Amarabac Journal

مجلة أمارباك العلمية المحكمة **ISSN: 2162- 3621**

المجلد 14, العدد 45, 2024 Page: 1-33 Vol. 14, No. 45, 2024

التداخل السردي في الشعر الحديث، أمل دنقل أنموذجاً.

الباحث الأول: د. عدوان نمر عدوان– أستاذ مساعد– جامعة النجاح الوطنية
aadwan@najah.edu

الباحث الثاني: عمر سميح عيّاش– ماجستير، جامعة النجاح

omar2018ayyash@gmail.com

المستخلص:

تكمن أهمية البحث في توضيح مفهوم التداخل السردي في الشعر، وبيان مدلولاته، بصورة عامة، وفي استقصاء التقنيات السردية في شعر أمل دنقل، وأثرها في تشكيل البنية الفنية والموضوعية بصورة خاصّة، عن طريق البحث في نماذج شعرية مختارة من شعره تتجلى فيها هذه الظاهرة بوضوح.

وتكمن مشكلة البحث في أن الشعر يحمل عناصر شكلية ومعنوية خاصّة ومحددة، وكذلك السرد، إلا أن شعر أمل دنقل يمثل حالةً خصبةً خاصّة متمايزة، يتداخل فيها السردي في الشعري بصورة مكثفة.

ويقوم هذا البحث بعرض مادة نظرية عن مفهوم التداخل السردي الشعري، ويبحث في مفهومه، ومدلولاته الفنية والجمالية والموضوعية، ويبحث في لغة الشعر والسرد، وانزياحاتهما بوصفها مظهراً من مظاهر هذا التداخل. ويعرّج على تقنيات النوع الأدبي، متتبعاً أعمال الشاعر المصري أمل دنقل الذي هو حالة

حداثيـــة مهمـــة تتمظهـــر فيهـــا تـــداخلات الســـردي فـــي الشـــعري فـــي الشـــعر العربـــي الحديث.

منهجيـــة البحـــث: يتبـــع البحـــث المـــنهج الوصـــفي التحليلـــي مـــن خـــلال النمـــاذج الشعرية في قصائد أمل دنقل، من داخل بنيتها، ونسقها.

ومـــن النتـــائج التـــي خـــرج إليهـــا البحـــث أن الشـــاعر اســـتخدم عـــددا مـــن التقنيـــات الســـردية مـــن حـــوار ومشـــهد ووصـــف واســـترجاع وحبكـــة لرفـــد نصـــه الشـــعري، والتـــأطير لـــه، ممـــا شـــكل بنيـــة فنيـــة وموضـــوعية أكســـبت الـــنص الشـــعري غنـــى، وكشـــفت عـــن الفكـــر المخبـــوء فـــي دواخـــل القصـــيدة والشـــاعر، وأثْـــرت المعنـــى، ومنحتـــه جماليّـــةً، وفتحت الفضاء التأويلي للقصيد.

الكلمـــات المفتاحيـــة: تـــداخل الأجنـــاس، التـــداخل الســـردي الشعري،الســـرد، الشعر الحديث، أمل دنقل.

Abstract

The importance of the research lies in clarifying the concept of narrative overlap in poetry, and explaining its implications, in general, and in investigating the narrative techniques in Amal Dunqul's poetry, and their impact on shaping the artistic and thematic structure in particular, by researching selected poetic examples of his poetry in which this phenomenon is clearly evident.

The problem of the research lies in the fact that poetry carries special and specific formal and moral elements, as well as narration. However, Amal Dunqul's poetry represents a special, fertile and distinct case, in which the narrative and the poetic are intensely intertwined.

This research presents theoretical material on the concept of poetic narrative overlap, examines its concept, and its artistic, aesthetic, and thematic implications, and examines the language of poetry and narrative, and their shifts as a manifestation of this overlap. He reviews the techniques of the literary genre, following the works of the Egyptian poet Amal Dunqul, who is an important modernist case in which the intersections of narrative and poetry appear in modern Arabic poetry.

Research methodology: The research follows the descriptive analytical method through poetic models in Amal Dunqul's poems, from within their structure and format.

Among the results that emerged from the research was that the poet used a number of narrative techniques, including dialogue, scene, description, retrieval, and plot, to supplement his poetic text and frame it, which formed an artistic and objective structure that gave the poetic text richness, revealed the thought hidden within the poem and the poet, enriched the meaning, and gave it aesthetics. And opened the interpretive space for the poem.

Keywords: Keywords: intersection of genres, poetic narrative intersection, narration, modern poetry, Amal Donkol.

مقدمة

يحمل الشعر عناصر شكلية ومعنوية، خارجية وداخلية يختص بها، ويحمل النثر كذلك مجموعة من السمات الشكلية والمعنوية التي تميزه عن الشعر كجنس أدبي مستقل بذاته، إلا أن قضية التداخل السردي الشعري ظهرت في الشعر الحديث حتى أصبحت ظاهرة، وتبعتها دراسات نقدية معاصرة تختص برصد العناصر السردية في الشعر، وبيانها.

ويسعى البحث إلى دراسة هذا التداخل في شعر أمل دنقل، كنموذج تتجلى فيه الظاهرة، واستقصاء التقنيات السردية في قصائده، من خلال نماذج مختارة من أعماله الشعرية الكاملة، ويجيب البحث على جملة من الأسئلة: ما مفهوم الشعرية والسردية؟ وما هي ماهية التداخل بينهما؟وكيف تبدو اللغة مظهرا من مظاهر هذا التداخل؟ وما هي التقنيات التي تختص بكل نوع أدبي؟ وهل يحتفظ النوع الأدبي بأطره العامة عندما يتداخل مع نوع أدبي آخر أم يذوب في خصائص أدبية مشتركة جامعة؟ وكيف استخدم الشاعر تقنية التداخل السردي الشعري؟ وكيف تجلّت؟ وماذا أضافت للنص الشعري؟

أما هيكلية البحث، فهو مكون من: مقدمة وأربعة محاور وخاتمة، جاءت محاوره كالآتي، أولا: التداخل السردي الشعري ومفهوم الشعرية والسردية، وثانيا: اللغة مظهرا للتداخل السردي الشعري أو العكس، وثالثا: تقنيات النوع الأدبي، ورابعا: تطبيق على التداخل السردي في الشعر، أمل دنقل أنموذجاً.

أولا: التداخل السردي الشعري،ومفهوم الشعرية والسردية

غالباً ما يشير مصطلح التداخل في الدراسات السردية إلى التشابك والتعالق بين جنسين أدبيين أو أكثر، ولعل الإغريق هم أول من تنبّه إلى ذلك؛ فقد أشاروا إلى مصطلح "الجنس العام (المختلط) حيث يتكلم بالتناوب الشاعر والشخصيات، ويشمل الأنواع البطولية (الملحمة) والأنواع الغنائية" (جينيت، مدخل إلى النص الجامع، 1999، صفحة 25). ويشير أفلاطون إلى الجنس الملحمي أيضاً بوصفه "صيغةً سرديةً خالصة" (جينيت، بارت، تودوروف، و وآخرون،

1992، صفحة 73). ويحتمل التداخلُ وجودَ عناصر موجودة في جنس أدبي، تخرج من كونها عناصر مميزة في جنسها الأصلي، لتتحول إلى عناصر رافدة لجنس أدبي آخر. وبالرغم من "قلة المخزون في ذاكرة الشعرية القديمة عن السرديات مما يجعلها حقلا بكرا للمقاربات التجريبية، إلّا أن أدبية السرد بنت العصر الحديث، خاصة في شكلها القصصي والروائي مما يجعلها تكاد تفلت من إطار الأحكام المسبقة التي تلاحق الشعر في النقد المعاصر" (فضل، 1978، الصفحات 253-254).

إن التداخل يستلزم النظر لمفاهيم عدةّ: السرد، والقصّ، والقصة، والحكاية، والحَكْي، والشعريّ، والشاعرية، فالسرد هو: "الحديث أو الإخبار (كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر (غالبا ما يكون ظاهراً) من الساردين، وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر (ظاهرين غالباً) من المسرود لهم" (برنس، 2003، صفحة 145). أو "هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال" (وهبة و المهندس، 1984، صفحة 198)، أو هو "الطريقة التي تُحكى بها القصة" (لحمداني، 1991، صفحة 45). أما القص، فهو: "استعراض لأحداث ماضية من خلال كلام يوجد ضمن سرد طويل كالقصة أو الرواية أو ضمن حوار المسرحية" (وهبة و المهندس، 1984، صفحة 289). وأما القصة فتعتبر: "سرداً لأحداث لا يشترط فيها إتقان الحبكة ولكنه ينسب إلى راوٍ وأهميتها تنحصر في حكاية الأحداث وإثارة اهتمام القارئ أو المستمع، لا الكشف عن خبايا النفس والبراعة في رسم الشخصيات" (وهبة و المهندس، 1984، صفحة 289). أما "القصة: فمجموع الأحداث المروية. وأما الحكاية: هي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها، والسرد هو الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب، أي: واقعة روايتها بالذات" (جينيت، 2000، صفحة 13). وأما "الحَكْي، فيميّز الباحثون بين مستويين: القصة والخطاب"(بوعزة، 2010، صفحة 71). –

من خلال التعريفات للمفاهيم السابقة فإننا نلحظ أنها تتفق جميعاً في خصائص مشتركة تجعلها تتحدد في أكثر من جنس أدبي.

