

الأنساق الزمنية لبنية الحدث

-قراءة في نماذج من الشعر العراقي الحديث-

الدكتور عبدالغفار عبدالجبار عمر

جامعة الموصل / كلية التربية للعلوم الإنسانية

تاريخ الاستلام

تاريخ القبول

٢٠١٣/٦/١٠

٢٠١٣/٩/٤

الملخص

يقترن نسق الحدث في النص الشعري بعنصر الزمان وعلى وجه الدقة صور تواليه ، لذا نجده مجموعة من الوقائع المنتظمة والمتناثرة في الزمان والمكان بحيث يفضي تلاحمهما إلى تشكيل المادة الحكائية ، وعليه فإن ترتيب الحدث في النص الشعري هو جزء أساسي في تشكيل البنية الفنية المتناسكة له لما لهذه الأبنية من سطوة واضحة ودالة على الرؤية الإبداعية والجمالية التي يتمتع بها النص فهو يعتمد على النسق الذي يقره الكاتب تبعاً لرغبته داخل التسلسل السياقي في بنية النص ، وقد ركز البحث على الأنساق المهمة في بنية الحدث في مدونة الشعر العراقي الحديث وهي نسق التتابع ، والنسق الدائري ، ونسق المكرر ، ونسق المتأوب ، ونسق البناء المتداخل.

المدخل:

يشغل الحدث في النص الشعري على معيار أساسي هو - الزمن - وعلى وجه الدقة صور تواليه ، فهو من العناصر الفنية الأساسية التي يقوم عليها من خلال النظر إلى بعده في النص ، فالحدث مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو تجعل الحدث إطاراً عاماً، ففي أي نص لا بد أن تحدث أشياء في نظام معين والحدث نظام مركزي له روابطه مع المكونات البنائية الأخرى، فلا يمكن دراسته بمعزل عن الزمن لذا نجده "مجموعة من الوقائع المنتظمة والمتناثرة في الزمان والمكان إذ يفرضي تلاحمهما وتتابعهما إلى تشكيل المادة الحكائية التي تقوم على مجموعة من العناصر الفنية والتقنية والأسلوبية"^(١) ، وعليه فإن تلاحم عنصري الزمان والمكان في تشكيل الحدث داخل النص الشعري جعلهما يتحولان إلى فضاء شعري يعبر عن الطبيعة والأبعاد في داخله .

الحدث الذي نقصده هنا ليس ذلك الحدث الذي من أجله كتبت القصيدة ، وإنما هو المرض الأساس على تجريد الحدث من عرضيته وآنيته وانتقاله من الخاص إلى العام في إدراك جوهره المجرد، إن ترتيب الحدث في النص الشعري هو جزء أساسي في تشكيل البنية الفنية المتناسكة له ، فتتظيم الحدث داخل أي نص يعتمد بالدرجة الأولى على النسق الذي يقره الكاتب تبعاً لرغبته وقدرته على الربط ، أي ربط هذه الأحداث من خلال العلاقات الدلالية والإيحائية والمعنوية داخل التسلسل السياقي لبنية النص وقدرتها على مزاوله الوظائف التأويلية، الأمر الذي يعبر عن الوحدات الشكلية ووحدات المعنى والوحدات النفسانية والانفعالات العاطفية الشاعرية والتعليمية^(٢) ، وعليه فإن أهمية الحدث تأتي من كونه يقترن بعناصر النص الأخرى إذ لا يأتي مستقلاً عنها.

كما أن فاعلية الحدث تتحقق في ارتباطه بالشخصية ، فالحدث يستمد ثراءه من حركة الإنسان في رحاب لا تنتهي فهو فعل الشخصية وحركتها داخل النص فالتأزر الذي يتم بينهما يعد لحمه في بناء القصيدة التي تحقق البنية السردية لاحقاً، فوحدة الحدث لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل لأن الحوادث تتبع من الشخصيات وحين تقع فإنها تغير الشخصية فالناس والأحداث يرتبطون ارتباطاً وثيقاً ولكن هذا الترابط يتأرجح في القصيدة فقد يعلو أو يهبط تبعاً لبنية الحدث.

(١) ألف ليلة وليلة : دراسة سيميائية تفكيكية ، عبد الملك مرتاض : ١٩ .

(٢) ينظر : دليل الدراسات الأسلوبية ، جوزيف ميشال شريم : ١١ ، نقلاً عن: غائب طعمة

فرمان روائياً ، د. فاطمة عيسى جاسم : ٦١

فالكي تتطور حركة الحدث داخل النص لا بد أن تتبناه شخصية من شخصيات النص ، وهذا التبني لا يعني أن بناء يعتمد عليها وحدها إنما يعتمد على الوحدة الفنية التي تعني وحدة المواقف والقيم والشخصيات بل جميع التفاصيل التي تستطيع أن تكون الحدث^(١) ، إذا كانت الأحداث في الحياة تأتي على شكل خيط غير متجانس مؤلف من وقائع لا رابط بينها ، ففي النص يأتي الحدث من اختيار ما يراه الناص مناسباً لبناء عمله لذا تكون الأحداث مادة النص الرئيسية لأن الناص يرويهما من خلالها^(٢) .

ولا بد من الإشارة إلى أن العناية بالأنساق البنائية للأحداث وكيفية انتظامها انبثقت من جهود الشكلانيين الروس إذ أشاروا إلى عدة أنواع من الأحداث وقسموها إلى التابع ، التضمين ، الدائري (الحلقي) ، التوازي ، التحفيز ...^(٣) . أما تودوروف فيقسمها إلى "تكرارات، توازي ، تسلسل ، تناوب ، تضمين"^(٤) ، فالذي يميز هذه الأحداث وجود النظام الذي تسير عليه إذ يلعب عامل السببية دوراً في مسيرتها، لقد كانت دراسات الشكلانيين الروس رائدة السبق في هذا المجال إذ رقدوا الحركة النقدية بأراء كان لها صدى واسع ودور كبير في تنظيم الخطى المنهجية للبحث حتى شكلت منهاجاً راسخاً وواضحاً في هذا المجال.

وإذا كان ثمة منحى في توظيف أبنية الحدث في النص الشعري عند الشعراء عامة ، فإن الشعراء العراقيين كان لهم نزوع نحو هذا التوظيف من خلال العناية بالحدث وترتيبه داخل النص وصور تواليه ، الذي أسهم بدوره في تبني طريقة جديدة في الشكل والأسلوب غدت انعكاساً لأحاسيسهم الوجدانية والذاتية إذ ثورت مخيلة القارئ وحفرت ذهنه وأوقفته على دلالات متشعبة لا يمكن الوصول إليها إلا بمجموعة من القراءات المثمرة تتمثل في الأبنية الآتية :

١. نسق البناء المتتابع .
٢. نسق البناء الدائري .
٣. نسق البناء المكرر .

(١) ينظر : النهايات المفتوحة ، دراسة نقدية في فن أنطوان تشيكوف القصصي ، شاكر النابلسي : ٣٩ .

(٢) ينظر : البنية السردية في شعر يوسف الصائغ ، محمد احمد الشريدة ، رسالة ماجستير : ٧٧ .

(٣) ينظر : نظرية المنهج الشكلي : ٤٢ ، ١٢٢ ، ١٢٥ .

(٤) مقولات في السرد الأدبي ، ترجمة : الحسين سبحان وفؤاد الصفار ، مجلة آفاق المغربية ، العددان ٨-٩ لسنة ١٩٨٨ : ٣٢-٤٣ .

٤. نسق البناء المتناوب .

٥. نسق البناء المتداخل.

