حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٦ (عدد أكتوبر – ديسمبر ٢٠١٨)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

البنى السردية في شعر الرصافي الاجتماعي

اريج كنعان حمودي *

كلية الآداب/ جامعة بغداد

المستخلص

شغلت كل الدراسات التي تناولت شعر الرصافي بالاتجاهات الاجتماعية في شعره وتوافقها مع الاتجاهات الذاتية والمواقف الفكرية والاصلاحية التي وقف عندها كثيرا، من دون أن ينتبه أحد أو يفرد دراسة مستقلة للاتجاهات السردية في بناء النص الشعري عنده على اختلاف المضامين الشعرية وتنوعها التي ضمها ديوانه. لذا كان بحثنا ينصب في هذا الجانب تحديدا، لما وجدناه من نماذج شعرية ولاسيما ذات المنحى الاجتماعي التي استند فيها الى البناء السردي مع تكامل عناصر السرد في تلك النماذج موضع الدراسة وتوافقها في الوقت نفسه مع ارتباطه الكبير بالمجتمع وقضاياه.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠١٧.

البنى السردية في شعر الرصافي

كل من تتبع شعر الرصافي وحياته ببيان الظروف السياسية والاجتماعية التي نشأ فيها الشاعر وعايشها والشعر الذي نظمه فيها، فضلا عن بيان أهم المضامين الشعرية عنده التي لا شغل يستطيع اي منهم تجاوز المضامين الاجتماعية ومن بينها النسوية التي تشكل علامة فارقة في شعره حتى عده البعض الاب الروحي للاشتراكية في الواقع العربي عامة وفي الشعر بشكل خاص[١]. لكن لمنجد دراسة واحدة تقف عند البنية السردية او الاتجاه الدرامي في شعره الا ما يمكن ان يشكل اشارة لا وقفة تتبعية مستفيضة في هذا الجانب، ولاسيما ان معظم الدارسين ينظرون بلا تعمق لبداية الدرامية وأفادة الشاعر المحدث من البنية السردية وتكنيكاتها بعد الحرب العالمية الثانية ودخولها على يد شعراء حركة الشعر الحديث، ومنهم الدكتور محسن اطيمشالذي كان يرى الانتقال من الغنائي الى الدرامي القصصي هو ضرورة حتمتها المتغيرات الثقافية والظرفية التي شهدتها الساحة العربية التي انتهت بالحرب العالمية الثانية وما نتج عنها من متغيرات كان الشعر وأنماطه البنائية واحدا منها، الذي عمل الشاعر المحدث على إغناءه من خلال الافادة من الاجناس الاخرى[٢]مستنتجا من ثم ".. نلمس في الكثير من قصائد جيل الرواد ومنذ اوائل الخمسينات مثل هذه الرغبة في الانتقال بالقصيدة الغنائية الى مواقع أكثر غنى وأفادة من فنون أدبية أخرى، وانتقالا من الذات الى الموضوع "[٣]لكنه يشير في موضع لاحق الى وجود بعض المحاولات التي شهدها الشعر العربي مطلع القرن العشرين، ومنها تلك الافادات من الحكايات او السرديات إذ يقول: "وليس الالتفات الى الحكاية، وجعلها مادة القصيدة امرا مستحدثا في الشعر العربي الحديث، فهناك العديد من المحاولات السابقة التي يلحظ فيها القارئ اهتمام الشعراء فيها بإيراد الحكاية، وشعر خليل مطران وايليا ابي ماضي والياس ابي شبكة ومعروف الرصافي دليل على هذا الاهتمام، ولعل أغلب تلك المحاولات تتصف بأنها سرد لواقعة سمع بها الشاعر، أو شهدها فعلا..."[٤] وفي هذا النص إشارة الى ما ذكرناه سابقا منورود إشارات الى التفات البعض الى ما في شعر الرصافي من بناءات سردية ذات نزعة درامية افادت من معطيات السرد وتقنياته، وان كان يراها محسن أطيمش محاولات بسيطة لم تتكامل فيها مقومات البناء الدرامي وتقنياته كما هو الحال في القصيدة العربية التي جاءت على يد الرواد ومن سار في ركابهم. لكن على الرغم من موضوعية الدراسة وتعمقها في الشعر الحديث ولاسيما العراقي منه التي جاء بها الدكتور اطيمش، الا انه غفل عن أن التوظيف الدرامي والقصصي في الشعر لم يكن وليدا للحداثة والمعاصرة،اذ ان عددا غير قليل من النماذج العربية القديمة يمكن ان تعد البدايات الاولى لهذا التوظيف، لما تحتويه من عناصر العمل الدرامي والقصصي من صراع وشخصيات وحوار..الخ، وما لوحتا الاطلال والصراع في القصيدة العربية الا ابرز مثالين على هذا التوظيف في النصوص الشعرية القديمة[٥] ناهيك عما في شعر عمر بن ابي ربيعة –على سبيل المثال لا الحصر- من تكامل لآليات السرد وان أعتمد في معظمها على ذاتية التجربة لا على دراميتها ومعالجتها لحالة اجتماعية أو خارجة عن اطار الذات عنده، ولابدمن الاشارة الى ان الملامح القصصية كانت حاضرة دائما في الشعر العربي القديم على اختلاف عصوره او شعرائه،الا انها في الوقت نفسه "كانت محددة وغير فاعلة،ولم ترسخ منزعا اسلوبيا، يختلف عن الشعر الغنائي السائد"[٦]،إذ أن الموقف الدرامي يتجلى في "الكشف عن صراع وبحجم هذا الكشف وبحدوده يتحدد ثقل الموقف، وقيمته وحجمه، داخل العمل الفني، وإذا كان الصراع هو مبدأ التطور، وسببه والحركة هي الصورة الخارجية لهذا الصراع فأن الموقف الدرامي، هو الموقف الفني الاساسي، القادر على كشف باطن الحركة والقادر على رصد

الصراع، وصياغته على المستوى الفني"[٧].لذا استنادا الى ما سبق نخرج برأي مفاده، افادة القصيدة العربية من عناصر القصة من دون ان تتكامل فيها عناصر البناء الدرامي كما شهدته واقرته القصيدة العربية الحديثة،التي افادت من معطيات الثقافة الجديدة والتيارات الشعرية الوافدة والمختلفة ولاسيما الغربية منها،التي كان لها اثر بالغ في تلك التوجهات البنائية في القصيدة الحديثة من دون ان نغفل المتغيرات الكبيرة في المضامين الشعرية التي دفعت الشاعر الحديث الى البحث عن انماط قادرة على استيعاب تلك المضامين الذي لم يعد القالب الغنائي القديم قادر عليها.

هذا التداخل بين الاجناس الادبية وادراك المختصين بإفادة الشعر من الانماط والاجناس الاخرى تعزز بعد انحسار ما يعرف بنظرية الانواع الادبية التي تعود في أصولها الغربية إلى" تمييز أفلاطون بين نمطين من أنماط إعادة إنتاج موضوع، أو شيء أو شخص ما، هما نمط الوصف أو التصوير بالكلمات ونمط المحاكاة mimesis. ولما كان الشعر، أداة الأدب الأقدم، في إعادة إنتاجه للموضوعات الخارجية، فقد قسمه أفلاطون إلى شعر محاكاة مباشرة للأشخاص هو الشعر المسرحي، وشعر وصف وتصوير للأعمال الإنسانية هو الشعر السردي. وتقسيم كهذا يترك الكثير من الشعر خارج دائرة التصنيف، الأمر الذي اضطر أفلاطون إلى إدخال قسم ثالث ذي نمط مختلف يتناوب فيه الحوار والسرد كما هو الشأن في الملحمة حيث يندر استخدام السرد الصرف. ومع ذلك فقد بقي الشعر الغنائي الذي يعبر فيه الشاعر عن أفكاره ومشاعره خارج دائرة أفلاطون ومخططه"[٨].

وقد تعددت الدراسات واختلفت التفسيرات في تلك التصنيفات التي وضعها كل من افلاطون وارسطو ولاسيما بعد "أن أفضى أرسطو بإجابته التي بناها على فلسفته الخاصة بالفن، فحواها أن الفن محاكاة للطبيعة والإنسان، إلا أن هذه المحاكاة تختلف أداتها باختلاف الفنون، ويتميز الأدب عن غيره من الفنون باتخاذه اللغة أداة له، ثم نجده يصنف الأجناس الأدبية إلى ملحمة وتراجيديا وكوميديا(وكثيرا ما ينسب إليه التقسيم الثلاثي المعروف الملحمي والدرامي والغنائي ثم أضيف فيما بعد التعليمي)"[٩].

ومن الجلي ان ارسطو في تقسيماته هذه استند الى الموضوع وطريقة استعمال اللغة وأساليبها وصيغها ووظائفها.إذ ان "جل النظريات التي تناولت قضية تصنيف الأدب إلى أجناس لا تخرج في تفسير وتمييز هذه الأجناس وتصنيفها، عن النظر إلى .الموضوع أو المضمون أو الأساليب والصيغ والبنيات الداخلية أو الطول والقصر والهدف"[١٠].

لذا فأن تقسيم الاجناس الادبية ظل قائما منذ افلاطون والى وقت قريب بوصفه شرطا لتصنيف النصوص الادبية كما هو عندهم، الا ان التطورات التي طرأت على الادب ومناهج دراسته كان لها تأثيرها في خلخلة وزعزعة تلك النظرية –نظرية الانواع الادبية – وما اعتمدته من فصل قسري بين تلك الانواع الادبية، لتحل محلها مفاهيم ونظريات اخرى كانت اكثر مرونة وانفتاحا واكثر قربا من طبيعة النص الحديث ومقتضيات دراسته وتلقيه، فضلا عن إفادة الدارسين منها في اعادة دراسة المنجز التراثي وفقا لتلك النظريات والمناهج المستحدثة، ومنها ما يعرف بتداخل الاجناس الادبية او التجاور التي اضحت في النقد الحديث من الامور المسلم بها على عكس ما كان رائجا في النقد القديم من دعوى صفاء الاجناس وانفصالها. إذ من الجلي تأثيرات العوامل السياسية والاجتماعية والنفسية التي دفعت الشاعر الى البحث عن عوالم جديدة يصب من خلالها الرؤية المعاصرة ولاسيما في المضامين الجديدة التي استجدت بعد ان تغير مسار الشعر ووظيفته ليخرج عما كان سائدا من مفهوم في القرون المنصرمة من ان (الفن للفن) بعد ان اصبح الواقع والمجتمع الشغل الشاغل والمحور الاكثر حضورا في الشعر العربي ولاسيما بعد عصر النهضة العربية

