الأحداث مشكلة حبكة في نطاق القصة التخيلي ، متتابعة وفق خطية منطقية وزمنية، على العكس من الحدث الشعري «فإن القصيدة تشكل أحداثها، وتكون أحداث الواقع في الخلفية ، تلقى بظلالها عن طريق الإيحاء أو الإشارة ، فالذي ينشغل به الشاعر فلسفة الحدث وليس الحدث في حد ذاته ، لذا فالحدث الشعري تخلقه اللغة...»[2].

نعود إلى نص/ قصيدة المومس العمياء، للتعرف على أبرز أحداثها ، وكيفية بناءها، باعتبارها قصيدة مزجت بين ما هو شعري وما هو نثري ، جاءت الأحداث فيها لتأخذ منحيين منحنى سردي ، ومنحنى سردي درامي، جاءت الخلفية فيه واقعية باعتبار النص ذو طبيعة شعرية ، وقد أشار الشاعر (الراوي) في بداية القصيدة إلى الحدث الذي مثل السبب والنتيجة، وهو مشهد العبور الليلي من السكارى والزناة لأن بناء الحدث داخل هذه القصة الشعرية قائم على عملية تناوبية بين النتائج ومسبباتها ، ليمنح الحدث استمرارية وديمومة في حركة دورانية بين الحاضر والماضي يقول[3]:

الليل يطبق مرة أخرى ، فتشربه المدينة .

والعابرون إلى القرارة مثل أغنية حزينة.

كانت الانطلاقة من الحاضر الراهن ، في زمان معين ، ومكان محدد هو المدينة، مع شخصيات هم العابرون من السكارى ، مثل فيها العبور إشارة شعرية لإعادة الحدث باعتبار الأحداث في ذلك المكان جاءت مكررة، بدليل كلمة (مرة أخرى) ، توحي باستمرارية الحدث ودوامة ، فقد أعطى بذلك مثالا حيا ونموذجا ليليا للمدينة ولفئة معينة من المجتمع ، وذلك بتناوله قضية الدعارة والبغاء، كنتيجة وواقع تنام عليه المدينة ، فأشار بذلك إلى حدث عام معروف أراد به بناء قصة بأحداث خاصة، فجاء الحدث في إطار الحكاية العام متدرجا ومتتابعا، ولكن بطريقة عكسية، من النهاية إلى البداية، فقد جاءت انطلاقة الأحداث متعلقة بالمكان «المدينة» ومنه إلى المبغي، ومنه ما تعلق بالشخصية الرئيسية

[1]- الخطاب السردي والشعر العربي ، ص 14 .

[2]- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، ص 116 .

[3] - الديوان ، مج2 ، ص 144.

(المومس) لإعطاء المدينة صورة موازية لصورة المومس في علاقة تمثيلية ، معتمد في ذلك على تقنية الرواية والإخبار القائم على الوصف والتشبيه البلاغي .

يقول :وانسلت الأضواء ، من باب تثاءب كالجحيم [1].

جاء الحدث في هذا المكان «المبغي » باعتباره جزءا من المكان العام «المدينة » كبؤرة للأحداث كان السبب الأول في انتشار الظلام الذي ساد المدينة ، وغطاها مسلطا الضوء على عالم البغاء بجميع جوانبه، مستغرقا بذلك مساحة معتبرة من النص ومن القصة ، مصورا مشهد العبور وفضاء المبغى من الداخل ومن الخارج.

أخذت الأحداث في التطور والتنامي بداية مع قصة المومس، فتشكلت أحداث خاصة بها ، بحيث مثلت عينة مهمة من المجتمع ، باعتبار المرأة الضحية الأولى والمتضرر الأول من الأحداث ، فجاءت المرأة النموذج "المومس" كجزء من المبغي الذي كان المصدر الأول لبناء وتجسيد الحدث بشكل متنامي لتأخذ القصة بعد ذلك مجرى درامي وتجعل القصيدة ذات بناء تركيبي «... على نحو يتحقق فيه الانسجام والمواءمة بينها كالجمع بين الغنائي والسردي والدرامي في قصيدة واحدة ، وهذا الجمع لا يتحقق على الصورة المبتغاة إلا بوجود شاعر يملك قدرة عالية ومهارات متعددة ورؤية متكاملة تعينه على إنتاج تجربة متميزة ... »[2]، خاصة وأن قصيدة المومس العمياء من القصائد الطوال، ذات الحس الدرامي بداية من عنوانها كما مر معنا ، فقد عمد الشاعر الراوي إلى إعطاء القصيدة بعدا دراميا، والبناء الدرامي « يسعى منذ بداية وحتى نهايته إلى تقديم الحركة والتجديد في الحدث وبنائه من خلال خلق عناصر التشويق والتوتر، والذروة التي تنتقل بالقصيدة من بنية الحكاية بنمطيتها السردية، إلى بنية الحدث الدرامي بما فيه من صراع وتوتر وحركة.»[3].

[1] – نفسه، ص145.

[2]– القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر ، ص 133 .

[3]– نفسه ، ص127 .

وقصة المومس هي قصة صراع مع الفقر والجوع والحرمان والمجتمع ومع النفس، بلغ فيها الصراع ذروته فأفضى إلى نهاية مفتوحة وللمحافظة على زمنية الأحداث ووقوعها من بدايتها إلى نهايته في زمن الحاضر.

وقد قسمت هذه القصة إلى مراحل، احتوت أحداثا متنامية تصاعد معها الصراع، فارتفع الحس الدرامي، خاصة في المرحلة التي أصبحت فيها البطلة عمياء.

ولتتبع سيرورة الأحداث داخل هذه القصة كان لابد من العودة إلى البدايات الأولى من حياة المومس كان ذلك على لسان الشاعر (الراوي) عن طريق الرواية والإخبار معتمدا في ذلك على ماضيها، أيام القرية والتي احتوت أبرز الأحداث التي قسمت حياة البطلة إلى قسمين، الماضي الجميل أيام الطفولة ومع ذكرى مقتل والدها باعتباره أبرز حدث بنيت عليه القصة، وافتتحت القصة (المومس) مع حادثة، مثلت نقطة فارقة من حياة البطلة (سليمة) كانت مع اللحظات الأولى من سقوطها، نتيجة لظروفها الصعبة. يقول[1]:

فكيف تحيا ؟ وهي مثلك لا تعيش بلا طعام ؟

لا تخش منها أن تراع بما تأكله الجذام

من صدرك النخر العريض ، وأنت ويحك يا أخاها

ماذا تريد ، وعم تبحث في الوجوه ويا أباها

إطعن بخنجرك الهواء ، فأنتما لن تقتلاها

تعرض الشاعر إلى قضية العرض والشرف وإلى الثورة العارمة ، نتيجة الصدمة وسخط الأهل، جاء هنا الأخ والأب لتمثيل شخصية الإنسان العربي الغيور عن عرضه. حيث تناول جملة من الأحداث التي تعرضت لها المومسات بعد السقوط، أراد بذلك الشاعر تقديم رؤيته الشعرية من القضية ومن المجتمع العربي.

[1]- الديوان ، مج 2 ، 148 ، ص 149 .

وبعد حدث مقتل الأب أبرز حدث لبداية الصراع «الذي هو للبناء الدرامي ، فإن وجدنا حدثا بلا صراع فهو حكاية حال »[1]

يقول الشاعر :

قصي عليها كيف مات وقد تضرج بالماء

هو والسنابل والمساء –

وعيون فلا حين ترتجف المذلة في كواها

والغمغمات " رآه يسرق" واختلاجات الشفاه

يخزي ميتها ، فتصرخ "يا الهي " ، يا الهي ...

لو أن "الشيخ " وانكفأت تشد على القتيل

شفتين تنتقمان منه أسى وحبا والتياعا [2]

إتكئ الشاعر على الإحساسات والمشاعر في صنع الأحداث لتأكيد الصراع النفسي للشخصية البطلة يقول [3]:

تحس بالأسف الكضيم لنفسها : لما تستباح

يضيق صدر المومس ، وتحس بالانكسار وتتأسف لحالها وما لحقها من عذاب وشقاء

يقول [4]:

وفي نفسها صدى يوشوش يا سليمة سليمة

نامت عيون الناس آه .... فمن لقلبي كي ينيمه

فسرعان ما يتدخل الشاعر للتخفيف من حدة الصراع ولتستقر حالة المومس النفسية بين الانكسار والترفع ، يقول :

---

[1]– القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر ، ص 126 .

[2]– الديوان ، مج 2 ، ص 151 – ص 152.

[3]– نفسه، ص 156 .

[4]– نفسه ، ص 161 .

كالقمح لونك يابنة العرب

كالفجر بين عرائش العنب

إلى أن تقول [1]:

عربية أنا أمتي دمها

خير الدماء كما يقوله أبي

وتعود المومس إلى صراعاتها النفسية لتتقد مرة أخرى، وذلك مع موت إبنتها، نتيجة الجوع والفقر، لتنتهي القصة بحس درامي عالي أين أوصد الشاعر كل السبل في وجهها لتبقى حبيسة لعذابها النفسي بين التحسر والندم بحقدها الدفين على قسوة الرجال والمجتمع معا .

يقول الشاعر:

ماتت رجاء فلا رجاء، ثكلت زهرتك الحبيبة [2]!

وسنورد أحداث هذه القصة حسب ظهورها في متن الحكاية ومبناها وما تعلق بالأوضاع الناجمة عن الزمن الحقيقي والزمن النفسي لحياة البطلة (المومس)

الأحداث في متن الحكاية	**الأحداث في مبنى الحكاية**		
	الحدث	**الزمن**	**نوعه**
1 –الوضع الأول : مع زمن الطفولة والبراءة (الماضي)	فساد الأخلاق وانتشار دور البغاء(وضع أولي)	الحاضر	نتيجة الوضع الراهن للمدينة (حقيقي)
2 – الوضع الثاني : السرقة من الحقول (الماضي)	العودة إلى المبغى مع حادثة مرور العملاق بائع الطيور	الحاضر	سبب في إثارة ذكريات البطالة (نفسي)
3 – الوضع الثالث : مقتل الأب (الماضي)	حادثة مقتل الأب	الماضي	سبب انتقال المومس للمدينة (حقيقي)
4 – الوضع الرابع : الفقر	العيش بعرضها	الحاضر	نتيجة لحرمانها ولمقتل

[1] – نفسه ، ص164، .

[2] – الديوان ، مج 2 ، ص 167.

واليتم والجوع (الماضي)			والدها (حقيقي/ نفسي)
5 – الوضع الخامس : الانتقال إلى المدينة (الماضي)	الجوع	الماضي	بسبب انتشار النظام الإقطاعي (حقيقي)
6 – الوضع السادس : الاستباحة (الماضي)	سرقة الأب	الماضي	نتيجة للجوع وسبب في مقتله (حقيقي)
7 – الوضع السابع : الوقوع في الرذيلة (الماضي)	استباحة الجنود	الماضي	سبب في انتشار الرذيلة وانحراف سليمة (حقيقي)
8 – الوضع الثامن : ثورة بناء العشيرة (الماضي)	إصابتها بالعمى	الحاضر	كان سببا في إعراض الزناة عنها (حقيقي)
9 – الوضع التاسع : الإصابة بالعمى والمشيب (الحاضر)	التفكير في الانتحار	الحاضر	نتيجة تردي الأوضاع (نفسي)
10 – الوضع العاشر : حقدها على الرجال (الحاضر)	إعراض الزبائن عنها	الحاضر	نتيجة لكبرها وسبب في التفكير في الانتقام والانتحار (حقيقي / نفسي)
11- الوضع الحادي عشر : الانتظار (الحاضر)	التفكير في الانتقام	الحاضر	نتيجة حقدها على الرجال (نفسي)
12- الوضع الثاني عشر : العذاب النفسي والروحي (الحاضر)	ثورة أبناء العشيرة	الماضي	نتيجة الانحراف (حقيقي)
13 – الوضع الثالث عشر : موت رجاء إبنة المومس (الحاضر)	موت (رجاء) إبنة المومس	الحاضر	نتيجة الفقر (حقيقي)

14 – الوضع الرابع عشر : حالتها بين الترصد والانتظار (الحاضر)	الإنتظار	الحاضر	نتيجة الجوع والفقر والحرمان (حقيقي)

جاءت الأحداث وفق هذا الجدول ، بين حاضر وماضي ، حيث كانت البداية والنهاية من الزمن الحاضر كوضع أولي ونهائي للقصة مع حادثة المرور (العابرون من السكارى) كإشارة على الوضع الراهن للمدينة ، أما النهاية فجاءت نهاية مفتوحة، ليحافظ على هيمنة الحاضر الذي أطر القصة ، ليعطي بذلك صورة حية للمدينة من قلب الواقع المعيش من منظور الشاعر (الراوي) .

وقد جاءت الأحداث في مجملها تشكل مبنى قريب من المتن الحكائي لهذه القصة ، فسار السرد متوازيا مع ظهور الأحداث مشكلة حاضرا أليما للمومس وللشاعر)، نتيجة لصراعات مختلفة تعكس في المقابل صفاء القرية ونقاءها ، ارتبط بالماضي البعيد عن زمن هذه القصة وتعلق بماضي الشاعر الراوي. وبالعودة مرة أخرى للأحداث المجدولة ، نجد أن حادثة السرقة ومقتل الوالد كانت فارقا في حياة المومس، والسبب الأول في توالي النتائج، ليصل مسار الأحداث على أبرز حدث احتضنته المدينة، وهو دخول جنود الاحتلال، والملاحظ أن هذه الأحداث جاءت «مرتبة ترتيبا منطقيا بحيث يسهل على المتلقي قبول النتيجة فيما بعد مما يساعد على عملية الإقناع »[1]، باستثناء تقديم وتأخير بعض الأحداث التي أحدثت خلخلة زمنية بين زمن الأحداث (القصة) وزمن السرد عبر تقنية الاسترجاع السردي خاصة والتي أدت إلى ظهور الزمن الماضي بين الفينة والأخرى في الزمن الحاضر.

3– المكان :

لقي المكان اهتماما واسعا في النقد الحديث ، خاصة مع دراسة غاستون باشلار، باعتبار المكان المكون الأساسي «... من الحكاية والسرد القصصي ....»[2] إلى جانب مكونات أخرى «... فغالبا ما يقترن بالزمن ويسمى الفضاء الذي يحتضن الأحداث والشخوص ....»[3] .

[1]– زاهر بن رهون الداودي ، الترابط النصي بين الشعر والنثر ، دار جرير للتوزيع والنشر ، عمان – الأردن ، ط1 ، 2010 .
[2]– الخطاب السردي والشعر العربي ، ص 16 .
[3]– نفسه ، ص 16 .

وقد عرف المكان منذ القصائد الجاهلية، فجاء توظيفه بين الحقيقة والرسم الفني ، فبرز أكثر في المقدمات الطلية، وما تعلق بوصف الطبيعة الصحراوية ...

ويعرف المكان بالحيز وهو المصطلح الذي شاع عند عبد المالك مرتاض ، ليعوض به مصطلح المكان، «...والذي ارتضاه له، مخالفا ما ارتضاه النقاد العرب المعاصرون ، ويكافح في سبيل إبرازه عنصرا جماليا ودلاليا له خطره وأثره في بنية الخطاب الشعري...»[1]، فوسع بذلك هذا المصطلح وعممه، ليشمل الخطاب السردي والشعري معا، على الرغم من ارتباط هذا المصطلح أكثر بالفنون النثرية، فشاع الحيز «مما يشكل بنية الفنون السردية ويهبها شكلها وامتدادها الدلالي، لذلك يعكف المحللون للخطاب السردي على معالجته....»[2] باعتباره البؤرة المركزية أو الشخصية الرئيسية ، لأهميته الكبيرة ودوره الفعال في احتضان الأحداث، وكونه المسرح والأرضية الحاضنة لجميع مكونات الخطاب الأخرى .

وما يهمنا في هذا المقام دراسة المكان كعنصر سردي داخل الخطاب الشعري، وكحيز من المساحة السردية التي يتوفرها الخطاب الشعري المبني على السرد.

وتبدو هيمنة المكان واضحة في الكثير من النماذج الشعرية، فيرسم بطرق غير مباشرة وذلك نتيجة «الانحراف السياقي الذي يتطلبه الشعر والذي يسهم في إنقاذ الشعرية من المباشرة والخطابة، وفي ذلك تحفيز لدور القارئ وإشراكه في ترسيم المكان من جهة عبر مخيلته وإدراك الأبعاد الدلالية من توظيفه من جهة أخرى ...»[3] .

وهذا يؤكد اختلاف المكان داخل الحقل السردي والحقل الشعري ، فتأتي طبيعته الحركية في الحقل الأول مفصلة أما في الثاني فتأتي سكونية متضمنة فيكتفي بالإشارة إليه ، باستثناء بعض النصوص التي بنيت على السرد يكون المكان أوسع أين يتداخل مع الزمن ليتشكل بذلك فضاء سرديا .

ومن النماذج الشعرية السيابية التي حمل فيها العنوان أمكنة مفتوحة أو مغلقة، قصيدة "المستشفى" "ليلة في العراق" ، "ليلة في لندن" ، "ليلة في باريس" ، "ربيع الجزائر" ، "دار جدي" ، "يا نهر" ، "عرس

[1]- عبد المالك بومنجل ، نقد الشعر عند عبد المالك مرتاض ، دار قرطبة ، باب الزوار-الجزائر ، ط1 ، 2015 ، ص 175 .

[2]- نفسه، ص16

[3]- الخطاب السردي والشعر العربي ، ص 17 .

في القرية" ، "المبغى" في "السوق القديم" ، بحيث ارتسم المكان في هذه القصيدة باعتبارها نموذجا تطبيقيا لدراستنا هذه برؤية الشاعر الذاتية وبطرق انتقائية ، فقد جاء تقديم المكان برؤية الشاعر الشخصية ، معتمدا في ذلك على الوصف ، إذ يعتبر المكان الأكثر التحاما بالوصف وبه يرتسم ويتحدد قائما على الصورة الفنية والتشبيهات البلاغية ، وبما أن المكان أكثر ما يتحدد بظروف المكان المتنوعة «... وبعض التعابير المكانية سواء أكانت مكانية بنفسها أو قامت مقام المكان ...»[1] ، كما جاء في قوله : مفتتحا القصيدة بالفضاء الزمكاني ، مركزا فيه على المكان .

الليل والسوق القديم

خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين [2]

فيأتي ذكر المكان هنا صريحا (السوق)، وكما جاء بذكر كلمة قامت مقامه في قوله :

ناء يذكر بالليالي المقمرات وبالنخيل [3] .

وفي قوله [4]:

في ليلة قمراء سكرى بالأغاني في الجنوب :

بحيث جاءت لفظة النخيل والجنوب في الأمثلة السابقة ، تمثيلا للمكان الشعري، يذكّر بالواحة، والبساتين، والريف، والقرية، وإن جاءت مقترنة بالزمان "ليلا صيفيا" بدليل كلمة قمراء والأغاني التي تدل على السهر والطرب والأُنس، وأخذت النخيل حيزا معلوما من الأرض بتحديد الاتجاه جنوبا ليرتسم بذلك مكانا يعتبر بالنسبة للأنا الشاعرة الموطن الأم وهو القرية، وتحديدا جيكور وهي موطن الشاعر .

أما في سياقه السردي ، فوردت هذه المفردات عن طريق التذكر والاسترجاع ، ليتأكد شعور الأنا بالوحدة والاغتراب داخل المكان الرئيسي (السوق) فيصبح مكانا معاديا ، والذي تحدد بداية من العنوان "في السوق القديم" ، فكان السوق هو المكان العام الذي دارت فيه أحداث القصة إلا أنه لم يقدم معلومات

[1]- تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص ، ص 138 .

[2]- الديوان ، مج 1 ، ص 283 .

[3]- الديوان ، مج 1 ، ص284 .

[4]- نفسه ، ص 285 .

إضافية عن مجريات الأحداث مكتفيا بالمعنى الذي قدمه الحرف "في" والذي جعل من هذا السوق بؤرة للأحداث ليثير بذلك في القارئ رغبة في حب المعرفة والاطلاع على أحداث تجربة"الأنا" واستدراجه إلى تتبعها.

ولأن المكان «هو اسم معبر عن مكان في جملة محتوية على فعل مكاني »[1] ، فقد جاء (السوق) يحتوي أفعالا مكانية والذي أخذ حيزا واسعا من المتن الحكائي للقصيدة ، بحيث أخضعه الشاعر الراوي أي "الأنا" إلى رؤيته الذاتية ،« وفيها يتمظهر المكان بكل قيمته ودلالته ، ويتحول إلى لوحة أو شاشة لمشاعر الواصف وعواطفه ونفسيته وأفكاره ...»[2] ، وسرعان ما تلون المكان (السوق) بمشاعر الحزن والكآبة بداية من المقطع الأول للقصيدة بحيث يقول [3]:

وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين

في ذلك الليل البهيم

الليل والسوق القديم؛

والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب،

– مثل الضباب على الطريق –

من كل حانوت عتيق،

اعتمد الشاعر في وصف المكان على التشبيهات والمجازات «...لتنعكس الرؤية التي تقف خلف هذه الصياغة وتكشف العلاقة بين المكان والذات ...»[4] ، فأخضع المكان للزمان ليكون جزء منه وليصبح المكان أكثر ملاءمة لتجسيد موجده النفسية ، ليمتد الوصف إلى موجودات مكانية كالنافذة في قوله [5]:

[1]– تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص ، ص 251 .

[2]– خليل شكري هياس، القصيدة السير ذاتية ، بنية النص وتشكيل الخطاب ، ص 255 .

[3]– الديوان ، مج 1 ، ص 283 .

[4]– محمد صالح المحلفي، توظيف السرد في الشعر العربي الحديث البردوني نموذجا دار التنوير الجزائر ، ط1 ، 2013 ، ص 183 .