/ :

ترتكز آلية اشتغال هذا البناء على أساس رواية أحداث النص جزءا بعد آخر دون أن يكون بين هذه الأجزاء شيء من نص آخر^(١) ، وهذا ما يدل عليه مفهوم التتابع الذي يعني تعاقب الأحداث في النص إذ تبدأ بنقطة محددة وصولا إلى غاية مقصودة من الكاتب ، فهو من أبسط الأنواع وأكثرها شيوعا في تاريخ السرد وأقدمها بجميع أشكاله و ضروره، إذ يقدم الأحداث بترتيب زمني على نحو متوال بحيث تتعاقب مكونات المادة السردية جزءا بعد آخر دونما ارتداد أو التواء في الزمان، وقد يعود شيوع هذا النمط إلى تركيبية العقل البشري الذي يميل إلى فهم الأشياء في تسلسلها المنطقي أفضل مما لو اختلطت خيوط القصة على بعضها^(٢).

عد الاستهلال من أبرز الخواص الفنية لهذا البناء الذي "يقدم إطارا عاما يحدد بوساطته زمان الحدث ومكانه ويرصد في الوقت نفسه تطور الحدث"^(٣) ، كما يمكن أن نعد النصوص التي يقسم فيها الحدث إلى مراحل بحسب نموه وما يطرأ عليها من تغييرات الخاصة الثانية والنموذج المتطور لنسق هذا البناء ، كما أن خضوعه لمنطق السببية خاصة أخرى تضاف إليه ، إذ يكون السابق سببا لللاحق واللاحق نتيجة لما سبقه ، وترتبا على هذا يتأزم المتن في لحظة ما هي ذروة المادة الحكائية ، وقد أدت الخصائص في أعلاه إلى ظهور تماسك بين مكونات المتن مما جعل هذا المتن يتميز بالوحدة التي تشد عناصره بعضها إلى البعض الآخر^(٤) .

وهذا النمط من البناء شاع استخدامه لدى الشعراء العراقيين فالقصائد تعنى -غالبا- بتقديم صورة مفردة، أو محور واحد غالبا ما يعتمد على السرد عبر جملة فعلية قصيرة تتتابع فيها حروف العطف والأفعال بشكل منظم، وهذا ما نلمحه لدى قراءتنا لقصائد ساجدة الموسوي ولاسيما القصائد التي قيلت في الحرب من ذلك قولها في قصيدة ((هدية الميلاد)) :

(١) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، شجاع مسلم العاني : ١٣ .

(٢) ينظر: البنى السردية في شعر الستينيات العراقي (دراسة نصية) ، رسالة ماجستير ، خليل شيرزاد علي، مقدمة إلى كلية التربية، الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٩م، ص ٤٩ .

(٣) البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، عبد الله إبراهيم : ٢٩ .

(٤) ينظر : أبنية المتون في الرواية العربية ، عبد الله إبراهيم ، مجلة الحياة الثقافية ، العدد

٦٢ لسنة ١٩٩١ : ٢٤-٢٥ .

كانت نائمة

وعلى يدها

طفلتها الصغرى

كان البدر تمام

والناس نيام

في عمق هدوء الليل

هبطت من أعلى نجم

حزمة ضوء

قالت لايتها:

-قومي تلك هدية ميلادك...

وعليها كتبوا... (Made in U.S.A).

بعد ثوان

كان الصاروخ الهمجي

قد انقض على الأم وطفلتها

سبح الكون بلون قاتم

ثم تلاشى

لم يبق على الأرض

سوى خصلة شعر شقراء

وبعض شظايا

مكتوب فوق بقاياها...

(¹) (Made in U.S.A).

نلاحظ تتابع الأفعال واستخدام الكاتب - كلى العلم - للصيغة القديمة للحكاية (كانت) وكأنه يروي قصة خيالية، ولجوءه إلى هذا النمط بسبب بساطة الخيال البدائي أو نقص المهارة والخبرة، أو الرغبة في محاكاة الحياة الطبيعية، كذلك شكات قصيدة (المسافر) للشاعر امجد محمد سعيد إثارة ومتعة في القراءة إذ ثمة تنقلات أربع في أقسام القصيدة انطوى كل قسم على بنية سردية أعلن عن حكاية مر بها الشاعر، وهذه التنقلات نهضت من داخل التجربة الفنية ليوجه مسارها ويخصب نسيجها الدلالي سعيا في تشخيص حالة الإنسان المغترب وما يعانيه من قسوتها .

(١) شهقات ٧٧. وأبضا قصيدة رسام على الطريق: ٦٤، و رنين: ٦٣، وشمعة: ٥٨.

وبما أن الاستهلال هو من أهم الخواص الفنية لهذا البناء فإن الشاعر اتخذ في كل مقطع استهلالا جديدا بحسب تنقلات الشخصية الرئيسية في النص ، إذ يبدأ الاستهلال في المقطع الأول بالصورة الآتية :

في الفندق

كان الليل

بريدا للأحزان

ينتقل بين الأوجه

والجدران .

الصالة مملكة

لا يدخلها

إلا الغرباء المحزونون (١)

رسم هذا الاستهلال مكان الحدث (الفندق) وهو محور عتبة النص إذ تعالقت فيه الأحداث بشكل تتابعي ، كما يقحم الشاعر فعل القص (كان) الذي أفرغه بيانيا من دلالة المضي ليجتبه به نحو زمن المضارعة وهو زمن الحوار النفسي للشاعر ، ف (الليل) يرسم حالة الصمت والإحساس بالكآبة ويحكي امتداد الذكريات غادر دلالاته الأولى عند الشاعر ليصير رمزا مشخصا (ينتقل) بين موجودات الفندق من أثاث (الجدران / الصالة) والأشخاص (الغرباء المحزونون) ، فالفندق الذي يحتضن المسافرين يصبح عالما مصغرا يثير في نزلاته تقلبات ذكرياتهم وانكسارات حياتهم الماضية والحاضرة ممزوجة بألم البعد والغربة .

ويبدأ الاستهلال في المقطع الثاني بالصورة الآتية :

في عينيه

الغربة نهر هموم

وبنادق صامئة

تتفجر بالغضب القدسي (٢)

تتجلى في هذا المقطع قدرة الشاعر على توسيع دائرة الحدث والتشعب به ، فثمة إقحام لمكونات دلالية غير متجانسة داخل بنية النص تتسم بالتناثر (٣) الذي يجمع كلمتين في سياق يثير لدى القارئ شعورا بالدهشة ، والشاعر بدوره يعمد إلى تعميق الصلة الوجدانية للشخصية (المسافر) بين عالمه الماضي والحاضر .

(١) نافذة للبرق : ٢٩-٣٠ .

(٢) المصدر نفسه : ٣٠ .

(٣) ينظر : في الشعرية ، كمال أبو ديب : ٣٧ .

الأنساق الزمنية لبنية الحدث

د. عبدالغفار عبدالجبار عمر

فالغربة تستحيل من مجرد اثر لتصبح حضورا شاملا ، ومن هنا يمارس الأثر الفني تأثيره على المكان (ارقبه / ينتقل في مملكتي / خيالا / يتزحزح في مقعده الخشبي / ويعبر في مركبه الصامت / بهو الأعين والتحديات الشرسة)^(١) ، فالعين تظل حاضرة من خلال الأثر الذي يصبح وجودا رمزيا لها ، وهنا تصبح العين مكملة للغة وشاهدا تتوب بحضورها عن الآخر (المسافر) .

