الموقف من قصيدة السرد عند د.حاتم الصكر

الكلمات المفتاحية : المرايا، القناع ، التراث

البحث مستل من اطروحة دكتوراه

مروه مهدي صالح **أ.م.د سعيد عبد الرضا خميس**

جامعة ديالى/كلية الادارة والاقتصاد **جامعة ديالى/كلية التربية للعلوم الانسانية**

mryamhademana@uodiyala.edu.iq **dr.saeed.googlle2@gmail.com**

الملخص

يُعنى هذا البحث ببيان الموقف النقدي من قصيدة السيرة من المنظور النقدي للدكتور حاتم الصكر من خلال الوقوف على نماذجها المطروحة في مؤلفاته النقدية، وقد وقعت "قصيدة السرد" الخاصة بالسيرة في قسمين وفق ما تناولته من موضوعات، الاول: قصيدة السيرة الذاتية، والثاني: قصيدة السيرة الموضوعية، وقد تضمن كلًّا منهما أنماطًا أو تقنيات شعرية كالمرايا والقناع، ورغم ما مثلته هذه القصيدة من نوعٍ شعريٍ مختلف غير أنها ظلَّت على حافة النقد وهوامشه، ومع ذلك حظيت باهتمام بعض النقاد الغرب، أمثال : ميشيل ليريس وعربيًا د.خالد شكري هياس، ولا يمنح هذا النوع من القصائد القارئ فرصة التعرف على سيرة ذاتية، وقد كان المضمون غير حافل بالغاية الاسمى وهي تحقيق الشعرية فيما هو سرد–ذاتي ؛ أما السرد الموضوعي فقد مثَّل نمطا شعريا مُتكئًا على مبدأ ترسيخ النبضة السردية في الجسد الشعري، ولعلَّ من ابرز انماط قصائد السرد الموضوعي: القصيدة المطولة، قصيدة الواقعة التاريخية، قصيدة الحكاية .

المقدمة

قام بعض الشّعراء بتطويع الفن الشّعري لاستيعاب تجاربهم الشّخصية وسيرهم الذّاتية، تلخصت مهمة الشاعر في ادراك ما حوله فنيًا والتعبير عنه شعريًا[١]،برز وليد هجين في تأمل الواقع الحياتي بأسلوب شعري في سبيل تحقيق التّفاعل مع المُتلقي، وهو قصيدة السيرة– الذاتية، والقصيدة كما وردت في المعجم الأدبي ((قطعة من الشعر مؤلفة من عدة أبيات موسيقية الجرس منتهية عادة بقافية))[٢] تميزت الذائقة العربية بانتقاء السمة الغنائية لأشعارها، وامتدت لأجيال حتى صارت طابعًا مترسخ الجذور، ومع وجود بعض النماذج الخارجة عن الغنائية في الأدب العربي القديم– وهي نماذج قليلة– متمثلة بقصائد لابن الفارض والسموأل

والمتنبي وأبي تمام، بسمة قصصية أو حوارية قائمة على سرد حكاية أو التكلم بلسان الأنا والانا الآخر، ولم يكن الاعتراف بالحوارية كبنية في هيكلها البنائي قائمًا سوى مع حركة الحداثة الشعرية واقبال الشعراء اليها، صار النص الأدبي مفتوحًا في بنيته الهيكلية على خصائص شعر سردية = (شعر) و(سرد).

لعل من اهم قصائد السرد الذاتي، هما: المرايا والقناع.

- **أولا: قصيدة المرايا**[٣]

لا يمكن اغفال الطرح الشعري المتميز لمرايا أدونيس، لذلك استعان د.حاتم الصكر بآراء بعض النقاد في مراياه، أمثال: احسان عباس لاسيما أنها ((نازعة للاستعانة بالسرد المتجلي في معمارها))[٤] اعتمدت المرايا اعتمادًا كليًا في وحدة بنائها على ابراز الشاعر نفسه امامها متحدثًا أو شاكيًا ؛ كما عمد الصكر الى ابراز نقاط المفارقة بين المرايا والقناع في بيان مفهومهما من المعاجم العربية، والنقدية من خلال الارتكاز على النصوص الشعرية، مما أضاء تفصيلات مهمة للمرايا ودورها في توظيف القناع لاسيما عند ادونيس، من هذا ما اشارت اليه الناقدة خالدة السعيد من تقنعه بمهيار الدمشقي[٥]، ولم يقف التقنع عنده، حيث اعتنقه شعراء أخرين، امثال السياب وعبد الصبور والبياتي وغيرهم في سبيل تنمية اشعارهم وتجديدها بتقنية شعرية تضمنت الحديث من وراء شخصية تاريخية أو اسطورية عما لا يمكن البت به بوحًا علنيًا، ولعلَّ من أهم ما يمكن ملاحظته في اقنعة أدونيس تجاهله البعد الايديولوجي للشخصية وقدرته على الرصد والخلق وهو ما ظهر في اختياراته الشعرية، منها قناع "صقر قريش" لم يجد في بعده الايديولوجي تعليلًا مناسبًا للابتعاد عنه لاسيما أن أغلب الرموز الاسطورية حملت في طياتها بُعدًا آيديولوجيًا أو عقائديًا.

جاء الارتباط بالتراث والدراما المعاصرة مرحلة تالية للمرايا بعد المرور بمراحل سابقة تمثلت بالقصيدة المسرحية والنزوع الدرامي حتى اتاحت فرصة ظهور القناع ومن ثم المرايا، ولم تكن هذه المراحل زمنية بقدر ما هي تطورية، كما لم تمنع الشاعر من العودة الى احداها وتخطي لاحقتها، سار الصكر بخطوات متأنية فيها، تمثلت في تعريف مرايا نرسيس ورغبته في رؤية وجهه، وتبدلت كل قناعات الكتابة مع المرايا، التي لم تتح فرصة الاستمرار بالتخفي، فالمرايا كاشف للوجه والشخصية والعيوب والمحاسن، فما كان قادرًا على التخفي صار لا يمكنه الخفاء، طغى الوضوح والتجلي على القدرة التعبيرية، ولا ينحسر الموضوع في الخفاء والتجلي

بقدر ما ينحسر في تبادل الادوار بين الراوي والبطل، وقف الناقد عند ميزاتها وأهمية توظيفها لخدمة الادب، واشار الى ان البحث في المرآة لا يعني بالضرورة البحث عن انفسنا بل عن قريننا، الحقيقة ان البحث هو ما يُفتقد في الرائي، كما بحث عن المهم في مفهوم المرآة عند جاك لاكان[٦] ودورها في تفعيل الجانب النفسي والتعبيري المتولد عنه رمزًا حكائيًا وحواريًا، لاسيما أنه عدّها جزءًا صلدًا من التنظير، لأهميتها في شرح الوعي البشري، وما يمكن أن يحمله من التنافس، الغيرة والنرجسية بما استغرق ما يقارب ثلاثة عشر عامًا.

و أرتبطت قضية المرايا بالجانب السايكولوجي عند الانسان وتفسيرات فرويد حول "الأنا" وهذا ما وجدناه عند تتبع لاكان، حيث فَرَّقَ بين الشخص والأنا[٧] باعتبار الانا رمز النرجسية المتولدة عن انعكاسها في المرآة، ولا يخفى ما للمرايا من حكايات واساطير منعشة للقريحة تزهر خيالًا وابداعًا، هذا ما تمت ملاحظته عند ادونيس في مراحل توظيفه للمرايا الشعرية من أجل ذلك عقد مقارنة بين القناع والمرايا من حيث (المساحة والزمن وموقع الشاعر والراوي وضمير التلفظ...) ولاحظ أن الولع بالرموز الاسطورية كان باعثًا لولادة المرايا من خلال اقتباسها عن اسطورة نرسيس أو نارسيوس[٨] ومن أهم الرّموز عند أدونيس: نرسيس، مهيار الدمشقي، صقر قريش.