[5]– الديوان ، مج 1 ، ص 283 .

وارتج في حلق الدخان خيال نافذة تضاء ،

والريح تعبث بالدخان ...

إلى أن يقول[1]:

وتناثر الضوء الضئيل على البضائع ؛

يرمي الضلال على الضلال ، كأنها اللحن الرتيب،

ويريق ألوان المغيب الباردات على الجدار

بين الرفوف الرازحات ، كأنها سحب المغيب.

أخذت النافذة حيزا كبيرا من مساحة المكان الإجمالية وفي رسم وتمثيل التجربة الشعرية، وما تحمله النافذة من معاني مادية ومعنوية ودلالية ، فقد كانت المصدر الوحيد لانبعاث النور في ذلك المكان (السوق)، إلى جانب المصابيح الشحوب ، إلا أنه أراد بنورها، إنارة جانب خاص دون غيره، وهي البضائع المعروضة " الشموع والكوب" ، والتي تدل على الأنس والمودة، فأخذت بدورها حيزا أكبر من نطاق الحكي الشعري، بحيث رسمت مكانا نفسيا في داخل الذات الشاعرة ، وهو تطلع إلى شريك يجمعها سقف بيت واحد.

وقد اعتمد الشاعر في هذا المقطع، على « إثارة الخطوط والألوان والمجسمات بهدف التصوير الشعري القابل للالتقاء البصري، بما يحقق تزاوجا تناغميا بين أجزاء الصورة الشعرية ...»[2] ، فيصبح المكان مرئيا، باعتماد الوصف القائم على التشبيه وليؤطر بذلك فضاء زمكانيا ، جاء فيه المكان طيعا لرؤية الشاعر الذاتية.

وقد جاء المكان في هذا النص، برؤية انتقائية ، بحيث « يختار الواصف أماكن ينتخبها من المحيط العام ليدخلها فضاء النص، وهذا المنظور يستدعي انتقاء جزئية معينة يتم التركيز عليها وجعلها البؤرة في إشارة الواصف إلى أهمية الجزء المختار وهذه الآلية تتمظهر بشكل مكثف في الشعر ...»[3] ، قد يكون

[1]- نفسه ، ص 284 .

[2]- تمظهرات القصيدة الجديدة ، ص 227 .

[3]- القصيدة السير ذاتية ، ص 256 .

بيتا أو غرفة أو شارع.. وإلى جانب السوق في هذه القصيدة، اختار الشاعر الطريق ، المكان المنتخب من المحيط، وهو جزء من مكان عام، جاء حاملا مشهدا حدثيا بارزا في مسار الحكاية السردي بحيث يقول:

ما كان لي منها سوى أنا التقينا منذ عام

عند المساء ، وطوقتني تحت أضواء الطريق

ثم ارتخت عني يداها وهي تهمس والظلام

يحبو ، وتنطفئ المصابيح الحزانى والطريق –:

"أتسير وحدك في الظلام ؟

أتسير؛ والأشباح تعترض السبيل بلا رفيق ؟"[1] .

جاء الطريق في هذا المقطع ، مكان اللقاء ، وإن لم يتوقف في وصفه طويلا ، بحيث رسم لوحة ليلية لمشهد رومانسي في مكان غير محدد –هو الطريق– والذي جاء ليوحي بشعور الأنا بالضياع والوحدة والوحشة ، وعدم الاستقرار والمصير المجهول .. فيصبح الطريق المكان الرمز، باحتوائه جزء من تجربة الأنا الشعرية من جهة، ورسم صورة للمكان العام باعتبار الطريق بأضوائه جزء من المدينة والتي « توحي بالحال المأساوي الذي يغلف المدينة ، وضياع الغريب فيها وإحساسه بالوحدة ....»[2] ، هذا إذا كان الطريق جزءا من المدينة.

وعلى العموم جاء المكان في هذه القصيدة مبتكرا من مخيلة الشاعر باختياره السوق الذي أخضعه لرؤيته الذاتية المظلمة ، فأصبح مكانا هادئا نسبيا مقارنة بالسوق نهارا ، ليتسنى له تأمل البضائع ومخاطبتها .

أما في قصيدة "المومس العمياء " فقد جاء المكان فيها واقعيا بين أمكنة مفتوحة وأخرى مغلقة، ولنستكشف طريقة تقديم المكان في مقدمة القصيدة بحيث تشكل باعتماد الصورة الفنية ، القائمة على

[1]– الديوان ، مج 1 ، ص 286 .

[2]– حنان محمد موسى حمودة ، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر أحمد عبد المعطي نموذجا، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، إربد– الأردن ، ط1 ، 2006 ، ص 102 .

السرد التتابعي في تقديم قصص متضمنة، من أجل بلوغ المكان المقصود وهو "المبغى "، فقد أتكأ الشاعر الراوي على حكايات أسطورية متنوعة، بحيث جاءت كل حكاية رغم اختلافها تسير في خطية واحدة من أجل تقديم صورة قوية لهذا المكان والتي كان سببا في ظلمة المدينة وبشاعتها .

ويعد الشاعر بدر شاكر السياب من أولئك الذين مقتوا المدينة لأسباب عديدة أهمها «عدم الألفة بينهم وبين البيئة الجديدة ..»[1]، ليكشف لنا السياب عن الصدمة «... المتصلة بفقدان النقاء المعنوي في المدينة يوازيها حنين عميق إلى صفاء الريف وبعده عن الرذائل وفي مقدمتها جسد المرأة ولهذا كانت صورة بغداد عند السياب أنها مبغي كبير ولا غرابة في هذا الشعور لدى الشاعر فكانت من أول التجارب الشعرية لديه قصيدة "المومس العمياء" ، "حفار القبور"، ثم ازداد هذا الشعور حدة مع الأيام ...»[2]، حتى أننا نجد من بين أشعاره ، قصيدة بعنوان "المبغى " .

وقد وظف في المقطع الاستهلالي لقصيدة "المومس العمياء" عدة أمكنة في بناء المكان العام "المدينة " ليرسم لها صورة بشعة بطرقاتها المظلمة ، يستنكر حينا ويتساءل حينا آخر ، عن مصدر هذه الظلمة والتي جعلت من هذا المكان يسبح في ظلام سرمدي ، يقول [3]:

الليل يطبق مرة أخرى ، فتشربه المدينة

والعابون إلى القرارة ...مثل أغنية حزينة .

وتفتحت كأزهار الدفلى ، مصابيح الطريق،

كعيون ميدوزا ..... تحجر كل قلب بالضعينة.

وكأنها نذر تبشر أهل بابل بالحريق

من أي غاب جاء هذا الليل ؟ من أي الكهوف من أي وجر للذئاب ؟

من أي عش في المقابر دف أسفع كالغراب ؟

[1]- اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص 90 .

[2]- نفسه ، ص 91 .

[3]- الديوان ، مج 2 ، ص 144 .

جمع الشاعر ظلمة الكهوف، والوجر والقبر، والغاب، وهي أمكنة موحشة وضيقة في الغالب ومنغلقة، عكست بظلامها على المكان الفرعي أو الجزئي (المبغى) والذي عكس بظلامه في تفشي الرذيلة وانحطاط الأخلاق وتفسخ القيم الأصيلة عن المكان العام، فيصف الشاعر الراوي المدينة بالعمياء لظلمتها التي تزداد ليلة بعد ليلة، بالرغم من حوانيتها ومقاهيها ، التي تمثل واجهة المدينة نهارا فيقول[1]:

عمياء كالخفاش في وضح النهار هي المدينة

والليل زاد لها عماها

وواصل الشاعر رسم صورة المدينة ، مستندا على أسطورة أوديب ليحدث بذلك تطابقا ، بين أوديب ووارثون المبصرون ، هم العابرون من السكارى أو هم فئة معينة من سكان المدينة ، فأحدث بذلك التحاما بين المكانين والزمانين الأسطوري والواقعي يقول[2] :

أحفاد أوديب الضرير ووارثوه المبصرون

(جوكست) أرملة كأمس، وباب طيبة ما يزال

يلقي «أبو الهول» الرهيب عليه من رعب ضلال

والموت يلهث في سؤال

باق كما كان السؤال ، ومات معناه القديم

من طول ما اهترأ الجواب على الشفاه

وما الجواب

أنا قال بعض العابرين

وهنا يتأكد من خلال الضمير "أنا " كصوت أحد العابرين من السكارى ، الوضع المظلم الذي عرفته المدينة، من جراء الإثم والخطيئة ليضعنا بهذه الإجابة أمام المكان " المبغي " فتتحول بذلك المدينة إلى مكان معادي ومفارق لدى الشاعر وعند كل إنسان واعي إذ يقول [3]:

---

[1]- نفسه، ص 144 .

[2]- الديوان ، مج 2 ، ص 145 .

[3]- الديوان ، مج 2 ، ص 145 .

وانسلت الأضواء من باب تثاءب كالجحيم

تطفوا عليهن البغايا كالفراشات العطاش

وبعد هذا التصوير لمكان المبغى من الداخل والخارج ، وإن كان ذلك بصورة سطحية، لكنها مركزة ، وذلك بتوظيفه ألفاظا لها من الدلالة ما يكفيها لإعطاء صورة دقيقة للمكان .

وبالتسلسل الزمني للأحداث يظهر المكان بصور متعددة وبداية الأحداث الرئيسية كانت عبر تقنية الاسترجاع السردي الذي حمل الماضي الأليم للبطلة في مكان كان بالنسبة للشاعر رمز النقاء والصفاء "وهو "القرية " أو الريف ، فيظهر هذا المكان داخل النص عالما للطهر والنقاء والعفة، لأن الاختلاف بين المكانين المدينة والريف ، أوحى للشاعر تلك الصورة عنها ، «...فكانت المدينة في نظر الشاعر ذلك المكان المدنس، والمعقد في حين كانت القرية المكان الطاهر ، والبسيط والجميل »[1] وفي سياق حديثه عن القرية والريف رمز الصفاء والنقاء أيام الطفولة ، وذلك في حديثه عن ماضي البطلة (المومس) قبل الوقوع في الخطيئة ليحدث مقابلة بين المكانين (القرية) (المدينة) ليظهر ميله للريف:

بقوله [2]:

أن الطفولة فجرتها ذات يوم بالضياء

كالجدول الثرثار أو أن الصباح رأى خطاها في غير هذا الغار

تضحك للنسائم والسماء

ويكاد ينكر أن شقا لاح من خلل الطلاء

قد كان حتى – قبل أعوام من الدم والخطيئة –

ثغرا يكركر أو يثرثر بالأقاصيص البريئة

وظف الشاعر مفردات دالة على الطبيعة العذراء، عالم القرية مثل: (الجدول ، النسائم ، السماء ، بإضافة إلى مفردات وردت في مقاطع أخرى من القصيدة ... السهول ، البيادر ، السنابل ، النخيل الحقول ، القمح ، الصباح ، الحمائم ، ..

[1]– الزمكانية وبنية الشعر المعاصر ، أحمد عبد المعطي ، نموذجا ، ص 42 .

[2]– الديوان ، مج 2 ، ص 146 .

فحملت القرية حياة الصفاء والنقاء ، والمدينة حياة الفجور والشقاء، إلى أن يأتي إلى ذكر اسم هذه المدينة في قوله [1]:

والله عز الله شاء

أن تفقد المدن البعيدة والبحار إلى العراق

آلاف آلاف الجنود ليستبيحوا في زقاق دون الأزقة أجمعين.

إن ميول الشاعر السياسية جاءت مغلفة بالطابع الاجتماعي والأخلاقي في معرض حديثه عن الغزو الأجنبي للعراق كإشارة عابرة مركزا على المكان الذي أصبح بؤرة للفساد نتيجة لذلك الغزو ، متطلعا لإحداث فروقات شاسعة بين العيش داخل المدينة وبين العيش داخل الريف أو القرية نتيجة «التأثر بالصراع الدائر بين القيم : الذات والمجموع، الحرية والسلطة »[2]، وهذه العوامل جاءت مجتمعة ، حققت لهذا النص بعده الدرامي نتيجة لصراعات نفسية واجتماعية وسياسية...

ثانيا : التقنيات السردية (الروائية) في الخطاب الشعري

استعارت القصيدة الجديدة بعض التقنيات السردية من فن الرواية «...أخص تقنياتها وأحدثها ...»[3]، إلى جانب التقنيات الشعرية المعاصرة ، لإدخال أساليب جديدة ، ومختلفة إلى النص الشعري، ومن أبرز التكنيكات التي وظفها الشاعر المعاصر ، الارتداد ، المنولوج " الحوار الداخلي " التداعي، تيار الوعي، الحلم،...وغيرها، بحيث أثبت الشاعر المعاصر مقدرته على توظيف هذه الأساليب في النص الشعري وتطويعها كأدوات شعرية [4] .

ولأن المقام لا يسعنا للوقوف على كل التقنيات "السردية الروائية "، الموظفة داخل القصيدة الجديدة ، فإننا سنمثل لهذا التوظيف بأبرزها كتقنية التداعي ، الحلم ، والمنولوج.

1- التداعي :

[1]- نفسه ، ص 153 .

[2]- الزمكانية وبنية الشعر المعاصر ، أحمد عبد المعطي نموذجا ، ص 42 .

[3]- ينظر عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 209 .

[4]- ينظر نفسه ، ص 209 .

«يعتبر التداعي من التقنيات السردية التي ارتبطت بالرواية الجديدة أكثر من سواها ، ووجدت طريقا يسيرا في بنية القصيدة المعاصرة ....»[1] ، مما يؤكد وجود تقنيات معينة ، داخل أجناس مختلفة، في ظل التداخل الذي تعرفه الأجناس الأدبية .

والتداعي هو رسم «...ما يتداعى إلى ذهن الشخصية ، من أفكار وخواطر وهواجس مفتقدة للترابط، وتصاغ كما ترد إلى الذهن دون تسلسل أو ترتيب ، وهذه التقنية تتناسب كثيرا والقصيدة المعاصرة...»[2] .

بحيث تعطي للشاعر حرية بذكر ما يريد قوله، وما يرد على لسانه وقلبه وذهنه، للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، على شكل تداعيات عن طريق التذكر أو الحلم .أو الحوارات الداخلية ، المنولوجية، يكون بينها من التفكك والتشتت ما يجعلها غامضة فترد إلى ذهن القارئ مقطعة ، ليعيد ربطها ، وتركيبها في عملية بحث عن رابط بين الأجزاء المبعثرة ، معتمدا على قدرته «... على التحليل والربط والاستنتاج للوصول إلى الحقيقة التي يريدها الشاعر من القصيدة »[3] .

فقد شاعت فكرة التداعي، كأسلوب استفاد منه بعض الشعراء أمثال أدونيس والسياب وغيرهما ، «...لدعم البناء القصصي في بعض قصائدهم ، بحيث يوشك التداعي "أن يكون عماد البنية الشعرية " فيها ، وبدونه قد تبدو بعض أعمالهم مفككة لا رابط بينها ..»[4] إذ يشترط في الشاعر أن يكون أكثر ذكاء عند استخدامه التداعي، المرهون بوعيه وإدراكه في محاولته لإيجاد رابط يبرر تفكك عمله ومفاد فكرة التداعي أن حادثة قد تكون تافهة تقع للمبدع أو تحدث أمامه فتقود إلى سلسلة من التداعيات الواعية وغير الواعية لمواقف وأحداث مشابهة أولها علاقة بموضوع الحادثة الحالية مر بها المبدع من قبل وقعت له أو لغيره، فتدخل تلك المشاهد والأحداث بشكل عفوي ، في بناء القصيدة ، وتدعم الفكرة

[1]- القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر ، ص 194 .

[2]- نفسه ، ص 186 .

[3]- القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر ، ص 194 .

[4]- محمد علي كندي ، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، السياب ، ونازك الملائكة ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2003 ، ص 301 .

الرئيسية التي دفعت إليها ، كما تضفي أضواء إضافية إلى جوانب كانت غامضة من حياة الشاعر والشخصية معا .»[1] .

ويعد السياب من الشعراء اللذين برعوا في توظيفه لأسلوب التداعي في الكثير من قصائده ، خاصة القصائد القائمة على التشغيل الذاكراتي، باعتباره شاعرا يمتاز بذاكرة قوية وثابتة بحيث ترد أفكار وذكريات في أغلب أشعاره وعلى طول مساره الشعري ثابتة لا تتغير خاصة ما تعلق بالقرية ، والأم مثلما ورد في قصيدة "في السوق القديم " ، فقد اعتمد في الكثير من مقاطعها على التداعي ليكشف لنا عن أساه وحرمانه وحنينه المستمر والدائم ، ما جاء في قوله من المقطع الثاني من القصيدة، بحيث انتقل مباشرة من حديثه عن النافذة والريح التي تعبث بالدخان ، إلى سماعه صدى غناء في ذلك السوق ، ذكره بأيام القرية ولياليها المقمرة ، وبالتنقل بين نخيلها فتصاغ هذه الذكريات «...كما ترد إلى الذهن مقطعة مبعثرة مبتورة ..»[2] .

بحيث لم يتسبب المشهد المرئي في إثارة مشاعره وأحاسيسه، لتذكر القرية بقدر ما كان الصوت المسموع (وصدى غناه) هو من استدعى هذه الذكرى «لأن التداعيات المستعملة في الشعر أشكالا كثيرة أحيانا تكون صوتية.»[3] .

يقول[4]:

كم طاف قلبي من غريب ،
في ذلك السوق الكئيب .
فرأى وأغمض مقلتين وغاب في الليل البهيم .
وارتج في حلق الدخان خيال نافذة تضاء ،
والريح تعبث بالدخان .

[1]- الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، السياب ، ونازك الملائكة ، ص 301 .
[2]- القصيدة الطوية في الشعر العربي المعاصر ، ص 194 .
[3]- كريستو فركوديل ، السنة الثامنة ، نيسان 1982 ، آلية الحلم في الشعر ، تر: توفيق الأسدي ، الآداب الأجنبية مجلة فصيلة تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق- سوريا ، العددان 30-31 ، ص 101 .
[4]- الديوان ، مج 1 ، ص 284 .

الريح تعبث بالدخان في فتور واكتئاب بالدخان .

وصدى غناء .

ناء يذكر بالليالي المقمرات وبالنخيل

وأنا الغريب .... أظل أسمعه وأحلم بالرحيل

في ذلك السوق القديم .

ليتواصل تداعي أغلى ذكرياته وأحبها على قلبه ، ومع نفس الذكرى ، ليبرز شوقه وحنينه إلى القرية ، وفي نفس الوقت حرمانه ورغبته الجامحة ، إلى من يؤنسه في غربته ووحدته ، يقول [1]:

تلقين ضوءك في ارتخاء مثل أمساء الخريف

في ليلة قمراء سكري بالأغاني في الجنوب :

نقر (الدرابك) من بعيد

يتهامس السعف الثقيل ويصمت من جديد

وأكثر ما يبرز أسلوب التداعي في هذه القصيدة ، والذي جاء بصورة عفوية وبطريقة غير واعية من الشاعر بحيث يقول في المقطع العاشر من القصيدة : [2]

أنا أيها النائي القريب

لك أنت وحدك : غير أني لن أكون

لك أنت أسمعها؛ وأسمعهم ورائي يلعنون

هذا الغرام. أكاد أسمع أيها الحلم الحبيب

لعنات أمي وهي تبكي. أيها الرجل الغريب

إني لغيرك ... بيد أنك سوف تبقى لن تسير !.

[1]- نفسه، ص 285 .

[2]- الديوان ، مج 1 ، ص 287 .

يكشف الشاعر في هذا المقطع عن مشاعره، وأحاسيسه، بطريقة عفوية في خضم حديثه مع المحبوبة، في قوله «لعنات أمي » لتنكشف مكانة الأم عنده من جهة بصوتها، وبذكراها التي لا تفارقه نتيجة لحرمانه المبكر من حنانها وعطفها ، وهي عبارة تكشف حاجة الشاعر النفسية لشخص يهتم بحاله ولشؤونه ويشفق عليه ، خاصة في حالة اليأس التي وصل إليها من جهة أخرى ، كان ذلك صوتا نابعا من عمقه الداخلي، عكس إحساسه بالوحدة والضياع والفراق الذي عاشه بموت أمه ، والذي يعيشه مع انتظاره المتواصل للمرأة .

2- الحلم :

«ليس الحلم تفكير موجه ولا هو شعور موجه ، بل عبارة عن تداعي حر أي لا اجتماعي ، وبالتالي فإن تداعيات الحلم شخصية ، ولا يمكن فهمها إلا من خلال العودة إلى حياة العالم الشخصية ، أن القانون السري لبنية الحلم هو " آلية الحلم »[1] .

وقد وظف الشاعر تقنية الحلم التي شاعت في الفن الروائي ، كأسلوب فني، وجد داخل الشعر أرضا خصبة ، أين زاوج الشاعر بين الحلم والواقع المعيش ، فوجد في الحلم وسيلة للهروب من محاصرة الواقع له، «...لأنه يتنقل من عالم محسوس فيزيائيا إلى عالم مفتوح متحرر غير آبه بالنواميس الكونية ، منطقه الغاية وأسلوبه اعتماد مالا يعتمد.».[2]

فقد جعل الشاعر من الحلم جزءا لا يتجزء من حياته ومن شعره ، فحياته رغم واقعيتها إلا أنها تعتريها بعض الأحلام، تكون في فترات محددة ومحدودة مقارنة بالحياة الواقعية، فيتعرض الشاعر إلى نوعين من الحلم، في نومه وفي يقضته ، فيقع الشعر في منطقة بين الحلمين ، وبذلك يعتبر الحلم في الشعر آلية ، وإن كان «...الشعر مؤلف من كلمات ، والحلم مؤلف من صور من الذاكرة لا تتبع صور

[1]- آلية الحلم في الشعر ، ص 81 .