سواء أكان متخذا مسار الاصلاح ام محاكاة الواقع،وفقا لرؤى الشاعر وتصوراته، لينتج وفقا لذلك التقسيم الجديد للشعر بين ذاتي وموضوعي، والشاعر في كليهما ينشد إغناء التكنيك الشعري بعناصر جمالية لم تكن شائعة، ومنها اخذت القصيدة تنحو نحو التشخيص والتجسيد والسرد ولاسيما في تلك النصوص ذات السمة الموضوعية، بعد ان كانت تضج بروح ذاتية رومانسية باكية إذ اصبحت القصيدة تعبر عن واقع الناس وتطلعاتهم ضد الظلم والطغيان أكثر من القصيدة القديمة التي كانت من أهم موضوعاتها الفخر والمدح والغزل وغيرها، وجميعها اغراض ذاتية لا تخص غير الشاعر نفسه .لذا أصبحت القصيدة تحوي تجربة الانسان المعاصر بكل ابعاده بشكل درامي من خلال شبكة من العلاقات الدرامية المتفاعلة فيما بينها للتعبير عنحركة الصراع والتأزم النفسي الذي يعيشه الشاعر، ولاسيما أن الانسان المعاصر بدأ يعاني جملة من التناقضات ويعاني حالة الصراع المتناوب بين صراعه الداخلي الذي يتمثل في صراعه مع الذات والرغبات، وصراعه الخارجي الذي يتمثل في صراعه مع الحياة والواقع المليءبالمفاجآت،وأن هذه الصراعات مهما تنوعت وتعددت أشكالها فإنها تنتج نتاجا دراميا يضج بالقدرة التعبيرية التي ينطلق منها تصوير الواقع من خلال رؤية شعرية .ولابد هنا من التمييز بين الدرامية الموضوعية والدرامية الذاتية، وأن كان هناك الكثير من التداخل بينهما، إذ أن الاولى تعني تحديد ابعاد القضايا العامة وصبها في قوالب درامية قادرة على استيعاب تلك القضايا وتجسيمها، في حين نعني بالدرامية الذاتية هي تلك التي تمنح التجارب الذاتية الابعاد الدرامية من خلال توظيف عناصر العمل الدرامي مع حيثيات تلك التجربة. على الرغم مما سبق الا ان فاضل ثامر يرى انهمهما تنوعت الاساليب والتقنيات والتداخل الحاصل بين الذاتية والموضوعية الجامعة للعناصر الدرامية فأن هذا كله ما هو الا تفرعات ثانوية للقصيدة الغنائية التي يبقى فيها صوت الشاعر ورؤيته الذهنية هي المهيمنة على البناء الداخلي للنص وهي التي تحدد نسيجه وتقنياته المميزة **له**[١١]، واذا اتفقنا مع راي فاضل ثامر هذا الذي نراه يصح اكثر مع النصوص الشعرية القديمة التي افادت من تقنيات القصة او كما بينها افلاطون بـ(الحكاية)،وصولا الى منتصف القرن العشرين في الشعر العربي،الا اننا نختلف عنه في إن مقوله هذا لا يصح بشكل مطلق على النماذج الشعرية ذات السمة الدرامية ولاسيما تلك التي اعقبت الحرب العالمية الثانية أو التي يمكن ان نؤرخها بتلك التي جاءت مع بواكير النصف الثاني من القرن العشرين، التي كان مما لا ريب فيه لتأثيرات العوامل السياسية والاجتماعية والنفسية في دفع الشاعر الى البحث عن عوالم جديدة تصب من خلالها الرؤية المعاصرة للمضامين الحديثة[١٢]بما يجعل الشاعر يحقق الأنتقالة النوعية من الغنائية الى الدرامية[١٣].واستناد الى رأي فاضل ثامر السابق فأننا يمكن أن ندرج شعر الرصافي – موضع درسنا– ضمن تلك السياقات الغنائية التي حملت ملامح درامية من خلال الأفادة من معطيات العناصر السردية الموظفة في بناء الحكاية والحدث الذي يشكل العمود الفقري للنص عنده من منطلقات التجربة الذاتية،واستنادا الى ما سبق يمكن ان ندرج نص الرصافي ذي الملامح القصصية التي افادت من تقنيات السرد فيها، ندرجها ضمن ما اطلقنا عليه بالدرامية الذاتية في معظمها، وفقا لتعريفنا السابق لماهية الدرامية الذاتية.

ودرامية الرصافي تتجسد في مضامينه الاجتماعية بشكل خاص، لتوافقها مع معطيات فن الدراما وثوابته التي اشرنا اليها سابقا،من دون ان نغفل المنطلقات الذاتية الي تنبع منها تلك التجربة المصاغة في شعره،سواء أكانت حقيقية ام متخيلة، تنطلق من سياقات مضمرة تتماشى مع المنهج العام والهدف الذي وسم شعره بشكل عام،الا وهو الاصلاح الاجتماعي والسياسي الذي دفع به احيانا الى التمرد عليهما قولا وفعلا، وبشكل مباشر او

غير مباشر يستقى من خلال البحث عن تلك المضمرات التي بثت فيها، التي تستند بشكل مؤكد الى تكاملية العلاقة بين المناهج السياقية والنصية لكشف الاهداف والبواعث، ومن ثم تحقق ما يمكن ان نطلق عليه وظيفتان: التعبيرية والانفعالية، مستعيرين هنا الوظائف التي حددها ياكبسون للرسالة الشعرية، إذ من بين عدة وظائف محددة، وجدنا إن هاتين الوظيفتين هما الاقرب لماهية الرسالة المبثوثة في تلك النماذج الاجتماعية. ولبيان المرتكز الذي استندنا اليه في ذلك لا بدمن الوقوف على ما هية هاتين الوظيفتين اولا، إذ نعني بالتعبيرية "تتدخل في هذه الوظيفة ذات المرسل وذلك من خلال انفعالاته وتعابيره الذاتية ومواقفهوميولاته الشخصية والايديولوجية"(١٤) اما الوظيفة الانفعالية او(التأثيرية) فتعني "تنصب على المتلقي، ويهدف المرسل من ورائها الى التأثير على مواقف أوسلوكيات وافكار المرسل اليه"(١٥). إذ تتنازع هاتان الوظيفتان معظم شعر الرصافي ولاسيما الاجتماعي منه،فهو نراه منفعل ومتفاعل فضلا عن نشدانه التفاعل العاطفي، ومن ثم الفكري من قبل المتلقي او المرسل اليه، وهو جزء من الوظيفة الاصلاحية التي اعتنقها الشاعر منهج حياة وسياق نظم،انعكس بشكل كبير على جل نتاجه الشعري والنثري.

والنزعات التمردية او الاصلاحية بشكل عام في شعره الذي يندرج ضمنا مع هذه الاخيرة المضامين الاجتماعية،سواء أكانت الدعوة بشكل غنائي مباشر أم من خلال بنية سردية لحكاية حقيقية أو متخيلة مضمنة بشكل مضمر في بنيتها العميقة ذلك الموقف من القضايا العامة والانسحاق الاجتماعي الذي ترزح فيه فئات اجتماعية كثير كانت للمرأة واليتيم الغلبة عنده فيها،ولهذه النزعات التي اشرنا اليها مرجعيات كثيرة، خاصة وعامة تظافرت فيما بينها منتجة من ثم تلك النماذج الشعرية التي تمثل وثيقة اجتماعية وسياسية وتاريخية لتلك المرحلة التي عاش فيها الرصافي، ولما ظهرت في عصره من حركات اصلاحية تغييرية سواء على المستوى السياسي ام الاجتماعي ام على مستوى المضامين الشعرية والرسالة الفنية، التي لا بد ان ينهض بها الادب عامة والشعر بشكل خاص، التي تبلورت وتكاملت على يد شعراء النهضة العربية وحركات الإحياء ألادبي التي رافقت تلك النهضة، الذي يعد فيها الرصافي ركنا لا يمكن أغفاله الى جانب غيره من الشعراء سواء أكانوا في مصر أم في العراق. وتوجهاته الاجتماعية كانت نتيجة طبيعية لمقتضيات العصر والمرحلة التي نشأ فيها، إذ أنه "نشأ وشب في عصر متقلب مضطرب، عصفت به تيارات متعارضة من التفكير والشعور، إذ نما وعيه للحياة العامة، وما يدور في زواياها من مشاكل الاجتماع والسياسة"(١٦)التي تنازعتها متغيرات ومستجدات عدة كان لها تأثيراتها المباشرة على تكوينه وتوجهاته التي انعكست بشكل واضح على شعره، فضلا عن تأثره بعدد من الحركات الاصلاحية والدعوات التي بدأت تعلو في الامصار العربية او الدويلات التي كانت خاضعة للسلطة العثمانية، فضلا عن بعض المصلحين الذي كان في مقدمتهم جمال الدين الافغاني وما كان له من تأثير كبير في تلك التوجهات والحركات التي اخذت بالاتساع، فكان ان نشأ نتيجة لذلك "حركة اجتماعية- فكرية تساند تلك وتوازيها في الزخم والاهمية، وهي تحرير العقول من الأوهام، والنفوس من العبوديات، ومقاومة الجمود، وتعليم المرأة ورفع مستواها، ورعاية المؤسسات والمنتديات الثقافية والأدبية، وأسهم الرصافي أكبر الاسهام في هذه الحركات الفكرية الاجتماعية"(١٧)مع الاقرار بتداخل المشاكل الاجتماعية مع الاخرى السياسية والاقتصادية، التي يمكن ان تشكل الاسباب الاكثر تأثيرا وأثرا في ملامح المشهد الاجتماعي، وما يتمخض عنه من ازمات اجتماعية واخلاقية احيانا، فضلا عن حالة الاستلاب الجسدي والنفسي والفكري الذي يتعرض له ابناء ذلك المجتمع،ولاسيما من يمثلون الطبقات المسحوقة فيه وهم من نجدهم الاكثر حضورا في شعره، بوصفهم الانموذج الانسب لتضمين تلك الرسائل والتوجهات الفكرية والاصلاحية

والمواقف التمردية التي عرف بها الرصافي،وكأنه من خلالهم يحدد الاسباب التي جعلت منه ما هو عليه على المستوى الفني و الشخصي من خلال تفاعله عاطفيا وفكريا معهم، وهو في الوقت نفسه ما يبرر تلك الروح الرافضة والمتمردة على كثير من التابوات السياسية او الدينية او الاجتماعية التي تحدد ملامح الدولة او منهجها وتوجهات أولي الامر منهم.