ثم تسهم مخيلة الشاعر باتساع رقعة حركة الشخصية وصولا بها إلى ذروة الصراع :

يبدو أن القصة غامضة

كان التلفزيون السيد في الصالة

كنت أسيرا

بين الفلم الأمريكي

وبين العشب الدموي

الطالع من عينيه .

أسيرا

بين البطل المدفوع

إلى الموت

وبين الموت المدفوع

إلى الأعناق^(٢)

فالممتنع لهذا البناء يجده يتميز بخاصية أخرى هي أن الوقائع تترايط بعلاقات سببية تؤدي إلى تبلور حالة التشابك بين هذه الوقائع التي تكون الذروة Climax وهي النقطة التي تصل فيها قوى الصراع إلى أعلى حالات الاشتباك^(٣) ، وهذه الوقائع تكون نتيجة لمجموعة عناصر متفاعلة في بنية الحدث وفي مقدمتها أفعال الشخصية وصراعها في داخل رقعة النص ، إذ نجد فيه اهتماما بحركية المشهد الذي يتمظهر في فعل السرد (كنت أسيرا) مما جعل مساحة التلقي أكثر وضوحا وسعة نتيجة حصول تغيير وانحراف في موقف الشخصية الرئيسية (المسافر) الذي يتنازع موقفان الأول (بين الفلم الأمريكي والعشب الدموي) والثاني (البطل المدفوع إلى الموت والموت المدفوع إلى الأعناق) .

(١) ينظر : في الشعرية ، كمال أبو ديب: ٣٠ .

(٢) المصدر نفسه : ٣٠-٣١ .

(٣) البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ٣٣ .

ثم تعقب مرحلة ما بعد الذروة في مساحة النص حالة جديدة تفرض نفسها في نهاية القصيدة تتسم بالغموض في البناء المتتابع يحصرها المقطع الأخير :

في الغرفة

يفجؤني

صوت مخنوق

عبر هواء التبريد

فتهجري آلهة النوم

وتسكنني

غريان القلق الأسود^(١)

فبعد الصراع الذي جرى في الصالة الموسوم بالغموض يشهد النص تحولا مكانيا (في الغرفة) أدى إلى تغيير في مجرى الحدث الذي يوحى بالقلق (يفجؤني / صوت مخنوق) فينتاب الشخصية حال من التوتر (تهجري آلهة النوم) في داخل المحدد الزمني (الليل) وبالتالي سيرمي الحدث بثقله داخل نفس الشخصية القلقة (تسكنني / غريان القلق الأسود) فثمة اغتراب وقلق داخل الذات النصية التي تعمق البعد الرمزي والدلالي للحدث ، كما أن الجمل الفعلية (يفجؤني / تهجري / تسكنني / تعبرني) أسهمت في إعطاء النص حركة واکبت حركة الذات التي تستشعر اغترابا ذاتيا ومن ثم يعود الغموض مرة أخرى في نهاية المقطع لتترك الشخصية كل شيء وراءها وترحل :

المح يخطو في الشارع

منتصبا

كان الحارس يشخر

فوق سلاح فارغ^(٢)

إن الذات الشاعرة وهي تعاین لحظة المعاناة والشنات التي أصابت الشخصية وهي تۆوب من رحلة عانت منها اغترابا داخليا تركت مصير الشخصية مجهولا ، وهذا يعود إلى أن الذات الشاعرة عبرت عن فكرة ذات مغزى معين وحالما استنفذت الفكرة غرضها تركت مصير الشخصية مفتوحا ليعمد إلى إشغال مخيلة المتلقي أن تحكم رأيها ، كما أن لاستمرار معاناة الغربة أثره في ترك النهاية مفتوحة دون نهاية محددة .

ثانيا / :

(١) نافذة للبرق : ٣١-٣٢ .

(٢) المصدر نفسه : ٣١-٣٢ .

نعني بالبناء الدائري هو "ابتداء القصيدة بموقف معين أو لحظة نفسية ثم العودة مرة أخرى إلى الموقف نفسه ليختتم الشاعر به قصيدته"^(١) ، إذ تنتهي القصيدة في هذا البناء بالأحداث الأولى التي كان الشاعر قد اختتم بها نصه ، وقد ظهر هذا البناء نتيجة ظهور تطورات مهمة في طرائق وأساليب السرد وتعدد الرؤى مما أدى إلى بروز النص المعتمد على العرض المحايد أمام القارئ نتيجة تعدد الرؤى التي تقدم الحدث^(٢) ، ولا يشتمل هذا النوع من البناء على الابتداء بحدث والانتهاه به، بل يشتمل أيضا على الابتداء بلحظة نفسية معينة والانتهاه بها ، لذا (قد يلجأ الشاعر لتحقيق ذلك إلى تكرار الأبيات التي ابتداء بها أو تكرار نفس مضمون الفكرة التي ابتداء بها)^(٣) وهو في ذلك يعمل على تكسير عمودية الزمن وجعله في حالة عدم استقرار .

فالشعور الإنساني تحول إلى آفاق للتجربة أو الرؤية وفي هذه الحالة يكون لكل أفق منها وجهة وتكون الرؤيا مركزة على الدوام لكل انطلاقة إلى آفاق هذه الرؤيا ، وان تعاقب اختتام القصيدة بتكرار مطلعها في النهاية لدى بعض الشعراء يأتي من شعورهم بالصعوبة في اختتام القصائد الحرة فيلجأون إلى هذه الوسيلة الشكلية ، والواقع أن هذا الأسلوب ليس إلا نوعا من التتويج الذي يخدر به الشاعر حواس القارئ ليوحى بأن القصيدة قد انتهت^(٤) .

كما يعمد هذا البناء إلى جعل القصيدة محكمة تدور فيها الأحداث كالحلقة الدائرية التي تعود منها الأمور من حيث انتهت وعلى ذلك يقول - عز الدين إسماعيل - "تصل في النهاية إلى المنطقة التي بدأنا منها ولكننا بعد أن درنا هذه الدورة ، بعد أن عدنا إلى حيث بدأنا ينحل في نفوسنا كل توتر شعوري أحدثته تلك البداية التي كانت في الوقت نفسه هي النهاية"^(٥) .

يستخدم أسلوب التكرار مع النسق الدائري إذ يؤدي إلى ثلاث خصائص فنية بارزة في هذا البناء، وهي توقف جريان الزمن وثبوت المكان، وإعادة تكرار الحدث أو المشهد الموصوف نفسه حتى وان تعددت الرؤى فهي تعود إلى النقطة نفسها ومثال ذلك قصيدة عبد الزهرة زكي ((سيسل وجنياتها)) :

(١) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، د. صالح أبو اصبح : ٩٣ .

(٢) ينظر : غائب طعمة فرمان روائيا : ٧٣ .

(٣) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : ٩٣ .

(٤) ينظر : البناء الدائري في النص الشعري ، د. زينب هادي حسن ، جريدة الجمهورية ،

العراق ، العدد ١٠٨٠٨ في ١٦/٤/٢٠٠٤ .

(٥) الشعر العربي المعاصر : ٢٥٥ .

كانت سيسل الهرمة

لا تخشى

من جنياتها الماكرات

وهن يعددن لها الليل

(أفصح لي يا أبت).

هذا ما كانت

تجد سيسل نفسها

مضطرة

لتكرره دون أي عناء

وهي تشغل

بتراب روحها عن مكر جنياتها^(١).

