



P-ISSN: 2074-9554 | E-ISSN: 2663-811

Journal of Al-Farahidi's Arts

available online at: fia.tu.edu.iq/index.php/fia

Tikrit
University

J.F.A

Journal of Al-Farahidis

Arts

College of Arts

Poetic Narrativity: Vision and Storytelling (Saniyya Salih as a Model)

Mohammed Younis Saleh Al-Juraisi

CREDIT AUTHORSHIP CONTRIBUTION STATEMENT

The Author writes the original draft, validation, methodology, investigation, analysis, data curation, and conceptualization.

DECLARATION OF COMPETING INTEREST

The authors declare that they have no known competing financial interests or personal relationships that could have appeared to influence the work reported in this paper.

Article history:

Received	15/7/2026
Received in revised form	18/8/2026
Accepted	19/8/2026
Available online	29/9/2026

©THIS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER
THE CCBY LICENSE

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



E-mail Jaa@tu.edu.iq

A B S T R A C T

The relationship between poetry and the various narrative arts is a fundamental one due to several factors, foremost among them poetry's reliance on characters to recount the events of a poem, in a manner comparable to the narrator in different narrative forms. A poem often contains a poetic event that requires time, place, and a poetic vision in the construction of its poetic space. Since the pioneering stage of modern Arabic poetry, Arab poetics has sought to develop its structures through extensive technical interaction with the mechanisms of narrative arts. The values of this generic interpenetration between poetry and narrative continued to evolve in subsequent generations of modern Arab poets, taking diverse forms, manifestations, and poetic approaches. The poet Saniyya Salih possesses a distinctive poetic voice and a unique individuality on multiple levels, including her ability to engage in generic interaction with narrative art and to benefit from its mechanisms and techniques in developing her poetic model according to a modern vision uniquely her own.

Keywords: Textual Analysis – Borrowed Narratives – Poetic Atmosphere

سرديّة الشعر: الرؤيا والحكاية (سنية صالح) نموذجاً

محمد يونس صالح الجريسي / جامعة الموصل / كلية الآداب / قسم اللغة العربية

المستخلص:

تعدّ العلاقة بين فن الشعر وفنون السرد المختلفة علاقة جوهرية بحكم عوامل كثيرة، لعل في مقدمتها اعتماد الشعر على الشخصية في رواية أحداث القصيدة، بالشكل الذي يقابل الراوي في أنواع السرود المختلفة، وغالباً ما تحتوي القصيدة على حدث شعري يحتاج إلى زمان ومكان ورؤية شعرية على صعيد تشكيل الفضاء الشعري، وقد حاولت الشعرية العربية الحديثة ابتداءً من مرحلة الرواد على تطوير بناها باعتماد تفاعل تقائي واسع مع آليات الفنون السردية، وتطورت قيم هذا التداخل الأجناسي بين الشعر والسرد في الأجيال الشعرية العربية الحديثة بعد جيل الرواد بمختلف الأشكال والصور والمناهج الشعرية.

الشاعرة سنية صالح شاعرة مميزة ولها خصوصية وفردة على أكثر من صعيد، ومنها قدرتها على التفاعل والتداخل الأجناسي مع فن السرد، والإفادة من آليات السرد وتقاناته في تطوير نموذجها الشعري على وفق رؤية حديثة تخصها حصراً

الكلمات المفتاحية: التحليل النصي – السرد المستعارة – الجوهر الشعري

المحكي الشعر-سردى:

تتجسد العلاقة بين الشعر والسرد على أساس طبيعة الجذور الشعرية التي عرفها الشعر العربي منذ نشأته، وقد كان نظيره الأدبي في معيار التقسيم الأدبي المعروف قديماً عند العرب هو (النثر)، وكان الوزن والقافية هما الفاصل الشعري المعروف بين الشعر والنثر؛ فكل قول أدبي ليس موزوناً ولا مقفياً يندرج في سياق النثر على وفق القاعدة التشكيلية والبنائية في الثقافة النظرية الأدبية العربية، (أحمد، 2000: 102) غير أن العلاقة بين الشعر والنثر تظل قائمة وفاعلة ومنتجة؛ ولا سيما بعد شيوع مصطلح (السرد) بديلاً لمصطلح (النثر)، بوصفه المصطلح الإجرائي الحديث لمقاربة ما هو غير فن الشعر، على الرغم من التعالق النصي الكبير بين الشعر وعناصر كثيرة من عناصر السرد.

ولد مصطلح (الشعرية Poetics) انطلاقاً من مصطلح (الأدبية) الذي (موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية) (الخطيب ، 1982: 35) كما يرى جاكوبسن، واندراج في هذا السياق للتعبير عن الكيفية التي ينبغي بواسطتها استنباط الأعراف والقواعد الداخلية للقول الأدبي، فلا بدّ من حضور مجموعة من القوانين المتعلقة بالنظم والأساليب التي تتحكم في بناء النموذج الأدبي، وتحديد سماته الفنية وخصائصه الأسلوبية على النحو الذي يجعله أدباً، فعرفت الشعرية بوصفها اصطلاحاً (يتعلق بدراسة الوظيفة الأدبية للكلام كله منظومه ومنثوره) ، (خليل، 2004: 20) بمعنى أن التركيز على الوظيفة الأدائية يمثل الفضاء الأدبي لتعيين الجنس الأدبي.

فالشعر له شعرية وكذلك السرد له شعرية؛ مثلما بقية فنون الأدب الأخرى لها شعرياتها التي تعبّر عن جوهر تشكيلها الفني والجمالي، ومن هنا تنشأ العلاقة الوطيدة والتداخل الأجناسي بين الشعر والسرد وصولاً إلى ما يمكن وصفه بالمحكي الشعر-سردى.

تتفاعل عناصر كثيرة فيما بينها للوصول إلى استكمال شروط بناء الشعرية، لعلّ في مقدمتها (الموضوع الأدبي) المرتبط بهوية التجربة الأدبية، إذ إن لكل محكيٍّ -مهما كانت صورته وأسلوبه وهويته الأجناسية- موضوعاً خاصاً يتمثل عادة بـ (الحكاية)، حيث تأخذ هذه الحكاية أشكالاً ونماذج عديدة بحسب طبيعة النوع الأدبي، لكنها على العموم ينبغي أن تنقل على لسان الراوي بواسطة فعل أدبي هو فعل السرد (مصطفى، 1989: 97) بما يجعل من السرد

الوسيط الأمثل والأكثر جذباً لنقل المحكي الأدبي إلى مواقع الحكيم، وهكذا يفيد الشعر من السرد في بناء الهيكل الخاص للنموذج الشعري الخاص بكل قصيدة.

إنّ المحكي السرد-شعري على هذا الأساس يستدعي دائماً مهارة فنية خاصة، وقدرة مدرّبه على التركيز الحكائي للموضوع الأدبي؛ واختزان أكبر قدر من العاطفة أو الانفعال أو الفكرة داخل محاور الموضوع، أو تجلية حالة أو مشهد بوساطة الوصف في أقل قدر ممكن من التعبيرات السردية الماثلة في فضاء الشعر، الغانمي، 1991: 87) بما يجعل من الحكاية الشعرية موضوعاً سردياً صالحاً للحكي بطريقة لا تخلّ بالنموذج الشعري في القصيدة، بل على العكس يسهم في تطوير الأداء الشعري على المستويات الأسلوبية كافة.

تعدّ الشاعرة سنية صالح نموذجاً شعرياً فريداً في الشعرية العربية المعاصرة، فعلى الرغم من أنها شاعرة مهمة؛ لكنها أوقفت حياتها الطبيعية العامة والخاصة لخدمة شاعرية زوجها وحبيبها الشاعر (محمد الماغوط)، وبقيت شاعريتها في الظلّ كي تسطع نجومية الماغوط على هذا النحو، غير أنها لها تجربة مميزة في مجال المحكي الشعر-سردي على وجه الخصوص قالت عنها الناقدة خالدة سعيد:

(سنية صالح من الشعراء الذين علّقوا الحدّ الفاصل بين مستوى الشعر ومستوى الحياة).

مع ذلك لا يمكن أن نعرّف شعرها استناداً إلى حياتها، ولا نقدر أن نكتب حياتها انطلاقاً من شعرها، مهما كانت الوشائج بين المستويين، لأنّ لسنية صالح كيميائها الشعرية الخاصة شأن الشعراء الحقيقيين.