[2] - احمد عزوي، ديسمبر 2003 ، النص القصصي بين الحلم والواقع ، مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة بسكرة- الجزائر ، العدد 5 ، ص 156.

الحلم القوانين العقلانية المستمرة من الواقع الخارجي ، بل أن تدفق الصور يفسر بواسطة قوانين عاطفية كما يقول علماء النفس.» [1].

« وعزز هذا الأسلوب المنهج الفرويدي ، ويشمل أحلام اليقظة ، وتساعد هذه التقنية على الغوص في أعماق الشخصية والكشف عن مكنوناتها. »[2]، فالنوع الأول من الأحلام، يكون في حالة النوم، « وهي حالة تتصف بعدم الخضوع لقوانين الواقع ، ويندرج هذا في اللاوعي الذي يشكل نشاطا ذهنيا منقطعا عن العالم الخارجي منفصلا عن أدنى اهتمام بالنشاط وبالفعل. »[3] .

أما النوع الثاني ،فيكون الشخص في حالة يقظة أو ما يعرف بأحلام اليقظة ، «وهي حالة يمكن أن نصفها بحالة تقاطع الوعي باللاوعي ، فالفرد في هذا الوضع واع بوجوده ولكنه خارج عن واقعه منغمس في واقع افتراضي ، أو واقع يحلم به أو هو سروح في ملكوت متخيل يكون الحالم بطلا فيها ، وهذه الحالة تمثل شكلا من أشكال التعويض وإصلاح الافتقار الحاصل عنده أو هو إرضاء للنفس بهذه الطريقة أو تصوير مفترض لإحداث ضرب من التعديل لما هو واقع في الواقع ... »[4]

ويجد الشاعر في قول الشعر متنفسا لاستعادة وتجديد طاقته وحيويته، وجلب مادته الأساسية في صياغته الشعرية من عالم الحلم ، ليغوص في واقعه حينا ، وفي الذكريات حينا آخر ، فينقطع عن الواقع إلى عالمه الخاص به، فالشاعر حالم بطبعه يسبح في أرجاء عالمه بمثاليته ولكنه لا ينقطع عن واقعه الحقيقي ، وعن عالمه الخارجي ، فيلجأ إلى أحلام اليقظة ، خاصة ليغوص في عالمه الداخلي، أكثر من توظيفه لأحلام النوم التي تشيع في الفن السردي.

وتعد قصيدة "في السوق القديم" نموذجا جيدا لتقصي الحلم، فقد بني نص القصيدة على " الحلم" خاصة أحلام اليقظة حيث وردت كلمة الحلم في النص موزعة على أغلب المقاطع الشعرية كما في قوله :

---

[1] – آلية الحلم في الشعر ، ص 81.

[2] – القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، ص 186.

[3]– النص القصصي بين الحلم والواقع ، ص 156 .

[4]– نفسه ، ص 156 – ص 157 .

«أحلم بالرحيل»، «يحلم بالشراب»، «يحلم باللهيب» ، «يحلم في سكون» ، «يحلم بالضياء» ، «ترى حلم الشباب » ، «أكاد أحلم أيها الحلم الحبيب»، وقد جاء أغلبها بصيغة المضارع وهذا راجع إلى كون القصيدة غنائية تنتمي إلى السرد الذاتي ، يتحدث فيها الشاعر بضمير الأنا، الذي دل في نص القصيدة على راهنية الحالة الشعورية كشخصية رئيسية تعيش التجربة ، مما يتلاءم وتوظيف الحلم.

فقد جاء الفضاء الزمكاني لهذا النص خاصة في مقطعه الاستهلالي متمثلا في تصوير السوق في زمن متأخر من النهار ، فيروي لنا ما رآه في ذلك المكان وما سمعه بطريقة شبيهة بالرؤية أو المنام فرسم الشاعر فضاء يتلاءم ونفسيته ، منطلقا من حقيقة أراد الهروب منها إلى عالم بعيد عن واقعه ، إلى عالم الشعر ، أين يمتزج الواقع بالحلم والوعي باللاوعي كشف فيه عن معاناته النفسية وعن أحلامه البائسة .

وإن حكمنا بأن هذه القصيدة قصيدة حلم ، فليس كل ما فيها حلما، كما أنه بإمكاننا تعميم الحلم عليها ، أو إرجاعها إلى شعور ، وتذكر وتفكير واعي من الأنا الشاعرة .

فكل ما جاء في هذه القصيدة من كلمات ، وصور وتعابير وأحداث ، وحوارات ، ومشاهد ، والابتعاد عن المنطقية يجعل من القصيدة قصيدة حلم ، وإن لم يأت ذلك بطريقة صريحة ومباشرة ، فالشاعر في القسم الثاني من القصيدة إتكأ على آلية الحلم ، بنوعه الثاني أي "أحلام اليقظة"، أراد بها الشاعر التعويض ، والعيش في عالم استأجره لينغمس فيه ، منطلقا من أحداث يكون قد عاشها ورآها وذلك في قوله :

ما كان لي منها سوى أنا لتقينا منذ عام
عند المساء وطوقتني تحت أضواء الطريق
ثم ارتخت عني يداها وهي تهمس والظلام
يحبو وتنطفئ المصابيح الحزانى والطريق- :
(أتسير وحدك في الظلام)[1]

[1] - الديوان ، مج1 ، ص286.

أراد الشاعر عالمه متنفسا للتخفيف من معاناته، فعبارة «أتسير وحدك في الظلام » هي كل ما أراده من هذا العالم بأن يجد فيه فرصة لإشباع فراغه العاطفي ، ويحقق بذلك توازنا في حياته العاطفية ، فلم يجد طريقا له سوى أحلام اليقظة أين رسم لنفسه شخصية ثابتة قوية صامدة في وجه الوحدة والتهميش يقول على لسان المحبوبة: [1]

أتسير والأشباح تعترض السبيل بلا رفيق ؟

فيقول :

فأجبتها والذئب يعوي من بعيد ، من بعيد

أنا سوى أمضي باحثا عنها ، سألقاها هناك

فوجد في عالم الحلم متنفسا للبوح والصراخ بأعلى صوته مصرا على الرحيل يقول : [2]

أنا سوف أمضي فأتركيني ، سوف ألقاها هناك

عند السراب

فطوقتني وهي تهمس "لن تسير " !.

وإن كان ذلك لفترة وجيزة فقد أراد تجديد طاقته كإنسان ليحب ويحب مبديا رغبته في شريك ليملأ عليه حياته وإن لم نجد ما يثبت انطلاقه هذا النص من حلم أو رؤية أو منام ، إلا أن ما اتصفت به شخصية الأنا أنها شخصية حالمة وما قُدم عنها شخصية يائسة محطمة الأحلام.

3- المونولوج الداخلي :

يأتي الحوار داخل النص عنصرا سرديا ، أكثر من كونه تقنية بوظائفه البناءة وكوسيلة هامة للتعرف على الشخصيات المتكلمة والمتحاورة ليكشف عن فكرها وعواطفها وإحساساتها ..

وقد «...انتفع الشاعر المعاصر بأنواع الحوار المختلفة، التي ظهرت في فنون السرد النثري (الخارجي) والداخلي (المنولوج)..» [1] ، والذي يتوافق وطبيعة الشعر الذاتية (الغنائية).

---

[1]- نفسه ، ص 286 ، ص 287 .

[2]- نفسه ، ص 288 .

«والمنولوج تكنيك من أبرز تكنيكات "اتجاه الوعي" في الرواية الحديثة ، هذا الاتجاه الذي يهتم بمحتوى وعي الأبطال الداخلي ...»[2].

ومن النماذج الشعرية الموظفة لهذه التقنية ، ما جاء في قصيدة «المومس العمياء» من حوارات داخلية ، من النفس إلى النفس، يكشف عن وعي المومس (البطلة) : بحيث يتماهى الشاعر مع صوتها فيقول : [3]

وتحس بالأسف الكظيم لنفسها لم تستباح ؟
الهر نام على الأريكة قربها .... لم تستباح ؟
شبعان أغفى وهي جائعة تلم من الرياح
وتقول أيضا تبكي حظها المنكود
وعضت اليد وهي تهمس بالعيون ...
عمياء أنت وحظك المنكود أعمى يا سليمة ...
وتلوب أغنية قديمة .
في نفسها وصدى يوشوش : يا سليمة ، سليمة
نامت عيون الناس آه فمن لقتلي كي ينمه [4].

عن طريق الحوار الداخلي أو (المنولوج) كشفت لنا البطلة (سليمة) ، على لسان (الشاعر الراوي) العليم، عن تفكيرها، وعن سخطها الذي بدى ظاهرا على ملامحها، تعض الأنامل غيضا، وهي في حالة قلق وتوتر من طول انتظارها وتعاسة حظها وبهذه التقنية تكشف لنا عن وعيها ، إزاء الحالة التي وصلت إليها نتيجة عماها .

[1]- القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر ، ص 211 .
[2]- عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص
[3]- الديوان ، مج 2 ، ص 156 .
[4]- الديوان ، مج 2 ، ص 160 ، ص161 .

وقد أخذ المونولوج من شعر بدر شاكر السياب الحصة الأوفى لاعتبارات كثيرة أهمها، الظروف الصعبة التي مر بها السياب خاصة في المرحلة الأخيرة من حياته، ومن شعره. مع مرحلة الصراع مع المرض ، فقد اعتمد السياب على تقنية المونولوج ، و « الذي يعتمد بدوره على تداعي الأفكار والخواطر والكلمات ، متوافرة المعنى أصبحت في ذاتها تشكل رموزا قائمة الدلالة وإن في حياة الشاعر خاصة...»[1]

[1] – بدر شاكر السياب ، شاعر عصر التجديد الشعري ، ص 21.

T الفصل الثالثT

البنية السردية للخطاب الشعري الحكائي

أولا : البنية السردية للخطاب

1- الراوي :

أ- الراوي الشعري (المشارك):

ب- الراوي الشعري (العليم) :

2- المروي له :

3 – البنية الزمنية في الشعر السردي :

3-1 النظام الزمني :

أ- زمن القصة

ب – زمن السرد :

ثانيا : الرؤية السردية

1 – الرؤية السردية وأقسامها :

أ- الرؤية السردية :

ب – أقسامها

ب-1 الرؤية الخارجية

ب-2 الرؤية الداخلية

أولا : البنية السردية للخطاب

اقترنت كلمة بنية بالمنهج البنيوي، والتي تعني النسق أو النظام الذي تنظم به مجموع الوحدات في نسيج علائقي ، من عناصر مترابطة ومتماسكة، بعضها ببعض، بحيث يصعب عزل عنصر عن عنصر آخر .

أما البنية السردية للخطاب فتتشكل «...بتضافر ثلاث مكونات هي الراوي، والمروي، والمروي له ...»[1]، لأن أي خطاب مهما كان نوعه قائم على دورة خطابية ، تتكون من المرسل، والمرسلة والمرسل إليه ، وتبرز أكثر في الخطاب السردي .

أما بالنسبة للبنية السردية للخطاب الشعري القائم على السرد الحكائي، فتتجلى بشكل واضح بعناصره الحكائية المكونة لبنيته السردية من راو ومروي ومروي له ولكن بأسس شعرية .

ولتحديد عناصر البنية السردية نطرح الأسئلة الآتية : من يسرد ؟ وكيف يسرد ؟ ولمن يسرد ؟

1- الراوي :

جاء في معجم السرديات الراوي هو « الواسطة بين العالم الممثل والقارئ ، وبين القارئ والمؤلف الواقعي فهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية أساسا ويهتدي إليه بالإجابة عن السؤال من يتكلم Genette 1972 ويمكن رسم صورته من خلال ما يتركه ضرورة ، من بصمات في الخطاب القصصي ومن هذه البصمات موقعه الزمني من الأحداث التي يروي ودرجة علمه بها وتشكيله الخاص للغة ، ما يلجأ إليه من طرائق لاستعادة أقوال الشخصيات ومنها أيضا ضمير السرد ومستواه من خارج الحكاية ....أو من داخل الحكاية »[2] .

«والراوي داخل النص هو الواسطة التي تجمع بين الأحداث ومستقبلها فقد يكون الراوي شخصية من شخوص الحكاية « وتتعدد أنواعه ودرجات حضوره في النص »[3] ، فيتراوح بين ضميري "أنا" و "هو"،

[1]- محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد العرب ، دمشق - سوريا ، 2005 ، ص85 .

[2]- معجم السرديات ، ص 195 .

[3]- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق –سوريا ، 2011، ص 46 .

«فيهيمن الراوي على عملية السرد في ضمير الأنا أو يتراجع حضوره في ضمير "الهو" »[1] ، فيروي بصيغة المتكلم أو الغائب وهذا من الشائع في السرد الكلاسيكي.

والراوي في السرد إما أن يكون خارجا عن نطاق الحكي أو أن يكون شخصية حكائية داخل الحكي فهو إذن راو ممثل داخل السرد وهذا التمثيل له مستويات منها : أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار السرد ، لكنه لا يشارك في الأحداث فهو على مسافة مما يروي غائب في بنية الشكل »[2] .

وبالراوي تتحدد الرؤية السردية بين عليم برؤية خلفية أو مساويا للشخصية القصاصية داخل النص ، أو يكون أصغر وأقل علما ومعرفة منها، فتكون له بذلك رؤية أمامية خارجية.

ويعد الراوي أهم لبنة داخل البنية السردية إلى جانب المروي والمروي له ، باعتباره أبرز مكون للدورة الخطابية السردية القائمة على ثنائية الراوي والمروي له ، إذ لا يوجد خطاب سردي بدون راو أو سارد يجعل منه المؤلف وسيلة اختباء ، فيحمل على عاتقه مسؤولية نقل المسرود إلى المسرود له بكيفية يراعي فيها توزيع الأدوار وترتيب الأخبار والأفكار ، محاولا بذلك إعطاء صورة مكتملة للقارئ حول ما يجري داخل عالمه، يتحرك وفق خطة مبدئية من وضع المؤلف الحقيقي ، ليبقى الراوي هو المسير البارز في البناء السردي .

«فيسرد حكايته محاولا التأثير في القارئ وإقناعه »[3] لينفعل أكثر القراء بما يسرده «من خلال خطابه ويشكل القاعدة الأساسية التي تنطلق منها بنية المروي»[4] وبهذا يشكل الراوي المنطلق الفعلي للعملية السردية «فهو الفاعل في كل عملية بناء سردي ، وهو الذي يجسد المبادئ التي تصدر عنها مختلف الأحكام التقويمية وهو الذي يختار خطة السرد وزمنيته، إن في استطاعته كذلك أن يبرز أفكار الشخصيات »[5] .

---

[1]- البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة ، ص 49 .

[2]- نفسه ، ص 59 .

[3]- نفسه ، ص 51 .

[4]- نفسه ، ص 60 .

[5]- نجاة وسواس، 2012 ، السارد في السرديات الحديثة ، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة – الجزائر ، العدد 8 ، ص 98 .

أ- الراوي الشعري (المشارك):

أما الراوي في الشعر «فهو الشاعر نفسه ، يكون عليما ومشاركا ، ولهذا حين يقوم بمهمته داخل الشعر يصبح راويا أصيلا ، ومن حقه أن يلعب في اللغة حتى يصل إلى المجازية أحيانا ، وحضوره يتجسد عبر انتهاكاته وقدرته على استغلال هذه اللغة. »[1] .

«ومن السمات الأصيلة في الراوي الشعري أنه يستطيع حوار شخصياته ولا يستطيع القارئ أن يميزه، وإنما قد يلعب دورا من أدوار الشخصيات أو يتطابق معها أو مع جزء منها»[2] ، ففي الغالب يأتي السارد في الخطاب الشعري الحامل للسرد راو مشارك في أحداث التجربة الشعرية ، فيكون «شاهدا على الأحداث ومشارك في خلقها ، ولأن الشاعر في الوقت نفسه لابد أن يكون مشاركا وفعالا في صنع أحداثه ، ويستخدم في هذا النوع ضمير المتكلم »[3] ، فتأتي الأنا الشاعرة راوية للحكاية ، وساردة للوقائع والأحداث ، وهذه الصفة طاغية على الشعر الغنائي .

وقد عرف الشعر العربي نماذج كثيرة للشاعر الراوي ، فنجد قصيدة في السوق القديم " على سبيل المثال لا الحصر ، أن الأنا الشاعر شخصية محورية تروي تجربتها الشعرية ، فجاء الشاعر راو مشارك وعليم له معرفة غير محايدة بمستقبله انطلاقا من حاضره وماضيه ، فهو يحكي تجربة ذاته بضمير المتكلم "أنا" فيقول [4]:

وأنا الغريب .....أظل أسمعه وأحلم بالرحيل.

وبضمير المتكلم يتطابق الراوي (الشاعر) مع الشخصية الرئيسية ،الأنا أو الذات الشاعرة .

« والراوي المشارك في الشعر لا يقف عند حدود التعليق على الأحداث أو الوقوف خارج ما يسرد بل هو عنصر أساسي في بنية النص يكون السارد والمسرود عنه في آن يخلق مساحته السردية عبر حركته الفاعلة في انبناء الحدث الذي يتشكل عبر توجهاته غير المباشرة التي تكون عبر حركة أصوات سردية أخرى يتعانق معها كالشخصيات والأمكنة والأزمنة وغيرها »[5] .

---

[1]- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، ص 46 .

[2]- نفسه ، ص 46 .

[3]- نفسه ، 59 .

[4]- الديوان مج 1 ، ص 284 .

[5]- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، ص 60 .

وبتحديد الشاعر الراوي للمكان والزمان في قصيدة "في السوق القديم" والذي دارت فيه الأحداث الراهنة ، كان بمثابة انطلاقة السرد على لسان الراوي (الشاعر) والذي يبدو غير مشارك لا علاقة له بالتجربة الشعرية ، وذلك في المقطع الأول من القصيدة كما مر معنا ، ليجعل القارئ أكثر استعدادا لاستقبال المحكي ، وفي نفس الوقت ليعطي النص نفسا سرديا ، ويحاكي بذلك النصوص السردية خاصة الكلاسيكية منها وإدراجه ضمن المرويات .

ونجد الراوي داخل هذه القصيدة « تساوي مع الشخصية الرئيسية من خلال استخدام ضمير المتكلم السارد ، وهذا هو النمط الرابع من أنماط فرديمان والذي يسمى بالأنا المشارك »[1] .

وقد تجلي الراوي المشارك في الشعر العربي قديمه وحديثه ، بحيث شكل مساحة نصية كبيرة من المدونة الشعرية .

ب– الراوي الشعري (العليم) :

أما الراوي العليم في السرديات هو صاحب المعرفة الكلية يروي على علم بالأحداث ، «وهو الذي يعرف كل شيء أو كل العلم يتدخل بالتعليق أو الوصف الخارجي والوصف الداخلي التأمل والاحتكاك، وهو الذي يحرك الأشياء ، وفي يديه الخيوط »[2]، ويكون : «التحدث بالضمير الغائب مع معرفة بمجمل التفاصيل ..»[3] .

قد يكون ساردا عليما محايدا، أو غير محايد ، يكون محايدا بمعرفته الكلية، ليتحدث دون أن يشير إلى شخصه، فيتحدث بضمير "هو"، ويأتي ساردا غير محايد فيتحدث تاركا بصماته بين الفينة والأخرى، مساهما في إثراء سرده إما معلقا أو واصفا، مبديا رأيه من المواقف والأمور جميعا ، ولأنه سارد عليم «...يعرف مجمل الوقائع ، مجمل الهموم الصغيرة ، ويقول الشخصيات ، يتحدث عنها بالنيابة ، محيط بكل التفاصيل ، يعرف حتى أدق الهموم سيل حياة شخصياته ....»[4] .

[1]– عبد الله رضوان، البنى السردية دراسة تطبيقية في القصة القصيرة ، دروب للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، 2005،ص20 .

[2]– آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، ص 46 .

[3]– البني السردي ، دراسة تطبيقية في القصة القصيرة ، ص 19 .

[4]– نفسه ، ص 17 .

أما السارد العليم في الكتابة الشعرية فيكون أكثر وعيا ، «ولأن الشاعر أكثر الناس وعيا بتجربته فإن وعيه يتحرك في اتجاه النص والنص يتحرك في اتجاهه رغبة في تحديد علاقته بالعالم.»[1] ، وأحيانا يأتي سرده متوسط بين الذاتية والموضوعية.

ومن النماذج السيابية التي يأتي فيها الراوي (الشاعر) خارج سرده بصورة أو بأخرى في قصيدة "المومس العمياء". وهي: « قصيدة سردية بدليل رسم الشخصيات والتسميات والحبكات الثانوية ، والمحاورات ، وتنوع الزمان والمكان ، والبؤرة السردية ...»[2] ساهمت هذه العناصر في تكوين عالم سردي والذي بدوره ساعد على تمثيل التجربة الشعرية وإثرائها ، فكانت هذه القصيدة نموذجا للسرد الموضوعي ، أين يخلق الشاعر مسافة سردية بين الأنا الشاعرة كراوي وبين المروي بشخصياته وأمكنته وأزمنته، مستعملا ضمائر الغيبية ، فجاء راويا خارج الفضاء الزمكاني المؤطر لحدث مقتل والد المومس، عبر تقنية الإخبار يقول[3]:

وتخف راكضة حيال النهر كي تلقى أباها:

هو خلف ذلك التل يحصد سوف يغضب إن رآها

مر النهار ولم تعنه ... وليس من عون سواها .

وتضل ترقى التل وهي تكاد تكفر من أساها .

فجاء راويا خارجيا غير متضمن في سرده مولدا بذلك طاقة سردية هائلة ، أين تموقعت الأنا كراوية تسرد الأحداث غير متضمنة في سردها ، وذلك بخلق أصوات متصارعة ومتضاربة في قضاء سردي مسيج بالطاقة الأنوية الشاعرة .