أما لفظة شاعريّ تعني "كل ما يتميز بالجو العام للشعر، وسمات الخيال والعاطفة، والتعبيرات البليغة التي ترتبط في ذهن الإنسان بالشعر، والمهم فيه أن يكون أسلوب التعبير والموضوع هما المتصفان بالشاعرية" (وهبة و المهندس، 1984، صفحة 208). أما الشعر فهو "فن من فنون الكلام يوحي عن طريق الإيقاع الصوتي واستعمال المجاز بإدراك الحياة والأشياء إدراكاً لا يوحي به النثر الإخباري، من شروطه: التعبير عن إحساس قوي، وانتقاء الألفاظ المستخدمة فيه، وترتيبها ترتيبا موسيقيا خاصاً يعبر عنه بالوزن، ويزيد الشعر العربي قيداً خاصا هو القافية" (وهبة و المهندس، 1984، صفحة 210). إن التعريفات السابقة تنضوي، أيضاً، على عناصر تجعلها متمايزة عن السرد. وفي ضوء ذلك، يذهب بعض الباحثين إلى إخراج الشعرية من حدود التجنيس، "فعدم الوقوف بالشعرية عند حدود الجنس الأدبي هو السبيل الأفضل لمقاربة نصوص أدبية عربية تشترك في التعبير عن محيط اجتماعي–ثقافي له، في الحقل الأدبي العربي العام، بتمايزاته النسبية، كما خصوصية التجربة وأسلوب التعبير" (العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، 2010، صفحة 296).

لقد عرّف " فانسون جوف" الشعرية، فعنى بها "دراسة الإجراءات الداخلية للأثر الأدبي" (جوف، 2012، صفحة 13)، فالأجناس عنده "تخضع لقواعد مضبوطة تسمح بتحديدها. ذلك أن الشعر والمسرح والمحكي أجناس لا تعمل بنفس الطريقة، ولا حتى داخل الحقل السردي نفسه، الذي كان ولا يزال الموضوع ذا الامتياز للمقاربات الشكلية؛ فثمة نصوص ذات طبيعة مختلفة" (جوف، 2012، صفحة 13). إن شعرية الرواية بهذا المعنى "تستعير النماذج النظرية المختلفة التي تدمج التحليل الشكلي في إجرائها. هكذا، لن يتم استدعاء المقاربات السردية والسيميائية وحسب، وإنما التطورات الأخيرة في النقد السيكولوجي والنقد الاجتماعي" (جوف، 2012، صفحة 14). من غير أن يضرّ ذلك ببنية الرواية ومضمونها، فالرواية، تمثل الواقع، والواقع المتخيل، دون استبعاد فرضية أنها، أي:

الروايـــة، "يجـــب أن تكـــون واقعيـــة" (بـــوث، 1994، الصـــفحات 62-63). وبمـــا "أن الروائـــي لـــيس مؤرخـــاً، فـــإن الصـــور الذهنيـــة التـــي يشـــكلها الروائـــي عـــن الركـــائز الاجتماعيـــة الكبـــرى هـــي قـــوام الكتابـــة الســـردية، وهـــي تقـــدم للقـــارئ، ثـــم لكاتبهـــا، معنـــى مصـــوراً عـــن العـــالم، أي أنهـــا تعـــرض عليـــه أشـــكالاً عديـــدة للعـــالم، إلـــى درجـــة يتكـــاثر فيها ويصبح عوالم بعدد الروايات"(إبراهيم، 2019، صفحة 147).

وقـــد اســـتخدم "جيـــرار جينيـــت" المصـــطلح بشـــكل قريـــب ممـــا اســـتخدمه "فانســـون جـــوف"، حيـــث اســـتخدم مصـــطلح "شـــعرية التـــأليف" (جينيـــت، وآخـــرون، 1989، صـــفحة 79). وفـــرّق بـــين الأجنـــاس بتوصـــيفها، أيضـــاً، "فللغنـــائيّ العاطفـــة، وللملحمـــيّ المعرفـــة، وللـــدراميّ الإرادة والفعـــل" (جينيـــت، مـــدخل إلـــى الـــنص الجـــامع، 1999، صـــفحة 57). و"ليســـت فائـــدة الروايـــة فـــي كونهـــا تظـــل الجـــنس الأكثـــر موضـــوعا للدراســـة وحســـب، وإنمـــا أيضـــا وبســـبب خاصـــيتها: الطـــول والتعقيـــد، لا تتـــرك نفســـها منغلقـــة علـــى نمـــاذج مبســـطة تعســـفيا، بـــل أكثـــر مـــن ذلـــك يُســـمح للمـــتن الروائـــي بـــالتحقق مـــن ملاءمـــة النمـــاذج المختلفـــة والمقترحـــة مـــن أجـــل تحليـــل النصـــوص" (جـــوف، 2012، صـــفحة 14). فهـــي، أي: الروايـــة، "تكتســـب ســـمات الراهنيـــة؛ فهـــي الشـــكل التعبيـــري الأمثـــل لاســـتيعاب كـــل مـــا هـــو خـــارجي ومـــا هـــو داخلـــي، ممـــا أفـــرز أشـــكالاً أدبية متعددة داخل الرواية" (حليفي، 2009، صفحة 9).

فالســـرد، فـــي ضـــوء ذلـــك، لـــه خصـــائص وأســـاليب وتقنيـــات تختلـــف عـــن الشـــعر، والشـــعر لـــه ســـمات يختلـــف بهـــا عـــن المســـرح. وإن التـــداخل هـــو ذلـــك التعـــالق بـــين الســـمات التـــي يســـتخدمها الأديـــب معتمـــداً علـــى استقراضـــها مـــن جـــنس آخـــر، غيـــر الجـــنس الأدبـــي المكتـــوب، ممـــا يمنحـــه تنوعـــاً جماليـــاً وتعالقـــاً وعبـــوراً نصـــيّاً وانفتاحـــاً على القراءة، بحيث يصبح النص مجرّةً من الدلالات، وحفريةً معرفية قابلةً للتأويل.

ثانياً: اللغة مظهراً للتداخل السردي الشعري أو العكس

تتصـــف اللغـــة الشـــعرية بنزوعهـــا إلـــى العاطفـــة وتعبيرهـــا عنهـــا، واحتوائهـــا علـــى مســـتويات مـــن التـــأثير تتـــأرجح بـــين القـــوة والضـــعف، ونزوعهـــا إلـــى الخيـــال، وهـــي ترســـم الصـــورة، وتـــؤدي المعنـــى الـــذي تتحقـــق بـــه وظيفـــة الشـــاعرية. وبـــالمفهوم الـــذي قـــدمناه،

فاللغة الشعرية تعبير عن عواطف وانفعالات تتعلق باللذة والمتعة والحزن والمعاناة، وهي تبتعد عن لغة السرد التي تميل إلى التقرير، دون أن تتجرد من الانفعال، ويحتم الجنس الأدبي استخدام مستويات لغوية متباينة؛ فمثلاً تميل لغة الرواية والقصة والسيرة، إلى التقريرية، والواقعية، بينما تميل لغة الشعر إلى الانزياح الأسلوبي، الذي يجعل اللفظة معبرةً عن مجالات مختلفة من الأفكار تتجاوز حدود اللغة ذاتها. فالنص يصدر عن "قول لغوي، فهو (أي: القول اللغوي) نشاط نطقي مشدود إلى حاجات الناس، وفي تكوّنِهِ يمارس المتكلم فعل اللغة، أي: فعل إعادة إنتاجها" (العيد، 1986، صفحة 21).

إن اللغة الشعرية تتمايز عن اللغة السردية؛ "فلغة الشعر تعبر عن كل من الذات والموضوع معاً وفي نفس الوقت، إذ إنها تمحي الحدود بين العالم الخارجي والعالم الباطني، وتجعلهما مشتركين ومرتبطين" (باشلار، 2010، صفحة 324).إن الأمر لا يتعلق باللغة المستخدمة في النص وحسب، بل يتجاوز ذلك إلى العنوان، فقد يكون للعنوان شعريةً، تخرج عن اللغة السردية، كالعنوان: "عابر سرير" لأحلام مستغانمي، و"سعيد ابن أبي النحس المتشائل" لإميل حبيبي، فالأخير يتضمن المفارقة، والأول يتضمن الغموض والإبهام. وثمة عناوين تبتعد عن الشعرية، مثل "البحث عن وليد مسعود" لجبرا إبراهيم جبرا، و"حضرة المحترم" لنجيب محفوظ، و"القوقعة" لمصطفى خليفة. ولا يتعلق الأمر بهذا وحسب، إنما اللغة الشعرية تؤدي إلى إحداث عناصر شعرية في النص السردي؛ فهي تجعل للصورة الفنية، وللعنوان، وللإهداء، وللوصف شاعريةً خاصة، وإن استخدام المجاز اللغوي، يجعل الألفاظ خارجة عن سياق النقل التقريري للحدث، إلى الفعل الخيالي الذي تحدثه اللغة.