شعرها قد وضع معنى حياتها في مدار العام الإنساني وأعطاه بعداً جديداً، بل كشف في ذلك المعنى عن ماهية مختلفة وإن لم يمحُ ظلال تلك الحياة.) (صالح، 2008:

(5)

وهذه الرؤية النقدية تمنح شعر سنية صالح حضوراً مميزاً على صعيد قدرة هذا الشعر على تمثيل طاقة الحياة، بحيث تتشكل كيميائها خاصة لها حضوراً الاستثنائي في تجربتها الشعرية، بما يؤكد قدرتها على استعارة عناصر مهمة من السرد وتوظيفها في نموذجها الشعري، وترى الناقدة خالدة سعيد في هذا الإطار أن الشاعرة سنية صالح لم تُقرأ جيداً على هذا النحو، بما يجعلها تحتاج إلى دراسات متنوعة يمكنها أن تكتشف طبيعة (الرؤية) التي تتميز بها هذه

التجربة، ولعل عبارة الناقد: (شعرها قد وضع معنى حياتها في مدار العام الإنساني وأعطاه بعداً جديداً، بل كشف في ذلك المعنى عن ماهية مختلفة وإن لم يمحُ ظلال تلك الحياة)، تنطوي على قدر كبير من أهمية هذا الشعر وخطورته، على النحو الذي يجعل من تجربتها ذات هوية خاصة، قد تكون فعالية التداخل مع فنون السرد من أوضح سماتها.

يتميز شعر سنة صالح على مستوى فعالية التداخل الأجناسي مع النثر بحضور الرؤيا على نحو أصيل، وهذه الرؤيا تنفتح على مسار حكاوي يروي الذات الشعرية والآخر الشعري من خلال فضاء هذه الرؤيا، وقد المحت الناقد خالدة سعيد إلى هذه الخصيصة النوعية في شعرها من خلال التأكيد على ضيق مساحة التناول النقدي لشعرها بالقول:

(قُرئ شعر سنية صالح على نطاق ضيق، وهو شعر على حدة وسط أمواج الشعر المتوالية. ومع أنه يرسم عالماً متكاملًا فلم يُنظر إليه ولا مرة في إطار "شعر الرؤيا". مع أنه يحمل رؤيا، وإن كانت ترتسم عفويًا وتفترق عن الرؤى التي توهجت في الشعر يومذاك) (صالح، 2008: 16)

فشعرها -كما ترى الناقد خالدة سعيد- يجب أن تنطلق قراءته ومقاربتة ونقده من فضاء (شعر الرؤيا)، وهذا النوع من الشعر يندرج في إطار المحكي الشعر-سرد، من خلال التحليق في فضاءات الرؤيا غير المحدودة وهي تضم أجزاء التجربة في أعماق مراميها، ويمكن في هذا السياق أن نقارب قصيدتها الموسومة بـ (الصيف)؛ كونها تتمثل فضاء الرؤيا وتستعين بما أمكن من عناصر السرد للارتفاع بقيمة التشكيل الشعري إلى أقصاه:

جئناك أيها الزائر الاستوائي،

نعشّق رائحة أرضك، نلبسك،

وننام. في نومنا حريقُ الصبوة

لوجهك أيها العاشقُ المليءُ

بالحكايات والضجيج

تملؤنا صمتاً وعرياً،

تنسحبُ على صدورنا،

نذهبُ في عروقك،

نقتفي أثرَ المرأة التي أكلت قلوبنا

أنت يا من شَدَدْتنا إلى الأنهر
والجبال،
إلى المرأة الأكثر سمره،
وهجرتنا سهول الشتاء.
حبك، الصمتُ في أعماقنا،
حبك يحملُ إغراءً حزيناً
يبحرُ بنا صوبَ الأتداء المتكسرة،
صوبَ سماءٍ
من عرق النساء، وأنفاسٍ
الزنجيات،
لها نغني، لعرينا، لك، إذ تبحرُ
في عروقنا ولا تعباً بالمرأة فينا،
أيها الحنين العابث.
جوارِ غريبات، نحن، في عرباتك
الهجرة أرضنا
أغنياتنا، صواريك البيضاء،
نغني، لا نبسم
نهجرُ ثيابنا، نلبسُ الحياء،
يا رداءنا الكبير
لأنّ عرباتنا تحترق بين الغابات
نهجرُك أيها الصيفُ الداوي
في قلوبنا،

ننقلُ إليك حنينَ العجائز (صالح، 2008: 39-40)

تنتشر الملامح السردية على مساحات واسعة من متن القصيدة، إذ تبدأ القصيدة من عتبة المحكي على لسان الراوي الذاتي الشعري الجمعي (جنّناك أيها الزائر الاستوائي)، وهي تحمل جملة (جنّناك) التي تفترض حضور (شخصية الراوي الجمعي) و (شخصية الآخر) بوصفه

الخاص (الزائر)، فضلاً عن نسبته إلى المكان الذي يمثل هويته التي ينتسب إليها (الاستوائي)، على النحو الذي يهيئ المحكي الشعر-سردي للتحول نحو بناء الحكاية (نعشق رائحة أرضك، نلبسك)، حيث تتحرك الأفعال من مقام العشق بمنظوره الرؤياوي (نعشق)؛ وهي يذهب باتجاه (رائحة أرضك) ذات المعنى المخصوص بالرؤيا أيضاً، لأن رائحة الأرض لا يمكن أن ينتبه إليها على وفق هذا المسار سوى كبار العشاق.

يأتي الفعل الثاني (نلبسك) كي يحيل المسار الشعري للحكاية نحو فعالية ذات طبيعة صوفية، تقترب بشدة من فضاء الرؤيا، ومن ثم ينفصل الحراك الشعري من ارتباطه الممكن بالواقع كي يحولّه إلى فضاء مفتوح عبر الأفق (وننام. في نومنا حريق الصبوة/لوجهك أيها العاشق المليء بالحكايات والضجيج)، إذ تتشكل هنا صورة شعرية تتلون بفضاء الرؤيا كي تصل إلى الآخر المحكي السردى، من خلال العلامة السردية المتعلقة بوصف الوجه، على أساس أن الوجه هو المقدمة السيميائية للجسد والحامل العلامى للرؤيا، بما يتميز به من صفة (العاشق) أولاً وهو شرط أساسي لفاعل الرؤيا، ولمحة (المليء بالحكايات والضجيج) في إحالة على القوة السردية التي يتمتع بها داخل فضاء المحكي الشعري.

تتحول الحكاية الشعر-سرديّة من عتبة الحكاية التي يرويها اللسان إلى حدث سردي، يكون فيه الراوي والآخر عنصرَي البطولة في تكوينه وتسيير تفاصيله (تملؤنا صمتاً وعرياً/تسحب على صدورنا، نذهب في عروقك)، فحساسية التبادل الفعلي في الحدث الشعري (تسحب/على صدورنا) و (نذهب/في عروقك)؛ تكشف عن طبيعة التفاعل الجسدي بين الطرفين ممّا يصعد من حدة التوتر السردى بينهما.

تنتقل القصيدة إلى مسار سردي تحضر فيه شخصية (المرأة)؛ وتقوم بوظيفة ذات أثر حكاى واضح وفاعل (نقتفي أثر المرأة التي أكلت قلوبنا/أنت يا من شدّدتنا إلى الأنهر والجبال، إلى المرأة الأكثر سمره، وهجرتنا سهول الشتاء)، فالراوي الشعري الجمعي بوصفه مجموعة شخصيات تمشي كلها مع شخصية (المرأة)، وتتمتع هذه الشخصية بميزات ساحرة (أكلت قلوبنا) كناية عن قوة تأثيرها في المشهد السرد-شعري، فضلاً عن قوة تركيزها على الطبيعة وتمثيلها لأشكال البيئة في (الأنهر والجبال/سهول الشتاء)، على مستوى الإقبال نحو الأنهر والجبال من جهة؛ وهجرة سهول الشتاء من جهة أخرى، بما يجعل من الحكاية ذات فعالية وظيفية متوازية على صعيد الشخصيات والأمكنة.