وإن بدا السارد خارجا عن مجريات الأحداث من بداية النص إلى نهايته فقد جاء صاحب معرفة كلية غير محايدة، لأنه تجاوز «موقعه وحدوده نظرا لمطابقته لمرويه تمام المطابقة ...»[4] ، خاصة في الأفكار والمشاعر، أو يتحدث على لسان شخصيته، أو يقوم بمحاورتها فيقول [5]:

شفتاك عارية وخدّك ليس خدّك يا سليمة

ماذا تخلف منك فيك سوى الجراحات القديمة

---

[1]- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، ص 47 .

[2]- الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، ص 196 .

[3] - الديوان ، مج 2 ، ص 151.

[4]- الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، ص 205 .

[5] - الديوان ، مج 2 ، ص 162

إلا أنه حاول قدر الإمكان المحافظة على موقعه كسارد موضوعي ، ينقل الحكاية بكل موضوعية وحيادية، وذلك باستخدامه « ضمائر السرد الأساسية طوال المطولة وهي ضمائر الغيبية ، لكنه لم يكن محايدا إزاء بطلته »[1] ، مشاركا بالتعليق فينزلق بذلك عن موقعه المخصص له ، فأحيانا يندمج صوته مع صوتها ، فيتحدث على لسانها مستنبطنا وعيها ، باعتباره عليما كلّي المعرفة ، ملازما لها محددا هويتها التي رسمها لها عبر طول القصيدة.

ومن المقطوعات الشعرية التي دلّت على علمه بداية مع الاستهلال ، حيث برز الشاعر ساردا موضوعيا، عندما تحدث وهو على علم بكل المجريات والتفاصيل والجزئيات ناقلا الخبر عن العابرين والمبغي والمدينة، وعلمه بالحاضر والماضي والمستقبل ، بالظاهر والباطن بالخارج والداخل ، فقدم عالما كانت بطلته المدينة فمثل لها بالمومس العمياء ، وجاء المبغي كجزء منها بؤرة دارت فيها أغلب أحداث القصة ، جسدت حاضر الشخصية البطلة (المومس) ، بحيث نقله الشاعر الراوي عن طريق الإخبار والتصوير الشعري ، فلم يخلو هذا النقل من ذاتيته وقد يكون سبب هذا الاضطراب الغير محل بناءه السردي ، غزارة صورة الشعرية ، لتمثيل رؤيته الخاصة به في العيش داخل المدن وموقفه منها ، أدى ذلك إلى أعلاء صوته محاولا التأثير في المسرود لهم وهم القرّاء بالدرجة الأولى يقول : [2]

والله عز الله – شاء

أن تقذف المدن البعيدة والبحار إلى العراق

آلاف آلاف الجنود أن يستبيحوا في زقاق دون الأزقة أجمعين

جاء هذا المقطع يحمل معنى ظاهرا، موجها بصورة مباشرة إلى القارئ الفعلي ، وفي نفس الوقت يحدد الفترة الزمنية لبداية القصة مع أبرز حدث فيها (فترة الاحتلال).

ومن القصائد التي برز فيها الشاعر الراوي مفارقا لمرويه، قصيدة إرم ذات العماد 1963/2/21[3] ، جاء فيها الشاعر ساردا موضوعيا يسرد حكاية كان بطلها جد أبيه ، فقد جمعت هذه القصيدة بين نوعين من الرواة راو شاهد على الأحداث وراو شاهد على السرد ، كراويان يسردان في خط واحد ، فجاء

[1]– نفسه ، ص 205 .

[2] – الديوان ، مج 2 ،ص 153 .

[3]– نفسه ،ص 207 .

الشاعر الراوي ناقلا للخبر ومهيئا القارئ لاستقبال الحكاية والتأثير فيه وجلب انتباهه لينقله إلى عالم العجائب والغرائب فيمهد قائلا [1]:

من خلل الدخان من سيكاره

من خلل الدخان

من قدح الشاي وقد نشر ، وهو يلتوي إزاره

ليحجب الزمان والمكان .

بهذه الافتتاحية المشوقة ، التي أرادها الشاعر الراوي نقطة فاصلة لينقل المتلقي من عالمه الواقعي إلى عالم العجائب، فسرعان ما انتقل السرد على لسان البطل وهو جد الأب كراوي يحكي تفاصيل وجزئيات مغامرته ، ليثير حماس المتلقين السامعين من أحفاده ،أين ينسج الجد الراوي الأصلي حكايته ، فتنتظم الوقائع عبر سلسلة الأحداث المتعاقبة التي مر بها عن طريق السرد الشفوي، الذي تقوم عليه الحكاية الشعبية، فكان المكان فيها المقصد والهدف المنشود في رحلة البحث عن السعادة المفقودة ، فاتجه الجد الراوي باحثا عن هذه المدينة بدون دليل يوصله إليها ، متسلحا بإرادته مهتديا بإيمانه القوي في العثور عليها ، وهي المدينة الساحرة .

وكما هو معروف، أن "إرم" مذكورة في القرآن الكريم ، ولكن الأساطير الشعبية قد تنقص وقد تضيف بعض الحقائق إليها. وقد ورد في فقرة علت القصيدة «بأنه عند المسلمين أن شداد ابن عاد ، بنى جنة لينافس جنة الله، وهي "إرم" وحين أهلك الله قوم عاد اختفت "إرم" وظلت تطوف وهي مستورة في الأرض لا يراها إنسان إلا مرة في كل أربعين عاما ، وسعيد من انفتح له بابها »[2] .

ساعدت هذه الفقرة في رسم الخطوط الطولية والعرضية لهذه الرحلة المغامراتية ، إستند عليها الشاعر في تعميق رؤيته الشعرية ، فكانت حكاية رمزية جاءت بأسلوب السرد الحكائي الشعبي ، بين راو ومروي لهم ، بحيث تقمص فيها الشاعر الراوي دور المسرود له حين استقبل الحكاية من قبل ، وكسارد حين نقل المروي عن جد أبيه ، فيقول [3]:

حدثنا جد أبي فقال :

[1]- نفسه ، ص 602 .

[2]- الديوان ، مج 2 ، ص 602 ص 603 .

[3]- نفسه ، ص 602 ص 603 .

يا صغار ،

مقامرا كنت مع الزمان ،

نقودي الأسماك ، لا الفضة والنضار .

وقد عرف هذا المحكي الشعري هيمنة كاملة لضمير المتكلم، فقد جاء بصيغة الجمع إلى المتكلم بصيغة المفرد؛ ما جاء متصلا بالفعل حدثنا في الضمير "نحن" إلى صيغة المفرد ما جاء متصلا بالفعل كنت في الضمير "أنا"، فعلى الرغم من احتواء هذا المحكي الشعري على عالمين سرديين ، الأول عالم الشاعر (الراهن) باعتباره ناقل الخبر والمعلومة عن عالم سردي ثاني ، فمن المفترض أن يأتي السرد بضمير الغائب لتوفر النص على راو يروي ، وبطل يفعل، فقد دلت كلمة "حدثنا" على مروي وقع في زمن مضى ولكن في ذات الوقت تمحي المسافة الموجودة بين الزمنين، جعلت من السرد يسير في خطية واحدة، وذلك بانتقال السرد مباشرة على لسان البطل الجد بصيغة المتكلم على طول هذا المحكي ، وبهذا تراجع حضور الشاعر الراوي في النص ، باستثناء ظهوره في مواقع محدودة لتوجيه الخطاب في تكوين رؤيته الشعرية يقول: [1]

وكنت ذات ليلة

كأنها السماء فيها صدء وقار ،

أصيد في الرملية

في خورها العميق ، أسمع المحار.

يلعب الفعل كنت «أداة سردية في البنية التقليدية دورا كبيرا في انتشار مساحات سردية في النص الشعري، تتمثل هذه البنية في الفعل كان الذي يشير إلى الموروث عبر أدوات السرد الشعبي التي ترد عبر كان ما كان »[2] .

وإن جاء هنا السرد بضمير المتكلم في قوله كنت على لسان البطل ، يمكننا نسب هذه الحكاية إلى السرد الشعبي بالفعل كان ، بحكم المسافة الموجودة بين الزمنين الماضي البعيد والزمن الحاضر ، وباشتمال العالم السردي نوعين من الرواة، أين تنازل الراوي الشاعر عن مكانته كراوي، وأسند دفّة السرد إلى البطل (الجد) ، فجاءت كلمة كنت مكان "كان" .

[1]- الديوان ، مج 2 ، ص 602 – ص603 .

[2]- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، ص 63 .

وتتواصل الحكاية بصوت سردي واحد ، أين اختفى صوت الشاعر الراوي وراء صوت الجد كراوي مشارك متضمن في سرده أو كحكواتي يحكي رحلته التي باءت بالفشل ، يحكي لا للتسلية أو إجزاء الوقت بل أراد بحكايته وصية لأحفاده من بعده ، أي أبناء الجيل القادم في مواصلة البحث عن السعادة، فأخضعها الشاعر لرؤيته الشعرية ، والذي أراد بدوره أن يبلغها إلى أبناء وطنه ، فأراد بمدينة إرم بلاده العراق في قوله [1]:

هناك بحيث كان سورها ، المياه

تشع في الخليج .

ويواصل الجد سرد تفاصيل مغامراته تلك إلى أن يبرز صوت الشاعر الراوي يقول[2]:

وقال جدنا ولج في النشيج .

وهنا أراد الشاعر الراوي بضمير المتكلم "نحن" جمع المخاطبين من الأحفاد داخل المروي للمحافظة على طرفي الخطاب من مرسل ومرسل إليه "أنا" و "نحن". ولأن الخطاب في الماضي البعيد موجه من الأنا إلى "أنتم " قبل أن يعوض بالضمير نحن ، فهو خطاب موجه إلى الجمع ، وليس للفرد ، فيكون الشاعر الراوي معني هو الآخر بهذا الخطاب، من الجد إلى الأحفاد، ومن البطل إلى أبناء الوطن، فجاء الشاعر الراوي مسرود له كحفيد في زمن مضى، فمثل الراوي والمروي له في الوقت ذاته .

أما عن موقع الشاعر كان مندسا في ثنايا الخطاب بجعل نص القصيدة ملغما لتفجيره بطاقات إيحائية ، وكما بدا في البداية راويا ناقلا للمروي على لسان البطل الجد، حيث تراجع حضوره تاركا المجال له ، جاعلا من الجد قناعا ، ومن القصة درعا لتمرير رؤيته الشعرية فيقول [3]:

أصيد في الرميلة

في خورها العميق أسمع المحار

موسوسا كأنما يبوح للحصى وللقفار.

ويقول : [4]

حتى بلغت في الجدار موضع العماد

[1]- الديوان ، مج 2 ، ص 606 – ص607 .

[2]- الديوان ، مج2 ، ص 607 .

[3] - نفسه ، ص 603.

[4] - نفسه ، ص 605.

تقوم فيه، كالدجى بوابة رهيبة
غلفها الحديد ، مد حولها نحيبه
أراه بالعيون لا تحسه المسامع
وقفت عندها أدق :
يا صدى أراجع
أنت من المقابر الغريبة؟

قد يريد الشاعر من هذين المقطعين ومن القصيدة جميعا إحساس الفرد بالوحدة والغربة داخل وطنه، في بحثه الدائم عن نفسه وعن ذاته.

2- المروي له :

لقد حضي المروي له اليوم باهتمام واسع من طرف النقد الحديث ، خاصة مع دراسات جيرالد برينس ، وانطلاقا من أن الراوي كائن ورقي في عالمه القصصي يقتضي بالضرورة وجود مروي له قصصي وكل «....خطاب لابد له من مخاطب ، ولكن هناك فرق بين (الراوي له) و(القارئ) ، فإذا كان القارئ قد أصبح جزءا من التجربة الروائية، قدر تفاعله معها ولم يعد قارئا سلبيا ....»[1] ، بدوره الفعال في تلقي الأثر الأدبي ، خاصة النصوص الحديثة الشعرية منها على وجه الخصوص، فإن المروي له «هو الذي يتلقى ما يرسله الراوي .»[2].

وبما أن الراوي الشعري هو الشاعر نفسه في الغالب ، فإن المروي له حتما يكون هو القارئ الفعلي فكما هو معروف أن الخطاب الشعري عرف خطابا شفويا منطوقا ، يقتضي مستمع أي بين باث ومتلقي، فيكون القارئ الحقيقي هو المعنى الأول باستقبال هذا الخطاب الشعري، ويكون متضمنا في نية المؤلف وبنية الخطاب الشعري سواء كان منطوقا أو مكتوبا .

وباحتواء الشعر محكيا ، فإنه يتوفر قطعا على ثنائية الراوي والمروي له ، لأنه إذا أقرينا بوجود راوي شعري ، فإنه يقتضي حتما وجود مروي له ، فلا وجود لسرد دون سارد أو مسرود لهم ، فيأتي المروي له شخصية داخل القصة ، أي مسرود له قصصي ، أو خارجي يكون هو القارئ الحقيقي ، ويكون متضمنا أو تقديريا كبنية نصية موجودة من قبل في ذهن المؤلف .

[1]- محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد العرب دمشق – سوريا ، 2005 ، ص 86 .
[2]- نفسه ، ص 85 .

ولإثبات وجود بنية سردية داخل المحكي الشعري لابد للخطاب أن يتوفر على مروي له يشارك في تكوين هذه البنية إلى جانب الراوي .

وإذا ما جئنا إلى إثبات ذلك في نص قصيدة المومس ، كنموذج تطبيقي لدراستنا ، فقد جاء المسرود له في هذا النص داخليا وخارجيا ، فجاءت المومس (سليمة) داخل القصة المسرود له الرئيسي إلى جانب بعض المسرود لهم الثانويين كالأخ ، وأحد السكارى دون ذكر لأسمائهم ووجه الشاعر الراوي خطابه إلى هذه الشخصيات تتلقى الخطاب في صمت، نتيجة لاحتكاره دفة السرد. فتكررت مخاطبته للمومس لتقديم رؤيته الشخصية من المومسات جميعهن، فتلونت خطاباته بالشفقة أحيانا، وبالاستهانة والتهكم أحيانا أخرى .

وجاءت سليمة مسرود له داخلي عندما استقبلت خطاب جارتها البائسة، في حي البغاء حين سردت حكايتها عن نفسها، وعن بيتها، وعن بنتيها[1]:

لكن بائسة سواها حدثتها منذ حين

عن بنتيها وعن ابنتيها: وهي تشهق بالبكاء :

عن زوجها الشرطي... يحمله الغروب إلى البغايا

كالغيمة السوداء تنذر بالمجاعة والرزايا.

ويعتبر المسرود له داخل الخطاب «...حلقة وصل بين المروي أو الأثر الأدبي وبين القارئ الحقيقي ...»[2] .

فقد أثبت السياب بقصيدته هذه ، براعته في صياغة شعرية سردية استغلها «في تقديم صياغة متطورة من السرد المرتبط بحركة الواقع الإجت – سياسي المعاش ، بحيث يبرز نبض الواقع محملا بهموم الإنسان المعبر عنه ...»[3] ، جاعلا من القارئ بنية نصية مقنع بمسرود له قصصي، أراد به الشاعرالقارئ الفعلي من المواطنين العراقيين والعرب عموما ، لتلقي خطابات نقدية متجهة نحو الواقع كتناوله بعض القضايا المهمة والخطيرة ، فيقول مخاطبا المومس كمسرود له داخل القصة لتمرير أفكاره في حديثة عن الأخلاق والمجتمع والسياسة[4]:

---

[1]- الديوان ، مج 2 ، ص 153 – ص154 .

[2]- البنية السردية في الإمتاع والمؤنسة ، ص 61 .

[3]- البنى السردية في القصة القصيرة ، ص 18 .

[4]- الديوان ، مج 2 ، ص 166 .

ويح العراق أكان عدلا فيه أنك تدفعين

سهاد مقلتيك الضريرة

ثمنا لملئ يديك زيتا من منابعه الغزيرة ؟

كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين ؟

جاء الخطاب في هذا المقطع موجه للشخصية الرئيسية من طرف الشاعر الراوي ، محدثا تماهيا بينها وبين العراق وبين الوضع الذي يعيشه المواطن العربي من ضياع وتشتت وتهميش.

وتعد هذه القصيدة من بين أشهر مطولاته كقصيدة "فجر السلام"، "حفار القبور" ، و"الأسلحة والأطفال"، منعطفا شعريا هاما « فنلمس في كل قصيدة من هذه القصائد على اختلافها أن مصير الإنسان ليس مصيرا فرديا منعزلا، إنه جزء من المجتمع والتاريخ وأن في المجتمع قوى أظلم واضطهاد ودمار...» [1].

بحيث مثلت هذه القصائد مرحلة بدر الواقعي، الذي تحول بإحساسه الفردي، إلى الإحساس الجماعي، فجاءت قصيدة المومس العمياء نموذجا من الواقع ، بتناولها قضايا من المجتمع، كقضية الدعارة والبغاء ، ناقما عن المدينة كبؤرة لانحلال الأخلاق والقيم العربية الأصلية من جهة ، وفساد الأنظمة الحاكمة من جهة أخرى ، لذا جاء الشاعر راويا مرسلا وباثا خطابات إجتماعية ودينية وسياسية تقضي بوجود مسرود له أكبر من أن يكون قصصي ، ولأنه خطاب شعري بالدرجة الأولى فهو موجه إلى قارئ حقيقي ، ولأنه قصصي بدرجة ثانية ليكون قارئا معتبرا أكثر تأملا وتدبرا، وبهذا «تعد العلاقة بين الراوي والمروي له نقطة ارتكاز في توجيه النص وطرح أفكاره ، وترتيب الوعي المنهجي الذي يسلكه المؤلف الحقيقي في الكشف عن مضامين نصه ودلالاته... » [2] .

3 – البنية الزمنية في الشعر السردي :

يعد الزمن داخل النص الأدبي عنصرا جماليا بالدرجة الأولى ، باختلافه عن الزمن الواقعي ، ففي الشعر يصعب الاستدلال عليه للكشف عنه والإمساك به ، لارتباطه بالحالة الشعورية والشعرية التي تنتج عنها زمنية افتراضية خيالية، بعيدة وقريبة من الحقيقة وهذا سر الجمال فيه، أما بالنسبة للزمن الحكائي فقد عرف تحولا في مسار خطيته المنطقية في تتابع الأحداث وظهورها ، فأصبحت الرواية مثلا تقوم على تكسير هذه الخطية الزمنية التي يتوازى فيها الخطاب وزمن الأحداث ، فيحدث بذلك خلخلة زمنية

[1] – الديوان ، مج1، ص 64. (السياب ... شيء من حياته) بقلم ناجي علوش.

[2] – البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤنسة ، ص 79 .

قائمة على تقطيع الأحداث وإعادة ترتيبها من جديد لا تتوازى وزمن القصة، تسمح للروائي أن يبدأ سرده من أية نقطة في الحكاية ، إما من بدايتها أو وسطها، أو حتى نهايتها.

وقد عرف الزمن اهتماما واسعا في الدراسات السردية «....فقد استفاد النقد العربي الحديث في دراسة هذه الظاهرة من أعمال جرار جنيت وجان ريكارد وفليب هامون وسواهم »[1] .

3-1 النظام الزمني :

«تعتمد دراسة النظام الزمني في النص الروائي على المقارنة بين ترتيب الأحداث في السرد ، وترتيب تتابع هذه الأحداث في الزمن الروائي ...»[2] ، أي بين زمن القصة وزمن السرد.

أ- زمن القصة : « يخضع للتتابع المنطقي للأحداث. »[3] .

أما بالنسبة للشعر الحكائي ، فلم يخلو النص من بنية زمنية شبيهة بالبنية الزمنية في النص السردي، وتكمن الصعوبة في التعرف على هذه البنية داخل الشعر ، باعتبارها بنية هلامية يصعب تحديدها. ولكن بعد التداخل الذي عرفته الأنواع الأدبية ، أخذ الشعر في محاكاة النص السردي ، فعلى الصعيد الزمني عرف الخطاب الشعري توظيفا زمنيا أكثر وضوحا مع إمكانية ملاحقته والإمساك به ، لارتباطه بباقي العناصر السردية الأخرى والتي ساهمت في تكون الخطاب الشعري السردي ، باعتبار السرد اشتغال على الزمن وإن كان الزمن «غامضا حد التماهي بالعناصر الأخرى ...»[4] ، السردية والشعرية، بحيث يصعب ضبطه ودراسته « فمع الشعر ستكون أكثر صعوبة ، كونه يمثل تكثيفا لحالات سردية معينة، والوحدات السردية تمتاز فيه بالتركيز...»[5]

[1]- الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث ، ص 187 .

[2]- الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث، ص187 .

[3]- نفسه ، ص 205

[4]- توظيف السرد في الشعر العربي الحديث البردوني نموذجا ، ص 158 .

[5]- نفسه ، ص 158 .

وتعد قصيدة المومس العمياء من النماذج الشعرية الفريدة التي امتازت ببنية زمنية متوازنة بين سردية وشعرية، قاربت بها النصوص الروائية والقصصية ، فأي محكي مهما كان نوعه له بناء زمني يتراوح بين زمني القصة والسرد ، ونتيجة للإختلالات الزمنية الناجمة عن اضطراب سيرورة الزمنيين والذي يتولد عنه مفارقات زمنية من استرجاعات واستباقات داخلية وخارجية لها خاصيتها الجمالية داخل المحكيات.