فقد توقف الزمن في الماضي (كانت) وأصبح السرد بما يشبه الحكاية فاستخدام الشاعر للفعل (كانت) كبدائية للقصيد وكأنه يريد أن يخبرنا أن هذه الحكاية تروى في الماضي وقد أعاد تكرر المقطع لتأكيد الفعل وأن المقاطع التي كونت القصيدة هي في الحقيقة مقطع واحد ممتد، بكلمة أدق فكرة واحدة، لكن هذه الفكرة تتكرر بإضافة جزئيات غير مهمة، لا تسهم في نمو الحدث وتطوره أو إضاءة ملامح الشخصية والسير بها نحو التكامل والوضوح.

وقد يؤدي التكرار في حالات أخرى وظيفة فنية مغايرة، إذ يصبح أداة لغوية يستخدمها الشاعر في لم جزئيات القصيدة في بؤرة مركزية، أو يستعين به كمحور في بناء قصيدة مدورة عضوياً لا إيقاعياً تنتهي في النقطة التي ابتدأت منها، وهو حل فني يلجأ إليه الشاعر حين يدرك أن القصيدة توشك أن تترهل وتفلت من سيطرة يديه فيستخدم التكرار نقطة بؤرية، ومن ثم يمضي في بناء قصيدته حتى يشعر بالحاجة إلى التكرار، فيعمد إلى الإعادة وهكذا، كما نجده أيضاً عند الشاعر - يوسف الصائغ - إذ أكثر من هذا البناء في بعض قصائده فيعمد إلى تكرار المطلع نفسه (الحدث) الذي بدأ به النص في النهاية فيشكل بذلك حلقة دائرية مغلقة من ذلك قصيدة (خلاني نائمة) :

فوق يميني

خلاني نائمة

واستيقظ ،

(١) اليد تكتشف: ٣٦.

مشطني في حلمي

فغدوت على يده

امرأة عاشقة^(١)

يعمد الشاعر في هذه القصيدة إلى بنية مقطعية تفتتح بصوت الراوي العليم ، فبالرغم من توظيفه لضمير الغائب (هو) إلا انه صورة مقنعة لضمير المتكلم (فوق يميني / خلاني نائمة) ليروي تفاصيل (الحلم) الذي تتسع فيه دائرة التواصل بفضل الطاقة التخيلية التي يحتوي عليها ، فالمقطع المروي بطريقة الرؤيا الحلمية (في حلمي) يدعو للتنبه إلى الهاجس الذي ينتاب الشخصية (مشطني) ومن ثم يوصلها إلى مستوى التجسد الفعلي والحضور الواقعي (فغدوت على يده / امرأة عاشقة) .

وحلمت كأني

اكوي قمصان حبيبي ،

واعد حقائبه للسفر الممنوع

وابكي

لا ناح غراب

أو خفقت قبرة في العش^(٢)

تستمر الرؤيا الحلمية بسرد أحداثها (وحلمت) لتحقيق البديل الذي يخلق التوازن في نفس الشخصية لعجزها عن الفعل وهو ما أكده حضور اللازمة (الكاف) الدالة على عدم حصول الفعل مما جعل الرؤيا هنا تتبني على التأمل والمكابدة (وابكي / لا ناح غراب / أو خفقت قبرة في العش) واللافت للنظر في هذا المقطع أن الشاعر يعمد إلى جعل الأسباب غير معلنة مما يفعل آلية التواصل مع المتلقي .

حبيبي ، قم نستشر الساعة

إن الساعة سيئة القصد

فإن دقت عسرا

يتبق من الليل ثمان

ودم سيسيل على زغب العينين

ويفسد لي حلمي^(٣)

(١) قصائد : ٢٢٦ .

(٢) المصدر نفسه : ٢٢٦ .

(٣) المصدر نفسه : ٢٢٦-٢٢٧ .

فالرؤيا الحلمية تتحرك وفق مخطط معين فالخطاب موجه بصورة مباشرة (حبيبي قم) محققا حالة من حالات التغريب في النص ولاسيما في تحويل ما هو مألوف إلى شيء غريب (نستشر الساعة / إن الساعة سيئة القصد) وهنا تمر الذات الحاملة في حالة تضفي عليها روح التشاؤم والفرح الذي تخلقه حالة انقضاء الوقت (يتبق من الليل) لذا تسعى للبقاء في حالة السكون وتأبى حالة الإيقاظ المترتب عليها فساد الحلم (دم يسيل / يفسد لي حلمي) ، ثم تصل القصيدة إلى نهايتها بصورة جزئية ليعود إلى الحدث الذي بدأ به :

فوق يميني

خلاني نائمة ...

ومضى ...^(١)

فهذه النهاية ترسم بوضوح عودة الشاعر إلى بداية الحدث المفتوح به النص عبر البناء الدائري الذي أتاح له بلوغ ما وراء الواقع عبر الحلم إذ وصل في نهاية القصيدة إلى (صمت اللغة) عبر عملية التثقيط المنكرة ولاسيما أنه صمت أتى بعد كلام ليترك وقع القول مفتوحا لمن يريد كشفه عبر لعبة التأويل .

/ :

اتسم هذا البناء بتعدد رواية الحدث الواحد فيه تبعا لتعدد الرؤى ، فالحدث يتكرر نتيجة لتعدد الرؤى فكان كل جزء مرآة تنعكس فيه أحداث الجزء الآخر^(٢) وهو نتيجة لسلسلة من التطورات في بنية النص وهذا التطور هو في الوقت نفسه "قطيعة التكرار بوساطة انبثاق الجديد وبروزه وإعادة بناء التكرار باستيعاب الجديد وتمثيله"^(٣) .

يستخدم هذا البناء في النص الذي لا يكتفي بأن يقدم مرة واحدة إنما يعتمد نظاما يكرره أكثر من مرة تبعا لتعدد الشخصيات المشاركة في المادة الحكائية له وهذا ما يعطي للرؤية السردية مكانة أولى في صوغ المتن ، ولما كانت الرؤى مختلفة وجب اختلاف المتن لا بترتيبها مما يتطلب التركيز على ناحية ما دون أخرى وهذا يؤدي إلى أن يعاد تقديم أجزاء كبيرة من المتن^(٤) .

(١) قصائد : ٢٢٧ .

(٢) ينظر : البناء الروائي لرواية الحرب في العراق : ٦٥ .

(٣) من أجل سيمياء تعاقبية للرواية ، فلاديمير فريزنسكي ، عرض : عبد الحميد عقار ،

مجلة آفاق المغربية، العددان ٨-٩ لسنة ١٩٨٨ : ١٦٣ .

(٤) ينظر : أبنية المتن في الرواية العربية : ٢٦ .

يتميز هذا البناء أن المتن تعاد روايته وهذا يؤدي إلى ضمور حركة الزمان في الحركات اللاحقة إذ تعاد الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات ، فجميع مكونات المتن باستثناء رؤية السارد تظل ثابتة لكن الرؤية مختلفة عن غيرها في كل مرة بما لا يخلخل المتن زمانياً^(١) ، ولربما يعود الأمر إلى إحساس الشاعر أن هذه العبارة (أو المفردة) تمتلك إشعاعاً خفياً أو سحراً له وقعه المؤثر في المتلقي فيعمد إلى تكراره مستثمراً قوته الخفية وطاقته السحرية في الهيمنة على القارئ وضمان شدة إلى القصيدة كما في قصيدة رعد عبد القادر ((ما يفقه الإسكافي من خرائط العصور)):

هذا حذاء هانيبال

هذا حذاء رمسيس

هذا حذاء يزد جرد

متاهة من جلد العصور

قراءة في متاهة الجلود

هذا حذاء من هليوبوليس

هذا حذاء من الاكروبوليس^(٢)

قامت القصيدة على وصف يتعقب أحداثاً فنتازية عبر التاريخ مما يجعلها سرداً تعريضياً أو كئيباً، فتكرار (حذاء) إنما هو إمعان في احتمال الأسي والذل الذي يعاني منه الإنسان في الوقت الحاضر بسبب الحروب، فهي ذات حدث أساسي أو محور رئيس تتجمع حوله مجموعة من الأحداث والمواقف تصنف إليه وتكشفه وتطوره، غير أن اهتمام الشاعر بالفكرة الأولى والحدث الرئيس غالباً ما أدى إلى وقوع اللغة في التكرار^(٣).