تأخذ الحكاية الشعرية بعداً آخر في تنوير المحكي الشعري حين تعبر القصيدة سردياً إلى منطقة التفاصيل الحكائية (حبك، الصمت في أعماقنا،/حبك يحملُ إغراءً حزيناً/يبحرُ بنا صوب الأثناء المتكسرة، صوب سماءٍ/من عرق النساء، وأنفاس الزنجيات،/لها نغني، لعرينا، لك، إذ تبهر/في عروقنا ولا تعباً بالمرأة فينا،/أيها الحنين العابث)، بكل ما تتطوي عليه هذه الصورة الشعرية من أنساق سردية في نطاق الشخصيات، والأحداث، والأمكنة، والأزمنة، وسرديات الحكاية ذاتياً وموضوعياً، ووصف الوحدات السرد-شعرية بطريقة شديدة التركيز، وطبيعة الحوار الجاري بين الراوي الشعري والآخر الحاضر بقوة في مشهد المحكي الشعري، ببعض الإحياءات الإيروسية التي تنطلق من خلال رؤيا عابرة للجنس، كي تحتشد كلها في سياق تمثيلي سردي مشترك توضح المدى الذي بلغه العنصر السرد في كيان التشكل الشعري.

تتطور الرؤية الحكائية في الجزء الثاني من القصيدة؛ كي تأخذ بعداً جديداً ضمن فضاء الرؤيا التي تتحرك القصيدة على بساطها السرد (جوار غريبات، نحن، في عرباتك الهاجرة أرضنا/ أغنيأتنا، صواريك البيضاء،/نغني، لا نبسم/نهجرُ ثيابنا، نلبسُ الحياء،/يا رداءنا الكبير/لأنّ عرباتنا تشرق بين الغابات)، إذ تحتشد عناصر السرد بصورة أكثر انتشاراً وتنوعاً وتعدداً من حيث مظاهر السرد والوصف والحوار، ومن حيث تشكيل التفاصيل والجزئيات التي تشتغل على اللقطات وتكون المشهد معاً، حيث يأخذ (الآخر) بتشكيله الرؤياوي الصاعد نحو الأعلى في سلم الحكاية الدور الأبرز، في منظور التحويل الشعري السرد أو السرد الشعري على وفق نظام تشكيلي خاص، تهندس (الرؤيا) الشعرية القائمة على أساس توفير ما تيسر من عناصر السرد القابلة للتفعيل الشعري، وزجّها في ميدان العمل الشعري من أجل الوصول إلى لوحة الخاتمة الشعرية العابرة للتفاصيل.

تنتفح اللوحة الختامية من القصيدة على مشهد سردي يتحرك بين الخارج والداخل لبلوغ قيمة الرؤيا في المشهد الشعري العام (نهجرُ أيها الصيفُ الذاتي في قلوبنا،/ننقلُ إليك حنين العجائز)، حيث تختصر الفعالية الشعرية نموذج (الآخر) في (الصيف) بصفته (الذاتي) لكن (في قلوبنا)، وحين يستقرّ هذا الآخر في (قلوبنا) بهذا الحنين الجارف نحوه، تأتي جملة (ننقلُ إليك حنين العجائز) مكتظة بإشارات المحكيات الخيالية المكونة لرؤيا تنتقل عبر الزمن، وتستحضرها القصيدة هنا بعنوانها الدالّ على طبقات القيمة السردية في جوهر الحكاية

(الصيف)، بما يحمله الدال العنواني هنا من حكايات وقصص وروايات لها أول وليس لها آخر على المستويات كافة.

السرد كونه شعرياً: التجربة النموذج

يعمل الفضاء السردى على صعيد كونه حاجة إنسانية لا مناص من الانتماء إليها على نحو أو آخر، لذا فإنّ السرد تعدّ في هذا السياق ذات طبيعة عالمية تتجاوز التواريخ والثقافات والحضارات، إنّها كما الحياة في كل مكان وزمان؛ (فريفر، 1989: 17) ولا يمكن لإنسان مهما كان الاستغناء عنها بشكل من الأشكال، بما يجعل من فن الشعر الفن الأقرب إلى السرد للتفاعل معه والإفادة من تقاناته السردية لتطوير فنيته، فالعلاقة بين السرد والشعر علاقة جدلية لا يمكن فصمها أو تقليل أهميتها مهما كانت الأسباب.

تتجسد الرؤية التفاعلية بين الشعر والسرد منذ القدم لكونها حالة تعود على حضور ملامح سردية في الشعر بالضرورة، وعلى الرغم من أن وجود الملامح القصصية يعد عاملاً مشجعاً للباحثين؛ كي يروا تلك الملامح في الشعرية العربية اعتباراً من أقدم نماذج هذه الشعرية، ومن شعر عصر ما قبل الإسلام والعصر الإسلامي وما بعدهما، فإنها في الوقت ذاته لم تكن أكثر من مجرد ملامح عامة لا أكثر، وهي على هذا المستوى (كانت محددة وغير فاعلة، ولم ترسخ منزعاً أسلوبياً، يختلف عن الشعر الغنائي العربي السائد) ، (السكر ، 1999: 34) فالقصيدة العربية القديمة هي قصيدة غنائية بامتياز، وتفتقر إلى حضور مميز لتقانات الفنون السردية بصورة واضحة وصريحة وأكيدة، فهي لا تستقطب على صعيد التشكيل الشعر-سردى مثلاً حدثاً واحداً نامياً؛ بحضور تقانات سردية تتمثل بالصراع والحبكة والحوار (الخياط، 1982: 66) وغيرها على سبيل المثال، مما لا يمكن الركون إليها في التعاطي مع هذه الخصيصة التي يمكن الإقرار بها نقدياً.

أما في الشعر العربي المعاصر فقد برزت أهمية نزوع الشعراء المحدثين إلى أنماط مبتكرة ضمن هذه الرؤية الشعرية الحديثة، بسبب تأثرهم بـ (الشعر الغربي ولا سيما مؤثرات إليوت بشكل خاص، ومنحاه التصويري وإحساسه بالمكان والزمن في القصيدة) (لؤلؤة، 1973: 82) إذ راحت التجارب الشعرية العربية الحديثة تنهل من هذه التفاصيل التي شهدتها تجربة الشعراء العرب الرواد وفي مقدمتهم الشاعر الرائد بدر شاكر السياب من خلال القصائد (الطويلة القصصية، كالمومس العمياء، وحفار القبور، يمكن النظر إليها على أنها كانت البداية

لكتابة القصيدة القصصية) ، (أطيّش، 1982: 37) التي كان السياب رائداً فيها ومجيداً أيضاً على نطاق فني وجمالي مهم.

أسس الشاعر بدر شاكر السياب بذلك تحولاً كبيراً في منهجية توظيف التقانات السردية واستعارتها من فنون السرد المختلفة؛ لتوظيفها في نطاق تجديد الفن الشعري وتطويره وتحسين أدواته التعبيرية والتشكيلية والتصويرية، ويمكن هنا أن نتناول تجربة الشاعرة سنية صالح بوصفها التجربة النموذج على هذا النحو، ف شعرها يؤكد في كثير من قصائدها صورة التفاعل بين السرد والشعر على نحو نموذجي وفاعل ومنتج.

تطرح القصيدة الموسومة بـ (دموع الأميرة) للشاعرة سنية صالح أبعاداً سردية غزيرة ابتداء من عتبة العنوان، فالعنوان الخبري وهو يبدأ بدال (دموع) النكرة المفردة؛ يعرف مباشرة حين يضاف إلى دال معرفة هو (الأميرة)، ويشكل هذا العنوان حكاية تتطلب معرفة شخصية الأميرة وهويتها، ومعرفة سبب دموعها، بما يؤكد وجود عناصر سردية كثيرة تتحكم بالمحتوى السيميائي العنوانى على نحو شامل وواسع:

ثمة عويل يربط قلبي بحجرة الأرض

والزبد صوتي الضائع.

قد تكون ثيابي مزيقة،

ولآلئي مزيقة،

قد يكون كل ما في العالم

مخادعاً ومزيفاً

إلا دموعي،

أنا المرأة ذات الأعوام المسننة

أنزف كجندي بتر رأسه

وأنا أذهب وأجيء وراء النوافذ العالية

كأميرة تستعد للهرب

بعد أن أفسد الذعر فرحي وطفولتي العجائز (صالح، 2008: 121)

الانفتاح السردى في هذا النموذج الشعري على مساحة (الرؤيا) ينطلق من عتبة الاستهلال السردى الشعري بداية القصيدة، بما يمثل فاتحة شعرية تكتنز بالملاح السردية الصريحة (ثمة

عويلٌ يربط قلبي بحنجرة الأرض/والزبد صوتي الضائع)، وتبدأ بإيقاع صوتي يحيل على مشكلة سردية تعبر عن حدث سردي يقتضي حصول (عويل)، والعويل هنا دلالة على وجود حكاية تعكس صراعاً بين شخصيات ضدّية، وما أن تدخل شخصية الراوي ميدان الحدث الشعري (يربط قلبي) حتى نفهم أنها لها علاقة بصوت العويل، ولا سيما أن عبارة ربط القلب تدل على جوهر هذه الصلة بين شخصية الراوي والحدث الشعري المنتج للعويل، إلا أن شبه الجملة (بحنجرة الأرض) تجعل من الحكاية ذات طبيعة رؤياوية وليست أرضية، بما تنطوي عليه العبارة من فضاء صوتي إيقاعي يرتبط بدال (حنجرة).