فالشعر يتميز ببنية تختلف عن بنية السرد، "فالسّرد يتميّز ببنيته المتحركة، وعلاقات وحداته التفاعلية، وارتكازه على الروابط المنطقية والسببية، بينما لا يحصل كل ذلك مجتمعاً في الشعر" (لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف، 2014، صفحة 150). والشعر، أيضاً،"يحقق الوظيفة الجمالية المتشكلة من الانتظام الداخلي للعناصر الصوتية والتركيبية والدلالية

والتصويرية ويقول أيضا "ماكروفسكي": إن شاعرية اللغة ليست سمات ثابتة في القول اللغوي نفسه، بل هي سمات مرتبطة بوظائف تسود فيها الوظيفة الجمالية ذات التوجه الذاتي، مما يعني أن اللغة الشعرية يتحدد وجودها في ذاتها بعيدة عن الوسيلة أو الأداة للتواصل العادي، فتحقق غنائيتها وذاتيتها بعيداً عن كل وجود خارجها" (مساعدية، 2001، صفحة 20).

وقد تداخلت لغة السرد في شعر أمل دنقل بصورة واضحة، مما أكسبها غنى جمالياً وأبعاداً تأويلية، فمن خلالها استطاع أن يعبر عن الحدث الآني مستخدماً تقنيات سرديات جديدة، نهضت بنصه، وأكسبته نوعا من الحركية والتجديد، كما سيأتي لاحقاً في التطبيق.

<u>ثالثا</u>: تقنيات النوع الأدبي

تستخدم الرواية تقنيات مختلفة كالاسترجاع والاستباق والحذف والحوار الداخلي والخارجي، وغيرها من التقنيات العديدة. وبعض من هذه التقنيات اقترضته الرواية من فنون أخرى؛ "فكثير من الروائيين قد استخدموا عن وعي أساليب الموسيقى والأفلام بنفس الطريقة التي انتحلت بها القصص الرومانسية والروايات القديمة جماليات وأساليب الملحمة القديمة" (مندلاو، 1997، صفحة 65). ومما يميز الشعر اعتماده على تقنيات الوزن والإيقاع والموسيقى، والنظام التناظري والذي نراه في القصيدة العمودية، أو النظام الانثيالي الدفقي الذي نراه في شعر التفعيلة، كذلك القافية، واستخدام اللغة على نحو يدفع إلى المجاز، والغموض الذي يصنع اللذة الفنية والجمالية، واستخدامه للمجاز والاستعارة وغيرها من الأساليب التي لا نجدها في السرد مثلاً.

إن وجود تقنيات مخصوصة للنوع الأدبي تعطيه نوعا من الاستقلالية، وتجعل له حدودا ينماز بها عن غيره من الأنواع، وهذه التقنيات هي التي تسهم في بناء التصور المعرفي عنه، كجنس أدبي مستقل، وتجعل له سمات يتميّز ويتطور بها. ولقد وعى الشاعر العربي القديم التقنيات السردية؛ "فالأدب العربي عرف فن القصّ من قديم العصور من ملاحم وقصص شعبي ومقامات، بل قد يكون أثرّ في

تطور فن القصّ عند الغرب؛ حيث أشار مؤرخو الأدب الإسباني إلى إمكان تأثير فن المقامات العربية في مولد فن جديد من الأدب الإسباني المعروف بالقصة البيكارسكية" (قاسم، 2004، صفحة 28). وإلى جانب ذلك، يزخر التراث العربي بأنواع السرد التي لا يتسع المقام لذكرها.[1]

إن التداخل يكمن في استخدام تقنية سردية في الشعر، كالحوار، أو استخدام تقنية شعرية في السرد كالإيقاع الموسيقى، أو اللغة الشعرية المبنية على الأساليب الإنشائية.، وهذا الاستخدام واعيا كان أو غير واع، لا يعد من قبيل الاستخدام فقط، إنما يعتبر نقلا للتقنية الفنية أو الموضوعية من نوع أدبي إلى آخر، وهو خروج على الحدود الذاتية للنوع الأدبي الذي يمهد الطريق بدوره لتداخل الجنسين الأدبيين تداخلا يسمح بالنظر إلى التقنية ووظيفتها في النوع المُرَحَّل إليه إن جاز التعبير. ومن الأمثلة على ذلك سيرتا جبرا إبراهيم جبرا الروائية "البئر الأولى وشارع الأميرات" اللتان يلجأ فيهما إلى اللغة الشعرية للتعبير في السرد، واستخدام اللغة الشعرية داخل النص السردي، ليحمل دلالات ووظيفة تدفعنا إلى الوقوف، وتأمل هذا الاستخدام الشعري السردي وما يحمله من أبعاد معنوية للنص "السيرروائي". ويمكن التمثيل على ذلك بالشعر أيضا بقصيدة الجسر لمحمود درويش، حيث نجد أنه استخدم تقنيات سردية كالحوار والقصّ والوصف مراوحا فيها بين هذه الأساليب الثلاثة.

إن الوعي بجوهر التداخل يجعنا ندرك ما تضيفه التقنية السردية شعريا، وما تُضفيه التقنية الشعرية سردياً، فتتحدد بذلك رؤى ومعانيَ وطرقاً، وأدوات وأساليب حديثةً تجعله أكثر حرية في التعبير، وأكثر انطلاقا. ولعل النظر إلى طبيعة العمل السردي من حيث هو "درامي، أو غنائي أو سينمائي" (فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، 2003، صفحة 9)، يمكن أن يحدد الفضاء الشعري الذي يتداخل فيه، ويلتحم بعناصره.

[1] للاستزادة، ينظر في: سعيد يقطين. (2012). *السرد العربي مفاهيم وتجليات*. (المجلد 1). الجزائر:منشورات الاختلاف. ص55

إن للحداثة دورا كبيرا في التداخل لأنها ترتبط بالتغيير والإحداث، وإن وعي المبدع باللغة يجعله يبحث داخل بنيتها عن أساليب جديدة للتعبير؛فالمبدع الحداثيّ يتجاوز الأجناس الأدبية، ويعتبر أن اللغة تكتب جميعَ الأجناس، وتشكّل جميع الأنواع، وتستوعب كل الأساليب، فهو يرى أن الانصياع إلى أدبية الأدب مظهر للحداثة، مستغلاً اللغة بكل مكنوناتها وأساليبها المختلفة والمنوعة والمخصوصة بأجناس محددة. ونجد أمل دنقل قد وعى هذه الرؤى السردية، واستخدمها في شعره، وظهر ذلك في زجه بالتقنيات السردية التي تداخلت وتناغمت في نصه الشعري، مما جعل شعره يمور بالتنوع والحداثة والاختلاف.

رابعاً: تطبيق على التداخل السردي في الشعر، أمل دنقل أنموذجاً

لقد استخدم أمل دنقل تقنيات سردية كثيرة في شعره؛رسمت ملامح نصه الشعري بصورة بارزة، ومهمة، وواضحة، ومؤثرة في بناء القصيدة، وقد وقفنا على أبرز تسعة عناصر/تقنيات سردية، وهي: الحكاية، والمونولوغ، والحبكة، والحوار، والمشهد، والوصف، والاسترجاع (الارتداد)، والخطاب الروائي، والسرد.

1-تقنية الحكاية في قصيدة "نجمة السراب"

إن الحكاية هي "أحد مقومات القصة، إذ يمثل مضمونها القصصي الذي تؤديه الأحداث القائمة على التتابع واقعية كانت أو متخيلة، وتنهض بهذه الأحداث شخصيات في مكان وزمان معينين، وليست الحكاية موقوفة على القصة المكتوبة، فقد تكون مشافهةً، أو في شريط سينمائي، والحكاية بهذا المعنى ضرب من التجريد، إذ لا يمكن إلا أن تكون ملتبسة بالخطاب التي يحملها، وبالراوي التي يرويها" (القاضي، وآخرون، 2010، صفحة 148).

إننا نجد الحكاية عنصراً سردياً في شعر أمل دنقل؛فقصيدة "نجمة السراب" (دنقل، 2012، الصفحات 440-441)، ترتكز على عنصر الحكاية، فتبدأ بلقاء/ وداع بين رجل (الشاعر) وامرأة، في مكان خارجي غير محدد، ويبدو أنه شارع أو

مقهى، ويغادر الرجل عائداً إلى فندقه/ غرفته، ماراً بالسوق، وخلال ذلك، دقّ كثيراً من الأبواب معتقداً أنها بابه، إلى أن وصل إلى غرفته، فرأى قطته تموء لأنها في حالة ولادة، ويلاحظ وقوف قط على شباك الجيران، مقارباً بين تجربته مع صديقته التي رفضت المجيء إلى غرفته، وتجربة قط الجيران مع قطته، وتنتهي القصيدة.