بدأت المرحلة الأولى لمرايا أدونيس بالقناع، وبدأت المرحلة الأخيرة بالتماهي كنقطة تمفصلية هادفة الى اتحاد الاثنين، تميزت تقنية المرايا عند أدونيس بالتنوع والتماهي، هناك الاتحاد مع الماء، فضلًا عن انكسارها أو انعكاسها بما أنتج تنوعًا ملحوظًا على شتى الأصعدة المتصلة بالتعبير الشعري من لغة التخاطب، وكذلك انبعاثها بعد قتلها، كما أن هناك المرايا النرجسية ومرايا الاعماق ولكل منها دلالته، وكان لابدّ من الوقوف عندها لبيان دورها وأنواعها كتقنية شعرية محورية مهمة، كما لابدّ من الاستعانة بآراء النقاد الآخرين حول شعر أدونيس ومرآته، ومن هؤلاء النقاد كمال أبو ديب وجبرا ابراهيم جبرا.

شغلت مرايا أدونيس في ديوان (المسرح والمرايا) الفكر النقدي وعددها ست وثلاثين مرآة ظاهرة للمتلقي أو مستترة، رصد فيها علاقة المسرح بالمرايا من حيث التهيؤ لاستقبال الشّخصية لاسيما أن كليهما وسيلة تمثيلية للعرض، مثلت مراياه أداةً للعرض قابلة للتفاعل مع غيرها في سبيل اتمام عملية العرض، مثل تماهيها مع المسرح أو الماء ؛ كما تميز الجانب الاجرائي بوقفات نقدية مهمة، منها (الرأس والنهر) حيث رمز القناع هو مهيار الدمشقي

و(شجرة الشوق) حيث التماهي مع المرآة، و(شجرة النهار والليل) حيث الجمع بين الماء والمرآة، و(مفرد بصيغة الجمع) حيث انكسار المرآة، وبروز النرجسية في قصيدة (ابجدية ثانية) وانبعاث المرايا بعد قتلها في (كيمياء–النرجس–حلم) وهي جميعًا–في حقيقتها– مراحل تطورية لمسار توظيف القناع، رصدنا أهم ما وقف عنده الصكر من مرايا ادونيس بنوعيها: المضافة والمنكرة، جاءت الأولى بما اتصلت به من القديم والمعاصرة، كما تباينت صيغها وتراكيبها الاسلوبية، وفاق ضمير المتكلم الضمائر الاخرى في المرايا لما مثلته من انعكاسٍ للذات دون سواها، ووقعت موضوعاتها في حيز عناصرٍ ثلاث، هي: الزمان والمكان والشخصية[٩] .

- **ثانيا: قصيدة القناع:**

عُدَّ من التقنيات الدراما–شعرية التي ساهمت في التخفيف من غلوائية الغنائية والاتصال المباشر بمضمون القصيدة دون المرور بوعكة الانا أو متاهة الخروج عن المضمون الأساس للقصيدة، وهو تماهٍ صوتيًا ووجوديًا ونحويًا، وقد علل الصكر اقبال أدونيس عليه لما فيه من طاقة ترفد موضوعية النص لاسيما أنها دعامة مركزية للنص مستعينًا برأي محمد لطفي اليوسفي، وقد التفت الى التمييز بين الرمز والقناع والأسطورة لقرب مفاهيمها من خلال التعريج على ميزات كل منها واختلافه عن الآخر، كما جمع رأي الفريقين عن القناع وامكانياته، منهم من رأى فيه وسيلة لإحياء الماضي من خلال استدعاء الاسطورة، ومنهم من رأى فيه وسيلة للهروب من الواقع الى المتخيل، كما وقف عند السياب باعتباره الاسبق في توظيف القناع شعريًا لاسيما أنه مثَّل وسيلة للعودة بالشعر الذي رآه بات لا شعرًا ؛ كما توقف عند توظيف الرمز الاسطوري أو التراثي في النقد القديم، وهو توظيف عابر أو مجمل بلا غاية تفصيلية، خالف توظيفه في القصيدة الحديثة وأثار قضية مهمة تمثلت بعقد مقارنة بين اداء توظيف الرمز القديم والحديث، بما دفعه الى طرح ملاحظات قيمة عن الفروقات بين الاثنين مع مخطط توضيحي سعى من خلاله الى بيان روافد البنية التركيبية لقصيدة القناع، وقد أضفت التعددية وهوية المتكلم الى القناع قوة ودقة أكثر من الرمز[١٠] ، كما أشار الى امكانية التقنع بأقنعة جديدة من ابتكاره ويمكن عدّ ذلك دعوة صريحة الى الابتكار والتخفيف من النمطية، وأحال القناع ادبيًا الى المؤلف أو المتكلم وهذا ما اشار اليه المعجم الأدبي في تعريفه، تقنع المؤلف بما شعره قريبًا منه ليبوح بما اراد البوح به، مثَّل القناع صوت المؤلف

المسموع وآلته التعبيرية، وأشار الناقد الى مزايا القناع في اعتماد الاساطير واعتماد الخواص اللفظية، بما أضفى متعة للمتلقي في استقبال صوت المؤلف، يمكن أن نعدّ القناع باعثًا لنظرية التلقي كون المؤلف يتقنع عن المتلقي لإخفاء نفسه واعلان صوته من خلال قناع اسطوري أو رمزي(١١) .

جعل الصكر من البياتي رائدًا للقناع على الرغم من أن السياب اول من وظفه في شعره كون الاول نوه عنه قبل توظيفه، أما عن انموذج الدراسة فقد اختار عبد العزيز المقالح نظرًا لشمولية دواوينه جميعًا على الرموز المقنعة، ولكونه من المستفيدين الاوائل لما قدمه جيل الرواد، اما ما يتعلق بالمبرر الثالث فلم نجد فيه تلك القناعة الكافية لنشره كون أغلب المجددين على قناعة بها، ولا يعني ذلك اهمالنا لما استقصاه وبحث فيه الناقد لاسيما ما رصده عن مقدمة المقالح في ديوانه (الخروج من دوائر الساعة السليمانية) منها قوله ((الخروج عبارة... تعني مغادرة المألوف والنزوع نحو التجديد...ولكنه يصر على اختراق القشرة الخارجية للجسد... واحداث التغيير المنشود المتكامل))(١٢) كان المقالح على وعي تام بضرورة عمق التغيير وعدم كفاية تأثيره على القشرة دون الاعماق وهذا ما دفع الصكر الى عده بُعدًا فنيًا، كما وضع مبررًا آخر وجد فيه دافعًا لاختيار المقالح تمثل في مزجه الشعر بالنثر، وآخرًا شمل رؤاه الخاصة في توظيف الرمز والاسطورة تنظيرًا، كانالمقالح على ثقة ودراية بأن الرمز وسيلة للتخلص من التقريرية، وأن الرمز فتح بابًا لتجديد الشعر واستدرك بالشاعر الحديث ممن لم يدرك عمقه، وفي المقابل أشاد بوعي الشاعر في دلالات الرمز والقناع وحسن توظيفها، القى الناقد في التفاتة مهمة الضوء على قصيدة السرد، واشار الى امتلاكه طبيعة خاصة تجرد عنه التقريرية لتسمح له بالانخراط الشعري، وفي هذا اعلانًا رسميًا في عدّ الشعر–السردي حالة خاصة لا تسمح بكل أنواع السرد، ونظرًا لما مثله المقالح كونه اول شاعر يمني استخدم الاسطورة(١٣) وقد قابل في هذه الميزة البياتي والسياب في العراق، كما حرص على ان تكون رموزه كلها يمنية وذلك ايضًا وقع للسياب، الذي حرص على أن تكون رموزه من الحضارة البابلية والسومرية ؛ تمثلت الغاية الاهم عند الناقد في ((سعة الرمز نفسه أيا كان مصدره أو مرجعه وتشكله الايقاعي وموقع الشاعر من هذه التقنية الاسلوبية ومدى قرب صوته أو بعده من قناعه))(١٤) عمد الصكر الى اختيار الرموز اليمنية الخالصة من أشعار المقالح، منها "وضاح" في قصيدة (عودة وضاح اليمن) ظهر فيها بدورين

الشاعر والناقد، واتضح الناقد اكثر في اشارته الى الشاعر الفذ وحسن توظيفه للأسطورة أو القناع، عكس ذلك صورة الناقد الشاعر ذا الوعي الخالص بأهمية الادراك الصحيح لقصيدة السرد دون أن يطغى السرد على الشعر وذلك من خلال قناع محكم لا تتضح فيه معالم الشاعر[١٥]، وهو قناع تاريخي خالص متمثل بشخصية وضاح في قصيدة (عودة وضاح اليمن) حيث اعتمد كتاب الاغاني للاصفهاني، والخيال الوافر، وشخصية سيف بن ذي يزن في قصيدة (رسائل الى سيف بن ذي يزن) حيث القناع الشفاف مع تنوع السرد من يوميات ورسائل .