تأتي الصورة الشعرية الثانية المتصلة بالجملة الافتتاحية كي تواصل فيها شخصية الراوي الشعري صوغ فضاء الرؤيا الشعرية، بما يجعل المحكي الشعري داخلاً في مسار أقرب إلى الصوفي منه إلى الواقعي (والزبد صوتي الضائع)، إذ يتألف كل دال من دوال هذه الجملة الاسمية من قيمة شعرية حكاية دالة، فالزبد يحيل على الفراغ واللا جدوى واللا شيء، والصوت المتصل بشخصية الراوي (صوتي) له علاقة سردية أكيدة بالعويل، مثلما له صلة بحنجرة الأرض، لكنّ الصفة المرافقة له (الضائع) تجعل من التوازي الدلالي بين الزبد وصوت الشخصية سبباً سردياً لإنتاج الحكاية المحتملة.

تعود شخصية الراوي الذاتي الشعري كي تتسلّم مقاليد سرد الحكاية النموذج في هذا المنظور الشعري، بعد أن تعزل هذه الشخصية كل ما يتعلق بطبقات العنوان وتفاصيلها وضرورة البرهنة على فروضها الأولية، وتبدأ بالتساؤل حول مركزية شخصيتها وقدرتها على تمثيل الحكاية الشعرية وصناعة أدواتها (قد تكون ثيابي مُزيفة، ولألني مُزيفة)، فيدخل دال الزيف بوصفه علامة جديدة وفاعلة؛ نحو إنتاج رؤية تحوّل الصراع الخفي داخل أركان الحكاية الشعرية إلى جوهر سردي تحتكم حوله الأشياء، فجملة (قد تكون) هي جملة احتمالية غير قاطعة لكنها تعرض وجودها الاحتمالي بوصفه فرضية بالدرجة الأولى، وقد طالت الثياب أولاً بوصفها مظهراً خارجياً يراه الآخر ويمكن أن يقيم الشخصية على أساسه.

بعد الثياب تأتي صورة اللآلئ التي يمكن أن تكون مزيفة على النحو الذي يمكن أن تكون فيه وسيلة خداع للآخر، وعلامة (الآلئ) هي علامة دالة على فكرة التزيين والإثارة والإيهام بالثراء والعزّ والغنى، بما يرفع من شأن (ثيابي) أيضاً التي تتحول بفعل تأثير اللآلئ إلى ميدان سردي أكثر احتفالية وتأثيراً، وذل ضمن مسار الحكاية الشعرية القائم على الضدية

والتنافس الحاصل تحت المظلة العنوانية الواسعة (دموع الأميرة)، بمعنى أن هذه الصورة المرتبطة مظهراً وجوهراً بشخصية الراوي صلبة فكرة الزيف في الملابس والآلئ، هي صورة مكتملة على صعيد تصوير نموذج هذه الشخصية، لكنها غير كافية بطبيعة الحال للإجابة على أسئلة القصيدة المتناثرة في أكثر من اتجاه سردي حكاوي.

تتجه القصيدة نحو مسار سردي جديد يحصل فيه أول اتصال بين المحكي الشعري وبين عنوان القصيدة، فيما يتصل بدال (دموع) المهيم على فضاء العنوان، بعد أن يضع الراوي صورة الأداء الحكائي ضمن إطار سرد-شعري منفتح على الكون كله، بما يجعل من فكرة (الرؤيا) التي تتميز بها الشاعرة سنية صالح حاضرة في هذا المجال الحكائي، فتعرض شخصية الراوي هذه الصورة ضمن هذا الإطار التشكيلي (قد يكون كل ما في العالم/مخادعاً ومزيفاً/إلا دموعي)، فالخديعة على صعيد الاحتمال لا تتوقف عند حدود الذات الراوي للحدث الشعري؛ بل تنتقل إلى نطاق أوسع يمثل العالم بأكمله، وهو ما يجعل هذا الاحتمال قائماً على أساس رؤياوي يجعل كل ما في الكون مزيفاً وخادعاً، باستثناء (دموعي) التي تقع في منطقة سردية خارج هذا المدى المظلم من حراك الأشياء الخادعة.

إن هذا الاستثناء (إلا دموعي) تحقق الصلة السردية بين عنوان القصيدة وشخصية الراوي الشعري الذاتي، وهنا يبرز سؤال افتراضي هل إن الراوي هو ذاته الأميرة الحاضرة في عتبة العنوان؟ على النحو الذي يحتاج إلى مكملات سردية أخرى لتوكيد هذا الاستنتاج السردى الافتراضي حتى الآن، وسرعان ما يأتي الاعتراف بعلاقة شخصية (الأميرة) في عتبة العنوان بشخصية الراوي الذاتى الشعري الأنثوي (أنا المرأة ذات الأعوام المسننة)، فتظهر هنا الشخصية المركزية والمحورية في سردية القصيدة (أنا المرأة)، تلحقها صفة تتناقض على نحو ما مع صفة الأميرة وهي (ذات الأعوام المسننة)، إذ إن هذا التشكيل النعتي الغريب (الأعوام المسننة) يحيل علامياً على فداحة هذه الأعوام، فصفة (المسننة) تدل على وجع دائم وضارب في أعماق تجربة المآسى والمحن والفواجع.

يأتي ما يؤكد هذه الصورة المأساوية لشخصية الأنثى الراوية الموازية لشخصية (الأميرة) في عتبة العنوان (أنزف كجندي بتر رأسه)، فمن أولى مظاهر صفة (المسننة) هي هذه الصورة الواصلة إلى أعلى مراحل الفجعة، من خلال فعل النزف (أنزف)؛ ومن خلال الصورة التشبيهية الضاربة في مأساويتها (كجندي بتر رأسه)، بكل ما تتطوي عليه هذه الصورة

الفجائية من سردية قاتمة تجعل حالة النزف متجهة نحو الموت لا محالة، وهي صورة تحشدت فيها شبكة من عناصر التشكيل السردية كي توصل القصيدة إلى درجة الاكتمال، من حيث فعالية الأداء السردية الحكائي داخل فضاء النموذج.

غير أن هذه الصورة التشبيهية ما تلبث أن تعود إلى واقعها السردية الحكائي، كي تضع شخصية الذات الراوية في مسارها الطبيعي؛ من أجل إكمال رواية الحدث الشعري والحصول على النموذج السردية المطلوب (أنا أذهب وأجيء وراء النوافذ العالية)، وهذه الحركة السردية الدالة على الضياع والقلق وهدم الاستقرار تنتج صورة تشبيهية على مستوى الأداء الشعري الحكائي (كأميرة تستعد للهروب)، وهنا يتحقق الربط بين (أميرة) العنوان و (أميرة) المتن الشعري، فالأميرة هي مجرد تشبيه وليس حقيقة كما يلّمح ويوحى فضاء عنوان القصيدة، إذ لا يكتفي التشبيه بالإمارة كحالة سردية واضحة ومستقرة؛ بل تذهب أكثر من ذلك في جملة (تستعد للهروب) كدلالة على هجر الإمارة واللجوء إلى حالة أخرى، توافقاً مع شخصية الراوية الأنثى وهي تصف سنوات حياتها بالمسنة.

تأتي الجملة الاختتمية المرتبطة بسابقتها على صعيد التماثل السردية (بعد أن أفسد الذعر فرحي وطفولتي)، للإحالة على صورة من صور تلك الأعوام المسنة وهي (الذعر) وقد طالت معنى الفرح والطفولة، بما يجعل الحياة كلها في حكاية مليئة بالمآسي والخوف والرعب والحرمان، على النحو الذي يجعل من الصورة العنوانية في القصيدة (دموع الأميرة) حالة افتراضية حلمية داخل فضاء (الرؤيا) فحسب، وما صلتها بشخصية الأنثى الراوي للحدث الشعري سوى علاقة تضاد وتناقض كلية مطلقة.

