الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد لمين دباغين– سطيف 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة

الدكتوراه

الشعبة: دراسات أدبية

التخصص: أدب حديث ومعاصر

إعــداد الطالب(ة): كوثر رزقي

عنوان الأطروحة

سردية القصيدة المعاصرة، مقاربة بنيوية في ديوان "حفيد امرئ القيس" لـ "سعدي يوسف".

المشرف: أ.د هداية مرزق

جامعة: سطيف 2

أعضاء لجنة المناقشة:

اسم و لقب العضو	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د حسان راشدي	أستاذ	جامعة سطيف2	رئيسا
أ.د هداية مرزق	أستاذ	جامعة سطيف2	مشرفا ومقررا
د مسايل السعدي	أستاذ محاضر أ	جامعة سطيف2	ممتحنا
أ.د ليلى بن عائشة	أستاذ	جامعة سطيف2	ممتحنا
أ.د سعدية بن ستيتي	أستاذ	جامعة المسيلة	ممتحنا
أ.د فريد ثابتي	أستاذ	جامعة بجاية	ممتحنا

السنة الجامعية: 2022-2023

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي وفقني لإتمام هذا العمل، أشكره شكرا عظيما يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه.

يسعدني في هذا المقام أن أتوجه بالشكر الجزيل مع خالص المودة والتقدير لمشرفتي الراقية أ.د هداية مرزق التي لم تبخل علّي يوما بعلمها ونصائحها وتوجيهاتها السديدة، أطال الله في عمرها وأمدها بالصحة والعافية وجعلها نبراسا للعلم والأدب.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل أساتذتي الذين رافقوني طيلة مشواري الدراسي، من المرحلة الابتدائية إلى المرحلة الجامعية، لكم مني جزيل الشكر وخالص الود والامتنان.

وعرفانا بالجميل أتقدم بالشكر الكبير إلى من وقفا معي وزرعا التفاؤل في دربي والداي الكريمين اللذين أستمد منهما عزمي وإصراري، أدامهما الله تاجا فوق رأسي وحفظهما من كل سوء .

كما أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى سندي ورفقاء دربي إخوتي: سيف الإسلام، إبراهيم، صلاح الدين وأسرته، وإلى أختي الغالية التي لم تنجبها أمي الدكتورة أعمارة ربيحة لتحفيزها وتشجيعها الدائم لي.

أتقدم بالشكر الجزيل والاحترام الكبير إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين شرفوني بقراءة هذا العمل وتقييم وتقويم مضمونه للدفع به نحو الاستقامة والصواب.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل أعانني من قريب أومن بعيد ولو بكلمة طيبة.

بارك الله فيكم جميعا.

مقدمة

سعت القصيدة الجديدة بوصفها شكلا خطابيا معاصرا، يتميز عن غيره من أشكال التعبير الأخرى –بالمغامرة ومن ثم فتح باب التساؤل–إلى البحث الدائم عن تقنيات وفنيات جديدة لم تكن معروفة من قبل، فنزعت إلى التجديد والتغيير سواء في بنيتها الداخلية أو في شكلها الخارجي، فانفتحت بذلك على آفاق أوسع، سعيا لإدخال أشكال جديدة إلى بنيتها تكون قادرة على الاستجابة لمعطيات الواقع الجديد، وأكثر مواءمة لحياة الشاعر الراهنة ولتجربته الشعرية، التي تمكّنه من التعبير وإيصال رسالته وأفكاره إلى المتلقي، بلغة عصره وحضارته بعيدا عن تقليد تجارب الغير وطرقهم الفنية الكلاسيكية.

وفي سعيها للتميز وتجاوز المألوف، نجدها تنأى عن كل تحديد، كونها لا تؤمن بمسألة الحدود الفاصلة بينها وبين الأجناس الأدبية والفنون الإبداعية الأخرى، خاصة في ظل البينية والتداخل أو التعالق الفني والمعرفي، إضافة إلى ظاهرة التمازج والتداخل الأجناسي، هي كلها عوامل أسهمت في إتاحة فرصة التقارب والتفاعل بين الأجناس والفنون، وبالتالي استلهام معطيات وتقنيات ومفردات بعضها بعضا، مما أفضى إلى إدراك أعراف كتابية جديدة لا ضفاف لها، تُخرجها من الانغلاق على ذاتها إلى رحابة البينية، فأدى ذلك إلى بروز أشكال شعرية مختلفة تتسم بالحيوية والفرادة، وتنتهك كل القواعد وتستعير من كل الاجناس الأدبية ومن مختلف الفنون بعض التقنيات التعبيرية، حتى أنه أصبح بالإمكان وجود تقنيات سردية عديدة على مستوى القصيدة الواحدة، بما في ذلك التشكيل البصري والموسيقى والرقص واللون، لتصبح بهذا التفاعل مختبرا للتجريب، تتلاحم فيها مختلف التقنيات الجمالية، وفق ما يتناسب والأسس الراسخة فيها دون المساس بخصوصيتها.

وضمن مسار الحركة الشعرية التجريبية الجديدة، لفت انتباهنا الشاعر العراقي(سعدي يوسف) بتجربته الثرية، ونصوصه الفسيفسائية المركبة التي تجمع إلى الشعر السرد، وإلى جانب الاقتصاد اللغوي التقنيات التي تتسم بالطول والحكي، وهو ما دفعنا إلى انتقاء خطاباته موضوعا للدراسة نظرا لما تتميز به نصوصه، فضلا عن مكانته ضمن خارطة الشعراء الذين واكبوا تحولات النص الشعري وانفتاحه على الوسائط، وبالتالي، مساهمته في تفعيل دينامية التجريب والتحوّل، من خلال تطوير أدواته الفنية، وبحثه عن أحدث السبل للتعبير عن تجربته، وتركيزه على توظيف السرد بوصفه مكونا

أساسيا في نصوصه، مبتعدا بذلك عن ثقافة التقليد والاستهلاك الجاهز، ولهذا جاء بحثنا للتعريف بخطابه إبرازا للملامح السردية في القصيدة العربية المعاصرة، وكيفية اشتغالها واستثمارها وبالتالي الاستفادة منها، من خلال مدونة (حفيد امرئ القيس)، بوصفها أنموذجا من نماذج ما أبدعه الشاعر.

ولم يكن اختيارنا لمدونة (سعدي يوسف) اعتباطيا بل كان مُؤسسا، انطلاقا من السمات المميزة لخطاباته التي تبدو فيها السردية ظاهرة بارزة، وهو ما ألفيناه ماثلا في داووينه السابقة التي تثبت بأن له خبرة واسعة وباعا طويلا في هذا المجال، كديوان (الأخضر بن يوسف ومشاغله)، وديوان (الشيوعي الأخير فقط)، وديوان (تحت جدارية فائق حسن) وديوان (بعيدا عن السماء الأولى)، وديوان (غرفة شيراز) وكذا ديوان (أنا برليني؟ بانوراما)، وقد يكون لتجربته الإبداعية في المسرح والقصة والرواية أثر على شعره، ولهذا جاءت نصوصه صدى لثقافته السردية، التي وجد فيها وفي تقنياتها ملاذا آمنا للبوح بأفكاره وإيصالها إلى المتلقي بعيدا عن الغنائية المفرطة.

ووفقا لما سبق، دأب على تطوير أدواته وتحديثها بشكل مستمر من مرحلة إلى أخرى، ساعده في ذلك ثقافته الواسعة التي تجمع بين الأصالة والمعاصرة، فضلا عن امتلاكه ناصية اللغة الأجنبية التي سمحت له بترجمة العديد من الأعمال الشعرية والروائية والقصصية إلى اللغة العربية، الأمر الذي جعل شعره يتسم بالتنوع والغنى الفني، فنجد في نصوصه اعتمادا كبيرا على السرد الشعري، والتشكيل البصري لأشكال متنوعة مثلما نجد في ديوان (الساعة الأخيرة)، وديوان (قصائد نيويورك)، وديوان(قصائد الحديقة العامة) واخترنا في هذا المقام ديوان حفيد (امرئ القيس) لتميزه أكثر من غيره في توظيف هذه التقنيات بالإضافة إلى اعتماد الشاعر فيه على الحوار سواء كان داخليا أو خارجيا، بين شخصيات مختلفة بغض النظر عن كونها حقيقية أو خيالية، وهو تارة يخترق الزمن ليخلق عناقا حميميا بين الماضي والحاضر والمستقبل، ويذكر أحيانا تعيينات لأماكن مختلفة ومتنوعة، وأحيانا يجمع فيه بين روح الشاعر والفنان والرسام والموسيقي، وهكذا دواليك، وبالتالي يكون النتاج (جامع النص) على حد قول (جيرار جنيت).

ولا ندعي لبحثنا السبق في دراسة موضوع (سردية القصيدة المعاصرة)، لأن هناك دراسات عدة سابقة تباينت في طرائق المعالجة والتحليل ، كانت ممهدة لموضوعنا ، فاستفدنا منها كثيرا سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ومن أبرزها: كتاب (آليات السرد في الشعر العربي المعاصر) لعبد

الناصر هلال، الذي كان عبارة عن دراسة شاملة ودقيقة، تطرق فيها إلى عدة قضايا فعالج مسألة العلاقة بين الشعر والسرد قديما وحديثا، والأسباب التي دعت إلى انتشار هذا التركيب في النص المعاصر، كما تحدث عن الآليات السردية في النص الشعري وفق التراتب الآتي: الراوي العليم والراوي المشارك، ومن ثم المساحة التي يشغلها حضوره ، ثم الشخصية بأنواعها الحقيقية والتراثية والمصنوعة (القناع)، إضافة إلى الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، بعد ذلك تتبع أشكال السرد ومستوياته عبر الضمائر اللغوية: المتكلم، الغائب، المخاطب، ليختم عمله بالتطرق إلى السرد الطباعي.

كما نجد كذلك، أطروحة الدكتوراه للباحثة "زينب نسارك" الموسومة بـ: (شعرية السرد في القصيدة الجزائرية المعاصرة (2018_2019) والتي قسمت دراستها إلى ثلاثة فصول: تطرقت فيها إلى درامية القصيدة الجزائرية ثم جماليات الحوار بأنواعه الداخلي والخارجي ومختلف آلياته، وختمتها بالأبعاد الزمانية والمكانية، إضافة إلى بعض الأطروحات والكتب العامة التي تشترك في بعض الجزئيات المتقاطعة مع عملنا، والمقالات المتناثرة على قلتها كمقال محمود الضبع، «السردي في الشعر، الشعري في السرد»، وكذا مقاله «التحليل السردي للشعر السارد–الشخصيات »،ورغم ذلك استفادت دراستنا منها، فأسهمت في إنارة البحث وتشكيل توجهه، ورسم حدوده خاصة في ما يتعلق بدراسة البنية الدرامية والفضاء، كما تجازونا غيرها وانطلقنا في بعض الجزئيات من بنية النص، بناء على ممكنات المدونة التي فرضت إدخال عناصر جديدة في التحليل، كالموسيقى، والألوان، والرسائل.

وقد انطلقت الدراسة في رسم حدودها من عدة تساؤلات، وأسئلة كبرى وأخرى صغرى فرعية حاولت الإجابة عنها، عبر عدة مداخل متنوعة تشكّل مجتمعة بنية متلاحمة متسلسلة تغطي أغلب ما احتوت عليه مدونة (حفيد امرئ القيس) من خاصيات وتقنيات سردية ملتحمة مع النص الشعري، ومن أبرز هذه الأسئلة:

ما التقنيات السردية الواردة في الديوان؟ وكيف اشتغلت داخله؟ وما الذي يميز وجودها في النص الشعري عن النص السردي؟ أو بالأحرى ما الذي أضافته؟

هل يمكن لهذه التقنيات السردية المستقاة من مختلف الأجناس والفنون (الرواية، المسرح، الرسم، الموسيقى) وغيرها أن تلتقي في القصيدة دون أن تفقد خصوصيتها؟ وهل مس التفاعل الأجناسي المتن فقط أم أنه شمل الجانب الشكلي المعماري أيضا؟

ثم ما الذي يمكن أن يضيفه السرد باعتباره تقنية تخالف الاقتصاد اللغوي الذي تتميز به القصيدة إلى الشكل الخارجي أو إلى معمارية النص وبالتالي الدلالة؟ ثم ما الهدف من استعانة الشاعر بهذه التقنيات؟

للإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها اعتمدنا على المنهج البنيوي باعتبارنا سندرس مجموعة من البنيات (الزمان، المكان، الشخصيات...) مستعينين إضافة إلى ذلك بآليات المنهج السيميائي كلما اقتضت الضرورة على اعتبار أن المنهج السيميائي منهج نصاني، فرضته طبيعة المدونة في بعض أجزائها وخاصة في التشكيل البصري باعتباره علامات غير لغوية سيميائية مشحونة بالدلالات.

وعليه فقد انبنت خطة البحث على مدخل وأربعة فصول حاولنا أن نزاوج فيها بين الجانبين النظري والتطبيقي، ثم خاتمة اشتملت على خلاصة ما توصلنا إليه من نتائج، ثم قائمة المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها.

فخصصنا المدخل للحديث عن تداخل الأجناس الأدبية، والعلاقة التي تربط الشعر بها، إضافة إلى مناقشة مفهوم السرد ومفهوم سردية القصيدة، ونشأتها والتحولات الطارئة على بنيتها منذ القدم إلى يومنا هذا بشكل مقتضب، فضلا عن ذكر بعض العناصر والتقنيات السردية التي اعتمدها الشعر المعاصر.

أما **الفصل الأول** فقد جاء بعنوان سردية العتبات في ديوان (حفيد امرئ القيس)، تطرقنا فيه بداية إلى مفهوم العتبات النصية وأنواعها ووظائفها وخصصنا **المبحث الأول** من هذا الفصل لسردية عتبة الغلاف، وسلطنا الضوء فيه على العنوان ووظائفه، وقمنا بدراسة العنوان الرئيس (حفيد امرئ القيس)، ثم انتقلنا إلى (اسم المؤلف) و(المؤشر الأجناسي)، و(اسم دار النشر)، وفي **المبحث الثاني** تطرقنا إلى سردية العناوين الداخلية وبحثنا عن التعالقات بين العناوين، فتبين أن بعضها

يتقارب دلاليا ويشترك في بؤرة واحدة بصيغ وتراكيب مختلفة منها: ثيمة الشخصيات، ثيمة المكان، ثيمة الزمن، ثيمة الطبيعة، ثيمة الحزن واليأس، ثيمة الأمل .

أما **الفصل الثاني** الموسوم بـ (سردية الفضاء في ديوان حفيد امرئ القيس)، فقد اشتمل على ثلاثة مباحث، قمنا بالتركيز في **المبحث الأول** على سردية الزمن، بإعطاء لمحة عن مفهومه وأهميته، بوصفه تقنية مهمة وعنصرا أساسيا في البناء السردي وكذا الشعري، فلا شيء خارج الزمن ، ثم تطرقنا إلى الحديث عن تقنيات(المفارقة السردية) وأولى هذه التقنيات (الاسترجاع)، وديوان (حفيد امرئ القيس) غني بهذه التقنية ولا تكاد قصيدة تخلو منها، بحيث عمد من خلاله الشاعر إلى استذكار أحداث وقعت له، ملامسا حيثياتها، فيقوم بسردها وتقديمها في شكل إطلالات سريعة، ولم يخلُ الديوان من تنبؤات الشاعر وتطلعاته المستقبلية واستشرافاته المتوقعة لما سيؤول إليه العالم، وبعد ذلك مررنا إلى دراسة (حركة السرد) أين نجد الشاعر يتلاعب بخطية الزمن سواء بتعطيل حركته من خلال: (المشهد والوقفة الوصفية) أو بتسريعها من خلال: (الحذف) و(الخلاصة)، وركزنا في **المبحث الثاني** على سردية الفضاء الجغرافي(المكاني) الذي تشكل عبر ثنائيات ضدية مختلفة تراوحت بين: (فقدان الوطن/البحث عن الهوية)،(المكان المعادي/المكان الأليف)، (المكان المغلق والضيق/المكان المفتوح)، بينما سلطنا الضوء في **المبحث الثالث** على سردية الفضاء النصي، لنكشف عن التشكيل البصري للصفحة الطباعية في الديوان، والتي تنوعت بين (قصيدة الفضائين العربي واللاتيني)، (القصيدة المتداخلة)، قصيدة النص المتعدد (ذا المستويين)، بالإضافة إلى التركيز على علامات الترقيم للكشف عن دورها المهم في فهم النصوص.

أما **الفصل الثالث** المعنون بـ(البنية الدرامية في ديوان حفيد امرئ القيس)، والمتكون هو الآخر من ثلاثة مباحث، فقد قمنا بالتركيز في **المبحث الأول** على تقنية القناع الشعري باعتباره وسيلة مهمة في نقد الواقع، للكشف عن كيفية استغلال الشاعر لهذه التقنية، وفي **المبحث الثاني** سلطنا الضوء على الحوار بنوعيه (الداخلي والخارجي)، للكشف عن كل ما ينتاب الشاعر من مشاعر وأحاسيس، بينما تطرقنا في **المبحث الثالث** إلى دراسة الشخصيات بمرجعياتها المختلفة (الأسطورية والأدبية والإشارية) للكشف عن أسباب استحضارها، وتوظيفها في الديوان.

في حين عُني **الفصل الرابع** بـ (تداخل الفنون في ديوان حفيد امرئ القيس)، وقسمناه هو الآخر إلى ثلاثة مباحث، سلطنا الضوء في **المبحث الأول** على سردية الرسائل، حيث وجدنا أن العديد من القصائد استثمرت عناصرها من (مرسل ومرسل إليه وتحية ومقدمة الرسالة وموضوعها وتاريخ كتابتها...) والشاعر أحيانا يذكر بعض المفردات في إشارة واضحة وصريحة إلى أنها رسالة، أما **المبحث الثاني** فقد ركز على دراسة سردية الألوان الداكنة والممزوجة، للكشف عن طرائق استثمارها في بنية النص، وما أضافه توظيفها، بينما ركز **المبحث الثالث** على سردية الموسيقى والغناء من حيث التصريح بألفاظها بصورة مباشرة أو غير مباشرة، أو عن طريق تضمين بعض الأغاني والترنيمات، كما ركز أيضا على الرقص والحركات التي تقوم بها الشخصيات لِيُلَوِّن الشاعر قصائده بحركية توحي بالقلق والحيرة في معظم الأحيان.

وأنهينا البحث بخاتمة تبرز أهم النتائج التي توصلنا إليها عبر مقاربات الفصول التطبيقية.

وقد استفادت دارستنا ووظفت مراجع علمية هامة أثرت البحث، من أبرزها: كتب جيرار جنيت (كتاب خطاب الحكاية، مدخل لجامع النص) وكذا كتب تودورف (الأدب والدلالة)، (نقد النقد) ، في حين تنوعت المراجع العربية بين كتب وأطروحات ودوريات، تهتم بالسرد وبتداخل الفنون والأجناس وتهتم بجماليات القصيدة أيضا، فنجد كتاب(تداخل الفنون في الخطاب النسوي، شعر بشرى البستاني نموذجا) لفاتن غانم، وكتاب (النزعة الدرامية في ديوان بلند الحيدري) لـ (إسماعيل محمود محمد إحطوب) و(البنية الدرامية في شعر محمد القيسي) لدعاء علي عبد الله، وكتاب (توظيف السرد في الشعر العربي الحديث البردوني (أنموذجا) لمحمد صالح المحفلي، وكتاب (في سردية القصيدة الحكائية –محمود درويش نموذجا) ليوسف حطيني، فضلا عن كتاب (جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق) لهداية مرزق، وكتاب (التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر دراسة في فضاء القصيدة عند سعدي يوسف) ل:وداد بن عافية، وكتاب (عتبات الكتابة في الرواية) لعبد المالك أشهبون، فهذه الكتب وغيرها ساعدتنا في إنجاز هذا البحث وفتحت لنا العديد من المغالق.

ولم يخل إنجاز هذا البحث من بعض الصعوبات أبرزها، قلة المراجع والدراسات المباشرة التي تناولت سردية القصيدة المعاصرة بمفهومها الجديد، وخاصة الشق التطبيقي، فمعظم الدراسات التي وجدناها تشترك في العنوان، إلا أنها تختلف في المضمون، إضافة إلى تركيزها على بعض الجزئيات

المتشابهة، كدراسة الأداء القصصي في الشعر العربي القديم، وما يتعلق بعناصر القصة وأساليبها، لكن هذا لم يكن سوى دافعا آخر للبحث والتقصي.

وفي الأخير، أحمد الله حمدا كثيرا طيبا لأنه أمدني بالعون لإتمام هذا البحث، كما لا يسعني في هذا المقام إلا أن أشهد بالعرفان وأتقدم ببالغ الشكر والامتنان لأستاذتي الدكتورة "هداية مرزق"، التي أشرفت على هذا البحث، وأعانتني بملاحظاتها وتوجيهاتها العلمية السديدة والدقيقة فكانت نعم العون والموجه ليخرج البحث على الشكل الذي هو عليه، فجزاها الله عنا خير جزاء.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل القائمين على جامعة محمد لمين دباغين –سطيف 2– وعلى كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي كل باسمه ومقامه على توفيرهم لنا سبل الدراسة والبحث ، فقد شرفت فيها بطلب العلم على أيدي أساتذة أجلاء، كما أتقدم بالشكر الجزيل لكل أعضاء لجنة المناقشة لتكلفهم عناء قراءة البحث وتقويمه.

مدخل

في مفهوم سردية القصيدة

1-تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العربية المعاصرة:

سعى الشاعر في ظل التجريب الإبداعي إلى البحث عن تقنيات تعبيرية جديدة تُخرج القصيدة من عالم يرى أنه محدود وضيق، إلى عالم أكثر انفتاحا يستطيع من خلاله إرضاء الذوق العام في ظل الظروف الراهنة، فانفتح على الأجناس الأدبية * والفنون الإبداعية، بمختلف أنواعها وفروعها كالتشكيل البصري والدراما والسينما والموسيقى والغناء والرقص... لتصبح بذلك خطابا مفتوحا على آفاق لم تكن معهودة فيما مضى، وأصبحت بذلك غير مشروطة بمجال معرفي معين، ولا تؤمن بالحدود الصارمة بينها وبين الأجناس والفنون الإبداعية الأخرى، لتصنع بذلك التحقق الشعري اللامحدود المنفتح على آفاق لا نهائية، فهي قصيدة «عبر حدودية، عبر نوعية، عبر جنسية، عبر ثقافية، عالمية مهمتها السطو على ممتلكات الآخرين ومن هنا لا يستطيع القارئ أن يتبين هويتها الأصلية»[1].

* الأجناس: جمع مفرده جنس، وعلى اختلاف الإحالات التي يمكن أن يشير إليها المصطلح، فقد تم حصره هنا بالأدب وهو ما يقرب بين الجنس والنوع، ذلك أن الأمر متعلق بالبحث في توفير مجموعة الخصائص في فئة دون غيرها وإدراجها مع بعض وقد ورد ضبط مفهوم الجنس في معجم الصحاح مقارنة بالنوع " ج ن س (الجنس) الضرب من الشيء وهو أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس "ن وع(النوع) أخص من الجنس وقد تنوع الشيء أنواعا.

وورد في المعجم المفصل للأدب أن الجنس له معان متعددة منها الجنيس الأدبي أو النوع الأدبي: هو من القوالب الأدبية التي يستخدمها مبتدعها لصب إبداعه فيها، فالقصة جنس أدبي، والمسرحية جنس أدبي ولكل جنس أدبي قواعد خاصة ومفهومات معينة لا يجوز أن يخرج عنها.

وعلى اختلاف المعاجم التي تناولت مفهوم الجنس، فإنها تكاد تجمع كلها على التقارب بينه وبين النوع ؛ إذ يحيل كلاهما إلى الاشتراك والخصائص الجوهرية التي تميز الشيء عن غيره، كما أن هناك من يفصل بين الجنس والنوع، على اعتبار أن الجنس أعم من النوع، والنوع أخص منه، وهناك من لا يفرق مطلقا بين الجنس والنوع وخاصة إذا كان الأدب هو المجال الذي تستخدم فيه هذه الصفات. ينظر: نادية بوذراع، محاضرات في نظرية الأجناس الأدبية، ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016، ص14_16.

[1] آمنة بلعلى، عولمة التناص ونص الهوية، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد الأول، ماي 2006، ص 14.

كونها تجاوزت* كل الحدود وكل القواعد والعراقيل، وأصبحت تتواشج مع سمات ترجع إلى غير جنسها، ثم تعيد تشكيلها بطريقة مختلفة تناسب خصوصيتها، وتعطي لها روحا جديدة لتصبح بذلك «مسرحا إذا حضر المتلقي وعاين الشاعر المنشد، وشريطا إذا شاهده المتلقي، ولم يحضر الحفل، وموسيقى غنائية أمام جمهور متحمس، وتشكيل ورسم وهندسة ونحت حينما يكون مسطورا على الصفحة، أو منقوشا على البناء، أو مرقوما على الثياب والأنسجة»[1].

وقد ساعدها هذا التضافر على تجاوز النمطية والتخلص من القيود الصارمة، كشفا عن قابليتها الفذة في أخذ وتوظيف تقنيات وأدوات فنية لا حدود لها لتصنع حداثتها الخاصة، وهو ما يؤَّمن لها فضاء قرائيا مختلفا ويفتح المجال أمام القارئ لإنتاج قراءات خاصة، وبأدوات نقدية مختلفة تراعي طبيعة التمظهر في صياغة النص وتبحث عن تقنيات المسرح والدراما والسرد في الشعر.

وهناك إشكالية على جانب كبير من الأهمية تتعلق بعوامل تداخل القصيدة العربية المعاصرة مع مختلف أنماط الخطاب في فضاء أدبي مشترك، وتمثلت هذه العوامل فيما يلي:

- طبيعة إيقاع الحياة واتساع الأفق الحضاري، وزيادة التقدم العلمي، مواكبة لعصر السرعة والتكنولوجيا والآلة، ونظرا لهذا المناخ المتعدد في أفكاره والمختلف في توجهاته، تجد الذات الشاعرة في سعي دائب لإيجاد تقنيات جديدة في الكتابة لا تملك فيها منهجية مُسبقة، تمكنها من الكتابة بكل حرية دون قيود صارمة، وهذا نتاج طبيعي لذلك «الوعي الفني الذي تشكل لدى الشعراء المعاصرين باطلاعهم على الثقافة الغربية وتوفرهم على المقارنة بين مقومات الحضارة الغربية والعربية»[2].

---

*التجاوز هنا متعدد الدلالة فهو «تجاوز ثقافي، بمعنى عدم الاقتناع بالموجود من الثقافة، وتجاوز جمالي، أي السعي نحو تحقيق أشكال وصور فنية أكثر جمالية، وتجاوز للواقع أي عدم الاقتناع بما تحقق من تطورات، وتجاوز مكاني وزماني أي عدم الاقتناع بما تدركه العين من مساحات، وما يحدده الوقت من أزمنته، إنه تجاوز شامل وتخط لكل ما هو موجود وقائم إلى ما هو مجهول غائب، وهذا بفعل الامتداد الكامل بملكات الإدراك الحسي إلى أبعد مدى، من أجل رؤية ما نعجز عن رؤيته». عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص11.

[1] محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية –اللغة –الموسيقى –الحركة، الجزء الأول مبادئ ومسارات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، ط1، 2010، ص 19–20.

[2] كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة –دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية، الاسكندرية، ط1، 2006، ص6.

وبهذه الأساليب يسعى الشعراء إلى أن تكون نصوصهم حية، تكتمل بإشراك جميع الأجناس والفنون.

- التداخل هو تحطيم فكرة نقاء الأنواع الأدبية وأن «كل نوع أدبي يقدم درجة إشباعه الخاصة به ويعمل حسب مستواه الخاص»[1]، ودعوة لتداخل الأنواع والفنون بعيدا عن التقسيمات التي لا تخدم الأدب، فهو لا يأبه بمثل هذه الحدود الوهمية التي يفرضها المنظرون[2]، « فالأثر الأدبي

---

[1] Patrick Dictionnaire d'analyse du discours _Editions du seuil –Paric2002 charaudeau Dominique Maingueau

نقلا عن: نبيلة شرارة، خالد عيقون، تفاعل الشعر مع السرد في نماذج من الشعر الجزائري المعاصر، ص 1491.

[2] ومن بينهم أفلاطون وأرسطو وتؤكد جل الدراسات التي تطرقت لنظرية الأدب، أن فكرة تحديد وتصنيف الأجناس الأدبية عرفت أصولها الأولى في الثقافة اليونانية والإغريقية مع أفلاطون (**Aflaton**) حيث يعد صاحب أقدم أصل متصل بالجنس الأدبي، من خلال آراء كتابه "الجمهورية"، وفي دراسته للأدب اقتصر على بعض الشعر اليوناني، مركزا على إنتاج هوميروس (Homeros) حيث تأمله لا من زاوية الجنس وإنما من زاوية الإبداع، فصنفه إلى طبقات، فكان النتاج الشعري عنده لا يخرج عن ضروب ثلاثة وهي: السردي الخالص – المحاكاة أو العرض – المشترك؛ فالسردي الخالص(**Diégésis**) يقصد به: «القص الخالص بما هو إخبار عن عالم القص المكاني والزماني والشاعر في هذا النوع يتحدث بلسانه دون أن يحاول إقناعنا بأن هناك شخصا أخر هو الذي يتحدث. أما المحاكاة (Mimésis) كما في الدراما، وهي تطلق بوجه عام على التقليد والمشابهة في القول أو الفعل، والشاعر هنا يوهمنا بأنه ليس المتحدث، إنما المتحدث هو شخص آخر(القناع)».

أما المشترك فيقصد به الملحمة: «وهي شكل تعبيري يرد في قصيدة مطولة، وأحيانا في سرد نثري قريب من الشعر، يختلط فيه العجيب بالحقيقي، ويهدف إلى تمثيل عمل بطل أو الإشادة بحدث جلل، تجمع بين القص والمحاكاة، فالمشترك يجمع بين صوت الشاعر ناطقا باسمه وصوت الشاعر على ألسنة الآخرين، من خلال هذه التقسيمات التي وضعها أفلاطون يتضح أنه لم يكن يقصد تحديد الخصائص الفنية التي تميز كل جنس عن الآخر، إنما كان يسعى إلى الكشف عن مدى خدمة هذا الجنس لأخلاق المجتمع، فهو كان يسعى بتأملاته الفلسفية إلى تحقيق مجتمع مثالي، متميز بأخلاقه وسلوكياته، ولهذا هو قام بالتمييز بين هذه الأنواع ،على أساس الوظيفة أو الدور الذي تؤديه في خدمة هذا المجتمع، فاختار القص أو السردي الخالص بمثابة النموذج الأعلى؛ لاقترابه من الأفكار الخالصة، بينما اعتقد أن المحاكاة وهم ومخادعة، فهي بعيدة عن الحقيقة. ينظر: محمد بن عياد، حدود الجدل بين القص والشعر، أبحاث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك إربد –الأردن، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، ط1، 2008، المجلد الثاني، ص 482. وتستمر هذه الثلاثية لدى أرسطو(**ARESTO**) الذي لم يزد على أفلاطون إلا القليل، فهو حاول أن يعيد صياغة تقسيمه الثلاثي متعمدا إقصاء الصيغة الملحمية، وضاما إياها إلى الجنس السردي ،كما خالفه أيضا في موقفه تجاه المحاكاة « فإذا كانت المحاكاة عند أفلاطون لا تزيد عن كونها نُسخات لأصول عقلية ثابتة، بين شيء موجود ونموذجه، فإن أرسطو أخذ مبدأ المحاكاة من أفلاطون «لكنه جعل المحاكاة محاكاة لا للأشياء المحسوسة_بل للشخصيات والانفعالات والأفعال ،أعني أن محاكاة الفن للحقيقة عنده لا تكون محاكاة للعالم المحسوس، بل تكون محاكاة لدينا الحياة العقلية داخل الإنسان ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، 1967، ص5 .

الفائق يأبى بطبيعته التجنيس وأي توجه لتجنيس الأدب والحفاظ على نقاء النوع، معناه تقييد لحرية المبدع، والحد من قدرة الأدب على التطور»[1]، فالنص الأدبي عالم متفرد خاص يأبى الرضوخ للتقسيمات القسرية، والقيود الفاصلة بين الأجناس، فاحتفاظ كل جنس بحدوده أمر في غاية الصعوبة والتعقيد، وحتى إن مضينا في الزمن بعد أفلاطون(**Aflaton**)* أرسطو(**ARESTO**)* ، فإن هناك دراسات لم تقبل هذه التصنيفات ولم تقبل فكرة نقاء الأجناس وتصور الانفصال التام بين الشعر والنثر الذي كان مسيطرا وما برح الفكر النقدي مطلقا ولعدة قرون، فمع ظهور تشارلز داروين (**Charles Darwin**)* ظهر في الساحة الأدبية والنقدية، من هو متأثر بأفكاره المتعلقة بالنشوء والتطور ودعا إلى نقلها إلى الساحة الأدبية، ومن أبرز

---

[1] ابراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، بحوث وقراءات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت (دط)، 2010، ص23-24.

* أفلاطون: ولد في أثينا سنة 427 قبل الميلاد من عائلة أرستقراطية عريقة، بعد أن قُتل أستاذه سقراط، اعتزل الحياة العامة وسافر إلى مصر، ثم إلى صقلية، ثم عاد إلى أثينا وأسس الأكاديميا، وهناك ألقى دروسه وألف كتبه، مات عن عمر يناهز الثمانين، من أهم كتبه: كتاب "الغورجياس "، وكتاب "الجمهورية ": ينظر جميل صليبا، من أفلاطون إلى ابن سينا –محاضرات في الفلسفة العربية، مكتبة النشر العربي، دمشق، ط1 ،1935، ص6.

*أرسطو ARESTO : ولد في "أساطاجير" شمال اليونان يعتبر من أبرز عمالقة الفكر الفلسفي الإغريقي وواحدا من أهم الشخصيات التي وضعت الأسس الأولى للفلسفة الغربية، فقد كان أول من أنشأ نظاما شاملا للفلسفة الغربية ويشمل الأخلاق وعلم الجمال والمنطق والعلم والسياسة والميتافيزيقا، كما كتب في العديد من المواضيع بما في ذلك علوم الفيزياء والشعر والمسرح والموسيقى والمنطق والبلاغة والسياسة والدولة والأخلاق ... ساعيا من خلال ذلك إلى الإجابة عن مجموعة من الإشكالات المطروحة في عصره. ينظر: ماجد فخري، أرسطو طاليس المعلم الأول، المطبعة الكاثوليكية – بيروت، (دط)،1958، ص 7-15.

*تشارلز داروين DarwinCharles : ولد في إنجلترا عام 1809، بدأ دراسة الطب سنة 1825في جامعة أدنبرة، وكان عضوا في الجمعية الطبية الملكية، في عام 1831 بدأ في دراسة اللاهوت في كامبريدج ليصبح قسا، درس أيضا جيولوجيا الجزر و القارات، حيث كانت ملاحظاته خاصة في جزر "غالا باغوس " عام 1835 هي التي دفعته إلى وضع الخطوط العريضة لنظريته، وأشار إلى أن النوع نفسه الموجود في العديد من الجزر يظهر اختلافات كثيرة، في عام 1836 عاد تشارلز داروين إلى إنجلترا وبدأ في تطوير نظريته عن التطور، وفي عام 1837 كتب مفكرة عن تحويل الأنواع . ينظر: كتب ومؤلفات تشارلز داروين، مؤسسة هنداوي، تاريخ الاطلاع :2019/6/8 الساعة: 20:19. الرابط: https://www.hindawi.org

الداعين لهذا الرأي "فردنارد برونتير (**Ferdinand Brunetiere**)*، الذي برز عام 1890 حين نقل المنهج التطوري من بيئته البيولوجية إلى حقل النقد الأدبي، ورأى أن الأجناس الأدبية لها وجود في الواقع كوجود الأجناس البيولوجية أو الطبيعية، فهي تمر بفترات متنوعة « تنمو بواسطة الانتخاب نحو الكمال، ثم تضمحل حتى تموت أو تتحول، وهي النظرية التي تلتفت إلى حقيقة الجنس ومدى التداخل الحاصل بين الأجناس ودرجات الاستفادة من بعضها البعض»[1].

فالأجناس الأدبية حسب (فردنارد برونتير) تتطور وتنقرض، لكن المنقرض من الأنواع الأدبية لا يعني الانقراض تماما، بل تلعب آلية الاختلاط دورها في نقل الخصائص القديمة إلى النوع الجديد «فالشعر جنس تناسل منه الملحمي و الغنائي، أولهما سبق الثاني، ومن تمازجهما نشأ الشعر الدرامي، ومن هذا الدرامي نشأ شكلان هما: التراجيديا والكوميديا، ومن تمازجهما نشأ نوع ثالث هو الدراما الحديثة» [2]، فنشوء جنس أدبي من أبوين مختلفين أو من جنسين مختلفين، لا يكون إلا إذا امتزج كل واحد منهما بالآخر وتداخلت تقنياتهما، وتفاعلت فيما بينها، فمن غير الممكن أن نجد أعمالا قصصية خالصة أو درامية خالصة، وحتى لو حاولنا البحث عن فوارق بين الأنواع، فإننا سنجد أنفسنا أمام أشكال مختلفة من التقارب، وهذا ما أدى حتما إلى ظهور دعوات تدعو إلى « الخروج من العباءة السوداء إلى مزيج الألوان التي أخذت اسم التغيير حينا، والخلق في أحيان أخرى »[3].

---

*(فرديناند برونتير :Ferdinand Brunetière): ولد في طولون في 19يوليو1849، مؤرخ وناقد فرنسي وأستاذ بجامعة السوربون، نشر دراسات نقدية حول تاريخ الأدب الفرنسي، من أهم كتبه كتاب تطور الأنواع في تاريخ الأدب، توفي في يوم 9 ديسمبر 1906. ينظر: فرديناند برونتير، تاريخ الاطلاع :2019/6/8، الساعة 20:30 رابط الموقع: www.academie-fracaise.fr

[1] مازوني فريزة، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، منشورات مخبر الممارسات اللغوية، الجزائر (دط)،2013، ص 28.

[2] إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، ص 33-34.

[3] بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة –مناهج وتيارات، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن (دط)، 2016، ص26، وعبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2016، ص45.

بالإضافة إلى هذه الأسباب يرجع (ويليك)انحسار أهمية نظرية الأنواع الأدبية في القرن العشرين، إلى الأثر الكاسح الذي تركه كتاب "الجماليات" للإيطالي بندتو كروتشه (**Benedetto Croc**)*الذي صدر عام 1902، وهو كتاب لاقى قبولا وترحيبا كبيرين في الأوساط النقدية، حتى قيل أنه هو الذي حطم أسطورة الأنواع الأدبية، فهو في هذا الكتاب هاجم الأجناس الأدبية ورفض حدودها، ورأى أنها لا تجدي كبير نفع، بل يرى فيها تشويشا لنقاد الفن ومؤرخيه، بمنعهم من تقدير القيمة الجمالية للأثر الفني، على حساب انشغالهم بالبحث عن مدى التزام الأثر بالقواعد المفترضة لنوع الجنس الذي ينتمي إليه، وبذلك رأى أن لكل أثر الحق في خرق قانون النوع المقرر[1].

فالأساس الذي يبني عليه(بندتو كروتشه) نظريته في نفي الأنواع الأدبية، هو فهمه الخاص لطبيعة الفن، الذي يقول عنه أنه :« حدس وحدس غنائي، ولما كان كل أثر فني يعبر عن حالة نفسية، وكانت الحالة النفسية فريدة وجديدة أبدا، فإن الحدس يتضمن حدوسا لا نهاية لعددها ولا يمكن أن يجمعها تصنيف، إلا أن يكون هذا تصنيفا مؤلفا، من عدد لا نهاية له من الزمر، ولذا تكون هذه الزمر عندئذ زمر أنواع بل زمر حدوس»[2]، فهو لا يقبل أي تقسيم أو تصنيف للفن ويرى أن (الفن) حدس وهذا الأخير هو عاطفة ذاتية، غنائية تأبى التقسيم، فكيف يمكن أن نجزئ العاطفة؟ وكيف نحللها إلى أجزاء؟ إنما ينبغي أن نتركها وحدة تامة متماسكة، للتعبير عن ذات الفرد، ذلك أن العاطفة هي التي تهب الحدس تماسكه ووحدته «يكون الحدس حدسا حقا لأنه يمثل عاطفة، ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس

---

*ولد بندتو كروتشه (Benedetto Croce) في (بسكاسيرولي) عام 1866، كان مولعا بقراءة الروايات بوجه خاص، وأحب الفنون والآثار القديمة كان متأثرا في أفكاره الأدبية بآراء (دي سانكس) الذي أحبه كثيرا، بين عام 1886وعام1893 كتب معظم القصص، التي جمعها بعد ذلك في ثورة نابولي عام 1799و(مسارح نابولي منذ النهضة إلى أواخر القرن التاسع عشر) و(طرائف تاريخية) و(روايات وأساطير من نابولي وحظي من هذه الأعمال بشهرة كبيرة، فعد في طليعة أدباء إيطاليا. ينظر: بندتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ،2009، ص7-9.

[1] لؤي علي خليل، نص السيولة والصلابة، أبحاث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، أبحاث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، جدار للكتاب العالمي، عمان-الأردن، عالم الكتب الحديث إربد-الأردن، المجلد الثاني، 2009، ص 730.

[2] عبد الرحيم الكردي، السرد الروائي وتداخل الأنواع-نماذج من الرواية المصرية المعاصرة، أسئلة السرد الجديد، مؤتمر أدباء مصر، الدورة الثالثة والعشرون،2008، ص 280-281.

إن العاطفة لا الفكرة، هي التي تضفي على الفن ما في الزمر من خفة هوائية. تشوف محصور في دائرة تصور: ذلكم هو الفن. وفي الفن، لا يكون التشوف إلا بالتصور، ولا يكون التصور إلا بالتشوف. أما أن تقولوا هذه ملحمة وهذه غنائية، أو هذه دراما وهذه غنائية، فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه، إن الفن هو الغنائية أبدا، وقولوا إن شئتم ملحمة العاطفة ودرامتها»[1].

ويواصل (بندتو) قوله : «وما نعجب به في الآثار الفنية الحقة هو الصورة الخيالية الكاملة التي تكتسيها حالة نفسية، وذلك ما ندعوه في الأثر الفني بالحياة والوحدة والتماسك، وما نكرهه في الآثار الزائفة الناقصة هو: ذلك التعارض بين حالات نفسية مختلفة ...فنرى المؤلف يحاول أن ينظمها في وحدة معينة، فيستعمل لهذا الغرض تصميما مخبأ، أو فكرة مجردة، أو انفعالا عاطفيا خارجا عن نطاق الفن، وإذا بأثره سلسلة من الصور، إذا نظرنا إلى كل صورة منها على حدة، خُيل إلينا في أول وهلة أنها ثمينة، حتى إذا نظرنا إليها مجتمعة خاب ظننا، لأننا لا نراها تنحدر من حالة نفسية، ولا تنشأ عن باعث الذات وإنما تتجمع وتتعاقب بدون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التي تأتي من القلب لتنفذ إلى القلب» [2].

بهذا يكون (بندتو كروتشه) قدم البديل للتصنيف الأجناسي، واستبدله بالعامل النفسي أو المواقف الشعورية فهي من يحدد جنس الكتابة في نظره، ولهذا يرى أنه «لا يمكن تبرير التمييز بين الشعر والنثر، إلا إذا كان على نحو الفن والعلم، فالشعر لغة الشعور والنثر لغة العقل، ولكن مادام العقل أيضا شعور في تجسيده وواقعه، فلكل نثر جانبه الشعري»[3].

فهو بهذا يمجد العقل لكنه يدعو أيضا إلى الإعلاء من قيمة العاطفة، وإعطاء حرية أكبر للذات للتعبير والخلق « فالتعبير وليس المحاكاة أساس الشعر» [4]، ولهذا صرح (بنديتو كروتشه) بإلغاء الأجناس الأدبية «لأن التصنيف يشوه، كما يرى، ردود أفعال القارئ، فالتصنيفات تقود القارئ إلى التنقل من استجابة حدسية إلى أخرى منطقية تجاه العمل الأدبي، ولا يمكن أن تتعايش ردود الفعل هذه مع

---

[1] بندتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ص 48، 49.

[2] نفسه، ص49.

[3] عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، قراءة مونتاجية، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن عمان ط1، 2010، ص15.

[4] بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة _مناهج وتيارات، ص27.

بعضها البعض، فالعمل الأدبي حدسي يتحقق من المخيلة ووظيفته توليد الأفكار، أما التصنيفات الأجناسية فتقوم على المنطق الذي يتحقق من طريق العقل، والعقل لا يولد أفكارا بل مفاهيما، وينتهي هذا التبرير الفلسفي الجمالي ب(كروتشه) إلى تحرير الفن من تصنيفاته الناتجة عن العقل»[1]، وإلى تحرير الأنواع من القيود الصارمة، فالتمييز بينها –حسبه– غير ذي أهمية، لأن «الحدود الرمزية الفاصلة بينها صارت تعبر باستمرار دون أي تهيب، فالأنواع تخلط وتمزج فيما بينها، والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك»[2].

ويوافقه الرأي (رومان جاكبسون)* الذي عبر ساخرا عن «الحدود بين الشعر والنثر بأنها أقل استقرارا من الحدود الإدارية للصين»[3]، منبها بذلك إلى نفي الأنواع وخلخلتها، بتحرير الأدب من كل قانون بما في ذلك قانون التجنيس، لأن «الكتابة خلخلة فهي تهشم كل بناء تصنيفي ولا تنتج سوى النص، والنص لا يُصنف حضوره يلغي الأنواع الأدبية، بمجرد أن نخوض في ممارسة الكتابة فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوازي (الكلاسيكي القديم) للكلمة، وهذا ما أدعوه نصا وأعني ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية»[4]، فهو يرى أنه ينبغي الكف عن تعريف الأجناس بأسماء الأجناس وجمعها تحت مسمى الكتابة؛ لأن النص يحمل سمات من أنواع متباينة والاهتمام بالأجناس الأدبية في أيامنا هو مجرد تزجية للوقت لا نفع فيه؛ لأن « بعض الأجناس تتمتع دائما بشعبية كبيرة

---

[1] محمد جاسم جبارة، مسائل الشعرية في النقد العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2013، ص 211–212.

[2] رينيه ويلك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، الكويت، ص 367. نقلا عن: عبد الله إبراهيم موسوعة السرد العربي، ص45.

* رومان جاكبسون: عالم لغوي روسي، كان في البداية من رواد الشكلانية الروسية، ثم أسهم مع مهاجرين آخرين في تأسيس حلقة براغ اللغوية التي نشطت حتى عام 1939، حيث غادر إلى الدنمارك وأقام فيها عامين، ثم رحل إلى النرويج فالسويد فالولايات المتحدة الأمريكية سنة 1941وبقي فيها، ودرس في جامعتها حتى وفاته سنة 1982، وقد أثر (جاكبسون) تأثيرا كبيرا في بلورة أفكار كثيرة تتعلق بالبنيوية، ولا يمكن إنكار دوره في تأسيس نظرية لغوية مهمة جدا، وهي ما يسمى في كتب النقد بنظرية التواصل عند جاكبسون وله مجموعة من الدراسات القيمة مثل (الشعر الروسي الحديث) و(ثمانية أسئلة حول الشعرية). ينظر: إسراء أبو رنة، نظرية التواصل عند جاكبسون، 19 يوليو 2019، رابط الموقع: https://sotor.com

[3] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص10.

[4] تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، المركز القومي للإنماء، بيروت، ط1، 1982، ص 60.

(تراجيديا، كوميديا) والبعض من هذه الأجناس لم تحظ باسم أبدا، بينما امتزجت أخرى تحت اسم وحيد رغم الاختلاف بين ميزاتها، فيجب أن تتم دراسة الأجناس انطلاقا من خصائصها البنيوية وليس أسمائها»[1].

وقد تصدى جيرار جنيت (**Gérard Genette**) * في كتابه (جامع النص) للتقسيمات الثلاثية التي ولدت من الفهم الأوروبي لنظريات (أفلاطون) و(أرسطو)، ووصفها بأنها ((ثلاثية مزعجة)) فقرر إعادة مناقشتها، وحاول إعطاء قراءة نقدية لمختلف المقاربات التي تناولت هذه المسألة–مسألة الأجناس –وكان يهدف من خلال هذه المقاربة إلى «الانفتاح على أجناس محتملة الوجود»[2]، وإلى تفكيك التصور المترسخ لدى الغرب.

ليصبح المرتكز الجديد في فهم النص الأدبي حسب (جيرار جنيت) هو: تعاليه النصي؛ أي ما يجعل النص يتعالى على صيغته الانغلاقية، ويدخل في علاقة تفاعل مع مختلف النصوص يقول: «وأخيرا أضع ضمن التعالي النصي علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها، وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل

---

[1] ينظر: تزفيطان تودوروف، الأجناس الأدبية، ترجمة جواد الرامي، تاريخ الاطلاع: 20. 12 . 2022، الساعة 11:00، الرابط: http://www.aljabriabed.net

*جيرار جنيت Gérard Genette : ولد في باريس سنة 1930، هو من خريجي دار المعلمين العليا، حصل على شهادة الكفاءة التعليمية في الآداب الكلاسيكية عام 1954، عمل أستاذا مساعدا لتدريس الأدب الفرنسي في السوربون وفي عام 1967، عين في منصب مدير الدراسات في فلسفة الجمال والشعر، وفي عام 1970 وبالتعاون مع (تودوروف Todorov( ) وهيلين (Helene وسيكسو(Cixous) قام جنيت بتأسيس مجلة شعريات، في دار النشر المعروفة باسم (سوي)(Editions du seuil) كان من دعاة موت المؤلف، نشر العديد من الكتب من بينها أشكال (Figures) خطاب الحكاية، مدخل لجامع النص ...ينظر : جون ليشته، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا –من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة : فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان، بيروت، ط1، 2008، ص129–131.

[2] جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة (أفاق عربية)، بغداد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (دط)، (دت)، ص5.

وغيرها ولنصطلح على المجموع، حسبما يحتمه الموقف (جامع النص)(والجامع النصي)أو جامع النسج وأقترح أن يكون مصطلح جامع النسج آخر ما أقترحه من مصطلحات»[1].

فموضوع الشعرية المعاصرة حسب (جيرار جنيت) هو: جامع النسج «ويقصد به مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حده»[2]، وجامع النسج حسبه يوجد «باستمرار فوق النص وتحته وحوله ولا تنسج شبكة النص، إلا إذا ارتبطت من جميع جهاتها، بشبكة جامع النسج والذي يحتل المرتبة الفوقية هو (جامع النص) وليس ما نطلق عليه نظرية الأجناس»[3]، فهو انتهى إلى مفهوم «شامل يتجاوز النوع بذاته للبحث في الجامع المشترك للنصوص»[4].

ومهما يكن من أمر، فإن الغايات التي يتطلع إليها (جنيت) هي اكتشاف آليات النصوص ووصف هذه الآليات وشرحها، وإذا قلنا آليات النص فمعنى ذلك الطريقة التي يتولد بها المعنى، وبطبيعة الحال فإنه لا يستحسن حصر هذه الآليات في حدود المتن، بل يجب أن تمتد لتشمل أليات النصوص المحاذية[5] كالعتبات النصية وما يتعلق بها، فهو يدعو إلى إعطاء الأهمية والقيمة لكل ما يكتبه المبدع، دون إقصاء أي عنصر.

وقد فتحت هذه الأسباب والدعوات الباب على مصراعيه لامتزاج الأجناس والفنون والتداخل فيما بينها، وفق ما يتناسب والأسس الراسخة للجنس المستقبل، وكسرت حاجز الرتابة الذي كان مشيّدا، وحُرّر بذلك النص الشعري من الشكل المتحجر، ليصبح نصا مفتوحا بعد أن كان منغلقا، ومرنا بعد أن كان صارما. وأصبح أشبه ما يكون «بالموسيقى التي هي آلات بإيقاعات كثيرة متنوعة ومختلفة، لكنها في عزفها مُتضافرة، بل مُتصادفة، فهي تصدر عن إيقاع فيه يصير النغم كأنه صوت واحد متطابق، اللحن هو ما يوحده، لأنه عمل وبناء، ولأنه كثير في واحد، أو وتر في أوتار، أو نغم في تناغم»[6]

---

[1] جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ص91.

[2] المرجع نفسه، ص94.

[3] المرجع نفسه، ص92.

[4] المرجع نفسه، ص90.

[5] عبد المالك أشبهون، عتبات الكتابة في الرواية دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2009، ص34.

[6] صلاح بوسريف، الفكر النائم في نقد ومسائلة الشعرية العربية المعاصرة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان ط1، 2021، ص 20.

إضافة إلى كون المبدع قد يكون نفسه مسكونا «بالشاعر والقاص والمسرحي والناقد»[1] في وقت واحد.

لهذا يمكن القول: أن التداخل بين الأجناس أصبح ضرورة حتمية لا مفر منها، والحق أنه لا وجود لشعر خالص صاف «ولو يممنا وجهنا شطر الأنواع الأدبية المعاصرة فإننا لا نستطيع أن نبرئ الشعر من عناصر نثرية، ناهيك عن استعانة النثر بعناصر مفعلة في شعريتها»[2]، فكل عمل أدبي أصيل وليس الشعر فقط «أصبح يأخذ موقعه في تاريخ الأدب بمقدار ما يضيف من جديد، وتواصل الإضافات يفضي إلى تغير نوعي، فالتاريخ الأدبي تشكيل لا ينفك ينبثق ويتجدد ولا يفتر ولا ينتهي»[3].

من خلال ما سبق يمكن القول: أن نظرية الأجناس الأدبية مرت بمرحلتين:

- المرحلة الأولى: كلاسيكية دعت إلى فصل الأنواع الأدبية عن بعضها، فيما يسمى بنقاء النوع، اعتقادا بقوة الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع، واعتبارها مختلفة عن بعضها البعض بخصائص معينة.
- والمرحلة الثانية: لم تحدد الأنواع وإنما بحثت عن القاسم المشترك بينها، ودعت إلى تداخل النصوص وأبنيتها وعلاقاتها الخفية والجلية بغيرها من النصوص.

في ضوء ذلك، كتب الشاعر المعاصر قصائده بطريقة تداخلت فيها الأجناس بصورة غير معهودة، بما في ذلك الجنس الأقرب إليها (السرد) بمختلف أنواعه –قصة –رواية–مسرحية– وما يتضمنه من تقنيات ووسائل متنوعة تسهم في بنائها بطريقة فريدة، وتكسبها سمة سردية بديلة ومغايرة لما هو موجود في السرد، بطريقة توائم طبيعة القصيدة المعاصرة، وهذا ما جعل القراء يبحثون عن التداخل بين مختلف الأنواع الأدبية، وبما أننا في هذا المقام نبحث في تمظهرات السردي بما هو خاصية فنية أدبية في

---

[1] عادل الفريجات، بحوث ورؤى في النقد والأدب، دار المركز الثقافي، دمشق، ط1، 2007، ص26، نقلا عن فيروز رشام شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي –دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2017، ص73.

[2] لؤي خليل، نص السيولة والصلابة، دراسة في تداخل الأنواع، ص 161.

[3] عبد المجيد زراقط، الأنواع الأدبية بين تداخل الأنواع وتميز النوع، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، المجلد الأول، ص880.

الخطاب الشعري، فإن هذا يستدعي بالضرورة الوقوف عند السرد، لنكشف عن مفهومه وعن تقنياته وطرائق حضوره داخل القصيدة المعاصرة.

2-مفهوم السرد في المعاجم العربية والغربية:

أ-السرد لغة:

إن البحث في التحديد اللغوي للسرد، يسهم لا محالة في توضيح دلالاته ومعرفتها والتي كان يكتسبها قبل أن ينتقل إلى دلالته الجديدة، فتحديده اللغوي كما جاء في (لسان العرب) مادة (س.ر.د) ذات الأصل الثلاثي هو: «سرد الحديث ونحوه، يسرده سردا، إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا، إذا كان جيد السياق له، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه ...والسرد المتتابع»[1]، فالسرد حسب هذا التعريف المعجمي يتحدد في دلالات الإحكام والتناسق والتتابع بين الوحدات اللغوية.

كما يأتي بمعنى التناسق والانسجام بين «الحلق الموجودة في الدروع وفي الصوم، وفي الأشهر الحرم ومنه قولهم ثلاثة (سَرْدُ) أي متتابعة وهي: ذو القعدة، وذو الحجة، والمحرم وواحد فُرد هو رجب»[2]، ويقال: أيضا: «سرد سردا الشيء والحديث ونحو ذلك، أتى متتابعا وسرد اللؤلؤ تتابع في نظامه والدمع تساقط كاللؤلؤ المتسرد ...وفي مشيته تابع خطاه، والسرد التتابع»[3]، وجاء في مقاييس اللغة: «السرد توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض»[4] ويشد كل منها الآخر في ترابط وتناسق.

فالملاحظ من خلال هذه الإشارات، هو إجماع المعاجم اللغوية العربية القديمة على أن مفهوم السرد يفيد التتابع والترابط والاتساق والانسجام والبراعة في الربط بين أجزاء الأشياء، والبراعة أيضا في إيراد الأخبار وروايتها، وهو ما يضمن فهم السامع له وإدراكه، وبهذا فهو لا يشد الحديث بعضه بعضا فقط، إنما يشد انتباه سامعه ومتلقيه أيضا.

---

[1] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر _بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، المجلد الثالث، ص 211.

[2] محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، (دط)، 1986، مجلد 3، ص 124.

[3] أحمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (دط) ،1959، ص136-137.

[4] ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، (دط)، (د.ت)، ص157.

وقد كرس القرآن الكريم هذا المعنى في قوله تعالى: «أن اعمل سابغات وقدر في السرد»[1]؛ بمعنى أَحْكِمْ يا داوود نسج الدروع واعمل دروعا واسعات وأجد تثقيبها وكن متقنا صناعتها، فاجعلها تامة الجودة، وحسب التأويل القرآني، فقد كانت الدروع صفائح ثقيلة من الحديد تعيق الحركة، ولذلك أمر الله النبي (داوود) بأن يسردها، أي يصنعها حلقا متداخلة بعضها في بعض، فتيسر حركة المقاتل بها عند الحرب[2] ولا تثقل على لابسها.

ب-السرد اصطلاحا:

تعددت التعريفات في الدراسات النقدية الحديثة لمصطلح السرد، لتعدد وجهات النظر حول ماهيته والزوايا التي ينظر منها له، فأصبح من الصعوبة بمكان الاعتماد على تعريف يتناسب وطبيعة النص المتحولة ولتداخله مع المصطلحات المجاورة كالقص والحكي والروي، فنجد (حميد لحمداني) يعرفه بقوله: «فالسرد هو بالضرورة قصة محكية تفترض وجود شخص يحكي وشخص يحكى له»[3]، فغرضه الرئيس حكاية حادثة أو سلسلة أحداث، والكلمة مشتقة من كلمة لاتينية معناها يُخبر وتسمى بالإنجليزية Narrative[4].

أما (سعيد يقطين) فيرى أنه: «نقل للفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول سواء أكان هذا الفعل واقعيا أم تخيليا، وسواء تم التداول شفاها أو كتابة»[5]، فهو وفق هذا المنظور أسلوب من الأساليب الأدبية يقوم على إعادة تصوير الأحداث سواءً أكانت حقيقية أم متخيلة، وسواء تمت مشاهدتها أو سماعها «يقوم به سارد ليس هو الكاتب بالضرورة، بل وسيط بين الأحداث ومتلقيها»[6].

---

[1] سورة سبأ، الآية 11.

[2] ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص11.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1991، ص45.

[4] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، الجمهورية التونسية، ط1، 1986، ص184.

[5] سعيد يقطين، السرد العربي قضايا وإشكالات، علامات، مجلد 8، سبتمبر 1998، ص122.

[6] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي المكونات-الوظائف-والتقنيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (دط)،2003 ص62.

فالسرد إذًا، لا يبتعد عن كونه «الكينونة الرئيسة التي يستعملها المبدع في تقديم عالمه سواء كان روائيا أو قصصيا أو شعريا، وأي عمل إبداعي يشكل السرد فيه تيمة أساسية لا يقوم إلا على ثنائية (قصة/ راوي) ويكون السرد العلاقة التي تربط بين طرفي هذه الثنائية»[1].

ويميز (سعيد يقطين) بين مصطلحين هما: الحكي والسرد، فالحكي هو تجل خطابي، سواء أوظف اللغة أم غيرها، ويتشكل هذا التجلي الخطابي من توالي الأحداث، ويرى أن الحكي متعدد الوسائط، وهو حين

يحمل مدلول الخطاب الحكائي، فإنه يقدم لنا من خلال السرد (narration)؛ أي أن هناك راويا يتكلف عبر السرد بإرسال الحكي، أو من خلال العرض (Représentation) الذي يتولى تشخيص الحكي»[2]، وتجسيده، ويوافقه الرأي (عبد الله إبراهيم) بقوله: «لا يراد بالسرد الإتيان بالأخبار على أي وجه كان، إنما إيرادها بتركيب سليم معبر عما يُراد منها أن تؤديه، فينبغي سوقها بأسلوب يفصح عن مقصودها دون لبس»[3].

وارتبط مفهوم السرد في الدراسات النقدية الحديثة بمفهوم آخر وهو (السردية) «وهي الأدوات العلمية التي يتسلح بها الباحث من أجل الكشف عن سر العمل السردي، فعلم السرد أو السردية هو الوقوف على التقنيات المستعملة في إنجاز العمل السردي، وهو علم دراسة طرائق السرد، وهو دراسة السرد والبنيات السردية»[4]، وهي مرتبطة بصوغ الخطاب السردي شفهيا كان أو مكتوبا، وهذا الصوغ هو موضوع السردية التي تختص في البحث في مكونات ذلك الصوغ واستنباط قواعدها الداخلية واستخراج النظم التي تحكمها، وتوجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها، ووصفت بأنها نظام نظري غُذّي وخصّب بالبحث التجريبي، وهي تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي له. ولمَّا كانت بنية

---

[1] ضياء علي لفته، عواد كاظم لفته، سردية النص الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان –الأردن، (دط) 2010، ص9.

[2] ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن–السرد–التبئير) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005، ص 46–47.

[3] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 11.

[4] أحمد بو جمعة، المصطلح النقدي المعاصر عند عبد الملك مرتاض –مقاربة منهجية، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017، ص219.

الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات، فقد أمكن التأكيد على أن السردية هي المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبًا وبناء ودلالة[1].

إن الملاحظ من خلال هذه المفاهيم سواء اللغوية أو الاصطلاحية هو أنها تتفق على أن السرد هو إعادة نقل للأحداث، وإعادة تصوير لظروفها التفصيلية، بغض النظر عن كونها تَمتُ بصلة للواقع أم لا تَمتُ، فالسارد له الحرية المطلقة في التصرف في مادته السردية وإعادة صياغتها وترتيبها بالطريقة التي يراها مناسبة، وهذا الاختلاف في ترتيب الأحداث ليس عملا جزافيا، إنما هو جوهر عمل النقد البنيوي، وسر من أسرار نجاح العملية السردية، لأنه يُظهر براعة السارد ومهارته وكذا أدبيته «فلا قيمة للشيء إذا ما تم نقله من وجوده المرجعي ليكون ذاته منعكسا على صورة منقولة طبق الأصل، فالخلق الأدبي يعني الإضافة والاجتراح أو التغيير»[2]، وكسر العقد التواضعي المألوف بين النص والقارئ لإيصال الحمولة المعرفية للمتلقي في صورة جمالية فريدة.

ج- مفهوم السرد عند الغرب:

عَرف مصطلح السرد في الثقافة الغربية استعمالات كثيرة، إذ أنه لم يستخدم على وجه واحد وإنما كانت له تسميات مختلفة منها الحكي أو المحكي أو الحكاية، ويعود السبب إلى كثرة الصيغ الاشتقاقية وتطورها إذْ اشتق لفظ السرد Narration من «السارد (narrateur) وهو من يتولى السرد ويقابله المسرود له (narrataire) تأسيسا بأنموذج التواصل المعروف بين مرسل ومرسل إليه، وتداولت كذلك كلمة سردي (narratif) ويراد بها الصفة، أي ما كان سرديا»[3].

والسرد في تقدير جون ديبوا(jeane Dubois)* هو: «الإخبار عن الأحداث ونقلها، باستعمال اللغة أو التصوير أو غيرهما من وسائل التعبير؛ مما يقتضي وجود أحداث مرتبة ترتيبا زمنيا أو ترتيبا

---

[1] ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص8-11.

[2] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، الوظائف، والتقنيات، ص 63.

[3] ليندة خراب، شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، خط الاستواء-مقامة ليلية -سرداق الحلم والفجيعة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد-الأردن، ط1، 2017، ص62.

*(جون دوبيو jean Dubois) المؤسس المشارك لمجلة langue française مع علماء آخرين ويعد أحد المثقفين الذين أسسوا اللسانيات الفرنسية في الستينيات، لعبت مسؤولياته العلمية والتربوية والإدارية دورا رئيسا في الاعتراف باللغويات بوصفها نظاما في حد ذاته في فرنسا وفي ظهور تخصصات فرعية جديدة، تُظهر منشوراته اهتمامه وشغفه بالمفردات والنحو، له مؤلفات من بينها: قاموس اللغة الفرنسية المعاصرة. ينظر:

سببيا وتحولا من حالة إلى أخرى، فضلا عن شخصيات تسهم في أداء هذا التحول وتلك الأحداث في أمكنة وأزمنة معينة»[1]، فهذا التعريف لا يبتعد عما ورد في المعاجم العربية فدلالته تدور في بؤرة واحدة وهي الترتيب والتناسق المحكم بين مكونات الشيء المسرود.

فالسرد narrative: أي شيء يحكي أو يعرض قصة، سواء كان نصا أو صورة أو أداء أو خليطا من ذلك، وعليه فإن الروايات والأفلام والرسوم الهزلية...الخ هي سرديات[2]، فهو هنا يشمل مختلف الخطابات الأدبية وغير الأدبية.

ويرى (بول ريكور) (Paul Ricœur)* أن السرد: مصدر أولي من مصادر معرفة الذات ومعرفة العالم »[3]، فهو ربط السرد بالذات واعتبرها الهوية الشخصية التي تحدد الهوية السردية، وأداة تواصل بين الأفراد والجماعات مع غيرهم، أما (جيرار جنيت Gérard Genette) فيحدّده بأنه «عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث حقيقية أو خيالية، بواسطة اللغة وبصفة خاصة عرض بواسطة لغة مكتوبة»[4]، ليخرجَ بهذا التعريف عن السرد الشفهي الذي يتنصل من قيود الكتابة.

Danielle leeman, jean Dubois, université paris ouest Nanterre la Défense, laboratoire ICAR (UMR 5191 CNRS-Université Lyon-ENS de Lyon, p137-138

[1] Dictionnaire de linguistiq et des sciences du langage, Larousse, 1994, p319 نقلا عن : الحسين أخليفة، غواية السرد، ص17.

[2] يان مانفريد، علم السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق-سورية، (دط)، (دت)، ص51.

*بول ريكور: فيلسوف فرنسي(1913-2005) حصل على الدكتوراه سنة 1950 عن فلسفة الإرادة وترجمة كتاب الأفكار لهوسرل، درس في عدة جامعات فرنسية وعالمية منها : ستراسبورغ، السربون، لوفين، هارفاد، شيكاغو...ترجمت أعماله إلى أغلب اللغات العالمية، وُمنح شهادة دكتوراه فخرية وجوائز أكاديمية عديدة، صدرت له العديد من الأعمال منها: (التناهي والعقاب) و (فرويد والفلسفة) و (الزمان والسرد) و (الذاكرة والتاريخ والنسيان).ينظر: بول ريكور، تاريخ الاطلاع:28 سبتمبر2022، الساعة00:36.الرابط: https://www.mominoun.com

[3] بول ريكور، الوجود الزماني والسرد، ترجمة: سعيد الغامدي، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، (دت)، ص31.

[4] جيرار جنيت، حدود السرد، ترجمة: بنعيسى بوحمالة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 1992، ص71.

ويعد التصور الذي قدمه الشكلانيون الروس (**Russian Formalists**) [*] عن مصطلح السرد أهم تصور، فقد تجلى في الدراسات التي قاموا بها في أوائل القرن، حيث فرق (بوريس إيخنباوم) (**Boris Ekhenbaum**)[**] في مقال له بعنوان (كيف صيغ معطف غوغل) بين السرد الحرفي والسرد المشهدي وهو ما يسمى بالحوار المسرحي، ففي الحالة الأولى يتوجه الراوي المتخيل إلى المستمعين فالحكي يكون أحد العناصر التي تحدد شكل الأثر الأدبي أما في الحالة الثانية، فيكون الحوار بين الشخصيات في الصدارة.[1]

ومن جهة أخرى قدم (إيخنباوم) قراءة شكلانية لقصة (المعطف) ل(غوغول) دراسة وتحليلا، فبين أن (غوغل) يستعمل السرد المباشر بكثرة، كما أنه يختار أسماء العلم بدقة وخاصة تلك الأسماء والألقاب التي تثير الضحك والفكاهة، فكان يجدها في الإعلانات، ويجدها مكتوبة على أبواب المنازل، ومكتوبة في كراسات البريد...وكان يميل إلى التلاعب اللفظي لإثارة المتلقي، كما كان يستعمل الجناس، وقلب الأصوات، وتوظيف السجع والمحسنات البديعية في تركيب أسمائه الدالة التي تحمل في طياتها السخرية والفكاهة النادرة، علاوة على ذلك، فقد كان (غوغول) أكثر اهتماما بالمبنى الحكائي، ومن ثم، كان الموضوع عنده في المرتبة الثانية، وفي هذا يقول (إيخنباوم): إن الموضوع لدى (غوغول) إذا، لا يتوفر إلا على أهمية هامشية وبسبب جوهره هذا فهو قار وإنه لأمر ذو دلالة أن تنتهي مسرحية (المفتش)

---

[*]الشكلانية الروسيةRussian Formalists : مدرسة في الدرس الأدبي الروسي، نشأت في العقد الثاني من القرن العشرين، ناصرها فقهاء لغة ودارسون للأدب مثل: إيخنباوم، رومان ياكوبسن، شكلوفيسكي، توماس شفسكي، تينيانوف، كانت المعاقل الأساسية للحركة الشكلانية الروسية هي دائرة موسكو اللغوية (1195) وجمعية دراسة لغة الشعر أوبوياز (opoyaz) التي تأسست عام 1916، والتقرير الأول لموقف الشكلانين، إنما يوجد في مجموعة الأبحاث المسماة "البويطيقا "دراسات في نظرية لغة الشعر "وفي الشعر الروسي الحديث من تأليف ياكبسون . ينظر: ماهر شفيق، ما وراء النص اتجاهات النقد الادبي الغربي في يومنا هذا، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2016، ص49.

[**] بوريس إيخنباوم: من أهم الشكلانين الروس الذين ارتبطوا بمدرسة أبوياز (opoyaz) إلى جانب (شلوفسكي) وقد اهتم كثيرا بتاريخ الأدب الروسي، ويعد من أهم منظري الأدب، وقد اقتصر اهتمامه على دراسة بنيات الشعر والسرد معا، وقد كان أستاذا بجامعة (لينيكراد)، وأستاذا بمعهد (تاريخ الفن) في المدينة ذاتها واشتغل بنشر الكتب الروسية الكلاسيكية ومن أهم أعماله: (ميلوديا الشعر الغنائي الروسي) و(أنا أخماتوفا) و(خلال الأدب) و(تولستوي) ينظر: النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، تاريخ الاطلاع: 28 سبتمبر 2022، الساعة: 1:55 رابط الموقع: https://ketabonlin.com

[1] ينظر: النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، تاريخ الاطلاع: 28 سبتمبر 2022، الساعة: 02.25 رابط الموقع: https://ketabonlin.com

بمشهد صامت، فلا يكون كل ما سبقه سوى تمهيدٍ له، وعليه فإن الديناميكية الحقيقية لأعمال (غوغول) وفي الوقت نفسه تركيبها، تلخص في البناء الحكائي، وفي لعبة الأسلوب، فشخصياته ليست سوى إسقاط لموقف معين والفنان هو في الوقت ذاته مخرج وبطل حقيقي، والقصة تعتمد على التمثيل الخالص واستعمال أنساق التمثيل كما ان لغته تتميز بخطابها الصوتي، وبعدها العلاماتي أو السيميائي ويلاحظ وجود تناوب في الخطاب الصوتي والنبر في توزيع الكلمات والجمل، وتلاعب بالشكل الحكائي وتداخل في الأنساق السردية (الأسلوب العاطفي، والأسلوب السردي، والأسلوب الفني والأسلوب المسرحي ...وبهذا يكون (إيخنباوم) قد وضع إلى جانب مشكل الموضوع، مشكل السرد المباشر ؛ حيث يكون المبنى معتمدا على نغمة السرد[1].

هذا وقد فرق بوريس توماشفيسكي(**BorisTomashevsky**)* بين (المتن الحكائي/الفابيولا) و(المبنى الحكائي /السوزجيت) ورأى بأنها مدار السرد، ف(الفابيولا fabula) هي مادة القصة المكتوبة من تتابع الأحداث، ومفهوم (السوزجيت siuzhet) الخطاب بوصفه طريقة لعرض تلك المادة ؛ فالمتن الحكائي هو بمثابة المادة الأولية للحكاية، وهو مجموعة الأحداث المتصلة والمتتابعة فيما بينها بغض النظر عن نظام عرضها فهي منظمة بحسب تسلسلها الطبيعي، أما المبنى الحكائي، فهو خاص بنظام عرض الأحداث وتقديمها من لدن السارد، فالمبدع ليس من الضروري أن يتقيد بالترتيب الزمني والحدثي كما جرى في الواقع أو (كما يفترض أنه جرى في الواقع فهو يعتمد التقديم والتأخير والتلاعب بالمشاهد، وهذا ما يسمى المبنى الحكائي، وفي أغلب الأحيان الحبكة الحكائية[2] وهكذا«فالمتن الحكائي عبارة عن

---

[1] ينظر: جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والفن، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المملكة المغربية، ط1، 2020، ص28-30.

*بوريس توماشفيسكي(Boris Tomashevsky): من أهم الشكلانين الروس الذين اهتموا بتاريخ الأدب الروسي والعروض وعلم السرد، وكان عضوا في الحلقة اللسانية بموسكو، خلف لنا مجموعة من الكتب عن النظم ونظرية الأدب والشعر والأسلوبية، كما أن قريحته جادت بمجموعة من المفاهيم والتصورات، شكلت مدماكا قامت عليه النظرية الشعرية (تودوروف) والبنيوية (بارت) والسيميائية (غريماس) لعل أهمها مصطلح الموضوعة Le thème الذي يحوي في تضاعيفه مصطلحات أخرى، نظير ثنائية حكاية وحبكة والتحفيز والبطل ....ينظر: محمد بن مالك، بوريس توماشفسكي، بناء الموضوعة الأدبية مجلة كتابات معاصرة، لبنان ،العدد 66، نوفمبر 2007،ص71.

[2] ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص21. وأحمد كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، مؤسسة الصادق الثقافية، عمان، ط1، 2012، ص110.

أحداث تنجزها الشخصيات في فضاء ما في حين يرتكز المبنى السردي على الصياغة، والمنظور السردي والوصف، ودراسة زمنية الخطاب السردي»[1]، ولم يهتم الشكلانيون الروس في دراستهم بالمتن ذاته، بل اهتموا بالمبنى أي بطريقة عرض الأحداث من طرف السارد.

إن هذه الثنائية فتحت أفقا جديدا في دراسة الأعمال الأدبية، وتجسد هذا التوجه في الدراسة الرائدة التي أقامها (فلادمير بروب **Vladimir propp**)* لدراسة (الحكاية الخرافية الروسية) * في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) حيث ينطلق في هذا الكتاب من مقترب شكلاني صرفي لدراسة الحكايات الشعبية الروسية، بالتركيز على المبنى الحكائي من جهة ورصد الأنساق الهيكلية لتلك الحكايات المتعددة من جهة أخرى، وفي هذا الصدد يقول (فلادمير بروب) أنه سيعمل في البداية على مقارنة الأبنية الحكائية لهذه الخرافات فيما بينها، ولأجل ذلك يعزل في البدء الأجزاء المكونة لها، متتبعا مناهج متميزة، وبعد ذلك يقوم بمقارنة الخرافات وفق أجزائها المكونة، لتكون نتيجة هذا العمل مورفولوجيا، أي وصفا للخرافات حسب أجزائها المكونة، وللعلاقات فيما بينها، وفيما بينها وبين المجموع .فهو بهذا يميز بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي على غرار (توماشفسكي)، لكن ما يهمه هو التوقف عند المبنى الحكائي من أجل استكشاف الأنساق البنيوية التي تتحكم في الحكايات باستجلاء مكوناتها التي تسمح بالمقارنة بين مختلف الحكايات، دون نسيان التركيز على العلاقات الموجودة بين هذه الحكايات ضمن مقارنة جزئية أو كلية . ومن ثم، يعتبر (بروب) الخرافة بمثابة مسندات وفواعل، ومكملات؛ أي يدرس (بروب)

---

[1] جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والفن، ص70.

* (فلادمير بروب)Vladimir propp :(1895–1970) عالم فولكلور وهو من أبرز الشكلانيين الروس، صاحب كتاب (مورفولوجيا الحكاية)الصادر عام 1928، والذي أقر له معظم الباحثين في حقل السردية بالريادة المنهجية والتاريخية لهذا العلم .ينظر : عبد الله إبراهيم، السردية العربية –بحث في البنية السردية للموروث الحكائي الغربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت –لبنان، ط2، 2000، ص18.

**اعتمد بروب على مقاربة متن يتكون من مائة حكاية روسية اقتطعه من تصنيف "أفانا سيف "للحكايات الشعبية، وهي الحكايات المرقمة من 50 إلى 151، التي تشكل في نظره نوعا حكائيا قائما بذاته. ينظر: سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح السرد عشر قراءات في المصطلح السردي وترجمته، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015، ص38.

وقد قام بهذه الموازنة بين هذه الخرافات على أسس بنيوية، وحلل الأجزاء المكونة لها، والعلاقات فيما بينها لأنه يرى أن "الحكاية بنية مركبة معقدة التركيب وذات بنية علائقية متشابكة، يتم الكشف عن آليات الربط التي تربط فيما بينها بطرق التفكيك واستنباط تلك العلاقات والوظائف التي تؤديها في سياق معين. ينظر: ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، الوظائف، التقنيات، منشورات اتحاد العرب، دمشق، (دط)،2003، ص145.

الحكاية الشعبية دراسة نحوية ولسانية، فيركز على ما هو أساس (الإسناد الفعلي والشخوصي)، ويستغني عن المكملات[1].

وبعد استقراء دقيق لهذه الحكايات الخرافية، توصل إلى أن الحكاية الروسية (ثم العالمية) تتضمن وحدات لسانية ثابتة، وأخرى متغيرة «فما يتغير هو أسماء الشخصيات (وصفاتها في الوقت نفسه) وما لا يتغير هو أفعالها أو وظائفها»[2].

فهذه الدراسة فتحت المجال أمام دراسة مختلف الأنواع الأدبية سرديا، حيث أدى البحث النقدي في مكونات الخطاب السردي إلى بروز تيارين رئيسين في السردية، التيار الأول هو: (السردية الدلالية) التي تُعنى بالمحتوى ومضمون الأفعال السردية، بالتركيز على المدلول دونما اهتمام بالسرد الذي يكونها ويمثل هذا التيار (بروب، وبريمون، وغريماس) فأصحاب هذا التيار يريدون الإمساك بالعنصر الثابت في أي عمل حكائي، لأنهم معنيون أساسا بالمعنى أو الدلالة. وهذا العنصر الثابت أو العام يقابله مفهوم (الحكي)، الذي لا يبرز إلا من خلال المحتوى، والمنطق الذي يحكم تعاقب أفعال السرد.

والآخر (السردية اللسانية): وتعنى بالتعبير، أي بصيغة السرد لا محتواه، فأصحاب هذا التيار يهتمون بالمظاهر اللسانية واللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من عناصر سردية ورؤى وعلاقات، تربط الراوي بالمروي له ويمثل هذا التيار عددا من الباحثين منهم (بارت، وتودوروف وجنيت)[3].

فالسرد بصورة عامة مكون من جزأين (المتن والمبنى) واللذين يشكلان مجمل الأحداث الجارية في العمل الأدبي، فالأول هو المادة الخام للآخر، كما أن الثاني هو النظام الهندسي للأول، ويمكن أن يوجد المتن الحكائي في العمل الأدبي دون مبنى حكائي ما دام هو أحداث بسيطة، لكن لا يوجد في العمل الأدبي مبنى حكائي دون متن، فتظهر الأعمال الأدبية السردية متكاملة البناء بحيث يصعب أحيانا الفصل بين المكونين، لكن طغيان أحدهما يدفع الخطاب للتشكل وفق نوع أدبي معين؛ فإذا طغى

---

[1] ينظر: جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والفن، ص119.

[2] وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، نقد السرديات نموذجا، دار العلم والإيمان، (دط) ،2009، ص93.

[3] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص12_13، وحاتم الصكر، مرايا نرسيس –الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان ط1، 1999، ص60-61.

الحكي في متن النص الإبداعي يصبح المبنى ثانويا على عكس النصوص الحديثة كما في القصيدة المعاصرة التي تعمل على هندسة البناء والتلاعب بمكوناته ليكون المتن جزءا من البناء[1].

ولهذا يمكن القول: أن «السردية ليست نموذجا تحليليا جامدا ينبغي فرضه على النصوص بالإكراه والتعسف، إنما هي وسيلة للاستكشاف العميق المرتهن بقدرات الناقد ومدى استجابة النصوص لوسائله الوصفية، والتحليلية والتأويلية ولرؤيته النقدية التي يصدر عنها، فالتحليل الذي يفضي إليه التصنيف والوصف متصل برؤية الناقد وأدواته وإمكانياته في استخلاص القيم والسمات الفنية الكامنة في النصوص»[2].

من خلال ما سبق يمكن القول: أنه بالرغم من كل الاختلافات في مفهوم السرد يبقى الجامع بين كل النظريات التي تطرقت للسرد هو: الاتفاق على عدم تحديد السرد، فهو لا يقتصر على الفنون الشفهية أو الكتابية فقط، إنما يتسع ليشمل مختلف المجالات لأنه ببساطة غير محصور ويعبر عن الحياة بكل تفاصيلها ومظاهرها.

لأن تحديده –كما يرى (جيرار جنيت) يلغي حدود اشتغال السرد وشروط كينونته «فإذا قبلنا تحديد السرد بوصفه عرضا لحدث أو لمتوالية من الأحداث حقيقية أو خيالية بوساطة اللغة، وبصفة خاصة بوساطة لغة مكتوبة؛ فإن الضرر الأساس لهذا التحديد الواضح والبسيط هو انغلاقه وتقييده لنا داخل إطاره الواضح»[3]، وتتوافق رؤية (رولان بارتRoland Barthes)** في مقالته الشهيرة مع رؤية (جنيت) من حيث أنها لا تعين حدودا للسرد فهو في نظره موجود في مختلف الأبنية سواء الشعرية أو

---

[1] ينظر محمد صالح المحفلي، توظيف السرد في الشعر العربي الحديث، البردوني أنموذجا، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص56.

[2] ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 11.

[3] جميل علوان مقراض، البنية السردية في شعر امرؤ القيس، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2013، ص19.

* رولان بارت (Roland Barthes): ناقد فرنسي درس النحو وفقه اللغة واشتغل بتدريس اللغة الفرنسية في رومانيا، ثم في الإسكندرية، من مؤلفاته: درجة الصفر، أساطير، عناصر علم العلامات، متعة النص، شذرات... الخ عني بارت بتحليل أنظمة العلامات من زوايا سياسية، وعلمية وجمالية، وبعد ثورة الطلبة والاضطرابات السياسية 1986في فرنسا وغيرها تحول بارت من البنيوية إلى ما بعد البنيوية وتجلى هذا في كتابه المسمى (س/ز) ومقالته موت المؤلف. ينظر: ماهر شفيق، ما وراء النص، ص 164-165.

القصصية، فقط الاختلاف يكمن في (طريقة التحليل) *، كما أنه يمكن أن يتداخل مع أي جنس أو أي فن دون الاقتصار على جنس معين، فهو غير محدود يتسع ليشمل كل الخطابات فيمكن «أن تحمله اللغة المنطوقة شفهية كانت أو مكتوبة، والصورة ثابتة كانت أو متحركة، مثلما يمكن أن يحمله خليط منظم من كل هذه المواد، والسرد حاضر في الأسطورة وفي الحكاية الخرافية، وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة وفي الأقصوصة، والملحمة ...وفضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات»[1]، ولا يمكن تحديده أو حصره فهو ليس حكرا على عصر دون غيره، أو على لغة دون أخرى أو على شعب دون آخر، فهو موجود منذ أن وجد الإنسان ويشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، مروية كانت أومقروءة، فهو فعل «له القدرة على التورط الجريء في أشد القضايا تعقيدا»[2]، فمهما تعددت الآراء في تعريف السرد واختلفت في تحديد معناه، فإنه لا يمكن حصره في حاضنة اصطلاحية محددة.

ولو جئنا إلى القصيدة العربية المعاصرة بوصفها جنسا أدبيا له القدرة على استيعاب مختلف الأجناس الأدبية، لوجدنا استفادتها من بعض تقنيات السرد بشكل بارز من منطلق أن السرد ليس مقصورا على الأعمال الروائية والقصصية فقط، إنما هو سمة في الخطاب اللغوي بشكل عام بما في ذلك النص الشعري.

---

* فالتحليل البنائي للشعر يسير في اتجاه رأسي من السطح إلى العمق ،أما تحليل القصص والأساطير فيسير في اتجاه عرضي، ويمكن اعتبار كل عمل شعري بصفة منعزلة عن غيره والعثور فيه نفسه على تنويعاته، التي تنتظم وفقا لهذا المحور الرأسي ،إذ أنه يتكون من مستويات متراكبة من الصوتي والنحوي والدلالي والجمالي، بينما نجد أنه من الضروري تفسير الأبنية القصصية والأسطورية على المستوى الدلالي العريض فحسب، فطبيعة الموضوع هي التي تفرض طريقة التحليل، فهناك بعض الأسس التي قد تبدو ذات وظائف ثانوية في النص القصصي، لكن تعتبر أولية عند التحليل النقدي للشعر ينظر: ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2006، ص39.

[1] رولان بارت، تزفيطان تودوروف وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1 1992، ص9.

[2] عبد الله ابراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة –بحث في تقنيات السرد ووظائفه، مجلة علامات جامعة قطر، العدد:16، ص3.

3- مفهوم سردية القصيدة:

هي خاصية فنية أدبية يوظفها الشاعر المعاصر في بناء نصه الشعري عن قصد ودراية، حيث يميل إلى المجانسة بين عناصر السرد والشعر، بشكل تتماهى فيه كل المكونات وتتفاعل فيما بينها لتنتج نوعا هجينا، يحمل ملامح الجنسين معا وخصائصهما، وتتميز بنية هذا النوع من القصائد «بوجود صوت السارد الذي يعرض الأحداث، ويصور المواقف وفق رؤية ومنظور خاص. وتكون القصيدة فضاء للسرد، ولرصد حركات الشخصيات وتصوير الأحداث، والأمكنة، والانفعالات، وتتبع سيرورة الزمن»[1]، وهذا العبور لعناصر السرد من القص والرواية والمسرح ...إلى الشعر، لا يكون بشكل تعسفي، ولا يقوم على إقصاء أو إغفال الخصوصية الشعرية ومتطلباتها فالتلاقح بين الأجناس، أو زحزحة خصائص بعض منها، لا يعني ضياع الحدود بينها نهائيا، لا شك أن هنالك تبادلا للمزايا الداخلية بشكل لا يلغي هوية هذه الأجناس أو يربك انتماء أي منها إلى فضاء متميز، بل هو على العكس من ذلك ينُمي حيوية كل منها، ويوسع من مداه دون أن يخرجه من دائرته الخاصة أو يلحق الأذى بخصائصه التي تشكل جوهره أو طبيعته الشاملة، فالقصيدة مهما أوغلت في مناطق السرد وبالغت في الحراثة في أرضه الخاصة تظل فنا شعريا قبل كل شيء، والعكس صحيح إلى حدود بعيدة، فالرواية حين تكثف من فضائها بالشعري وتمعن في التخفي والمواربة والمجاز تبقى عملا سرديا بالدرجة الأولى، أي أن كلا منهما (الشعر والسرد)، يظل منتميا إلى جنسه ومجسدا لخصائصه بالرغم من اقتراضه لتقنيات من الجنس الآخر[2].

وبهذا يمكن القول: أن السرد ينصهر مع الشعر بشكل حميمي ليشكلا بذلك مزيجا نصيا معقدا، يتجاوز مستوى تبني قصة مستوفية العناصر، ويخفف من الجانب الحكائي، فجهد المبدع في هذا النوع من القصائد ينصب على «بناء الوحدات السردية بطريقة شعرية، تتجاوز مستوى الحكاية، لتقيم تفاعلا ديناميكيا عبر بناء المنظور بحدقة الشاعر لا القصاص وهي حدقة سريعة في تحديد البؤرة وتكثيف

---

[1] محمد عروس، تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر –جماليته الفنية وأبعاده الدلالية، رسالة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث المعاصر، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر–بسكرة، 2014 – 2015، ص91.

[2] ينظر: فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي –شعر بشرى البستاني نموذجا، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015، ص27–28.

الرؤية»[1]. فالشاعر لا يأخذ من الفنون الأدبية النثرية (كالقصة والرواية) ولا حتى الفنون الجميلة الأخرى (كالرسم والموسيقى) سوى ما يسهم في تقوية القصيدة ويزيدها ثراءً، في أنموذج بنائها وتشكيلها وصيغ تعبيرها، بطريقة متناغمة متداخلة بكل ميزات هذه الفنون، مع الاحتفاظ بروح النص ونسيجه، وبشكل لا يشعر فيه القارئ بالنشاز واختلال المعنى. «فتكسير الشعري بالسّردي، وتكسير السردي بالشعري، بل جر كل منهما نحو الآخر باعتباره طاقة شعرية، أو خامة العمل الشعري الفريد والمتميز، يخلق التوتر والتنوع داخل النص، في حياكته ونسيجه لذلك، فخيوطه مهما تنوعت ألوانها فهي تصب في مجموع الثوب، وتصير في توتُّرها وتنوعها، هي الثوب في العمل»[2].

فحضور العناصر السردية في القصيدة المعاصرة هو «حضور عون لها على إنجاز مهمتها الشعرية قبل أي شيء آخر»[3]، فالتقنيات السردية أصبحت من أهم مكونات البنية النصية «وحققت بنية متنامية عميقة، فتحت أفقا من الدرامية في الخطاب الشعري، وكسرت قدسية البنية الواحدة انطلاقا إلى التحقق الإنساني والجمالي في آن واحد»[4].

وتجدر الإشارة إلى أنه ليس شرطا أن تتضمن القصيدة المعاصرة جميع عناصر السرد، فهي ليست كالقصة التي تقوم على عناصر مكتملة في الأغلب، وليست كالقصائد الطوال التي يشحذ فيها الشاعر مجموعة من العناصر «فعادة ما تكون تلك العناصر متقطعة، أي محدودة النمو ومنحسرة التفاعل بسبب طبيعة القصد الإيحائي للشعر»[5]، وبالتالي؛ فإن توافر عنصر أو عنصرين فيه مدعاة لأن تُتخذ القصيدة أرضية للتحليل.

---

[1] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت–لبنان، ط1، 1995، ص92.

[2] صلاح بوسريف، الفكر النائم في نقد ومسائلة الشعرية العربية المعاصرة، ص 109.

[3] فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي شعر بشرى البستاني نموذجا، ص406.

[4] عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006، ص33.

[5] أوراس نصيف جاسم محمد، البنى السردية في شعر امرئ القيس –دراسة تحليلية –، مجلة كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، العراق، المجلد 23، 2012، ص820.

وقد تحدث (شربل داغر) عن التقسيمات الممكنة للقصيدة التي تعتمد على السرد في بنائها وفقا لضمائر السرد الممكنة فيها وخلاصتها ما يلي[1]:

- قصيدة المتكلم، وتبرز فيها هوية المتكلم بضمير الأنا دون غيره من الضمائر، فيتحدث الشاعر بواسطته عن نفسه وعن تجاربه ويحاول إيصالها إلى الآخر.
- قصيدة المخاطب، ويظهر فيها المروي له مشاركا أو ممثلا في تعيين المعنى.
- قصيدة المونولوج، وفيها يطغى ضمير المتكلم المفرد فقط.

وقد وسع الشاعر المعاصر في هذه الأنواع في قصائد مفردة، وفي دواوين كاملة، اتخذ منها معيارا يبدع من خلاله النصوص للتعبير عن مجالات واسعة من جهة، وليصل بنصه الشعري إلى مصاف الفنية والجمالية من جهة أخرى.

4-سردية القصيدة: النشأة والتحول:

دفع التوجه البنائي الشعري المعاصر الذي انفتح على السرد العديد من النقاد إلى البحث عن أصول هذا التداخل، فهناك من يرى أنه ليس جديدا في الشعر العربي «إنما له أصول موغلة في القدم تمتد جذوره إلى القصص التي يسرد فيها الشعراء مآثر أقوامهم، فينظمونها قصائد وأناشيد يتغنون بها في المحافل فيجتمع فيها السرد والشعر والغناء»[2]، فأصحاب هذا الاتجاه يرون أن الشاعر العربي القديم -عامة-والجاهلي خاصة كان مسكونا بهاجس السرد فهو «لا يخلو من نفحات تستند بشكل جلي إلى إحدى تقنيات جنس أدبي آخر، والمتمثل في عنصر السرد القصصي، حيث يتمظهر التداخل بين جنسي الشعر والقصة، مما يفترض عدم وجود جنس أدبي خالص، ويوحي بتمظهر تعالقات بين هذين النوعين الأدبيين»[3]، وحسبنا أن نشير إلى معلقة (امرئ القيس) المؤلفة من قرابة الثمانين بيتا، يهيمن فيها السرد والحوار والمسرود على نصفها، أي على أربعين بيتا منها، بينما يتسيد الوصف نصفها الآخر، وبدقة

[1] ينظر: أحمد زهير رحاحلة، القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1 2012، ص117.

[2] فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي شعر بشرى البستاني نموذجا، ص 49.

[3] راضية لرقم، الخطاب السردي في الشعر العربي القديم_ دراسة سيميائية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص7.

سبعة وثلاثين بيتا، ويجتمع السرد مع الوصف ليكونا صورا سردية في الأبيات الثلاثة الباقية»[1]، فلا يكاد شعره يخلو من السرد، فنجده مثلا في هذا المقطع يقول :

«وَيَومَ دَخَلتُ الخِدرَ خِدرَ عُنَيزَةٍ فَقَالَت لَكَ الويلاتُ إنّكَ مُرجِلي

تقولُ وَقَد مالَ الغَبيطُ بنا مَعًا عَقَرتَ بَعيري يا اِمرأ القيسِ فانزلِ

فَقُلتُ لَهَا سِيْرِي وأَرْخِي زِمَامَهُ وَلا تُبْعِدِيْنِي عِنْ جَنَاكِ الُمعلّلِ»[2]

فهو في هذا المقطع يقص مغامراته مع ابنة عمه عنيزة حين دخل خدرها، وينقلها عن طريق الحوار الذي دار بينهما، الأمر الذي كشف للمتلقي عن أحداثها التي تبدأ بعقر الناقة وشواء لحمها وأكله، وبعد ذلك دخول الخدر وميلان الغبيط وإرخاء زمام البعير، فالأحداث في هذا المقطع ارتكزت على شخصيتين هما: الشاعر والشخصية التي دخل في حوار معها وهي ابنة عمه (عنيزة)، كما ذكر المكان (الخدر) الذي كان مكانا أليفا، لكن بدخول (امرئ القيس) أصبح معاديا؛ وهو ما يمكن فهمه من قوله: (وَقَد مالَ الغَبيطُ بنا) وقوله:(فَقَالَت: لَكَ الويلاتُ إنّكَ مُرجِلي)، أما الزمن فهو يوم دخول الخدر وهو هنا زمن غير محدد.