أما زمن القصة في قصيدة " المومس العمياء" فيظهر من خلال التتابع المنطقي والتسلسل الحقيقي للأحداث داخل متن الحكاية الشعري لهذه القصيدة ، والذي يحكي عن سيرة فتاة من الريف العراقي كانت تعيش في كنف أسرتها الفقيرة ، فعلى الرغم من الفقر والجوع ، كانت تشعر بسعادة بحيث استمتعت بطفولتها البريئة فيقول الشاعر الراوي عنها:

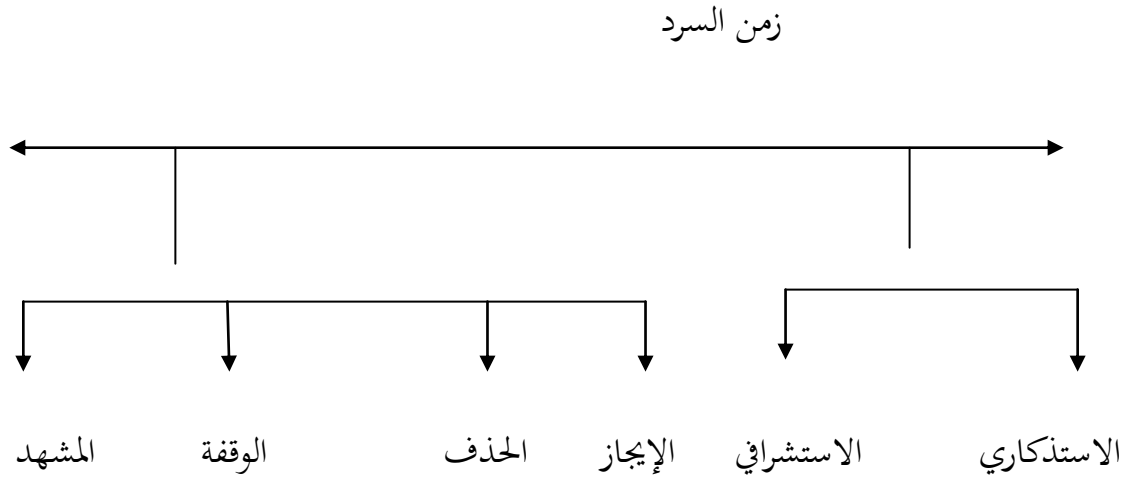
أن الطفولة فجرتها ، ذات يوم ، بالضياء
كالجدول الثرثار – أو أن الصباح رأى خطاها
في غير هذا الغار تضحك للنسائم والسماء
إلى أن يقول:
ثغرا يكركر ، أو يثرثر بالأقاصيص البريئة

وقد مرت هذه الفتاة بظروف قاهرة اضطرتها للخروج من القرية إلى المدينة وذلك بعد مقتل والدها على يد رجل إقطاعي، وكانت العراق قد دخلت في حرب، بحيث دخلته آلاف الجنود، فينتشر الفساد، وتنحط الأخلاق ، ويكثر الفسق والمجون ، وتقع الفتاة فريسة لؤلئك المستبيحين في ظروف قاسية جزاء الفقر والحرمان ساهمت هي الأخرى في انحرافها وامتهانها حرفة البغاء أيام الشباب والجمال كانت تبلغ من العمر عشرون سنة ، ولكن بعد مدة تصاب بالعمى فاختارت لنفسها إسم صباح بدل سليمة ، ولكن هذا الاسم لم يشفع لها عند طلاب الشهوة ، فانفضوا من حولها ، وتبقى في انتظار بين الترصد والإنصات ، وتشاء الأقدار أن ترزق ببنت كانت ثمرة الخطيئة والإثم ، وسرعان ما تموت لتعيش هذه الأم الحرمان مرة أخرى، كان الجوع والفقر سبب بؤسها وشقائها، وتنتهي حكاية هذه المومس بانتظارها المتواصل إلى من يدفع لها ويشتريها لتسترزق بعرضها ثمنا لجسدها ولكن دون جدوى.

فجاء الزمن داخل هذه القصة مرتبطا بحياة ما قبل وما بعد الخطيئة[1].

ب – زمن السرد :

إذا كان زمن القصة يخضع للتتابع المنطقي للأحداث « فليس شرطا أن يتقيد الزمن السردي به ولا يمكن للمقاطع السردية التقيد بهذا النظام الزمني »[2] بل يخضع لمقدرة المؤلف على اختيار الطريقة الأنسب، لسرد أحداث القصة بطريقة جمالية لها من التأثير ما يأسر به متلقي هذا العمل ، فيحق له البدء من أية نقطة يشاء ، ليحدث بذلك خلخلة زمنية فيتنوع زمن السرد .



ب –1 الزمن الاستذكاري :

« أسلوب السرد الاستذكاري خاصية حكائية في المقام الأول ، وقد اهتم به النقد الحديث ، وهو ظاهرة أسلوبية نشأت مع الملاحم القديمة، وأنماط الحكي الكلاسيكي وتطورت بتطورها ثم انتقلت عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة التي ظلت وفية لهذا التقليد السردي ...»[3] ووظفها الفن الشعري المعاصر

[1] – ينظر إحسان عباس ، بدر شاكر السياب دراسته في حياته وشعره ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت–لبنان ، ط1 ، 1992 ، ص 142.

[2] – الأسلوبية تحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث ، ص 187 .

[3] – الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث ، ص 190 – ص 191 .

بطريقة فنية تشبه في ذلك الفن الروائي ، بحيث يفرض الزمن الماضي على الحاضر فرضا، كزمن حاضر معيش ، فالسرد الاستذكاري هو استحضار قصة أو استرجاعها من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر ، فليحق الماضي بالحاضر.

ونص/قصيدة المومس العمياء ، نص حافل بهذه التقنية البنائية ، بحيث بني النص على زمني الحاضر والماضي بطريقة تناوبية ، والملاحظ أن الشاعر الراوي اعتمد هذه التقنية في روايته للأحداث القصصية ، كونه سارد عليم مطلع على حياة البطلة حاضرها وماضيها ، ورواية الأحداث الماضية قائم على الاسترجاع الذاكرتي بقوله " ذات يوم " للعودة إلى أيام خلت ، باعتباره المصدر الأول في معرفة ماضي البطلة.

وبالرغم من وجود أفعال ماضيه في المرحلة المتعلقة بطفولتها مثل كان – فجر – رأى – لا تنفي أن الشاعر الراوي كان شاهدا على تلك الفترة وملازما للشخصية البطلة ، وذلك بإيراده أفعالا بصيغة المضارع يكاد- ينكر – يكركر – يثرثر – يعود .. فأراد بذلك تحديد الأحداث بإدراجها من زمن ماضي إلى زمن حاضر، والمزاوجة بينهما ليحدث بذلك مقارنة آنية بين الزمنين، جاء ماضيها رمزا للطهر والنقاء والعفة ، ماضي الطفولة والبراءة يقول:

جيف تستروا بالطلاء ، يكاد ينكر من رآها
أن الطفولة فجرتها، ذات يوم بالضياء
كالجدول الثرثار- أو أن الصباح رأى خطاها
في غير هذا الغار تضحك للنسائم والسماء
ويكاد ينكر أن شقا من خلل الطلاء
قد كان- حتى قبل أعوام من الدم والخطيئة
ثغرا يكركر أو يثرثر بالأقاصيص البريئة[1].

وهذا ما يبرر سر اختيار اسم سليمة ، أي أنها كانت سليمة من الذنب والخطيئة والإثم قبل وقوعها فيه وقبل امتهانها حرفة البغاء ، وسليمة من الضرر قبل إصابتها بالعمى.

ولا يلبث حتى ينقل لنا ذكرى صاحبت المومس ، تجمع بين الحنين والألم في حنينها لأيام القرية بمناظرها العذراء أيام كانت مبصرة تشاهد سرب البط وهو يحلق في السماء يقول :[2]

[1] – الديوان ، مج 2 ، ص 146 .
[2] – نفسه، ص 151 .

وتظل تذكر وهي تمسحهن – أجنحة سواها

كانت تراها وهي تخفق ....ملء عينيها تراها

سرب من البط المهاجر ، يستحث إلى الجنوب

فيتماهى الشاعر الراوي مع الشخصية البطلة ، في ذكرى مشاهدة البط المهاجر إلى الجنوب (موطن الشاعر ، ليبدي حنينه لقريته جيكور ، فتتوحد المشاعر ويطغى الشوق والحنين إلى ذلك الماضي الجميل، وسرعان ما تمضي هذه الذكرى، يقول : [1]

طلق فيصمت كل شيء....ثم يلغط في جنون .

هي بطة فلم انتفضت ؟ وما عساها أن تكون ؟

تتضاءل معرفة الشاعر الراوي بسؤاله هذا ويتجرد من معرفته ، ليفتح باب الماضي من جديد على أبرز حدث في هذه القصة ، مقتل والدها معتمدا في ذلك على الذاكرة .

يا ذكريات علام جئت على العمى وعلى السهاد ؟ [2].

فتتذكر مقتل والدها ، جاعلا من الذكريات شخصية فاعلة لإثارة المواجع ، وإلهاب القلب حسرة .

وقد جاء السرد الاستذكاري في هذا النص متنوعا بين استذكار ، واستحضار ، كالاستحضار الأسطوري والديني والتاريخي ، واستذكارات شخصية وذاتية .....وغيرها.

أما قصيدة في "السوق القديم" فقد جاءت مقاطعها الأخيرة عبارة عن شعر سردي استذكاري ، مفتتحا قوله بذكرى يقول :

ما كان لي منها سوى أنا التقينا منذ عام

جاءت الذاكرة فاعلا أساسيا ، وعاملا بنائيا ، وهذا ما اتسمت به أغلب القصائد ذات الطابع الوجداني ، وذلك بالاعتماد على الاسترجاع الذاتي للذكريات ، جاء في هذه القصيدة عن طريق صورة من الماضي الأليم في زمن الحاضر أين تتجلى مرارة الفراق «بحيث يصبح اللجوء إلى ماضي الذاكرة هو الملاذ الوحيد ...»[3]

ب –2 الزمن الإستشرافي :

[1]– نفسه، ص 151 .

[2]– نفسه ، ص 151 .

[3]– محمد صابر عبيد ، التشكل الشعري الصنعة والرؤيا ، دار نينوى ، 2011 ، ص 73 .

«عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه ، وفي هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد ، ويمكن توقع حدوث هذه الأحداث وهذا الأسلوب السردي يقلب نظام الأحداث ...أي القفز على فقرة ما من زمن القصة ...»[1] .

وهذه التقنية السردية « لا تقل أهمية عن السرد الاستذكاري ... ولاسيما أنه يرتبط بإقامة دلائل مسبقة على الحدث من شأنها أن تفتح باب التخييل والتكهن ...»[2] .

وقد برزت هذه التقنية بشكل لافت في قصيدة "في السوق القديم " على شكل نبوءة في قوله[3]:

ورأيت من خلل الدخان ، مشاهد الغد كالظلال .

تلك المناديل الحيارى وهي تومئ بالوداع

إلى أن يقول :

وأنت أيتها الشموع ستوقدين

في المخدع المجهول ، في الليل الذي لن تعرفيه ،

تلقين ضوءك في ارتخاء مثل أمساء الخريف [4]

جاء الفعل رأيت في زمن الماضي ليدل على اطلاع الشاعر الراوي ومعرفته بما سيحدث ، فاسحا المجال لخياله بالتكهن .

ليكرر الزمن نفسه ، وليستنسخ من الزمن الماضي والحاضر زمن المستقبل ، إيمانا منه بمستقبل يائس ، فيعكس مواجده على الشموع، حيث تنبأ لها بمستقبل حزين ، ليصبح اليأس عنوانا لماضيه وحاضره ومستقبله ، لحياة كانت وستكون رمزا للوحدة والضياع ، لأنه يعرف المصير الذي سيؤول إليه ليتأكد ذلك عبر سلسلة من الاستباقات جاءت في القسم الثاني من القصيدة في قوله : [5]

"غير أنك لن ترى حلم السباب "

بيتا على التل البعيد يكاد يخفيه الضباب

---

[1]- الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث ، ص 189 .

[2]- البيئة السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة ، ص 230 .

[3]- الديوان ، مج 1 ، ص 284 .

[4]- الديوان ، مج 1 ، ص 285 .

[5]- نفسه، ص 287 .

ويمكننا عد هذه الاستباقات ، ركيزة أساسية في بنية القصيدة إلى جانب الاشتغال الذاكراتي ، لتعميق الرؤية الشعرية .

وإذ كان الاستباق أقل حضورا في أغلب النصوص ، « فهو أقل انتشارا من الاسترجاع ، ولكن ليس أقل منه أهمية ، فقد يوجد في العنوان الذي قد يخبرنا مسبقا بالطابع الحزين للحكاية ....»[1] ، كما جاء في عنوان قصيدة المومس الذي حمل في طياته حكاية مأساوية درامية ، ليخبرنا مسبقا عن شقاء وحرمان هذه المومس ، خاصة وهي امرأة عمياء ، فقد جاء الاستباق مبثوثا في ثنايا هذه القصة في مواضع محدودة لأنها قصة مبنية على زمني الحاضر والماضي أكثر من الزمن القادم، إلا أن ما وُجد من استباق له أثر واضح في تحديد الدلالة، وكعنصر تشوقي داخل النص .

يقول[2]:

ما كان يعلم أن ألف فم كبئر دون ماء

ستمص من ذلك المحيا كل ماء للحياء

حتى تجف على العظام – وأن عارا كالوباء .

يصم الجباه فليس تغسل منه إلا الدماء

سيحل من ذلك الجبين به ويلحق بالبنين.

استثمر الشاعر داخل هذه المقطوعة، تقنية الاستباق السردية في معرض حديثه عن ماضي المومس أيام الطفولة والبراءة، في علاقتها بوالدها وفي جهله بمستقبل إبنته ، وهنا تدخل صريح من الشاعر الراوي برؤيته الاستشرافية لمستقبل المومس ومصيرها ، والتي مثلت نظرته الشخصية من القضية فجاء شخصية عربية ثائرة غيورة عن العرض والشرف .

إلى أن يقول[3]:

والساعدين الأبيضين ، كما تنور في السهول

تفاحة عذراء ، سوف يطوقان مع السنين

كالحيتين ، خصور آلاف الرجال المتعبين

الخارجين ، خروج آدم من نعيم في الحقول

[1]– نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ص 124 .

[2]– الديوان ، مج 2 ، ص 147 .

[3]– الديوان ، مج 2 ، ص 147 .

هذه التوقعات جاءت من تقدير الشاعر الراوي وما يؤكد وقوعها موضعه كسارد عليم

ويواصل تنبؤاته بمصير هذه المومس ، وكما جاء مطلعا على ماضيها ليحكم على مستقبلها بالضياع فيقول [1]:

سيظل غاصبها يطاردها وتلفظها البيوت

ستظل ما دامت سهام التبر تصفر في الهواء

تعدوا ويتبعها "آبولو" من جديد كالقضاء

وبتكرار حرف السين الدال على الزمن المستقبل يجعل من توقعاته أحداثا متحققة وبها يبني الشاعر الراوي مصيرا كل المومسات ، اللواتي جعلن من البغاء بابا للاسترزاق متوقعا لها بمعيشة لا تحسد عليها ، في قوله: (سيظل غاصبها يطاردها وتلفظها البيوت) وما جاء من المعنى الظاهري للقصة أن البغاء طريق مسدود يوصل إلى الشقاء والعذاب والضياع ، منطلقا في توقعاته من خليفة دينية إسلامية ورؤية اجتماعية .

ب–3 السرعة السردية :

لأي عمل أدبي إيقاع زمني، ولأي محكي «...زمنية خاصة به، ولا يمكن ترجمتها إلى زمن الساعة ...» [2] .

وقد أوجد جرار جنيت أربع أنواع أساسية للسرعة : المشهد ، التلخيص ، الحذف ، الوقفة.

والجدير بنا ، التريث قبل تحسس سرعة النصوص الشعرية المدروسة وقبل تحديد إيقاعها الزمني ، أن النص الشعري يختلف حتما عن النص السردي ، من حيث المكونات ومن حيث البناء ، على الزعم من توظيف هذه النصوص الشعرية للسرد ، خاصة فيما تعلق بالمستويات التي حددها جرار جنيت ، لذا وجب علينا أن نضع نصب أعيننا ، بأن النص المدروس هو نص شعري قبل أن يكون محكي وسنحاول قدر الإمكان –رغم الصعوبة– تتبع آثار السرعة السردية التي قد تحجبها خصوصية النوع الشعري ،

[1]– نفسه ، ص149 .

[2]– جيرار جينيت ، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ؛ تر: ناجي مصطفى ، دار الخطابي للطباعة والنشر، ط1 ، 1989، ص 525 .

«فإذا كان " جنيت " قد أكد على صعوبة مثل هذه الدراسة على النصوص السردية فإنها مع الشعر ستكون أكثر صعوبة ...»[1] .

وتبرز هذه الآثار «....خصوصا في حالة الإلتواءات الزمنية ، أي حينما يكون زم≠زح»[2] ، ويعني التلاعب بالزمن، عندما يكون زمن المحكي لا يساوي زمن الحكاية .

– **المشهد** : « حيث يطابق زمن المحكي زمن الحكاية ، زم = زح »[3]

و« الشكل الخالص للمشهد يمثله محكي الكلام حيث السارد في أدنى درجاته ونقصد الحوار والمونولوج الداخلي ...»[4] .

والمشهد «أسلوب فني وهو تقنية من تقنيات السرد ، يتضمن مواقف حوارية في أغلب الأحيان ، وفي أسلوب السرد المشهدي تتحقق المساواة بين زمن السرد وزمن الرواية، أي أن مدة المشهد في الرواية تعادل مسافته في الكتابة ...»[5] .

وهذه التقنية فاعلة في الحركة السردية، بحيث تسهم في إبطاء السرد ، ويقوم الحوار بتجسيد هذه التقنية، أين يتعادل ويتساوى زمن السرد مع زمن الحكاية .

« والحديث عن سرعة النص يتخذ في السرد منحيين : يتجلى أولهما في اللغة ويتمظهر الثاني في الأحداث نفسها ...»[6] .

واتخذ المشهد في متن السياب الشعري أشكالا عديدة ، ففي القصائد الشعرية السابقة استعان الشاعر في رسم مشاهد سردية ، بلغة تتلاءم والطبيعة الشعرية فجاءت لغة حوارية لتأطير عناصر المشهد وترتيبها وفق خطة محكمة ، لبناء مشهد سردي على أرضية شعرية .

وقد جاء الحوار « يحمل في العرض السردي جملة من الخصائص يمكن الإقتراب منها عند بسط هذا الحوار على الحركة الداخلية للمشهد ذاته »[7] .

---

[1]– توظيف السرد في الشعر العربي الحديث البردوني نموذجا ، ص 158 .

[2]– نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ص 126 .

[3]– نفسه ، ص 126 .

[4]– نفسه ، ص 126 .

[5]– الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد الحديث ، ص 197 .

[6]– حبيب مونسي ، المشهد السردي في القرآن الكريم ، قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون – الجزائر ، 2010 ، ص 37 .

[7]– نفسه ، ص 29 .

كانت « الأحداث فيه أساسية وإبرازها له صفة تأسيسية لمسار القصة ...»[1] .

وقد تنوعت المشاهد في هذين النموذجين بين مشاهد سردية وشعرية، ففي قصيدة " في السوق القديم " سيطر المشهد على الحركة السردية في عرض الأحداث و في رسم مشهدين كبيرين جاء المشهد الأول نتيجة للمشهد الثاني الذي مثل الجزء الأخير من القصيدة وتم بلغة حوارية.

فقد تعددت المشاهد المرتبطة بالإطار الزمكاني والمتعلقة بنفسية الأنا الشاعرة ، التي رسمت مشاهد بعرض الأحداث التمهيدية التي شكلت مشهدا عاما لذلك السوق القديم، فرسم مشهدا للمكان في زمان محدد ومشهدا للغريب، ليرسم بذلك مشهدا للوحدة، وكان ذلك في المقطع الاستهلالي للقصيدة.

وقد جاء رسم المشهد في هذه القصيدة وصفيا قائما على التشبيه، حيث كان التركيز فيه على مشهد الوقوف على بضائع السوق المعروضة، أما الحوار فذهب في القصيدة مذهب الإيجاز في جزئها الأول ، فيه الحديث من طرف الأنا مخاطبة الشموع، لعرض الكلام الذي فرضه الموقف الشعري من الأنا إلى الآخر .

أما الحوار في القسم الثاني فجاء متحكما في بنيته ، بحيث دار بين فاعلين هم الشاعر الراوي والمحبوبة في مكان واحد غير محدد —على الطريق — دارت فيه الأحداث وتوالت ، فانبثقت بذلك وحدات سردية بين سؤال وجواب ، كان هذا الحوار أساس النص وخليفته السردية ، انطوت تحته جل العناصر الأخرى، فعمل الشاعر الراوي على إظهار الأحداث متتابعة متنامية على خطية زمنية تساوى فيها السرد والحدث والشعر بحيث جعلها تسيير في وتيرة واحدة .

أما عن المشهد السردي داخل نص "المومس العمياء" الشعري ، فكما أشرنا أن الأحداث قامت في الغالب على الوصف والتشبيه رسمت بدورها مشاهد وصفية تصويرية ، فمن المشاهد البارزة ، ما تعلق بحادثة كانت مفتاحا لولوج القصة من أوسع أبوابها ،كان ذلك في مشهد بائع الطيور بقوله :[2]

ويمر عملاق يبيع الطير ، معطفه الطويل
حيران تصطفق الرياح بجانبيه ، وقبضتاه
تتراوحان : فللرداء يد وللعبء الثقيل
يد ، وأعناق الطيور مرنحات من خطاه
تدمى كأثداء العجائز يوم قطعها الغزاة

[1]- الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث ، ص 197 .
[2]- الديوان ، مج 2 ، ص 150 .

خطواته العجلى، وصرخته الطويلة يا طيور .

هذي الطيور فمن يقول تعال

أفزعها صداه...