آليات التشكيل السردية في بنية القصيدة:

تعتمد القصيدة في تفاعلها الشعري من آليات السرد المستعارة من الفنون السردية المختلفة مجموعة من الآليات الصالحة للحراك الشعري، وعلى هذا النحو لا بدّ من إدراك أن الشعر حين يستعير آليات السرد وأدواته من أجل تطوير نموذج التشكيلي، فإنه لا يتنازل عن جنسه الأدبي الذي هو أساس التعبير في صوف نموذج القصيدة، إذ إنّ (تحديد الجنس الأدبي الذي يندرج تحته الأثر الأدبي، هو من أهم وظائف النقد وخلقوا بذلك معياراً يتحدد في مدى الملائمة بين مبادئ الجنس الذي ينتمي إليه الأثر الأدبي وبينما يطرحه الأدب نفسه؛ لذا حرصوا على تحديد الأجناس الكبرى والأنواع المنبثقة عنها، ودرسوا العلاقات المتبادلة بينها

وبين الآثار الأدبية ذاتها باعتبار أن الآثار تكتسب شعريتها من انتمائها الى هذه الأجناس). (نرسييس: 17)

فالانتماء الأصل إلى فن الشعر هو القاعدة الأساسية في هذا التداخل، إذ مهما حصل من تفاعل بين جنس الشعر وجنس السرد أو أي جنس أدبي آخر، فالشعر ينبغي أن يحافظ على صفاء نوعيته الشعري؛ وتكون هذه الاستعارات من الفنون الأخرى بقدر معين ومحدد يتحرك في إطار تطوير الأدوات التعبيرية والتشكيلية لا أكثر، فلا بأس أن يأخذ الشاعر ما يرى أنه بحاجة من فنون السرد بتقاناته وملاحمه وآلياته، بشرط أن يبقى ذلك كله تحت حراسة الفواعل الشعرية التي تهيمن على حركة القصيدة، ولا تسمح للوافد السردى مهما كانت أهميته أن يطغى على النظام الشعري للقصيدة فتضيع معالمها وتتبدد.

إن الأجناس الأدبية لها تشكيلاتها الخاصة التي لا يمكن أن تتنازل عنها في تلاقيها مع أجناس أخرى مجاورة لها، وهي لها تحديدات وصفات وخصائص (لا يختلط فيها بعضها ببعض، ولا يجوز بعضها على بعض، وقواعدها شبه أوامر فنية يُلَقِّها الناقدون، ويتبعها الشعراء والكتاب المنتجون)، (هلال، 2008: 119) بما يجعل التداخل الأجناسي محسوباً بدقة متناهية لا يمكن تجاوزها، وسبق لأرسطو في كتابه الشهير الموسوم بـ (فن الشعر) أن وجّه إلى (تحديد الأنواع الأدبية وتصنيفها وردها إلى عناصرها المكونة)، (عصفور، 1998: 219) بما يبقى القصيدة مهما أخذت من الأجناس الأخرى في دائرة الفن الشعري على صعيد المكونات والخصائص.

في حين عبّر نقاد آخرون عن رؤية أخرى في هذا السبيل ترى (أن تقسيم الأدب إلى أجناس نوع من التحكم؛ لا يمكن أن يخضع له التأليف الأدبي)، (وهبة، 1974: 275) على اعتبار أن التأليف الأدبي يمتلك حرية التعبير الذي هو أكبر من الأجناس، على النحو الذي يعني بأن المهم هو نوعية النص لا تصنيفه الأجناسي، إلا أن التصنيف الأجناسي على الصعيد النظري والرؤيوي والمنهجي ضرورة أدبية لا يمكن التهاون فيها، وحين تضيع هوية النص الأدبي بتجنيسه المعروف والمتداول فإن النص يكفّ عن كونه أدباً ينتمي إلى جنس محدد، وهنا تضيع الفوارق بين الأجناس ويتحول الأدب كله إلى نص واحد بلا هوية.

قصيدة (حرب الذاكرة) للشاعرة سنية صالح تستعير مجموعة آليات سردية من الفن السردى، وتوظفها في تجربة القصيدة لتطوير أدائها الشعري وتحديث أسلوبها في طبيعة النهوض

بحساسية التشكيل، والعمل على تحديث الرؤية ضمن أكثر من مسار، ولعل الصيغة العنوانية القائمة على أسلوب التضاييف بين المضاف (حرب) والمضاف إليه (الذاكرة)، ما يحيل على تقانة سردية واضحة حيث أن الذاكرة هي المرجل الذي يصنع القصص والحكايات، وقد حاولت الشاعرة توظيف هذه الرؤية ضمن هذا المسار:

نادني أيها المجهول

بكل أصواتك المدهشة.

امنحني سفنك المنقذة

فقلبي بحرُها الصغير

الهائم بحبك.

لو كان لي أحماء

لناديتُهم بصوتك.

لو كان لي وطن

لجعلتك علماً له.

لكني غريبة وعزلاء كالراهبة.

فهيا إليّ حاملاً نيرانك الرائعة،

واشفِ جسدي من الطعنات.

نادني ليتفاعل ترابي،

ويأس رملي

لك الغلبة الأخيرة في حربي

اتبعني، اتبعني

واحرسيني أيتها القمم،

كوني جيشي في الهزائم،

وغريمي في الاحتفالات.

أيها الغيب،

أنت قلقي وذهولي. (صالح، 2008: 201)

تبدأ القصيدة مشروعها الشعري الحكائي السردى بالتوجه عن طريق شخصية الأنا الراوي نحو (آخر)، تطالبه هذه الذات بأن يناديها في محاوره سردية واضحة (نادني أيها المجهول/ بكل أصواتك المدهشة)، فجملة النداء التي تبدأ بها القصيدة نحو استدعاء الآخر (نادني)؛ تأتي هنا محتشدة بأفق سردي صريح وواضح ولا غبار عليه، ولا سيما حين ترتبط بمنادى ذي صفة مجهولة (أيها المجهول)، غير أن هذه الصورة التي عبر عنها الراوي بصفة (المجهول) سرعان تتفكك هذه المجهولية حين تكون لهذا الآخر أصوات مدهشة، ليكون سردياً أقرب إلى شخصية الراوي وأكثر استعداداً لتواصل التداخل والتفاعل بين الأنا والآخر على نحو حكائي شديد الخصوصية والتمثيل الشعر-سردى.

تتداخل الرؤية السردية مع الرؤية الشعرية ضمن نطاق حكاية تتركز حول حوارية بين الأنا الشاعرة والآخر، على قاعدة الحب بصورته الرومانسية ذات الطبيعة السردية (امنحني سفنك المنقذة/قلبي بحرهما الصغير/الهائم بحبك). إن هذه الحكاية الشعرية المتكاملة تحتوي على عناصر سردية متكاملة بهذا الحشد التراكمي الضاغط من التشكيل، فجملة (امنحني) تدل على طلب قريب يقوم على حرية الطلب ورومانسيته، وحين يكون المطلوب (سفنك المنقذة) فإنّ وضعية الطالب ترسم صورة الغرق داخل فضاء الحدث الشعري، بحيث تقوم السفن المنقذة بالعمل على إنقاذ الذات الراوية الواقعة في هذه المحنة.

بالمقابل تتحول الذات الراوية إلى فضاء شعري يتجاوز فكرة الإنقاذ من الغرق نحو مجال سردي لبناء رؤية جديدة، وتتشكل هذه الرؤية من خلال صورة (قلبي بحرهما الصغير)، على النحو الذي تنعكس فيه الصورة للتحويل السفن المنقذة إلى حالة جزئية داخل قلب الذات الراوية (قلبي)، بعد أن يتحول هذا القلب إلى (بحرها الصغير) كي يحتوي هذه السفن المنقذة ويسير بها نحو فضاء الحب حيث تجد صورة (الهائم بحبك)، التي تنتقل بالحكاية كلها في شطرها وعجزها إلى نموذج سردي عالي الشعرية على مستوى التعبير والتشكيل والتدليل والتصوير، وبهذا تكون العبارة الشعرية مشغولة بنظام تشكيلي؛ يضيف فيه السردى إلى الشعري كثيراً من مظاهر التطوير والتحديث في الرؤية والتمثيل الشعري.

يحصل تداخل سردي على مستوى الإيقاع بين الأنا والآخر من أجل استدعاء شخصيات مفقودة لا وجود لها أصلاً (لو كان لي أحياء/لناديتهم بصوتك)، فالشخصيات المتمثلة بـ (أحياء) تظهر على سبيل التمني في طبقة سردية عليا من طبقات القصيدة، ولو صدقت

الفرضية لكان الصوت الذي يناديهم هو (صوتك)، على اعتبار أن إيقاع صوت الآخر اختلط سردياً بإيقاع صوت الأنا من أجل وظيفة شعرية أعمق للصورة.

