ديوانُ « يحدثُ دائما » لسامي مهدي مثالا
Lyric and Narrative : the Divan “ Yahdoothu Daimen“ of Sami Mahdi as a study Sample
Intererr

م.م عدنان رحمن حسان
كلية الآداب /جامعة القادسية
, By: Mr.Adnan Rahman Hassan
College of Arts , Al-Qadisiyah University

ملخص البحث

لا يمنعُ أنْ يتداخلَ الفن السردي بالشعر الغنائي ،وهذا التداخل قد يؤدي إلى تغييب عناصر سردية وظهور أخرى في القصيدة، فضلا على ذلك أن توظيف فنون السرد في القصائد الغنائية يجعل من هذه الأخيرة تختزل الكثير من القصة التي تحاول الإخبار عنها ،وهذا يعني إننا لا نجد تحولا جذريا من القصيدة الغنائية إلى القصيدة السردية الخالصة .

أيضا انعكست على القصائد ذات المنحى السردي أحادية الصوت وهي سمة غنائية مما أدت إلى أن يكون الحوار قليل الدرامية ويكون الراوي مهيمنا ،وتلك الهيمنة طوعت الشخصيات الأخرى لوجهة نظره فسيّرها بحسب إرادته فكان يعرف ما بداخلها وهو ما يعرف بالرؤية من الداخل ،وهذا ما قربه إلى الغنائية .

أما الزمان والمكان فنادرا ما نجد الأجناس السردية تخلو من المحددات الزمنية لكن ذلك لا يندر في الشعر ،في حين لاحظنا انه قد يرد المكان موهِما خياليا في الشعر بينما تسعى السرديات إلى تجسيد واقعية المكان .

ينحاز الوصف في اغلب الأحيان في القصيدة الغنائية الحديثة الموظِّفة للسرد إلى الترميز الشعري أكثر منه للتزويق ، ولم يقتصر الوصف في الانحياز إلى التقنيات الغنائية بل إن مستويات اللغة فيها تنحاز إلى الوظيفة الشعرية .

Abstract

Lyric overlaps with narrative art. This overlap may lead to the exclusion of some narrative elements and inclusion of some elements in the poem. In addition , to employ narrative in the lyrics , the latter will have much of the story which tries to tell about the poem.This means that we cannot find a complete shift from the Lyric to the narrative poem.In addition , this is reflected on the poems-oriented narrative of mono sound .This is a lyrical trait which results in a dialogue which has with little drama while the narrator is dominant. This dominance enables the narrator to adapt other characters according to his will .He knows their inside by so-called vision, and that makes the proximity to lyric.

Description in the modern lyric that employs narrative is biased in most cases to poetic coding than for embellishment redecorating. The description was not limited to the biased description of modern lyric techniques , but also the levels of language are also biased to the function of poetry.

المقدمة

إن توظيف السرد في شعر العصر الحديث لم يقتصر على سامي مهدي بل غيره من الشعراء كثر ، وقد درس ذلك سواء على شكل كتب أو بحوث[1] ، لكن لم نجد الدارسين قد وقفوا على الفروق الدقيقة بين الشعر الغنائي والفنون السردية ، فضلا عن الانحياز إلى الجانب السردي أكثر منه إلى الغنائي ، بل لم نجد في مجمل الدراسات الإجابة على الأسئلة : هل يتواجد السردي والغنائي في النص في الآن نفسه ؟ هل يمكن أن نفرز احدهما عن الآخر ؟ هل يقصي احدهما الآخر بشكل نهائي ؟ ولو تواجدا فماذا يحدث ؟.

ففي هذه الأسئلة تكمن المشكلة التي تحاول مباحث الموضوع الإجابة عنها ، واكتشاف ملامحها في النصوص الشعرية ذات النزعة السردية ، فلا ينبغي أن نسلّم بالسردية البحتة من دون كشف انتماءات النص الغنائية حتى وإن كانت متخفية تحت مظلة قوانين السرد.

المبحث الأول

مستـــــوى التنظيـــــر

من البديهي أن نقول :إن السرد ظاهرة قديمة عرفها البشر ،سواء كانت تجليا لمسرود حقيقي أم خيالي، مكتوب أم شفوي آم مرئي ، وهي معرفة تتفاوت في تحصيلها الشعوب ، والعلم الذي يدرس القوانين البنيوية لذلك الجنس والمتحكمة بإنتاجه وتلقيه يسمى علم السرد [٢] أو السردية ، ومن أشكال السرد القصة والرواية والحكاية والمسرحية .

وكما إن للسرد قوانين بناء فللشعر مثلها أيضا ، وما دامت اللغة المادة الأساسية في الجنسين فلا بد من تلاق ، مع الأخذ بنظر الاعتبار أن الشعر لا يأبه بالقوانين بل هو يأخذ بها ثم يحطمها .

ابتداء إن أصناف الشعر عند العرب قديما يطغى عليها الشعر الغنائي الذاتي ويغيب الشعر المعتمد على السرد كالملحمي والمسرحي ، لكن هذا لا ينفي من توارد بعض مظاهر السرد في القصيدة الغنائية ، والنظر إلى القصيدة الجاهلية سيجدها تزخر ببنى حكائية سردية [٣]، بل من غير الممكن أن نجرد عصور الأدب من بعض الملامح السردية التي نراها في القصائد حتى وان كانت بسيطة غير منضبطة .

أما في العصر الحديث فقد انتقل البناء السردي إلى الشعر العربي بفعل التلاقح الثقافي والاطلاع على المنتج الغربي [٤] ،والبحث عن وسيلة تبين طول نفس الشاعر وقدرته على إبداع المطولات الشعرية حتى وان تداخلت الموضوعات فيها .

فضلا على أن لجوء الشاعر لتقنية القص (السرد) يعد محاولة لجعل القصيدة أكثر أهمية وغنى وقدرة على حمل الأفكار والتعبير عن التجارب العميقة والمتنوعة والمعقدة التي لم تستطع القصيدة الغنائية احتواءها [٥] ،فأصبحت القصيدة الحديثة قصيدة مركبة تنصهر فيها الأجناس الأخرى كالملحمة والدراما , كما انتفعت من فن الرسم والموسيقى والنحت والسينما وغير ذلك[٦] .

فلا شك أن الأجناس الأدبية تتداخل فيما بينها لكن هذا لا يلغي خصوصيتها ، نعم ، إن التأليف الأدبي لا يخضع للاجناسية البحتة التي تعزله عن باقي الأشكال [٧] ، بل يوجد تنافذ وتزاوج يحاول أن يثري كل جنس ويوسع من أطره البنائية ليخرج بصيغة جمالية وغاية أدبية .

ووفقا لتلك الخصوصية يمكن القول : (لا يخلو شعر أي امة من الغنائية وليس لأحد أن يلغيها) [٨] ، وهذا ما ينعكس على النص الشعري الذي (وإن تداخل لا يتبنى خطابا سرديا منتظما ، ربما يشي ببعض عناصر السرد أو يلمح إلى البعض الآخر منها ، وعادة ما تكون تلك العناصر منقطعة أي منحسرة النمو بسبب من طبيعة القصد الإيحائي للشعر) [٩]، في حين يميل القص لذكر التفاصيل ويتجه الشعر إلى الاختصار والإيحاء .