ونرى أن هذا التكرار كان ضرورياً إذ إن شعر رعد يتكئ على خزين معرفي وهو بحاجة إلى هذا البناء ليكتب قصيدة التاريخ ولو عمد إلى أبنية أخرى لكانت اقرب إلى المقالات التاريخية، فالتكرار هنا جاء في مكانه المناسب.

ولعل مرافقتنا للمجموعة تولد فينا الإحساس بأننا نوشك أن نقرأ قصيدة واحدة طويلة، تنتزع على مجموعة من اللوحات، وكأن كل لوحة فصل من ذلك الحدث الكبير الممتد الذي هو قصة حياة الشاعر وهي قصائد متعاقبة تعد أوجها لتجربة حياتية واحدة فالشاعر (يحاول أن يستنزف تلك التجربة كلها بعمل شعري موحد وشامل، وفي هذه الحالة سيكون بعض

(١) ينظر : المتخيل السردى ، عبد الله إبراهيم : ١١٢ .

(٢) دع البلبل يتعجب : ٦٣ .

(٣) ينظر : دير الملاك : ٢١٥ .

التكرار مما يتطلبه العمل الشعري^(١) وهذا الأمر لا يقتصر على رعد عبدالقادر وحده فأغلب الشعراء العراقيين فعلوا هذه الطريقة من ذلك مانجده في قصيدة - سيدة التفاحات الأربع - للشاعر يوسف الصائغ خير مثال على البناء المكرر فالأحداث تدور حول سيدة وأربع تفاحات حمر تكررت أكثر من مرة مما أدى إلى إبطاء حركة السرد والإصغاء لصوت الراوي وحده لأنه يعالج مسألة الحياة والموت لذا تطلب أن يكون صوته هو السائد مما منع الشخصية أن تعطى فسحة في الحديث عن نفسها :

قبل قليل

جاءت سيدة

وابتاعت أربع تفاحات

أربع تفاحات حمر

ورأيناها تمضي مسرعة

نحو القفر

كانت تضحك

والتفاحات الأربع

تكبر

تكبر^(٢)

فالتكرار يحتم ثبوت المكان مما يجعل النص يدور في مكان واحد ثم يعاد وصفه فيما بعد وعند ثبوت المكان يتوقف الزمن عن الجريان (أي زمن أحداث النص) وليس الزمان الخارجي ، فهذا النوع من البناء تترابط فيه اللقطات لتشكل نسقا مميزا مستندا إلى علاقة ظاهرية يجمعها محور النص ، فالشاعر يعمد إلى إثارة القارئ ويضعه في مواجهة مع النص باستخدام تقنية التتابع لذا فإن الاهتمام ينصب على نوعية الحدث (ابتاعت أربع تفاحات / أربع تفاحات حمر) ثم يلجأ الشاعر إلى تكثيف الحدث وفاعليته مصورا التطورات والتحويلات لدى الشخصية (كانت تضحك / تضحك) وهذه التحويلات امتلأت بفعالية عاطفية ترجمتها صورة التفاحات الأربع (والتفاحات الأربع / تكبر / تكبر) .

وعبر القطع السريع يتيح الشاعر لنفسه فرصة لإقحام المتلقي في أحداث جديدة

تحققت في المقطع الثاني :

ثم انقطع الضحك

(١) دير الملاك: ٥٤-٥٥.

(٢) قصائد : ١٨٧ .

الأنساق الزمنية لبنية الحدث

وأعقبه صوت ابيض

ورأينا التفاحات الأربع تسقط

فوق الأرض

أربع تفاحات حمر

أربع ضحكات

وساد الصمت

... ..

اصغو

سيده التفاحات الأربع تضحك بعد الموت^(١)

فالمقطع يبدأ بعملية قطع دلالي ينم عن حركة إيحائية تتسم بالتوقف المفاجئ (ثم انقطع الصوت) تعقبها حركة خاطفة (وأعقبه صوت ابيض) بهدف إثارة المتلقي وإقحامه في دائرة التغييب الدلالي مع إحداث فاصل زمني يتحول الحدث فيه من حركة إلى حركة أخرى (ورأينا التفاحات الأربع تسقط) ثم يصل الشاعر إلى حالة وجدانية يعجز عن نقلها إذ يترك للمتلقي فسحة من التأمل بالموقف (وساد الصمت /) ثم يعود الحدث بعملية توليفية من خلال موقف مفارق (سيده التفاحات الأربع / تضحك بعد الموت) .

فالشاعر أراد من خلال تكرار الحدث عقد مقارنة بين حالة الحياة وما تمثلها من مباحج وفرح وحالة الموت وما تخلفها من آلام وأحزان ، فجاء وصف هذه المسألة من خلال ثنائية (الحياة / الموت) عبر البناء المكرر مما جعله ينهي أحداثه بسرعة دون الوقوف عندها طويلا .

:

/

يعد هذا النسق في البناء حديث النشأة ويمتاز بالراقي والجمال قياسا إلى الأنساق الأخرى إذ يقوم على سرد أجزاء من حادثة وحادثة أخرى كما يشترط فيه وجود حدثين يرويهما السارد جرتا في زمان واحد والتزامن يتضمن التناوب لان الانتقال من حادث إلى آخر يعني تعليق الأول ثم العودة إليه ، وتوصلت الدراسات النقدية إلى أننا " يمكن أن نميز بين نوعين من التناوب هما: تناوب يقوم على سرد أحداث مختلفة في المكان أو الزمان من قصة واحدة، وتناوب يقوم على سرد أحداث مختلفة من قصتين مختلفتين"^(٢) ولا بد من الإشارة هنا إلى أن هذا البناء دخل عالم الكتابة بتأثير السينما ، إذ أن المعروف في فن السينما انه لا يمكن

(١) قصائد : ١٨٧-١٨٨ .

(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، شجاع العاني : ٣٤-٣٥ .

أن يستمر المشهد نفسه لمدة طويلة كما هو الأمر في السرد ، إنما تقوم العملية على -
التوليف - بين اللقطات المختلفة من مشاهد مختلفة^(١) .

يرى - رولان بور توف وريال اونيليه - أن هذا البناء يقوم على سرد حكايتين
متزامنتين وذلك بقطع الأولى مرة والثانية مرة واستئنافهما بصورة متناوبة وهو ما يسمى في
السينما بـ "المونتاج المتوازي" أي أن الأحداث تجري بصورة متزامنة أو تعرض جنباً إلى
جنب^(٢) ، فهذا البناء يسرد الأحداث عن طريق حادثتين في آن واحد إذ يسرد أحداث الأولى
ثم يتوقف ليسرد أحداث الثانية ، ثم يتوقف ليعود إلى الأولى وهكذا حتى نهاية النص وبهذا
ينمو ويتطور الحدثان الرئيسان في النص إلى أن يلتقيا في الخاتمة .

