ASJP Algerian Scientific Journal Platform
مجلة التواصلية
ISSN 2437-0894- EISSN 6202-X537
HTTPS://WWW.ASJP.CERIST.DZ/EN/PRESENTATIONREVUE/294
المجلد: 08 العدد: 04 (2022) ص163/188

دراسة التقنيات السرديّة في قصائد وديع سعادة وحافظ موسوي

A study of narrative techniques in the poems of Wadī' Sa'ādah and Hafez Mousavi

هديه قاسمي‌فرد*	الدكتور ناصر زارع	الدكتور محمد جواد پورعابد	الدكتور رسول بلاوي
طالبة الدكتوراه. جامعة خليج فارس. بوشهر. إيران.	أستاذ مشارك. جامعة خليج فارس. بوشهر. إيران.	أستاذ مشارك. جامعة خليج فارس. بوشهر. إيران.	أستاذ مشارك. جامعة خليج فارس. بوشهر. إيران.
hdghasemifard@gmail.com	nzare@pgu.ac.ir	M.pourabed@pgu.ac.ir	r.ballawy@pgu.ac.ir

معلومات المقال

تاريخ الارسال:
2022/06/20
تاريخ القبول:
2022/10/28

الكلمات المفتاحية:
الشعر المعاصر
السرد
الأدب المقارن
وديع سعادة
حافظ موسوي

الملخص:

وديع سعادة (1948م) الشاعر اللبنانيّ وحافظ موسوي (1954م) الشاعر الإيرانيّ من الشعراء الّذين استطاعوا أن يفتحوا نصهم الشعريّ على السرد الحكائي، بعد أن انزاحت المسافات بين الأجناس الأدبيّة. وظف الشاعران السرد وتقنياته في قصائدهما كأداة من أدوات التعبير الإنسانيّ لتسهيل فهم معاني قصائدهما دون عناء. فمن هذا المنطلق وقع اختيار الباحثين على قصائدهما بهدف إماطة اللثام عن التقنيات السرديّة في قصائدهما وهي: الاستهلال، والاسترجاع، والاستباق، والتلخيص، والمكان وتوظيف الشخصيات المختلفة بمتابعة المنهج الوصفي التحليلي لدراستها. بيّنت الدراسة أنّ الشاعرين قد وظّفا هذه التقنيات لتنويع أسلوب السرد، والإحاطة بتفاصيل الأحداث، وزيادة تماسكها وترابطها، والتعبير عن مشاعرهما وأفكارهما.

Article info

Received
20/06/2022
Accepted
28/10/2022

Keywords:
contemporary Poetry
Narration
Comparative literature
Wadi Sa'ādah
Hafez Mousavi

Abstract :

Wadih Saadeh (1948 AD), the Lebanese poet, and Hafez Mousavi (1954 A.D.), the Iranian poet, are among the poets who were able to open their poetic text to the narrative, after the distances between literary genres shifted. The two poets used narration and its techniques in their poems as a tool of human expression to facilitate the effortless understanding of the meanings of their poems. From this point of view, the researchers chose their poems with the aim of revealing the narrative techniques in their poems: Introduction, flashback, flashforward, resumes place, and employing different personalities by following the descriptive analytical method to study them. The study showed that the poets employed these techniques to diversify the narration style in their poems, capture the details of events, increase their cohesion and interdependence, and express their feelings and thoughts.

* هديه قاسمي فرد

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

1. مقدمة:

تقوم النصوص الأدبيّة على عدة ركائز ومقومات حسب الجنس الأدبيّ الّذي تنتمي إليه؛ ويُعدُّ بعض هذه المقومات جزءاً من النظام البنائي لتلك النصوص، كما يعدُّ بعضها الآخر جزءاً من التقنيات الكتابية وشكلاً من أشكال الأسلوب الخاص. أمّا ظاهرة السرد فهي ممّا يمكن الوقوف على توظيفها في النصوص الأدبيّة؛ حيث تعدّ ظاهرة بالغة الأهمية في الأعمال الأدبيّة على اختلاف أجناسها، وتظهر بتجليات متنوعة. فنلاحظ أنّها تتتبع في اللغة دلالة توالٍ لحداث متتالية يترابط بعضها ببعض، وهذا المعنى اللغوي يلتقي مع المفهوم الاصطلاحي للسرد في العمل الأدبيّ، فهو توالٍ لحركية نصية داخلية تتجلّى عبر عدة مقومات. وأمّا القصة فتتصدر بأنواعها في استثمار السرد بِمختلف تجلياته في تقديم متنها، وأمّا الشعر فرغم تكثيفه ونظام تصويره الخاص فنجد للسرد فيه حضوراً متميزاً، وهذا على اختلاف الشكل الشعريّ ومن خلال هذا التجلي الخاص للسرد في الشعر.

وقد دأب الشعراء منذ القدم على سرد أحداث مغامراتهم بأسلوب قصصي ممتع تجتمع فيه عناصر القصة من شخصيات وزمكنة، ولا نقصد بذلك هذه التقنية الفنية الحديثة كما هي الآن، بل كانت غايته إمتاع المتلقي؛ لأنّه هو الّذي يحكم بجودة النتاج الأدبيّ، وأحياناً يكون سرده للأحداث مستوحى من خياله الواسع. تماشينا مع الدراسات المتجددة الّتي انبثقت في عالمنا المعاصر بميدان السرد والشعر على حدّ سواء ووقع اختيارنا على دراسة التقنيات السردية في قصائد وديع سعادة الّذي ولد عام 1948م في قرية شبطين شمال لبنان وحافظ موسوي الّذي ولد سنة 1954م بمدينة رودبار في محافظة جيلان شمال إيران. كان لهذين الشاعرين نزعات رومانسية في بداية أعمالهما الأدبيّة، لكن في المراحل اللاحقة من مسارهما الشعريّ، اختارا أسلوب ما بعد الحداثة، وفرضا نفسيهما كأحد أصوات الشعر المعاصر، حيث أبدعا في أسلوب تشييد قصائدهما وبنائها، حتى أصبحا من الشعراء الّذين ظهرت ظواهر السرد في قصائدهما ولعل ذلك يعود إلى قصائدهما الّتي تعالج قضية الحرب ومشاكل الإنسان المعاصر، وما يصوّرانه فيها من مشاهد أليمة ومعاناة إنسانية، فاستحضرا الأنواع الأدبيّة في شعرهما عامدين إلى السرد في عرض إشكالاتهما المطروحة في نصوصهما الشعريّة. يهدف هذا البحث إلى استكشاف وتحليل التقنيات السردية في قصائد سعادة وموسوي وذلك بالإجابة على الإشكاليات التالية:

- كيف ساهم البناء الدرامي في بناء قصائد وديع سعادة وحافظ موسوي؟
- كيف ظهر السرد بتقنياته المختلفة في قصائد هذين الشاعرين؟
- ما أهم التقنيات السرديّة في قصائد الشاعرين؟
- ما أوجه الشبه والاختلاف بين كيفية توظيف تقنيات السرد في قصائد الشاعرين؟

2. السرد في النص الشعريّ

أصبح الشعر الحديث يمتح من حقول الفنون الأدبيّة كالرواية، والمسرح، والرسم، والسينما وغيرها لإنتاج نص شعري تتداخل فيه الفنون الأدبيّة وتتمازج. إذن فلا نهاية تحدّ بين شكل إبداعي وآخر؛ لأنّ «التميز بين الأنواع الأدبيّة لم