وهكذا تكون البنية السردية في رواية ما أو مسرحية ما أو قصة ما تختلف عن البنية السردية الموظفة في الشعر [١٠] الغنائي ،لأنه يتمثل في (الفكرة المتوترة بصورة انفعالية) [١١] في حين تتطلب السرديات التفكير والتنظيم ، وسنكشف عن هذا الاختلاف في الأركان الرئيسة للتشكيل السردي ومدى ملاءمة توظيفها في النص الشعري ، فمن ناحية :

أولا :البناء العام

حين نتناول هذه النقطة ينبغي أن نشير إلى أن النظرية السردية انبثقت من اتجاهين في تحليل السرد : الأول يلخص بالسؤال : ماذا يسرد ؟ والثاني : كيف يسرد ؟[١٢] وهذان الاتجاهان هما عماد التحليل الأدبي للأجناس السردية ، لكن لايعني استقلال احدهما عن الآخر فلربما تشاركا في ذلك حسب وجهة نظر المحلل .

إن الشعر الحديث قد هجر التصنيفات القديمة كالغزل والهجاء والمديح وغيرها واتجه إلى القضية الإنسانية أي إلى مشاكل الإنسان وهمومه وتطلعاته ورغباته أيضا ، وهذا التوجه لم يكن متقطعا أو نقول خالصا للشاعر الحديث بل لدينا الكثير من التجارب الشعرية القديمة

تجسد ذلك ، الأمر الذي يدعو إلى أن نتناول النصوص وفق اتجاه : كيف قال الشاعر ؟ ما دامت القضية هي هي منذ القدم ، وهذا التحليل اقرب إلى للنهج العلمي الذي يحاول كشف قوانين البناء للنصوص الأدبية .

وإذا كانت الأشكال السردية (المتخيَّلة) تتبنى الواقع وتكون حيادية منه أو أنها تخلق واقعا إيهاميا فان القصيدة الغنائية تسعى إلى النظر إلى الواقع بصورة مغايرة، إذ ربما تعمل على تغييره أو نقله إلى عالم الحلم أو تزيد عليه وتبالغ في مظاهره وتجلياته .

إن القصيدة الغنائية تختزل الواقع بتشكيلات صورية ولغوية وإيقاعية[١٣] ، وهذا الاختزال غير متحقق في الفنون السردية ولاسيما في مظهر الصورة والإيقاع لأنها تسعى إلى تجسيد الواقع بصورة مباشرة لا تشوش التلقي ، فمحور الافتراق بين الغنائي والسردي يتمركز حول قضيتين مهمتين هما :الواقع وطريقة استثماره .

هذا من وجهة نظر عامة أما إذا توجهنا إلى عمق النصوص فسنجد أن (التحليل البنائي للشعر يسير في اتجاه رأسي من السطح إلى العمق أما تحليل الثاني فيسير في اتجاه أفقي عرضي)[١٤] لأنهما يختلفان في طريقة توظيف اللغة وتناول الموضوع ،فالشعر قائم على الإيحاء بينما القص فعلى الكشف والوضوح ، وعندما يتداخل السردي بالشعري لا تبقى الحدود ثابتة بل يأخذ كل منهما شيئا من الآخر ، لذا يجب أن نعي أن الشاعر الحديث إذا استعمل القصة (ترك لدى القارئ إحساسا حادا بأنه وصل متأخرا إلى الحلقة التي تروى فيها القصة)[١٥]، ولا يكفي السؤال ماذا حدث قبل أن أحضر ؟ بل ربما نصل إلى سؤال وماذا بعد ؟ وليس الشاعر مسؤولا عن كلا الجوابين لأنه يعتمد في الشعر على الإشارة المكثفة والاختزال والتلميح [١٦]، أما في الأجناس السردية فلابد أن تكون القصة منتظمة ببناء وتسلسل واضح حتى وان كانت في قليل من الأحيان ذات خاتمة مفتوحة .

يضاف على ذلك ما تنقله (كارل فيتور) من أن الأجناس الثلاثة : الشعر الغنائي والملحمة والدراما تعبر عن مواقف ، فالشعر يعبر عن الإحساس ، والملحمة عن المعرفة ، والدراما عن الإرادة والفعل [١٧]، وهذا الإحساس هو الذي يتحكم في استثمار التقنيات السردية في القصيدة .

إن البناء السردي يتألف من جزئيات كالحدث والشخصيات والحوار والزمان والمكان والموضوع ، وحين تهيمن إحدى هذه الجزئيات السردية على القصيدة فهذا يعني تحكمها في بقية العناصر بوصف المهيمنة عنصرا بؤريا للأثر الأدبي[١٨] ، الأمر الذي أدى إلى ظهور مصطلحات تسمى بها القصيدة ، كل مصطلح يحمل دلالة ناتجة عن امتزاج السردي بالشعري كقصيدة الحادثة وقصيدة الشخصية أو القناع وقصيدة المرايا وغيرها ، وكل هذه التسميات ناجمة عن بروز ملمح سردي يتحكم في بنية القصيدة .

فقصيدة الحادثة تعني أن القصيدة تهتم بسرد الحدث أو مجموعة من الأحداث في الدرجة الأساس وتترك التركيز على العناصر الأخرى[١٩]، ومن هنا يتبادر إلى الذهن سؤال هو لماذا يتبنى الشعر جزئيات من الفن السردي دون الكل ؟

يبدو أن تبني جزيئة من البنية السردية يؤدي إلى أن تكون أكثر طواعية للخاصية الشعرية،لذا لاحظت أن هناك قصيدة تعتمد على الحدث وأخرى على الشخصية وثالثة على الحوار ، وهذا لا يعني عجز القصيدة عن توظيف الكل السردي بل إن هذه المظاهر منفردة اقرب إلى روح القصيدة الغنائية ومدياتها .

وإذا كانت القصة أو الرواية مثلا تتألف من مجموعة من الأحداث يشترط فيها التتابع ،فإذا انعدم هذا التتابع تلاشت وتحولت الى لوحة وصفية أو قول غنائي[٢٠]،فهنا تتبين حدود الشعر لأنه لا يأبه بالتتابع الحدثي الرتيب ، أما إذا حصل التتابع في النص الشعري الغنائي فلا شك

في سرديته او انحيازه إلى القص ، هذا من ناحية ومن زاوية أخرى يمكن للشعر أو الشاعر أن يبني قصيدة على حدث واحد بينما لا يتحقق ذلك في الفنون السردية .

وقد ينتفع الشعر من الدراما فيعمل على تنمية الحدث تدريجيا وبلورة موقف القائم به عن طريق الصراع والتضاد في المواقف بينه وبين الآخرين أو بينه وبين نفسه [٢١] ، وهذا الكم هو الميدان الشامل للدراما بوصفها فنا سرديا ، فيتحول العرض العياني في الدراما إلى عرض لغوي في الشعر ، وكلاهما يعمل على زيادة وتيرة الترقب في الأحداث [٢٢].

نضيف نقطة هامة لها دور في تحديد ما للشعر وما للقص وهي (الأسلوب) ،فالأسلوب يؤدي دورا محوريا في تحديد الجنس الأدبي لأن لكل جنس أشكال تعبير محددة تشمل المفردات والنحو والأدوات الفنية الأخرى [٢٣].

والبين أن اللغة في الأجناس السردية لغة محايدة تحقق وظيفة تواصلية بينما في الشعر فاللغة ذات وظيفة شعرية هدفها التأثير ، ويدعمها ركنان مصاحبان هما الإيقاع والعاطفة أو الانفعال ، وتلك الوظيفة تتحقق بالانزياح في مستويات اللغة كلها . بل إن الشعر يجعل من الكلمة هدفه وكل شيء مكرس لخدمتها بينما في النثر الفني فالكلمة مجرد واسطة [٢٤] .

ثانيا : الزمان والمكان

إن الزمان المكان عنصران متلازمان ، إذ لايمكن تصور احدهما دون الآخر في حدث ما ،وحضورهما بيّن في الأجناس الأدبية لكن يختلفان في طريقة التوظيف في كل من الفنون النثرية والشعرية ، لأنهما يؤديان أدوارا متباينة حسب رؤية المؤلف .