وقد تضافرت هذه العوامل الخارجية وتداخلت مع اخرى داخلية او خاصة، تمثلت في نشأته الاولى التي لا يمكن ان نغفل تأثيراتهاالسايكولوجيةوالفكرية التي شكلت ذات الرصافي ومن ثم توجهاته، إذ ولد في اسرة تعاني من شظف العيش وبؤس الحياة، ساد بين افرادها الجهل والفقر مع غياب كثير للاب بسبب طبيعة العمل الذي امتهنه[١٨]مما حمل الام مسؤوليات مضاعفة تحملت فيها اعباء هذه الاسرة وهذا الطفل الذي بقي متعلقا بها نفسيا وفكريا[١٩] ويمكن ان نستنتج ان وضع الاسرة بشكل عام كان واحدا من الاسباب المضمرة التي جعلت الرصافي الاقرب الى ابناء الطبقات المسحوقة، فضلا عما انتجه ذلك من غزارة نتاجه الذي يعالج فيها مشاكلهم او يقف وراء مسحة التمرد والمواجهة التي اتسم بها فعلا وقولا تجاه السلطات الحاكمة، ولعل قربهمن امه واستشعاره لعظيم معاناتها في ظل الاوضاع العامة والخاصة – على مستوى الاسرة – يمكن ان نعده ايضا من المضمرات التي جعلت المرأة تأخذ مساحة واسعة في ذلك النتاج سواء ما يدرج ضمن اجتماعياته ام نسائياته، التي كانت يتخذ فيها احيانا الخطاب المباشر الداعي الى الانتفاضة والتغيير، او تتخذ اطرا درامية مغلفة بقصة لأنموذج من تلك النساء المسحوقات، تضمر بين ثناياها تلك الدعوات لتغيير الظروف التي ترزح تحتها تلك النساء اللواتي يشكلن شريحة اجتماعية لا يغفل احد ما تعرضت له من انسحاق او تهميش. لذا فقد كان عنده الشعر واحدا من القنوات التي عبر من خلالها عن تلك المواقف التي تبناها منهج حياة تنبع عن ايمان مطلق ومبدأ ثابت لم يتزعزع على مدار حياته التي عاشها،لاسيما أن " الشعر عند الرصافي اداة اصلاح، والقصيدة من وجهة النظر الاصلاحية –لا من وجهة النظر الفنية – وسيلة اصلاح، كما يرى الشعراء المصلحون في مطلع القرن العشرين، لان الناس في العراق يحبون الشعر ولأنه سهل التداول والحفظ ولأنه احسن من الخطب الرنانة في إثارة حماس الناس واتقاد عواطفهم الموقتة"[٢٠]لذا عد من ابرع من وصف مشاهد البؤس والفقر[٢١] متبنيا اياها في الغالب بروح المتفاعل والمنفعل بها وهو يقر بذلك بقوله " كانت مشاهد البؤس من اشد الدواعي عندي الى نظم الشعر"[٢٢] إن تلك المشاهدات الخارجية وتعايشها والتفاعل معها عاطفيا وفكريا، شكلت من ثم الدافعية الاولى للقول عنده تتجسد في تلك النماذج الشعرية ذات الملامح السردية التي تفسح الحرية والمجال للشاعر بان يجسم ويشخص تلك الحالات التي استوقفته او التي كانت وليدة الخيال الشعري الباحث عننسق يضمن من خلاله تلك الوظائف اللغوية الشعرية او يضمنها تلك الغايات الاصلاحية. إذ أن "الغرض النفسي في الاعمال السردية الحديثة كثيرا ما يشكل وصف الواقع المحيط صورة خارجية للبطل من الداخل، كاشفا عن حالته النفسية ويكون المحيط الموصوف مرتبطا ارتباطا معنويا بما يجري من احداث داخل النص، وقد نبه توماشفسكي الى ذلك تحت عنوان التحفيز التأليفي"[٢٣]والخيط الفاصل بين الحقيقي والمتخيل في تلك المحفزات الخارجية،ولاسيما في المضامين الاجتماعية خيط مضمر لا نستطيع الجزم بها، ولم تشر الدراسات السابقة الى هذا الامر ايضا، انما اتفق الجميع على ان الظروف الخارجية وتبنيه لقضايا الواقع والمجتمع شكلا الحوافز الاساسية على القول عنده، بصرف النظر عن واقعية

الحكاية أم كان لاشتغال الخيال الشعري عنده دور فيها، الذي امتزج مع دافعية البحث عن مسالك وانماط جديدة لتضمين تلك المشاهدات الخارجية وتبنيه لأزماتها.

أما مصطلح السرد او السردية الذي نحن بصدد دراسته فلا يخفى انه من المصطلحات التي دخلت دائرة التوظيف النقدي بفعل الدراسات البنيوية، الذي يهدف الى الوصف المنهجي للخصائص التفاضلية للنصوص السردية، ليشمل كل الجوانب النظرية والعملية في دراسته المنهجية للسرد وبنيته، وهو يعد أحد تفرعات المدرسة البنيوية الشكلانية، إذ تنامى هذا الحقل في كثير من أعمال الدارسين البنيويين منهمتودوروف والناقد الفرنسي غريماس، الذي يعدهم البعض بأنهم أول من استعمل مصطلح (علم السرد)[٢٤]. وقد سعى الكثير الى وضع تعريفات عدة لهذا العلم اختلفت وفقا لاختلاف مشاربهم او مناهجهم منها على سبيل المثال ما وضعه جان ريكاردو من ان السرد هو "طريقة القص الروائي"[٢٥] سواء أكان ذلك القص لواقع حقيقي ام متخيل، في حين يؤكد يان مانفريد في أنه ما ارتبط بشكل مباشر أمغير مباشر بالشخصيات، إذ يعرف السرد بأنه "وسيلة اتصال تعرض تتابع أحداث تسببت فيها او جربتها الشخصيات"[٢٦]، أما تعريف عز الدين اسماعيل له فهو "نقل الحادثة من صورتها الواقعية الى صورة لغوية"[٢٧] وكانه هنا يركز على واقعية الحدث المنقول بعيدا عن خيال المؤلف او السارد الذي يقتصر دوره على الصياغة اللغوية لتلك الحادثة او الاحداث المنقولة. ويمكن ان نخرج من كل ما سبق بتعريف لماهية السرد مفاده، إنه تشكيل لغوي لأحداث حقيقية ام متخيلة لشخوص حقيقيين ام متخيلين ضمن فضاء معين، كان للمحفز التأليفي الدور الاساس فيها سواء اكان فكري ام عاطفي، مستندا في ذلك الى ما يعرف بالحذف والاختيار، اي اختيار زوايا معينة واجتزاء ما يراه صاحب العمل اساسا يستند اليه في تكامل التجربة المنقولة وحذف كل ما يراه لا يخدم النص او يرهله ولاسيمانحن نتحدث عن فضاء النص الشعري الذي مهما طال لا يمكن ان يحتمل كل التفصيلات والجزئيات قياسا بالعمل الروائي. على الرغم من ذلك الا ان الشعراء الذين عمدوا الى الافادة من عناصر القص في شعرهم عملوا على تطويع نصوصهم على استيعاب آليات السرد، إذ تتمدد وتتوسع لتحمل نزوعا تشف به عبر تداخل الاصوات والحوار والتعيين الزماني والتعيين المكاني والقص والشخصيات وغير ذلك من عناصر البناء السردي[٢٨]وهو امر ليس بجديد على القصيدة الغنائية كما اشرنا الى ذلك سابقا.

أما انماط السرد فيميز الشكلاني الروسي (توما شفسكي) بين نمطين للسرد وهما : السرد الموضوعي والسرد الذاتي[٢٩]ونعني بالسرد الموضوعي ان يكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الافكار الداخلية للأبطال ويقدم الحكي في السرد الموضوعي على شكل أخبار، إذ يتولى نقل أحداث الحكاية من دون ان يفسر كيف تمكن من معرفتها، فضلا عن سيطرة ضمير الغائب على مجمل السرد[٣٠]. أما السرد الذاتي فيتم فيه السرد من خلال عيني الراوي الذي يكون إما بطلا للأحداث أو مشاركا فيها أو شاهدا عليها،مع تفسير لكيفية معرفة الراوي لمجريات الاحداث وغيرها من تفاصيل العمل المنقول، وغالبا ما يكون ضمير المتكلم هو الضمير المتسيد فيه[٣١]، ولهذا النمط "القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا، إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه في هذا المجال الى شخصية كثيرا ما تكون مركزية"[٣٢] والشخصية المركزية هنا لا تكون بالضرورة هي الشخصية الاساسية في العمل السردي إنما نعني بها ركنا لا يمكن اغفاله اوعده ثانويا في ذلك العمل بوصفه العين التي من خلالها ينقل بكل تفصيلاته ويكون لوقفاته وتعليقاته الاثر البارز في تكامل العملية الوصفية وتحقق الوظيفة الشعرية او السردية التي من اجلها وجد .

وبعد جرد الديوان والتقصي عن تلك النماذج التي تحمل ملامح السرد وآلياته، وقفنا على تسع منها، كان المتسيد في ست منها هو السرد الذاتي الذي يكون الراوي الذي نفترض انه المؤلف نفسه او الشاعر هو الراوي المشارك فيها استنادا الى معرفتنا المسبقة للآيديولوجيات التي تبناها الشاعر، تلك التي اشرنا اليها سابقا منتفاعله وانفعاله مع تلك القضايا الاجتماعية التي شكلت عنده الدافعية الاساس لنظم الشعر، بصرف النظر عن النمط الذي اختاره قالبا لها، إذ في تلك النماذج الستة وجدنا صيغة المتكلم هي الصيغة الاكثر حضورا وعين الكامرا التي تبناها الراوي لوصف الاماكن والشخصيات والاسباب والظروف التي جعلت منه جزءا من الحدث شاهدا وراويا له، سواء اظهر من بداية النص ام بعد الاستهلال الوصفي الذي غالبا ما كان احد الاركان الاساسية في عملية السرد عنده، والنماذج التي تندرج ضمن هذا النمط هي كل من:(أم اليتيم، اليتيم في العيد، ام طفل في مشهد الحريق، المهجور او مشهد الحسد في الحزن، الارملةالمرضعة، من ويلات الحرب) وان كانت بعض هذه النماذج او غيرها مما يندرج ضمن السرد الموضوعي لم تكن كلها ضمن تلك التي وردت في جزئية الاجتماعيات عند من صنفها الى اغراض، الا اننا وجدناها قد ادرجت ضمن اغراض اخرى، الا ان سمة الاجتماعية كانت واضحة فيها وان ادرجت ضمن الحرائقيات او السياسية، الا انها كانت تبين تأثيرات تلك الاحداث بشكل مباشر ومن خلال الجانب الذي تناوله الشاعر في حياة الشخوص الذين كانوا ضحايا لها والاكثر تأثرا بها بشكل مباشر. ومن النماذج التي استهلت بصيغة المتكلم هي كلمن (ام اليتيم و الارملة المرضعة)، إذ يقول في مستهل قصيدة(أم اليتيم):

رمت مسمعي ليلا بأنـــة مؤلـــــم فألقت فؤادي بين أنياب ضيغم
وباتت توالي في الظلام أنينهـــا وبت لها مرمى بنهشة أرقـــــم
فيهفو بقلبي صوتها مثلما هفت بقلب فقير القوم رنة درهـــــــم
إذا بعثت لي أنـــــة عن توجـــع بعثت إليها أنة عـــن ترحـــــــم(٣٣)

فهنا يتحقق ما اشرنا اليه من شيوع صيغة المتكلم في النص وإذابة الحد الفاصل بين الراوي والشخصية، إذ يكون فيها جزء من الحدث راو له ومشارك فيه، إذ توالت تلك الصيغ التي تشير الى المتكلم وهي:(رمت، القت فؤادي، بت، فيهفو بقلبي، بعثت لي، بعثت اليها) وهذا يشير الى التفاعل المتحقق والذي شكل باعث القول عنده، وهو تفاعله العاطفي مع تلك التي يصله انينها، من دون ان يوضح هنا سبب ذلك الانين والتفجع، وهذا يشير الى انه راو غير كلي العلم تتكامل الصورة عنده بتتابع السرد والايضاحات التي تتكشف فيما بعد من خلال استقصاءه عن ذلك الصوت الذي يصله والحكاية التي تقف وراءها، اي سنجد فيما بعد بيان وتفسير للطريقة التي سيصل من خلالها الى حيثيات تلك التجربة المنقولة للشخصية المركزية صاحبة الحدث ومحور القصة المنقولة او المسرودة هنا.