فالقصيدة القديمة استعانت بالنظام الحكائي السردي، الذي توحي به التمظهرات السردية فيها، فباتت تستوعب تقنيات السرد وآلياته، يتخلله حوار سردي قد يكون حوار الذات الساردة (الشاعرة) مع نفسها أو محيطها، وهو ما يساهم في بعث تلك الروح القصصية التي تتصهر في بناء القصيدة الفني وموضوعها، حيث أن الشاعر الجاهلي يروي من خلال شعره أحداث قصص عديدة ومختلفة، قد تكون مثلا: قصص الطلل أو الحنين إلى المحبوبة أو سرد مغامرة معها ... بالإضافة إلى قصائد الصعاليك ويتضح ذلك من خلال حديثهم عن فروسيتهم وشجاعتهم ومغامراتهم وغزواتهم إلى غير ذلك[3]، فنجد على سبيل المثال (الشنفرى) في مقطع من قصيدته البائية يقول:

---

[1] عمر عروي، المظاهر النصية للسرد في التراث العربي –الصاهل والشاحج لأبي العلاء المعري أنموذجا، أعمال اليوم الدراسي الوطني حول السرد: فلسفة السرد، المنظم من طرف قسم اللغة والأدب العربي بكلية الآداب واللغات، جامعة محمد البشير الإبراهيمي بالتنسيق مع الجمعية الجزائرية للدراسات، يوم 10. 4. 2016، ص3.

[2] عبد الرحمن المصطاوي، ديوان امرؤ القيس، دار المعرفة، بيروت–لبنان، ط2، 2004، ص 30.

[3] ينظر: راضية لرقم، الخطاب السردي في الشعر العربي القديم دراسة سيميائية، ص7.

«دَعيني وقولي بعد ما شئت إنني سَيُغدَى بنعشي مرة فأغيبُ

خرجنا فلم نعهد وقلت وصاتُنا ثمانية ما بعدها مُتَعَتّبُ

سراحينُ فِتيانٍ كأن وُجوههُم مصابيح أو لون من الماء مُذهبُ»[1]

فهذا المقطع يُبرز الحوار الذي جرى بينه وبين زوجته التي كانت تحاول إقناعه ورده عن عزمه على الخروج للإغارة، لكنها تفشل ولا يسمع لكلامها ويصر على الخروج غير مبال بالمخاطر التي تحدق به ولا بالموت، ثم يتخذ هذا الحوار مدخلا لسرد أحداث مغامراته مع رفاقه الصعاليك، واصفا شجاعتهم وإقدامهم ليختم قصيدته بانتصار الصعاليك وافتخارهم بما أنجزوه أمام قومهم، وهو ما يوضحه هذا المقطع الذي يقول فيه:

«وَظِلتُ بِفتيانٍ معي أَتّقيهُمُ بِهِنَّ قَليلاً ساعةً ثم خُيِّبوا

وقد خَرَّ منهم رَاجِلانِ وفارس كَمِيٌّ صَرَعناه وَخومُ مُسَلَّبُ

يَشُنُّ إليه كُلُّ ريعٍ وقلعة ثَمانِيَةً والقَومُ رِجلُ ومِقنَبُ

فلما رآنا قومنا قيل أفلحوا فَقُلنا اسألوا عن قائلٍ لا يكذب»[2]

فتوظيف السرد في الشعر العربي حسب هذا الاتجاه كان موجودا، وكان لصيقا بالذهنية العربية «وقد اعترف النقاد به وأمنوا به ولم يفصلوا الشعر عن القص، ولعل هذا الاعتراف نابع من تكوين الشعر العربي وبنيته في القدم، فالقص متداخل مع الشعر منذ الشعر الجاهلي»[3]، مرورا بمختلف العصور اللاحقة وإن كان بنسب متفاوتة من مرحلة إلى أخرى ومن غرض إلى آخر.

ففي عصر صدر الإسلام بقي هذا النوع حاضرا مع بعض التغييرات المستجدة التي دخلته نتيجة انتقال العرب إلى العهد الجديد – المرحلة الإسلامية – حيث نلفي سردا لحديث المعارك والغزوات وما

[1] الشنفرى، دعيني وقولي بعد ما شئت أنني، ص 1، تاريخ الاطلاع: 17 جانفي 2023، الساعة 19: 14، الرابط: http://almasalik.com

[2] نفسه، ص1.

[3] أحمد محمد أبو مصطفى، تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، دراسة لاستكمال متطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية، كلية الآداب بالجامعة الإسلامية، غزة، 2015، ص219.

جرى فيها»[1]، كما في شعر (حسان بن ثابت الأنصاري)* فهو نظم مجموعة من القصائد من بينها قصيدة عن (غزوة بدر) التي ذكر فيها (النبي صلى الله عليه وسلم) ووصف جيش المسلمين وهم يلبسون الدروع البيضاء، ثم تطرق إلى تصوير بعض الأحداث التي وقعت في هذه الغزوة وتتمثل في زعم الكفار حماية الذمار وأن ماء بدر لن يشرب منه سواهم، ولكن أنى لهم ذلك، فقد ورد المسلمون البئر وشربوا حتى ارتوا، ثم تطرق إلى ذكر قتلى قريش، وليس هذا فحسب بل استطرد أحيانا إلى ذكر من فر منهم ...[2]، كما نجد قصيدة أخرى له عن غزوة (بني قريضة) يبكي فيها (سعد بن معاذ) ورجالا من أصحاب الرسول (صلى الله عليه وسلم)،ونجده أيضا يصف الهزيمة الشنعاء التي لحقت ببني قريظة بقوله:

«لَقَدْ لَقيتْ قُرَيْظَةُ ◌َمَا سَآهَا وَمَا وجَدَتْ لِذُلٍ من نَصيرِ

أَصَابَهُم بَلاَءُ كَانَ فِيهِ سِوىَ مَا قَدْ أَصابَ بَنِي النضيرِ

غَدَاةَ أَتَاهُمْ يَهْوَي إليهم رَسُولُ الله كَالْقَمرِ المُنيرِ

لَهَ خَيْلُ مُجَنّبَةُ تَعَادَى بِفُرسَانٍ كَالصُّقُورِ

تَرَكْنَاهُمْ وما ظَفِروا بشيء دِماؤُهُمْ عَليهمْ كَالغَديرِ

فَهُمْ صَرْعَى تَحُومُ الطَّيْرُ فِيهِمْ كَذَاكَ يُدَانُ ذُو الْعَندِ الفجورِ»[3]

---

[1] ينظر: تيلبي الزهرة، حفيظة روينة، جماليات السرد في القصة الشعرية عند عمر بن أبي ربيعة، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الوادي، الجزائر، المجلد: 13، العدد: 2، 9/15/ 2021، ص1283.

* حسان بن ثابت بن المنذر الخزرجي الأنصاري، أبو الوليد، شاعر النبي (صلى الله عليه وسلم) وأحد المخضرمين الذين أدركوا الجاهلية والإسلام، عاش ستين سنة في الجاهلية ومثلها في الإسلام وكان من سكان المدينة، واشتهرت مدائحه في الغسانيين وملوك الحيرة قبل الإسلام، قال أبو عبيدة: فضل حسان الشعراء بثلاثة: كان شاعر الأنصار في الجاهلية وشاعر النبي في النبوة وشاعر اليمانيين في الإسلام. حميد قبايلي، مقدمة قصيدة الغزوات عند حسان بن ثابت الأنصاري، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (دط)، (دت)، ص83.

[2] ينظر عصام حمدي عطية صيف، غزوة بدر في شعر حسان بن ثابت دراسة موضوعية وفنية، كلية اللغة العربية جامعة الأزهر، (دط)، (دت)، ص316.

[3] شعر لحسان في يوم بني قريظة، بوابة السيرة الذاتية، تاريخ الاطلاع: 11 جانفي 2022، الساعة 2:18 الرابط http://alsirah.com

ونجده كذلك وهو يرد على (الزبعرى) في غزوة الخندق وفي هذه القصيدة بدأ بسؤال الديار المقفرة والأطلال الدارسة، وتذكر أيامها الخوالي، وكيف كانت عامرة بالحياة والحركة،وأهلها مجتمعون لم ينغص عليهم الفناء متعتهم، ولم يفرق الموت شتاتهم، وفي قصيدة أخرى بكى فيها قتلى مؤتة حيث استهلها بمقدمة يصف فيها الليل، الذي اعتاد أن يزوره مثقلا بالهموم والبلايا، ولا يلبث الشاعر أن يكشف عن سبب الهم الثقيل الذي يحول بينه وبين النوم، فإذا به ذكر الحبيب الذي هيج عبراته، وأسال دمعه ليخلص في الأخير إلى رثاء الصحابة الكرام الذين استبسلوا في القتال، واستماتوا في طلب الشهادة باذلين في سبيل ذلك النفس والنفيس، فتتابعوا الواحد تلو الآخر، جعفر الطيار ثم زيد ثم عبد الله بن رواحة[1].

فالشاعر قام بتصوير الأحداث في هذه الغزوات بأسلوب قصصي متكامل، حيث توافرت هذه القصائد على الشخصيات بأسمائها الحقيقية، مع ذكر الأحداث ومكان وزمان وقوعها، وكل هذا بأسلوب قصصي متسلسل يتخذ أسلوبا حكائيا يعكس القدرة القصصية التي كان يتمتع بها حسان بن ثابت.

كما انتشرت أيضا في هذا العصر قصص الأمم الماضية وأخبارها «فتارة يحكي الشاعر بعض قصص أعلام العرب، وتارة يصور حياة الأسرة العربية، وأخرى يحدث عن بعض قصص الأنبياء، ونرى ذلك عند (أمية بن أبي الصلت) الذي قص في ديوانه حكاية (إبراهيم) مع ابنه(إسماعيل) عليهما السلام، وقد جاءت الأحداث في قصيدة أمية مماثلة على وجه التقريب لما جاء في القرآن الكريم»[2].

كما نجد (عنترة بن شداد) يسرد قصصه الحربية والبطولية مع عبلة، بالإضافة إلى قصيدة ا(لحطيئة)* التي يقص فيها قصة أعرابي معدم، وزوجته العجوز وأبنائهما الجياع، وكيف أكرموا الضيف رغم ظروفهم الصعبة، ففي هذه القصة الشعرية يبين لنا الشاعر كرم الإنسان العربي وحسن ضيافته[3].

---

[1] ينظر: حميد قبايلي، مقدمة قصيدة الغزوات عند حسان بن ثابت الأنصاري، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد 12، ص76-78.

[2] غنام بن هزاع المريخي المطيري، القصة في شعر عمر ابن أبي ربيعة، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، 2005، ص2.

*الحطيئة: هو جرول بن أوس بن مالك العبسي، شاعر مخضرم أدرك الجاهلية والإسلام، كان هجاء عنيفا، وهجا أمه وأباه ونفسه، وكذا الزبرقان بن بدر، فشكاه إلى عمر بن الخطاب، فسجنه عمر بالمدينة، فاستعطفه بأبيات، فأخرجه ونهاه عن هجاء الناس. يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجا)، الهيئة السورية العامة للكتاب، وزارة الثقافة_ دمشق، ط1، 2010، ص7.

[3] ينظر: يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجا)، ص7-8.

وإذا انتقلنا إلى العصر الأموي نجد قصائد (عمر بن أبي ربيعة المخزومي)* فديوانه يزخر بالكثير من تلك النماذج التي ارتبطت بحكايات غرامية عاشها، وصاغها في شكل مقطوعات أو قصائد وركز فيها على تنامي الأحداث وتعدد الشخصيات، وقال بشأنها أهل الاختصاص أنها قصص ناضجة – طبعا بالقياس إلى ذلك العصر_ لأنه لا يمكن قراءة نصوصه بمعايير الجماليات المعاصرة»[1]، فنجده يقول في إحدى مغامراته:

«قُلتُ لما بدت لِصحبي إنّي أرتجي عندها لِديني يَسارا

ثُمَّ أقبلتُ رافعَ الذيلِ أُخفي ال وَطْ ء أَخشى الُعيونَ وَالنُظّارا

فَالتَقينا فَرَحّبَتْ حين سَلّمتُ وكَفّتْ دمعاً من العَينِ مارا

ثُم قالتْ عندَ العتاب رَأينا مِنك عَنّا تجلُّداً وازورار»[2]

فهو في هذا المقطع يتحدث عن كيفية لقائه بمحبوبته معتمدا في ذلك على الوصف، ثم تحدث عن توجع محبوبته من ألم البعد وعتابها له بسبب عدم اكتراثه لهذا البعد.

كما نجد نماذج للفرزدق «كقصة الكرم التي ينسبها الفرزدق إلى نفسه، وتقوم حكايتها على استضافة الشاعر ذئبا، وهي تصور كرم الشاعر من جهة وشجاعته واستعداده لمواجهة غدر الذئب من جهة أخرى»[3].

وفي العصر العباسي نجد (أبا فراس الحمداني) يصف الصيد بالبزاة، فيقول:

«جئت بباز حسن وهبرج دون العقاب وفُويق الزمّج

زين لرائيه وفوق الزين ينظر من نارين في غارين

---

*عمر بن أبي ربيعة القرشي المخزومي أرق شعراء عصره، ولد في الليلة التي توفي بها عمر بن الخطاب، فسمي باسمه، وكان يفد على عبد الملك بن مروان فيكرمه ويقربه، رُفع إلى عمر بن عبد العزيز أنه يتعرض للنساء ويتشبب بهن، فنفاه إلى دهلك، ثم غزا في البحر فاحترقت السفينة به وبمن معه فمات فيها غرقا. ينظر: يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش)، ص9.

[1] ينظر: تيلبي الزهرة، حفيظة روينة، جماليات السرد في القصة الشعرية عند عمر بن أبي ربيعة، ص1279.

[2] ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1996، ص155.

[3] يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجا)، ص9.

كأن فوق صدره والهادي آثار مشي الذر في الرماد

ذي منسر فخم وعين غائره وفخذ ملء اليمين وافره

ضخم قريب الدّستبان جدّا يلقى الذي يحمل منه كدّا

وراحة تحمل كفي سبطهْ زادت على قدر البزاة بسطة»[1]

فهو هنا يصف بازه بأجمل الصفات، بأنه جميل الشكل وثقيل الوزن وأقل ريشا وأعظم منسر، كما وصفه بضخامة فخذيه وسعة راحتيه حتى فاق في ذلك جميع البزاة.

وفي عصور الدول المتتابعة محاولات قصصية أشهرها ما قاله (صفي الدين الحلي) وهذه القصص كلها تقف وراء قصص عمر بن أبي ربيعة [2].

فنجده في وصفه للزمن يقول:

لياليَ يعديني زماني على العِدى وإن ملئَت حقدا عليّ صدورها

ويُسعُدني شرخ الشبيبة والغنى إذا شانها إقتارُها وقتيرُها

ومُذْ قلَبَ الدهّرُ المِجَنَّ أصابَني صبوراً على حالٍ قليلٍ صبورها»[3].

فهو في هذا المقطع يصور الزمن بصورتين متضادتين: صورة الزمن الذي يسانده على أعدائه الذين ملأ الحقد صدورهم، للدلالة على كراهيتهم الشديدة له بتصويره حقدهم الذي ملأ قلوبهم ثم فاض بحيث وصل إلى الصدور، وأسند الحدث إلى (يعديني زماني) من باب المجاز العقلي؛ ليصور فترة الرخاء والصفاء التي عاشها عندما كان متصالحا مع زمانه الذي نصره على أعدائه متحالفا مع شبابه وغناه، ولكن دوام الحال من المحال؛ لذا جاءت الصورة الثانية المقابلة لها صورة الدهر عندما (قلب له

[1] ديوان أبو فراس الحمداني، حققه محمد التونجي، منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية بدمشق، 1987، ص 328-329

[2] ينظر: أحمد الخاني، ملخص لخصائص القصة الشعرية إلى عصر الدول المتتابعة، تاريخ النشر: 2015/7/13، تاريخ الاطلاع: 2022/8/28، رابط الموقع: https://www.alukah.net

[3] ديوان صفي الدين الحلي، تحقيق: محمد حور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000، ص139.

ظهر المجنّ) وعاداه. وكان الشاعر واقعيا في تصويره للزمن بهاتين الصورتين المتقابلتين؛ فهو يدرك أن الزمن متقلب وغير ثابت على حال ولهذا لم يجد أمامه سوى الصبر على كل ما فعله به[1].

ولم يفقد شعراء عصور الدول المتتابعة أثر الحكاية الشعرية، ولم تتوقف الحكاية الشعرية في مطلع عصر النهضة، فظهرت المسرحية الشعرية، خاصة عند أحمد شوقي، ومعروف الرصافي، واستمرت الحكايات الشعرية التي نسجها الأخطل الصغير وبدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور ومحمد الماغوط وغيرهم»[2].

ففي مرحلة عصر النهضة رصد الكثير من الباحثين ظاهرة النزعة القصصية في الشعر، حيث استعار الشعراء لبناء السرد القصصي أو الدراما في قصائدهم الغنائية، فأصبح كل واحد منهم يكتب ويقص ويرسم الشخصيات والحوار والأحداث الدرامية في آن واحد، مع المحافظة على القالب القديم المتمثل في التركيب العمودي للقصيدة وأصبحنا «نجد قصيدة غنائية وفي الوقت ذاته تحتوي على بنية درامية أو بنية سردية، فعلى سبيل المثال نجد(ديوان الخليل) لـ (خليل مطران) وهو ديوان يتكون من أربعة أجزاء، فيه ما يزيد عن خمسين قصة شعرية وقصيدة قصصية، ويضم 580قصيدة تزيد أبياتها على سبعة عشر ألف بيت وقصائد ملحمية طويلة، فملحمة نيرون تبلغ 327 بيتا وتمتاز بوحدة الوزن والقافية»[3]، ونجد أيضا (جميل صدقي الزهاوي) الذي نظم مجموعة من الدواوين والقصائد القصصية تصوّر تصويرا حيًّا ما يحدث في الواقع، كديوان (الكلم المنظوم) الذي تضمن مجموعة من القصائد استخدم فيها أحداثا خيالية ورسم فيها الشخصيات ووظف فيها الحوار كقصيدة (تحت التراب ربيع)[4] وقصيدة (المستنصرية)[5].

---

[1] ينظر: ضحى عادل بلال، ثناء عياش، التشكيل التصويري في مقدمة قصيدة المديح النبوي عند صفي الدين الحلي دراسة تحليلية، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد الثاني والعشرون، أكتوبر 2018، ص305.

[2] يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية – محمود درويش نموذجا، ص11.

[3] حورية الخميلشي، الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع (بيروت القاهرة –تونس)، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2014، ص57.

[4] جميل صدقي الزهاوي، الكلم المنظوم، المطبعة الأهلية، بيروت، (دط)، 1973، ص143- 147.

[5] نفسه، ص63.

ونجد (خليل مطران) في قصيدة بعنوان (الجنين الشهيد) يصور قصة جرت أحداثها في مصر وقد حضر الشاعر وقائعها، يقول فيها:

«أَتتْ مِصرَ تسْتَعْطي بأعْيُنِها النُّجْلِ وَعرْضِ جمال لا يُقاسُ إلى مِثْلِ

غَرِيبَة هَذِي الدَّارِ بادية الذُلَّ جَلتْ طِفْلَةً عن موطنٍ ناضبٍ قَحْلِ

إلى حيْثُ يرُوي النّيلُ بَاسِقَةَ النَّخْلِ

فَلاَخِيَّةُ ما دَّرها ثَدْيُ أُمهَا سوى ضَعْفِهَا البادي عليها وهمَّها

ولم تتناول من أبيها سِوى اسْمِهَا وما أحْرزت من أهلها غَيْرَ يُتْمِهَا»[1]

فأحداث القصيدة تدور حول فتاة في غاية الجمال، تعيش حياة البؤس والفقر مع عائلتها، فتذهب إلى القاهرة لتساعد أهلها على توفير متطلبات العيش، فيقص الشاعر معاناتها وحالتها المزرية التي تعيشها؛ فهي تعيش في شقاء وتعب دائم، لم تعرف طعم الحياة كباقي أقرانها بسبب الفقر المدقع والحرمان وبسبب والديها، فهما من ذوي النفوس الدنيئة حيث دفعاها إلى التنكر باسم ليلى إلى التسول، ثم إلى العمل في بعض الحانات، لتتعرف على شاب اسمه (جميل) وعدها بالزواج ثم تخلى عنها، فاضطرت إلى قتل جنينها والعودة إلى حياة الحانات .

فالشاعر جسد هذه المعاناة وهذا البؤس الذي تعيشه في قالب قصصي يعتمد على التسلسل المنطقي للأحداث.

كما ظهرت المسرحية الشعرية بشكلها الأوروبي في أخريات القرن التاسع عشر، على يد (مارون النقاش) وأبي (خليل القباني)، ثم جاء (أحمد شوقي) وبعده (عزيز إباظة) وكتبوا مسرحا شعريا لكن هؤلاء لم يمثلوا خطا جادا في ابتداع المسرح، لأنها كُتبت بالغنائية في الغالب، وحتى الصراع الذي تضمنته الأحداث التاريخية التي استمد هؤلاء الشعراء منها موضوعاتهم ضاع في اندفاع الشعر الغنائي وأصبح غرضا شعريا اعتياديا»[2]، ف(شوقي) كان ينظم في مسرحياته أحداثا تاريخية مستفيدا

[1] خليل مطرن، ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت، (دط)، (دت)، ص 412.

[2] ينظر: عزيز حسين علي الموسوي، النص المفتوح في النقد العربي الحديث، دار المنهجية للنشر والتوزيع، ط1، 2016 ص 40.

من المسرح الغربي، لكنه لم يكن يقصد أن يقدم عملا دراميا متكاملا، بل ظل يكتب شعرا غنائيا يحمل في طياته غرضا شعريا.

ثم جاء شعراء الرومانسية، وهو ما تشهد عليه نصوص (إيليا أبي ماضي) فهو يعد « في طليعة شعراء المهجر الذين استهوتهم القصة في شعرهم، وعالجوا بأسلوبها معظم أفكارهم، وموضوعاتهم، حيث غلب على شعره هذا اللون وفاضت دواوينه بأنواع كثيرة من القصة ما بين أسطورية أو غير أسطورية وما بين طويلة متنوعة القوافي والأوزان وقصيدة في صورة مقطوعات، وكلها تنطق بالحكمة والعظة، ولقد كان نزوع (إيليا أبي ماضي) إلى هذا اللون الأدبي في شعره الأدبي تأثرا بما نظمه بعض شعراء العربية كخليل مطران فيما وضعه من أقاصيص، مثلت باعثا جديدا لهذا الشعر في أدبنا الحديث»[1]، فقد اهتم اهتماما بالغا بالقصة الشعرية ومن بين النماذج أو القصص الشعرية الواقعية التي قدمها نجد هذا المقطع من قصيدة (حكاية حال) التي يقول فيها :

«هَوى مِثلمَا يهوي إلى الأرضِ كَوكَبُ كَذاكَ الليالي بالأنامِ تدولُ

وَكَانَ لهُ في الدَّهر بَطش وَصولةُ فَأمسَتْ عَلَيْهِ الحادِثاتُ تَصُولُ

وَكَانَ لَهُ ألفا خَليلٍ وَصَاحبٍ فَأَعْوَزَهُ عندَ البَلاَءِ خَليلُ

تَفَرقَ عَنهُ صَحْبُهُ فَكَأنَما بهِ مَرض، أعيا الأُساةَ، وَبيلُ»[2]

فأحداث هذا المقطع تدور حول شاب جمع بين المال والجاه، لكن القدر فاجأه، ودار عليه الزمن حتى آل أمره إلى صورة مأساوية، وهو ما جعله يبحث عن حل لهذه الأزمة التي هو فيها ليحفظ ماء وجهه فقرر أن يبتعد عن أعين الشامتين يقول:

زَوىَ نَفْسَهُ كي لا يرى الناسُ ضُرَّهُ فَيَشْمَتَ قالٍ أو يَسَرَّ عَذولُ

بدارٍ... أناخَ البُؤس فيها ركابَه وَجُرَّتْ عَليهَا للخَرابِ ذيولُ

مُهَدَّمَةِ الجُدرانِ مِثلَ ضُلوعِهِ بها اليَأسُ صَمت والسَّقام مجولُ

[1] طارق ثابت، الدلالة في تداخل السرد القصصي بالشعر –شعر إيليا أبي ماضي أنموذجا، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، العدد 18، 2013، ص15.

[2] ديوان إيليا أبي ماضي تقديم جبران خليل جبران، (دت)، دار العودة، بيروت، ص540.

تَمرُ عليها الرّيحُ ولْهى حَزينَةً وَيَرنُو إليها النَّجُم وهو ضَئيلُ»[1]

فهو قرر أن ينزوي في هذا المكان(مسكنه) الذي يسوده الخراب ويفتقد كلَّ مقومات الحياة، قانعا بحياة متواضعة وبسيطة، بعيدا عن كل الشامتين، وَيُظْهِرُ الشاعر هنا أن الطبيعة (الريح) تتفاعل معه وتمتزج مع مشاعره.

كما نجد له قصائد أخرى فدواوينه لا يكاد ديوان منها يخلو من هذا النمط القصصي ففي ديوان (تذكار الماضي) نجد قصيدة (وردة وآمين)[2]، وفي ديوان (الخمائل والجداول) تبلغ القصة مستواها الفني، فنجد قصيدة (السجينة)[3]، (العنقاء)[4]، (الحجر الصغير)[5] وقصيدة (الطين)[6]...الخ.

في مقابل هذا نجد أصواتا ترفض أن تعد (القص الشعري) معادلا (للسرد الشعري) بدلالته المعاصرة وترى أن السرد لم يكن مقصودا لذاته «فمن أبرز المآخذ إلى جانب هيمنة الغنائية والوصف في القصيدة القديمة، هو أن السرد لم يكن مقصودا لذاته بل امتثلت النصوص للأغراض الكبرى، ومزايا النوع الشعري المستقرة، وهيمنة الوظيفة الشعرية للغة، داخل تلك النصوص»[7]، فالسرد في القصيدة القديمة هو بنية جزئية ضمن مجموعة من البنى الكلية المشكِّلة لها، كما أنه كان يوظف لمصلحة الأغراض الشعرية كالمدح والفخر والغزل والهجاء وغيرها.

كما أن التقارب الموجود بين السرد والشعر في القصيدة الكلاسيكية ليس بمعنى التداخل بالمفهوم الحديث والمعاصر؛ بمعنى أنه ليس تطورا بقدر ما هو حاجة الشاعر إلى هذه الروح القصصية في سرده لتلك الوقائع والأحداث وصياغتها بأسلوب قصصي دون القصد إلى كتابة شعر قصصي»[8]، فأسلوب السرد الشعري كان موجودا لكن بطريقة عفوية غير مقصودة، بعيدة عن كل معطيات التعقيد والحيرة،

---

[1] ديوان إيليا أبي ماضي تقديم جبران خليل جبران، ص541.

[2] إيليا أبو ماضي تذكار الماضي، المطبعة المصرية بالإسكندرية، (دط)، 1911، ص17.

[3] إيليا أبو ماضي، الخمائل الجداول، دار كاتب وكتاب، بيروت، (دط)، 1988، ص16-20.

[4] المرجع نفسه، ص10-15.

[5] المرجع نفسه، ص37-38.

[6] المرجع نفسه، ص39-40.

[7] حاتم الصكر، مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص 33.

[8] نزار فراك الحساني، الأداء القصصي في أشعار أيام العرب، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص 2.

فالسرد لم يكن هدفا دائما وكأن الشاعر يضع في ذهنه أن يكون الشعري أولا والسردي ثانيا فالوظيفة الشعرية هيمنت[*] على سائر الوظائف الأخرى.

أما التداخل فيقوم على جذب عناصر وتقنيات النوع الآخر، واستثمار طاقتها الشعرية في النص، والشاعر يعتمد على هذا التداخل للارتقاء بنصوصه والنهوض بطاقاتها وتجديد قدراتها، تبعا لمقتضيات العصر فهو يعد قيمة مضاعفة، ولقد أثار (لؤي خليل علي) في مقال له بعنوان: (نص السيولة والصلابة) تساؤلات مهمة تتعلق بتداخل الأنواع والمساحة المتاحة لهذا التداخل فاقترح (ثلاثة أشكال للتداخل)[*]: الشكل الأول تفرضه طبيعة الأدب، والثاني يقوم على المقصدية المسبقة للمؤلف، أما الثالث فهو الانقلاب على مبدأ النوع الأدبي.

---

[*]تعد المهيمنة أحد المصطلحات النقدية التي بدأ تداولها منذ الشكلانين الروس حيث عرفت بوصفها عنصرا بؤريا للأثر الأدبي: إنها تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى كما أنها تضمن تلاحم البنية.

ينظر: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص18.

[*]**الشكل الأول** تفرضه طبيعة الأدب، ويغلب عليه أن يكون مقصودا من قبل منتج النص، لأنه محكوم بالآليات الداخلية ل(العائلة النصية الأدبية)إن صح التعبير، ويمكن رصد هذا الشكل في كل النصوص الأدبية أيا كان انتماؤها النوعي ؛ إذ قد نجد في كل منها عناصر نوعية دخيلة على النوع المهيمن الذي ينتمي إليه كحضور العناصر المسرحية في القصة القصيرة، وحضور المسرح في النص الشعري، والشيء المهم في هذا النوع هو المحافظة على الخصوصية النوعية للنصوص بسبب احتواء النص على بنية مهيمنة .

الشكل الثاني: يقوم على المقصدية المسبقة للمؤلف والغاية منه إضفاء روح الجدة على النص، من خلال الاستعانة بعناصر نوعية مختلفة تخرجه من التنميط النوعي، وتكفل له خصوصية في النوع الذي ينتمي إليه، مثل استعانة الروائيين وكتاب القصة بأشكال نوعية من التراث السردي كالمقامات وأدب الرحلات، وهذا الشكل لا يختلف عن سابقه من جهة احتفاظه بالخصوصية النوعية والمنتج في هذا الشكل حريص على نوع النص لأن هذا التداخل محفوف بالمخاطر لأن درجة التشبع المطلوبة لبقاء البنية النوعية مسيطرة على النص غير واضحة بدقة وليست قابلة للقياس .

الشكل الثالث من أشكال هذا التداخل هو الانقلاب على مبدأ (النوع الأدبي)، وغايته الوصول إلى نص جديد بلا هوية يرفض التنويع ويعده ضربا من القيد، وهو في الغالب الأعم شكل قصدي يتعارض في الغالب مع أفق التلقي بسبب غياب حضوره في تاريخ ذاكرة المتلقي، وهذا هو المأزق الحقيقي لنصوص هذا الشكل. ينظر: لؤي خليل، نص السيولة والصلابة (دراسة في تداخل الأنواع)، ص161،162.

فإذا كان السرد الشعري موجودا في القصيدة القديمة بطريقة عفوية، فإنه مع **الشعر الحر**–الذي بدأ ظهوره النصي في أواخر الأربعينيات– وعلى أساس تغير الرؤية والأسلوب معا أصبحت استضافة السرد فيه سمة أساسية من سماته، فالسرد أصبح عملية مقصودة، ويمثل خطا جادا في الابتداع، سعى إليه شعراء التفعيلة لتأدية وظائف بنائية خالصة، فظهر تداخل كبير في الأجناس الأدبية، وانتقل الشعر من مجالاته الضيقة وأغراضه ومعانيه التقليدية إلى آفاق أكثر مرونة، واقترب السرد من الشعر بشكل واضح « فما حدث في مرحلة شعر التفعيلة من تحول لا يمثل صياغة قصة بالشعر كما كان يحدث في الشعر القصصي قبل مرحلة شعر التفعيلة، إن الحديث الآن يجري وفق نزوع جديد يلتهم مهيمنة القص ويحوله إلى عنصر شعري، بجميع ما يترتب عليه من استثمار لحيل السرد وأدواته داخل النص الشعري وهذا يختلف عما اعتاده الأدب في عصوره السابقة»[1]، فالتداخل في شعر التفعيلة هو تداخل مرتبط بوعي الشاعر بأهمية السرد وتقنياته كملاذ آمن للبوح بأفكاره، ورسمها بطريقة درامية واضحة تقترب من المجتمع عامة، وتلامس إحساس الأفراد جميعا، وذلك بمنأى عن الغنائية، ومرتبط أيضا بتحول وعي الشاعر الحداثي وتكوينه الثقافي ؛ فالاستعانة بتقنيات الأنواع الأدبية علامة كاشفة عن سعي مبدعي النوع الأدبي إلى توسيع آفاقهم الوجودية والاجتماعية والثقافية من ناحية، بما يجعل الأنواع الأدبية قادرة على استيعاب المتغيرات الجديدة الناتجة عن تغير صلات البشر بعالمهم، وإلى تطوير عناصرها الجمالية من ناحية أخرى، وهذا ما يشير إلى أن تداخل الأنواع الأدبية علامة دالة على سعي كتابها إلى جعلها مرنة في قدراتها على تجسيد الآفاق الجديدة التي تولدت من تغير صلات البشر بعالمهم الطبيعي والاجتماعي[2].

وعلى هذا الأساس برز العديد من الشعراء الذين تمكنوا من توظيف السرد في قصائدهم وعرفوا بأساليب مميزة ومنهم: (أدونيس)، (أمل دنقل)، (نزار قباني)، (السياب)، (إيليا الحاوي)، (عبد الوهاب البياتي)، (محمود درويش)، (بلند الحيدري)، (سعدي يوسف) وغيرهم ظهر ذلك في قصائدهم ومنها (البغي) و (عند المرأة) و(حكاية) ل(نزار قباني) و(حفار القبور) و(المومس العمياء) و(الأسلحة

[1] عزيز حسين علي الموسوي، النص المفتوح في النقد العربي الحديث، ص89–90.

[2] ينظر: سامي سليمان أحمد، الشعر والسرد –تأصيل نظري ومداخل تأويلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2012، ص65–66.

والأطفال) للسياب و(مصرع بابل) و(القرصان) و(الأميرة والبلبل) "للبياتي و(صور وصفية) و(حديث جائع) و(الجريح) لأدونيس ... و(شاهين) و(مراثي بني هلال) "لمحمد عمران ..[1].

وشهد هذا التداخل تطورا واضحا وسريعا، مع قصيدة النثر حيث ساعد الشعر على اكتساب العديد من عناصر السرد وعناصر الفنون الأخرى، فكما يقول (أنسي الحاج): «قصيدة النثر قد تلجأ إلى أدوات النثر من سرد واستطراد ووصف، لكن كما تقول سوزان برنار شرط أن تعمل لغايات شعرية»[2].

وكان لهذا الانفتاح على مختلف الفنون أثر بالغ في تجاوز النمذجة والنمطية، ودخول القصيدة الحداثة بكل معانيها، حيث انتقلت إلى مواقع جديدة من ناحية الرؤية والأسلوب «فعلى صعيد الرؤية تم التحول من الغنائية إلى الدرامية بتوجه الصوت الشعري من الذاتية إلى الموضوعية ومن الخاص إلى العام، وعلى صعيد الأسلوب بدأ التجديد الشكلي، فالشاعر لم يعد مقيدا باستخدام الوسائل الفنية الخاصة بالشعر فقط، بل فتح المجال أمامه أمام العديد من التقنيات»[3]، في شكل يشبه الاستحواذ على ما لدى الآخر من ميزات وإمكانات، والاستفادة منها في تطوير بنيتها كالاستفادة من السرد ومن أدق تفصيلاته الموجودة في مختلف الأجناس، كالحوار والمونولوج وتعدد الأصوات ...، فهذه التقنيات السردية تتفاعل مع القصيدة لتشكل في الأخير نصا يحتوي على ما هو شعري وسردي في آن واحد.

فالقصيدة التي تجمع بين آليات السرد ومكونات الشعر، وتقدَّم على درجة هامة من التكثيف، تستوجب بالضرورة تفعيل اللغة الشعرية في أقصى ممكناتها الانزياحية لتبقى الشعرية قائمة فيها مع جماليات السرد.

---

[1] ينظر: خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1 2010، ص102.

[2] عزيز حسين على الموسوي، النص المفتوح في النقد العربي الحديث، ص136.

[3] أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص18.

5-أهمية الحضور السردي في القصيدة الحديثة والمعاصرة:

إن ما يسوّغ اعتماد الآليات السردية في القصيدة الحديثة والمعاصرة، بالإضافة إلى محاولتها تعزيز آلياتها الفنية ومقوماتها الأسلوبية هو: أن لهذين الجنسين مكانة هامة منذ القدم، فكلاهما يمتلك العراقة التي تؤهله لأن يُدخل الآخر في منظومته، خاصة في ظل تداخل الأجناس الأدبية،« فالسرد ليس جنسا أدبيا يصعب مزجه في جنس آخر، وإنما هو تقنية فنية قابلة للتداخل في سائر الأنواع الأدبية»[1]، بما في ذلك الشعر الذي أصبح يستند إلى بنيته لبلورة مادته خاصة وأنه «يستوعب تقنيات متعددة ويتسع لمنظومة من عناصر الإبداع تعين على دقة التنظيم للمادة الحداثية في داخل القصيدة»[2]، كما أنه يمنح الشاعر فرصة تغيير مسارات اللغة خصوصا، لأنه حاضر في الأسطورة وفي الحكايات الخرافية وفي الحكايات على لسان الحيوان ...كما أن السرد يهب نفسه للمتلقي في توافق مدهش يدعو إلى احتوائه مرة واحدة، حتى يوشك على امتلاكه أبرز معالمه واختزانها.[3]

وهناك أسباب أخرى لهذا الحضور السردي الفاعل دفعت الشاعر إلى اللجوء إليه واتخاذه وسيلة تعبيرية، تتمثل في تداخل العلوم وتلاقح الثقافات وتنوع المعارف التي يتقاسمها المبدع والمتلقي، وهو ما جعل التجارب الشعرية الحديثة والمعاصرة تجنح إلى الاستعانة ببنيات سردية لتوسيع أفقها الدلالي.

من بين الأسباب أيضا «التشظي الذي صار علامة على الأشياء والعالم ولا يمكن أن يتم جدل الذات المبدعة معه، رغبة في التحقق والاكتشاف إلا عن طريق اللجوء إلى تقنيات تتسم بالتنوع والسردية، لأن عملية السرد تتبعها تشكيلات لغوية تجعل النص أكثر انفتاحا على الذات والعالم»[4]، وأهم سبب هو رغبة الشاعر في الاندماج بالإنسانية والانتقال من المحلية إلى العالمية، فهو يحاول أن يقترب من المجتمع ليلامس إحساسه ولا يخص النخبة المثقفة فقط، فالشعر الذي يحمل قضايا الإنسان المعاصر،

---

[1] ينظر: tadie (Jean-Yves) ;le récit poétique ;press universitaires de France ; 1978 ;p7 نقلا عن : محمد مصطفى أبو شوارب، بنية الحكاية في خمريات أبو نواس دراسة في تداخل الأنواع الأدبية، ص28.

[2] عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص37.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص37-39.

[4] المرجع نفسه، ص37-39.

لابد أن ينزع إلى السرد؛ ليعبر بعمق عن الأبعاد الإنسانية المختلفة وليعبر عما في وجدانه دون قيود أو حواجز، منساقا لحاجاته الجمالية والوجدانية.

6-العناصر السردية التي اعتمدها الشعر المعاصر:

يتكشف لمن يتابع مسيرة الشعر العربي، أن القصيدة العربية المعاصرة قد طورت علاقاتها بالسرد وعناصره مما جعلها تلج منعطفات جديدة، شكلت علامات فارقة في علاقتها به، من بين هذه العناصر التي اعتمدتها ما يلي:

- **الزمن:** يعد عنصرا ضروريا لا يمكن الاستغناء عنه في متون القصائد، وأهم ما يمكن ملاحظته في هذا النوع من القصائد، هو عدم وجود تسلسل منطقي للأحداث، واعتماد التكسير الفني للزمن، فالشاعر/السارد هو الذي يتحكم في سير الزمن فينفتح على أزمنة شتى تعمل في غير الاتجاه المباشر لسيرورة المنطق وهو ما يولد مفارقات سردية، تعتمد على الاسترجاع تارة، وعلى الاستباق تارة أخرى، إذ تنساب اللغة بشكل سلس في انتقالاتها دون أن يشعر المتلقي بذلك، «فالشاعر يحاول عرض أحداث متقاطعة متوازية متباعدة أحيانا ... والقصيدة مفعمة بهذه الروح القلقة لا تمضي في سرد رتيب منظم ولا تلتزم خطا واحدا، ولا تبدأ حكاية من أولها إلى آخرها»[1] وهو ما يمنحها حيوية وفرادة.

بالإضافة إلى المفارقات السردية نجد " المدة " ويقصد بها: «وتيرة سير الأحداث في النص من حيث درجة سرعتها وبطئها»[2]، وقد اقترح (جيرار جنيت) لدراستها أربعة مفاهيم وصيغ أساسية يسميها الحركات السردية الأربعة وهي: الوقفة، المشهد، الخلاصة، الحذف وهذه المفاهيم سيتم التفصيل فيها لاحقا.

- **المكان الجغرافي:** يعد بكل ما يحويه من تفاصيل المحور الرئيس الذي تدور حوله بقية المحاور الفنية فهو «يحتضن الأحداث والشخوص وما يمكن أن يسند الفاعلية السردية، حتى إن المرء عندما يستعمل تعبيرا عن العالم فإنما يستعمل تعبيرا مكانيا»[3]، ويظهر المكان بأنواع مختلفة منها: (أماكن الاقامة

[1] عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص 35.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ص119.

[3] عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012، ص15.

/أماكن الانتقال والبحث عن الهوية)، (المكان المعادي/المكان الأليف)، (المكان المغلق والضيق/المكان المفتوح) وبالإضافة إلى المكان الجغرافي هناك نوع آخر من الأماكن وهو:

- **المكان الطباعي للقصيدة :** وهو البعد الشكلي للنص الشعري الذي يميزه عن باقي النصوص فالشكل الكلاسيكي لم يعد يلائم الشاعر المعاصر «وهندسة الشكل لابد أن تتطلب هندسة مقابلة في الفكر الذي يستوعبه هذا الشكل، وذلك بمعزل عن حاجة السياق والقوالب التي تفرض شكلها على المادة التي تنضغط في داخلها»[1]، ولهذا يلجأ الشعراء إلى الاهتمام بالتشكيل البنائي للكلمات واستثمار الإمكانات البصرية بشحناتها الدلالية، وحمولاتها المعرفية وجمعها وفق فضاء هندسي يكفل لها تلاحما من نوع خاص« يروم إلى توجيه القوى القرائية نحو محفزات التلقي والاندغام في عالم النص من بوابة العين، وبذلك يصبح الإخراج الطباعي جزءا أساسيا من بنية الخطاب الشعري نفسه»[2]، فالقصيدة التي تعتمد السرد لا تستمد ثراءها الدلالي من اللغة فقط، إنما من التشكيل البصري أيضا، فهو ما إن يستقر في النص حتى يلتحم بمكوناته الداخلية، ليصبح جزءا من نسيج النص وسندا للدلالة المضمونية وهو ما يعطي فرصة أكبر للقارئ لفهم الداخل نصي.

ولهذا نجد القصيدة المعاصرة تظهر بأشكال هندسية مختلفة وهو ما سنوضحه في هذا البحث، فالشاعر له الحرية المطلقة في اختيار الشكل الذي يناسب نصه كأن يختار الكتابة باللغة العربية وباللغة الأجنبية في الوقت ذاته، أو يكتبه بمستويين مختلفين ... وقد يعمد إلى توظيف (علامات الترقيم) كمؤشرات بصرية تساعد القارئ في فهم النص، «فعلامات الترقيم تقوم بدورها في إنتاج الدلالة بوصفها مكونا دلاليا يسهم مع المكونات اللغوية في توليد المعنى»[3]، ولهذا السبب ينبغي الالتفات إلى كل ما يرد في النصوص« ففي حداثة الكتابة، كل شيء صار طارئا، وكل ما يظهر من دوال، ينبغي تعقبه والإنصات إليه»[4]، ومحاولة فهم دلالته وربطه بالنص «فالمعنى لم يعد سابقا أو تاليا، لم يعد ذلك الوافد الذي يَحُلُ في النص ويسكنه، النص في الشعر تحديدا، أصبح مُركبا، تتأسس شعريته بتجاور مكوناتها

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي الحديث، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص130.

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص 130.

[3] عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر –الشعر اليمني نموذجا، دار التنوير، الجزائر، (دط)، 2013، ص222.

[4] صلاح بوسريف، الفكر النائم في نقد ومسائلة الشعرية العربية المعاصر، ص 37.

وحاجَتها إلى كُل ما به يَتَعَيّن النص معطى مكتوبا، بما في ذلك صمته أو بياضاته، وما يتخلله من تقاطعات أو حضور لعلامات أو رموز أو رسومات وتخطيطات .. تأتي كلها، في النهاية، لتدفع بالنص صوب انشراحات تعبيراته، وما تهجس به من تداعيات»[1]، فالشاعر لا يوظفها بطريقة عفوية جزافية إنما يوظفها بوعي تام، لما لها من علاقة وثيقة الصلة بالنص، وأحيانا تلعب دورا كبيرا في إيصال الرسالة الشعرية أفضل من اللغة.

بالإضافة إلى هذه العناصر نجد **البعد الدرامي** «ففعالية الدراما داخل ميدان الشعر فعالية أصيلة وتاريخية وجمالية، إذ لا شعر من دون حساسية درامية معينة، في درجة معينة، وعلى مستوى معين وداخل إطار تفاعلي معين»[2]، وأهم ما أحدثه الشاعر المعاصر من تطور في شعره من خلال توظيفه للعناصر الدرامية هو أنه حاول الربط بين شعوره بفردية الحياة وبين حقيقة العالم حوله ؛ لأنه ومن خلال تفكيره الدرامي يدرك أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن العالم الموضوعي بعامة، وإنما هي دائما ومهما كان استقلالها ليست إلا ذاتا مستمدة، أولا من ذوات تعيش في عالم موضوعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى، وهذا الفهم أو هذا المستوى الجديد من الفهم عند الشاعر العربي جاء نتيجة تطور تجربته تطورا حاسما، على المستوى الثقافي، ومن حيث إدراكه لعمله ووعيه بأهميته وقيمته بالنسبة للحياة [3]، وتظهر الدراما من خلال أشكال متعددة أبرزها: (القناع، الحوار الداخلي، الحوار الخارجي، الشخصيات).

-**القناع:** استفاد منه الشاعر المعاصر بوصفه وسيلة مسرحية للتعبير بطريقة جديدة عن مآسي واقعه الاجتماعي، ويصدر اختيار الشخصية القناعية عن وعي الشاعر وتجاربه، فينتخب من التراث الإنساني أقرب الشخصيات المماثلة لهذا الوعي.

-**الحوار الخارجي (الديالوج):** وهو أحد التقنيات الدرامية المهمة الموظفة لتطوير أساليب التعبير، على الرغم من أنه ليس ابتكارا شعريا جديدا فهو موجود في شعر الشعراء منذ العصر الجاهلي، وظفوه في الحكايات الشعرية وغيرها، بالتالي فإن استعماله على يد الشاعر المعاصر يعد امتدادا لذلك، إلا أن استعماله على هذه الصورة في هذا العصر بما يتصف به من اتساع يمثل إضافة جديدة شهدتها القصيدة

[1] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، منشورات الاختلاف-الجزائر، منشورات ضفاف -بيروت، ط1، 2014، ص120.

[2] محمد صابر عبيد، بلاغة التجربة الشعرية، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2020، ص154.

[3] ينظر: عزيز حسين علي الموسوي، النص المفتوح في النقد العربي الحديث، ص91-92.

العربية[1] ؛ إذ يتم من خلاله وعبر توظيفه القائم على ثنائية صوتية مؤسسة على حوارية تبادلية تفعيل من درامية النص، وإخرجه من دائرة التسطيح والغنائية[2].

–بالإضافة إلى الحوار الخارجي **(الديالوج)** هناك نوع آخر وهو: **(المونولوج)** أو الحوار الباطني أو الاتجاه إلى الذات والاكتفاء بها، وهو عزلة فنية عن الخارج يوحي إما بالخوف من الخارج أو باليأس منه، وفي الحالتين يطلب الشاعر العزلة والتي يعبر عنها المونولوج، كذلك فإن الشاعر يندفع إلى المونولوج من تعقد القضايا واضطراب خيوطها وتعقد مواقفه منها . مما يحوجه إلى الاستبطان واستغوار الذات، فالمونولوج هو وسيلة درامية تصور توتر الذات الشاعرة وتصدعها وصراعاتها الداخلية والخارجية، وهكذا يكون مرآة لهموم الشاعر المعاصر ودلالة على تعقد واقعه المحيط وعلى وعيه بهذا التعقد[3].

–**الشخصيات:** تمثل الشخصيات عنصرا مهما في النص، فهي «روح الأدب وشريان حياته»[4]، وتأتي أهميتها من كونها تمثل العنصر الحيوي الذي يدور حوله وعليه الحدث، وفاعلية حضورها متعلقة بالبنى السردية الأخرى فهي «فاعل الأحداث ومنتجها والمتصرف الوحيد في الأمكنة والأشياء، كما أنها تنفعل بالزمن وتتفاعل معه»[5]، وغالبا ما يعتمد السارد مرجعيات عدة لظهورها داخل القصيدة، فهي إما أن تكون شخصيات إشارية ناطقة باسم الشاعر، حين يسرد الأحداث والأفعال والصفات ويسرد تجربته الخاصة ومشاكله وما مر به بشكل مكثف على مستوى النص.

أو يختار شخصيات تاريخية أو اجتماعية أو أسطورية أو أدبية وغيرها «فلا اعتراض للكتابة على وجود أصوات من خارجها، فهذا استدعاء واستحضار للآخر وإنصات إليه أو تحاور معه للنأي بالكتابة عن الصوت الواحد المفرد، أو الغنائية المفرطة»[6]، وهذه الشخصيات التي يستحضرها الشاعر ويدخل في علاقة حوار معها لا يقدم لها وصفا دقيقا كما يحدث في الرواية، إنما يقدمها بشكل مكثف

---

[1] ينظر: دعاء علي عبد الله، البنية الدرامية في شعر محمد القيسي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015 ص 111.

[2] ينظر: سلام مهدي رضيوي الموسوي، تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري، أطروحة دكتوراه، فلسفة في اللغة العربية وآدابها، كلية التربية جامعة البصرة، 2011، ص205.

[3] ينظر: كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، ص 769و ص783.

[4] ماهر شفيق فريد، ما وراء النص –اتجاهات النقد الأدبي الغربي في يومنا هذا، ص232.

[5] عبد الرحمن أحمد إسماعيل كرم الدين، السردي في شعر الفيتوري، مجلة العلوم العربية، قسم اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد الخامس والعشرون، 2012، ص190.

[6] صلاح بوسريف، الفكر النائم في نقد ومسائلة الشعرية العربية المعاصرة، ص 34.

جدا دون الاستغراق في تقديم تفاصيل عنها، فهو يترك الفرصة للقارئ للبحث أكثر عن هذه الشخصيات وفهم تجربتها ليتمكن من فهم النص وفهم رسالته.

فالشاعر لا يستحضر هذه الشخصيات بشكل جزافي، إنما يختارها بدقة وعناية متناهيتين، «والقارئ يجب عليه أن يتوقف عند هذه الشخصيات ويؤول ويفسر أفعالها ويربطها بالواقع الذي أُنتج النص في سياقه من جهة وبالواقع المعاصر من جهة أخرى؛ لأن الأفعال دائما داخل النص الشعري ليست منتهية وإنما تعبر عن أزمان متعددة ومتعاقبة ومتلاحقة ولا تنتهي عند زمن بعينه وهذا هو الفارق بين الشعر وبين غيره من الأنواع الأدبية»[1].

وهنا ينبغي الإشارة إلى الرمز ودوره في عملية السرد الشعري باعتباره عاملا مختزلا للأحداث يحمل شحنات مكثفة، فالشاعر يتخذ موضع السارد الخلفي الذي يستتر خلف شخصياته التي قدمها من خلال نصه، وهو ما يكون عندما يتخذ صوتا مصاحبا على سبيل التناص أحيانا يتحدث من خلاله وهو ما يعزز صوت الشاعر/ السارد فيتكئ على هذه الشخصيات ليقدم من خلالها وجهة نظره[2].

وقد لا يكتفي الشاعر بهذه التقنيات إنما يعمد إلى استحضار تقنيات من فنون أخرى «فالشعر قابل لاستيعاب كل الممكنات المتاحة لغة وإيقاعا وصورة وبناء، فضلا على أنه عالي الإيجابية في التفاعل مع الفنون الأخرى وتوظيف معطياتها الملائمة والتعالق مع أسلوبياتها في الصوغ والتعبير على مختلف المستويات من دون أي تحفظ، على النحو الذي لا يؤثر على سلامة الجنس بل يثريه ويعمق خصائصه الجمالية ويضاعف من طاقاته في الأداء»[3]، فيقترب بذلك أكثر من منطقة السرد ويضفي نوعا من الواقعية على النص؛ إذ يعمل على التقاط كل ما هو سردي من هذه الفنون ويبثها في نصوصه للتعبير عن تجربته وليوصلها للمتلقي بأشكال مختلفة تأسره بجمالها وأسلوبها وتعبيرها، فالشاعر المعاصر أصبح يعير اهتماما كبيرا للفن لبث شكواه وإخراج ما يجول في خاطره في شكل رسائل شعرية.

---

[1] ينظر: محمود الضبع، التحليل السردي للشعر (السارد–الشخصيات)، الحلقة 1، مسترجع بتاريخ: 29 /2/ 2022، الرابط: https://yotu.be/y7VNgD6UU

[2] ينظر: الرابط نفسه.

[3] محمد صابر عبيد، التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا، دار نينوى للدرسات والنشر والتوزيع، دمشق–سورية، ط1، 2011، ص 13–14.

ويستحضر اللون بصيغة مباشرة أو غير مباشرة ويوظفه في نصوصه الشعرية بعناية وبدقة متناهية لتناسب تجربته السرد شعرية، ومن الموسيقى يستحضر العبارات التي لها علاقة وثيقة بالموسيقى وآلاتها المختلفة، ويستحضر بعض الأغاني وما يرافقها من الرقص وحركات أجساد الشخصيات وكيف تتناغم مع الموسيقى وتتفاعل معها.

ولو أمعنا النظر في هذه الفنون "لوجدنا أن السرد هو السياج الجمالي المشترك بينها، وهو ما يفضي إلى تدعيم مناحي التفاعل بين النص الشعري وهذه الأنواع السردية المختلفة. فالشاعر لم يعد يكتب من فراغ، فثقافته أو معرفته توسعتّ «وأصبح محكوما في ثقافته بمجمل المعارف والفنون الحديثة"[1].

بالإضافة إلى هذه العناصر التي تعد المفاصل الداخلية للنصوص، هناك عناصر أخرى لا تقل قيمة عنها وهي: النصوص المحيطة بالنص أو (العتبات) وتعد نصوص عرضية لكن في ظل ظاهرة تداخل الأنواع الأدبية أصبحت «بناء نصيا له خصائصه الشكلية ووظائفه الدلالية التي تمكنه من إدارة جدل خلاق بينه وبين أبنية أخرى لها الدرجة نفسها من التعقيد(بنية النص– أفق الانتظار) ولعل أبرز من كتب في هذا الموضوع (جيرار جنيت) في مقترحاته النظرية حول موضوع الشعرية، حيث كان بصدد تطوير جهازه النقدي الذي انتقل من مجال (النص المغلق) إلى مفهوم (النص الجامع) »[2].

فعناصر النص المحيط كالعنوان والإهداء والعناوين الداخلية لها علاقة وطيدة بالنص، على اعتبار أن الأيقونات والعتبات النصية لغة فاعلة في النص الشعري، فهي تعد جزءا من الفضاء الداخلي لقصائد الديوان وتساهم بشكل كبير في تشكيل الدلالة من خلال «توصيف شكلها وتركيبها ثم ربطها بالعلامات اللغوية ومن ثم تحديد النسق الناشئ من ذلك، ولهذا تعتبر العتبات في النص الشعري قيمة دلالية يوظفها الشاعر لإضفاء دلالة إضافية ولتأكيد الدلالة النصية»[3].

فكل هذه العناصر يمكن أن تتداخل وتشتغل في بوتقة واحدة، بحيث لا تتجاوز فيها مَهَمَّةُ عنصر مهام العناصر الأخرى ووظائفها، فكل واحد يكمل الآخر ويسانده في تناغم تام لإيصال رسالة الشاعر/السارد.

---

[1] صلاح بوسريف، الفكر النائم في نقد ومسائلة الشعرية العربية المعاصرة، ص 61.

[2] ينظر: عبد المالك أشبهون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص27.

[3] سعيد عموري، القراءة في الشعر الحداثي، دار الفكر العربي، الجزائر، ط1، 2016، ص 44.

ضمن هذه الحركية الشعرية تبدو جليا مكانة (سعدي يوسف)* لاجتهاده في إعطاء قصائده حركية وثورة نحو التجريب والتجديد« فشعر سعدي يوسف يمتاز بثراء تجريبي واسع، والقصيدة لديه، لا تأخذ شكلها من توالي مكوناتها اللغوية، كلمات وجملٍ وأبياتٍ، تواليا مجردا . إن الشاعر لا يكف عن تحريك شكل القصيدة ليتجاوز المكون اللغوي وحده، وليجعل القصيدة حركة تشمل النص وفسح البياض، والملصقات، والبعثرة، والنثر واللفظة العامية أو الأجنبية، والأغنية... »[1]، محاولا الانسلاخ من التقاليد الموروثة ومن الألفة الفنية منذ صدور ديوان (الأخضر بن يوسف ومشاغله)، سعيا إلى تطوير أداته الشعرية عبر محاولته الإفادة القصوى من مختلف الأجناس الأدبية وعلى رأسها السرد، فهو «مهيأ أكثر لهذا النمط من الكتابة فممارسته الفنية الطويلة وعنايته به منذ "القرصان "و"51 قصيدة "ثم "النجم والرماد" أكد ورسخ هذا الأداء الذي صار نسيج شعره كله فالسنوات التي نقضت بين صدور "51 قصيدة "وصدور" الأخضر بن يوسف كانت سنوات خبرة شعرية عالية درجت بسعدي يوسف إلى طريق الأحكام في الصنعة والمهارة في الأداء»[2]، ومن ثم أصبح متميزا وبقي يطور أدواته من مرحلة إلى أخرى، وكتب إرثا شعريا يستحق الاعتداد به والنهل منه، وقد أخذنا في هذا المقام ديوان (حفيد امرئ القيس) بوصفه أنموذجا للتطبيق نحاول من خلاله إبراز الملامح السردية في القصيدة المعاصرة وكيفية اشتغالها.

* سعدي يوسف: ولد في عام 1934، في أبي الخصيب بالبصرة (العراق) ،أكمل دراسته الثانوية في البصرة، ليسانس شرف في آداب العربية ،عمل في التدريس والصحافة الثقافية، تنقل بين بلدان شتى عربية وغربية، شهد حروبا، وحروبا أهلية، وعرف واقع الخطر والسجن والمنفى، له مجموعة من المؤلفات في القصص القصيرة مثل: (نافذة في المنزل المغربي) والرواية (مثلث الدائرة) وفي الشعر (القرصان، أغنيات ليست للآخرين، النجم والرماد، تحت جدارية فائق حسن، مريم تأتي، شجرة ليمون في القلب، حفيد امرئ القيس... ينظر: http://www.saadiyousif y.com

[1] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي–دراسة نقدية–، فضاءات للنش والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص36.

[2] ينظر: محسن أطميش، دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد للنشر الجمهورية العراقية، ط1، 1982، ص47 – 48.

الفصل الأول

سردية العتبات في ديوان

(حفيد امرئ القيس)

توطئة– العتبات النصية مفهومها ووظائفها:

تكتسي العتبات النصية _ (النص الموازي) –اهتماما متزايدا في حقل الدراسات النقدية الحديثة، لما لها من دور فعال يُسهم في فتح مغاليق البنية النصية، وتجدر الإشارة إلى أن الالتفات إليها والاشتغال على تركيباتها لم يكن ذا أهمية فيما سبق، فهي لم تلق عناية إلا منذ سبعينيات القرن الماضي؛ أي تقريبا مع ظهور النصوص الجديدة التي فرضت نموذجا مخالفا، يتخذ من العتبات نصوصا موزاية للنص الأصل، فأصبحت وفق ذلك دليلا أو أيقونة مساعدة لفهم الخطابات الأدبية.

فالقراءة لم تعد تقوم دون الاستعانة بها؛ لأنها تحمل في طياتها دلالات تعبر عن مقاصد الشاعر، فضلا عن كونها مفاتيح تُغري المتلقي وتدعوه إلى الدخول إلى عالم النص الإبداعي، والبحث في دلالته للوصول إلى بنيته العميقة، فالعتبات النصية لا تقل أهمية عن باقي مكونات النص الأخرى، حتى أنه يمكن القول بأنه لا قيمة لهذا النص من دون وجود العتبات النصية، ولا قيمة لهذه الأخيرة من دون وجود نص، فغياب طرف منها يؤدي إلى التأثير على الطرف الآخر، فالعلاقة بينهما ترابطية ولا يمكن استغناء طرف عن آخر، فهما يكملان بعضهما بعضا، وقبل الدخول في تفاصيل أكثر عن العتبات النصية وأهميتها في النص الإبداعي، نقف بداية عند مفهومها اللغوي والاصطلاحي.

- **العتبة لغة:**

جاء في لسان العرب لابن منظور أن مادة عتب «العتبة أسْكفَّةُ الباب التي تُوطأَ ، وقيل: العتبة: العليا، والخَشَبَةُ التي فوق الأعلى: الحاجبُ، والأسكُفَّةُ: السفلى؛ والعارضتان: العضادتان والجمع: عَتَبُ وَعَتَبَانُ والعتبُ : الدرج . وعَتَّب عَتبَةً: اتخذها. وعتَبُ الدَّرَج مَراقِيها إذا كانت من خشب وكُل مِرقاة منها عتبة»[1]، كما جاء أيضا في كتاب العين ل(الخليل الفراهيدي)، أن مادة عتب، العتبة أسْكفَّةُ الباب، وجعلها إبراهيم عليه السلام، كناية عن امرأة إسماعيل إذ أمره بإبدال عتبته، وعتبات الدرجة وما يشبهها من عتبات الجبال وأشراف الأرض، وكل مرقاة من الدرج عتبة والجمع العتب ونقول: عتب لنا عتبة، أي اتخذ عتبات أو مرقيات»[2].

فالملاحظ من هذه المعاني الواردة في المعاجم العربية، أنها تدور حول عتبة الباب التي لابد لها أن توطأ قبل دخول البيت، وعندما توطأ عتبة البيت يتم بعدها الدخول إليه، واكتشاف ما يحويه من أسرار وخبايا، وهو تماما المعنى المطابق لعتبة النص، باعتباره فاتحة نصية يلجها القارئ قبل الدخول إلى عوالم النص ومساءلته، والكشف عن دلالته الثاوية.

[1] أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلد 10، مادة (عتب)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، (دت)، ص 21.

[2] الخليل أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، المجلد 3، مادة (عتب)، ص 46.

-العتبة اصطلاحا:

تعددت تعريفات العتبات النصية وتنوعت وجهات النظر حولها، فموضوع العتبات النصية أصبح من أهم الموضوعات التي دخلت حيز الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة على حد سواء، وتجدر الإشارة إلى أن العتبات النصية لم تحظ بأهمية كبيرة في النقد التقليدي الذي كان يعتبرها نصوصا ثانوية لا ترقى إلى مستوى المتن النصي، وكان جل اهتمامه يتمركز حول ربط العمل الإبداعي بما هو خارج نصي، ومع ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية وفي سياق الإيمان بشرعية القراءات المختلفة والمتعددة بالإضافة إلى « التطور الذي شهدته آليات الطباعة وتقنياتها التي فسحت المجال للنص، فاحتفى بصورته البصرية»[1]، تم الالتفات إليها وإعادة الاعتبار لها، لتصبح العتبات النصية ذات أهمية في الدراسات النقدية الحديثة، لاسيما بعد ظهور مجموعة من النقاد الغربيين نذكر منهم: (جاك دريدا jacques Derrida) في كتابه (التشتيت)، الذي تكلم فيه عن خارج الكتاب الذي يحدد بدقة: الاستهلال والمقدمات والتمهيدات والديباجات والافتتاحيات محللا إياها، نجد أيضا (دوشي) في مقالته الموسومة بـ (من أجل سوسيو نقد) حيث تعرض لمصطلح المناص، نجد (فيليب لوجان Philippe le jeune) أيضا في كتابه (الميثاق السردي) تطرق إلى ما سماه بحواشي أو أهداب النص ورأى أنها تتحكم بكل القراءة من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر... بالإضافة إلى أسماء أخرى على غرار،(مارتان بالتار Martin Balter)[2]، لكن الفضل الكبير يرجع إلى الناقد الفرنسي (جيرار جنيت) فهو يعد أول من فصل في هذا الموضوع وتطرق إليه في أكثر من كتاب والعتبات على حد تعبيره هي كل التفاصيل الطباعية التي ترافق العمل الأدبي والنصوص المحيطة بالمتن، والتي يدرجها تحت ما يسميه (paratexte)، فهي إذن مجموع النصوص التي تحيط بمتن العمل الإبداعي في جميع جوانبه، وقد خصص لهذا الموضوع كتابا كاملا بعنوان (عتبات seuils) عام 1987، مع أنه قد بدأ الحديث عن العتبات قبل ذلك في كتاب (أطراس palimpsestes)(1982)

[1] سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر–دراسة في شعر أدونيس، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2020، ص108.

[2] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص على المناص)، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008، ص29_30.

وكذا في كتاب (مدخل لجامع النص Introduction à L'architecte (1979)، وكان تركيزه منصبا على إظهار أهمية العتبات ومساهمتها القوية في فهم الخطاب باعتبارها مدخل كل نص وأول ما يبصره المتلقي، فليس هناك من طريق يوصل إلى النص دون المرور بعتباته[1].

وبهذا يكون (جيرار جنيت) قد فتح بكتبه وخاصة كتاب (عتبات) الباب على مصراعيه لدراسة العتبات النصية ليس في الرواية فحسب، إنما في مختلف الأجناس والفنون الإبداعية بما في ذلك الشعر والسينما والرسم والموسيقى... ويكون قد أحدث نقلة نوعية في هذا المجال ثم « راحت الدراسات في هذا الجانب تترى، وراحت المصطلحات تتفتق عن شبكة جديدة من المفاهيم العاملة في هذا الحقل، فظهرت على سبيل المثال مصطلحات مثل (النص الملحق) و(النص المحاذي) و(النص المصاحب) و(النص الإحالي) » [2]، وخطاب المقدمات، سياج النص، المناص ...إلخ، تلك التي ذهبت إلى قراءة (العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، الديباجات التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الهوامش المذيلة للعمل، الزخرفة، الرسوم، نوع الغلاف وأنواع أخرى من إشارات الملاحق والمخطوطات الذاتية والغيرية، التي تزود النص بحواش مختلفة »[3]، وغيرها من العتبات أو الموازيات النصية المحيطة بالمتن، على النحو الذي يكشف أهميتها ودورها البارز في فهم النصوص.

فالعتبات كما يرى (جميل حمداوي) هي: «المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض»[4]، سواء كانت هذه المداخل لفظية أو غير لفظية فهي تحتوي على شحنات بنائية وسيميائية كثيفة ومركزة تغذي طبقات النص، فهي كما يقول (محمد بنيس): «تتصل بالنص اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته »[5].

---

[1] ينظر: فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي–دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، ص285.

[2] محمد صابر عبيد، التشكيل السردي المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق–سورية، ط1، 2011، ص129.

[3] جيرار جنيت، أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ترجمة وتقديم: المختار حسني، تاريخ الاطلاع: 15 سبتمبر 2022، الساعة :1.00 رابط المقال:http://alantologia,com

[4] جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ص10.

[5] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ص76.

وقد أصبحت قراءة النصوص مشروطة بقراءة هذه العتبات النصية، فمن غير الممكن دخول بيت ما دون المرور بعتباته، فكذلك لا يمكننا قراءة ديوان شعري قبل المرور بعتباته النصية، والوقوف عليها ومحاولة تفكيك ما تحمله في طياتها من معان ودلالات « لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح»[1] بطريقة مكثفة ورمزية، فخلف عنوان النص وغلافه وعناوينه الداخلية ...وغيرها من العتبات التي تأتي قبل النصوص أو في نهايتها، والتي قد تبدو للوهلة الأولى مستقلة بشكل ما عن النص، إلا أنها في الحقيقة على علاقة وثيقة بالنص في معظم الأحيان، خاصة في الدراسات الحديثة والمعاصرة فخلف هذه العتبات «توجد منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى »[2].

والشاعر المعاصر لا يوظفها بطريقة عفوية ودون شروط أو قواعد، إنما يوظفها بوعي شديد وبطريقة مدروسة تناسب تجربته الشعرية، ولهذا يجب على المتلقي الانتباه إليها وربطها فيما بينها، للوصول إلى البنية العميقة لنصوص الديوان، فهي بالإضافة إلى دورها المهم في لفت انتباه القراء وإقناعهم باقتناء الديوان وقراءته، وبحكم موقعها الاستهلالي الموازي للنص والملازم لمتنه، تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبيا وأسلوبيا، لكنها متفاعلة معه دلاليا وإيحائيا [3]، فهي تلعب دورا مهما في فهم النصوص، «فما من عتبة إلا وتحمل دلالة ما، أو تضطلع بوظيفة من الوظائف، ولا يمكن لها أن تكون بريئة في وضعها وموقعها وتركيبها ... فكل عتبة، في جميع تمظهراتها، ما هي إلا خطاب خاضع، مساعد وجاهز لخدمة شيء آخر، تبرر وجوده، سواء أكان وراء هذا الوجود النصي استثمار جمالي أم أيدولوجي»[4]، فلا سبيل للوصول إلى بنية النصوص ومعاينة لبها والدخول في فضائها، إلا بتحري عمل هذه العتبات ونقل جمالياتها الكامنة إلى السطح.

---

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص_دراسة في مقدمة النقد العربي القديم، ص23.

[2] ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص23، نقلا عن عبد الملك أشهبون، عتبات الرواية، ص27.

[3] ينظر: الطيب بودربالة، قراءة في كتاب: سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، ص25.

[4] عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 43.

ويقسم الباحثون العتبات النصية من حيث الموقع إلى قسمين هما:

أ-**العتبات والنصوص المحيطة:** وبخصوص هذا النوع من العتبات، يمكن تقسيمها إلى قسمين:

-**عتبات ونصوص محيطة خارجية:** ويندرج في نطاقها كل ما هو مثبت في صفحة الغلاف الخارجية، كالعنوان واسم المؤلف والتعيين الجنسي وصورة الغلاف والألوان... بالإضافة إلى محتويات الصفحة الرابعة (الصفحة الأخيرة).

-**نصوص محيطة داخلية:** وتشمل كلا من الخطاب التقديمي والإهداء والنصوص التوجيهية والعناوين الداخلية والحواشي، علاوة على التذييل ... ولهذه العتبات علاقة وطيدة بالمتن المركزي، فهي تشكل علامات عبور هامة إلى أفضية النص الداخلية، وننبه في هذا الصدد إلى أنه يجب التمييز بين كل من العتبات التي يمكن أن نعتبرها(نصا)، مثال ذلك: العنوان(باعتباره نصا مصغرا)، الإهداء، المقدمات، النصوص والعبارات التوجيهية، وبين عتبات أخرى لا يمكن اعتبارها نصوصا، لأنها لا تكتسب صفة النص، بما هو وحدة تركيبية ودلالية ذات استقلال نسبي، وقابلة للدراسة والتحليل في ذاتها ولذاتها، ومثال تلك العتبات (اسم المؤلف) و(التعيين الجنسي)، فهذه العتبات عبارة عن علامات ومؤشرات لها دورها الخاص في نطاق خطاب العتبات ككل، لكنها لا ترقى إلى مستوى توصيفها بكونها نصوصا حسب المفهوم الوارد أعلاه .

ب-**نصوص محاذية لاحقة:** تمثل النصوص المحاذية اللاحقة أهمية خاصة في توضيح مقاصد الكتاب، أو شرح طموحات الكاتب الأدبية، أما أهم عناصر العتبات اللاحقة فهي: الاستجوابات الصحفية والحوارات والاعترافات والشهادات. فهي نصوص خاصة بالكاتب الناظم، وتعد كذلك معبرا نحو الانفتاح على العوالم الخارجية للكاتب، والاستئناس بشهاداته وتصريحاته التي لا تخلو هي الأخرى من قيمة أدبية.[1]

وهكذا تتنوع عناصر النص الموازي لتكون بمثابة بوصلة للمتلقي، تساعده في استكشاف العمل من الخارج إلى الداخل، فهي تلعب دورا أساسيا في ربط العلاقة بين هذه الثنائية، وفي هذا السياق

[1] ينظر: عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص38-41.

يعتبر (كلود دوشي) أن كل عتبة تضطلع بدورين مركزيين: «فهي في آن واحد تفتح عالما وتغلق عالما آخر، كما تُمَيَّز داخلا هو النص عن خارج هو ما قبل النص، فالعتبات، إذا فضاء بيْنِيٌّ (تجسيري)، لأنها تمكن القارئ من العبور السري من عالم اللا نص (الخارج) إلى عالم النص (الداخل) كما تخفف عليه وطأة القلق الناتج عن التردد والارتباك الذي يستشعره في لحظة إقباله على ولوج عالم الكتاب»[1] وتصفحه وتحليل ما جاء فيه.

بناءً على ما سبق، ومن خلال المفهوم اللغوي والاصطلاحي للعتبات، يمكن القول: إنها تتقارب في المفهوم، ففي المفهوم اللغوي العتبة هي: ذلك الحد الذي يفصل بين داخل البيت وخارجه، وبمجرد أن تطأ قدم الإنسان البيت يتمكن من رؤية ما فيه من أشياء وكشف خباياه، ولا يبتعد التعريف الاصطلاحي عن هذا المعنى فالنص أشبه بهذا البيت الذي تحيط به مجموعة من السياجات، فبمجرد تجاوزها يتمكن المتلقي من ولوج عوالم النص، وسبر أغواره وفتح مغاليقه وفهم بنيته العميقة.

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 44-45.

المبحث الأول- سردية عتبة الغلاف:

حظي الغلاف باهتمام كبير في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة، حيث يعد بمثابة بطاقة الهوية للنص فالغلاف ببساطة هو «العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي، لذلك أصبح محل عناية واهتمام الشعراء الذين حولوه من وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على تلقي المتون الشعرية»[1]، ففيه تتجلى الملامح الأولى للعمل وهويته التي تحدد ردة فعل القارئ، فإما أن تدفعه للطلب أو للامتناع، كما أنه« يعد جزءا من دلالة النص ولا يمكن النظر -على أنه قوسان دلاليان يحتضنان نصوصه الشعرية ويحددان لنا بؤرتها الدلالية فقط، بل ومدخلهما إلى هذه النصوص وتحليلها أيضا »[2]، فالعناية به أصبحت ضرورة حتمية لا مفر منها فوظيفته أصبحت تتجاوز تلك الوظيفة التداولية التي تعني « التصنيف ونسبة النص لصاحبه وتوثيق النشر زمانا ومكانا. إنه هنا يقوم بمهمة إيحائية: يعدّ المتلقي، منذ البداية، لقراءة الكتاب قراءة محددة، ويهيئه منذ العنوان لأفق تأويلي خصب»[3].

ويتكون الغلاف الخارجي للديوان من صفحتين أساسيتين، صفحة أمامية وأخرى خلفية، تحمل الأولى (اسم المؤلف) و(عنوان الديوان) والمؤشر الأجناسي، وقد تكون فيه صورة فوتوغرافية أو لوحة تشكيلية منتقاة بعناية من قبل الشاعر أو من قبل دار النشر، وتكون منسجمة مع ما ورد في المتن في معظم الأحيان، والثانية تحمل البيانات الخاصة بدار النشر كالطبعة والسنة، وكلمة الناشر... ومن هنا نبين أهمية الغلاف الأمامي والخلفي "إذ يقوم الغلاف الأمامي بوظيفة عملية تتمثل في افتتاح الفضاء الورقي للديوان بينما يُعد الغلاف الخلفي أو العتبة الخلفية للديوان بوظيفة عملية أخرى وهي إغلاق الفضاء الورقي [4]، وتجدر الإشارة هنا إلى أن القارئ قد يجد جميع هذه العتبات في الديوان وقد يجد

---

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)، ص133.

[2] علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية قراءات شعرية القصيدة الحديثة، ص58، نقلا عن: فيروز رشام شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، ص302.

[3] المرجع السابق، ص302.

[4] ينظر محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 134 و137.

بعضها فقط، كما أنها لا تتخذ موقعا ثابتا دائما ف(اسم المؤلف) مثلا قد نجده أعلى الغلاف وقد نجده أسفله، وقد نجده يمين الصفحة أو يسارها وهكذا بالنسبة لباقي العتبات فهي لا تتخذ موقعا ثابتا وقارا، وهذا يعود للمؤلف ولدار الناشر .

ويتشكل غلاف الديوان الشعري في معظم الأحيان من التحام ثلاثة عناصر وهي: الخط واللون، والأيقونة، فهذه العناصر الثلاثة تتحد، وتتداخل فيما بينها لتشكل لوحة الغلاف «والتي تتفاعل بدورها تفاعلا رمزيا إيحائيا مع متنه، ما يجعل من هذه اللوحة صورة مرآوية تنطبع في ذهن المتلقي، وتحيل إحالة ذهنية مباشرة إلى ذلك الكتاب دون غيره»[1]، وانطلاقا مما سبق ذكره، سنسلط الضوء هاهنا على الخط واللون في الغلاف الأمامي الذي يحمل العنوان الرئيس واسم المؤلف ودار النشر والمؤشر الأجناسي.

1 –العنوان:

احتل العنوان مكانة هامة في الأعمال الإبداعية والدراسات النقدية المعاصرة، نظرا لموقعه الهام إذ يعد عتبة أساسية للولوج إلى عالم النص الإبداعي، وقبل التطرق إلى فك شفراته وتبيين مكانته وأهميته في ديوان (حفيد امرئ القيس) يستوجب علينا أولا تحديد مفهومه اللغوي والاصطلاحي.

أ–العنوان لغة:

ورد في (لسان العرب) مجموعة من الإشارات المتعلقة بالعنوان «عنت القربة تعنو إذا سال ماؤها، وعنوت الشيء: أبديته، وأعنى الغيث النبات كذلك، ومنه المعنى وهو القصد والمراد، ومنه اشتق فيما ذكروا عنوان الكتاب ... العنوان سمة الكتاب وعنونه عنوانا وعناه... وسمه بالعنوان»[2]، فالعنوان حسب هذا التعريف مرتبط بالإظهار والتجلي.

[1] سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر دراسة في شعر أدونيس، ص 109.

[2] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، مادة (عنن)، ص106.

وورد في (القاموس المحيط) بمعنى «عَنَّ الشيءُ يَعِنُّ عَنّاً وعَنَنَا وعُنوانًا: إذا ظهر أمامك، واعْتَرَضَ، كاعْتَنَّ، والاسم عَنَنٌ. عُنْوانُ الكتاب وعُنْيانُهُ؛ سُمِّيَ لأنه يَعِنُ له من نَاحِيَتِهِ، وأصله عُنَّان، وكلما اسْتَدْلَلْت بشيء يُظْهِر ُكَعلى غَيرِهِ فَعُنْوان له. عنَّ الكتاب وعَنَّنه وعَنْوَنَهُ وعنّاه: كتب عُنوانه»[1] ومنه فالعنوان هو إظهار كل ما هو خفي وإبرازه، إظهار المادة المكتوبة، وإظهار محتوى الكتاب وكشف ما يحتويه بشكل مختصر ومقتضب.

ب-العنوان اصطلاحا:

إن أول ما تقع عليه عين القارئ قبل ولوج الديوان، وما فيه من نصوص هو عتبة العنوان، فهو الخيط الأول الذي يصله من نصوصه، والمفتاح الأول الذي يُمَكّنِهُ من الولوج إلى عالمه وكشف أسراره، والعنوان هو « مجموع العلامات اللسانية التي بإمكانها التموقع في قمة نص ما، بغية التعيين أو التعريف أو الإشارة لمحتوى عام، وذلك لإثارة جمهور مستهدف»[2]، ولَفْتِ انتباهه وإثارة فضوله حول محتوى النص، فالعنوان ببساطة هو: «العتبة الأهم التي تواجهها القراءة في الولوج إلى عالم النص ويمثل بشكل أو بآخر تسمية لنصه، والاسم هوية وكينونة قائمة بذاتها، تختصر فيها جميع معالم المسمى، إنه الوجود الرمزي لمسماه، يحيل إليه وينوب عنه فهو الرحم الأولى المنتجة لدلالات النص»[3]، وهو بذلك يمثل الجزء المهم في الديوان، فمن خلاله يمكن للقارئ استنطاق مضامينه، وهذا يعود لقدرته على التحليل واستنطاق المعاني والدلالات، وبذلك يصبح العنوان عتبة نصية تساعده على فهم هوية النص والكشف عن أبعاده، وبالتالي يمكن القول: أن العنوان هو بمثابة «أرضية بدئية للعلاقة التي تتأسس بين القارئ والنص»[4]، فهو يلعب دور الوسيط بينهما.

وترى (سليمة مسعودي) أن «النصوص الحديثة والمعاصرة شهدت احتفاءً غير مسبوق بالعنونة، لا رغبة في الإنصات النقدي الذي أطلقه خطاب العتبات فحسب، وإنما لازدهار شعرية الكتابة، الأمر

---

[1] الفيروز أبادي ، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة ، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص1217.

[2] Leo hoek : la marque du titre ; Dispositif sémiotique d'une pratique textuelle ; mouton Publisher ; 1981 ; p18

[3] سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر دراسة في شعر أدونيس، ص118.

[4] بومدين ذباح، أحمد العارف، لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2018، ص 48.

الذي دعا إلى اعتباره نصا لغويا قائما بذاته» [1]، فهو لم يعد ذلك الاسم الذي يتقدم النص ويفتح مسيرة نموه ويكرس انتماءه لأب ما فحسب، إنما صار أبعد من ذلك بكثير، وأضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد، فأهميته تنبثق من حيث كونه مؤشرا تعريفيا وتحديديا، يُنقذ (النص) من الغفلة؛ أي أنه هو الحد الفاصل بين العدم والوجود، والفناء والامتلاء، فأن يمتلك النص اسما (عنوانا)، هو أن يحوز كينونته والاسم (العنوان) في هذه الحال هو علامة هذه الكينونة، يموت الكائن ويبقى اسمه، كما أنه يعد مدخلا لعمارة النص، وإضاءة بارعة وغامضة لممراته المتشابكة، وهو بعبارة (بورخيس)، البهو الذي ندلف منه إلى النص ودون هذا البهو، بغموضه وتشابكه، لا يمكن التقرب من جذوة النص وملامسة حركتها، واتجاهها في ثنايا النسيج النصي وتشظياته، فالعنوان بنية صغرى متولدة عن بنية كبرى (النص) يساهم بشكل كبير في إيضاح الغوامض، وخلق الانسجام المطلوب بين المادة المعنونة وبين مؤلفها وسياق التأليف والقراءة، ومن هنا تنبع الأهمية القصوى للمقاربة التأويلية لكثير من العناوين، من حيث هي نصوص مصغرة تحيل على نصوص موسعة [2]، فالعنوان بمثابة المظلة التي تجمع تحتها كل العناوين الأخرى التي تأتي في نصوص الديوان «وتقتضي إنتاجية العنوان في فلسفتها عموما أن يمثل العنوان الشعري متنه، ويحيل إليه ويحمله حملا دلاليا»[3]، ولهذا السبب يتركه المبدع حتى يُكمل متن الديوان ثم يضعه خلاصةً ونتيجةً أخيرة لما تطرق إليه في المتن النصي، وهكذا يكشف اكتمال تجربته واكتمال ما جاء في المتن .

والعنوان رغم كثافته واقتصاده اللغوي في أغلب الأحيان، إلا أن له أهمية لا تقل عن إنجاز المتن النصي، على نحو لا يمكن الاستغناء أو التغاضي عنه، وعن خطورة وجوده وذلك لخطورة موقع عتبة العنوان السيميائي موازاة مع العتبات النصية الأخرى، بوصفها مفتاحا مركزيا يسهم إسهاما فاعلا في فك شفرات النص واستيعاب رؤياها، فضلا عن تداخل دوال عتبة العنوان تداخلا عميقا في مناطق كثيرة من مساحات المتن النصي، وتوجيه بناها نحو قيم دلالية معينة، ولهذا فإن إهماله لأيّ سبب كان سيقود إلى

---

[1] سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر –دراسة في شعر أدونيس، ص119.

[2] ينظر: علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي ص164، رزيقة بوشليقة، التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، ميم للنشر، الجزائر ط1، 2015، ص،59، محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية – التشكيل ومسالك التأويل، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف – الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2011، ص21.

[3] بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان_ الأردن، (ط1)، 2001، ص 57.

خلق حالة إبهام والتباس تُضاعف من غموض النص، وتقلل من كفاءته في الاستجابة لفعاليات القراءة[1] فالمتلقي لن يُقْدِمَ على المجازفة ويدرس ديوانا شعريا بلا عنوان، لأنه سيواجه صعوبات عديدة في فهم المتن، فغياب العنوان سيؤدي إلى صد ونفور المتلقي من اقتنائه وقراءته، خاصة وأن العنوان غدا في الدراسات النقدية الحديثة جزءا لا يتجزأ من استراتيجية النص، كونه «علامة لها مقوماتها الذاتية مثله مثل غيره من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نكونه ونحن نؤول النص والعنوان معا» [2]، حتى وإن كان مكثفا ولا يفصح عن الكثير في البداية، إلا أنه يَعِدُ المتلقي بالكثير، فهو في إشارته إلى مكان أو زمان أو شخصية معينة، قد يبدو الأمر للوهلة الأولى مبهما نوعا ما، لكن بمجرد الغوص في عالم الديوان تتضح الرؤية وتتسع الدلالة.

ج-وظائف العنوان:

تتنوع الوظائف العنوانية في النص الأدبي، وقد حددها (لوي هويك) و (شارل غريفيل) في ثلاث وظائف هي:

1_ التعريف بهوية العمل/ الكتاب.

2 – تحديد مضمونه.

3 – وضعه في القيمة أو الاعتبار.

أما (لوي هويك) فقد أجملها في تعريفه السابق للعنوان، من حيث هو: مجموعة من العلامات اللسانية التي تظهر على نص ما قصد تعيينيه وتحديد مضمونه الشامل وكذا جذب جمهوره المستهدف[3] ولفت انتباهه لقراءة العمل الإبداعي.

---

[1] ينظر: محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية –قراءة في تقنيات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد_ الأردن، ط1، 2010، ص 406، محمد صابر عبيد، الحداثة الشعرية، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2020، ص56.

[2] بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ص 57.

[3] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص76.

بينما قدم (جيرار جنيت) مجموعة من الوظائف منطلقا من هذا التحليل الذي قام به (هويك) و(ميترون)، فوضع مجموعة من الملاحظات المعدلة والمكملة لما سبق وتتمثل الوظائف عنده في:

-الوظيفة التعيينية (fonction désignation):

حيث يتكفل العنوان بتسمية العمل تماما مثل أسماء الأعلام وأسماء المواضع بهدف التعرف على العمل بكل دقة فتسمية طفل ما تعني مباركته، فمتى أعلن عن اسمه سيتم تسجيله به، دون النظر إلى العلاقة الاعتباطية الموجودة بينه وبين اسمه، كذلك أن تسمي كتابا ، يعني أن تعّينه / تعنِنَه ، كما نسمي شخصا تماما لهذا انسحب نظام التسمية على العنوان، فلابد للمبدع أن يختار اسما لكتابه ليتداوله القراء وهذه الوظيفة أكثر الوظائف شيوعا وانتشارا، كونها تحديد لهوية النص.[1]

-الوظيفة الوصفية:(F-Descriptive):

ويقصد بها وصف النص بإحدى خصائصه « إما موضوعاتية (هذا الكتاب يتكلم عن ...) وإما خبرية تُعلق على هذا الكتاب (هذا الكتاب هو...، وتسمى بالوظيفة الوصفية للعنوان غير أن هذين النمطين في تنافسهما واختلافهما يتبادلان نفس الوظيفة وهي وصف النص»[2]، ويفصل بين هذه الوظيفة والوظيفة السابقة الذكر(التعينية) خط هلامي يجعل التمييز بينهما شيئا صعبا، ولا يمكن للمتلقي الفصل بينهما إلا باتكائه على النص، فهذا النمط يهدف إلى ضبط النص ووسم موضوعه بطريقة أكثر دقة، فإذا كان الموقف في الوظيفة التعيينية إجماليا، فإن الوظيفة الوصفية تتجاوز هذه الحالة إلى الكشف عن تفصيلات معينة أكثر دقة؛ أي أنها تصلح لوصف النص بوساطة ملمح من ملامحه الذي يكون متعلقا بالمحتوى، أو بالشكل(سواء أكان قديما أم جديدا) أو يمزج بينهما ويؤكد (جيرار جنيت) أنها وظيفة مهمة جدا في العملية التواصلية ولا يمكن الاستغناء عنها [3].

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص78.

[2] المرجع نفسه، ص82.

[3] ينظر: سرهد حسن نجم، وظائف العنوان في قصائد عبد الستار نور علي دراسة سيميائية، مجلة جامعة كركوك للدراسات الغنسانية، المجلد 1، العدد: 4، 2017، ص90.

-الوظيفة الإيحائية (الدلالية الضمنية) (connotation):

إن أهم ما يميز هذه الوظيفة عن غيرها، هو إيحاؤها غير المباشر بمتن النص، إذ يصبح العنوان نافذة يطل من خلالها القارئ على عالم المتن، ويثير فيه المحتوى قبل قراءته جملة من المعاني وسيلا من التساؤلات التي تقوده إلى رحلة بحث لا تنتهي إلا بقراءة النص[1].

-الوظيفة الإغوائية الإغرائية(F-Séductive) :

تعد الوظيفة الإغرائية من الوظائف المهمة للعنوان، فهي المعول عليها لاستدراج المتلقي، بتنشيطها لقدرة الشراء عنده، وتحريكها لفضول القراءة فيه، والولوج إلى عالم النص باستعمال مختلف الطرق التي تكون غير مألوفة أو فيها نوع من التشويق والإغراء، والقاعدة المنظمة لهذه الوظيفة وضعت منذ قرون في مقولة Furetière : (العنوان الجيد هو أحسن سمسار للكتاب)، وهذا الجمال ليس القيمة الوحيدة للعنوان، فهو ذو قيمتين، قيمة جمالية تتشرط بوظيفته الشعرية التي يبثها فيه المؤلف، وقيمة تجارية سلعية تنشطها الطاقة الإغرائية التي تدفع بفضول القراء للكشف عن غموضه وغرابته[2].

وينوه (جيرار جنيت) إلى أنه ليس من الضروري أن تجتمع كل هذه الوظائف مرة واحدة في العنوان على الرغم من أن الوظيفة الأولى تعد ضرورية وواجبة الحضور في أي عنوان، أما الوظيفتان الأخريان فهما اختياريتان، فالعنوان في النص الشعري قد يرد مشكلا من ثلاثة عناصر هي : (العنوان الرئيس، والعنوان الثانوي، العنوان الفرعي)، لكن ليس شرطا أن تحضر مجتمعة دائما، فيمكن أن تأتي متفرقة، ويمكن للشاعر أن يستغني عن أحد من عنصريها الأخيرين لكنه لا يستطيع أن يتخلى عن العنصر الأول (العنوان) .

[1] ينظر: سرهد حسن نجم، وظائف العنوان في قصائد عبد الستار نور علي دراسة سيميائية، ص97.

[2] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص85.

وحين تستقيم حالة العنوان وتستقر على رأس النص–بوصفه (أي العنوان) اسمه الدال على شخصيته ومعالمه وسماته وعلاماته–عندها يمكن النظر إليه بوصفه (مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواه وتغري الجمهور المقصود بالقراءة) إذ تقوم هذه العلامات بثلاث وظائف إجرائية قيمة، الوظيفة الأولى إيقونية تتمثل بالتحديد والثانية دلالية تتمثل بالتدليل على المحتوى وإشكالية المعنى، والثالثة اتصالية تتمثل بإغراء مجتمع القراءة[1].

وعلى هذا الأساس، ووفق المعايير السابقة الذكر، يجب أن تتعامل القراءة مع العنوان «بوصفه مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بُعديه الدلالي والرمزي، يجري الكشف عنه عبر أنموذجه الصياغي وما يتكشف عنه من دلالات وقيم من جهة، وعبر تجلياته وانفتاحه في المتن النصي من جهة أخرى، وهو ما يحتاج إلى تدقيق شامل في فحص المتن ومعاينة طبقاته لمعرفة حظوظ سياقات العنوان في شبكاتها ومنعطفاتها وزواياها »[2]، فالعنوان رغم اختزاله المكثف إلا أنه مشحون بطاقة تدليل هائلة «وربما شكل بنية رحمية تولد معظم دلالات النص على نحو يشتغل فيه العنوان بوصفه بؤرة توليد دلالي لا ينتهي عملها إلى آخر محطة من محطات النص، حيث يتوقف الدفق الكلامي وتضع عتبة الخاتمة علامة الإقفال التي تنتهي عندها طاقة التوليد في عتبة العنونة وتعود إلى موقعها القيادي في رأس النص»[3].

ويتفرع العنوان عموما إلى عنوان أساس ضروري لكل عمل إبداعي وعناوين داخلية، سنتطرق إليها بشيء من التفصيل في هذا المقام.

[1] ينظر: محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية –قراءة في تقنيات القصيدة الجديدة، ص406–407.

[2] المرجع نفسه، ص 407.

[3] محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية –قراءة في تقنيات القصيدة الجديدة، ص 407.

2-سردية العنوان الرئيس: (حفيد امرئ القيس)

يعد العنوان الرئيس العتبة الأولى التي تلفت انتباه المتلقي وتجعله يقف عندها وهذا العنوان يهتم به المبدع اهتماما كبيرا كونه الميثاق الحقيقي بينه وبين المتلقي « لذا يسعى إلى تبريزه والتفنن في خطه حجما وتشكيلا وتكثيفا للمعنى الحقيقي في مخيلته، فالعنوان يعد السلطة المركزية العليا التي ينضوي بداخلها كل متاهات المخيلة السردية»[1]، ولهذا السبب يستغله الشاعر/السارد، كي يطرح فيه وبشكل مكثف أهم الأفكار الأساسية التي يود التطرق إليها في ديوانه وبشكل مختصر «وهو في ذلك يشعر أنه وضع اللبنات الأولى، التي يمكن أن تساعده في توصيل أفكاره إلى المتلقي في نهاية المطاف»[2]، وبالتالي مساعدته في رسم مسار القراءة، وتوقع بعض الاحتمالات للمعنى الذي يريد إيصاله له، خاصة وأن الشاعر المعاصر يسعى إلى أن «يكون عنوان قصيدته تفسيريا، يجسد معنى القصيدة أو يختصر حكمتها»[3]، فهو لا يخلو من القصدية في معظم الأحيان «لأن العنوان يعمل في القصيدة الشيء الكثير، على اعتبار أنه لا اعتباطية في العنوان، بل إن المبدع يُجهد نفسه في اختيار العنوان الملائم لمضمون كتابه، لاعتبارات فنية وجمالية ونفسية وحتى إغرائية، تجعل القارئ يسير تبعا لمقصدية العنوان وإرادته سبرا لأغوار النص، ومن هنا تؤكد المقصدية على الذات كمركز وسبب للمعنى، وهي توجه للمتلقي»[4]، وعنوان ديوان (حفيد امرئ القيس) لا يخلو من المقصدية، فالشاعر اختاره عن دراية وبدقة وعناية فائقة، وهو ما سيتضح من خلال هذه الدراسة.

إن أول ما يلفت الانتباه في عنوان (حفيد امرئ القيس) هو: أنه يقود القارئ صوب الشخصيات الرئيسية، ويعلن عنها بصيغة مباشرة (حفيد امرئ القيس) أو (الجد والحفيد)، فهذا العنوان يعد من العناوين الإغرائية، فالشاعر عمد إلى تشويق المتلقي وإغرائه منذ الوهلة الأولى، وجعله يطرح في

---

[1] أحمد طه أحمد شعيب، العتبات النصية في رواية (عطب الذاكرة) لسالم الغزولة، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 17، العدد الرابع، 2021، ص170.

[2] مولود مرعي ويس، العنوان في شعر علي جعفر العلاق، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، 2021، ص66.

[3] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص86.

[4] سرهد حسن نجم، وظائف العنوان في قصائد عبد الستار نور علي دراسة سيميائية، ص 92.