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

يعد له أهمية في كتابات معظم كتّاب عصرنا، فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تختلط أو تمزج والقديم فيها يترك أو يُحور وتخلق جديدة أخرى».[1] إنّ رغبة الكثير من الشعراء المعاصرين الملحة في التجريب ورفض المألوف السائد وكسر الحواجز بين الأنواع الأدبيّة دفعتهم لاستغلال طاقات البعد السردي واستثمارها في النص الشعريّ. إنّ البحث عن السرد في النص الشعريّ ليس إلا محاولة للكشف عن ظاهرة تداخل الأجناس الأدبيّة وهذا لا يعني بأي وجه من الوجوه انصهار هذه الأجناس داخل النص الشعريّ أو غيره، بل على العكس تماماً؛ حيث يحافظ كلّ جنس على هويته وأسلوبه الفني وطاقاته المتجددة، وبناء على هذا الأساس فالقصيدة السرديّة هي سرد «يتخذ أسلوباً حكائيّاً، معتمداً على حدث واحد أو مجموعة من الأحداث، ضمن إطار من البناء الشعريّ محدداً بالزمان الخارجي أو النفسي وتحديد المكان، معبراً عن فكرة تلعب فيها الشخصية دوراً أساساً، محركة للحدث، مطردة إيّاه إلى الأمام، معتمدة في شكلها على القصة التقليديّة أو تكتفي بالبداية والنهاية فقط مع وجود عقد في شكلها التجديديّ».[2]

الجدير بالذكر أنّ استلهام أسلوب السرد القصصيّ وتوظيفه داخل النص الشعريّ ليس من منجزات شعر الحداثة، وإنّما هو أسلوب مألوف في التراث الشعريّ له جذوره العميقة في تاريخ الشعرين العربيّ والفارسيّ الّذيَنِ نطالعه في العديد من النماذج المنبثقة من الأسلوب القصصيّ، بتعدد الأصوات والشخصيات فيها، وتنامي الأحداث وتصاعدها إلى نهاية قصصيّة في قالب شعريّ. وثمة نماذج أخرى اتكأت على عنصر الحكاية وقدمت مشاهد قصصيّة متنوّعة. أمّا شعراء الحداثة فقد استثمروا هذه التقنية؛ حيث وصلوا بالسرد الشعريّ مدى أوسع وآفاق أرحب انعكس في تصوير رواءهم الشعريّة. يريد الشاعر الحديث أن يستخدم بوعي أساليب وتقنيات السرد في شعره للتعبير عن أزمات وعزلة الإنسان المعاصر. بالطبع، يجب أن يكون استخدام إنجازات الكتابة الحديثة بطريقة تخدم الشعر. فتوظيف السرد في النص الشعريّ يتطلب نمطاً تعبيرياً وتركيبياً يخلق توازناً بين البنية النثريّة للسرد وتداخله مع البنية الغنائيّة للشعر، بحيث يحافظ الشاعر على القصيدة ولا يفقد شعريتَه؛ وذلك أنّ التداخل بين الطابع الشعريّ والنثريّ في القصيدة «من حيث ضرورة العلاقة أو الحوار بين النثر والشعر في النص»[3] يقرّب النص الشعريّ من التعامل مع الواقع بشكل أكثر سماحة.

3. أهم التقنيات السرديّة في قصائد وديع سعادة وحافظ موسوي

قد اكتسب الخطاب الشعريّ أبعاداً جديدة من تجليات السرد، واستطاع سعادة وموسوي أن يجسدا موقفهما من واقعهما المعيش ورؤيتهما له، ففتحا الخطاب الشعريّ على الفنون الأخرى، واتكأ الشاعران على التقنيات المختلفة تمكن الشاعرين من التعبير عن رؤاهما بطرق متعددة؛ حيث أتاحت لهما هذه التقنيات طرقاً مختلفة في التعبير، وفتحت للمتلقي آفاقاً واسعة لتلقي خطابهما الشعريّ من خلال ما حمله للمتلقي ذلك الخطاب من نظام قصصي صاغه الشاعران بأبعاد دلاليّة مختلفة تثير انفعالات ومشاعر المتلقي. وعلى ضوء ما تقدم، نتناول في بحثنا هذا دراسة التقنيات السرديّة عند الشاعرين، بما يقتضيه المصطلح من معنى:

---

[1]. ويليك، رينيه، (1990)، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ص 311.

[2]. الطالب، عمر، (1979)، القصة الشعريّة في شعر امرئ القيس، مجلة التربية والعلم، ع 1، ص 61.

[3]. مجموعة كتّاب، (1999)، محمود درويش المختلف الحقيقي (دراسات وشهادات)، ط1، عمان الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، ص 14.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

1.3. الاستهلال:

يعدّ الاستهلال من العتبات النصيّة الّتي لها دور فاعل ومائز في النصوص السرديّة لا سيما عبر علاقته المباشرة مع المتن القصصيّ؛ فالاستهلال افتتاح للنص يتواشج مع القصة؛ ويؤثر فيها وفقاً لعلاقة دينامية بينهما. وقد عرف أرسطو الاستهلال بأنّه «بدء الكلام ويناظره في الشعر المطلع، وهذه كلّها بدايات كأنّها تفتح السبيل إلى ذلك».[1] استخدم الشاعر الحديث الاستهلال في نصه السرديّ «لإثارة فضول القارئ وتحريك حساسيته ودفعه نحو متابعة قصوى لطبقات القصة ومجريات أحداثها، ويمكن أن تكون عتبة الاستهلال مساحة نموذجية لطرح المقولة السرديّة الّتي تحاول القصة الإعلان عنها. وكلّ ذلك يشتغل بوصفه تمهيداً لعالم القص الّذي تجتهد القصة في تشييده وإقامة عمارته السرديّة داخل حدودها»[2]. إنّ الاستهلال السرديّ أو الفتحة السرديّة ظاهرة بارزة في قصائد سعادة وموسوي الّتي تقوم على السرد في بنيتها. ونقف عبر البحث في قصائد الشاعرين، على عدة قصائد ذات استهلالات مشتركة، ونكتفي بذكر اثنتين مراعاة لأسلوب ومتطلبات كتابة المقال. يستخدم سعادة تقنية الاستهلال في إحدى قصائده قائلاً: وداعاً أيّها الله، إنّي أمشي ناظراً إلى قدمي، ذاهباً إلى المقهى لِلقاءِ/ الأصدقاء/ مطرٌ خفيفٌ على الزُّجاج، مَطرٌ خفيفٌ على الميناءِ المقابل/ أصعدُ درجتين، وأجلسُ/ ..../ نمشي حاملينَ أجسادَنا، ملفوفينَ بضمّاداتٍ عتيقةٍ مِن الضّلوع،/ ملفوفينَ بِعُروقٍ مسروقةٍ، بجلودٍ ناعمةٍ ناجيةٍ مِن الحروب/ نضعُ جسداً أمامَ جسدٍ ونحدّقُ في الحيطان[3]

يبدأ سعادة القصيدة بصورة مطر معتدل تعبر عن الحزن الّذي اجتاحه بسبب الظلم، والقهر، والحرب والدمار في مجتمعه. لكن في هذا الطقس الممطر، يقول وداعاً لخالق الكون ويذهب إلى المقهى ليلتقي بأصدقائه ويعبر عن تعاطفه معهم. لذلك، يمكن رؤية نوع من الملاءمة الفنيّة بين جو القصيدة وتقديمها؛ لأنّ قول «وداعاً لله» والذهاب إلى مقهى للتعبير عن التعاسة الداخليّة في جو ممطر يصور أجواءاً حزينةً في هذه القصيدة السرديّة.

ويستخدم موسوي عناصر الطبيعة أيضاً لمقدمة قصيدته السرديّة هكذا: روبرو، دشت بود/ با افقي ناپيدا/ كه آسمان نداشت/ نه باد بود/ نه باران/ نه آفتاب/ و ما دو تن بوديم/ خاموش/ زير درختي كه سايه نداشت/ ناگاه، سواراني از كجاي زمين/ جوشيدند/ با اسب‌هايي از جنس ابر/ ارابه‌هايي از پي اسب‌ها/ كه جنازه‌هاي جوان حمل مي‌كردند / در كفن‌هايي كه هر چه بود / سفيد نبود [4] (الترجمة: كان المقابل سهلاً/ بأفق غير مرئي/ ليس به سماء/ لم يكن هناك ريح/ لا مطر/ لا شمس/ وكنا اثنين/ صامتين/ تحت شجرة ليس لها ظل/ وفجأة، من أيّ مكان في الأرض غلوا الركاب/ مع الخيول من سحابة/ وراء الخيول عربات/ تحمل جثثاً من الشباب/ في الأكفان، مهما كانت، لم تكن بيضاء.)