مثلت قصيدة (لا تقولي ... انتهيينا) للشاعر الراحل - شاذل طاقة - أنموذجاً تطبيقياً
لهذا النوع من البناء ، إذ استطاع بمقدرته الفنية أن يعطي للنص بهواجسه وأفكاره طاقات
تعبيرية وهو يضعنا إزاء واقعتين اثنتين هما (سيناء / ومريم) ويقوم برصدهما كل على حده
وهو يستذكر أحداث عام ١٩٦٧م والنكسة المؤلمة فالقصيدة إدانة سافرة لكل الأشخاص الذين
تسببوا في الهزيمة ، فالنكسة التي أصابت الشعب العربي بحالة من الذهول والصدمة فتحت
في الوقت نفسه العقول وكشفت الحقائق عن هذا الواقع المهزوز المزري ، ففي المقطع الأول
يكون الحدث على النحو التالي :

لا تقولي ، انتهى الطريق إلى سيناء فينا

ولا تقولي ... انتهيينا

نحن أدرى بما سقينا من العار

وأدرى بما أدير علينا^(٣)

شكل هذا المقطع حكاية مستقلة تسعى إلى بث روح الأمل والتفاؤل في النفوس
مؤطرة بمنحى وجداني عاطفي سعت فيه الذات الشاعرة إلى التغني بآلام الحب الضائع وما
يوحيه من ضمور نفسي وإحباط وأسى على الماضي^(٤) ، إذ يصنع النص لوحة مزجية من
ذاكرة الماضي وعناء الحاضر عبر مخاطبته للأنتى المغيبة بتكرار اللازمة (لا تقولي) إلا أن
مثل هذا الإجراء لم يكن إجراءً مفتعلاً فثمة أكثر من رابط يجمع الشاعر بالأنثى المخاطبة من

(١) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، شجاع العاني : ٣٥ .

(٢) ينظر : عالم الرواية ، ترجمة : فؤاد التكرلي وآخرون : ٦٦ .

(٣) المجموعة الشعرية : ٤٠٩ .

(٤) ينظر : البعد الآخر للحدث في قصيدة شاذل طاقة ، ماجد السامرائي ، مجلة (الف ياء)

منشورات جريدة الزمان ، لندن ، العدد ٢ لسنة ٢٠٠٢ : ٢٢٤ .

الأنساق الزمنية لبنية الحدث

د. عبدالغفار عبدالجبار عمر

حيث الإحساس بالغربة والضياع والخسران والندامة ، فحالة الاغتراب قد بلغت حدا متواترا من الانقطاع الجسدي حتى لكأن الشاعر يأبى هذا الواقع ليبدأ مواجهة رافضة تظهر جلية في المقطع الآتي :

غير أنا - يا أنت ... من أضلع الصخر نحتنا قلوبنا

وبينا

ولتقري يا بنت عمّ ، فانا

ما سقطنا ... ولم نخن ما وفينا

والرمال العذاري حبلى

وفي سنين أغراسنا التي سقيناً^(١)

فهو يسعى إلى إعطاء صورة مشرقة للمناضل العربي وإن دارت عليه الدوائر فسيفيقي صامدا أصيلا تجاه قضيته العربية ، كما أنه يكشف عن قيم ومبادئ أصيلة ترفد قضيته بطاقات الانتماء التي تستجيب للتوهج الوجداني لتكون مظهرا من مظاهر تلك المواجهة المعلنة إذ يبقى صوته مهيمنا على السياقات النصية ، ثم تقف القصة ليسرد لنا الشاعر قصة أخرى :

من صب الملح على جرحك يا مريم

من فجر في قلبك سنابل الأحزان السود

ومن اغتال ربيعك يا عذراء^(٢)

تنطلق من مخيلة الشاعر صوب استحضار جملة من المشاهد والصور الرامزة إلى انكسار الذات العربية وتشتتها في قعر الذات ، ففي لحظة من لحظات الألق الشعري تركز الذاكرة الشعرية على بنية رامزة بصيغة استفزازية عبر اللاحق (من) فالاغتراب ومسلسل الغدر والخيانة الذي يبدو لا نهاية له أسلما الشاعر في النهاية إلى أن يعلن صرخته التي ما عادت تجدي نفعا وبغية تأكيد الموقف الرفض لما جرى تقف الذات الشاعرة لتعلن عن موقفها :

فليغضب ... فليغضب احمد

ولتحن مريم ... والقبّة

ولتبك على شهادتك ياقدس ، العذراء^(٣)

(١) المجموعة الشعرية : ٤١٠ .

(٢) المصدر نفسه : ٤١١ .

(٣) المصدر نفسه : ٤١١ .

ليعلن رفضه لكل ذلك التخاذل من أصحاب الخيانة فالذات الشاعرة تبكي للحدث الجلل الذي ركم في نفسها الأحزان وألبسها ثياب الحداد الأسود ، فهي تحلق في فضاء المكابدات لتسبح في خيوط الماضي المتلائة في عينيه ، ولكي يصعد الشاعر من حس التوتر الذي تداخل مع المعطيات النصية يعاود إعلان المواجهة من جديد تلك المواجهة التي تجاوزت تجربة الشاعر نفسه المليئة بالمعاناة الوجودية والاعتراب في وطنه ليوقف الأحداث هنا ويعود إلى الحكاية الأولى .

لا تقولي شيئاً

فابلق ما في القول

نجوى عين تحدث عيناً^(١)

فاللغة إذا كانت إشارات خاطفة ف "لا تقولي" أكثرها إحياء بالمرارة واللوعة ، فالمسألة لم تعد مواجهة رافضة فحسب ، إنما هي صرخة من أعماق ذات مزروعة بمكابدات قاسية (نحن أدرى بما تجهم في الأفق / وأدرى بما يساق إلينا) تلك المكابدات مارست أثرها الفاعل في شحن الأنا الشاعرة بروح الرفض (غير أنا بالحزن والسخط والثورة / أترعنا كأسنا ومضينا) وتقف الأحداث هنا ليعود الشاعر إلى حكاية مريم :

لم تبرد بعد جراحي يا ابن العم

لا ... لا تجرحها يا ابن العم

ما عادت مريم تسمعي ... ما عادت تصرخ أو تبكي

ماتت مريم

في ذات صباح غبشي عند الربوة^(٢)

فالحوار الذي انفتح دلالياً على الروح والوجدان انطلق من عمر المفردات ذات الشجن العالي ليعبر عن أسمى تعبير عن ذلك الحزن العارم في نفسه فمريم (رمز السلام) ماتت على أعتاب الكرامة والعزة ، والمتضرر الوحيد من النكسة هو الوطن المقصود (فلسطين) الذي تحمل آلاماً وجوعاً ، فجراح النكسة ما زالت تئن في جسد مريم إلا أن مريم ماتت عند الربوة عندما وطأت أقدام (يهود) الربوة فالتغيب الدلالي لمريم إعلان لموت الفضيلة وانكسار الذات العربية لكن الشاعر يصر على بعث روح المقاومة التي شكلت على أساس إيمانها العميق بقضيتها (فلتصت يا ابن العم / حتى ينبثق الدم / ويسيل ... يسيل ... فتحمر الربوة) .

(١) المجموعة الشعرية : ٤١٤ .

(٢) المصدر نفسه : ٤١٦ .