ذهنه مجموعة من الأسئلة من قبيل: من هو حفيد امرئ القيس؟ هل هو الشاعر نفسه؟ ولماذا لُقب بالحفيد؟ لماذا اختار (امرأ القيس) من بين جميع الشعراء وفي مختلف العصور؟ هل سيسرد لنا سيرته وتنقلاته ومغامراته وأحلامه وطموحاته والصعوبات التي واجهها؟ أم أنه سيقدم لنا تجربته، أسئلة وأخرى تستفز القارئ وتشوقه لمعرفة بقية الأحداث، خاصة وأن العنوان يوحي بسردية واضحة ويوحي بأنه غير مكتمل، ويومئ إلى أمر غائب ويحتاج إلى تفسير وتوضيح، على القارئ أن يبحث عنه لإدراك دلالاته ومن هنا يصدق قول (إمبرتو إيكو): «إن على العنوان أن يشوش الأفكار، لا أن يحصرها»[1]، كما أنه يشير إلى الغائب المختفي في ثنايا الماضي الذي عاشه الجد (امرؤ القيس)، وكذا الحاضر الذي عاشه الحفيد (سعدي يوسف)، وهذا ليس بغريب «فوظيفة العنوان لا يمكن أن تكون مرجعية إحالية فحسب، بل إن من واجب العنوان أن يُخفي أكثر مما يُظهر، وأن يسكت أكثر مما يصرح، ليعمل أفق المتلقي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه أو الثاوي تحت العنوان»[2]، فالعنوان يختزل التجربة الشعرية، ويختزل جملة من المرجعيات المستترة والغائبة، فهو نص مكثف وهذا يعد من الأساليب الإغرائية والتشويقية التي يوظفها الشاعر المعاصر «فليس من المقبول جماليا عنونة ديوان شعري بعنوان مباشر يخلو من الإيحاء ويفتقر إلى الدهشة ...فالعنوان الشعري يجب أن يكون له خصائص معينة، تمنحه الشحنة اللازمة للإدهاش ولإثارة خيال المتلقي، وفي غياب تلك الخصائص يبقى العنوان عاديا خاليا من الجمالية المطلوبة»[3] لجذب انتباه المتلقي.

يُشخص عنوان (حفيد امرئ القيس) تجربتين إنسانيتن، تجربة (الجد) وتجربة (الحفيد)، وقد جاء اختيار هذا العنوان متطابقا ونتيجة حسية مشتركة في التجربة، فالشاعر هنا يشترك مع جده في (الغربة، الضياع، الألم، الرغبة في التغيير وتحقيق الذات)، فكأن هذه الموجعات تتناسل عبر الزمن لتتقاطع في الأخير مع تجربة (الحفيد)، فلا يخفى التقاطع بين (الجد) وبين (حفيده) وكأن الأمر فيه تشابه في تاريخ شخصي، والاختلاف في الزمن والمكان فقط، ف(الحفيد) يكرر سيرة (الجد)، من ناحية الأداء الشعري فكلاهما شاعر، ومن ناحية الحياة السياسية والحياة الاجتماعية

[1] بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ص49.

[2] المرجع نفسه، ص 50.

[3] محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا، (دط)،2013، 103.

فكلاهما عانا الويلات وكلاهما ابتعدا عن الوطن، وعانا من الغربة والتنقل من مكان إلى آخر، رغم التباعد الكبير بينهما في الزمان.

فإذا كانت حياة (الحفيد) مليئة بالحزن وبالغربة، والنأي عن الوطن كما سيتضح في نصوص الديوان فإن (الجد) أيضا عاش الوضع نفسه؛ فهو «استهل حياته بالصبوة واللهو والنعيم والترف، ثم تدرج إلى سلسة من المصائب ابتدأت بطرد أبيه إياه، وعيشته عيشة أصحابه في شذاذ العرب وذؤبانهم في الفلوات، ثم تفاقم الخطب بقتل أبيه وما تبعه من استنصار القبائل وقعودهم عن مظاهرته، ثم مطاردة المنذر إياه وترامیه على القبائل والمجيرين ليحموه، ويحموا ابنته وما معه من المال والسلاح، وإغارة فريق على ابنته، ثم شخوصه إلى قيصر وإخفاقه في رحلته التي انتهت بموته في دار غربة بين أنياب الفاقة والقروح بعيدا عن أهله وقومه، وقد كان في خلال ذلك يكابد من الآلام الموجعة»[1]، فحياة (الجد) و(الحفيد) مليئة بالفجائع وفقد الوطن ومحاولة استرجاعه فإذا كان (الجد) يبكي المنازل التي ابتعد عنها، والتي بقيت راسخة في ذهنه ويُعَذبُه تذكرها لدرجة البكاء، وهو ما يوضحه هذا المقطع الذي يقول فيه:

«قِفاَ نبكِ من ذكرى حَبيبٍ ومنزلِ بسِقطِ اللّوى بينَ الدّخولِ، فحَوْمَلِ»[2].

فهو يتحسر على الديار ويذرف عليها دموعا غزيرة، ليعبر بذلك عن لوعة الفراق واليأس من عودة تلك الأيام السعيدة والعيش في هذا المكان رفقة أهله وأحبته، فكذلك (الحفيد) يبكي المنازل والأوطان التي دمرتها الصواريخ ونيران الدبابات في وطنه (العراق)، ويبكي تلك الأيام السعيدة التي عاشها فيه وذهبت دون رجعة وهو ما سيتضح أيضا في نصوص الديوان.

وإذا كان (الجد) يريد استرجاع ملك أبيه، بعد أن قُتل الملك الكندي اندك عرشه، وأثر ذلك عميقا في نفسه فرأى آمال مستقبله تتزعزع وانهار كيانه الذي كان يعيش حياة اللهو، وتقوم بداخله

[1] سليم الجندي، عمدة الأديب – امرؤ القيس، مكتبة النشر العربي، دمشق–سورية، (دط)، (دت)، ص26.

[2] عبد الرحمن المصطاوي، ديوان امرؤ القيس، دار المعرفة، بيروت–لبنان، ط2، 2004، ص21.

ثورة الدم الكندي في نخوته الملكيَّة، فيظهر لنا رجل عزم وبأس وثبات يصبر على الشدة، تحفزه آمال واسعة يسعى في دعم أسُسها، ولا يخشى الموت في سبيل مطلبه:

وقُلتُ له: لاَ تَبْكِ عَيْنُكَ إنما نُحاولُ مُلْكًا أو نَموتَ فَنُعْذَرَا

ثمَّ (امرؤ القيس) يضرب في البلاد، وينقلب بين نعيم وبؤس، وإكرام وذل، وأمل وإخفاق[1]، فإن هذا ما حدث للحفيد أيضا حيث أراد استرجاع وطنه وظل يبحث عنه في المنفى، بعد أن ضاق به الوطن «فهو أعلن نفسه شاعرا ثوريا، وفيا لقضيته، متحملا عبء انتمائه لها يعيش محنة الخلاص، ويحلم بتغيير واقعه فهو شاعر متحد بالأرض، يكتب عن الناس جميعا»[2]، ويدافع عن قضاياهم دون كلل أو ملل أو خوف، رغبة منه في التغيير والعيش في أمن وسلام.

وإذا كان (الجد) قد شعر بعدم الانتماء، وبالإقصاء والتهميش وعدم سماع صوته «حين أنكر والده عليه قول الشعر دفعه إلى أن يعيش واقعا منفصلا عن واقع محيطه القبلي»[3]، فإن الحفيد عاش الشعور نفسه، فهو أيضا شعر بالإقصاء عندما لم يجد آذانا صاغية لما يُقدمه من نصائح وتوجيهات فحز ذلك في نفسه، إلى درجة الرغبة في الانفصال عن هذا الواقع، وإذا كان الجد قد تغرب في بيئته كثيراً وحورب وطورد، وذاق كل أنواع الألم فإن الحفيد لم يسلم من هذا الأمر أيضا، وإذا كان قدر (الجد) هو الموت خارج الديار، فإن قدر(الحفيد) أيضا كان أن يموت غريبا عن وطنه، فقد وافته المنية بالعاصمة البريطانية يوم :13 جوان 2021، (فالجد والحفيد) يشتركان في رفض الواقع فهما التزما نهجا تمرديا ثوريا رافضا للسائد والمألوف، وهما يشتركان أيضا في محاولة إيجاد معنى لوجودهما وحياتهما وبالتالي إعادة التوازن لذاتيهما. فالحفيد وجد قواسم مشتركة بينه وبين جده (امرئ القيس) لهذا السبب اختاره من بين كل الأسماء ليكون عنوانا لديوانه.

---

[1] ينظر: حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المطبعة البولسية، ط2، 1953، ص 9.

[2] سعد علي المرشدي، تجليات الواقع السياسي في شعر سعدي يوسف، مجلة نابو للبحوث والدراسات، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، العراق، المجلد: 2011، العدد: 6، ص2.

[3] ميلاد عادل جمال المولى، السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013 ص131.

من هنا بدأ (سعدي يوسف) في استنساخ حياة (امرئ القيس)، وتحويرها لتناسب نصه، ليستعرض في هذا العنوان واقعه الراهن بتناقضاته، وضياعه وبؤسه من خلال إحداث التوافق بينه وبين (الجد)، وهو ما يجعل العنوان يدخل في إطار التفاعل النصي، وتتحدد فيه العلاقة بين الحاضر والماضي وذلك من خلال استحضار سيرة (امرئ القيس) لتكون الخلفية الداعمة لعنوان الديوان، ليجعل الشاعر من هذا العنوان بؤرة للتحولات التاريخية عبر انصهاره مع الشخصية التراثية (امرئ القيس) للتعبير عن الصراع الإنساني عبر العصور، ومحنة الإنسان في كل مكان وزمان، فالعنوان يلخص مضمون الديوان، ويكشف عن رؤية الشاعر منذ البداية للواقع الذي يعيش قضاياه وهمومه.

ويرى (محمد صابر عبيد) أن عمل العنونة البؤري لا يتوقف على المستوى الدلالي النابع من سيميائية التشكيل اللغوي فحسب، وإنما يذهب إلى أبعد من ذلك في الإفادة من خواص التشكيل الطباعي الإيقوني، والخطي المرسوم على بياض الورقة، بوصفه ضرورة طباعية، وعنصرا فضائيا وعتبة من عتبات القراءة تسهم في استقبال النص، ولاسيما بعد تحول الشعر في مستوياته الاتصالية من مستوى الشفهية إلى مستوى الرؤية البصرية، إذ حرصت سبل الاستقبال البصري بأقصى كفاءاتها لتزاحم سبل الاستقبال الذهني داخل مسار قرائي واحد للوصول إلى نتيجة مقروئية واحدة[1].

ولو نأتي إلى عنوان ديوان (حفيد امرئ القيس) نجد أنه جاء وسط الغلاف بالبنط العريض كما هو موضح في الصورة:

[1] ينظر: محمد صابر عبيد، بلاغة التجربة الشعرية، ص407.

وقد عمد الشاعر إلى إبرازه بهذا الشكل نظرا لأهميته، وكتبه باللون الأسود ليساند دلالة العنوان، فاللون الأسود هو رمز للحزن ولكل ما هو سلبي في هذه الحياة، فهو رمز «الألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم ولكونه سلب اللون يدل على العدمية والفناء»[1]، ويدل على سلب كل ما هو جميل، وقد وظفه في هذا المقام ليكشف عن القلق والألم واليأس الذي يعيشه (الحفيد) بسبب ما حل بوطنه، وبسبب فراقه أهلَهُ وأحبتهُ، وهو ما جعله يشعر بحالة من التعب والحنين الذي عكسه بياض الغلاف وسواد الكتابة.

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص 186.

ففي هذا الغلاف لا يحضر سوى لونين الأبيض والأسود «والإنسان بطبعه يُحس بالمتعة في اللون الأبيض والأسود، فهو لون ينبض بالعاطفة والحنين إلى الطفولة فصورة الماضي والتراث والأجداد تنعكس في ذاكرتنا بهذين اللونين. إنهما حاملان لإرث ثقافي ودلالات جمالية مشتركة بين الثقافات والشعوب. اللون الأبيض ودرجاته يوحي بنوع من الشساعة والنقاء والسلام »[1]، فالشاعر يرغب في التجديد ويرغب في الحياة الجميلة النقية الطاهرة، والتي يمكن أن نفهمها من بياض الصفحة الطباعية التي كتب عليها العنوان، فاللون الأبيض هو: رمز للطهر والبراءة وللتفاؤل والرضا، ولجمال اللون وإشراقه وأخيرا هو رمز للمهادنة والمسالمة كما أنه رمز النقاء والصدق وهو يمثل (نعم) في مقابل (لا) الموجودة في الأسود، إنه الصفحة البيضاء التي ستكتب عليها القصة، إنه يمثل البداية في مقابل النهاية، والألف في مقابل الياء، والنور في مقابل الظلام، والأمل في مقابل اليأس، والنصر في مقابل الهزيمة[2]، فكتابة العنوان باللون الأسود على صفحة بيضاء، ساهم في الكشف عن مدلول العنوان، وهنا تبرز أهمية اللون، فتأويل الألوان «كتأويل الأشكال ذو بعد انثروبولوجي يحيل في العمق إلى خلفية سوسيو ثقافية محددة، رغم ما قد تكتسبه أحيانا من مظهر طبيعي يُخفي أبعادها التعبيرية المعروفة، وبسطها بدليل ما تحدثه في المشاهد من آثار نفسية مختلفة تعيد للنفس إحساس التجربة الأولى»[3].

فتوظيف اللون الأبيض والأسود هنا ليس عبثيا أو تم اختياره وتوظيفه وفق مدلوله الواقعي المعروف لدى العام والخاص، وإنما وظف هنا ليعكس الحالة النفسية التي يعيشها الحفيد /السارد، والتي تتراوح بين اليأس من الواقع والأمل في التغيير.

[1] حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس –شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، ص206.

[2] ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 205وص185.

[3] عبد العالي بوطيب، آليات الخطاب الإشهاري، الصورة الثابتة نموذجا، علامات، العدد 18، 2002، ص121.

3- اسم المؤلف:

يعد اسم المؤلف من العتبات المهمة في الغلاف بعد العنوان، فأن يأخذ الشخص اسما معناه أن يعرف ويميز في المجتمع عن باقي أفراد الجماعة التي ينتمي إليها، فالتسمية ميثاق اجتماعي يدخل بموجبه المسمى دائرة التعريف التي تؤهله لاستغلال ذلك الاسم في التعاملات الخاصة مع الأشخاص الطبيعيين فلكل اسم دلالة اجتماعية[1]، تميزه عن غيره.

ويعتبر (جيرار جنيت) اسم المؤلف جزءا من النص المحيط الذي لا يمكن إغفاله؛ لأنه من أهم العتبات التي ترتبط بالنص بصفة مباشرة، فمن غير الممكن أن نجد ديوانا شعريا من دون عنوان ومن دون اسم مؤلفه، فهذا الأخير يمثل الذات المنتجة له، التي أخرجته من العتمة إلى النور، ولولا المؤلف أو الشاعر لما كان الديوان أصلا ولا عنوانه، وبالتالي لا يمكن إغفاله أو تجاهله، فهو مرتبط في وجوده ارتباطا حتميا «ومهما ادعت المناهج النسقية غض النظر عن المؤلف أثناء مواجهة النص، فإنه لا يمكن تحقيق هذا التغاضي، لأن هناك مستويات عميقة وسطحية في النص، تأبى ذلك باعتبارها ترتبط ارتباطا رحميا مشيميا بمنتجها واشتراطاته الإديولوجية والفلسفية والثقافية والفنية»[2].

تجدر الإشارة إلى أن (اسم المؤلف) لم يحظ باهتمام النقاد في الثقافة العربية القديمة «فإذا ما أتيح للناقد العربي التقليدي التوقف عند محفل (اسم المؤلف)، فإن أول معالجة لوَقْع هذا الاسم على مسامعه هو المبادرة الفورية إلى تصنيفه –بطريقة آلية– في هذه الخانة المذهبية أو تلك»[3]، في حين أن هذا الاسم الذي قد يبدو تعينيا أو وصفيا فقط، له خلفيات فلسفية تجعله أكثر من ذلك لأن فكرة المؤلف تؤسس لمفهوم الفردية والريادة في صنع الأفكار، والمعارف، والآداب، فلا يرتبط

[1] ينظر: حسين فيلالي، السمة والنص السردي، موفم للنشر، الجزائر، (دط)، 2008، ص76.
[2] سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر دراسة في شعر أدونيس، ص112.
[3] عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص19.

النتاج إلا بصاحبه»[1]، لهذا يمكن التعامل مع الاسم باعتباره ميثاق ملكية، ينسب النص إلى صاحبه ويأتي ليحمي حقوق المؤلف من السرقة العلمية.

ويرى (عبد الملك أشهبون) أنه يجب النظر إلى اسم المؤلف من مستوى جماليات الكتابة والحساسية الإبداعية التي يندرج في نطاقها، ناهيك عن المميزات الإبداعية التي صنعت اسم الكاتب وميزته عن باقي الأسماء الأخرى في عالم الكتابة [2]، فاسم المؤلف بالإضافة إلى دوره المهم في شد انتباه المتلقي لاقتناء الديوان وقراءته، ومساعدته في إزاحة العديد من الأسئلة التي قد تعترضه حينما يحاول استكناه مضمون الديوان وأبعاده الفنية، يقوم أيضا بتزكية عمله الإبداعي ويرفع من قيمته، خاصة إذا كان الشاعر مشهورا ومعروفا في الوسط الأدبي، على عكس العمل الإبداعي الذي لا يذكر فيه اسم مؤلفه، فإن ذلك لا يساعد المتلقي على الإقبال عليه واقتنائه.

وبالنسبة لموقعه فهو يتمركز في الغلاف في معظم الأحيان «حيث أن احتلاله لهذه المكانة مرتبط بتطور تقنيات الطباعة، والتأليف، ناهيك عن حريته في تخير الموقع على صفحات الغلاف، فقد يكون في الصفحة الأولى، وصفحة العنوان وصفحة الغلاف الأخيرة وحاشية الكتاب، حيث لا يلتزم بموقع واحد وثابت على الصفحة فقد يكون في أعلى اليمين، أعلى الوسط، أعلى اليسار، وسط الصفحة، أسفلها»[3] فموقعه غير ثابت في الغلاف.

اسم (سعدي يوسف) في هذا الديوان عتبة من عتبات الولوج إلى عالم النص، فهو تَصَدَّر واجهة الغلاف وتموضع أعلى الوسط، في إشارة إلى تحديد نسبة العمل إليه وبشكل صريح، ليحقق ملكيته الأدبية والفكرية أو ربما «يكون ذلك اعتدادا بنفسه ورفعا من شأنها»[4]، كما جاءت كتابة اسمه

---

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص35.

[2] ينظر: عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 20، فريد حلمي، مكونات الغلاف ومدى قابلية القراءة والتأويل (بين العتبة والعتمة،) منتدى الأستاذ، المجلد: 15، العدد: 2، جوان 2019، ص88.

[3] فريد حلمي، مكونات الغلاف ومدى قابلية القراءة والتأويل (بين العتبة والعتمة)، منتدى الأستاذ، المجلد 15، العدد 2، 2019، ص88.

[4] أحمد طه أحمد شعيب، العتبات النصية في رواية (عطب الذاكرة) لسالم الغزاولة، مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، المجلد: 17، العدد: 4، 2021، ص177.

بلون العنوان الرئيس نفسه (اللون الأسود) وبخط أقل سماكة من العنوان الرئيس، واسم الشاعر هنا وظف ليساند الدلالة المضمونية للديوان، ف(حفيد امرئ القيس) هو الشاعر (سعدي يوسف) نفسه، وهو معروف في الساحة الأدبية بمواقفه وأفكاره وكتبه وترجماته الأدبية والنثرية ودواوينه الشعرية، وهذا يعطي للمتلقي انطباعا عنه ومعلومات مسبقة عن أدبه وأسلوبه في الكتابة، ومعلومات عن سيرته الذاتية، وهو ما يسهم في تشكيل صورة قبلية عنه لدى المتلقي، تساعده وتكون معينا له في تحليل نصوصه « فاسم المؤلف يمنح النص قوة تأكيدية في رسم أفق توقع خاص يرتبط أساسا بمكانة المؤلف وشهرته وأيديولوجيته ... فاسمه مرآة لنصه في شتى أبعاده البيوغرافية أو الاجتماعية أو التاريخية أو النفسية»[1]، فهو يشحن نصه بتوجهاته ورؤيته حتى وإن حاول مراوغة المتلقي بالابتعاد عن الذاتية فإن هذه التوجهات والآراء تظهر في نصوصه.

ولو نعود إلى سبب كتابة اسم الشاعر على غلاف الديوان باللون الأسود، فسنجد أن اللون الأسود وظف هنا ليساند الدلالة المضمونية للعنوان الرئيس، فما اللون الأسود سوى دلالة على الحزن والتشاؤم الذي يعيشه الشاعر، بسبب الظروف القاهرة التي عاشها وواجهها وبسبب ما حل بوطنه وأبناء شعبه من مآس ومحن.

4-عتبة المؤشر الأجناسي:(indication générique)

يعد ضرورة حتمية في الغلاف بل إن (جيرار جنيت) يعتبره من ملحقات العنوان (annexe du titre) وهو عادة كتابية قديمة منذ زمن الكلاسيكية الفرنسية وكان يخص الأجناس الأدبية الكبرى، وخاصة المقاطع المسرحية الكوميديا أو الترجيديا، وله وظيفة إخبارية توجيهية، تعرفنا بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص [2]، فأي نص أدبي لابد أن ينتمي إلى جنس معين فقد يكون رواية أو قصة أو قصيدة، فالمبدع من خلال هذا المؤشر يعبر عن « مقصديته لما يريد نسبته للنص، ولا يستطيع المتلقي إهمال هذه النسبة لأنها بمثابة موجه قرائي للعمل »[3]، وقد

[1] فريد حلمي، مكونات الغلاف ومدى قابلية القراءة والتأويل (بين العتبة والعتمة)، ص 88- 89.

[2] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص 89، فريد حليمي، مكونات الغلاف ومدى قابلية الفراءة والتأويل، ص 90.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص64-65.

جاء المؤشر الجنسي في ديوان (حفيد امرئ القيس) في عتبة الغلاف الأمامي مثلما توضحه الصورة:

سعدي يوسف

الأعمال الشعرية

الجزء الخامس

حفيد امرئ القيس

منشورات الجمل

حدد المؤلف الجنس الأدبي الذي يندرج فيه عمله (الأعمال الشعرية الجزء الخامس) من أجل تمييزه عن باقي الأجناس، وذلك لوجود كلمة (الشعرية)، فهو إعلان صريح وواضح عن طبيعة العمل بأنه شعر، والشاعر هنا كأنه يريد إخبار المتلقي عن نوع العمل ليمهد نفسيته لاستقباله، ثم وضع العنوان تحته مباشرة ليخبره بأن ديوان (حفيد امرئ القيس) هو ديوان من بين مجموعة من الدواوين الواردة في هذه (الأعمال الشعرية) الموسومة ب(حفيد امرئ القيس) وفي هذا الديوان توجد قصيدة باسم الديوان نفسه وباسم الأعمال الشعرية نفسها، وهذا يكشف عن التداخل الواضح بين هذه النصوص فهي تتداخل وتتناسل فيما بينها (عنوان الأعمال الشعرية –عنوان الديوان– عنوان القصيدة).

وليس هذا بغريب، ف(سعدي يوسف) هو واحد من الذين يوظفون تقنياتهم عن وعي ودراية شديدة، حتى في (المؤشر الجنسي)، فعناوين الدواوين الشعرية الواردة في هذه (الأعمال الشعرية)

مختلفة ومتنوعة، إلا أنها متكاملة فيما بينها فهي تشترك في اسم واحد، ونسيج واحد، وهدف واحد، وتجمعهم مظلة واحدة وعنوان واحد هو (حفيد امرئ القيس)،«ولا شك أن عملية انتخاب عنوان إحدى القصائد عنوانا للمجموعة يعكس تصورا لقيمة هذا العنوان وخصبه ومرونته التشكيلية والتعبيرية، وقدرته على تمثيل العنونات الأخرى واستيعاب معطياتها السيميائية »[1] بالتالي فإن وظيفة المؤشر الجنسي ليست مجرد إخبار المتلقي بأن الذي بين يديه شِعر، وإنما الكشف عن العلاقة الترابطية بين مختلف العتبات النصية .

ولو نعود للتشكيل البصري ولطريقة كتابة المؤشر الجنسي، فسنجد أنه كُتِبَ بخط كبير وبلون أسود ليتناسب مع اسم الكاتب والعنوان الرئيس، أما عن موقعه فكان وسط صفحة الغلاف بالضبط ليدل على وضوح (سعدي يوسف) مع قرائه، وليبعد عنهم الغموض والتباس الأمور، فهو يخبرهم بصيغة مباشرة أن هذا العمل الذي بين أيديهم هو شعر.

كما ظهرت عتبة أخرى في غلاف الديوان وهي:

5-اسم دار النشر:

وجاء موقعها أسفل الصفحة الطباعية باسم (منشورات الجمل)، وتوظيف هذه العتبة ليس اعتباطيا «فاسم دار النشر يسهم في تكوين الانطباع الأولي عن الديوان لدى المتلقي، فدار النشر التي لها اسمها البارز وتاريخها العريق في طباعة الأعمال الشعرية لكبار الشعراء، يفترض فيها أن لا تصدر من الدواوين الشعرية إلا ما يكون على مستوى فني رفيع، ومن هنا فإن اسم دار النشر يعطي ما يصدر عنه من دواوين ما يفيد حصولها على المستوى المقبول إبداعا قياسا بما صدر عنه من أعمال شعرية لكبار الشعراء»[2]، وتوظيفه في هذا المقام يتخذ طابعا إشهاريا، ومن جهة أخرى كُتب باللون الأسود ليتماشى وليتناسق مع ما ورد في الغلاف (العنوان الرئيس، المؤلف، المؤشر الجنسي).

[1] محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية-قراءة في تقانات القصيدة الجديدة، ص45.

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)، ص 143.

المبحث الثاني- سردية العناوين الداخلية:

عمد الشاعر إلى توظيف مجموعة من العناوين الداخلية وهي تعد من أهم العتبات النصية التي تساعد العنوان الرئيس وتسير معه جنبا إلى جنب، لتكمل ما لم يقله وتعضده في إيصال الدلالة إلى المتلقي، على الرغم من أنها أقل مقروئية مقارنة بالعنوان الرئيس، لأنه لا يصل إليها سوى من أعطى أهمية كبيرة للديوان وقرأه أو على الأقل تصفح فهرسه.

وما نقصده بالعناوين الداخلية هو: تلك العناوين التي تظهر في بداية كل نص، فهي تترأس نصوص الديوان وتوحي بما سيأتي فيها، «فإذا كان العنوان الأساس شاغلا لمتن الغلاف الخارجي؛ فإن العنوانات الداخلية تكون شاغلة لمساحة الربع العلوي لصفحات المتن، وتكون كلا منها أكثر دلالة وتفصيلا إذ تكشف عن بعض مخابئ النص» [1]، أما لدى السيميائي فالعنوان بمثابة سؤال إشكالي ينتظر حلا، والنص هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال الإشكالي[2]، فالعلاقة بينهما ترابطية حيث يختزل العنوان القصيدة ويكثفها ويختصرها لغويا ببنيته الرمزية، بينما تنشر القصيدة العنوان وتمدده وتمططه وتشرحه وبتعاضدهما يكتمل معمار النص البنائي والدلالي[3].

وهنا نجد أن هذه العناوين تفرض وجودها ومنها تتولد النصوص «فيغدو العنوان وكأنه بنية رحمية تقوم بتوليد النص. فتبدأ خيوط النص بالتجمع والانضمام بعضها إلى بعض مشكلة نسيجا مخلصا للعنوان، إن العلاقة بين العنوان والنص في هذه الحالة أشبه ببذرة زُرعت في الأرض ثم نمت نموا طبيعيا، ليأتي أكلها من نوع البذرة نفسها وليس من غيرها، وهكذا يكون النص مخلصا للعنوان فيتشكل النص بل يتولد من العنوان»[4]، فالعناوين الداخلية تصاحب النصوص وتصاحب العنوان الرئيس أيضا وتتناسل منه وترتبط به ارتباطا وثيقا، فهي لا تنطلق من أفكار مسبقة، لتكون بذلك جزءا من المعنى

---

[1] نادية هناوي سعدون، سيميائية العنوان في السرد الروائي الثيمة والبنية، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، المجلد 4، العدد 4، 2011، ص5.

[2] ينظر: بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ص 61.

[3] ينظر: وداد بن عافية، التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر-دراسة في فضاء القصيدة عند سعدي يوسف، منشورات نوميديا، ط1، 2017، ص306.

[4] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص 105.

وتلخيصا واختصارا للأفكار التي يزخر بها «فعتبة العنوانات الداخلية للقصائد تشتغل بوعي مقارب لآليات العنونة المركزية في علاقاتها اللفظية والدلالية بمتونها النصية، وتتكشّف سيميائية العنونة فيها عن شبكة من الصلات الدلالية الدينامية التي تجعل من ثُريا العنوان الكلي ذات إشراق دائم في مساحات المتن»[1]، فالعنوان الرئيس هو البنية الكبرى التي تنتظم فيها البنيات الدلالية لكل قصائد الديوان« ومن ثم لابد أن يخترق عنوان الديوان كافة القصائد ليتمكن من رد اختلاف عناوينها إليه. بتعبير آخر إن عنوان الديوان يتردد بهذا الشكل أو ذاك، داخل جميع القصائد، الأمر الذي يخلق نواة أولية للبنية الدلالية الأكبر»[2]، فهذه العناوين تحيل إلى العنوان الرئيس، ولا تنفصل عنه وتساعد القارئ على فهم المعنى المقصود منه فهي «تحمل من الفتنة و(سحر العنوان) ما يؤهلها للرقي في معارج الشعرية المراوغة، التي يحتاج معها المتلقي صبرا وأناة حتى يكشف عن تمنعها... لأن الشعر لا يسلم نفسه بسهولة للقارئ، فعلى القارئ أن يتسلح بالكفاءة الأدبية والقرائية، ويبحث عن دلائل غير ممكنة الحصر في العنوان، بسبب كثافته وافتقاره إلى السياق وامتلاكه فضاء أكثر اتساعا من فضاءات العمل وأشد منه ازدحاما»[3]، ليتمكن من فهم الرسالة التي يريد الشاعر إيصالها إليه.

وبالنسبة لوظائف العناوين الداخلية فإن (جيرار جنيت) لم يتكلم عنها، وهذا يدل حسب رأي (عبد الحق بلعابد) على أنها تؤدي الدور نفسه الذي يؤديه العنوان الرئيس مع بعض الخصوصية، ويرى (بلعابد) أن الوظيفة الرئيسة لهذه العناوين هي: الوظيفة الوصفية عند (جنيت)، لأن هذه العناوين تمكن المتلقي من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية وفصولها من جهة، والعناوين الداخلية وعنوانها الرئيس من جهة أخرى، لأن العناوين الداخلية بوصفها بُنَى سطحية هي عناوين واصفة شارحة لعنوانها الرئيس بوصفه بنية عميقة[4].

---

[1] محمد صابر عبيد، الحداثة الشعرية حدود الرؤيا وحدود التشكيل، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2020، ص60.

[2] محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، ص85. نقلا عن فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية، ص291.

[3] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص83.

[4] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص126.

ولقد وقفنا في هذا المقام عند العناوين الداخلية لنصوص (حفيد امرئ القيس) نستجليها ونبحث عن العلاقات والوشائج فيما بينها، فوجدنا أن بعضها يتقارب دلاليا ويشترك في بؤرة واحدة بصيغ وتراكيب مختلفة ونجد منها:

1-ثيمة الشخصيات:

تنوعت عناوين ديوان (حفيد امرئ القيس) بأسماء لشخصيات مختلفة، فنجد أسماء عرب وأجانب وشعراء وفنانين وسياسيين، وأسماء شخصيات أسطورية وخيالية، وأسماء أخرى تحيل إلى الشاعر ذاته فنجد مثلا:

(ابنُ عائلةٍ ليبـيٍّ مقيمٌ في روما)، (معروف الرّصافـيّ)، (حـفيدُ امريءِ القيسِ)، (هـادي العَـلَـويّ)، (ولـماذا لا أكتبُ عن كارل ماركس؟)، (رسالـةٌ أخيرةٌ من الأخضر بن يوسف)، (بطاقةٌ إلى ممدوح عدوان)، (الحوريّاتِ)، (تنويع على سؤال رئيس أساقفة كانتربري)، (أَبْلَـهُ الحَـيّ)، (خاطـرةٌ عن المِرآة)

فالشخصيات في عناوين ديوان (حفيد امرئ القيس) هي جزء من التيمة الرئيسة التي عول عليها الشاعر في تقديم أفكاره، فهي مرتبطة بالحاضر وبالتجربة الحالية، فما استدعاؤه لها سوى لأنها شخصيات ثورية يرى فيها (سعدي يوسف) تجسيدا لحسه الثوري الرافض للواقع، فهو يرى أن هذه الشخصيات دافعت عن الضعفاء والمظلومين في كل مكان، وبكل ما أُتيح لها من إمكانيات سواء بالكلمة أو بالفن والرسم، أملا في تحقيق متطلباتهم وإثارة الحياة والاستبشار بمستقبل أفضل، فمما لا شك فيه أن معظم هذه الشخصيات عاشت حياة حافلة بالصدام والصراع ومواجهة التخلف، كما أنها تشترك في الغربة والخروج من الوطن، فهي لم تعش حياة سهلة بسيطة ومسطحة، بل عاشت حياة قلق وصراع دائم مليئة بالحركة ومحاولة التغيير وعدم الاستسلام رغم كل الظروف.

بالإضافة إلى هذه الشخصيات التي لها وجود واقعي، وظف في عناوين قصائده أسماء شخصيات لا تقل أهمية عن الشخصيات الواقعية وهي: الشخصيات الأسطورية كالحوريات مثلا، وما تحمله من دلالات تُحيل إلى الرغبة في التغيير وتحقيق الأحلام، لكن دون جدوى فكل شيء عبارة عن وهم وخيال .كما وظف أسماء شخصيات تحيل إلى الشاعر ذاته ف(سعدي يوسف) هو واحد من هؤلاء الذين

حاولوا تغيير هذا الواقع بالقلم فهو « لم يكن بمعزل عن مشكلات عصره وقضاياه العربية، فقد وعى أحداثها، وتجاوب مع الصدمات التي حفلت بها الساحة العربية، فهو واحد من الشعراء العرب الذين انطلقوا من إيمانهم العميق بأن العمل الفني هو مشاركة صميمة لواقع الحياة واتخاذ موقف منها»[1]، وقد ظهر هنا بأسماء فيها نوع من التخفي والمراوغة فنجده بصيغة (حفيد امرئ القيس) ومرة باسم (ابن عائلة ليبي مقيم في روما) وأخرى باسم (الأخضر بن يوسف)، وكلها أسماء وكلها عناوين تحيل إليه وهو ما سنتطرق إليه لاحقا بشيء من التفصيل.

إن استحضار الشاعر لهذه القائمة الطويلة من الأسماء وتوظيفها في عناوين ديوانه، ليس اعتباطيا، إنما استحضرها ووظفها عناوين لتكون عونا له للتعبير عن تجربته السرد شعرية، وللتعبير عن رفض الواقع المأساوي الذي يعيشه الكثيرون في أوطانهم ومجتمعاتهم، فكل هذه الشخصيات (كارل ماركس) (ممدوح عدوان)، (هادي العلوي)، (ممدوح عدوان)...كلها أسماء لها قضاياها ومواقفها المعروفة –سواء على الصعيد السياسي أو الأدبي– استحضرها الشاعر/ السارد ليدخل في علاقة حوار معهم ويكشف عن تجاربهم ومسيرتهم الحافلة بالإنجازات، ويكشف عن جانبهم الثوري على القيم السائدة في مجتمعاتهم ورغبتهم في تحقيق آمال الإنسان في كل مكان في أن يعيش حياة كريمة، بعيدة عن كل ما يعكر صفوه، فالشخصيات هنا « تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها – أو يعبر بها–عن رؤياه المعاصرة »[2]، وليقدم من خلالها بعض الاختلافات الطارئة بين مرحلة وأخرى «فالعودة إلى التاريخ والتراث العربيين واستحضار رموزها الكبرى بهدف إبراز عنصر المفارقة الصارخة بين الماضي المشرق والحاضر المنكسر والمهزوم، أو للاحتماء به بسبب الشعور بالعجز والضعف والخوف من مواجهة الحاضر، والحاجة إلى ما يحفز الذات على استرداد الثقة بالنفس والقدرة على مواجهة هزيمة

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، ص7، نقلا عن: سعد علي المرشدي، تجليات الواقع السياسي في شعر سعدي يوسف، ص10.

[2] على عشرى زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، (دط)، 1997، ص14.

الواقع»[1]، فهؤلاء الشعراء والفنانون الذين اختارهم رغم من اختلاف توجهاتهم وثقافتهم إلا أنهم يجمعهم صوت واحد وهو المناداة بالحرية والتغني بالإنسان والانتصار له في كل مكان وزمان.

2 – ثيمة المكان:

للمكان دلالة ذات أهمية كبيرة في القصيدة العربية، فمنذ القدم اعتاد الشعراء على استحضاره واستحضار كل ما يتعلق به من أحداث تاريخية، أو استعراض أهميته الدينية، أو استعراض العلاقة التي تربطهم بذلك المكان، كتلك العلاقة الجميلة التي يعيشها الشاعر وهو داخل وطنه، والعز الذي يشعر به حتى وإن انتقل إلى مكان آخر، فالمكان له تأثير نفسي في حياة الشاعر وفي حياة كل إنسان على وجه الأرض، "فالأمكنة ليست حيزا فيزيقيا أو طبوغرافيا محايدا؛ بل إنها تحيل إلى مدلولات عديدة .ولهذا كان الإنسان حريصا على السيطرة على الأمكنة؛ لأن الظفر بها يعزز سلطته ونفوذه، إضافة إلى ذلك فإن مشروع حيازة الأمكنة لا يتوقف عند السيطرة عليها وامتلاكها، وإنما يمتد ليشمل إنتاج ذاكرة ثقافية حولها تُخلد حضور الإنسان، وأفعاله وممارساته. بمعنى أن الإنسان يصنع للأمكنة، تاريخا سرديا حتى يؤكد حضوره حقيقة ورمزا، وهنا لا تغدو الأمكنة بقعا جغرافية، ومباني مشيدة، وصروحا قائمة؛ بل تصبح علامات سيميائية تنطق بخطابات الإنسان، ودوافعه، وهواجسه الفكرية[2].

والمكان يعد محورا أساسا في عناوين ديوان (حفيد امرئ القيس)، إذ تم توظيفه توظيفا خاصا يكشف أن الشاعر مسكون به، ويعكس حالة الاغتراب التي يعيشها، من بين هذه العناوين نجد:

(سِياجٌ في الريف)، (قارةُ الآلِهة)، (جَبْلة)، (الحصان والجنيبة)، (ذِكرياتٌ من هناك)، (عَوّامَةُ النِّيل) (سانْتْ آيفيس *St. Ives)،(من ساحة الجمهورية إلى الطُرُق الأربعة)، (عدَن 1986 ... إلخ)

[1] مفيد نجم، شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر السياق والوظيفة، مجلة نزوى، تاريخ الاطلاع: 16ديسمبر 2022، الساعة1:11، الرابط:https://nizwa.com

[2] ينظر: هيثم سرحان، الأنظمة السيميائية – دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت–لبنان، ط1، 2008، ص71.

فسلطة المكان واضحة من خلال هذه العناوين، حيث عمد الشاعر إلى ذكر أسماء أماكن عربية عاش فيها الطفولة والفتوة، وكانت له فيها ذكريات أثرت فيه بشكل كبير، فمكان نشأة الإنسان يعد بمثابة رحم الأم وبمثابة البيت الأول الذي يسكنه، ومثل هذه الأمكنة « تتسم بالدفء، والحنان والسلام، والمحبة، ومن هنا تبقى عالقة في الذاكرة، أطول مدة ممكنة، لأنها هي البدء، وهي أصول الأمكنة الأخرى»[1]، فالشاعر لا يمكنه أن ينسى ذكريات الطفولة التي عاشها في مكان ما حتى وإن كانت سيئة وتعيسة كما يجسدها عنوان، (ذِكرياتٌ من هناك) و (عدَن 1986 ... إلخ) فهذه العناوين تحيل إلى أحداث مأساوية، عاشها الشاعر وبقيت راسخة في ذاكرته، أو كانت لحظات جميلة عاش فيها أحداثا فريدة وساحرة ومنحت له الاستقرار والأمن كتلك التي قضاها على متن (عَوّامَـةُ النِّيل) فقد ظل يتذكرها ولم تغب عن ذاكرته، فالماضي له ميزة ونكهة خاصة عند الإنسان « لاسيما ذلك الذي أثقلت أحزان الحاضر كاهله وأخذ الاغتراب بخناقه، فالماضي على وفق هذا مرفأ يرتاده الشاعر فرارا من الألم والتماسا للراحة»[2]، بعيدا عن كل منغصات الحياة .

كما ذكر أماكن أخرى غير عربية زارها أو عاش فيها فترات من حياته مثل: (سانْتْ آيفيس St. Ives)،(من ساحة الجمهورية إلى الطُرُق الأربعة)، (سِياجٌ في الريف) ويقصد هنا ريف لندن الذي استقر فيه في السنوات الأخيرة من عمره، فهو عاش حياته في سفر وارتحال دائم بحثا عن الاستقرار، « وعاش ملتمسا خيط الاغتراب في شعره، فمعظم قصائده نظمها بعيدا عن وطنه، متنقلا بين العواصم العربية والبلدان الأوروبية، مما أتاح له النظر إلى تجربته الشعرية من بعيد»[3]، كما ذكر عناوين فيها أماكن تمنى لو تتاح له الفرصة ويعيش فيها مثل عنوان: (قارة الآلهة) ليهرب من هذا الواقع المر والأليم، وليتجنب مواقف الحياة الشاقة والمخيفة، فرغبته في الهروب من الواقع والعيش في قارة أخرى هو نتيجة الصدمات والخيبات التي تعرض لها وعاشها في حياته، ونتيجة شعوره بالوحدة والاقصاء «وقد يؤدي التوتر الحاصل بين الفرد بوصفه ذاتا والمؤسسة بوصفها جماعة، إلى وقوع مشكلة تدفع الفرد إلى عدم التوافق مع محيطه وانسلاخه عن جوهره الإنساني، يفقد معها قدرته على الحركة فتنشأ فيه فجوة تحاول

---

[1] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994، ص52.

[2] حنان بومالي، الاغتراب وتحولات النص الشعري لبلند الحيدري، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017، ص70.

[3] ميشال جحا، سعدي يوسف سندباد القرن العشرين، مجلة العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 754، 2021، ص1.

بناء واقع يقوم مقام واقعه الحقيقي، وهنا يظهر وجه سلبي يتجسد وفق آلية مرسومة آنفا، وايجابي إذ يعد ضرورة تاريخية –حضارية لتقدم الإنسان من خلال إيجاد أسباب للخروج من واقعه، فيحقق ذلك له إنتاجية مثمرة وفق إرادة قوية تنشئ وعيا جديدا للذات، ورفضا للعوامل التي تحاول سلب إرادته ووجوده»[1]، ولهذا السبب تمنى العيش في قارة الآلهة ليتجاوز هذا الواقع، وليتحرر من كل الضغوط النفسية التي يعيشها.

3-ثيمة الزمن:

إن الزمن ذو أهمية خاصة لفهم إبداع الشاعر الحديث، فموقف كل واحد من الشعراء تجاه الزمن هو الذي يعطي شعره سمة فارقة ويحدد صلته بالحداثة، ويقرر مدى انتمائه وطبيعته. وقد ارتبط فهم الزمن بالمكان[2]، فلا يمكن أن يُذكر الزمن دون أن يُذكر المكان، حيث اقترنت العديد من عناوين القصائد بالزمن والمكان في الوقت ذاته مثل: عدَن 1986 ... إلخ)، (إيْسْتْبُوْرْنْ في الشتاء Eastbourne in Winter)، فهي عناوين ترتبط بالمكان وبالزمان الماضي في الوقت ذاته، وهذا الماضي «ليس بالنسبة للشاعر الحديث، زمنا منقضيا، أو ذكرى ميتة لا يمكن استعادتها، أو بعث الحياة في رمادها المتجهم، بل هو على العكس من ذلك تماما، حيوات متفردة، وطاقة روحية جياشة، وهو أيضا زمن يكتظ بالدلالة والغنى والتوتر»[3]، فمن الطبيعي أن يتأثر الشاعر بالأحداث المأساوية التي وقعت في (عدن)، ويكون التأثير لجهة الزمان أيضا، فالأحداث وقعت بالضبط سنة (1986) والشاعر أراد من خلال هذا التاريخ توثيق الفاجعة التي وقعت، وأثرت فيه بشكل كبير، وبقيت راسخة في ذهنه، باعتباره «صاحب رسالة مهمة في حياة الجماعة، فمن البديهي أن يكون أكثر من غيره خبرة وحساسية ويكون أكثر تأثرا بما يدور حوله من أحداث وما يكتنف العالم من أزمات ومحن»[4].

---

[1] ميلاد عادل المولى، السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، ص130.

[2] ينظر: مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب العربي، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة –مصر، ط1، 2008، 112.

[3] علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص33.

[4] حنان بومالي، الاغتراب وتحولات النص الشعري لبلند الحيدري، ص28.

ولقد كانت (عدن) جزءا من هذا العالم تخنقها الأزمات والمحن والغيوم، (في صباحٍ غائمٍ) بكل ما تحمله الغيوم من ضبابية وعدم اتضاح للرؤية وهو ما جعل الشاعر يشعر بالخيبة من هذا الزمن (لا قهوة في الصباح) وهو ما توصل إليه بعد كل ما عاشه وعاناه لفترة زمنية طويلة، وقدمه خلاصة لتجربته (بعد قراءة روايةٍ عن القرن التاسع عشر)، والتي حاول أن يقدمها للقارئ رسالة مكثفة في قصيدة بعنوان (البريدُ الليليّ)، يجمع فيها كل ما عاشه وعرفه في هذه الحياة التي رمز لها بالليل، بكل ما يوحي إليه الليل من هدوء وظلام وعتمة وشعور بالوحدة والرجوع إلى الذات والدخول في حوار معها ومحاولة تهدئتها، فالحفيد هنا لم تختلف نظرته للزمن عن جده الذي وصفه بالليل، يقول:

«وَليلٍ كَموْجِ البحرِ أرخى سُدُولَهُ عَلَيَّ بأنواعِ الهمومِ ليَبْتَلي

فَقُلتُ لهُ لما تَمَطّى بصلبِهِ وَأَرْدفَ أعْجازًا وناءَ بكَلْكَلِ

ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا انْجَلي بصُبْحٍ وما الإصباحُ مِنكَ بأمثَلِ»[1]

فالزمن هنا جاء بصيغة الليل الطويل، بكل ما يحمله من ويل ومن «ظلام وعتمة والكثير من المونولوج الداخلي والأرق»[2]، ليصف الشاعر همه وكيف حاصره الظلام، بغموضه وثقله من كل جانب، وهو ما جعله يشعر بالاختناق والضيق، كحال الإنسان الذي تحيط به أمواج البحر من كل جانب، الأمر الذي جعله يخاطبه بقوله: (ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي) فهذا الطلب بالزوال والابتعاد، فيه نوع من التنفيس لحالة الاختناق التي وصل إليها (الجد) من شدة الأحزان والضغوطات والشدائد التي عاشها وعرفها والسهر الناتج منها، حتى أنه أصبح يتنبأ أن الصبح لن يكون أحسن حالا من الليل (وما الإصباح منك بأمثل) لأن الهموم والمعاناة ترافقه ليلا ونهارا، فليل المهموم ممتد لا آخر له، الأمر الذي جعله في حالة تعجب من هذا الوضع الذي لازمه، يقول: «فيا لكَ من لَيْلٍ كأن نجومَهُ بأمْراسِ كتانٍ إلىُ صمْ جَندَلِ»[3].

---

[1] ديوان امرؤ القيس، عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت–لبنان، ط2، 2004، ص48–49.

[2] أمينة حاج داود، جمالية القراءة في شعر محمود درويش، دراسة نقدية–فضاءات للنشر والتوزيع، ط3، 2013، ص123.

[3] عبد الرحمن المصطاوي، ديوان امرؤ القيس، دار المعرفة، بيروت–لبنان، ط2، 2004، ص50.

فهو هنا يقول أن: «نجوم هذا الليل لا تزول من أماكنها وكأنها شُدت بحبال الكتان إلى صخور صلاب، وذلك لأنه استطال الليل»[1]، ما جعله يشعر بالحزن والألم الذي يعتصر قلبه.

يمكن القول: أن الزمن في هذه العناوين تنوع بين الماضي والحاضر والمستقبل، وبين المحدد والمطلق، وقد تنوعت دلالتها في صيغ تركيبية مختلفة، كانت لها دلالات عديدة تنوعت بين الدلالة على الأمكنة واستحضار الزمن في الوقت ذاته، وبين الحياة وتحولاتها.

4-ثيمة الطبيعة:

كانت الطبيعة منبعا للرموز والأساطير لا نهاية له، فقد احتضنت منذ البدء الفعل الإنساني تثيره وتنميه وتحاوره بسحرها وجلالها الغامض، كانت مصدرا لدهشة الإنسان ومبعثا لحنينه وإحساسه بالجمال[2]، وظلت رفيقة الإنسان تساعده في التعبير عن صلته بواقعه، زمانا ومكانا بطريقة بالغة التأثير «فالطبيعة بالنسبة للإنسان بمثابة الأم الرؤوم التي تآلف معها إلى حد الاندماج بها. فكان من الطبيعي أن يلجأ إليها كلما حاق به القلق، واشتدت عليه الأمور وهو يشعر دوما بالحنين إليها، سواء كانت صحراء قاحلة، أو ديارا قفرا، أو رياضا خضراء»[3]، فهي تعد من أهم العوامل التي تثير قريحة الشعراء منذ القدم، استلهموا منها حقائق هذا الكون الواسع، وأسقطوا عليها كل ما يختلج في ذواتهم ووجدانهم.

وفي أدبنا المعاصر تعد الطبيعة بعناصرها المختلفة من أهم الرموز الشعرية، التي يوظفها الشعراء في قصائدهم «فالرمز الطبيعي أصبح معبرا آخر للشعراء لتوحيد الذات بالعالم والتعبير عن دلالات تجربتهم، باستنباطهم لطاقات هذا الرمز وشحنه بحمولات شعورية وفكرية جديدة، من هذا المنطلق إذن كان الشعراء يسمون الأشياء بمسمياتها، ومن ثم السعي لأن ينفذوا إلى أغوارها وأن يدخلوا في علاقة مع كل العناصر الواقعية، وبذلك تصبح جزءا لا يتجزأ منهم، بمعنى الانصهار

---

[1] عبد الرحمن المصطاوي، ديوان امرؤ القيس، ص50.

[2] ينظر: على جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص52.

[3] محمد عزام، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا –دمشق، دار علاء الدين للنشر والطباعة والتوزيع، سوريا –دمشق، (دط)، 2017، ص144.

الكلي داخل الأشياء»[1]، فهو حينما يوظف الرموز الطبيعية في قصائده يحاول تفتيت إطارها العادي والمألوف لكي لا يقف عند حدود الدلالة الوضعية المألوفة، ليرتفع بذلك «باللفظة الدالة على العنصر الطبيعي كلفظة المطر مثلا من مدلولها المعروف إلى مستوى الرمز، لأنه يحاول من خلال رؤيته الشعورية أن يشحن اللفظ بمدلولات شعورية خاصة وجديدة»[2]، تناسب تجربته الشعرية وتساعده في إيصال رسالته إلى المتلقي، ومما لا شك فيه أن التنوع في العناصر الطبيعة وصلاحيتها للتوظيف والتداول في كل زمان ومكان، جعل الشعراء يسلطون الضوء على مثل هذا النوع من الرموز.

ونجد في ديوان (حفيد امرئ القيس) العديد من العناوين التي تُحيل إلى الطبيعة، وما يتعلق بها من عناصر فنجد: (الطبيعةُ تلعبُ بي)، (مائدةٌ للطيرِ والسنجاب)، (نبتة الورد الإيرلندي)، (إذاً ... خُذْها عندَ البحرِ)، (النَّمِر)، (وَشْمُ الذئبِ). وهي كلها رموز ولها دلالات عميقة تُخرج النصوص من المباشرة وتمنحها بعدا جماليا خاصا، يُقدم الشاعر من خلالها التغيرات الطارئة من حوله أحيانا، ويلجأ إليها أحيانا أخرى ليتجاهل الواقع الذي يعيشه، لعله ينسى ما حل به من هم وحزن وغربة في هذا العالم «وكان على الفنان كي يقاوم إيقاع الحياة الحديثة أن يلجأ إلى نفسه، إلى ثراء أعماقه، وأن يطلق كل قواه الحسية والذهنية ليتأمل العالم ويتمتع بما تبعثه الأشياء من انتشاء ودهشة، إن ذلك قد يمكن الشاعر من البقاء في تيار الزوال الجارف من حوله»[3].

إن اختيار هذه الرموز الطبيعية وتوظيفها في عناوين الديوان، لم يكن اعتباطيا وإنما وظفت لضرورات نفسية؛ فالطبيعة يشعر فيها بالألفة والراحة بعيدا عن كل ما هو محبط وبعيدا عن كل ما هو سلبي، فالعالم فقد تلك الروابط الجميلة بين الإنسان وأخيه الإنسان وأصبح مليئا بالذئاب فالإنسان كما يقال: أصبح (ذئبا لأخيه الأنسان)، كما رمز له في عنوان(وشم الذئب) بكل ما تحمله الذئاب من معاني الاحتيال والغدر وقتل الألفة والجمال « لم تكن الرموز الحيوانية لتبرز بروزا ملحوظا في النص الشعري الحديث والمعاصر، لولا تجلي الرمز الشخصي الحيواني فيه، إذ شغل هذا النوع من الرموز مساحة بارزة في النصوص الشعرية الحديثة، وتكمن مميزات استخدام هذا النوع من

[1] بومدين ذباح، أحمد العارف، لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، ص 143.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، (دت)، ص219.

[3] علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص 166.

الرموز في ارتباطها بعلاقة وثيقة مع التجربة، فغالبية هذه الرموز تنبع من صميم التجربة في النص، وليست مقحمة عليه أو مضافة بصورة حلية أو تزيين»[1]، فهي تقول ما لم يستطع الشاعر قوله ولهذا فإن توظيفها في النص ليس حلية جمالية، إنما يتعامل معها الشعراء من خلال دورها في تعميق الدلالة، فهم يعتبرونها جزءا لا يتجزأ من بنية النص.

فـ (سعدي يوسف) حين اختار العناصر الطبيعية ووظفها في عناوين قصائده، اختارها بدقة وعناية تامة لتناسب تجربته السرد شعرية، ولتمنح له الفرصة للتعبير بكل حرية عن أفكاره بطريقة غير مباشرة، فهو لا يستطيع الإفصاح عن أفكاره ورؤاه بشكل مباشر، إنما يقدمها بطريقة رمزية تستوجب من المتلقي الوقوف على هذه العناصر الطبيعية، وتحليلها وربطها بالعنوان الرئيس وبنصوص الديوان للوصول إلى بنيتها العميقة.

والشيء الملاحظ من خلال هذه العناوين هو: أن الشاعر انفتح على الطبيعة، وعلى الريف وحياة البرية والفضاء المفتوح بشكل عام «فالمطلع على تجربة سعدي يوسف يدرك للفور أنه ريفي وأن ريفه جنوبي، ففي قصائده تشع الخضرة والماء والنخيل والزوارق، ولا يكف الشاعر عن ترديد صورة الريف وتحميلها إحساسه ومواقفه وأفكاره»[2]، فهو شديد الارتباط بالطبيعة، وهذا واضح من خلال التكثيف الطاغي لرموز البيئة الريفية في شعره، تماما مثلما فعل جده من قبل، الذي وظف الطبيعة في شعره بشكل ملحوظ، فعبّر عن صراعه مع الصحراء، ووحوشها وأكثر من ذكر المنازل التي عاش فيها أحبابه، وكيف أصبحت خرابا لظروف طبيعية كما ذكر «المياه التي وردها، والأودية التي قطعها، والجبال والأماكن التي شاهد نزول المطر عليها، والسيل وآثاره ... »[3]، فنجد الشاعر يقص تأثيرات ذلك على نفسيته، مصورا موقفه منها ومحاولة مقاومته لها، فالطبيعة سحرته بجمالها حتى صارت مصدرا استقى منها الكثير، فأنتج صورا في غاية الدقة «إذا استقرأنا كلمات الشاعر (امرئ القيس)، لتمثل لنا في تضاعيفها أن الحياة الغالبة في عصره حياة البداوة بين حل وترحال، وسكنى الأخبية والخيام، والانتقال من مكان إلى آخر على الابل والخيل، وأن هناك أطما مشيدة

---

[1] عبد الخالق سلمان جيمان، الغياب في شعر الحداثة –مقاربات نقدية للشعر العراقي، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص160-161.

[2] سعد علي المرشدي، التمثلات الاجتماعية والبيئية في شعر سعدي يوسف، ص78.

[3] سليم الجندي، عمدة الأديب – امرؤ القيس، ص208.

بجندل وأشجارا وأنهارا وغدرانا ورياضا وربى يتمتعون بجمالها وأزهارها وأطيارها»[1]، وعلى هذا الأساس تحسب الطبيعة من أهم المصادر التي استقى منها (امرؤ القيس) ووظفها في شعره، وليس هذا بغريب من شاعر« رمت الأحوال به في عالم الطبيعة، فقضى فيها ومعها أكثر أيامه وأجملها، حتى أصبحت الطبيعة، حيةً وصامتة، جزءا من ذاته وخدينا لحياته. وقد تأملها مليا حتى وقف على أخفى خطوطها، ورأى ما عظم فيها وما دق، من الأفق العريض إلى عيون الوحش المتفرقة حول الخباء كالخرز، فهام بها وحلّت من فؤاده مكانا رحبا حتى تمثلت له في كل كلام يقوله، فوصفها وأكثر من وصفها»[2]، فنجده مثلا في تشبيه الظعن المرتحلة في الصحراء بالسفن العظام السائرة في البحر يقول:

«بعَيْنيَّ ظَعْنُ الحَيّ لمّا تَحَمّلُوا لدى جانبِ الأفلاجِ من جنبِ تيمُرا

فشَبّهتُهُم في الآل لمّا تَكَمّشُوا حدائق دوم أو سفينًا مقيرا»[3].

كما استغل مظاهر الطبيعة ووظفها في شعره لتعبر عن حالته النفسية، فيوم فراق أحبته يصف نفسه بقوله:

«كَأنّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمّلُوا لَدَى سَمُرَاتِ الحَيّ نَاقِفُ حَنْظَلِ»[4].

فهو شبه نفسه يوم الفراق بناقف الحنظل، نظرا لشدة بكائه، فـ (امرؤ القيس) كانت له قدرة كبيرة في تطويع مظاهر الطبيعة، وتوظيفها في شعره وفق ما يتناسب وحالته النفسية.

[1] سليم الجندي، عمدة الأديب – امرؤ القيس، ص22.

[2] حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص88.

[3] المرجع نفسه، ص56.

[4] عبد الرحمن المصطاوي، ديوان امرؤ القيس، ص 30.

5-ثيمة الحزن واليأس:

تعد صورة الحزن المرتبط أساسا باليأس العميق من أهم الظواهر التي يمكن ملاحظتها في الشعر العربي المعاصر، فهي أصبحت محورا أساسيا في معظم القصائد «فالشعراء قد صاروا يلحون على إبراز جانب واحد من الحياة هو جانب القتامة فيها»[1]، و(سعدي يوسف) من كثرة تألماته وتأملاته في الوضع غير المُرضي، حاول أن يُفصح عن يأسه من تحقيق ما يطمح إليه، وهو ما يمكن فهمه من العناوين التالية:(تجربةٌ ناقصةٌ)، (تعشيق) (كلامٌ فارغٌ)، (النَّقيضُ)، (نصيحةُ مُجَرِّبٍ)، (هلوسة خفيفة)، (نظرة جانبية).

فهذه العناوين المقتضبة تعزف على وتر اليأس والحزن، وتجسد محاولة الشاعر للإمساك بحلم بعيد وزائف لم يستطع تحقيقه، الأمر الذي جعله يُحس بالغربة وبالحزن الكبير وبالأسف الشديد؛ فهو شعر أن كلامه أصبح (فارغا) أو مجرد (هلوسات خفيفة) فلا أحد يسمع لحديثه أو يأخذ بنصائحه في هذا العالم المليء بالتناقضات، فهو حاول أن يقدم حلولا للعديد من المشكلات والقضايا التي تواجه الإنسان في كل مكان، وحاول إحداث تغييرات في وطنه بالقلم وبالكلمة، إلا أنه لم يجد من يصغي إليه، وهو ما حَزَّ في نفسه وجعله يُفضل الانعزال «وقد أوعز النقاد هذ الحزن إلى تأثر الشعراء بنزعة الحزن عند الشاعر الأوروبي وخاصة تأثرهم الكبير بقصيدة (الأرض الخراب) للشاعر الإنجليزي (توماس إليوت) أحد رواد الحداثة في الأدب الغربي»[2]، بالإضافة إلى شعوره بالغربة، فالابتعاد عن الوطن يولد شعورا بالحزن، وبالحنين إلى الوطن وإلى الأهل والأحبة، فقارئ عناوين الديوان سيشعر بكم الألم الذي حرق صدر السارد/ الشاعر.

---

[1] عز الدين إسماعيل الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص352.

[2] لطيفة الأعكل، نزعة الحزن في الشعر المعاصر، 11يوليو 2018، تاريخ الاطلاع: 8 أكتوبر 2022، الساعة: 2:30، رابط المقال: https:// alroya.com

هكذا يتسع إحساس (الحفيد) بالغربة والوحدة والشعور بالحزن مثلما حدث لجده، فهو أيضا «غلب على شعره الشكوى من الزمان، وتجهم الإخوان، والنزوح عن الأوطان والتحسر على ما أصابه من محن»[1]، ولهذا السبب فإن أشعار (امرئ القيس) لا تمثّل نفسا سلكت سبيلا واحدا في الحياة، ولا انتهجت سَنَنًا مطردًا؛ بل تمثل نفسا مضطربة لا تستقر على حال من القلق[2]، في هذا العالم الذي يعج بالصراعات والتمزقات والتوتر فما محاولات (الجد) و(الحفيد) في إحداث التغيير سوى مساع عبثية لا فائدة ترجى منها.

6-ثيمة الأمل:

إذا كانت القتامة واليأس والحزن وعدم الرضا على الواقع أسياد الموقف في التيمة السابقة، فإن الجانب المشرق له حضور بارز أيضا في عناوين ديوان (حفيد امرئ القيس) فنجد مثلا: (الحُرِّية)، (الإصغاءُ)، (استجابة)، (القصيدة قد تأتي)، (تداخل)، (طُهْرٌ)، فكلها عناوين تحيل إلى الحياة والتجدد والجانب المشرق في الحياة «والشاعر في الواقع لا يرى الجانب الناصع وحده والجانب القاتم وحده، فهو يرى الجانبين ممتزجين، فإذا هو رأى الجانب الساطع مازجت هذا الجانب قتامة، وإذا هو رأى الجانب القاتم استشرف فيه السطوع والضوء»[3].

وهذا ليس غريبا، فنفس الشاعر التي «تتسع لاستيعاب كل أشكال الحياة ينبغي أن تهزها الأشكال المشرقة كما تستوقفها الأشكال الجهمة»[4] خاصة وأنه صاحب قضية، فليس أمامه سوى التحلي بالصبر وبالأمل والنظر من الزاوية المشرقة التي تعينه على مواصلة الحياة رغم اليأس الذي خنق أنفاسه، فالحس التفاؤلي موجود في عناوين القصائد وفيها إحالات واضحة بأن الفرج قريب، وبأن صوته سيجد من يصغي إليه (الإصغاء)، وبأن الحرية قريبة (الحرية)، (القصيدة قد تأتي) فكل هذه العناوين فيها أمل، وإصغاء عميق لنداء الروح كي لا تستسلم أمام صعوبات الحياة وقسوتها،

---

[1] سليم الجندي، عمدة الأديب – امرؤ القيس، ص 29.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص11.

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 353- 354.

[4] المرجع نفسه، ص 352.

مهما كانت الأسباب والظروف فـ(الحفيد) هنا يشبه (الجد)، فهو أيضا كان يملك القوة المعنوية التي جعلته شخصا شامخا لا يعرف معنى الاستسلام ولا الرضوخ، ويتضح ذلك من خلال قوله:

«وَوَادٍ كجَوفِ العَيْرِ قَفْر قطعتُه به الذئب يعوي كالخليع المُعَيلِ»[1].

فهو هنا يظهر بصفة الذات المغامرة الشجاعة التي لا تعترف بالصعوبات، وتتحدى كل الإكراهات والمخاطر المحدقة بها في سبيل تحقيق غاياتها، فأن يغامر الإنسان بحياته ويعبر هذا الواد الذي فيه ذئب «يعوي من فرط الجوع كالمقامر الذي كثر عياله ويطالبه عياله بالنفقة، وهو يصيح بهم ويخاصمهم إذ لا يجد ما يرضيهم»[2]، فهذا يحتاج إلى جرأة وثقة عالية بالنفس، وكذا امتلاك القدرات الدفاعية للتمكن والتفوق عليه، فهذه الشجاعة وهذا الإصرار يمكنانه فعلا من التفوق والانتصار عليه، وفي هذا إحالة على «خزين القوى الخفية التي يختزنها الإنسان في أعماقه ويحتاج دائما إلى سبب مقنع للروح والجسد يدفعه إلى تفجيرها واستثمار طاقاتها وتشغيلها»[3]، يقول في مقطع آخر يصف فيه رحلته إلى الصيد:

«وقد أغتدي والطير في وُكُناتِها بمُنجرد قَيْدِ الْأوابدِ هَيْكَل»[4].

يشير ملفوظه هنا، إلى أنه يسبق الطير قبل النهوض من أوكارها، على فرس سريع جدا لدرجة أن الوحوش البرية السريعة يراها تقف مقيدة لا تستطيع الحركة، فالجد «كان شديد الاعتداد بنفسه، واسع الآمال، لا يسعى إلا إلى المجد، وينازل البطل الشديد، ولا تطيش سهامه، فهو كثير الطموح إلى المعالي شديد الإباء»[5]، فالجد والحفيد يتفقان إلى حد كبير، فهما يطمحان ويتفاءلان بحياة جديدة، ولا يعترفان بالصعوبات والمخاطر التي تُحَدِقُ بهما مهما كان نوعها، فهما يدركان

[1] عبد الرحمن المصطاوي، ديوان امرؤ القيس، ص51.

[2] المرجع نفسه، ص52.

[3] محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية – قراءة في تقانات القصيدة الجديدة، ص47.

[4] عبد الرحمن المصطاوي، ديوان امرؤ القيس، ص 16.

[5] ينظر: سليم الجندي، عمدة الأديب – امرؤ القيس، ص19 –20.

جيدا أن الحياة مليئة بالصعوبات، والإنسان قد يتحطم تحت ضربات الواقع، لكن هذا لا يعني النهاية، فالحياة تحتاج الصبر والمثابرة والأمل والمضي قدما، للوصول إلى الهدف المنشود.

نخلص من خلال هذه الدراسة، إلى أن الشاعر عمد إلى بناء عتبات ديوانه بناءً محكما، ومن هذه العتبات عتبة الغلاف بما تحمله من (عنوان رئيس) و(اسم الشاعر) و(دار النشر)، بالإضافة إلى (العناوين الداخلية)، فهي تعمل في تناغم تام وانسجام عميق لإيصال الدلالة إلى المتلقي.

- إن اختيار عنوان كلي للديوان حتى وإن كان مأخوذا من إحدى قصائده «يلقي بظلاله السيميائية والإيحائية والتشكيلية على عنوانات القصائد كافة، فوضع العنوان الكبير على صدر صفحة الديوان بإشراقه المتحدي لعين القارئ يمنحها هيمنة تسموية ترتبط بالمؤلف، وتسلط على فضاء التلقي قوة موجهة تبقى معلقة في ذاكرة القراءة ومشروعة أبدا للتواصل والتفاعل»[1].

يتضح من خلال العناوين الداخلية أن الشاعر اختارها بدقة وعناية فائقة، فاختياره لها كان اختيارا مدروسا، إذ وظفها بوعي كبير من حيث بنيتها ودلالتها وجماليتها، فجاءت شديدة الالتحام بالعنوان الرئيس وعملت معه جنبا إلى جنب لإجلاء مقاصده، كما كشفت هذه العناوين كذلك عن تعلق الشاعر بالطبيعة وانفتاحه على عناصرها المختلفة، وتوظيفها باعتبارها رموزا لتسانده في إيصال رسالته بطريقة غير مباشرة.

- وظف الشاعر بعض أسماء الشخصيات في عناوين قصائده، فحقق بذلك تمازجا وتداخلا بين الحاضر والماضي، وبين الحقيقة والخيال، استطاع من خلالها إرسال رسالة متمثلة في رفض الواقع والتمرد عليه ومحاولة تغييره، لكن دون جدوى فالنتيجة سلبية في معظم الأحيان.
- كما وظف المكان في عناوين قصائده وهو ما كشف أنه مسكون به، سواء كان هذا المكان الوطن الذي عاش فيه طفولته، أو أماكن أخرى قام بزيارتها، أو حتى عاش فيها مراحل من حياته، بغض النظر عن هذه الأماكن أكانت عربية أم أجنبية، كما ذكر أماكن أخرى تمنى لو تتاح له الفرصة ويعيش فيها ليهرب من واقعه المر.

[1] محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية –قراءة في تقانات القصيدة الجديدة، ص4.

- كشف توظيف الزمن في عناوين ديوان (حفيد امرئ القيس) عن تأثر الشاعر بالأحداث التي تقع حوله، وما يكتنف العالم من أزمات ومحن.
- اختار الشاعر عناوين توحي بنوع من الحزن، وهو أمر يعكس شيئا مما يشعر به بعد يأسه من تغيير الواقع، ولكن هذا لا يعني غياب الأمل فالجانب المشرق له حضور بارز أيضا في عناوين الديوان، ويُظهر الشاعر بصفة الذات المغامرة التي لا تعرف الاستسلام ولا الرضوخ في سبيل تحقيق الغايات والمقاصد.

يمكن القول أن (سعدي يوسف) من الشعراء الذين يدركون قيمة العتبات النصية وأهميتها، لهذا اشتغل عليها برؤية إبداعية وفنية عالية، تطاوع أفكاره وتتماشى معها لتكون في الختام، ذات طبيعة سردية تلعب دورا كبيرا في إضاءة ما ورد داخل الديوان أمام المتلقي.

الفصل الثاني

سردية الفضاء في ديوان

(حفيد امرئ القيس)

توطئة: الفضاء–بحث في المفهوم والتعالق:

يعد الفضاء من بين المصطلحات الأكثر جدلا في الساحة النقدية، وهذا راجع إلى اتساع حدوده وشبكة تعالقاته مع مصطلحات مجاورة تُقاسِمه الدلالة نفسها، ومن بينها: الحيز، المكان، فضلا عن التقسميات الفرعية التي تتناسل عنه، ولو بحثنا في مستويات توظيف ونقل (الفضاء) لوجدنا أنه وضع مقابلا للمصطلح الأجنبي (espace) إلى جانب (المكان)،إذ أن هناك من النقاد من يتحدث عن المكان ويعني به الفضاء، بوصفه أوسع وأشمل كالناقد المصري (صلاح صالح)، وكذلك الباحث الراحل (غالب هلسا)، الذي تَرجم كتاب (شعرية الفضاء) (لغاستون باشلار)، إلى (جماليات المكان) ليصبح الفضاء عنده مرادفا للمكان، فيما يرى (عبد المالك مرتاض) أن مصطلح الفضاء عاجز عن أداء المعنى المنوط به، وهذا ما دفعه إلى استخدام الحيز بديلا عنه مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي ; Espace (space) الذي يراه أشمل وأبلغ؛ لأن الفضاء معناه جارٍ في الخواء والفراغ، في حين أن الحيز ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن والثقل والحجم والشكل...[1]، وبهذا التعريف الفرقي يميز الناقد بينهما انطلاقا من معايير مختلفة: كالاتساع والانغلاق، فضلا على طريقة الاشتغال والتوظيف.

أما النقاد الآخرون ومن بينهم :(سعيد يقطين، حسن بحراوي، منيب البوريمي، وسمر روحي الفيصل، ومحمد سويرتي، وإبراهيم جنداري، وراكز أحمد) فيرون بشمولية الفضاء كونه الأوسع، ويحوي كل الأمكنة التي تتصف بمحدوديتها، ولكن هذا لا يلغي تعالقهما بل إن الفضاء والمكان يكملان بعضهما بعضا، فالفضاء لا يمتلئ إلا بالمكان الذي يعدُّ جوهره، كما أنه هو الروح المحركة للمكان، هذا الأخير الذي يومئ بالبعد الجغرافي الحسي ويتسم بالمحدودية، بخلاف الفضاء الذي يكون ممدودا مطلقا، ويشير

[1] ينظر: وداد بن عافية التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر دراسة في فضاء القصيدة عند سعدي يوسف، ص27–28، وسعدية بن ستيتي، الإطار المفاهيمي للفضاء الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية (دط)، 2017 ص 21. وعبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنن والآداب – الكويت، 1998، ص 121.

إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي[1]، ولهذا ينبغي التفريق الدقيق بين حدودهما لئلا يتداخلا مع بعضهما بعض، ويستعمل كل واحد منهما في موضعه.

وعند البحث في تقسيمات الفضاء الفرعية نجد الناقد (حميد الحمداني) قد اشتغل عليها كثيرا، فقسم الفضاء إلى أربعة أشكال لخصها في الآتي: [2]

- الفضاء الجغرافي (Espace géorgique): وهو مقابل لمفهوم المكان الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه.
- فضاء النص (Espace textuel): وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق.
- الفضاء الدلالي (Espace sémantique): ويشير إلى الصورة التي تخلقها اللغة وما ينشأ عنها من أبعاد ترتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.
- الفضاء باعتباره منظورا (Espace comme vision): ويشير إلى الطريقة التي يستطيع السارد بواسطتها أن يهيمن على عالمه السردي.

فالفضاء حسبه مفهوم شامل لأربعة أنماط تبدأ بالمعنى الجغرافي أو الطبوغرافي الذي تدور فيه الأحداث السردية، ويمتد إلى الفضاء النصي أو جسد الكتابة (الكتابة، الرسومات، البياضات، علامات الترقيم...)، ثم مجالا للصورة التي تخلفها اللغة، ليصل إلى المعنى الشعري في علاقاته مع الزمن أي الحركة، فلا يمكن الحديث عنه دون أن نتحدث عن «الحركة فيه، فالفضاء يرتبط دوما بجريان الأحداث فيه»[3]، فحضور الزمان إلى جانب المكان يعد من أهم المقومات السردية في النص الشعري التي تضمن تحقق كل واحد منهما ووجوده «فإذا كان المكان المجال الخارجي الذي تحدث في إطاره الظواهر، فإن

---

[1] ينظر: أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع عمان مؤسسة دار الصادق الثقافية، ص428. وسعدية بن ستيتي، الإطار المفاهيمي للفضاء الروائي، ص22. وحمادة تركي زعيتر، جماليات المكان في الشعر العباسي، مؤسسة دار الصادق الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، الرضوان للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية لهاشمية، ط1، 2013، ص 274.

[2] ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص62.

[3] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص 427.

الزمن يمثل المقابل الباطني للمجال الخارجي للمعرفة والذي هو المكان»[1]، فهما مرتبطان ارتباطا وطيدا بل إن علاقات الزمان لا تمنح دلالتها إلا في ظل المكان، وهذا الأخير لا يدرك إلا في سياق الزمان

وهذا راجع إلى طبيعة الفنون التي تصنف إلى زمانية ومكانية، انطلاقا من مادتها الأولى، أو أدواتها الإجرائية المعتمدة فالفنون الزمنية مثلا تتأسس على التسلسل والتتابع كالموسيقى والرواية، أما الفنون الفضائية أو المكانية فتقوم على الآنية، بما تشغله من حيز مكاني على نحو متباين كالرسم والنحت، أما الشعر فيصنف ضمن الفنون الزمانية كفن الموسيقى، لكونه يعتمد على الإيقاع لبنة أساسية في بنائه، فضلا على كون اللغة أداة زمانية تتكون من أصوات دالة بحركاتها وسكناتها وتتابعها وتقطعها خلال الزمن وخلال المكان أيضا، وعليه فإن الزمان والمكان يلعبان دورا رئيسا في بنية الفضاء الشعري[2]، نظرا لأن الشاعر يجمع بين الخاصتين معاً، عبر اللغة باعتبارها أداة تعبيرية مكثفة في النص الشعري تجمع بين الزمان والمكان، سواءً كان (ضيقا أو واسعا، معاديا أو أليفا).

وهذا راجع إلى شمولية الفضاء واتساعه –وهو ما جعلنا نفرد له حيزا يضطلع بالبحث عن تجلياته، وسردية توظيفه في المدونة– فهناك أمكنة «من قبيل المعمار بمعنى أنها مساحات عامرة ومشغولة، فلو جئنا إلى النصوص الشعرية المعاصرة، لوجدنا سواد القصيدة عبارة عن بنية خطية يقابلها معمار المكان، فالسواد يشغل مكانا على الورقة ولأن القصيدة المعاصرة تشمل البياض والسواد معا، فهما يشغلان فضاء يعرف بفضاء القصيدة أو فضاء النص، فهو أشمل وأعم، ولهذا فالبياض لا يشكل وحده نصا، كما أن ماهية الفضاء لا تتأسس فلسفيا لدى (هيدجر) إلا بالمكان، فكذلك الفضاء الشعري المعاصر يستلهم وجوده من تداخل البياض والسواد على صفحة النص»[3]، فالفضاء البصري جزء لا يتجزأ من البنية الدلالية للنص، يقدم نفسه للقارئ «كاستراتجية كتابة واستراتيجية قراءة في الوقت ذاته، بمعنى استراتيجية خطاب أدبي، خطاب مشفوع بكل حمولة وطاقة وامتلاء الكتابة، جماليا ولسانيا وثقافيا واجتماعيا لكنه

[1] ينظر: بشائر أمير عبد السادة، النسق البنيوي والفضاء الشعري في قصيدة السياب (وصية محتضر)، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، عدد خاص بالمؤتمر العلمي الرابع لكلية التربية للعلوم الإنسانية، ص111.

[2] ينظر: وداد بن عافية، التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر، دراسة في فضاء القصيدة عند سعدي يوسف، ص36.

[3] المرجع نفسه، ص33.

خطاب يمنح نفسه للآخر بصريا وروحيا: بدءا من السواد على البياض في انتظام الصفحات داخل الكتاب وصولا إلى أبعد مستويات المتخيل والتجريد»[1].

وفي الأخير نصل إلى أن الفضاء في القصيدة يتكون وفق شبكة علائقية بين الزمن والمكان وباقي المكونات الأخرى، لهذا سندرسه في إطار هذه التجاذبات، وقبل ذلك سنقوم بتسليط الضوء على الزمن بوصفه الجزء الرئيس الذي يربط بين وحدات السرد، ثم ننتقل إلى الفضاء المكاني (الجغرافي) بوصفه المسرح الذي تدور فيه الأحداث، لننتقل في الأخير إلى الفضاء النصي أو التشكيل البصري لنصوص الديوان بوصفه لغة مكملة للسرد الشعري.

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص45.

المبحث الأول: سردية الزمن

1 –مفهوم الزمن:

ارتبط الزمن بحياة الإنسان منذ القدم، وعُني به الأدباء والفلاسفة محاولين شرحه وفهم ماهيته، وكذا علاقته بالإنسان، لأن مفهومه لا يشير إلى معنى دقيق بعينه، ولا يمكن تحديده والكشف عن ماهيته لهلاميته وتفلّتِه، وهذا ما ذكره القديس (أوغسطين) عندما سئل عن الزمن فقال: «إنني لأعرف معرفة جيدة ما هو، بشرط أن لا يسألني أحد عنه، لكن لو سألني أحد ما هو وحاولت أن أفسره لارتبكت»[1].

فليس هناك مفر من هذا القلق الذي يحدثه الزمن، ويجعل الإنسان في تساؤل مستمر أهو كامن فينا أم أنه خارجي؟ لأننا نحس به ولكن لا نستطيع تحديده بدقة، إنما نعرفه من خلال أثره على الأشياء وعلى الإنسان، كما أنه ليس فضاء تدور فيه الأحداث، إنما هو الذي يصنع هذه الأحداث ويؤثر في سيرورتها وتنظيمها، فإذا كان الزمن بصورته المبسطة تعاقبا للقرون وللسنين والشهور والأسابيع والأيام والساعات والدقائق والثواني، فإن ذلك يجعل منه تنظيما للحياة ذاتها، بعد أن استحال على الإنسان إمساكه أو السيطرة على إدراك كنهه.

وقد اهتمت الدراسات النقدية الحديثة اهتماما كبيرا بالزمن، وجعلت منه الأساس الذي يُشَكِّل البناء السردي وينظِّمه «ويمنحه قيما جمالية ودلالية، فهو عنصر محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثم أنه يحدد في الوقت نفسه دوافع أخرى محركة مثل: السببية والتتابع واختيار الأحداث، فهو يربط الأحداث ببعضها ويؤسس لعلاقات الشخصيات مع بعضها»[2]، ومن هنا تأتي أهميته بوصفه «عنصرا بنائيا مؤثرا في العناصر الأخرى ومنعكسا عليها، وله قابلية التخلل داخل البنيات السردية والقدرة على تنظيم حركاتها التتابعية أو المتداخلة، وهذا ما دعا النقاد إلى جعل الزمن شرطا أساسيا لأي إبداع»[3].

---

[1] بول ريكور، الزمان والسرد الحبكة والسرد التاريخي، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص27.

[2] فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي، شعر بشرى البستاني نموذجا، ص55.

[3] نفسه، ص55.

ولو نأتي إلى مجال الشعر –مجال اشتغالنا– نجد الشاعر يحاول أن يؤسس طريقة خاصة للتفاعل مع العالم المحيط به، بشكل مغاير ومبهم يشابه الزمن الذي قد يبدو واضحا لكنه في الوقت ذاته غامض ومتحول وغير ثابت، فالشعر يرتبط ارتباطا وثيقا به يصل درجة التماهي الكامل بين مكنونات الذات الشاعرة والعالم الخارجي «فالزمن هو عمق الكيان، والشعر كذلك تجربة للكينونة صلب نظام الكون، فبين الشعر والزمن تساوق وقرابة من جهة، كون كل منهما تجسيدا للوعي بالمنزلة (حركة الوجود) (طبيعة الكون) وهذا ما يسوغ الخوض في مسألة الزمن والشعر بوصفهما مصطلحين يتحالفان كنها وجوهرا ووظيفة»[1].

وتوظيفه في القصيدة ليس إضافة شكلية، بل هو مكوِّن مركزي يلتحم ببقية مكونات السرد وينعكس من خلالها «ويشكل مع المكان ثنائية لا تنفصل، فحيثما وجد المكان فالزمان حال فيه، ولا وجود لزمان خارج المكان»[2]، كما أنه يساهم في ضبط إيقاع النص في جميع مراحله المتتالية«كونه حلقة وصل تربط المكونات الأخرى بعضها مع بعض، وفي كونه يبين ملامح الحياة المختلفة التي ينطلق منها العمل الأدبي»[3]، ولا يختلف في هذا عن نظيره في السرد من ناحية الوظيفة داخل النص، إلا أنه قد يطول فيه بخلاف الشعر الذي «يعتمد على ضيق المساحة الزمنية على مستوى البنية السردية حتى وهي تستدعي كافة الأزمنة الحاضرة والماضية والمستقبلية بأسلوب إلماحي صرف غالبا ويعتمد على الكثافة والتركيز بدلا من الحشو والإسهاب الذي لا يليق بشكله الفني»[4].

إن عرض الأحداث في الخطاب السرد شعري لا يسير بشكل متوازن أو منطقي يعطي تفسيرا للنص، إنما يتوقف على النمط المعتمد «وبالأخص إذا كان السرد لا يعتمد على حدث محدد أو أفعال متوالية تتصل بحدث، أو حبكة سردية تميز النص لذلك فالزمن لا يرتبط بنتائج أو تفصيلات مسبقة،

---

[1] محمد عياد، الزمن والشعر، مجلة علامات، المغرب، المجلد: 2002، العدد:17، 30 إبريل 2002، ص3.

[2] هداية مرزق، جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، دار هيباتيا للنشر، أسوان–إدفو، ط1، 2013، ص288–289.

[3] أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005 ص233.

[4] آمنة يوسف، مقاربات بنيوية في السرد–الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت –لبنان، ودار الفارس للنشر والتوزيع –عمان الأردن، ط1، 2015، ص141.

ولا يلتزم خطا واحدا... بل يجتزئ ويشتت ويجمع عددا من المستويات التي يلعب فيها الصوت السردي دورا في تحديد حركته»[1].

فالشاعر يقدم الأحداث وفق الترتيب الذي يراه مناسبا لنصه، الذي قد لا يتطابق مع الزمن الواقعي الذي يحيل إليه، فيبدأ مثلا من النهاية ثم إلى الوسط أو البداية ليرجع إلى النهاية، وهكذا يتعرض التسلسل الخطي لخلخلة واضحة، محدثا بذلك مفارقات زمنية سردية؛ تنتظم الأحداث داخلها في نسيج مختلف عما حدث في الواقع أو في النظام الأصلي للأحداث، وهذا انطلاقا من أولويات النص واحتياجاته الدلالية «إذ يستعصي على السارد إلى حد كبير أن يلتزم في سرد مادته السردية بالتعاقب الخطي الذي خضعت له عند تحققها في الأصل»[2]، لأن التصور فيه لا يقوم على رؤية أحادية متتابعة «وإنما تتحكم فيه رؤية خاصة بين الفعل كوجود مستقل، وبين الزمن كحالة يلتبس بها معناها النحوي فقط، وإذا وجد الحدث فإن الفارق فيه يعود إلى العلاقة بينه وبين زمن الفعل وزمن الفعل المحكي»[3] ، ولهذا اعتاد الدارسون أن يميزوا بين زمنين: زمن السرد وزمن الأحداث المتتابع والمتصل بالضرورة، ليس من طبيعته وجود خلل فيه، أما زمن السرد فهو «لا يتقيد بهذا التتابع المنطقي، فتحدث المفارقة بين زمن السرد وزمن الأحداث وقد تكون المفارقة استرجاعا لأحداث ماضية (Rétrospection) أو استباقا لأحداث لاحقة Anticipation»[4]، فعدم التطابق هذا بين الزمنين يمنح النص جمالية في الدلالة.

---

[1] صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص40. نقلا عن: محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر ،2004، ص 227.

[2] الحسين خليفة، غواية السرد في الشعر العربي القديم، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019، ص270.

[3] محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، ص157.

[4] خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2000 ص40.

2_ تقنيات المفارقة السردية:

أ-الاسترجاع (الاستذكار) Analepsie:

يُعَرّف الاسترجاع بأنه مفارقة زمنية تتمثل في «إيقاف السارد مجرى تطور أحداثه، ليستعيد واقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة لتسليط الضوء عليها، فهو تقنية سردية تصل الحاضر بالماضي عبر لحظات زمنية هدفها الكشف عن أحداث حاضرة»[1]، أو توضيح موقف ما حدث في زمن مضى، فإيقاف السرد والارتداد إلى الماضي لا يعني الانفصال التام بين الحدث الآني والمسترجع، إنما يأتي الاستذكار ليصاحب ويدعم حالة الزمن الذاتي الذي «لا يكون منفصلا عن وعي الإنسان ووجدانه، فكل لحظة حاضرة يعيشها هي إضافة جديدة إلى سجل تجاربه الماضية، ويتجلى هنا دور الذاكرة واضحا بوصفها الوساطة الوحيدة التي تجعل من اللحظات الآنية المتجددة امتدادا لمسيرة الماضي الطويلة، أو تجعل هذه المسيرة حاضرة في اللحظة الآنية»[2].

فالاسترجاع يشكّل بنية سردية صغرى ضمن البنية الكلية للنص، ووجوده في النص له أهداف وبواعث فنية عدة منها: «إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر السرد، وإقامة الجسور فوق الثغرات التي يخلفها»[3]، كما أن توظيفه يسهم في فهم الحاضر، ويؤكد قدرة السارد وبراعته في التعامل مع آليات السرد وتقنياته.

ومن تمثّلات الاسترجاع في ديوان (حفيد امرئ القيس) نجد قصيدة (الماندولين) التي يقول فيها:

«كنتُ في عدنٍ ...
كنتُ خلفتُ أرواحَ نجدٍ إلى يَمنٍ
كنتُ في عدنٍ
دَندنَ العودُ: دانَى ودانَى ...
ومن حَضر موتَ الأغاني
وقد كنتُ في عدنٍ»[4].

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص121-122.

[2] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني -قراءة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان-الأردن ط1، 2011، ص36.

[3] ميلاد عادل جمال المولى، السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، ص 40.

[4] سعدي يوسف، حفيد امري القيس، الأعمال الشعرية، ج5، منشورات الجمل، بيروت -بغداد، ط1، 2014، ص149.

يسعى السارد في هذا المقطع إلى رسم صورة الزمن الذاكراتي الجميل في (عدن) وفي (حضر موت) و(نجد) و(يمن)، حين كان يتمتع بالعز والنعيم، ويجد أُنسه الروحي بتألق الأغاني العتيقة والعزف على العود، فكل شيء يومئ بالأصالة وينطق بالهوية، وهو ما يبعث المسرات والأمل في النفوس، ويوحي بالتماهي التام بين السارد والمكان، لكن عنف الزمن تسبب في تخريب هذه العلاقة بعد أن كانت هذه الأمكنة في زمن مضى تمثل الأنس والأمل، غدت الآن مهددة بالخطر وأصبحت مصدرا للخوف والقلق، فالمغادرة أصبحت قدرا حتميا يلاحقه ويسيطر عليه يقول:

«لكنني سأفُر من عدنٍ إلى البحر المهددِ بالرصاصِ

سأتركُ البيتَ المعرضَ للقذائفِ، حيثُ أوراقي تَطايَرُ

في هواءِ السُم والبارودِ...

خلّفتُ الحقائبَ كلها؛ وهي الخفيفة. وارتقيتُ

السورَ مرتبكًا:

تركت الماندولين!»[1].

ركزت القصيدة على التقابل بين حالتين: الحالة الأولى حالة الانتماء إلى الوطن، والحالة الثانية هي حالة انفصال روابط العلاقة مع هذا المكان/الوطن، فهذا الأخير تحوّل إلى طرف معادٍ وطاردٍ يوحي بعدم الاستقرار (البحر المهدد بالرصاص، البيت المعرض للقذائف، هواء السم والبارود) وما دام الواقع كذلك اضطر الشاعر إلى المغادرة والخروج بحثا عن مكان آخر أكثر أمنا واستقرارا، ومع ذلك ظل يحمل اغترابه معه، فذكرى الوطن ما تزال محفورة في ذاكرته، فزمن الماضي« زمن مرغوب فيه، وترجى عودته إذا كان مكتملا بالإنسان والمكان، وإنما المرغوب عنه من الزمن وما لا يرجى بقاؤه ولا ديمومته ولا كينونته هو الماضي في حال الفراق وافتقاد المكان علل العيش فيه»[2].

ومن تمثلات الاسترجاع أيضا ما جاء في قصيدة (عدن 1986...الخ) التي تتجلى فيها الطبيعة الزمنية من عتبتها الأولى، إذ تنطوي بنية العنونة على سرد مكثف، تبدأ فيه بتحديد المكان بدقة في كلمة واحدة وهي (عدن)، يليها تاريخ زمني محدد (1986) يؤدي وظيفة سردية واضحة، خاصة أن هذا

[1] سعدي يوسف،حفيد امرئ القيس، ص 151.

[2] أحمد مداس، الفعل السردي في الخطاب الشعري _قراءة في مطوية لبيد، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد العاشر والحادي عشر، جانفي وجوان، 2012، ص47.

العنوان انتهى بعلامة الحذف، التي تلعب دورا في الاستفزاز والتشويق لمعرفة الأحداث التي جرت في هذه الفترة الزمنية بالضبط، وهو ما سيكشف عنه متن القصيدة، يقول:

«كانت رائحة البارود وأدخنةُ البارود تصاعدُ تحت سماواتٍ هابطةٍ

وتَنزلُ في الرئتينِ،

وكانت عدنُ تدخل في أزمانِ الغربانِ الأولى

مَعْبدَ بارْسِيّينَ

وبُرْجاً للصمت ...

وشارع ذبحٍ لقرامطةٍ وشيوعيّينَ»[1].

يتلون هذا المقطع بالسرد والوصف معا بشكل يوحي بواقعية مصاحبة بزمن محدد 1986، يسهم في التوثيق للحالة المعروضة أمامنا والتي تم فيها تصوير مدينة (عدن) والفوضى التي آلت إليها، فالزمن فيها موحش متوقف إذا ربطناه بالمعنى العام للنص الذي يدل على الحرب بكل ويلاتها وخرابها، حيث كانت رائحة البارود وأدخنته تتصاعد وكانت رائحة الموت تنبعث من كل جهة، وهو ما جعلها تدخل كما يصفها السارد (في أزمان الغربان الأولى)، والغربان لدى العرب رمز للتشاؤم والحزن والموت، واسم الغراب في حد ذاته يوحي بالغربة والفراق، وقد جُعِلَ في هذه القصيدة رمزا لهذا الواقع المؤلم الخاوي من كل معالم الحيوية.

يزداد إيقاع الحزن السوداوي حين يقدم السارد النتائج المترتبة عن هذه الفوضى، باستعادة مشهد القتل في مدينة (عدن) بكامل هيئته وروحه وحساسيته وقتامته، إذ لا يكاد يدخل أي لون آخر غير القتل في تشكيل هذا المشهد المؤلم.

«في ساحة فندق نوفوتيل (بناه فرنسيون ولبنانيون) على الشاطئ

كان القتلى

ينتظرون مناقيرَ الطيرِ

لتأخذهم نحو سماواتٍ غامضةٍ»[2].

---

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص100.

[2] المصدر نفسه، ص100.

يشعر القارئ أنه أمام سيناريو حزين فالسارد جعله يرى مشهدا كاملا لهذه المعاناة، ولهذا الماضي الممزوج بالأسى الذي يكشف عن رؤية سوداوية قاتمة للوجود، فكل شيء متوقف وجامد، وما بروز الموت ببعده السكوني سوى موت للزمن وتوقفه أيضا، فهو زمن الاستلاب الإنساني الذي أوغل في الاضطهاد وامتهن الظلمة، فليس هناك أي كوة يطل منها ضياء ونور الحرية على حد قوله في المقطع الآتي:

«نحفُر في الرملِ

ولا ماءَ،

ونحرث في البحرِ

فلا أسماءَ ...

لقد كنا فقراءَ، وما زلنا الفقراءَ»[1].

لا يكتفي هذا المقطع بالحدث بل يضيف إليه صفة الديمومة والاستمرار، فالذكريات تكاد تكون ماضية بعيدة وقريبة في الوقت ذاته، فلا فرق بين ما كانت عليه (عدن) في الماضي وبين ما هي عليه الآن من ركود وفقدان الأشياء لفاعليتها، فالأخذ بالأسباب التي تحقق الإنتاجية موجودة (نحفر، نحرث) لكن النتيجة غائبة (لا ماء، لا أسماء) فصوت اللاجدوى يرتفع في هذا المقطع بين ماض قاتم وحاضر أكثر قتامة.

وتوارد الأضداد هنا ليس فعلا إراديا، ولكنه توظيف لا واع صادر عن المخزون النفسي للسارد وسياقه الذهني وموقفه من الواقع ومن الذاكرة أيضا، فالارتداد إلى الماضي لا يعني الانفصال التام بين الحدث الآني والحدث المسترجع، وإنما هو بمثابة المرجعية التي يقيّم بها الواقع ويحاكم في ظلها، من أجل استعراض التحول الحاصل في هذه المدينة، مع تغير الزمن كشفا عن حركيته المتجهة نحو السلبية، ومع ذلك تبقى النظرة التفاؤلية قائمة على تجاوز هذا الواقع المأساوي السالب للفرح والسعادة بُغية تحقيق الذات الفردية والذوات الجماعية وجوديا، لهذا لم تستكن إلى الإرادة والواقع المعبر عنه في هذه الأبيات:

«لكنا آمنا يوما بِقُرى نرفع فيها ملكوت حفاة وشُراةٍ

ونعيد النجم إلى التربة

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 100.

والاسم إلى الأشياء»[1].