---

1. ارسطو، (1989)، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بغداد، منشورات الثقافة والاعلام، ص 98.
2. العبيدي، جميلة عبدالله، (2012)، بلاغة الاستهلال القصصي عند سعدي المالح بحث ضمن كتاب: أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم: قراءة في سرديات سعدي المالح، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، ط1، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، صص 41-40.
3. سعادة، وديع، (2016)، الأعمال الشعريّة، ط1، السوريا، دار أبابيل، صص 176-171.
4. موسوي، حافظ، (1396)، الأعمال الشعريّة، ط1، طهران، نگاه، صص 27-26.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

يريد الشاعر أن يروي قصة الشباب الّذين قتلوا في الحرب؛ لأنّ أكفان هؤلاء الشباب كانت ملطخة بالدماء بسبب إصابات أجسادهم وبحسب قول الشاعر لم تكن بيضاء. من الواضح أنّ هذا الجو الحزين يتطلب مقدمة مناسبة وملائمة؛ لذلك، يصف الشاعر سهلاً في المساء الّذي يخلو من العلامات الحيوية كالرياح والمطر والشمس للقرّاء كالمقدمة.

يستهل سعادة قصيدة "المياه المياه" على النحو التالي: أُرفرِفُ/ لا لأنّ هذا قفصٌ أو غابة/ بل لأنّ الريحَ تَضربُني/ الهواءُ كثيرٌ والأجنحةُ مُستَجيبة/ ولكنْ/ بقاعٌ كلُّها هذه البقاع./ مُنحنٍ على النَّهر/ماءٌ وسَقسقة/ ..../ كلّ الّذين عرفتُهُم ماتوا/ هنا في جزيرةِ الفجر/ كنتُ سَمّاكاً/ وفي المساءِ أقعدُ/ أُراقبُ الغروب/ وبذكرى يمامةٍ ثلجيَّة/ رشَشْتُ لها الحبَّ طيلةَ الشِّتاء./ كنّا وحيدينَ في الغابة/المياهُ المياه/ الجهاتُ موحشةٌ/ وكثيرة.[1]

يرسم سعادة صورة للرياح العاتية في الغابة وآثارها الّتي أدت إلى تدمير البقاع لبدء هذه القصيدة. وبعد أن يذكر الشاعر هذا الاستهلال الموجز، يروي القصة الرئيسة لقصيدته. الشاعر سمّاك في الغابة ويرشش الحبوب بذكرى يمامة ثلجيّة في فصل الشتاء. ثم يكشف الشاعر عن وحدته في الغابة؛ لأنّ الجميع ماتوا وأصبح الشاعر وحيداً ومذعوراً. يختار سعادة ضمير المتكلم كشخصية رئيسة لسرد الأحداث ومسايرة شعور حاد بألم الغربة. ينجح اختيار الريح المدمرة للاستهال في تنبيه المتلقي إلى أجواء الرعب الّتي شاء لها الشاعر أن تكون بؤرة قصيدته ولاسيما انتقاء الكلمات ذات الدلالات السلبية مثل قفص، تضربني، ماتوا، الغروب، الشتاء، وحيدين وموحشة يرافق هذه المشاعر.

يلوذ موسوي كسعادة بالاستهلال لتصوير الزمن الثقيل والمكان المخيف في قصيدته على النحو التالي: زمستان بود/ باد ديوانه، صنوبرهای کبودشده را، سرنگون می کرد/ .../ ابرهای تیره بر شکم دریا فشار می‌آوردند/ و موج خشمگین، سگ‌های آبی و الوارهای پوسیده را/ به صخره‌های ساحل می کوبید..../ دیوانه‌وار می‌دویدم و/ دنبال تکه‌هاي پیرهنم در باد/ به تاریکی چنگ می‌زدم.[2] (الترجمة: كان فصل الشتاء/ كانت الريح المجنونة تقصف الحور الكدمة/..../ تضغط السحب الداكنة على بطن البحر/ وتقصف الموجة الغاضبة كلاب مائيّة وأخشاب مسوسة على صخور الشاطئ ..../ كنت أركض بجنون/ وأبحث عن قطع قميصي في مهب الريح/ أتشبث بالظلام.)

يبدأ موسوي قصيدته بموسم الشتاء وينوي استخدام عناصر الطبيعة كالرياح والسحب لرسم جو عاصف وغائم فوق البحر حيث تقلب الرياح الرهيبة كلّ شيء وتسحبه إلى الشاطئ. يوظف موسوي في استهلال قصيدته، مثل سعادة، كلمات سلبية كالشتاء، والمجنون، والسحب الداكنة، والموجة الغاضبة لتمثيل أجواء الحزن الموجود في كلّ القصيدة للقارئ، خاصة توظيف لفظة "الريح" ونعتها "المجنونة" في الاستهلال؛ حيث تلعب دوراً أساسيّاً في تصوير الرعب في فضاء القصيدة.

2.3. توظيف الشخصيات المختلفة:

[1]. سعادة، وديع، الأعمال الشعريّة، صص 69-65.

[2]. موسوي، حافظ، الأعمال الشعريّة، صص 571-570.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

تعتبر الشخصية الروائيّة من أهم العناصر الأساسيّة المكونة للخطاب السرديّ الروائيّ لما تؤديه من دور رئيس في إنتاج الأحداث فهي تمثل العنصر الحيويّ الّذي يضطلع بمختلف الأفعال والتصرفات الّتي تترابط وتتكامل في مجريات العمل الروائيّ، فهي ركيزة مميزة في الرواية. إنّ «الشخصية الروائيّة الّتي ليس لها وجود واقعيّ بقدر ما هي مفهوم تخييليّ لها دورها المهم في النصّ للدلالة على الشخص الواقعيّ تتجسّد على الورق فتتخذ شكل لغة وشكل دوالٍ مرتبطة منطقيّاً في اتجاه توليد الدلالة، كما أنّ الشخصية هي مدلولات هذه العلامات في تراصفها وتناسقها، ثمّ إنّ الأقوال والأفعال والصفات الداخليّة والخارجيّة هي ما يحيل على مفهوم الشخصية لا الشخص؛ لأنّنا في الوقت الّذي نحاول فيه فهم حوارية اللغة نستحضر المفاهيم لا الأشخاص كما نستحضر الدلالة لا المرجع»[1]؛ فالشخصية «هي الكائن الّذي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكوّنه، وهي تمثّل العنصر الّذي يضطلع بمختلف الأفعال الّتي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي».[2] «أمّا حضور الشخصية في الشعر فهو اختيار إبداعي نظراً لقيام الضمير (غير المتعين) بدورها بينما لا يقوم السرد النثريّ إلا بتعين الشخصية نفسها، ومن ثم فتعين الشخصية في القصيدة يتحمل بوظائف أعلى بكثير عنها في السرد، كما أنّ وصف الشخصية في السرد يوهم بواقعيتها، بينما وصف الشخصية في الشعر يرفعها على كونها شخصية واقعية، ومن هنا لا بد من المجاز في وصفها خصوصاً أنّ واقعيتها تفرض اللجوء إلى المجازية، بينما في السرد الشخصية متخيلة، كما أنّ الشخصية في السرد تتحقّق من خلال علاقاتها مع شخصيات أخرى بينما في الشعر غير مشروط بوجود شخصيات أخرى، فهي لا تحقق وظائف، وإنّما تحقق رؤية للعالم، لذا كلّ الشخصية هي بالتناوب مرسلة للسرد.»[3] تعدّ قصائد سعادة وموسوي مجالاً خصباً لدراسة الشخصيات؛ حيث إنّ اختيار كلّ شخصية يتم بوعي ووفقاً لجو القصائد السرديّة، ولكلّ شخصية رمز يستدعي أحداثاً تاريخيّة وثقافيّة واجتماعيّة. وهناك ثلاثة أنواع للشخصية يتعامل معها الشاعران في الخطاب الشعريّ وهي: شخصيات واقعية حقيقية، وشخصيات خيالية مصنوعة، وشخصيات تراثيّة.