ثم يختتم الشاعر القصيدة بالعودة إلى النكسة لتتكامل الأحداث :

وليطل ما يشاء ليل حزينان علينا

وليمش ، فينا أهوينا

وليزبح أعصابنا ... وليحرق جباهنا

وليستبح ما حمينا

ولتقري يا بنت عم ... فان الغد آت^(١)

فالصورة تحافظ على طابعها الانسيابي تمهيدا لإثراء أبعادها الدلالية نتيجة الحضور المكثف للتقنيات الحكائية التي لم تغب عن مكونات القصيدة ، فالتشكلات اللغوية لدى الشاعر لم تعد سوى صوراً لذات سامية أخذت تفرض حضورها على رقعة النص لتتعانق ألقا وشعرية لتكون شريطا سينمائيا حافلا بالصورة الرمزية ، كما أن لبشرى الشاعر دلالتها على إيمانه بالنصر المبعوث مع الحسين ~~عليه السلام~~ ومع كل شهيد سقط في ارض المعركة التي قربت الحدث من نهايته ، لذا فالشاعر هنا حول مسار قضيته الفردية إلى قضية جماعية يتجلى فيها الصراع بصورة واضحة (فاسلمي يا بلادنا ... قد أتينا) لتعود الأرض إلى الولادة من جديد ولتركم الأحزان وتخلع ثوب الحداد ، فالأحداث تشكلت في هذه القصيدة على النحو الآتي:

(سيناء /مريم/ (سيناء) النكسة/ مريم / (سيناء) حزينان) والشاعر سردها بطريقة متناوبة الأمر الذي ساعده في إبراز عنصر التشويق ودفع الملل عن القارئ والذي أسهم بدوره في إنجاح مهامها التعبيرية بمواقف تأملية عميقة الأثر في النفس .

/ :

يطلق هذا المصطلح على البناء الذي تتداخل الأحداث فيه دون الاهتمام بتسلسل الزمن إذ تتقاطع الأحداث وتتداخل دون ضوابط منطقية وتقدم دون الاهتمام بتواليها إنما بكيفية وقوعها، فاستخدام هذا النمط يكون لدلالة فنية يقصدها صاحب النص وتتمثل هذه الدلالة في التركيز على الحدث وجعله بؤرة الاهتمام^(٢)، من خلال اللعب بالأزمنة داخل النص يتكون ((عمل جمالي بحث لا يؤثر في الأحداث من حيث الماهية والوجود وإنما من حيث الصياغة والترتيب))^(٣).

فهذا الغياب للتسلسل الزمني للحدث لا يعني إلغاء الزمن أو التقليل من دوره بل هو

(١) المجموعة الشعرية: ٤١٩ .

(٢) ينظر: بناء الرواية، عبد الفتاح عثمان : ٢٩١.

(٣) الألسنية والنقد الأدبي بين النظرية والممارسة: ٨٥.

استخدام يتفق ومجمل التغيرات التي عرفتھا الرواية الحديثة ولاسيما مع تيار الوعي على نحو ما موجود عند جيمس جويس وفرجينيا وولف ووليم فولكنز، فالاهتمام بـ - تيار الوعي - بدواخل الشخصية أدى إلى تغير كبير في بنية الحدث وأجهز على تسلسله الزمني. إلا أن هذا الغياب التسلسلي للزمن لا يلغيه أو يحجم دوره إنما هو استخدام جديد له يتفق ومجمل التغيرات التي عرفھا النص الشعري، وأدى هذا الأسلوب إلى بروز خاصية فنية مهمة وهي تباين زمن الحدث عن زمن السرد كما في قصيدة كزار حنتوش ((فجر أعزب)):

أهز برأسي

كالمغلوب على أمره

وأشمر عن عضد الحزم

لأعد فطورا لبنات البيت ... !

تكفيرا عن كل خطاياي

وركضت هنا ... وركضت هناك، على غير هدى

وخمور الأمس. (١)

فالعودة إلى الماضي أو تسليط الضوء على أحداث شخصية ماضية، جعل الاختلاف واضحا بين زمن السرد وزمن الحدث فزمن السرد حاضر وزمن الحدث ماض، كما إن التسلسل الطبيعي للأحداث يقرب العمل من شكل جريان الوقائع كما ألفها الناس في الواقع والمبدع يسعى على الدوام إلى شد انتباه القراء بتكسير ما هو مألوف لديهم^(٢).

ومن الطبيعي أن يلجا الشاعر إلى توفير جميع الإشارات الضرورية التي تمكن القارئ من إعادة ترتيب السرد إلى وضعه الطبيعي غير أن القارئ لا يتوقف في هذا العمل إلا بفضل تشغيل ملكاته الفكرية والمنطقية والرياضية وجعله بصورة عامة يواجه عملا متميزا عما هو مألوف لديه أي عملا يخلخل أفق انتظاره إذا نحن استخدمنا بعض عبارات أصحاب جمالية التقى^(٣). وانطلاقا من هذا التفاوت في الحاضر تم استدعاء الذكريات والمشاريع التي تمت في الماضي وتم ترهينها في الحاضر الذي طور واستوعب كل خبرات الماضي وبذلك لم يغد الزمن إطارا شكليا وفي داخله تجري القصة إذ إنها تجري لا من خلال الزمن فقط ولكن من

(١) اسعد إنسان في العالم: ٣٥.

(٢) ينظر: أسلوبية الرواية: ٨١.

(٣) ينظر: قضايا الرواية الحديثة: ٢٥٠.

الأنساق الزمنية لبنية الحدث

د. عبدالغفار عبدالجبار عمر

خلال الوعي بالزمن أيضا^(١).

وهنا يجب أن ننوه إلى أن البناء المتداخل يتمثل بنوع من التعقيد وهذا ما يتطلبه الانتقال من فكرة إلى أخرى، مع تداخل أكثر من صوت وامتزاجها وهذا بحاجة إلى قارئ فطن يستطيع أن يعيد ترتيب الأشياء في ذهنه بعد أن يستوعبها ويدركها وهو ما نجده في قصيدة عقيل علي ((الإطاحة بالنغم))

على العشب اطرح الأمل، أكلمه بالنار، على العشب احلح صوتي
كيف أنهيت ما بدأت ؟^(٢)

وهنا يبدو الأمر سردا خالصا لا يوجد فيه أي تعقيد وعند قراءة تكلمة القصيدة نجد: بدفعة واحدة افلت زمام تمهله، ذلك الذي يخلد إلى تعثره :

انه يفكر ذات تفكيري ... يعصف بذات مرآتي، يجس بسعيه
ذات الأشياء، يسترجع ذات التوتر
ثم تغير الأمر مرة أخرى:
أحدهم يصرخ من جوفك ... أحدهم ينكش حظام أحدهم
ويتغير الأمر:

آه ...

أما الفكرة فلقد هشمته،

انترعتها من ررفة عقلها، ألزمتها باجتياز فراغها. تركت سحرها
ينخر اتقادها

فالشاعر سرد حدثا ثم قطعه ليسرد آخر وفي زمن آخر ثم يقطعه ليعود إلى الأول أو ينتقل إلى آخر وهكذا يقطع هنا وينتقل إلى آخر أو يعود إلى سرد سابق حتى أتى على إنهاء الأحداث المتعاقبة بطريقة غير خاضعة لتسلسل الزمن المنطقي، وهذا أيضا ما نلمحه عند حميد قاسم إذ كانت قصيدته نصوصا متقاطعة متداخلة مع بعضها إلا أنها تتجمع في بؤرة واحدة كما في قصيدة ((لماذا يغنون)) للشاعر حميد قاسم:

لماذا يتقافزون بين البرك..؟

يتفلسون الصباح المبلى بمطر الأمس؟

لماذا يغنون؟

ويغمغمون بين بيوت مهجورة، لا سقوف، ولا أبواب لها؟

(١) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٧٤-١٤١.

(٢) جنائن آدم: ٢٤.