تتنازع بنية الأبيات طاقات ضدية سلبية/ إيجابية، تحمل الألم/ الأمل، وما هذا المزج بينهما إلا لغرابة العالم الذي نعيشه بظواهره المتناقضة، أو لأن الذات الساردة عاشت ذلك الصراع في وطن تناوبت عليه الخطوب والمحن، وفي هذا المقطع استشراف للمستقبل وحلم بغد أفضل ومحاولة للتخلص من عبء الواقع.

ب-الاستباق (الاستشراف) Paraleses:

يمثل الاستباق نوعا من المفارقات الزمنية السردية الاستشرافية -المخالفة للاسترجاع من ناحية الاتجاه الذي يعتمد على الماضي- والتي تخبرنا مسبقا بما سيحدث من وقائع وأحداث في المستقبل فإذا كان الاسترجاع يتجه إلى الخلف، فإن الاستباق يتجه إلى الأمام عكسه تماما، أي يتميز بالانطلاق نحو المستقبل عبر بوابة الحاضر، وهو حسب (جيرار جنيت) من الحيل الفنية التي يلجأ إليها الكاتب، قصد خلق حالة انتظار لدى المتلقي، إلا أن تحققه لاحقا غير إلزامي في شيء فهو لا يحمل أي ضمان بالوفاء، لأن ما تطرحه أو تبيت عليه الشخصية من تطلعات يمكن أن يصيب أو يخيب، لا سيما حين يقصد الراوي التضليل تمويها لخطة السرد، مما يوجد نوعا من الاستباق الكاذب الذي يطلق عليه تسمية الفواتح الخادعة fausses Amorces»[2] ولا يعبر عنه بكلمات صريحة، وإنما بأفعال تدل على الحاضر مثل: (أتنبأ)، أو استخدام حرف الاستقبال (السين) مثل: سأذهب أو ما شاكل ذلك من العبارات، بل كثيرا ما يلمح في الكلام وتدل عليه عبارات السياق بأدوات ظرفية، وعلامات تركيبية مميزة توحي بالأزمنة المستقبلية، ولقد وظف الشاعر هذه التقنية بعد أن طوعها لتناسب تجربته الشعرية، ومن بينها ما نجده في قصيدة (تجربة ناقصة) التي يقول فيها:

«أنا منتظِر ما يمحوه الليلُ؛
اختفت الزرقةُ منذ الآن
ولستُ أرى إلا طيراً مسكنه سقفي القرميدُ،

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص100-101.

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، عمر حلي، عبد العزيز الأزدي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية (دط)، 1972، ص76.

ستُمسي كلُ سقوفِ القرميدِ رماداً

وستلبُس حتى ساحةُ سياراتِ الحي حداداً

تلبسُ حتى الأشجارُ سوادا مُلتبساً ...»[1].

يشكل الحاضر لحظة البداية في هذا المقطع (أنا منتظر ما يمحوه الليل /اختفت الزرقة منذ الآن) إذ يتوجه السارد بالخطاب إلى المروي له، وغاية الفعل الخطابي هنا هي وصف الحالة التشاؤمية المخيمة على السارد وعلى جميع الموجودات، نتيجة اختفاء الزرقة بكل ما يحمله اللون الأزرق من دلالات الصفاء والنقاء والراحة النفسية، إذ أصبح السواد والرماد سيد المكان «فامتدادات الزمن السلبية تفرض هيمنتها وشموليتها على الوجود بكل غير متناه»[2]، وهذا الجو يشكل رغبة في انقشاع الليل تنبؤا بأن الغد لن يكون أفضل، فالسواد سينتشر انتشارا أفقيا واسعا يشمل الإنسان والطبيعة، والزمن في هذا النص زمن متوتر مَثله الدال (الليل) الحامل لمدلول غير متعارف عليه في الحركة الزمانية المتعاقبة، إنما هو ليل العدوان المتستر تحت ظلامه ليتمكن من تحقيق أهدافه:

«هاهو ذا الليلُ الماحي كل الأفوافِ

المُغْلق كل الأفواهِ

الهابطُ كالرمل البركاني على الأمواهِ ...

الليل المُعْلَنُ، هذا الليلُ

المُعلَنُ، والملعونُ

القاتلُ

والمجنونُ،

الليلُ السيدُ هذا الليلُ ...

الليلُ الأبيضُ هذا الليل ...

الليل النصلُ

الصلُ

الصافرُ...

ليل قطاراتِ القتلى المشحونينَ إلى قمرِ الكثبانِ

---

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 194.

[2] يوسف محمود عليمات، النقد النسقي تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015 ص54.

.....

.....

.....

اختفت الزرقةُ؛

والليلُ يغور

أعمقَ من تهجئة الديجور»[1].

إنه إحساس مأساوي بالواقع المرير الذي طال الوطن، وحالة العطب الذي آلت إليها جميع الموجودات، فالليل هنا هو ليل القسوة والقتل والظلم والاستبداد، ولهذا من البديهي أن تختفي الزرقة ويسود الظلام، وفي هذا تحقيق للاستشراف الذي تم الإعلان عنه في بداية النص.

أما الزمن في قصيدة (الانتظار) فيتحرك بطريقة استباقية مفارقة تنطلق من عتمة الليل إلى ضياء الصبح:

«وفي الصبح نفترض الشمسَ...

لكن تلك الغريفةَ لن تبصر الشمس إلا دقائق

إن الصباحات غائمة في غُريفة باريس أيضا!

.....

.....

.....

وماذا عن المشهد الآن؟

لا مشهد الآن

إن، رُمتَ نورا فخبيء شآبيبه في نبيذ العروق

ولا تنتظر أن يكون الصباح المتاح بهياً...

ستشهد كل الصباحات غائمة

ومدججة بالعفونة

حتى تموت!»[2].

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص195.

[2] المصدر نفسه، ص 110-111.

يظهر الصباح في الغالب محورا مناهضا لليل، فهو يدل على بداية العودة إلى الحياة وإلى الحركة بعد سكون الليل، ويدل على الفرج والخير والحقائق الواضحة، إلا أنه في هذا المقطع خالف طبيعته، وجاء بشكل استباقي مفارق بصيغة اليأس والإحباط المتكرر التي تُفقِدُ لهفة الانتظار، لأن كل الصباحات متشابهة فهي في الماضي تعيسة، وفي الحاضر أشد تعاسة، وستبقى كذلك في المستقبل مثقلة بالعفونة.

ويتخذ المطر دلالة زمنية في قصيدة (هلوسة خفيفة) تحمل معاني استشرافية اتخذت من الحلم أداة للتعبير عن هذه التقنية:

«صرت تحلم، مستيقظا، بالمطر...
مطر يتكون من وردة متناثرة في الرذاذ
مطر القطرات الكبيرة
مطر الموج يغمر قمصان بحارة تائهين
مطر الرحمة الاستوائي في الزوبعة»[1].

فالاستشراف في هذا المقطع تبدى عبر الحلم بوجود المطر –بكل ما يحمله من معاني الخير والخصب والنماء–للدلالة على التحول من حال إلى حال، ونتيجة لهذه النظرة الحالمة المرهفة ينكسر الواقع:

«مطر لست تملك أن تسمعه:
مطرٍ من جرادْ
مطر في عروق البلادْ
مطر من رمادْ...»[2].

وفي هذا انتقال من لحظة الأمل إلى لحظة اليأس، فكأن الحياة لوحت بالمطر ولم تحمل سوى السراب وعدًا بغد أفضل، لكن النتيجة التي رافقت النهاية السردية حققت عنصر المفاجأة والإدهاش غير المتوقع، وكشفت عن حلم زائف لا يمكن تحقيقه (مطر لن تملك أن تسمعه/ مطر من جراد/ مطر من رماد) مثّل خيبة أمل كبيرة، ولم يبق إلا الاستعانة بالخيال وإطلاق العنان لمعانقة المجهول، واستشراف آفاقه، بحثا عن مكان آخر يعوض الواقع الذي لم يستطع تحقيق الراحة الكافية، فالإنسان بطبيعته يسعى إلى إيجاد مهرب من الزمن الذي يهدده بسلب كل ما هو جميل، وهذا ما عبّرت عنه قصيدة (قارة الآلهة):

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 145.
[2] المصدر نفسه، ص 145.

«لو كنتَ ولدتَ بإحدى القارات المجهولة في قرن آتٍ

وتنفستَ هواءً مختلفاً

وطَعِمْتَ غذاءَ من آلِهةٍ

وشربتَ رحيقَ ملائكةٍ ...

ولبستَ لبوسَ فضائيينَ؛

أقولُ:

إذا أَمْكَنَ هذا

وتمكنتَ،

فهل آمُلُ أن أتلقى منك بريداً؟

ذبذبةَ خافتةً مثلاً

أو بضعَ إشاراتٍ ضوءٍ...»[1].

يتوجه الخطاب في هذا المقطع إلى ذات أخرى في سياق الإيهام الفني بوجودها، إذ تمثل صدى لصوت خافت محض مستند إلى الحوار الداخلي بضمير المتكلم المخاطب لنفسه، رغبة في الارتماء في أحضان المستقبل لعيش تجربة منفتحة، بعيدة عن قيود العقل المنطقي والحسابات الدقيقة للزمن، ولأن هناك دائما منطقة مشتركة بين الحلم والواقع، فإن الذات تنطلق من هذا الأخير داخل النص لتقدم بشكل موجز أسباب هذه الرغبة.

«كوكُبنا الآنَ يَمُرُ بقَرن ظلام

والظلمةُ حتى الظلمةُ، تَشتدُ على البؤساءِ[2].

فمن الواضح أن الزمن يوحي بالخيبة وإحباط التوقعات ولهذا نجده يتمنى لو أنه يولد في قرن آت وينعم بحياة مختلفة عن هذه الحياة يقول:

«أسألُك الرحمةَ:

هل تتدبُر أن يحملني منك شعاع

كي أولَدَ في إحدى القارات المجهولة، في قرنٍ آتٍ

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 121.

[2] المصدر نفسه، ص121.

فأشِبَ رهيفاً

بين ملائكةٍ

ومنازل آلهةٍ

وفضائيين!»[1].

يكشف النص عن الرغبة الشديدة للسارد في استشراف المستقبل، وعيش لحظة مشتهاة كتلك التي تعيشها الملائكة، بعيدا عن هذا العالم خاصة بعد أن صارت المسافة بينه وبين الواقع في غاية البعد والتعقيد، على النحو الذي يبدو فيه العيش مستحيلا، وهو ما جعله يحس بالحزن والوحدة والعجز والحيرة والرغبة في الانسلاخ عنه، إلى عالم أكثر طهرا وصفاء(عالم الملائكة)، فالاستباق هنا مرجأ التحقيق جسّدته أمنية صعبة التحقق يلفها الغياب والمحو والعناء، وفي هذا استعانة بالزمن التخيلي لتحقيق أكبر قدر من الإشباع لبناء أمل مفقود يحقق مسعى هذه الذات لكسر الحالة الثابتة، ومواد الواقع الجاهزة، بغية تحقق عنصر الاندهاش والمفاجأة.

3-حركة السرد في ديوان حفيد امرئ القيس:

يسمي (جيرار جنيت) التقنيات الأربعة التي تربط زمن السرد وزمن الحكاية المتخيلة باسم الأشكال الأساسية للحركة السردية، وهذه التقنيات تعد العناصر الأساسية في البناء السردي، وتساعد السارد على التلاعب بخطية الزمن داخل النصوص سواء النثرية أو الشعرية، والتي يقسمها إلى ثنائيات أي طرفين متناقضين وطرفين وسيطين، أما الطرفان النقيضان فهما الحذف والوقفة، الأول ويكون فيه زمن السرد منعدما أو أصغر بما لا يقاس من زمن القصة، أما الثانية فيكون فيها زمن القصة منعدما أو يكاد، بينما زمن السرد ذو اتساع كبير، وأما الطرفان الوسيطان فهما المشهد ويكون في غالب الأحيان (حواريا) وقد عرفنا بأنه يحقق نوعا من المساواة بين السرد والقصة، ثم الخلاصة ... أي السرد الموجز الذي يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن القصة[2].

من خلال هذه العناصر الأربعة (الخلاصة والحذف والمشهد والوقفة الوصفية) نستطيع أن نلمس الحركة الزمنية السردية داخل النص من سرعة وتبطئة، من أجل البحث عن دلالتها الخفية.

---

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 122.

[2] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 144.

1- تعطيل السرد:

يعتمد النص على تقنيات زمنية تعمل عل تعطيل حركة السرد، وإبطائه للحد من سرعته، وتتمثل هذه التقنيات في المشهد، والوقفة الوصفية.

أ- **المشهد**(scéne): وهو تقنية تستخدم في النص «لغرض إعادة عرض وقائع الحياة عرضا أدبيا يفضي إلى نوع من التطابق بين زمن الخطاب وزمن الحكاية، ليؤدي ذلك إلى إبطاء حركة السرد، ومسار الأحداث»[1]، لتقديم الكلام في حوار حرفي بين الشخصيات دون إضافات وهو ما يجعله أكثر واقعية «فالمشهد يُقرب القارئ من الحدث، وكأنه يقع أو يحدث على مرأى ومسمع منه، مكونا لديه إحساسا بالمشاركة»[2]، ومن تمثلاته في هذا الديوان ما ورد في قصيدة (الحصان والجنيبة) فبعد استثمار مساحة نصية في الحديث عن الجنيبة والمقصود بها (بالدارجة العراقية) وكيف كان الرجال الكادحون يستعملونها، أتى المقطع الحواري قاطعا مجال السرد، وهو ما منح النص نفسا جديدا من خلال الانتقال من غرض إلى آخر.

«أقول: في مثل هذا المطر الدائم، يكون الكلام عن الماء والقنوات والمراكب الضيقة سخيفا تماما؛ لم، لا أتكلم عن مزارع تربية الخنازير مثلا؟

كنت أتابعها من نافذة القطار المنطلق من لندن إلى أدنبرة في الشمال. وفي العودة سألت رفيق الرحلة: أين ذهبت الخنازير؟ قال: لا أدري، لكن من الممكن جدا أنهم أكلوها! حسنا ...تقصد أن البشر أكلوا كل تلك الخنازير؟ خذ الكوسج (سمك القرش) ...كم إنسانا تأكل الكواسج كل عام؟ ثلاثة؟ أربعة؟ قُل خمسة. وهناك سينما وفك مفترس ...إلخ

حسنا اذهب إلى المسمكة، لا تذهب بعيدا جدا؛ اذهب إلى سوق الأسماك في "مسقط" فقط. ألا ترى الكواسج الصغير؟

Baby sharks لكن أسماك القرش ليس لديها سينما، أي أن الكواسج لم تنجب مخرجين مثل مخرج الفك المفترس، لكي نرى فك الإنسان والتهام الفريسة»[3].

---

[1] أحمد حسين العيثاوي، مشاهد من الملامح السردية والقصصية في الشعر الجاهلي، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد 19، العدد: 80، ص 23.

[2] ميلاد عادل جمال المولى، السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، ص81.

[3] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص127- 128.

يقوم السرد المشهدي على حوارية درامية بين السارد ورفيقه في الرحلة، حيث تتوارد أقوالهم في شكل –سؤال / جواب– مُباشرة دون وسيط، وهو ما يمنح النص واقعية أكثر، والملاحظ كذلك في هذا المشهد الحواري أنه لم يكن مُعدا لعرض حوار بسيط، إنما عمل السارد على التواري خلف هذا المقطع من أجل تضمينه بما يريد تمريره إلى المتلقي، معتمدا في ذلك على آلية المعادل الموضوعي؛ فسمك القرش أو (الكوسج) في هذا المقام هو رمز لكل مظاهر الظلم والاستبداد التي تسلط على الشعوب، وما التهام الفريسة سوى التهام لخيرات أوطانها.

ويتضح المشهد في مقطع آخر من القصيدة نفسها:

«أمس، مساءً، في (الحصان والجنيبة)

وتماما عند البار، رأيت شخصا لم أكن أتوقع أن أراه، شخصا طالما مررت به، وهو في جنيبته، على القناة؛ أحييه فلا يجيب. أبتسم لمرآه فلا يرد. هل أتذكر الفرزدق؟

فما رَدَ السلامَ شيوخُ قومٍ مررتُ بهم على سككِ البريدِ

ولاسِيْما الذي كانت عليهِ قطيفةُ أرجوانٍ في القُعودِ

في هذا الشاهد من شرح ابن عقيل، يحكي الفرزدق عن كلاب مر بهم. حياهم فلم يردوا ... إنهم شيوخ القوم، على أي حال؛ هذا الذي لم يكن ليردَّ، رأيته جليسي. أنا أيضا أحبُّ الجلوسَ على البارِ، لا على كرسيّ.

عند طاولةٍ ... قلتُ له: أنا أراكَ دائماً. أجابَ. أنا أراك دائماً أيضاً.

قلت له: وأراك ساهماً دوماً. أجابَ: وأراك ساهماً دوماً! ... قلت عجيب! قال عجيب! »[1].

فبعد أن حدثنا عن لقائه بشخص في (الحصان والجنيبة) كان يراه دائما ويلقي عليه التحية فلا يرد، وهو ما جعله يستذكر مقطعا شعريا (للفرزدق)، وكيف كان يمر على شيوخ قومه فيحييهم لكنهم لا يردون عليه، حاول أن يدخل في علاقة حوار معه عله يتعرف عليه أكثر، خاصة أن الحوار يرفع الحجب عن مشاعر الشخصيات وأحاسيسها وشعورها الباطني، والشخصية كما هو معلوم تُعرف من خلال أقوالها وأفعالها والصورة التي تُقَدِّمها الشخصيات الأخرى عنها، لهذا حاول السارد استنطاقه بطرح مجموعة من الأسئلة عنه، والتي تُنم عن جهل أحدهما بالآخر، وهو ما جعل هيمنة السؤال واضحة في

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 129.

المقطع وبصيغة التناوب (قلت له، أجاب، قلت، قال) في حين أن الإجابة كانت سلبية فهي عبارة عن إعادة للسؤال نفسه، فالمشهد الحواري في هذا المقطع لم يكن إيجابيا ومفتوحا بل كان مغلقا.

ب-الوقفة الوصفية/ الوصف:تقنية سردية تستخدمها كل النصوص الأدبية بوصفها «أداة التمثيل وآلية التخييل»[1]، فهو يتناول الأشياء في هيئاتها وأحوالها، ويكشف عن مكنونات الشخصيات وطباعها داخل العمل الأدبي، ولها عدة وظائف تقوم بها حسب استعمالها وطريقة بنائها داخل النص «وسواء كان للوقفة الوصفية وظيفة تزينية أو وظيفة بنيوية أو رمزية ...، فإنها دائما تشكّل بظهورها في النص وفي جميع الحالات، توقفا للسرد أو على الأقل إبطاء لوتيرته مما يترتب عنه خلل في الإيقاع الزمني للسرد ويحمله على مراوحة مكانه وانتظار أن يفرغ الوصف من مهمته لكي يستأنف مساره المعتاد»[2].

وقد وظفت القصيدة المعاصرة هذه التقنية في بنيتها الزمنية لإبطاء السرد إلى جانب المشهد، وهو ما يوحي للمتلقي أن ما أمامه من وصف ومشاهد تصويرية تفصيلية ضمن إطار زمكاني يوهم بمرجعيتها الواقعية، رغم أنها من إنتاج المتخيل، وهو ما وجدناه في الديوان الذي انطوى على مجموعة من الوقفات الوصفية التي اتخذت أشكالا متعددة، من بينها:

ب-1 وصف المكان/ تفاصيل المكان:

يكتسب المكان أهمية كبيرة في النص الشعري، لأنه يُشكّل حدوده ويرتسم عبره، كما أنه الحيز الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، ويعد الوصف «من أهم الأساليب في تقديم المكان، إذ يعمل على تشكيله وتقديمه ومنحه حضورا وعمقا دلاليا»[3]، فالمكان ممتلئ دائما بالتفاصيل التي يعبر عنها الوصف، من خلال رسم صورة عن تحرك الشخصيات والأفعال التي تقوم بها داخله، ونلمس هذا في قصيدة (ولماذا لا أكتب عن كارل ماكس) التي يقول فيها:

«يعيش ماركس في حي من أسوأ أحياء لندن أي من أرخصها. لديه غرفتان إحداهما تطل على الشارع وهي الصالون، غرفة النوم في الخلف. وليس في الشقة كلها قطعة أثاث ثابتة نظيفة، كل شيء

[1] داود نجاتي، آليات السرد ودورها في تشكيل بنية النص السحري – مقاربة أسلوبية لرواية حارث المياه لـ: هدى بركات مجلة الخطاب، المجلد 13، العدد 2، ص205.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص176-177.

[3] نبهان حسون السعدون، الوصف في قصص علي الفهادي – دراسة تحليلية، مجلة دراسات موصلية، العدد 24، أيار 2009، ص 144.

مكسور، مهترئ وممزق؛ وثمة طبقة ثخينة من الغبار في كل مكان، وفي كل مكان أيضا الفوضى العظمى، وسط الصالون طاولة ذات طراز عتيق مغطاة بمشمع. على هذه الطاولة مخطوطاته، وكتبه وصحفه، ثم دمى الأطفال، وأدوات زوجته للترقيع والخياطة، مع عدد من الأكواب مثلومة الحافات والملاعق القذرة، والسكاكين والشوكات والمصابيح، وهناك محبرة وكؤوس وغلايين فخار هولندية، ورماد تبغ – أي كل شيء على أسوأ حال، وعلى الطاولة إياها. إن أدنى الناس سيرتد خجلا من هذه المجموعة المرموقة.

حين تدخل غرفة ماركس، يدهمك الدخان وأدخنة التبغ حتى لتدمع عيناك تتلمس طريقك في كهف وبالتدريج، تعتاد عيناك على الضباب، وتبدآن تميزان أشياء قليلة. كل شيء قذر مغطى بالغبار. والجلوس خطر.أحد الكراسي له ثلاث أرجل فقط. وعلى كرسي آخر صادف أنه متماسك يلعب به الأطفال لعبة الطهي.هذا الكرسي يقدم إلى الزائر، لكن طهي الأطفال يظل مكانه. إن جلست ضحيت بسروالك»[1].

أظهر الوصف مشهدا صوريا كشف عن الإطار المكاني لمنزل (كارل ماركس) بدقة متناهية، فهو يعيش في حي من أسوأ أحياء (لندن) أي من أرخصها. لديه غرفتان إحداهما تطل على الشارع وهي الصالون، غرفة النوم في الخلف، ثم يدخل في تفصيلات مهمة عن الأثاث التي يحتويه هذا المنزل، وهو ما يجعل القارئ يجد نفسه وكأنه أمام لوحة فنية، يمكنه إعادة رسمها في ذهنه بتجميع تفاصيلها، فهذا المكان الذي يعيش فيه يوحي بالفقر والحياة الكادحة، ويفتقد كلَّ مقومات الحياة الكريمة، ورغم كل هذه الظروف إلا أن هناك ارتباطا وثيقا بين (ماركس) وبين هذا المكان «فلا شيء من هذا يضايق ماركس أو زوجته. أنت تستقبل خير استقبال. ويقدم لك الغليون والتبغ وما سوى ذلك بكل كرم، كما أن الحديث اللطيف المفعم بالروح كفيل بالترميم الجزئي للنواقص. بل أن المرء ليعتاد العشرة، ويرى هذه الحلقة مثيرة للاهتمام وأصيلة»[2]، فقد استطاع الوصف أن يعبر عن المستوى الطبقي (لكارل ماركس) وزوجته، وعن كرمهم وذوقهم الراقي في المعاملة رغم بساطة عيشتهم، فوصف المكان هنا لم يقتصر على الإطار الجغرافي فحسب، إنما ساهم في فهم الأسرار العميقة لشخصية (كارل ماكس) وزوجته، وكشف عن أخلاقهما وقناعتهما وبساطتهما، وكل هذا بطريقة سردية تساعد القارئ على الدخول إلى العالم المتخيل.

---

[1] نبهان حسون السعدون، الوصف في قصص على الفهادي – دراسة تحليلية، ص141.

[2] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص142.

ب-2 وصف الشخصية: يقوم وصف الشخصية على كشف العوالم النفسية والجسدية وما تنطوي عليه من صفات، وتطالعنا في هذا الديوان قصيدة (ولماذا لا أكتب عن كارل ماركس) التي نجد فيها وصفا دقيقا لماركس بدءا من ملامحه العامة، وصولا إلى تبيان أفعاله التي يقوم بها في حياته الخاصة كما هو موضح في هذا المقطع.

«ماركس متوسط القامة، عمره 34سنة، أخذ شعره يشيب بالرغم من أنه في ريعانه قوي البنية، تشبه ملامحه زيمير Szemere رئيس وزراء الحكومة الثورية الهنغارية قصيرة العمر 1848، الذي كان صديقا لماركس، لكن سحنته أغمق، كما أن شعره ولحيته أسودان الأخير لا يحلق شعره، وفي عينيه الواسعتين النفاذتين فيهما شيء شيطاني، لكن المرء يستطيع القول منذ الوهلة الأولى: إن هذا الرجل ذو عبقرية وقوة. إن ذكاءه المتفوق يمارس تأثيرا لا يقاوم في ما يحيط به، في حياته الخاصة، لا يحب النظام، مرير، سيء المزاج إنه يحيا حياة الغجري، حياة مثقف بوهيمي، أما الاغتسال والمشط وتبديل الثياب فلا يكاد يعرفها إلا نادرا، لكن إن كان لديه عمل يؤديه اشتغل ليل نهار في مثابرة لا تكل. ليس لديه وقت محدد للمنام والاستيقاظ، وغالبا ما يسهر الليل كله، ثم يتمدد على الأريكة بكامل ملابسه حوالي الظهيرة، وينام حتى المساء، غير عابئ بحقيقة أن العالم يتحرك جيئة وذهابا في غرفته...»[1].

استهل المقطع بوقفة سردية عبر تقنية الراوي العليم، لنسج رؤى النص التي تشكلت في إطار سردي ضمن الحضور الفعلي لشخصية (كارل ماركس)، وتوصيفه على مستوى الصور الجسدية والذهنية وكذا السلوكية، فالمقطع تضمن تفصيلات دقيقة عنه وعن حياته بصفة عامة، وهي صفات متخيلة إلا أنها تجعل القارئ يعيش في عالم يبدو واقعيا، وما استدعاء (كارل ماركس) وتوظيفه في هذا النص، إلا ليكون رمزا شاهدا على الصورة العريضة للطبقة الكادحة، التي لا تكل ولا تمل رغم كل الظروف الصعبة التي تعيشها.

وامتد الوصف ليطال زوجة (كارل ماركس) وأبنائهما ليقدم صورة دقيقة عن حياتهم فـ «زوجته أخت الوزير البروسي، فون ويستفالن، وهي امرأة مهذبة لطيفة المعشر، عودت نفسها هذه العيشة البوهمية، حبا بزوجها، وهي مرتاحة الآن تماما في هذا البؤس، لديها ابنتان وولد والثلاثة حسنو الهندام

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص140-141.

حقا، وعيونهم ذكية مثل عيني أبيهم، ماركس زوجا وأبا أفضل الرجال وأرقهم بالرغم من شخصيته القلقة»[1].

ساهم الوصف في هذا المقطع في الكشف عن الصفات الخُلقية الحميدة لزوجة ماركس (امرأة مهذبة، لطيفة المعشر) ولأبنائها (حسنو الهندام، عيونهم ذكية) ولزوجها أيضا (ماركس زوجا وأبا أفضل الرجال وأرقهم على الرغم من شخصيته القلقة)، وما توظيف الوصف التفصيلي للشخصيات وطباعها ونفسيتها وسلوكها ونمط حياتها إلا إبطاء لوتيرة الإيقاع الزمني للسرد.

2-تسريع السرد:

تعمل هذه التقنية في الخطاب الأدبي بطريقة مخالفة لتقنيات إبطاء السرد من حيث التعامل مع سير الأحداث، ففي الوقت الذي تشتغل فيه التبطئة السردية على تعطيل الحركة وإيقافها، تعمل هي على تسريع الأحداث، وبذلك ينتج تغيّر الزمن داخل النص، وبوساطتها كذلك يتمكن السارد من القفز إلى الأمام ليطلع القارئ على باقي الأحداث، وتستند في ذلك على عمليتين أساسيتين هما: الحذف، الخلاصة.

1-الحذف (ellipse):

وهو تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن السرد، وعدم التطرق إلى ما جرى فيها من وقائع وأحداث، إذ ينعدم فيها زمن السرد ويطول زمن القصة، أي يتجاوز بعض المراحل دون الإشارة إليها ويكتفي عادة بالقول مثلا: (ومرت سنتان) أو (انقضى زمن طويل)[2]، كاختزال فترات زمنية قصيرة أو مطولة قد لا يشكل وجودها في النص أية وظيفة جمالية ودلالية، لهذا فإن توظيفها يعبّر عن وعي، وإدراك نابع من أهميتها وأثرها في تسريع الأحداث وتطويرها، عن طريق إسقاط الزمن الهامشي ويأتي الحذف بعبارات تدل على موضعه بشكل صريح، أو بعبارات تفهم من السياق وتدل عليه مثل الحذف الضمني.

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص141- 142.

[2] ينظر: عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2006، ص 113.

أ-الحذف المعلن:(الصريح) Explicite

هو الحذف الذي يعلن فيه السارد/الشاعر عن الفترة المحذوفة مشيرا إلى المدة الزمنية بالتحديد، وبإشارات واضحة وصريحة في النص، مثلما جاء في قصيدة (نَبْتةُ الورد الإيرلندي):

«لا تطلع نبتة ما يدعى الورد الإيرلندي كما نعرفه
أو نقرأ عنه ...
هي عندي، في زاوية من بستاني
(لأُسَم اليارادات الأربع بستانا ...لن أخسر شيئا)
هي عندي منذ حللت، هنا، قبل ثلاثة أعوام، في هذا المنتبذ الريفي
وأنا أتعهدها
أسقيها ...
(كل مساء، وكما اشترطت)
منتظر أن تطلع وردا
أو وعدا بالورد،
(يسمى ذلك جنبذة في البصرة)
خاب المسعى!
خاب المسعى!»[1].

تبدأ الفترة الزمنية المحذوفة في هذا المقطع من قوله:(هي عندي منذ حللت، هنا، قبل ثلاثة أعوام، في هذا المنتبذ الريفي)، وهو حذف محدّد، حيث يعلن السارد عن مدة الفترة الزمنية التي تم اختزالها في (ثلاث سنوات) دون عرض ما جاء فيها من أحداث وتفصيلها، كما يظهر الحذف الزمني كذلك في نهاية النص، مع وجود إشارة تدل عليه، عكسها المقطع الآتي:

أسقيها ...
(كل مساء، وكما اشترطت).

فالدال (كل مساء) يقترن بعبثية الزمن، وعبثية المحاولة للوصول إلى هدف معين لكن دون جدوى، فالنتيجة سلبية.

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 133 – 134.

ومن القصائد التي وظفت الحذف في بنيتها أيضا قصيدة (لا قهوة في الصباح):

«لليوم الثالث
لم أتناول قهوة صُبح؛
ليس لأني لا أعرف كيف أُعد القهوة
أو أني لم أشتر بُناً
(لا سكر)
قد تتساءل: ما شأني؟
حقا ... ما شأنك أنت؟
سواء، كانت لي قهوة صُبح
أم لم تكن ...
الغيم، مُسفُ، دان، هذا اليوم
ولم تتراء الشمس
تماما كالقهوة، منذ ثلاثة أيام
وأزيدك أن فتاتي لم تأت، ولم تهتف، منذ ثلاثة أيام
وأزيدك أكثر أن قوائم باهضة للغاز أتتني منذ ثلاثة أيام
.....
.....
.....»[1].

جاء الحذف في هذا المقطع معلنا بفترة زمنية قصيرة المدى قدرها (ثلاثة أيام)، وقد ورد ذكرها أربع مرات في النص، سعيا لتسريع السرد، ودفعا للأحداث نحو التطور لتسليط الضوء على الأهم منها، وقد تم الربط بين عدم شرب القهوة لمدة (ثلاثة أيام) رغم توفر كل الأسباب لشربها، بالشمس التي لم تتراء منذ ثلاثة أيام بسبب الغيم الداني المسف الذي يحجبها، فالحذف في هذا المقطع يمثل الوقت المتعب ومعاناة الطبقة الكادحة وصعوبة حياتهم اليومية (قوائم باهضة للغاز أتتني) مع توافر أسباب العيش الكريم، وما وجود نقاط الحذف في نهاية المقطع سوى الوجه الآخر لهذه المعاناة، التي أضفت عليها دلالات زاخرة بالمعنى كشفت عن حجم الانكسار النفسي للذات.

ومن النماذج أيضا التي نلمس فيها الحذف أيضا ما ورد في المقطع الآتي من قصيدة (الحُرية):

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص164.

«الثلجُ نديفُ
منذُ ثلاثِ ليال، وثلاثة أيام، والثلج نديف...
والآن، في الواحدة الظهر، الثلج نديف.
ماذا أفعل؟
ماذا يفعل هذا الزاغ المتشبث بالسقف الخشبي لدي؟
الثلج نديف
وفروع الأشجار بياض في الأعلى
وشواظ بني في الأسفل»[1].

ورد الحذف في هذا المقطع محددا فقوله: (الثلجُ نديفُ منذُ ثلاثِ ليال، وثلاثة أيام) نلمس فيه تسريعا للسرد، والثلج هنا بلونه الأبيض الناصع يوحي بالحقيقة الواضحة التي لا تتبدل، بينما الزاغ بلونه الأسود القاتم يوحي بالتشاؤم والسوداوية (ماذا يفعل هذا الزاغ المتشبث بالسقف الخشبي لدي؟) كما يوحي بالقلق والكآبة نتيجة غياب رؤية الحقيقة بالرغم من وضوحها للعيان.

ب-الحذف الضمني: implicite

ومثلما يستخدم السارد الحذف المحدد فإنه يوظف الحذف الضمني، الذي يستنتج القارئ من خلاله أن هناك مدة زمنية محذوفة «فالحذوف الضمنية تلك التي لا يصرح في النص بوجودها بالذات، بل يمكن للقارئ أن يستدل عليها من الثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال لاستمرارية السردية»[2]، إذ أن القارئ في هذا النمط يستنتجه بمحاولة افتراض الفترة الزمنية المسكوت عنها، التي تُكتشف من خلال القراءة، ومن أمثلة هذا النوع في (ديوان حفيد امرئ القيس) ما جاء في قصيدة (إيْسْتَبُوْرْنْ في الشتاء) التي يقول فيها:

«مساءً سأكونُ بحانةِ ((قَطْرِ ندىً)) /Dew Drop Pub
سأحاولُ أن ألقىَ شيخًا كنتُ تعرفتُ عليه هنا
في صيفٍ ما

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص119.
[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، 1972، ص119.

قبل سنينْ ...
شيخَ البحارةِ كانَ
وكانَ
وكانْ ...»[1].

يتداخل الحاضر مع الماضي في هذا المقطع، وتبدأ الفترة المحذوفة من قوله: (في صيف ما/ قبل سنين) لتحيل إلى زمن استيعادي بعيد غير محدد، يستذكر فيه السارد لقاءه بـ (شيخ البحارة) دون أن يقدم للقارئ أية معلومة عنه، وعن اسمه الحقيقي أو وضعيته الاجتماعية أو النفسية، إنما اكتفى بوضع نقاط متتابعة وهي تشكيل يوظّف «للقفز عن حدث أو مدة زمنية»[2]، ليجعل القارئ في موضع تكهن وبحث مستمر عن حقيقة المحذوف، لملء الفراغ ومسايرة السرد الشعري.

ومن نماذج الحذف غير المحدد ما ورد في قصيدة (في صباح غائم):

«الصباحات غائمة، ليس من قبل عشرين يوما فقط...
الصباحات غائمة، منذ عشرين عاما وأكثر؛
إن الصباحات غائمة
مذ ولدنا».[3]

فالحذف في هذا المقطع يصعب تحديده، لأنه ممتد من الزمن القريب إلى زمن لا متناهٍ متأرجح بين الماضي القريب (عشرين يوما) والماضي البعيد المعبر عنه بـ (عشرين عاما) و(مذ ولدنا) وهذا ما يُصعّب عملية تحديده.

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص116.
[2] هداية مرزق، جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، ص 332.
[3] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص110.

2 –الخلاصة (sommaire)

وتسمى أيضا التلخيص أو الملخص أو المجمل، وهي سرد مدة زمنية ما في أسطر قليلة دون التعرض للتفصيلات، إذ تختصر الفترات غير المهمة التي جرت في أشهر أو سنوات، ويرى (جيرار جنيت) بأنها: «وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة لأنها تعني سرد أحداث وقعت في عدة أيام أو شهور أو صفحات قليلة دون تفاصيل»[1]، أي مجرد عرض لحوصلة عن أهم الأحداث كنتيجة مكثفة لها، على نحو ما يظهر في هذه الخلاصة التي تظهر في قصيدة (تنويع على سؤال رئيس أساقفة كانتربَري):

«أيُعَقلُ أَن آلافًا مؤلفةً من الأعوامِ
تمضي هكذا؟
قتلًا
وقتلى
الأبِدز، والطاعون، والبركانُ
والطوفانُ
والمارينز في بغدادَ
والذؤبان ...»[2].

مال هذا المقطع إلى (الانتقائية) في اختيار المفردات الشعرية ليشكل بها خلاصة أعطت لنا نظرة شاملة وسريعة عن وضع بغداد منذ زمن طويل، في شكل إشارات عابرة لأحداث سلبية ومتشعبة حدثت في مراحل مختلفة، كالأمراض والمظاهر الطبيعية الخطيرة والاحتلال في أسطر قليلة جدا، وبشكل موجز وسريع دون ذكر التفاصيل.

وتجلت هذه التقنية كذلك في قصيدة (أطاع غناء الحوريات):

«كان غناء الحوريات يهدهده حتى في الغرق المائل
كان سعيدا؛
أغفى ملتفا بالرمل الدافئ
والأصداف

[1] عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص 112.
[2] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص109.

وهدهدة الحوريات؛
ولم يستيقظ إلا بعد ثلاث ليال من حلم ...
في ليلته الأولى
سار إلى سفح وتمدد في كوخ رُعاة،
في ليلته الثانية
استلقى بين زهور الخشخاش،
وفي ليلته الثالثة
اختارته الحوريات السبع ليمسي الأضحية...
.....
.....
.....
البحار أفاق
-كما في القصص الأولى

يفرك عينيه، ويشعر بالجوع وبالعطش ...»[1].

فالسارد قفز على كل الأحداث الثانوية التي رآها في حلمه، واكتفى بإعطائنا نتيجة عن كل يوم من الأيام الثلاثة وخلاصة له بشكل موجز وسريع دون الدخول في التفاصيل، كنوع من تسريع السرد بطرق مقتضبة دون أن يختل تماسك النص.

من خلال ما سبق، يمكن القول: أن السارد عمل على كسر النسق المنطقي في عرض الأحداث خالقا بذلك بنية جمالية تأثيرية، فضلا على ذلك فإن الزمن في ديوان (حفيد امرئ القيس) اتسم بالتداخل فهو تأرجح بين مرحلتين: الأولى الاسترجاع، وهو زمن انصرف فيه السارد إلى ذكرى الوطن، واعتمد فيه على التصوير الحسي للأحداث والوقائع بشكل يكاد يتمرأى أمام القارئ، وأغلب هذه الاسترجاعات تتنازعها طاقتان: طاقة سلبية وأخرى إيجابية، طاقة تحمل الأمل وطاقة تحمل الألم، وما هذا المزج سوى لغرابة العالم بظواهره المتناقضة، أما المرحلة الثانية فهي الاستشراف، وأغلب الاستشرافات الواردة في هذا الديوان ساعدت في الكشف على الهموم الذاتية للسارد، وهي في الغالب مرجأة التحقيق، كما أنه

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص145-146.

وظف بعض المظاهر لتبطيءالسرد باستعمال المشهد وكذلك الوصف، وقد ركز فيه على وصف المكان ووصف الشخصيات، بالإضافة إلى هذا وظف بعض المظاهر لتسريع السرد مثل: الحذف الذي ورد بنوعيه المحدد والضمني، ووظف الخلاصة التي أعطت لنا نظرة شاملة وسريعة عن وضع بغداد منذ زمن طويل، في شكل إشارات عابرة لأحداث سلبية ومتشعبة حدثت فيها في مراحل مختلفة.

المبحث الثاني: سردية الفضاء الجغرافي (المكاني).

1- في مفهوم المكان:

برز المفهوم الاصطلاحي للمكان مع الفلسفة اليونانية، فـ (أفلاطون) هو أول من عرفه بقوله: «المكان هو الحاوي للأشياء»[1]، ثم ما لبثت هذه الكلمة أن اقتحمت مختلف الميادين المعرفية، ووجدت صداها في مختلف الميادين العلمية والأدبية كالفلسفة، والجغرافيا، والتاريخ، وعلم النفس، نظرا لأهميتها لخدمة المبتغى.

كما يتحدد مفهومه بكونه تلك «المساحة ذات الأبعاد الهندسية أو الطبوغرافية التي تحكمها المقاييس والحجوم»[2]، أما المكان في الأدب –عموما– فإنه يكتسب أهمية بالغة بوصفه عنصرا أساسا في أي عمل فني، فهو الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه، بل هو«الهدف من وجود العمل كله»[3]، إذ ليس ثمة نص شعري عميق وثري ولا ينطوي على مكانية ما، وقد اهتم الشعراء به منذ القدم وأول تمظهراته في القصيدة العربية يتضح في وقوف الشعراء الجاهلين على الأطلال «فشاعر ما قبل الإسلام شغل بالمكان لكونه وعاءً فكريًا يؤدي دورا فاعلا في تشكيل الذاكرة الجماعية للمنتمين إليه، والذاكرة الشعرية للنص، فعني برصد تجلياته في فضاء قصائده وعكس موقفه منه انتماء وانفصالا»[4].

وتواصل الاهتمام بالمكان مع الشعراء العباسيين والأندلسيين الذين جسدوا في أشعارهم حبهم لبعض المدن والحواضر أحيانا، كما جسدوا أحيانا أخرى أسفهم لافتقاد تلك الأمكنة وحسرتهم على سقوطها، وظهر الاهتمام به كذلك في الشعر المهجري ومع الرومانسين بصفة عامة، حين طغى الإحساس بافتقاد المكان ((المثالي))، وعبر الشعراء عن ذلك الافتقاد باللجوء إلى الطبيعة حاضنة الأحلام وحامية الأسرار[5]، وعندما ننتقل إلى الشعر العربي المعاصر، نجد اهتمام العديد من الشعراء

---

[1] عبد الرحمن بدوي، مدخل جديد إلى الفلسفة، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1985، ص196.

[2] حمادة تركي زعيتر، جماليات المكان في الشعر العباسي، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص 29.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء، الزمن، الشخصية، ص33.

[4] ميلاد عادل جمال المولى، السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، ص90.

[5] ينظر: فتيحة كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2007 ص9-10.

بالمكان كـ (بدر شاكر السياب) و(نزار قباني) و(محمود درويش) و(سعدي يوسف) فهذا الأخير يعد من الشعراء الذين اهتموا بالمكان وكتبوا عنه، حيث لا يكاد ديوان من دواوينه يخلو من ذكر المكان وتفاصيله.

فالاهتمام بالمكان لازم الشعراء منذ القدم فهو يمثل «ذاكرتهم وكل ما يدور في كيانهم من عواطف وأحاسيس»[1]، كما أنه يبرز قيمة العمل الأدبي وخصوصا في النصوص الشعرية، فهو يرتبط ارتباطا وثيقا بالزمن الذي تجري فيه الأحداث، ويرتبط أيضا بباقي المكونات السردية الأخرى، فالحدث عندما يقع لابد له من مكان يحدث فيه، ولابد من شخصيات تحدثه، وهذه الشخصيات لابد لها أن توجد في مكان وزمان ما، فالمكان مكون أساسي من المكونات الفنية للعمل الأدبي، فهو الحيز الذي تجتمع فيه عناصر السرد.

وللمكان عدة وظائف، فبالإضافة إلى دوره في الحفاظ على تماسك النص وانسجامه، والربط بين سائر مكونات السرد وآلياته، وكذا تحديد اتجاه السرد وذلك بتحديد المكان الذي سيجرى فيه الحدث، يقوم بأداء وظائف عدة أبرزها:

قابليته لاستيعاب الزمن مكثفا فيه، وله وظيفة رمزية ترتبط به جغرافيا وتشكل فيها وعيه، ووظيفة تعبيرية تسمح له بالتعبير عن القيم الفردية والجماعية والاقتصادية والاجتماعية أو الجمالية التي ترتبط به، كما يقدم وظيفة معرفية فيزود بالهاديات أو المعينات أو المعلومات المناسبة لسلوك الشخصية وطبائعها، وذلك لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه، ويكشف أيضا عن الحالة الشعورية التي تعيشها، بل قد يساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها، فهو يؤثر في الشخصيات ويقدم الوسائل المناسبة لاستعادة الذكريات الخاصة والعامة وغيرها من الوظائف[2].

هذا ما أكسبه– في الشعر – ميزة جديدة تمكنه من التشكيل الخيالي سرديا، فالسارد يمكنه الانتقال من المكان المعيش سواء كان قريبا أو بعيدا عاش فيه أو زاره، أو سمع به، إلى التحول الفني، أي التحول من عالم الحياة اليومية بحسيته، وأشيائه وظواهره المختلفة إلى عوالم من التخييل، فالمكان

[1] عباس يداللهي فارساني، المكان ودلالته في الشعر الفلسطيني المقاوم، ديوان العصف المأكول نموذجا، مجلة الكلية الإسلامية الجامعية، العدد 58، الجزء: 1، ص650.

[2] ينظر محمد صالح المحفلي، توظيف السرد في الشعر العربي الحديث، ص174.وحسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص29.

الجغرافي غالبا ما يُحدد جغرافيا من طرف الشاعر/ السارد، فإذا ذكر اسم المدينة مثلا أو المنطقة أو الركن فنحن ندرك تلقائيا الحدود الجغرافية لهذه الأماكن، وينبغي أن نشير إلى أن المكان الجغرافي يكتسب داخل النص أبعاداً نفسية واجتماعية وتاريخية وعقائدية، حتى أننا نسترجع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا المكان نفسه، وكل هذا يتم عن طريق اللغة بأنواعها المختلفة سواء كانت علامات لغوية أو صورا أو ألوانا، ليصبح المكان بهذا الشكل لمن يبدعه لا لمن يقيم به أو يملكه[1].

إن استجلاء المكان في ديوان (حفيد امرئ القيس) وتبيان تمظهره في توظيفه السردي، وكيفية تفاعل الشخصيات فيه سيعتمد على التقاطب خاصة وأن دراستنا بنيوية « فالتقاطب هو المفهوم الرئيس لمعالجة الأمكنة، والأداة الرئيسة للكشف عن العلاقات التي تحكم الأمكنة وعناصرها»[2]، وقبل أن ننتقل إلى فحص هذه التقاطبات، نشير إلى أن المكانية تختلف من نص إلى آخر، فقد يكون النص كله خاضعا لتقاطب مكاني ما، وقد نلمح تلك المكانية فقط في مقطع ما من النص، وعلى هذا الأساس ستكون قراءتنا للمكان أحيانا عبر النص كله، وأحيانا ستنحصر في المقطع المركزي فقط.

2- فقدان الوطن /البحث عن الهوية:

دأب الإنسان على أن يرتبط بالمكان ارتباطا وجوديا يؤكدالانتماء، وإذا كان تعلق الإنسان العادي بالمكان هو في أغلبه تعلق مادي محسوس، فإن هذا التعلق مختلف بالنسبة للشاعر، حيث يتميز بغموضه وتعقيده، لأن العلاقة بينهماغير مباشرة تتجاوز المكان الواقعي بأبعاده المحدودة[3]، فتعامل الشاعر معه لا ينحصر في امتلاك مكان يعيش فيه، ويستعرض محتوياته وحدوده الجغرافية فقط، إنما يتعدى الأمر إلى تقديمه بوصفه تجربة عاشها، خاصة إذا عاش الويلات في هذا المكان وواجهته ظروف صعبة« فالكتابة عن مكان بنجاحٍ، لن تتم ما لم نعان من هذا المكان بغض النظر عن كيفية المعاناة»[4]، ولعل أبرز معاناة يعانيها الشعراء -على غرار (سعدي يوسف)- هي: فقدان الوطن، فسعدي يوسف

[1] ينظر: محمد صالح المحفلي، توظيف السرد في الشعر العربي الحديث، ص17، فتيحة كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، ص23-24.

[2] فتيحة كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، ص 146.

[3] ينظر: بن عمر سهيلة، الثنائيات المكانية عند شعراء جماعة الرابطة القلمية، من جغرافيا المكان إلى شعرية المكان، مجلة مقاليد، العدد السابع، 2014، ص1.

[4] فتيحة كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، ص 24.

كما نعلم فارق وطنه (العراق) منذ مدة طويلة، وهذا الديوان كتبه وهو في المنفى، ولهذا نجد المكان عنده يمتلك طابعا خاصا متصلا بالماضي (الوطن)، وبالتالي كتابته لنصوص الديوان «ليست كتابة تعتني بجمال المكان الذي ينتسب إلى رقعة الوطن الجغرافية أو تندب فقدانها له، ولكنها كتابة تعيش الوطن عبر تفاصيل الحياة اليومية في المنفى»[1]، فافتقاد الوطن جعله راسخا في ذاكرته «فحين يصبح وجود الوطن داخليا تنشط حركة الخيال وتظهر مستويات متعددة للحلم والذاكرة، فيفترق المكان الواحد في أمكنة عدة، ويتحول زمن الحياة تحت سمائه إلى أزمنة تاريخية أو شخصية أو أسطورية، فيعاش الوطن المفقود في تشكل لغوي عبر صور متعددة ذلك أن ابتعاد الشعراء عن أوطانهم لا ينسيهم إياها، بل على العكس من ذلك يتمتع الوطن بحياة مستمرة في أعماق الشاعر وفي خياله، حتى إنه يبصره في كل الصور»[2]، فالوطن وثيق الصلة بالشعر والشاعر، ويشكل بالنسبة لهذا الأخير عاملا أساسيا لتحريك شاعريته، فالعلاقة التلازمية بينهما تسهم في استرجاع الذكريات التي عاشها في هذا الوطن وتكشف في الوقت ذاته عن العلاقة القوية بين الشاعر ووطنه مهما كان بعيدا عنه.

وبتوغلنا في نصوص الديوان نكشف عن الأسباب الرئيسة التي أدت بالسارد إلى فقد الوطن وعيشه لهذه الاهتزازات النفسية، فنجده في قصيدة (حفيدُ امريءِ القيسِ) يحاور ذاته ويسألها إن كان له ذنب في كل ما حدث له، وما هذا السؤال سوى دليل على حالة اليأس التي يمر بها، وليوهم المتلقي منذ البداية بواقعية ما يسرد يقول:

«أهْوَ ذَنْبُكَ أنكَ يوماً وُلِدتَ بتلكَ البلاد؟
ثلاثةَ أرباعِ قَرنٍ
وما زِلتَ تدْفَعُ من دمِكَ النَّزْرِ تلكَ الضريبةَ:
(أنكَ يوماً وُلِدتَ بتلك البلاد ...)
وما تلكَ؟
إنكَ تعرفُ أغوارَها والشِّعابَ
تواريخَها الكذِبَ
المُدُنَ الفاقِداتِ المدينةَ
تلكَ القرى حيثُ لا شيءَ

[1] فتيحة كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، ص147.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ذاكَ الظلامَ العميمَ
وتعرفُ أن البلادَ التي قد وُلِدتَ بها لم تكنْ تتنفّسُ مَعنَى البلادِ ...
.....
.....
.....
السؤالُ: وما دَخْلُكَ الآنَ حينَ تطالَبُ بالمستحيلِ؟
المُصيبةُ أنكَ تحملُ أوزارَها في انتفاءِ البلاد»[1].

يستهل السارد نصه بأسئلة مكثفة يحاول من خلالها الوصول إلى ذاته الضائعة في حاضره (مكانه، وزمانه)، «ويروم من خلال توجيه السؤال إلى من يخاطبه بحثا عن جواب يعرِّفه بهذا المجهول»[2]، فيقول: أهو ذنبك أنكَ يوماً وُلِدتَ بتلكَ البلاد.... والذي دفعه إلى طرح هذا السؤال الناتج عن التأمل السوداوي الحزين هو شعوره بأن المكان لم يعد مكانه بل أصبح معاديا وطاردا، وهو ما جعله يشعر بالقهر والغربة ويشعره أيضا بأنه يدفع الثمن والضريبة من دمه النزر، دون أي سبب سوى أنه ولد بهذه البلاد ويعرف تفاصيلها وذاكرتها وأغوارَها وقُرَاها التي يسودها الظلام من كل جانب، فهي كما يصفها بلاد لم تكن تتنفس معنى البلاد فلا أمن ولا أمان، وهو ما دعاه إلى الخروج والمغادرة يقول:

«ستقولُ: وما شأنُ الألمانيّ، طريدِ العالَمِ، في هذا؟
عجباً!
أ وَلَمْ تعلمْ كيف أحَبَّ الشِّعرَ؟
وهل تعرفُ مَن شاعرُهُ؟
ثمّ هنالك أمرٌ:
نحن، الإثنَينِ، هبطْنا لندنَ في أيّامٍ تتماثلُ ...
نحن طريدا حرسٍ (زُرقِ العيونِ عليها أوجُهٌ سُودُ)»[3]

يدخل السارد في مونولوج ليضيف إلى ما سبق بعض الأسباب التي أوقدت فيه جذوة النأي عن وطنه، فبالإضافة إلى كونه شاعرا والشعراء دائما يعانون وكأنه محكوم عليهم بالمعاناة وبالخروج عن

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص123.
[2] محمد صابر عبيد، تجليات النص الخلاق الرؤية الإبداعية والممارسة الجمالية قراءات في تجربة علي جعفر العلاق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت –لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015، ص181.
[3] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص138-139.

أوطانهم منذ القدم مثلما حدث (للشنفرى) و(امرئ القيس) ... يقدم سببا آخر مستعينا بمقولة (بشار بن برد): (زرق العيون عليها أوجه سود)، وهذا القول يطلق على الشر والسوء بصفة خاصة، وقد استحضره هنا ليعبر عن وقوع وطنه في براثن الأعداء والمستبدين، وهو ما يؤكده هذا المقطع من قصيدة (تعشيق) التي يقول فيها:

«طول الليل كانت طائرات تعبر الأعصاب نحو البصرة

الريح هدير معدني

شاحنات إيكاروس ليليا ومعنى القول...

يشتدُّ هديرُ الطائراتِ

الريحُ لا تحملُ إلاّ الطائراتِ

الطائراتِ

الشاحناتِ الجُنْدَ في الليلِ إلى البصرةِ.

إن امرأتي أطبقتِ البابَ

لكي أُصغي إلى صمتي وحيداً ...»[1].

فهذه الأسباب دفعت به إلى الرغبة في الخروج عن وطنه للبحث عن ذاته، والإصغاء إلى صمته وحيدا، لكن إلى أين؟ فأولى الصعاب التي تواجهه هو المكان الذي سيتجه إليه، وهو ما توضحه قصيدة: **(سانْتْ آيفيس St. Ives)**

«أيُّ بيوتٍ ستقولُ لنا: أهلاً؟

لقد انتصفَ الليلُ

وأغفى السامرُ

واستكملت الأبوابُ مَغالِقَها ...

لكنا نحن الاثنين، نتابع في الطرقات القفر، متاهتنا

لا باب لنطرقه

لا شباك لننظر فيه

لا مرآة لتنظر فينا»[2].

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص179-180.

[2] المصدر نفسه، ص178.

فالاستفهام جاء في محله ليدلي بدلالة الحيرة والدهشة، وليعمق الشعور بالغربة التي انتابت الذات الساردة، نظرا لصعوبة الموقف، فلا الوجهة محددة (الطرقات الفقر متاهتنا)، ولا منزل يأويهم (لا شباك لنطرقه ولا مرآة لننظر فيها)، ورغم ذلك تبقى رحلة البحث عن المكان المناسب مستمرة لاستكمال دورة الحياة.

«نحنُ، الإثنينِ، علينا أن نستوفيَ دورتَنا ...

.....

.....

..... »[1].

فهو اختار (القفر) على نهج الشعراء القدامى والوجهة المجهولة غير المحددة، جسرا للعبور من عالم إلى آخر، ومن مجتمع إلى آخر، فهو لا يعرف في أي المواطن سيحل، وهل سيحظى بفرصة لتحقيق ذاته وإكمال دورته في هذه الحياة، هذه الأسئلة وأخرى تجول في خاطره لا يعرف الإجابة عنها، ولا يعلم حقيقة ما ستحمله له الأيام، لكنه يدرك تماما أن (القفر) بما يحمله من قسوة تتطلب منه الصبر والشجاعة لمواجهة الأهوال، يحمل في طياته أيضا الانفتاح والاتساع والاهتداء إلى السبيل المبتغى، ولهذا يرى أنه سيجد حتما من يفهمه في مجتمع آخر، حتى وإن كان من عالم الوحوش، وهو ما يوضحه المقطع الموالي من قصيدة (البريدُ الليليّ)

«ولي دونكم أهلونَ: سِيْدٌ عملَّسٌ، وأرقطُ زهلولٌ وعيفاءُ جَيهَلُ. تمنيتُ أني

بين روضٍ ومنهلٍ مع الوحشِ لا مِصراً حللتُ ولا كَفْراً»[2].

في هذا المقطع نجد السارد يحاول إقناع المتلقي بالأسباب التي دفعته إلى مغادرة وطنه، ويحاول تعدادها – مستعينا ببعض الأبيات من قصائد لشعراء قدامى(الشنفرى) و(أبو العلاء المعري)– والمتمثلة في الظروف القاسية التي يعيشها، والقوانين الجائرة التي تكبله لدرجة أنه تمنى لو عاش في عالم الغاب بين الوحوش المفترسة، لا يفسد حياة أحد ولا يفسد حياته أحد، على أن يعيش في هذا المكان المعادي، فهذه الظروف كلها أرغمته على الخروج والمغادرة، عله يجد المكان الذي يساعده في تحقيق ذاته وتجسيد

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص178.

[2] المصدر نفسه، ص161.

طموحاته، ويبعده عن الألم والمعاناة التي يعيشها، فالسارد يفضل العزلة ويتطلع إلى إيجاد ملجإٍ يقيه شرور البشر كما فعل (الشنفرى) و(أبو العلاء المعري).

وفي مقطع آخر يبدأ بسرد طريقة خروجه رفقة رفاقه مستعينا بأبيات (كثير عزة)، فبعد قضاء كل الإجراءات اللازمة للخروج ومغادرة المكان، بدد هذا الشعور بوصفه طريق الخروج والأمور التي قام بها مع رفاقه كتبادل أطراف الحديث، ليملأ المكان أنسا وألفة، ويتضح ذلك من خلال قوله:

«ولما قضينا من مِنىً كلَّ حاجةٍ ومَسَّحَ بالأركانِ مِن هو ماسحُ، وشُدّتْ
على حُدْبِ المَطايا رِحالُنا، ولم يعرف الغادي الذي هو رائحُ ...
أخذْنا بأطرافِ الأحاديثِ بيننا، وسالتْ بأعناقِ المَطيِّ الأباطحُ»[1].

ثم استعان بأبيات (لأبي تمام) ليعبر عن صعوبة الموقف الذي هو فيه يقول:

«لقد زِدتَ أوضاحي امتداداً ولم أكُنْ بهيماً ولا أرضى من الأرضِ مَجْهَلا
ولكنْ أيادٍ صادفتْني جِسامُها أغرَّ فأوفتْ بي أغرَّ مُحَجَّلا.
قومي همو قتلوا أُمَيمَ أخي، فإذا رميتُ أصابَني سهمي
ولَئِنْ عفَوتُ لأَعْفُوَنْ جللاً، ولَئِنْ قسوتُ لأُوهِنَنْ عَظْمي! »[2].

فهو ليس جاهلا بما يحدث حوله، ولكنه بين المطرقة والسندان، فهؤلاء الذين أفجعوه وأخرجوه من وطنه هم بنو قومه، فإن اتخذ موقفا منهم فإن الضرر سيعود عليه والسهم سيصيبه، وإن سكت وتغاضى فإنه يكون قد سكت عن أمر عظيم، وبالتالي فهو هنا في حالة انفصال واتصال في الوقت ذاته، انفصال بعد شعوره بالسلبية وفقدان الانتماء، فقد« يوجد الشاعر، داخل الوطن ولكنه يعيش غريبا، ويغدو بذلك مثل هذا المكان أصعب المنافي»[3]، و لهذا قرر إعلان القطيعة وتبرئة ذمته من هذا المكان مستعينا بمقطع شعري(لمعروف الرصافي) ليعبر به عن حاله يقول:

«إليكِ، إليكِ يا بغدادُ عنِّي
فإني لستُ منكِ ولستِ منِّي
ولكني وإنْ كثُرَ التجنِّي

---

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص161.

[2] المصدر نفسه، ص 161.

[3] فتيحة كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، ص146.

يَعزُّ عليَّ يابغدادُ أني ...»[1].

فهو وإن بدا في بداية المقطع متمسكا بالقطيعة والانفصال (فإني لستُ منكِ ولستِ منِّي) نتيجة الظروف المعاكسة له، فإنه لا يحمل الحقد لوطنه ويظل متمسكا ومتصلا به، (فبغداد) تعز عليه ويصعب فراقها، فمهما عاتبها فلا تخفى الصلة الحميمة بينهما، فعلاقتهما كعلاقة الطفل بأمه، فحتى وإن ابتعد لا يمكنه نسيانها مهما حاول واجتهد فهي راسخة في داخله، فكما يقال: «لا يعرف الاتصال إلا من خلال الانفصال، ولا القرب إلا من خلال البعد»[2]، وهو ما يمكن فهمه من النص ككل ومن نقاط الحذف الواردة في آخر المقطع.

3-المكان المعادي:

تتحدد علاقة الإنسان بالمكان بما يجده فيه، فبعد أن يعيش فيه ويجربه قد يجد الاستقرار والسعادة وهو ما يهيئ لظهور علاقة الألفة والانتماء،التي تصل في بعض الأحيان إلى درجة التماهي التام نتيجة تأثير هذا المكان عليه إيجابيا، لكن في المقابل قد يحدث العكس، ويجد الرفض والعداء نتيجة لظروف قد تكون سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو غيرها، فيشعر بالغربة والوحشة ليصبح المكان بذلك معاديا، لا يشعر فيه الإنسان بالراحة نتيجة تهديد معين، أو تجربة معينة مما يجعل الإنسان يشعر بالسلبية وعدم الطمأنينة والراحة، وبالتالي الشعور بالغربة«فالمكان المعادي له علاقة بحالة الإنسان النفسية، والشاعر يضيق بالمكان أحيانا، وتشعر نفسه بحزن عميق، وتسقط انكساراتها عليه، فيبدو مكتسبا سمات العداء»[3]، من الأماكن المعادية، والتي لها حضور في هذا الديوان ما نجده في قصيدة (ابنُ عائلةٍ ليبـيٌّ مقيمٌ في روما) التي يقول فيها:

«قالوا لي: كيف تقيمُ هنا؟
تترك بيتكَ عند طرابُلُسٍ، وحقولَ الزيتونِ، ومقبرةَ الأجدادِ،
وتسكنُ في حيٍّ من أحياءِ الفقراءِ بروما؟
قالوا لي أيضاً: إني الأكبرُ سِنّاً في العائلةِ ...
أعرفُ هذا،

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 162.
[2] ميلاد عادل جمال المولى، السرد عند شعرا القصائد العشر الطوال، ص103.
[3] حمادة تركي زعيتر، جماليات المكان في الشعر العباسي، ص231.

أعرفُ أني أسكنُ في عاصمة القيصرِ
أن جنود الحاميةِ الرومانيةِ في أرباضِ طرابُلُسٍ
يَجْبونَ ضرائبَ فادحةً،
ويحبّونَ الغلمانَ الليبيينَ
ويغتصبون نساءً أحياناً ...
أعرفُ هذا؛
لكنْ ... إنْ كانت ليبيا مستعمَرةً للرومانِ
فهل أفضلُ لي أن أسكنَ في مستعمرةٍ؟
أن أسكنَ داخلَ ما سَمّاه الرومانُ بلادَ برابرةٍ؟
أنا في حيٍّ من أحياءِ الفقراءِ بروما ... حقّاً
لكنّ العسسَ الليليّ هنا لا يزجرني
لا يسألني
لا يأمرني أن أخلع أثوابي ليفتشني ...»[1].

يقوم هذا النص أساسا على الحوار النفسي الذي يكشف عن عدم رغبة الذات الساردة في البقاء في المكان، بفعل امتداد آثار القمع الواضح (الزجر/تفتيش الأثواب/ الأسئلة) وهو ما جعل المكان يبدو معاديا ويقف في وجه طموحاته، وكردة فعل عن ذلك تقف الذات الساردة لتكون الصوت الرافض لجميع هذه المظاهر التي تُشعره بالظلم والقهر والإهانة، فهو مستعد أن يعيش في حيٍّ من أحياءِ الفقراءِ بروما ويَنعم بالحرية وبالراحة والألفة دون أن يحاسبه أحد (لا يزجرني، لا يسألني، لا يأمرني أن أخلع أثوابي ليفتشني)، على أن يعيش كل هذا القمع في بيته وفي وطنه الأم (عند طرابُلس وحقولَ الزيتونِ، ومقبرةَ الأجدادِ) وتسلط عليه مثل هذه القوانين الجائرة التي تنتهك حرماته، وتمس كرامته وكرامة من معه، بالرغم من كل ما عانوه وقدموه لهذا المكان/الوطن الذي أصبح يتسم بالعدائية، وهذا ما شكل مرارة وحرقة للسارد، وإطفاء لجذوة أمله في النهوض، مما أشعره بالإحباط وبالخيبة وبالعداء لهذا المكان، ولم يجد سوى الرحيل والمغادرة خيارا لتجنب الانكسار، فالإنسان بطبعه ينشد الحرية ويبحث عن الألفة «وإذا

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص98-99.

كان الفقد هنا فهو ليس هناك، وهذا ما يجعل الشخصية تتحرك مدفوعة بمبررات معقولة في تدلالها إلى هناك»[1]، بحثا عن مكان أكثر حرية وأمانا يمكنه من تحقيق كل ما يطمح إليه.

4-المكان الأليف:

هو المكان الذي تألفه النفس وتشعر فيه بالأمان والرضا، لتوافره على ما تحتاجه وهو ما يترك فيها أثرا إيجابيا لا يمحى «والشاعر غالبا ما يعطي ولاءه للمكان الذي يتسم بالاستقرار ففيه تجد الذات راحتها، وفي رحابه تحس بهدوئها، وتهتدي إلى دواعي وجودها، قال تعالى: « فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِين »[2] والشاعر حين يعي وجوده، تدرك ذاته الواعية علاقتها به، بثبوته واستقراره، وهي علاقة تشكل وصيرورة، تتمدد بقدر فعاليته المكانية، وموقفه الشعوري والفكري تجاه المكان تبعا لثراء الدلالات المكانية ووجود الظواهر الجمالية، التي تثري إبداع الشاعر وتحرك أحاسيسه وتوقظ وجدانه، وتنمي خياله»[3]، وتتعدد الأماكن في هذا الديوان وفق حاجة السارد لتوضيح أفكاره، ومن بين الأماكن الأليفة الواردة فيه، ما جاء في قصيدة (الطبيعةُ تلعبُ بي ...) التي يقول فيها:

«هاأنتذا حِلٌّ بهذا البلدْ طقسٌ شتائيٌّ، ويومٌ أحَدْ!

فجأةً.يتَنَزّلُ المطرُ بقطراتٍ كبيرةٍ. المطرُ صائتٌ ربّما للمرة الأولى في هذا البلد. لستُ أعرفُ ما أنا فاعلٌ. سأخرجُ إلى ساحة القرية. سأقولُ (لنفسي، فالناسُ في شُغُلٍ عني بشؤونهم) مباركةٌ هذه العشية. مبارَكٌ ما تقوله أيها السيّدُ. مبارَكٌ ما تسكتُ عنه أيها السيّدُ. ومباركةٌ هي الأرضُ التي ترتضيك متسائلاً. لتنتقِعْ كتفاكَ بالغيثِ مدراراً. ولْيَقْطُرِ الماءُ من عينيكَ. إبكِ ولو تحت المطر ...

هاأنتذا حِلٌّ بهذا البلدْ

طقسٌ شتائيٌّ ويومٌ أحدْ!

من شواهد " لسان العرب ":

عَدَسْ! ما لِعَبّادٍ عليكِ إمارةٌ نجوتِ، وهذا تحملينَ طليقُ ...

هاأنتذا حِلٌّ بهذا البلدْ

---

[1] مبروك دريدي، المكان في النص السردي العربي – البنية والدلالة، الشركة السودانية للهاتف السيار زين، السودان ط1، 2018، 94.

[2] سورة البقرة، الآية 36.

[3] حمادة تركي، جماليات المكان في الشعر العباسي، ص49-50.

طقسٌ شتائيٌّ، ويومٌ أحدْ! »[1].

يسلط السارد الضوء على مشهد سرد شعري يتضح فيه الانتقال الواضح من مكان إلى مكان ومن حال إلى آخر، ويتجسد ذلك من خلال قوله: (هاأنتذا حِلٌّ بهذا البلدْ)، إذ يفصح فيه بأنه وجد ما كان يبحث عنه، وجد الانتماء في مكان آخر، دون أن يذكر اسم هذا المكان/البلد، ليعبر عن فرحه بشكل رمزي بهطول المطر لأول مرة والاستمتاع به، وهو في هذه اللحظة المشتهاة يجد نفسه وحيدا لأن الناس في شغل عنه، ولهذا لجأ إلى ذاته يخاطبها، باستحضار بيت شعري لـ (يزيد بن مفرغ الحميري) الذي يقول فيه:

«عَدَسْ! ما لِعَبّادٍ عليكِ إمارةٌ نجوتِ، وهذا تحملينَ طليقُ ...»[2].

فهو وصل إلى مرحلة التجاوز وتحقيق الهدف، وصل إلى المكان الآمن الذي كان يبحث عنه، فما لشخص عليه إمارة ولا سلطة، وهو ما أعاد فيه أملا كبيرا لدرجة أنه لم يصدق ما يراه ويعيشه، وهو ما يوضحه هذا المقطع من قصيدة (خاطرةٌ عن المِرآة)

«إذاً، هل يَصْدُقُ القولُ عن العنقاءِ والغولِ؟
أنا، اليومَ، أُرَوِّي العِرْقَ في مملكةِ الأزهارِ
أغْذوهُ بما أَكْنِزُ من ماءٍ
ومن رنّاتِ أسماءٍ وأضواءٍ ولألاءِ عيونٍ ...
إنها حديقتي
مُلْتَجأي في وحشةِ الليلِ
ومِرآتي التي أقرأُ فيها المَشهدَ الآفِلْ»[3].

ونراه قد تخلص من كل ما هو سلبي وأصبحت علاقته بهذا المكان جد إيجابية، فحديقته استهوته بمياهها وأزهارها فكانت متعة وأُنسا له (وملتجأه في وحشة الليل ومِرآته التي يقرأُ فيها المَشهدَ الآفِلْ) بكل ما يحمله هذا المشهد أو هذه التجربة التي عاشها من ألم ومعاناة.

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص159.
[2] المصدر نفسه، ص 159.
[3] المصدر نفسه، ص157.

5-المكان المغلق والضيق:

المكان المغلق هو عبارة عن مكان تخضع مساحته لنوع من المحدودية وعدم الاتساع، كالبيوت والغرف التي«يفصلها عن العالم الخارجي عازل أو حاجب يمنع دخول الغرباء، ويُخفي الأحداث التي تجري بداخله»[1]،وقد يضطر الشخص للبقاء فيه فترات من الزمن بمحض إرادته، أو مجبرا بإرادة الآخرين، سواء كانت هذه المدة طويلة أو قصيرة، وغالبا ما يكون من الأماكن المرفوضة، وغير المرغوب فيها كونها تتسم بالضيق، وهذا الأمر يؤدي إلى انحسار المشاهد والرؤى، كما يجسد رغبات عدوانية ينجم عنها تأنيب البيئة، وكذا ذمها من طرف البعض، خاصة عندما يصبح مصدرا للخوف، وهناك من يُفضل هذه الأماكن الضيقة والمغلقة فهي بالنسبة إليه أماكن ألفة وأمان، على عكس الأماكن الفسيحة التي قد تصبح معادية في بعض الحالات، فالانغلاق والضيق قد يدلان على الانفتاح والتحرر، وبهذا يمكن القول: أن علاقة الشخصية بالمكان المغلق تتكشف عن طريق مستوى التداخل، أو الانفصام بينهما « فالمكان يتسع ويضيق وينفتح وفقا لدرجة التفاعل بينه وبين الذات وشدة ملامسته لمشاعرها، فقد ارتبط الإحساس بالمكان تشكيليا وتأويليا بالبعد الذاتي أو النفسي، إذ لم تعد الأمكنة وفق مقاييسها الفيزيائية، وإنما غارت عميقا في الكائن الإنساني»[2]، لذلك فإن النصوص هي من يحدد شكل هذه الأماكن ودلالتها.

ونجد في هذا الديوان أن توظيف الغرفة بوصفها «دالة صغرى من دوال المبنى الكبرى، التي قد تكون حاضنا رؤوما أو سجنا معاديا»[3] كان له الحضور البارز من بين توظيفات كل الأمكنة المغلقة، ويعود ذلك إلى تناسبها مع البعد النفسي للذات الساردة مثلما يوضحه هذا المقطع من قصيدة (هادي العَلَويّ):

«عجيبٌ أمْرُ هادي العَلَويّ:
الغرفةُ السابعةُ استنفدَت النورَ،
وقد ضاقَ بها (ضاقتْ بهِ؟)

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 43.

[2] حكيم حسن محمد علي، تشكيلات الفضاء في شعر موفق محمد، مجلة الخليج العربي، المجلد 41، العدد(1-2)، 2013، ص6.

[3] المرجع نفسه، ص13.

فهو يسري خارجَ الجدرانِ والألوانِ
يسري داخلَ العَتْمَةِ
كي يبلغَ ماءً لا يَبلُّ الرِّيقَ
ماءً ليس فيه من صفاتِ الماءِ إلاّ البرق
ماءً ظلَّ يُغْريهِ بِنارِ المستحيلِ ...
.....
.....
.....»[1].

قد تتحول الغرفة إلى السجن الذي يضيق بالإنسان، فغرفة السارد ضاقَت نفسه بها ذرعا لانغلاقها و(ضاقتْ بهِ؟) هي أيضا واستنفدت النور وعمت العتمة بها، فالصورة المقدمة تشي بالقهر والحزن، لكنها تحمل في طياتها الصمود والتحدي أيضا، فرغم كل الظروف ظل صامدا مقاوما عله يبلغ الماء وإن كان يعلم أنه (لا يبل الريق)، فالنتيجة سلبية فهو (يطالب بالمستحيل)، فالغريفة لن تبصر الشمس والصباحات ستظل غائمة سواء كانت هنا أو هناك في مكان آخر، وهو ما توضحه قصيدة **(في صباحٍ غائمٍ)** التي يقول فيها:

«السلالـمُ لا تنتـهي حينما ترتقيها
(غُرَيفةُ باريسَ في الطابق السابعِ)
السَّيْنُ ليس بعيداً
وفي الصُّبحِ نفترضُ الشمسَ ...
لكنّ تلك الغُرَيفةَ لن تبصرَ الشمسَ إلاّ دقائقَ.
إن الصباحاتِ غائمةٌ في غُرَيفـةِ باريسَ أيضا» [2].

يسلط السارد الضوء على (الغريفة) التي يسودها ظلام لا يتلاشى، فهي حتى عند الشروق لا تبصرها الشمس إلا لدقائق لان الظلام سيد الموقف، ليتحول بذلك الزمان والمكان كله إلى ظلام دامس، ما يؤدي حتما إلى الشعور بالضيق، وما ضيق الغرفة وعتمتها سوى دلالة على التضييق والاضطهاد الذي يُمَارسُ على الشعوب في كل مكان وفي كل زمان، والذي ينعكس سلبا على نفسية الذات الساردة،

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 124.
[2] المصدر نفسه، ص111.

فالوضع هو نفسه سواء في الغرفة السابعة أو في غريفة باريس أوحتى في غرفة (سان أنطون)، ولهذا نجده يقول في قصيدة (ذكريات من هناك):

«فلنذهب إلى سان أنطون...
النبيذ والجبن
خبز القرية...
المساء في حومة الباستيل
أعرف أن الغرفة الآن قد تبدو مجازفة
ونحن في سان أنطون العجيب
إذا
لن أذكر الغرفة»[1].

في هذا النص رفض السارد أن يقدم معلومات أكثر عن الغرفة، وفي هذا المكان بالضبط (سان أنطون)، وبالرغم من توافر كل شيء فيه (النبيذ والجبن وخبز القرية ...) إلا أنه يرى أن الحديث عن الغرفة فيه نوع من المجازفة والمخاطرة، فهناك ما يمنع الكلام عنها، أو أن هذا الكلام صعب ولا يستطيع التصريح به فهو يدخل في إطار المسكوت عنه، ولهذا امتنع عن الدخول في تفاصيل سردية أكثر، تاركا الفرصة لاحتمالات دلالية قد تحيل إلى مرجعيات سياسية أو إجتماعية ... أو أنه يعاني آلاما نفسية قاسية ولهذا يفضل الانزواء والبقاء في مكانه المغلق، بدلا من الخروج إلى الواقع الذي وقف في وجه طموحه، ولهذا نجده يقول في مقطع آخر من القصيدة نفسها:

«وأسأل نيكول:
الطريق إلى الممر والغرفة العليا، أنقصده من ههنا؟
.....
.....
..... »[2].

فهو يبحث عن الاحتماء من كل ما هو معادٍ، ويبحث عن الأمان وإن كان في غرفة مغلقة، وما هذا الانغلاق الإرادي للذات سوى سعي منها«للانفتاح على ما هو أوسع من مكانها الصغير فيكون هذا

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 153.
[2] المصدر نفسه، ص153.

المكان الضيق مكانا إيحائيا شعريا من شأنه تنشيط المخيلة وتوليد الصور، يقابل هذه الشعرية في المكان الضيق، عقم في المكان الواسع»[1]، ليدخل بعد هذا في بحر عميق من الصمت والضياع الذي لم يتم التصريح به مباشرة وبطريقة سردية، إنما أَضمر حضوره وجاء عن طريق التشكيل النقطي الوارد في نهاية المقطع، وما التشكيل هنا سوى دلالة عن شعور الذات الساردة بالمأساة، نتيجة عدم إيجاد أي رد عن سؤاله، وهو ما كشف عن آلامه وعذاباته الداخلية.

وقد لا ينطوي الكلام عن المكان على أية خصوصية سوى الضيق، سواء كان غرفة أو بيتا أو حتى (جنيبة)، وما هذا الضيق سوى انعكاس للحالة النفسية للذات الساردة، فلما كان هذا هو الوضع وهذا الواقع المر، تبدد الحلم وقرر الدخول في صمت عميق والامتناع حتى عن الكلام، ليعيش غربته وحيدا وهو ما أفاد به نص (الحصـانُ والجَنِيْبَةُ) الذي يقول فيه:

«وثمّتَ جنائبُ ضيِّقةٌ تُتَّخَذُ مساكنَ دائمـةً.

سكَنةُ الجنائب الضيّقة (Narrow boats) يؤمّون المكانَ لأنه ملتصقٌ بمرسـىً لهم يُدعى بالإنجليزية الفصيحة غيرِ المعتبرةِ كثيراً لدى السكَنةِ:Marina ، وهؤلاء يشكلون شريحةً اجتماعيةً حقاً. هذه الشريحة تُعتبَرُ خارجَ السائد عموماً في الطبع والمَلبس واللهجةِ ...

وللمناسبةِ، بمقدورنا، بعد هذا الشرحِ كله، أن نقرأ قراءةً واقعيّةً قولةَ سان جون بيرس: ضيِّقةٌ هي المراكبُ، ضيِّقٌ سريرُنا.

وعلى أيّ حالٍ، سوفَ أبتاعُ جنيبةً ضيِّقةً، ولسوف تكون ذاتَ سريرٍ ضيِّقٍ حُكماً!

لكنْ، في هذا المطر الدائم، المطر غير المرئيّ، المطر الذي يشبهُ زجاج المطارات ...

أقولُ: في مثل هذا المطر، يكون الكلام عن الماء والقنوات والمراكب الضيِّقة، سخيفاً تماماً؛ لِمَ لا أتكلّمُ عن مزارع تربية الخنازير مثلاً؟»[2].

يتضح من خلال هذا المقطع أن الشاعر وصل إلى نتيجة نهائية، فبعد كل الذي حدث له، وبحكم ما سبق عن ضيق الغرف والمراكب وانعكاسها على نفسيته، وبناءً على القراءة الواقعية لشعر الشاعر الفرنسي(سان جون بيرس) (ضيقة هي المراكب، ضيق سريرنا) اتضح له أنه لا مجال للأحلام،ولا للآمال ولا الكلام عن الماء ولا القنوات بكل ما تحمله هذه العناصر من معانٍ رمزية، فالوضع سيبقى على

[1] ينظر: محمد صالح المحفلي، توظيف السرد في الشعر العربي الحديث، ص186.

[2] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 126- 127.

حاله، وكردة فعل عن هذا كله قرر شراء جنيبة ضيقة، وسريرا ضيقا حكما وتطبيقا لما سبق وتعبيرا عن عمق المأساة، وكشفا عن ذاته المنكسرة بتبخر أحلامه.

6-المكان المفتوح:

كلما شعر الإنسان بالضيق أو الوحدة اتجه نحو الطبيعة، والأماكن المنفتحة الشاسعة التي لا تحدها حدود، والأمكنة المفتوحة هي «تلك الأماكن الشاسعة التي لا يحدها ثغر ولا تخوم، وليس لها نهاية في مخيلة المتلقي، لأنها تحاول عادة البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع وفي العلاقات الإنسانية والاجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان، ومن ثم يعد المكان المفتوح حيزا مكانيا لا تحده حدود ضيقة ، يشكل فضاءً رحبا وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق»[1]، يرتادها أي شخص فهي ليست ملكا لأحد، إنما تفتح أبوابها الواسعة للجميع، ليحلقوا في آفاقها المتسعة والرحبة، بمن فيهم الشاعر الذي «يلجها بكل ما فيه من إنسانية وشاعرية وعاطفة وخيال، وبكل ما يمتلك من أدوات معرفية وثقافية ووعي، فهي تتيح لنفسه الفرصة، لتحتوي شساعة المكان وامتداده، ويحيل النظر فيه ليختار العناصر الجمالية بهدوء وتمعن، بخبرة جمالية يمضي فيها لاستطلاع ما في المكان من أسرار تحجبها عنا مطالب الحياة العادية ويكون عمله الفني ولادة ونتيجة لهذه الجولة، وينقل لنا مكانا يعج بالجمال المؤثر في وجدانه»[2]، فلا ريب أن هذه الأمكنة المنفتحة تعكس تلك الصراعات القائمة بينها وبين الشاعر، الذي يعيش ضمن دائرتها معبرا عن تجربته الإبداعية، فانفتاح الأمكنة أو ضيقها يبدوان واضحين في نصه الإبداعي، من خلال تلك الانعكاسات النفسية التي تلعب دورا مهما في بناء النص، ومن أبرز الأمكنة المفتوحة التي تجلت في ديوان (حفيد امرئ القيس) ما نجده في قصيدة (مائدةٌ للطيرِ والسنجاب) التي يقول فيها:

«اليومَ ربيعٌ أوّلُ
_ أعني أولَ يومٍ لا يثقُلُكَ المعطفُ فيهِ ...
أحسستُ بأنّ روائحَ تأتيني من قِممِ الأنديزِ
ومن أعماق الغوطةِ

[1] عباس يداللهي فارساني، المكان ودلالته في الشعر الفلسطيني المقاوم (ديوان العصف المأكول) نموذجا، ص 655.
[2] حمادة تركي، زعيتر، المكان في الشعر العباسي، ص135.

من أرباض نهاوندَ،
وقلتُ: أُبارِكُ ضَوعَ العالَمِ،
فلأنثرْ خبزي اليوميَّ،
ليأكلْ منه العصفورُ، ويقضمْ منه السنجابُ؛
مددتُ بساطَ العشبِ
_ طريّاً وندياً كانَ _
وعدتُ إلى نافذتي ...
جاء الزرزورُ الأولُ
فالثاني
فالثالثُ ...
هبطَ السنجابُ خفيفاً من جذع الجوزةِ
مختطفاً كِسْرةَ خبز،
ليعودَ إلى مَرْقَبِهِ في أعلى الدوحةِ.
.....
.....
.....
كم كنتُ سعيداً!
لكنّ العقعقَ جاءَ
وجاءَ الثاني
فالثالثُ ...
في طرفةِ عينٍ فرِغتْ مائدةُ العشبِ ...
.....
.....
.....
إذاً ... سأظلُّ: أُفَكِّرُ بالزرزورِ
وبالسنجابِ ...»[1].

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 106-107.

قدم السارد في هذه القصيدة صورة مشرقة في مواجهة صورة عابسة، تُنم عن البراءة والصفاء والطهر، فسعة المكان فتحت آفاق متخيله، وجعلته ينساب مع أماكن من مختلف بقاع الأرض مستحضرا روائحها في مكان واحد، بدءا من قمم الأنديز بأمريكا الجنوبية، مرورا بالغوطة في دمشق وصولا إلى أرباض نهاوند، فهو ينعمُ بوقت سعيد ومبهج في مكان مفتوح يزدان بالعشب الطري، والندي والطيور والسناجب التي استهوته، فزها المكان وجلب له السعادة والسرور، واستحضار الطبيعة هنا «لا يشبه بحال من الأحوال الطبيعة الحقيقية، لكنه المتخيل، توق إلى التحرر والانطلاق، وابتعادا عن حالة الكآبة»[1]، فالطبيعة المتخيلة هنا هي متنفس وتعويض عن افتقاده للوطن الحقيقي، وفي هذا التشبث بذكر التفاصيل الدقيقة نوع من التعويض، فكأنه يعوض الغربة بالالتئام، ولهذا يتشبث بهذه التفاصيل حتى أنه ودَّ لو طال تمتعه بذلك المشهد وتوقف الزمن عن الحركة ليتمتع بهذا المنظر الذي جذب انتباهه، لكن العقعق أفسد المشهد، وما العقعق هنا سوى رمز للواقع المقفر والمجدب، وهو ما ترك بصمة في ذاكرته وجعله يفكر في مصير الزرزور والسنجاب ويتضح من قوله: (سأظلُّ: أُفَكِّرُ بالزرزورِ وبالسنجاب)، فالسارد وجد نفسه أمام مكان مفتوح جميل يثير في الذهن هناءة، لكن لم تجد سبيلا إلى الاكتمال لأنه استذكر وطنه وشعبه ومصيرهما، فهو هنا وكأنه في منطقة وسطى بين السعادة التي لم تكتمل، وبين الحزن، وبين هذا وذاك لا تزال رحلته مستمرة في البحث عن الأماكن التي تستهوي ذاته التائقة إلى الأنس والمتعة، وتفتش عن عناصر الجمال، لتجد المكان الذي تحس فيه بالأنس والراحة، فينتقل بنا السرد الشعري إلى مكان آخر وهو(عَوّامَةُ النِّيل) حيث:

«لا موجَ، ولا ريحَ؛ وثَمَّتَ رائحةٌ من كافورٍ إفريقيٍّ وفَريكِ الشِّيحِ
سريري خشبٌ يتهادَى فوقَ الماءِ، تَهادى ... يتهادَى ... يتهادَى. النِّيلُ
يتابعُ مَجراهُ شمالاً، يصنعُ جسرَ سُليمان، وكورنيشَ الجامعةِ. العَوّامةُ
من خشبٍ رَطْبٍ، وحديدٍ لم يُصبَغْ منذ سنينَ. العوّامةُ 81. ولي طابقُها الأسفلُ،
لي مَعْبَرُها ذو أزهارِ الجَنبَينِ، وهدهدةُ الدَّوحِ، وأغنيةُ المَلاّحينَ. زوارقُهم
تأتيني بالخضرة والفاكهةِ. الفجرَ استيقظتُ فلم أَلْقَ ضجيعةَ آخرِ ليلي. لكنّ النيل يُهدهِدُني
ويُهَدِّئني: أَغْمِضْ عينيكَ! فأُغمضُ عَينَيَّ. سأهبطُ نحوَ الوادي»[2].

[1] هداية مرزق، جماليات القصة بين النظرية والتطبيق، ص258.

[2] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص182.

إن التدفق الشعري في هذا المقطع ذو إيقاع سردي بصري، له أبعاد الوجود الحقيقية، دفع من خلاله السارد المتلقي إلى الوقوف وراء كاميرته الشعرية، وأعطاه إمكانية مشاهدة هذا المكان بصورة تفسح المجال ليتمرأى أمام المتلقي، من خلال عيني السارد اللتين تصفان جمال النيل وهدوءه، وترسمان حركة الأشخاص وبساطتهم على خلفية مكانية مفتوحة المعالم، تتضافر فيها عناصر الطبيعة لتعطيها صمتا وهدوءا رهيبا، منبثقا منها ومن اللغة السردية التي تمنح المتلقي حرية التحليق في هذا المكان وتشعره بجماليته، (سريري خشبٌ يتهادَى فوقَ الماءِ/ النِّيلُ يتابعُ مَجراهُ/ جسرَ سُليمان، وكورنيشَ الجامعةِ/ العَوّامةُ من خشبٍ رَطْبٍ../ أزهارِ الجَنبَينِ، وهدهدةُ الدَّوحِ، وأغنيةُ المَلاّحينَ. زوارقُهم تأتيني بالخضرة والفاكهةِ) فهذه العناصر المؤتلفة قُدمت في مشهد تصوري مكتمل العناصر، وبعيدا عن كل الضغوطات والمنغصات، وفق ما يتوافق مع الحاجة النفسية للذات، ولكي يوهم المتلقي أكثر بجعل الأشياء بصرية وواقعية أمامه، يواصل تقديم تفاصيل متلاحقة عن موقع هذا الجمال (مصر) بحضارته العريقة وثرائه المتعدد والمتنوع في قوله:

«أَدخلُ مصرَ. إذاً! حجرٌ رمليٌّ وغرانيتُ، وأصباغٌ من نَبْتٍ منقرِضٍ، وتماثيلُ لآلِهةٍ بَشَرٍ، وطيورٍ وتهاليلُ إلى قططٍ، وتماسيحُ، وصحنٌ من ألْسِنةِ العصفورِ)»[1].

فالقارئ لهذا المقطع يشعر وكأنه أمام متحف في هواء طلق، وهو ما شد انتباه السارد وأثار إعجابه ولهذا قرر الانتماء إلى هذا المكان، والنوم في العوامة 81، واختياره هذا ليس جزافا إنما هو «اختيار قناعة وارتباط، مصلحة وتصالح ويحمل دلالة وعمقا»[2]، ويقول كذلك:

«العوامة 81 اقارب شمس أبصر؟ قارب شمس يتهادى...هادى... يتهادى...هادى؟
سأنامُ سعيداً في العوّامةِ 81، أنامُ
وأركضُ بين الوادي والبحرِ ...
.....
.....
.....
سبيلي الأوحد: ماء يتهادى...هادى...يتهادى...هادى»[3].

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص182.
[2] هداية مرزق، جماليات القصة بين النظرية والتطبيق، ص 252.
[3] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص183.

فهذا المكان برحابته وبموقعه الاستراتيجي الممتاز، وبأجوائه الساحرة وطبيعته الخلابة وبساطة أهله، أشاع الأمل في نفسه، وجعله يحس بالأمان والاستقرار، فجمال الخارج ورحابته انعكس على داخله وبث فيه الإحساس بالألفة والهدوء، وجعل مزاجه منبسطا، ولهذا قرر النوم سعيدا في العوامة 81، وما هذا النوم سوى دلالة على الراحة وتجاوز كل الذكريات السيئة التي عاشها، لأنه وجد ذاته ووجد كيانه.

من خلال ما سبق يمكن القول إن السارد اتخذ من المكان أداة طيعة للتعبير عن تجربته، وعما اختلج في صدره من مشاعر وصراعات مختلفة، تأرجحت بين الأمل والتمسك بالوطن، وبين اليأس والخروج منه بعد أن فقد القدرة على إثبات ذاته وتحقيق رغباته، وهو ما شكل حالة انكسار له جعلته يسعى جاهدا إلى إيجاد مكان بديل يساعده على تحقيق ذاته وتعميق هويته.

وقد تجلى المكان في ديوان (حفيد امرئ القيس) من خلال ثنائيات ضدية تراوحت بين فقدان الوطن /البحث عن الهوية، المكان المعادي /المكان الأليف، المكان المغلق والضيق/ المكان المفتوح، وهو ما أدى إلى تنوع الدلالة، فالحضور في المكان أو الغياب عنه ليس مقياسا للغربة، إنما هو لصيق بإثبات الذات وتحقيق الأحلام، فعلاقة الإنسان بالمكان تتحدد بالخبرة والتجربة ومن خلالها يحكم الإنسان إن كان معاديا أو أليفا، منفتحا أم مغلقا، ضيقا أم واسعا. فالعامل الرئيس في تحديد نوعية المكان هو ما يتركه من أثر نفسي، فإذا حفل المكان بما يُبهج النفس اتصف بالألفة، أما إذا كان منغصا ومؤلما فإنه يعد مكانا معاديا، وقد يختار الإنسان المكان المغلق والضيق الذي يجد فيه راحته على أن يعيش في مكان رحب ولا يجد فيه ذاته، فالمكان يتسع ويضيق وفقا لدرجة التفاعل بينه وبين الذات.

المبحث الثالث: سردية الفضاء النصي:

1-هندسة الفضاء النصي:

مما لا شك فيه أن اللغة أرقى الفنون التعبيرية، تمثلها الكلمة باعتبارها أداة تعبيرية مكثفة محتواة في جل الخطابات ومن بينها القصيدة العربية القديمة، التي كانت تقوم على الإنشاد والمشافهة، وكانت تتلقى بالسماع وبشكل مباشر، أو عن طريق الراوي، وهو ما أدى إلى ترجيح كفة السماع على البصر، وكان لزاما على الشاعر أن ينظم قصائده وفقا للمقاييس المعتمدة في ذلك الوقت والمتمثلة في:

أ-التوازي، العمودي، للأبيات

ب- التقابل، الأفقي، للأشطر

هذان العنصران ينتظمان وفق شكل يجنح للاستطالة، بحيث يتم فيه وصف الوحدات المكونة أفقيا في حدود شطرين متقابلين في خط واحد، تفصل بينهما مساحة بيضاء، مشكلين أنموذجا تتوالى أسفله الأبيات الأخرى موازية له عموديا، مفسحة المجال لتوازٍ هندسي ثالث، تنتظم وفقه الأعمدة البيضاء الثلاثة الممتدة على حافات الأشطر وما بينها بشكل عمودي، وهي فراغات بيضاء تفتح على بعضها من الأسفل ومن الأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين أفقيا يحددان النص في البداية والنهاية[1]، وكان الخروج عن هذه القوانين الصارمة بمثابة الخرق للقاعدة وللنموذج «إلى أن اكتشفت الطباعة في أواسط القرن الخامس عشر للميلاد، حيث رجحت الكفة لصالح البصر الذي طغى على الحياة الثقافية على حساب المشافهة والصوت، مما أدى إلى تغليب المرئي على المسموع، حتى كان القرن التاسع عشر حيث انحل العروض المعياري وصار القصيد يُرى قبل أن يقرأ ، ويُتلقى بصريا من خلال شكله الخارجي قبل التلفظ بمعجمه الألسني»[2]، فالشعر لم يعد يتصل فيه الشاعر بالمتلقي بشكل سماعي ومباشر كما كان من قبل، إنما أصبح يعتمد بالدرجة الأولى على حاسة البصر وعلى الكتابة التي «أعادت تشكيل الكلمة المنطوقة شفاهية الأصل فوضعتها في الفراغ المرئي، أما الطباعة فقد رسخت

[1] ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1 1991، ص 136.

[2] وداد بن عافية، التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر دراسة في فضاء القصيدة، ص200.

الكلمة في هذا الفراغ على نحو أكثر حسم»[1]، ومن هنا بدأ الاهتمام بالفضاء البصري، ولا شك أن هذا التوجه الجديد أعطى للشاعر الحرية المطلقة في اختيار الشكل المناسب لتجربته الشعرية، فأصبح يستلهم كل ما هو متاح أمامه من إمكانات التشكيل البصري الذي يأخذ معناه من فن الرسم، ويوظفه في القصيدة «ليصف الحراك الفني والجمالي والسيميائي داخل بنيتها وخارجها وحولها وفي فضائها»[2] وهو ما يجعل النص متاحا للبصر وللرؤية.