1.2.3. الشخصية الواقعية:

عندما تظهر الشخصيات الحقيقية في الشعر السرديّ «يقدم السارد الشاعر شخصية واقعية من لحم ودم، يستنطقها ويحاول أن يكشف أبعادها مكتملة وربّما يلقيها في يدي المتلقي دون أبعاد؛ حيث تمتلك من الشهرة ما يتيح لها فرصة التواصل مع المتلقي، ويحمل هذا النوع من مساحات سرديّة تسهم في خلخلة البنية الأحادية في النص الشعريّ وتمنحه حركة وتواتراً كما في حركة الشخصية وامتلاكها قدرات مختلفة. وإذا لم تكن هذه الشخصية على قدر كبير من الشهرة يلجأ الشعراء إلى إشارة في نهاية القصيدة أو قبل المفتتح يذكرون فيها كنه الشخصية وهويتها حتّى يتواصل القارئ معها. وتحمل هذه الشخصيات ملامح محددة لها علاقة بملامحها الواقعية غير أنّ الشعراء يحملونها أبعاداً أخرى وإن كانت

---

[1]. ابن شعبان حسن عسيري، مفرح، (2017م)، سيميائية الشخصية في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج، مجلة أنساق، ج1، ع1، ص 55.

[2]. توام، عبد الله، (2018م) ، سيميولوجيا الشخصيات في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج، مجلة التعليميّة، ج5، ع13، ص 199.

[3]. هلال، عبد الناصر، (2006)، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ط1، القاهرة، مركز الحضارة العربية، صص87-86.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

محددة، وفي هذا تختلف عن الشخصية الروائيّة من حيث الدور لما لها "أي الشخصية الروائيّة" من حرية كاملة في الحركة لئلا تمتلك رصيداً قبلياً في ذاكرة الوعي الجمعي من صنع السارد.»[1] أمّا الشخصيات الحقيقية في شعر سعادة وموسوي فهي إما شخصية أو عامة، ومن بين الشخصيات العامة يمكننا تسمية شخصيات أبطال الحرب، الّذين أشادوا مرات عديدة في قصائد الشاعرين، كما يؤكد سعادة هذا الموضوع في القصيدة: صَوتُ المذيعةِ ينقلُ أسماءَ قتلى وجرحى/...../ : أخبروني أنَّ موتاً كثيراً وَبكاءً/ كثيراً جرى على الطُّرُقاتِ، حتَّى تفتَّحَ الأسفلتُ عن زُهورٍ بشريةٍ[2]

الإيمان بخلود الأبطال وتَنبُت الأزهارِ من دمائهم هو جزء أساس من شعر سعادة. فتدخل شخصية الأبطال في عالم الشخصيات الحقيقية لأنّهم من الناس العاديين الّذين يدافعون عن وطنهم أمام الظلم والقمع والغطرسة. هذا الاعتقاد له جذور أسطوريّة – تاريخيّة ويذكرنا بأسطورة تموز أو أدونيس. هذه الأسطورة هي واحدة من آلهة النباتات المتعلقة بالخصوبة والّتي تولد من شجرة وبعد أن تُقتَل، تظهر من دم شقائق النعمان. وقد صورتْ العديد من القصائد هذا الحدث في الشعر العربيّ، كما يكتب أدونيس: تموزُ يَستديرُ نحوَ خصمِه/ أحشاؤُهُ نابعةٌ شقائقاً.[3] يعتبر سعادة، في إشارة مباشرة إلى هذه الخلفية الأسطوريّة، أنّ تدفق دماء الأبطال على أسفلت الطرق هو سبب لنمو الأزهار الّتي ترمز إلى أتباع طريق الأبطال.

تُعرض شخصيات أبطال الحرب على القارئ في قصيدة لموسوي على النحو التالي: ما خود قهرمان نبودهايم/ اما زيباترين گل‌هاي باغچه‌هامان را/ بر گورهاي بي‌نشان قهرمان‌ها نهاده‌ايم.[4] (الترجمة: لم نكن أبطالاً/ لكننا وضعنا أجمل زهور حدائقنا/ على قبور الأبطال المجهولة.)

يصور الشاعر شخصيات أبطال الحرب كشخصيات حقيقية في عالم اليوم، باستخدام الخلفية الأسطوريّة لسياوش الّذي خرج من دمائه نبات سياوشان بعد وفاته. ويؤكد الشاعر مثل سعادة على تجسيد مُثل أبطال الحرب في أبطال آخرين واستمرار طريقهم من قبل الناجين من خلال اختيار أجمل الزهور ووضعها على قبور أبطال الحرب.

ربّما يمكن اعتبار شخصية الوالدين ليس فقط من أبرز الشخصيات في قصائد الشعراء المعاصرين، ولكن أيضاً في قصائد سعادة وموسوي. يصور الشاعرانِ ملامح وقصة حياة والديهما بشكل نثر سرديّ. نجد قصة حياة الأب في قصائد لسعادة أكثر حضوراً وضوحاً؛ لأنّه فقد والده عندما كان طفلاً في حادث مؤلم بحريق منزل، وبقيت ذكرى هذا الحدث الأليم في ذهن الشاعر إلى الأبد كما نرى آثاراً لها في قصائده، رغم أنّه يقدم وصف الحادثة للقارئ في قصائد خاصة كهذه القصيدة: أبي، الفّلاحُ الفقيرُ، لم/ يكن معه ثمنُ ألعابٍ، فكنّا نلعبُ بأغراضِ الطبيعة، الماءُ والثلجُ/ والفراشاتُ والغصونُ كانت أغراضنا./..../ حين ودَّعتُهُ لآخرِ مرَّة، كان ذلك على الشاطئ. ثُمَّ تصاعدَ من/ بيتنا دخانٌ

[1]. المصدر نفسه، صص 89-88.

[2]. سعادة، وديع، الأعمال الشعريّة، ص 235.

[3]. أدونيس (1996)، الأعمال الشعريّة لأدونيس، ج 1، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، ص 81.

[4]. موسوي، حافظ، الأعمال الشعريّة، ص 550.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

كثيفٌ. والدخانُ كانت له رائحةُ لحمٍ محروقٍ/ وصارَ أبي هيكلاً عظميّاً أسود... صَعِدْتُ و ألقيتُ نظرةً أخيرةً/ على فحمه، ومضيتُ حاملاً وحدي حطبَ الحياة[1].

عندما ينوي الشاعر تصوير شخصية الأب، يجعل القارئ يقف على حزن وندم شديدين ترسخاً في كيانه. الأب فقير ولا يستطيع حتّى شراء ألعاب بسيطة لأبنائه فيلتفت إلى الطبيعة ومظاهرها لإمتاع أطفاله. الجزء الأشدّ إيلاماً في شخصية الأب هو قصة موته، حيث يربط الشاعر حياته بموت الأب بعبارة "ومضيتُ حاملاً وحدي حطبَ الحياة"؛ حيث شبه الشاعر الهيكل العظمي المحترق لوالده بحطب الحياة الّتي دمرت الآن بالحرق. وتعتمد عبارة "حطب الحياة" على فن التورية؛ حيث إنّ الحياة يمكن أن تنسب إلى حياة الأب وحياة الشاعر. فنجد أنّ حياة الأب تحولت إلى حطب بإحراق هيكله العظمي، ومن ناحية أخرى تحولت حياة الشاعر إلى خشب محترق بوفاة والده، وبقيت آثاره الحزينة معه على الدوام.