صغار الطيور في أعشاشها على السلم الحجري المحزن، لماذا ترنو إلينا؟

حسن..نحن انحدرنا في الطريق المفضي إلى المدينة الهادئة..

ليس ثمة شيء غير اعتيادي

شارع رئيس يقطع المدينة، حيث تزودنا بالوقود..بالكوارث..والدموع. (١)

فكانت النقطة الأساس والفكرة المهيمنة هي الخواء وتوابع الهم، ثم يأتي المقطع الآخر:

في الزقاق المفضي إلى سوق الدجاج، أضعنا كل شيء

دراهمنا القليلة، والمدافئ، والمراوح، أحذية أخطاننا

أغطية النوم والشر اشف-شهود أسرارنا- كل شيء

نلتفت إلى الأعلى، نرى العتمة تتكئ بحنو على عالم من الصخر

والنخيل، نلتفت إلى الخلف..نرى رشقة من اطلاقات نارياً حمر..والبكاء..

البكاء..البكاء

أما هذا المقطع فنقطة الارتكاز فيه هي ضياع كل شيء والخسران و ضياع الدراهم

القليلة..والمدافئ..والمراوح..والأحذية..كل شيء، فقد وجدوا أنفسهم وحيدين محاطين بالصخر

والعتمة، ثم يأتي المقطع الآخر ليعود بنا إلى المقطع الأول:

أيها البكاء.. لماذا يغنون؟

إنهم لا يتكلمون..

-تكلّموا.. تكلّموا..

إنهم لا يتكلمون

يرفضون.

وأخيراً فإن دراسة الأنساق الزمنية لبنية الحدث داخل النص الشعري تدلنا على مدى ارتباط

هذه الأنساق برؤيا الشاعر للعالم واستخدامه لأساليب فنية حديثة وتعامله مع البنية الفنية

والتشكيلية للنص الشعري تعاملًا ذكياً من جهة واختيار الحدث الذي يعد من مميزات السرد

وطريقة بنائه وتقديمه للقارئ من جهة أخرى، لذا نرى أن الشعراء لم يسيروا على نظام واحد

ولم يلتزموا بنمط ثابت للأحداث مما دفع نصوصهم إلى الانفتاح .

(١) قصيدة لماذا يغنون، للشاعر حميد قاسم، جريدة الجمهورية، ٢٠/٢/١٩٩٤.

المصادر والمراجع

أولاً- الكتب :

- اسعد انسان في العالم، كزار حنتوش، مكتب المدى - بغداد ١٩٩٩.
- أسلوبية الرواية، حميد الحمداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩.
- لألسنية والنقد الأدبي بين النظرية والممارسة، د. مورييس ابو ناصر، دار النهار للنشر بيروت - ١٩٧٩.
- ألف ليلة وليلة : دراسة سيميائية تفكيكية ، عبد المالك مرتاض ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ .
- بناء الرواية ، د .عبد الفتاح عثمان، منشورات دار الشباب -مطبعة التقدم -مصر ١٩٨٢ م.
- البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، عبد الله إبراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ١٩٨٨ .
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ١٩٩٤ .
- تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، ط٢، ١٩٩٣.
- جنائن ادم، عقيل علي، دار توبقال للنشر - المغرب، الدار البيضاء ١٩٩٠.
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، د. صالح أبو أصبع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، بيروت ، ١٩٧٩ .
- دع البلبل يتعجب، رعد عبد القادر، دار الشؤون الثقافية بغداد-١٩٩٦.
- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي، المعاصر، د. محسن اطيماش دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢-١٩٨٦.
- دليل الدراسات الأسلوبية ، جوزيف ميشال شريم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٤.
- الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : د. عز الدين إسماعيل ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨١ .
- شهقات، ساجدة الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- ١٩٩٦.
- عالم الرواية : رولان بور توف وريليه اونيليه ، ترجمة : نهاد التكرلي ، مراجعة : فواد التكرلي و د. محسن الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، سلسلة المائة كتاب الثانية ، ط١ ، بغداد ، ١٩٩١ .

- غائب طعمة فرمان روائيا ، د. فاطمة عيسى جاسم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ .
 - في الشعرية ، كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط ١ ، بيروت ، ١٩٨٧ .
 - قصائد ، يوسف الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ .
 - قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة صباح الجهم، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق-١٩٧١ .
 - المتخيل السردي ، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة ، عبد الله إبراهيم ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، بيروت / الدار البيضاء ، ١٩٩٠ .
 - المجموعة الشعرية الكاملة ، شاذل طاقة ، جمع وإعداد : سعد البزاز ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٧ .
 - نافذة للبرق ، امجد محمد سعيد ، سلسلة الكتب الجديدة (١٦) دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٦ .
 - نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ، مجموعة باحثين ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط ١ ، لبنان ، ١٩٨٢ .
 - النهايات المفتوحة : دراسة نقدية في فن أنطوان تشيخوف القصصي ، شاعر النابلسي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ٢ ، بيروت ، ١٩٨٥ .
 - اليد تكتشف، عبد الزهرة زكي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد- ١٩٩٣ .
- ثانيا- الدوريات :
- أ- المجالات :
- أبنية المتون في الرواية العربية ، عبد الله إبراهيم ، مجلة الحياة الثقافية ، العدد ٦٢ لسنة ١٩٩١ .
 - البعد الآخر للحدث في قصيدة شاذل طاقة ، ماجد السامرائي ، مجلة (ألف ياء) منشورات جريدة الزمان ، لندن ، العدد ٢ لسنة ٢٠٠٢ .
 - مقولات في السرد الأدبي ، تودوروف ، ترجمة : الحسين سبحان وفؤاد الصفار ، مجلة آفاق المغربية ، العددان ٨-٩ لسنة ١٩٨٨ .
 - من اجل سيمياء تعاقبية للرواية ، فلاديمير فريزنسكي ، عرض : عبد الحميد عقار ، مجلة آفاق المغربية ، العددان ٨-٩ ، لسنة ١٩٨٨ .

ب-الجرائد:

- البناء الدائري في النص الشعري ، د. زينب هادي حسن ، جريدة الجمهورية ، العراق ، العدد ١٠٨٠٨ في ١٦/٤/٢٠٠٢ .

- قصيدة لماذا يغنون، للشاعر حميد قاسم ،جريدة الجمهورية، ٢٠/٢/١٩٩٤.

ثالثاً: الرسائل الجامعية :

- البنى السردية في شعر الستينيات العراقي (دراسة نصية) ، رسالة ماجستير ، خليل شيرزاد علي، مقدمة إلى كلية التربية، الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٩.

- البنية السردية في شعر يوسف الصائغ ، مقارنة نصية ، محمد احمد عبد الوهاب الشريدة، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية التربية / جامعة البصرة ، بإشراف : أ.د. قصي سالم علوان ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م .

**The Chronological order for the Narrative structure
-Read on in models of modern Iraqi poetry-
Dr. Abdul Ghaffar Abdul Jabbar Omar
University of Mosul / College of Education for Human sciences**

Abstract

Coupled with coordinated the event in the poetic text element of time and the exact picture Tallish, so we find a set of facts regular and scattered in time and space so that leads Tasmania to form a material Gauche, hence the order of the event in the poetic text is an essential part in the formation of technical architecture coherent him for this buildings of the influence and clear function on the creative vision and aesthetic enjoyed by the text is based on the format approved by depending on his desire within the sequence contextual in structure of the text, the search focused on patterns important in the structure of the event in the Code of hair modern Iraqi They coordinated relay, layout ring. And refined format, alternating pattern, and pattern construction interoperability.