اما صيغة المتكلم التي أستهل بها قصيدته (الارملة المرضعة) فقد جاء فيها :

لقيتها ليتني ما كنت القاها تمشي وقد اثقل الإملاق ممشاها(٣٤)

إذ استهل المطلع بصيغة المتكلم(لقيتها)، مشيرا بذلك الى ان كلما سياتي بعده انما هو سرد ذاتي لما لقيه ونقله من مشاهداته الوصفية والسردية للشخصية المركزية لصاحبة الحكاية، ومن الملاحظ ان الوصف غلب على الجل الاعظم من نصوص الرصافي ذات الملامح السردية التي يتخذ فيها تقنية عين الكامرا التي ينقل من خلالها وصف المظهر العام للشخصيات المركزية،اوللاماكن التي تشكل مسرح الحدث وخلفياته، وتقنية الوصف سنقف عندها بشكل اكثر تفصيلا في موضع لاحق .

أما النماذج الاخرى من السرد الذاتي فلم يكن الاستهلال بصيغة المتكلم فيها، انما ركن الى وصف الاماكناومسرح الحدثاووصفالشخصيات المركزية فيها، ليصلبعد تلك الاستهلالات غير القصيرة نسبيا الى صيغة المتكلم، التي نستشف منها انكل ما جاء انما كان ايضا بعين الكامرا التي اعتمدها، وبانه جزء من الحكاية، بوصفه شخصية مشاركة في الحدث لا مشاركا فيه، بقدر كونه ناقلا له متفاعلا مع تلك الموصوفات المنقولة والمشاهد التي التقطها من خلالمشاهداته والتقاطهلتلكالتي تشكل باعثا على القولعنده، الذي يشير الى ان الشعرعنده لالالتقاط الجمال انما لتقصي مشاهد البؤس التي شكلت المحور الاهم والاكثر حضورا عنده. من ذلكعلى سبيل المثال مااستهل به قصيدته المشهورة(اليتيم في العيد) التي يقول في مستهلها :

اطل صباح العيد في الشرق يسمع ضجيجا به الافراح تمضي وترجع
صباح به تبدي المسرة شمســـــــها وليس لهـا إلا التوهـــم مطلـــــــع
صباح به يختال بالوشي ذو الغنـى ويعز ذا الإعدام طمر مرقـــــــــــع(٣٥)

إذ بعد هذا الاستهلال الوصفي يصل في البيت العاشر من القصيدة الى صيغة المتكلم، التي تشير الى ان الراوي السارد هو شخصية مركزية هنا، واحد العناصر المشاركة فيه، لا بوصفه جزءا فاعلا فيه بقدر وصفه منفعلا وناقلا له، عمد الى تتبعه ونقله الى المتلقي ليحقق تلك الوظائف التي اشرنا اليها في بداية بحثنا. متحققا السرد الذاتي في الابيات(١٠ و١١) التي يمكن ان نقول انها استهلت المقطع الثاني من القصيدة، التي يبدوان التشكيل فيها جاء على شكل مقاطع استهلت بالوصف العام في الاول منها، اما الثاني فكان بصيغة المتكلم الذي ينقل ويسرد مشاهداته لصبيحة ذلك العيد، وكم المتناقضات التي تسوده من فرح المترفين وما توشحوه من جديد فيه، وما بان عليهم من مظاهر البهجة والسرور والطرب، لكن هذه الصورة عنده لم تخل من استحضار النقيض منها، وهو ما يمكن ان يعانيه من ينتمون الى الفئات المعوزة التي يشتد احساسهم بهذا العوز في مثل هذه الايام، إذ استهل هذا المقطع بقوله:

خرجت بعيد النحر صبحا فلاح لــي مسارح للأضداد فيهن مترع
خرجت وقرص الشمس قد ذر شارقا ترى النور سيالا به يتدفـــع(٣٦)

اما بداية الحدث فتتجلى في مستهل المقطع الثالث منها، ذلك الذي يتحقق فيه اللقاء او تصيده لمشهد احدالصبية الذينحضروا لمسرحالاحتفالوالبهجة في تلكالصبيحة، الا انما لفت انتباه الشاعراليه او الراوي هنا هو الصورة الخارجية لذلك الصبي وملامح البؤس والحزن التي لا تتناسب مع الجو العام، مما حفز الوازع الانفعالي المتعاطف عند السارد، لذا استهل المقطع بقوله:

وقفت اجيل الطرف فيهم فراعني هناك صبي بينهم متـــــــرع

.....

يليح بوجـــه للكآبـــــة فوقـــــــه غبار به هبت من اليتم زعزع
على كثر قرع الطبل تلقاه واجما كأن لميكن للطبل ثمة مقــرع(٣٧)

والقصيدة الى جانب انها تقدم سردا للحكاية وللدوافع الاجتماعية التي تقف ورائها، الا ان ما يمكن ان نبينه هنا هو التفسير المنطقي الذي اعتمده السارد للمصدر الذي استقى منه حكايته، مبينا ان المشاهدة الاولى كانت المحفز والباعث الاول عنده لكن كل تفصيلات الحكاية تأتي من خلال تتبعه لذلك الصبي ومحاولته ان يستفهم منه او ممن صادفهم عما بدى عليه من مظاهر الحزن والبؤس، بتفسيرات يتبن فيها ان معرفة الراوي اقل من معرفة الشخصيات المركزية هنا.والامر نفسه نجده ايضا في قصيدته(من ويلات الحرب) التي نراها تشكلت بصيغة المقاطع، الا ان المقطع الاول منها لم يكن وصفا لمسرح الحدث انما

كان للشخصية المركزية فيها، مستخدما في هذا المستهل صيغة الغائب، ناقلا فيها مناجاة صاحبة الحدث، ومن ثم الوصف الخارجي لها الذي احتل المقطع الاول من هذا النص، إذ يقول في المستهل أو المقطع الاول الذي أستمر لتسعة ابيات :

مرت تقول : ألا يا رب خذ روحي كي استريح بموتي من تباريحـــي
مهزولة الجسم من فقر ومن نكد مصفرة الوجه من هم وتتريـــــــح
باتت بغير عشاء وهي طاويـــــــة وأصبحت وهي غرثى دون تصبيح (٣٨)

اما المقطع الثاني فقد استهل بصيغة المتكلم التي تبين ذاتية السرد بوصف الراوي مشارك فيها، إذ يقول :

لما دونت اليها كي أسائلها والقلب في خطران كالأراجيح
تأوهت آهة حمراء داميـــــة تشف عن كبد بالهم مجـروح(٣٩)

ومما نجده في هذين المقطعين الاول والثاني اننا ازاء نوعين من التبئير، إذ نجد الاول جاء فيه الراوي ساردا عليما كلي العلم، في حين كان السارد في المقطع الثاني موضوعيا وفيه يقول السارد اقل مما تعرفه الشخصية، يؤكد ذلك ما وجدناه في البيتين الثالث والرابع من المقطع الثاني، إذ يقول فيهما:

وأجهشت ثم ارخت من محاجرهـــــا عنان دمع على الخدين منضوح
وأعرضت وهي لم تنبس سوى نظر يغني الألباء عن نطق وتصريح
فرحت من عجبي منها ومن جزعـي أبكي لها بين ترجيع وتسبيـــــح(٤٠)

وحتى في نماذج الشاعر ذات الاتجاه السردي الموضوعي، فأننا لا نعدمظهور صوت السارد لا بوصفه شخصية مركزية انما بطرق مختلف، واصفا احيانا، او متفاعلا عاطفيا مع الحدث، او من خلال تلك الرسائل المباشرة التي يوجهها ختام الحكايات المسرودة، التي تأتي غالبا في المقاطع الاخيرة من تلك النصوص التي تكون محملة إما بانتقادات شديدة اللهجة لأولي الامر منهم سياسيين أو رجالات الدين، او تكون تحفيزية إستنهاضية للشعوب بغية النهوض لتغيير تلك الاوضاع التي ترزح تحتلها فئات المجتمع المغلوبة.

والنماذج التي وجدناها التي يمكن ادراجها ضمن السرد الموضوعي هي ثلاثة نماذج وهي:(اليتيم المخدوع، الفقر والسأم، المطلقة) التي غلب فيها ضمير الغائب متواريا فيها السارد خلف شخصياته، مكتفيا بالسرد والوقفات الوصفية التي تخللتها، او يظهر صوته مستفردا بتلك الرسائل المباشرة التي اشرنا لها سابقاالتي تخرج من اطار السرد يؤكد فيها مقولة فاضل ثامر سابقة الذكر من ان هذه النماذج السردية الدرامية لا تخرج عن غنائيتها الاولى، وقصيدة (اليتيم المخدوع) خير أنموذج يمثل هذا التداخل الحاصل بين السرد الذاتي والغنائية التي لم يستطع النص الافلات منها، إذ يقول في المستهل:

قضى والليل معتكر بهيـــــم ولا اهل لديه ولا حميـــــــم
قضى في غير موطنه قتيلا تمج دم الحياة به الكلـوم
قضى من غير باكية وبـــاك ومن يبكي إذا قتل اليتيم؟(٤١)

إذ في هذا النص الذي امتد لاثنتين وعشرين بيتا غلب عليه ضمير الغائب على مدار النص، ولم نجد ضمير المتكلم للسارد الا في البيتين الاخيرين، التي بين فيهما الموقف العاطفي المتفاعل والمنفعل ازاء حادثة ذلك اليتيم الذي قتل ولم يجد من يبكيه او يندبه الا ساردنا هنا، الذي لا يسعنا الا ان نراه هو الشاعر نفسه الذي تماهى خلف الراوي في معظم نصوصه، إذ يقول في البيتين الاخيرين من هذا النص:

سأبكيه ولم اعبأ بـــــلاح وأندبه وإن سخط العموم

ولما أن ثوى ناديت أرخ ثوى قتلا بلا مهل "نعيم"(٤٢)