وللزمن صنفان : خارجي وداخلي ، فالزمن الخارجي هو الساعات والأيام والشهور والسنين ..أي الزمن الطبيعي ،وهو يشكل الخطوط الرئيسة التي تبنى عليها الأحداث)[٢٥]، ولو خلا القص منه لفقد الترابط الداخلي ما عدا القص الرمزي والنفسي [٢٦]، أما الداخلي فلا يخضع لمعايير خارجية لأنه مرتبط بالإنسان وأحاسيسه ، لذا مرة نراه يقصر ومرة يطول بحسب الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية [٢٧].

ويبدو إن الزمن الداخلي اقرب إلى القصيدة الغنائية لأمرين :الأول يتعلق بالقصيدة الغنائية نفسها ،فهي تعتمد وتعبر عن أحاسيس قائلها وهي بدورها تتحكم بالزمن والشعور به، والثاني : إن الزمن الداخلي قابل للتقصير وللنمو غير الطبيعي ، ففيه حرية حركة اختصارا وإطالة ، ولا يقال إن الحذف والوصف مثلا يعملان على تسريع وإبطاء الزمن لأنهما يحدثان في حال كون الزمن زمنا خارجيا طبيعيا .

فضلا على ذلك إن القصيدة الغنائية لا تخلو من زمن خارجي متراتب ، وقد يخالف هذا الترتيب بوساطة وسيلتين هما الاستباق والاسترجاع ، أي الإعلان عن حدث قبل وقوعه في الأول ، وذكر لاحق لحدث سابق في الثاني [٢٨].

وإذا كان الزمن في السرد يفيد التنظيم أي انه ينظم نمو الأحداث فهو ملازم لها ،ففي القصيدة الغنائية قد يُستغنى عنه أو أن يرتكز الشاعر على اللحظة الآنية .

أما المكان فدخوله في الحيز الشعري قد يؤدي به إلى أن يفقد بعض محدداته وبنيته الواقعية ، بل ربما تجليه كشكل مغاير لصورته الذهنية المختزنة مسبقا ، وقد يصطبغ بصبغة الاحتمال وبذلك يستطيع الشاعر إدخال وإبراز ما يريد ذكره ورسمه من ذلك المكان ، فضلا على ندرة تجرد عاطفة الشاعر اتجاهه ،بينما نجد الأمكنة في الأعمال السردية ذات صفة أكثر واقعية أو نقل إنها تحمل سمات الواقع العيني المشاهد ،ويمكن أن يتخذ كخلفية للحدث فقط .

إذن يمكن للشعر أن يعبئ المكان بظلال المجازية الأمر الذي يتطلب تحوير هيأته أو إعادة خلقها وترتيبها ، وكلما كان كذلك كان المكان منتميا إلى التقنية الشعرية منه إلى النثرية السردية التي تسعى إلى رسم المكان

الذي يدور فيه الحدث .

أما تصنيفات المكان كالمكان الأليف والمعادي فأغلبها ناجمة عن موقف الشخصية منه والأحداث التي وقعت فيه ، وهذا لايختص بجنس دون غيره .

ثالثا :الشخصية والراوي

الشخصية في الفنون السردية هي العنصر الأساس القائم بالحدث أو الناطق بلسان المؤلف أو كائن بشري خيالي مزود بكيفية معينة في الوجود والإحساس وفي إدراك الآخرين [٢٩].

ولابد من وجود الشخصية في العمل السردي ، بل لابد أن يكون فيه أكثر من واحدة حتى وان كانت مفترضة ولاسيما في حوار الشخص مع نفسه ، وهذا ما لا تشترطه القصيدة الغنائية بل يكفي أن يكون هناك متكلم يلحظ الأحداث ويوجهها ، وما قصيدة الشخصية (القناع) إلا وسيلة شفافة يختبئ خلفها الشاعر فيودعها آراءه وأفكاره ،الأمر الذي يدل على أن النص الشعري الغنائي أحادي الشخصية بل هو (أكثر أنوية)[٣٠]،والعالم يتم الكشف عنه في الشعر الغنائي عن طريق موقف الـ(أنا) منه[٣١] ، وغالبا ما تعمل هذه الأحادية على نفي الأصوات الأخرى [٣٢] والهيمنة على الخطاب وتسييره بحسب اندفاعاتها العاطفية ، وهي وإن وجدت شخصيات فهي تحاول تسطيحها أو أنها تعرف ما بداخلها ، لكون عماد الشعر الغنائي _بالإضافة إلى ما ذكرناه _ التأثير العاطفي ، وكل ذلك يقف بالضد من قوانين البنية السردية في أجناسها المتعددة والتي تعمل على تغييب (أنا) الكاتب أو إلغاء حضورها ، وتعدد الشخصيات وتفعيل الحوار ، وهذا ما يربك علاقة الغنائي بالسردي .

وإذا كان لابد في الأجناس السردية من راو ليس هو المؤلف بل شخصية متخيلة [٣٣]فان الراوي في الشعر غالبا ما يمثل الشاعر (المؤلف) ، وكثيرا ما يعبر عنه ضمير المتكلم ،وبهذا الراوي ترتبط الرؤيا التي تعمل على تنظيم العمل بنائيا [٣٤]، وهي من جهتها على نوعين : داخلية وخارجية ، فالأولى تتميز فيها الشخصية بأنها لاتخفي شيئا عن الراوي ، فهو يعرف كل شيء عنها ، أما الثانية فلا يعرف عنها الراوي شيئا سوى نقل أقوالها وحركاتها [٣٥] .

وتبدو الرؤية من الداخل الصق بالشعر الغنائي لأنها تمثل مظهرا من مظاهر سلطة الراوي ، والتي تقابل بدورها (أنا) الشاعر المسيطرة مادام الطاغي في الشعر كون الشاعر هو الراوي ، فضلا عن انه راو ممسرح أي مشترك في الأحداث ويقود الفعل ويدفعه إلى الأمام .

رابعا : الوصف والحوار

لا يراد من الشعر أن يكون قصة خالصة ، بل يراد منه أن ينتفع من تقنياتها مع الاحتفاظ بخصوصيته ، وهذا يتطلب قدرة وإمكانية كبيرة لمزج الجنسين والظهور ببنية تحمل شيئا من تجليات الجنسين الأدبيين .

فالوصف وسيلة من وسائل السرد (ومن الصعب تصور مقطع سردي خال من العنصر الوصفي)[٣٦] ،فهو يزودنا بآثار الأفعال ونتائجها وموضوعاتها [٣٧] ، ويحمل وظائف تجميلية وتفسيرية ورمزية [٣٨]، فضلا على أن الوصف يقف عند الأشياء كعناصر متجاورة متعاصرة فكأنه يلغي الزمن ويعتمد على المكان فقط [٣٩]،وكثيرا ما يستعين به الشعر لأنه – فضلا على ماذكرت - يتيح للشاعر توسعا تخييليا وهو ما يتمحور حوله الكنه الشعري .

ولم يقتصر الوصف في السرد على تلك الوظائف بل يعمل على تبيين طبائع الشخصيات ويخلق إيهاما على أن الموصوف قريب من الحقيقة [٤٠]، أو هو حقيقي بالفعل ، في حال أن الشعر يحاول أن يبتعد عن المباشرة والتقريرية ويسعى إلى تغيير صورتها بل يلقي عليها رداء تخييليا وربما يبالغ فيه فيفقدها صورتها الأولى .