صور الشاعر الراوي في هذا المقطع مشهدا لبائع طيور عملاق ، وهو يتجول بالقرب من المبغي بمعطفه الطويل ، وصورة البط مرنحة الأعناق من خطاه ، فترك القارئ في مواجهة مع الحدث ، ومشاهدة صورة مرئية سنمائية أو هي أقرب إلى مسرحة الحدث بمستوياته الحركية والصوتية بقوله :

خطواته العجلي وصرخته الطويلة يا طيور

هذي الطيور فمن يقول تعال

أفزعها صداه...

فيبرز بذلك صوت سردي آخر لشخصية جاءت فاعلة في تنميته الحدث الرئيس ، والحس السردي بصفة عامة ، فجاء هذا المشهد رابط بين الأحداث ، أراد به الشاعر الراوي العودة إلى إثارة حادثة مقتل الوالد، وفتح المشهد على الماضي الأليم لمعاينته وإبصاره ، في حركة زمنية داخلية قائمة على تقنية الاسترجاع، إعتمد فيها الشاعر الراوي على الزمن النفسي للشخصية المحورية، جاء الزمن والذاكرة الفاعل في بناء السرد وحركتيه يقول :

وتمس أجنحة مرقطة فتنشرها يداها

وتظل تذكر – وهي تمسحهن – أجنحة سواها

كانت تراها وهي تخفق ... ملء عينيها تراها [1]

ومن بين المشاهد الأخرى داخل قصيدة المومس، مشهد حواري بين المومسات داخل المبغي رسم بلغة حوارية استفهامية استنكارية ذات صبغة إيمانية ، يقول : [2]

" لو استطيع قتل نفسي ..... همسة خنقت صداها

أخرى توسوس " والجحيم ؟ أتصبرن على لظاها ؟

وإذا أكفهر لحدك ، ثم ضاق إلى القرار

حتى تفجر من أصابعك الحليب رشاش نار

وتساءل الملكان : فيم قتلت نفسك يا أثيمة ؟

[1]– الديوان ، مج 2 ، ص 151 .

[2] – نفسه ، ص 155.

وتخطفاك إلى السعير تكفرين عن الجريمة

أفتصرخين أبي! فينفض راحتيه من الغبار

ويخف نحوك وهو يهتف : قد أتيتك يا سليمة ؟ "

جاء الحوار في هذا المقطع عرضا لأحداث وأفعال (خنقت – إكفهر – ضاق – تفجر – تساءل – تخطفاك – تصرخين – قتلت – تكفرين – ينفض – يخف –يهتف – أتيتك)، جاءت أفعالا متنامية بصيغة الماضي والحاضر ، وهي أحداث افتراضية احتمالية مثلت مشهدا أراد به الشاعر كسر الرتابة السردية للحكاية ، بقصد التنويع ودفع للملل ، أين تطابق زمن السرد وزمن الحكاية « فتطابق الزمنين يقاس بلحظة النطق بالحوار بين الفاعلين ...»[1] ، وإن جاءت الأحداث هنا، نتيجة لزمن نفسي من عالم المومس الداخلي عندما فكرت بالانتحار ليأسها وبؤسها ، وكل الأحداث التي برزت في ثنايا هذا الحوار أحداث افتراضية خارجة عن زمن الحكاية دخلت في زمن السرد ولكنها تبقى أحداثا مرتبطة بالحدث الرئيس (مقتل والدها) والتفكير في الانتحار كنتيجة له ، ولكن على الرغم من عدم واقعية هذه الأحداث، فقد يتطابق، ويتساوى زمن السرد وزمن هذه الأحداث لتقديم مشهد سردي قائم على الزمن النفسي الداخلي للبطلة .

– **التلخيص** : « وصيغته هي ز.م < ز . ج ...»[2]

وتعرف هذه التقنية بالإيجاز أو المجمل وهو سرد «...شهور أو سنوات من حياة شخصية بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة .»[3].

وقد استخدم السياب هذه التقنية في نصوصه باعتبار الشعر مجالا لها ، لأن لغة الشعر لغة إيجاز وتكثيف فيصعب تمييز المجمل من بنية النص الكلية ، القائمة على الاقتصاد اللغوي وإن طالت القصيدة، مقارنة بالنصوص السردية ، وقد يسهل تلمسها في الشعر القائم على السرد الحكائي ، فتقلص هذه التقنية من حجم الحكاية بانتقال الشاعر من زمن إلى آخر بسرعة فائقة ، خاصة وأن مساحة القصيدة لا تسمح للشاعر بذكر التفاصيل والجزئيات من أحداث وقضايا قد توقع به في وهاد النثرية، ولكي لا تفقد القصيدة هويتها الشعرية .

[1]– توظيف السرد في الشعر العربي الحديث البردوني نموذجا ، ص 166 .

[2]– نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ص 126 .

[3]– الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد الحديث ، ص 195 .

ويعد استخدام هذه التقنية ضرورة في جل الكتابات باعتبارها تقنية جمالية تقي النص من الحشو والإطناب بذكر تفاصيل لا طائل منها ، فتذكر الأيام والشهور والسنوات مجملة دون تفصيل ، فتلخص بذلك الأحداث والأفعال والأقوال .

وقد عمد السياب في قصيدته "المومس" إلى نوع من التفصيل الغير المخل ، للتوضيح والشرح والتفسير، وهذا ما يتطلبه النص الشعري بعكس النص السردي ولكن كنصين تضبطهما حدود .

ومن المقاطع الشعرية التي تمثل للتلخيص، في قوله : [1]

ويكاد ينكر أن شقا لاح من خلل الطلاء

قد كان –حتى قبل أعوام من الدم والخطيئة–

نجده قد لخص الفترة الزمنية — من حياة المومس — التي سبقت واقعة مقتل الأب والوقوع في خطيئة الزنا .

وفي قوله [2]:

ذهب الشباب !! فشيعيه مع السنين الأربعين

أورد الشاعر الراوي في هذا السطر ملخصا لشباب المومس أيام الصبا والجمال ، أين كان الزبائن يترددون عليها ، كان ذلك قبل الأربعين .

ومن الحركات التسريعية للزمن البارزة في قصيدة في "السوق القديم" تقنية التلخيص ولنا في ذلك أمثلة وفيرة كما جاء في قوله [3]:

نار الهوى ويد الحبيب

ما زال يخترق الحياة ، وكان عام بعد عام

يمضي ووجه بعد وجه مثلما غاب الشراع

وفي جملة "كان عام بعد عام" إشارة واضحة إلى زمن مختزل لفترة زمنية من حياة الأنا الشاعرة ، كانت فترة ضياع وفراغ ووحدة خانقة وقد جاءت كلمة "بعد" لإطالة مدة المعاناة كان ذلك سببا أدى بها إلى دخول عالم اليأس والظلام ، وإن لم يفصح الشاعر عن الأحداث التي وقعت في هذه الفترات المتعاقبة إلا أنه أراد تحديد مرحلة الانتظار التي عاشتها والتي ستعيشها (الأنا).

---

[1]– الديوان ، مج 2 ، ص 146 .

[2]– نفسه، ص 165 .

[3]– الديوان ، مج 1 ، ص 285 .

وفي قوله كذلك: [1]

بالأمس كان وكان ، ثم خبا ، وأنساه الملال

واليأس حتى كيف يحلم بالضياع – فلا حنين

يغشي دجاه ، ولا اكتئاب ، ولا بكاء ، ولا حنين

فجاءت كلمة بالأمس تلخيصا لفترة زمنية ماضية عن حبه بأحلامه وآماله بحلوها ومرها ويقول: [2]

ما كان لي منها سوى أنا التقينا منذ عام

يوجد هنا اختزال في الأحداث التي وقعت قبل وبعد ذلك العام ، باستثناء مشهد اللقاء الليلي عند الطريق.

وعليه فالمجمل «أسلوب غير مباشر وهو لغة أساسية في السرد القصصي لأنه وسيلة إلى التنقل بسرعة عبر الزمن ... »[3] ، أما الشعر فكل كلمة وكل حرف عبارة عن تلخيص .

– الحذف :

« ويتعلق الأمر بمدة من الحكاية يسكت عنها تماما من طرف المحكي ، ويجب أن تكون هناك أمارة دالة على الحذف كحذف ، أو أن يكون على الأقل للاستنتاج من النص ، ويكون وظيفيا بدرجة أعلى أو أدنى »[4] .

ونستدل عليه بعلامة الحذف وذلك بوضع نقاط تدل على وجود محذوف من الكلام يؤدي حذفه إلى الإيجاز والتسريع في الزمن السردي .

ومن أشهر حالات الحذف الشائعة خاصة في النصوص الحداثية، البياض المنتشر في ثنايا الكتابة ، وهذا شائع في النص الشعري المعاصر بصفة كبيرة .

فقد ورد الحذف في نص قصيدة "في السوق القديم" قرابة تسع مرات، ويمكننا الاستدلال عليه من خلال نقاط الحذف ومن الأمثلة التي ورد فيها في قوله : [1]

---

[1]– نفسه ، ص 286 .

[2]– نفسه ، ص 286 .

[3]– الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث ، 195 .

[4]– نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ص 127 .

وصدى غناء ... .

وفي قوله : [2]

والحب ظلله الخلود ... فلا لقاء ولا وداع

وقد تم السكوت عن أقوال وأحداث كثيرة، مشيرا لها بفراغ كان لزاما على القارئ ملؤه من خلال العملية التفاعلية بين الراوي والمروي له ، أو بين الكاتب والقارئ ليشارك القارئ في عملية بناء المعنى، تاركا له باب التأويل مفتوحا.

وتجلى الحذف في "قصيدة المومس العمياء" بحذف أسطر شعرية كاملة مثلا في قوله : [3]

حيث البيادر تفصد الموتى فتزداد اتساعا !

.....

وفي مقطع آخر من القصيدة، جاء حذف ثلاثة أسطر متتابعة لتسريع الزمن الماضي الذي عاشته المومس بين فترة الصبا والبغاء من جهة ، ولإعطاء التجربة بعد أعمق ، فيملأ السطر نقاط متتالية إشارة منه للفت انتباه القارئ، وإعلامه بأن هذا الموضوع واسع، وفيه كلام كثير، ولكنه تكتم عمدا عن أهم جزء فيه، فيضيف بذلك الحذف قيمة جمالية أخرى للنص.

وفي قوله[4]:

ما العمر ؟ ما الأيام؟ عندك ، ما الشهور ؟ وما السنين ؟

تضمنت هذه السطر حذفا صاغه الشاعر الراوي بطريقة استفهامية تحكمية عن حياة المومس وعن تشابه حياة البغايا دون أن يحسبن للزمان الذي يمر معه العمر لتبرز خبرته ومعرفته بالحياة عامة .

– الوقفة :

« وتتعلق بالمقاطع التي تتوقف فيها الحكاية وتغيب عن الأنظار ،... إن الوقفة إذن اختلال زمني غير سردي ...» [1]

---

[1]– الديوان ، مج 1 ، ص 283 .

[2]– نفسه ، ص 286 .

[3]– الديوان ، مج 2 ، ص 152 .

[4]– الديوان ، مج 2 ، ص 165 .

وهي تقنية توظف من أجل إبطاء حركة السرعة السردية ، « والتوقف يحصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف الذي يستغرق مقطعا من النص القصصي ...فالراوي أو السارد عندما يشرع في الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الرواية أو القصة ...»[2] ، وقد يسير السرد والوصف في لحظة واحدة .

فبالوصف يمكننا معرفة الأشياء وفهمها ، ومعرفة الشخصية في ظاهرها وفي باطنها ومعرفة الواقع وما يحيط به ، أما وظيفته داخل النصوص الأدبية خاصة السردية منها ، فيأتي مزاحما للسرد يبطئ حركته أحيانا ويوقفها أحيانا أخرى ، فعلاقته به تحدد الإيقاع السردي داخل الخطاب .

لذا لا يمكن الاستهانة بهذا العنصر، باعتباره عنصر بناء ومكونا أساسيا للخطاب بوظائفه المتعددة السردية، والتزينية والجمالية والإيديولوجية وحتى الشعرية ، ..الخ .

و في قصيدة " المومس العمياء" جاء الوصف ملازما ومزاحما للسرد ، مشتغلا لصالح الشعر في قوله :

كالقمح لونك يابنة العرب

كالفجر بين عرائش العنب

أو كالفرات بين ملامحه

دعه الثرى وضراوة الذهب

لا تتركوني فالضحى نسبي

من فاتح ، ومجاهد ، ونبي

عربية أنا.. أمتي دمها

خير الدماء ... كما قال أبي [3]

رسم الشاعر الراوي في ظاهر هذا المقطع صور وصفية قائمة على التشبيه ، تضفي جمالية شعرية، بحيث قدم أوصافا تثير المشاعر والأحاسيس عن المرأة العربية " يا ابنة العرب " معتزا بأصلها ونسبها، وفي

[1]- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ص 127 .

[2]- الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث ، ص 199 .

[3]- الديوان ، مج 2 ، ص 164 .

ذلك إشارة واضحة إلى قومية الشاعر العربية ، وفيها دعوة صريحة لدفع الهمم ولتجديد العهد بين الشعوب العربية من أجل أمة عربية إسلامية .

وما جاء في قصة زوجة الشرطي جارة سليمة في المبغى من أوصاف ساهمت بدرجة كبيرة في إثراء السرد خاصة بورود أفعال هي بمثابة وصف لحالة معينة ، على سبيل المثال : تشهق بالبكاء ، فالفعل تشهق مرتبط بالوصف أكثر من السرد ، فيتداخل بذلك الوصف مع السرد ويصبح الوصف سردا بالمعنى الوصفي لا السردي، لأن الوصف بمثابة تحضير للحدث الشعري، والسرد هنا لم يتوقف بل سار جنبا إلى جنب مع الوصف، فيسرد واصفا مشهد المرأة مع زوجها فيقول : [1]

فتقف من فزع وتحجب مقلتيها بالغطاء

ويعود والغبش الحزين يرش بالظل المضاء

سعف النخيل .... يعود من سهر يئن من عياء

فالأفعال تقف – يعود – يرش – يئن ، وهي أفعال سردية متعلقة برؤية الشاعر الراوي ، فيأتي الوصف هنا خادما للسرد ، لبناء محكم وفق إستراتيجية لتأطير الحدث الشعري .

وقد جاء وصف الأمكنة داخل هذا النص «المدينة » ، «المبغى » والتي دارت فيها أحداث الحكاية على لسان الشاعر الراوي لإبراز ملامح الواقع، مجسدا رؤيته الذاتية للمكان، فجاء وصفه للمدينة في المقطع الاستهلالي، مصورا ليالي المدينة ، واصفا إياها بالعمياء، والعابرون في طرقاتها أحفاد أوديب الأعمى، متكئا في ذلك على البناء الأسطوري إلى أن ينتقل إلى تصوير المبغي مصورا عبور السكارى إليه فيصف المشهد في قوله : [2]

وانسلت الأضواء من باب تثاءب كالجحيم

تطفو عليهن البغايا كالفراشات العطاش

اعتمد هنا الشاعر على الوصف القائم على التشبيه، في رسم مشهد سردي بريشة شعرية، مما يؤكد تداخل الشعر مع السرد عن طريق الوصف.

[1]- نفسه ، ص 154 .

[2]- الديوان ، مج 2 ، ص 145 .

وقد تم توظيف الوقفة كتقنية شعرية سردية لإزالة الغموض عن الأمكنة والشخصيات، فجاء الوصف والسرد متداخلان وخادمان طيعان للشعر .

ثانيا : الرؤية السردية

1 – الرؤية السردية وأقسامها :

أ– الرؤية السردية :

تعتبر الرؤية مركز اهتمام جل الدراسات السردية التي اختلفت في وضع مصطلح محدد ومضبوط لهذا المكون ، الذي يعتبر أهم مكون في بنية الخطاب السردي « فليس هناك إلى اليوم نظرة موحدة ونهائية للمنظور السردي »[1] ، فقد عرفت الرؤية السردية بتسميات عديدة منها «... وجهة النظر ، الرؤية ، البؤرة ، حصر المجال – المنظور – التبئير ...»[2] ، وكلها تسميات متعلقة بالرؤية وكلها تدور في حقل السرديات، ومصطلح وجهة النظر هو الأكثر شيوعا، وقد يكون الاختلاف بينها في التنظير السردي، اصطلاحي أكثر منه مفاهيمي ، راجع ذلك لأسباب عديدة .

وقد جاءت هذه التسميات متصلة بعنصر أساسي داخل المنظومة السردية كعنصر فعال ومحرك قابع في النص بصورة أو بأخرى ، فجل هذه المصطلحات «...تركز في معظمها رغم الفروق البسيطة على الراوي من خلاله تتحدد "رؤيت " ـه إلى العالم الذي يروي بأشخاصه وأحداثه وعلى الكيفية التي من خلاله أيضا في علاقته بالمروي له تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها »[3] .

والرؤية «هي ما يعبر به السارد عن موقفه من العالم ونظرته إليه ، والرؤية السردية في الخطاب الروائي أو القصصي لا يمكن حصرها في شخصية أو حدث ، وإنما يعبر عنها الخطاب في عمومه فجميع ما يهدف إلى تبلغيه محتوى الرسالة السردي يدخل في مجال التعبير عن الرؤية السردية »[4] .

---

[1]– نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ص 8 .

[2]– سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير)، المركز الثقافي العربي بيروت – لبنان ، الدار البيضاء – المغرب ، ط3 ، 1997 ، ص 284 .

[3]– تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير) ، ص 284 .

[4]– الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث ، ص 200 .

وقد كان الاتفاق على أن مفهوم الرؤية السردية عند أغلب الباحثين والنقاد « هو وليد استحدثه النقد الأنجلو أمريكي في بدايات هذا القرن مع الروائي هنري جيمس وعممه أتباعه وبالخصوص بيرسي لوبوك في كتابه صنعه الرواية الواضع الأساسي لأحجار زاوية الرؤية »[1] .

ب – أقسام الرؤية السردية :

لقد عرفت الرؤية تصنيفات عديدة، وقد كان جرار جنيت الأكثر دقة في سعيه إلى تحديد مصطلح مضبوط لهذا المكون السردي، في انتقائه مصطلح التبئير بدلا من مصطلح المنظور أو الرؤية مستندا على أعمال سابقيه عند كل من " بويون" " وتودوروف في تحديدهم للمنظور وكما جاء مبينا في الجدول الآتي التصنيفات التي عرفتها الرؤية عند[2].

جنيت	بويون	تودوروف
التبئير في درجة الصفر	الرؤية من الخلف	السارد يعرف أكثر مما تعرف الشخصية
التبئير الداخلي	الرؤية من الداخل	السارد يعرف نفس ما تعرف الشخصية
التبئير الخارجي	الرؤية من الخارج	السارد يعرف أقل مما تعرف الشخصية

وقد جاء في معجم السرديات أن التبئير هو «مبحث من مباحث الصيغة والصوت وهو انتقاء للمعلومة السردية أداته بورة واقعة في مكان ما هي ضرب من المصفاة ، لا تسمح إلا بمرور المعلومة التي يخولها المقام (Genette 1983) وقد استوحاه من عبارة بروكس Brooks ووران Warren بؤرة السرد ...حتى يخلص المفهوم من البعد البصري الذي توحي به مصطلحاته الشائعة من قبيل (الرؤية ووجهة النظر .»[3] .

محاولا إزالة اللبس بين مصطلح الصيغة والصوت باعتبار الصوت السردي داخل المحكي هو المحدد للرؤية ، فيأتي السارد صاحب الصوت المهمين بحيث يقوم ببث مواقفه ونظرته من العالم ككل ، «لأن السارد وله الحق بحكي الحكاية سواء حسب وجهة نظره الخاصة أو انطلاقا من وجهة نظر إحدى الشخصيات ، أو حسب وجهة نظر غير وجهة نظر السارد ، الذي يعتبر مصدرا لكل خبر سردي ،

[1]– تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير) ، ص 284 ص285.

[2]– نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ص 115 .

[3]– معجم السرديات ، ص65.

يعني أن هناك تضييقا في حقل الرؤية بالمقارنة مع " المعرفة الكلية " للسارد هذا التضييف هو الذي يسميه جنيت تبئيرا »[1].

« وعلى أساس تقسيم بويون ، يقسم الناقد الفرنسي ،" تيزفيتان تودوروف" مثلا ثنائيته المختزلة الآتية : الرؤية الخارجية ، والرؤية الداخلية ، وهما رؤيتان تقابلان أسلوبي السرد الموضوعي والسرد الذاتي لدى الشكلاني الروسي توماشفسكي من قبل... »[2].

ب – 1 الرؤية السردية الخارجية :

« وهي الرؤية التي يظهر فيها الراوي العليم بكل شيء (أو كلي العلم) الذي يروي بضمير الهو المنطلق من أسلوب السرد الموضوعي ....»[3] ، ولكن برؤية محايدة في الغالب.

ب – 2الرؤية السردية الداخلية :

« فهي الرؤية التي يظهر فيها الراوي محدود العلم ، أو الراوي المشارك ، الذي تتساوى معرفته بمعرفة الشخصيات الروائية كما في (الرؤية مع) لدى جون بويون ، وهي رؤية تنطلق من أسلوب السرد الذاتي الذي ينفتح على جميع الضمائر فقد يستخدم ضمير المتكلم ، الشخص الأول أنا ، نحن بطريقة اعترافية أو توبوغرافية ، على طريقة السيرة الذاتية ، وقد يستخدم هذا الضمير سرد حدث آخر يتعلق بحياة قصصية أخرى لا علاقة لها بهذا الراوي»[4].

وسنحاول إعطاء ملخص عن مفهوم الرؤية السردية في هذه الخطاطة الآتية :

الرؤية السردية
- سارد موضوعي برؤية موضوعية
- سارد ذاتي برؤية ذاتية
- سارد >من الشخصية وتكون "الرؤية من الخلف" توازي التبئير الصفر

[1]– نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ص 113 .

[2]– آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، المصيطبة، بيروت – لبنان ، دار الفارس ، الأردن ، ط2 ، 2015 ، ص 48 .