- **ثالثا: قصيدة السيرة :**

هي نمط شعري يمكن أن نطلق عليه مستعينين بمصطلحات علم البايولوجيا بالنمط الهجين، والهجين هو مزيج من أجناس أو أنواع مختلفة تسمح بإنتاج موروث جديد اتخذ من سمات وخصائص الجنسين أو النوعين المتضادين سماتٍ له، جمعت قصيدة السيرة خصائص التقريرية السردية والتكثيف والانتقائية الشعرية ؛ لم يكنْ ارتباط السّيرة بالشّعر طارئًا على السّاحة النقدية العامة، حيث رُصِدت عناية ميشيل ليريس بكتابة سيرة شعرية، وكيفية إتاحتها للتخفي والتّحوير أكثر من النّثر، ولم يقتصرْ ذلك على ليريس، حيث رصد عربيًا د.خالد شكري هياس بنية نص قصيدة السيرة من خلال دراسة نماذج تطبيقية لأربعة شعراء، وعدّها الصكر الأكثر انفتاحًا على السيرة، تجلى ذلك من تحليلاته قصائد سير–شعرية، تميزت بمنح الشّاعر شعورَ الحقيقة فيما يكتب، كما عرفت القارئ ب"أنا الشاعر" وما هو متصلًا بسيرته، والحقيقة أن محاولات ربط الشعر بالسيرة رغم نجاحها في نماذجٍ معدودة غير أنها الاقرب الى السّرد منه الى الشعر، وذلك لأسباب منها تحتاج السيرة الى التعبير بكلمات يمكن أن توصف –مقارنةً بالشعر– بالتقريرية، وتقوم على استحضار فعل الروي، وتحديد زمنه ومكانه وذكر شخصياته وسرد أحداثه من خلال التحدث بضمير سرد واضح[١٦]، كما تمثلت غاية الشعر السردي بتجسيد جوانب الحياة لاسيما الاجتماعي منها، والذي تمثل بمحاولات أولية غير مستقلة عن أغراض الشعر الأخرى، كما في المعلقات وغيرها من أشعار العرب القديمة، التي بُنيت على اللوحات الطللية والصيد والغزل والنسيب، وعُدّ خليل مطران رائدها في الشعر العربي

الحديث، كما عُدَّ الزهاوي أول شاعر معاصر، مثَّل شعره تصويراً حيّاً للأحداث الاجتماعية ؛ قام الشعر السردي على سرد أحداث القصة شعريًا من خلال تصويرها بغية تحقيق الوحدة العضوية في القصيدة، ولعلَّ من أبرز خصائص الشعر القصصي: سرد الاحداث، ووصف أبطاله .

رأى د. جلال خياط في البحث عن أصل الشعر أن كان غنائيًا أو تقريريًا أنه غنائي في أصوله ولكن تداخلت الاحداث فيه وميلته عنها حتى وصل الحكاية، كما عَدّ الشعر القصصي حلقة وصل بين النمطين الشعريين الملحمي والغنائي(١٧) على اعتباره جمع بينهما، كما ذكر الصكر عن دوافع انبعاثها ان ورود النسخة السردية منها قد ساهم في افتعال شرارة انطلاق النسخة الشعرية كانت الرغبة في ابتكار قصيدة السرد مبنية على محاولة التخلص من الغنائية من خلال ادخال السيرة المعتمدة على التقريرية وبالتالي لابد من خشية ضياع هوية القصيدة بما حملته من مبتكري الانماط الشعرية بحجة مواكبة العصر وتطوراته أو تقليد الآخر .

كما رُصدت بعض إشكاليات السيرة الشعرية عند فيليب لوجون كمخالفته ما أشار إليه من تتابعية وتعارضية طبيعة العلاقة بين الشعر والسيرة(١٨)،مثلت القصيدة نوعًا مختلفًا ظلَّ على حافة النقد وهوامشه، فما قدمه الشاعر في نصوصه وتجاربه لم يمنح القارئ فرصة التعرف على سيرته الذاتية ضمن الشعر نفسه، حيث كانت كيفية استيعاب القصيدة للتجارب الحياتية وسيلة لانبثاق شعر سيري(١٩) وهذا ما لم يتوفر عند فيليب لوجون، تمت السيرة الشعرية من خلال البوح السردي لا التكثيف الشعري، عُدت نتفًا عن السيرة لا سيرًا كاملة لافتقارها مقومات السيرة الكاملة، لكن على الرغم من ذلك أمكن عدها روحًا نابضة بالحياة تم فيها التبادل بين طاقة السرد وايقاعية الشعر(٢٠) لتحقيق الشعرية وإخفاء قصورها في استيعاب الذات السيرية والبوح الشخصي، وقد سبق وأشار الناقد محمد صابر عبيد الى أنها((قول شعري ذو نزعة سردية يسجل فيه الشاعر شكلًا من أشكال سيرته الذاتية))(٢١)، وما دامت القصيدة سيرية فهي لابدّ من أن ترتكز على ضمير الأنا، وهو من القضايا الاساسية فيها، وقد يأتي بهيئة المتكلم أو غيره وفقًا لما يرتضيه مقام الحال المختار.

ولم يمنح القارئ هذا النوع من القصائد فرصة التعرف على سيرة ذاتية، ولما كان المضمون غير حافل بالغاية الاسمى وهي تحقيق الشعرية فيما هو سرد–ذاتي، كان لابد من الالتفات الى البلبلة الاصطلاحية الناشئة عنها لاسيما أنها ناتجة عن اتحاد جنسين أدبيين متناقضين، اتضح من خلال قوله: ((لا أجد السيرة الذاتية تستفيد من دراسة ما قدم الشعراء تحت عناوين تجربتي الشعرية))[٢٢] أن قصيدة السيرة ليس بالضرورة أن تستفيد مما أشاعه البعض عن تجاربهم الشعرية، ولعلَّ أبرزها قصيدة (هذا هو اسمي) لأدونيس، التي دارت حول اسم "ادونيس"، الشاعر المتألق الذي لجأ الى اطلاق ادونيس على نفسه[٢٣] بما شكل حافزًا لإعادة احياء الاسطورة والرمز من خلال استلهام اسمه الجديد، كان التكرار الحاصل في الاسم الكامل للشاعر حافزًا للجوئه الى اسمه الجديد كون الأول لا يضفي أي تميز أو اختلاف عن الآخرين، مما تطلب قراءة مرجعيات ثقافية وتراثية لمعرفة جذور الاسم أدونيس[٢٤] وهويته الاسطورية عن الميثولوجيا الاغريقية، فتحت قصيدة (هذا هو اسمي) المنشورة عام ١٩٦٩ باب التداخل الاجناسي ما بين الشعر والسيرة الذاتية، وشكلت ثيمة الجرأة والصراحة مكاشفة مع الذات والجماعة، وظهر اعتراف الصكر بها كنوع سيري لاسيما بعد تسليط الضوء على الاسم تحت عدسة النقد الثقافي، وقد رفضه وتعليل الرفض سوقه أحكام طال بها أدونيس وغيره، والحقيقة تحولت القصيدة من قضية شعر–سيري الى تحليل سايكولوجي، استهجنه الناقد وبرره بأنه استدعاء للأسطورة والرمز[٢٥]، أي إعادة احياء لهما.