أما الحوار فوسيلة عن طريقها يمكن الاطلاع على أفكار الشخصيات وأمزجتها وطبائعها ،وهو يساهم في بناء الحدث [٤١]، ويمسرح النص ويضفي

عليه طابعا دراميا بل هو التجلي الواضح للدراما [٤٢].
ويقع بين شخصيتين أو أكثر أو ربما يحتاج إلى شخصية واحدة حين يكون الحوار مع الذات ، والهدف منه الإبانة عن خبايا النفس ونوازعها [٤٣] .

إن هذه التقنية السردية تؤدي إلى تعدد الأصوات في حين يميل الشعر الغنائي _وقد ذكرت _ إلى أن يكون أحادي الصوت والمتكلم فيه هو الشاعر غالبا ، لذا فتوظيف هذه التقنية يذيب تلك الأحادية ، لكن الشاعر لا يترك صوته ، فإذا لم يكن يمثل شخصية مشاركة في الأحداث فانه سيتجه إلى أن يكون راويا مطلعا على دواخل الشخصيات وموجها للسرد .

المبحث الثاني

مستوى التطبيق

قبل الدخول في ميدان التطبيق يجب أن نشير إلى أن سامي مهدي له مشاركة فعالة في كتابة القصيدة القصصية ولاسيما في مجموعتيه (أسفار الملك العاشق ،وأسفار جديدة)[٤٤]، وهذا يدل على أن مجموعة (يحدث دائما) جاءت كامتداد لما بدأ به الشاعر .

وإذا كنا في المبحث الأول قد تناولنا أركان الفن السردي مجزأة لضرورة بحثية فهنا نحاول أن نتتبعها في النص الواحد مجتمعة .

وابتداء تتفق القصيدة الغنائية الحديثة والأجناس السردية في اتخاذها عنوانا ، وهذا العنوان _ بوصفه أول مثير سيميائي _ يعمل على إيضاح الملامح السردية ، إذ قد يتضمن الشخصيات الرئيسة المحركة للأحداث أو زمن السرد [٤٥] أو مكانه لا بل قد يختزن سردا غائبا مفترض التواجد يعمل المتلقي على تقديره وتوقعه .

كما في قصيدة (عودة) ، فالعودة لا تقتصر على حدث الرجوع بل تشير إلى أن الفاعل العائد قد ترك وراءه الزمان والمكان والحدث الكائن بين ترك المكان ومن ثم العودة إليه لأنه لا تتحقق العودة إلا بالترك ، ومثلها قصيدتا (اليوم الأخير) و(عصر جديد) [٤٦]، فهذه العناوين تحيل إلى محذوف ، وهو بدوره يلازمها تقديرا .
يقول في قصيدة عودة [٤٧] :

أطلّ عليها من طائرة / انظرُ بين غيوم خفيفة / تشتتها الريح / دخانٌ هنا ودخان هناك / سطوحٌ خامدة / جُدُرٌ تبدو مائلة / مساحات من خضرةٍ مغبرّة / شوارع جرداء / وسيارة .. يظهر أنها عسكرية / تعدو بين أسوار طويلة / وتحت غلائل تلقيها شمسٌ غاربة / فتصبغ كل شيء / بلونٍ دموي / يلغط المسافرون / احدهم يتمطق بدعابة سوداء / آخرون يقهقهون معه / التفتُ انظر بما يشبه الحياد / ثم أعود الى التطلع من النافذة / تدور الطائرة دورة أخرى / المشاهدُ تكاد لا تتغير / تحطُّ / يلغط المسافرون ثانية /يبدؤون بالخروج / اخرجُ / هواءٌ / برائحة غريبة /هواء / لكنه اسود / اسود / يا الله ما أسرع ما تكاثفت الظلمة / واسودت الأشياء .

وحين نعود إلى ما ذكر في مستوى التنظير نجد أن القصيدة في بنيتها الكاملة الموظِّفة للسرد تحكي قصة عودة الشخصية إلى مكان ، والسارد (الشاعر)_ كما أشرت _ غير مسؤول عن جواب السؤال المفترض على لسان المتلقي : وماذا حصل حتى تركت المكان ثم عدت إليه ؟ فالقصيدة تواجهنا بأحداث متقدمة، مختصرة الكثير منها والتي يفترض تواجدها لتشكيل الكل السردي الذي يتجه بالقصة إلى أن تكون لها بداية ونمو ونهاية ، وهذا الاختزال يجد له مساحة واسعة في تضاريس القصيدة أكثر وأوسع منه في القصة أو الفنون السردية الأخرى بسبب من طبيعة الشعر .

والملاحظ أن القصيدة تبدأ بحدث (الإطلال من الطائرة والنظر) ثم يلجأ الشاعر إلى الوصف المتراص ، والوصف في السرد كما أشرت يؤدي وظائف رمزية وتفسيرية وتزويقية ، والغالب فيه الوظيفة التجميلية أما الشعر الحديث فيحمل عمقا رمزيا يقبل التأويل والإحالة

الى معان بعيدة .

يبدأ الوصف في القصيدة من (غيوم خفيفة إلى .. بلون دموي) ، وفيما يبدو أن جمل الوصف تلك لا تقف على حد الدلالة المباشرة التقريرية والتي غالبا ما يعتمد عليها القص ليقترب من الواقع بل تشير إلى معنى مجاور فـ(الدخان والسطوح الخامدة والجدر المائلة والشوارع الجرداء ..) كلها تدل على السكونية وانعدام الحركة ، وهذه المؤشرات تحيل إلى موت الأشياء وغياب الحياة ، لكن الشاعر في جوف هذا السكون الهائل يخلق نوعا من الحركة تتمثل في (سيارة عسكرية تعدو) لكنها حركة لا تبعث أو تدل على الحياة بل تشير إلى الموت بطريقة جانبية ، فهي أداة حرب وقتل ،وهكذا يكون المقطع الوصفي كله رمزا لغياب الحياة وتجلي الموت في الجمادات والحيوات المتحركة الكائنة في السيارة العسكرية .

وهكذا تكون الدلالات وسيلة لنقل اللغة من مستواها الحيادي إلى المستوى الجمالي القائم على أساليب الكناية والاستعارة ولاسيما في (شوارع جرداء ، غلائل تلقيها الشمس) .

بعد ذلك تتجدد هذه السكونية الوصفية بظهور الأحداث وتواليها إلى نهاية القصيدة بدءا بـ(يلغط المسافرون وإلقاء الدعابات والقهقهة) وكلها دليل على اللامبالاة لذا لم يشترك معهم الراوي وعمل على تسطيحهم وعدم إشراكهم بالأحداث المحورية المحيطة ، لذا فهو (يلتفت بما يشبه الحياد) ويعود (إلى النافذة).

وفي هذا المقطع وما يليه تتجلى الأحادية محاولة إقصاء الأصوات الأخرى التي يمكن عن طريقها ابتكار الحوار وتنميته ، فالنص كله يشي بشخصية أساسية تدور حولها الأحداث أو هي تحركها بحسب رؤيتها .

إن العودة إلى التطلع إلى النافذة ودوران الطائرة وتكرار المشاهد يوحي أن هذه الأحداث رتيبة لا تقبل التغيير مما يُشعر بالقلق وانغلاق المكان والحدث المصاحب له ،وهذا التتابع لا يؤدي إلى دينامية مفترضة .

وإذا كان الحدث يعمل على إدامة نمو الشخصية القائمة به ،فهو هنا لا يؤدي ذلك الدور بل هو تكرار يدل على نمطية فعل الشخصية ورتابته ، وهو بذلك اقرب للغنائية .