فالكلمة إذا لم تعد أداة الشعر الأولى التي تواجه القارئ كما كان من قبل، إنما أصبح يجد نفسه أمام شبكة من الدوال اللغوية والبصرية المبتكرة، وأمام أشكال لا نهائية من النصوص تتراوح بين الطول والقصر من قصيدة لأخرى وتظهر بأشكال مختلفة ولا نهائية، فأحيانا يعمد الشاعر إلى تقسيم الورقة لتظهر بمستويين مختلفين؛ كأن يضع نص متن ونص هامش أو نصا مركزيا ونصا شارحا، وفي أحيان أخرى يدمج بين القصيدة العمودية وقصيدة النثر للاستفادة من العناصر الجمالية لكل منهما، وأحيانا يكتب بلغتين مختلفتين كاللغة العربية واللاتينية، وبحروف قد تكون سميكة أو رقيقة، وقد يشحن الورقة بالسواد (الكتابة) أو يترك بياضات وفراغات تتخللها، ويمكن لهذا البياض أن يقول ما لم يقله السواد في حد ذاته.

وقد تُوظف علامات الترقيم كنوع من (الكولاج)،[*] الذي لا يمكن فصله عن الجانب اللغوي والدلالي للنص، وقد يحذفها عمدا لأهداف معينة تستدعي التأمل والتبصر والتأويل، فكل هذه الأنواع والعلامات وطريقة توزيعها على الصفحة الطباعية تعتبر بمثابة مفاتيح للدخول إلى عالم النص، فهي جزء من

---

[1] والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت، 1994، ص 217.

[2] محمد صابر عبيد، التشكيل مصطلحا أدبيا، مجلة الرافد، دار الثقافة والإعلام في الشارقة، العدد 156، 2010 ص 96.

[*] "الكولاج collage تعني فعل ألصق coller ويرجع هذا الفن إلى كل من براك (Braque) وبيكاسو (Picasso) مابين 1907و1914.وفنية الكولاج تقوم على قص ولصق لمواد أصلية مختلفة، لتعطي نوعا من التشكيل البصري الفني المتكامل وقد ظهر كفن شامل يعني الرسم أو الموسيقى أو الكلام أو السينما أو ملصقات لأشياء.فمع الكولاج نكون مع الشعرية والاستعارة والجماليات والتاريخ، فنتحدث عن الكولاج بوصفه نوعا من النشاط الفني، ويرجع فن الكولاج إلى أعماق التاريخ وقد وصلتنا بوادره الأولى عبر الكاليغراف الياباني من خلال لوحاته الشعرية التي ترجع إلى القرن الثاني عشر للميلاد». حورية الخميلشي، الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، ص209.

بنيته، وهو ما يتطلب من المتلقي امتلاك ثقافة تتماشى ومعطيات هذه النصوص، ليتمكن من متابعتها ومتابعة طريقة تنظيمها وتناسقها، لأنه سيكون أمام شكل بصري جديد ومع كل قصيدة وفي الديوان الواحد «فطبيعة النص التكوينية والتشكيلية، تشمل كل ما بإمكانه أن يعتبر ثغرة يبحر من خلالها القارئ بين تيارات النص المتجاذبة والمتناقضة في الكثير من الأحيان»[1].

فالتشكيل البصري للقصيدة المعاصرة غدا من أهم المكونات التي يتأسس عليها وجود النص فهو جزء لا يتجزأ من بنيته الدلالية، ويساهم بشكل كبير في تحديد المعالم للقارئ، خاصة وأن الشاعر يقوم بهندستها بوعي شديد وفق ما يتناسب وطبيعة كل نص فـ «العمارة الناجحة رمزيا ومعنويا هي التي تقترح ولا تفرض، التي تساير ولا تجبر، والتي تومئ إلى معناها ولا تمليه إملاء. إنها في نهاية الأمر العمارة الفاعلة التي تغوص في أعماق النفس الإنسانية، وتستخلص أبسط الأشكال الأولية والطبيعية والمتوازنة بصريا وهندسيا، وتبني منها مجموعا مركبا مثقلا بالفراغات المتروكة خصوصا دون وظيفة ولا معنى محدد، لكي يتمكن كل متلق من اقتباسها لنفسه ليمنحها مدلولاته الخاصة ومعانيها الخاصة التي تجعلها في نهاية الأمر عمارته هو»[2]، يقرأ فيها ما يقرأ ويقول ما لم يكن ممكنا للشاعر قوله وبالتالي يصبح مشاركا فعالا في إنتاج دلالة القصيدة.

وقراءتنا لمدونة (حفيد امرئ القيس) ستمضي في سبيل استنطاق ما هو متاح بصريا في قصائد الديوان، للكشف عن قدرات التشكيل البصري في تموين الداخل–السرد شعري، أو بمعنى آخر الكيفية التي يكون بها التشكيل البصري لغة مكملة للسرد الشعري، للكشف عن الإضافات الفنية التي يضيفها للنص.

[1] أمينة حاج داود، جمالية القراءة في شعر محمود درويش، الوسام العربي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015، ص10.

[2] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014، ص52.

2-التشكيل البصري وتقسيم الصفحة الطباعية:

إن التحليق في عوالم ديوان (حفيد امرئ القيس) يجعل القارئ أمام تمثل سرد شعري يريد أن يحقق الفرادة والمغايرة بمفاجأة المتلقي في كل مرة بفضاء جديد وشكل هندسي مختلف، يتواءم وطبيعة الحياة الراهنة ويساير التجربة الشعرية للشاعر، من بين الفضاءات التي تستوقفنا في هذا المقام نجد:

أ-قصيدة الفضائين العربي/واللاتيني:

انفتح المجال أمام الشعراء لتوظيف اللغات الأجنبية في قصائدهم، فعمدوا إلى الاستعانة بمفردات ونصوص كاملة من اللغات الأجنبية بدءا من عناوين القصائد إلى متونها، إيمانا منهم برفض النمذجة والنمطية، ومحاولة منهم للتجديد والانفتاح على العالم والاطلاع على ما لدى الآخر، للاستفادة من خبراتهم وهو ما وعاه (سعدي يوسف) وجسده في ديوانه*.

إن قارئ ديوان (حفيد امرئ القيس) يجد أن (فضاء عربي/فضاء إنجليزي) الأكثر انتشارا، ومن بين القصائد التي يوظف فيها هذه اللغة قصيدة (ولماذا لا أكتب عن كارل ماركس)[1]، التي يقول فيها:

«ولماذا لا أكتب عن كارل ماركس؟
قرأت بمكتبة المتحف أشعاري (حيث تكون رأس المال)
وبحثت طويلا في لِسْتَرسْكْوير Leicester Square
لعلي ألقى منزلهُ،
وفي سوهو أيضا...
وأخيرا أخبرني يوجين كامينكا *Eugene kaminka
عن آخر عنوان للثوري الألماني، بلندن:
9 Grafton Terraccne
Maitland Park
Hampstead Road

* يعد سعدي يوسف من بين الشعراء الذين يوظفون اللغة الأجنبية بكثرة في شعرهم سواء في هذا الديوان أو في دواوين أخرى، وهو ما جعل هذه الميزة محط الأنظار في شعره، خاصة وأنه مترجم فهو ترجم لكبار الشعراء الغربيين أمثال: (والت ويتمان) و(ريتسوس)، وهذا ما يبرز جانبا من ثقافته الواسعة، كما أنه عُرف بتنقله بين بلدان عربية وأجنبية عدة واحتك بشعوبها وعرف ثقافاتها واطلع على آدابها، وهو ما ساهم بشكل كبير في دخول مفردات أسماء وأماكن وأعلام أجنبية في قصائده .

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 139-140.

Haverstock Hill

لكني لستُ ذكيا مثل وكيل البوليس السري الألماني،

ولهذا

حتى بعد سنين خمسٍ من أسئلةٍ وطوافٍ

لم أعرف أين يقيمُ

ولكنك تسألني: أ وَلَمْ يُدفن في هايجيت

(أو في المتحف، حسب الليدي ثاتشر؟)

فأقول: صديقي حَي

لم يدفن في هايجيت، ولا في المتحفِ

لكني لم ألقَ له أتباعا ومُريدينَ هنا،

إني أنتظر الآتين من الحَجَرِ الأول...

قُلتُ إذا سألخصُ تقرير وكيل البوليس السري الألماني.

ملحوظة:

A Prussian Police Agent' s Report Published in G.Mayer, Neue Beitrage zur Beitrage zur Biographie von Karl Marx, In Grunberg's Archiv,vol,10,pp,56-63.

كان بإمكان السارد في هذا المقطع أن يكتب آخر عنوان (لكارل ماركس) حسب ما أخبره به (يوجين كامينكا Eugene kaminka) باللغة العربية فقط، لكنه لم يفعل، كما كان بإمكانه أن يترجم التقرير الذي كتبه وكيل البوليس السري الألماني عن السيرة الذاتية له إلى اللغة العربية، إلا أنه لم يفعل ونقله باللغة الإنجليزية كما ورد في الأرشيف، وبكامل المعلومات المتعلقة به من مكان نشر G.Mayer, Neue والمجلد والصفحة Archiv,vol,10,pp,56-63، فغرضه هنا لم يكن إبراز كفاءاته اللغوية، إنما هو خيار اختاره ليضفي على نصه نوعا من المصداقية، وليوهم القارئ بصدق هذه المعلومات ونقلها كما هي من مصدرها الأصلي.

ونجده في قصائد أخرى يعمد إلى الترجمة المباشرة لبعض ما كتب باللغة العربية إلى اللغة الإنجليزية ومثال ذلك متحقق في قصيدة

(بيانو كوندوليزا رايسThe Piano Of Gondoliza Rice) التي يقول فيها:

«آه يابوب مارلي

O, Bob Marley

كيف أوقف القطار؟

Stop the train

كيف اوقفه؟

أنت لا تعرف المرأة المستريحة عند البيانو ...

هي سوداء حقا؛

ولكنها ياعزيزي ليست صديقة حلمك، نينا سيمون

آه Nina Simone

هذه المرأة المستريحة عند البيانو

لم تكن في زمانك شيئا

(هي كوندو ليزا رايس)

أما المفاتيح أعني ما قد نراه البيانو

فهي أبواب مملكة الجحيم ...»[1].

إن الشيء اللافت للانتباه في هذه القصيدة، هو أنها تقوم على ثنائيات ضدية ثنائية(اللغة العربية واللغة الأجنبية)، وما توظيف هذه الأخيرة سوى دلالة على حرصه تطوير الشكل الشعري، وإيصال أفكار القصيدة إلى أكبر عدد ممكن من القراء، وهذا مكسب للقصيدة المعاصرة من جهة، ومن جهة أخرى نلاحظ كتابة أسماء الشخصيات بلغتها الأصلية، والاسم في الأصل يكتب بلغته الأصلية فـ (سعدي يوسف) يعي جيدا ما يفعل، فإذا ما عمد في القصيدة السابقة إلى ترجمة ما كتب إلى اللغة الانجليزية، فإنه في قصائد أخرى يقوم بنقلها وترجمتها من اللغة الإنجليزية إلى العربية ليجمع بذلك بين الأدبين الإنجليزي والعربي، مثلما فعل في قصيدة(النمر) التي يقول فيها: [2]

[1] سعدي يوسف، حفيد امريء القيس، ص 167 – 168.

[2] المصدر نفسه، ص191– 193.

النَّمِر

وِلْيَمْ بْلَيْك William Blake

١٧٥٧ - ١٨٢٧

نَمِرُ، يا نَمِرُ، يا مُتَّقِداً وَهَجاً

Tyger , Tyger , burning bright

في غاباتِ الليل

In the forests of the night

أيُّ يدٍ آبِدةٍ أو عَينٍ تحيطانِ بتناسُقِكَ الرهيبِ؟

What immortal hand or eye, Dare frame thy fearful symmetry?

في أيِ أعماقٍ أو سماواتٍ

In what distant deeps or skies.

تشتعلُ نارُ عينيكَ؟

Burnt the fire of thine eyes?

بأيِّ جناحَينِ يجرؤُ على التحليق؟

On what wings dare he aspire ?

وبأيِّ يدٍ يجرؤُ أن يقبضَ على النار؟

What the hand , dare seize the fire?

وأيُّ كتِفٍ، وأيِّ مهارةٍ

And what shoulder ,& what art ,

قادرتانِ أن تلويا نِياطَ قلبِكَ؟

Could twist the sinews of thy heart ?

وآنَ شرعَ قلبُكَ ينبِضُ

And when your heart began to beat ,

فيا لَها من رهبةِ يدٍ؟ ويا لَها من رهبةِ قَدَمٍ؟

What dread hand ? & what dread feet?

بأيّ مِطرقةٍ؟ بأيّ سلسلةٍ

What the hammer ? what the chain,

وبأيّ أتُونٍ كانَ دماغُكَ؟

In what furnace was thy brain?

أيُّ سندانٍ، وبأيّ مَمْسَكٍ

What the anvil ? what dread grasp,

يُطْبَقُ على إرعاباتهِ المُهلِكة!

Dare its deadly terrors clasp!

آنَ ترسِلُ النجومُ رماحَها

When the stars threw down their spears

وتُرَوِّي السماءَ بدموعِها:

with their tears! And water'd heaven

أتراهُ سيبتسمُ لِمَرأى ما فَعَلَ؟

Did he smile his work to see ?

أ مَن خلَقَ الحَمَلَ خَلَقَكَ؟

Did he who made the Lamb make you ?

نَمِرٌ، يا نَمِرٌ، يا متّقِداً وَهَجاً

Tyger Tyger , burning bright ,

في غابات الليل

In the forests of the night:

أيُّ يدٍ آبِدةٍ أو عَينِ

What immortal hand or eye ,

تحيطانِ بتناسُقِكَ الرهيب؟

Dare frame thy fearful symmetry ?

(*) تمّت ترجمة القصيدة بلندن يوم ٢٤/ ٥/ ٢٠٠٥

تعليقُ حَواشٍ:

يمكنُ القولُ إن وليم بْلَيك، كان بروليتاريّاً قبل المصطلَح. كان متدرّباً، ثمّ حفّارَ كلاكشَ معدنيّةٍ، طَبّاعاً بتعابيرَ من زماننا. ولأنه بروليتاريّ في سوهو القديمة، قريباً من ساتتْ مارتن كَلِيجَ الحالية، بلندن، أيّدَ الثورةَ الفرنسيةَ، واعتبرَ نفسَه مناضلاً في سبيل الحقّ. كان متّقدَ الإيمانِ، معتقداً أنه سيطير مع الملائكة. وفي احتضاره، ظلّ يغنّي، وقد رأى نفسَه مع الملائكةِ، حتى تَوَفّاه الله الذي آمَنَ به جداً. قصيدته الشهيرة «مُنظف المداخن» The Chimney Sweeper التي كتبها في العام ١٧٨٩ (عام الثورة الفرنسية)، تُعتبَر لدى الأوساط اليسارية، بشيرَ الأدب البروليتاري.

لكنّ للقصيدة «النمر» أهميةً مختلفةً، بسببٍ من الخلفية المعقّدة التي استندتْ إليها مرجعيّةُ النصّ، وبسببٍ من الروح السحرية التي تَسِمُ العملَ، والانسيابيةِ التي اتّسمتْ بالنصّ المعقّد من الأغنية. لم يكن ميلادُ «النمر» سهلاً، ولم تأتِ القصيدةُ عفوَ الخاطر. إنها قصيدةٌ محكّكةٌ.

لقد أعادَ كتابةَ مقاطعَ منها، وغيّرَ في مواضعِ مقاطعَ، معيداً الترقيمَ، حتى استقرّ على النص النهائي المتوافر لدينا، عِلماً بأن مسوّدات القصيدة لا تزال في متناول الدارسين.

لقد حفرَ «كليشة» النصّ النهائي، وزيّنه بتخطيطِ نمرٍ مضحك!

أنا أحتفظُ بنسخةٍ من «النمر» بخطّ وليم بْلَيك، مع تخطيطه الشهير للنمر المضحك.

س-ي

النص الذي بين أيدينا هو نص مترجم عن (ويليام بليك)، يشكل الاستفهام أساسا له، فهو يتضمن في طياته (أربعة عشر سؤالا) بالضبط، وهي ليست مجرد أسئلة ذاتية بسيطة، إنما هي أسئلة عميقة لها دلالات خفية تتعلق بالوجود وبعظمة الخالق وقدرته في خلقه، حيث يبدأ بسؤال موجه للنمر عن طبيعة الخالق الذي استطاع أن يخلقه في هذه الصورة المرعبة والمثالية في الوقت ذاته، فـ (وليم بليك) متعجب من مهارة الخالق وقوة أدواته في خلقه لهذا النمر، ليظهر بهذا الشكل المتناسق والرهيب(بأيّ مِطْرقةٍ ؟ بأيّ سلسلةٍ وبأيّ أتُّونٍ كانَ دماغُكَ؟)، فهو اعتمد على طريقة التتبع والاستقصاء عله يصل إلى إجابة تشبع فضوله، ويواصل السير على هذا النهج بطرح الأسئلة التي تدور في ذهنه حتى أنه في الجزء

الأخير من القصيدة، يتعجب من قدرة الخالق الذي خلق النمر بقوته وشدته وشراسته وجبروته كيف له أن يخلق الحمل اللطيف؟ ولهذا نجده يتساءل:

أ مَن خلَقَ الحَمَلَ خَلَقَكَ؟ Did he who made the Lamb make you ?

فهو يتعجب من كيفية تمكنه من خلق هذه الثنائية الضدية (القوة والضعف/ النمر والحمل)، فبنية الاستفهام في هذا النص تقوم على ثنائية ضدية«ثنائية الحضور والغياب، حضور السؤال وغياب الجواب، وفي الغياب يظل السؤال يبحث عن جواب على ما هو غائب وغير معلوم»[1]، تفتح هذه الأسئلة آفاقا كثيرة في إنتاج الدلالة، فكل سؤال يقودنا إلى سؤال آخر «والأسئلة الشعرية لا تنتهي بجواب حاسم ونهائي، بل كل سؤال شعري يقود إلى سؤال شعري آخر، من أجل إغناء المعنى الشعري وتطوير التجربة الشعرية، وهكذا تصبح القصيدة مكانا لطرح الأسئلة الشعرية، والشاعر هو المنتج الأول للأسئلة الشعرية التي تتنوع إجابتها عند القارئ»[2]، ولعل الإجابة كامنة في سعي الإنسان الدائب لاكتشاف أسرار الوجود والكائنات، وهو ما يؤكده تكرار الاستفهام في هذا النص، فهدف القصيدة هو الدعوة إلى التأمل في خلق الخالق وقدرته، وقد تم تقديمها في سياق سرد شعري بديع يسندها في ذلك التشكيل البصري، فكتابة القصيدة في صورة نصين متقابلين، النص الأول يسار الصفحة باللغة الإنجليزية، والنص الثاني يمين الصفحة باللغة العربية، ساعد القارئ على فهم كل بيت على حدة وبالتالي فهم النص ككل، فالتشكيل البصري هنا لم يكن لضرورات لغوية وإنما لضرورات دلالية، « فازدواج مسار الكتابة شكل بعدين: البعد الأول : أن يقول الشاعر ما يريده مباشرة، ليعبر عن حالة، والبعد الثاني: يردد القول»[3]، لإيصال دلالته إلى أكبر قدر من القراء خاصة وأن اللغة العربية لها تأثير قوي في ذهن المتلقي العربي، ولهذا يمكن القول إن فعل الترجمة له بالغ الأثر في التنوع الفضائي لقصائد الديوان.

[1] محمد صابر عبيد، تجليات النص الخلاق الرؤية الإبداعية والممارسة الجمالية قراءات في تجربة علي جعفر العلاق ص182.

[2] المرجع نفسه، ص183.

[3] تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2010، ص257.

ب-القصيدة المتداخلة:

يتكون هذا النوع من القصائد من نصين متجاورين، يقتسمان الصفحة الطباعية بالتساوي، حيث يرد في الجزء الأيمن نص، وفي الجزء الأيسر نص آخر، تعطى فيه الحرية المطلقة للقارئ لقراءة النص ككل، فيمكن أن تكون القراءة متداخلة، أو متناوبة، أو بأي طريقة يختارها القارئ وهو ما أشار إليه (سعدي يوسف) في هامش قصيدته الموسومة ب:

(كونشيرتو للبيانو والكلارنيتConcerto for Piano and Clarinet) التي يقول فيها:

متدافع قصب البحيرة طائر يختفي في سماء سماويةٍ — طائر يختفي في سماء
طائر يختفي
طائر يختفي
طائر

متدافع قصب البُحيرةِ
أهيَ ريح من وراءِ البحر تدفعُهُ
أَم السمك الذي في القاع؟ — هذه سِدْرةُ المنتهى، البيتُ
هل سِدْرةُ المنتهى البيتُ؟
هل سِدْرةُ المنتهى
سِدْرةُ ال...

متدافع قصب البُحيرةِ
كانت الشمس الخفيفة أرسلت منديلَها
ليدور في الماء — نحن أولاد بيت القصَبْ
نحن أولاد غُصن الذهَبْ
نحنُ أولادُ معبودة خائبةْ
نحن مَنْ؟ نحن مَنِ؟ نحن مَنِ؟

متدافع قصب البُحيرةِ
في السقيفة زورق الصيادِ
يُطْلى، مِثْلَنا، بالقارِ
يُطْلى، مِثْلَنا بالنار — خَلّني أغترفْ ملء كَفّيّ
من مائك المستحيل
خَلّني أغترفْ منك نار السبيل

خَلّني أختلِجْ
خَلّني أبتهج بالقليل...
لندن 2005/6/9

(*) النص إلى اليمين يعتمد الكامل وزنا، كما هو واضح، وهو للبيانو، والنص إلى اليسار يعتمد المتدارك وزنا، وهو للكلارينت.
(*) قراءة النص الشعري يمكن أن تكون متداخلة، أو متناوبة، أو بأي طريقة يختارها القارئ
س.ي»[1]

إن القارئ لهذا النص لا يجد نفسه أمام نص سرد شعري فحسب، إنما أمام نص تشكيلي بصري أيضا، فالعين توصل الرسالة إلى القارئ منذ الوهلة الأولى على أنه نص متعدد، إذ يبدو التعدد من خلال الشكل الطباعي للقصيدة فهي مقسمة إلى جزأين، ولو بدأنا التوغل أكثر في القصيدة فسنجد التعدد يبدأ من العتبة الأولى للنص(العنوان) الذي اشتمل على آلتين موسيقيتين (البيانو والكلارينت) وكتابتهما باللغة العربية والانجليزية(Concerto for Piano and Clarinet) بالإضافة إلى الاقتراح الذي اقترحه الشاعر في الهامش لقراءة هذا النص، فالنص إلى اليمين يعتمد على الكامل وزنا، والنص إلى اليسار يعتمد المتدارك وزنا.

كما أن القصيدة تنطوي على وعي تشكيلي عالٍ، وتعمل على تعاضد البنيتين السردية والبصرية معا، لبناء دلالة النص كما يبدو في المقطع الأول للنص الثاني على اليسار الذي يقول فيه:

طائر يختفي في سماء
طائر يختفي
طائر يختفي
طائر

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص112-113.

فالملاحظ في هذا المقطع أن البنية الشكلية تتناغم مع البنية السردية وتؤيدها، وذلك عن طريق تضاؤل الأسطر الشعرية وتراجع امتدادها بشكل تدريجي، لتدل على الاختفاء الذي كرر في المقطع ثلاث مرات ثم اختفى في السطر الأخير.

ومن هنا يمكن القول أن الوحدة بين السرد والتشكيل البصري في هذه القصيدة وحدة لا تنفصم، وأنه لا يمكن رسم خط فاصل بين السرد والتشكيل البصري، فالشاعر يناضل بالكلمة وبالتشكيل البصري أيضا.

جـ –قصيدة النص المتعدد (ذو المستويين):

يعمد الشاعر في هذا النوع من القصائد إلى تقسيم الصفحة الطباعية إلى مستويين، المستوى الأول للمتن ويحتل المساحة الأكبر من الصفحة الطباعية، والمستوى الثاني للهامش الذي يأتي أسفل المتن ويأخذ مساحة أقل من المستوى الأول غالبا، يفصل بينهما خط رفيع يمتد أفقيا إلى وسط الصفحة تقريبا ويسمى «بخط الإشارة أو علامة الإلحاق ويستعمل للحفاظ على نقاء صفحة المتن وصفاءها»[1]، ولا شك أن هذا التقسيم يُلفت العين ويجعلها تتراوح بين المتن تارة وبين الهامش تارة أخرى.

وللهوامش في القصيدة المعاصرة علاقة وطيدة بالمتن أو النص الرئيس، وقد لجأ إليها الشاعر المعاصر باعتبارها نوعا من التقنيات النثرية التي يمكن الاعتماد عليها لإيصال المرامي التي يبتغيها ويروم توصيلها، كأن يوضح مناسبة القصيدة، أو يشرح مفردات وكلمات واردة في المتن لتخفيف الغموض لدى القارئ، وقد يقدم إهداء لشخصية معينة، أو يقدم نصوصا لشعراء آخرين ... وتكون هذه الهوامش «مرقمة أو مسبوقة بأحرف هجاء أو بعلامة معينة وكثيرا ما تستعمل النجمة(*)،وغالبا ما ترد هذه الرموز داخل قوسين»[2]، وهو ما يتطلب من المتلقي أخذ كل هذه الأمور بعين الاعتبار، ومحاولة فك مغالقيها، فهي تعد بمثابة الجسر أو البوابة التي يدخل عبرها إلى النص.

ومن بين القصائد التي وظف فيها الشاعر مستويين نجد قصيدة (تـداخُـلٌ) التي يقول فيها:

[1] وداد بن عافية، التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر، دراسة في فضاء القصيدة عند سعدي يوسف، ص342.
[2] المرجع نفسه، ص347.

«اليومَ أوّلُ أيامِ الخريفِ. مظلاّتُ المقاهي خذاريفٌ تدورُ
وفي السحائبِ اشتدَّ لونٌ داكنٌ. لِمَن الدنيا؟
لقد كان في أشجارها ثمَرٌ للجائعينَ، وفي
أوراقِها مطرٌ للسالكينَ دروبَ القيظِ ...
لو رجعتْ أيّامُهُ، آنَ كانَ الكونُ مُلْتأَماً لأهلِهِ
ومَعاداً للفتوّةِ ...، يا
صامتاً
تجلسُ بين الناسِ، في المقهى (أو الحانة)، عصراً
ترقبُ الآتينَ
أو تأخذُ شيئاً
وتلُفُّ التبِغَ الأسودَ (أحببتَ فرنسا دائماً)
ثمّتَ شيءٌ غامضٌ ينبضُ إذْ تجلسُ بين الناسِ ...
. لكنكَ لا تعرفُ في المقهى سوى الساقيةِ المشغولةِ .
اليومَ أوّلُ أيامِ الخريفِ ... ترى ذوائباً من مديدِ العشبِ
ترفعُها ريحٌ، وتخفضُها ريحٌ. وثَمَّ خيولٌ
تقتفي أثراً بينَ المَعاشِبِ، في مَرْجٍ بلا أَثَرٍ.
أنصِتْ لأنفاسِكَ:
الأمطارُ قادمةٌ ...
خائفٌ
نَبْضُكَ ... في المقهى أتى رُكّابُ موتورسِيكِلاتٍ.
مثلَ ما شاهدتَ في الأفلامِ: عشرينَ، أقاموا ما أقاموا،
وانتهَوا في بَغتةٍ.
رَعدٌ.
لقد أجفلَت الخيلُ ...
وهذا
اليومَ أوّلُ أيامِ الخريفِ. تَناوَحَ النحاسيُّ والصفصافُ*.
يهطلُ كالتفّاحِ، أخضرَ، وَبْلُ الكستناءِ؛
ولا سناجيبَ
لا طيرٌ

ولا قططٌ ...
فاليومَ أوّلُ أيامِ الخريفِ.
أَقِمْ، إذاً، في مَهَبِّ الريحِ
سوفَ ترى الثعالبَ
الفجرَ ...
.....
.....
.....
أنتَ، الآنَ، تصطحبُ (**)!

لندن 14/9/2004

(*) النحاسيّ هو الشجر المسمّى الزان النحاسي Copper beech

(**) تصطحبُ، في الفعل إشارةٌ إلى لقاء الفرزدق والذئب:

وأطلسَ عسّالٍ وما كان صاحباً ... دعوتُ بناري مَوهِناً فأتاني
فلمّا دنا قلتُ ادنُ دونَكَ إنني ... وإيّاكَ في زادي لَمُشتركانِ
فبِتُّ أُسَوِّي الزادَ بيني وبينهُ ... على ضوءِ نارٍ مرّةً ...ودخانِ
فقلتُ له لمّا تكشَّرَ ضاحكاً ... وقائمُ سيفي من يدي بمكانِ:
تَعَشَّ، فإنْ واثقتَني لا تخونُني ... نكنْ مثل من يا ذئبُ يصطحبانِ
وأنتَ امرؤٌ يا ذئبُ والغدرُ كنتما ... أُخَيَّينِ كانا أُرضِعا بلِبانِ
ولو غيرَنا نبّهتَ تلتمسُ القِرى ... أتاكَ بسهمٍ أو شَباةِ سِنانِ!»[1].

جاء متن القصيدة متلازما بهامش يرافق حضوره، يفصل بينهما خط يجعل النصين أكثر بروزا، فحتى وإن كان الهامش يبدو مستقلا عن المتن من الناحية الشكلية، ولكل منهما بنية إيقاعية وبصرية مختلفة ومنفصلة عن الآخر، إلا أنهما في الواقع نصان متلاحمان مضمونا، ويعالجان قضية واحدة وهي الغدر؛ فالسارد يريد إيصال رسالة مضمونها أنه تعرض للغدر والخيانة، فغلف هذا الغدر بغدر الذئب للفرزدق فبعد أن أكرمه وأحسن إليه واقتسم معه زاده، وهو لم يكن يعرفه ولا تربطه به أي صلة

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص130-132.

كما يقول، إلا أنه أنزله منزلة العاقل وأكرمه، لكنه ظل مكشرا يريد المزيد، فأدى هذا إلى تزايد شعور خوف الفرزدق لغياب الأمان نظرا لما بدر من سلوك عدواني،كشف غدره ولم يرعَ عهده.

وتمثل القصيدة الواردة في المتن إعادة كتابة للقصيدة الواردة في الهامش بطريقة حديثة، فبينهما تآلف وانسجام واضح، فهما تلتقيان في نقطة الغدر والخيانة، فالذئب الذي اقتسم الزاد مع الفرزدق ليس هو الذئب عند السارد، إنما وظفه رمزا ليعبر به عن صفة لشخص ما له صفات هذا الذئب نفسه والمتمثلة في الغدر والخيانة، وبهذا يمكن القول: أن توظيف قصة الذئب في هذا النص هو توظيف موفق، وما الدمج بين النصين في صفحة طباعية إلا لتوجيه القارئ وإيصال المعنى الدقيق إليه، فالهامش جاء معززا للمتن لإزالة الغموض الوارد فيه، ولتوسيع مساحة المعنى أيضا ليشكلا معا نوعا من التوأمة من أجل هدف واحد.

3-علامات الترقيم:

ترتبط علامات الترقيم بالكتابة الخطية، وهي عبارة عن مجموعة من الرموز والعلامات توضع بين الجمل والفقرات كالنقطة وعلامة التعجب وعلامة الاستفهام والفواصل ونقاط الحذف ...وتستعمل لأهداف متعلقة بضبط إيقاع الكتابة « كتحديد مواضع الوقف حيث ينتهي المعنى أو جزء منه، والفصل بين أجزاء الكلام، والإشارة إلى انفعال الكاتب في سياق الاستفهام أو التعجب، وفي معارض الابتهاج أو الاكتئاب أو الدهشة أو نحو ذلك»[1]، نظرا لأهميتها في تنظيم الكتابة وضبط معاني الجمل بفصل بعضها البعض ومساهمتها في مساعدة القارئ على«الوقوف عند بعض المحطات الدلالية، والتزود بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة»[2]، وقد سعى الشاعر المعاصر إلى توظيفها كمؤشرات بصرية تعمل جنبا إلى جنب مع الدوال اللغوية لإتمام المعنى وإنتاج الدلالة، وهو ما حولها «من مجرد محددات لعلاقات المفردات في الجملة إلى محددات للعلاقات بين أجزاء النص ككل ومن هنا استدرج النص الشعري علامات الترقيم المختلفة لخدمة التجربة الإبداعية الخاصة بالمبدع»[3]، ولإيقاظ وعي المتلقي

[1] عبد العليم إبراهيم، الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، مكتبة غريب، (دط)، 1975، ص 48.

[2] فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، ص249.

[3] علاء الدين علي ناصر، دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، مجلة مقاليد، العدد 13 2017، ص98.

تجاه النص فهي تقدم نفسها بوصفها خطابا مشبعا بالدلالة، يحتاج إلى الاستنطاق لفهم سر توظيفه في النص.

ومما يجسد الاشتغال الفضائي لعلامات الترقيم في ديوان (حفيد امرئ القيس) نجد:

1-المد النقطي:

ويقصد به مد أربع نقاط أفقية فأكثر في النص الشعري، بحيث تشغل مساحة معينة بين مفردتين معينتين أو سطرا كاملا،أو مجموعة أسطر وفق ما تقتضيه رؤية الشاعر»[1]، فهذا المد النقطي أو هذه المساحة لها دور كبير في النص، كونها لغة موحية ومكثفة لا يمكن فهم دلالتها إلا من خلال التركيز عليها واستنطاقها، وهذا لا يعني أن الشاعر يسعى إلى احتكار المعنى، بل إنه يحاول التجديد والابتكار في نصه من جهة، ويعطي للمتلقي فرصة ليكون مشاركا فعالا بإيجاد علائق بينها، وبين اللغة السرد شعرية، والربط بينهما للوصول إلى البنية العميقة للنص من جهة أخرى.

وعند تتبع وضع هذه العلامة في (ديوان حفيد امرئ القيس) نجد أنها شديدة البروز، فهي ظاهرة بصرية حاضرة في معظم قصائد الديوان ومن ذلك ما نجده مثلا في هذا المقطع من قصيدة (البريد الليلي) التي يقول فيها:

«فلمن تغني والمقاهي أغلقت أبوابها؟

.....

.....

.....

مطر

مطر

وفي العراق جوع»[2].

جاء المد النقطي في هذا المقطع ليختصر مكابدته ومعاناته بسبب العوائق والعراقيل التي لاقاها، وهو ما جعله يحس بأن الأبواب أغلقت في وجهه (فلمن تغني والمقاهي أغلقت أبوابها)، فانغماسه في عوالم الصمت والمجهول يلفت انتباه القارئ ويحفزه لاستحضار الجزء المسكوت عنه، والمتمثل في تأسفه

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص208.

[2] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 162.

الشديد عن الحالة المأساوية التي آل إليه وطنه(العراق) وهو ما يؤكده قوله (مطر، مطر، وفي العراق جوع) فرغم وجود المطر بكل ما يحمله من معاني الخير والرزق والخصب، إلا أن الجوع هو المسيطر على الوضع وهو ما شكل مفارقة مريرة، فضلا على ذلك فإن النص يحتوي أيضا على صوت خافت يتمثل في نقاط الحذف، وصوتا جهوريا ليسمع صوته للآخرين، فكأنه يريد بذلك إيصال رسالته بطريقة بصرية وبطريقة سردية أيضا.

الأمر ذاته نجده في قصيدة (نظرة جانبية) التي وظفت هذه القضية:

«كان القطار
مسرعا بين قصوى محطاته والمطار...
انتبهت إلى أنني لم أكن في دمشق؛
ولا أنا في القاهرة
وانتبهت إلى أن أمطار آب حقيقية
مثل ما أنني جالس لصقَ نافذة ...
أسمع الآن صوت الرذاذ الذي صار في لحظة مطراً
اسمع الطائرات...
الصواريخ تنقض؛
.....
.....
.....
إني أقيم الصلاة»[1].

تصور القصيدة لحظات حاسمة للسارد لما كان على متن القطار، يستذكر فيها مواقف المحنة والألم التي شهدها وسمعها (أسمع الطائرات /الصواريخ تنقض) ليدخل في صمت عميق جسده بالمد النقطي الذي دام ثلاثة أسطر متتالية، يعطي فيه للمتلقي فرصة تخيل المشهد المأساوي الذي صنعته الصواريخ، إلا أن البنية الشعرية للنص لم تسمح لإيراد تفاصيل أكثر عنها، وعن هذه الفجوة المعتمة، كونها تعتمد على التكثيف والاختزال، فاكتفى بإيراد النتيجة –بعد هذا الفعل الإجرامي –والمتمثلة في إقامة الصلاة على أرواح القتلى (إني أقيم الصلاة)، فالنص هاهنا لم يعد يفهم بالكلمة فحسب، إنما

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص175– 176.

بالصمت أيضا، فقد يقول هذا الفراغ ما لم يقله الشاعر بالكلمة، فيتحول النص إلى لوحة أمام أعيننا عن طريق اللغة السرد شعرية وعن طريق المد البصري كذلك، وهو ما يتضح في مقطع من قصيدة **(النقيض)**التي يقول فيها:

«ومنذ سنين خمسٍ كنت ألقى في الضحى أشياخ إيرلندا
متكأكئين إزاء ساقية وراء النضد
مبتسمين...
كانوا، شأنهم دوما، يلفون السجائر صامتين
ويحتسون البيرة السوداء.
أحيانا، أحييهم فأستأني
وأحيانا أتابع خطوتي، متعجلا، لأكون عند النضد...
لكن الشيوخ يتابعون الصمت والتدخين
أشباحا
كأني ما مررت بهم ...
وكأنني شبح سيدخل في الجدار ويختفي...
.....
.....
.....
ما أطول السنوات
ما أطول المدى
.....
.....
.....
أمس إنتهيت إلى حقيقة ما ظننت المستحيل:
عرفت أني صرت
شيخا
صامتا
متطامن الحركات

من أشياخ إيرلندا...»[1].

يشترك ويتعاقد هذا المقطع القائم على السرد مع نقاط الحذف التي وضعت أمام آخر مفردة في السطر (الثالث والسابع والتاسع)، والتي جاءت كعلامات بصرية تشير إلى الانفتاح الدلالي للسياق الشعري الذي لحقت به، وبين المد النقطي الذي جاء بعد قوله: (وكأنني شبح سيدخل في الجدار ويختفي) الممتد إلى مسافة ثلاثة أسطر متتابعة، وقد ناسب التنقيط في هذا الموضع دلالة الاختفاء، فالسارد وازن بين اللغة السردية وبين التشكيل البصري،وقد استغرق الاختفاء مدى أطول على المستوى الزماني وهو ما وضحه قوله: (ما أطول السنوات/ما أطول المدى)، وليسند اللغة السرد شعرية عمد إلى المد النقطي الذي امتد لمسافة ثلاثة أسطر متتالية، موحيا بذلك بطول المدة الزمنية التي استغرقها الشيوخ في ممارسة الصمت.

وبهذا يمكن القول أن التشكيل النقطي في هذا المقطع لعب دورا موازيا للسرد الشعري، فهما اشتركا معا في بناء أجزاء النص على مستوى البنية والدلالة، فعندما يتوزع على صفحة القصيدة فهو ليس لغاية تزينية فقط، وإنما لغاية دلالية تسهم في تنظيم الشكل الطباعي للقصيدة، وكذا التنظيم بين أجزاء النص ككل، ولعل هذا ما تجلى كذلك في قصيدة بعنوان (معروف الرصافي) يقول فيها:

«أنت تبيع سجائر لن يتنشقها أحد، في الفلوجة...
أنت تؤلف عن شخصية من أسميناه نبياً
أنت تبلشفُ
تكشفُ
تكتشفُ العُري صريحاً،
وتقولُ...
.....
.....
..... »[2].

تضافرت اللغة السردية والبصرية في هذا النص للتعبيرعن المكابدة النفسية للسارد، والتي ظهرت في شكل حوار خارجي مع (معروف الرصافي)، للتعبيرعما يجول في خاطره من ألم وحسرة عن ضياع

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص185-186.
[2] المصدر نفسه، ص105.

المجد، وقد جاء التشكيل النقطي الذي نفث فيه حزنه وحسرته لغة بديلة حين توقفت اللغة السردية عن العمل، للتعبير عن الحقائق والنقائص التي كشفها و سيكتشفها (معروف الرصافي) والظروف المحددة المحاطة بها ومن شارك فيها ...الخ، والتي لم يصرح عن كنهها، واكتفى بالصمت، "فهناك مواقف لا يجسدها إلا الصمت ويكون أكثر بلاغة وقدرة على التعبير عن تلك المواقف والانفعالات المصاحبة لها"[1]، فهو يكثف الدلالة ليترك فرصة للقارئ، ويجعل منه شريكا في إنتاج النص السرد شعري وذلك بمواصلة الكتابة انطلاقا من النقطة التي توقف عندها.

من خلال ما سبق، يتضح أن قصائد ديوان (حفيد امرئ القيس) تعمل في تناغم تام لتقدم سمفونية واحدة، وتعكس همًّا شعريا واحدا، فهي لا تستمد ثراءها الدلالي من السرد فحسب إنما من التشكيل البصري أيضا، لتشكل توليفة متكاملة، تعكس رغبة الشاعر في التجديد وتحقيق الفرادة والمغايرة.

-إن القارئ لديوان (حفيد امرئ القيس) لا يجد نفسه أمام نص سرد شعري فحسب، إنما أمام نص بصري أيضا فنجد: قصيدة الفضائين العربي واللاتيني، القصيدة المتداخلة، قصيدة النص المتعدد ذا المستويين، لأنه لم ينتهج نمطا واحدا، بل استطاع أن يُخرج قصائده في شكل فسيفساء تتمسرح على الصفحات الطباعية، وهو ما حقق نوعا من الإدهاش لدى القارئ، فكأنه يريد أن يقول بأن الشعر لا يُسْمَعُ فحسب بل يجب أن يُرى أيضا، وهذا ما يضمن لنصوص الديوان التفرد والتنوع والاختراق.

-تنوعت علامات الترقيم في ديوان (حفيد امرئ القيس)، وكان للمد النقطي الحضور البارز فهو يساهم في إنتاج البعد الفضائي للنص، ويعضد السرد الشعري، ويكمل ما لم يقله بصريا، وذلك من خلال الفجوات الدلالية التي تعطي حيزا لاشتغال المسكوت عنه.

[1] سعيد أحمد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط1 2016، ص 250.

الفصل الثالث

البنية الدرامية في ديوان (حفيد امرئ القيس)

توطئة- البناء الدرامي في ديوان (حفيد امرئ القيس):

الدراما هي لمسة فنية وجمالية يضيفها المبدع إلى عمله، كما أنها تحمل أسلوبا شيقا يُعبر به بعمق عما يختلج في ذاته فيخرجه في شكل مقبول ومحبب إلى النفس، فهي ببساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله، فهو يأخذ أشكالا متعددة فمنها صراع المشاعر أو العواطف، ومنها صراع الأفكار ومنها صراع القيم، ومنها صراع العادات والتقاليد، ومنها صراع المشاهد والصور، أي أن الصراع قد تكون ساحته خارجية في الطبيعة وصورها وأشكالها، وقد تكون داخلية ممثلة في الرغبات أو المشاعر المتناقضة، والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي يستطيع النظر بمختلف الاتجاهات ولا يستغرق مع جزء داخل العمل على حساب الآخر إلا لضرورة يستوجبها العمل نفسه، وهو يختلف عن ذلك التفكير الذي يكتنف القصيدة الغنائية، فإن كان الشاعر الغنائي يهدف إلى إطلاق صوته إلى أبعد مدى، فإن الشاعر الدرامي محكوم بأصوات أخرى تدعوه إلى دخول حلبة الصراع، كما أنه لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات[1].

وإذا كانت الدراما تعني الصراع بين حالات مختلفة فإنها في الوقت ذاته تعني «الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة، فإذا كانت طبيعة الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي، فلا غرو أن تتمثل الخاصية الدرامية في كل جزئية من جزئيات هذا البناء، أعني مفردات الحياة ذاتها فكل واقعة جزئية من وقائعنا اليومية، بل كل نظرة وكل كلمة، هي بنية درامية مهما ضؤل حجمها»[2].

---

[1] ينظر: أحمد يوسف خليفة، البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004، ص 18، عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، (دت) ص 279. أحمد حسين حسن السعدي، عناصر البناء الدرامي في حفار القبور للسياب، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، العراق، المجلد 28، العدد 5، 2020، ص26.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص279.

ونزوع الشعر إلى الدراما كان موجودا منذ القدم، حيث ظلت الدراما مرافقة للشعر العربي على مر العصور بشكلها العفوي «فبعد التمحيص نقع على بعض الملامح الدرامية في الشعر العربي القديم، حيث أن الشاعر لم يكن يتقصدها أو يُعدها ركيزة بناء يشيد بها نصه»[1]، فتوظيفها لم يكن توظيفا فنيا مقصودا، إنما كان الشاعر يحاكي الواقع ويعبر عنه بشكل عفوي وتلقائي، فيما يختلف الأمر في العصر الحديث « إذ اتجهت القصيدة العربية اتجاها واضحا نحو الدرامية سواء في مضمونها النفسي والشعوري والفكري أو في بنائها الفني، فالدرامية كانت واضحة بشكل لافت للانتباه بالمقارنة مع الشعر التقليدي، فمن يتأمل أشعارهم سوف يدرك هذه الميزات الدرامية ويدرك كيف أن حاسة الشاعر تهديه دائما إلى الموقف الدرامي، وكيف تنعكس درامية الموقف على العبارة نفسها واللغة التي تنتج منها هذه العبارة وكيف صار الشاعر يستغل كل وسائل التعبير الدرامي، من حوار وحوار داخلي وسرد وصراع وتعدد الأصوات والشخصيات، ويضاف إلى ذلك أثر التجربة الشخصية التي أصبحت في الدراما الحديثة عاملا مهما، فهي تعرض تجربة حقيقية عاشها المؤلف أو أحد أقاربه أو قد لاحظها وما إلى ذلك من التقنيات التي وظفها لكي يجسم التجربة الذاتية الصرف في إطار موضوعي حسي وملموس»[2].

فانفتاح القصيدة على معطيات الدراما بما تحمله من أسلوب شيق، هو أسلوب جديد يقضي على الرتابة السردية ويمنح النص أهمية كبيرة على مستويين « مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها، فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي مقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناءً فنيا فحسب، بل نعاين كذلك وهذه هي القيمة الموضوعية لعمله مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها»[3] وتقريب الصورة والدلالة للمتلقي، والابتعاد عن الذاتية والتوجه نحو الموضوعية، ولا يتسنى هذا سوى للشاعر المتمكن الذي يُطَوِعُ أدواته لبناء الحياة وتشكيلها عبر العمل الشعري « فالحقيقة أن هذا التحول في القصيدة لم يكن متعلقا بالشعر وإنما بالشاعر، فالتحول جاء نتيجة التحول في فكر الشاعر ذاته»[4]

---

[1] محمد طه، توق النص وأفق الصورة (قراءة للدرامية في الشعر العربي الحديث)، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص282.وأحمد زهير رحاحلة القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، ص126.

[3] المرجع نفسه، 285.

[4] عزيز حسين علي الموسوي، النص المفتوح في النقد العربي الحديث، ص91.

وإن البناء الدرامي هو أنضج مراحل التطور في البناء الشعري، إذ به حاجة إلى تحقيق حالة من التوازن بين الوعي الفني والفكري في شخصية الشاعر الإبداعية، ويعتمد هذا النوع من البناء على عمق مخيلة الشاعر واتساعها»[1].

وقد تجلى البعد الدرامي في ديوان (حفيد امرئ القيس) من خلال أشكال متعددة أبرزها: القناع، الحوار، المونولوج، الشخصيات وهو ما سنوضحه في هذا الفصل.

[1] عزيز حسين علي الموسوي، النص المفتوح في النقد العربي الحديث، ص 91.

المبحث الأول- القناع:

1- القصيدة المعاصرة وتقنية القناع:

في ظل الظروف الراهنة والمتغيرات التي تعيشها الأمة، كان لابد على الشاعر أن يخرج من حدود الذاتية إلى الموضوعية ويتفاعل مع هذا الواقع، وهو ما جعله يلجأ إلى طريقة مميزة في توظيف الرمز ممثلة في القناع، فعلى الرغم من أنه في الأصل كان جزءا من الطقوس الدينية البدائية، التي تهدف عن طريق السحر إلى مواجهة الطبيعة، ثم استخدم في نوع من المسرحيات ازدهرت في بلاطات الملوك في عصر النهضة بأروبا، حيث كانت الشخصية المسرحية تقنع وتتكّر في موكب رمزي، وهي تنشد الأغاني أو تُلقي الخطب قبل أن يدخل عالم الشعر، فيستخدمه الشعراء أداة للتعبير عن المواقف الاجتماعية والسياسية وللتعبير عن كل ما يخالجُ مشاعرهم بطريقة غير مباشرة، تحميهمم من النقد وتضفي على أصواتهم نبرة موضوعية شبه محايدة تنأى عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره، وغالبا ما يتمثل القناع (mask) في شخصية من الشخصيات يستعيرها الشاعر من التراث أو من الواقع، تنطق القصيدة بصوتها، وتقدمها تقديما متميزا يكشف عالم هذه الشخصية، في مواقفها أو هواجسها أو علاقتها بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية على قصيدة القناع وتتحدث بضمير المتكلم، إلى درجة يُخيل إلينا أننا نستمع إلى صوت الشخصية ولكننا ندرك شيئا فشيئا أن الشخصية في القصيدة ليست سوى قناع ينطق الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوبا يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة [1].

فالقناع في القصيدة إذا هو حالة من التماهي أو التلبس بشخصية أخرى، تختفي فيها شخصية الشاعر، وتنطق من خلال النص بدلا عنه، حيث يقوم الشاعر باختيار شخصية معينة بدقة متناهية يرى أنها قادرة بما ارتبط بها من دلالات ومواقف وتجارب أن تضيء تجربته المعاصرة، وإنطاقها نيابة عنه لتعبر عن الموقف الذي يبتغي أن يقدمه للمتلقي، فيقوم بالاختباء وراءها ونفخ الروح فيها مرة أخرى ومن ثم يمنحها الفرصة كي تنوب عنه في التعبير عن موقفه من أحداث عصرنا، وهو ما يؤدي إلى

[1] ينظر: محمد عزام، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص14.إسماعيل محمود محمد إحطوب، النزعة الدرامية في ديوان بلند الحيدري، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014، ص108.

تعدد الأصوات وتفاعلها، والابتعاد عن الصوت الأحادي، فيضفي بذلك على شعره شيئا من الموضوعية والتعدد والاختلاف والتكامل والغموض الفني الشفاف، وكلما كانت الشخصية والحدث المستعار من الماضي شائعين في أذهان المتلقين، كان الاتصال بين الشاعر وجمهوره سليما[1].

1- أسباب توظيف القناع في القصيدة المعاصرة:

أدرك الشاعر المعاصر مدى أهمية القناع في التعبير عن تجربته الشعرية، وكان هذا نتيجة مجموعة من العوامل الفنية والثقافية والاجتماعية والسياسية التي دفعت به إلى استخدامه وهذه العوامل مرتبطة فيما بينها ويصعب الفصل بينها ويمكن تلخيصها فيما يلي:

أ-الدوافع الفنية:

وتتمثل في رغبة الشاعر في خلق وجود مستقل عن ذاته، والارتقاء بشعره إلى عالم التعبير الموضوعي، فهو عندما يلجأ إلى استدعاء شخصية تراثية ليتحدث من خلالها، فإنها تصبح بمثابة النافذة التي يُطل منها على العالم، فيحقق بذلك الموضوعية التي يبتغيها ويبتعد عن الصوت الأحادي الذي لم يعد يحرك مشاعر الآخرين، هذا من جانب ومن جانب آخر يسمح استدعاء هذه الشخصيات للشاعر وتوظيفها توظيفا فنيا بالتنويع في أساليبه وإمداد القصيدة بطاقات فنية جديدة، ووضع أمثلة مضيئة أمام القارئ، فالشخصيات المستدعاة خاضت في عصرها صراعات اجتماعية وسياسية قادتها إلى حتفها. ومن هنا فاعلية الذاكرة الثقافية في أنها تحمل كل شخصية همًّا يختلف عن هموم غيرها. ومن ثَم فإن الشاعر المعاصر عندما يتحدث من خلف القناع، فإنه يتحدث عن معاناته وتجربته التي تشبه معاناة الشخصية التراثية وتجربتها، وبهذا يخرج من ذاتيته الضيقة إلى التجربة القومية أو الإنسانية[2].

[1] ينظر: إسماعيل محمود محمد إحطوب، النزعة الدرامية في ديوان بلند الحيدري، ص108. وخليل الموسى، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، المجلد 29، العدد: 336، 1999، ص1.

[2] ينظر: محمد عزام، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص 15-16.

ب-الدوافع الثقافية:

تجلت في تأثر الشاعر العربي المعاصر بالشعر العالمي، نتيجة الانفتاح الثقافي الذي أتاحته وسائل الإعلام الحديثة، وحركة الطباعة والنشر والترجمة، ومن أبرز ما تأثر به شعراؤنا المعاصرون شعر (توماس إليوت) وعلى الخصوص قصيدة (الأرض اليباب)...وكما تأثر شعراؤنا المعاصرون أيضا نتيجة احتكاكهم بالشعر الغربي بتوظيف الأسطورة فقد تأثروا بهم أيضا في استخدام تقنية القناع في الشعر، رغبة في الموضوعية وابتعادا عن الذاتية المفرطة، ولعل أول من استخدم تقنية القناع في الشعر الغربي هو الشاعر (وليم بتلر ييتس) لكن ظهوره في شعرنا العربي المعاصر تأخر أكثر من نصف قرن عنه في الشعر العربي، فقد صرح (صلاح عبد الصبور) مثلا بتأثره باستخدام (إليوت) للقناع في شخصية (تيريزياس) [1]

جـ-الدوافع الاجتماعية والسياسية:

يكاد يتفق الشعراء الحداثيون العرب المعاصرون على أن انعدام الحرية هو الذي دفعهم إلى التعبير الشعري غير المباشر وتوظيف الأقنعة، فيتحدثون من خلالها ويحيلون إلى شخصياتها التي تصبح هي المسؤولة عن كل المواقف وليسوا هم، فهم يفعلون كما يفعل المسرحي تماما «يختفي وراء أشخاص من صنعه يتولون نقل كافة ما يريد أن يقوله أو يوحي إليه»[2]، وبذلك يجدون راحتهم أكثر في التعبير ويتخلصون من المساءلة ومن قسوة الحاضر وظلمه، ورأوا في الماضي ملاذا آمنا، فعمدوا إلى استدعاء شخصيات من التراث وجعلوها « تهبط إلى العصر لتطرح قضايا مصيرية»[3]، وقد وحّدَت هذه

[1] ينظر: محمد عزام، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص16-17.

[2] علي إبراهيم محمد، الأقنعة والوجوه: الدلالات والتجليات في (حدائق الوجوه لمحمد خضير)، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية صفي الدين الحلي، جامعة بابل، عدد خاص، 2012، ص22.

[3] ينظر: دعاء علي عبد الله القيسي، البنية الدرامية في شعر محمد القيسي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط 1، 2016، ص164.

العودة بين شاعر اليوم وشاعر الماضي وجعلت آلامهما وآمالهما واحدة، فخففوا بذلك من اغترابهم عن عصرهم ومنحتهم هذه العودة قوة على مواجهة مشكلات الحاضر»[1].

فهذه الأسباب والدوافع المختلفة دفعت الشاعر العربي المعاصر على غرار (سعدي يوسف) إلى توظيف تقنية القناع، وعيا منه بأهميته في التعبير عن مواقفه وما يخالج مشاعره وكذا تمرير أفكاره بأريحية تامة، دون أن يعتمد صوته الذاتي بشكل مباشر وإنما يلجأ إلى تقمص شخصية أخرى ليحملها آراءه ومواقفه «ويدين بها ما يعتور عصرنا من أخطاء، وهي وجهة نظر تشي بموازنة خفية تنعقد ما بين التجربتين التجربة المعروفة للشخصية، والمرتبطة بشروط زمنية منتهية، والتجربة المعاصرة التي استدعت هذه الشخصية للتعبير عنها»[2].

إن ما يمكن قوله هو: أن الشاعر المعاصر لا يريد أن يبوح بمكنوناته علنا وبطريقة مباشرة، ولهذا يلجأ إلى (القناع) ويستعمله وفق ما يتناسب مع ما يريد التصريح به و(سعدي يوسف) في هذا المقام استحضر الشاعر (امرأ القيس) من التراث الأدبي واتحد معه اتحادا تاما، وليس هذا بغريب «فمن الطبيعي أن يكون الموروث الأدبي هو أثرى المصادر التراثية وأقربها إلى نفوس شعرائنا المعاصرين، ومن الطبيعي أيضا أن تكون الشخصيات الأدبية هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر»[3]، ولهذا فإن اختياره له دون غيره واستحضاره من الماضي إلى الحاضر يرتكز أساسا على تماثل التجربتين تجربة (الحفيد) وتجربة (الجد) فكلاهما عاش حياة حافلة بالمطامح والتنقل والمعاناة والغربة، ومن ناحية أخرى يجمعهما الشعر تحت لواء واحد، ولهذا استدعاه ليسقط عليه أحواله وشعوره وليسقط الماضي على الحاضر، فمزج (الحفيد) صوته بصوت (الجد) ليخلق بذلك صوتا آخر مركبا، هو مزيج من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية المستدعاة وهو صوت (حفيد امرئ القيس) أو القناع الذي يتستر وراءه الشاعر ليبوح من خلاله عن همومه ولواعجه، ويبث ما يدور في خياله من أفكار وعواطف، فهذا التواشج بين الطرفين

---

[1] محمد عزام، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص18-19.

[2] سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث دراسة في النظرية والتطبيق، مطبعة كنعان، إربد-الأردن، ط1، ص10. نقلا عن: صدام علاوي سليمان الشياب، البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان، ص 106.

[3] محمد صابر عبيد، تجليات النص الخلاق الرؤية الإبداعية والممارسة الجمالية قراءات في تجربة علي جعفر العلاق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع عمان-الأردن، ط1 ،2015، ص41.

والتداخل بين الأزمنة والأمكنة، يُضفي على النص وضعا جديدا يبتعد عن الذاتية وتتداخل فيه عناصر السرد الممكنة «فالقناع أشد قوة وتعينا على صعيد آليات السرد، لاسيما صلة الصوت المتحدث بصوت الشاعر»[1].

وسنحاول في هذا المقام كشف موقع الشاعر من قناعه، ومدى قرب صوته أو بعده عنه في متن قصيدة (حفيد امرئ القيس) التي يقول فيها:

«أهْوَ ذَنْبُكَ أنكَ يوماً وُلِدتَ بتلكَ البلاد؟

ثلاثةَ أرباعِ قَرنٍ

وما زِلتَ تدْفَعُ من دمِكَ النَّزْرِ تلكَ الضريبةَ:

(أنكَ يوماً وُلِدتَ بتلك البلاد ...)

وما تلكَ؟

إنكَ تعرفُ أغوارَها والشِّعابَ

تواريخَها الكذِبَ

المُدُنَ الفاقِداتِ المدينةَ

تلكَ القرى حيثُ لا شيءَ

ذاكَ الظلامَ العميمَ

وتعرفُ أن البلادَ التي قد وُلِدتَ بها لم تكنْ تتنفّسُ مَعنَى البلادِ ...

.....

.....

.....

السؤالُ: وما دَخْلُكَ الآنَ حينَ تطالَبُ بالمستحيلِ؟

المُصيبةُ أنكَ تحملُ أوزارَها في انتفاءِ البلاد»[2].

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999، ص112.

[2] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص123.

يحمل هذا المقطع صورة درامية واضحة عن تداخل صوت القناع وصوت (سعدي يوسف)، حيث نشأ حوار صوتي ابتعد فيه صوت الشاعر «المقصى طواعية بأناه فاسحا لصوت راو يتقمصه، وينقل صوتا ثالثا هو صوت القناع»[1]، ليحمل عنه عبء التجربة الشخصية وليزيح الستار عن الواقع المر الذي يحياه، ومن جانب آخر ليوصل فكرته التي يريدها للمتلقي، وهو ما أعطي النص طابعا دراميا خاصا، يعبر فيه عن همومه وأحزانه والأحداث التي عايشها والمواقف التي مرَّ بها طيلة (ثلاثة أرباع قرن) أخفى تفاصيلها وقدم النتيجة فقط، وتتمثل في (دفع الضريبة من دمه النزر) لا لشيء سوى لأنه ولد في تلك البلاد، ثم عرفها جيدا وعرف أغوارها وشعابها وتاريخها وذلك الظلام الذي يعم مدنها وقُراها، بكل ما يعنيه الظلام من معانٍ دلالية خفية توحي بالسلبية وتكشف عن الواقع المتردي لهذه البلاد التي (لم تكن تتنفس معنى البلاد)، فهذه العتبة هي عبارة عن إضاءة لتوجيه القارئ، اعتمد فيها عنصر السرد لإيضاح علاقته بوطنه ووعيه التام بما يحدث فيه، ومن جهة ثانية يعرض همه ويستنكر ما حل به، فهو يشعر بالظلم والأسى ويرى أنه لا ذنب له في كل ما حدث، لتسلب منه حريته ويصبح طريدا شريدا في العالم ويدفع الثمن من دمه، فهو مُستاء من هذا الوضع ويريد جوابا مقنعا يبين سبب حرمانه من وطنه، ولهذا هو يبحث عن حل ومخرج لهذه المعاناة التي هو فيها، ونظرا لعدم إيجاد آذان صاغية تهتم بما يقول، نجده يدخل في علاقة حوار مع ذاته ويُكلمها، وهو ما توضحه صيغة الاستفهام (أهو ذنبك؟) فهذه الصيغة الاستفهامية يراد بها طلب الفهم لكنها تُبين سلبية الجواب في النص، وتكشف عن الحالة النفسية التي يمر بها، وما يدور في داخله من حيرة وقلق وانكسار نتيجة هذا الوضع المأساوي الذي يعيشه.

ومن الواضح أن الشاعر عندما تقنع ب(حفيد امرئ القيس) فإنه يرى نفسه في شخصية جده «فالقناع لا يلغي دور الشاعر ولا يقوم على غيابه أو إهمال رؤيته وموقفه، والشاعر لا يوظف شخصية القناع إلا على اعتبار أنها ذاته الأخرى، وهو في ذلك يستحضر بعض حيثيات الواقعة المرتبطة بها في الزمن الماضي، وفق طريقة درامية تميل إلى نزعة السرد، فتخلص الشاعر من غنائيته، وتحرر الشخصية والواقع التاريخي من تاريخيتهما، لتطلقهما في خضم التجربة المعاصرة»[2]، فالقارئ لا يستطيع أن يميز صوت الشاعر من صوت الشخصية؛ فالحدث هو نفسه والمعاناة هي نفسها والظلم هو نفسه ولا فرق

[1] حاتم الصكر، مرايا نرسيس الأنماط والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص 112.

[2] سليمة مسعودي، حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس، ص131.

بين الماضي ولا الحاضر ولا بين الجد والحفيد، وقد استخدم هذه التقنية لينقل معاناته وحالته النفسية، بعد أن أصبح يحس بأنه مضطهد في مجتمعه وبلده وهو ما جعله يعيش الغربة النفسية، وعلى الرغم من ذلك لم يخضع ولم يستسلم ويتضح ذلك في قوله :

«السؤالُ: وما دَخْلُكَ الآنَ حينَ تطالَبُ بالمستحيلِ؟»[1].

فهذا السؤال المكثف: (ما دخلك؟) يؤكد على فكرة جوهرية هي إصراره على تحقيق ذاته وتحقيق وجوده، ونضاله من أجل القضاء على سياسة الإقصاء، وهو ما جعله يظهر بأنه شخصية حالمة تكابد المصاعب وتتسم بالقوة والعزم والإصرار للوصول إلى الهدف المنشود، إلا أن النتيجة كانت سلبية فهو لم يصل وذلك ما جعله يدخل في دوامة الحزن والأسى ليختم قصيدته بالخيبة وعدم الجدوى ويتضح ذلك في قوله: (وما دخلك الآن تطالب بالمستحيل) فالسؤال الجارح هنا ضاعف حجم الحرمان وأكد المعاناة التي يعيشها، ليظهر بصورة حزينة مغتربة عن الوطن وعن المجتمع الذي أوصد أمامه كل الأبواب وجعله يحمل كل هذه الهموم في غربته، فبطبيعة الحال النفي يمثل قلقا مستديما، حتى وإن كان مستقرا في مكان آخر فهو يظل يحمله معه وهو ما يتضح في قوله: «المُصيبةُ أنكَ تحملُ أوزارَها في انتفاءِ البلاد»[2].

فهذا البيت المكثف يلخص كل شيء ويمكن للقارئ أن يستشف عظم بلائه ومحدودية قدرته في مواجهة هذه (المصيبة) كما يصفها، فالحفيد ظهرت عليه مظاهر الخذلان، من إحساس بالغربة بعد ضياع وطنه، إلى خيبة أمله في مجتمعه الذي خذله في الدفاع عن قضيته فهو لم يجد آذان صاغية تسمعه وتجيبه عن سؤاله، لم يجد من يفهمه ويقف معه ويمد له يد العون، فانتهى بوجوده غريبا خارج بلاده.

لكن بالرغم من كل هذه المعاناة التي عاشها،فقد ظهرت عليه بطريقة غير مباشرة مظاهر النبل والوفاء لوطنه فهو ظل يحمل همومه وأوزاره معه، وظل يدفع الثمن حتى وهو في المنفى، وهو في هذا يتفق مع (جده) الذي كان يحس بالغربة بعد أن «طرده أبوه الملك حجر ملك كندة، نتيجة لمجونه واستهتاره، وعندما قَتلت بنو أسد أباه، هب لأخذ الثأر، وقال كلمته المشهورة ضيعني أبي صغيرا، وحملني دمه كبيرا. لا صحو اليوم، ولا سكر غدا. اليوم خمر، وغدا أمر، وجمع قبائل بكر وتغلب، فأوقع بالأسديين.

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص123.

[2] المصدر نفسه، ص123.

ولكنه لم يشف غليله فيمم شطر القسطنطينية يستدعي قيصرها على بني أسد فاحسن القيصر وفادته، ولكنه لم يسرع إلى مناصرته، فعاد امرؤ القيس من عاصمة الروم واليأس يملأ قلبه، ولما بلغ مدينة أنقرة تفشى في جسده داء كالجذري سبب له قروحا أودت بحياته، فهذه الحياة التراجيدية أهلته لاتخاذه قناعا من قبل بعض الشعراء الذين تماثلت تجاربهم مع تجربته الحياتية، خاصة فيما تعلق بقضية سلب الوطن ومحاولة استعادته، لكن لا مجيب، ومن ثم تعددت أبعاد شخصية امرئ القيس وكانت من أغنى شخصيات تراثنا الشعري، ولذلك افتتن به شعراؤنا المعاصرون»[1].

ومن بينهم (سعدي يوسف) الذي استعان به ليعينه في تعميق تجربته الشعرية، فما استحضاره له في هذا المقام سوى لتشابه التجربة فلا يكاد المتلقي يميز بينهما، فحال (الحفيد) لا يختلف عن حال (الجد) كثيرا ؛ فكلاهما عاش تجربة واقعية صعبة ومريرة، وكلاهما تمرد ورفض الواقع و كلاهما دفع الثمن دون سبب، فهذه القواسم المشتركة بينهما جعلته يعرض موقفه من خلال تقنية القناع، ليكون حكما بين الزمنين، ويثور على هذا الوضع الذي يرفضه رفضا قاطعا، فالحاضر لا يختلف عن الماضي وحالة اليأس والضياع التي تملكت (الجد) تملكت (الحفيد) أيضا، فلا فرق بين عصر (امرئ القيس) وعصر حفيده فالمعاناة والآلام هي نفسها.

وبهذا يمكن القول: إن القناع كان واحدا من بين أهم التقنيات التي استخدمها (سعدي يوسف) في بناء قصيدته ليكسبها بعدا دراميا، وقد نجح فعلا في استخدامه، فصوت القناع كان له حضور واضح، فالقصيدة بدأت به وانتهت به أيضا، كما أنه حافظ على أن يُبقي القناع بين الذاتي والموضوعي وحافظ على التوازن بين صوته وصوت (امرئ القيس) وبين تجربة الحاضر وتجربة الماضي.

[1] ينظر: محمد عزام، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص99-100. وعلى عشرى زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص148-149.

المبحث الثاني- الحوار:

يعد الحوار إحدى التقنيات الدرامية المهمة التي وظفها الشاعر المعاصر في نصه الشعري، نظرا لدوره المهم في تقديم الشخصيات وإبراز سماتها ومواقفها وما يدور بينها، ويمكن تعريفه على أنه: نمط تواصل، وحديث يدور بين شخصين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات»[1]، يستخدمه الشاعر لعرض آراء مختلفة من جهة وليطور أساليب تعبيره من جهة أخرى.

والحوار يعد أحد العناصر البارزة في الدراسات الأدبية بصفة عامة، فهو وسيلة سردية تستعمل في شتى المجالات الأدبية، الشعرية منها والروائية والتمثيلية»[2]، وبخاصة المسرحية «فهو الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية أشد ما تميزها خصيصة أخرى؛ لأن المسرحية لا تأخذ شكلها النهائي إلا عن طريق الحوار وقد بلغت أهميته درجة حتى قيل: إذ ذكرت المسرحية ذكر الحوار، فهو أداتها»[3]، ومحورها الأساس ولا يمكن لها أن تكون وتستقيم دون أن يكون هناك حوار.

وعلى الرغم من أنه يعد من التقنيات المسرحية، إلا أنه كان له حضور في شعر الشعراء منذ القدم، وكان الشاعر العربي يتعامل معه من خلال أدوات (قالت)، (قلت) عبر الرواية، وبهذا يبتعد عن التجسيم الدرامي بمقدار ما يقترب من السرد القصصي، كأن يحكي ما دار بينه وبين محبوبته، والخاصية المميزة للحوار قديما هي التخاطب، فالحوار الشعري القديم في معظمه كان يتمثل في صورة مخاطبة الشاعر للآخرين، لكن الشاعر المعاصر اتخذ الحوار بوصفه وسيلة تحقق الدرامية في قصيدته وتبعدها عن الغنائية والترهل وبالتالي فإن استعماله على هذه الصورة في هذا العصر بما يتصف به من اتساع يمثل إضافة جديدة شهدتها القصيدة العربية المعاصرة[4].

---

[1] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط2، 1984، ص100.

[2] ينظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، (دط)، 1986، ص148-149.

[3] ينظر: سامان إبراهيم سمايل، الحوار والعناصر السردية في رواية (ليالي المنسية) لتحسين كرمياني، رسال مقدمة لنيل شهادة الماجستير فاكلتي الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة سوران، العراق، 2017، ص10.

[4] ينظر: عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006، ص154، ودعاء علي عبد الله، البنية الدرامية في شعر محمد القيسي، ص111.

فالحوار في الشعر يعد من أهم الأدوات الفنية التي توسل بها الشاعر المعاصر ووظفها عن وعي ودراية، للتعبير عن تجربته المعقدة من جهة، ورغبة منه في بناء نصي بعيد عن الذاتية وعن أحادية الصوت الضيقة ومنفتحا على ذوات وأصوات أخرى بإعطائها فرصة التعبير عن ذاتها ومواقفها من جهة أخرى، وهو ما يؤدي حتما إلى الكشف عن رؤى مختلفة ومواقف متنوعة ويضفي على النص حركة وحيوية «فمن خلال التجاذب، والتلاقي والتنافر بين الأصوات المتحاورة، تتضح لنا أبعاد الموقف، وتنطبع في نفوسنا صورته، وهذا هو سر التأثير المتزايد لهذا الأسلوب حين يستخدم في القصيدة»[1].

ويميز الدارسون بين نوعين رئيسين من الحوار هما: الحوار الخارجي (الديالوج) والحوار الداخلي (المونولوج).

1-الحوار الخارجي(Dialogue):

وهو سرد يتميز بتفاعل عدة أصوات وعدة أشكال للوعي، أو وجهات النظر حول العالم، لا توجد إحداها أو تكون متفوقة (تكون لها هيمنة أكبر) على الأخريات، مما يفترض أن الحوار يدور بين شخصية وإحدى شخصيات العمل وربما يتعدى هذا الحوار إلى عدة شخصيات يعرضه السارد بطريقة النقل دون تدخل»[2]، وعلى نحو مباشر ويكون ذلك بطرح الأسئلة والإجابة عنها، بين مرسل ومرسل إليه مع تبادل الأدوار الحوارية بينهما، ويتم توظيفه عن طريق الأفعال التي تدل على الكلام أو الخطاب مثل: (قال، قلت، أضاف، سأل، أجاب...) وهذه الأفعال الكلامية هي عبارة عن مجموعة من الإجراءات المتبعة قصد بلوغ غاية الإقناع»[3]، فدوره يقتصر على النقل الحرفي لكلام المتحاورين وهو ما يمنحه صفة الوضوح ويوهم بالواقعية «وقد يأتي هذا الحوار على نحو مُساءلة أو نقد أو مناقشة بين الشخصيات على نحو مضمر، يتم فيه إخفاء أية إشارة إلى اسم المتكلم أو وصف حالته داخل النص الشعري»[4].

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص299.

[2] ميلاد عادل جمال المولى، السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، ص 244.

[3] زينب نسارك، شعرية السرد في القصيدة الجزائرية المعاصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد لمين دباغين سطيف2، 2018-2019، ص101.

[4] دعاء علي عبد الله، البنية الدرامية في شعر محمد القيسي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016،

ومن الطبيعي أن القصيدة لن تكون من أولها إلى آخرها حوارا، وإنما «يستغل الشاعر أسلوب الحوار في جزء أو أجزاء منها، يدرك هو بحاسته الدرامية أن الانتقال فيها من صوته التقريري إلى أصوات المشهد أنسب، وأنه يوفر للقصيدة في مجملها حيوية أكثر»[1].

من بين صيغ الحوار الواردة في ديوان (حفيد امرئ القيس) نجد الحوار مع الآخر، فالشاعر يستحضر شخصا أو قارئا ويخاطبه «ليوسع من الدائرة التحاورية ويجعلها أكثر شمولية للمعاني وللأشخاص المتحاورين، فضمير المخاطب يجعله يتجاوز ذاته إلى ذوات أخرى، قد تكون موجودة حقا أو يتوهم وجودها كي يتمكن من التنفيس عن ذاته ومن نقل عدوى الصراع الداخلي إلى غيره، حتى يلقى التفاعل مع الآخرين» [2]، فنجده في قصيدة بعنوان (لا قهوة في الصباح) يوجه كلامه إلى غيره / صديقه البعيد عنه لكنه حاضر قريب من خلال إشارات تؤكد حضوره وإن لم يكن حضورا كليا وذلك لأن صوت السارد كان طاغيا على النص يقول:

«أنتَ صديقي العالقُ، مثلي، بالإنترنت ...

أنت صديقي؛

إنْ لم أشْكُ لكَ البلوى،

فَلِمَنْ أشكو؟»[3].

إن افتتاح الحوار بلغة المخاطبة في هذا المقطع تبدو–في سياق المشهد المرئي–وكأنها مباشرة، فالسارد يدخل في علاقة حوار مع الآخر أو الصديق الذي يفترض وجوده أمامه، فحين يقول (أنت صديقي) فهذا يعني افتراض وجود شخص يحاوره ويطلب منه سماعه وليؤكد وجود هذا الصديق في الواقع يوجه له الخطاب بقوله:(أنت صديقي العالق مثلي في الأنترنت) ليدخل في علاقة حوار فعلي معه، وليس هذا بغريب خاصة وأننا في عصر التكنولوجيا والأنترنت، فالحوار هنا يفترض وجود أكثر من صوت وأكثر من شخصية في القصيدة.

إن السارد في هذا المقطع من القصيدة في وضعية البوح عن محنته ومعانته، ولهذا لجأ إلى الحوار الخارجي القريب من السرد ليمنح المتلقي فرصة تخيل هذه (البلوى) التي أصابته، وفي الوقت

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، ص299.

[2] زينب نسارك، شعرية السرد في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص198.

[3] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص164.

ذاته يرغب في سردها لشخص جرب الموقف الذي هو فيه، ويتضح ذلك من خلال قوله: (إنْ لم أشْكُ لكَ البلوى، فَلِمَنْ أشكو؟) فهو يبحث عن شخص جرب هذه البلوى وهذه المعاناة أو مر بتجربة مشابهة لها لكي يُحس به، فمن لم يجربها لن يحس به، وليس هذا إلا إيمانا منه بوحدة التجربة الإنسانية وشموليتها، لتتحول بهذا محنته وبلواه إلى مشهد إنساني يدخل في تفاصيله كل من يقرأ النص، ويتجاوب معه، حتى وإن كان هذا الصديق غير موجود في الواقع، فوجوده في النص هو الذي بعث هذه الحركة وولد الحيوية فيه.

كما نجد الحوار في مقطع آخر من قصيدة (ولماذا لا أكتبُ عن كارل ماركس؟) التي يقول فيها:

«حتى بعد سنينٍ خمسٍ من أسئلةٍ وطوافٍ
لم أعرف أين يقيمُ ...
ولكنك تسألُني: أ وَلَمْ يُدفَنْ في هايجيت Highgate
(أو في المتحفِ، حسبَ الليدي ثاتشر؟)
فأقولُ: صديقي حَيٌّ
لم يُدفَنْ في هايجيت، ولا في المتحفِ
لكني لم ألْقَ له أتباعاً ومُريدينَ هنا،
إني أنتظرُ الآتينَ من الحَجَرِ الأولِ ...»[1].

تشكلت البنية الحوارية في هذا المقطع بين شخصيتين رئيستين هما: السارد والمخاطب، ومن الطبيعي أنه «عندما تتعدد الأصوات تختلف وتتباين وتتفاوت، وربما تتعارض، لكنها في الأخير ستعبر لنا عن أصوات لشخصيات نطقت بنفسها وعبرت عن وجهات نظرها»[2]، وهو ما يسمح بإعطاء رؤى متعددة، ولهذا جاء الحوار في النص على شكل سؤال وجواب (تسألني /فأقول)، فالسارد منح كل طرف نصيبه من الحديث والتعبير عن رأيه بكل حرية، دون أي حَجْر من طرفه، فهو يريد نقل الحوار بلسانهما وهو ما أدخل النص في نطاق السردية ودفع المتلقي إلى متابعة الحوار حتى النهاية.

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص140.

[2] فاطمة نصير، البوليفونية الشعرية (نحو تسريد القصيد) قراءة نقدية في ديوان (شهود غزة) للشاعر (عبد الله شميس)، مجلة التواصل الأدبي كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، عنابة، الجزائر، العدد السادس، جوان 2016، ص76.

إن ما يمكن ملاحظته من هذا الحوار هو الثقة العالية للسارد وعدم استسلامه، فعلى الرغم من علمه بأن صديقه (كارل ماكس) قد دُفن، إلا أنه ظل مشدودا بالأمل فهو مُصر بأنه حي ويتضح ذلك من خلال قوله:(صديقي حي لم يدفن في هايجيت، ولا في المتحفِ) والحياة التي يقصدها هنا ليست الحياة العادية التي تقتضي استمرار بقاء الإنسان بروحه، إنما يقصد حياة أفكاره وتوجهاته وحتى وإن انحسرت وتراجعت ولم يجد مريدين لها (لم الق له أتباعا ومريدين هنا) فهو ينتظر من يتبناها يوما ما، لأنه يراهن على أن الشيوعي لن يموت.

ويتجلى الحوار أيضا في مقطع آخر من قصيدة (كلامٌ فارغٌ) التي يقول فيها:

«لكمُ البلادُ،

ولي البَلادَةُ ...

إنني لا أفهَمُ الـ Politics سوف تقولُ لي:

إنْ كنتَ حقّاً هكذا، فاخْرَسْ !

لماذا تخلطُ الأوراقَ؟

دَعْنا ننتفعْ من غفلةِ التاريخِ ...

دَعْنا نَستفِدْ من أهلِ روما، مالَ روما؛

حِقْبةٌ، وتَمُرُّ ...»[1].

يعمد السارد في هذا المقطع إلى الحوار المباشر والتحدث مع صوت آخر وإشراكه في العملية التحاورية، فجاء الحوار بالتناوب بين طرفين ليعبر عن موقفه الرافض للوضع السياسي في بلاده، ويعبر أيضا_ وهو في لحظة قنوط وإحباط _عن نيته في التخلي عن السياسة واعتزالها، ويُنتج هذا الوضع إحساسا بتأزم حادٍ وانفعالا وجدانيا كبيرا لدى السارد خصوصا عند قوله:(لكم البلاد ولي البلادة إنني لا أفهم الـ Politics) وهو إعلان صريح منه عن عدم جدوى السياسة.

فالنص يحمل في طياته نقدا للأوضاع السياسية، وفي الوقت ذاته يحمل حسرة وتوجعا من الوضع الذي آلت إليه، نتيجة استغلال بعض المكيدين للظروف القاهرة التي تقع فيها الشعوب والأمم والانتفاع بها على حساب مصالح الشعوب.

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص165.

«دَعْنا ننتفعْ من غفلةِ التاريخِ ...

دَعْنا نَستفِدْ من أهلِ روما، مالَ روما؛

حِقْبةٌ، وتَمُرُّ ...»[1].

فهو هنا يرصد ظاهرة سلبية تحمل دلالات خُلقية وسياسية تتمثل في وجود طرف آخر يستغل هذه الظروف لصالحه، ويريد الانتفاع منها بدعوى أنها (حقبة وتمر) وهو ما جعله يحس بالحسرة وبالخيبة حتى أنه نَغَّصَ عليه السياسة، وجعله يفكر في اعتزالها والتخلي عنها نهائيا لكنه قبل ذلك يوجه رسالة تنبيه تفيد النهي عن هذا الفعل يقول:

«نحنُ، نحنُ، رفاقُكَ –

انتبِهِ!

الرصاصةُ سوف تكونُ وارِدَةً ...

.....

.....

.....

إذاً، فَلأعترِفْ:

لكمُ البلادُ

ولي البَلادةُ ...

إنني لا أفهمُ الـ Politics»[2].

فالسارد أطر الحوار في هذه القصيدة ليمرر رسالة سياسية لخصت الوضع المتأزم وموت ضمير البعض واستغلالهم الظروف، ولهذا يريد التنبيه إلى أن الأمم لا تقوم لها قائمة ما لم تَصحُ من غفلتها وتصمم بإرادتها، وهذا لا يكون سوى بالعدل والمساواة بين الأشخاص (نحنُ، نحنُ، رفاقُكَ) وليس باستغلال الفرص عند الغفلة، ولهذا نجده في المقطع الموالي يصيح صيحة تنبيه وإنذار يقول فيها:

(انتبِهِ!

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص165.

[2] المصدر نفسه، ص166.

الرصاصةُ سوف تكونُ وارِدَةً)»[1].

فهو هنا يراهن على أنَّ الأمم ستعي واقعها وستنتقد هذه الأفعال وستقوم بتغييرها يوما ما، وبالتالي يمكن القول أن المشهد الحواري هنا والمتسم بالتناوب بين شخصيتين، يبطنُ صراعا خفيا بين الألم والأمل وبين خيبة الواقع والحلم بغد أفضل، ويكشف أيضا عن رأيين متناقضين ومتصارعين: رأي يريد استغلال الأوضاع، ورأي لا يريد ذلك وإنما يُفضل الانعزال، فالحوار هنا كشف عن المستوى الفكري للشخصيات المتحاورة وليس هذا بغريب فهو «وسيلة كشف قوية عن خبايا الشخصيات وما تخفيه من مشاعر»[2]، في ذاتها بعيدا عن الآخرين.

وما يزال السارد يقيم حوارا مع الآخر ويتضح ذلك بشكل جلي في قصيدة (طُـهْرٌ) التي يقول فيها:

«لِـ" كَسْتناءِ الحصانِ اشتقتُ في سَفَري
لا نخلةُ اللهِ شاقَتْني ولا الأَثَـلُ
ولا ذوائبُ لبلابٍ
ولا سَمَكٌ يُلاعِبُ الماءَ ...
قالوا ثَمَّ فاختةٌ تأوي إليكَ مساءً!
قلتُ: مُنْتَبَذي مأوى العذارى ذواتِ الريشِ؛
لا امرأةٌ قد آنَسَتْني
ولا ليلى تُرَطِّبُ لي مَتْنَ الفِراشِ
فلا نُعْمى
ولا قُبل»[3].

يستهل السارد النص بمخاطبة الآخر ليعبر له عن اشتياقه وحنينه إلى المكان الأول /الوطن إذ تتبدى (كستناء الحصان) علامة وأيقونة من علاماته وأثرا مفتقدا في المكان الآخر(منتبذي)، وقد ساعده

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص166.

[2] إنقاذ عطا الله محسن، الشعر القصصي في الشعر الأندلسي دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص242.

[3] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص173.

الحوار في تصوير حالة الحزن الرابضة في جوانح روحه نتيجة فقده المكان الأول« فدور الحوار الرئيسي يبقى في رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات وعواطفها وشعورها الباطن تجاه الأحداث»[1]، فرغم ما يقال عنه من أقاويل –كما ينقلها له الطرف الآخر /المحاور– من أنه وجد كل ما يريده في المكان الآخر(المنتبذ) وأن هذا سيمكنه من سدّ النقص الناجم عن المكان الأول (الوطن)، ويتضح ذلك من خلال قوله: (يقولون: فاختة تأوي إليك كل مساء) فالفاختة هي نوع من الحمام، ووظفت هنا للدلالة على الحرية المطلقة التي أتيحت له لفعل ما يشاء، إلا أنه يؤكد إحساسه بالشقاء، فعلى الرغم من الحرية التي يتمتع بها، وما يتبعها من سعة العيش وتحقيق متع الحياة ولذاتها ووجود كل المغريات (قلتُ : مُنْتَبَذي مأوى العذارى ذواتِ الريشِ) إلا أنه يحس بعدم الارتياح، فالحوار دعا السارد إلى الإفصاح عن لوعته وهو فرصة حاول من خلالها أن يعبر عن شعوره وعما يحس به وهو في منتبذه، وفي الوقت ذاته ينفي كل ما يقال عنه، من أن هذه الأمور قد تبدو سطحية لأنه في العمق يشعر بالغربة والوحشة والوحدة في المجتمع الذي هو فيه، ويتضح ذلك من خلال قوله:

«لا امرأةٌ قد آنَسَتْني

لا ليلى ترطب لي الفراش

فلا نُعمى

ولا قُبَلُ»[2].

فهو يعاني لوعة الفراق ويمكن أن نقول أنه: انتقل من غربة إلى غربة أعمق وهي الغربة الروحية نتيجة الفقد فبينه وبين وطنه حبل سري لا سبيل لانقطاعه مهما تعددت المغريات حوله، فالوطن يبقى في قلبه وقريب منه حتى وإن كان بعيدا عنه، فالحوار هنا كشف عن اغتراب الذات في مكانها الآخر لافتقادها مكانها الأول، ولهذا « يعرف المنفي بأنه الإنسان المنشطر بين حال من الحنين الهوسي إلى المكان الأول...إنه إحساس بالشقاء لا يدركه إلا المنفيون الذين فارقوا أوطانهم، ومكثوا طويلا مبعدين

[1] إنقاذ عطا الله محسن، الشعر القصصي في الشعر الأندلسي دراسة نقدية، ص 242.

[2] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص173.

عنه فاقتلعوا عن جذورهم الأصلية، وأخفقوا في مد جذورهم في الأمكنة البديلة، فخيم عليهم وجوم الاغتراب»[1].

وبهذا يمكن القول أن السارد وجد في الحوار بوصفه آلية من آليات السرد الفاعلة فرصة للتعبير عن حزنه بسبب الغربة والفراق وما يعانيه المفارق من غربة نفسية، وكل هذا في صياغة فنية تربط بين الماضي والحاضر لترسم المعاناة والحيرة «فالمنفي وقد افتقد بوصلته الموجهة يستعيد مكانا على سبيل الافتراض، ليجعل منه مركزا لذاته ومحورا لوجوده، فيلوذ بالوهم بحثا عن توازن مفقود، فهو يُحكم سيطرته على المكان المفقود عبر سيل من الذكريات المتدافعة في سعي للعثور على معنى لحياته، فيُغيب المنفي مكانا يعيش فيه الآن ويحضر الوطن زمانا كان فيه من قبل»[2]، فيؤدي هذا به إلى الشعور بعدم التوافق مع محيطه وهو ما يدفعه إلى التقهقر والانعزال عن الواقع.

إضافة إلى الحوار الخارجي (الديالوج) والذي يتم بين الشخصيات المتعددة، عمد الشاعر إلى توظيف نوع آخر من الحوار وهو: (الحوار الداخلي).

2-الحوار الداخلي أو حديث الذات (المونولوج) (Monologue)

المونولوج أو الحوار الداخلي هو عكس الحوار الخارجي، ويقوم هو أيضا على نمط تواصلي لكنه لا يستدعي وجود شخص آخر؛ لأنه حوار فردي صامت «تنتجه شخصية واحدة ولا يوجه إلى الشخصيات الأخرى»[3]، فهو حوار يوجه إلى الداخل، ليبرز رأي الذات تجاه أشياء ومواقف معينة «فالشاعر ينفرد برؤاه في سائر ما يعرض له من التجارب، بما يعني الاستقلال في شخصيته الفكرية والفنية لذا فهو يتغور ذاته ويستبطنها باحثا عن هذا الانفراد وعن هذا الطرح»[4].

ومما لا شك فيه، إن الحوار الداخلي كان ملازما للقصيدة العربية على مر العصور وكان محكوما بطبيعتها، إلا أن التطور الذي حدث لبناء القصيدة العربية الحديثة بانفتاحها على مختلف الأجناس

---

[1] عبد الله إبراهيم، السرد والاعتراف والهوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع عمان- الأردن، ط1، 2011، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص16.

[3] ميلاد عادل جمال المولى، السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، ص 245.

[4] كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، ص755.

الأدبية المجاورة كالقصة والرواية والمسرح، منحها القدرة على توظيف التقنيات الدرامية بما فيها الحوار الداخلي أو (المونولوج) المستعار في الأصل من المسرح، لاعتباره خصيصة أساسية من ركائز النصوص الدرامية التي تستنطق المكنونات الداخلية للشخصية[1]، كما أفاد « التقدم في العلوم النفسية للفرد والمجتمع ودخول تيار الوعي إلى الميدان الأدبي، إلى تعميق الاهتمام بالتكوين السايكولوجي وبضمير الفرد وصوت الذات، فبرز الحوار الداخلي بوصفه جزءا مهما في التكوين البنائي للشخصيات الدرامية لفهمها وفهم دوافعها وحركاتها، إذ لم يعد الحوار بخصائصه التقليدية التي يكون فيها منطوقا، وإنما تحول إلى حديث فردي صامت ينثال فيها الكلام عفويا»[2]، ويكشف عن أفكار الشخصية ومشاعرها تجاه قضية أو موقف ما.

فالحوار الداخلي إذا حوار «منفرد بين صوتين لشخص واحد أحدهما هو صوته الخارجي العام أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، لكنه يبرز على السطح من آن إلى آخر، ليكشف لنا الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير ليضيف بعدا جديدا من جهة، ويعين الحركة الذهنية من جهة أخرى، فله دور كبير في الكشف عن العالم الداخلي للشخصية واستبطان أفكارها وتصوراتها وما يختلج صدرها ونقلها في سياق سردي يتيح للقارئ الدخول إلى ذهن الشخصية، إذ تقدم الشخصية بوساطة نفسها»[3]، ويكاد يكون هذا النوع من الحوار أقرب أنواع الحوار إلى الشعر وأكثر ملاءمة له، وليس هذا بغريب فالقصيدة في الأساس هي حوار داخلي وهو ما ذهب إليه (عز الدين إسماعيل) في قوله : «الشعر مونولوج في الأصل، ولذا فإن المقاطع المونولوجية مكرسة للطاقات العميقة للغة»[4].

وقد تجسد الحوار الداخلي في ديوان (حفيد امرئ القيس) فهو يكاد يكون في جميع النصوص، ولنقف في هذا المقام عند قصيدة بعنوان (الإصغاءُ) التي يخاطب فيها السارد ذاته مباشرة ودون أي وسيط ليعبرعن أفكاره ومشاعره يقول:

«بينَ حينٍ وآخرَ

---

[1] ينظر: محمد طه العثمان، توق النص وأفق الصورة قراءة للدرامية في الشعر العربي الحديث، ص 83.

[2] دعاء علي عبد الله، البنية الدرامية في شعر محمد القيسي، ص130.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص131. ومحمد صالح المحفلي، توظيف السرد في الشعر العربي الحديث، ص41.

[4] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص53.

(واقرأْ هنا: بينَ عامٍ وآخرَ)

أُصغِي إلى نبضِ قلبي ...

(أتحسَبُ ما قلتُهُ لعبةً أو مَجازاً؟)

أقولُ: أُحاولُ أن أتَثَبّتَ من نبضِ قلبي

وأن أُرهفَ السَّمعَ؛

أجلسُ مسترخِياً

والنوافذُ مُحْكَمَةٌ

لا هديرَ محرِّكِ سيّارةٍ

لا رياحَ

ولا مطرٌ يتمرَّغُ فوقَ الزجاجِ المضاعَفِ ...

أُسْبِلُ جفنَيَّ

أُرْخِي ذراعَيَّ

أُرهِفُ سمعي: أدَقَّ. أدَقَّ. أدَقَّ ...

وأخفِضُ رأسي يساراً،

فيلمُسُ حَنْكِي قميصي الطريَّ الذي ابتعتُهُ أمسِ»[1].

يشكل السارد علاقة حوارية بينه وبين ذاته بعيدا عن العالم الخارجي، حيث يظهر وحيدا في مكان يعمه الهدوء والسكينة(أجلس مسترخيا/ النوافذ محكمة/لا هدير محرك/لا رياح / لا مطر)، وهو ما جعله يشعر بالراحة التامة ويرخي ذراعه ويرهف سمعه ويخفض رأسه وفق الوضعية التي تناسبه، فهو يركَن إلى ذاته بعيدا عن ضوضاء العالم، ومن غير أن يفترض وجود متلق أو سامع أو مخاطب، وهو ما ساهم في تبطيء عملية السرد« فحديث الشخصية مع نفسها يجعلها في حالة استغراق تام ومنقطعة عن العالم الخارجي في حالة من اللاوعي، ولذلك يتجه السرد نحو التباطؤ لاستغراقها في الزمن الماضي أو الحاضر وعلى أي حال فإنه لا يتقدم إلى الأمام»[2]، وإن فَرض هذا الحوار إيقاعا بطيئا على السرد

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص146-147.

[2] تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2010، ص151.

فهو قد ساهم في بناء النص وعمل على تقديم السرد «بوساطة صوت الشخصية وهي تحاور أو تحادث ذاتها ويكون هذا الحوار إضاءة يقدمها السارد للدخول إلى الزوايا التي لا يستطيع الوصول إليها إلا من خلال منظور الشخصية، فتقدم ذاتها عبر الحوار الداخلي ويتحول صوت الراوي إليها لمواصلة عجلة السرد»[1]

فتوظيفه يكشف عن أعماق السارد وصراعه الداخلي ومواجعه بطريقة مباشرة، وقد ساعده في ذلك توظيفه للمنادى الذي تكرر مرتين في النص من خلال قوله: (يا قلب/ يا قلب)، فالنداء هنا جاء دلالة على الحالة النفسية التي يعيشها السارد، فهو يُحس بخيبة أمل وبغربة نفسية كبيرة وهو ما يوضحه هذا المقطع الذي يقول فيه:

«يا قلبُ

يا قلبُ

أيُّ الرفيقَينِ نحنُ؟

أفي كلِ عامٍ تحدِّثُني مرّةً، فأردُّ عيكَ السلامَ؟

الكلامَ

الحياةَ المؤجَّلةَ ...»[2].

فما هذا الحديث أو الحوار الداخلي سوى دلالة على الغربة التي يحسها، والتي أدخلته في معاناة أزمة فردية تتعلق بمدى تحقيق أحلامه، وهذه المعاناة هي معاناة أي شخص يعيش ظروفا مشابهة فهو لا يعلم إن كان سيحقق أحلامه التي يحلم بها كل عام ويُحدث بها قلبه أم لا، فحياته مؤجلة لسبب أو لآخر لم يصرح به في النص، وهو ما توضحه نقاط الحذف الواردة أمام قوله: (الحياة المؤجلة...) فهو تركها للقارئ ليملأها بما يشاء، وهو بهذا «يفرض على القارئ أن يصمت أو يستريح ويدخل في مجال تأملي مملوء بالدلالة، فيسقط ما يدركه من معنى تأملي فيها على سواد القصيدة، فيضيف بهذا معنى جديدا لم يكن ليبوح به سواد النص»[3]، فهو يستفز القارئ ويفتح أمامه آفاقا أرحب للتأويل، ولتصوير

---

[1] محمد صالح المحفلي، توظيف السرد في الشعر العربي الحديث، ص41.