تتطور هذه الصورة الشعرية ذات الطبيعة السردية على صعيد استدعاء الشخصية إلى فضاء استدعاء المكان (لو كان لي وطن/لجعلتك علماً له./لكنني غريبة وعزلاء كالراهبة)، ولو أن فرضية الوطن على مستوى التمني يمكن حصولها؛ فإن الآخر يتحول إلى علم لهذا الوطن لفرط أهميته وقدرته على تمثيل الظاهرة السردية في القصيدة، لكن استثناء الحالة ما يلبث أن يتقدم في الصورة كي ينفي هذه الأحلام (الرؤيا)، لأن شخصية الراوي (غريبة) أولاً لا يسعها التحكم في مصائر الآخرين، و (عزلاء كالراهبة) ثانياً كناية عن انطوائها على ذاتها في أقصى درجات الرهينة والزهد والعزلة.

هذا المظهر السردى الداخل في حركية القصيدة على أكثر من مسار يجعل من الآخر قوة سردية هائلة، لها القدرة على القيام بوظائف استثنائية مذهشة (فهياً إليّ حاملاً نيرانك الرائعة،/واشف جسدي من الطعنات)، عبر مجموعة من الحركات السردية المتعاقبة التي تبدأ بـ (فهياً إليّ) وهي مرحلة ابتدائية تمثل أهم الحركات، ثم تأتي الحركة الثانية المصورة بالحوال (حاملاً)، بكل ما تعنيه الحموله من احتمالات يمكن أن تقوم بوظائف عديدة، أما الحركة الثالثة فتتمثل بصورة (نيرانك الرائعة) القادرة على إشعال الظلمة وفضح المستور، وأخيراً الحركة السردية الأخرى المتمثلة بـ (واشف جسدي من الطعنات)، من أجل أن تبلغ فعالية الحركات جدواها التي تسهم في بلوغ مرحلة الشفاء.

تتطور الرؤية السردية في القصيدة على نحو غزير وحاشد من خلال الصورة الشعرية المترامية الأطراف (نادني ليتفاعل ترابي، ويأس رملي/لك الغلبة الأخيرة في حربي/اتبعني، اتبعني/ واحرسيني أيتها القمم)، بما تحتويه من علاقات سردية عن طريق حضور الشخصيات والأحداث والأزمنة والأمكنة والحالات والتجليات، على وفق منظور سردي تتحرك فيه الأفعال الشعرية بطاقة هائلة على رسم الحركة وتحقيق الوظائف، بحيث تستمر الصورة في عطائها السردى نحو بناء صورة مفارقة شعرية، تتبادل فيها وسائل التعبير لتقوم على المخالفة الضدية (كوني جيشي في الهزائم،/وغريمي في الاحتفالات)، بين لقطة (جيشي في الهزائم) في مواجهة (غريمي في الاحتفالات)، إذ المفروض يكون الجيش في الانتصارات والصدى في الاحتفالات، وأمام هذا التدافع السردى داخل أجواء القصيدة فإن النداء الأخير (نداء الرؤيا)

ينطلق نحو الغيب (أيها الغيب،/أنت قلقي وذهولي)، كي يكون الصورة الحاسمة في نهاية المطاف الشعري؛ لتكون الصورة العنوانية (حرب الذاكرة) ميداناً صاعداً تنتهي فيه إلى (قلقي وذهولي)، تمهيداً لقوة التداخل بين السردى والشعري داخل حرب الذاكرة وخارجها أيضاً.

التداخل الأجناسي السرد-شعري: التطوير والتحديث

يطرح الناقد الغربي المعروف (رينيه ويليك) شكوكاً كبيرة حول آليات التداخل الأجناسي بين الفنون الأدبية، وذلك بقوله: "أنّ التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم عصرنا، فالحدود بينها تُعبر باستمرار، والأنواع تُخلط أو تُمزج، والقديم منها صار يُترك أو يُحوّر وتُخلق أنواع جديدة إلى حدّ صار معها المفهوم نفسه موضع شك"، (عصفور، 1987: 311) وهذه الشكوك وسواها تنطوي من حيث المعالجة النقدية على أكثر من طبقة، ولا سيما التحذير القائم الخاص بأن صورة التداخل مثلاً بين الشعر والسرد لا بدّ لها أن تكون في حدود معيّنة، لأنّ عدم الانتباه إلى مستوى حضور السرد في الشعر قد يؤثر على صفاء النوع الشعري، حين تطغى الآليات السردية على القصيدة وتحوّلها إلى نص سردي بعيداً عن هوية الشعر.

هذا هو ما ينبه إليه رينيه ويليك؛ وهو تنبيه صحيح، لكنه لا يمكن أن يكون مدعاة لإيقاف هذا التناغم بين الفنون بحثاً عن صيغ تطويرية وتجديدية لمقومات النص الشعري، إذ يرى نقاد آخرون في السياق ذاته أن أغلب القصائد التي رسمت مشهدها الجميل؛ ففتنتنا بحضورها البهي على الملأ، بعدما نهلت من القصة أروع ما يسند أرومتها، (عصفور، 1996: 27) بمعنى أن فاعلية الاستعارة والتطوير أخذت بعدها الفني والجمالي بالقدر الذي صاغ فتنة أجمل وتأثيراً أعمق، وذلك لفرط حساسية التداخل التي لا يمكن كبح جماحها على أية حال. إنّ الرؤية التحديثية والتطويرية التي اشتغلت عليها القصيدة العربية الحديثة عبّرت عن مسارات تشكيلية رائعة، إذ إن "التحديدات الإجناسية لن تصمد إزاء الممارسات النصية، وما تقدمه النصوص كتتحفقات ملموسة، من مادة تصعب على الانضواء تحت جنس معين"، (نرسييس: 18) حين تبالغ بعض النصوص في العبور إلى إفادة قصوى من فعالية السرد في الشعر، وهذا هو ما ينبه إليه الناقد رينيه ويليك إذ على الشاعر أن يكون في غاية الحذر، وهو ينهل من معين الفنون السردية ما يمكن أن يطوّر نموذج الشعري.

تعتزم الشاعر سنية صالح في كثير من تجاربها الشعرية الساعية نحو فضاء (الرؤيا) أن تستعين بعناصر التشكيل السردى لتطوير أدوات تجربتها الشعرية، ففي قصيدة عنوانها (وطن) تحوّل الدوال فيها إلى قصص وحكايات ومرويات، تفتح كل واحدة منها على أبعاد شبه أسطورية على الرغم من بساطتها اللغوية، وهذه هي مميزات القصيدة الرؤيائية التي تقدم نفسها على أبسط ما يكون من حجم التعبير؛ لكنها تحمل في طياتها السيميائية ما يقود إلى استيعاب حلم الأرض والسماء والإنسان.

إذ تنطلق الشاعرة من عتبة عنوان شديدة البساطة (وطن)؛ المكوّنة من مفردة نكرة لا تتجاوز حروفها ثلاثة أحرف هي الواو والطاء والنون، لكنها بحكم طبيعة الانتماء والتداخل والتفاعل بين الشاعر ووطنه تاريخياً وحاضراً ومستقبلاً؛ تتألق المفردة العنوانية لتصبح فضاءً لا حدود له، يعمل في اتجاهات مختلفة ومجالات لا حصر لها من الدلالات والمعاني والقيم والاعتبارات والنيّات والصور والمنظورات:

وطني حلمي

ملء الرأس،

حجم القلب،

حاراً وخفاق

وطني الطرق الموحشة

القبر

وغرف الانتظار

وطني المنفى

والذكريات

وطني الاحتمالات

الغابة الضائعة

والشعوبُ المكسورة (صالح: 367)

تبدأ القصيدة بعبارة شعرية أنوية تحكي قصة الوطن هي: (وطني حلمي)، فдал (وطن) يأتي في هذه الجملة الشعرية الاستهلاكية مقترناً أولاً ببناء النسب (وطني)، دلالة على الامتلاك والتمكّن والانتساب والتوطن الحقيقي والرمزي، إذ لا يتوقف هذا الوطن عند حدود هذا

الانتماء الحضوري الراهن؛ بل يتحوّل في سياق منظور (الرؤيا) إلى حلم منسوب إلى الذات الراوي أيضاً (حلمي)، في حركة توازن ذات إيقاع حروفي خاص ينتج إيقاعاً سيميائياً عميقاً من الجذور إلى المستقبل، ومن الأرضي إلى السماوي، ومن القريب إلى البعيد، ومن الرؤيوي إلى الرؤيائي، ضمن حركية شعرية لا تقف عند نقطة معينة من فعالية الإنتاج الدلالي والرمزي لحيوية هذا التشكيل المتوازن بين الدال والمدلول.