أما ختام القصيدة بحدث (الخروج واسوداد الأشياء) فهو خاتمة متوقعة هيأ لها الوصف الواقع في بداية القصيدة ،كما أن الخاتمة تحيل إلى سؤال : ماذا حدث للشخصية بعد اسوداد الأشياء ؟ ولا يمكن الإجابة عليه لأنه مفوض للمتلقي ومدى تقديره ، وهذا التفويض والاختزال الكبير تبيحه القصيدة الغنائية بينما يشكل فجوة لو كان الجنس سرديا .

ومن ناحية الشخصيات فيبدو وبشكل واضح أن الشاعر هو الراوي ومن النوع الممسرح أي انه مشترك في الأحداث ، وذلك واضح في صيغة الأفعال الدالة على المتكلم كـ(أطلُّ) ، وهذا المتكلم لم يدع الشخصيات الأخرى تشارك في حركة الأحداث بل هيمن عليها صوت واحد هو صوته وأقصى البقية كما أشرت .

ورغم السردية البيّنة في تسلسل الأحداث إلا أن الذات المتكلّمة (الراوية) تمحورت حول نفسها ووهبت نفسها سلطة النظر إلى الأشياء من وجهة واحدة ،وهذا يدل على تغلغل السمة الغنائية في النصوص التي تنحو منحى سرديا ،لذا اختفى الحوار على الرغم من وجود شخصيات يمكن إقامة حوار معها لإثراء النص سرديا ، لكن ذلك لم يحصل فظهر الوصف بصورة بينة حاملا معه رمزية كبيرة ومنحازا إلى الكفة الغنائية التي طالما اعتمدت عليه كجزء من ذاتيتها .

أما الزمان والمكان فيبدو الأول منسجما مع توالي الحدث السردي عاملا على تنظيمه وفق آلية الزمن الخارجي الفيزيائي ويمكن تقدير الزمن عندما تطل الشخصية من نافذة الطائرة معلنة الوصول إلى المكان ومن ثم تدور دورتين مع الإشارة الواضحة لوقت

الغروب (تلقيها شمس غاربة) ، أما الزمن الداخلي فلا نلحظه في القصيدة لذا يصبح الزمن الخارجي عاملا داعما للعناصر المنتمية للجانب السردي .

ويبدو أن القصيدة جاءت كرد فعل إزاء المكان ، وهو فيها ابرز الملامح السردية لأنه يمثل مركز القصيدة والمساحة التي وقعت عليها الأحداث أو سببت بوقوعها ، بدءا من المكان المتحرك (الطائرة ومن ثم سطوح خامدة وجدر مائلة ومساحات وشوارع مغبرة وأسوار طويلة) .

ولا شك أن هذه الأمكنة تشير إلى مدينة منكوبة عصفت بها الحروب ، لكن السارد (الشاعر) وانحيازا منه للشعر القائم على التلميح أكثر من التصريح عمل على عدم ذكر اسم المكان واكتفى بصفاته التي تكثف مستويات التأثير ، وتلك غاية الشعر ، لذلك لا ندري أتلك المدينة بغداد أم هي مدينة أخرى ؟ وبذلك يتشاطر المكان السرد والشعر ، السرد بوصف المكان وسيلة لتشكيل الأحداث وبيان الموقف منه ، أما الشعر فأخذ منه التلميح والحذف ولاسيما في عدم ذكر هوية المكان وظهوره بهذه الصورة .

نخلص إلى أن القصيدة ورغم سرديتها الواضحة مالت للحيز الشعري أكثر من النثري السردي ، وكان عناصر السرد تتأرجح بين هذين الجنسين الأدبيين ، ولم تتخل عن احدهما بشكل مطلق ،وهو ما يدل على عمق التمازج والقدرة على الجمع بين جنسين لهما خصوصية .

ومثل القصيدة الأولى تأتي قصيدة (حصار)[٤٨] والتي يقول فيها :

كان بيني وبين المدينة سورانِ من حجر وجنود / وبيني وبين الفضاء / طائراتٌ تحوّم فوق البيوت / وتبحث في الحي عن أي صيدٍ جديد / قلتُ لابد لي من طريق / وما من طريق / فأغريتُ ريح الشمال / باصطحابي الى أي أفق /فمرّتْ ولم تنتظر /فانزويتُ / وعلقتُ روحي بأضواء نجم بعيد / ثم فكرتُ في أي مسلك للعروج إليه / فنُوديَ بي / (قفْ مكانك ما أنتَ من أهله) / فوقفتُ / وطال وقوفي / وها أنا ابحثُ عن أيما منفذ / وأعللُ نفسي بما قد يفاجئني من بريد .

تحكي القصيدة قصة مدينة محاصرة بالجدران والجنود وفضاؤها مملوء طائرات تقتل من تستمكنه ، وفي هذي الحال توجد شخصية (الراوية) والتي تحاول دخول المدينة وتجاوز الأسوار لكنها تفشل وتدخل مع نفسها في حلم وحوار داخلي (علقت روحي بأضواء نجم بعيد ثم فكرت ..)ولكن حتى الحالم سيجد ما يعيق بلوغ النجم ، إذ يُخاطَب بعبارة عسكرية : (قف مكانك) لذا نجد الراوي يطيل الوقوف ويفكر ويحتمل .

فمن الإطلالة الأولى للقصيدة تبين مدى سرديتها ، فأحداثها سريعة التوارد ولا يفصل بينها الوصف ، وأول ما يطالعنا الفعل السردي (كان) الذي يشير إلى قصة قد وقعت ومضت ، والراوي بوساطة هذا الفعل يحاول نقل ذهن المتلقي إلى زمن وقوع الحدث ، ويستمر الشعور بالماضي وصولا إلى قوله (وها أنا ابحث ..) والتي تشير إلى زمن الحاضر ،إلا أن المستقبل قد يحمل مفاجأة وهي نوع من أنواع الاستباق .

إن القصيدة ذات بداية تقريرية مباشرة خالصة للنثر إلا أنها سرعان ما تكتسب جمالية الشعر فيكسر السياق اللغوي عن طريق خرق انزياحي في قوله (سور من جنود) ، إذ يتبادل الجنود الوظيفة مع الحجر مجازا ثم تعود اللغة إلى وضعها الأول إلى أن نصل إلى كلمة (صيد) والتي تتجرد من تلك الحالة فتتعلق بالإنسان واصلها بالحيوان أو غيره مما يقع عليه فعل الصيد ، ومثل ذلك انسنة الريح وتحميلها سمة الإغراء وعدم الانتظار .

وعلى الرغم من ذلك فان القصيدة يطغى عليها الأسلوب السردي فقلة المجازات وتجلي عناصر السرد كالراوي الزمان والمكان والحوار .

ويظهر المكان كأبرز عناصر البناء السردي إذ

يوحي بواقعية مصاحَبة بزمن عانت فيه المدينة (مدينة الشاعر) من الدمار والقتل ، فتحولت إلى مكان مغلق ، وهذا الانغلاق يأخذ اتجاها عموديا الأمر الذي دعا الشخصية المتكلِّمة إلى أن تلجأ إلى الحوار الداخلي (قلت لابد لي من طريق) مع الشخصية الثانية المفترضة ، لكن سرعان ما يفشل الحوار بسبب فقدان الهدف منه (وما من طريق) .

وإذا كان المكان الحقيقي قد سوّر بالحجر والجنود وانغلق تماما وحصل أن فشل الحوار بسبب لا جدواه ،فان المكان المتخيَّل يوحي باحتمال الوصول إليه، لذا حاول السارد أن يتجه إلى (الأفق) بواسطة (ريح الشمال) لكنها تمر ولا تنتظر فيلجأ إلى مكان آخر (نجم) لكنه يفشل أيضا لوجود صوت يمنعه وبلغة آمرة (قف مكانك) .