ويعد عنصري الحدث والشخصية اهم العناصر السردية حضورا ومركزية في كل النماذج الشعرية التي وجدناها، وقد غلب نمط البناء المتتابع المتسلسل في تشكيل النمط البنائي الذي أستند اليه الشاعر في رسم ابعاد الحدث إذ يقوم"على تتابعها وترتيبها بحسب التسلسل الزمني او حسب الوحدات البنائية القديمة للحدث اي بداية ووسط ونهاية"(٤٣)، اي إنه يقوم على تسلسل الاحداث ابتداء من النقطة الاولى التي تشكل منطلق النص، وهكذا تتابع الاحداث وفقا لتسلسل حدوثها زمانيا، وغالبا ما أستهل هذا النمط في نصوص الرصافي باستهلال وصفي يحدد الشاعر من خلاله مسرح الحدث وفضاءه، او كما فعل بعدد غير قليل من نماذجه بأن عمد الى وصف الشخصية المركزية التي يتمحور الحدث حولها، جاعلا من ذلك توطئة تتناسب مع الحدث المسرود. ومن تلك النماذج التي وجدناها بنيت على نظام التتابع، مطولة(الفقر والسأم) التي نجدها قامت على مقاطع عدة خماسية البناء، أستهل المقطع الاول منها بوصف قائم على وصف المكان، وعلى الصورة السمعية التي غلبت في ذلك الفضاء –البيت– متداخلا في هذا المقطع الاستهلالي صوت الشخصية المركزية مع صوت السارد الراوي، إذ يقول في هذا الاستهلال :

أي مضنى يمدها باكتئاب أنة تترك الحشا في التهاب
يتشكى والليل وحف الإهاب ضمن بيت جثا على الاعقاب
صفعته، فمال، كف الخراب
تسمع الأذن منه صوتا حزينا راجعا في حشا الظلام كمينا
يملأ الليل بالدعاء أنينا رب كن لي على الحياة معينا
رب إن الحياة أصل العذاب
وجع في مفاصلي دق عظمي ودهاني ولم يرق لعدمي
عاقني عن تكسب قوت يومي رب فارحم فقري بصحة جسمي
إن فقري أشد من أوصابي(٤٤)

ليكمل السارد في هذا المقطع ما تعانيه الشخصية المركزية من اوجاع وفقر حال يعجزه عن تحمل تكاليف العلاج، واي طبيب وعلاج لفقير مثله. ليعود في المقطع الثاني إلى اول الحكاية مستندا فيها الى صيغة ضمير الغائب فيها، إذ يقول في أول المقطع الثاني:

رجل معسر يسمى بشيرا كان يسعى طول النهار اجيرا
كاسبا قوته زهيدا يسيرا مالكا في المعاش قلبا شكورا
راجيا في المعاد حسن المآب
عال أختا حكته خلقا نزيها عانسا جاوز الزواج سنيها
لزمت بيت أمها وأبيها مع أخيها تعيش عند أخيها
مثله في طعامه والشراب(٤٥)

وهنا نجد السمات الخلقية والاوضاع المعيشية والمهنة التي امتهنتها الشخصية المركزية (بشير)، فضلا عن حضور شخصية ثانية سيكون لها مساحة واسعة في مجريات الاحداث الا وهي الاخت التي تشاركه البيت، والسمات الخلقية، ومن ثم المعاناة المشتركة ولاسيما بعد ان يقعده المرض عن العمل وهو المعيل الوحيد لها، بعد ان مضت بها السنون بلا زواج، وبعد ان رحل الاب والام عنهما فلم تجد الا بشيرا سندا ومعينا، لكن هذا السند بعد ان مر الوقت عليه وكلت مفاصله من تعب ما كان يحمل، اعياه المرض واقعده عن العمل، وهنا ستزداد الازمة المعنوية والمادية التي سيعانيها كلا الشخصيتين –بشير واخته– ولاسيما بعد ان تمكن منه المرض يوما بعد آخر، فيصف الشاعر ما آلت اليه الامور بقوله:

بات يبكي إذا له الليل آوى بعيون من السهاد نشاوى

فترى وهو البكا يتداوى قطرات من عينه تتهاوى
كشهاب ينقض إثر شهاب

.....

قد تمادى به السقام وطالا وتراءى له الشفاء محالا
إذ قلابا به السقام استحالا كان هينا فصار داء عضالا
ناشبا في الفؤاد كالنشاب(٤٦)

ومن ثم يأتي المقطع الثالث ليبين فيه الشاعر على لسان سارده كيف تفاقمت الازمة بتفاقم المرض مع نفاد ما كانا قد أدخراه، هو بعمله السابق وشقيقته بما كانت تغزله، فبدأ الجوع والعوز يزداد عليهما، مما دفع الاخت بعد ان أعيت حيلة في ان تجد عندهم ما يسند ذلك الشقيق المقعد الذي ما وجدت ما تقدمه له الا الماء وقليل من الخبز اليابس، لم يكفه ليسد جوعه او يعين جسده على تحمل ما يعانيه، فما كان منها الا السؤال والاستعانة بالجارة في مشهد يبين حالة الانكسار والذل الذي اعتراها، فيقول الشاعر:

خرجت فاطم الى جارتيها وهي تذرف الدموع من مقلتيها
فأبانت برقة حالتيها من سقام ومن سعار لديها
وشكت بعد ذا خلو الوطاب
فإنثنت وهي بين ذل وعز تحمل التمر في يد فوق خبز
وبأخرى سمنا وبعض أرز منحوها به وذو العرش يجزي
من اعان الفقير حسن الثواب(٤٧)

في حين يستهل السارد المقطع الثالث بوصف الفضاء السردي، الذي وجده يتوافق مع الحبكة والازمة التي ستجري في هذا الجزء منه، من دون ان يوضح المدة الزمنية الفاصلة بين السابق والاحق مستعينا هنا بمبدأ الحذف والتجاوز الذي اشرنا اليه سابقا، مستهلا هذا المقطع بالوصف الذي نستشف منه الفضاء الزماني الذي ستجري فيه الاحداث المتسارعة في هذا المقطع، إذ جاء في هذا الاستهلال :

ليلة تنشر العواطف ذعرا في دجاها حيث السحاب اكفهرا
ذا هزيم يمج في الاذن وقرا حين تبدى صوالج البرق تترى
كهربائية سرت في السحاب(٤٨)

لتاتي الابيات التالية ليسرد فيها الراوي مشاهد سكرات الموت، وخشية الاخت على اخيها الذي تجده ساكنا بلا حراك، لا تدري ما اصابه أهو الالم ام الجوع ام شيء اخر تخشى ان تعترف لنفسها به، لتستنجد بعد اربع خماسيات بالجارة، علها تجد منها ما يعين شقيقها وهي بين رجاء وخشية ودموع تضافرت مع ازدياد هطول المطر:

وهي تبكي والغيث يهطل هطلا مثل دمع من مقلتيها استهلا
خرجت فاطم من البيت ليلا حيث ارخى الظلام سدلا فسدلا
او كماء جرى من الميزاب

.....

قرعت في الظلام باب الجار وهي تبكي الاسى بدمع جار
ثم نادت برقة وانكسار ام سلمى أالا بحق الجوار
فافتحي إنني أنا في الباب(٤٩)

لتتابع الاحداث فيما بعد بشكل متسارع ابتداء من مرافقة الجارة ام سلمى لفاطم وجريهما للبيت، لتدرك هذه الجارة وفاة الشقيق، لتنقضي تلك الليلة بين بكاء ونحيب الاخت، وتعاطف الجيران والاصحاب مع هذه المرأة المنكوبة بفقد الاخ والمعين واخر من

بقي لها في هذه الدنيا، الى ان يأتي الصبح وتتحقق مفارقة ثانية وهي عدم قدرتهم على دفن هذا المتوفي، لعجزهم عن دفع تكاليف التغسيل والكفن والقبر الذي سيسجى فيه وهنا ينبري من يتبرع لهم، ونستشف هذا الجزء من خلال حوار فاطم حينما تقول :

أيها الواقفون لا تهملوه دونكم ادمعي بها غسلوه
ثم بالثوب ضافيا كفنوه وادفنوه لكن بقلبي ادفنوه
لا تواروا جبينه التراب
بعد ان ظل لافتقاد المال وهو ملقى الى اوان الزوال
جاد شخص عليه بعد سؤال بريال وزاد نصف ريال
رجل حاضر من الأنجاب(٥٠)

ومن ثم تأتي مشاهد التشييع ومن تبعه الى مثواه الاخير وسط نحيب الاخت وتفجعها الذي ما فتأت تبكيه كلما ذكرته وترثي اخا ومعينا، ليختفي من ثم صوت (فاطم) ليفسح المجال للسارد بان يقفز على الزمن متكأ كما اشرنا الى الحذف والاختيار، مستعينا بتقنية تسريع الزمن من خلال تقنية الحذف ليشير الى مضي سنتين على وفاة الشقيق (بشير) :

رحت يوما وقد مضت سنتان اتمشى بشارع (الميدان)
مشي حيران خطوه متدان اثقلته الحياة بالأحزان
وسقته كأسا كطعم الصاب(٥١)

فيتحول هنا الراوي من سارد فقط الى مشارك في الاحداث، لكنه مشارك اصغر من الشخصية بوصفه اقل معرفة من اصحابها هنا او الشخصيات المركزية فيها، إذ يتحول في هذا الجزء الاخير من صوت يروي الى شخصيةمشاركة او شاهدة على ختام هذه الحكاية، التي تتجسد بمنظر النعش والتشييع الذي صادفه في هذا الشارع (الميدان) بعدمرور سنتين من تشييع جنازة (بشير)،ليستثيره هذا المنظر مما دفعه للحاق بهم والسؤال عن صاحب الجنازة ليرد عليه صبي كان معهم إنها لأخت بشير التي اعياها الحزن والفقر بعده، فيقول في حوار قصير مع ذلك الفتى ما يختم به هذه الحكاية:

قال : **أن الدفين أخت بشير أخت ذلك المسكين ذاك الفقير**
بقيت بعده بعيش عسير وبطرف باك وقلب كسير
وقضت مثله بداء القلاب
قلت: أقصر عن الكلام فحسبي منك هذا فقد تزلزل قلبـــــــــــي
ثم ناجيت والضراعة ثوبـــــــــي رب رحماك رب رحماك ربي(٥٢)

ولابد من الاشارة هنا الى انه على الرغم من استناد الشاعر في معظم نماذجه السردية الى بنية التتابع في السرد، الا اننا لا نعدم وجود بعض النماذج الشعرية التي استند فيها الى استهلال الحكاية بخاتمتها، مستعينا بالفلاش باك أو الاسترجاع لمعرفة الدواعي التي افضت إلى تلك النهايات، وهو جزء من تقنيات الزمن وترتيبه في هذه النصوص، ومن تلك النصوص التي أستندت الى هذه التقنية هي قصيدة (المطلقة) على سبيل المثال لا الحصر، التي استخدم فيها نمط التدوير اذا ما امكننا استعارة هذا المصطلح من الشعر، او ما اطلق عليه في الدراسات السردية بـ(الزمن في اتجاه الماضي) الذي يراد به " تجميد الحاضر الروائي والعودة الى الماضي لتوضيح شيء يتعلق بالحاضر نفسه"(٥٣)، بمعنى الاستهلال من الخاتمة التي ستكرر نهاية النص ايضا وفقا لاستناد المبنى الى التتابعية بعد تلك الوقفة الوصفية ذات المنحى الاستشرافي المسبق للأحداث، إذ اننا نجد النص هنا قد استهل بهذه النهاية التي تعد نهاية الحكاية عند من تمثلها وهي المرأة المطلقة، التي تعد الشخصية المركزية هنا، مستهلا الشاعر نصه بتلك الوقفة الوصفية للمظهر الخارجي لهذه الشخصية التي نستشف منها السمات الشكلية والنفسية والخلقية لها، عامدا من ثم إلى تفسير