عندما يذهب الوطن الحلم في فضاء الرؤيا فإنه لا يكتفي بذلك كي يرتفع إلى أعلى درجات الحكمة والتجلي، لذا فهو يملأ الرأس أيضاً (ملء الرأس)، ولا شيء يملأ الرأس إلا حين يبلغ درجة من الانتماء لا يحتاج بعدها أي شيء، وهو المقدمة الجسدية التي تحرّك تفاصيل الجسد نحو الأشياء وتمارس به كلّ ما تريد، والرأس هو المكان المرتفع أعلى الجسد ويحمل فعالية الحواس كلها؛ على نحو لا يمكن بدونه المضي نحو الأمام خطوة واحدة، وإذا ما انفصل الرأس عن الجسد فإنّ العدم يصيبه ويحوّله إلى خراب، وهذا الوطن حين يكون ملء الرأس فلا شيء يمكن أن يزحزحه من مكانه، إنه أعلى قدر من الانتماء والانتساب والتداخل إلى الدرجة التي يتحول فيها إلى هوية حقيقية.

تأتي لقطة أخرى لتجليات صورة الوطن بوصفها مكاناً سردياً، وحكاية سردية، وموصوفاً سردياً، ورؤيا سردية، عندما يكون — (حجم القلب)، فصورة الرأس في نموذجها الحكائي الخاص بسيرة الوطن لا يمكن أن تكتمل من دون بروز صورة القلب الموازية للرأس، إذ إن حجم القلب هو القلب كله بكل ما يمتلك من رؤيا قلبية ترتفع نحو أبلغ صور التعبير عن المحبة، تلك المحبة التي يتفاعل فيها الرأس مع القلب ليصل الذروة التي تنتقل الحكاية من بؤرة الشعر نحو فضاء السرد، ولا سيما حين يكون هذا القلب بنموذجه الفاعل داخل هذا المحكي الشعري يتميز بصفة (حار) أولاً؛ بالمعنى الذي يجعل منه قادر على العطاء في لحظة تماسه بحكم سخونته وتحفّزه للعطاء، وثانياً حين يكون ضمن صفة أخرى معطوفة على هذه السخونة والحرارة (وخفاق)، وهذه الصفة تضاعف بالتأكيد من حجم الحضور القلبي في المشهد، على نحو يجعل من (الوطن) الحكاية السردية الأبرز في مقام القصيدة.

تنتقل سردية الوطن في صورة أخرى من صور القصيدة إلى مسار حكائي آخر يروي فيه الراوي الذاتي الشعري الوجه المظلم (وطني الطرق الموحشة)، ودال (الطرق) بصيغته الجمعية يحيل على المسارات التي يؤلف فيها الإنسان حكايته على الأرض، حيث تبدأ سبل

العيش من خلال صورة هذه الطرق، وإذ تأتي صفة هذه الطرق عبر دال سلبي (الموحشة)؛ فإنّ الحكاية تذهب بعيداً في الإحساس بالضعف والفراغ وعدم القدرة على السير في هذه الطرق. ومن وجوه هذه الطرق ذات الأثر الشديد التأثير على مجرى الحكاية الشعرية تحولها إلى (القبر)، إذ تتشكل رؤية عدمية تكون فيها الرؤيا الشعرية مقتولة بين يدي المكان، فصورة القبر تمثل في المجرى الحكائي للمحكي الشعري في القصيدة نهاية الأثر.

تتعطف صورة (القبر) في السياق الحكائي ذاته على صورة أخرى تمثل موتاً من نوع آخر (وغرف الانتظار)، فالوطن الذي تكثر فيه غرف الانتظار تهان فيه الروح الإنسانية إلى أقصى درجات الإهانة، حيث تتحول غرف الانتظار هذه بفعل فعالية التوازي الشعري المكاني إلى (قبور) بدلالة صورة القبر السابقة، وما هذه الصورة العطفية بينهما سوى توكيد ضمني على هذه الدرجة من التوازي الدلالي بينهما، مما يحول الحكاية الشعرية إلى فضاء سلبي يروي حكاية الموت الغالبة على حكاية الحياة.

يظهر بعد وصول المحكي الشعري إلى هذه المنطقة الحساسة من رواية الحكاية إلى أزمة إيقاعية شعرية، تقتضي وجود منطقة بياض ترتاح فيها اللغة من شدة السواد التي بلغت، ومن ثم بعد سطر شعري من البياض تروي فيه حكمة البياض فاصلاً سردياً من الغياب والفراغ، تعود بعده الحكاية إلى سابق فضائها السردية؛ كي تكمل محكيها الشعري بالقدر ذاته من التنوّع بين عناصر السرد الداخلة في حركية القصيدة، فيظهر الوطن من جديد بصورة أخرى محمّلة بدلالات ذات قيمة تعبيرية وسردية وتشكيلية إضافية (وطني المنفى والذكريات)، وما بين (المنفى) و (الذكريات) شأن سردي كبير وواسع يختزنه كلّ دال برؤية مشحونة بقدر عال من القيم الدلالية.

تمضي هذه الرؤية السردية داخل تفاصيل الحكاية الشعرية بانفتاح واسع؛ وهي تؤدي دورها في انفتاح صورة (المنفى) على مسار حكاية شديد العمق والتدليل، فالمنفى من حيث الصورة المكانية القلقة التي لا تؤمن حياة إنسانية مستقرّة وكريمة، ومن حيث الصورة الإنسانية تمثل دليلاً على وطن مفقود تعوضه الحياة بوطن مرتجل، هو قيمة شعرية ذات أفق سردي يحكي كثيراً من الحكايات الصغير التي يمتلئ بها الرأس ويحتشد بها القلب، وبعد أن تضاف إليه صورة أخرى لها علاقة بالاسترجاع الضمني (الذكريات)، فإنّ سردية الرواية الشعرية تأخذ بعداً ذاتياً يستعيد فيه المنفى ما تيسر من الذكريات، من أجل أن تساعد في عبور الأزمة

النفسية الخائفة التي يعيشها داخل مكان المنفى، فما بين المنفى والذكريات على صعيد التشكيل الشعر-سردى تتأسس حكاية شعرية يمكن أن تروي أبشع ما يعيشه الإنسان من حياة قاسية، كي يكون (الوطن) المكان هو البقعة الأرجوانية السردية التي تحكيها القصيدة من زوايا نظر مختلفة، بحيث تتجاوز القصيدة ذلك كله لتنتهي إلى مسار آخر وطريق أخرى؛ بوسعها أن تقصّ مرويّات أخرى لها نفاصلها وتجلياتها الجديدة.

تنتهي صورة الوطن في المحكي الشعري إلى سردية ذات علاقة بالرؤيا أكثر من علاقتها بالواقع المكاني للشخصيات والأحداث (وطني الاحتمالات)، وهذه (الاحتمالات) مفتوحة على آفاق دلالية لا حصر لها؛ ولا يمكنها أن تقف عند حدّ معيّن طالما أنّ الصيغة السردية التي جاءت بها هي صيغ جمع ومعرفة، ولا شك في أن هذه الاحتمالات تفكك صورة الوطن التي ينبغي أن تكون مستقرة تمام الاستقرار ولست احتمالية، فالصورة الاحتمالية تتطوي على سردية خطيرة فيما يتعلق بالضياح والتشتت، التي تعيد صورة (المنفى) التي ما تلبث أن تتجدّد على نحو يضاعف من صورة الضياح والتشرّد والغموض والنتيه.

تتمادى صورة الحكاية الشعرية للوطن في تمظهراتها السردية لحمل أوصاف إضافية تبالغ في الانتقال بالصورة إلى مظاهر أكثر حدّة، فتظهر في صورة (الغابة الضائعة) عبر تكوينها الطبيعي البيئي الغريب، فالغابة بطبيعتها الخضراء التي تحمل في طياتها الدلالية ما يمكن أن يكون غمضاً ومخيفاً، تتحرك في هذه الصورة الوصفية من خلال الوصف (الضائعة) إلى كيان مشتّت لا يمكن ضبط فعالية موصوفه على نحو محدّد، وهو ما يضاعف من صورة النتيه في المدونة السردية الشعري داخل القصيدة، بما يجعل من فكرة الضياح ودلالاتها ومعناها الشعري أفقاً سردياً جديداً؛ يمنح الحكاية الشعرية نسقاً جديداً من أنساق التداخل الأجناسي السرد-شعري على طريق التطوير والتحديث.