وتبدو مجهولية الصوت بوضوح إذ استعمل صيغة (نُودي) والتي تترك الاحتمال مفتوحا ، فهل هذا الصوت سماوي متخيَّل أم ارضي حقيقي ؟

إن تجليات المكان في القصيدة يتشاطرها الجانبان السردي والشعري ، فحين يفشل المكان الحقيقي في تحقيق وظيفته المرجوة تلجا الشخصية إلى مكان آخر غالبا ما يكون مكانا فنتازيا ، وهو ما يحبذه الشعر .

ويتكرر المكان بصفته المغلقة أو العدائية في اغلب قصائد الديوان ذات التوظيف السردي ،فقصيدة (ليل داج) تشبه القصيدتين الماضيتين يقول فيها[٤٩] :

شجرٌ محترقٌ في أقصى الشارع / أشتاتُ دخانٍ وروائحُ شتى / بيتٌ مهجور / مصباحٌ في أعلى شرفته لم يطفأ / ورذاذٌ من ضوء يتناثر من مقلته / صمتٌ / خطواتٌ واهنة / تشهق فوق الإسفلت وتخنق شهقتها / شبحٌ يتسلل في الظلمة / يتعثرُ بالموت / امرأةٌ تتطلع من فرجة نافذة / تحبسُ او لا تحبس دمعتها / جثثٌ ساخنة / وكلابٌ تتهيب من أن تقربها / وانينٌ / وتخبطُ أرواحٍ تائهة / في ليلٍ داج .

ومما يُلحظ في القصيدة أن الراوي لا يظهر بصفة ضمير متكلم بل نجده يتخلى عن ذلك وهو ما يصطلح عليه بالراوي غير الممسرح ، فيبدو النص وكأنه ملتقط بعين الكاميرا خالقا بذلك مشهدا كاملا فيه الزمان والمكان والشخصيات والأحداث ،وكأن الشاعر يتخلى عن سلطته على تسيير الأحداث ويكتفي بنقلها وملاحظتها وهي تنمو .

ولو عدنا إلى المكان سنجد ملامح عدائيته في (شجر محترق في أقصى الشارع (بيت مهجور) (الظلمة) ، وهذه الأمكنة تمد أشكال وجودها في القصيدة كلها لتكون أرضية للأحداث المتسارعة التي توحي بالخوف والموت .

ولتلك الواقعية التي يحملها المكان وهيمنته على تشكيل القصيدة اتجهت إلى السرد ، فضلا على الدور الذي يؤديه الزمن إذ يظهر عنوان القصيدة كأول محدد له ، فهو المدة الزمنية التي يستغرقها الليل فكل الأحداث وقعت فيه .

إن الوصف البادئ بـ(شجر محترق ..إلى صمت) أوقف الزمن فعمل على رصف الأحداث ومجاورتها لبعضها البعض ، ولا نكاد نحس بالحركة الزمنية إلا بعد أن يورد (خطوات تشهق ..)إلى نهاية القصيدة فتتسارع الأحداث باختلاس وبشكل درامي متصاعد ، غير أن الغنائية لم تتوار عنها بشكل نهائي إذ نلمسها في التعبيرات المجازية (مقلة الصباح)،(خطوات تشهق) ،(يتعثر الموت)،(جثث ساخنة) .

ويبدو واضحا أن (المشهدية) التي اعتمدها السارد هي التي جعلت النص يفتقر إلى الحوار ، بل هي التي عملت على تكثيف العبارات وجعلت المتلقي يؤول الأحداث ويلتقط صورة الشخصيات وما تشعر به من دون محاورتها ، وهذا يؤدي إلى أن تكون هذه الوسيلة متقاسَمة بين الأسلوب الشعري الغنائي والسردي .

وتكاد قصيدة (خلوة) [٥٠] تتخذ الأسلوب نفسه في

قصيدة (ليل داج) فهناك شخصية مرصودة تقوم بالحدث ، يقول فيها :

شربَ الشايَ / واختارَ زاويةً من زوايا الطريق / ثم راحَ يدخنُ / والناسُ في شغلٍ عنه بين دمٍ هاربٍ وفؤادٍ غريق / ثم فكَّر فيما رواهُ صديقٌ له عن صديق / باعَ ساقيهِ واستوطن الريحَ حتى تأصل في جانبيهِ جناحان / طارا به فاستمرَّ على الطيران / عندها وكَمَن يتذكّرُ شيئا طريفا تضاحكَ وهو يغمغمُ :/ لا ضير ما دام ثمة من يتمكنُ من كسب هذا الرهان .

فالراوي غير ممسرح لكنه راو عليم مطلع على أفكار الشخصية وبواطنها ، كما في (فكّر) و (تذكّر) ، ويبدو أن القصيدة هذه انتفعت من تقنيات السرد ووظفتها لصالحها رغم أنها ليست طويلة وتتمحور حول حادثة لا يستغرق زمنها ساعة أو اقل ، لكنها تحتوي على نمو حدثي بدءا من شرب الشاي واختيار المكان والتدخين ثم التفكير في قصة أخرى مروية تنتج ردة فعل لدى الشخصية بقبول ما تفضي إليه تلك القصة (لا ضير ما دام ..).

إن نظام بناء الحدث يشير إلى نمط التتابع لكن في ضوء هذا التتابع تلمح سلطة الراوي إلى وجود قص داخل قص ، وذلك في قوله (فيما رواه صديق له عن صديق) وهو أيضا يشير إلى تناقل المروي ، لكن الراوي الثاني لم يُدخل المروي بتفاصيله بل ادخل شيئا من غرائبية المنقول ولاسيما في (تأصل في جانبيه جناحان طارا به) لصديق الشخصية ، والطيران بهما من دون عودة ، بغض النظر عن ما تعنيه تلك الأجنحة ، وهل هي رمز أم حقيقة ؟ ، فهذا النمط ينتمي إلى أسلوب التضمين لكنه كان تضمينا إشاريا موجزا .

إن القصيدة الغنائية القصيرة والقائمة على أحداث بسيطة ومحددة يمكن أن تختزل الكثير من امتدادات السرد من دون أن تشكل ثلمة في بنية القصيدة بينما في الفنون السردية فذلك يمثل فقرا وعوزا في الأطر السردية الزمانية والمكانية والحدثية فهي تسعى إلى الإيصال غير المشوش أو غير المتخذ من التلميح أداة له .

هذا من جانب ومن جانب أخر نلحظ أن الشاعر (الراوي) قد عوّم المكان ولم يبرزه بوضوح ،فقط انه كان هناك زاوية من زوايا الطريق ، مع إشارات تدل على إلفة المكان واجتماعيته .

وتبدو الخصيصة الشعرية أطغى من السردية ولاسيما إذا نظرنا إلى هذه الميزة الاشارية المتوزعة على النص كله ،واعتماد الرؤية من الداخل والتي عددناها اقرب إلى روح الشعر الغنائي .

أما قصيدة (ملك الملوك) [٥١] القائل فيها :

كان آخر ما عنده هو هذا الخطاب / خائفاً كان / مرتبكاً / مثل فأر صغير ينافح في فخ صياده / لا تواريه عنه وعن نفسه فضلة من حجاب / كان يسكتُ ما بين قول وآخر / يستطلعُ الأفق / لكنه لا يرى غير الضباب / فيصيحُ بمن يتخيّل من بشر : /(ويلكم ليس لي منصبٌ في البلاد / ولا سلطة / ليس عندي سوى خيمة فوق هذا التراب) / ثم يهدأُ / يبدو كمن يتوسّل او يستغيثُ / وما من مغيث له من سياط العذاب / ثم يصرخُ ثانية / باحثاً عن جواب لما لا سؤال له او جواب / ثم يتعبُ / تخفت أنفاسه / يتلفتُ في حيرة / عجباً كيف صار الذي صار

/ حتى استتبَ الخراب ؟/ أ هنالك من خطأ فاتهُ اليوم او أمس / ام هذه هي كل الحقيقة / والأمل المتبقي سراب ؟ / لا جواب / لا جواب سوى ما يرى من سواعدَ مشرعة / ووجوهٍ غضاب .