ويرسم موسوي أيضاً للقارئ شخصية والدته على النحو التالي: بانوی من / زنی است میانسال / که رد پای خورشید و / رنج و / کار/ بر چهره‌اش خطوط متانت را/ ترسیم کرده است.[2] (الترجمة: سيدتي/ امرأة في منتصف العمر/ قد رسمت آثار الشمس و/ المعاناة/ والعمل/ خطوط الرصانة على وجهها.)

إنّ الحزن المرهق الّذي يسود شعر سعادة لا يوجد في شعر موسوي، لكنّ الصورة الّتي يقدمها موسوي لشخصية والدته هي صورة حقيقية تناسب شخصية معظم الأمهات. فهي سيدة في منتصف العمر تظهر على وجهها الكثير من التجاعيد بسبب المعاناة والعمل الجاد.

2,3 ,2. الشخصيات المصنوعة:

الشخصية المصنوعة خلق جديد «يبتكرها الشاعر وما تلبث أن تصبح رمزاً خاصاً يربط أجزاء النص ويحرر الشاعر من قيد المباشرة، ليغدو سارد الحدث وربّما لم يشارك فيه بل ينقله بوصفه خارجاً عنه وراصداً له، وهو ما يفعله السارد في روايته أو قصته في معظم الأحيان. وعناية الشاعر بعرض الشخصية الجديدة أو الطازجة عبر وصفها ورصد سلوكها الخارجي وانفعالاتها وصولاً إلى أعمق ما تعانيه، ذلك بأنّ الشكل الخفي للشخصية ينبأ عن باطنها على نحو أكثر سلاسة وإقناعاً وموضوعية، الأمر الّذي يجعل عملية التلقي عملية محتاجة إلى حذر، يكون المتلقي من خلالها في موضع المراقب لكلّ التفاصيل في رحلة البحث عن معنى عبر إعمال المخيلة لاستظهار صورة للشخصية موضوع النص، ما دامت تحمل مقولته وتشكل بحضورها الفاعل في جسد النص ورؤيته الشعريّة العامة».[3] فهذه الشخصية «ليست واقعية وفي الوقت نفسه ليست خياليّة أو أسطوريّة، بل إنّها تقوم بدور القرين أو الشخصية الغائبة للسارد أو هي قرينة أشبه بالقناع، وهذا النوع من الشخصيات يمنح السارد قدرة كبيرة على الحركة الفنية حيث تتسع مساحة التأويل والقدرة على التخييل والرغبة

[1]. سعادة، وديع، الأعمال الشعريّة، صص 238-237.

[2]. موسوي، حافظ، الأعمال الشعريّة، ص 22.

[3]. لطفي، محمد، (1992)، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط2، تونس، سرى للنشر، ص 69.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

في البوح والحكي عبر أنماط مختلفة من السرد وتكون حركتها في يد السارد إذ يرصد علاقته هو بالعالم وموقعه وحركته ومعطياته من خلال علاقة هذه الشخصية ومعطياتها وموقفها.»[1] لعلّ أبرز النماذج على الشخصيات المصنوعة في قصائد الشاعرين تظهر في شكل شخصيات أدبيّة وفلسفيّة بارزة ذات أفعال غير واقعية ينسبها الشاعران إليها. كما يختار سعادة شخصية أرسطو وسقراط، وهما فيلسوفان شهيران، وينسب إليهما هذه الأفعال: في شارع الكسليك أربعة رجال يراقبونني/ وقمر غير مكتمل/ بنايات لا يزال عمّالها يرفعون الأحجار/ والشوارع تتدلّى/ يجب إسعافها بالنظرات، كاليونانيّة الضائعة في ساحة سينداغما، مخّدرة وحزينة/ وأنا أمتص أرسطو من دمها/ وأُرسل سقراطَ ليلعبَ بالكونيا.[2]

أرسطو وسقراط، فيلسوفان شهيران من الإغريق، وهما شخصيات واقعية، لكنّ الشاعر يبتكر شخصية جديدة من خلال إسناد أفعال غير واقعية إليهما. كما يدعو الشاعر سقراط للعب بالكونيا ويجبره على ذلك. فإنّ إجبار سقراط على القيام بذلك غير واقعي، نظراً لموقعه الرائع في العلم والفلسفة، ويخلق صورة جديدة لشخصية خيالية للقرّاء.

ويكشف موسوي مثل سعادة شخصية الرومي في إطار جديد ويقول: حال دیگر این حرف‌ها قدیمی شده است/ بعد از رفتنِ شما/ مولانا را در حوالی میدان راه‌آهن تهران دیدم/ با یک دست کت وشلوار شیک/ کراوات هم زده بود/ بلیت قطار سریع‌السیر تبریز را هم گرفته بود[3] (الترجمة: الآن قد أصبحت هذه الكلمات قديمة/ بعد مغادرتكم/ رأيت الرومي بالقرب من ساحة سكة حديد طهران/ ببدلة أنيقة/ وكان قد ارتدى ربطة عنق أيضاً/ واشترى أيضاً تذكرة قطار فائق السرعة إلى تبريز.)

على الرغم من مرور ما يقارب من سبعمائة وخمسين عاماً على وفاة الشاعر الفارسيّ الرومي الشهير، إلا أنّ موسوي يقدم الشخصية الجديدة للقارئ من خلال وضع الرومي في مساحة جديدة وعزو الصفات والأفعال إليه وفقاً لعصرنا الحالي مثل التواجد في ساحة سكة حديد طهران، وارتداء بدلة وربطة عنق أنيقتين واشتراء تذكرة قطار للسفر إلى تبريز. وقد تكون هذه الصورة الخياليّة للرومي رمزاً لشخصية أخرى في الشعر لا يتمكن موسوي من التعبير عن اسمها الحقيقي.

ومن بين الشخصيات المصنوعة الأخرى في قصائد سعادة شخصية بلا اسم على الرغم من العديد من الأسماء، ويظهرها الشاعر للقارئ على النحو التالي: كانت له أسماء كثيرة، ولم يكن له اسم./ الّذي بلا اسم كان في العاصفة وكانت ترتطم به طيور ميتة/ تحملها الرياح وغصون متكسّرة وجمعٌ مرتجف لا يعرفه/ لم يكن هو السيد، لم يكن هو المصطفى. كان المرتجفَ مثلَهم/ في الريح. .../ الّذي لم يكن سيداً، وبلا اسم ولا صوت، كان يتحدّث فقط في/ قلبه./ قال أنا بلا اسم كي أكون كلَّ الأسماء، وبأعضاء متناثرة في كل/ مكان كي تكون كلُّ الأمكنة مكاني.[4]

---

[1]. هلال، عبد الناصر، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص 101.

[2]. سعادة، وديع، الأعمال الشعريّة، صص 85-84.

[3]. موسوي، حافظ، الأعمال الشعريّة، ص 221.

[4]. المصدر نفسه، ص 548.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

تعتبر الشخصية الّتي تحمل اسماً وليس لها اسم في الوقت نفسه أمراً مستحيلاً في عالم الواقع ويمكن أن يكون لها وجود خارجي في العالم الخيالي. لكن بما أنّ مهمة سعادة الأدبيّة هي عدم إرباك القارئ من أجل الحصول على المدلول؛ لذلك، فإنّه يمهد الطريق للقارئ للتعرف عليها، من خلال التعبير عن بعض ملامح هذه الشخصية في النص السرديّ للشعر. ويبدو أنّ الشخصية الّتي لا تتفوق على الآخرين بل تشبههم، بإمكانها أن تتحول إلى بطل يتذوق آلام الشعب و هذا ما يرسمه سعادة في نهاية هذا المقطع من قصيدته؛ حيث لا يختار له اسماً لينادي الجميع ويتعاطف مع الجميع.