تختتم القصيدة أطروحتها السردية داخل نطاق التشكل الحكائي المتوزع على وحدات مختلفة تعبر عن حيوية التداخل الأجناسي بين الشعر والسرد، وتختتم هذا المهرجان السردى الذاهب باتجاه تمثيل الرؤيا الشعرية نحو تشكيل وصفي سلبي، يصل بالصورة السلبية إلى أقصى درجات الانحدار التمثيلي للرؤية (والشعوب المكسورة)، لأنّ (الشعوب) التي هي مادة الأوطان الحقيقية حين تصل إلى هذه الصفة (المكسورة)، فهذا يعني أن (الوطن) بلغ أعلى درجات الضياح وكفّ عن أن يكون وطناً بالمعنى الحقيقي لفكرة الوطن، وبهذا تكون القصيدة

قد أكملت مشروعها الرؤياوي في تعريف صورة الوطن من خلال حكاية سرديّة، أنتت على كل عناصر التشكيل السردى وأسهمت في تطوير البنية الداخلية للفعل الشعري، وعملت على تعميق الصور والدلالات والأفكار والقيم داخل القصيدة إلى أبلغ درجة ممكنة.

الخاتمة:

يقدم هذا البحث آليات عمل تخوض في نموذج نوعي من نماذج الشعرية العربية الحديثة، على مستوى العلاقة بين الفنون الأدبية في نطاق طبيعة التداخل الأجناسي بينها، حيث تتردد الصور بين الشعري الساس والسردى الوافد، ويختار البحث تجربة الشاعرة سنة صالح ضمن إطار التداخل في قصيدتها وفنون السرد المختلفة، حيث انتخب مجموعة من قصائدها ضمن محاور اجتهدت في تمثيل الرؤية البحثية على نحو تحليلي، يأخذ بنظر الاعتبار الهوية الثقافية والفكرية التي تعتمدها تجربة الشاعرة.

كشف البحث صورة جوهريّة عن طبيعة المحكي الشعر-سردى في القصائد المنتخبة للدراسة والرصد والتحليل، وهذا المحكي يمثل ظاهرة أساسية في التقارب بين ملامح التشكيل السردى وأدوات التعبير الشعري، بما يمثل رؤية قصدية تعمل بوعي وأناة على استعارة الملامح المناسبة للتجربة النموذج من منطقة السرد وتوظيفها في القصيدة، على النحو الذي يمنح القصيدة قوة حداثة على مستوى تطوير أدوات التعبير والتشكيل، وبما يجعل القصيدة أكثر قدرة على القول والحكي نحو إثارة مكامن سرديّة في جسد الشكل الشعري، للإسهام في تطوير الوحدات الشعرية كي تكون ذات قابلية أوسع وأعمق على نقل التجربة؛ وحراستها بما هو متاح من فعاليات تجعل القصيدة أكثر قرباً إلى منطقة التلقي.

كما كشف البحث في إطار معاملة القصيدة معاملة سرديّة حين تكتسب هذه القصيدة مجموعة من عناصر السرد الرئيسة، فقصيدة الشاعرة سنية صالح تفاعلت مع فن السرد بوصفه كونا شعرياً ضمن إطار تجربتها النموذج، إذ هي تزخر بكثير من هذه العناصر على النحو الذي تحولت فيه القصيدة إلى كيان سرد-شعري، يتدافع فيه السردى نحو الشعري والشعري نحو السردى للوصول إلى حالة مشتركة شديدة الغنى، على مستوى التعبير اللغوي والتشكيل الصوري والإيقاع الشديد الحساسية؛ داخل نظام موحد يتشكل من بداية القصيدة حتى نهايتها بتعاقد عميق ومنتج بين ملامح السرد ووحدات الشعر.

تسربت كثير من آليات التشكيل السردية في بنية قصيدة سنية صالح؛ حيث استطاع البحث أن يثبت من خلال التحليل والنظر النقدي المعمق حضور الحكاية والشخصية والمكان والزمن والحدث، على وفق رؤية شعرية تنتقل من الواقعي إلى الحلمية ومن المنظور إلى غير المنظور داخل فضاء شعري يتحرك باستمرار، ووجد البحث في قراءته لقصائد الشاعرة أن عملية التداخل الأجناسي السرد-شعري كانت باعثة على التطوير والتحديث، وعبرت عن نموذج الحضور السردية في الشعري ضمن مناسبات حية؛ جعلت من قصيدة الشاعرة سنية صالح محكومة بقدرات سردية تضيف إلى الشعري وتثريه وتغنيه.

References

1. Comparative Literature (Al-Adab al-Muqaran), Dr. Muhammad Ghunaimi Hilal, Nahdet Misr Printing, Publishing, and Distribution House, Cairo, 1st ed., 2008.
2. Dramatic Elements in Arabic Poetry (Al-Usul al-Diramiyya fi al-Shi'r al-'Arabi), Dr. Jalal al-Khayyat, Al-Rashid Printing, Publishing, and Distribution House, Baghdad, 1st ed., 1982.
3. Textual Masks: Critical Readings in Literature (Aqni'at al-Nass: Qira'at Naqdiyya fi al-Adab), Sa'id al-Ghanimi, General Cultural Affairs House, Baghdad, 1st ed., 1991.
4. The Search for Meaning (Al-Bahth 'an Ma'na), Dr. Abdul-Wahid Lu'lu'a, Al-Hurriya Printing, Publishing, and Distribution House, Baghdad, 1st ed., 1973.
5. Literary Genre Classification in Arab Culture (Tajnis al-Adab fi al-Thaqafa al-'Arabiyya), Dr. Mahmoud Sayyid Ahmed, Al-Ibda' al-'Arabi Magazine, published by the Arab Foundation for Enlightenment Cultures, Beirut, Issue 2, 2000.
6. The Angel's Monastery: A Critical Study of Artistic Phenomena in Contemporary Iraqi Poetry (Dayr al-Malak), Dr. Muhsin Atimish, Ministry of Culture and Information, Baghdad, 1982.
7. The Narrativity of Poetry in the Arabic Poem (Sardiyyat al-Shi'r fi al-Qasida al-'Arabiyya), Dr. Gaber Asfour, Fusul Magazine, Vol. 15, Issue 3, Cairo, Autumn 1996.
8. Poetry: The Trap of Hope (Al-Shi'r Fakhkh al-Amal) – Collected Works, Saniya Salih, Introduction by Khalida Sa'id, Al-Mada House for Studies, Publishing, and Distribution, Damascus/Baghdad, 1st ed., 2008.
9. Narrative Poetics and Textual Openness (Shi'riyyat al-Sard wa Infitah al-Nass), Dr. Ibrahim Khalil, Afkar Magazine, Jordanian Ministry of Culture, Amman – Jordan, Issue 186, 2004.

10. Introduction to the Structural Analysis of Narratives (Introduction à l'analyse structurale des récits), Roland Barthes, translated by Nakhla Freifer, Al-Arab wa al-Fikr al-Alami Magazine, Arab Development Center – Beirut, Issue 5, 1989.
11. Narcissus's Mirrors: Generic Patterns and Structural Configurations of the Modern Narrative Poem, Dr. Hatim Al-Sakr, University Establishment for Studies, Publishing, and Distribution, Beirut, 1st ed., 1999.
12. Critical Concepts, René Wellek, translated by Dr. Mohamed Asfour, National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait, Alam Al-Ma'rifa (World of Knowledge) Series (110), 1987.
13. Dictionary of Literary Terms, Magdi Wahba, Librairie du Liban – Beirut, 1974.
14. Contemporary Theories, Dr. Jaber Asfour, Dar Al-Mada for Studies, Culture, Publishing, and Distribution, Damascus – Syria, 1st ed., 1998.
15. Narrative Theory: From Point of View to Focalization (Co-authored volume), translated by Naji Mustafa, Dar Al-Hiwar Academic and University Publications, 1st ed., 1989.
16. Theory of the Formal Method: Texts by Russian Formalists, translated by Dr. Ibrahim Al-Khatib, Arab United Publishers Company / Arab Research Institute, Beirut 1982