الاسباب الاجتماعية والظرفية التي اضفت عليها ملامح الحزن والبؤس التي بينها في المستهل حينما يعمد الى استرجاع الحكاية بطريقة الفلاش باك، من دون ان يوضح المدة الزمنية الفاصلة بين زمن القصة وزمن الخطاب، الذي حدده تودوروف بقوله: "إن زمن الخطاب المقابل للمبنى الحكائي زمن خطي يخضع لنظام كتابة الرواية على اسطر صفحاتها، في حين إن زمن الحكاية زمن متعدد الأبعاد يسمح بوقوع أكثر من حدث في آن واحد، الامر الذي ينشأ عنه ظهور مفارقتين سرديتين هما(الاسترجاع والاستباق)، كما ويشير الى سرعة السرد وإبطائه في الحذف والتلخيص والمشهد والوقفة"[٥٤]، اي إننا هنا ازاء تكنيك بناء النص السردي وفقا للتلاعبات الزمنية التي خضعت في هذا النص إلى الاسترجاع، مع الاستناد الى الحذف والتلخيص متجاوزا -الا من اشارات سريعة- تفصيلات كثيرة حدثت ضمن الزمن الحكائي للحدث الذي يعد الوازع الخارجي للنص الشعري هنا، وما انعكس على تشكل تلك الشخصية بكل ما حملت به من تداعيات نفسية ومن ثم اجتماعية بفعل تلك الاعراف والتقاليد الاجتماعية التي تسود المجتمعات العربية والعراقية بشكل خاص. وقد استهل النص كما اشرنا سابقا بتلك الوقفة الوصفية التي جاء فيها:

بدت كالشمس يحضنها الغروب فتاة راع نضرتها الشحوب
منزهة عن الفحشاء خود من الخفرات آنسة عروب
.....
ذوى منها الجمال وجدا وكاد يجف ناعمه الرطيب
أصابت من شبيبتها الليالي ولم يدرك ذؤابتها المشيب[٥٥]

هذا الاستهلال الوصفي للشخصية يدخل ضمن ما يعرف بالوقفة التي اشرنا اليها سابقا،أو الاستراحة كما يطلق عليها البعض، وكلا المصطلحين للمفهوم نفسه وهو يشير الى توقف زمن السرد، والاستناد إلى الوصف سواء أكان وصفا للمكان ام الشخصيات يستند اليه السارد احيانا في تضاعيف المبنى الحكائي، إذ ان الوقفة هي: "جزء من نسيج الخطاب ولها وظيفة تؤديها فيه، بل انها جزء من الحكاية، ولها دلالتها في الخطاب. والوصف الذي هو شكل من أشكال الوقفة يعبر عن جزء من القصة –ويكون الدور الاكبر فيه للراوي– إذ يعكس وصفه للمكان صورة الشخصيات كما يعكس وصف الشخصيات صورة المكان، وهو عنصر داخلي في البناء السردي"[٥٦]. ونجد ان الرصافي غالبا ما كان يستهل به معظم نصوصه السردية وكانه هنا يستعير من فن المسرح تلك الاستهلالات للديكورات والازياء او الخلفية التي تفسح المجال للمتلقي بان يستعد فكريا ونفسيا لاستنباط الزمن او الاتجاه الذي ستأخذه مسار المسرحية او النص المقدم .لينتقل بعد تلك الوقفة الوصفية الاستهلالية في المقطع الاول الى بداية الحكاية أو القصة، التي نجد فيها الشخصيتين المركزيتين فيها -الزوجين– الذي يتلخص في هذا المقطع الذي لم يتجاوز التسع ابيات شعرية، يتلخص فيها بشكل مكثف وموجز الحكاية كلها بشكل تتابعي بدءا من وصف لعلاقتهم وما كانوا يكنونه من ود والفة احدهما للآخر، إذ يقول:

حليلة طيب الاعراق زالـــــت به عنها، وعنه بها، الكروب
رعى ورعت، فلم تر قط منه ولم ير قط منها مـــا يريـــب
توثق حبل ودهما حضورا ولم ينكث توثقه المغيب[٥٧]

لتتجسد في الابيات التالية مباشرة العقدة او الحبكة التي افضت الى تلك الصورة الوصفية التي طالعتنا في المقدمة، إذ تمثلت الحبكة بقول الشاعر :

فغاضت زوجها الخلطاء يوما فأمر، للخلاف به نشـــــــوب
فأقسم بالطلاق لهم يمينـــــا وتلك الية خطأ وحـــــــــــوب

وطلقها على جهل ثلاثـــــــــا كذلك يجهل الرجل الغضوب(٥٨)

مختصرا من ثم ما حاول بعدها من الرجوع عن فعلته بأخذ المشورة من اهل الافتاء الذين لتزمتهم وجهلهم ببواطن النفس وما قد تقدم عليه من زلات غالبا تكون مصاحبة لحالات الغضب فالزموه بوقوع الطلاق بينهما من دون ذنب اقترفاه الا جهل المجتمع الذين يخضعون لأعرافه وما جرت عليه عادات اهله فيه، فضلا عن اولئك الذين تصدوا للإفتاء، خاتما الرصافي هذا المقطع بما يتعلق مع المقطع الثاني من خلال الاشارة الى حوارها – المطلقة– مع زوجها ومناجاتها له عله يرتد عما اقترفه بحالة الغضب من دون ذنب او بغض بينهما، يقول في البيت الاخير:

فظلت وهي باكية تنادي بصوت منه ترتجف القلوب(٥٩)

ليفرد الشاعر المقطع اللاحق لذلك الحوار الذي جرى بين الطليقين الذي جاء بين مناجاة وتوسل الزوجة، واستنكارها لما آلت اليه الامور بينهما، وبين توجع الزوج وندمه مع عجزه امام ما كبلته به الاعراف الاجتماعية والدينية المتزمتة التي تسيدت مجتمعه في ذلك الوقت، والحوار في هذا المقطع لميكن خالصا تماما، اذ تخللته بعض الوقفات الوصفية التي تبين الحركات او التعابير الوجهية للشخصيتين مما ينسجم مع الدواخل الانفعالية والحوار، لتتكامل الصورة عند المتلقي، إذ يستهل المقطع - بما يتعالق مع ذلك البيت الذي اشرنا اليه– بقوله:

لماذا يا نجيب صرمت حبلي وهل اذنبت عندك يا نجيب ؟!
وما لك جفوت جفاء قـــــال وصرت إذا دعوتك لا تجيب ؟!
أبن ذنبي إلي فدتك نفســـي فإني عنه بعدئذ أتـــــــــوب(٦٠)

مسترسلة في هذه المناجاة والتوسل لتسع ابيات، رابطا الشاعر بين نهاية كلامها وبداية رد الزوج المفارق لها، بوقفة وصفية قصيرة تنم عن مشهد وصفي يفصل فيه الشاعر التعبيرات الحركية لكلا الشخصيتين، إذ يقول:

فراحت من تحرقها عليه بداء ما لها فيه طبيـــــــــــب
تشم الارض تطلب ريحـا وتنحب، والبغام هو النحيب

.....

فأطرق رأسه خجلا وأغضى وقال ودمع عينيه سكوب:(٦١)

لينفرد ما تبقى من هذا المقطع برد الزوج الذي شغل(١٢) بيتا جاء فيها :

نجيبة اقصري عني فأنـــــي كفاني من لظى الندم اللهيـــب
وما والله هجرك باختيـــــاري ولكن هكذا جرت الخطـــــــوب
فليس يزول حبك من فؤادي وليس العيش دونك لي يطيب

.....

بأهلك يا ابنة الامجاد منـــي إذا أنا لم يعد بك لي نصيب(٦٢)

لذا فإنما وجدناه في استهلال النص انما هو متعالق ظرفيا وزمانيا مع هذا البيت الاخير، اذ يمكن ان يعد استشرافا مسبقا وقفزا على الترتيب الزمني لزمن الحكاية هنا، مما يوحي ان السارد فيها كان ساردا من الخلف، اي ان معرفته بالأحداث اقل من معرفة الشخصيات فيها، متخذا على عاتقه وصف الاحداث، ونقل ما تسرده الشخصيات بنفسها او منلوجها الداخلي المتمثل بمناجاة المطلقة وتفجعها، في حين ينفرد السارد بالمقطع الاخير، الذي نستشف منه تلك الوقفة التأملية الانتقادية لتلك الاعراف الاجتماعية ودور رجال الدين فيها مع تزمتهم من جهة، وجهلهم بالشريعة الاسلامية الا ما ادركته عقولهم القاصرة منها. ومن الجلي هنا أن اختيار اسماء الشخصيتين المركزيتين (نجيب ونجيبة)أنما كانت

استعارات مستقاة من السمات الشخصية لهما، لا اسماء حقيقية او موضوعة من قبل السارد –الشاعر-، وهو امر وجدناه في معظمنصوص الشاعر، الا تلك التي استندت الى وقائع حقيقية،إذ عمد فيها الى ذكر الاسماء الحقيقية للشخصيات الرئيسية والثانوية فيها، منها على سبيل المثال قصيدته (اليتيم المخدوع)[٦٣] بوصف النص مبني على متن حقيقي لواقعة شهدتها بغداد في تلك المرحلة، فعمد الشاعر بفعل صدق التجربة التي قام عليها النص إلى ذكر الاسماء الحقيقية والاحداث، فضلا عن الفضاء السردي الذي جرت فيه تلك الاحداث، من دون ان يتنحى السارد بشكل كامل هنا، إذ لا نعدم وقفاته الوصفية وتعليقاته التي تبين ذلك الانفعال والتفاعل،من دون ان يكون جزءا من الاحداث أو احد شخوص النص، مكتفيا بدور الشاهد الناقل مع تحقق التعاطف الانفعالي مع حكاية ذلك اليتيم المقتول.