يحاول الراوي في النص إخفاء صوته وعدم المشاركة في الأحداث لكنه لا يلتزم بذلك ،إذ يظهر بشكل جلي في قوله (أهنالك من خطأ فاته..)، فضلا على أنه راو عليم يعتمد على الرؤية من الداخل فيرصد الأحداث بتدخل وينقل حركة الشخصية المحورية في القصيدة ، وذلك يرجع إلى أن الراوي يسعى إلى الولوج إلى نفسية الشخصية وإشراك المتلقي في معرفة أحوالها والحكم عليها وفقا لحكم الراوي ، وهو بذلك يقف بجانب الغنائية فضلا على الظهور الواضح لصوت الراوي _ كما ذكرت _ والذي تتبناه القصيدة الغنائية كجزء من ماهيتها ولاسيما وان مبدعها ظاهر للعيان في حين في القص متخف فليس هو المؤلف .

ومما هو واضح أن القصيدة تحكي قصة ملك خسر عرشه لكن بصورة موجزة ، مختزلة أحداثا كبيرة ساعدت على تقويض عرشه ، فالراوي يبدؤها مباشرة بآخر فعل قامت به الشخصية (إلقاء خطاب) ، ولم تذكر الأحداث السابقة ، وكأن القصة الظاهرة في القصيدة ولدت من خاتمتها ، وليس في ذلك ضير ما دام النص ينتمي إلى الشعر الغنائي .

ثم تمضي عين الراوي إلى تصوير حالة الشخصية الظاهرة للعيان (خائفا ، مرتبكا) مع إضفاء الجماليات التصويرية (مثل فأر صغير..) ، وستنعكس حالة الشخصية المضطربة على ما يلي من الأحداث كعدم القدرة على مواصلة الكلام وتخيّل جمهور من البشر والصراخ والتلفت والتعجب (كيف صار الذي ..) ، كل ذلك القلق ناجم عن الثورة على الحكم وهذا ما جسدته خاتمة القصيدة (سواعد مشرعة ووجوه غضاب) .

ويظهر أن السارد لم يهتم بالمكان سوى بعض الإشارات التي تدل على مكان غير محدد وغير واضح المعالم كقوله (في البلاد) أو (خيمة في التراب) ، ويبدو أن لأهمية الأحداث وعظمها جعلت الراوي يغيّب المكان ويركز على الحدث في محاولة منه لتعميق اثر الفعل .

وإذا كان المكان غير واضح فالزمن أيضا غير بيّن سوى ما تدل عليه زمنية الأفعال المضارعة ، أما ما يشير إليه العنوان (ملك الملوك) فقد يكون تمويها وإيهاما فهو يحيل إلى أزمنة غابرة تتمثل فيها السلطة المطلقة والديكتاتورية .

أما وسيلة السرد (الوصف) فنلحظه في بداية النص ليشكل العتبة الأولى لفهم الأفعال التي تؤديها الشخصية (كان يسكت ، يستطلع ، يصيح ..) ، وهنا ليست وظيفة الوصف تزويقية بل تفسيرية لما يأتي بعد عملية الوصف .

ونتيجة للاضطراب الذي تعانيه الشخصية حاولت أن تبتكر حوارا لكنه يبقى متخيَّلا لايؤدي غاية تواصلية أو تبادلا منشودا لذا نجد الراوي يشير إلى ذلك بقوله (يصيح بمن يتخيل) لذا فهو حوار مضلِّل موهِم .

ويبدو أن موت الحوار _ إن صح التعبير _ وعدم فاعليته جاء نتيجةً للحتمية التي نلحظها في بداية القصيدة حينما شبهت الشخصية بفأر وقع في فخ كنوع من الاحتقار والانتقام والغلبة ، وفي نهاية القصيدة أيضا

في (لا جواب سوى ما يرى من سواعد مشرعة ووجوه غضاب) .

الخاتمة

لا يمنع أن يتداخل الفن السردي بالشعر الغنائي ،وهذا التداخل قد يؤدي إلى تغييب عناصر سردية وظهور أخرى في القصيدة فضلا على ذلك أن توظيف فنون السرد في القصائد الغنائية يجعل من هذه الأخيرة تختزل الكثير من القصة التي تحاول الإخبار عنها ،وهذا يعني أننا لا نجد تحولا جذريا من القصيدة الغنائية إلى القصيدة السردية الخالصة .

أيضا انعكست على القصائد ذات المنحى السردي أحادية الصوت وهي سمة غنائية مما أدت إلى أن يكون الحوار قليل الدرامية ويكون الراوي مهيمنا ،وتلك الهيمنة طوعت الشخصيات الأخرى لوجهة نظره فسيّرها بحسب إرادته فكان يعرف ما بداخلها وهو ما يعرف بالرؤية من الداخل ،وهذا ما قربه إلى الغنائية .

أما الزمان والمكان فنادرا ما نجد الأجناس السردية تخلو من المحددات الزمنية لكن ذلك لا يندر في الشعر ،في حين لاحظنا انه قد يرد المكان موهِما خياليا في الشعر بينما تسعى السرديات إلى تجسيد واقعية المكان .

ينحاز الوصف في اغلب الأحيان في القصيدة الغنائية الحديثة الموظِّفة للسرد إلى الترميز الشعري أكثر من للجمالي ، ولم يقتصر الوصف في الانحياز إلى التقنيات الغنائية بل إن مستويات اللغة فيها تنحاز إلى الوظيفة الشعرية .

الهوامش

١- ينظر على سبيل المثال لا الحصر :توظيف السرد في الشعر العربي الحديث ،والنزعة القصصية في شعر الرواد ،النص والمدار(سردية الشعر وشعرية السرد) ،الشعر والرواية (مجلة الأقلام)ع: ٤ /٢٠٠٨ .

٢- ينظر : دليل الناقد الأدبي :١٧٤ .

٣- للاستزادة يراجع كتاب المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية .

٤- ينظر : السرد في القصيدة الغنائية الحديثة، الأقلام ع :٤-٥ ، ١٩٩٤ ،ص: ٦٦ .

٥- ينظر : دير الملاك :٧١ .

٦- ينظر : الصوت الآخر :٧٢ .

٧- ينظر : معجم المصطلحات في اللغة والأدب : ٢٧٥.

٨- الأصول الدرامية في الشعر العربي : ٥.

٩- تداخل الفنون في القصيدة العراقية : ١٠٥ .

١٠- ينظر : توظيف السرد في الشعر العربي الحديث : ١٥ .

١١- موسوعة نظرية الأدب :إضاءة تاريخية في قضايا الشكل / الشعر الغنائي: ق٣/١٠.

١٢- ينظر : دليل الناقد الأدبي :١٧٦ .

١٣- ينظر : مرايا نرسيس : ٥-٧.

١٤- النظرية البنائية :٣٦٤ .

١٥- المصدر نفسه :٣٦٣ .

١٦- ينظر : نفسه والصفحة نفسها .

١٧- ينظر : نظرية الأجناس الأدبية :٢١٢ عالم الفكر ع :٣ ،مج:٤٠ ،لسنة :٢٠١٢ .

١٨- ينظر : فن القصة :١٥.

١٩- ينظر : النزعة القصصية في شعر الرواد :١٦٧ .

٢٠- ينظر : النظرية البنائية :٤١٥ .

٢١- ينظر : دير الملاك :٧٢ .