[3]– نفسه ، ص 48 .

[4] – تقنيات السرد والتطبيق ، ص49

سارد = الشخصية وتكون "الرؤية مع" توازي التبئير الداخلي

السارد< من الشخصية وتكون "الرؤية من الخارج" تعادل التبئير الخارجي

عند تودوروف عند بويون عند جرار جنيت

كان هذا تقديم نظري باختصار عن الرؤية السردية، وفي الشعر يتخذ هذا المبحث طرائق تشبه في ذلك النصوص السردية خاصة إذا كان هذا الشعر مبني على السرد ، فيبني الشاعر بذلك رؤيته الشعرية على رؤية سردية ، بحيث يمكننا تقصي مواطن الرؤية وتحديد وجهات النظر باعتبارها العنصر الأكثر اتصالا بالراوي «لتعميق الرسالة التي يراد منها بالغ الأثر في المتلقي ويكون الاختلاف بين الراويين في الشعر والنثر هو في مقدار التجلي حيث يكون في الشعر أقل تجليا مما يصعب مهمة إمساكه أو رصد الزاوية التي يرصد منها الموقف.»[1] .

بالإضافة إلى ارتباط عنصر الرؤية بتقنية الصوت السردي، ففي قضية تعدد الأصوات أو ما يعرف بالبولوفونية التي تحمل مواقف متنوعة وأفكار إديولوجية، فقضية الحوارية «ليس الشعر ببعيد عن هذا المطلب رغم الصعوبة في اكتشاف تعدد الصوت فيه كونه مبينا – غالبا – تحت تأثير نظرة أحادية متمسكة بموقف إيديولوجي وإن برزت بعض الأصوات المتصارعة فإنها تخدم موقفا أحاديا مهيمنا.»[2] فتتغلب بذلك الرؤية الشعرية وإن جاءت بصيغة سردية وصبغة درامية .

وقد وظفت الرؤية السردية داخل النصوص الشعرية الحكائية القائمة على السرد، بنمطيه الذاتي والموضوعي وبتحديد المسافة بين الراوي والمروي يتحدد المنظور .

فجاءت الرؤية في المتن السيابي بنوعيها الداخلية والخارجية في كل من قصيدة "في السوق القديم" و"المومس العمياء". وعلى أساس تقسيم تودوروف للرؤية السردية بين "خارجية وداخلية"، وستتم دراسة

[1]- توظيف السرد في الشعر العربي الحديث البردوني نموذجا ، ص 83 ، ص 84 .

[2] - توظيف السرد في الشعر العربي الحديث – البردوني نموذجا- ، ص 84.

الرؤية في النصوص المحددة للدراسة أين تأتي قصيدة " في السوق القديم " نموذجا للسرد الذاتي وقصيدة "المومس العمياء" نموذجا للسرد الموضوعي مع الاستضاءة بأنماط الرؤية بين التبئير الداخلي والخارجي لدى جرار جنيت.

1- الرؤية في قصيدة "في السوق القديم" :

لقد تم توظيف الرؤية داخل قصيدة " في السوق القديم " الممثلة للسرد الذاتي والذي «ينماز بغلبة صيغة المتكلم الذي يجسد البطل والراوي في الوقت نفسه ، ولذا فإن الرؤية هنا ستكون من خلال شخصية البطل الذي يقوم مقام الراوي أيضا وهذا يعادل التبئير من خلال السارد لدى جنيت ....»[1] ، فاحتلت الأنا موقع الشخصية المحورية كراوية في الوقت ذاته ، فجاءت الرؤية في هذه القصيدة داخلية باستثناء بعض المقاطع فمثلا جاء المقطع الاستهلالي ممثلا للرؤية الذاتية الخارجية قاربت التبئير الخارجي لدى جرار جنيت بحيث « تقع البؤرة في نقطة من الكون القصصي يختارها السارد خارج كل شخصية ، مقصيا بذلك كل إمكان إخبار عن أفكار أي كان ...»[2]، يقول الشاعر في المقطع الأول من القصيدة :

الليل والسوق القديم

خفت به الأصوات إلا غمغمات العابرين؛

وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين ،

في ذلك الليلي البهيم

الليل والسوق القديم وغمغمات العابرين ،

والنور تعصره المصابيح الحزانى في شوب

مثل الضباب على الطريق

من كل حانوت عتيق ،

بين الوجوه الشاحبات ، كأنه نغم يذوب

[1]- جميل علوان علي مقراض ، البنية السردية في شعر أمرؤ القيس ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان – الأردن ، ط1 ، 2013 ، ص 239 ، ص 240 .

[2]- جرار جنيت ، العودة إلى خطاب الحكاية؛ تر : محمد معتصم المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء،المغرب ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2000 ، ص 97 .

في ذلك السوق القديم [1].

جاء الشاعر الراوي في هذا المقطع ظاهرا يسرد ويصف ، منطلقا من رؤية ذاتية في وصف مظاهر خارجية للمكان وهو السوق القديم، راسما خطى الغريب وسط غمغمات العابرين في ظلام الليل، أين خفت نور المصابيح التي تبعث بضوء شحيح بين وجوه المارة وكأنه نغم يذوب مما زاد المكان كآبة ووحشة.

وبالرغم من هذا التصوير الذي انطلق الشاعر الراوي في رسمه وتجسيده من داخله ومن رؤيته الذاتية ، إلا أن الرؤية في هذا المقطع بقيت خارجية تتوازى والتبئير الخارجي عند جرار جنيت والذي يرى بأنه تبئير خاص بالمداخل المتعلقة بالروايات الكلاسيكية والذي عارضه بشدة بحيث يشرط أن تكون الشخصية التي تفتح وجودها معروفة [2]، فإلى حد الآن لم تتحدد ملامح الشخصية المحورية «الأنا» فجاءت ممثلة في شخصية الغريب قبل أن تتحد الأنا به وتشكل الذات الشاعرة، فتكون هنا الرؤية بين ذاتية وخارجية أي « التزام الراوي بوصف الأشياء من ظاهرها ، فيتم رصد الحركة والأصوات وتقديم الوصف لكل ذلك مع بروز ذاته في ثنايا هذا الوصف ... لذا فالراوي في النص الشعري هو ألصق بالذاتية وتكمن الصعوبة حينها في الجمع بين الذاتية بوصفها حالة مرتبطة بالعالم الداخلي وبين الرؤية الخارجية التي تعد من متطلبات الموضوعية »[3] .

وجاءت شخصية الغريب شخصية مُبأَرة بحيث "تُرى" بالإضافة إلى الوسط المكاني باعتباره بؤرة للأحداث ممثلا في السوق القديم وبذلك جاء العنوان البؤرة الأولى كونه مسرحا للأحداث .

أما فيما يخص الرؤية الداخلية «ففي هذا النوع من الرؤية لا يكون أمام الراوي إلا تقديم العالم اللامرئي بعين المشاهد ،فيتم وصف الحالة الداخلية للموصوف ... فعندما يقدم الراوي وصفا مجسدا لعالمه الداخلي فكرا وإحساسا، ومشاعر فإنه بذلك يجسد ذاته للقارئ...فالراوي هنا قريب جدا مما يروي ...»[4] ، فتتقلص المسافة بينه وبين مروية كونه مشاركا في الحدث فيمتزج به كراوي يروي حكايته

[1] – الديوان ، مج 1 ، ص283.

[2] – ينظر عودة إلى خطاب الحكاية ، ص 87 .

[3] – توظيف السرد في الشعر العربي الحديث البردوني نموذجا ، ص 107 .

[4] – نفسه ، ص 116 .

في زمن الحاضر مستندا على الماضي ، لأن جل القصائد الغنائية (الذاتية) تعتمد على صيغة المضارع أي الزمن الآني .

فقدم الراوي عالمه الداخلي من وجهة نظر داخلية في الغالب وإن بدى عليما ومتنبئا بالمستقبل ، فلا يمكن بأي حال من الأحوال الحكم بكلية علمه ، لأنه في حالة تسمح له بتوظيف أقوال والترحال عبر الأزمنة والأمكنة دون قيد، لأنه يحكي عن نفسه من عالمه الداخلي أين تزال الحدود بين الواقع والحلم ، فتحدد الرؤية من منظور ذات الراوي أو الأنا الشاعرة فيصور أفكاره ويعبر عن مشاعره : فتكون الرؤية هنا " مع " ما يعادل التبئير الداخلي أين « تتوافق البؤرة مع شخصية تصير حينها "الذات" الخيالية لكل الإدراكات بما فيها الإدراكات التي تهمها هي نفسها بصفتها موضوعا ، وفي هذه الحالة يمكن الحكاية أن تحدثنا عن كل ما تدركه هذه الشخصية وكل ما تفكر فيه ..»[1]

فتتراءى الأوصاف من خلال رؤية الأنا الشاعرة أو الشاعر الراوي أوصافا حسية أكثر من بصرية ترى بالعين لينقل الخبر عن نفسه فيقول :

كم طاف قلبي من قريب

في ذلك السوق القديم

فرأى وأغمض مقتله وغاب في الليل البهيم

وارتج في حلق الدخان خيال نافذة تضاء

والريح تعبث بالدخان ...

الريح تعبث في فتور واكتئاب بالدخان [2]

جاء السرد هنا على لسان الشخصية المحورية ومن خلال رؤيتها، بحيث انطلق الشاعر من زاوية محددة راسما المسافة بينه وبين المرئي "النافذة" التي استنار بضوئها واستأنس بنورها الخافت وسط الظلام الذي أحاط به، والتي أرادها همزة وصل بين الحاضر والماضي وبين الحاضر والمستقبل محاصرا حاضره بين زمنيين تساوا عنده في رؤيته النفسية التي لونت عالمه المرئي واللامرئي .

[1]- عودة إلى خطاب الحكاية ، ص 97 .

[2]- الديوان ، مج 1 ، ص 283.

يقول : [1]

وتناثر الضوء الضئيل على البضائع كالغبار ؛

يرمي الظلال على الظلال : كأنها اللحن الرتيب ،

ويريق ألوان المغيب الباردات، على الجدار

بين الرفوف كأنها سحب المغيب

الكوب يحلم بالشراب وبالشفاء

ويد تلونها الظهيرة والسراج أو النجوم

إلى أن يقول في المقطع الرابع ليؤكد برؤيته البصرية التي تجتاز الحاضر ليتنبأ بالمستقبل

ورأيت من خلل الدخان ، مشاهد الغد كالظلال

تلك المناديل الحياري وهي تومي بالوداع

أو تشرب وترسب في خيالي هوم العطر المضاع فيها

وخضبها الدم الجاري !

لون الدجى وتوقد النار

وتتحدد رؤية الشاعر الراوي أكثر من خلال حديثه مع الشموع ، بحيث نقل لنا عن طريق الإخبار التصويري مشهدا مرئيا ومحسوسا.

في قوله : [2]

وأنت أيتها الشموع ستوقدين

في المخدع المجهول ، في الليل الذي لن تعرفيه،

تلقين ضوءك في ارتخاء مثل أمساء الخريف

حقل تموج به السنابل تحت أضواء الغروب

[1]- نفسه ، ص 284 .

[2]- الديوان ، مج 1 ، ص 285 .

تتجمع الغربان فيه

تلقين ضوءك في ارتخاء مثل أوراق الخريف

في ليلة قمراء سكرى بالأغاني في الجنوب ..

ساو الشاعر الراوي في هذا المقطع بينه وبين الشموع ، مقدما منظرا من منظوره الخاص، وهي رؤية لا تخلو من ذاتيته ،متنبأ وجازما لها بمصير مأساوي ، منطلقا في تصويره من منظوره الداخلي، بحيث ألحق مصير الشموع بمصيره مما يؤكد هيمنة وأحادية المنظور في قوله : [1]

قد كان قلبي مثلكن ، وكان يحلم باللهيب .

وقد صور الشاعر الراوي في القسم الثاني من القصيدة مشهدا ليليا تحت أضواء الطريق ، مشهد لقائه بالمحبوبة في حوارية دارت بين الأنا ، هي، أنتَ ، أنتِ .. أين تضاءلت رؤية الراوي الشعري وكأنه يروي من الخارج فيروي كما عاش الذكرى ، (ما كان لي منها سوى أنا التقينا منذ عام)، وكما شاهد دون الوصول إلى عمق الشخصية المحورية لهذا للقسم ، وهي المحبوبة ، ليبقى مركزا على داخله أكثر من غيره ، فبقيت المحبوبة شخصية مجهولة غامضة (لك أنت وحدك ، غير أني لن أكون) ، فلم يصل إلى عمقها الداخلي ، وقد يكون سبب ذلك في أنها شخصية غير موجودة على الإطلاق فأراد بدوره أن يجد طرفا يملؤ عليه فراغه لذلك لم يركز على الجانب الداخلي لها وركز على مشهد اللقاء وحديثها في طلبه ، ليبني بذلك داخل إدراكه الحالم ، الذي لم يتحقق على أرض الواقع، فنقل لنا المشهد بأقواله وأفعاله وحركاته بالذكر دون التفصيل من زاوية بعيدة وخارجية دون الغوص في الكوامن النفسية لعجز منه في بلوغ ذلك، بحيث ترك مهمة التأويل إلى المتلقي في بناء موقف محدد وفق وجهة نظر الشاعر الراوي التي هيمنت على كل وجهات النظر الموجودة داخل هذا المحكي الشعري ، إلا أنه جعل من شخصية الأم شخصية مبأرة بصوتها تلعن هذا الغرام :

يقول : [2]

لك أنت أسمعها وأسمعهم وراني يلعنون

هذا الغرام أكاد. أسمع أيها الحلم الحبيب

[1]- نفسه ، ص 285 .

[2]- الديوان ، مج 1 ، ص 287 .

لعنات أمي وهي تبكي. أيها الرجل الغريب

وجاءت شخصية مبئرة لأنها تَرَى وتحس بمعاناة ولدها ، قابعة في وعيه لا تبارحه ، محاولا تحدي لعنتها ولعنة كل من هم وراءه من أجل هذا الغرام ، فتحددت بذلك رؤيته للمجتمع ولمكانة الأم عنده ونظرته للمرأة ولنفسه وللعالم الذي يتواجد فيه ، فعلى الرغم من ظهور بعض الأصوات إلى جانب صوته، فليس هناك إلا رؤية وحيدة مهيمنة باعتبار الشاعر الراوي هو المبئِر الوحيد داخل هذا النص.

2- الرؤية في قصيدة المومس العمياء :

تجسدت الرؤية داخل قصيدة المومس بين موضوعية وذاتية، فقد جاءت ممثلة للسرد الموضوعي الشعري مقارنة بالنصوص السيابية الأخرى التي تطغى عليها رؤية الشاعر الذاتية ، وإن لم تسلم هذه القصيدة من ذاتية الشاعر ، إلا أن الرؤية جاءت فيها خارجية بحيث يضطلع الراوي « بمهمة سرد القصة كما وقعت مقدما عرضا مشهديا أو دراميا للأحداث دون الايغال في التحليل أو التعمق في كشف ما وراء عين الرائي »[1] .

فقد تم تقديم صور ومشاهد مرئية يمكن ملاحظتها، تساعد في رسم الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات، أو إعطاء ملامح خارجية عنها لتقريبها للمتلقي .

وإن أعطى بعض الخصوصيات الغير مرئية ، فقد حاول الحفاظ على مكانته كسارد موضوعي ، فأغلب الدراسات التي تناولت قصيدة المومس جعلت من الشاعر الراوي ساردا موضوعيا ، عليما كلي المعرفة كما مر معنا ، بحيث تكون الرؤية من الخلف ، يعرف أكثر من الشخصية الحكائية ما عادل به الحكاية ذات التبئير الصفر عند جرار جنيت أين تسقط المسافة بينه وبين المروي .

ولكن عند تقصّي الرؤية انطلاقا من المسافة التي حدد لها الراوي لنفسه من مرويه هذا ، كانت متفاوتة ابتعادا واقترابا، حيث سمح لنفسه بالتدخل في توجيه هذا المروي بصفة مضطربة أحيانا ، وإن لم يكن شخصية داخل المحكي أو مشاركا في أحداثها، فجاء شخصية شاهدة على الحدث حاضرا في كل الأزمنة والأمكنة ، فتجاوز بذلك لموقفه بسرده الغير حيادي متدخلا مبديا رأيه بين الفينة والأخرى ساعيا إلى ترسيخ رؤيته الشعرية مستندا في ذلك على السرد بتسليط الضوء على أحداث ومشاهد من

[1]- توظيف السرد في الشعر العربي الحديث البردوني نموذجا ، ص 87 .

زوايا محددة في مكان ما من الحكاية الشعرية مستندا على ثقافته الدينية والتاريخية والشعبية والأدبية ليعبر بذلك عن موقف فكري وإيديولوجي معين.

وقد جاءت الرؤية السردية في هذه القصيدة خارجية وداخلية تبعا لهذا الراوي في إدراكه للأحداث قد يرصدها من الظاهر فتكون مرئية يمكن مشاهدتها بصريا أو من الباطن «...معتمدا على الحدس والاستنتاج ...»[1].

وقد جاء الراوي الشعري داخل هذا المحكي برؤية خارجية باستخدامه ضمائر الغائب «هم ، هي، هو» خارجيا غير مشارك في الأحداث مصورا فضاء المدينة ليلا فيقول [2]:

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة

والعابرون إلى القرارة ، مثل أغنية حزينة.

فقد كان مشاركا بتعليقاته القائمة على الوصف والاستفهام وعلى الرغم من هذا التوظيف للضمائر الغيبية ، فقد كانت رؤيته ذاتية موضوعية يعرف ما هو باطني فجاءت شخصية مبئرة على العابرين من السكارى والزناة وعلى المكان في قوله :

الأضلع المتقوسات على المخاوف والظنون

والأعين التعبى تفتش عن خيال في سواها

وتعد آنية تلألأ في حوانيت الخمور[3]

«جاء الراوي هنا خارج الأحداث لكنه يعلم كل شيء ، فهو من نوع الراوي العليم (كلي المعرفة) ، فتكون الرؤية داخلية موضوعية »[4] .

إلى أن يقول : [5]

وانسلت الأضواء من باب تثاءب كالجحيم .

---

[1]- توظيف السرد في الشعر العبي الحديث البردوني نموذجا ، ص 87 .

[2]- الديوان ، مج 2 ، ص 143.

[3]- الديوان ، مج 2 ، ص 144 .

[4]- توظيف السرد في الشعر العبي الحديث البردوني نموذجا ، ص 87 .

[5]- الديوان ، مج 2 ، ص 146 .

وهنا تضاءلت معرفة الراوي ، فهو يصور مشهدا لشد انتباه القارئ وجعل الموقف أكثر إثارة، فكانت بذلك الرؤية خارجية حيث اضطلع الراوي هنا بمهمة نقل المشهد القائم على الوصف الظاهري المرئي للمكان والأفعال في قوله : [1]

وانسلت الأضواء من باب تثاءب كالجحيم

تطفو عليهن البغايا كالفراشات العطاش

يبحثن في النيران عن قطرات ماء ....عن رشاش

إلى أن يقول :

الحارس المكدود يعبر ، والبغايا متعبات

النوم في أحداقهن يرف كالطير السجين

جاء الراوي هنا خارج الأحداث ، ناقلا للخبر لإعطاء المبغى صورة سطحية دون الإيغال والتعمق في نقل التفاصيل والجزئيات يروي بصورة موضوعية متحدثا من ذاتيته، بحيث انطلق في ذلك من جهة محددة كانت دينية إنسانية ، وهذه الرؤية لمكان المبغي هي رؤية حسية أكثر منها بصرية أراد بها تقديم صورة حية تعكس موقفه ، ورؤيته للمدينة ، باعتبار المبغى جزءا منها ، فمن بداية القصيدة وضع خطة أراد بها إيصال القارئ إلى عتبة المبغي ليكون شاهدا هو الآخر، ليرى بأم عينه مشهد عبور الزناة من السكارى إلى ذلك المكان الذي رصده الشاعر الراوي بمنظاره الشعري ، معتمدا تقنية الاستباق السردي القائم على التشبيه في قوله : «تثاءب كالجحيم » فأعطى بذلك صورة نابعة من ثقافة الدينية منطلقا من رؤية فردية وجماعية .

وإن جاءت الرؤية في مقدمة القصيدة الاستهلالية موضوعية ، فإنها لا تخلو من ذاتية الراوي في تصويره للمكان وللأحداث والشخصيات ويمكننا عدها رؤية ذات تبئير خارجي إلى جانب الرؤية الشعرية كأساس لهذا المحكي الشعري .

[1]- نفسه، ص 146 .

خـاتـمـة

خاتمة:

إستنتجنا من البحث في عناصر السرد وتجلياته لبناء سردي داخل الحقل الشعري المعاصر "التفعيلية" ما يلي:

- أن السرد موجود بقوة في الشعر منذ القديم ، خاصة مع تصنيفات النقد اليوناني، باعتبار أن القصيدة السردية هي أرقى الأنواع الشعرية (عند أفلاطون) .

- أن الشعر العربي القديم عرف بناء قصصيا قائما على السرد منذ امرئ القيس، وصولا لعمر بن أبي ربيعة ، ومن أتى بعدهم ، ولكنه يختلف عن البناء القصصي في الشعر المعاصر، بحيث أصبحت القصيدة كلها تحكي كما جاء في قصيدة المومس التي قاربت البناء الروائي.

- تداخل الأجناس الأدبية وامتزاجها حتما يؤدي إلى تفاعلها من الشعر إلى النثر ومن النثر إلى الشعر ، أدى إلى إزالة الحدود والفواصل بين الأجناس الكبرى ، إلا أن التداخل بين السردي والشعر (التفعيلة) لم يولد أجناسا هجينة ، بل نوع من الشعر محافظا على عناصره من وزن وقافية وصور فنية ..