كما كان لثقافة سركون بولص الشعرية حافز في اعتناقه القصيدة السيرية وتناولها من منظوره الخاص، وقد حظيت قصيدته "حانة الكلب في شارع الملوك" اهتمام الصكر وتحليله، لاسيما أن عتبة عنوان القصيدة مميز دعا الى تقديم دراسة عنه، وقد ضم متضادات المدلولات، بما دفع الناقد الى التعريج على قصائده الأخرى، غير أن وقفته معها سريعة وخاطفة، ومع ذلك رصدنا من تحليلاته امكانية تحقق اندماج الشعر بالسيرة من خلال تسليط الضوء على اسلوب بولص في المحاكاة المعاكسة، مثل قوله "لستُ ذاهبًا إلى روما" في محاكاة منه للقول السائر "كل الطرق تؤدي إلى روما" كذلك قصيدة "المواكب" لجبران خليل جبران "اعطني

النـــاي وغنـــي" فيقـــول بـــولص: لا تعطنـــي الناي/ســـيان أن أغنـــي" شـــكلت المشاكســـة الشـعرية ميـزة جديـدة فـي طبـاع سـركون بـولص فـي قصـائده السـير ذاتيـة، التـي سـعى مـن خلالهـا إلـى ترسـيخ اتجاهـه الشـعري، ومـا قصـيدة "حانـة الكلـب" سـوى اتمـام هـذا المشـروع مـن خـلال الاسـتفهام عـن وجـود مثـل هـذه العتبـة فـي "شـارع الملـوك" وكأنـه محاولـة لإعـادة ترتيـب المكـان بمـا يفضـيه عليـه مـن تسـميات، كـل ذلـك مـن خـلال إعـادة ((الحـوار الشخصـي مـع المكـان ودلالاتـه النفسـية والثقافيـة))[٢٦] التـي تحـدد المناسـب مـن غيـره، كمـا يمكـن عـدّ هـذه القصـيدة بمثابـة سـيرة–ذاتيـة شـعرية لأنهـا كانـت ايعـازَ نهضـة الشـاعر الـى التـدوين بعـد فتـرة انقطـاع طويلـة نسـبيًا، كانـت احيـاءً لمـا عاشـه مـن تفاصـيل، دفعتـه الـى الكتابـة، والثـاني الاصـطدام الحضـاري بـين مـوطن الشـاعر الاصـلي، ومـوطن غربتـه وتغربـه، ولـم يمنعـه ذلـك مـن اسـتعارة التـراث الصـوفي، متمـثلًا بجلال الدين الرومي .

أضـاء الناقـد جـانبين: الأول طبيعـة القصـيدة السـير–ذاتيـة، والآخـر اسـتثمار التـراث فيهـا، ومـا لفـت انظارنـا عـدم ذكـر الصـكر عنـوان قصـيدة أمجـد ناصـر أو مجموعتـه الشـعرية، واكتفـى بالإشـارة اليهـا "بالمجموعـة الثامنـة للشـاعر"، واكتفـى بعنونـة قراءتـه (سـرد بالشـعر) كتأكيـد منـه علـى انـدماج الشـعر بالسـرد، كمـا وصـفه بـالمتقطع كالحيـاة، فـي اشـارة الـى تذبـذب هـذا الـنمط مـن الشـعر، بوسـمه ينتمـي الـى جنسـين أدبيـين مختلفـين، همـا الشـعر والنثـر، وتعليـل ذلـك أنهـا جـاءت كسـطر فـي تـدوينها لا كأبيـات شـعرية كمـا هـو معتـاد فـي الشـعر العمـودي، وفـي هـذا اشـارة الـى مفارقـة الشـعر العمـودي والسـيري فـي هيكليـة بنائـه الخـارجي، ألا وهـي "البنيـة السـطرية" وبـدى موقـف الناقـد مـن قصـيدة السـيرة–الذاتيـة واضـحًا مـن خـلال اشـارته الـى اطفـاء ايقاعهـا وسـطوة السـرد فيهـا، وفـي وصـفه لهـا بالحريـة فـي الانتقـال مـا بـين السـرد والشـعر يمكـن عـدّه تجـاهلًا لحقيقـة قـارة وهـي أن الشـعر لا يكـون شـعرًا مـا لـم تصـدح أصـواته بالإيقـاع واذا مـا انطفـأ الايقـاع فقـد خاصـيته الشـعرية وتحـول الـى كتلـة سـردية صـماء، ولعـلَّ مـن أهـم مـا رصـده الناقـد عـن أمجـد ناصـر هـو لغـة الحـوار ومحاولتـه اسـتغلالها فـي إطفـاء الغنائيـة الدراميـة وتمـاهي الوقـائع بتراكيـب شـعرية[٢٧]، سـعى بعـدها إلـى تفسـير غايتـه

من إطلاق عبارة "الدرامية المغلفة بنسيج غنائي" على القصيدة السير–ذاتية قدم الصفة السردية "الدرامية" على الشعرية "الغنائية" .

كما رأى في قصيدة "أصغي الى رمادي" للشاعر العقابي ما حدده للنشر من "أصغي إلى رمادي" وما أخفاه سببًا في عدم أهلية تسميتها بقصيدة السيرة الذاتية لابتعادها عن نموذجية البوح بمكنونات الذات بصدق فني وواقعي، لاسيما أنه قد استثمر دلالة الرماد في التراث، والتي أحالها للإشارة الى النهاية المحتومة في حين أحال توظيفها بلاغيًا الى "الكرم والعطاء" والى انبعاث الحياة من جديد متمثلةً بطائر العنقاء في الاساطير القديمة، وهناك رصيد ثري للعقابي من الذكريات في قصيدته السيرية التي تبوح سردًا ذاتيًا الى جانب الشعر بدت لها عنايةً اوفر من الناقد مقارنة بالقصائد الاخرى، اذ تناولها تحليلًا وتأويلًا حتى بدى التفاعل السير ذاتي والشعري واضحًا، فالسيرة ((مستثارة بفعل استفزازي ومسرودة كلعبة مسلية))[٢٨] كما أن السيرة فعالة عند المتلقي وليست خارج اطار التوصيل لاسيما أنها تقف على أعمدة ثلاث، هي : الحدث والشخصية والمكان، وعلى الرغم من اعتمادها على الشعر وما فيه من تضييق خناق السرد كونه يميل الى الاختصار والغنائية وهو ما يرفضهما السرد غير أنها اجادت الوقع والصدى، وقد اعترف به من خلال رصده ما قام به العقابي من توظيف قدراته الشعرية في نسج نص سيري، جمعت خيوطه الماضي والحاضر، وتأطر بالوان الجرأة والشاعرية، بدت الخاتمة السردية لإضفاء واقعية اكبر على السيرة الذاتية، كما عدَّ الناقد هدوء الايقاع ومغادرته اعترافًا صريحًا على أنها لا تنتمي إلى جنس الشعر، ووصف عدم توفر الفواصل بالراحة في حين أنه مستهجن، فلا يمكن للشعر أن يكون من دون توفر شروط الايقاع والفاصلة بغض النظر عن اسلوب الكتابة (الشطرين) وفي هدم كل ذلك نقض لهيكلية الشعر في حين أن الناقد رآها فرصة لبناء نمط جديد مشترك، كما رأى اسلوب نصيف الناصري "اسلوبًا جريئًا ومباشرًا" وفرصة لاحتوائه نقديًا بوسمه مادة مرجعية خصبة لحقبة تاريخية محددة هي "الثمانينات"، كما كانت رحلاته المستمرة حافزًا اضافيا للاطلاع على مدى أثر البيئة في خلق الابداع لاسيما الابداع الشّعري[٢٩] .

- **قصيدة السرد الموضوعي**

مثَّل السرد الموضوعي نمطا شعريا مُتكئًا على مبدأ ترسيخ النبضة السردية في الجسد الشعري مع مراعاة المظاهر الشعرية التي اعتادها المتلقي كالوزن وترتيب الابيات، فهي شكل أدبي ناتج عن التداخل الاجناسي بين "الشعر" و"السرد" ومن أدواته: التناص وتقنية الاسترجاع وما عالهما من تغيرات في الضمائر، وقد وجد د.ثائر زين الدين أن هناك شعراء يمتلكون قدرة خلق السرد الموضوعي من خلال اضفاء مسحة شعرية على المحكي الروائي[٣٠]، كما رأى د.حسين خمري أن وراء كل قصيدة قصة تكون دافعًا لها[٣١]، والحقيقة كشفت تجربة القصيدة السردية المعاصرة إمكانات هائلة عند الشعراء وصلوا من خلالها إلى آفاق أوسع من خلال قصائدهم ذات الحضور المختلط ؛ وقد قسم توماتشفسكي السرد الى: ذاتي وموضوعي، وقام القسم الاخير على علم الكاتب بكل شيء من ايدولوج ومونولوج وغيرها من عناصر السرد، ولعلَّ من ابرز انماط قصائد السرد الموضوعي: القصيدة المطولة، قصيدة الواقعة التاريخية، قصيدة الحكاية.