تبدأ القصيدة بزمن الحكاية بصيغة الماضي:

صديقتي .. شدت على يدي ،
وقالت: لن أزور غرفتك
إن شئتَ. فلنبق معا إلى الأبد..
ولم أرد

وتنتهي بانتهاء زمن الحكاية بصيغة الحاضر:

وأخلد الجيران للسكون
وقطهم يجلس –في الشباك– ناعس العيون
يلعق في فرائه المنقط البياض
يلعق –عن فرائه– عذاب قطتي المتحد
سعت إليه ذات ليلة...
ولم تسله ثوباً للزفاف!
لأن ثوب العرس

في معارض الأزياء
نجمة تدور في سراب!!(دنقل، 2012، الصفحات 440–441)

إن دنقل يستعين بالحكاية تقنيةً سرديةً ويوظفها؛ فنجد عنصر الشخوص محددا كالآتي: الرجل (هو)، والصديقة، القط، القطة، الجيران. ونجد عنصر المكان: فضاء/ مكان غير محدد، الغرفة، معارض الأزياء. تتبدى تقنية الحكاية من خلال استناد الشاعر على عناصرها الرئيسة، كالشخوص والزمان والمكان والحوار، والسارد المشارك والوقف. وقد سارت في نسق تتابعي، فهي تبدأ من نقطة وداع

صديقته له، وتنتهي برجوعه لغرفته، ونجد أن الأحداث متتابعة، متتالية، وهو يراوح بين استخدام السرد والوصف، بحيث يجعل من عناصر الحكاية وحدة متماسكة يقدم من خلالها المعنى الشعري.

يستخدم الشاعر في حواره المعادل الموضوعي المتمثل بالقط وحياته الطبيعية، ويفضل حياة الحيوان الطبيعية على حياة الإنسان المبهرجة والمتكلفة، وكأن التصاق الحيوان بطبيعته يعدّ أكثر ذكاءً من خروج الإنسان من هذه الحياة، مستخدما تقنيات السرد الداخلي وكأن قصة القط (المعادل الموضوعي) حديث مع الذات بصوتٍ عالٍ.

كما استخدم تقنية السارد المشارك في عبارة صديقتي؛ فالسارد المتمثل ربما في الشاعر، أشرك نفسه بالحدث، وقرينة ذلك ضمير ياء المتكلم في كلمة صديقتي، فأدخل نفسه عنصراً محايثاً في النص، وهذه تقنية من تقنيات السرد، وأتبعها بحوار بينه وبين الصديقة، فمثلت الصديقة دور الشخصية الإيجابية في طرحها، ومثل هو دور الشخصية السلبية في عدم رده؛ وهذا ما دعاه إلى استحضار حكاية القط، لتمثل الحالة النفسية له.

كما أن إدخال قصة القط هي عملية سردية تناسلية تنتقل فيها القصة ويتوقف فيها السرد، إلى قصة أخرى جديدة، وهذه التقنية تسمى بتقنية الوقف، وهي إيقاف زمن السرد للحظات معينة، ثم العودة إلى السرد مرة أخرى. فبدلا من أن ترتكز القصيدة على نمط واحد مكرور ملل أصبحت القصيدة ذات أنماط متضافرة لتعطي القصيدة إيقاعاً منضبطاً ومتناغماً بصورةٍ تثير المتلقي.

2-تقنية المونولوغ في قصيدة سفر التكوين

"أصل المونولوغ أن يكون على خشبة المسرح، حيث تخاطب الشخصية الممثلة نفسها، وهو وسيلة يبرر بها المؤلف أفكار الشخصية، وأحاسيسها واضطراباتها. وقد يسميه بعض النقاد "العرض" الذي ينقل أفكار الشخصية وأقوالها نقلا أميناً. ويميز بعضهم بين نوعين من المونولوغ، وهما: المنقول، والمسرّد، فالمنقول: هو ما سمّوه عرضاً، والمسرّد: هو بمثابة الخطاب غير المباشر الحر" (القاضي،

وآخـــرون، 2010، الصـــفحات 432-433). ونجـــد دنقـــل يســـتخدم المونولـــوغ الداخلي، حيث يخاطب نفسه، في قصيدة "سفر التكوين":

قلتُ لنفسي: لو نزلت الماء.. واغتسلت.. لانقسمت
(لو انقسمت.. لازدوجت.. وابتسمتْ)
وبعدما استحممت..
تناسجَ الزهرُ وشاحاً من مرارة الشفاهْ
لففتُ فيه جسدي المصطكّ.
(وكان عرشي طافيا.. كالفلك)

حدّقت في قرارة المياه

حدقت كل ما أراه

وجهي مكللاً بتاج الشوكْ(دنقل، 2012، الصفحات 264-265)

إن هذه التقنية السردية تكشف دواخل الشخصية الشعرية، وتؤطر لحدود الخطاب، الذي يستخدم الشاعر فيه أسلوب التناص، كاشفاً عن جوانب مخبوءة في الذات الشاعرة. ويستخدم المونولوغ في المقطع الأخير:

حدقت في جبيني المقلوب
رأيتني: الصليب والمصلوب
صرخت – كنت خارجاً من رحم الهناءة
صرخت؛ أطلب البراءة
كينونتي: مشنقتي
وحبلي السري:حبلها المقطوع!(دنقل، 2012، الصفحات 269-270)

ففـــي حـــين أن المونولـــوغ الأول كـــان صـــامتاً، أي: حـــوارا داخليـــاً صِـــرْفاً، إلا أن المونولـــوغ الثـــاني لـــيس صـــامتاً، إنمـــا صـــراخ عـــالٍ، يوضـــح فيـــه الشـــاعر حقيقـــة الحالـــة البائســـة التـــي يعـــيش فيهـــا وكأنـــه المســـيح علـــى خشـــبة الصـــليب فـــي ظـــل مجتمـــعٍ يعـــاني فيه الشاعر من الاغتراب.

كما يمتاز المونولوج في المقطعين السابقين بالتراتبية التي يقوم الكلام فيها على بعضه بعضاً، وهذا من السرد، على النقيض من الشعر التقليدي الذي يمثل عليه بكومة الرمل، بحيث يستطيع القارئ تبديل الأسطر الشعرية دون أن يحدث خللا في المعنى.

يمثل المونولوغ حالةً شخصيةً واحدةً وهي الأكثر إغراقاً للذات في كينونتها، وهي عرض للداخل وكشفه للمتلقي وكأن المتلقي في مشهد مسرحيّ يعرض أمامه للتو.

3-تقنية الحبكة في قصيدة"إلى صديقة دمشقية"

تتمثل الحبكة تقنيةً سرديّةً في انتقاء الأحداث والأعمال المروية وتنظيمها، وهو ما يجعل من المادة السردية حكاية، موحدة، تامة، لها بداية ووسط ونهاية... وقد ميز "تودوروف" بين ثلاثة أصناف من الحبكة: حبكة المصير، وحبكة الشخصية. ومن الأمثلة على حبكة المصير: حبكة الحدث، وهي التي تنتظم حول مشكلة وحلها، ويحكمها السؤال الآتي: ماذا سيحدث بعد ذلك. وحبكة الميلودراما، وهي التي تنبني على سلسلة من النوائب وتحل ببطل ضعيف، ولكنه يكسب عطف القارئ، لأنه لا يستحق ما حل به، وتنتهي القصة بفاجعة تثير شفقة القارئ. والحبكة العاطفية، وهي نقيض الحبكة الميلودرامية فالبطل محبوب، وضعيف غالبا، ويتعرض لسلسلة من النوائب لكنه ينتصر في النهاية. والحبكة المأساوية، ويكون البطل فيها محبوباً لكنه مسؤول عما يصيبه من نوائب ولا يتفطن إلى ذلك إلا بعد فوات الأوان. والحبكة الكلبيّة، وتكون فيها الشخصية الرئيسية شريرة، ولكنها تنتصر في النهاية بدل أن تعاقب (القاضي، وآخرون، 2010، الصفحات 141-143). وغير ذلك من الأنواع.

يعتمد دنقل في شعره على استخدام الحبكة بأنواعها؛ فنلحظ في قصيدة "إلى صديقة دمشقية" استخدامه للحبكة العاطفية، والتي تبدو، في البداية، حبكة سلبيةً، وكأنه يحذر من الضياع والتيه والتقاعس والمعاناة،فتجسد البطل المحبوب الضعيف، الغارق في المعاناة، فتطغى عليه، وعلى محبوبته الدموع، والألم، والحسرة، والحزن، والحصار، والأشرار:

إذا سباكِ قائدُ التتار
وصرتِ محظية..
فشد شعرا منك في سُعار
وافتض عذرية..
واغرورقت عيونك الزرق السماوية
بدمعة كالصيف، ماسية
وغبت في الأسوار،
فمن ترى يفتح عين الليل بابتسامة النهار؟(دنقل، 2012، صفحة 423)

ويقول أيضا متحدثا عن حزنه:

قلتِ – ونحن نسدل الأستار
في شرفة البيت الأمامية:
لا تبتعد عني
انظرْ إلى عيني
هل تستحق دمعةً من أدمع الحزن؟
ولم أجبكِ، فالمباخر الشآمية
والحب والتذكار
طغت على لحني
لم تبق مني وهم أغنية!(دنقل، 2012، صفحة 424)

ويستمر قائلا بمسحة من الألم والحسرة:

يا كم تمنت زمرة الأشرار
لو مزقوا تنورة في الخصر...بُنيّة
لو علموك العزف في القيثار
لتطربيهم كل أمسية
حتى إذا انفضت أغنياتك الدمشقية
تناهبوك؛ القادة الأقزام .. والأنصار

ثم رموك للجنود الإنكشارية
يقضون من شبابك الأوطار(دنقل، 2012، الصفحات 425-426).