في حين نجد في نصوص اخرى ان السارد يكون جزءا من الاحداث، بوصفه ساردا وناقلا، فضلا عن الجانب الوصفي الذي يتكفل به، الذي يشكل عنصرا من عناصر تكامل الفضاء السردي والوصفي بتوقفاته الوصفية تلك، إذ اضاف بعض الباحثين الى جانب الوصف "التوقف المعلوماتي ويشمل التدخلات المنسوبة للكاتب، والمناجاة وتشمل تأملات الشخصية فيعلق زمن الاحداث في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش القصة"[٦٤] ولعل اغلب نصوص الرصافي ذات الملمح الاجتماعي التي تقومعلى البنية السردية يمكن اننعدها تدخل ضمنا معهذا الجانب، إذ غالباما يكون السارد احد الشخصيات المشاركةالتي تتخذ جانب النقلوالوصف بتوقفاته الكثيرة، الذي يتكفل بنقل الملامح الخارجية للشخصيات الرئيسة والصوت الناقل لأناتها غالبا، او لمناجاتها الداخلية او الخارجية، في سعي دائم منه لمعرفة الحكايات التي تحملها تلك الشخصيات،التي تنطق بها ملامحهم المتفجعة، او مظاهر البؤس التي تبدو عليهم، فتشكل عنده محفز للبحث عن المضمر بالنسبة له، الذي يعد نوعا من الكشف عن مصدر المعلومات وتفسير المرجعيات المعرفية التي قامت عليه تلك الحكايات وطرق وصولها الى الشاعر الذي صاغها على لسان راويه السارد لها، ولعل قصيدته الشهيرة (الارملة المرضعة) اوضح مثال على ما سبق، التي يتضح منذ الاستهلال فيها ان السارد شخصية حاضرة في النص ومشاركا – غير فاعل – في الكشف عن الحبكة وشخوصها وتتابع احداثها، مستندا الى النقل فيها استنادا الى السماع او الوقفات الوصفية، فضلا عما ينقله على لسان الشخصية المركزية فيها، سواء لمنلوجاتها الداخلية التي ظهرت على شكل مناجاة ام من خلال الحوار الذي يجريه معها والذي من خلاله تتكشف الاحداث وحبكاتها، فضلا عما تكشفه عن مصادر المعلومات التي أستحصلها السارد لنقل تلك الحكاية استنادا الى المشاهدة والسماع، إذ يقول في الاستهلال:

لقيتها ليتني ما كنت القاها تمشي وقد أثقل الإملاق ممشاها
أثوابها رثة والرجل حافية والدمع تذرفه في الخد عيناها

....

مات الذي كان يحميها ويسعدها فالدهر من بعده بالفقر أشقاها
الموت افجعها والفقر اوجعهـــــا والهم انحلها والغم اضناهـــــــا[٦٥]

فإلى جانب الوصف الخارجي للمظهر وملامح الشخصية وان السارد جزءا من المبنى السردي هنا على الرغم من انه يقع خارج المتن لها، فأننا نلمح الى جانب ما سبق ان هناك تلاعبات في زمن الحكي واضح جدا من دون مراعاة السارد لعنصر التتابع في السرد او الديمومة الزمنية القائمة على التتابع والتسلسل الزمني بفعل القفز على التسلسل الزمني الذي اتاحه معرفة السارد للمتن الحكائي من خلال ما استجمعه من معلومات تتضح

مصادرها في تضاعيف النص، ومنها نقله وسرده لتلك المناجاة التي تظهر على لسان الشخصية المركزية التي جاء فيها:

ما أنس لا أنس إني كنت اسمعها تشكو الى ربها أوصاب دنياها
تقول يا رب، لا تترك بلا لبـــــن هذي الرضيعة وارحمني وإياها

.....

كانت مصيبتها بالفقر واحدة وموت والدها باليتم ثناه[٦٦]

ومناجاتها هذه التي امتدت لـ(١٣) بيتا يتكشف لنا فيها ما تعانيه هذه الارملة من تفاقم الازمة لديها لا بفعل الثكل فقط، انما لعجزها عن اشباع طفلتها وتوجع الطفلة التي لصغر سنها لا تقوى على الافصاح عن وجعها وجوعها، مما يزيد من الازمة النفسية على السارد، ومن احساسها بالعجز والتفجع، كاشفا السارد عن طريق معرفته بهذه المناجاة من خلال الاصغاء لها بما يبين تداخل الازمة النفسية مع الاحداث التي تشكل باعثا لها، التي سردت هنا بكثير من الايجاز والاختصار والتفسير، مع ما يتخذه السارد من دور في هذه الحكاية يتضح في قوله:

هذا الذي في طريقي كنت أسمعه منها فأثر في نفسي واشـــــجاها
حتى دنوت اليه وهي ماشيـــــــــة وادمعي اوسعت في الخد مجراها[٦٧]

ليجعل الحوار الذي دار بين الشخصيتين هنا –السارد والارملة– هو الجزء الختامي لهذا النص الذي يتكشف فيه تعاطف السارد مع حال الام وطفلتها الرضيعة، مع احساس المرأة بالشكر والامتنان له، فضلا عن ادراكها لندرة ذوي الاحسان في مثل هذا الزمان، محققين هنا ما اشرنا اليه سابقا من ان الشاعر على لسان سارده غالباما يكون شخصية منفعلة ومتفاعلة مع شخوص حكاياته، في نوعمن التفاعل الذي يشير إلى موقف فكري ومبدا انساني غلب على شخصية الشاعر في البدء ومن ثم على نتاجه بشكل واضح ما يمكن ان نستشفه من انتقاد مضمر للمجتمع والسلطة التي كانت سببا مباشرا او غير مباشر لما يعانيه ابناء تلك الطبقات التي شغلتمعظمنصوصه الاجتماعية، التي وجدنا ان المرأة واليتيم كانا الاكثر حضورا فيها، فيقول في هذا الحوار الذي جرى بينهما:

وقلت: هل تسمح الاخت لي اني اشاطرها مـــــا في يد الآن أسترضي به الله

....

وأجهشت ثم قالت وهي باكيـــــــــــة: وآها لمثلك من ذي رقة وآهـــــــــا!
لو عم في الناس حس مثل حسك لي ما تاه في فلوات الفقر من تاهـــا
أو كان في الناس إنصاف ومرحمـــة لم تشك أرملة ضنكا بدنياهـــــــا[٦٨]

وعنصر الحوار بوصفه واحدا من عناصر تقديم الشخصية، وبيان الابعاد الفكرية والنفسية لها، كان حاضرا في عدد غير قليل من النماذج السردية الاجتماعية عنده، كما هو موضح في النماذج السابقة، وأن كانت الغلبة للوصف بوصفه العنصر الثاني من عناصر تقديم الشخصية في نماذج الرصافي بشكل عام. الا اننا نجد حضور الحوار والمناجاة الداخلية ايضا في جزئيات محددة من النص لا تشكل غلبة في نصوصه، اي اننا لا نستطيع ان نعدها الغالبة في اي من النماذج التي وجدناها، وفي بعض الاحيان وجدنا حوارات مبتورة، اي ان تكون من قبل السارد الذي كما اتضح سابقا غالبا ما يكون حاضرا بوصفة شخصية ثانوية في النص متفاعل غير مشارك في الاحداث، محاولا من خلال تساؤلاته التي يستفهم منها عما يراه ويلتمسه من مظاهر البؤس والشقاء او النحيب والتفجع التي تبديها شخصياته، التي تشكل مثار القول هنا ومحفزات النظم لديه، من ذلك ما نجده في قصيدة(من ويلات الحرب) التي نجد فيها هذا الحوار المبتور من السارد المستفهم، من دون

ان يتلق جوابا مكتفيا بما استشفه من انفعالات تغني عن التصريح والشرح، إ ذ يقول في هذه الجزئية :

لما دنوت اليها كي أسائلهـــــــــا والقلب في خطران كالأراجيـــــح
تأوهت آهة حمـــــراء داميـــــــــــة تشف عن كبد بالهم مجـــــروح
وأجهشت ثم أرخت من محاجرهـــا عنان دمع على الخدين منضوح
واعرضت وهي لم تنبس سوى نظر يغني الألباء عن نطق وتصريح(٦٩)

في حين نجد اطول حوار متحقق في نصوص الرصافي ذلك الذي ضمن في نصه (اليتيم في العيد)، الذي لم يكن طرفه اليتيم الذي اعرض عن الاجابة، مبتعدا ومكتفيا بالركون الى البيت الذي يعلو منه صوت البكاء والنحيب، انما كانت العجوز التي حاورها السارد لمعرفة حكاية الصبي والبكاء الذي يسمعه ولاسيما بعدما استفزه ما وصفه من المظهر الخارجي والعلامات الانفعالية التي تنم عن الشقاء والحزن التي شكلت باعث الاثارة الخارجية عند السارد، في فضاء ينم عن العيد والافراح بصورة شكلت النقيض المناسب لتجسيم حالة الشقاء الذي يمثل الجانب المضاد لتلك الصورة، فنقرأ في هذا الحوار ما يكشف المبنى الحكائي للنص الشعري، ومبينا في الوقت نفسه مصادر السارد في معرفة ابعاد الحكاية ومتنها، إذ يقول:

فمرت عجوز في الطريق وخلفها فتاة يغشـــــيها إزار وبرقـــــــع
فأدنيتها مني،وقلت لها: اسمعي حنانيك ما هذا الحنين الموجـــع
فقالت : وأنت أنة عن تنهـــــــد وفي الوجه منها للتعجب موضع
أيا ابني ما يعنيك من نوح ايـــم لها من رزايا الدهر قلب مفجـــع(٧٠)

ليسترسل الحوار بين السارد والعجوز ما يكمل من خلاله ابعاد الحبكة والحدث الذي قامت عليه الحكاية او النص هنا، فاتحا في نهاية النص حوارا اخر في فضاء اخر بين السارد وجلاسه، يسرد لهم ما مر به وما رآه وما سمعه من العجوز عن حال الايم واولادها الايتام، مع حضور اصوات متعددة تنم عن التعاطف مع الحكاية التي سردها الراوي هنا.

اما الفضاء السردي المتمثل بعنصري الزمان والمكان في هذه النصوص فقد وجدناهما عنصران جاءا لاستكمال ابعاد الحدث وفضاءه الحاوي لمسرح الحدث ومساره. إذ في عنصر الزمان نجد ثنائية النهار والليل مرتكزا بشكل اساس على جزئية النهار، بوصفه الفضاء الاكثر توافقا مع نمط السارد في هذه النصوص، إذ يتناسب مع الدور الذي اتخذه السارد بوصفه مطلعا وشاهدا على تلك الاحداث ومن ثم ناقلا لها، وكأننا هنا ازاء ترابط شرطي بين وضوح الحكاية وبيان ابعادها ومساراتها، ووضوح النهار وتجلي الحقائق فيه بشكل واضح، وهوما غلب على معظم النصوص هنا، باستثناء تلك التي كان التوجع او النحيب حاضرا فيها، إذ نجد بداياتها واستهلالاتها غالبا كانت في الليل وكأننا هنا ازاء الترابط المنطقي بين الشجن والتوجع والليل الذي يثيره، او يجعل الاصوات اكثر وضوحا مما يمكن السارد من الاصغاء اولا ومن ثم استثارته في بعض الاحيان منتظرا النهار لاستجلاء حقيقة الامر والوازع لذلك النحيب، إذ من النصوص الذي استهلت بصوت التوجع–ليلا– قصيدته (الفقر والسقم)،التي سبق التفصيل فيها في تضاعيف هذا البحث، في حين نجد الاصوات التي تعلو وتتضح ليلا بالبكاء والنحيب من مثل نصه(أم اليتيم) التي استهلت بقوله:

رمت سمعي ليلا بأنة مؤلـــــم فألقت فؤادي بين أنياب ضيغم
وباتت توالي في الظلام أنينها وبت لها مرمى بنهشة أرقـــــم(٧١)

الا ان ابعاد الحكاية لا تتضح الا مع بزوغ النهار إذ يقول :

دخلت به عند الصباح على التي سقاني بكاها في الدجى كأس علقم[٧٢]

وهو هنا يضمن ابعادا اجتماعية فضلا عن الابعاد النفسة والفكرية، متمثلة الابعاد الاجتماعية المضمرة هنا بالتزام السارد بالأعراف الاجتماعية التي لا تبيح له دخول منازل الغير مساء، ولاسيما ان كانت لامرأة لا يسمع لغيرها صوتا فيه، في حين تتمثل الابعاد الفكرية والنفسية بما اشرنا اليه سابقا من غلبه عنصر النهار في تبيان ابعاد الحكاية واحداثها وتجليها للسارد، بما يحقق في الوقت نفسه عنصر الادراك للأبعاد المضمرة الاجتماعية والاقتصادية التي تمثل الوسط السوسيولوجي لتلك الحكايات المسرودة.