- **اولا: القصيدة المطولة**

سميت بالقصيدة المطولة لطول أبياتها وكثرة عددها، وقد أشار السياب الى امكانية عدّ الملحمة جذرا من جذور القصيدة، كما عَدّ نفسه من شعرائها ((لستُ شاعرًا غنائيًا ولكنني شاعر ملحمة وقصيدة طويلة))[٣٢] بمعنى انه من شعراء السرد لا الغناء، وقد تنبه الناقد الى ما وقع فيه السياب من خطأ اصطلاحي بتسمية نفسه من شعراء الملحمة وهو ما لم تتسم به قصائده لما لم تحتويه من عناصر الملحمة لاسيما النمط الملحمي في الكتابة الذي عمد فيه الى تصوير مغامرة خارقة لحدود الطبيعة، والتي ذكرها الناقد في قوله: ((وصف الشعر القصصي أو القصائد الطويلة بأنها ملحمية ضربًا من الامتثال لمزايا نوعية تاريخية لا وجود لها))[٣٣] فضلًا عن الحبكات والشخصيات مستعينًا بالمعجم الادبي في التمييز بين الملحمة كفن ادبي خالص والملحمي كمسند الى فن أدبي آخر، استدل منها على تشابه كل الموردات لمفهوم الملحمة من معاجم ونقاد، كما وجد في محاولة تتبعه خلق الدراما عند السياب، تنحدر الغنائية المطعمة بالدراما من البدايات الاولى في قصائده مما دفعه الى الوقوف عند نمطين من القصائد المطولة عند السياب، تمثلت الاولى بالتزامها بالتقاليد الشعرية الموروثة، منها

قصيدة (بين الروح والجسد) عمد فيها الى رواية دواعي كتابتها، وكذلك قصيدته (اللعنات) فضلًا عن الاسماء التي اطلقها على ابطال قصائده المطولة وما فيها من دلالات رمزية محكمة اتصلت في مدلولاتها بالتراث العربي أو الغربي من "عمى المعري" و"دانتي" كما طرح رفضه لبعض آراء النقاد حول اكتساب السياب الافكار الأرسطية مع انها حقيقة يمكن البت منها، وقد لاحظ الناقد تطور القصيدة من خلال تناول الشخصيات الحكائية ولكنها مع ذلك ليست بالمستوى الدرامي اللازم والذي ظهر لاحقًا عنده، كما بدت الشخصية استلالا "تناصا"، وكذلك كان للمؤثرات الغربية حضورًا بارزًا، وجدنا لها دورًا على خط تقدم سير القصيدة المطولة، وفي ذلك تناقض لرفضه توارد الافكار الأرسطية وقبوله المؤثرات الغربية مع أنها تنطوي تحت الدفة نفسها.

كما وقد كشف الناقد عن علاقة الشاعر بالرموز وبلاغتها، التي برزت واضحة فيما استهواه من "تأكيد حضور الشيء بما يناقضه"[٣٤]، وابدى ملاحظاته عن مطولة السياب بما يتناسب ورؤاه النقدية، وكشفت جميع هذه الملاحظات عما ذُكر سابقًا ؛ انتقل بعدها الى مطولة أخرى بدت هي البداية الحقيقة للتوظيف الدرامي وهي مطولة "حفار القبور" وقد اعتورتها بعض المطبات، منها: محاولة حشد الصور الذهنية، والتأويل المتطرف من أن السياب هو حفار القبور نفسه[٣٥] ولاقى هذا الادعاء الرفض والاستهجان عند الناقدين يوسف اليوسف ود.حاتم الصكر، حاول احسان عباس ربط تحليله بسايكولوجية السياب ومشاعره نحو ابيه، وهذا ما لم نراه مبررًا كافيًا للادعاء الانف الذكر.

ولم يتجاهل الناقد ما تميزت به القصائد المطولة عامة، وقصائد السياب خاصة من التنسيق الكتابي "علامات الترقيم" لخلق احساس شعوري صحيح غير منقطع النظير ؛ ولعلَّ من ابرز ما تمت ملاحظته عند السياب هو تركيزه على بنية "العمى" في مطولاته الشعرية، استثمر فيها رموزًا عربية وغربية، في سبيل استحصال المدلول المرغوب ألا وهو "الشر الموروث في الانسان" تنوعت رموز أساطيره بما يخدم المدلول والذي علله الناقد بأنه وسيلة تعويضية عن المباشرة والخطابية، وفي مناورة ذكية للشاعر شغل النقاد، ومنهم الصكر بهوية "ياسمين" التي تنوع موقعها في كل مرة، والتي كانت وسيلة لمناقشة قضيتين اجتماعيتين، هما: "غسل العار" و"اسباب احتراف البغاء" عُدت الأولى سببًا عند البعض لافتعال الأخرى وذلك بما ناسب الظرف المعاش لياسمين أو غيرها، ولا يعني ذلك تكامل البناء سواء الفني أو

الدلالي، حيث رصد الناقد بعض الهنات التي وقع فيها السياب وهو في خضم تصوير شخصياته الشعرية، منها بعض الهيمنات غير المبررة: هيمنة الراوي الخارجي وتوجيهه للسرد بقوة مطلقة، هيمنة "أنا" السارد[٣٦]تنحت المباشرة والخطابية امام هذه الهيمنات العامة لا الأنوية، وخلق السياب نسيجًا قصصيًا مُتقن من قضية اجتماعية هزت المجتمع عند معرفة خيوط نسيجها، رجح الجميع أنها مؤثرات أليوتية قامت على رصد المأساة بحبكة سرد–شعرية.

ثانيا: قصيدة الواقعة التاريخية

تميزت قصيدة الواقعة التاريخية عن مطولة السرد–شعرية أو قصيدة الحكاية ارتباطها بالتاريخ والزمن بما أباح لها الامتداد والتوسع، وهي من انتخاب شعراء النهضة أو التجديد، وتقوم على بث الروح التربوية والأخلاقية، من أجل هذا وجد الناقد ضرورة رصد نموذج تطبيقي عنها لبيان احتلال الشعر السردي للتاريخ، وكانت قصائد أمل دنقل خير انموذج تطبيقي لها[٣٧] .

ولعلَّ من ابرز الاعمال التي لفتت انتباه الناقد، هي ما قام به جرجي زيدان من تقديم اعمال سردية متمثلة بروايات تاريخ الاسلام، ومن خلال ما بثه الناقد من رؤى نقدية كشفت عن غايتها الاسمى في اعادة احياء التراث من خلال اعادة توظيف الاحداث، وما كان سردها للعيان سوى اعادة تدوير للأحداث، اذ يسمح هذا النمط من القصائد بتغيير الاحداث او الشخصيات وفقًا لأهواء كاتبها، نصل الى نقطة مفصلية تهدف الى اعادة التراث وفق مفهوم التجديد الشعري، أخذ الناقد على عاتقه بيان الجذور الاولى لقصيدة الواقعة التاريخية ابتداءً من ارسطو والمرحلة الشفاهية، التي بدورها طرحت ما يُعرف بالمؤرخ التاريخي، كما طرح مفهوم الرواية التاريخية، ولم ينسَ دور الذات في هذا السياق البحثي، وما دار حول فلك الاحداث التاريخية وتدوينها شعريًا .