لكنه ينتصر في النهاية على ذلك، ويقهر المستحيل، ويجعل النار مشتعلة دوماً وسط البرد والإعصار، وتولد الشمس في ليل الشتاء، ليجسد الحبكة العاطفية التي يفوز فيها البطل، يحدوه الأمل، والتفاؤل، بعيداً عن الفواجع:

الآن... مهما يقرع الإعصار
نوافذ البيت الزجاجية،
لن ينطفي في الموقد المكدود رقص النار
تستدفئ الأيدي على وهج العناق الحار
كي تولد الشمس التي نختار
في وحشة الليل الشتائية!(دنقل، 2012، صفحة 426)

إن الصراع المحتدم في المقاطع الثلاثة الأولى أدى إلى أن نصل إلى لحظة الذروة، وهي ذروة إيجابية، ففيها التحدي وفيها البقاء المشتعل والأمل والطمأنينة الدافئة، وهي لحظة سعادة قصصية ينتصر فيها الأبطال، وبذلك تتحقق الحبكة العاطفية بتسلسلها المنطقي والدرامي من الانهزام إلى الانتصار، مما يكسب النص الشعري غنى وتماسكاً في البنية الشكلية الظاهرة، والبنية المعنوية العميقة بصورة أفضل من الالتزام بنمط تكراري عاطفي.

4- تقنية الحوار في قصيدة بكائية لصقر قريش

يعتبر "الحوار من أهم أساليب القص، مثل الوصف والسرد، ويعد موطنا من أهم مواطن تعدد الأصوات في النص السردي (أصوات أعوان السرد التخيليين، وعوني السردي الواقعيين: المؤلف والقارئ). وينهض بوظائف متعددة كالإبهام بالواقع والوصف والإخبار ورسم ملامح الشخصيات ودفع الحركة القصصية والإسهام في بناء الحكاية. وقد عرفها سلفي دورر: الأقوال المتبادلة بين شخصيتين فأكثر منذ لحظة الالتقاء حتى لحظة الافتراق" (القاضي، وآخرون، 2010، الصفحات

158–159). ويستخدم دنقل بعامة أسلوب الحوار في شعره، ففي قصيدة "بكائية لصقر قريش"، يستخدم تقنية الحوار، بحوار متبادل مع صقر قريش:

عم صباحاً أيها الصقر المجنح

عم صباحا

هل ترقبتَ كثيراً أن ترى الشمس

التي تغسل في ماء البحيرات الجراحا (دنقل، 2012، صفحة 405)

إن المقطع السابق مكون من صوت سارد واحد، أما المقطع الآتي فيتحول الحوار من صوت السارد الواحد إلى الحوار بين شخصيتين، مع حضور صوت السارد الواحد في جملة شعرية واحدة وهي:لا يرفع الجند سوى كوب دم .. ما زال يسفح، لذا فالمقطع الآتي أكثر درامية، لأنه يتكون من ثلاثة أصوات: السارد، وصقر قريش، والمجيب (هاك الشراب النبوي)، إلا إذا اعتبرنا السارد هو المجيب، فيكون المقطع مكوناً من صوتين فقط، إننا نميل إلى اعتبار الجملة الشعرية لا يشرب الجند ... صوتا جاء من خارج الحوار بين الشخصيتين، صوتاً جاء من بعيد، من خارج المحاورة المباشرة، وهذا ما أعطى النص بعداً دراميا عالياً، ويظهر صوت صقر قريش كاشفاً عن أعماق الشخصية من خلال الحوار:

–اسقني

لا يرفع الجند سوى كوب دم .. ما زال يسفح

–اسقني

–هاك الشراب النبوي

اشربه عذاباً مقراحا

...

–اسقني

بينما السادة في بوابة الصمت المملح

يتلقون الرياحا (دنقل، 2012، صفحة 406)

إن الحوار يبدأ بحوار أحادي موجه لصقر قريش: عم صباحاً أيها الصقر المجنح، ويتكرر في القصيدة، لكن الحوار بين الشخصيتين: الشاعر وصقر قريش يبلغ أوجه في منتصف القصيدة، فيتكرر مكسباً النصَ غنىً، إلا أن الهدف من الحوار ليس القص، بل كجزء من الخطاب الروائي، الذي يؤطر معالم الشخصية، ويوضح دوافعها، ويفصّل ذاتها، ويعزز المعنى الشعري، فالحوار، في القصيدة، أشبه بكاميرا داخلية، تعرض الحدث من الداخل، ويعمل على تفعيل الدراما والصراع الداخلي، وتقود إلى حبكة تتبدى للقارئ.إن تقنية الحوار السردية تسهم في أدبية الشعر، وتفتح له مدىً واسعاً للتعبير، ويستفيد الشاعر من هذه التقنية في تطوير الخطاب الشعري، وإرساء أسس التجديد والحداثة بعناصر من خارج الشعر. إن الحوار في النص كأداة سردية، تعالقَ مع البنية اللغوية، بحيث أصبح مكوناً تهجينيا. ولا نقول: إن قصيدة دنقل قصيدة هجينة، لقد بدت كذلك، لكنها تظل قصيدة، وليست سردا، بمعنى أن التداخل لم يلغ الحدود بين الجنسين الأدبيين: الشعر والسرد.

5-تقنية المشهد في قصيدة مقتل القمر

يعتبر المشهد من التقنيات السردية المهمة في الأدب السردي، فهو "صيغة إظهار تعرض تياراً مستمراً من التفاصيل الفعلية للحدث"(مانفريد، 2011، صفحة 123). و"يطلق هذا المصطلح على مواضع القص المفصل، الذي قد ينطوي على الوصف المبأر، أو الحوار في مقابل السرد المجمل، الذي يختصر الأحداث غير الهامة في القصة، ويشكل التناوب بين المشهد والمجمل الإيقاع الأساسي في الأعمال الروائية حتى نهاية القرن التاسع عشر، ويستخدم المشهد في مواطن الذروة في العمل الروائي. إن المشهد الحواري يحقق ضربا من التساوي بين زمن الخطاب، وزمن الحكاية. ويتميز المشهد حسب جينيت بخصيصتين: الأولى

تصـــوير الأحـــداث بتفاصـــيلها الكاملـــة، ونقـــل خطـــاب الشخصـــيات بحـــذافيره، والثانيـــة خلق وهم التمثيل" (القاضي، وآخرون، 2010، صفحة 394).

يقـدم دنقـل فـي قصـيدة "مقتـل القمـر" المشـهد كتقنيـة سـردية، فالقصـيدة تعتمـد علـى سرد الأحداث:

وتناقلوا الخبر الأليم على بريد الشمس

في كل المدينة:

قُتِلَ القمر!(دنقل، 2012، صفحة 34)

وترتكـز القصـيدة علـى السـرد، فتتـوالى الأفعـال الحركيـة (السـاردة) علـى لسـان أهـل المدينـة: تنـاقلوا–شـهدوه–نهـب–تركـوه–يقـول–وتقـول–تـدلت–ترحمـوا–تفرقـوا ... إلـخ. إثـم تنتقـل داخـل هـذا الأسـلوب إلـى المشـهد ويصـور تلـك الأحـداث بمشـاهدها الكاملـة (حسـب تعبيـر جينيـت)، وتفاصـيلها الدقيقـة؛ حيـث يفصـل كيـف تلقـى سـكان المدينـة الخبـر، وكيـف نهـب اللصـوص قـلادة المـاس، وتركـوه فـي الأعـواد، وكيـف تلقـى جـاره الخبـر وعـمَّ تسـاءل، وكـذلك الجـارة، وكيـف بكـاه الرجـال والنسـاء والأطفـال .. إلـخ. إن دنقـل يرسـم مشـهداً (بصـرف النظـر عـن كونـه متخـيلاً) دقيقـاً لأهـل المدينـة، المشـهد (أو مجموعـة المشـاهد) المتعلـق بأهـل المدينـة، وكـأن الشـاعرَ سـاردٌ، يـدخل إلـى عمـق نفـوس أهـل المدينـة، ويصـفها مـن الـداخل، ويصـف المدينـة مـن الخـارج، ويتعمـق فـي الحسّـيات فـي المدينـة، فهـو بـذلك يرسـم المشـهد بتقنيـة سـردية، فـي الـنص الشـعري. يقول:

وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس
في كل المدينة،
((قُتِل القمر))!
شهدوه مصلوباً تَدَلَّى رأسه فوق الشجر!
نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة من صدره!
تركوه في الأعواد ،

كالأسطورة السوداء في عيني ضرير
ويقول جاري :
((كان قديساً ، لماذا يقتلونه ؟))
وتقول جارتنا الصبية :
((كان يعجبه غنائي في المساء
وكان يهديني قوارير العطور
فبأي ذنب يقتلونه ؟
هل شاهدوه عند نافذتي _قبيل الفجر _ يصغي للغناء!؟!؟))
....
وتدلت الدمعات من كل العيون
كأنها الأيتام – أطفال القمر
وترحموا...
وتفرقوا.....
فكما يموت الناس.....مات!(دنقل، 2012، الصفحات 34-35)

إن دنقل من خلال تقنية "المشهد"، يكسب النص الشعري عمقا كبيراً، ويؤطر المعنى الشعري بأسلوب سردي، مظهراً الأحداث الداخلية الدقيقة؛ وبذلك يكسب النص غنىً، وجماليةً كبيرة على مستوى الشكل والمضمون؛ لأنه يمنح النص تعددا في الأصوات المتحدثة والمتداخلة، كما يشرك المتلقي في تصور المشهد وكأنه أحد الشخصيات في داخل القصة.