تظهر هذه الشخصية الخياليّة في شعر موسوي؛ حيث يسرد لنا قائلاً: خواب ديدم كه اسب شده‌ام/ انسان‌ها سوارم مي‌شدند و/ با شلاق پهلوهايم را مي‌نواختند/ خواب ديدم پهلوهايم زخم شده است/ طاقت زين را نداشتم/ وطاقت سوار را/ .../ خواب ديدم كه فرياد مي‌زنم/ من انسانم!/ من انسانم![1] (الترجمة: حلمت أنّني أصبحت حصاناً/ كان يركبني الناس و/ يضربوني على الجانبين بالسوط/ حلمت أنّ جانبيني أصيبا/ لم أستطع تحمل السرج/ والركوب/ حلمت أنّني كنت أصرخ/ أنا إنسان!/ أنا إنسان!)

يرسم لنا الشاعر تحوله إلى حصان وتصوير ما حدث له هو نوع من الوصف للشخصية الخيالية؛ إذ يظهر لنا الشاعر نفسه في جسد حصان والآخرون جرحوه بسوط، لكنه لا يتخلى عن شخصيته السابقة ويواصل الصراخ والاعتراف بأنّه إنسان. إنّ تكرار كلمة "إنسان" هو أيضاً تأكيد على الشخصية السابقة للشاعر ويعبر عن شعور الشاعر بالرضا عن وضعه السابق.

3,2,3.الشخصية التراثيّة:

شاعت في الشعر السرديّ ظاهرة توظيف الشخصيات التراثيّة «ولقد كان التراث في كلّ العصور بالنسبة للشاعر هو الينبوع الدائم التفجر بأصل القيم وأنصعها وأبقاها وكانت شخصيات التراث هي هذه الأصوات الّتي استطاع من خلالها أن يعبر عن كلّ أتراحه وأفراحه»[2] وعن آماله وأغراضه. تخلق العناصر التراثيّة في الخطاب الشعريّ المعاصر «حركية نصيّة، تعتمد على التموج والتدفق تتماهى في إطارها الأزمنة والأمكنة والأدوار، فتخلق أفقاً سردياً لذا أقبل الشاعر المعاصر على تراثه بنهم يمتاح من ينابيعه السخية أدوات يرى بها تجربته الشعريّة. قد تعددت الشخصيات التراثيّة في الخطاب الشعريّ المعاصر منها: السياسيّة، التاريخيّة، الأدبيّة، الصوفيّة، الأسطوريّة، الشعبيّة، واختلفت المساحات النصية الّتي تسيطر عليها هذه الشخصيات طبقاً لتقنية التوظيف وطرق الاستدعاء والبعد الدلاليّ.»[3] وتعدّ الشخصيات الدينيّة إحدى الشخصيات المستخدمة في شعر الشاعرين كما يختار سعادة شخصيتي آدم وحواء ويقدم قصتهما الشهيرة للقارئ بطريقة أخرى: كان آدم ضجراً، قيل، فجيء بحوّاء كي يتسلّى. وقيل سقطا في/ اختبار التفاحة فجيء بهما إلى

---

[1]. المصدر نفسه، ص 389.

[2]. عشري زايد، علي، (1997)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي، ص 7.

[3]. هلال، عبد الناصر، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، صص 106-105.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

الأرض.... يا للعقل البشريّ/ الخرف/ أريد أن ألتهم التفاحة التهاما فاءتني بها يا عقلا خرفا./.../ اسمعوني يا زوّار هذه الأرض القاحلة، ازرعوا تفّاحاً كثيراً وَكُلوه/ كلّه. بذلك، ربّما، قد تغيّرون مبدأ الأرض المؤسَّس على اليباب،/ ومبدأ الخلاص المؤسَّس على الجوع، ومبدأ الفضيلة المؤسَّس على/ النسك، ومبدأ العالم الآخر الحلميّ المؤسَّس على إلغاء عالم/ اليقظة. . . بذلك، ربما، تخلقون الحياة حقّاً.[1]

يظهر سعادة فكرته للقارئ مستوحى من شخصيتي آدم وحواء وقصتهما الشهيرة. فيسعى هو نفسه إلى أكل تلك التفاحة الشهيرة وتشجيع الآخرين على غرس تفاح كثير وأكله. يأمل أن يغير هذا مصير البشريّة ويخلق عالماً آخر بدستور يتعارض مع دستور هذا العالم.

يخلق موسوي هذه الصورة من خلال مزج شخصيته بشخصية يسوع: پرسيد: نام/ گفتم: به ياد ندارم/ پرسيد: موتور سوار را ديديد؟/ گفتم: كدام موتورسوار؟!/ گفتند: بيچاره حافظه‌اش را از دست داده است/ گفتم: نه! صبر كنيد، يادم آمد، من پيامبرم!/ عيساي ناصري/ در بيت‌لحم زاده شدم/ و خانه‌ام در جليل يادم هست[2] (الترجمة: سأل: ما اسمك؟/ قلت: لا أتذكر/ سأل: هل رأيتم راكب الدراجة الناريّة/ قلت: أي راكب دراجة ناريّة؟!/ قالوا: المسكين فقد ذاكرته/ قلت: لا! انتظر، تذكرتُ أنا رسول/ عيسى من الناصرة/ ولدت في بيت لحم/ وأتذكر بيتي في الجليل)

يعتبر شعر موسوي، مثل شعر سعادة، حلقة وصل بين الحقائق التاريخيّة وأحداث عالم اليوم، وتدور محادثة بين الشاعر وشخصية الآخر في القصة. ويبدو أنّ الشاعر في المقطع الشعريّ أعلاه قد فقد ذاكرته ولا يستطيع الإجابة عن الأسئلة، ولكنه فجأة يتذكر معلومات عن نفسه، فيبدأ ما يعرف شخصيته للقارئ تحت قناع يسوع النبي الّذي ولد في بيت لحم كما يكشف هذا المقطع عن ظهور سرديّ يتحقق في شخصية الشاعر الّذي يرى نفسه نبياً للأمة. فقد أحس الشعراء منذ القدم «بأنّ ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكلّ من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته والفارق بينهما أنّ رسالة النبي رسالة سماويّة وكلّ منهما يتحمل العنت والعذاب في سبيل رسالته ويعيش غريباً في قومه محارباً منهم أو في أحسن الأحوال غير مفهوم منهم».[3] يعتبر الشاعر نفسه مسيحاً يثور على الظلم والفساد ويحتمل المحن و يُعذَّب في سبيل بعث جيل جديد.

ومن الشخصيات التراثيّة الأخرى في قصائد الشاعرين شخصيات سياسيّة؛ إذ يختار سعادة الناشط المدني مارتن لوثر كينغ (1929-1968) لهذا الغرض، ويخاطبه هكذا: لدي حلمٌ يا مارتن لوثر كينغ/ حلم صغير/ أن أُعيد إلى الأرملة فلسها/ وحلم أن أقعد مع الكسيح/ وأن يمرّ هواء لطيف/ بين قدميه المشلولتين والبلاطة الّتي يقعد عليها.[4]

يعتبر مارتن لوثر كينغ ناشطاً أميركيّاً من أصول إفريقيّة في مجال حقوق الإنسان، وقائد مجتمع، ومؤلفاً وسياسياً. وهو أحد الأطفال الأربعة لزعيم حركة الحقوق المدنية البارز مارتن لوثر كينغ جونيور وزوجته كوريتا سكوت كينغ ومن

---

[1]. سعادة، وديع، الأعمال الشعريّة، ص 383.

[2]. موسوي، حافظ، الأعمال الشعريّة، ص 602.

[3]. عشري زايد، علي، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 77.

[4]. سعادة، وديع، الأعمال الشعريّة، ص 505.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

المطالبين بإنهاء التمييز العنصري ضد السود في العالم. «لدي حلم» هي اسم الخطابة الّتي ألقاها مارتن لوثر كينغ عند نصب لنكولن التذكاري في 28 أغسطس 1963 أثناء مسيرة واشنطن للحرية وأعرب عن مطالبه في تعايش السود والبيض بحرية ومساواة. يصور سعادة أحلامه الاجتماعيّة مثل العدالة والمساواة والقضاء على الفقر والرغبة في السعادة لكافة الناس حتّى المعوقين في إطار جديد خلال تكييف اسم هذه الخطابة ومخاطبة مارتن لوثر كينغ صاحب خطابة "لدي حلم".