[2] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص147.

[3] ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 100.

مختلف الأسباب التي جعلت حياته تتأجل، والحالة النفسية التي هو عليها الآن، كما أن نقاط الحذف مُكوّنٌ ناطق يوحي بالحزن المهيمن على (الذات الساردة)، وعلى إثر هذا الشعور كان لابد له أن يركن ويلتقط أنفاسه، علّه يعيد التوازن إلى نفسه ويخفف من وطأة ما ألم به.

في مقطع آخر من القصيدة ذاتها يبدو، أن هناك استجابة وردة فعل من (قلبه) جعلته يسمع صوته ونبضه، يقول:

«الآنَ أسمَعُ صوتَكَ

نبضَكَ

كالبوقِ ...

أهيَ سرايا الخيول التي تتقدَّمُ في السَّهْبِ؟

أَمْ هو بوقُ النُّشُور ...»[1].

فهو أراد هنا أن يُطلع المتلقي على هذا الصوت وهذا النبض الذي سمعه، فقرب له الصورة أكثر بتشبيهه بسرايا الخيول التي تتقدم في السهب وببوق النشور، فالمتلقي لا يستطيع أن يسمع هذا النبض لكن يستطيع تقديره من خلال هذا التصوير الذي يوحي بالتفاؤل بغد أفضل وإلى الانبعاث والتجدد، وبهذا يكون قد نجح في تجسيم المشاعر المتضاربة في داخله.

في مقطع آخر من قصيدة (**تـنويعٌ ثالثٌ**) يقول:

مَن دقَّ على الشُّبّاكِ ثلاثاً:

متتابعتينِ

وثالثةً بعدَ ثوانٍ ...؟

(كان العمّالُ يجيئون إلى منزلنا، بالبصرةِ، سرّاً في الليل، ويرتحلون الفجرَ)

سأفتحُ!

أرجوكَ، تَمَهَّلْ ...

لا ترحلْ!

سنكون معاً، مثل رفيقَينِ، على طرقاتِ الفجرِ

سنحملُ بَيرقَنا

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 147.

وندقُّ الصّنجَ الهائلَ ...

.....

.....

.....

لا ترحلْ!

أرجوكَ، تَمَهَّلْ ...»[1].

يسيطر المونولوج على هذا المقطع، وتعمل الروابط النصية في تشكيل أبعاده، وهذا بتكرار النهي مرتين وبتكرار فعل الأمر (تمهل) مرتين أيضا، «فاستخدام الأمر يعطي فرصة للشاعر في كسب محاوره وفي إجباره على الاستماع، فإنه لا يناديه ولا يسأله، إنما يأمره وفي الأمر عادة وجوب الانصياع»[2]، وهو ما ساهم في جعل السرد متواترا بصورة تصاعدية على شكل سرد تبرز من خلاله معاناته وما ينتابه من صراعات نفسية، فهو يشعر بالوحدة المتجذرة في أعماقه ورغم ذلك لم يستسلم، فهو يخاطب ذاته ويحثها على عدم التنازل بسهولة وتحدي كل الصعاب والتشبث بالأمل وبكل ما هو جميل، ويعدها بأنهما سيكونان معا لتحقيق هدف واحد وهو النصر ورفع رايته، فهو يستشرف المستقبل ويتضح ذلك من خلال قوله:(سنكون معاً/سنحملُ بَيرقَنا/وندقُّ الصّنجَ الهائل)، والسارد هنا لا يقتصر على ذاته فقط، فهو لم ينسَ الجهود والتضحيات التي قدمها رفاقه (كان العمّالُ يجيئون إلى منزلنا، بالبصرةِ، سرّاً في الليل، ويرتحلون الفجرَ)، فهو حتى وإن حاور نفسه، فإن الآخر لا يغيب عنه لأنه متصل بالجماعة، فاستعماله لضمير المخاطب هنا يوحي بان هناك ذوات أخرى يدخل في علاقة حوار معها لكن بنية الحوار داخل النص تفشي بأن السارد هو الطرف الوحيد في هذا الحوار.

ولنقف في مقام آخر عند مقطع آخر من قصيدة **(تداخل)** لنتمثل صورة الحوار الداخلي الوارد فيها يقول:

«اليومَ أوّلُ أيامِ الخريفِ. مظلاّتُ المقاهي خذاريفٌ تدورُ

وفي السحائبِ اشتدَّ لونٌ داكنٌ. لِمَن الدنيا؟

لقد كان في أشجارها ثمَرٌ للجائعينَ، وفي

---

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 196-197.

[2] زينب نسارك، شعرية السرد في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص188.

أوراقِها مطرٌ للسالكينَ دروبَ القيظِ ...

لو رجعتْ أيّامُهُ، آنَ كانَ الكونُ مُلْتأَماً لأهلِهِ

ومَعاداً للفتوّةِ ...، يا

صامتاً

تجلسُ بين الناسِ، في المقهى (أو الحانةِ)، عصراً

ترقبُ الآتينَ

أو تأخذُ شيئاً

وتلُفُّ التبغَ الأسودَ (أحببتَ فرنسا دائماً)

ثمّتَ شيءٌ غامضٌ ينبضُ إذْ تجلسُ بين الناسِ ...

لكنكَ لا تعرفُ في المقهى سوى الساقيةِ المشغولةِ»[1].

يدور الحوار داخل أسوار ذات السارد ليكشف عن حقائق نفسية، ويُغري القارئ بأنه يخاطب غيره ويتضح ذلك من استعماله للنداء البعيد (يا) وكأنه بذلك يشير ضمنيا أن المنادى بعيد عنه كل البعد، لكن في الحقيقة هذا النداء موجه إلى ذاته «ويعد هذا نوعا من الأقنعة التي يلجأ إليها الشعراء –أحيانا– لكسر الرتابة في الحديث أو لتشويق المتلقي وإيهامه» [2]، ويستذكر زمن السعادة الذي يرافقه أينما حل، فذكرى الوطن لازالت محفورة في مخيلته (أشجارها ثمَرٌ للجائعينَ، أورقها مطرٌ للسالكين، وكانت معادا للفتوة)، لكنها أصبحت الآن مجرد أحلام لمقهور ضاق بالزمن وبالمكان، ولهذا نجده يدخل في إطار التمني (لو رجعتْ أيّامُهُ) و في هذا دلالة على شدة اشتياقه وحنينه لوطنه وهو ما سبب له الحيرة والقلق وجعله يجلس بين الناس (صامتا) وحيدا يرقب الآتين ويلف التبغ الأسود، فهو يحاول أن يجد ذاته وسط كل هذه الوقائع، فهو يعيش في حيرة وعزلة وغربة بالرغم من وجود البديل (أحببتَ فرنسا دائماً) فحالة الحب والألفة هنا هي عامل استقرار وهناءة وطمأنينة للسارد، وتوحي بأنه وجد فيها ذاته ووجد الحياة التي تطلع إليها، لكن بالرغم من ذلك لم يستطع أن يتجاوز المكان الذي أحبه(الوطن) فمشاعر الغربة ما زالت تلاحقه حتى وهو في (فرنسا)، فالمونولوج في هذا المقطع نجح في تصوير فكرة الشقاء التي يشعر بها في الغربة على الرغم من سعة العيش وتوفر متع الحياة.

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 130.

[2] ينظر: محمد طه العثمان، توق النص وأفق الصورة – قراءة للدرامية في الشعر العربي الحديث، ص84.

من جهة أخرى نجد قصيدة (**سِياجٌ في الريـف**) التي يقول فيها:

«بينَ مُقامي (أعني بَيتي في القرية)، والبَرِّيّـةِ، رسْمُ سياجٍ خشبٍ.

كان سياجاً ينهشُـهُ السُّرْخُسُ والطُّحْلُبُ والمطرُ الدائمُ. أحياناً يبدو أخضرَ.

أحياناً يبدو بُنِّياً. يتحوَّلُ أزرقَ في الأحلامِ. وأسْوَدَ في الكابوسِ. وأبيضَ حينَ تضيقُ الدنيا.

(الملحوظةُ) : أقصدُ فِعلاً، وبلا أيِّ مُراوَغَةٍ أو أوهامٍ، أو أيّ تقاليدَ لنا في التعبيرِ، سِياجاً فِعْلِيّاً

كلَّ صباحٍ يدنو منـي. يوماً في سِيماءِ غزالٍ. يوماً مع ثعلبِ فجرٍ. لكنْ ... أبداً في هيأةِ طيرٍ»[1].

يحتل المونولوج مساحة كبيرة من النسيج البنائي للنص يركز فيه السارد على تصوير حياته الداخلية التي تتسم بالحيرة والقلق، لذلك نجد الصور التي يقدمها في هذا المقطع تتركب من واقعين: واقع الحقيقة وواقع الوهم الذي يجعله يرى السياج الحقيقي كما يتضح في قوله :(الملحوظةُ) : أقصدُ فِعلاً وبلا أيِّ مُراوَغَةٍ أو أوهامٍ، أو أيّ تقاليدَ لنا في التعبيرِ، سِياجاً فِعْلِيّاً»[2]، يراه بألوان مختلفة أحيانا يبدو أخضر، وأحيانا يبدو بنيا، يتحول إلى أزرق في الأحلام، وأسود في الكابوس، وأبيض حين تضيق الدنيا وأحيانا يقترب منه في سيماء غزال، وأخرى مع ثعلب فجر، فالسارد هنا يصور حالته النفسية التي تتقلب وتتغير بتغير المواقف التي هو فيها، وهذا ناتج عن إحساسه بالقلق وفقدانه التوازن، فهو يعيش في صراع وتناقض، ولهذا لجأ إلى المونولوج ليبث من خلاله معاناته وليكشف ما يستبطن مشاعره .

في مقطع آخر من القصيدة ذاتها تحدثه نفسه بأن كل هذه التقلبات وكل هذا التلون هو مجرد وهم ومجرد (رسم سياج) ويجب الاستفاقة والتخلص منه.

«منذُ الرابعةِ، الفجرَ، يناديني باسمٍ من أسماءِ الطيرِ: أَفِقْ يا غافِلُ! وافتَحْ عينَيكَ!

أَلَمْ تهجِسْ هذا الكونَ؟ أَلَمْ تتحسَّسْ نبضَ الدَّوحِ؟ أَلَمْ تَسْتَفْ ضَوعاً سِرِّيّاً؟

سَرِّحْ طَرْفَكَ بِضْعَ ثوانٍ ... أَوَلَمْ تتخاطَفْ في البُعْدِ مياهُ بُحيرةِ قارونَ؟ أَلَمْ تَرَ

قافلةً لِمَغارِبَةٍ ماضِينَ إلى الكنْزِ؟ فكيفَ تقولُ، إذاً، إنك أَعْلَمُ بالسِّحرِ

من السّاحرِ؟ لا!

---

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 117.

[2] المصدر نفسه، ص117.

لا تقلِبْ سُحْنَتَكَ! السُّحْنةُ ليستْ كالسُّتْرةِ ... والمنزِلُ ليسَ المَسْكنَ.

أنتَ تُراوِغُ نفْسَكَ!

هل تسمعُني؟ هذي الجدرانُ الأربعةُ القرميدُ ... أتحسَبُها عازلةً؟ هي أوهَى من نسْجِ عناكبَ في رأسي. هل تعْلَمُ أن فتى الفِتيانِ هو القادرُ أن يَعبُرَني قَفْزاً كي يدخلَ في البَرِّيَّةِ؟ هل أبصرتَ البرْقَ الآنَ؟ غريبٌ! هل سُمِلَتْ عيناكَ؟ وهذا الرعدُ ... ألَمْ تسمعْهُ؟ غريبٌ! هل وُقِرَتْ أُذُناكَ؟

تراوِغُ نفسَكَ!

أرجوكَ، اسمَعْني ...

أنا لستُ سياجاً للبَرِّيّةِ؛

أنا رَسْمُ سياجٍ في البَرِّيّةِ ...؟ »[1].

فالصوت الداخلي للسارد يريد أن يبني أملا يعيش من أجله ويزيح عنه هذه الأوهام وهذه الحواجز التي يضعها لنفسه وينفتح على الكون ويُقبل على الحياة، وقد اعتمد على طرح الأسئلة والإجابة عنها في الوقت ذاته وكلها إجابات تثير العزيمة وتبث الأمل لتخطي الصعاب، فالتخلص منها ليس مستحيلا (هذي الجدرانُ الأربعةُ القرميدُ ... أتحسَبُها عازلةً؟ هي أوهَى من نسْجِ عناكبَ في رأسي. هل تعْلَمُ أن فتى الفِتيانِ هو القادرُ أن يَعبُرَني قَفْزاً كي يدخلَ في البَرِّيَّةِ؟»[2].

فهو يقنع نفسه ويقنع الآخر بطريقة غير مباشرة بأن هذا السياج الذي يضعه الإنسان لنفسه أو الذي يوضع له ويسلط على إرادته بشكل تعسفي، هو الذي يقف بينه وبين الحلم / البرية، بكل ما تحمله من معان ودلالات إيجابية، فلكي يتمكن من الدخول للبرية ولكي يتمكن من تحقيق أحلامه وطموحاته مهما كان نوعها، يجب عليه أن يتجاوز وأن يقفز هذا السياج، ويغامر دون خوف أو تردد أو التفات إلى كل التحديات التي تواجهه.

من خلال ما سبق، وعند تمعننا في مجموعة المقاطع الحوارية التي تخللت ديوان (حفيد امرئ القيس)، تبين أن الحوار اتخذ شكلين اثنين: الشكل الأول: هو الحوار الخارجي والذي تميز بقصره ورغم

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص117-118.

[2] المصدر نفسه، ص118.

ذلك مكن الشاعر من تمرير العديد من الرسائل المتعلقة بالشعور بالغربة والحنين إلى الوطن وكذلك إبراز وجهة نظره إتجاه الأوضاع السياسية والفكرية السائدة.

أما الشكل الثاني: فهو الحوار الداخلي (المونولوج) الذي كان مسيطرا على معظم نصوص الديوان وساهم بشكل كبير في كشف ما يدور في باطن الذات الساردة وما تشعر به من قلق وحيرة وهو ما نلمسه عبر مخاطبتها لنفسها، ويعود ذلك لأزمات نفسية داخلية.

المبحث الثالث- الشخصيات في ديوان حفيد امرئ القيس:

1- مفهوم الشخصية:

الشخصية مكون سردي مهم في أي عمل فني سواء كان رواية أو قصة أو قصيدة « ولا يمكن تصور عمل أدبي دون أن تكون شخصية واحدة على الأقل» [1]، فهي بمثابة العمود الفقري للنص، كما أن علاقتها بباقي عناصر النص علاقة ذات نسيج منتظم، فهي حسب (تودوروف) تؤدي دورا من الدرجة الأولى وانطلاقا منها تنتظم عناصر السرد الأخرى»[2]، فهي تمثل العنصر الحيوي الذي يقوم بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى السرد، وهي العصب الحي والمؤثر في البناء الفني للنص، كما أنها السند المرئي لكل الأفعال المنجزة داخل السرد، وهي المركز الذي تدور حوله الأحداث بزمانها وكيانها»[3]، فالشخصية هي المحرك الأساسي لأي عمل أدبي، والمركز الذي تدور وتنسج حوله الأحداث في معظم الأحيان.

ويمكن القول إنها «واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى؛ حتى إنها هي التي تصنع المناجاة (المونولوج الداخلي)، وهي التي تصف معظم المناظر، وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور إضرام الصراع، أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها، وهي التي تقع عليها المصائب ...وهي التي تعمر المكان»[4]، وهو ما جعلها مركز النص مهما كان شأنها لانها كما يصفها (تودوروف) «موضوع القضية السردية»[5].

وتختلف نظرة الباحثين إليها وإلى وظائفها في النص إلى حد التناقض؛ إذ انطلق كل واحد منهم من زاوية رؤيته الخاصة فهناك من يراها «كائنات ورقية لا وجود لها خارج النص»[6]، يصنعها المبدع

---

[1] ينظر: رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز النماء الحضاري للدراسات والنشر، ط1، 1993، ص 64.

[2] تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، حلب، (دط)، 1996، ص56.

[3] أميرة الكولي، البنى الحكائية في الأدب العربي، دراسة في ضوء المنهج البنيوي، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص39.

[4] الحسين أخليفة، غواية السرد في الشعر العربي القديم، ص 49.

[5] تزفيطان تووودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص 73.

[6] رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص27.

من نسيج خياله وقد يمنحها صفات جسدية ونفسية وحتى وضعا اجتماعيا معينا، ويركز على تحركاتها وأفعالها وردود أفعالها وكل هذا في عالم تخيلي يوهم بواقعيتها، ليعبر من خلالها عن أفكاره ورغباته التي يريد إيصالها إلى المتلقي.

أما (جيرالد برنس) في تعريفه لها فينصرف إلى مجموعة السمات المميزة لها من الناحية العقلية والسلوكية، ويركز على أهميتها وفاعليتها في النص فهي: « كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، ممثل متسم بصفات بشرية، و يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقا لأهمية النص) فعالة (حين تخضع للتغيير) مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها، أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها) أو عميقة (معقدة لها أبعاد عديدة)...الخ، ورغم أن مصطلح الشخصية يستخدم غالبا للإشارة إلى المخلوقات في عالم الوقائع والمواقف المسرودة فإنه يشير أحيانا إلى السارد والمسرود»[1]، وللشخصية مفهوم آخر يُظهرها على أنها وحدة دلالية وعلامة لغوية ذات دال ومدلول «فهي ليست (كائنا) جاهزا، ولا (ذاتا) نفسية، بل هي حسب التحليل البنيوي بمثابة(دليل)sign له وجهان أحدهما دالsignifiant والآخر (مدلول)signifie فتكون الشخصية بمثابة دال عندما تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموعة ما يقال عنها بوساطة جمل متفرقة في النص أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها»[2]

فالشخصية بهذا «وحدة دلالية وعلامة قابلة للوصف والتحليل، ولا تولد إلا من خلال ما تقوله أو تفعله أو ما يقال عنها في النص»[3]، وهو ما ذهب إليه (فيليب هامون) الذي يرى أن مفهوم الشخصية «ليس مفهوما أدبيا محضا؛ وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة التي تقوم بها الشخصية داخل النص، وعليه فهي في العمل الفني كائن متكون تكونا كاملا وليست مشاركا تصنع الأحداث وتتفاعل معها، بل هي الركيزة الأولى التي يرتكز عليها ويقوم بها النص وهي المحور الذي تدور في فلكه الأحداث»[4].

---

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص42-43.

[2] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص11.

[3] غيبوب باية، الشخصية الأنثربولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة ل: غابريل ماركيز الأبعاد والمستويات رسالة ماجستير، جامعة سعد دحلب، البليدة –الجزائر، 2010، ص55.

[4] هداية مرزق، جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، ص460.

ونرى ممّا سبق أن مفهوم الشخصية عالم شديد التباين فهناك من يراها كائنا ورقيا وهناك من يراها كائنا إنسانيا وآخريراها كائنا خياليا، فيما يتعامل التحليل البنيوي معها بوصفها كائنا متكونا تكونا كاملا وليست مشاركا.

ونظرا لأهميتها لجأ الشعراء إلى توظيفها في نصوصهم بطريقة رمزية، وهذا التوظيف هو مظهر من مظاهر التوافد والتضايف بين الأجناس، واستثمار لطاقات الأنواع الأخرى في إثراء النص الشعري وإضفاء للحركة والحيوية والدرامية عليه «إذ يجري التركيز على تفعيل شخصية منتخبة تخضع للوصف والتصوير والسرد وتستلهم في ذلك الكثير من المعطيات الدرامية والسردية والتشكيلية والمشهدية المستعارة من الفنون الأخرى، من أجل دعم شعرية القصيدة وتزويدها بممكنات نصية وسيمائية غزيرة، تضاعف من طاقتها على التعبير والتشكيل والتصوير والتدليل»[1]، وبهذا تلعب الشخصية دورا كبيرا في توضيح الغموض وتعميق الأفكار خاصة إذا أدرك الشاعر أهميتها التي تكمن في «الدور المنوط بها وفي دلالة كل شخصية ووظيفتها، ما يجعل اهتمامه بها نظيرا لاهتمامه بفكرته وموقفه وإيديولوجيته فهو إن أتقن صنعها/ خلقها، ستتقن هي بدورها حمل رؤاه والتعبير عنها، وبهذا يقف القارئ أمام معادلة متساوية طرفاها المبدع من جهة، والشخصية/ حامل الرسالة /المبتدع من جهة أخرى، لكن القارئ يبقى عنصرا مهما من عناصر تفعيل الشخصية، ومنتجا لدلالاتها من خلال تواصله عبر النص»[2]، ويختلف المتلقون في ذلك باختلاف مخزونهم المعرفي والثقافي وباختلاف إمكانياتهم أو قدراتهم في التعامل مع النص واكتشاف ما يختزنه.

وعند النظر إلى مستويات تعالق النص الشعري مع الشخصية_ وهو ما ينطبق على الشعر المعاصر بعامة–فإن الشخصيات تأخذ مساحتها النصية على مستويين.

المستوى الأول: شغل كل المساحة النصية للنص، أي أن الشخصية تكون هي المحور الذي يدور حوله النص، وإن لم يكن ذلك منصوص عليه في العنوان.

---

[1] محمد صابر عبيد، التشكيل النصي الشعري، السردي، السير ذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد_ الأردن، ط1، 2014، ص35.

[2] هداية مرزق، جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص462.

المستوى الثاني: شغل الشخصية لجزء من المساحة النصية، تطول وتقصر تبعا للبناء النصي وهو ما يكثر عنه النوع الأول، إذ كثيرا ما يحتاج النص لأن يستدعي شخصية ما تعضد القول الشعري أو تنفيه أو تستعير حالته»[1].

ومن خلال الاطلاع على ديوان (حفيد امرئ القيس)، نلاحظ وجود هذه المستويات وحضور الشخصيات بمختلف أنماطها الأدبية والسياسية والأسطورية، وقد تم توظيفها لتصوير الواقع والراهن من خلالها من جهة وللإفادة من إيحاءاتها ودلالاتها من جهة أخرى.

2-مرجعية الشخصيات في ديوان (حفيد امرئ القيس):

يصنف (فيليب هامون) الشخصيات إلى ثلاثة أنواع:

الشخصيات المرجعية: وتتضمن الشخصيات الرئيسة، والتاريخية، والاجتماعية، والأسطورية والمجازية ... وأغلبها ثابت السمات، وهي كما يصفها فيليب هامون: تحيل على عالم معروف، عالم معطى من خلال الثقافة أو التاريخ (الشخصي أو الجماعي) وما يطلب من القارئ هو التعرف على هذا التاريخ وبالتالي التعرف على هذه الشخصيات، إن دورها يكمن في إرساء النقطة المرجعية المحيلة على النص الثقافي/ الإيدولوجي الشفوي /المكتوب»[2].

«أما الفئة الثانية فهي **الشخصيات الواصلة:** وتكون عادة إشارة إلى حضور المؤلف ويمكن أن ندرج ضمن هذه الفئة شخصية السارد، وهناك اسم آخر لهذه الفئة وهو الإشارية.

والفئة الثالثة هي: **الشخصيات الاستذكارية** وفيما يتعلق بهذه الفئة، فإن مرجعية النسق الخاص بالعمل وحدها كافية لتحديد هويتها، فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكير، بأجزاء ملفوظية»[3]، فدورها بصفة عامة كما يقول (فيليب هامون): «يكمن في ربط أجزاء العمل

---

[1] محمود الضبع، السردي في الشعر_ الشعري في السرد، أسئلة السرد الجديد، مؤتمر أدباء مصر، الدورة 23، شركة الأمل للطباعة والنشر، ط1، 2008، القاهرة، ص359.

[2] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار كرام الله للنشر والتوزيع، ص7.

[3] ينظر: هجيرة طاهري، آليات بناء قصيدة السرد الحديثة ومرجعياتها في ديواني الساعر وحيزية للشاعر محمد جربوعة، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2029/2018، ص156-158.

بعضها ببعض»[1]، وتجدر الإشارة إلى أنه «قد تنتمي شخصية واحدة إلى هذه الفئات الثلاثة في وقت واحد أو بشكل تتابعي»[2].

من هذا المنظور سنقف في دراستنا هذه، عند مجموعة من الشخصيات التي تنتمي إلى مرجعيات مختلفة.

2-1-فئة الشخصيات المرجعية:

ويعنى بها ذلك النمط من الشخصيات «التي تقف على مرجعية خاصة بها وبأسمائها وماهيتها التاريخية، أي الشخصيات ذات الوجود الحقيقي في مسيرة التاريخ، ومسرودة سيرتها وأحوالها وأعمالها في مظان التاريخ الخاص بالأمة التي تنتمي إليها»[3]، فالشخصيات المرجعية إذا هي الشخصيات ذات المرجع التاريخي، الاجتماعي، الثقافي، أو الأسطوري وما إلى ذلك، ترد في النص بناء على اختيار المبدع لها، فهو الذي ينتقي ملامحها وسماتها، ويحدد لها موضعا معينا من عالم المغامرة ويربطها بجملة من العلاقات»[4]، ولكي يوظفها في نصه يستوجب عليه أن يكون له رصيد معرفي وسعة اطلاع واسعة وتعدد للمعارف ليتمكن من اختيار الشخصية المناسبة وتوظيفها وفق ما يتناسب وتجربته الشعرية، ذلك أن «المرجعية هي عودة إلى كل ما اختزنته الذاكرة، فإذ ا كانت ذاكرة المبدع خالية من مخزونها المتراكم فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن يمتلك موهبة استعادة المرجعية بشتى أشكالها، ثم لابد للشاعر من موهبة تؤهله لتحويل هذه المرجعية من خزينها المتراكم إلى نص يتشكل من جديد برؤية جديدة وآلية مختلفة»[5].

و(سعدي يوسف) في هذا الديوان حرص على الإفادة من مرجعيات مختلفة، فهو ينتقل من المنابع الأسطورية إلى الأدبية ويستحضر شخصياتها ويوظفها في قصائده بشكل مغاير وبصياغة جديدة تناسب تجربته الشعرية المعاصرة.

---

[1] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الرروائية، مرجع سابق، ص7.

[2] سمية بن عبد ربو، مسرحية البشير لأبي العبد دودو دراسة سيميائية للشخصيات حسب نموذج فيليب هامون، مجلة البدر جامعة بشار، العدد 10-11، 2018، ص1447.

[3] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي-المكونات-والوظائف، والتقنيات، ص185.

[4] هداية مرزق، جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، ص464.

[5] محمد صابر عبيد، تجليات النص الخلاق الرؤية الإبداعية والممارسة الجمالية قراءات في تجربة علي جعفر العلاق، ص115_116.

وفي هذا المقام ستركز الدراسة على نوعين من الشخصيات المرجعية وهما: الشخصيات ذات المرجعية الأسطورية والشخصيات ذات المرجعية الأدبية، لما لهما من حضور بارز في نصوص الديوان.

أ-الشخصيات ذات المرجعية الأسطورية:

الأساطير نبع لا ينضب للأدباء في كل عصر، يجسدون بوساطتها أفكارهم ومشاعرهم، وعلى الرغم من كثرة تعريفات الأسطورة، فإنها كل ما ليس واقعيا، لا يصدقه العقل المعاصر، بوصفها تدور حول حياة الأوثان التي تعتبرها آلهة أو أنصاف آلهة أو كائنات خرافية تقوم بأعمال خارقة، فهي من أبرز الوسائل التي حاول الإنسان القديم من خلالها تقديم تفسير للظواهر التي عجز عن إيجاد مبرر منطقي مقنع لها، وبالتالي فهي لا تستهدف إعطاء اللذة إنما هدفها هو تبسيط التعقيدات التي يعاني منها إنسان ما قبل التاريخ؛ إذ أن عقله لم يتهيأ بعد لإدراكها فيفسر بواسطتها مختلف الظواهر الطبيعية والاجتماعية، فمستوى العقل البدائي كان يتحكم فيه الإحساس أكثر من المقاييس العقلية والمنطقية، والإحساس مرتبط بمخاوف الإنسان وآماله، فاتقاءً للأولى وتحقيقا للثانية يعمد إلى خلق لا شعوري لشخصيات وحكايات تُقرب له هذا العالم المجهول البعيد، الذي يتصور أنه يتحكم بمصيره وقدراته وأحلامه، ثم في مرحلة لاحقة حل الدين محلها وأصبح هو علم تلك المرحلة، ثم تطور العقل البشري فوصل بالبشرية إلى المرحلة العلمية التي استخدم فيها الإنسان المنجزات العلمية والتقنيات الصناعية، وفي هذه المرحلة أصبحت الأسطورة موردا سخيا ومصدر إلهام الكثير من الشعراء، يجسدون عن طريق معطياتها الكثير من أفكارهم ومشاعرهم، مستغلين ما في لغة الأسطورة من طاقات خارقة، ومن خيال طليق لا تحده حدود[1].

وهذا الامتداد في الخيال يعود إلى «عدم تقيده بقوانين معرفية أو مذهبية أو تشريعية فهو مطلق وجامح يحاكي دون قيد أو شرط، معبرا في ذلك عن هموم الإنسان البدائي ورغباته الذي لا يفرق بين

[1] ينظر: محمد عزام، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر، ص 49. وعلي عشرى زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص174. وناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، والوظائف، والتقنيات، ص188.

الموجودات والكائنات والعوالم، لأنه يعيش في انسجام مع الكون أي كل متكامل لا تحده الحدود والمفاهيم المعرفية والحضارية التي أوجدها الإنسان وكبل بها نفسه»[1]

ولهذا عاد الشاعر إلى هذه الأساطير « وعادت الحداثة إليها لتمثيل العودة إلى الروح الغائبة، فهي إعادة بنينة الإنسان، هذا من جهة، ومن جهة أخرى سعت الحداثة الشعرية إلى انقلاب في نظرية الشعر، وإلى تقديم البدائل بالبحث عن وسائل وأداوات تعيد بنينة الصورة الشعرية وفق درامية تتماشى مع حضارة تستدعي التسلح الفكري والمعنوي »،[2] فالشاعر المعاصر أدرك قيمتها وطاقاتها الإيجابية في التعبير عن أشياء قد تعجز اللغة المباشرة عن تأديتها وذلك « لما تحمله من خصب وحيوية وعوالم طافحة بالشاعرية والخيال الإنساني والدلالات الثرة التي تغري الشاعر بالاندفاع إلى آفاقها، لا سيما وأنه يعيش في عالم يكتنفه التناقض ويعمه الاحتجاج وتتسع فيه ثغرات الخراب، كما أن الأسطورة تسعفه على الربط بين الماضي والحاضر والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية، وتُنقذ القصيدة من الغنائية المحضة وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة والتوسع في أشكال التركيب والبناء، فكان استخدامها أهم إنجازات القصيدة، لما فيها من طاقة رمزية تمنح الشاعر مجالا للتعبير ليفصح عن أفكاره على نحو فني ووعي بالقيمة التأثيرية الفعالة لها التي تسهم في تحريك الفكر وتوسيع أبعاد الخيال»[3].

فهذه الأسباب كلها جعلته ينفتح عليها ويعيد لها طاقاتها الخارقة، وقدراتها غير الطبيعية التي فقدتها، وذلك عن طريق « بعث أبطالها ليجسد من خلالهم أفكاره ومشاعره التي تجد في هؤلاء الأبطال صورتها المثلى، ومن ثم تمتزج أبعاد تجربته بمعطيات الأسطورة»[4]، فاختيار الشاعر لهؤلاء الأبطال أو لهذه الشخصيات لم يكن جزافا، إنما هو تقانة فنية متطورة يعتمدها ويوظفها عن قصد ودراية في شعره وليس مجرد تزيين للقصيدة، فهو يستحضرها ويوظفها في قصائده لغايات سردية معينة، ولتعميق تجربته المعاصرة وتعزيزها من جهة أخرى، ومن هذا المنظور تكون الشخصيات الأسطورية وسيلة للتعبير عن التجربة المعاصرة، وذلك من خلال استحضارها وتوظيفها بطريقة عصرية تناسب تجربته.

---

[1] عبد المجيد حنون، في الأسطورة والأدب العربي، ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2019، ص83.

[2] راوية يحياوي، البنية والدلالة في شعر أدونيس، ميم للنشر، الجزائر، ط2، 2014، ص184

[3] محمد صابر عبيد، تجليات النص الخلاق الرؤية الإبداعية والممارسة الجمالية قراءات في تجربة علي جعفر العلاق، ص57-58.

[4] علي عشرى زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 176.

فالشاعر المعاصر أدرك أن نجاحه في استحضارها وتوظيفها في شعره «يتعلق بمدى قدرته على استيعابها بصورة فنية تبتعد عن المباشرة، وفي الوقت ذاته على تكييفها مع تجربته الحاضرة»[1]، وحياته الجديدة بكل تناقضاتها، السياسية والاجتماعية.

ولم يكن هَمُّ الشعراء في أدبنا المعاصر نقل تلك الأساطير كما هي «بتفصيلاتها وأسمائها إلى قصائدهم، لأنهم فقط كانوا بحاجة ملحة إلى توسيع طاقات التعبير التي تعينهم على الدخول في فضاءات جديدة لم يلتفت إليها الشعراء العرب في القرون الماضية»[2]، فأضفى هذا غنى دلاليا وتأثيريا في نصوصهم وفجرت الحياة داخلها لما جسّدته من تفاعلات وتداخلات حية «فالأسطورة كبناء سردي عندما يلتحم الشعر بها التحاما كبيرا فإنه يستدرج إليه عناصرها السردية أيضا، وهكذا يتم التخفيف من طبيعته اللسانية المكثفة ويغتني، من خلال الأسطورة، بمكونات سردية تسهم في تعزيز بنيته السردية، وتسهم الشخصيات الأسطورية التي توظف كرموز محملة بالدلالة في بناء الأحداث وتناميها عبر أبيات القصيدة»[3].

ولم يكن (سعدي يوسف) بمنأى عن استدعاء هذه الشخصيات الأسطورية، فقد لجأ إلى استحضارها ودمجها ضمن تجربته الشعرية، ليكثف المعنى ويختصر القول من جهة، وليرفع من مكانة نتاجه الشعري من جهة أخرى.

ومن بين الشخصيات الأسطورية التي استعارها ووظفها في هذا الديوان نجد (الحوريات) وهي كما ورد في الأساطير تشكل خطرا على جميع البحارة الذين مروا في الأماكن المجاورة لها، وكن يظهرن للبحارة بين الأمواج بصور فاتنة يغرينهم بغنائهن، فينتهي بهم الأمر إلى تحطم سفنهم على الصخور

---

[1] زينب نسارك، شعرية السرد في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص63.

[2] جبرا إبراهيم جبرا، من المرجعية الغربية إلى المرجعية العربية: الأسطورة وتحولاتها في القصيدة العربية، المؤثرات في الشعر العربي المعاصر، تحرير: فخري صالح، ط1، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995، ص35. نقلا عن إسماعيل محمد إحطوب، النزعة الدرامية في ديوان بلند الحيدري، ص106-107.

[3] وداد بن عافية، أسرار النص دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017، ص120.

والضياع إلى الأبد، وقد ظهرت قصة (أوليس) مع (الحوريات) في أعمال فنية متعددة على مر العصور بأشكال مختلفة حيث تظهر الحوريات في بعضها على شكل فتاة حسناء نصفها طير أو بذيل سمكة[1].

فهذه الأسطورة جعلت الشاعر يلجأ إليها ويوظفها ضمن قصيدة تحمل عنوان (أطاعَ غناءَ الحوريّاتِ) قصد نقل تجربته من خلالها يقول:

«هو لم يخسرْ شيئاً حينَ أطاعَ نداءَ الحوريّاتِ ...

لقد غامَرَ حقّاً:

حطَّمَ مركبَهُ، عَمْداً، عند صخورِ الشاطئ،

فاضطُرَّ إلى أن يسبحَ

كي يمسكَ جِذعاً أنقَذَهُ من غرقٍ حَتْمٍ ...

– كان غناءُ الحوريّاتِ يهدهدُهُ حتى في الغرقِ الماثلِ –

كان سعيداً؛

أغفى، ملتَفّاً بالرملِ الدافئ

والأصدافِ

وهدهدةِ الحوريّاتِ؛

ولم يستيقظ إلاّ بعدَ ثلاثِ ليالٍ من حُلُمٍ ... في ليلتهِ الأولى

سارَ إلى سفْحٍ وتَمدّدَ في كوخ رُعاةٍ،

في ليلته الثانيةِ

استَلقى بين زهورِ الخشخاشِ،

وفي ليلته الثالثةِ

اختارتْه الحوريّاتُ السَّبعُ لِيُمسي الأُضْحِيةَ ...

.....

.....

.....

البَحّارُ أفاقَ

[1] ينظر: زرار الشيخ، أسطورة حوريات البحر، 4 يوليو 2013، الرابط: http://www.paranormalarabia.com

-كما في القَصصِ الأولى –

يفرِكُ عينيهِ، ويشعرُ بالجوعِ وبالعطشِ ...

الوقتُ ضحىً

والبحرُ الهاديءُ كان يُوَشوشُ ... وِشْوِشُ ... وِشْوِشُ ... وِشْوِشُ

ثمّتَ عينٌ يترقرقُ فيها الماءُ

ويكشفُ عن حصباءَ ملوّنةٍ وحصىً أزرقَ؛

واللوتُسُ طافٍ

يلمعُ إذْ يتضوّعُ:

هل تقطفُني يا بحّارُ؟

اقطفْني يا بَحّارُ

اقطفْني أُطعِمْكَ من الجوعِ

اقطفْني!

.....

.....

.....»[1].

وظف الشاعر/ السارد (الحوريات) توظيفا بارعا في هذا النص ليعبر من خلالها عن تجربته المعاصرة تعبيرا غير مباشر، وبأسلوب فني درامي يبعث على إيصال التجربة للمتلقي، فالحوريات أغرت البحار بغنائها للتمرد على الرتابة والمغامرة في بحار المجهول من أجل تحقيق هدفه المنشود وتحقيق أحلامه ورغباته، والحياة التي يصبو إليها، ف(اللوتس والحجارة الزرقاء والماء) كلها تدل على الخير وعلى سعة الآمال وكبر المطامح، ولتحقيق ذلك ضغط على نفسه وحطم مركبه وغامر حقا، عله يصل إلى ما أغرته به الحوريات، فعانى الأهوال والويلات في سبيل تحقيق ذلك، ولم يستسلم حتى وهو وفي -حالة الغرق الماثل – فغناءُ الحوريّاتِ كان يهدهدُهُ ويزرع فيه التفاؤل والأمل، وهو ما جعله سعيدا ويحلم بغد أفضل وبكل ما هو جميل (الأصداف، حصباء ملونة، حصى أزرق، لوتس طاف يلمعُ إذْ

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 154-155.

يتضوّعُ)، فكل هذا ينتظر من البحار /السارد أن يقطفها فقط، وفي ثنايا هذا المقطع تنفجر الأسئلة التي تعبر عن حيرة الذات.

«هل تقطفُني يا بحّارُ؟

اقطفْني يا بَحّارُ/ اقطفْني أُطعِمْكَ من الجوعِ/اقطفْني!»[1].

وهي تساهم من جانب آخر في بث الروح والحركة في جسد النص، وتعطى الفرصة للكشف عن حالة الصراع التي يعيشها السارد، فكيف ستكون نهاية إغراء الحوريات؟ وهل حقا سيتمكن من تحقيق أحلامه وقطف اللوتس الذي يطعمه من الجوع؟ هذا ما سيكشف عليه المقطع الموالي الذي يقول فيه:

«لم يعُدِ البَحّارُ يرى غيرَ صخورِ جزيرتِهِ

غيرَ السمكِ الميْتِ

وغيرَ طيورٍ متوحشةٍ قد تأكلُهُ يوماً ...

لكنّ البحّارَ يفكرُ ثانيةً:

أوَلستُ أرى الآنَ المِرآةَ؟

إذاً وَهْماً كانت سنواتُ الرِّحلةِ ...

وهماً كان نشيدُ البحر»[2].

رغم روح المغامرة والإصرار لتحدي كل الإكراهات والعوائق في سبيل تحقيق أهدافه وإيجاد كينونته وذاته يصطدم الشاعر بالواقع المأساوي، فهو لم يتمكن من الوصول إلى ما كان يصبو إليه وكل شيء كان عبارة عن وهم وسراب، وهو ما حاول إيصاله بطريقة رمزية، فالبحار (لم يعد يرى غيرَ السمكِ الميْتِ وطيورٍ متوحشةٍ قد تأكلُهُ يوماً)، فهذا التركيب يشير إلى دلالات سلبية تجعل نفسيته منكسرة ومحطمة وتدخل في صمت عميق (إذاً وَهْماً كانت سنواتُ الرِّحلةِ ...وهماً كان نشيدُ البحر).

فالنص قام على تضاد قائم على الصراع بين الحلم والواقع المر، بين محاولة تحقيق الرغبة وبين الحرمان، فالشاعر برع في استخدام شخصية (الحوريات) للتعبير عن هذا الواقع وبشكل مكثف، فمعاناة البحار تشبه معاناة الشاعر/السارد الذي كان يحلم بكل ما هو جميل، يحلم بالتجدد والتغيير لكنه يصطدم بالواقع وبخيبة الأمل والخسران، فالنص كشف عن عبثية السعي وعبثية المحاولة فكل شيء كان عبارة

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص155.

[2] المصدر نفسه، ص155-156.

عن وهم، وهو ما زرع يأسا كبيرا في ذاته فانعكس ذلك على القصيدة وعلى الديوان ككل، وما هذا الشعور سوى نتيجة هيمنة الواقع المأساوي المثقل بالهزائم على حاضر الشاعر.

في قصيدة أخرى بعنوان (خاطرة عن المرآة) يمزج بين أسطورتين هما: أسطورة (العنقاء) وأسطورة (الغول) وهما أسطورتان مختلفتان ومتضادتان، فالغول هو حيوان أسطوري مخيف يعد من أشهر المخلوقات المتشيطنة وهو حيوان أليف مشوه لم تحكمه الطبيعة ويضرب به المثل في التلون ومخادعة الناس أما العنقاء فهي نقيض الغول، فإذا كان الغول مهلكا، فإن العنقاء طائر أسطوري يدل على الانبعاث والتجدد بعد الفناء، فهي رمز لدورة الحياة في الطبيعة ورمز للتجدد بعد الفناء، وتسمى عند العرب طائر الفنيق ويضارع طائر السيمرغ عند الفرس، ونجد عند صدر الدين الشيرازي اسما آخر للعنقاء هو (القوقنوس) وهو عند اليونانية الفنيق أو البجعة[1].

يقول في نص (خاطرة عن المرآة):

«بضعُ صديقاتٍ أتينَني بالأُصُصِ اللائي تراها الآنَ في بيتي ...

لم يأتِ حتى واحدٌ من أصدقائي بِـ ...

النوافذُ الأربعُ

والطاولةُ الخفيضةُ

السُّلَّمُ، والركنُ الذي في غرفة النومِ ... إلخ

تحفظُ ما جاءت به يوماً صديقاتي؛

.....

.....

.....

إذاً، هل يَصْدُقُ القولُ عن العنقاءِ والغولِ؟

أنا، اليومَ، أُرَوِّي العِرْقَ في مملكةِ الأزهارِ

أغْذوهُ بما أَكْنِزُ من ماءٍ

ومن رنّاتِ أسماءٍ وأضواءٍ ولألاءِ عيونٍ ...

[1] ينظر: هادي سدخ زغير، الميثولوجيا في شعر سميح القاسم دراسة تحليلية نقدية، مجلة المستنصرية، كلية الآداب الجامعة المستنصرية، العراق، المجلد: 2017، العدد 76، 2017، ص66.

إنها حديقتي

مُلْتَجأي في وحشةِ الليلِ

ومِرآتي التي أقرأُ فيها المَشـهدَ الآفِلْ»[1].

إن الواقع المأساوي والدرامي الذي عاشه، جعله يلجأ إلى (حديقته) ملتجأه ووطنه الوحيد عند الشعور بالغربة النفسية الكبيرة، فحتى الأصدقاء تخلوا عنه (لم يأتِ حتى واحدٌ من أصدقائي) تركوه وحيدا غريبا مع صراعاته الداخلية (النوافذ الأربع) فهو لم يجد من يحتويه ويقف معه، ولهذا اضطر للبحث عن وسيلة لمقاومة هذه الأهوال وهذه الانكسارات التي تحيطه من كل جانب فاستحضر (العنقاء)، بما تحمله من دلالات إيجابية توحي بالانبعاث والتجدد.واستغل طاقتها الرمزية من الموت إلى الولادة والانبعاث والتجدد، لتبعث فيه روحا متجددة وميلادا جديدا يخرجه من هذه البوتقة ومن هذه الصراعات الداخلية التي يعيشها.

فهو من فرط ما عاناه لم يبق له سوى الأمل، لاستعادة ذاته وكيانه أمام وحشة الليل /الغول الذي يحمل كل معاني السلبية، ولهذا هو مُصر وثابت على موقفه، ولم يرض أن يتخلى عن أمله وحلمه، فهو متمسك به ويرويه (بما يكنز من ماء ومن رنات أسماء وأضواء ولألاءِ عيونٍ)، فهو يؤمن كل الإيمان بحتمية الانبعاث والتجدد بعد الأفول ولا يتم ذلك إلا ببذل الجهد والعطاء (أروي، أغدوه)

وهو هنا لم يذكر أسطورة (العنقاء) ولا (الغول) إنما استخدمهما بشكل رمزي، فهما يلتقيان عند قطب دلالي واحد، يحيل إلى الانبعاث والتجدد بعد الأفول والزوال، فكل أفول يتبعه انبعاث وتجدد، ولا يكون ذلك إلا بالإصرار والثبات على الموقف، والوقوف في وجه (الغول) مهما كان نوعه وعدم الاستسلام له لتخطي كل الصعاب وكل الحواجز ومن ثم تحقيق الانتصار.

فهذا التضاد في توظيف الشخصيات الأسطورية ساهم في إبراز ما يريد الشاعر إيصاله وكشفه وأضفى على القصيدة سمة الدرامية.

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 157.

ب-الشخصيات ذات المرجعية الأدبية والثقافية:

تعد الشخصيات الأدبية والثقافية من أكثر الشخصيات توظيفا في القصيدة المعاصرة ومن أحبها إلى نفوس الشعراء؛ لأنها أكثر طواعية ولها القدرة على استيعاب تجاربهم بغض النظر عن طبيعة العلاقة التي تربطهم بها فلا غرابة إذن أن تكون من أكثر الشخصيات شيوعا في شعرنا المعاصر.

والشخصيات الأدبية والثقافية هي شخصيات حقيقية، معروفة في الواقع ويستحضرها الشاعر في بناء نصه الشعري نظرا «لما تنطوي عليه من قدرة عالية في التحرك داخل النص، وليس المقصود بها تكرار هذه الشخصية الواقعية نفسها بل تجاوز أفعالها بما يثري الواقع المباشر ويغني معانيه، فهذه الشخصية لها استقلالها الخاص الذي يعطيها تنوعا في الأفكار والمعاني والنوازع والأهواء إذ تكون معبرة وكاشفة عن واقعها، لذا يذكر -محمد غنيمي هلال - أن في هذه الشخصية تكمن أصالة المبدع عندما يختار شخصيات واقعية لكشف مآس اجتماعية وما يعانيه من عملية الخلق الأدبي لها، لذا عليه أن يتمثل نبض واقعها وصميم معاناتها فلابد أن يحيط بها وبأبعادها وواقعها، لكي يمنحها قوتها التعبيرية بما يثري موضوعه داخل العمل»[1].

ويحفل ديوان (حفيد امرئ القيس) بمجموعة من الشخصيات الأدبية العراقية المثقفة والمبدعة وكذلك الشخصيات الأجنبية المعروفة عالميا، ومن بين الشخصيات التي حظيت باهتمام الشاعر في هذا المقام شخصية (معروف الرصافي)* حيث اختارها لتكون الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث ويتضح ذلك في قصيدة تحمل اسمه (معروف الرّصافيّ) يقول فيها:

«أتذكّرُ تمثالَكَ في الساحةِ ضخماً وثقيلاً

مثل تماثيل الكولومبيّ الواخِزِ: بوتيرو ...

---

[1] محمد صابر عبيد، تجليات النص الخلاق الرؤية الإبداعية والممارسة الجمالية قراءات في تجربة علي جعفر العلاق، ص 31.

* معروف الرصافي من الشعراء البارزين والمعاصرين في العراق، هو شاعر يمتاز بنزعته الإنسانية وهو مبارز شجاع يحاول أبدا أن يقف إلى جانب الفئات المحرومة والمستضعفة في المجتمع، وهذا كله يرجع إلى عواطفه ومشاعره الحية وكذلك لموقعه السياسي والاجتماعي، وقد حاول من خلال نقده العنيف أن يفصح عن العيوب التي سكت عنها الآخرون، ونصر النساء لكي يصلن إلى مكانتهن التي تليق بهن إلى حد ما. " ينظر: علي خضري، تمظهرات المرآة وحقوقها في شعر معروف الرصافي، التواصلية، المجلد: 6، العدد:18، ص249.

لكَ أن تتعالى في الساحةِ

أن تُعلِنَ وقفتَكَ...(النحّاتُ ذكيٌّ)

لكَ أن ترفعَ عينيكَ

وأن تترفّعَ ...

ألاّ تبصرَ تلكَ الأعوامَ الخمسينَ:

الضبّاطُ شريفيّونَ

الوزراءُ شريفيّونَ

الشعراءُ شريفيّونَ

صحافيّو كلِ سِخامِ الورقِ المدفوعِ شريفيّونَ

النوّابُ الأوباشُ شريفيّونَ

وحرّاسُ ملاهي بغدادَ، وحاراتِ دعارتِها والتاجِ، شريفيّونَ ...

ولكنّك، تسندُ ظَهرَكَ للحائطِ:

أنتَ تبيعُ سجائرَ لن يتنشّقَها أحدٌ، في الفلّوجةِ ...»[1].

يستذكر السارد شاعرا (معروف الرصافي) بتذكر تمثاله الضخم الموجود في الساحة المعروفة باسمه وسط بغداد، حيث عمد إلى تقديم ملامحه الشخصية الجسمانية، ليوهمنا أننا فعلا أمام هذا التمثال، حيث يظهر فيه ضخما علامة على الشموخ والتعالي، فصورته تتبدى بكل معاني الإيجابية والقصيدة في بنائها تنبض من خلال الحوار بين السارد /الشاعر وبين (معروف الرصافي) فهو يدخل في علاقة حوار معه كما لو كان أمامه، ليوضح للمتلقي أنه من الشعراء المتميزين، إذ قدم الكثير في ميدان الأدب وله آثار كبيرة في الشعر فهو«حاول أن يتحرر من طوق الموروث الشعري وتقاليده، واستطاع أن يخرج بالشعر من دائرته الفردية الضيقة إلى الدائرة الجماعية»[2]، كما قدم الكثير من الجهود والتضحيات في سبيل وطنه فتحدث عن القهر والظلم في شعره «وجهر مطالبا بالحرية والعدل الاجتماعي شاجبا العنف والجور واصفا مشاهد البؤس والشقاء التي رانت على أبناء وطنه بروح إنسانية، فالشعر

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص104.

[2] فرحان بدري الحربي، الشعر العربي الحديث–قراءة في المرجعيات وتحولات الأثر الفني، ص92.

عنده رسالة تهدف إلى غايات إنسانية نبيلة فهو يأبى لشعره أن يكون مديحا متكسبا أو هجاءا»[1]، ولهذا استحق أن يوضع له تمثال وسط ساحة بغداد تكريما له ولمجهوداته المبذولة.

وهذا التمثال ذكر الشاعر /السارد ب (فرناندو بوتيرو)* وبالتماثيل التي ينحتها والمتميزة بضخامة حجمها فهو « يهتم بشكل أساسي بفن رسم الأشخاص يرسم رموز القوة والسلطة في كل مكان مثل الرؤساء والجنود والكهنة، ويوظف لمسات خاصة سواء في محاكاة لوحات شهيرة أو تصوير رموز السلطة، رسوماته ونحته تعرف بأبعادها الضخمة وببدانة الهياكل البشرية، ولوحاته ليست واقعية وهي تتجه نحو الواقع ولكنه لا تصوره حرفيا، إن كل شيء في لوحاته ضخم وذو حجم كبير فهو يهتم بتحويل الواقع أو تشويهه كأسلوب لتحويل الواقع إلى فن، وهو يقول إن التشويه في الفن له تاريخه الطويل فمثلا جيوتو ورفائيل وإلجريكو وبيكاسو كلهم شوهوا الواقع والأشياء ليصنعوا شيئا آخر منه»[2]، ويؤكد (بوتيرو) أنه «لا يرسم أشخاصا بدينين بل إنه يسلم دور البطولة للحجم فقط كي يجعل منه عملا، كما الأكل قابلا للتذوق ويوضح: الحجم هو العنصر الأهم في لوحاتي، في أعمال فان غوج وماتيس كانا يمجدان اللون، كل فنان يمجد عنصرا معينا، أنا مهووس بالحجم»[3].

وقد يكون استحضاره في هذا المقام بسبب تضامنه مع العراق ومع الشعب العراقي بموقفه الأكثر إنسانية فهو «عرض أكثر من سبعين عملا يتحدث عن التعذيب الذي لاقاه الأسرى العراقيون في سجن أبو غريب، ما يمثل انتقادا مباشرا للإمبريالية الأمريكية ولأساليبها الدموية، وفي تلك الأعمال لم يتخل (بوتيرو) عن أسلوبه في التضخيم، ربما أراد القول أن القضية ليست بتلك البساطة وأنه لا يهول الأحداث، بل هي خطيرة بالفعل»[4]، ومن جانب آخر استحضره ليكون سندا للدلالة المضمونية، فكأنه يريد القول:

---

[1] فرحان بدري الحربي، الشعر العربي الحديث–قراءة في المرجعيات وتحولات الأثر الفني، ص 92– 93.

فرناندو بوتيرو: هو من أشهر الفنانين الكولومبيين، وهو من مواليد 1932، بدأ أولى رسوماته للصحف المحلية وهو في عمر 16 عاما، تابع دراسته بالثانوية وعرض لوحاته محليا، ثم سافر إلى إسبانيا ودرس الفن، ثم سافر إلى فرنسا وعمق دراسته الفنية لفناني عصر النهضة في متحف اللوفر، تتضمن أعماله الرسوم الصامتة والمناظر الطبيعية، لكنه يهتم بشكل أساسي على فن رسم الأشخاص ينظر: فرناندو بوتيرو، تاريخ الاطلاع 29–6–2022، الساعة 00:27 الرابط: http://m.maref. org

[2] نفسه، ص1.

[3] غدير أبو سنينة، الكولومبي فرناندو بوتيرو وكائناته المؤسطرة، جريدة العرب، لندن، العدد 9506، 2014/4/23، ص16.

[4] نفسه، ص16.

إن (معروف الرصافي) ضخم بأعماله ومواقفه البطولية العظيمة والجريئة، وأن الضخامة تكون بالأعمال وليس بالجسد، ولهذا نجده يلجأ إلى ذاته ويحاورها بقوله : (النحات ذكي) واستحضار النحات (بوتيرو) في النص جاء بطريقة ذكية أيضا؛ حيث سعى الشاعر لاقتناص أبرز الخصوصيات المشتركة بينهما (الرصافي) و(بوتيرو) ودمجها في سياق واحد فهما يشتركان في التنديد بالاستبداد وكشف الواقع المأساوي ولكل واحد منهما طريقته الخاصة ف(بوتيرو) بالنحت و(معروف الرصافي) بالكلمة، وهو ما يوضحه هذا المقطع الذي يقول فيه:

«أنتَ تؤلِّفُ عن شخصيّةِ مَنْ أسمَيناهُ نبيّاً

أنتَ تُبَلشِفُ

تكشِفُ

تكتشفُ العُريَ صريحاً،

وتقولُ ...

.....

.....

.....»[1].

وهو ما يفعله (فرناندو بوتيرو) أيضا؛ فهو «يتخذ في أعماله بعدا ساخرا لاذعا، فقد رسم الجنرالات والرؤساء والعسكر ورموز السلطة في أجواء مرفهة كالحانات وغيرها، فكأن الشاعر باستدعائه (بوتيرو) إنما يجدد التأكيد على سمة الثورية التي يتشارك مع (الرصافي) فيها لكونهما مثقفين»[2]

ولهذا نجد الشاعر/السارد يفتخر به وبمواقفه ويتضح ذلك من خلال قوله:

«لنا أن نتباهى بكَ في الساحةِ

يا معروفُ!

لنا أن نستقبلكَ اليومَ رفيقاً ...»[3].

---

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص104.

[2] رضا عطية، الاغتراب في شعر سعدي يوسف –قراءة ثقافية –، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2018، ص287.

[3] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص105.

لكنه في الوقت ذاته يدعوه إلى الترفع عنهم وشتمهم ونقدهم على تقصيرهم ليبرز تلك المفارقة الأليمة بين حال الوطن في زمانه وما آل إليه في حاضره الأليم والدرامي، ويدعوه إلى محاسبتهم على تقصيرهم وشتمهم يقول:

«أمّـا أنتَ فمن حقّكَ أن تشتمَنا

من حقّكَ أن ترفعَ عينيكَ

وأن تترفّـعَ عنّـا،

أن تتعالى في الساحة...

من حقّكَ أن تحسبَ كلَّ الضباطِ

وكلَّ الوزراءِ

وكلَّ النوابِ

وكلّ الشعراءِ

وكلَّ حُماةِ بيوتِ دعارةِ بغدادَ ...

ومنطقةِ التاجِ الخضـراءِ

شَـريفيّين! »[1].

لقد حاول إعادة قراءة الحاضر العربي المتأزم من خلال مقارنته بين ما كان في الأمس وما هو موجود اليوم «فامتزاج الماضي بالحاضر داخل المقطع السرد شعري إنما يرد ليعرض موازنة بينهما ويستعرض التحول الحاصل في تتابع الزمن الذي يقود إلى نوع من التحول على الذوات الداخلة فيه وعلى الفضاء المحيط به»[2]، هذا من جانب، ومن جانب آخر، حاول إبراز دور الأدباء والمثقفين الذين يوظفون قدراتهم وطاقاتهم الإبداعية من أجل تغيير الواقع، وصور ما يعانونه من صراعات ومواجهات من أجل تحقيق ذلك، وهنا يستحضر شخصية أدبية أخرى وهي:

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص105.

[2] محمد صالح المحفلي، توظيف السرد في الشعر العربي الحديث، ص150.

شخصية (فكتور هيجو)* ليصور هذا الصراع بطريقة فنية، يقول في مقطع من (قصيدة الحصان والجنيبة):

«فيكتور هيجو في "كادحو البحر" وصف أخطبوطا هائلا، وصراع الإنسان للتخلص منه، اذهب إلى بيروس، مرفأ أثينا ... اذهب إلى المطاعم في تلك البلاد، وعلى انتشار اليونان الكبرى في إيجة والمتوسط هل بمقدورك أن تحصي عدد الاخطبوطات التي يلتهمها اليونان كل يوم»[1].

فالشاعر استحضر هنا شخصية أدبية واستحضر عملها، ف(كادحو البحر) هي إحدى الروائع الأدبية التي أثرى بها (فكتور هيجو) الأدب العالمي، وفيها يسرد «قصة الإنسان في مواجهته للطبيعة في سكونها وضجيجها، في روعتها ورعبها، بما يعيش فيها من كائنات لطيفة أو شياطين مخيفة، بما فيها من عناية إله عظيم، ومن ألسنة من نار وأشداق فاغرة لحيونات اللعنة والغضب الإلهي، إن هذه الرواية هي قصة المعجزة الإلهية في وجه من وجوه الخلود الإلهي الساحر، وهي قصة الحضارة التي وضعتها يد الله وتركت للإنسان أن يختار دوره فيها، وأشاعت فيها الحركة إرادة الله الفائقة، هكذا تتحرك في هذه الرواية الحياة القوية النابضة الصادقة في كل ما تمسه يد الإنسان أو تتصل روحه أو يحيط به حياله»[2].

والرواية باختصار تتخذ البحر مسرحا رئيسا لها، و(جليات) البحار بطل الرواية، كان يعيش مع أمه التي أحاطته بعناية الأمومة وحنانها ولكنها ماتت، فأصبح يعاني من فقدها ومن عزلته ووحدته، غير أنه بذل أقصى جُهدٍ ليثبت إنسانيته، وفي سبيل تحقيق ذلك أنقذ سفينة (لويتري) الغارقة عند صخرة

* فيكتور هيجو: هو أديب وشاعر فرنسي ، من أبرز أدباء فرنسا في الحقبة الرومانسية، ترجمت أعماله إلى أغلب اللغات المنطوقة، عاش في المنفى خمسة عشر عاما ، خلال حكم نابليون الثالث ، كتب أول مسرحية وكانت من نوع المأساة وهو في الرابعة عشر من عمره، وفي سن العشرين نشر أول دواوينه، مثل (هيجو) الرومانسية الفرنسية المفتوحة على التغيرات الاجتماعية مثل: البروليتاريا الجديدة في المدن، وظهور قراء من طبقة وسطى والثورة الصناعية والحاجة إلى إصلاحات اجتماعية فدفعته هذه التغيرات إلى التحول من نائب محافظ بالبرلمان الفرنسي مؤيد للملكية، إلى مفكر اشتراكي ونموذج للسياسي الاشتراكي، بل أصبح رمزا للتمرد على الأوضاع القائمة، تم نشر أكثر من خمسين رواية ومسرحيات ، من أهم أعماله: أحدب نوتردام، رجل نبيل ، البؤساء ، عمال البحر."ينظر: فيكتور هيجو، البؤساء، ترجمة صبحي سلامة، وكالة الصحافة العربية، 2020، ص 5-6 .

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص128.

[2] فيكتور هيجو، عمال البحر، ترجمة رمضان لاوند، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،2007، صفحة الغلاف.

دوفر التي أطلق عليها اسم (لادوراند)، ف(هيجو) من خلال هذه الرواية يمجد شخصية (جليات) الإنسان الكادح الفقير الذي يعطي بلا حساب، ويضع قدرته في خدمة قضايا جليلة، هدفها البناء وليس التدمير والانتقام، ويصنع (فكتور هيجو) خصوصا رواية تواجه في طروحاتها العائق الذي هو الاعتقادات الباطلة والأفكار المسبقة ويعيد الاعتبار للقيم الإنسانية الرفيعة، في مواجهة عبادة المال والثروة وهيمنة الماديات الزائلة ويرفع من شأن المسوغات التي تجعل الكائن البشري جديرا بالحياة[1].

فاستحضار الشاعر لشخصية (فيكتور هيجو) وروايته له دلالة، على الرغم من أنه لم يشر إلى كل التفاصيل الواردة فيها إنما أشار إليها إشارة فقط، فهو أراد إرسال رسالة يبرز من خلالها دور الأدباء والمثقفين في الدفاع عن القضايا التي تهم الإنسان والمجتمع، فهم عبروا بالأدب وبالفن عن محنة الإنسان في كل مكان، ويرون أنفسهم أصحاب رسالة هادفة جعلتهم يدخلون صراعاتٍ كبيرة مع المجتمع ومع أنفسهم أيضا، ويدلون بدلوهم ويتكلمون عما يعانوه من مشاكل يعيشونها في مجتمعاتهم، ويحاولون إيجاد حل لها وتغييروضعهم دون أي حساب أو مقابل، فهؤلاء الأدباء والمبدعون الذين استحضرهم يجمعهم التمرد على الواقع وعلى الأوضاع القائمة وعدم الرضوخ والاستكانة لها، وتجمعهم الغربة والظروف الصعبة والقاسية التي عاشوها، والتي تشبه إلى حد كبير الظروف التي عاشها (جليات) البحار بطل الرواية في سبيل تحقيق ذاته .

ولا يزال الشاعر يقدم بعض الشخصيات التي يظهر أنها على علاقة قوية بتجربته الشعرية، فنجده في قصيدة بعنوان (بعد قراءة روايةٍ عن القرن التاسع عشر) يستحضر شخصية أجنبية وهي شخصية (جان جيونو Jean Giono)* يقول:

«أمّا المَنْفيّ

فعليهِ ألاّ يملكَ من غالٍ ونفيسٍ

---

[1] ينظر: فيكتور هيغو، عمال البحر، ترجمة زياد العودة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2018، ص1.

* جان جيونو: روائي وكاتب سيناريو فرنسي، تدار معظم أعماله في بيئة ريفية بمنطقة بروفانس بفرنسا، مستلهما برؤاه من اليونان القديمة، صورت رواياته حال الإنسان في الدنيا في مواجهة القضايا الأخلاقية والميتافيزيقية ذات الطبيعة العالمية، تم استدعاؤه للخدمة العسكرية عند اندلاع الحرب العالمية الأولى والرعب الذي تعرض له في الخطوط الأمامية حوله إلى مسالم مدى الحياة، كان يعمل في إحدى البنوك ولكنه غادره سنة 1929، ليكرس نفسه للكتابة من أبرز أعماله : كولين والفارس على السطح" ينظر:جان جيونو، تاريخ الاطلاع 10-12-2022، الساعة:2:10، الرابط

http://m.maref.com

إلاّ نفْسَـهْ!

أنا لم أقُل الفكرةَ؛

جان جِيونو Jean Giono في " الفارسُ فوق السّطحِ "

هو القائل ...»[1].

يبعث هذا المقطع ومضات خافتة تكشف عن حضور نص آخر بين طياته، ويتضح ذلك من خلال قوله: (أنا لم أقُل الفكرةَ؛ جان جِيونو Jean Giono في" الفارسُ فوق السّطحِ "هو القائل). فالسارد سعى إلى إدماج هذا القول ضمن سياق جديد ليفتح المجال للحديث عن شخصية (جان جيونو) وعن أعماله(الفارس فوق السطح) وأقواله: (أما المنفى/ فعليه ألا يملك من غال ونفيس /إلا نفسه)، وما استدعاء الشاعر لشخصية (جيونو) في هذا المقام، سوى دلالة على الصلة القوية التي تربطه به«ففي الغالب الأعم عندما يستدعي الشاعر شخصية فإنه يكون على صلة قوية بها، من خلال دراسته لها دراسة مستفيضة، وما يقدمه الشاعر عنها من أقوال أو أفعال إنما يراه أو يريد للمتلقي أن يراه في هذه الشخصية»[2]، ولهذا فإن استحضاره لهذه المقولة في هذا المقام يعود إلى إعجابه بها، ويريد للمتلقي أن يقرأها في الوقت ذاته لأنها« تتكشف عن قيم تعبيرية ودلالية ورمزية عالية قابلة للتفاعل والتعالق والتوظيف النصي، فضلا على قربها الوثيق من تجربة الكتابة، فهي تسهم في إلفات نظر القراء إلى إدراك صورتها الدلالية العامة التي يمكن أن تكون أحد مفاتيح القراءة للدخول إلى عالم النص»[3]، وبالتالي نستطيع القول: أن الشاعر استحضر شخصية (جيونو) واستحضر مقولته، ليبث من خلالها ما يدور في خياله وما يشعر به، بعد أن جرب الغربة وعاشها فهي بمثابة خلاصة أو نتيجة لتجربته المريرة التي عاشها.

ولم يكتف باستحضار أقواله التي لا تخلو من الحكمة، إنما تعدى الأمر إلى وصفه بمواصفاته الخارجية التي تجسد الحالة التي يعيشها «فتصوير الشخوص ووصفها من الخارج وصفا جسديا واجتماعيا من أبرز آليات التشخيص»[4]، يقول:

---

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص103.

[2] محمود الضبع، السردي في الشعر_الشعري في السرد، أسئلة السرد الجديد، ص359.

[3] ينظر: محمد صابر عبيد، التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا، ص41.

[4] محمد مصطفى أبو شوارب، بنية الحكاية في خمريات أبي نواس دراسة في تداخل الأجناس، ص68.

«كان جيونو يلبسُ ثوبَ عقيدٍ إيطاليٍّ شابٍّ
يتخفّى في هيأةِ فلاّحٍ.
كان على حَدِّ السيفِ يسيرُ إلى الثورةْ»[1].

يقدم هذا المقطع شخصية (جيونو)عبر صفات متعددة تجعل منه شخصية حية ومغامرة، تلبسُ ثوبَ عقيدٍ إيطاليٍّ شابٍّ ويتخفى في هيأة فلاح ليواجه مصيره، من خلال كفاح بطولي سعيا منه لتحقيق ذاته فهو (يسير على حد السيف إلى الثورة) وهو ما يوثق جرأته وبسالته، وكل هذا في مشهد درامي يُقَرِبُ الصورة للمتلقي، ويجعلها حية متحركة أمامه فالأفعال المضارعة: (يلبس، يتخفى، يسير) أفعال دالة على الحركة وكذا توالي السرد، وهو ما يجعل القصيدة لا تستقر عند حالات ثابتة بل تظل في حركية دائمة وهو ما يضفي عليها درامية واضحة.

صحيح أن هذه الصفات والأفعال تشير إشارة واضحة إلى البطولة والإقدام والقدرة على تحدي الصعاب ومواجهتها وكل هذا إعلاء من شأنه، لكن في الوقت ذاته تشير أيضا إلى حالة الفقد والاغتراب التي يعيشها، فملازمته الحروب جردته من ذاته وجردته من ما يهيئ له مظهرا ثابتا وقارا؛ فأحيانا يبدو في (ثوب عقيد) وأحيانا يتخفى في(هيأة فلاح) فهذا التضاد يدل على عدم ثبات النفس واستقرارها، نتيجة وجود سلطة خارجية مارست عليه تأثيرها قَدْ طالت مظهره الذي ينبئ عما في داخله، فهو لا يستطيع التخلص من هذا الاغتراب ومن هذه الحالة التي يعيشها، وهو ما جعله يعيش صراعا داخليا كبيرا يتراوح بين القوة والضعف وبين التفوق والعجز، فهو يتمنى لو أنه يستطيع أن يتخلص من كل هذا العذاب ومن هذه الأوجاع ويعيش حياته كباقي (أصحابه الغرباء) لأنه لم يعد قادرا على استيعابها وهو ما يؤكده المقطع الموالي:

«أصحابي الغُرباءُ
الناجونَ بأنفُسِهِم من جَفْنةِ مَحْبِسِهم
كَمْ هُمْ سُعَداء!»[2].

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص103.
[2] المصدر نفسه، ص103.

فهنا يظهر تفاوت كبير بينه وبين أصحابه، فهم تمكنوا من الخلاص والنجاة بأنفسهم من هذه السلطة الخارجية ومن زنزانة الإحساس بالغربة والفقد وتمكنوا من عيش حياتهم الطبيعية (كم هم سعداء) وهم وجدوا طريق الاستقرار والنجاة بأنفسهم من الاغتراب المؤدي إلى الضياع.

3-الشخصيات الإشارية:

وهي التي تدل على «حضور المؤلف أوالقارئ من خلال الضمير، أو من خلال حضور الشخصيات الناطقة باسم المؤلف في النص، فهذه الشخصيات غير محيلة إلى ما هو من أمر الثقافة، وإنما هي مؤشرة إلى حضور المبدع، وهي لا تكون ذات هوية مذكورة في التاريخ ولا تكون متصلة بالمعارف الموجودة بين أيدي القراء، وإنما تكون محيلة على ذات منشئها وعلى جوانب معينة من حياته ومزاجه»[1]، فبعد أن كان الشاعر يعمد إلى تقديم شخصيات مختلفة وبطريقة سرد شعرية سواء عن طريق الوصف أو الحوار، وبكل ما تسعفه به إمكاناته لتقديم صورهم بطريقة فنية وبشكل أقرب من الواقع والحقيقة، بعد كل هذا توجه إلى ذاته بديلا عن الشخصيات الأخرى، ليصبح بذلك إحدى الشخصيات التي تحضر حضورا قويا في النسيج البنائي للنص، وهو ما يتضح في قصيدة (إِيْسْتْبُوْرْنْ في الشتاء) التي يقول فيها:

«البحرُ يدمدمُ مرتعِداً
والريحُ تَناوَحُ، صَرّاً، تقذفُ بالبحرِ إلى اليابسةِ
الروضُ الحَجَريُّ
يقاوِمُ،
معتزّاً بنبات الصحراءِ
وأسيافِ الصُبّارِ: الأخضرِ والأبيضِ،
هذا الراكضُ صبحاً في المِضمارِ البحريّ يقاوِمُ
سعدي يوسف في الفجر الشتويّ

[1] ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، اتحاد الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010، ص365.

الملتبِسِ

الفظِّ

يقاوِمُ ...

أخشابُ السورِ

صخور مصدّاتِ الموجِ تقاوِمُ،

إيستبورنُ الوهمُ

وذاكرةُ الصيفِ

تقاوِمُ ...

.....

.....

.....»[1].

يطلق الشاعر(سعدي يوسف) العنان لصوته ليعبر عن ذاته القوية التي تريد أن تؤكد وجودها في الزمان والمكان وتتحرر من كل القيود، ومن كل المشاكل التي تلاحقها وتلاحق الإنسان في كل مكان والتي لا تتغير لا بتغير الزمان ولا المكان، فهي مشاكل أزلية وتحتاج إلى الصمود والمقاومة فما (الريح)هنا سوى رمز للزمن الذي يتسم بالتغير وعدم الثبات، وعلى هذا الأساس تنهض محاولة الشاعر على المقاومة وعدم الاستسلام والتشبث بالأمل، فهو ليس ذلك الشخص المستسلم لأوهام الخوف، وإنما يمضي غير آبه بكل القيود والحواجز التي تقف في وجهه، في سبيل تحقيق حريته وإيجاد ذاته وهو ما يتضح في قوله:

«سعدي يوسف في الفجر الشتويّ

الملتبِسِ

الفظِّ

يقاوِمُ ...»[2].

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص115.

[2] المصدر نفسه، ص115.

فهذا المقطع يكشف عن سيطرته على السرد في القصيدة، وعن حضوره القوي وقيامه ببعض الأفعال فهو شخصية مشاركة في الحدث السردي، وقد صور لنا الحدث بعدسته وبطريقته الخاصة، عن طريق اللغة السرد شعرية وبشكل يجنح إلى التكثيف والإيجاز، فالفعل (يقاوم) يُطلعناعلى المكابدات النفسية التي عاشها في سبيل تحقيق ما يطمح إليه، وفي الوقت ذاته يطلعنا على أمله وحلمه بغد أفضل وهو ما يمكن فهمه من نقاط الحذف الواردة في النص أمام كلمة (يقاوم ...)، فالحرية ليست بالأمر السهل الهين إنما تحتاج إلى الصبر والمقاومة، وهي هنا ليست فردية إنما يشترك فيها الشاعر مع جميع الذوات ومع جميع الموجودات: (الروض الحجري، أسياف الصبار، أخشاب السور، صخور مصدات الموج)، فهو لم يقتصر على الشخصيات البشرية فقط بل تجاوز إلى الموجودات وأنسنها « وقد ألف الشعراء بصفة عامة النزوع إلى الأنسنة بالمفهوم الاستعاري، لتعميق بناهم التصويرية وتدعيم قدرتها على الأداء الفني»[1]، ومن ثم لم يكن مستغربا أن يسند إليها الشاعر فعل المقاومة وفعل تحريك الأحداث في النص .

وهو لا يقف معزولا عنها إنما يتحد معها ومع ذوات أخرى ليعبر عن تجربة مشتركة، وهذه السمة من أبرز سمات التفكير الدرامي، وهذا الأخير هو تفكير موضوعي إلى حد بعيد، حتى عندما يكون المعبر عنه موقفا أو شعورا ذاتيا صرفا، ففي إطار التفكير الدرامي يدرك الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنما هي دائما ومهما كان لها استقلاليتها الخاصة، ليست إلا ذاتا مستمدة أولا من ذوات، تعيش في عالم موضوعي تتفاعل مع ذوات أخرى، وقد عرف هذه الحقيقة كبار الفنانين وقررها الشاعر الألماني جوته – فكيف يمكن في إطار هذا التفكير– أن يعبر الإنسان تعبيرا ذاتيا صرفا عن ذات تربطها بالعالم الخارجي علاقات متبادلة؟ إن الذات والموضوع معا، وما بينهما من علاقات متبادلة هما اللذان يصنعان الموقف والفكر والشعور، وليس في وسع المبدع الذي يدرك هذه الحقيقة، إلا أن يتمثل ما يحسبه موقفا أو فكرا أو شعورا ذاتيا في إطار البنية الدرامية الموضوعية العامة للحياة[2].

من خلال ما سبق يمكن القول: أن ديوان (حفيد امرئ القيس) زخر بشخصيات مختلفة، فالشاعر استدعى شخصيات من الأساطير، ومن الواقع بأسمائها وسماتها ومواقفها وأقوالها وأفعالها، فأحيانا

[1] محمد مصطفى أبو شوارب، بنية الحكاية في خمريات أبي نواس دراسة في تداخل الأنواع الأدبية، ص76.

[2] ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص280.

يستذكرها ويصفها أو يسرد الأحداث التي أدارتها وقامت بتأديتها، وأخرى يدخل في علاقة حوار معها ليبرز مواقفها تجاه قضايا تهم المجتمع والإنسان، وأحيانا يفرض وجوده طرفا في العملية السردية ويصور للقارئ الأحداث والأفعال التي ساهم في تأديتها فحضوره كان ديناميا وفعالا، وانتقاؤه لهذه الشخصيات التي استدعاها لم يكن جزافيا، إنما اختارها بعناية تامة لتكمل بعضها البعض وتعمل في تناغم تام لتقدم هدفا واحدا وتنقل التجربة من المستوى الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري.

الفصل الرابع

تداخل الفنون في ديوان

(حفيد امرئ القيس)

المبحث الأول- سردية الرسائل في ديوان (حفيد امرئ القيس):

1-مفهوم الرسالة:

تعد الرسالة من الفنون النثرية في التراث الأدبي إلى جانب الفنون النثرية الأخرى كالخطابة والمقامات والمناظرات وغيرها وتتميز بأنها «خطاب رسمي على وجه الخصوص، يتميز بطابعه التعليمي، وتختلف الرسالة عن الخطاب المعتاد أو الذي جرى عليه العرف، بأنها تتخذ صبغة أدبية عن وعي، ومقصود بها النشر عمدا»[1]، فالرسالة عبارة عن خطاب يختلف عن الخطاب العادي، يرسله المرسل إلى المرسل إليه، سواء كان هذا الأخير شخصا معينا أو حتى مجموعة من الأفراد، قصد إيصال ما يبتغيه ويريده في علاقة تواصلية أو حوارية، وهو ما يتماشى مع السرد الذي ينبني على تقنيات فنية مميزة خاصة به، كما أنها نوع من المحادثة الأدبية المكتوبة في موضوعات مختلفة، ينشئها الكاتب «وفق تنميق فني جميل في غرض من الأغراض ويوجهها إلى شخص آخر»[2].

وتكون الرسالة «موجزة لا تتعدى سطورا معدودة، وينطلق فيها الكاتب على سجيته بلا تصنع أو تأنق، وقد يتوخى حينا البلاغة والغوص في المعاني العميقة فيرتفع بها إلى مستوى أدبي رفيع»[3]، فمقتضى الحال هو الذي يتحكم في طبيعة الكتابة، فإذا كانت الرسالة موجهة لصديق أو أخ فإنها تكون بسيطة وموجزة، على عكس التي توجه إلى مسؤول، فإنها تقتضي رفع المستوى بما يليق بمقام المرسل إليه، وهذا «ما جعل الولاة والأمراء والخلفاء سابقا يختارون لبلاطاتهم أفضل المثقفين أسلوبا وأغلاهم لغة وأسماهم بيانا وأجملهم خطا، كي تكون رسائلهم بمثابة رسل خير في السراء، أو رماح حرب في الضراء»[4] ، فالرسائل وسيط تفاعلي من خلاله يمكن التعبير عن مختلف الأغراض التواصلية.

---

[1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص 169.

[2] فائز عبد النبي القيسي، أدب الرسائل في الأندلس (في القرن الخامس الهجري)، دار البشير، عمان، الأردن، ط1، 1989، ص 78.

[3] عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 122. نقلا عن عبد المالك قجور، القصة ودلالتها في رسالة الغفران وحي بن يقضان، ص13.

[4] محمد مرتاض، قراءة جديدة للنثر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2017، ص221.

وقد عرف التاريخ الأدبي العربي نوعين من الرسائل: «الأول ديواني "رسمي"، والثاني إخواني، والرسائل الديوانية هي: الصادرة عن ديوان الحكم وتُعنى بأمور الدولة والرعية، ولذا فإنها دقيقة المعلومات ومراعية للمراسلات المتعارف عليها في المكاتبات ذات الصبغة الرسمية، ومن هذا النوع العهود والمواثيق، والتقاليد والمناشير، والفتوحات وانتقال الحكم، والتنويه، وهذا النوع من الرسائل باق حتى يومنا هذا، واكتسب عدة أسماء مثل: كتاب، خطاب، وغيرهما»[1]، أما الرسائل الإخوانية أو «الشخصية فهي ما يتبادله عامة الخلق، ولها أغراض عديدة أبرزها: الشكر، والتهنئة والمديح والهجاء والاستعطاف والعيادة والتعزية، والدعابة، ويمكن أن نلحق بها الرسائل الفلسفية، والوعظية والدينية»[2]، وهذا النوع قريب من الأدب؛ فهناك علاقة وطيدة بين القصيدة والرسالة الإخوانية «من حيث الباعث والغرض فكلاهما عبارة عن خطاب موجه إلى شخص معين، ويبث الكاتب في كليهما مشاعره وأحاسيسه (شكوى، اعتذار، استعطاف توسل الخ) ، ومن أبسط أشكال التداخل بينهما تضمين الرسائل أبياتا من الشعر على سبيل الاستشهاد، فقد يكون هذا الشعر من نظم المرسل أو من شعر غيره»[3] ، فما يمكن قوله: أن السرد رافق هذه الرسائل سواء الديوانية أو الإخوانية وإنما لم يكن توظيفه فنيا مقصودا، لكن سرعان ما توسع مفهوم الرسالة واستعمالها فشملت الكثير من الفنون والأغراض.

وللرسالة مجموعة من الخصائص تميزها عن غيرها من الأشكال الأدبية التعبيرية، فهي في مفهومها الفني تتجزأ إلى ثلاثة أقسام مختلفة؛ وهي البداية أو الصدر والمتن ثم النهاية أو الختام، ولكل عنصر من هذه العناصر طابعه الخاص، ففي (البداية) غالبا ما يخاطب الكاتب فيه من أرسلت إليه الرسالة، وقد جرت العادة في كتابة الرسائل أن تكون البداية بالتحية أو البسملة، وقد تستعمل عبارة (أما بعد) تمهيدا للتفصيل في العرض، ثم يحدد المرسل وجهتها ببيان اسمه واسم المرسل إليه، وفي المتن

[1] ينظر: محمد يونس عبد العال، النثر العربي قضايا وفنون ونصوص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص162.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 162.

[3] فضيلة مادي، تداخل الأنواع الأدبية في شعر عمر بن أبي ربيعة –القصيدة الرسالة نموذجا ، مجلة معارف كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي محند أولحاج، الجزائر، العدد 16، 2014، ص163.

يتناول الكاتب الموضوع الذي أنشئت من أجله الرسالة، بواسطة أدوات لغوية دالة على أسلوبه ومهارته، وفي النهاية يدعو الكاتب بالسلام لمن كتب إليه الرسالة[1].

ولما كان للرسالة خصائصها وسماتها التي تميزها عن غيرها، فإن لها أركانا أساسية تُبنى عليها والتي لابد من توفرها في كل خطاب نثري ينتمي إلى أدب الرسائل الفنية، وتتمثل فيما يلي[2]:

-المرسل: بوصفه طرفا منشئا لمادة الخطاب الموجه، حيث يظهر عنصر القصدية ماثلا في شخص المرسل.

- خصوصية المضمون (المحتوى): بما يحمله من مضامين متنوعة، تعكس المستوى الفكري للذات المنشئة، وذلك انطلاقا من طبيعة المضامين المطروقة، والتي تنسج في الغالب بتحديد نوعين من الرسائل المكتوبة الرسالة (الديوانية) والرسالة (الإخوانية).

-المتلقي: المقصود بمضمون الرسالة الموجهة إليه، والذي يمثل عنصرا من العناصر الأساسية في عملية التواصل، وهو ما يخرج بالرسالة من نطاقها النصي المكتوب بألفاظه ومعانيه إلى نطاق آخر، يتطلب مراعاة حال المخاطب وكيفية تلقيه للمضامين النصية، لذا على كاتب الرسالة أن يتوجه إلى المخاطب متخيرا اللفظ المناسب والعبارة المقرونة بالهدف من رسالته.

-دافع الرسالة وأسباب كتابتها: بوصفها خطابا يمتلك بخصائصه القدرة على التأثير في المرسل إليه وفرض سلطة معينة عليه تدعو للرد وإبداء سلوك معين إزاء مضمون الرسالة.

-تتضمن الرسالة غالبا تاريخ تحريرها ومكانها كي لا تكون كتابا خارج سياقاته؛ وحتى يدرك المرسل إليه الظروف المحيطة بكتابة نص الرسالة. فهذه الأركان تعد بمثابة العمود الفقري للرسالة النثرية.

ومع ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية، أصبح توظيف هذه التقنيات الخاصة بالرسالة موجودا في القصيدة المعاصرة، فمثلما يستطيع المبدع أن يستشهد ببعض الأبيات الشعرية في رسائله، بإمكانه أيضا

[1] ينظر: فائز عبد النبي القيسي، أدب الرسائل في الأندلس (في القرن الخامس الهجري)، ص85. وناصر بركة، محاضرات في النص الأدبي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2019، ص97-98.

[2] ينظر: ناصر بركة، محاضرات في النص الأدبي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2019، ص 94-96.

أن يوظف بعض سمات الرسائل في بناء قصائده «فليس بينهما فارقٌ جوهريٌّ خارج نطاق الشكل، غير أنّ الرسالة خطاب موجه إلى شخص مقصود أو أشخاص، لشأن إخواني أو إداري أو سياسي أو غير ذلك.

وأمّا القصيدة، فلا يلزمها أن تكون كذلك، فهي تعبير حرّ عن أيّ تجربة شعورية يعانيها الشاعر»[1] في معظم الأحيان، كما أنه لا يمكن أن نجد كل هذه الأركان في قصيدة واحدة، فتوفر بعضها يفي بالغرض خاصة وأن القصيدة المعاصرة تعتمد على التكثيف أو الاقتصاد اللغوي.

وهذا الانفتاح الأجناسي، هو ما دفعنا إلى البحث عن ملامح التداخل بين الشعر والرسالة، في ديوان (حفيد امرئ القيس)، وقبل ذلك يتوجب علينا تحديد خصائص الرسالة الشعرية؛ كي نستطيع التفريق بينها وبين القصيدة العادية، والتي تقوم على ثلاثة عناصر وهي[2]:

- توجيه الخطاب إلى متلق مقصود أو معين.
- أن يلتزم فيها الشاعر بضمير المخاطب.
- محاولة إقناع المتلقي والتأثير فيه.

وكل قصيدة تتوافر فيها الخصائص السابقة تعد رسالة شعرية.

والباحث في سردية الرسائل يجد نفسه أمام جملة من التساؤلات التي تتبادر إلى ذهنه من قبيل: ما هي سمات الرسالة الواردة في هذا الديوان؟ وما هي الإضافة التي قدمها هذا التوظيف؟ ولماذا استعان بها الشاعر؟ هل لأغراض معينة أم أن الدافع فني جمالي؟ وهذا ما سنحاول الإجابة عنه.

---

[1] ينظر: عبد الملك بومنجل، تداخل الأنواع في القصيدة العربية، إشراف وتحرير :نبيل حداد، ومحمود درابسة :مؤتمر تداخل الأنواع الأدبية، المجلد1، ص90 . نقلا عن أحمد محمد أبو مصطفى، تداخل الأنواع الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، ص196.

[2] ينظر: أحمد محمد أبو مصطفى، تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، دراسة قدمت لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية، كلية الآداب بالجامعة الإسلامية _غزة، 2015، ص196-197.

2-تداخل الشعر مع الرسالة:

من بين القصائد التي وظف فيها الشاعر سمات الرسالة نجد قصيدة (بطاقة إلى ممدوح عدوان)* وأول سمة يمكن ملاحظتها قبل الدخول إلى متن النص هو العنوان، فالبطاقة هي نوع من الرسائل تستعمل في المراسلات وعناصرها هي نفسها الموجودة في الرسالة (مرسل ومرسل إليه وتحية ومتن ...) والفارق الوحيد بينهما هو: أن البطاقة تتميز بصغر حجمها.

أما السمة الثانية الواردة هنا فهي (المرسل إليه) وهو (ممدوح عدوان)، وبالنسبة للمرسل فهو الشاعر، ليدخل في مرحلة لاحقة إلى العرض، معتمدا في ذلك على ضمير المخاطب، وهو «من أهم العناصر المؤثرة في عملية التواصل، حتى أن بعضهم يعرّف التخاطب بكونه استعمالا للغة في وضع تواصلي معين يصنعه المخاطب»[1]، وهو عنصر مهم من عناصر الرسالة، يوظفه الشاعر ليبرز من خلاله عمق التباعد بين المرسل والمرسل إليه، يقول:

«أنتَ معنى الفُتوّةِ

تهجئةُ العَيشِ حتى القَرارِ: الثُّمالةِ

راعي تقاليدِنا

في التسكُّعِ، والعَرَقِ المُرِّ

---

* ممدوح عدوان: من أهم الشعراء العرب بعد جيل الرواد المحدثين، يتميز شعره بالموقف الجاد والصارم ضمن مناخ وطني وقومي ملتزم، فهو من الشعراء الذين حملوا مهمة الدفاع عن الحقوق العربية المغتصبة، وشعره يعكس تجربته التي عاشها ، كما يحمل الثورة والتمرد، لذا فمعظم قصائده تبين رؤاه ومواقفه من أحداث عاصرها واكتوى بنارها، ممدوح عدوان شاعر مشهور وشهرته تأتي من كونه شاعرا كبيرا منذ أواخر ستينات القرن الماضي ، وله في الشعر سبعة عشر ديوانا وله مؤلفات في أجناس أدبية متنوعة، فكتب الرواية والمسرحية والمقالة الصحفية. ينظر: صدام علاوي سليمان الشايب، البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على الماجستير، جامعة مؤتة 2007، ص1.

[1] صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم (مشروع قراءة شعرية) دار الفارابي، بيروت لبنان، ط2، 2007، ص137.

أو قَولِ: لا!

أنتَ مَنْ راوغَ السَّيفَ

واستنفدَ الخوفَ

واعتبَرَ الحرفَ حتى غَلا ...»[1].

يقدّم الشاعر/المرسل في هذا المقطع شخصية (ممدوح عدوان)/ المرسل إليه، من خلال كل أشكال التقديم المتاحة، كاشفا عن قوة شخصيته ومكانته ومواقفه الراسخة في ذاكرته، فيعرضها عن طريق السرد الشعري بشكل مكثف، يتقصّى فيه تقديم أهم مواقفه وأقواله وعلاقته بالشخصيات الأخرى، وقدرته على التأثير عليها لتغيير أفكارها، فيقدّمه على أنه أنموذج للفداء بالسيف والقلم أيضا، حريص كل الحرص على أصحاب الكلمة والشعر، وذلك بترقّبهم وتوجيهه لهم منذ (التهجئة إلى القرار)، وبتعليمه إياهم قول كلمة (لا) في المواقف التي تستحق أن يقال فيها: (لا) مهما كانت الظروف صعبة ومهما كان الموقف، فهو يملك زمام الأمور ولا يعرف معنى الخوف، ويُبرز دوره الكبير في محاولة تغيير الذهنيات المترسخة والمتجذرة في المجتمع، فهذه الشخصية تأثر بها المرسل تأثرا كبيرا، لدرجة أنه في الأبيات الأخيرة يوجه له اللوم والعتاب، لتركه وحيدا غريبا ضائعا في هذا العالم المرعب الذي شبهه بالصحراء التي لا ماء فيها، يقول:

«كيفَ خلّفتَني في المَفازةِ؟

كيفَ انتهيتَ إلى أن تغادرَني أوّلا؟»[2].

فهو هنا ختم القصيدة /الرسالة بالاستفهام عن سبب تركه وحيدا، ولو لم يكن مقربا منه لما عاتبه، وبالتالي كان ينتظر ردا على رسالته وإجابة عن أسئلته، لكن الموت والفراق أقفلا المشهد إقفالا ملؤه الحزن والشعور بالغربة والاشتياق إلى (ممدوح عدوان)، وإلى أيام مضت إلى غير عودة، وهو ما أعطى بعدا دراميا يُسْهِمُ في جعل النص أكثر حضورا في ذهنية القارئ، وهذا ما تؤكده السمة الأخيرة الواردة في هذا النص وهي: (تاريخ كتابة الرسالة ومكانها)، فالمرسل كتب الرسالة في لندن يوم: 20

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 148.

[2] المصدر نفسه، ص148.

/2004/12، وممدوح عدوان وافته المنية يوم: 2004/12/19، وعند الربط بين التواريخ يمكن القول: إن هذه القصيدة/الرسالة كتبها ليرثي (ممدوح عدوان)، وقد ساعده السرد الشعري على تعداد خصاله، وما يتصف به من صفات حميدة، مع صدمته بحقيقة الفقد، الذي أثر سلبا على نفسيته.

بالإضافة إلى هذا، نجد قصيدة أخرى بعنوان (البريد الليلي) يقول فيها:

«هذه الرسالةُ – النصُّ، وصلتني البارحة. كنتُ عائداً من مشرب القريةِ

بعدَ أن أدّيتُ طقسي المسائيّ باحتساءِ كأسي الكبيرة

من البيرة السوداء. عند أُولى درْجات السُّلَّمِ، في منزلي،

وجدتُ المُغَلَّفَ، وكان شِبه مدعوكٍ. كان الأمر مفاجِئاً

إذْ ليس من بريدٍ في مثل هذه الساعة، كما أن المغلّف كان بلا طوابع

أو أختامٍ. قلتُ: البريد أمرٌ غامضٌ عبر التاريخ. سككُ البريدِ (كما

سمّاها الفرزدقُ) كانت للملِك. للخليفة. لِظِلِّ الله.

إذاً، ثمّتَ ما يصلُ بين البريد واللامعقول ... خُذْ هذه الرسالة مثلاً ...

مَن كتبها؟ المرسِلُ لم يذكر اسمَه. كلّفني المشقّةَ»[1].

إن أول إشارة لوجود سمات الرسالة في هذه القصيدة /الرسالة هو: العنوان (البريد الليلي)، فهو علامة واضحة وصريحة إلى الرسالة، والبريد يعد من أقدم وسائل الاتصال والتراسل وتبادل المعلومات بين الأشخاص. ففي مقدمة القصيدة /الرسالة تعمد الشاعر أن يبدأ من الحاضر ليستغرق في سرد أحداث وقعت له في الماضي القريب جدا(البارحة)، ليعطي القارئ معلومات محددة ودقيقة جدا عن كيفية استلامه البريد، فبعد أن أدى طقسه المسائي باحتساء كأس كبيرة من البيرة السوداء وعودته إلى المنزل، وعند أولى درجاته وجد (المغلف)، وهذا إشارة صريحة للرسالة أيضا، ثم بدأ في وصف هذا المغلف كان(شبه مدعوك، كان بلا طوابع أو ختام، كما أن (المرسل) لم يذكر اسمه، فالمغلف كان فارغا من كل المعلومات الأساسية التي يستوجب وجودها في الرسائل، وهو ما أدخله في دوامة الحيرة

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص160.

(كلفني المشقة)، والذي زاد من حيرته هو (وجود بريدٍ في مثل هذه الساعة المتأخرة)، فالسارد وضع القارئ في الصورة وقدم له جميع المعلومات المهمة، بعد هذه المقدمة ينتقل إلى سرد ردة فعله بعد فتحه المغلف، وقراءة الرسالة وما ورد فيها، يقول:

«ومع قراءتي الرسالةَ، فهمتُ أنّ أُمّـةً كاملةً من الجنِّ كانت في المتْنِ.

خمسة عشر قرناً من الجنون ... ما شأني أنا بهذا؟ أنا المترهِّبِ في منزلٍ

ريفـيٍّ، في رَبْضٍ من أرباضِ لندن؟ النرجسُ البرِّيُّ مبكرٌ جداً،

وأسرابُ السنونو أيضاً. المطرُ المنهمرُ دوماً ينهمرُ دوماً، وأنا شِبهُ دائخٍ»[1].