اما المكان، إذ باستثناء قصيدتي (ام اليتيم، والفقر والسأم) نجد ان المكان الغالب في النصوص الاخرى هو الطرقات، ويبدو من ذلك انها أشارةسيميائية مقصودة أو غير مقصودة من قبل الشاعر لارتباط تلك النصوص بالواقع الاجتماعي، وانها حكايات عامة لا تقتصر على النماذج المنتقاة هنا. في حين في النموذجين الذين استثنيناهما وجدنا (البيت) هو العنصر المكاني الحاضر فيهما، لتوافق هذا الفضاء من حبكة النص المتمثل الاول بأم الايتام المفجوعة، والثاني ببشير العامل الذي اقعده المرض، مستغلا السارد هذا الفضاء – البيت– لاستكمال الخلفيات الاجتماعية والاقتصادية التي تعاني منها شخوص هذه الحكاية، من خلال الوقفات الوصفية لتلك البيوت، منها ما نجده بشكل واضح في قصيدته (أم اليتيم)،إذ يقول في وقفته الوصفية لذلك المنزل:

وبيت بكت فيه الحياة نحوسة ولاحت بوجه العابس المتجهم
به القت الأيام أثقال بؤســـــها فهاجت به الأحزان فاغرة الفم
كأني أرى البنيان فيه مهدمـــا وما هو بالخاوي ولا المتهــدم
ولكن زلزال الخطوب هوى بــه الى قعر مهواة الشقاء المحسم[٧٣]

الخاتمة

نخلص منكل ما سبق،أن الانسان كان هو العنصر الاكثر حضورا و تأثيرا هنا، اي أننا ازاء حكايات شخصيات لا احداث وهوما يؤكد الوازع الانساني الذي اشرنا اليه في بدايات حديثنا عن اهتمامات الرصافي الانسانية وعدها الوازع الخارجي دائما للقول والنظم عنده، وهوما ارتبط بشكل اخر مع الاتجاهات النسوية التي تبناها وعد احد دعاتها وابرزهم في العراق،ولاسيما ان الجل الاعظم من هذه النصوص الاجتماعية ذات المنحى الدرامي السردي كانت المرأة هي الشخصية المركزية فيها يليها من حيث الحضور الايتام، بوصفهم الشريحة الاضعف والاكثر تأثرا بكل الانعكاسات الاجتماعية والاقتصادية التي تحمل في مضمراتها غير المباشرة انعكاسات الواقع السياسي والحكومات التي لطالما واجهها الشاعر قولا وفعلا، فكان البناء السردي واحدا من الانماط البنائية التي استطاع الشاعر ان يضمنها تلك الايديولوجيات الاصلاحية التي تبناها .

Abstract

The Narrative Structures inAl Rosafie'sSocial Poetry

By AreejKanaan

All studies dealing with Al Rosafie's poetry were filled with social trends in his poetry and its match with self-trends and reformed and intellectual attitudes that has stopped too much with it without anyone looking out or singled out an independent study of the narrative trends in the poetic text building with it with different poetic contents and its diversity, including his work , so our research was focused on this particular aspect of what we found of poetry models, especially that the social trend based on the narrative structure and the integration of narrative elements in those models themes of studies and their compatibility at the same time with his great association with society and his issues.

الهوامش

(١)ينظر : الرصافي، دراسة تحليلية، ص: ٥٣
(٢)دير الملاك، ص: ١٨
(٣)المصدر نفسه والصفحة نفسها
(٤)المصدر نفسه، ص: ١٩
(٥)للتفاصيل ينظر : لمحات من الشعر القصصي في الادب العربي، ص: ٦٠٥، والاصول الدرامية، ص: ٥٧، ٥٩، ٦٥،٧١، وخصوبة القصيدة الجاهلية، ص: ٢٠٥، ٢٠٧، ٢٥٠، ٤٣٣، والاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث، ص: ٢٩١
(٦)مرايا نرسيس، ص: ٣٤
(٧)حسب الشيخ جعفر، سيادة الموقف الدرامي، ص: ٤٠
(٨)نظرية الاجناس الادبية (بحث من الانترنيت)
(٩)قضية الاجناس الادبية في الادب (بحث من الانترنيت)
(١٠) المصدر نفسه
(١١) ينظر : الصوت الاخر، ص: ٢٦٥، ٢٩٩، ٣٠٠
(١٢) للتفصيل في هذه العوامل ينظر : واقع القصيدة العربية، ص: ٦٥، والتيار القومي، ص: ١٢٠-١٢١، والشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه،ص : ٢٨٢، ٢٩٩
(١٣) ينظر : الاصول الدرامية، ص: ٧، ١٩، ٥٧، ١٠٤، وما لا تؤديه الصفة، ص: ٧٢، والشعر العربي المعاصر، ص: ٢٨٠- ٢٨٢، والبنية الدرامية لقصيدة الشعر الحر في العراق، ص: ٥١
(١٤) مفهوم التواصل، النماذج والمنظورات (بحث من الانترنيت)
(١٥) المصدر نفسه
(١٦) الرصافي، دراسة تحليلية، ص: ٩- ١٠
(١٧) المصدر نفسه، ص: ١٠ – ١١
(١٨) ينظر : معروف الرصافي، حياته وادبه السياسي، ص: ٦٠
(١٩) ينظر : المصدر نفسه والصفحة نفسها
(٢٠) الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور، ص: ٦١
(٢١) للتفصيل اكثر ينظر : معروف الرصافي، حياته وادبه السياسي، ص: ١١٠، ودراسات في الشعر العربي المعاصر، ص: ٦٤
(٢٢) نقلا عن، معروف الرصافي، دراسة ادبية لشاعر العراق وبيئته السياسية، ص: ١٧١
(٢٣) المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية، ص: ٣١٨
(٢٤) ينظر : علم السرد، ص: ٧، ومحاضرات في النقد الادبي، ص: ٨٢
(٢٥) قضايا القص الروائي، ص: ١٨٧
(٢٦) علم السرد، مدخل الى نظرية السرد، ص: ١٧٩
(٢٧) الادب وفنونه، ص: ١٨٧
(٢٨) ينظر، السردية الادبية، ص: ١٢٩ – ١٣٠
(٢٩) ينظر، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ص: ١٨٩، والصوت الاخر، ص: ١٨٢ – ١٨٣، وبنية النص السردي من منظور النقد الحديث، ص: ٤٦

(٣٠) للتفصيل اكثر ينظر، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ص: ١٧٧
(٣١) للتفصيل اكثر ينظر، نظرية المنهج الشكلي، ص: ١٨٩
(٣٢) في نظرية الرواية،ص: ١٨٤
(٣٣) الديوان، ص : ٧١
(٣٤) المصدر نفسه، ص : ٣٠٢
(٣٥) المصدر نفسه، ص : ٩٩
(٣٦) المصدر نفسه، ص : ٩٩ ــ ١٠٠
(٣٧) المصدر نفسه، ص : ١٠١
(٣٨) المصدر نفسه، ص : ٣١٥
(٣٩) المصدر نفسه، ص: ٣١٦
(٤٠) المصدر نفسه والصفحة نفسها
(٤١) المصدر نفسه، ص : ٢٢٩
(٤٢) المصدر نفسه، ص : ٢٣٠
(٤٣) غائب طعمة فرمان روائيا، ص : ٦١
(٤٤) الديوان، ص: ١٤٧
(٤٥) المصدر نفسه، ص: ١٤٨
(٤٦) المصدر نفسه، ص: ١٤٩
(٤٧) المصدر نفسه، ص: ١٥٠
(٤٨) المصدر نفسه والصفحة نفسها
(٤٩) المصدر نفسه، ص: ١٥١
(٥٠) المصدر نفسه، ص: ١٥٢ ــ ١٥٣
(٥١) المصدر نفسه، ص: ١٥٤
(٥٢) المصدر نفسه، ص: ١٥٤
(٥٣) غائب طعمة فرمان روائيا، ص: ١٤٨، نقلا عن : السجن السياسي في الرواية العربية، ص، ٢١٥
(٥٤) الشعرية، ص: ١٥٨
(٥٥) الديوان، ص: ٩٣
(٥٦) روايات حنان الشيخ، دراسة في الخطاب الروائي،ص: ٢٢٢، وينظر: غائب طعمة فرمان روائيا،ص: ١٤٤
(٥٧) الديوان، ص: ٩٤
(٥٨) المصدر نفسه والصفحة نفسها
(٥٩) المصدر نفسه والصفحة نفسها
(٦٠) المصدر نفسه، ص: ٩٤ ــ ٩٥
(٦١) المصدر نفسه، ص: ٩٥
(٦٢) المصدر نفسه، ص: ٩٥ ــ ٩٦
(٦٣) المصدر نفسه، ص: ٢٢٩
(٦٤) روايات حنان الشيخ علي، دراسة في الخطاب الروائي، ص: ٢٢٢، وينظر ايضا : نظرية السرد، ص:١٢٧، وبنية الشكل الروائي، ص: ١٢٠
(٦٥) الديوان، ص: ٣٠٣
(٦٦) المصدر نفسه، ص: ٣٠٤
(٦٧) المصدر نفسه والصفحة نفسها
(٦٨) المصدر نفسه، ص: ٣٠٥
(٦٩) المصدر نفسه، ص: ٣١٦
(٧٠) المصدر نفسه، ص: ٧١
(٧١) المصدر نفسه، ص: ٧٢
(٧٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها

المصادر

١. قضية الاجناس الادبية في الادب، صادق مجبل الموسوي .diwanalarab.comwww
٢. مفهوم التواصل، النماذج والمنظورات، جميل حمداوي (٣١) كانون الاول (ديسمبر) ٢٠٠٦ www.arabicnadwh.com
٣. نظرية الاجناس الادبية، عمار الجنابي . الحوار المتمدن (ع ٣٤٣٠) ١٨/ ٧/ ٢٠١١ محور الادب والفن www.ahewar.org