- أن القصيدة العربية مع مرحلة الرواد، امتازت بمزايا فنية كالوحدة، اللغة، المعمارية، الطباعة وغيرها جعلتها مؤهلة لاحتواء السرد ، خاصة السرد القصصي بحيث سمحت للشاعر التعبير عن رؤية شعرية أعمق بخطة وأدوات سردية والتي أكدت ميول الشاعر العربي إلى القص، فأخضع القصيدة لاحتواء السرد وطوعه لمتقضيات الشعر ليتشكل نوع جديد هو الشعر السردي

- الحكي والقص قربا القصيدة من الأدب الموضوعي من جهة ، ومن جهة أخرى ، وجد فيها الشاعر متنفسا بتناول التجربة الشعرية بكل أبعادها.

- أن فكرة التداخل سمحت للشاعر بتوظيف عناصر وأساليب سردية كالشخصية، والمكان والزمان والحلم ، والمنولوج وغيرها » مجتمعة ، بحيث يصعب فصل عنصر عن عنصر آخر.

- الحد من الغنائية والتوجيه نحو الموضوعية نتيجة التأثر بالفنون السردية والمحكيات خاصة.

وما توصل إليه البحث في فصله الأول أنه كان بالإمكان تحسس الشخصية ومعاينتها في النصوص المحددة للدراسة فجاءت شخصية محورية متمثلة في الأنا الشاعرة ، كما برزت في قصيدة في "السوق القديم" باعتبارها ممثلة للسرد الذاتي .

– شخصية منفصلة عن الأنا الشاعرة ، كما ورد في قصيدة المومس العمياء ، بدليل عنوان القصيدة الذي يحمل في طياته قصة بطلتها مومس عمياء ، وإن حمل داخله دلالة رمزية .

– أما الأحداث : فجاءت في النصين نابعة من خلفية واقعية ، فجل الأحداث داخل قصيدة المومس هي تخيلية بخلفية واقعية، وفي قصيدة "في السوق القديم" جاءت تخيلية بالرغم من خلفية التجربة الواقعية للشاعر، وجاءت في "المومس العمياء " متناوبة بين حاضر وماضي، يسعى الشاعر من خلالها التوجه إلى المجتمع والواقع المعيش فكانت الغلبة للزمن الحاضر، وتنوعت بين أحداث شعرية وأخرى سردية .

– أما المكان داخل هذين النصين فأخذ الحيز الأوفى باعتباره مسرحا للأحداث وكشخصية رئيسية ، معنية بخطاب الشاعر الشعري والسردي ، فكان توظيفه في " المومس العمياء" في إطار ما هو عام وخاص بين المدينة والمبغى، وأمكنة متقابلة متعادية بين المدينة والريف وهي أمكنة حملت أحداثا شعرية وأخرى سردية لبلوغ رؤية الشاعر الشخصية للمدينة .

أما في مبحث تقنيات السرد (الروائية) فتوصل البحث إلى أن هذه التقنيات:

- تؤكد فكرة التداخل بين الأجناس الأدبية وذلك باستعارة أساليب السرد وتقنياته وعناصره (الأحلام خاصة اليقظة ، التداعي ، المنولوج وغيرها.

- تمكنت القصيدة في الحد من غنائيتها المفرطة والتوجه نحو الموضوعية بالكتابة السردية وذلك باستفادة القصيدة من حقول قريبة كالرواية والقصة وغيرها ، وهي تقنيات شعرية أكثر منها سردية

- أما النتائج المتوصل إليها من تتبع البنية السردية للخطاب الشعري (الحكائي) من (راوي – مروي – مروي له) في الفصل الثاني:

- في الغالب الراوي هو الشاعر نفسه في الخطاب الشعري، فيتلون السرد بذاتيته لتصبح الأنا شخصية محورية وراوية في الوقت نفسه كما جاء في قصيدة "في السوق القديم ".

- إثبات السياب مقدرة النص الشعري المعاصر على احتواء السرد بعناصره من جهة وقدرة الشاعر على المزج بين الأنواع من جهة أخرى، فقد استطاع أن يوجد للنص راويا موضوعيا، يسرد بضمائر الغيبية كما جاء في قصيدة المومس العمياء، بحيث انفصلت الذات عن الشخصية المحورية، مهما أدناه بتجاوز موقعه، فجاء ساردا عليما.

- المروي له جاء قصصيا وحقيقيا وهو القارئ الفعلي.

- أما الزمن في قصيدة "المومس العمياء" فجاء بين الزمن الشعري والزمن السردي، بحيث بني الزمن فيها وفق خطية يكاد يتقارب المتن من المبنى، وقد عرف بنية زمنية شبيهة بالزمن السردي، كان ذلك مع تقديم وتأخير بعض الأحداث وذلك باعتماد تقنيتي الاستباق والاسترجاع، أما السرعة السردية فتحددت وفق ما أوجده جرار جنيت لقياس سرعة الزمن من مشهد وتلخيص، وحذف، ووقفه، تحددت في نص القصيدتين.

- أما المشهد جاء عن طريق الحوار الداخلي، أكثر من الحوار الخارجي أين يتوازى زمن السرد مع زمن الحكاية، مثلما جاء في قصيدة المومس العمياء إلا أنه تم عرض أحداث تساوت في الظهور مع الزمن السردي والزمن الشعري جعلها تسير في خطية زمنية واحدة ، مؤطرة بالوصف والتشبيه .

- أما التلخيص فزاد من حركة السرعة السردية ، حتى يفسح المجال للشعر ولتستعيد القصيدة أنفاسها الشعرية .

وبالنسبة للحذف وهو ما تم السكوت عن مدة من الحكاية ، تم تسريع السرد اللغوي والاستعاضة عنه بسرد بصري، ويكثر في النصوص السيابية كما لاحظناه في نص القصيدتين (المومس و السوق القديم) بحيث كثر الحذف المشار إليه بنقاط ثلاث أو حذف سطرا شعريا كاملا ، مثل ما جاء في قصيدة المومس العمياء ، وإن دل ذلك على شيء ، فإنما يدل على أهمية المحذوف ، ولاستدراج المتلقي لبناء المعنى ، مما يزيد من شعرية النص .

أما الوقفة: فتأتي هذه التقنية داخل النص السردي، لتوقيف أو إبطاء سرعة السرد، والاستعاضة عنه بالظهور الوصفي، وقد جاء في هذه النصوص الشعرية ، ليس لهذه الغاية بل جاء شعريا وسرديا بالمعنى الوصفي، فعن طريقه تم تقديم الحكاية بجوانبها السردية ، وهذا راجع إلى طبيعة القصيدة السيابية التي

تنتمي إلى المرحلة الريادية، التي حافظت قدر الإمكان على ما هو شعري، فجاء وصفا مبنيا على التشبيه في الغالب، مثل ما مر معنا في نص القصيدتين مقارنة بالقصائد السردية في شعر ما بعد الحداثة.

وبناءا على ما تقدم ذكره ، نستنتج أن تتبع السرد بعناصره وتقنياته ، وبتحسس سرعته داخل النصوص الشعرية ، يوحي بأن القصيدة العربية المعاصرة اتكأت على السرد بشكل كبير خاصة إذا كان السرد مرادفا للحكي ، فوجد فيها الشاعر الفضاء الرحب لاستيعاب التجربة الشعرية بجميع جوانبها ، مستعينا في ذلك بما هو سردي في نطاق ما هو شعري لأنه مهما حاول السرد شق طريقه إلى النص الشعري، يبقى مجرد توظيف سردي قد يزيد من شعرية القصيدة وجماليتها.وإن شكل بنية سردية ، وأن التوظيف السردي نابع وتابع للموضوع المعبّر عنه.

وفي الأخير نرجوا أن نكون قد وفقنا في بحثنا هذا ، وما توفيقنا إلا بالله عليه توكلنا وإليه ننيب ، والبحث يبقى مفتوحا لمزيد من الأبحاث والدراسات .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

أولا المصادر :

1 ديوان بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة، بيروت – لبنان ، مج 1 ، 2005 .

2 ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة، بيروت – لبنان ، مج 2 ، 2016 .

ثانيا : المراجع

3 إحسان عباس ، اتجاهات الشعر المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة – الكويت ، 1978 ، صدرت 1998 (2) .

إحسان عباس ، بدر شاكر السياب – دراسة في حياته وشعره ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت–لبنان ، ط1 ، 1992.

4 أحمد زهير رحاحلة ، القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر ، الحامد ، عمان – الأردن ، ط1 ، 2012 .

5 أحمد عوين، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية – مصر ، ط1 ، 2010 .

6 أحمد يوسف خليفة ، البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي ، الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية – مصر ، ط1 ، 2004 .

7 آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر المصيطبة ، بيروت – لبنان، دار الفارس ، الأردن ، ط2 ، 2015 .

8 بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية مشروع قراءة لنماذج من الأجناس القديمة ، مؤسسة الانتشار، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2010 .

9 بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء – المغرب ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 2001 .

10 جميل علوان علي مقراض ، البنية السردية في شعر امرئ القيس ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، ط1 ، 2013 .

11 جهاد هديب ، حوارات في قضايا الشعر والسرد ، فضاءات النشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، ط1 ، 2008 .

12 حبيب مونسي ، المشهد السردي في القرآن الكريم ، قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام ، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون – الجزائر ، 2010 .

13 حاتم الصكر ، مرايا نرسيس ، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1999 .

14 حسن الغرفي ، كتاب السياب النثري ، منشورات مجلة الجواهر ، فاس، الرباط –المغرب، 1986 .

15 حنا الفاخوري ، تاريخ الأدب ، دار يوسف للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان.

16 حنان محمد موسى حمودة ، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر ، أحمد معطي حجازي نموذجا ، عالم الكتب الحديث ، جدار الكتاب العالمي اربد - الأردن، ط 1 2006 .

17 خليل شكري هياس ، القصيدة السير ذاتية ، بنية النص وتشكيل الخطاب ، عالم الكتب الحديث اربد – الأردن ، ط 1 ، 2010 .

18 راضيا لرقم ، الخطاب السردي في الشعر العربي القديم ، دار التنوير – الجزائر ، ط 1 ، 2013 .

19 زاهر بن راهون الداودي ، الترابط النصي بين الشعر والنثر، دار جرير للتوزيع والنشر، عمان–الأردن ، ط1 ، 2010.

20 سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد ، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، الدار البيضاء – المغرب ، ط3 ، 1997 .

21 سلمان علوان العبيدي ، البناء الفني في القصيدة الجديدة ، عالم الكتب الحديث، اربد – الأردن ، ط1 ، 2011 .

22 صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت – لبنان ، ط 1، 1995 .

23 ضياء غني لفتة ، البنية السردية في شعر الصعاليك ، دار الحامد للنشر والتوزيع ، عمان- الأردن ، ط1 ، 2010 .

24 عبد الحميد الحسامي ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، الشعر اليمني نموذجا ، دار التنوير- الجزائر ، ط1 ، 2013 .

25 عبد الرحيم مراشدة ، الخطاب السردي والشعر العربي ، عالم الكتب الحديث، اربد – الأردن ، ط1 ، 2012 .

26 عبد الله رضوان البني السردية دراسة تطبيقية في القصة القصيرة ، دروب للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، 2009 .

27 عبد الله رضوان البني الشعرية دراسات تطبيقية في الشعر العربي ، اليازوري، عمان – الأردن ، 2005 .

28 عبد المالك بومنجل ، نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض ، دار قرطبة ، باب الزوار – الجزائر ، ط1 ، 2015 .

29 عبد الناصر هلال ، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، مركز الحضارة العربي ، القاهرة ، مصر – ط1 ، 2006 .

30 عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، المكتبة الأكاديمية ، ط5، 1994 .

31 عز الدين لمناصرة ، الأجناس الأدبية على ضوء الشعريات المقارنة ، قراءة مونتاجية ، دار الراية ، ط1، 2010 .

32 عاصم الجندي ، بدر شاكر السياب شاعر المأساة والحداثة ، دار الميسرة ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1993 .

33 علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة – مصر ، ط4 ، 2002 .

34 أبو القاسم الشابي ، الخيال الشعري عند العرب ، كلمات عربية للترجمة والنشر ، القاهرة – مصر

35 محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد العرب، دمشق – سوريا، 2005 .

36 محمد صابر ، التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا ، دار نينوى ، 2011 .

37 محمد صابر ، تمظهرات القصيدة الجديدة ، مقاربات إجرائية في الرؤيا والشكيل والأسلوب ، عالم الكتب الحديث اربد عمان ، ط1 ، 2013 .

38 محمد صابر عبيد ، جماليات القصيدة الحديثة ، وزارة الثقافة ، دمشق – سوريا ، 2005 .

39 محمد صابر عبيد ، عبد الرحمن الربيعي والنص المتعددة ، جدار للكتاب العالمي ، عمان – الأردن ، عالم الكتب الحديث اربد – الأردن ، ط1 ، 2008 .

40 محمد صالح المحلفي ، توظيف السرد في الشعر العربي الحديث البردوني نموذجا ، دار التنوير – الجزائر ، ط1 ، 2013 .

41 محمد القاضي وآخرون ، معجم السرديات ، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين ، ط1 ، 2010 .

42 محمد الكندي ، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ، نازك الملائكة) دار الكتاب الجديدة المتحدة ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2003 .

43 محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) المؤتمر الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 2005 .

44 محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة في تراثنا النقدي ،

دراسة مقارنة ، دار الفكر العربي القاهرة – مصر ، ط1 ، 1996 .

45 ماجد صالح السامرائي ، بدر شاكر السياب ، عصر التجديد الشعري ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 2012 .

47 مرشد الزبيدي ، اتجاهات النقد العربي في العراق ، دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية بين (1958 – 1990) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999 .

48 مشري بن خليفة ، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2006 .

49 نبيل حداد ، محمود دراسبة وآخرون ، تداخل الأنواع الأدبية ، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر عالم الكتاب الحديث، إربد – عمان ، ط1، مج 1 ، 2009 .

50 نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث ، تحليل الخطاب الشعري والسردي ، دار الهومة – الجزائر ، ج2 ، 2010 .

ثالثا : المراجع المترجمة

51 جرار جنيت ، عودة إلى خطاب الحكاية ؛ تر: محمد معتصم ، تقديم سعيد يقطين ، المركز الثقافي (المملكة المغربية) ، ط1 ، 2000 .

52 جرار جنيت ، مدخل إلى جامع النص ؛ تر : عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافة العامة (آفاق عربية) ، بغداد – العراق .

53 جرار جنيت ، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ؛ تر : ناجي مصطفى ، دار الخطابي للطباعة والنشر ، ط1 ، 1989 .

54 رنيه وليك وآوستن وآرن ، نظرية الأدب ؛ تر: عادل سلامة ، دار المريخ ، 1992 .

55 رولان بارت وآخرون ، طرائق تحليل السرد الأدبي ؛ تر : عبد الحميد عقار وآخرون ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، الرباط – المغرب ، ط1 ، 1992 .

56 يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري بنية القصيدة ؛ تر : محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة – مصر .

رابعا : المعاجم العربية

57 إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر ، صفاقس – تونس ، 1986 .

58 مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت – لبنان ، ط2 ، 1984 .

59 ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر، بيروت – لبنان ، 2003.

خامسا : الرسائل الجامعية

60 أحمد محمد أبو مصطفى ، تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة، ماجستير الجامعة الإسلامية ، غزة – فلسطين ، 2014 – 2015 .

سادسا : المجلات العربية

61 أحمد مداس ، جانفي جوان 2012، الفعل السردي في الخطاب الشعري ، قراءة في مطولة لبيد،كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة– الجزائر 10-11.

62 إمحمد عزوي ، ديسمبر 2003 ، النص القصصي بين الحلم والواقع ، مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة بسكرة – الجزائر ، العدد 5 .

63 سلام أحمد خلف ، السرد القصصي في شعر أبي تمام – مجلة كلية الأداب ، العدد 101 .

64 نجاة وسواس ، 2012 ، السارد في السرديات الحديثة ، قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة محمد خيضر، بسكرة– الجزائر، العدد 98.

65 هدى الصحناوي ، 2013 ، البنية السردية في الخطاب الشعري ، قصيدة عذاب الحلاج ، مجلة جامعة دمشق – سوريا ،مج 29 ، العدد (1+2) .

سابعا : المجلات المترجمة

66 كريستو فركوديل ، السنة الثامنة ، 1982 ، آلية الحلم في الشعر ، تر : توفيق الأسدي ، الآداب الأجنبية ، مجلة فصلية ، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – سوريا ، العددان 30 – 31 .

T فـــهـرس الـــمـحـتـويـــا تT

فهرس المحتويات

شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	
الفصل التمهيدي : الشعر السردي	
1- السرد بين ثنائية الشعر والنثر في التصنيف الأجناسي	2
2- الشعر والبناء القصصي	8
أ- في الشعر القديم	8
ب- في الشعر المعاصر	11
3- المزايا الفنية للشعر الجديد والتوظيف السردي	13
أ- الوحدة	13
ب- اللغة	15
ج- معمارية : قصيدة المعاصرة : «القصيدة الطويلة »	17
د- الطباعة	20
4- الشعر السردي	21
أ- مفهوم السرد	21
ب- القصيدة السردية	22
الفصل الثاني : عناصر السرد الحكائي والتقنيات السردية (الروائية) في الخطاب الشعري	
أولا : العناصر السردية في الخطاب الشعري	26
1- الشخصية	26
1- أ- الشخصية المحورية	29
1- ب – الشخصيات الشيئية	32
1- ج- بنية العنوان و الشخصية	34
2- الأحداث	36

3- المكان :	43
ثانيا : التقنيات السردية (الروائية) في الخطاب الشعري	52
4- التداعي	52
5- الحلم	56
6- المونولوج الداخلي	59
الفصل الثالث: البنية السردية للخطاب الشعري الحكائي	
أولا : البنية السردية للخطاب	62
1- الراوي	92
أ- الراوي الشعري (المشارك)	63
ب- الراوي الشعري (العليم)	65
2- المروي له	71
3 – البنية الزمنية في الشعر السردي	73
3-1 النظام الزمني	74
أ- زمن القصة	74
ب – زمن السرد	75
ثانيا : الرؤية السردية	90
1 – الرؤية السردية وأقسامها	90
أ- الرؤية السردية	90
ب- أقسام الرؤية السردية	91
ب-1 – الرؤية السردية الخارجية	92
ب-2 – الرؤية السردية الداخلية	92
خاتمة	104

قائمة المصادر والمراجع	109
فهرس المحتويات	115
الملخص	

توظيف السرد في شعر بدر شاكر السياب
"نماذج مختارة"

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن البعد السردي ، داخل الخطاب الشعري العربي المعاصر « شعر التفعيلة » بأدواته ، وعناصره ، وتقنياته الموظفة في الإطار السردي الخالص، من أمكنة، وأزمنة، وأحداث، بأساليبه الفنية وتقنياته التي شاعت خاصة في الفن الروائي كالحلم والتداعي ، والمنولوج ، والارتداد ، وغيرها ، بحيث تم إسقاط هذه العناصر السردية والتقنيات القصصية ، من حقل إلى حقل مختلف ليس ببعيد عنه على اعتبار أن السرد موجود في كل شيء .

وقد كان شعر مرحلة الرواد ، ميدانا تطبيقيا لدراستنا ، لأن القصيدة مع هذه المرحلة استطاعت بمقوماتها الفنية أن تزاوج بين ما هو شعري وما هو سردي فاستطاع الشاعر أن يجعل من السرد مكونا شعريا .

وباعتبار أن السرد مرادف للحكي ، فقد جاء توظيفه في الخطابات الشعرية المحددة للدراسة «المومس العمياء » ، «السوق القديم » للشاعر بدر شاكر السياب، قد شكل بنية سردية مرتكزة على ثلاثية الراوي والمروي ، والمروي له ، ولكن باعتبارات شعرية ، تحددت هذه البنية وفق الصيغة التساؤلية ، من يسرد ، كيف يسرد (يروي) لمن (يسرد) (يروي) .

يبد أن هذا التوظيف لأسلوب السرد الحكائي والذي شكّل بنية سردية داخل الخطاب الشعري ، لا يشكل خطرا كبيرا على بنية القصيدة على أساس أن القصة موجودة في الشعر منذ القديم ، تربطها علاقة حميمية ، شريطة أن يحسن الشاعر توظيف ما هو سردي على نحو يحافظ فيه على هوية القصيدة الشعرية بمميزاتها الفنية ، من لغة ، وصور وإيقاع ....وغيرها .

الكلمات المفتاحية : شعر التفعيلة – العناصر السردية - البنية السردية .

Abstract

The objective of this study is to identify the narrative dimensions in the Arabic contemporary poetry discourse “free verses” i.e. to identify the tools, components, and the techniques that have been solely used in narration, in addition to its artistic style and techniques either space, time and events that were commonly used in storytelling such as dream, brainstorming, monologue, flash backs and others. Since these narrative elements and techniques were projected from a field to another considering that narration exists in ail fields.

The era of poetry precursors has been the subject of our study, because poetry during that period ‘vas able to mate narration with poetry, consequently, the poet was abie to make narrative elements components of poetry.

Given that narration is synonymous with storytelling; hence, the use of narration in the poetry discourse in Badr Chakir Essayab’s poems ‘B1ind Prostitute” and “In the Oid Souk” bas formed a narrative structure based on the trilateral: the narrator, the story and the narratee. This structure bas been defined in accordance b the following questioningforrnula: who narrates? How does he narrate? For whom is he narrating?

However, the use of these techniques bas formed a narrative structure and does not affect the structure of the poems. Indeed, there exist a close relationship between poetry and storytelling provided that the poet must know how to use narrative elements in a way in which he respects the techniques and elements of poetry such as: language, images, rhythm... and others.

Key words: free verses, narrative dimensions, narrative structure.