ذكر الناقد اراء بعض النقاد في شعر امل دنقل في بيان دور التراث، مسلطًا الضوء على التراث لا التاريخ ((كانت الاستعانة بالتراث وجانبه التاريخي خاصة من اهم مرتكزات قصيدة الرواد ومن تلاهم))[٣٨]، وتمثل موقف امل دنقل منه في قوله: ((انه جزء هام من تطوير القصيدة العربية))[٣٩] وقد وسم العودة الى التراث بالحرية والرغبة في التطوير تلبية لمتطلبات المتلقي، الذي سعى الى التغيير في مخلصات القصيدة العربية وتعقيداتها من الغنائية والمباشرة وغيرها، وأسند تغيير مجرى القصيدة العربية الى المتلقي وذائقته الساعية دومًا الى

التجديد والتغيير، كما سلط الضوء على احد مفاهيم دنقل وهو مصطلح "التواصل" أو "الايصال" وما يدور في فلكه من تأكيد دور القارئ، وأوضح ما رغب فيه وما لم يرغب، اذ ترتب على العناية بدور المتلقي دون غيره في اختيار اتجاه القصيدة العربية وتطويرها تلبية لرغبته دون سواه، وجدنا في خضم هذا الطرح الخاص بالتراث صلته باحدى قضايا النقد الحديث وهو "التناص" وعلاقته بالتراث بعيدًا عن أي نية في خوض الجدل الحاصل عنه، وقريبًا من نية ((تقديم التاريخ بطريقة فنية))[٤٠] وتوزع التناص على أضربٍ ثلاث، تمثلت بقناع خالص، من ذلك ما قام به من استعارة بعض الوقائع التاريخية على لسان رموزها المقنعة من واقعة سبارتكوس[٤١] غربيًا، والمتنبي وابي نؤاس عربيًا، أحال كل منهم الى غاية تعليمية رفضت الهوان والذلة حتى في أحلك الظروف، ولا يمكن أن تسير هذه الرموز المقنعة وفق الغاية التي طُرحت بها، بل امتثلت لطوع ذائقة الاديب فيما أراد، من ذلك ما قدمه أمل دنقل من تغيير حقيقة ابن النبي نوح (عليه السلام) من العصيان الى البطولة ؛ كان القناع المركب "تسلسلًا غلافيًا مضاعفًا"[٤٢] أو تراكبًا صوتيًا متجانسًا، واختار قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) التي قامت على صوتين، هما: الشاعر عنترة العبسي وتكلم على لسان زرقاء اليمامة خالقًا صوتًا مركبًا لشخصيتين، الاولى عنترة العبسي والاخرى زرقاء اليمامة بأسلوب سرد–فني اتسم بتواتر ايقاع القصيدة، وقد مثله الناقد بالسلسلة الاتية[٤٣] :

الشاعر ⟵ عنترة ⟵ الزرقاء

توسط خلالها عنترة، بما مثَّل قناعًا للشاعر ولسانًا للرمز المقنع الآخر وهو "زرقاء اليمامة" فضلًا عن قصائده الأخرى التي اتخذت المسار نفسه، استعان الشاعر بشخصيات تاريخية متعددة بغية الوصول الى مسعاه الخالد في استعادة التراث العربي من خلال اعادة احيائها، من ذلك ما أورده عن قصائده في كليب وبقية الشخصيات الواردة معه، والتي عكست مدى ثقافته التراثية ودرايته بها، وأشار في الروي الاستعادي المباشر الى امكانية استعارة أصوات رموز واقعة تاريخية بعينها للبوح بما اعتمل التاريخ المعاصر من أحداث دفعت الى استلهام عدد من الشخصيات التراثية، لعلَّ ابرزها شخصية صلاح الدين، وصقر قريش، ورموزًا من التاريخ الفرعوني، وتميزت أغلبها بالألفة لا الغرابة عند المتلقي، وهذا ما وجده الناقد غريبًا لما فيها من مدلولات عكست ارثًا تناصيًا متوازنًا، وبينما عدّه البعض مأخذًا عدّه الصكر تحقيقًا للتشكل التاريخي، الذي دفعه الى تبني أنواعًا متنوعة من التناص، منها: تناص

مباشر، وصوري، وسردي ورؤيوي، وخطابي، تأسست جميًعا على بنى رمزية تراثية عربية أو غربية، تاريخية أو دينية، وهناك ما برز عنده "دراميا" مستعارًا من أدوات المسرح وهو "التناص النوعي"[٤٤] ؛ طرح الناقد طرحا يمكن أن تتبع عنه قضية جوهرية تمثلت باختلاف الشعر عن السرد في أن الاول كلي والآخر تفصيلي، وهذا ما لم يتنبه اليه امل دنقل على الرغم من أن قصائده السردية عجت بالتفصيلات والجزئيات لاسيما في عناصر اللغة والحوار، كان التناص بعيدًا عن السرب التاريخي ومعتقداته، فضلًا عن هجره الذاتية أو الغنائية لتنافيها وطبيعة القصيدة الدرامية، واعتماده على تعددية الأصوات المستعارة، واعتناقه مبدأ المفارقة الضدية في استحضار الرمز المرغوب به في السياق الشعر–سردي[٤٥]؛ اتسمت القراءة النقدية عن أمل دنقل بالدقة والعمق من خلال ما وجدنا فيها من عبقرية، عمد فيها الشاعر الى اختيار زاوية من المنظور التاريخي كاستعارة شعرية دون الحاجة الى استعارة الصورة جميعها بشخصياتها وأحداثها وأصواتها المتراكبة، التي قد لا تتناسب والموقف المرغوب الفصح عنه، ولم يغفل الناقد دور توظيف الشاعر لعلامات الترقيم أو عتبة العنوان في ابراز هوية الشاعر، الذي قال عنه "كاد ان ينفرد بها في تيار الحداثة الشعرية العربية".

- **ثالثا: قصيدة الحكاية**

أراد الصكر من خلال قصيدة الحكاية تسليط الضوء على التشكلات الفنية المحتمل أن تعتنقها هذه القصيدة لاسيما أنها شكلًا أدبي بمضمون سردي تم ترويضه وتهيأته لاستقبال بنية شعرية، قامت على الترميز والايحاء والتقريرية، وسعى الى بيان مفهوم الحكاية وعناصرها وغايتها حتى لا تختلط مع غيرها من الأشكال السردية الأخرى كالقصة أو الاسطورة، وبدت عناية الناقد بالحكاية كبيرا، حيث انشغل في بيان ما تميزت به من خصائص جعلتها ذات سياق خاص قائم على الزمن الماضي والغرائبية والخيال، كانت الحكاية ذات منطق رمزي غايته تعليمية أكثر مما هي للتسلية والمتعة، ولم يغفل حدوث بعض الاشكالات لاسيما أن الحكاية سرد تم ادراجه في مجال شعري لذا دأب الى بيانها، ومنها: بنائها الفني، وكذلك الحد الفاصل بين الشعر والحكاية، كما أشار الى امكانية تعدد الأشكال البنائية لقصيدة الحكاية، واستعان بمصادر تراثية في الاشارة الى الحكايات التي تمت على ألسنة الحيوان، ولم يقتصر الأمر على الأدب العربي، حيث عرفها الأدب الغربي متمثلًا بحكايات ايسوب قبل الميلاد، وحكايات لافونتين في القرن السابع عشر، وقد عرف ارتباط الحكاية بالخيال سمة أخرى هي

الخرافة، وعرفت نمطًا يسمى "الخرافات العجيبة" والتي بدورها اتسمت بالخيال العجائبي لاسيما اتصالها بموضوعات السحر والحيوان، وحدوث تداخل مع أنماط أخرى شبيهة بها، وقد أكد معجم المترادفات الفرنسي على أن الشعر وسيلتها الكتابية[٤٦]، وعليه يكون ادراج الحكاية ضمن الجنس الشعري ليس غريبًا بل مقرا من قبل المعجم الفرنسي.