6-تقنية الوصف في قصيدة "رسوم في بهو عربي"

يعتبر الوصف في علم السرد "صيغة إخبار، يقدّم فيها السارد الشخصية أو يصف الظروف الزمكانية للحدث، ومظهر الديمومة هنا هو الوقفة الوصفية"(مانفريد، 2011، صفحة 125). وهو "نشاط فني يمثل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها، وهو أسلوب من أساليب القص يتخذ أشكالا لغوية كالمفردة، والمركب النحوي، والمقطع. وهو يخضع لبنية أساسية تتكون من تسمية وتوسعة لها، وتشمل

خصائص الموصوف أو عناصره، وهو يؤدي إلى النص السردي وظائف، منها: التمثيلية والتعبيرية والسردية والإبداعية والإيديولوجية، وغيرها" (القاضي، وآخرون، 2010، صفحة 472)."ويطلق مصطلح الواصف على صوتين سرديين مختلفين، هما: الراوي والشخصية. والوصف: نشاط لغوي فني تنجزه ذات المتكلم وتكتب في الآن نفسه، وإذا كان المتكلم في النص السردي هو الراوي، فإن الواصف هو الراوي المنتج التخييلي للوصف. والراوي الواصف يعلق ظرفياً وظيفته ساراداً للأحداث، ويحافظ، في الآن ذاته، على هويته راويا يخاطب مرويا له" (القاضي، وآخرون، 2010، صفحة 468).

يعجّ شعر دنقل بالوصف السردي، الذي يختلف عن الوصف الشعري المرتبط بالمباشرة، وينتهي إلى حد التعبير باستخدام كلمات قليلة، على اختلاف السرد الذي يجنح إلى الإطالة، والإطناب، والتفصيل، لذا يجنح السارد إلى الوصف، باعتبار أن النص السردي، يعتمد على السرد والوصف، ويمكننا تمثيل السرد بالخط المستقيم الذي يُكوّن النص السردي، والوصف بتلك الوقفات التي يمر بها، أو عليها، ذلك الخط. ويمكننا التمثيل على الوصف السردي الذي يتداخل في البناء الشعري بقصيدة "رسوم في بهو عربي"، إن دنقل يستخدم أسلوب الوصف تقنية سردية في القصيدة؛فيصف أربعة رسوم في البهو، الأولى لليلى الدمشقية (كما يسميها)، والثانية للمسجد الأقصى، والثالثة لسرحان الذي يمسك البندقية، والرابعة لسيناء (أو للوطن العربي). إن دنقل يستخدم أسلوب الوصف بتفصيل لغوي يجعلنا نرجع هذه الأداة إلى تقنيات النص السردي، بعيداً عن سرد الشعر، كما أسلفنا، إذ نلحظ أنه يتعمق في وصف تلك اللوحات؛ فاللوحة الأولى:

(1)

اللوحةُ الأولى على الجدار:

ليلى " الدمشقيَّة"

من شرفة " الحمراء " ترنو لمغيب الشمس،

ترنو للخيوط البرتقالية

وكرمةٌ أندلسيةٌ وفستقية

...

وطبقاتُ الصمتِ والغبار!

نقش

(مولاي، لا غالبَ إلا الله!) (دنقل، 2012، صفحة 317)

ولعل الجمل الشعرية التي بدأ بها متّبعاً أسلوب الوصف، قد فرّعت جملاً وصفيةً أخرى تلتها، حتى نهاية المقطع. إن ليلى الدمشقية، كما هي في الذهن، مجرد لوحة، لكنها في التصور والتشكيل الشعري، بناء على استخدام دنقل لتقنية الوصف السردي، تحيلنا إلى تاريخ، وحضارة، وطبيعة، ومجد مفقود، لذا، حرّك الشاعر جمود الصورة، باستخدام السرد، لتنبعث منها كل العناصر السابقة، فيصبح النص الشعري بذلك نصاً سردياً، مفتوحاً، ومُتَصَوَّراً يختلط فيه الحاضر بالتاريخ الأندلسي، وبتاريخ قصر الحمراء وبأيقونته المخطوطة (لا غالب إلا الله)، فالوصف هنا عبور نصي من الشعرية الحديثة إلى السردية التاريخية، ووجه التناص التشابه بالفن والجمال.يقول في اللوحة الثالثة:

اللوحةُ الدَّاميةُ الخطوط، والواهيةُ الخيوط:

لعاشقٍ محترقِ الأجفان

كان اسمهُ "سرحان"

يُمسكُ بُندقيةً.. على شفا السُّقوط

نقش

(بيني وبين الناس تلكَ " الشَّعرة"

لكن من يقبضُ فوق الثورة

يقبض فوق الجمرة)(دنقل، 2012، صفحة 318)

وكـذلك الأمـر فـي اللوحـات الأخـرى، فقـد اسـتخدم دنقـل الوصـف السـردي، الـذي أغنـى بنيـة الـنص الشـعري، وجعـل الـدفق اللغـوي الصُّـوَريّ الإيقـاعي يطـول معتمـداً علـى تقنيـة الوصـف.وكمـا فـي السـابق فقـد اسـتخدم التنـاص فـي المشـهد ليعبـر فـي نصـه إلـى قـولٍ قـديم مـن أقـوال معاويـة، ممـا يعطـي الـنصّ بُعـداً سـردياً جديـداً يواكبـه بعـدٌ أمويٌّ تاريخي.

7-تقنية الاسترجاع (الارتداد) في قصيدة "ديسمبر"

يعـرف الارتـداد بأنـه "سـرد لاحـق لحـدث سـابق للحظـة التـي أدركتهـا القصـة، وهـو أيضـاً قسـمان: ارتـداد داخلـي وخـارجي" (القاضـي، وآخـرون، 2010، صـفحة 17). ونلحـظ فـي قصـيدة ديسـمبر أن دنقـل اسـتخدم أسـلوب الاسـترجاع (الارتـداد) أثنـاء السـرد الشـعري؛ فعنـدما ننظـر فـي المقطـع الثـاني فـي القصـيدة إلـى الأفعـال، والتـي تتـراوح كلهـا بـين الوصـف والسـرد داخـل الإطـار الشـعري، فإننـا نلحـظ أنـه يبـدأ المقطـع، مـن حيـث السـرد والفكـرة، بجملـة: "أخـذوا أصـدقائي للسـجن"، وينتهـي بجملـة: "بعـدها خرجـوا: انقطـع الخـيط مـن بيننـا"، وبـين جملـة السـرد هـذه وتلـك، اسـتخدم دنقـل أسلوب الاسترجاع، يقول:

أخذوا أصدقائي للسجن (جملة بدء السرد)

لكنهم في ليالي الحنين

يقبلون لنشرب كأسين

في البار ذي الردهة الخالية

فإذا دقت الساعة الثانية

صفّق الخدم المتعبون

جمل الاسترجاع

فاختفى أصدقائي وهم يضحكون

–نلتقي ثانيةْ

نلتقي الليلة التاليةْ .

بعدها خرجوا: انقطع الخيط من بيننا (جملة نهاية السرد)

واستطال السكون(دنقل، 2012، صفحة 384)

وأحالنا إلى علاقة أصدقائه مع بعضهم في الماضي، حين كانوا يسهرون ويتسامرون بحب وشغف. مما أكسب النص بعداً عاطفيا يتعلق بالذاكرة القديمة، وما تحتويه من أحداث مؤثرة على أدبية القصيدة، ولعل دنقل في توظيفه لزمن الاسترجاع، قد جعل "الزمن يصيرُ إنسانياً بقدر ما يتم التعبير عنه من خلال طريقة سردية، ويتوفر السرد على معناه الكامل حين يصير شرطاً للوجود الزمني"(ريكور، 2006، صفحة 95). إن دنقل قد كشف الأبعاد العميقة لدواخل هذه الشخصيات (الأصدقاء–الخدم) الواردة في القصيدة من خلال التقنيات السردية، حيث جعلت المتلقي يرسم صورةً كاملة لتلك الشخصيات، التي تعبر عن ذات الشاعر/السارد، أيضاً، باعتبار أنها كانت تتميز بعلاقة حميمة على البعد الإنساني، ولعلها توضح الفارق الهش بين زمنين: الماضي بأبعاده الجمالية الحميمة، والحاضر بأبعاده المحزنة الأليمة.