يشكو موسوي من عدم استقرار السلام في الشرق الأوسط باختياره أسماء الرجال السياسيين الّذين يديرون السياسة في الشرق الأوسط: در پایتخت قصه‌های هزارویک شب/ دیکتاتوری را به دار کشیدند/ سلطان سلیم/ برای جفت‌وجور کردن کابوس امپراتوری/ به هلال خصیب سفر کرد/ شاه عباس به لندن پیام فرستاد/ عبدالوهاب/ روی **نقشهٔ** صحرا خم گشت/ تا ردپای ترک‌ها و مجوس‌ها را/ به انگلیسی‌ها نشان دهد/ اینجا/ خاورمیانه است/ سرزمین صلح‌های موقت[1] (الترجمة: في العاصمة حكايات ألف ليلة وليلة/ شنقوا دكتاتورا/ سافر السلطان سليم/ إلى الهلال الخصيب لحل كابوس الإمبراطورية/ أرسل شاه عباس رسالة إلى لندن/ انحنى عبد الوهاب/ على خريطة الصحراء/ لإظهار آثار الأتراك والمجوسين للإنجليزيين / هنا الشرق الأوسط/ أرض السلام المؤقت)

يعبر موسوي عن استيائه من انعدام الاستقرار والسلام في الشرق الأوسط باختياره أسماء الملوك الفاتحين ووضعها بجانب حكايات ألف ليلة وليلة، ويختار ثلاثة ممثلين للسلالات القوية في الشرق الأوسط، وهم السلطان سليم عثماني الملك العثمانيّ، وشاه عباس الملك الفارسيّ، وسلالة عبد الوهاب في المملكة العربيّة السعوديّة للتعبير عن الاضطرابات في الشرق الأوسط وتوضيح كيفية تمكن الملوك لتغيير مصير الناس والمناطق الواقعة تحت حكمهم بقراراتهم.

3.3. الملخص:

في القصائد السرديّة للشاعرين، على الرغم من وجود العديد من القصص الطويلة، إلا أنّ هناك أيضاً قصصاً قصيرة تحتوي على أغراضهما في جمل قصيرة، وهي «السرد في بعض فقرات أو بعض صفحات لعدة أيام وشهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال».[2] يؤدي هذا الأسلوب، من خلال تجنب التسويف، إلى التعبير عن نوايا الشاعرين بعبارات موجزة، وغالباً ما يستخدمان هذه التقنية في القصائد السرديّة الّتي تحتوي على قصة واحدة. نجد هذا النمط من السرد في قصيدة "ذكرى صياد سمك" لدى سعادة: وَصَلْنا إلى البَحرِ سُكارى/ مُزَوَّدينَ بِخَيالاتِ سُفُنٍ وَسَمَك/ وَارتمينا على الصَخرةِ الّتي/ قبلَ يَومينِ/ صَرعوا رَفيقَنا عليها./كُنّا صامِتين/ثمَّ فَلَشْنا أكياسَنا/ وَرَمينا الصَّنانيرَ/ رَمَيناها على عَجَلٍ حتّى أنّ بَعضَها/ نَسيناه بِلا طُعْمٍ وَأخرجنا سَمَكاً/ اختَلطتْ دماؤهُ بِخيطِ دَمٍ/ مُسْبَلٍ مُنْذُ تلك

[1]. موسوي، حافظ، الأعمال الشعريّة، صص 403-402.

[2]. جينيت، جيرار، خطاب الحكاية/ بحث في المنهج، صص 109-108.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

الليلةِ بينَ الصّخرةِ والبحرِ/ يُصطادُ السَّمك./كنّا سُكارى/ وَقَفنا على الصَخرةِ الّتي صَرعوا رَفيقَنا عليها/ اصطَدنا سَمَكاً/ وَغَنَّينا.[1]

فمن خلال هذا المقطع للقصيدة نقترب من نمط الحكاية المجملة، والّتي تختزل قصة وصول الشاعر وأصدقائه إلى البحر فيجمل الراوي فترات من حياتهم في ثلاثة لحظات: لحظة وصول الشاعر وأصدقائه إلى البحر بينما لا يزالون منغمسين في خيال السفن والأسماك. واللحظة الّتي ألقوا فيها أنفسهم على الصخرة الّتي قُتل فيها صديقهم قبل يومين، ولحظة رمي صنارة صيد في مياه البحر واصطياد سمكة بعد ذلك وما يترتب على ذلك من شعور بالبهجة لدى الشاعر وأصدقائه.

لعل قصيدة "نهار طيب" من أقصر قصائد سعادة الّتي قد تضمنت حدثين: العاملُ النَّشيط/ يَصبُّ مَصنعاً/ في كأسِه،/ إنّه نَهارٌ طَيّبٌ/خالةُ امرأتي ذهبتْ إلى مصر/وَعادتْ![2] والحقيقة أنّ العامل النشط يصبّ مصنعاً في كأسه أي أنّ العامل، بجهد وكفاءة، ينفذ أنشطة المصنع. نشاهد في هذا المقطع من القصيدة تأكيد سعادة على دور القوى العاملة في تنمية البلدان تأكيداً واضحاً. ويشير الشاعر في الجزء التالي من القصيدة، وفي جو مختلف عن المثل الاجتماعيّة والسياسيّة الّتي ذكرت في المرحلة السابقة، إلى رحلة خالة زوجته إلى مصر استمراراً للقصة.

ولا تخلو قصائد موسوي السرديّة من هذه التقنية؛ ففي مقطع من قصيدته يصف قصة الذهاب إلى مزرعة الزيتون موجزةً على النحو الآتي: هوا هنوز روشن نيست/ دختران/ زنبيل به دست/ به زيتون‌زاران مي‌روند/ باد/ مهِ صبحگاهي را/ در هوا مي‌پراكَند/دانه‌هاي زيتون/ زير علف‌هاي خيس پنهان شده‌اند/ دختران/ بر علف‌ها و خاک/ دست مي‌كشند/ واي! من زنبيلي ندارم!/ عنقريب، خورشيدِ بي‌رمقِ پاييزي/ دانه‌هاي زيتون/ دختران جوان/ زنبيل‌ها/ و مرا/ افشا خواهد كرد![3] (الترجمة: ليس الطقس مشمساً بعد/ تذهب الفتيات إلى بساتين الزيتون حاملات السلال/ تنشر الرياح ضباب الصباح في الهواء/ يتم إخفاء بذور الزيتون تحت الأعشاب الرطبة/ تلمس الفتيات الأعشاب والتراب/ يا إلهي! لا أمتلك سلة/ ستكشفني قريباً شمس الخريف الباهتة/ وبذور الزيتون / والفتيات الصغيرات / والسلال)

يذهب الشاعر إلى بستان الزيتون في الصباح الّذي يسبق شروق الشمس فيرى فتيات يحملن سلالاً ذاهبات إلى الحقول لقطف الزيتون؛ حيث يعملن في تلك المزرعة، لكنّ الشاعر يأتي إلى المزرعة ليرى جمال هؤلاء الفتيات وليست لديه سلة. لذلك، في استمرار القصيدة، يعتبر شروق الشمس سبباً في الكشف عن سره وهو قلق بشأن هذا.