تناول الناقد أشكال الحكاية المتنوعة، منها: حكاية الحيوان ((هي نمط من أنماط السرد الشعبي نما وترعرع منذ فجر الانسان الاول فتناقلته الالسن وسافر عبر الذاكرة البشرية من جيل الى جيل))[٤٧] والتي تكون الحيوانات فيها ابطالا متكلمة، والحكاية الخرافية ((حكاية تروي مغامرة بطل ينطلق في سبيل الحصول على شيء ما أو إنجاز مهمة ما))[٤٨] والحكاية الشعبية ((الخبر الذي يتصل بحدث قديم يتنقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل إلى آخر ، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث معينة))[٤٩] ، مدت كلّاً منهم خصائص الشعر بمادة خصبة وغنية بالموارد الرمزية، ورأى ما تميزت فيه حكايات الحيوان عن نظيراتها من خلال اسلوبها الرمزي ونقدها الاجتماعي، كما التفت الى التأكيد على هذا الدور من خلال تذكير مشاركتها للإنسان في صنع المصائر والأحداث، وقد كشفت بعض الاضاءات عن ثقافة الناقد ووعيه بأهميتها من خلال تأكيده على دور الاطار، الذي نضم النص الاول وأحاط به وحدد هويته، وكذلك تأكيده على بعض الخصائص الحكائية، كالايهام الواعي القائم على الاتقان، ولم يجد الناقد افضل من قصائد حسب الشيخ جعر لترشيحها كأنموذج تطبيقي عن قصيدة الحكاية، ولعلَّ ما تميز به حسب الشيخ جعفر عن اقرانه هو استخدامه ((الحكاية كاستعادة نصية وضمن سياق شعره الحديث فلا يصرح بتفاصيل الحكاية التراثية أو يجعلها مرمزة في تلميح))[٥٠] وقف عند مسببات ريادة حسب الشيخ جعفر أو ما أمكن تسميته بالمؤثرات الحقيقية وراء تلك الريادة والمتمثلة باطلاعه على اعمال بروست وسارتر وارثر ميلر ولا يخفى أثر ودور هذا الاطلاع في ولادة النمط الجديد والمعروف ب(القصيدة المدورة) فضلًا عن مشاعر الحب والاعجاب المتنامية لديه والمتولدة لرؤيته، كما في رؤيته فتاة عراقية غزت عينيه، صنفها الناقد ضمن نطاقين: الاول فني فلسفي، والآخر الدافع باتجاه التجربة[٥١]، وصرح أن التدوير تم وفق منظوره النقدي الخاص((أحد تشكلات الحكاية في شعر حسب الشيخ جعفر))[٥٢] كما سعى الى تحليل عناصر مدورة حسب الشيخ جعفر من حيث الوقوف عند أوزانها لما شكلته من أهمية في بيان التغيير الوارد في القصيدة العربية، وقد تعرف من

خلال تحليل المدورة على أنماط تعامل الشاعر مع السرد الحكائي وهذه الانماط هي: التضمين والتدوير والسونيت، وتبين –في التفاتة نقدية متميزة– الناقد من النمط الاخير محط تساؤل أشرك به ذهن المتذوق النقدي من خلال طرح بعض التساؤلات، التي أجاب عنها في كشف سر اعتناق الشاعر للسونيت، و لجأ مع قيامه ببعض القراءات والمراجعات الى بيان ضمائر القصيدة، التي أفصح من خلالها عن صوت الشاعر، كما كان لعلامات "القول" الدور البارز في اضفاء الدلالة على القصيدة، طرح من خلال قصيدة (الجرة والراعي) الحكائية سلسلة المتون التي وردت فيها، والتي مثلت انتقالة نوعية في القصيدة قائمة على انتقاء المتن أو المبنى وفق نظام تناسب مع الشكل المكتسب(٥٣) .

الخاتمة

شغلت قصائد السرد بنمطيها الذاتي والموضوعي حيزًا من التفكير النقدي عند د.حاتم الصكر، ولا يخفى على الناظر مقدار الجهد الجهيد الذي رافقها، ناهيك عن مقدار التسلح النقدي والاطلاع والتتبع والبحث والتقصي عما ناسبها من نماذجٍ تطبيقية تُستدعى لخدمة الجانب التنظيري، وما تم الوصول اليه عبر هذه الحلقات النقدية المكتملة من قيام السرد الذاتي عند شعرائه بغية تنفيذ حكاية شعرية تُخبر عن الأنا وما فيها من معتملات وأحداث، وتناول السرد الموضوعي قضية مجتمعية بغية النصح والارشاد أو الالتفات والانتباه الى ما دار في فلك المجتمع دون اقصاء للجانب الدرامي أو الشعري، الاقصاء للذات دون سواها، ومع وجود الذات أو اقصائها تم تقديم نماذجًا رائعة لشعراء عُرفوا بأن شاغلهم الاشغل هو تطوير خط سير القصيدة العربية بما تلائم والذائقة العربية المعاصرة القائمة على محاولة خرق الموروث بتقاليده الفنية من رتابة الوزن والقافية، والغنائية أو الخطابية ونستدرك بأن هذا ما عكسته الساحة الشعرية العربية، سعى الأديب العربي بعد موجات التجديد والتجديد المعاصر –وهي مراحل التحديث– وقبل الولوج في دوامة الحداثة الى تغيير كل ما هو متوارث ومألوف، ولعلَّ ابرز أنموذج تطبيقي على هذا السياق هو "قصيدة السرد" التي جمعت جنسين أدبيين متضادين، هما: الشعر والسرد، وعلى الرغم من اختلاف خصائصهما غير أنه استطاع تغيير مجرى التعبير بما تلائم وجمعهما بأسلوب فني، سعى من خلاله الى تقديم ما هو مختلف على الاسماع على الرغم من وجود بعض النماذج الشعر–سردية في التراث العربي غير أن ما تم تقديمه في ظل مراحل التجديد والتحديث كان جديدًا ومختلفًا بأسس وخصائص فنية رآها

البعض ابداعية، ورآها الآخر هجينة غير مناسبة، ومع كل هذه الآراء التي تناولها الناقد بكتابه والتي عمد فيها الى عنونة أحالت الى الاسطورة كمحاولة لاستلهام الاساطير في عتبة العنوان والاحالة الى مضمون المتن فيها .

Abstract

The Position of the Narrative Poem
Keywords: mirrors, false face, heritage
An Extracted Research Paper from a PhD Dissertation
Assistant Lecturer. Marwa Mahdi Saleh
Prof. Saeed Abdel Reda Khamis (Ph.D.)
University of Diyala /College of Administration and Economics, University of Diyala /College of Education for Humanities

This research is concerned with clarifying the critical position on the biographic poem from the critical perspective of Dr. Hatem Al-Sakr by identifying its models presented in his critical writings. The "narrative poem" of the biography fell into two parts according to the topics it dealt with. The first part addresses a biographical poem, and the second part approaches a poem of the objective biography, and both of them included poetic styles or techniques such as mirrors and the false face. Despite different poetic type this poem represented, it remained on the edge of criticism and its margins. Nevertheless, it received the attention of some Western critics, such as: Michel Leiris and in the Arab world, Dr. Khaled Shukri Hayas, This type of poem does not give the reader the opportunity to get acquainted with an autobiography. The content was not full of the higher goal, which is the realization of poetry in what is a subjective narrative; As for the objective narrative, it represented a poetic pattern based on the principle of consolidating the narrative impulse in the poetic body, and perhaps the most prominent patterns of objective narrative poems are: the long poem, the factual historical poem, the story poem.

الهوامش

(١) ينظر: المعجم الادبي: ١٤٥

(٢) المصدر نفسه: ٢١٣

(٣) المرآة سطح عاكس لصورة الجسم، وارتبطت في الزمن القديم بالخرافات والأساطير، وعن أول ظهور للمرايا، كان في روما، ولم تكن بالشكل المألوف الآن، اذ كانت صغيرة الحجم وتُحمل باليد باطار فيكتوري أنيق، كما ارتبطت بحكايات السحر والشعوذة، وكان يدور اعتقادًا سيئًا تجاهها وهو جلبها الحظ العاثر لحاملها اذا ما كُسِرت بيده، كما ارتبطت بالتراث الصوفي العربي ؛ وتتلخص مهمة المرايا الادبية بالقيام بوظيفة سردية وتعبيرية ينهض من خلالها الشاعر في السياق الشعري بما يريد البوح به .