8–تقنية الخطاب الروائي في قصيدة بكائية لصقر قريش

"يرجع استخدام هذا المصطلح إلى باختين، فهو: ظاهرة اجتماعية لا ينفصل فيها الشكل عن المضمون، فليس الخطاب في الرواية شكلا محضاً، أو حاملا لأبعاد أيدلوجية، بل هو كلام أدبي من أبرز خصائصه أنه كلام معقد البنى، وظاهرة متعددة الأساليب واللغات والأصوات، لذلك، فالخاصية الأسلوبية للجنس الروائي تتمثل في اجتماع أساليب مختلفة في الملفوظ الروائي نفسه. وبهذا المفهوم للخطاب يتسع مجال الرواية التي تصبح مفردا بصيغة الجمع، فتنفتح على أجناس

أدبيـــة مثـــل الشـــعر والأقصوصـــة" (القاضـــي، وآخـــرون، 2010، الصـــفحات 175-176).

نلحـظ عنصـر الخطـاب الروائـي فـي قصـيدة بكائيـة لصـقر قـريش لـدنقل؛ فالقصـيدة فـي بنائهـا الشـكليّ لا تنفصـل عـن المحتـوى الفكـري الـذي تقدمـه، وتنطلـق منـه لترسـم عـوالم فكريـة جديـدة تنحـت مـن التـراث العربـي، معتمـدة علـى الخطـاب الروائـي الـذي يتجلى في النص من خلال الأصوات المتعددة، صوت الشاعر:

عم صباحاً أيها الصقر المجنح

عم صباحا

هل ترقبتَ كثيراً أن ترى الشمس

التي تغسل في ماء البحيرات الجراحا(دنقل، 2012، صفحة 405)

وصـوت صـقر قـريش فـي المقطـع الآتـي باسـتثناء:" لا يرفـع الجنـد .." التـي هـي صوت من خارج الحوار:

-اسقني

لا يرفع الجند سوى كوب دم .. ما زال يسفح

-اسقني

-هاك الشراب النبوي

اشربه عذاباً مقراحا

...

-اسقني

بينما السادة في بوابة الصمت المملح

يتلقون الرياحا(دنقل، 2012، صفحة 406)

وتعـــدد الأســـاليب الســـردية، كالخطـــاب (الأســـلوبي المباشـــر مـــع صـــقر قـــريش، والمضـــمر الـــذي يستشـــفه القـــارئ)، الـــذي يتشـــعب ليشـــمل ذات الشـــاعر، والعـــالم الـــداخلي، والعـــالم الخـــارجي، وصـــقر قـــريش، وكـــأن الـــنص صـــرخة كبيـــرة فـــي وجـــوه متعـــددة، ونلحـــظ تكـــرار أســـلوب الخطـــاب بالجملـــة (عـــم صـــباحاً)، حيـــث تتكـــرر أربـــع مـــرات فـــي القصـــيدة، والخطـــاب الاســـتفهامي الـــذي يتبـــدى بالســـؤال: (هـــل ترقبـــت كثيـــراً أن تـــرى الشـــمس) والـــذي تكـــرر مـــرتين، وكـــذلك أســـلوب الحـــوار بـــين الشـــاعر وصـــقر قـــريش، وغيرهـــا مـــن عناصر الخطاب الروائي.

إن هـــذه القصـــيدة، التـــي ليســـت بالقصـــيرة أو الطويلـــة، تعتبـــر ذات بنيـــات معقـــدة ومختلفـــة، وتقتـــبس مـــن العناصـــر الســـردية أركانهـــا، وتتـــداخل بهـــا فـــي إطـــار شـــعري، محدثـــةً تـــداخلاً بـــين الشـــعر والســـرد؛ ومســـتخدمة تقنيـــة الحـــوار والعبـــور النصـــي لحـــدث ســـردي، متعلـــق بصـــقر قـــريش، وقصـــته التـــي هـــي قصـــة ســـردية، فـــنلحظ شَـــغْلَ الـــدراما بطريقـــة تفاعليـــة نصـــية، ممـــا فعّـــل المشـــهد، وجعلـــه حركيـــاً وتفاعليـــاً ومصـــوّراً. فكمـــا أن مجـــال الروايـــة، يتســـع فينفـــتح، بفضـــل الخطـــاب الروائـــي، علـــى أجنـــاس أدبيـــة كالشـــعر، ويلـــتحم معهـــا فـــي إطـــار ســـردي، فـــإن دنقـــل قـــد اســـتجلب عناصـــر الخطـــاب الروائـــي، بـــالمفهوم الـــذي وضـــحه بـــاختين، لتتـــداخل أجنـــاس الســـرد فـــي الشـــعر، ليصـــبح، هـــو الآخـــر، فضـــاء نصـــياً مفتوحـــاً، قـــابلا، كالســـرد، للتـــداخل مـــع الأجنـــاس الأدبيـــة الأخـــرى. لقـــد كانـــت الـــدراما الشـــعرية ســـابقاً كانـــت تعتمـــد فـــي جـــزء كبيـــر منهـــا علـــى التكـــرار فـــي فاعليتهـــا، أمـــا فـــي القصـــيدة، فـــإن الـــدراما تعتمـــد علـــى تعـــدد الأصـــوات، وتنوعهـــا. مـــن هنـــا، لا نجـــد تكـــرارا للازمـــة مـــا فـــي الـــنص، بـــل نجـــد أن القصـــيدة تحمـــل مفاجآتهـــا، وتسوق القارئ إلى دراميتها.

9-تقنية السرد في قصيدة السرير

إن الســـرد عنـــد "جونـــات" "يـــرتبط بكونـــه نشـــاطاً ســـردياً الـــذي يضـــطلع بـــه الـــراوي وهـــو يـــروي الحكايـــة، ويصـــوغ الخطـــاب الناقـــل لهـــا، ويـــنجم عـــن فعـــل الســـرد الخطـــاب القصصـــي والحكايـــة، ويتشـــكل عنـــده الخطـــاب القصصـــي فـــي أركـــان ثلاثـــة ، وهـــي: الســـرد والحكايـــة والخطـــاب. إن الســـرد مـــن ناحيـــة تلفظيـــة تخاطبيـــة وجـــه مـــن وجـــوه عمـــل

تواصلي بين الراوي والمروي له، ومن ورائهما المؤلف والقارئ. وأيضاً لقد استعمل تودروف السرد بمعنى الحكاية" (القاضي، وآخرون، 2010، الصفحات 243-246).

تطالعنا قصيدة السرير لدنقل، مشتبكةً في بنائها السردي مع الحكاية، أو الحكاية الشفوية، أو الحكاية القصصية، فالنص يبدأ بصوت الشاعر سارداً رحلته في المرض، وما يقوله له الآخرون (أطباءُ أو زائرون)، وما يحسه من أنه مجرد (رقم دون اسم على الورق المصقول)، وأنهم يقومون بإيهامه بالشفاء، وبالنجاة من المرض، وبالتحامه بالسرير، وتشيّؤه معه، ثم يسرد بصوت الراوي حاله، وقدرته على الطعام والشراب، وينتهي بسرد الحوار بينه وبين السرير، واصلاً لفكرة الموت، وانتهاء الحياة.

إن هذا النص القصير، يشتبك مع بنية الرواية الشفوية من خلال عنصر "السرد"، الذي يؤدي دورا تواصلياً بين الراوي (الشاعر) وبين المروي له (القارئ)، مرتكزا على الخطاب القصصي الذي يتبدّى شعرياً، وكأنه خطاب شعري، لكننا نزعم أن الخطاب القصصي المتمثل بحكاية الشاعر لمرضه، ومعاناته يرتكز بشكل أساسي على السرد بوصفه تخاطبا سردياً لفظياً حكائياً برز بتخاطب لغوي شعريٍ في نسيج النص.

إن دنقل يبدأ قصيدته بما يقوله الآخرون، بعنصر صوت الراوي، الذي استخدم فيه الخطاب المسرود، أي: إن الشاعر لم يترك الشخصيات تتكلم، إنما أسلبها وتكلم عنها بلغته:

أوهموني بأن السرير سريري!