يشكل الشاعر في هذا المقطع علاقة حوارية داخلية، ليعبر عن صراعه الداخلي وأفكاره وعواطفه «والحوار الداخلي يشكل جزءا من بناء النص؛ فيعمل على تقديم الحدث السردي بوساطة صوت الشخصية وهي تحاور أو تحادث ذاتها، ويكون هذا الحوار إضاءة يقدمها المؤلف لدخول في الزوايا التي لا يستطيع الوصول إليها، إلا من خلال منظور الشخصية، فتقدم ذاتها عبر الحوار الداخلي، ويتحول صوت الراوي إليها لمواصلة عجلة السرد»[2]، فيسأل نفسه هنا عن علاقته بهذه الرسالة التي استلمها، وعن علاقته بكل هذه الأمور التي قرأها (ما شأني أنا بهذا؟ أنا المترهِّبِ في منزلٍ ريفـيٍّ، في رَبْضٍ من أرباضِ لندن؟) فهو موجود في مكان تتوفر فيه كل سبل الحياة الكريمة (المطرُ المنهمرُ دوماً ينهمرُ دوماً)، ولا علاقة له بكل هذه الأمور، ومع ذلك قرر مواصلة القراءة، بقوله:

«قلتُ: فَلأَمضِ مع الرسالة. امضِ، فرُبّـتَما هدأتْ هواجسُكَ.

على أي حالٍ ... أنا لم أتوقّفْ في قراءتي، لأتَثَبّتَ من النصوصِ،

وأدقِّقَ في روايتِـها»[3].

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 160.

[2] محمد صالح المحفلي، توظيف السرد في الشعر العربي الحديث البردوني أنموذجا، ص41.

[3] سعدي يوسف، المصدر السابق، ص160-161.

فهو هنا يُمهد المتلقي للدخول إلى مضمون الرسالة، ويحاول إقناعه في الوقت ذاته بأنه تلقاها حقا وليست من نسيجه، وبالتالي يتنكر مما يرد في الرسالة، ليعلن أنه ليس مسؤولا عما ورد فيها، وهذا مضمونها:

خُذي عَبَراتِ عينِكِ عن زَماعـي

وصونِي ما أذَلْتِ من القناعِ. أآلِفةَ النحيبِ كم افتراقٍ أجَدَّ فكانَ

داعيةَ اجتماع. وليستْ فرحةُ الأوباتِ إلاّ لموقوفٍ على ترَحِ الـوداعِ.

أُسائلُها أيَّ المَواطنِ حَلَّتِ، وأيَّ بلادٍ أوطأتْها وأيَّـةِ ...؟

وماذا عليها لو أشارتْ فودّعتْ إلينا بأطرافِ البنانِ وأومَتِ. ولي دونكم

أهلونَ: سِيْدٌ عملَّسٌ، وأرقطُ زهلولٌ وعيفاءُ جَيهَلُ. تمنيتُ أني

بين روضٍ ومنهلٍ مع الوحشِ لا مِصراً حللتُ ولا كَفْراً. ولَمّا

قضينا من مِنىً كلَّ حاجةٍ ومَسَّحَ بالأركانِ مِن هو ماسحُ، وشُدّتْ

على حُدْبِ المَطايا رِحالُنا، ولم يعرف الغادي الذي هو رائحُ ...

أخذْنا بأطرافِ الأحاديثِ بيننا، وسالتْ بأعناقِ المَطيِّ الأباطحُ.

لقد زِدتَ أوضاحي امتداداً ولم أكُنْ بهيماً ولا أرضى من الأرضِ مَجْهَلا

ولكنْ أيادٍ صادفتْني جِسامُها أغرَّ فأوفتْ بي أغرَّ مُحَجَّلا.

إذا الملِكُ الجبّارُ صَعَّرَ خدَّهُ مشينا إليه بالسـيوفِ.

كأنكَ لم تسمَعْ بقتلِ مُتَوَّجٍ مليكٍ، ولم تسمَعْ ... رمى واتَّقى

رميي، ومِن دونِ ما اتّقى هوىً. ما كان ضرَّكَ لو عفوتَ وربّما يعفو

الفتى وهو المَغِيظُ المُحْنَقُ. ظلّتْ سيوفُ بني أبيه تنوشُهُ

للّهِ أعراضٌ هناكَ تُمَزِّقُ! لَربّيتُهُ حتى إذا آضَ شَيظَماً

أخا الفحلِ واستغنى عن المسحِ شاربُهْ، تَغَمَّطَ حقي ظالماً ولوى يدي

لوى يدَهُ اللهُ الذي هو غالبُهْ. ربّيتُهُ مثلَ ... حتى إذا آضَ كالفُحّالِ

شذَّبَهُ أبّارُهُ ونفى عن متنِهِ الكَرَبا، أضحى يمزِّقُ أثوابي

يؤدِّبُني ... أبعدَ شيبيَ عندي يبتغي الأدبا؟ أعائشُ: لولا أنني كنتُ طاوياً ثلاثاً

لألقيتُ ابنَ أُمِّكِ هالكا، غداةَ ينادي والرماحُ تنوشُهُ كوقع الصياصي، اقتلوني

ومالِكا! قومي همو قتلوا أُمَيمَ أخي، فإذا رميتُ أصابَني سهمي

ولَئِنْ عفَوتُ لأَعْفُوَنْ جللاً، ولَئِنْ قسوتُ لأُوهِنَنْ عَظْمي!

إليكِ، إليكِ يا بغدادُ عنِّي

فإني لستُ منكِ ولستِ منِّي

ولكني وإنْ كثُرَ التجنِّي

يَعزُّ عليَّ يابغدادُ أني ...

فلِمَنْ تغنِّي والمقاهي أغلقتْ أبوابَها؟

.....

.....

.....

مطر

مطر

وفي العراق جوع»[1].

كان حضور النص الآخر في هذا المقطع حضورا لافتا للانتباه، فالقصيدة جمعت بين مقاطع شعرية لأصوات مختلفة ومتعددة لشعراء من الجاهلية إلى يومنا هذا، كصوت (أبي تمام) و(الفرزدق) و(الشنفرى) و(أبو العلاء المعري) و(كثير عزة) و(كعب بن زهير) و(بشار بن برد) و(المتنبي) و(قتيلة

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص160- 162.

بنت الحارث) و(أمية بن أبي الصلت) و(أم ثواب) و(مالك الأشتر) (السياب)، بالإضافة إلى صوت الشاعر/ السارد، فكل هذه الأصوات التي تم وصفها بأنها (أمة كاملة من الجن) تناغمت وتداخلت وتحاورت في قصيدة/رسالة واحدة، وفي فضاء واحد، لتكسر بذلك حواجز الزمان والمكان، وتصنع نصا جديدا يمتص من مختلف النصوص السابقة والمعاصرة له، فـ « الذاكرة الشعرية بئر طافحة حتى القرار بخزين لا ينتهي من القراءات المنسية والواعية، ولا تتم كتابة القصيدة بمعزل عن تلك البئر الغاصة بخزينها المتلاطم، فالقصيدة ليست نتاجا تلقائيا بل عمل يستند إلى خميرة من الخبرات والقراءات التي تنتشر في ثنايا النص لتتجسد، بعد ذلك عبر مراياه المتشكلة صياغة وأبنية وتقنيات، وهكذا لا يعود النص الشعري في هذه الحالة إلا امتصاصا وتحويلا»[1] لمختلف الخطابات، وهو ما يمنحه خصوصية فريدة تكشف عن ثقافة الانفتاح والاستدعاء الواعي، وتوظيفها بطريقة حديثة ومعاصرة، وذلك بإعادة بنائها وتنظيمها على النحو الذي ينسجم وتجربته الشعرية التناصية، فوجود أثر النصوص الأخرى هو «استضافة وحوار وتناد، وهو كتابة بالتجاور والائتِلاف، كما أنه كتابة بالتحاور والاختلاف»[2]، واختياره لهذه المقاطع بدقة متناهية، وإعادة إنتاجها بأسلوبه الخاص لتبدو وكأنها نص واحد لصوت واحد في زمن واحد، وتطويعها لخدمة نصه بهذه الطريقة المحكمة « باستكناه المعنى العميق الذي وظفت من أجله هذه التناصات»[3]، هو إضافة «وكل إضافة هي اختلاق واختلاف»[4] وهو ما يزيد النص شعرية وجمالا، لتتحول بذلك هذه التناصات إلى «حركة تتلألأ في ظلمة النص الجديد فتقترض منه وتضيف إلى جسده أيضا قوة خفية وإلى روحه توترا جديدا»[5]، فهي تتمم المعاني التي يتألف منها مضمون القصيدة/ الرسالة.

وقد لعب كل صوت من هذه الأصوات دورا هاما في تشكيل البناء الكلي للنص، وساهم في تكثيف الأفكار الأساسية، للشاعر وإيصال رسالته ورسالة الشعراء من قبله، والمتمثلة في شعورهم بالتهميش والإقصاء وضياع حقوقهم وعدم الاهتمام بهم داخل أوطانهم، وهو ما دفعهم إلى الخروج منها

---

[1] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص125.

[2] صلاح بوسريف، الفكر النائم في نقد ومُسائلة الشّعرية العربية المعاصرة، ص 55.

[3] أحمد العلوي العبدلاوي، حميد حماموشي، آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013، 178.

[4] صلاح بوسريف، مرجع سابق، ص 56.

[5] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص126.

مجبرين، فهم يشتركون جميعا في التمرد ورفض الواقع واستبداد اللحظة، فالذات حين تصطدم بالوجود، وتعجز عن تحقيق أحلامها وتطلعاتها، تجد نفسها محبوسة في إطار ضيق فذلك يجعلها تشعر بأنها فقدت صلتها بالمكان /الوطن، وهو ما يدفعها إلى الخروج والمغادرة لا شعوريا بحثا عن «تمكن في مكان آخر»[1]

يمكن القول إن هذا النص بمثابة خلاصة لتجربة الشاعر/السارد، وحياته والظروف التي مر بها وعاشها، وخلاصة لما جاء في الديوان ككل.

هذا وقد جاءت الدفقات الشعرية وفق هندسة بصرية مختلفة، احتل فيها السواد مساحة أكبر على مستوى الصفحة الطباعية، وهو «ما يبرز الموقف الانفتاحي، والحاجة إلى ملء الزمان والمكان بأشياء خارج الذات كما يبرز فراغا داخليا يتم التعبير عنه»[2]، فكتابة القصيدة بهذا الشكل النثري منحه فرصة التعبير عن خلجاته النفسية، وعذاباته الداخلية وإيصال رسالته إلى القارئ، فالشعر في الأصل يفهم بوصفه رسالة توجه إلى شخص أو مجموعة من الأشخاص «ويسهم على أي حال فن الرسالة بأبعاده الزمنية والمكانية في الإثراء السردي للنص الشعري، متى ما وظف في صلبه، لا بمكوناته النصية (المرسل /المرسل إليه /الرسالة) ولكن بما يستدعيه صاحبه من مقاطع ولوحات سردية، مستمدة من الواقع الاجتماعي والتاريخي»[3] وما كتابة القصيدة بهذا الشكل إلا لتكون سندا للدلالة المضمونية للنص، بدءاً من عنوانه (البريد الليلي) وصولا إلى متنه الذي يحتوي على إشارات واضحة وصريحة، تؤكد أن النص يمثل أنموذج القصيدة /الرسالة، فهو كتبها بهذا الشكل ليتمكن بذلك من إيصال رسالته بطريقة مزدوجة.

ومن بين القصائد التي نلمح فيها سمات الرسالة من الوهلة الأولى، ومن العنوان نجد قصيدة (رسالـةٌ أخيرةٌ من الأخضر بن يوسف) التي يقول فيها:

«عزيزي: أنا الآنَ لا أتردَّدُ في أن أُحَيِّـــيكَ. (في أنْ أُصَبِّحَ يومَكَ بالخيرِ)

[1] مبروك دريدي، المكان في النص السردي العربي –البنية والدلالة، ص94.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص10.

[3] الحسين أخليفة، غواية السرد في الشعر العربي القديم، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019، ص387.

مَرَّ زمانٌ علينا، ولم نَلْتقِ»[1].

إن أول ما يلفت الانتباه هنا هو العنوان، فهو يحمل علامات الرسالة الأساسية، فهناك إشارة صريحة إلى أن هذه القصيدة هي رسالة، والتي يقول عنها أنها الأخيرة (رسالـةٌ أخيرةٌ من الأخضر بن يوسف) أما العلامة الثانية فهي: ذكر اسم المرسل وهو :(الأخضر بن يوسف) وبالنسبة للمرسل إليه هو: الشاعر(سعدي يوسف) وإن لم يذكر ذلك بشكل صريح، فالرسالة أُرسلت من كائن غير ملموس (القرين)* (الأخضر بن يوسف) إلى كائن ملموس(سعدي يوسف) «واختيار العنوان بهذا الشكل، ينم عن قرابة في جزء، واختلاف في جزء آخر، فالقرابة تتم في الجزء الأخير، فكلاهما –الإنسان والقرين–يحتوي اسمه على (بن يوسف) والاختلاف يتم في الجزء الأول، فهو لدى الإنسان (سعدي) ولدى الظل(الأخضر) وهذا التوجه في كتابة المنحى الفكري، يشير إلى أنه اختيار ليس عشوائيا، بل هو اختيار مقصود ليشير إلى مساحات التوحد في أحيان، ومساحات الاختلاف في أحيان أخرى بين الإنسان والقرين، وهذا يشير إلى وعي خاص ب

فاعلية العنوان الذي يمثل مؤشرا سيميولوجيا ذا ضغط إعلامي موجه إلى المتلقي بمحاصرته في دلالة معينة تتنافى في متن الخطاب الشعري في وضوح أحيانا وفي خفاء أحيانا أخرى»[2].

ومن بين السمات التي وظفها أيضا نجد: (إلقاء التحية) ويتضح ذلك في قوله: (عزيزي: أنا الآنَ لا أتردَّدُ في أن أُحَيِّـــيكَ.) (أنْ أُصَبِّحَ يومَكَ بالخيرِ) وفي قوله أيضا: (السلامُ عليكَ!)، ليبدأ بالتوسع أكثر في الموضوع بتوظيف زمن غير محدد (مَرَّ زمانٌ علينا، ولم نَلْتقِ) فالحذف هنا غير محدد، والسارد يحاول إيهام القارئ أن الحوار قائم بين شخصين منفصلين« فيحاور شق منهما الشق الآخر ويدينه وإذا كان (الأخضر بن يوسف) يمثل القرين أو الذات الأخرى المتصلة بشقها الآخر والمنفصلة

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص143.

* القرين: هو المثيل أو النظير، وقد أشار إحسان عباس في كتابه: اتجاهات الشعر العربي المعاصر إلى مصطلح (الظل) the Shadow عند يونغ. كما أشار إلى القرينthe Davble كمصدر من مصادر القناع، ومثّل له بقصيدة (الأخضر بن يوسف ومشاغله) لسعدي يوسف وفي جميع قصائده التي كرسها لقرينه (الأخضر بن يوسف) ينظر: محمد عزام، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص24.

[2] صباح عيدي عطية، التشكيلات الجمالية والدلالية في شعر سعدي يوسف (الأخضر بن يوسف وقصائد أخرى) اختيارا، مجلة آداب ذي قار، جامعة البصرة كلية التربية للعلوم الإنسانية، العدد2، 2021، ص89–92.

عنه في الوقت نفسه، فإن هذا الازدواج والتوحد يعد شكلا من أشكال استخراج الداخل من ناحية وتأسيس جدلية الذات والواقع من ناحية ثانية»[1]، فهو يسعى إلى استخراج ما يجول في خاطره تجاه هذا الواقع، ويحاول تقديمه في شكل رسالة تكشف رؤيته للعالم، ونجد كذلك سمة أخرى من سمات الرسالة وهي: سبب إرسال الرسالة، التي يجسّدها المقطع الآتي: «الصبحَ فكّرتُ ...قلتُ البـــريدُ الذي كان منقطعاً في الحروبِ، وفي مَهْمَهِ الثورةِ المستحيلةِ، قد بدأ. الأصدقاءُ

الذين غدَوا جُزُراً في محيطٍ من المعدِنِ الذائبِ التفتوا، فجأةً، نحو أنفُسِهِم

واستراحوا على فحمةِ الليلِ كي يكتبوا. هل يقولون شيئاً؟ أتحسَبهم قائلينَ؟ انتظرتُ، فلم

أسْتَرِقْ نأْمةً. واستَرَقتُ، فلم أعتَبِرْ نَغْمةً. حِيْنَها، وأُصارِحُكَ القولَ

فكّرْتُ فيكَ ...السلامُ عليكَ! السلامُ على دارةٍ أنتَ فيها! السلامُ على حَيرةٍ أنتَ فيها!»[2].

فالمرسل هنا يريد إرسال رسالة تعبر عن فقدانه الأمل، وأن لا فائدة ترجى من (البريد)، حتى وإن عاد وظهر بعد أن كان منقطعا في الحروب، وحتى (الأصدقاء) الذين اختاروا الكتابة عن الليل والظلام بكل ما يحمله من معان ودلالات، وعن الثورة التي وصفها بـ (المستحيلة) لا فائدة ترجى من كتاباتهم (هل يقولون شيئاً؟ أتحسَبهم قائلينَ؟) فهم لن يجدوا آذانا صاغية، الأمر الذي أدخله في دوامة الحيرة والقلق.

ولا يزال الحوار قائما بين المرسل/القرين وبين المرسل إليه/الشاعر، ونجده في المقطع الموالي يُذكِّره بنظرته التهكمية والاستهزائية بمواقفه السابقة، بالرغم من محاولاته العديدة في التغيير: «أتعرفُ أنيَ طوَّفتُ أبعدَ ممّا تظنُّ؟ لقد كنتَ تسْخَرُ بي، كنتَ تحسَبُني وادِعاً أو جباناً»[3]، ويذكِّره في الوقت ذاته بموقفه البطولي الذي قام به في (أبين) في قوله: «أتذكرُ؟ يومَ انبطَحْنا على رملِ ساحلِ " أَبْيَنَ " ظلَّ الرصاصُ يَئِزُّ. ولم أرتجِفْ ...»[4].

---

[1] إشراق مظلوم التميمي، تداخل الفنون في شعر سعدي يوسف، بغداد، ط1، 2013، ص 45. نقلا عن صباح عيدي عطية، التشكيلات الجمالية والدلالية في شعر سعدي يوسف (الأخضر بن يوسف وقصائد أخرى) اختيارا، ص96.

[2] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص143.

[3] المصدر نفسه، ص143.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إنّ هذا التباين في وجهات النظر، وتقليص المسافة بين الشاعر وقرينه أو بين (أناه) و(أناه) في انشطار كلي للذات، فيتصلان حينا وينفصلان حينا آخر، هو «محاولة للوصول إلى التطابق الكلي بين الشاعر وقرينه (الأخضر بن يوسف) وهذا الانفصال بين الذاتين يجعل من (الأخضر بن يوسف) قرينا لا قناعا، لأن القناع قائم على التوحد التام بين الشخصية المقنّعة، والذات المقنّعة في وحدة ملتحمة»[1].

ولا يزال الانفصال والاتصال بين المرسل/القرين والمرسل إليه/ الشاعر قائما، وهو ما يوضحه المقطع الشعري الآتي:

«وفي صيفِ بيروتَ، صيفِ الضواحي، تطلَّعتُ في الموقعِ المتقدِّمِ. كانت على مدخلِ الحَيّ دبّابةٌ. كانت الطائراتُ المُغِيراتُ تُلقي صواريخَها. غيرَ أنكَ كنتَ الدِينامِيتَ في عُلْبةِ الخشبِ»[2].

تتضاعف الطاقة الحوارية في هذا المقطع، ليقدم صورة مستلة من الماضي المختزن في الذاكرة، للأحداث المأساوية التي وقعت في (أبين)، والدور البطولي الذي قام به كل من المرسل والمرسل إليه من أجل تحقيق النصر، فيسرد المعاناة التي عاشا تفاصيلها في هذا المكان، وذكر المكان هنا جعله أكثر واقعية ومصداقية «فاحتفاء المبدع بالمكان كواقع له أكثر من دلالة، تكمن دلالته الأولى في الارتباط بالمكان: المولد والنشأة، الذكريات والهموم، التجذر والتواصل»[3]، وقد حرص على تصوير هذا المشهد بدقة المعبر عن المكان المعادي المحفوف بالمخاطر، الذي يسوده القلق والتوتر أين ظلَّ الرصاصُ يَئِزُّ والدبابة على مدخل الحي والطائراتُ المُغِيراتُ ظلت تُلقي صواريخَها. ورغم ذلك لم يرتجِفا ولم يخافا ولم يكسر ذلك إرادة الحياة فيهما، وبقيا صامدين ضد العدو المحدق بهما، حتى أنه يصفه في شجاعته وحركته داخل المكان بـ (الدِينامِيتَ في علب الخشب) فهو قدم صورة نضالية توحي بالنخوة، ورفض الذل والهوان، لكنها في الوقت ذاته هي صورة مأساوية تنم عن المعاناة التي عانياها في هذا المكان، والمكابدة الطافحة بالألم من أجل هدف لم يصرح به المرسل إنما قدمه تخمينا يتضح

[1] صباح عيدي عطية، التشكيلات الجمالية والدلالية في شعر سعدي يوسف (الأخضر بن يوسف وقصائد أخرى) اختيارا، ص89.

[2] سعدي يوسف، المصدر السابق، ص143_144.

[3] هداية مرزق، جماليات القصة بين النظرية والتطبيق، ص142-143.

من خلال التساؤل الذي قدمه للمرسل إليه، يحاول أن يتبين فيه الهدف من كل تلك الجهود التي بذلها وهو ما يوضحه المقطع الموالي الذي يقول فيه:

«اليومَ حاولتُ أنْ أتَبَيَّنَ ما كنتَ تكنِزُهُ آنذاكَ ... تُرى، كنتَ تأمُلُ

في أن ترى المَوجتَينِ وقد غَدَتا موجةً؟

ربَّما!

لستُ أدري ...»[1].

فالإجابة عن هذا السؤال متروكة للمتلقي، وهو ما توضحه نقاط الحذف التي يُفهم منها أن أمل السارد هو أن يندغم مع الوطن ليصبحا واحدا، فلا يكون هناك أي مجال للفصل بينهما فهما وجهان لعملة واحدة، لكن النتيجة كانت سلبية وهو ما شكل مرارة وحرقة للسارد، وإطفاء لجذوة أمله، أشعره بالإحباط وبالخيبة وجعله يحس بالوحدة أيضا، ولهذا نجده يقول:

«وهاأنتذا تتلقّى الرسالةَ

هاأنتذا تتقرّى الرسالةَ

ها أنتذا، آ ...

وهاأنذا ...

.....

.....

.....

نضربُ الصّنجَ، ثانيةً، في العراءْ.

لندن 27/5/2005»[2].

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص143-144.

[2] المصدر نفسه، ص144.

يؤكد المقطع ازدواجية الصوت لدى شخص واحد، فالشاعر هو من أرسل الرسالة (هاأنتذا تتلقّى الرسالةَ)، وهو من استلمها، وقرأها في الوقت ذاته(هاأنتذا تتقرّى الرسالةَ)، والظل أو القرين (الأخضر بن يوسف) في القصيدة نشعر بوجوده، ولا نستطيع أن نلمسه، فهو «ليس كيانا ماديا معهودا، وهو– في إطار ذلك يباين الذات الإنسانية المعهودة»[1]، ليختم قصيدته بأنه لا فائدة من كل المجهودات التي بذلها هو وقرينه في سبيل تحقيق الحلم، ولا فائدة ترجى من البريد أو الرسائل، وهو ما يمكن فهمه من نقاط الحذف الواردة في المقطع ومن قوله:(نضرب الصنج في العراء)، ويقفل النص بتوظيف عنصر مهم من عناصر الرسالة وهو (تاريخ ومكان كتابة الرسالة) الذي يدل على أنه كتبها في الغربة، وبالضبط في: (لندن) يوم: 27/5/2005.

من خلال ما سبق يمكن القول: أن ديوان (حفيد امرئ القيس) شهد تداخلا واضحا مع الرسالة، فالقارئ لهذا النوع من القصائد يجد نفسه أمام نوعين مختلفين هما: فن الشعر وفن الرسالة في الوقت ذاته، فالشاعر له مقدرة في التعامل مع هذا البناء، لبث شكواه وإخراج ما يجول في خاطره في شكل رسائل شعرية، يستحضر من خلالها شخصيات حقيقية ويرسل إليها رسائل معتمدا في ذلك على الحوار باعتباره أحد الأدوات السردية التي تعتمد على نقل الأقوال.

وأحيانا يتنازل الشاعر–السارد عن أدائه ليترك المجال لغيره من الشخصيات المتخيلية التي ابتكرها لتعبر عن مواقفه، مثلما فعل مع قصيدة (رسالة أخيرة من الأخضر بن يوسف)، وإن كان ذلك يتم تحت رقابة الشاعر/السارد نفسه، فهو لا يراسل ولا يقيم حوارا إلا مع الشخصيات «المماثلة له فكريا ونفسيا والتي تبدو بمثابة نفسه أو صورة منها»[2]، وبهذا يمكن القول أن عناصر الرسالة من (مرسل ومرسل إليه وتحية...) كان لها حضور بارز في ديوان (حفيد امرئ القيس) ولكن بشكل متفاوت بين قصيدة وأخرى.

[1] صباح عيدي عطية، التشكيلات الجمالية والدلالية في شعر سعدي يوسف (الأخضر بن يوسف وقصائد أخرى) اختيارا، ص88.

[2] كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، ص760.

المبحث الثاني: سردية الألوان

1-مفهوم اللون ودلالاته:

يعرف اللون في معجم لسان العرب على أنه: «هيئةُ كالسواد والحمرة، ولونُته فَتلونَ ولونُ كل شيء ما فصل بينه وبين غيره، والجمع ألوان، وقد تَلَوّنَ ولَوّنَ ولَوّنه، والألوانُ الضروبُ، واللونُ النوع وفلان مُتلَوّن إذا كان لا يثبت على خُلق واحد»[1]، ويعني أن اللون يحمل معاني التعدد في الدرجات اللونية وحتى الدلالية بناء على السياقات الموظفة فيها، كما أن ألفاظ الألوان في اللغة العربية كثيرة تختلف باختلاف درجة اللون، ويضيف **المعجم الوسيط** دلالة متعلقة بأنواع الكلام: « يقال أتى فلان بألوان من الحديث»[2]، أي خاض في مواضيع متنوعة بأساليب مختلفة.

أما في الخطاب القرآني فقد حوى في بنيته التعابير اللونية المجسدة، والتي وزعت حسب الغاية الدينية المنشودة، فأثبت الله عز وجل قدرته على خلق البشر، وما يحيط بهم من موجودات بألوان مختلفة تبينها الآيات الآتية: «وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمواتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلافُ أَلسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِلْعَالِمِينَ»[3]، فالله عز وجل جعل الاختلاف بين البشر في اللغة فهذا يتكلم اللغة العربية ، وآخر اللغة الفرنسية أو الإنجليزية إلى غير ذلك من اللغات، بل إن الأمة الواحدة تجد فيها عشرات اللغات التي يتكلم بها أفرادها ومئات اللهجات، كما جعل الاختلاف في الألوان فهذا أبيض وهذا أسود وهذا أشقر، مع أن الجميع من أب واحد وأم واحدة وهما: (آدم وحواء) ، وكما جعل الاختلاف بين البشر في الألوان، وفي اللسان، جعل الاختلاف في ألوان الأنعام والثمار، فمنها: الأحمر والأسود ومنها الأصفر والأخضر وغير ذلك من الألوان لحكم ربانية إعجازية. «أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا ومن الجِبَالِ جُدَدُ بِيض وَحُمْر مُخْتَلِفٌ أَلوانُهَا وَغَرَابِيبُ سُود وَمِنَ النَّاسِ والدّوابِ وَالأنعامِ مُخْتَلِفٌ أَلوَانُهُ»[4].

---

[1] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ج17، المؤسسة المصرية العامة، الدار المصرية للترجمة والنشر، مصر (دت)، ص279.

[2] إبراهيم مصطفى، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مصر، ص897.

[3] سورة الروم، الآية 22.

[4] سورة فاطر، الآية من 27_28.

كما ضرب سبحانه وتعالى مثلا لسرعة زوال الحياة الدنيا وقرب اضمحلال بهجتها فقال: «أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَذِكْرَىٰ لِأُولِي الْأَلْبَابِ»[1]، يذكر الله تعالى أولي الألباب، بالماء الذي أنزله من السماء ، وأدخله الأرض وجعله عيونا نابعة ومياها جارية، ثم يُخرج بهذا الماء زرعا مختلفا ألوانه وأنواعه، ثم ييبس بعد خضرته ونضارته ، فتراه مصفرا لونه، ثم يجعله حطاما متكسرا متفتتا[2]، وفي ذلك عبرة لأصحاب العقول السليمة.

واللون في مفهوم العلم هو «ظاهرة فيزيائية ضوئية مقترنة بطبيعة الجسم والضوء المرسل إليه، ودور العقل يكمن في ترجمة ذلك اللون، فهو يعد وسيلة مهمة من وسائل التعبير والفهم والتمييز بين الأشياء في هيئاتها المختلفة المتعلقة بالجانب البصري / المرئي، فالشكل ذو البعدين- مثلا-لا يمكن أن يوجد بغير اللون، إذ حتى الشكل الأسود على خلفية بيضاء إنما يعتمد على التضاد بين الأبيض والأسود في وجوده، فلا شكل يمكن خلقه دون أن يتسم بلون ما، ولا شكل يمكن رؤيته إلا إذا كان موجودا على لون ما»[3]، فاللون لا يؤثر في قدرتنا على التمييز بين الأشياء فقط، إنما يؤثر في مزاجنا وأحاسيسنا أيضا، فانسجام الألوان في اللوحة مثلا يحقق الوحدة الجمالية فيها، فهي كالأنغام في الموسيقى التي تمثل الاتزان والتماثل والإيقاع وتسعى إلى «تفسير حالات فسيولوجية وسيكولوجية مرتبطة ارتباطا وثيقا بحالات النفس المتقلبة وأطوارها العميقة، من حب وكراهية وارتياح وطمأنينة وغيرها، لهذا كان للون رمزية تلازمه في غالب الأحيان»[4]، فتأثير الألوان على الأشخاص يختلف، فبعضها قد يكون ذا تأثير إيجابي لدى شخص، وقد يكون ذا تأثير سلبي لدى شخص آخر، وليس على المستوى الفردي فحسب

---

[1] سورة الزمر، الآية 21.

[2] ينظر: شرح القرآن، تاريخ الاطلاع:2 جويلية 2022، الساعة 23:46، الرابط:
https://surahquran. aya-tafsir-21-39html

[3] ينظر: فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي -شعر بشرى البستاني نموذجا، ص278.وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ص380.

[4] قدور عبد الله ثالي، سيميائية الصورة _مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، (دط)، (دت)، ص 142.

إنما حتى على المستوى الجماعي «فبعض الشعوب أخضعته لرموز فتحاورت مع ألوان ورفضت أخرى تعسر عليها التماهي فيها»[1]، كحال اللون الأسود المعبر عن الحزن المرتبط بالموت وبالأحداث الأليمة.

إن اقتراب الفنون من بعضها في ظل ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية، أدى إلى ازالة الحدود الفاصلة بينها وأكد إمكانية اقتراض وتداخل تقنيات بعضها ببعض تداخلا واضحا، وبشكل يساهم في تعميق طاقتهما، ويعد عالم الألوان من أكثر العوالم التي تداخل معها الشعر، فهو على علاقة وطيدة بالرسم حتى (وصف الرسم بأنه شعر صامت، كما وصف الشعر بأنه رسم ناطق)، على هذا النحو الذي يؤكد جدلية العلاقة وصميميتها، وصعوبة تجاوزها في مقاربة الفنين معا، وهذه العلاقة الجدلية لا تقف عند الفوارق في الأداة والعنصر من قلم – فرشاة، وكلمة –لون ، بل تتبع من توحد المرجع الجمالي لكلا الجنسين وهو (الطبيعة)، فالشعر والرسم ينبعان من نظام جذري واحد والنسغ ذاته يدور في كل منهما[2]، وقد أدرك الشعراء قيمة الألوان وقربها من روح الفعالية الشعرية، فوظفوها في قصائدهم عن قصد ودراية بطرق مختلفة.

فعملية التداخل بين الشعر والفن التشكيلي –ونقصد الرسم هنا تحديدا– تأتي وفق مستويات عدة وكل شاعر يختار المستوى الذي يريد إخراج نصه به، وفق « مجال التقنية البنائية: التي يكون البناء الفني فيها مأخوذا قصدا عن تقنية تشكيلية مقننة في مجالها، ومنها المفردات التشكيلية، ومنها استعارة المفردات المحددة للوحة ما وبثها داخل النسيج اللغوي للنص الشعري، ومنها مجال اللون، وتمارس فيه النصوص تلوينا على صورها يمكن تصوره من خلال ما تتركه من انطباع لوني خاص »[3]، وتركيز الشاعر المعاصر على الألوان يعود إلى عدة أسباب منها: أنه وجد في إيقاع اللون، بوصفه واحد من مظاهر المجال التخيلي، تعبيرا أكثر خفاء وأشد رمزية من إيقاع الصوت، فالألوان بطبيعتها التشكيلية الصرفة أو بتمثيلها التشكيلي في حقول عمل أخرى بما في ذلك الشعر، تشتغل بوصفها لعبة سيميائية

[1] حفصة جعيط بوخنشوش، جدلية اللون والزمن في قلائد أبي الطيب المتنبي، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلمية، الجزائر، المجلد:2011، االعدد:11، أوت 2011، ص73.

[2] ينظر: فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان –الأردن، ط1، 2009–2010، ص27. حمد محمود الدوخي، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2009، ص76. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية، عالم الكتب الحديث إربد – الأردن، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2008، 253.

[3] عزيز حسين علي الموسوي، النص المفتوح في النقد العربي الحديث، ص140.

دائمة الحراك والتشظي والإشعاع والتأثير والإنتاج، وتسعى دائما إلى إنتاج معنى خفي، موارب، احتمالي، تخيلي، زئبقي، مرآوي، متعدد، قابل للقراءة والتأويل، غامض وتحريضي ومحفز[1]، ولهذا يلجأ إلى توظيفها في شعره «ليخلق نوعا من التوازي المشهدي في منطقة القراءة»[2].

وعملية التوظيف هذه تحتاج إلى شاعر متمكن يدرك جيدا جوهر اللون ودلالته، وتعقيده ليتمكن من اختيار الألوان المناسبة لألفاظه الشعرية «فالدوال اللونية في الخطاب الشعري، تأخذ أبعادها ونظمها الخاصة، من خلال طبيعة هذا الخطاب وخصوصياته، عبر انخراطها في علاقات جديدة تستجيب لمتطلبات الشعرية –بعيدا عن الوصف والتصريح المباشر –حيث تتمكن من تفجير طاقاتها الإيحائية، ليتحول اللون في هذا الكيان الجديد إلى باعث جمالي، يجتهد في الوصول بالتأثير في المتلقي إلى أعلى درجة ممكنة من خلال بعد آخر يضاف إلى بعده الجمالي، ألا وهو البعد الدلالي الإيحائي والنفسي الذي يبعثه في نفس المتلقي، سواء أكان بصورة مباشرة أم غير مباشرة، يعتمد على مفهومه واستعماله لدى المُلقي والمتلقي»[3] ويرى (محمد صابر عبيد) أن هذا التوظيف للون الشعري سواء بشكل مباشر أو غير مباشر، له بالغ التأثير في صوغ كيان القصيدة وبهاء تشكيلها، فحين يتمكن الشاعر من استغلال الطاقة التشكيلية للون بمعطياتها الرمزية والسيميائية والجمالية وبحساسية عالية، فإن بوسعه تحويل قصيدته إلى قصيدة ملونة[4]، وهو ما أراد (سعدي يوسف) بلوغه في ديوان (حفيد امرئ القيس) حيث سعى إلى الجمع بين السرد شعري وبين اللون والإفادة من إمكاناته الرمزية، وهو ما دفعنا إلى رصد سردية الألوان في ديوان (حفيد امرئ القيس) وإضاءة دلالاتها.

---

[1] ينظر المرجع السابق: فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، ص8. وفاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي شعر بشرى البستاني نموذجا، ص279.

[2] فاتن عبد الجبار جواد، مرجع سابق، ص7.

[3] فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، ص280.

[4] محمد صابر عبيد، بلاغة التجربة الشعرية، ص180.

2-سردية الألوان الداكنة:

أ-اللون الأسود:

يرتبط اللون الأسود بمعانٍ متعددة، فهو في العادة يرمز للظلام وعدم الوضوح، وهو لون الهول والخوف وسلب الحرية، وقد ورد هذا اللون في القرآن الكريم ليعبر عن الحالة النفسية التي يشعر بها الإنسان وتنعكس على وجهه، كحالة الإنسان العربي قبل الإسلام إذا ما بُشر بولادة أنثى اسود وجهه؛ كراهة لما بشّر به، وهذا في قوله تعالى: «وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ»[1].

وهذا اللون يعد من أكثر الألوان ترددا في الديوان، نجده ماثلا في قصيدة (حفيدُ امريءِ القيسِ) التي يقول فيها:

«المُدُنَ الفاقِداتِ المدينةَ

تلكَ القرى حيثُ لا شيءَ

ذاكَ الظلامَ العميمَ

وتعرفُ أن البلادَ التي قد وُلِدتَ بها لم تكنْ تتنفّسُ مَعنَى البلاد...»[2].

إن قارئ هذا المقطع يفهم أن التشاؤم طاغٍ على النص، فالظلام والسواد عم المدن، والقرى وهو ما جعلها كتلا غامضة، لا يُرى فيها أي لون آخر غير السواد والسلبية والدونية، فالظلام هنا يتجاوز دلالة الزمن، فهو ليس مجرد وقت يأتي لفترة زمنية معينة ثم يزول، إنما هو حالة دائمة رافقت حياة السارد منذ ولادته، تشمل ماضيه وحاضره بسبب ما حل بوطنه وغرقه في ظلام حالك «وتعرفُ أن البلادَ التي قد وُلِدتَ بها لم تكنْ تتنفّسُ مَعنَى البلاد... »، فهذا الظلام انعكس على نفسيته وسبب له اليأس والاضطراب والقلق الذي قتل بداخله الأمل، وجعله يعيش ليلا لا ينجلي، وهو ما دفعه إلى الخروج من وطنه وفراق أهله وذويه وقد عبر عن هذا الألم في المقطع الموالي الذي يقول فيه:

«ثمّ هنالك أمرٌ:

---

[1] سورة النحل، الآية 58.

[2] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص123.

نحن، الإثنَينِ، هبطْنا لندنَ في أيّامٍ تتماثلُ ...

نحن طريدا حرسٍ (زُرقِ العيونِ عليها أوجُـهٌ سُودُ)»[1].

يصور السارد ذاته التي غلب عليها المزاج السوداوي الحزين بعد أن خرج من وطنه، ثم تطرق إلى الاعتراف بمن كان وراء ذلك، ونغص حياته وجعله يعيش هذا الألم وهذا الحزن الذي اصطبغ به شعره يقول:(نحن طريدا حرسٍ (زُرقِ العيونِ عليها أوجُـهٌ سُودُ). فهو هنا استحضر اللون الأزرق الذي يستعمل في العادة لدلالات إيجابية، إلا أنه وظفه ليساند اللون الأسود وليساند مضمون النص ، فـ«الأزرق في الموروث الجاهلي اقتصر على لون عيون أعدائهم ولون الذئاب وعيون الجوارح من الطير، والعرب بغضوا الزرقة وتشاءموا منها وهجوا من كانت صفته بها، وإن الزرقة أبغض شيء من ألوان العيون عند العرب»[2] وإذا كانت الزرقة أبغض ألوان العيون إلى العرب لعدم إلفهم وارتياحهم لها، فكيف إذا اقترنت بسواد الوجه فالنتيجة ستكون في أقبح صورة ، وهو المعنى نفسه الذي أراد السارد إيصاله في هذا المقطع، فاللون الأزرق المقترن مع الأسود هو رمز للعدو المخيف والعنيف المؤلم، الذي يقع عليه السخط والغضب والبغض في النص.

ولا يزال السواد يسيطر على قصائد الديوان، وهو ما جعل الشاعر يعلن حالة الترقب والانتظار لما سينجم عن هذا السواد وهذا الليل، ويتضح ذلك في مقطع من قصيدة (تجربـةٌ ناقصـةٌ) التي يقول فيها:

«أنا منتظِرٌ ما يمحوه الليلُ؛

اختفت الزّرقةُ منذ الآن

ولستُ أرى إلاّ طيراً مَسْكنُـهُ سقفي القرميـدُ،

ستُمسي كلُ سقوفِ القرميدِ رماداً

وستلبسُ حتى ساحةُ سياراتِ الحيِّ حِداداً

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص139.

[2] رعد عبد الجبار جواد، توظيف اللون في شعر عنترة بن شداد العبسي، مجلة الأستاذ، العدد 214، المجلد الأول 2015، ص 48.

تلبسُ حتى الأشجارُ سواداً مُلْتبساً ...»[1].

ويواصل قوله في القصيدة ذاتها:

«اختفت الزرقةُ؛

والليلُ يغور

أعمقَ حتى من تهجئة الدَّيجـور»[2].

يوظف الشاعر /السارد في هذه القصيدة لونين مختلفين اللون الأزرق في مقابل اللون الأسود، حيث يرمز اللون الأزرق إلى «الثقة والرصانة والسلام، وإلى الهدوء النفسي والمزاج المعتدل»[3]، بينما يرمز الليل بلونه الأسود القاتم إلى السلبية المطلقة وإلى «اليأس والخيبة والفناء فهو رمز الحزن والهم والموت والإخفاق»[4]، والباعث على الحزن والقلق لتكون الغلبة لهذا الأخير (اللون الأسود) في النص وحتى «في المرجعية التشكيلية المتصلة (بالقيمة اللونية)* له، يُعرف بكونه أقدر الألوان وأقواها على امتصاص الأشعة الضوئية للألوان الأخرى»[5]، فالنص تلون بالسواد والظلمة وأوحى بقتامة المشهد وانغلاقه على السلب والإحباط واختفاء كل ما هو جميل، وهذه النظرة نابعة من رؤية السارد للحياة، وتأمله في الوجود وما تراكم عنده من تجارب ومواقف وذكريات، ولهذا السبب يرى أن الزرقة غابت وغابت معها الصورة المشرقة، وحلت الظلمة بل شدة الظلمة والسواد محلها.

فالنص يعرض من بدايته إلى نهايته صورة الليل وانعكاسه على بلاده ونتائجه الوخيمة، ولهذا السبب نجده في مقطع آخر من قصيدة (أَبْلَـهُ الحَيّ) يتمنى لو تتاح له الفرصة لوضع حل لهذه الأزمة،

---

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 194.

[2] المصدر نفسه، ص195.

[3] فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي_ شعر بشرى البستاني نموذجا، ص283.

[4] كريم شلال الخفاجي، سيميائية الألوان في القرآن الكريم، دار المتقين للثقافة والعلوم والطباعة والنشر بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص49.

* تمثل القيمة اللونية درجة إشراق اللون ونصاعته، وتعرف بأنها الكيفية التي بها نقيس القاتم من الفاتح. أحمد مختار عمر، اللغة واللون عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص119.

[5] فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي_ شعر بشرى البستاني نموذجا، ص 285.

ولإبعاد هذه الظلمة، يقول:

«النوافذُ

ذاتُ الستائرِ مُحْكَمَةً، والزّجاجِ المُضاعَفِ

والبُخْلِ في النورِ ...

هذي النوافذُ

أيّانَ يُمسي ليَ الحقُّ في أن أُزيحَ ستائرَها

وأُخَفِّفَ من هولِ ذاكَ الزجاجِ المضاعَفِ

أو أجعلَ النورَ يشْتَطُّ فيها؟

ليسَ لي مهنةٌ أتَحَصَّنُ في ثوبِها كي أذُقَّ على البابِ ...

كي أنصحَ (الساكنَ؟) الساكنينَ

بأنْ يستقبلوني

وأنْ يسمحوا لي

بِخِدْمَتِهِم:

أنْ أُزيحَ الستائرَ ... حتى ولو بالكلام! »[1].

يكشف هذا المقطع رغبة السارد في التغيير وإزاحة العتمة، فالبخل في النور يثير الخوف والرعب والقلق، والزجاج المضاعف والستائر تجعل الإضاءة خافتة وهو ما يخلق جوا خانقا ومخيفا، وتخلق في ذهن (الساكنَ؟) الساكنينَ الشعور بالخوف، (فالنوافذ والزجاج المضاعف والستائر) تحمل في طياتها دلالات رمزية نفسية وانفعالية مختلفة تساعد السارد على تصوير موقفه، والنوافذ في العادة ترمز إلى الأمل وإلى الحرية والغد الأفضل، إلا أنها في هذا النص ترمز إلى الضيق والظلم المحاط (بالساكن وبالساكنين) وترمز للأزمات التي يعيشونها ويعيشها السارد بعيدا عن الوطن ، وبالتالي فهو يتساءل عن الوقت الذي ستتاح له فيه الفرصة للتغيير، وتحقيق إحدى آماله الملونة بتخفيف هول الزجاج

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص100.

المضاعف وجعلَ النورَ يشْتَطُّ فيها، فالسارد يعاني من الغربة الجسدية والوحدة والحرمان، فهو لا يستطيع أن ينصح الساكنين (ليسَ لي مهنةٌ أتَحَصَّنُ في ثوبِها كي أدُقَّ على البابِ ...) لكن في الوقت ذاته هو يتمني أن تتاح له الفرصة ليزيح هذا الستار وهذا الظلام ويُحْدِثَ التغيير ولو بالكلمة، لعل الصفاء يسود الوطن ويصبح أكثر أمنا واستقرارا.

ب- اللون الرمادي:

يعتبر اللون الرمادي من الألوان الباهتة التي ترمز «للخوف والتحذير من الموت»[1]، فهو لون غير إيجابي ويرمز إلى عدم وضوح الأمور، وإلى «التداخل والضبابية في كل شيء»[2]، ويعد من أهم الألوان التي وظفت في هذا الديوان مثلما يتضح في قصيدة (عدَن 1986 ... إلخ) التي يقول فيها:

«كانت رائحة البارودِ وأدخنةُ البارودِ تَصاعَدُ تحتَ سماواتٍ هابطةٍ

وتَنَزَّلُ في الرئتينِ،

وكانت عدنٌ تدخل في أزمانِ الغِربانِ الأولى

معبد بارسيين

وبرجا للصمت...»[3].

تحتل صورة الدخان والبارود مجالا لونيا واسعا في النص، فالدخان هو لون مركب من امتزاج لونين اللون (الأبيض مع اللون (الأسود)، وكان لهذا الأخير الغلبة في النص، وهو ما يمكن فهمه من دال (الغربان) الذي يرمز للشؤم وللسواد والقتامة، الأمر الذي يجعل الرؤية والنور أقل «فصبغية النور تختلف في القوة والضعف باختلاف اللون الرمادي أي كلما زادت دكانة الرمادي كانت صبغة الضوء أقل»[4]،وبالتالي سادت الضبابية التي تصعب معها الرؤية، فاللون الرمادي الذي أشار إليه السارد بشكل غير مباشر، جاء معبرا عن العتمة المصحوبة بالاختناق/اختناق الذات الساردة ، بما وصل إليه حال

[1] محمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 2، 1958، ص42.

[2] قدور عبد الله ثالي، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص143.

[3] سعدي يوسف حفيد امرئ القيس، ص181.

[4] قدور عبد الله ثالي، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص 145.

(عدن) من سطوة الدخان على كل شيء فيها (الفاعلية، الحياة ، الأمل...) وهو ما جعله يصفها بأنها (تدخل في أزمانِ الغِربانِ الأولى) الأمر الذي جعل السارد يعيش حالة من الألم والحزن والانكسار.

في مقطع آخر من قصيدة (ولماذا لا أكتب عن كارل ماركس) يسيطر الدخان بلونه الرمادي على الغرفة وعلى النص يقول: «حين تدخل غرفة ماركس، يدهمك الدخان وأدخنة التبغ حتى لتدمع عيناك كأنك تتلمس طريقك في كهف وبالتدريج، تعتاد عيناك على الضباب، وتبدآن تميزان أشياء قليلة. كل شيء قذر مغطى بالغبار. والجلوس خطر»[1].

يسيطر الضباب والدخان على النص ككل، والضبابية هنا يقصد بها ضبابية أفكار (كارل ماركس) ومعتقداته فالسارد يرى أن القارئ لها للمرة الأولى سيجدها غامضة وضبابية أشبه بمن (يتلمس طريقه في كهف) بما يحمله هذا الأخير من رمزية فهو «يمثل ذروة التعبير عن الشعور بالعجز أمام الزمن»[2]، وأمام أفكاره، فهي غير مفهومة لكن بالتدريج يعتاد عليها ويفهمها، فاللون هنا ساهم في فهم دلالة النص.

ج- اللون البني:

بالإضافة إلى الألوان السابقة الذكر وظف الشاعر لونا آخر وهو:(اللون البني)، الذي يعدّ من الألوان التي لها دلالة مزدوجة فهو يرمز إلى الأمان والاستقرار والقوة والذكاء، وإلى بعض فصول السنة ومنها فصل الشتاء والخريف، وإلى بعض العناصر الطبيعية كالأوراق المتساقطة في فصل الخريف، إلا أنه في بعض الحالات يبدو مملا وجامدا ويخلق مشاعر قاسية قد تميل إلى الوحدة والحزن والعزلة[3]، وإلى الحالة النفسية المتعبة.

من بين القصائد التي وظف فيها هذا اللون نجد قصيدة (يومُ جُمعةٍ رَطبٌ) التي يقول فيها:

«لَكأنَّ الساحةَ بالونُ زجاجٍ مملوءٌ بالماءِ

---

[1] سعدي يوسف، المصدر السابق، ص142.

[2] عثمان بن جني، الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1999، نقلا عن: أحمد موسى الخطيب، هوزان القاضي، قصيدة الكهف لخليل حاوي دراسة أسلوبية دلالية، مجلة الجامعة الإسلامية الإنسانية، غزة- فلسطين، المجلد:29 العدد 3 ،2021، ص368.

[3] ينظر: مجد فرارجة، دلالات اللون البني، تاريخ النشر17 يناير2021، تاريخ الاطلاع:12 جوان 2022، الساعة00:30، رابط المقال: https://mawdoo3.com.

وبالريشِ الأبيضِ،

بالونُ زجاجٍ سَيطيرُ قريباً

ويُخَلِّفُني

بمواجَهَةِ القرميدِ

وبَرْدِ اللونِ البُنِّيِّ

وفانوسِ الأشعارِ المكتوبةِ منتصَفَ القرنِ الماضـي»[1].

يرمز اللون الأبيض بإشراقه ونصاعته إلى «الطهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار»[2] والسارد هنا شبه الساحة ببالون زجاج مملوء بالماء والريش الأبيض، والانسان بطبعه يشعر بالراحة في هذا اللون الذي يوحي بالنقاء والسلام، لكن السارد يرى أن هذا البالون بكل ما يحمله من معاني توحي إلى السلام والراحة لن يدوم طويلا، وسيطير ويخلفه وحيدا مع برودة اللون البني، ومواجهة القرميد بلونه الأحمر «والأحمر ودرجاته: يرمز إلى الحرب والدمار والنيران والدماء والحركة»[3]، فهو يتوق للحرية والأمن والسلام وعيش حياة كريمة ومشرقة وهو ما عَبّرَ عنه ب:(الريش الأبيض)، لكنه يجد نفسه وحيدا بمواجهة اللون البني وبمواجهة القرميد بكل ما يحمله من قتامة وأحزان ومواجع وغربة، فهو هنا لم يكتف برصد الألوان وإنما أعاد تشكيلها وفق نظرته وتجربته الشعرية.

د-اللون الأصفر:

يعد اللون الأصفر من بين الألوان المتقلبة التي لا تحمل دلالة ثابتة، ويُعتبر من الألوان التي تبعث النشاط وتعمل على إدخال البهجة والسرور على من ينظر إليها، كما أنه «يعد من أشد الألوان فرحا لأنه منير للغاية ومبهج، ويمثل قمة التوهج والإشراق»[4]، في حين أن هناك من يُعدّه من الألوان

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 97.

[2] قدور عبد الله ثالي، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص143.

[3] نفسه، ص143.

[4] كريم شلال الخفاجي، سيميائية الألوان في القرآن الكريم، ص49.

الداكنة التي تقترن «بالذبول والشحوب والضنى»[1]، التي تدل على المرض والتعب والقحط وعلى «الموت فكأنما ينذر بفقد الحياة»[2]، وقد وظف الشاعر هذا اللون في ديوانه لكن بنسبة ضئيلة جدا، فهو من أقل الألوان ورودا مقارنة بباقي الألوان.

من بين القصائد التي يتجلى فيها اللون الأصفر نجد قصيدة (تعشيقٌ) التي يقول فيها:

«الريحُ

لم تتركْ على الأشجار إلاّ بضعَ أوراقٍ

كأن الأرضَ كانت، منذُ كانت، ورقاً أصفرَ مبلولاً ومبذولاً ...»[3].

يكشف المقطع عن حالة الضعف الذي حل بالوطن وبالأرض بسبب الريح، بكل ما يحمله هذا الدال من معان تحيل معظمها إلى السلبية وإلى الدمار والخراب، والاحتلال الذي سيطر على كل شيء، وجرد الوطن من كل مزية حسنة ومن كل شيء جميل، والسارد هنا يشبه الوطن بالشجرة التي تناثرت منها الأوراق ليصبح لونها بعد أن كان مخضرا، أصفر وهو ما تعكسه المترادفات اللونية المتتابعة في سطر واحد(ورقاً أصفرَ مبلولاً ومبذولاً) للتعبير عن حالة الضعف والانكسار والتراجع الذي حل بوطنه والتقلب الذي حل به، حتى أن هذه الرياح التي يمكن القول أنها رياح اليأس، انعكست على نفسية السارد وجعلته يرى أن هذا الوضع وهذا الاصفرار والذبول قائم منذ أن كانت الأرض، والشاعر في استحضاره للأوراق بصبغتها اللونية الصفراء، يتجاوز القشرة السطحية والواقعية أو الطبيعية للون إلى «نوع من التجريد في رؤيته الشعرية؛ إذ يكثف الواقع، وحينها يؤدي إيحاء اللون دورا يفوق دلالته الوضعية، لأن اللون صار عضوا حيا في وحدة النص يشد انتباه المتلقي، ولما كان الأمر كذلك جاء توظيف الألوان

[1] خالد لفتة باقر، الألوان في شعر ابن خفاجة الأندلسي–إضاءة دلالية، مجلة الباحث، جامعة كربلاء، المجلد: 14، العدد:7، 2015، ص17.

[2] جنان خليفة عباس، اللون ودلالته الرمزية بين القرآن الكريم والشعر الإسلامي _شعراء النبي محمد صلى الله عليه وسلم أنموذجا، مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والاجتماعية، كلية التربية للعلوم الإنسانية ابن رشد، جامعة بغداد، المجلد 60، العدد 2، 2021، ص 256.

[3] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص179.

عن وعي وإدراك من الشاعر، حتى أصبح توظيف الألوان ظاهرة لافتة في الشعر العربي المعاصر»[1]، فعندما يقف المتلقي أمام النص يجد نفسه وكأنه أمام لوحة تشكيلية مادتها اللغة الشعرية.

3-سردية الألوان الممزوجة:

إذا كان السارد قد اعتمد في المقاطع السابقة على الألوان المفردة والداكنة التي توحي بالعتمة، وكانت لها سيطرة واضحة على فضاء النصوص، فإنه في مقاطع أخرى يعمد إلى وضع أكثر من لون في قصيدة واحدة، كأن يستعين بالألوان الباعثة على الأمل والبهجة والسرور، لمجابهة ألوان الدكنة/السلب ومقاومتها وهذه الطريقة تعد من الطرق التي استعان بها لبناء قصيدته بناء تشكيليا، الأمر الذي ساعده على «اختزال لقطاته وتكثيفها بما يخدم التجربة ويعبر عنها»[2]، ويقربها إلى المتلقي بأكثر من لغة؛ فالنص تنهض شعريته من تفاعل مكوناته السرد شعرية، ومن تفاعل الألوان بطاقاتها التعبيرية والدلالية المتناسلة أيضا، ومعنى هذا أن كلا منهما يمثل بنى تعبيرية متماسكة، تدخل في تخاطب مع البنية المجاورة، وهو ما يكسب النص دلالات جديدة دينامية واصفة ومعبّرة عن الحالات الشعورية، ولعل هذا ما تعكسه مقولة (فيكتور هوجو) وهو يتحدث عن رسوماته، حين قال: « توصلت إلى مزج الرصاص والفحم واللون البني الداكن والسناج وكل خليط عجيب يعبر عما أراه تقريبا بالعين وخاصة ما أفكر فيه»[3]، إذ يشير إلى أهمية المزج بين الألوان وتوظيفها داحل العمل، وهذه العملية الإبداعية الشعرية أو هذا الصراع والتلاقح موجود في ديوان(حفيد امرئ القيس) في قصيدة(إيْسْتْبُوْرْنْ في الشتاء) التي قال فيها:

«البحرُ يدمدمُ مرتعِداً

والريحُ تَناوَحُ، صَرّاً، تقذفُ بالبحرِ إلى اليابسةِ

الروضُ الحَجَريُّ

---

[1] تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص 195.

[2] كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة _دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، ص489.

[3] Jacques Roubaud, les animaux de tout le monde, www.hda,c- Wh. org

نقلا عن: حورية الخميلشي، الكتابة والأجناس، ص198.

يقاوِمُ،

معتزّاً بنبات الصحراءِ

وأسيافِ الصُبّارِ: الأخضرِ والأبيضِ،

هذا الراكضُ صبحاً في المِضمارِ البحريّ يقاوِمُ

سعدي يوسف في الفجر الشتويّ

الملتبِسِ

الفظِّ

يقاوِمُ ...

أخشابُ السورِ

صخور مصدّاتِ الموجِ تقاوِمُ،

إيستبورنُ الوهمُ

وذاكرةُ الصيفِ

تقاوِمُ ...»[1].

إن الثقة والإصرار والمقاومة كلها ذات صلة بالحقل الدلالي المرتبط بالمناخ النفسي المهيمن على النص، الذي تتحرك فيه جميع المرئيات (البحر، الروض الحجري، اليابسة، أسياف الصبار، نبات الصحراء أخشابُ السورِ، صخور مصدّاتِ الموجِ)، والمرئيات هنا تتميز بالمقاومة وعدم الاستسلام والرضوخ، سواء كان بحرا بأمواجه العاتية، أو نبات صحراء بقدرته العالية على التكيف والبقاء ببيئات تقل أو تفتقر لأدنى مقومات الحياة، أو إنسان (سعدي يوسف يقاوم) فهو يقاوم بالشعر كتابة صوتا صارخا، لا يعرف معنى الاستسلام حتى وإن اكتوى بنار الواقع، يظل يقاوم ويتشبث بما يطمح إليه، كتشبث نبات الصحراء بالتربة ليحقق الحلم وليحقق الأمن والاستقرار والحياة الكريمة، متحديا كل الصعاب، عبر الرسم والمزج بين اللون والكلمة، فالألوان ذات المناخ وذات الدلالة مثل الأبيض تعد من

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 114_115.

«رموز الفاعلية والحياة بوصفه لونا باعثا على الأمل والثقة والسكون والسلام »[1]، فإذا كان الأمل موجودا فإن الوصول إلى الهدف سيكون حتميا، رغبة في تحقيقه بغض النظر عن الصعوبات والعراقيل التي تواجهه وتقف في وجهه، فاللون (الأبيض) هنا جاء ليساند الدلالة المضمونية للنص، كما وَظَفَ أيضا اللون (الأخضر) وهو «لون الأمل، والقوة»[2] ويعد من الألوان التي تبعث السعادة والحب والحياة والبهجة وعدم الخوف، وبالتالي تحقيق النصر والوصول إلى الهدف المنشود.

ومن القصائد التي تحمل علامة رمزية مكثفة، وحُشدت فيها مجموعة من الألوان قصيدة (سِياجٌ في الريف):

«بينَ مُقامي (أعني بَيتي في القرية)، والبَرِّيّـةِ، رَسْمُ سياجٍ خشبٍ.

كان سياجاً ينهشُـهُ السُّرْخُسُ والطُّحْلُبُ والمطرُ الدائمُ. أحياناً يبدو أخضرَ.

أحياناً يبدو بُنِّياً. يتحوَّلُ أزرقَ في الأحلامِ. وأسْوَدَ في الكابوسِ. وأبيضَ حينَ تضيقُ الدنيا»[3].

يلجأ الشاعر/ السارد في هذا المقطع إلى الطبيعة بألوانها المختلفة وهي« أحد أهم مصادر(سعدي يوسف) اللونية بسمائها وبحارها وصخورها ونباتاتها، ولقد اشتملت بداياته الشعرية على توظيف اللون، من خلال الاستخدام العادي له، والذي يمكننا أن نطلق عليه توظيفا مستهلكا ، إلا أنه تمكن من العدول بسرعة عن هذا الاستخدام إلى الاستخدام الفني القائم على الجدة والابتكار»[4]، فيصور مشاعره وأحاسيسه التي تتبدل بتبدل الظروف المحيطة به مسايرة للزمن النفسي المتغير، ولهذا نجده يستعين بالطبيعة فتمتزج مشاعره بألوانها ويعبر من خلالها عما يراه «فالمبدع لا يبرع في عمله الفني، إلا إذا ترجم الحقيقة البصرية من خلال مشاهدته للطبيعة وإن كان الكمال الجمالي فقط في الطبيعة، فقد توجب أن ننقلها أو نحاول تقليدها حسب الحقيقة المرئية»[5].

---

[1] فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي_ شعر بشرى البستاني نموذجا، ص283.

[2] كلود عبيد، الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص93.

[3] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص117.

[4] امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2001، ص 150.

[5] قدور عبد الله ثالي، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص 149.

إذ يرسم المقطع الشعري من خلال رمزية لون السياج حالة جدلية لنفسية السارد التي تتحول في كل مرة لتكشف عن مكنوناته ورغباته، حيث نجده يبدأ باللون الأخضر الذي يدل على «الحياة والأمل ويمثل لون النعيم والسعادة والخير الكثير وسعة الحياة، كما أنه لون الخصب والرزق»[1]، ويرمز إلى الهدوء والحياة والاستقرار، وكل هذه الأمور يسعى السارد إلى تحقيقها على أرض الواقع، ثم ينتقل إلى اللون البني «فمن المعروف أن دلالة اللون تتغير تبعا للأثر النفسي والسياق، وذلك لأن العقل يقوم بتنظيم الرؤيا مستأنسا بالخيال والتفكير، والتغير والتحول الذي يصل بمراحل حياة اللون، ويترك أثره على الجانب النفسي للإنسان، كتغير اللون الذي يحدث أثناء أوقات اليوم بين صبح وليل، وشروق وغروب»[2]، ويدل هذا اللون على «الدعم مع شعور قوي بالواجب والمسؤولية والالتزام»[3]، تجاه القضية التي يؤمن بها وتجاه وطنه.

ثم يتحول إلى لون آخر وهو: اللون (الأزرق) الذي يرمز إلى «الشوق والليل الطويل الذي ينتظر شروقه والحزن والبعد والسعة»[4]، فهو يحلم بغد مشرق ويحلم بزوال الظلام الذي رمز له باللون (الأسود) في النص وبالتالي يتحقق الأمن والسلام الذي رمز له باللون (الأبيض).

وهذه الألوان القائمة على حركة التحول عبرت عن حالات الصراع التي يعيشها السارد، وساهمت في بناء دلالات جديدة، من خلال التباين والاختلاف في توظيفها، وهنا يمكن القول: إن تغيير الألوان في هذا المقطع لم يوظف لغاية تزينية جمالية، إنما وظف لضرورات فعلية لتساند الدلالة المضمونية للنص.

في مقطع آخر من قصيدة (جَبْلَة) يوظف أيضا مجموعة من الألوان، مثلما يوضح هذا المقطع:

«الليلُ على هذا الشاطئ من أحجار المتوسِّطِ

يهبطُ مثلَ مُلاءاتٍ ليس لها لونٌ أو رفرفةٌ.

---

[1] جنان خليفة عباس، اللون ودلالته الرمزية في القرآن الكريم والشعر الإسلامي–شعراء النبي صلى الله عليه وسلم أنموذجا، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة بغداد، المجلد: 60، العدد:2، 2021، ص245.

[2] يونس حسن نوفل، الصورة الشعرية واستيحاء اللون، دار الاتحاد العربي للطباعة، 1958، ص25 نقلا عن: خالد لفتة باقر، الألوان في شعر ابن خفاجة الأندلسي–إضاءة دلالية، ص4.

[3] مقال في جريدة الشرق الأوسط، 25 يونيو 2017.

[4] قدور عبد الله ثالي، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص143.

قد يصلُ الصيّادونَ الآنَ إلى المرفأِ

بينَ شِباكٍ وقناديل

وألواحٍ كانت تَخْضَلُّ؛

وقد تتبعثُ الجَرّةُ كاللوتسِ من قاعِ البحرِ الرومانيّ ...

السلطانُ المملوكيُّ (أنا في المقهى أكتبُ. لا أدري

كيفَ أُقيمُ اللحظةَ حاجزَ صوتٍ! كنتُ تعلّمتُ كتابةَ أشعارٍ

في مقهىً باريسي)

وأُتابِعُ:

إنّ السلطانَ المملوكيَّ تَعَمّدَ أن يجعلَ حاجزَهُ

بين الجامعِ والرومانِ، رمالاً ...

(شرَعَ المقهى يكتظُّ، وأقربُ طاولةٍ تتأجّجُ

بالضحكاتِ، ونارِ الأرجيلةِ)

إن العشبَ قويٌّ

العشبُ قويٌّ

والعشبُ يُغَلْغِلُ في الحَجَرِ

الدمَ أخضرَ

والماءَ

وما يجعلُ ما يَفْصِلُ، يَتَّصِلُ ...

(اشتقتُ إلى بيتي بالضاحيةِ البيضاءِ تماماً، أعني بيتي في لندنَ

واشتقتُ إلى رُكني في بارِ البَحّارةِ؛)

طبعاً،

سأُخَفَّفُ وَطْءً

في البرزخِ بين الجامعِ والصَّرْحِ الرومانيّ ...

وسوف أُتَمْتِمُ في السِّرِّ

صلاةً غامضةً ...

.....

.....

.....

أَشياخي في الخلوةِ؛

هذا الليلُ طويلٌ، مكتنِزُ الأسرار

ومنتظِرٌ آياتِ السامرِ

والبَحّار ...»[1].

بما أن الحياة مستمرة فإن الأمل يبقى موجودا، والسارد في هذا المقام يحاول التحرر من السلبية ومن ظلمة الليل وسواده الذي (يهبطُ مثلَ مُلاءاتٍ ليس لها لونٌ أو رفرفةٌ)، فهو يأمل بالانبعاث والتجدد انبعاث (الجَرّةُ كاللوتسِ) فاللوتس هنا يختزن شبكة من القيم اللونية فإذا كان (الليل) مثل (ملاءات ليس لها لون) فإن اللوتس محمل بحس لوني مكثف، لألوانه المختلفة (الأحمر والوردي والأبيض) ويرمز للولادة الجديدة والانبعاث، لاشتراكه مع الشمس في الظهور بعد الليل، ويأتي اللون (الأخضر) ليعززه ويدعمه ويقوي الدلالة المضمونية أيضا، وإن لم يذكر اسم اللون (الأخضر) بصفة مباشرة، إنما أشار إليه بشكل رمزي (العشب قوي)، فاللون الشعري «لا يتجلى في حضور الصفة اللونية المعروفة فحسب، بل يتجلى في الكثير من الصور التي تختزن الحس اللوني، وتحيل عليه وتوحي به، وربما تأتي القيمة الشعرية اللونية من طبيعة الاستخدام، أكثر مما تتشكل من حضور الصفة اللونية المباشرة»[2]، فالعشب

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص135- 136.

[2] محمد صابر عبيد، بلاغة التجربة الشعرية، ص180.

بلونه (الأخضر) يرمز للخصب والنمو والانبعاث وهو دليل على الأمل، لكن هذا الأمل ليتحقق ويتجسد على أرض الواقع، ينبغي أن تتوفر له شروط معينة لخصها في قوله: (الدم أخضر) فهو هنا مزج بين لونين اللون (الأحمر) المرتبط بالدماء واللون (الأخضر)، ف(الأحمر) من الألوان الأصلية، ومزجه الشاعر بلون (متمم)* هو اللون (الأخضر)، ليشكل نصه السرد شعري من خلال لونين (الأحمر والأخضر)، ومن دلالة إيحائهما يشكل الصراع القائم بين الحياة والموت، فالدم/اللون (الأحمر) يرمز إلى التضحيات التي يجب بذلها في سبيل تحقيق الهدف فالوصول إليه لا يكون إلا بالتضحية ودفع الثمن (الدماء) بكل ما تحمله من معان وأما اللون (الأخضر)، فهو لانبعاث الحياة والتجدد، فهذا المقطع نابض باللون وإيحاءاته والشاعر لم يكتب نصه بالسرد الشعري فقط إنما كتبه بالألوان أيضا.

ونجده في مقطع آخر من قصيدة (أطاعَ غناءَ الحوريّاتِ) يوظف مجموعة من الألوان:

«والبحرُ الهاديءُ كان يُوَشوشُ ... وِشْوِشُ ... وِشْوِشُ ... وِشْوِشُ

ثمّتَ عينٌ يترقرقُ فيها الماءُ

ويكشفُ عن حصباءَ ملوّنةٍ وحصىً أزرقَ؛

واللوتُسُ طافٍ

يلمعُ إذْ يتضوّعُ:

هل تقطفُني يا بحّارُ؟

اقطفْني يا بَحّارُ

اقطفْني أُطعِمْكَ من الجوعِ

اقطفْني»[1].

* الألوان المتممة: يقصد بها الألوان التي يسهل تزاوجها فكل لون ثانوي متمم للأصلي الباقي–مثل البرتقالي المكون من الأحمر والأصفر متمم للأزرق البرتقالي= الأزرق، الأخضر= الأحمر، البنفسجي= الأصفر. قدور عبد الله ثالي، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص147.

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص155.

عناية الشاعر بالماء في هذا المقطع تحمل دلالة رمزية فالماء «لا يحمل صفة لونية محددة إذ يوصف الماء دائما بأنه بلا لون ولا طعم ولا رائحة»[1]، فهو رمز للصفاء والنقاء اللذين عكسا صورة الحصباء الملونة، وإن لم يذكر ألوانها مباشرةً بالاسم «فللألوان غير المباشرة دلالات تتعمق في الشعر حتى لتفوق الدلالة المباشرة أحيانا»[2]، وهي في هذا المقام تحمل دلالة إيجابية يؤكدها دال (الحصى الأزرق) الذي يستخدمه الشعراء عموما في إفادة واضحة من معطياته الدلالية التي تتمحور حول«الصدق، الحكمة، وقد يدل على الحب كما أنه يرمز إلى الإخلاص والشرف ونقاء السريرة»[3].

كما وظف (زهر اللوتس) الذي يحمل في طياته دلالات إيجابية بألوانه المختلفة، وإن لم يذكرها أيضا إلا أنها توحي بالهدوء والسكينة «ومثل بقية العناصر التشكيلية فإن الإيحاء باللون بوصفه عنصرا تشكيليا ليس بالضرورة أن يكون بذكر اللفظة العلامية الدالة عليه مباشرة من اللوحة الشعرية، إنما يمكن الإيحاء به أيضا بذكر دوال أخرى ذات صلة به، وتعود إلى مسميات وأشياء ملونة بألوان معروفة بديهيا بالنسبة للمتلقي، بيد أن، الطريقة الأولى تبقى هي الأفضل، من حيث قوة توجيهها التشكيلي المعلن من أول قراءة، وإقناعها المتلقي بضرورة مراعاة استقبال الصورة اللونية المنبعثة من الدال العلامي للون، بذائقة تشكيلية قبل كل شيء فهي طريقة أقرب في الإفصاح عن نية التشكيل في الشعر من الطريقة الثانية»[4].

فالمقطع يزخر ببهجة لونية تمتزج فيها كل الألوان المُبهجة والإيجابية، وما تنطوي عليه من تألق وإيحاء بالحياة والأمل والسعادة، لكنها تدخل في إطار التمني وليس التحقق، وهو ما تكشف عنه خاتمة المقطع التي يقول فيها:

«إذاً وَهْماً كانت سنواتُ الرِّحلةِ ...

وهماً كان نشيدُ البحر!»[5] .

---

[1] محمد صابر عبيد، بلاغة التجربة الشعرية، ص184.

[2] فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي_ شعر بشرى البستاني نموذجا، ص289.

[3] نفسه، ص150.

[4] فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي_ شعر بشرى البستاني نموذجا، ص280.

[5] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص155.

فكل المجهودات التي بذلها ضاعت، وحتى تلك الأحلام الجميلة التي كان يحلم بها ويسعى لتجسيدها على أرض الواقع –والتي رمز لها هنا ب:(نشيد البحر) بكل ما يحمله البحر من حياة وصفاء وسلام وخير، وبكل ما فيه من أسماك وحيوانات وحياة فاعلة وصخور وكنوز»[1]، أصبحت غير قابلة للتحقيق فكل شيء عبارة عن وهم، وأحلام زائفة وهو ما جعله يشعر بالخيبة والإحباط.

من خلال ما سبق يمكن القول:

- إن أهم ميزة في هذه القصائد خصوصياتها المشتركة التي تجمع بين السرد الشعري والرسم، الذي أتاح لها القدرة على إيصال المعنى بأكثر من لغة، وهو ما يضخ فيها طاقة حياة مضاعفة.
- أدرك (سعدي يوسف) أهمية الألوان فاهتم بها ووظفها بكثافة، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر، عبر استخدامه لمفردات تشير إلى اللون ولا تذكره بشكل مباشر مثل: (الليل) و(زهر اللوتس).
- من أكثر الوحدات اللونية تواردا في لغة الشاعر نجد: اللون (الأسود) و(الرمادي) بالدرجة الأولى فالقتامة والبهوت كانا أكثر ورودا وسيطرة، وهذه الصورة السوداوية ناتجة من طبيعة الحياة السائدة، وقد استعمل الأسود للتعبير عن حالة الحزن المقيمة بين جوانح روحه، ثم جاءت بقية الألوان (الأبيض، الأحمر، الأخضر والأزرق، الأصفر)، وتم توظيفها بنسب متفاوتة ليتجنب الرتابة والركود في ديوانه.
- نجح الشاعر في اختيار الألوان وتوظيفها بطريقة تناسب تجربته السرد شعرية وتكشف عن حالته النفسية، وتوظيفه لها لم يكن اعتباطيا بل كان «ملمحا فنيا راقيا، يمارس فيه النص لعبة الغواية، غواية المتلقي بأقصر الطرق وأرقاها وأكثرها تأثيرا واستقطابا»[2]، فالشاعر برع في اختيار الألوان بدقة وعناية أضافت طاقات دلالية وشعرية متجددة مع كل قراءة منفتحة على التأويل، التي جسدتها الألوان، التي تراوحت بين ألوان مباشرة وغير مباشرة دالة على الحزن، وأخرى دالة على التفاؤل، أما الألوان التي تدل على الحزن فهي: (الأسود والرمادي والبني والأصفر)، أما الألوان التي تدل على التفاؤل والفرح فهي:(الأبيض، والأخضر والأزرق)، كما نجد في قصائد أخرى الألوان الممزوجة، التي تحيل إلى دلالتين متناقضين في النص الواحد، أو تعمل مجتمعة لتقدم دلالة واحدة.

[1] فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي–شعر بشرى البستاني نموذجا، ص 286.

[2] البشير ضيف الله، العولمة وتحولات الكتابة من الورقي إلى الرقمي، ص99.

المبحث الثالث–سردية الموسيقى والغناء والرقص:

استخدم الإنسان –منذ فجر التاريخ– بعض الآلات الموسيقية، ولكن مع تطور الحضارة أدى ذلك إلى تعديل عدد نها وتغييره، وإلى هجر أكثرها وإهماله، فلم يبق إلا ما تذكر به الآثار الفنية، من منحوتات أو رسوم محفوظة في المتاحف، وقد حاول الإنسان قديما تقليد الطبيعة ليستطيع التكيف معها، مستخدما في ذلك الكثير من عناصرها، ومن هنا كانت بدايات التعبير الفني، ومنه الموسيقى فقد استخدم الإنسان صوته لمحاكاة أصوات الطبيعة، وأصوات الحيوانات، ومن ثم التخاطب مع بني جنسه ومن ثم الغناء، ومن جملة ما بدأ به الضرب بالأيدي والأرجل لإشباع الإحساس الإيقاعي عنده، ومع تطور حياته التدريجي صنع الآلات الإيقاعية من أجسام صلبة خشبية أو معدنية أو جلدية، مستعينا بالمواد الخام التي هيأتها له الطبيعة، والتي حوّلها إلى أدوات مصوتة بشتى الأشكال والصور، فصنع بعض الأدوات الموسيقية كالناي والمزمار من عود القصب، وصنع من جذوع الأشجار وجلود الحيوانات طبولا، واتخذ من الأحجار المختلفة الأشكال والأطوال مصدرا لصنع آلات الطرق والنقر والنفخ[1].

ولو نعود إلى عهد (هوميروس) في القرن الثامن قبل الميلاد، نجد أن الموسيقى وكل ما يتعلق بها من عزف وغناء ورقص، كانت جزءا مهما من الحياة، وكانت الموسيقى تستخدم في كل جوانب الحياة بدءا بالحياة الدينية، فكانت لديهم ابتهالات ل(ديونيسس) وتهاليل لـ(أبولو) وترانيم لكل إله من آلهتهم، وفي الترفيه الرسمي وغير الرسمي، وكذلك الحفلات والمناسبات، مثل الزفاف واحتفالات خاصة بالحب والحزن والموت وكذلك للعاملين في مختلف مجالات الحياة[2].

ولو نأتي إلى الشعر نجد أن له علاقة وطيدة بالموسيقى وما يتعلق بها منذ نشوئه؛ فالشعر باللغة اللاتينية يدعى الأغنية (carmen) وهو الكلام السحري والمقفى، وكذلك يعني الشعر والأغنية في اللغتين الانكليزية والفرنسية بالسحر (charmle)، أما في اللغة العربية فيرتبط قول الشعر بالإلهام

---

[1] ينظر: عصام البلداوي، حسن جاسم محمد، الموسيقى والطرب في العراق القديم، مجلة مركز دراسات الكوفة، 2017، المجلد الأول، العدد46، ص2.

[2] ينظر: ندى رضا، من أوراق البردي ونقوش الأحجار ألحان الإغريق وموسيقاهم، تاريخ النشر: 2018/8/10، تاريخ الاطلاع: 4-7-2022 الساعة: 00:12، رابط المقال: https://manshoor.com

والشيطان الشعري حيث قيل: لكل شاعر شيطانه وفي الحقيقة، فإن هذه الفنون (الشعر والغناء، والرقص) لها علاقة بعلم العقائد التي خدمت بالدرجة الأولى إشباع الحاجات الاجتماعية والنفسية والروحية، لتظهر بذلك وظيفة الشعر المقفى أو الغنائي في تأثيره السحري أكثر ما تظهره في تأثيره الجمالي في آداب الشعوب التقليدية والآداب القديمة، ولعل ما يؤكد العلاقة بين الشعر والغناء في الثقافة الغربية، أن صفة (غنائي) كانت تطلق في الشعر اليوناني القديم، على ذلك الشعر الذي يُنظم بقصد التغني به في موضوعات المديح أو الرواية، أو السرد القصصي على أوتار القيتارة القديمة المسماة (بالليرا) وفي الشعر الحديث غدت صفة الشعر لا يُتغنى به موسيقيا، وإنما يحتفظ بشكل القصائد الغنائية اليونانية القديمة وببعض موضوعاتها، فهو شعر يعبر عن انفعالات الشاعر لما يؤثر به من أحداث، سواء أكانت تلك الانفعالات فردية ذاتية بحتة كالحب مثلا، أم جماعية موضوعية، مثل تمجيد الأبطال أو الاحتفال بالنصر [1].

ولا أدل على تلك العلاقة بين الفنون في الثقافة العربية – ومنذ العصور الجاهلية– من أن بداية الشعر كانت (حداء) والذي يعني سَوق الإبل بالغناء، ولذا نجد أول البحور الشعرية وهو (الطويل) يمثل إيقاعا طويل النفس، يوافق حركة سير الإبل (فعولن –مفاعيلن – فعولن – مفاعلن)، والرجز الذي يُعني إيقاعه بحركة الإبل حين تتحرك وتسكن (مستفعلن– مستفعلن)، فضلا عن وجود العديد من الألفاظ والمصطلحات مثل: (الترنيم– والتغني– والترتيل، والترجيع) المتداولة في الشعر والمقولات التي تؤكد أمر العلاقة بين الشعر والغناء، كقولهم (أنشد الشاعر قصيدته)، وتأكيد الجاحظ: العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة»[2]، وهو ما يؤكده شعر حسان بن ثابت:

تَغَن في كُل شعرٍ أنت قائلُهُ إن الغناءَ لهذا الشعر مضمارُ

يميزُ مُكفَأهُ عَنْهُ ويَعزلُه كما تُميزُ خبيثَ الفِضّة النارُ»[3].

---

[1] ينظر: فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي–شعر بشرى البستاني نموذجا، ص333. ومجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 267.

[2] ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1955،ص 314. فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي_ شعر بشرى البستاني نموذجا، ص335.

[3] ديوان حسان بن ثابت، تحقيق: وليد عرفات، دار صادر، بيروت، ط1، 2006، ص 420.

فالعرب كانت تزن الشعر بالغناء، وهو كلام يستدل منه على علاقة الترابط بين فني الغناء والشعر، لأن كليهما يعتمد على تركيب الأصوات، وتأليف الألحان، هذا وقد ازدهرت تلك العلاقة في العصور التالية لعصر صدر الإسلام ازدهارا ملحوظا، إذ غدا الشعراء على علم بالغناء وأصول الموسيقى، كي يسهل عليهم أمر نظم الأشعار الموافقة لألحان المغنين وطبقات أصواتهم، الأمر الذي تمخض عنه انبثاق حركة فنية نشيطة متمثلة في مجالس الغناء المرتبطة بدورها بالموسيقى والرقص، التي كان يحييها ببغداد (إسحاق وإبراهيم الموصلي)، وبالأندلس (زرياب)، ليصبح الشعر عندهم غناء وتُرقص على أنغامه القيان، والغناء هو الشعر»[1].

وقد تنبه النقد إلى الصلة الوثيقة بين الشعر والرقص، فهذا الأخير تجلى في الشعر منذ القدم وبشكل واضح «من خلال وصف الجسد الراقص ولباسه وحركاته، ومن خلال تناول الرقص الرياضي والصوفي وترقيص الحيوان، وإذا ما ارتقينا في مستوى علاقة الشعراء بفن الرقص وجدناهم يصورون حركات الراقصين، وهو ما يدل على أنهم يتلمسون جمال هذا الفن في عنصره الأساس وهو الحركة»[2]، ومع ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية أصبح الشاعر يزاوج بين السرد الشعري وبين الموسيقى والرقص والغناء، ويجمع بينهم في فضاء واحد، وفي نص واحد في بعض الأحيان، على نحو يسمح له من أن يكتب نصه ويستلهم في الوقت ذاته كل ما يتاح له من إمكانات هذه الفنون، للوصول بالقصيدة إلى مبتغاها، وهذا التوظيف ليس ترفا، إنما هو هدف نابع من حاجات شعرية وضرورات فنية، لخلق شكل جديد من الكتابة «وهذا يقودنا إلى الحقيقة التي تبحث عنها الفلسفة والفنون أبدا، والتي تتكامل فيها الفنون، بأنه إذا اجتمع أكثر من نوع واحد من الفنون، كان تأثيره أقوى وأكثر تكاملا وأقرب إلى الحقيقة»[3].

وعلى هذا الأساس تسعى هذه الدراسة إلى البحث عن علاقة النص السرد شعري بالموسيقى والغناء والرقص، وكيفية تناغمها مع بعضهما بعض في ديوان (حفيد امرئ القيس).

---

[1] ينظر: فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي–شعر بشرى البستاني نموذجا، ص334.

[2] ركان الصفدي، فن الرقص في الشعر العربي، تاريخ النشر:6 /2020/9، تاريخ الاطلاع: 2022/6/25، الساعة:19:53 رابط الموقع: https://poetspub.com.

[3] فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي–شعر بشرى البستاني نموذجا، ص 335.

1-سردية الموسيقى والغناء:

تعايش الإنسان مع الموسيقى واستطاع التعبير من خلالها عن مشاعره وأحاسيسه، وقد ساعده في ذلك الغناء، هذا الأخير قدمه (ابن خلدون) في فصل كامل في كتابه (المقدمة) قال فيه: «إن صناعة الغناء هي: تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة، يوقع كل صوت منها توقيعا عند قطعه، فيكون نغمة ثم تؤلف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة، فيلذ سماعها لأجل ذلك التناسب وما يحدث عنه من الكيفية في تلك الأصوات، وذلك أنه تبين في علم الموسيقى أن الأصوات تتناسب... وقد يساوق ذلك التلحين في النغمات الغنائية بتقطيع أصوات أخرى من الجمادات إما بالقرع أو النفخ في الآلات تُتَخذ لذلك، فترى لها لذة السماع»[1]، فالغناء والموسيقى بآلاتها وألحانها المختلفة شكلا تداخلا واضحا في القصيدة المعاصرة، بما في ذلك القصيدة السرد شعرية، فالشاعر جعل من توظيف الأغاني والموسيقى وآلاتها هدفا حاسما، فكما نعلم أنها تحاول تفجير كل القيم المعيارية الثابتة في النص، لتشكل في سياقه نسيجا جديدا يستجيب لقدرات الشاعر من جهة ولواقعه من جهة أخرى.

ورد في الديوان العديد من العبارات التي لها علاقة وثيقة بالقاموس الموسيقي بشكل عام، إذ نجد عناوين لنصوص توحي إلى الغناء والطرب وإلى الموسيقى وآلاتها بصفة عامة، مثلما نجد في قصيدة (الماندولين) وقصيدة (بيانو كوندوليزا رايس) وقصيدة (أطاع غناء الحوريات) وقصيدة(كونشيرتو للبيانو والكْلارِيْنَتْConcerto for Piano and Clarinet) وكل هذه العناوين تحمل في طياتها دلالات عميقة، فالعنوان يعد «عتبة من عتبات النص، بواسطته نعين النص ونحدد مضمونه، وهو بذلك مدخل رئيس من مداخيله، وعليه فدراسة أي موضوع تشير إلى تموضع العنوان وتماهيه في النص، فهو ببساطة يحدد أرضية بدئية للعلاقة التي تتأسس بين القارئ والنص»[2]. فلو نختار مثلا عنوان قصيدة (كونشيرتو

[1] عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، تحقيق حجر عاصي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ص269.نقلا عن نصير بهجت فاضل، الهوايات ومجالس اللهو في بغداد من خلال كتاب نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة للتنوخي، ص7.

[2] بومدين ذباح، أحمد العارف، لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2018، ص48.

للبيانو والكلارينت)♦[1] نجد أن (الكونشيرتو) من أشهر القوالب الموسيقية الكبيرة وأقربها إلى قلوب المستمعين

لأنه القالب الموسيقي الذي يتضمن أكثر من غيره تجسيدا للحوار والدراما والبحث عن الحقيقة، بافتراض الشيء ونقيضه»[2]، وهو ما يوضحه السارد في المتن الآتي:

«نحن أولادُ بيتِ القصَبْ

نحن أولادُ غُصنِ الذّهَبْ

نحنُ أولادُ معبودةٍ خائبـةْ

نحنُ مَنْ؟ نحنُ مَن؟ نحنُ مَنْ؟»[3].

♦والكونشرتو كما نعرفه من أعمال عباقرة التأليف الموسيقي الكلاسيكين ، عبارة عن عمل كبير لآلة منفردة مع الأوركسترا الكامل ، وسواء كانت هذه الآلة المنفردة بيانو أو فيولينة أو غير ذلك فإنها تقوم بالدور الرئيس في حوارها وصراعها مع الأوركسترا الكاملة ، أو بمعنى آخر فإن النصر يكون جانبها رغم موضوعية الحوار، لأن الكونشيرتو يكتب أساسا لإلقاء الضوء على الآلة المنفردة المعينة فيقال كونشيرتو للبيانو أو للفيلونة »[1]، أو للكلارنيت وهي الآلة الثانية التي اختارها الشاعر في هذا المقام و(الكلارينيت) هي: نوع من الآلات الموسيقية (الأبوا) وهي نوع من المزامير تقابل (الفيولا) في العائلة الوترية من ناحية الطبقة الصوتية وهي مثلها تقوم بأداء الأصوات الوسطى من التآلفات الهارمونية أو الخطوط اللحنية الداخلة في التكوين الموسيقي، فضلا عن أدائها لفقرات منفردة تتناسب مع إمكانياتها، وهي ذات طبيعة بشرية من ناحية نوعية الصوت، وتتمكن بسهولة من أداء الأصوات السريعة والزخارف اللحنية وهي تعتمد على النفخ باستخدام ريشة مفردة في الغالب في المنفخ الخاص بها وتستخدم في الأوركسترا». ينظر: يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى، عالم المعرفة، سلسة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،1990، ص 117و215.

[2] يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى، عالم المعرفة، سلسة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1990، ص117.

[3] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص113.

يتساءل السارد عن هويتهم وانتمائهم بطريقة حوارية فهل هم من أولاد (بيت القصب) ♦ ، أم أنهم من أولاد (غصن الذهب)♦♦ أم أنهم أولاد معبودة خائبة؟ فهو يبحث عن انتمائهم في ظل هذا المزيج، ويقدم ذلك بطريقة حوارية وبافتراض الرأي ونقيضة، ونجده في البيت الأخير يلح في السؤال: نحنُ مَنْ؟ نحنُ مَن؟ نحنُ مَنْ؟ وهو دلالة على صراع داخلي يعيشه السارد، و(الكونشيرتو) هو أيضا «رمز لصراع الفرد مع الجماعة وارتباطه بها وانتمائه إليها في معارضة والتحام وتقارب وتباعد»[1].

والكونشيرتو بمفهومه العام هو «تمجيد للعازف المنفرد الذي يفنى حياته في التدريب الشاق والدراسة الطويلة الجادة، ويضحي بالجهد والمال من أجل الوصول إلى مستوى الأداء المطلوب»[2]، وهذه الفكرة نفسها طبقها السارد وجسدها في المتن مثلما يتضح في قوله:

«متدافعٌ قصبُ البُحيرة

طائرٌ يختفي في سماءٍ سماويّـةٍ

طائرٌ يختفي في سماء

طائرٌ يختفي

♦ بيوت القصب هي: بيوت يصنعها سكان (الأهوار) العراقية جنوب البلاد بأيديهم كما كانوا قبل آلاف السنين، حين كانت المناطق نفسها يسكنها السومريون، إذ يتوارث أبناء الجنوب الأرض والأماكن وطريقة العيش، وهذا النوع من البيوت يبنى من القصب والبردي دون استخدام الخشب بطبيعته الصلبة أو المسامير، بواسطة حزم من القصب تسمى (شِباب) ومفردها (شِبة) وتربط حزم القصب القوي بحبال البدي، وفي أغلب الأحيان فإن المباني القصبية تُصمم بأشكال هندسية مختلفة منها: المقوس(المضيف) ومنها المثلث (الصريفة)، ملتزمة بذلك بالتصوير السومري القديم، ويقول (عبيد وهيب) زعيم قبيلة (الخيكان) في جنوب العراق أن الناس في الأهوار هم من يصنعون بيوتهم، مستخدمين القصب الموجود في المياه والبردي وكل عشيرة تبني لنفسها (مضيف) وهو دار استقبال الضيوف من العشائر الأخرى وإحياء المناسبات الدينية وكذلك الأفراح وحل المشاكل، فالمضايف في الأهوار تساوي من حيث المنزلة أي مؤسسة تشريعية مهمة في دول العالم المتحضر، ويؤكد أستاذ تاريخ الآثار والأنثروبولوجيا العراقية (طه الحمداني) أن الاسم الأساسي لبلاد سومر كان (بلاد سادة القصب) وبيت القصب كان موضع تقديس بوصفه واحدة من أولى المستوطنات البشرية . ينظر: ميسان زيد سالم، بيوت القصب موروث سومري لحياة بسيطة في العراق، العربي الجديد، العدد 1397، 29 جوان 2018، ص32.

♦♦هو هنا يتحدث بطريقة رمزية فغصن الذهب يقصد به غصن الزيتون الذي يرمز للسلام.

[1] يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى، ص117.

[2] المرجع نفسه، ص117.

طائرٌ»[1].

فهو وظف طائرا وحيدا كرمز وسلط الضوء على طريقة اختفائه، ثم تساءل عن سبب هذا الاختفاء الذي يقوم به:

«أهيَ ريحٌ من وراءِ البحرِ تدفعُهُ

أَم السمَكُ الذي في القاعِ؟»[2].

فهو هنا يفترض الرأي ونقيضه ويتساءل هل بسبب المشاكل التي تحيط به، وتدفعه للاختفاء، أم أن هذا الاختفاء هو غوص في الأعماق من أجل الوصول إلى الهدف المنشود، وهو ما يمكن فهمه من التشكيل البصري للنص، فالأسطر الشعرية يقل عدد كلماتها إلى أن يصل إلى كلمة واحدة (طائر)، وكأنها نوع من الغوص في الأعماق، والإجابة عن هذا السؤال يؤكده المقطع الموالي:

«خَلِّني أغترِفْ ملءَ كَفَّيَّ

من مائكَ المستحيل

خَلِّني أغترِفْ منكَ نارَ السبيل

خَلِّني أختلِجْ

خَلِّني أبتهِجْ بالقليل ...»[3].

وبالتالي فإن الإجابة عن سؤاله، تتجسد في أنه يبحث عن (السمك الذي في القاع)، بكل ما يحمله السمك من معاني الخصب والثراء والغنى المادي والمعنوي، فهو يغوص عميقا من أجل الحصول عليه وتحقيقه رغم صعوبة الأمر ومشقته، وقد كشف هذا النص كذلك عن صراع الإنسان من أجل البقاء، ومن أجل الحياة الكريمة والفرحة والابتهاج.

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص112.

[2] المصدر نفسه، ص112.

[3] المصدر نفسه، ص113.

من بين القصائد التي نجد فيها تداخلا واضحا بين الموسيقى والشعر، قصيدة (الماندولين) التي يقول فيها:

«لا يمكن الكلام عن الماندولين، إلاّ بلغة الماندولين. أعني أن اللغةَ المعروفة (أي التي نعرفُها) ليست أداةً للكلام عن الماندولين. والسبب بسيطٌ (جداً؟) ... السبب أن ألـ . ما .

نْـ . دو . لِيْـ . نْ، هي موسيقى. خشبٌ يُنْبِتُ موسيقى»[1].

يرفض السارد في هذا المقطع التحدث باللغة العادية المألوفة لدى العامة، إنما يرغب في التحدث بلغة موسيقية رمزية «والموسيقى تساهم مع المبدع في إبراز العواطف المكبوتة والمحايدة والتي لا يمكن البوح بها صراحة»[2]، ولهذا اختار لغة (الماندولين) وهذه الأخيرة هي: «آلة وترية موسيقية ذات أربعة أو خمسة مسارات مزدوجة، ويتم العزف عليها بواسطة النقر على الأوتار باستعمال الريشة»[3]، والسبب الذي جعله يتكلم بهذه اللغة، هو الألم وإن لم يصرح بذلك بصفة مباشرة، إنما كشف عنه تقطيعه لأواصر كلمة (الماندولين) فهو كتب (أل–ما.) وحدها و(نْـ . دو . لِيْـ . نْ) وحدها، كما وضع الهمزة على الألف عند تقطيعه للكلمة ولم يضعها في عنوان النص، فالمعاناة والألم تولد موسيقى مثلما (الخشبٌ يُنْبِتُ موسيقى) وآلات موسيقية مختلفة تعزف أعذب الألحان، فكذلك الألم يولد الموسيقى وأعذب القصائد والكلمات، فالمعنى الموسيقي في النص يتحقق ويتضح للمتلقي من خلال الأحاسيس التي ضمّنها السارد بين ثنايا النص، ومن التقطيع البصري أيضا، «فالحروف والكلمات لا تعطي معنى إلا بعد أن تصاغ في صور متعارضة، أي في علاقة منتظمة مع بعضها وفي شكل بناء لجمل لغوية ... وهذه بدورها تكون مقاطع وأجزاء تتعارض وتتكامل في أجزاء أخرى، وهكذا حتى يتكون ويتشكل القالب أو الشكل، الذي يضم في إطاره الفكري ... والشيء نفسه في الموسيقى ... فبالنسبة للموسيقى، لا تشكل الأصوات الموسيقية معاني قائمة بذاتها أو حقائق مجردة، ولكنها تحقق المعنى الموسيقي

---

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص149.