(٤) خطاب نقد الشعر عند د.حاتم الصكر: ١٥٢

(٥) ينظر: مرايا نرسيس: ٧٣

(٦) ولد جاك لاكان في باريس في العام ١٩٠١ من عائلة بورجوازية. وبدأ حياته المهنية كطبيب ثم اتجه إلى الطب النفسي، ثم انخرط في الجمعية الباريسية للتحليل النفسي في أربعينات القرن الماضي، وقدم بحثاً أمام الجمعية الدولية للتحليل النفسي حمل عنوان : "مرحلة المرآة في تطور الطفل" أوضح فيه مقدار الإساءة الحاصل في مفهوم الأنا حسب فرويد، واعتبر أن الخاصية المميزة للأنا هي جنون العظمة أو البارانويا: من مقال: جاك لاكان طبيب كشف لغة العقل الإنساني المعقدة، صحيفة العرب، السبت ١٨/١٠/٢٠١٤. https://alarab.co.uk/

(٧) يُنظر: مقال مرحلة المرآة لدى لاكان

(٨)فتى جميل عشقته الحورية ايكو، فنبذها لأنها لا تستطيع سوى ان تردد صدى كلماته، عاقبته نيمسيس بأن جعلته يعشق نفسه ويتأمل صورته، فصار لايحب الا نفسه،وقد نبتت حيث اضطجع زهرة نرجس:معجم الاساطير: ١٨٠

(٩) مرايا نرسيس: ١٠٠-١٠٤

(١٠)يُنظر: المصدر نفسه: ١٠٦-١١٢

(١١)يُنظر: المصدر نفسه: ١١٦

(١٢) المصدر نفسه: ١١٩

(١٣)يُنظر: المصدر نفسه: ١١٨-١٢٢

(١٤)المصدر نفسه: ١٢٣

(١٥) يُنظر: المصدر نفسه: ١٢٥،١٢٧

(١٦)يُنظر: المصدر نفسه: ١٤٠

(١٧) يُنظر: الأصول الدرامية في الشعر العربي: ٥٧

(١٨) يُنظر: اقنعة السيرة وتجلياتها- البوح والترميز في الكتابة السير-ذاتية: ١٧١

(١٩) يُنظر: مقال السيرة الذاتية جنس أدبي يثير جدلا عند العرب : ١٤

(٢٠) يُنظر: اقنعة السيرة وتجلياتها: ١٧٢

(٢١)التشكيل النصي الشعري السردي السيرذاتي: ٢٦١

(٢٢)اقنعة السيرة وتجلياتها: ١٧٣

(٢٣) اسمه: علي اسبر علي أحمد سعيد علي سعيد علي أحمد أسبر علي .

(٢٤)أدونيس: اله في الميثولوجيا الفينيقية، تقول الاسطورة انه كان من الجمال بحيث انه سلب الرَّبة عشتروت، اتخذت اسطورة ادونيس منطلقا لكثير من الآثار في الادب والرسم ولنحت والموسيقى، وورد ذكرها في مجموعة قصائد للشاعر جان باتيسيا مارينو (١٥٦٩-١٦٢٥) مهداة الى ملك فرنسا لويس الثالث عشر: المعجم الادبي: جبور عبد النور: ١٠

(٢٥) يُنظر: اقنعة السيرة وتجلياتها: ١٧٤-١٧٦

(٢٦) المصدر نفسه: ١٧٩

(٢٧) يُنظر: المصدر نفسه: ١٨٠-١٨٢

(٢٨) المصدر نفسه: ١٨٥

(٢٩) ينظر: المصدر نفسه: ١٨٧، ١٩٠

(٣٠) يُنظر: الشعر الحديث يستعير تقنيات السرد: د. ثائر زين الدين، منتدى القصة، ٢٠٠٦ .

(٣١) يُنظر: الظاهرة الشعرية العربية-الحضور والغياب: ٦٥

(٣٢) مرايا نرسيس : ١٧٩، ويُنظر أيضًا: أساليب الشعرية المعاصرة: ٧٠

(٣٣) المصدر نفسه: ١٨١

(٣٤) ينظر: المصدر نفسه: ١٨٨

(٣٥) ينظر: المصدر نفسه: ١٩٢

(٣٦) ينظر: المصدر نفسه: ٢٠٠-٢٠٥

(٣٧) ينظر: المصدر نفسه: ٢١٥-٢١٦

(٣٨) المصدر نفسه: ٢٢١

(٣٩) المصدرنفسه: ٢٢٠، نقلًا عن مجلة التضامن في حوارها مع الشاعر امل دنقل عام ١٩٨٣

(٤٠) المصدر نفسه: ٢٢٥

(٤١) سبارتاكوس وقائد عسكري شهير، وهو من قادة انتفاضة العبيد ضد الجمهورية الرومانية، حيث قاتلوا من أجل حريتهم ضد الأوليغارشية المالكة للعبيد: حرب العبيد وحكاية سبارتكوس: عبدالعزيز مصطفى، مجلة رؤية وطن، في ٣٠ سبتمبر، ٢٠٢١ https://roayatwatneg.com/2021/09/30/%D8%AD%D8%B1%D8%A8-

%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%AF-
%D9%88%D8%AD%D9%83%D8%A7%D9%8A%D8%A9-
/%D8%B3%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D8%AA%D9%83%D9%88%D8%B3

(٤٢) مرايا نرسيس: ٢٣٠

(٤٣) يُنظر: المصدر نفسه: ٢٣٢

(٤٤) المصدر نفسه: ٢٤٢

(٤٥) ينظر: المصدر نفسه: ٢٤٣-٢٤٤

(٤٦)المصدر نفسه: ٢٤٧-٢٥٦

(٤٧) بنية التضاد في حكاية الحيوان: ٣٨٢

(٤٨) مناهج دراسات الادب الشعبي: ٩٤

(٤٩) أشكال التعبير في الادب الشعبي: نبيلة ابراهيم، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة/مصر، ط٣: ١٠٦-١٠٧

(٥٠) مرايا نرسيس: ٢٥٨

(٥١) ينظر: المصدر نفسه: ٢٥٧-٢٦٠

(٥٢) المصدر نفسه: ٢٦١

(٥٣) ينظر: المصدر نفسه: ٢٧٢-٢٧٣

المصادر والمراجع

- أساليب الشعرية المعاصرة: صلاح فضل، ، دار الاداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥
- الأصول الدرامية في الشعر العربي: د.جلال الخياط،دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٠
- اقنعة السيرة وتجلياتها- البوح والترميز في الكتابة السير-ذاتية: د.حاتم الصكر، دار أزمنة، ط١، عمّان/الأردن،٢٠١٧
- بنية التضاد في حكاية الحيوان: بحث أ. محمد بوذينه، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، ع٣، ٢٠١٨
- التشكيل النصي الشعري السردي السيرذاتي: محمد صابر عبيد، عالم الكتاب الحديث، اربد، ٢٠١٤
- جاك لاكان طبيب كشف لغة العقل الإنساني المعقدة، صحيفة العرب، السبت ١٨/١٠/٢٠١٤. https://alarab.co.uk/

- حرب العبيد وحكاية سبارتكوس: عبدالعزيز مصطفى، مجلة رؤية وطن، في ٣٠ سبتمبر، ٢٠٢١ https://roayatwatneg.com/2021/09/30/%D8%AD%D8%B1%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%AF-%D9%88%D8%AD%D9%83%D8%A7%D9%8A%D8%A9-%D8%B3%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D8%AA%D9%83%D9%88%D8%B3/
- خطاب نقد الشعر عند د. حاتم الصكر (دراسة في المرجعيات والمفاهيم والإجراء) : أطروحة دكتوراه تقدم بها الباحث علي محمد ياسين الأحمد الى مجلس كليّة التربية للعلوم الانسانية في جامعة بابل، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م .
- السيرة الذاتية جنس أدبي يثير جدلا عند العرب: مقال عواد علي، جريدة العرب، ع ١٠٩٦، ٢٠١٨ http://www.alarab.co.uk/
- الشعر الحديث يستعير تقنيات السرد: مقال د. ثائر زين الدين، منتدى القصة، ٢٠٠٦
- الظاهرة الشعرية العربية–الحضور والغياب: د.حسين خمري، من منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق، ٢٠٠١
- مرايا نرسيس(الانماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة) : د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م
- المعجم الادبي: جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤
- معجم الاساطير:ماكس شابيرو، رودا هندريكس، ترجمة حنا عبود، منشورات دار علاء الدين، ط٣، سوريا–دمشق، ٢٠٠٨
- مقال مرحلة المرآة لدى لاكان: طلال الربيعي، مجلة الحوار المتمدن الالكترونية، ع٤١٨٠، بتاريخ ٢٠١٣/٨/١٠
- مناهج دراسات الادب الشعبي: أمينة فزاري، دار الكتاب للطباعة والنشر، القاهرة/مصر، ط١، ٢٠١٠