أن قارب "رعْ"

سوف يحملني عبر نهر الأفاعي

لأولدَ في الصبح ثانيةً إن سطعْ

ثم ينتقل لوصف المكان بصوت الراوي أيضاً:

فوق الورق المصقول

وضعوا رقمي دون اسم

وضعوا تذكرة الدم

واسم المرض المجهول

ومروراً بوصف حاله، وصحته، وقدرته على الأكل، ينهي القصيدة بحوار مع السرير، حول ما يراه، ونلحظ أن القصيدة تتكون من خطاب مسرود،ووصف الحالة، وحوار مشخصن، أي: حول الشيء إلى شخص، فاجتمع بذلك ثلاثة عناصر سردية، بحيث تنزلق القصيدة نفسها إلى السرد، وتتكئ عليه اتكاءً كبيراً:

قلتُ: يا سيدي .. لم جافيتني؟

قال: ها أنت كلمتني

وأنا لا أجيب الذين يمرون فوقي

سوى بالأنين

فالأسرة لا تستريح إلى جسدٍ دون آخر

الأسرة دائمةٌ

والذين ينامون سرعان ما ينزلون

نحو نهر الحياة لكي يسبحوا

أو يغوصوا بنهر السكون (دنقل، 2012، الصفحات 277-279)

إن عنصر صوت الراوي، يطغى على النص، بوصفه نصاً حكائياً، جامعاً العناصر التي يرتكز عليها: الخطاب القصصي، والحكاية، ليعبر عن تجربة المرض، بأسلوب سردي تنبني عليها القصيدة، وداخل هذا النص نجد أسلوب القص بادياً من خلال عناصره، هو الآخر، أيضاً، فنجد الشخوص وهم: المريض

(الشاعر)، الأطباء والممرضين (الذين كتبوا اسمه على الورق)، والسرير (الذي أنسنه وتحاور معه). ونجد المكان: المستشفى والسرير والأوراق، ونجد الزمن أيضاً والذي يتراءى في النص على أنه الليل، والحبكة التي تتبدى في كونه يتحسن ويتأمل الشفاء، وذروة التأزم المتمثلة بخطابه مع السرير.

إن هذه القصيدة تتبدى وكأنها سرد حكائي، وترتكز، شعرياً، على عناصر السرد، بالمفهوم الذي قدمناه، مؤطرةً لنص شعري حداثي يتمايز داخل حقله الأدبي عن غيره؛ إن قصيدة دنقل، قصيدة حداثية تخلق عوالمها بذاتها، وهي بذلك لا تسير على نمط شعري أو تقسيم كالشعر العمودي مثلا، إنما القصيدة تخلق نفسها بنفسها، وتحمل مفاجآتها، إن قصيدة حديثة لها كعبتها الخاصّة، عكس القصيدة العمودية، أو القديمة، التي لها كعبة واحدة تلفّ حولها. إن استخدام دنقل للسرد يدلل على "تطور الشعر من الغنائية الصرف، إلى الغنائية الفكرية، وصارت، (بهذا) أروع القصائد الحديثة العالمية هي أولا، وقبل كل شيء، قصائد درامية"(إسماعيل، د.م، صفحة 281).

خاتمة

سلّط البحث الضوء على التداخل نظرياً، منطلقاً من معرفة الخصائص المشتركة العامة للنص الأدبي، والتركيز على الخصائص والسمات التي يتميز بها كل جنس أدبي، مؤكداً على المقاربة بين الأجناس على أساس خصائصها المنفردة، لا خصائصها المشتركة، متلمسا الظواهر والأثر. فالتداخل يغني النصين الشعري والسردي، ويكسب كليهما غنىً وتألقاً وفنيةً وجماليةّ وتنويعاً. وقد توخّى البحث العمق في تفصيل المصطلحات السردية والشعرية، مؤكداً على تمايز كل منهما في حقله، وتآلفه مع نوع أدبي مختلفٍ خارج حقله.

أما تطبيقياً، فتجلى التداخل السردي الشعري عند "أمل دنقل" مشكلاً أبعاداً جديدةً في أفق الشعر، ومجددا على بنية القصيدة، شكلاً ومضمونا؛ ويبدو ذلك جلياً في استخدام دنقل لتقنية الحكاية في قصيدة "نجمة السراب"، والتي اعتمد

عليها في بناء القصيدة، حيث حملت التقنية المعنى الشعري، وقدمته بأسلوب شعري وجمالي. وكذلك تقنية المونولوغ في قصيدة سفر التكوين، حيث كشفت التقنية ما يعتمل في الشخصية الشعرية، وأطّرت لحدود الخطاب الشعري. وكذلك تقنية الحبكة في قصيدة إلى صديقة دمشقية حيث استخدم دنقل الحبكة العاطفية، التي بدا فيها مهزوماً، لكن سرعان ما ينتصر في النهاية، ويقهر المستحيل، ويجعل النار مشتعلة دوماً وسط البرد والإعصار. وكذلك تقنية الحوار (والذي يعتبر من أهم أساليب القصّ) في قصيدة بكائية لصقر قريش، التي أكسبت النص الشعريّ غنىً، وكشفت عن الفكر المخبوء في دواخل الشخصيتين: دنقل وصقر قريش، وأثْرت المعنى، وخلقت رؤية في فضاء المعنى الشعري. وكذلك كانت بقية التقنيات (المشهد والوصف والاسترجاع والخطاب الروائي والسرد) رافدةً للنص الشعري، ومؤطرة له، متبوئةً مكانةً في تشكيل البنية الفنية والموضوعية.

ومن الاقتراحات التي يخلص إليها البحث: دراسة معمقة لتداخل التقنيات السردية في شعر دنقل، فقد لاحظنا استخدامه لتلك التقنيات بوعي عميق، وفنية عالية، مما يعطي مؤشراً على دور الحداثة في التداخل السردي الشعري، وخلقها لأثر إبداعي جماليّ من خلاله، متجاوزاً للأثر الذي ينتجه الشعر نفسه، بأدواته ذاتها.

مراجع

أ (آدم) مندلاو. (1997). *الزمن والرواية* (المجلد 1). (إحسان عباس، المحرر، و بكر عباس، المترجمون) بيروت: دار صادر.

أمل دنقل. (2012). *الأعمال الكاملة* (المجلد 1). بيروت: دار الشروق.

بول ريكور. (2006). *الزمان والسرد: الحبكة والسرد التاريخي* (المجلد 1). (جورج زيناتي، المحرر، سعيد الغانمي، و فلاح رحيم، المترجمون) بيروت: دار الكتاب الجديد المتّحدة.

جاستون باشلار. (2010). *جماليات الصورة* (المجلد 1). (غادة الإمام، المترجمون) بيروت: التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.

جيرار جينيت. (1999). *مدخل إلى النص الجامع* (المجلد د.ط). (عبد العزيز شبيل، المترجمون) د.م: المجلس الأعلى للثقافة.

جيرار جينيت. (2000). *عودة إلى خطاب الحكاية* (المجلد 1). (محمد معتصم، المترجمون) الدار البيضاء: المرز الثقافي العربي.

جيرار جينيت، رولان بارت، تزفيطان تودوروف، و وآخرون. (1992). *طرائق تحليل السرد الأدبي* (المجلد 1). (مجموعة من المترجمين، المترجمون) الرباط: اتحاد كتاب المغرب.

جيرار جينيت، وأين بوث، بوريس أوسبنسكي، فرانسواز أف، روسوم غيون، كريستان أنجلي، و جاك إيرمان. (1989). *نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير* (المجلد 1). (ناجي مصطفى، المترجمون) الدار البيضاء: منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي.

جيرالد برنس. (2003). *المصطلح السردي* (المجلد 1). (عابد خزندار، المترجمون) القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

حميد لحمداني. (1991). *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي* (المجلد 1). بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.

حميد لحمداني. (2014). *الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف* (المجلد 3). فاس: مطبعة آنفو برانت.

سيزا قاسم. (2004). *بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ* (المجلد د.ط). القاهرة: مكتبة الأسرة.

شعيب حليفي. (2009). *شعرية الرواية الفانتستيكية* (المجلد 1). الرباط: منشورات الاختلاف.

صلاح فضل. (1978). *بلاغة الخطاب وعلم النص* (المجلد د.ط). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

صلاح فضل. (2003). *أساليب السرد في الرواية العربية* (المجلد د.ط). دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.

عبد الله إبراهيم. (2019). *أعراف الكتابة السردية*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عز الدين إسماعيل. (د.م). *الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية* (المجلد 3). دار الفكر العربي.

فانسون جوف. (2012). *شعرية الرواية* (المجلد 1). (لحسن أحمامة، المترجمون) دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر.

مجدي وهبة، و كامل المهندس. (1984). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب* (المجلد 2). بيروت: مكتبة لبنان.

محمد القاضي، محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، علي عبيد، نور الدين بنخود، . . . محمد آيت مهيوب. (2010). *معجم السرديات* (المجلد 1). (محمد القاضي، المحرر) تونس: دار محمد علي للنشر.

محمد بوعزة. (2010). *تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم* (المجلد 1). بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

نسيبة مساعدية. (2001). المحاورة السردية الشعرية في الشعر العربي المعاصر قصيدة وعاد في كفن نموذجاً. *مجلة اللغة العربية*، الصفحات 15-38.

واين بوث. (1994). *بلاغة الفن القصصي* (المجلد د.ط). (أحمد خليل عرادات، و علي أحمد الغامدي، المترجمون) الرياض: جامعة الملك سعود.

يان مانفريد. (2011). *علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد* (المجلد 1). (أماني أبو رحمة، المترجمون) دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

يُمنى العيد. (1986). *الراوي الموقع والشكل: بحث في السرد الروائي* (المجلد 1). بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

يُمنى العيد. (2010). *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي* (المجلد 3). بيروت: دار الفارابي.