٢٢- ينظر : تشريح الدراما : ١٥-١٦ .

٢٣- ينظر : علم الأسلوب :٢٨٥ .

٢٤- ينظر : موسوعة نظرية الأدب (إضاءة تاريخية في قضايا الشكل) الشعر الغنائي :ق٣ /١٤٥.

٢٥- ينظر : البناء الفني للرواية العربية في العراق :٤٨ .

٢٦- ينظر : دراسات أدبية نصية في القصة القرآنية : ٢٣٣ .

٢٧- ينظر : عالم الرواية : ٢٠٥ .

٢٨- ينظر : بنية الشكل الروائي :١٥٦ .

٢٩- ينظر : عالم الرواية :١٤٣ ، وينظر : معجم المصطلحات في اللغة والأدب : ٢٠٨ .

٣٠- الشعر والرواية (ظاهرة الكوجيتو):١٥ ، الاقلام ع:٢٠٠٨/٤ .

٣١- ينظر : موسوعة نظرية الأدب : الشعر الغنائي:ق٤٤/٣ .

٣٢- ينظر : مرايا نرسيس :٥-٦.

٣٣- ينظر : التحليل البنيوي في السرد :٧ ، الأقلام ع :٣ /١٩٧٨ .

٣٤- ينظر : السردية في النقد الروائي العراقي :٥١ .

٣٥- ينظر : تحليل الخطاب الروائي:٢٩٤ .

٣٦- بناء الرواية :٨٣ .

٣٧- ينظر : الرواية الفرنسية الجديدة :١٦٧ .

٣٨- ينظر : بناء الرواية : ٨٢ .

٣٩- ينظر : النظرية البنائية :٤٤٠-٤٤١ .

٤٠- ينظر : نفسه :٤٤١ .

٤١- ينظر : البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ١٨٦ .

٤٢- ينظر : توظيف السرد في الشعر العربي الحديث :٩٢ ، وينظر دراسات نقدية في أعمال السياب وحاوي ودنقل : ١٢٩.

٤٣- ينظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة : ٢٠٩ .

٤٤- ينظر : دير الملاك : ٥٢ .

٤٥- ينظر : توظيف السرد في الشعر العربي الحديث : ٦٠.

٤٦- يحدث دائما :٥٤، ٦٧ .

٤٧- نفسه : ١٠-١٢ .

٤٨- يحدث دائما :٣٥-٣٦ .

٤٩- يحدث دائما :٢٤ .

٥٠- يحدث دائما :٥٢ .

٥١- يحدث دائما :٩٢-٩٤ .

المصادر والمراجع

١- الأصول الدرامية في الشعر العربي : جلال الخياط ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد ،د.ط ، ١٩٨٢ .

٢- بناء الرواية : إدوين موير ، تر: إبراهيم الصيرفي ، مراجعة : عبد القادر القط، المؤسسة المصرية العمة للتأليف والأنباء والنشر ، دار الجيل للطباعة ،د.ط ،١٩٦٥ .

٣- البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان) : د.شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ،ط١ ، ٢٠٠٠ .

٤- بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن – الشخصية) :حسن بحراوي ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، الدار البيضاء ،ط١ ، ١٩٩٠ .

٥- التحليل البنيوي للسرد :رولان بارت ،تر :سامية احمد ، مجلة الاقلام ع٣/س١٤/١٩٧٨ .

٦- تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير): سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ،ط٤ ، ٢٠٠٥ .

٧- تداخل الفنون في القصيدة العراقة الحديثة (دراسة في شعر ما بعد الستينيات : كريم شغيدل ،دار الشؤون الثقافية العامة ،ط١ ، ٢٠٠٧ .

٨- تشريح الدراما: مارتن اسلن ، تر: يوسف عبد المسيح ثروت ، منشورات مكتبة النهضة / بغداد ،ط٢ ، ١٩٨٤ .

٩- توظيف السرد في الشعر العربي الحديث : محمد صالح المحفلي ، دار التنوير – الجزائر ،ط١ ، ٢٠١٣ .

١٠- تيار الوعي في الرواية الحديثة : روبرت هنفري ، تر : محمود الربيعي ، دار المعارف – مصر ،ط٢ ، ١٩٧٥ .

١١- دراسات أدبية نصية في القصة القرآنية : سليمان الطروانة ،ط١ ، ١٩٩٢ .

١٢- دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا): د. ميجان الرويلي ، د. سعد البازعي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ،ط٥ ، ٢٠٠٧ .

١٣- دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر): محسن اطيمش ،دار الرشيد ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام،د.ط ، ١٩٨٢ .

١٤- الرواية الفرنسية الجديدة : نهاد التكرلي ، دار الحرية للطباعة – بغداد ، د.ط ، ١٩٨٥ .

١٥- السرد في القصيدة الغنائية الحديثة : شجاع مسلم العاني ، مجلة الاقلام ع ٤-٥ ، ١٩٩٤ .

١٦- السردية في النقد الروائي العراقي (١٩٨٥-١٩٩٦) : احمد رشيد وهاب ، رسالة ماجستير ، كلية التربية للبنات ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ .

١٧- الشعر والرواية ..ظاهرة الكوجيتو :علي حسن الفواز ، مجلة الاقلام ، دار الشؤون الثقافية ،ع٤/ س٤٣ ، ٢٠٠٨ .

١٨- الصوت الآخر(الجوهر الحواري للخطاب الروائي): فاضل ثامر ،دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ،ط١ ، ١٩٩٢ .

١٩- عالم الرواية : رولان بورنوف ،وريال اونيليه

،تر : نهاد التكرلي ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ،ط١ ، ١٩٩١ .
٢٠- علم الأسلوب (مدخل ومبادئ) :شكري عياد ،دار التنوير للطباعة والنشر ،ط١ ،٢٠١٣ .
٢١- فن القصة : محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت – لبنان ، ط٥ ،١٩٦٦ .
٢٢- المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية (قراءة الشعر الجاهلي في ضوء المناهج النقدية الحديثة) : عبد الهادي احمد الفرطوسي ، دار الشؤون الثقافية العامة ،ط١ ،٢٠٠٦ .
٢٣- مرايا نرسيس : حاتم الصكر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والترجمة والنشر ، بيروت – لبنان ،ط١ ،١٩٩٩ .
٢٤- معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب : مجدي وهبة ، كامل المهندس ،مكتبة لبنان ، ساحة رياض الصلح ، بيروت ،د.ط ،١٩٧٩ .
٢٥- موسوعة نظرية الأدب (إضاءة تاريخية على قضايا الشكل) الشعر الغنائي: ف. د سكفوز نيكوف ، تر: جميل نصيف التكريتي ،دار الشؤون الثقافية العامة ،م٣ ق٣ ،د.ط ، ١٩٨٦ .
٢٦- النزعة القصصية في شعر الرواد : عمانؤيل اويه عوديشو ،أطروحة دكتوراه ،كلية الآداب / جامعة الموصل ،١٩٩٤ .
٢٧- النص والمدار (سردية الشعر وشعرية السرد) :د. جمال بو طيب ،عالم الكتب الحديث ، اربد – الاردن ،ط١ ،٢٠١٣ .
٢٨- نظرية الأجناس الأدبية : د. احمد المسناوي ، مجلة عالم الفكر ، مج ٤٠ ،ع٣ ،٢٠١٢ .
٢٩- النظرية البنائية في النقد الأدبي :د. صلاح فضل ، مكتبة الانجلو المصرية . د.ط ، د.ت .
٣٠- يحدث دائما : سامي مهدي ، دار ميزوبوتاميا / بغداد ،ط١ ، ٢٠١٤ .