[2] عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية –دراسة في جماليات السينما، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت_ لبنان، ط1، 2001، ص236.

[3] ينظر: الماندولين (آلة موسيقية): تاريخ الاطلاع: 19 أفريل 2022، الساعة 5:00. رابط الموقع: https://ar.m. wikipedia.org

عندما تتشكل في علاقات مع بعضها البعض وتكون هذه العلاقات بالضرورة متعارضة، لأن المعارضة هي معنى الحياة، فلا توجد نظرية دون نقيض، ولا سالب دون موجب، ولا ليل دون نهار»[1].

وفي مقطع آخر من القصيدة ذاتها، وهو عبارة عن حوار داخلي يجمع فيه بين السرد والموسيقى وبين اللغة العربية والاجنبية يقول:

«لا تَقُلْ لي رأساً إنني مرتبكٌ أو مُتَلبِّكٌ ... ! No, no, please أنا بكامل هدوئي.

كنتُ في عدنٍ ...

كنتُ خلّفتُ أرواحَ نجدٍ إلى يَمَنٍ

كنتُ في عدنٍ

دَنْدَنَ العودُ: دانَـى ودانَـى ...

ومِن حَضرموتَ الأغاني

وقد كنتُ في عدنٍ! »[2].

يستذكر السارد الماضي السعيد في عدن، وتلك اللحظات المفقودة، وذلك الزمن الجميل الضائع، وما ساهم في استرجاع هذه الذكريات هو تلك الموسيقى المتجذرة والمترسخة في ذاكرة السارد، والمتعلقة بدندنة العود وبالأغاني في (حضر موت) و(الدان) هنا « من الدنو، بمعنى القرب الذي هو ضد البعد ويطلق على لون خاص من ألوان الغناء في محافظة (حضر موت)، وهو لون تطور عن الدان الصوفي، واتخذ شكلا اختص به، من حيث طرق النظم والمضامين مع احتفاظه ببعض السمات المشتركة، وقد سمي دانًا لأن المُغني عند غنائه يردد هذه اللفظة بأوضاع مختلفة حتى أصبحت كلمة (دان) ميزانا عروضيا يقطع عليها الشعراء شعرهم عند ترديد المغني لها أثناء البدء بالغناء، مستعينا معها بما يوازيها من شعر، وهو بيت يطلقون عليه (الأبو) أي أبو الصوت ويعنون بالصوت اللحن، أو الألحان التي يؤلفها الملحنون بترديد لفظ (دان) حتى ينتظم، ثم يضع الملحنون على ذلك»[3].

---

[1] يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى، عالم المعرفة، ص15.

[2] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص149.

[3] علي أحمد بارجا، مشائخ الصوفية تغنّوا بالدان وأول من اخترعه بامخرمة، الجمهورية، 14-4-2013، ص1.

فالسارد يحن إلى تلك الدندنة وإلى تلك الأجواء التي عاشها في وقت مضى، وما استحضاره لهذا الجو سوى لإثارة مشاعر المتلقي وعواطفه، الذي يدخل معه في حوار مثلما يوضح المقطع الموالي:

"غريبٌ أمْرُكَ معي! أقولُ لكَ إن قصّتي مع الماندولين حَقٌّ. بمعنى أنها ليست كما تفهمُ أنتَ الشِعرَ.

أي أنني أتحدّثُ عن ماندولين حقيقيّة، من لوحٍ ودمٍ. ماندولين نائمة بارتخاءٍ في صندوقٍ مبطّنٍ بمخملٍ أزرق. أتستزيدني؟ حسناً! أقولُ لكَ إنني ابتعتُها من شابٍّ كان تدرَّبَ عليها، في ألمانيا الديمقراطيّة، ثمّ هجرَها، هنا، إلى العود (لا مشكلَ في الأمرِ. فمن حقِّه أن يعزف على الآلةِ التي تُطعمه خبزاً)»[1].

يصف السارد (الماندولين) وقصته معها وكيف اقتناها، وكل ما يتعلق بها بطريقة سرد شعرية وفي شكل إشارات سريعة، لينتقل إلى الحديث عن الشاب الذي تدرب في ألمانيا على هذه الآلة ثم هجرها إلى (هنا) ويقصد آلة (**العود**)♦ التي ارتبطت بالثقافة العربية، وحظيت بمكانة كبيرة في الحضارة العربية الإسلامية فكانت تعتبر أهم آلاتهم الموسيقية، ونظرا لأهميتها يرى السارد أن من حق الشاب أن يتدرب على هذه الآلة وهذا يدخل في إطار تبادل الثقافات من جهة، ومن جهة أخرى من حقه أن يعزف على آلة جديدة (تطعمه خبزا) فالخبز يحمل دلالات إيجابية بشكل عام، فهو يوحي إلى الرزق الوفير، وسعة العيش ورغده الذي يفتقده السارد، وهو ما أيقظ جذوة الحزن داخله، وجعله يشعر بالحزن والألم وبالحسرة على حاله وحال الشعراء أمثاله، يقول:

«أَمّا أنا فطعامي أنتَ تعرفُهُ:

قلبُ الشِفَلِّحِ

والحَلْفاءِ

أو، تَرَفاً، رحيقُ ما أنبَتَ البُرديُّ والقصبُ ...

---

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص 150.

♦ العود: آلة وتريّة تُستخدم بشكل أساسيّ في إنتاج موسيقى شرق أفريقيا وموسيقى الشرق الأوسط. وله العديد من الأنواع التي تختلف عن بعضها البعض من حيث التنغيم والشكل، حسب الإقليم المتواجد فيه. ينظر: عود (آلة موسيقية شرقية) تاريخ الاطلاع: 19 أفريل 2022 الساعة 6:43، رابط الموقع: https://ar.m.wikipedia.org

كأننا، الشعراءَ، النَّـوءُ والسُّحُبُ! »[1].

فاللافت للانتباه في هذا المقطع هو سيطرة الحزن عليه، إذ أنه يعبر عن هموم الشاعر وهموم غيره بطريقة سرد شعرية ليشارك القارئ تجربته وتجربة غيره، فالشفلح والـحَلْفاءِ رمزان يوحيان إلى طبيعة الحياة البسيطة التي تعيشها العائلات وتستعملها لسد احتياجاتها.

ثم ينقلنا في مقطع آخر من القصيدة ذاتها، إلى قضية أخرى يرى أنها هامة، بقوله:

«الهامُّ (مَن يدري؟)، أن الشابّ قبِلَ، بعد ترددٍ هيِّنٍ، أن يدرِّسَني الماندولينَ التي ابتعثُها منه. الأجرُ على قَدْرِ المشَـقّـة (لم يقُلْ هو ذلك ...). كان يأتي في الضحى العدنيّ الرطبِ مبتسماً دائماً. يفتح الصندوقَ، ويُخرجُ الماندولين من نعاسها في المخمل الأزرق. ويقول لي: نبدأ ... نتدرّب على:

آه، يا زين، آه يا زين ...

آه، يا زين العابدين

يا وردْ!

يا ورد مفتّح بين البساتين»[2].

يكشف هذا المقطع عن تداخل واضح مع الغناء، من خلال تضمينه لأغنية من التراث الشعبي بعنوان (آه يازين)♦ وهو ما حقق انزياحا عن التوجه الإيقاعي والبنائي للنص السرد شعري، فبعد أن كان

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص150.

[2] المصدر نفسه، ص150.

♦وهي تؤرخ لما جاء في شرح رواية دفن الرأس بمصر في كتاب (الجوهر المكنون): أنه بعد قدوم رأس الإمام(زيد بن علي) إلى مصر، طيف بها ثم نصبت على المنبر بجامع عمرو بمصر في سنة 122 هجرية، فسرقت ودفنت في هذا الموضع إلى أن ظهرت وبني عليها مشهد في الدولة الفاطمية، ويقول الشيخ (علاء أبو العزائم)أيضا: ان المشهد الزيني أو مسجد الإمام على زين العابدين يقع بحي السيدة زينب وينسب المسجد للإمام علي زين العابدين لتعلق المصرين به وبأبيه مع علمهم بأن المدفون فيها رأس ابنه الإمام (زيد) وعلى الرغم من وفاة الإمام (علي زين العابدين) في المدينة المنورة ومواراة جثمانه الطاهر في البقيع بجوار جده الأكبر (النبي محمد صلى الله عليه وسلم) ، إلا أن حبه ظل في قلوب العشاق من كل حدب وصوب ويحتفي المصريون وخصوصا سكان المنطقة منشدين الأغنية التي تم تناقلها عبر الأزمان حتى وصلت إلينا والتي يبدأ مطلعها كالتالي "آه يازين.. آه يازين ..آه يازين العابدين .. ياورد مفتح بين المساكين.

يسرد كيفية قبول الشاب تدريسه، وأجر هذا التدريس الذي لم يحدد وإنما تُرك(على قَدْرِ المشَقّة)، والزمن الذي يأتي فيه (الضحى العدني) ثم وصف (الماندولين) والمكان الذي توضع فيه هذه الآلة، انحرف إلى الغناء باستحضار هذا المقطع الذي يتدرب عليه، وتوظيفه هنا لم يكن بشكل اعتباطي عفوي، إنما ينطلق من الفضاء المعنوي والدلالي، (فالورد المفتّح بين البساتين) يوحي بالحب وببهجة الروح والتجدد الذي يحلم به السارد، فهو يود لو يعم الأمن والاستقرار الوطن، وتزرع المحبة والإحسان والجمال بين أبنائه، واستدعاء الشاعر للأغنية الشعبية كما هي دون تغيير أو تبديل هو« شكل من أشكال توليد الانسجام بين القارئ والشاعر، وبخاصة إذا عرفنا أن (سعدي يوسف) يتجه بشعره إلى تصوير الحياة البسيطة وتقديمها للبسطاء»[1].

ونجده في مقطع آخر من القصيدة ذاتها يقول:

«يعلِّمني كيف أُمسِكُ بمثلّث البلاستيك الدقيق الذي يصل بيني وبين أوتار الماندولين، مثل ما يصلُ الراهبُ بين المرءِ والله. أمضي معه (طبعاً هي قصّةُ أسابيعَ، وإلاّ كيف؟) ...

أبلُغُ: يا ورد ...

يا أُمَّ الله المقدّسة!

وبعدَها كيف أمضي؟

= ينظر: أحمد قيس، مصر... وذرية الإمام الحسين- مقام زيد بن علي زين العابدين، ص7، تاريخ النشر: 2018/12/20، تاريخ الاطلاع :2022/7/5، الساعة 14:22 رابط الموقع: http://www.kitabat.info. ومقال: يازين العابدين ...ياورد مفتح بين المساكين، تاريخ النشر: 2017/10/5، تاريخ الاطلاع :2022/7/5، الساعة 14:30 رابط الموقع: http://www.albawbhnews.com

وبالنسبة للحن الأغنية تؤكد جريدة (المدى)اليومية بعددها الصادر في: 29.2.2012 أن لحن الأغنية الشهيرة "آه يازين العاشقين " مقتبس أصلا من أغنية الملا عثمان" النوم محرم لأجفاني" كما أكد الكاتب حسن نصراوي في عدد جريدة (العربي اليوم) في 22أكتوبر 2019أن أغنية الملا عثمان (النوم محرم لأجفاني) تُغنى في مصر تحت عنوان (آه يازين العاشقين) وقد غناها محمد قنديل، أما في لبنان فقد تم إجراء تحويرات أخرى على الاغنية وغناها كبار الفنانين ومنهم (صباح) و(وديع الصافي)، وانتشر اللحن في أرجاء العالم، وعزفته العديد من الفرق الأجنبية تحت عنوان (آه يازين Ah Ya zen)ينظر: باسل يونس ذنون الخياط، بين (النوم محرم لأجفاني) و(آه يازين العاشقين)، تاريخ النشر: 7نوفمبر 2020، تاريخ الاطلاع 2022/7/6، الساعة 15:14، رابط الموقع:http://www.watar7.com

[1] امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، ص 246.

يا ورد / مْفَتْ / تَحْ / بين / ال / بسا/ تين ...»[1].

توضح هذه الأبيات الطريقة الصحيحة التي تُمْسَكُ بها الآلة، والخطوات الأساسية التي يتدرب عليها للوصول إلى اللحن المنشود، والذي يتطلب الكثير من الوقت (هي قصّةُ أسابيعَ، وإلاّ كيف؟) ...

«فالتعبير الموسيقي الكامل والخلاق يشتمل على مكونات وعناصر كثيرة من أهمها اللحن والإيقاع... وتتطلب تفهما تدريبيا على الاستماع إليها، فعلى سبيل المثال يبدأ المستمع العادي في استكشاف هذه الملامح الجديدة بعد أن يستمع إلى القطعة الموسيقية لمرات عديدة ويتمكن تدريجيا من التفريق بينها ومن ربطها باللحن الرئيسي للعمل»[2]، والشاعر بتدربه على مقطع (ياورد) يطمح إلى الوصول إلى(يا أُمَّ الله المقدّسة) كنوع من الربط بين الألحان والربط بين الشاعر ووطنه، وهنا يجد القارئ نفسه أمام تناص آخر فقوله: (يا أُمَّ الله المقدّسة) هو عبارة عن (ترنيمة)[3]، وتعد من أشهر

---

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص151.

[2] يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى، ص14.

[3] هذه الترنيمة تقول فيها:

«يا أم الله ياحنونة
ياكنز الرحمة والمَعُونة
أنت مَلجَاناَ وعليك رجانا
تشفعي فينا ياعذرا
وتحنني على موتانا
وإن كان جسمك بعيدا منَّا
أيتها البتول أُمُّنَا
صَلَوَتُكِ هي تَصْحَبُنَا
وتكون معنا وتَحْفظُنَا
بجاه من شرفك على العالمين
حين ظَهَرَ منك ظهورا مُبين
أطلبي منه للخاطئين
المراحم لدَهر الداهِرين
أنت أُمنا ورجانا
أنت فخرُنا ومَلجَانا
عند ابنك اشفعي فينا
ليغفر برأفته خطايانا=

الترنيمات التي غنتها الفنانة (فيروز) وهي محملة بدلالات هائلة تختزن جميعها فكرة الحزن والألم الذي ينتاب الإنسان عند ابتعاده عن وطنه، فهو يحن إليه ويتوجه إليه بتراتيل تسمو بعاطفة الحب الصادقة ويناجيه بأن لا يتخلى عنه، لأنه بأمس الحاجة إليه، اعترافا بالحنين وبالشوق إلى الوطن، إلا أنه يصاب بخيبة الأمل لعدم سماع صوته، ولهذا يضطر إلى الانسحاب والمغادرة وترك الوطن وترك (الماندولين) أيضا، يقول:

«خلَّفتُ الحقائبَ كلَّها؛ وهي الخفيفةُ. وارتقيتُ

السُّورَ مرتبكاً:

تركتُ المـانـدولـيـن! »[1].

فمعالجة الفكرة عبر السرد و«المفارقة يكشف عن مكنون القصيدة وما يعتمل داخل نسيجها من حلم أو صراع»[2]، والسارد هنا عبر عن خيبة الأمل واللاجدوى بعد التفاتته المفجعة إلى الماضي، لأن الواقع ما عاد يمتلك السحر ذاته فعهد الغناء قد ولى، والماضي الأليف زال ليسيطر القلق والخيبة.

ولهذا نجده في مقطع آخر من قصيدة (تجربةٌ ناقصةٌ) يقول:

«مَنْ ستُغَنِّـي؟

هل أُرهِفُ سمعي للرعدِ بأرضٍ أخرى؟

هل ألجأُ للهاتفِ

غَنِّـي لي يا ساقيةَ المقهى البحريّ!

وغَنِّـي لي يا صاحبةَ المطعمِ ...

=لا تُهملينا يا حنونة

يامملوءة كل نعمة

بل خلصي عبيدك أجمعين

لنشكرك لدهر الداهرين» يا أمَّ الله " تراتيل الميلاد"، كلمات:(غير معروف)، ألحان: الأخوين الرحباني، تاريخ الاطلاع: الاربعاء 4 أفريل2022، الساعة 13:25، رابط الموقع:.https://fairouziyat.com.

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص151.

[2] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص51.

غَنِّي لي يا دُمْيةَ محرابٍ زمنَ العبّاسيينَ؛

البصرةُ ما صلّتْ لأذانٍ يرفعُه بشّار

البصرةُ لم يُرعِشْها مقتلُ بشّار

لكنَّ الأَمَةَ السوداءَ – فريدةَ أُمَّتِها – سارت تبكي بشّار ...

.....

.....

.....

اختفت الزرقة

ها هو ذا الليل الماحي كل الأفوف

المغلق كل الأفواه

الهابط كالرمل البركاني على الأمواه...»[1].

يتساءل السارد هنا، ويبحث في الوقت ذاته عن شخص ليغني له، فنجده يخاطب ساقية البحر ويخاطب دمية محراب زمن العباسيين ويخاطب صاحبة المطعم بصيغة الأمر (غني لي) ويلح في الطلب، عله يجد من يتمكن من إخراجه من هذا الحزن والانكسار، ويغادر بؤرة الألم الذي سبب له انغلاق الواقع وسيطرة حالة السواد بكل ما يحمله من معان، لكنه لا يجد ردا رغم إلحاحه في السؤال:

هل أُرهِفُ سمعي للرعدِ بأرضٍ أخرى؟

هل ألجأُ للهاتفِ»[2].

فهو لم يجد جوابا ولا آذانا صاغية، فالإيجاب بات مغيبا، وسيطر الليل الذي أغلق كل الأفواه، ولم يترك أي أحد ليغني له أو يقف معه ويسانده، وليدعم نصه استحضر قصة (بشار بن برد) دعما لموقفه وحالته النفسية التي يمر بها:

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص194.

[2] المصدر نفسه، ص194.

«البصرةُ ما صلّتْ لأذانٍ يرفعُه بشّـار

البصرةُ لم يُرعِشْها مقتلُ بشّـار

لكنَّ الأَمَةَ السوداءَ – فريدةَ أُمَّتِها – سارت تبكي بشّـار ...»[1].

وقصة بشار بن برد هي كالآتي: بعد عودة (بشار بن برد) إلى البصرة التي نفي منها، بقي إلى أن تسلم (المهدي) زمام الخلافة سنة 158هـ، وأخذ يشد الرحيل حتى قصده وأمره ألا ينشد شيئا من الغزل والتشبيب، فامتثل لأوامره في البداية ، ولكنه فيما بعد أخذ يصرح بتلك الأوامر في أشعاره، مما عرض بالخليفة، الذي تأذى من هذا التعريض، وسرعان ما وصله خبر زندقة (بشار)، وكان (المهدي) قد تتبع الزنادقة حتى قتل كثيرا منهم، ويلزم (بشار) البصرة، غير أنه أخذ يرثي أصدقاءه الذين يقتلون بتهمة الزندقة ويهجو(بشار) (المهدي)، ويصله الهجاء عن طريق وزيره (يعقوب بن داوود) الذي طاله الهجاء أيضا، وحفظ (المهدي) ذلك، وانحدر إلى البصرة في سنة 167هـ فلما بلغ البطيحة سمع أذانا في وقت ضحى النهار، فإذا (بشار) يؤذن وهو سكران، فأمر بضربه بالسوط بين يديه، فلما ضرب سبعين سوطا بان الموت فيه، فألقي في سفينة حتى مات ثم رمي به في البطيحة فجاء أهله فحملوه إلى البصرة فدفن بها ، وحكي أن (المهدي) لما قتل (بشار) ندم ندما شديدا على قتله، وقد شمت الناس بوفاته حين نعي خبر وفاته وهنأ بعضهم بعضا وحمدوا الله، وتصدقوا لما كانوا ابتلوا به من لسانه، وقيل أخرجت جنازته فما تبعها أحد إلا أَمة له سوداء سندية عجماء ما تُفصح، شوهدت خلف جنازته تصيح : واسيداه واسيداه[2] ، فهي الوحيدة التي خرجت في جنازته ووقفت إلى جانبه وكانت تبكيه في وقت تخلى فيه عنه الجميع.

ولا يزال الشاعر يستعين ببعض الآلات الموسيقية، ويوظفها في قصائده وهو ما يتضح في قصيدة (بيانو كوندوليزا رايس) التي يقول فيها:

«آه يابوب مارلي

O, Bob Marley

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص194.

[2] ينظر: هاشم مناع، بشار بن برد حياته وشعره، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص18_ 20.

كيف أوقف القطار؟

Stop the train

كيف اوقفه؟

أنت لا تعرف المرأة المستريحة عند البيانو ...

هي سوداء حقا؛

ولكنها ياعزيزي ليست صديقة حلمك، نينا سيمون

آه Nina Simone

هذه المرأة المستريحة عند البيانو

لم تكن في زمانك شيئا

(هي كوندو ليزا رايس)

أما المفاتيح أعني ما قد نراه البيانو

فهي أبواب مملكة الجحيم ...

آه يا بوب مارلي

ياصديقي

ياصديق الزمان ...

ياصديق الأغاني التي تتحدث عن قارة الحلم

والحب

والعنفوان العظيم؛

أنت لن ترى كيف تأتي مفاتيحها بملائكة الرعب،

أو كيف تفتح أحلامها لكلاب جهنم ...

لن تشهد العصف يطوي سماوات بغداد، مثلي ...

.[1]« O, Bob Marley

التداخل بين الشعر والموسيقى في هذا النص واضح وجلي بدءًا من العنوان (بيانو كوندوليزا رايس) فالبيانو يعرف بأنه: «آلة وترية ذات مفاتيح يتم إصدار الصوت فيها من خلال المفاتيح التي تطرق على الأوتار المعدنية وكلمة بيانو إيطالية وتعني لين أو رقيق»[2]، فهو أداة تُنتج بمفاتيحها أجمل الأصوات وأعذبها، لكن المفارقة في هذا المقطع أنها أصبحت مفاتيح لأبواب الجحيم وللرعب والترويع والدمار والخراب، وهو ما يؤدي حتما إلى طمس كل ما هو جميل، ولهذا نجد السارد يستحضر شخصية (بوب مارليBob Marley) ليقارن بين أحلامه الجميلة الشفافة، وبين الواقع والضغط الكبير الذي يعيشه الإنسان في هذا العالم. و(بوب مارليBob Marley) يعد أشهر مغني (الريغي reggae) في العالم، حيث وصلت أغانيه إلى العالمية بسبب أهمية الرسالة التي ينشرها والمتمثلة في نبذه للظلم ودعوته للعدالة والحرية، فهو كما يصفه السارد (صديق للزمان/ وصديق للأغاني التي تتحدث عن قارة الحلم/ والحب/ والعنفوان العظيم)، ولهذا استحضره وحاول أن يدخل في علاقة حوار معه كما لو كان أمامه، لينبهه وليبين له أن المرأة المستريحة عند البيانو ليست(نينا سيمونNina Simone) صديقة حلمه التي تغنت هي أيضا بالحقوق المدنية وتطرقت إلى قضايا التمييز العنصري، وإنما هي (كوندو ليزا رايس) وزيرة الخارجية الأمريكية، وهي أيضا عازفة بيانو شهيرة.

فهؤلاء الثلاثة يشتركون جميعا في حبهم للبيانو وللموسيقى، إلا أنهم يختلفون في طريقة توظيفهم لها فـ(نينا سيمون وبوب مارلي) يعزفان أرق الألحان وأعذب الأنغام، ورسالتهما واضحة وهادفة فهما يوظفان الموسيقى لغايات سامية وللدعوة إلى السلام والحب والعنفوان، بينما (كوندو ليزا رايس) شخصية تظهر بصورة المكر والخداع والظلم والإيلام والتعذيب، فكأنها حولت مفاتيح الموسيقى، إلى مفاتيح لزرع الرعب والدمار والخراب في بغداد، وهو ما أثار حسرة السارد، فالأمر اللافت للانتباه في هذه القصيدة، هو أنها تقوم على ثنائيات ضدية من البداية إلى النهاية، ثنائية (الخير والشر) ثنائية (من يطمح إلى زرع السلام والوئام في العالم وبين من يزرع الرعب والدمار والخراب.

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص167.

[2] ينظر: بيانو–المعرفة، تاريخ الاطلاع: 5 أفريل 2022، الساعة: 14:34، رابط الموقع :https://m.marefa.org

وإذا كان الشاعر قد ذكر بعض أسماء الفنانين وبعض الآلات الموسيقية وبعض الأغاني فإنه يعمد أيضا إلى ذكر أماكن لها علاقة وثيقة بالموسيقى وهو ما يتضح من قصيدة (سانْتْ آيفيس St. Ives*) التي يقول فيها:

«ينفتحُ الشاطيءُ كالحدوةِ ...

من أعلى التلّ تطلُّ كنيسةُ بَحّارةْ

ويطلُّ الموتى، وشواهدُهم في أيديهم يستافونَ شميمَ البحرِ

ويضطربون مع الأمواجِ

ومَن ركبوا هَبَواتِ الأمواجِ؛

سوف يعودُ الموتى نحو أسِرَّتهم في الغسقِ المتَرَذْرِذِ

ناسينَ شواهدَهم بين مَنابتِ أشجارٍ قصفَتْها الريحُ ...»[1].

إن أول ما يلفت الانتباه هنا هو العنوان، ذلك لأهميته في إضاءة متن النص حيث يتحدد المعنى على أساسه، لما يمتلكه من طاقة توجيهية توحي إلى المتن فهو يعد «عتبة من عتبات النص، بواسطته نعين النص ونحدد مضمونه ونؤثر به على القراء وهو بذلك مدخل رئيس من مداخيله، وعليه فدراسة أي موضوع تشير إلى تموضع العنوان وتماهيه في النص، فالعنوان ببساطة يحدد أرضية بدئية للعلاقة التي تتأسس بين القارئ والنص»[2]، وهو في هذا المقام يحمل في طياته دلالة على الموسيقى والغناء والفن بصفة عامة، فـ (St.Ives سانت آيفيس) هو مرفأ صيادين وفنّانين في أقصى شمال (كورنوال) Cornwall، على الساحل الجنوبيّ الغربي لإنجلترا، وهو ما يؤكد التداخل بين فني الشعر والموسيقى.

وعند الانتقال إلى المتن، نجد أن السارد في المقطع الأول جمع بين لحظات زمنية مختلفة، آنية واستشرافية، مع توظيف بعض الرموز الطبيعية (الشاطئ، البحر، الأمواج، الريح)، للتعبير عن الحالة التي يعيشها، وحالة الذين ركبوا هبوات الأمواج من قبل(الموتى)، والاضطراب الذي كانوا يعيشونه

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص177.

[2] بومدين ذباح، أحمد العارف، لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، ص48.

وكفاحهم الدائم ضد الريح بكل ما تحمله من معاني الخراب والدمار والعبثية من أجل التحرر، ومن أجل إثبات وجودهم.

ويتنبأ في مقطع آخر بأن هذه الريح ستهدأ، ولو لفترة زمنية قصيرة (بضع دقائق):

(سوف يعودُ الموتى نحو أسِرَّتهم ناسينَ شواهدَهم بين مَنابتِ أشجارٍ قصفَتْها الريحُ) ...ولهذا السبب يبدو أن النص يعبر عن فوضوية الواقع السياسي، والشاعر يؤكد على الكفاح الدائم من أجل تحقيق الهدف المنشود ليختم قصيدته بهذه النبرة الاحتفالية التي يقول فيها:

«الريحُ ستهدأُ بِضعَ دقائقَ،

الآنَ

سيفتتحُ المَمشى البحريُّ مطاعمهُ

ومَشاربَهُ،

ولَسوفَ تجيءُ الفتياتُ من الماءِ مباشرةً

مبتلاّتٍ

أَنصافَ عرايا ...

ستكونُ الموسيقى صاخبةً.

.....

.....

.....»[1].

يصف السارد المكان ويتنبأ بالأحداث التي ستحدث فيه بعد هدوء الريح «فالموسيقى مرتبطة ارتباطا جوهريا بالإطار المكاني والزماني للحدث من جهة وبالشخصيات من جهة ثانية»[2]، وهو ما

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص177.

[2] عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية–دراسة في جماليات السينما، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان، ط1، 2001، ص236 .

يُحدث نوعا من التشويق لدى القارئ، فرغم المكابدة القاسية التي عاشها رفقة من سبقوه، ورغم الحزن المسيطر عليه إلا أنه لم يستسلم فهو يتطلع إلى أفق جديد وغد أفضل ويتنبأ بأن الحلم سيتحقق، وما يؤكد ذلك في النص قوله: (سيفتتحُ المَمشى البحريُّ مطاعمهُ) (ستكون الموسيقى صاخبة) (ولَسوفَ تجيءُ الفتياتُ من الماءِ مباشرةً مبتلاّتٍ أَنصافَ عرايا ...)،وفي هذا إشارة واضحة إلى الاحتفال بما فيه من موسيقى وغناء وحضور الفتيات للرقص على أنغامها للتعبير عن الفرح والمسرة، وللتخلص من الشحنات السلبية، وهو ما يمكن فهمه من نقاط الحذف الواردة:(أنصاف عرايا...)، وهنا إشارة واضحة إلى الجسد .

فعلاقة الشعر بالجسد علاقة وثيقة على أكثر من صعيد، ولاسيما على صعيد الإيقاع، فخاصية الغناء التي تعد عنصرا أصيلا في الشعر تنتمي إلى مرجعية جسدية، حيث كان الشعر العربي القديم يقوم على الإلقاء في محافل خاصة، إذ كان التفاعل الجسدي مع إلقاء القصيدة على نحو احتفالي معين، يزاوج بين حركة الجسد ودلالة اللفظة الشعرية فطريقة التنغيم الصوتي وحركة الجسد ممثلة باليدين والجذع، والكيفية التي ينجح الشاعر فيها بالاستجابة لجمهور المتلقين، وغيرها من توظيف ما هو متاح من إمكانات جسدية أخرى بالاستجابة لجمهور المتلقين، هي التي كانت تؤسس لحيوية العلاقة بين إيقاع الشعر وإيقاع الجسد ، وعلى الرغم من أن القصيدة الحديثة والمعاصرة أصبحت قصيدة للقراءة يغيب فيها الحضور الجسدي البصري، غير أن الحضور الرمزي للجسد ظل قائما على أنحاء مختلفة يتشكّل بعضها في سياق التمظهر الكتابي للدوال العائدة إلى الجسد، وهي تؤدي وظائف معينة تحيل على دلالة الجسد في تقديم حركة معينة متخيلة أو متصورة، تنتج إيقاعا يتلاءم مع إيقاع الشعر ضمن رؤية إيقاعية تتصدّى لها القصيدة وتشتغل عليها[1]، فالتداخل في هذا النص كان على أكثر من جنس، تشرب من خلاله النص الشعري من جماليات السرد والموسيقى والغناء والرقص، ووظفها في نسيجه الذي أضفى عليها أبعادا جمالية ودلالية مغايرة.

وقد ضُمّنت النصوص الشعرية كذلك أسماء بعض الآلات الموسيقية مثل ما نجد في نص (تنويع ثالث):

«سنكون معاً، مثل رفيقَينِ، على طرقاتِ الفجرِ

[1] ينظر: محمد صابر عبيد، بلاغة التجربة الشعرية، ص134.

سنحملُ بَيرقَنا

وندقُّ الصّنجَ الهائلَ ...»[1].

يتضح من هذا المقطع أن السارد مسكون بالحلم، فهو يستشرف المستقبل ويقول أنه سيصل إلى ما يطمح إليه، وسيدق الصنج وهذا الأخير هو عبارة عن «قرصين من نحاس ونحوه تضرب إحداهما بالأخرى تثبت على الدف لتعطي صوتا معينا حسب ضربة الضارب به، أو تثبت في الأصابع يضرب بها الراقصون ونحوهم»[2]، تعبيرا عن الفرح والسعادة والوصول إلى الهدف المنشود.

2-سردية الرقص:

يعرف (ليفاري) الرقص بأنه: رقص تكون فيه الحركة والموسيقى والديكور والملابس تابعة جميعها لسياق النص وينظر إليه على أنه: تأدية حركة بجزء أو أكثر من أجزاء الجسم على إيقاع ما، للتعبير عن شعور أو معان معينة، وهي على أنواع وأصناف تمتاز بخصوصية الأداء أو الوصف[3].

فالرقص هو نوع من الحركات الجسدية، يقوم بها الإنسان عند سماعه أغنية ما أو موسيقى معينة ليعبر من خلالها عن شعوره وإحساسه، وهو: «حركة جمالية في المكان وفي الزمان وهو ترجمة للحن والإيقاع، وفي تعبيره وسرعاته ونبضه مماثل لما في الموسيقى من طابع وسرعة وإيقاع، وبالنسبة للمشاهد والمستمع فإن الرقص (الذي لا يكون عادة إلا مع الموسيقى) هو ازدواج لحاستي البصر والسمع ليتكامل التجاوب البشري مع التعبير الفني»[4].

والرقص في القصيدة يعتمد على الوصف، كوصف تموجات الجسد وحركاته تناغما مع الموسيقى، مثلما نجد ذلك على سبيل المثال في قصيدة (النَّقيضُ):

---

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص197.

[2] ينظر: تعريف وشرح ومعنى الصنج في معجم المعاني الجامع، تاريخ الاطلاع :19 أفريل2022 الساعة 3:22، رابط الموقع: https://www.almaany.com

[3] ينظر: حمزة علاوي مسربت العلواني، مشاهد الرقص في رسوم ديغا، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، العدد 1، 2020، المجلد 28، ص138.

[4] يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى، ص194.

«هو: حانةٌ صغرى

(أظنُّ نِزار قبّاني بـ " طوقِ الياسمينِ " استعملَ التعبير: أعني حانةً صغرى، لأول مرةٍ ...)

لكنّ هذا البارَ في غربيّ إيلنغَ الفقيرةِ

(Poor West Ealing)

ليس كما أحَبَّ نِزارٌ!

البابُ الموارَبُ سوف يَدخلُـهُ الزبائنُ منذ مقتبَلِ الضحى؛

لا ظِلَّ لامرأةٍ تُراقِصُـهم،

ولا مرأىً لخاصرةٍ تَكَسَّرُ في الضياء النّزْرِ،

لا زهرٌ يباعُ موزَّعاً بين الموائدِ

لا حديثَ يدورُ

لا جازٌ ولا لَعِبٌ ...

.....

.....

.....»[1].

يحمل هذا المقطع في طياته دلالة في غاية السلبية، يقدمها السارد في صورة بصرية يمكن للمتلقي تصورها (حانةٌ صغرى، لا ظِلَّ لامرأةٍ تُراقِصُـهم ولا مرأىً لخاصرةٍ، لا زهرٌ يباعُ، لا حديثَ يدور، لا جازٌ ولا لَعِبٌ)، فغياب الشخصيات وغياب الموسيقى (والجاز)* والرقص والحركة بصفة عامة هو

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص184.

* الجاز: نوع من أنواع الموسيقى الراقصة، وهي من أصل زنجي أمريكي، تكون على شكل جوقة راقصة تميز بها الأمريكيون السود، وتجمع بين النغم الموقّع المنقطع والنغم المستمر" ينظر: معلومات عن موسيقى الجاز، تاريخ النشر:11 نوفمبر 2019، تاريخ الاطلاع: الثلاثاء19 أفريل2022، الساعة8:41، رابط الموقع الالكتروني: https://sotor.com

غياب للحياة وسيطرة للسكونية التي يكشف عنها السارد باللغة السرد الشعرية، ويكشف عنها بالنقاط الواردة في آخر المقطع أيضا، فهناك توازن واضح ومتناغم بين التشكيل البصري وإيقاع الأفكار في النص.

والإبداع لا حياة له مع السكونية ولاسيما إن علمنا أن « الحركة هي أصل الوجود، ففي الحركة حياة، وفي السكون ممات»[1]، وعلاقة الموسيقى مع الحركة علاقة جدلية، حيث لا توجد هناك موسيقى بدون حركة، ولا يمكن أن نتصور شخصا يرقص دون حركة»[2]، وغياب الحركة في النص يعد جُرحا في هذا المكان (الحانة) أو (هذا البارَ في غربيّ إيلنغَ الفقيرةِ)، فلا مجال للأمل وللفرح ولا للرقص ولا لبيع الأزهار والتمتع بالحياة، الأمر الذي يورث الشعور بالحزن والسكون، فالغناء والرقص والجاز وتوزيع الأزهار يقترن بالسعادة والعيش الكريم ، وهو ما جعل السارد يقول بأن هذه الحانة ليس كما أحَبَّ نِزارٌ!

فالحانة الصغرى لدى (سعدي يوسف) التي تتسم بالسكونية التامة، تختلف اختلافا جذريا عن الحانة الصغرى لدى (نزار قباني) فهي تكتظ بجموع الراقصين، وتكتظ بالحركة وإن لم يستحضر هنا نصه كاملا وإنما أشار إليه، ونستحضره هنا لنقارن بين الحانتين: الحانة الصغرى لدى (سعدي يوسف) والحانة الصغرى لدى (نزار قباني) يقول هذا الأخير:

«هذا المساء

بحانة صغرى رأيتك ترقصين

تتكسرين على زنود المعجبين

تتكسرين

وتدمدمين

في أُذن فارسك الأمين

لحنا فرنسي الرنين

[1] فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي شعر بشرى البستاني نموذجا، ص335.

[2] عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية–دراسة في جماليات السينما، ص236.

لحنا كأيامي حزين

وبدأت أكتشف اليقين

وعرفت أنك للسوى تتجملين

وله ترشين العطور

وتقلعين وترتدين

ولمحت طوق الياسمين

في الأرض ... مكثوم الأنين

كالجثة البيضاء

تدفعه جموع الراقصين»[1].

نجح السارد في المزج بين الشعر والرقص مزجا تاما، من خلال وصف حركات الرقص التي تقوم بها المرأة، والتي يمكن للقارئ أن يتصورها ويتصور الانكسار الذي كانت تؤديه ببجسدها ويديها، والرقص في العادة يعبر عن الرغبة في التخلص من الخوف والقلق، والتخلص من طاقة التوتر التي تضر الروح والجسد، والرقص يعد إفاقة روحية إنسانية تمنح الراقص تعويضا لما ينقصه من لذة ومتعة وسمو وانسجام وشعور بالحياة وغيرها من الأحاسيس، وهو ثورة جمالية على قبح الحياة، وعليه فإن هذا الفيض من الحركات ينتج لغة خاصة به هي لغة العلامات التي تعوض بدورها لغة الكلمات، فكما أن كمية كبيرة من الكلمات تُخفي في الغالب المعنى الحقيقي، فإن هذه الطلاقة التعبيرية للجسد تخفي الدلالة الحقيقية للرقص، المتمثلة في التسامي على مظاهر المادة والتحرر من ثقل الواقع والحياة[2].

ويستثمر الشاعر الرقص بصورة مباشرة في مقطع آخر، وذلك بذكر فعل (الرقص):

«يتمشى وشم الذئب الأزرق...

---

[1] نزار قباني، طوق الياسمين، تاريخ الاطلاع: 6 جويلية 2022، الساعة 4:00، رابط الموقع: https:/www.nizariat .com

[2] ينظر: فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي شعر بشرى البستاني نموذجا، ص353.

أحياناً يتخفّى الذئبُ الأزرقُ تحت حريرِ قميصٍ حُرٍّ

فتلوبُ فتاةُ الحانةِ،

باحثةً بين الروّادِ عن الذئبِ ...

وباحثةً بين رماد سجائرِهم عن جَمْرِ العينينِ»[1].

ينطوي هذا النص سرديا على رصد فعل الحركة للشخصية (فتاة الحانة) بشكل عام، وكل حركة لها نمطها الخاص وتشكل في مجموعها فضاء متزنا ومتناغما، فيقدمها على أنها في حركية دائمة وهو ما توضحه الكلمات ذات النمط الحركي (باحثة، ترقص، تسرع)، والتي توحي بالحيرة والقلق، وهنا يطرح السارد سؤالا مهما:

«وماذا لو سقَطَ الثلجُ الآنَ؟

أترقصُ في الساحةِ إذْ تَبْيَضُّ الساحةُ؟

أَمْ تُسرعُ كي تبلغَ غرفتَها»[2].

فهذا السؤال رغم أنه لا يحمل إجابة دقيقة وقد تعمد أن يبقيه مفتوحا على أفق التأويل ومساحة القراءة لدى القارئ، إلا أنه سؤال مكثف يحمل في طياته الحيرة والقلق، فهل ستختار الفرح والرقص؟ أم تختار الغرفة كنوع من الهروب أو الخلاص نتيجة الشعور بالإحباط والضياع في هذا العالم؟

[1] سعدي يوسف، حفيد امرئ القيس، ص199.

[2] المصدر نفسه، ص199.

من خلال ما سبق يمكن القول: إن ديوان (حفيد امرئ القيس) يمتاز بثراء تجريبي واسع، فالشاعر لا يعتمد على السرد الشعري فقط، إنما يجتهد ويعمل على توظيف فنون أخرى كالموسيقى والرقص والغناء من أجل تطوير شكله الشعري.

-وقد بدا من خلال هذه القصائد أن الشاعر على وعي تام بمختلف الآلات الموسيقية وبكيفية استعمالها ووظيفة كل واحدة منها، وهو ما أدى إلى تعميق أفكار النصوص وإيصال أفكار السارد إلى القارئ بأكثر من طريقة.

-ساهمت الموسيقى بشكل كبير في دعم السرد الشعري، وفي إيصال التأثيرات النفسية والتعبيرية إلى المتلقي سواء تلك المتعلقة بالحزن أو الفرح.

-شكلت القصائد التي اعتمد فيها الشاعر الموسيقى والغناء لوحات ضاجة بالحركة والحيوية وهو ما أضفى على نصوص الديوان قيمة جمالية.

وظف الشاعر التناص في نصوصه، وقد بدا توجهه الواضح إلى الأغاني والترانيم «لتبقى بذلك روح الغناء هي المهيمنة على فضاء النص ومتغلغلة في مفاصله المختلفة انتصارا للفاعلية والحياة»[1].

وكما أفاد من فن الموسيقى والغناء أفاد أيضا من فن الرقص، بوصفه فنا قائما في أساسه على الحركة والإيقاع ليلون الشعر بحركية التأثيث المنتشي بالحيرة والقلق والاضطراب في معظم القصائد.

[1] فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي – شعر بشرى البستاني نموذجا، ص341.

خاتمة

انطلاقا من كشفنا عن مختلف تقنيات السرد الباطنة والظاهرة في ديوان "حفيد امرئ القيس" ل"سعدي يوسف"، واعتمادا على إجراءات المنهج البنيوي وبالاستعانة بالمنهج السيميائي، خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج التي نلخصها فيما يلي:

- كان للعتبات النصية دورا بارز في فهم نصوص الديوان واستنباط دلالاته وتأويله، بما فيها الغلاف وما يحتويه من (العنوان الرئيس، اسم الكاتب، المؤشر الأجناسي، دار النشر) فهي بمثابة حلقة وصل بين المبدع والمتلقي، وقد مثّل عنوان (حفيد امرئ القيس) نصا كاملا عابرا للأجناس والحدود الفاصلة بينها، فمن الوهلة الاولى يلمح القارئ تداخلا واضحا بين الشعر والسرد، وعبورا للزمان والمكان، وقد ظل العنوان الرئيس مهيمنا على مراحل التشكيل الشعري للديوان، بدءا من الغلاف إلى آخر نص، إذْ كان بمثابة الدليل والمرشد للمتلقي، فضلا على أن وجود اسم المؤلف (سعدي يوسف) في الغلاف الأمامي، قد أسهم في تثبيت هوية النص للشاعر، وأعطى للمتلقي إشارة بأن المقصود (بحفيد امرئ القيس) هو الشاعر نفسه، وبهذا يكون قد أبعد عنه الغموض والتعقيد.
- أثبتت العناوين الداخلية أن هناك تقاطعا واتصالا بينها وبين العنوان الرئيس، فالدراسة بينت مدى اختزال هذه العناوين للأحداث والوقائع التي عاشها الحفيد في زمن معين وفي أماكن مختلفة، وكشفت عن حالته النفسية التي تراوحت بين اليأس والأمل، ولجوءَهُ إلى الطبيعة ليلون هذه المشاعر والأحاسيس التي تنتابه، وكل هذه الأمور مستوحاة من التجربة الحياتية الخاصة بالشاعر/ الحفيد، كما أثبتت هذه العناوين، أنها ذات صلة بنيوية وشيجة بالبنية الدلالية للديوان بأكمله، فجسدت بذلك كل المعاني والأفكار والقضايا المطروحة في الديوان.
- قامت نصوص الديوان على بنيات زمنية متنوعة، تلخصت في الاسترجاع والارتداد إلى الماضي البعيد، الذي يوحي بالتماهي التام بين الشاعر والمكان، لكن عنف الزمن تسبب في تخريب هذه العلاقة الجميلة وأدى إلى ركود الأشياء وفقدانها لفاعليتها.
- تراوح الاستشراف بين الأمل والرغبة في انقشاع الظلام، وبين اليأس والتنبؤ بأن الغد لن يكون أفضل مما هو عليه الآن، فالإحباط سيطر على معظم نصوص الديوان، وانعكس الليل على جميع الموجودات نتيجة اختفاء الزرقة وغياب الأمن والأمان، وهو ما جعله يسعى إلى إيجاد مكان آخر يعوض الواقع الذي لم يستطع تحقيق الراحة الكافية وتحقيق كل ما يحلم به، فالزمن في نصوص الديوان يوحي بالخيبة وبسلب كل ما هو جميل.

- وبالنسبة لحركة السرد نجد أن هناك عدة تقنيات ساعدت السارد في التلاعب بخطية الزمن، سواء بتعطيل حركة السرد والحد من سرعته، كـ (المشهد والوقفة الوصفية) أو بتسريع حركة السرد من خلال (الحذف بنوعيه المحدد والضمني) ومن خلال (الخلاصة).
- شكل المكان ركيزة أساسية في قصائد الديوان وقد تجلى من خلال ثنائيات ضدية تراوحت بين (فقدان الوطن /البحث عن الهوية)، (المكان المعادي /المكان الأليف)، (المكان المغلق والضيق/المكان المفتوح)، وكشفت هذه الثنائيات عن أهم عامل في تحديد العلاقة بين الشاعر والمكان وهو العامل النفسي، فإذا حفل المكان بالمشاعر الجميلة والإيجابية فإنه يتصف بالألفة، أما إذا حمل في طياته السلبية والذكريات المؤلمة والقاسية، فإنه يصبح طاردا ومعاديا، وهو ما كشفت عنه معظم نصوص الديوان، فالسارد /الشاعر يشعر بالوحدة والغربة في معظم الحالات.
- مثّل المكان الطباعي باعتباره دالا بصريا جانبا مهما من تشكيلات الديوان، من خلال احتفاء الشاعر بالهندسة الطباعية التي تعضد السرد الشعري، وتكمل ما لم يقله بصريا، فرغم التمايز الواضح بين التشكيل البصري والسرد فلكل منهما قواعده وبنيته، إلا أنهما يشتركان في السردية والتعبير عن الموضوع ذاته، عبر اللعب باللغة والحيز، فالشاعر لم ينتهج نمطا واحدا في تقديم نصوصه إنما عمد إلى تقديمها بأشكال مختلفة، فنجد قصيدة (الفضاءين العربي واللاتيني)، نجد أيضا القصيدة (المتداخلة) وكذا قصيدة (النص المتعدد ذا المستويين)، وهو ما يحقق نوعا من الإدهاش لدى المتلقي.
- كما تنوعت علامات الترقيم في نصوص الديوان، وكان للمد النقطي الحضور البارز، فعمل جنبا إلى جنب مع السرد الشعري، وأكمل ما لم يقله بصريا، وذلك من خلال الفجوات التي تعطي حيزا لاشتغال المسكوت عنه.
- إن اعتماد توليفة (التشكيل البصري والسرد)، عكست حاجة الشاعر المعاصر إلى التجديد والإبداع، لزعزعة كل ما هو ثابت والارتقاء بالمتلقي من مستهلك إلى مشارك فعال.
- وظف الشاعر البناء الدرامي في شعره، فخدم هذا البناء أفكاره ورسائله، وساعده في الارتقاء بشعره إلى عالم التعبير الموضوعي والابتعاد عن الذاتية والمباشرة؛ فلجأ إلى توظيف تقنية (القناع) الذي كان وسيلة مهمة في نقد الواقع، وقد ساعده استحضاره لشخصية (امرئ القيس) بتجربته العميقة في التصريح بكل ما يشعر به، وبطريقة مكثفة عكست حالتي الغضب والقلق المسيطرتين على روحه وعقله.

- كما لجأ إلى الحوار بنوعيه (الداخلي والخارجي)، فالحوار الخارجي كشف عن الحزن الذي يعيشه بسبب الغربة التي أدت به إلى التقهقر والانعزال، وكشف الحوار الداخلي الذي كان له الحضور البارز في نصوص الديوان، عن كل ما يدور في أعماق ذاته من صراع وقلق وحيرة، تجاه ما يعيشه وطنه ويعانيه.
- كما عمد إلى توظيف مجموعة الشخصيات وتنوعت بين (شخصيات ذات مرجعية أسطورية) و(شخصيات ذات مرجعية أدبية)، و(شخصيات إشارية)؛ فاستحضاره للنوع الأول (الأسطورية) يعود لإدراكه لقيمتها وطاقتها الإيحائية في التعبير عن أفكاره بشكل مكثف، وعلى نحو فني وجمالي، وهو ما ساهم في تعميق تجربته وإيصالها إلى المتلقي بأسلوب فني ودرامي، وقد كشفت الشخصيات الأسطورية التي استحضرها في نصوصه، عن المعاناة التي عاشها والمجهودات التي بذلها في سبيل التجديد والتغيير، وفي سبيل الوصول إلى ما كان يصبو إليه، إلا أنه اصطدم (بالغول) وبالواقع المر فكل شيء كان عبارة عن وهم وسراب، ورغم ذلك بقي متمسكا بالأمل الذي عبر عنه (بالعنقاء) بكل ما تحمله من دلالات رمزية توحي بالانبعاث والولادة الجديدة، لتبعث فيه روحا جديدة تخرجه من هذه البوتقة ومن هذه الصراعات التي يعيشها.
- كما استحضر مجموعة من الشخصيات الأدبية والثقافية، كونها تشترك جميعها في التنديد بالاستبداد وكشف الواقع المأساوي سواء بالكلمة أو بالفن، تشترك في المعاناة من القهر والظلم والاضطهاد، فحاول من خلالها إبراز دور الأدباء والمثقفين في تغيير الواقع، وفي تغيير الذهنيات المتجذرة في مجتمعاتهم، كونهم أصحاب رسالات هادفة، الأمر الذي جعلهم يدخلون في صراعات كبيرة مع الزمن والمجتمع وحتى مع أنفسهم، فحالتهم النفسية تتراوح بين القوة حينا وبين الضعف حينا آخر، بين التفوق وبين العجز، بين الأمل وبين اليأس، فهي غير مستقرة وفي اضطراب دائم، وكل هذا في سبيل بناء أوطانهم وفي سبيل الإنسان في كل مكان.
- كما نجد أيضا توظيفا للشخصيات الإشارية، فبعد أن كان الشاعر يعمد إلى تقديم شخصيات مختلفة وبطريقة سرد شعرية، توجه إلى ذاته ليصبح بذلك إحدى الشخصيات التي تحضر حضورا قويا في النسيج البنائي للنصوص، فشخصيته تعد قطب القصيدة، ومدارها ومصدر حركتها في الزمان والمكان، ليكشف بذلك عن ذاته القوية التي لا تعرف معنى الاستسلام، مهما كانت الأزمات ومهما كانت الظروف في سبيل تحقيق حريته وإيجاد ذاته وكينونته.

- سعى الشاعر إلى أن يستمد بعض التقنيات من فنون أخرى (كالرسالة ، والألوان والرقص والغناء) وهذا التبني لتقنياتها ليس مجرد مسايرة للعصر، إنما هو قائم على وعي بحدود التعابر والانفتاح الأجناسي، ف(سعدي يوسف) يدرك تماما أن لكل تقنية سردية موضعها ودورها في كل نص، فهو استخدمها استخدام الواعي بإمكاناتها في إيصال تجربته السرد شعرية، فنجده يستعين بالرسالة كوسيلة سردية أسهمت في إثراء نصه الشعري المواكب لحركية الحياة وتطورها، لرسم مختلف أبعاد التجربة الشعرية والتعبير عنها، خاصة وأن الرسالة شديدة القرابة من الشعر من حيث الغرض ،فكلاهما خطاب موجه لشخص أو مجموعة من الأشخاص، فوظف أركانها من: (مرسل ومرسل إليه ودافع الرسالة وأسباب كتابتها وتاريخ ومكان تحريرها) في معظم القصائد، وهو ما جعل القارئ في بعض الأحيان يجد نفسه أمام نوعين مختلفين هما: فن الشعر وفن الرسالة في الوقت ذاته.
- كما نجده في بعض القصائد يذكر بشكل صريح وبصيغة مباشرة بدءا من العنوان بأنها رسائل كما في قصيدة (البريد الليلي)، فمثلما استطاع أن يوظف التقنيات الخاصة بالرسالة في معظم القصائد، استطاع أن يوظف بعض الأبيات الشعرية في هذه الرسالة(البريد الليلي) فحضور النص الآخر كان لافتا للانتباه فالقصيدة / الرسالة جمعت بين مقاطع شعرية لأصوات مختلفة من الجاهلية إلى يومنا هذا، فالشاعر حاول أن يوهم المتلقي بأن هذا النص عبارة عن رسالة، وعمد فيها إلى توظيف الشعر كنوع من التداخل، وهو ما منح نصه خصوصية فريدة تكشف عن ثقافة الانفتاح والاستدعاء الواعي للنصوص.
- انفتح ديوان (حفيد امرئ القيس) على فن آخر من الفنون الجميلة وهو (الفن التشكيلي) ونقصد هنا بالضبط (الألوان)، فالشاعر أدرك قيمتها وأهميتها في إنتاج المعاني بشكل خفي وموارب فوظفها في قصائده، سواء كان ذلك بذكر اسم اللون بصيغة مباشرة أو بصيغة غير مباشرة ، ليخلق بذلك نوعا من التوازي المشهدي بين السرد الشعري وبين الألوان، وهو ما يزيد تجربته الشعرية ثراء، لتكون أكثر قدرة على نقل أفكاره والتعبير عن آرائه ومواقفه، بشكل يؤكد براعته الشعرية ومقدرته على امتصاص معطيات الرسم والألوان، وصهرهما في بوتقة واحدة لتساند الدلالة المضمونية للنص، وقد تنوعت الألوان وفق ذلك بين الألوان الداكنة والمتمثلة في: اللون (الأسود) واللون (الرمادي)، واللون (البني) واللون (الأصفر)، وكلها تحيل إلى السلبية والدمار والخراب وفقدان الأشياء لفعاليتها، في معظم الأحيان وبين ألوان (ممزوجة)، حيث يعمد الشاعر إلى توظيف أكثر من لون في القصيدة

الواحدة كتوظيف اللون (الأخضر) الباعث على الأمل والسعادة والخير الكبير، في مقابل اللون (الأسود) الدال على اليأس والهول وسلب الحرية، ويتجاوز هذا الاستعمال اللوني دلالاته السطحية إلى البنية العميقة، فالألوان تعبر عن حالة الصراع التي يعيشها، وتسهم بشكل كبير في بناء دلالات جديدة من خلال التباين والاختلاف في توظيفها.

- كما انفتح ديوان (حفيد امرئ القيس) على تقنيات (الموسيقى)، فنجد العديد من العبارات في نصوص الديوان لها علاقة بالقاموس الموسيقي، كالعناوين التي لها علاقة بهذا الحقل مثل: (الماندولين)، (كونشيرتو للبيانو والكْلارِيْنَتْ) ، (بِيانُو كوندوليزا رايس)، وقد بدا الشاعر على وعي تام بمختلف الآلات الموسيقية وبقوالبها وبكيفية توظيفها، وقد أسهمت الموسيقى بشكل كبير في دعم السرد الشعري، وفي إيصال التأثيرات النفسية والتعبيرية إلى المتلقي سواء تلك المتعلقة بالحزن أو الفرح، فشكلت القصائد التي اعتمد فيها الشاعر الموسيقى والغناء لوحات ضاجة بالحركة والحيوية، وهو ما أضفى على الديوان قيمة جمالية.
- كما وظف الشاعر التراث الشعبي في نصوص الديوان، وقد بدا توجهه الواضح إلى الترانيم والأغاني الشعبية خاصة تلك المتعلقة بالحنين إلى الوطن الأم، ومثلما أفاد من فن (الموسيقى) و(الغناء) أفاد أيضا من فن (الرقص)، بوصفه فنا قائما في أساسه على الحركة والإيقاع ليلون قصائده بحركية توحي بالحيرة والقلق والاضطراب في معظم الأحيان.

ما يمكن قوله في الأخير، أن هذا التمازج والتداخل بين مختلف الأجناس الأدبية والفنون الإبداعية يكشف عن قدرة الديوان على الاشتغال على مختلف التقنيات سواء كانت بصرية أو سردية، لتمرير الرسائل التي يريدها الشاعر إلى المتلقي وبأكثر من تقنية، فمما لا شك فيه أن (سعدي يوسف) وظف العناصر السردية لهذه الأجناس والفنون توظيفا يتفق وتجربته الشعرية، فتداخل النصوص مع مختلف تقنيات السرد وتقنيات الفنون الجميلة ليس مجرد استحضار لتقنيات من أجناس وفنون أخرى، بل هو رؤية معرفية تقرب بين هذه الأجناس والفنون في إطار منطقي، ينظم كيفيات حوارها وتداخلها وتطعيمها لبعضها بعضا.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولا–المصادر:

1.سعدي يوسف، حفيد امري القيس، الأعمال الشعرية، ج5، منشورات الجمل، بيروت –بغداد، ط1، 2014.

ثانيا–المراجع العربية.

2. أحمد بو جمعة، المصطلح النقدي المعاصر عند عبد الملك مرتاض –مقاربة منهجية، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017.

3.أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع عمان مؤسسة دار الصادق الثقافية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.

4. أحمد زهير رحاحلة القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.

5.أحمد العلوي العبدلاوي، حميد حماموشي، آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013.

6.أحمد محمود الدوخي، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2009.

7.أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997.

8.أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

9.أحمد يوسف خليفة، البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004.

10.أميرة الكولي، البنى الحكائية في الأدب العربي، دراسة في ضوء المنهج البنيوي، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

11. أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2015.

12.أمينة حاج داود، جمالية القراءة في شعر محمود درويش، الوسام العربي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015.

13.إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، بحوث وقراءات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت (دط)، 2010.

14.إسماعيل محمود محمد إحطوب، النزعة الدرامية في ديوان بلند الحيدري، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014.

15.ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، الجزء:2، مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1955.

16.امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2001.

17.إنقاذ عطا الله محسن، الشعر القصصي في الشعر الأندلسي دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

18.إيليا أبو ماضي تذكار الماضي، المطبعة المصرية بالإسكندرية، (دط)،1911.

19.آمنة يوسف، مقاربات بنيوية في السرد–الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت –لبنان، ودار الفارس للنشر والتوزيع –عمان الأردن، ط1، 2015.

–بسام قطوس:

20. دليل النظرية النقدية المعاصرة –مناهج وتيارات، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن (دط)، 2016.

21. سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2002.

22.البشير ضيف الله، العولمة وتحولات الكتابة من الورقي إلى الرقمي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2019.

23.تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2010.

24.جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط2، 2020.

25.جميل صدقي الزهاوي، الكلم المنظوم، المطبعة الأهلية، بيروت، (دط)، 1973.

26.جميل صليبا، من أفلاطون إلى ابن سينا –محاضرات في الفلسفة العربية، مكتبة النشر العربي، دمشق، ط1، 1935.

27.جميل علوان مقراض، البنية السردية في شعر امرؤ القيس، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2013.

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

29.حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1990.

ط1، 2014.

30.حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

31. حسين فيلالي، السمة والنص السردي، موفم للنشر، الجزائر، (دط)، 2008.

32. الحسين أخليفة، غواية السرد في الشعر العربي القديم، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019.

33. حمادة تركي زعيتر، جماليات المكان في الشعر العباسي، مؤسسة دار الصادق الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، الرضوان للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية لهاشمية، ط1، 2013.

34. حميد الحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1991.

35. حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المطبعة البولسية، ط2، 1953.

36. حنان بومالي، الاغتراب وتحولات النص الشعري لبلند الحيدري، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017.

37. حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس –شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، بيروت، دار الأمان المملكة المغربية، ط1، 2014.

38. خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2000.

39. خليل مطرن، ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت، (دط)، (دت).

40. دعاء علي عبد الله القيسي، البنية الدرامية في شعر محمد القيسي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط 1، 2016.

41. ديوان أبو فراس الحمداني، تحقيق محمد التونجي، منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية بدمشق، 1987.

42. ديوان إيليا أبي ماضي، تقديم جبران خليل جبران، دار العودة، بيروت، (دت).

43. ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1996.

44. راضية لرقم، الخطاب السردي في الشعر العربي القديم_ دراسة سيميائية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

45. رزيقة بوشليقة، التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، ميم للنشر، الجزائر ط1، 2015.

46. رشيد يحياوي، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت–لبنان، 1998.

47. رضا عطية، الاغتراب في شعر سعدي يوسف –قراءة ثقافية –، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2018.

48. راوية يحياوي، البنية والدلالة في شعر أدونيس، ميم للنشر، الجزائر، ط2، 2014.

49. سامي سليمان أحمد، الشعر والسرد –تأصيل نظري ومداخل تأويلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2012.

50. سعدية بن ستيتي، الإطار المفاهيمي للفضاء الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، (دط)، 2017.

51. سليم الجندي، عمدة الأديب – امرؤ القيس، مكتبة النشر العربي، دمشق–سورية، (دط)، (دت).

52. سعيد أحمد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط1، 2016.

53. سعيد عموري، القراءة في الشعر الحداثي، دار الفكر العربي، الجزائر، ط1، 2016.

54. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن–السرد–التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005.

55. سليم الجندي، عمدة الأديب – امرؤ القيس–، مكتبة النشر العربي، دمشق–سورية، (دط)، (دت).

56. سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر–دراسة في شعر أدونيس–، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2020.

57. سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح السردي عشر قراءات في المصطلح السردي وترجمته، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015.

58. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

59. صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم (مشروع قراءة شعرية)، دار الفارابي، بيروت –لبنان، ط2، 2007.

60. صفي الدين الحلي، ديوان صفي الدين الحلي، تحقيق: محمد حور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.

– صلاح فضل:

61. أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت–لبنان، ط1، 1995.

62. نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2006.

–صلاح بوسريف:

63. الشعر وأفق الكتابة، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014.

64. الفكر النائم في نقد ومسائلة الشعرية العربية المعاصرة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان ط1، 2021.

65. ضياء علي لفته، عواد كاظم لفته، سردية النص الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان –الأردن، (دط) 2010.

عبد الله إبراهيم:

66. السرد والاعتراف والهوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع عمان_ الأردن، ط1، 2011.

67. موسوعة السرد العربي، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

68. عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

79. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص على المناص)، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008.

70. عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر –الشعر اليمني نموذجا، دار التنوير، الجزائر، (دط)، 2013.

71. عبد الرحمن بدوي، مدخل جديد إلى الفلسفة، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1985.

72. عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، تحقيق: حجر عاصي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، (دت).

73. عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

74. عبد الرحيم الكردي، السرد الروائي وتداخل الأنواع–نماذج من الرواية المصرية المعاصرة، أسئلة السرد الجديد، مؤتمر أدباء مصر، الدورة الثالثة والعشرون،2008.

75. عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012.

76. عبد الرحمن المصطاوي، ديوان امرؤ القيس، دار المعرفة، بيروت–لبنان، ط2، 2004.

77عبد الخالق سلمان جيمان، الغياب في شعر الحداثة –مقاربات نقدية للشعر العراقي، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2014.

78.عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص_دراسة في مقدمة النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، المغرب (دط)، 2000.

79. عبد المالك أشبهون، عتبات الكتابة في الرواية دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2009.

80.عبد المجيد حنون، في الأسطورة والأدب العربي، ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2019.

81.عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، 1998.

82.عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006.

83.عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2006.

84.عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، قراءة مونتاجية، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن _عمان، ط1، 2010.

85. عزيز حسين علي الموسوي، النص المفتوح في النقد العربي الحديث، المنهجية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016.

86.عصام حمدي عطية ضيف، غزوة بدر في شعر حسان بن ثابت دراسة موضوعية وفنية، كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، جامعة الأزهر، (دط)، (دت).

87.عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية –دراسة في جماليات السينما، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت_ لبنان، ط1، 2001.

–علي جعفر العلاق:

88. الشعر والتلقي–دراسات نقدية–فضاءات للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2013.

89. في حداثة النص الشعري–دراسة نقدية–فضاءات للنشر والتوزيع، ط3، 2013.

90. على عشرى زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، (دط)، 1997.

91. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)،2008.

92. فائز عبد النبي القبيسي، أدب الرسائل في الأندلس (في القرن الخامس الهجري)، دار البشير، عمان، الأردن، ط1، 1989.

93. فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان –الأردن، ط1، 2009–2010.

94. فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي شعر بشرى البستاني نموذجا، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015.

95. فتيحة كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2007.

96. فرحان بدري الحربي، الشعر العربي الحديث–قراءة في المرجعيات وتحولات الأثر الفني، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016.

97. فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، فضاءات للنشر والتوزيع عمان–الأردن، ط1، 2017.

98. قدور عبد الله ثالي، سيميائية الصورة _مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، (دط)، (دت).

99. كريم شلال الخفاجي، سيميائية الألوان في القرآن الكريم، دار المتقين للثقافة والعلوم والطباعة والنشر بيروت، لبنان، ط1، 2012.

100. كلود عبيد، الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2013.

101. كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة _دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، (دط)، 2006.

102. ليندة خراب، شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، خط الاستواء–مقامة ليلية –سرداق الحلم والفجيعة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد–الأردن، ط1، 2017.

103. ماجد فخري، أرسطو طاليس المعلم الأول، المطبعة الكاثوليكية –بيروت، (دط)،1958.

104. مازوني فريزة، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، منشورات مخبر الممارسات اللغوية، الجزائر،(دط)، 2013.

105.ماهر شفيق، ما وراء النص اتجاهات النقد الادبي الغربي في يومنا هذا، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2016.

106. مبروك دريدي، المكان في النص السردي العربي – البنية والدلالة، الشركة السودانية للهاتف السيار زين، السودان ط1، 2018.

107. محسن أطميش، دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد للنشر الجمهورية العراقية، ط1، 1982.

108. محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا للنشر والتوزيع، (دط)،2013.

109. محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991.

110. محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية – التشكيل ومسالك التأويل، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف – الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2011.

111. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001.

112. محمد جاسم جبارة، مسائل الشعرية في النقد العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2013.

113. محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1، 2004.

– محمد صابر عبيد:

114. بلاغة التجربة الشعرية، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2020.

115. تجليات النص الخلاق الرؤية الإبداعية والممارسة الجمالية قراءات في تجربة علي جعفر العلاق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2015.

116. التشكيل السردي المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق–سورية، ط1، 2011.

117. التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا، دار نينوى للدرسات والنشر والتوزيع، دمشق–سورية، ط1، 2011.

118. التشكيل النصي الشعري، السردي، السير ذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد_ الأردن، ط1، 2014.

119. الحداثة الشعرية حدود الرؤيا وحدود التشكيل، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2020.

120. المغامرة الجمالية، عالم الكتب الحديث إربد – الأردن، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2008.

121.محمد صالح المحفلي، توظيف السرد في الشعر العربي الحديث، البردوني أنموذجا، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

122. محمد طه، توق النص وأفق الصورة (قراءة للدرامية في الشعر العربي الحديث)، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018.

– محمد عزام:

123. شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

124. قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا – دمشق، دار علاء الدين للنشر والطباعة والتوزيع، سوريا –دمشق، (دط)، 2017.

125. محمد مرتاض، قراءة جديدة للنثر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2017.

126. محمد مصطفى أبو شوارب، بنية الحكاية في خمريات أبي نواس دراسة في تداخل الأجناس، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية–مصر، ط1، 2017.

127. محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية –اللغة –الموسيقى –الحركة، الجزء الأول مبادئ ومسارات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، ط1، 2010.

128. محمد يونس عبد العال، النثر العربي قضايا وفنون ونصوص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1996.

129. مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب العربي، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة –مصر، ط1، 2008.

130. ميلاد عادل جمال المولى، السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.

131. نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي الحديث، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967.

132. ناصر بركة، محاضرات في النص الأدبي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2019.

133. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي–المكونات–والوظائف، والتقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2003.

134. نبيل منصر، الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

135. نزار فراك الحساني، الأداء القصصي في أشعار أيام العرب، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016.

136. نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني –قراءة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2011.

137. هاشم مناع، بشار بن برد حياته وشعره، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1994.

138. هداية مرزق، جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، دار هيباتيا للنشر، أسوان–إدفو، ط1، 2013.

139. هيثم سرحان، الأنظمة السيميائية – دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت–لبنان، ط1، 2008.

140. وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، نقد السرديات نموذجا، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009.

–وداد بن عافية:

141. أسرار النص دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017.

142. التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر دراسة في فضاء القصيدة عند سعدي يوسف، منشورات نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، (دط) ،2014.

143. يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجا)، الهيئة السورية العامة للكتاب، وزارة الثقافة_ دمشق، ط1، 2010.

144. يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى، عالم المعرفة، سلسة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،1990.

145. يوسف محمود عليمات، النقد النسقي تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015.

ثالثا–المراجع المترجمة:

146.أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، 1967.

147. بندتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2009.

-بول ريكور:

148. الزمان والسرد الحبكة والسرد التاريخي، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006.

149. الوجود الزماني والسرد، ترجمة: سعيد الغامدي، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، (دت).

-تزفيطان تودوروف:

150.الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، حلب، (دط)، 1996.

151. مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

152. نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، المركز القومي للإنماء، بيروت، ط1، 1982.

-جيرار جنيت:

153. حدود السرد، ترجمة: بنعيسى بوحمالة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 1992.

154. خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، عمر حلي، عبد العزيز الأزدي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، (دط)، 1972.

155. مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة (أفاق عربية)، بغداد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (دط)، (دت).

156. جون ليشته، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا –من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة: فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان، بيروت، ط1، 2008.

157. رولان بارت، تزفيطان تودوروف وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

158. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

فيكتور هيجو:

159.عمال البحر، ترجمة: رمضان لاوند، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،2007.

160.عمال البحر، ترجمة: زياد العودة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2018.

161.فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار كرام الله للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، (دت).

162. نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982.

163. والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت، 1994.

164. يان مانفريد، علم السرد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق– سورية، (دط)، (دت).

رابعا–المراجع الأجنبية:

165–Danielle leeman, jean Dubois, université paris ouest Nanterre la Défense, laboratoire ICAR (UMR 5191 CNRS–Université Lyon–ENS de Lyon –

166–Leo hoek : la marque du titre ; Dispositif sémiotique d’une pratique – textuelle ; mouton Publisher ; 1981

خامسا–المعاجم والقواميس العربية والمترجمة:

167.أحمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (دط) ،1959.

168.إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، الجمهورية التونسية، ط1، 1986.

169.إبراهيم مصطفى، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة–مصر، ط4، 2004.

170.ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، (دط)، (د.ت).

171.ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

172.جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

173.الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المجلد 3، دار الكتب العلمية، ط1، 2003.

174. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

175.عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط2، 1984.

176. محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، (دط)، مجلد 3، 1986.

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

سادسا–المجلات والندوات وأعمال الملتقيات:

178.أحمد حسين العيثاوي، مشاهد من الملامح السردية والقصصية في الشعر الجاهلي، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد 19 العدد: 80، 2013.

179.أحمد حسين حسن السعدي، عناصر البناء الدرامي في حفار القبور للسياب، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، جامعة بابل، العراق، المجلد: 28، العدد: 5، 2020.

180. أحمد طه أحمد شعيب، العتبات النصية في رواية (عطب الذاكرة) لسالم الغزاولة، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد: 17، العدد: 4، 2021.

181.أحمد مداس، الفعل السردي في الخطاب الشعري _قراءة في مطوية لبيد، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، العدد العاشر والحادي عشر، جانفي وجوان، 2012.

182.أحمد موسى الخطيب، هوزان القاضي، قصيدة الكهف لخليل حاوي دراسة أسلوبية دلالية، مجلة الجامعة الإسلامية الإنسانية، غزة–فلسطين، المجلد:29، العدد: 3، 2021.

183.آمنة بلعلى، عولمة التناص ونص الهوية، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد الأول، ماي 2006.

184.أوراس نصيف جاسم محمد، البنى السردية في شعر امرئ القيس –دراسة تحليلية –، مجلة كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، العراق، المجلد 23، العدد 3، 2012.

185.الطيب بودربالة، قراءة في كتاب: سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني: السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، العدد:15. 16 أفريل 2022.

186.بشائر أمير عبد السادة، النسق البنيوي والفضاء الشعري في قصيدة السياب (وصية محتضر)، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، عدد خاص بالمؤتمر العلمي الرابع لكلية التربية للعلوم الإنسانية، 2013.

187. تيلبي الزهرة، حفيظة روينة، جماليات السرد في القصة الشعرية عند عمر بن أبي ربيعة، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الوادي، الجزائر، المجلد 13، العدد:2، 2021.

188. جنان خليفة عباس، اللون ودلالته الرمزية في القرآن الكريم والشعر الإسلامي–شعراء النبي صلى الله عليه وسلم أنموذجا، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، كلية التربية للعلوم الإنسانية /ابن رشد، جامعة بغداد، المجلد:60، العدد:2، حزيران 2021.

189. حفصة جعيط بوخنشوش، جدلية اللون والزمن في قلائد أبي الطيب المتنبي، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلمية، الجزائر، المجلد 2011، العدد:11، أوت 2011.

190. حكيم حسن محمد علي، تشكيلات الفضاء في شعر موفق محمد، مجلة الخليج العربي، المجلد 41، العدد(1–2)، 2013.

191. حميد قبايلي، مقدمة قصيدة الغزوات عند حسان بن ثابت الأنصاري، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد:12، 2011.

192. خالد لفتة باقر، الألوان في شعر ابن خفاجة الأندلسي–إضاءة دلالية، مجلة الباحث، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، المجلد: 14، العدد: 7، 2015.

193. خليل الموسى، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، المجلد 29، العدد 336، 1999.

194. رعد عبد الجبار جواد، توظيف اللون في شعر عنترة بن شداد العبسي، مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والاجتماعية، كلية التربية للعلوم الإنسانية /ابن رشد، جامعة بغداد، العراق، المجلد الأول، العدد 214 ،2015.

195. سرهد حسن نجم، وظائف العنوان في قصائد عبد الستار نور علي دراسة سيميائية، مجلة جامعة كركوك للدراسات الغنسانية، المجلد: 1، العدد:4، 2017.

–سعد علي المرشدي

196. تجليات الواقع السياسي في شعر سعدي يوسف، مجلة نابو للبحوث والدراسات، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، العراق، المجلد 2011، العدد: 6، 2011.

197. التمثلات الاجتماعية والبيئية في شعر سعدي يوسف، مجلة بابل للعلوم الإنسانية، العدد: 8، 2018.

198. سمية بن عبد ربو، مسرحية البشير لأبي العيد دودو دراسة سيميائية للشخصيات حسب نموذج فيليب هامون، مجلة البدر، جامعة بشار، الحزائر، المجلد:10، العدد 11، 2018.

199. سعيد يقطين، السرد العربي قضايا وإشكالات، علامات، مجلد 8، سبتمبر 1998.

200. صباح عيدي عطية، التشكيلات الجمالية والدلالية في شعر سعدي يوسف (الأخضر بن يوسف وقصائد أخرى) اختيارا، مجلة آداب ذي قار، جامعة البصرة كلية التربية للعلوم الإنسانية، العدد: 2، 2021.

201. ضحى عادل بلال، ثناء عياش، التشكيل التصويري في مقدمة قصيدة المديح النبوي عند صفي الدين الحلي دراسة تحليلية، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد الثاني والعشرون، أكتوبر 2018.

202. طارق ثابت، الدلالة في تداخل السرد القصصي بالشعر –شعر إيليا أبي ماضي أنموذجا، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، العدد 1، 2013.

203. عبد الرحمن أحمد إسماعيل كرم الدين، السردي في شعر الفيتوري، مجلة العلوم العربية، قسم اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، العدد الخامس والعشرون، 2012.

204.عبد العالي بوطيب، آليات الخطاب الإشهاري، الصورة الثابتة نموذجا، علامات، العدد 18، 2002.

205.عبد الله ابراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة –بحث في تقنيات السرد ووظائفه، مجلة علامات، المغرب، المجلد: 2001، العدد 16، 2001.

206.عبد المجيد زراقط، الأنواع الأدبية بين تداخل الأنواع وتميز النوع، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، (تداخل الأنواع الأدبية)، المجلد الأول،2008.

207. عبد الملك بومنجل، تداخل الأنواع في القصيدة العربية، أعمال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (تداخل الأنواع الأدبية) جامعة اليرموك إربد –الأردن، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، ط1المجلد:2، 2008.

208.عصام البلداوي، حسن جاسم محمد، الموسيقى والطرب في العراق القديم، مجلة مركز دراسات الكوفة، جامعة الكوفة، المجلد الأول، العدد:46، 2017.

209. علاء الدين علي ناصر، دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، العدد: 13، 2017.

210. عمر عروي، المظاهر النصية للسرد في التراث العربي –الصاهل والشاحج لأبي العلاء المعري أنموذجا، أعمال اليوم الدراسي الوطني حول السرد: فلسفة السرد، المنظم من طرف قسم اللغة والأدب العربي بكلية الآداب واللغات، جامعة محمد البشير الإبراهيمي بالتنسيق مع الجمعية الجزائرية للدراسات، يوم 10. 4. 2016.

211. عباس يداللهي فارساني، المكان ودلالته في الشعر الفلسطيني المقاوم، ديوان العصف المأكول نموذجا، مجلة كلية الإسلامية الجامعية، المجلد:1، العدد 58، 2020.

212.علي إبراهيم محمد، الأقنعة والوجوه: الدلالات والتجليات في (حدائق الوجوه لمحمد خضير)، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية صفي الدين الحلي، جامعة بابل، عدد خاص، 2012.

213.غدير أبو سنينة، الكولومبي فرناندو بوتيرو وكائناته المؤسطرة، جريدة العرب، لندن، العدد 9506، 2014/4/23.

214. فاطمة نصير، البوليفونية الشعرية (نحو تسريد القصيد) قراءة نقدية في ديوان (شهود غزة) للشاعر (عبد الله شميس)، مجلة التواصل الأدبي كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، عنابة، الجزائر، العدد السادس، جوان 2016.

215. فريد حلمي، مكونات الغلاف ومدى قابلية القراءة والتأويل (بين العتبة والعتمة،) منتدى الأستاذ، المجلد 15، العدد 2، جوان 2019.

216. فضيلة مادي، تداخل الأنواع الأدبية في شعر عمر بن أبي ربيعة –القصيدة الرسالة نموذجا، مجلة معارف كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي محند أولحاج، الجزائر، العدد 16، 2014.

217.محمد بن عياد، حدود الجدل بين القص والشعر، أبحاث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك إربد –الأردن، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، ط1، 2008، المجلد الثاني.

218. محمد بن مالك، بوريس توماشفسكي، بناء الموضوعة الأدبية، مجلة كتابات معاصرة، لبنان، العدد 66، نوفمبر، 2007.

219. محمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 2، 1958.

220. محمد صابر عبيد، التشكيل مصطلحا أدبيا، مجلة الرافد، دار الثقافة والإعلام في الشارقة، العدد 156، 2010.

221. محمود الضبع، السردي في الشعر_الشعري في السرد، أسئلة السرد الجديد، مؤتمر أدباء مصر، الدورة 23، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2008.

222. محمد عياد، الزمن والشعر، مجلة علامات، المغرب، المجلد: 2002 العدد:17، 30 إبريل 2002.

223. نبهان حسون السعدون، الوصف في قصص علي الفهادي – دراسة تحليلية، مجلة دراسات موصلية، العدد 24، أيار 2009.

224. لؤي خليل، نص السيولة والصلابة، دراسة في تداخل الأنواع، أبحاث مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، جدار للكتاب العالمي، عمان–الأردن، عالم الكتب الحديث إربد–الأردن، المجلد الثاني، 2009.

225. محمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 2، 1958.

226. محمد عياد، الزمن والشعر، مجلة علامات، المغرب، المجلد 2002، العدد17، 30 إبريل 2002.

227. مولود مرعي ويس، العنوان في شعر علي جعفر العلاق، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، 2021.

228. ميسان زيد سالم، بيوت القصب موروث سومري لحياة بسيطة في العراق، العربي الجديد، العدد 1397، 29 جوان 2018.

229. ميشال جحا، سعدي يوسف سندباد القرن العشرين، مجلة العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 754، 2021.

230. نادية هناوي سعدون، سيميائية العنوان في السرد الروائي الثيمة والبنية، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، المجلد: 4، العدد: 4، 2011.

231. هادي سدخ زغير، الميثولوجيا في شعر سميح القاسم دراسة تحليلية نقدية، مجلة آداب المستنصرية، كلية الآداب الجامعة المستنصرية، العراق، المجلد: 2017، العدد 76، 2017.

سابعا–الرسائل والأطروحات:

232.أحمد محمد أبو مصطفى، تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، دراسة لاستكمال متطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية، كلية الآداب بالجامعة الإسلامية، غزة، 2015.

233. زينب نسارك، شعرية السرد في القصيدة الجزائرية المعاصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد لمين دباغين سطيف2، 2018–2019.

234. سلام مهدي رضيوي الموسوي، تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري، أطروحة دكتوراه، فلسفة في اللغة العربية وآدابها، كلية التربية جامعة البصرة، 2011.

235. صدام علاوي سليمان الشايب، البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على الماجستير، جامعة مؤتة 2007.

236.غنام بن هزاع المريخي المطيري، القصة في شعر عمر ابن أبي ربيعة، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، 2013.

237. غيبوب باية، الشخصية الأنثربولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة ل: غابريل ماركيز الأبعاد والمستويات رسالة ماجستير، جامعة سعد دحلب، البليدة –الجزائر، 2010.

238. محمد عروس، تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر –جماليته الفنية وأبعاده الدلالية، رسالة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث المعاصر، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر–بسكرة، 2014 –2015.

ثامنا–المواقع الإلكترونية:

239. أحمد الخاني، ملخص لخصائص القصة الشعرية إلى عصر الدول المتتابعة، تاريخ النشر 2015/7/13، تاريخ الاطلاع: 2022/8/28، رابط الموقع: https://www.alukah.net

240. أحمد قيس، مصر... وذرية الإمام الحسين– مقام زيد بن علي زين العابدين،ص7، تاريخ النشر: 2018/12/20، تاريخ الاطلاع :2022/7/5، الساعة 14:22 رابط الموقع: http://www.kitabat.info.

241. الشنفرى، دعيني وقولي بعد ما شئت أنني، ص 1، تاريخ الاطلاع: 17 جانفي 2023، الساعة 19: 14، الرابطhttp://almasalik.com

242. النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن ، تاريخ الاطلاع: 28 سبتمبر 2022، الساعة: 1:55 رابط الموقع: https://ketabonlin.com

243. باسل يونس ذنون الخياط، بين (النوم محرم لأجفاني) و(آه يازين العاشقين)، تاريخ النشر: 7نوفمبر2020، تاريخ الاطلاع 2022/7/6، الساعة 15:14، رابط الموقع: http://www.watar7.com

244. بول ريكور، تاريخ الاطلاع:28 سبتمبر2022، الساعة00:36، الرابط: https://www.mominoun.com

245. تراتيل الميلاد"، كلمات:(غير معروف)، ألحان: الأخوين الرحباني، تاريخ الاطلاع: الاربعاء 4 أفريل2022، الساعة 13:25، رابط الموقع.https://fairouziyat.com

246. جان جيونو، تاريخ الاطلاع 10-12-2022، الساعة:2:10 ، الرابط: https://m.marefa.com

247. جيرار جنيت، أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ترجمة وتقديم: المختار حسني، تاريخ الاطلاع: 15 سبتمبر 2022، الساعة: 1.00، رابط المقال:http://alantologia,com

248. ركان الصفدي، فن الرقص في الشعر العربي، تاريخ النشر:6 /2020/9، تاريخ الاطلاع: 2022/6/25، الساعة: 19:53، رابط الموقع: https://poetspub.com.

249. شرح القرآن، تاريخ الاطلاع:2 جويلية 2022، الساعة 23:46، الرابط:

https://surahquran. aya-tafsir-21-39html

250. كتب ومؤلفات تشارلز داروين، مؤسسة هنداوي، تاريخ الاطلاع :2019/6/8 الساعة: 20:19. الرابط: https://www.hindawi.org

251. لطيفة الأعكل، نزعة الحزن في الشعر المعاصر، 11يوليو 2018، تاريخ الاطلاع 8 أكتوبر 2022، الساعة: 2:30، رابط المقال: https:// alroya.com

252. مجد فرارجة، دلالات اللون البني، تاريخ النشر17 يناير2021، تاريخ الاطلاع:12 جوان 2022، الساعة00:30، رابط المقال:.https://mawdoo3.com

253. محمود الضبع، التحليل السردي للشعر (السارد-الشخصيات)، الحلقة 1، مسترجع بتاريخ 29 /2/ 2022، الرابط: https://yotu.be/y7VNgD6UU

254. مفيد نجم، شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر السياق والوظيفة، مجلة نزوى، تاريخ الاطلاع: 16ديسمبر 2022، الساعة1:11، الرابط:https://nizwa.com

255. نزار قباني، طوق الياسمين، تاريخ الاطلاع: 6 جويلية 2022، الساعة 4:00، رابط الموقع:

https:/www.nizariat .com

256. ندى رضا، من أوراق البردي ونقوش الأحجار ألحان الإغريق وموسيقاهم، تاريخ النشر: 2018/8/10، تاريخ الاطلاع: 4-7-2022 الساعة: 00:12، رابط المقال:

https://manshoor.com

257. يازين العابدين ..ياورد مفتح بين المساكين، تاريخ النشر: 2017/10/5، تاريخ الاطلاع 2022/7/5: الساعة 14:30، رابط الموقع: http://www.albawbhnews.com

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان.....

مقدمة.....أ-ح

مدخل:

في مفهوم سردية القصيدة

1-تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة المعاصرة 13

2-مفهوم السرد في المعاجم العربية والغربية..... 24

أ-السرد لغة.....24

ب-السرد اصطلاحا.....25

ج: مفهوم السرد عند الغرب.....28

3-مفهوم سردية القصيدة.....35

4-سردية القصيدة: النشأة والتحول.....37

5 أهمية الحضور السردي في القصيدة الحديثة والمعاصرة.....51

6-العناصر السردية التي اعتمدها الشعر المعاصر.....52

الفصل الأول

سردية العتبات في ديوان (حفيد امرئ القيس)

توطئة: العتبات النصية مفهومها ووظائفها.....60

المبحث الأول: سردية عتبة الغلاف.....67

1 -العنوان.....68

أ_ العنوان لغة.....68

ب-العنوان اصطلاحا.....69

ج-وظائف العنوان.....71

-الوظيفة التعينية (f-désignation) 72

-الوظيفة الوصفية:(F-Descriptive) 72

-الوظيفة الإيحائية (الدلالية الضمنية) (connotation).....73

-الوظيفة الإغوائية الإغرائية(f-Séductive) 73

2 -سردية العنوان الرئيس: (حفيد امرئ القيس) 75

3 -اسم المؤلف.....82

4-عتبة المؤشر الأجناس:(indication générique) 84

5 -اسم دار النشر.....86

المبحث الثاني- سردية العناوين الداخلية(intertitres) 87

1-ثيمة الشخصيات 89

2 – ثيمة المكان.....91

3-ثيمة الزمن.....93

4-ثيمة الطبيعة.....95

5-ثيمة الحزن واليأس 99

6-ثيمة الأمل.....100

الفصل الثاني

سردية الفضاء في ديوان (حفيد امرئ القيس)

-توطئة: الفضاء-بحث في المفهوم والتعالق 105

المبحث الأول: سردية الزمن.....109

1 -مفهوم الزمن.....109

_ تقنيات المفارقة السردية 112

أ-الاسترجاع (الاستذكار) Analepsie.....112

ب-الاستباق (الاستشراف) Paraleses 116

3-حركة السرد في ديوان حفيد امرئ القيس 121

1-تعطيل السرد.....122

أ-المشهد(scéne).....122

ب-الوقفة الوصفية/ الوصف.....124

ب-1 وصف المكان/ تفاصيل المكان.....124

ب-2 وصف الشخصية 126

2-تسريع السرد.....127

1-الحذف (ellipse).....127

أ-الحذف المعلن:(الصريح) Explicite 128

ب-الحذف الضمني: implicite 130

2 -الخلاصة (sommaire) 132

المبحث الثاني: سردية الفضاء الجغرافي (المكاني).....135

1-في مفهوم المكان.....135

2- فقدان الوطن /البحث عن الهوية.....137

3-المكان المعادي.....143

4-المكان الأليف.....145

5-المكان المغلق والضيق.....147

6-المكان المفتوح.....151

المبحث الثالث: سردية الفضاء النصي.....156

1-هندسة الفضاء النصي.....156

2-التشكيل البصري وتقسيم الصفحة الطباعية.....159

أ-قصيدة الفضائين العربي/واللاتيني.....159

ب-القصيدة المتداخلة.....166

ج-قصيدة النص المتعدد (ذو المستويين) 168

3-علامات الترقيم.....171

-المد النقطي.....172

الفصل الثالث

البنية الدرامية في ديوان (حفيد امرئ القيس)

-توطئة: البناء الدرامي في ديوان (حفيد امرئ القيس) 178

المبحث الأول: القناع.....181

1-القصيدة المعاصرة وتقنية القناع: 181

2- أسباب توظيف القناع في القصيدة المعاصرة 182

المبحث الثاني: الحوار.....189

1الحوار الخارجي(Dialogue) 190

2-الحوار الداخلي أو حديث الذات (المونولوج) (Monologue).....197

المبحث الثالث: الشخصيات في ديوان حفيد امرئ القيس.....207

1 مفهوم الشخصية.....207

2-مرجعية الشخصيات في ديوان (حفيد امرئ القيس) 210

أ-الشخصيات ذات المرجعية الأسطورية.....212

ب-الشخصيات ذات المرجعية الأدبية والثقافية.....220

ج-الشخصيات الإشارية.....229

الفصل الرابع

تداخل الفنون في ديوان (حفيد امرئ القيس)

المبحث الأول- سردية الرسائل في ديوان (حفيد امرئ القيس). 233

1-مفهوم الرسالة.....233

2-تداخل الشعر مع الرسالة.....237

المبحث الثاني- سردية الألوان.....250

1 -مفهوم اللون ودلالاته.....250

2-سردية الألوان الداكنة.....254

أ-اللون الأسود.....254

ب-اللون الرمادي 258

ج -اللون البني.....,,,,.....259

د-اللون الأصفر.....260

3-سردية الألوان الممزوجة.....262

المبحث الثالث-سردية الموسيقى والغناء والرقص.....271

1-سردية الموسيقى والغناء.....274

2-سردية الرقص.....292

خاتمة.....298

قائمة المصادر والمراجع.....304

فهرس الموضوعات 329

بحمد الله تم

بحمد الله تم

بحمد الله تم

الملخص باللغة العربية:

تناول البحث موضوع سردية القصيدة في ديوان (حفيد امرئ القيس) لسعدي يوسف أنموذجا للتطبيق، وقد سعينا من خلاله إلى إبراز تجليات وتمثلات السرد في بنياته، والكشف عن أهميتها في إثراء دلالته، وإضفاء الطابع التجريبي على القصيدة المعاصرة، الذي حاولنا إبرازه عبر المقاربة التطبيقية التي ولجناها عبر مداخل عديدة، سَبَقَهَا مدخل تأسيسي تطرقنا فيه إلى تداخل الأجناس الأدبية وتعالقها بالشعر، إضافة إلى مناقشة مفهومي السرد وسردية القصيدة، والتي بحثنا في نشأتها والتحولات الطارئة عليها، مع ذكر بعض العناصر والتقنيات السردية التي تميزها عن غيرها من النصوص.

وانطلاقا من هذه التقنيات قمنا بتقسيم الدراسة إلى أربعة فصول –مزجنا فيها بين النظري والتطبيقي– جاءت متسلسلة كل واحد منها يهتم بإبراز السمات المميزة التي تتضمن السردية سواء شكلا أو مضمونا، افتتحناها بدراسة سردية العتبات النصية وأنواعها ووظائفها، والوشائج بينها، ثم مررنا إلى سردية الفضاء التي ركزنا فيها على سردية الزمن ومفارقاته، وعلى سردية الفضاء الجغرافي/المكاني وسردية الفضاء النصي، كشفا عن التشكيل البصري للصفحات الطباعية في الديوان، وبعد ذلك فككنا البنية الدرامية، بدءا بتقنية القناع الشعري بوصفه وسيلة مهمة في نقد الواقع، ثم الحوار بنوعيه (الداخلي والخارجي)، وصولا إلى مقاربة الشخصيات بمرجعياتها المختلفة، سواء منها المتخيلة أو الواقعية، وختمنا التطبيق بفصل حواري يدرس تداخل الفنون وتفاعلها مع الديوان، سلطنا فيه الضوء على سرديات الرسائل، والألوان، والموسيقى، والغناء من حيث التصريح بألفاظها بصورة مباشرة أو غير مباشرة، أو عن طريق تضمين بعض الأغاني والترنيمات، كما تطرقنا كذلك إلى الرقص والحركات التي تقوم بها الشخصيات، لنختم الدراسة بجملة من النتائج التي أثبتت الطابع الحواري السردي الذي طغى على الديوان ومنحه سمات الانفتاح والتعدد.

الكلمات المفتاحية:

السرد شعري، القصيدة المعاصرة، العتبات، الفضاء، الدراما، تداخل الفنون.

Résumé:

La recherche a porté sur le sujet du récit du poème in Diwan (le petit-fils d'Imru' al-Qais) de Saadi Youssef comme modèle d'application, à travers lequel nous avons cherché à mettre en évidence les manifestations et les représentations du récit dans ses structures, et de révéler son importance en enrichissant sa signification, et en conférant un caractère empirique au poème contemporain, que nous avons essayé de mettre en évidence à travers l'approche appliquée que nous avons obtenue. A travers de nombreuses entrées, précédées d'une entrée fondatrice, dans laquelle nous avons abordé le chevauchement des genres littéraires et leur relation à la poésie, en plus de discuter des concepts de narration et de récit du poème, que nous avons examinés dans son origine et les changements qui s'y sont produits, tout en mentionnant certains des éléments et techniques narratifs qui distinguent à partir d'autres textes.

Sur la base de ces techniques, nous avons divisé l'étude en quatre chapitres - dans lesquels nous avons mélangé entre la théorie et la pratique -, une série est venue, dont chacune s'attache à mettre en évidence les traits distinctifs qui incluent le récit, que ce soit dans la forme ou dans le contenu. où nous nous sommes concentrés sur le récit du temps et ses paradoxes, et sur le récit de l'espace géographique/spatial et le récit de l'espace textuel, révélant la formation visuelle des pages typographiques dans le Diwan, puis nous avons démonté la structure dramatique, en commençant par la technique du masque poétique comme moyen important de critique de la réalité, puis les deux types de dialogue (interne et externe), conduisant à l'approche des personnalités avec leurs diverses références, qu'elles soient imaginaires ou réalistes, et nous avons conclu l'application par un chapitre de dialogue qui étudie le chevauchement des arts et leur interaction avec le Diwan, dans lequel nous mettons en lumière les récits de messages, de couleurs, de musique et de chant en termes de déclaration directe ou indirecte de leurs mots, ou en incluant des chansons et des chants, et nous avons également abordé la danse et les mouvements que font les personnages, pour conclure l'étude avec un certain nombre de résultats qui ont prouvé le caractère narratif du dialogue qui dominait le Diwan et lui donnent les traits de l'ouverture et de la multiplicité.

Les mots clés:

Narration poétique, poème contemporain, seuils, espace, drame, L'interférence des arts.