يروي موسوي في قصيدة سرديّة أخرى قصة انفصال الحبيبة بتقنية التلخيص هكذا: تو از مدرسه برمي‌گشتي/ و من سر راهت ايستاده بودم/ براي جوانكي در سن و سال من/ اصلاً خوب نبود كه در ملأ عام/ سيگار دود كند/ تو با گريه از من جدا شدي/ و با مرد ديگري ازدواج كردي/ كه در عمرش سيگار نكشيده است[4] (الترجمة: كنتِ تعودين

[1]. سعادة، وديع، الأعمال الشعريّة، صص 215-214.
[2]. المصدر نفسه، ص 107.
[3]. موسوي، حافظ، الأعمال الشعريّة، صص 118-117.
[4]. المصدر نفسه، ص 363.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

إلى المنزل من المدرسة/ وكنتُ قد وقفتُ في طريقك/ بالنسبة لشاب في سني/ لم يكن جيداً على الإطلاق التدخين في الأماكن العامة/ لقد انفصلتِ عني بالبكاء/ وتزوجتِ رجلاً آخر/ لم يدخن قط في حياته)

يصور الشاعر مشهداً كان فيه هو وحبيبته في سن المراهقة؛ حيث تعود الحبيبة إلى المنزل من المدرسة، ووفقاً لعادات الماضي في إيران، ينتظرها الشاعر في الزقاق ليتمكن من رؤيتها لحظةً لكن الشاعر يدخن والحبيبة لا تحبّ هذا السلوك فتعتزم على مغادرته. وتتزوج الحبيبة في المشهد التالي، من رجل لم يكن مدخناً من قبل.

4.3. النظام الزمنيّ:

يعدّ الزمن من أهم العناصر الّتي تشكل البنية الروائيّة، كما يعتبر من أحد المباحث المكونة للخطاب الروائيّ فلا وجود لنص دون زمن، فـ «الزمن يمثل محور الرواية وعمودها الفقري الّذي يشدّ أجزاءها كما هو محور الحياة ونسيجها، الرواية فن الحياة، فالأدب مثل الموسيقى فن زمانيّ لأنّ الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة. الزمن يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، الزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى».[1] لا يمكن تصور أي ملفوظ شفويّ أو مكتوب دون أن يدخل الزمن عنصر فاعل في ذلك ليسطو على باقي العناصر الأخرى. يعتبر خلط الترتيب الزمنيّ إحدى تقنيات الروائيّين. لذلك تحدد الرواية طريق العودة ابتعاد عن ترتيب الأحداث وفق تسلسل زمنيّ متصاعد نحو نهايتها، وذلك عن طريق استعمال الروائيّ لتقنيتي الاسترجاع والاستباق.

1.4.3.الاسترجاع:

إنّ الاسترجاع هو «مفارقة زمنيّة تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة (أو اللحظة الّتي يتوقف فيها القص الزمنيّ لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع)».[2] فتقنية الاسترجاع «تروي لنا فيما بعد ما قد وقع من قبل».[3] نظراً لاختلاف مستويات الاسترجاع إلى الوراء، من الماضي البعيد إلى الماضي القريب، نشأت أنواع مختلفة من هذه المفارقة الزمنيّة، الأول يسمّى بالاسترجاع الخارجي: وهو «ذلك الاسترجاع الّذي تظل سعته كلّها خارج سعة الحكاية الأولى، أي يعود إلى ما قبل بداية القصة، لاستدعاء بعض الذكريات المتقادمة، كي يجتليها السارد في مرآة الذهن. وأمّا الثاني فهو الاسترجاع الداخلي: وهو ذلك النوع من الاسترجاعات الّتي حقلها الزمنيّ متضمن في الحقل الزمنيّ للحكاية الأولى. وهناك نوع ثالث يسمى بالاسترجاع المختلط: وهو مزيج بين الاسترجاعين الداخلي والخارجي، وتكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها.»[4] يعتمد الشاعران على مبدأ الاسترجاع في سرد الأحداث في معظم قصائدهما الروائيّة؛ وذلك لأنّ «الاسترجاع له أثرٌ شائقٌ في نفس المتلقي، فهو يبني عوالمه الافتراضيّة ويستعمل الكاتب تقنية الاسترجاع لتلبية بواعث فنية خالصة، كما يحقق العديد من المقاصد الحكائيّة، كملء الفجوات الّتي يخلفها السرد، عن طريق تزويد القارئ بمعلومات حول سوابق

---

[1]. القصراوي، مها حسن، (2004)، الزمن في الرواية العربيّة، ط1، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ص 42.

[2]. برنس، جيرالد ، (2003)، المصطلح النقدي، ترجمة: عابد خزندار، ط1، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص 23.

[3]. تودوروف، (1990)، الشعريّة، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، ص 48.

[4]. جنيت، جيرار، (2003)، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ط3، الجزائر، منشورات الاختلاف، صص 61-60.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد».[1] يمكن رؤية هذه التقنية في قصيدة "المياه المياه"؛ عندما يقول الشاعر: كُنّا وحيدينَ في الغابة/ لَم يكن هناك ما نقوله/ صَمَتْنا ونظرْنا في السَّماء/ هذه مدينة الموتى /..../ كُنتُ بِيلساناً عاشِقاً في حَقلِ أبي/ كُنتُ قَريةً في وَسَطِ الرذاذِ/ أُطِلُّ عليها مِن مِفرقٍ قَديم/ السَّواقي اجتَمَعتْ الآن في وَجهي/ والأطفالُ عادوا إلى البُيُوت./ المياهُ المياهُ/ الجِهاتُ مُوحشةٌ/ وَكَثيرة./طَوَى النَّسرُ جَناحيه على النّبعِ القديم/عائداً إلى النُّعاس/عُصفورةٌ حَكيمةٌ/ تَعرفُ أنّ ما رآه/ كان حُزناً غابِراً / ها أنا أمشي وَحيداً تَحتَ الْمَطَر/أمشي وَحيداً وَأهتفُ:/ هذي هي الأرضُ، هذي هي الأرضُ/ مَولودٌ جَديدٌ/ يَتَعرَّضُ الآنَ لِلهَواء./ قطرةً قطرة/ ينزلُ الموتى على بابي/ وَمركبٌ يَتوقَّفُ مِن أجلي تحتَ الشَّمسِ/ وَجاليةٌ فَقيرةٌ مِن الرَّعشاتِ تَعودُ إلى الرَّمل[2]

يرسم سعادة في البداية، الأجواء الحالية لقصيدته ويظهر للقرّاء غابة تشبه مدينة الموتى. ثم يعود إلى الماضي ويعتمد على الاسترجاع الخارجي فيقدم معلومات عن زمن ما قبل بداية الرواية، ويهدف من هذه المعلومات أن يفسر لنا أحداثاً سابقة في ضوء المواقف المتغيرة في الرواية، فيستوحي من القرية الّتي كان يعيش فيها، وكذلك مهنة والده الزراعيّة، ويقارن نفسه بنبات البيلسان العطري وقرية محاطة بالضباب. يبدو أنّ الضباب هو استعارة للمشاكل القائمة. ثم يستخدم الشاعر الاسترجاع الداخلي ويصف للقارئ حكاية نسر يطير فوق نبع قديم ولكنه فجأة يصبح حزيناً. أخيراً يعرض صورة العصفورة الحكيمة، وهي رمز للعقل البشري، ويعود سبب ذلك إلى اعتباره الأحداث المؤسفة في حياة النسر باستخدام الفعل المضارع "تعرف" وينقل الشاعر هكذا وقت القصيدة من الماضي إلى الحاضر معتمداً تقنية الاسترجاع الداخلي. وبما أنّ الشاعر اعتمد في هذه القصيدة الاسترجاعين الداخلي والخارجي؛ يدلّ هذا على الاسترجاع المختلط أيضاً.

يوظف الشاعر هذه التقنية في قصيدة أخرى كالآتي: الأصدقاءُ رشُّوا الحمامَ. نَظَروا إلى الشّتاءِ. وَوَضَعوا كُتُباً على/ المِنضَدَةِ. وَناموا./في شارعِ الكسليك أربعةُ رجالٍ يُراقِبونَني/ وَقَمَرٌ غيرُ مُكتَمَل/ بَناياتٌ لا يَزالُ عُمَّالُها يَرفعونَ الأحجارَ/ وَالشَّوارعُ تَتَدَلَّى. أربعةُ آلافِ رجلٍ وراءَ امرأةٍ واحدةٍ. أربعةُ آلافِ مُسَلَّحٍ، لأنَّ ذَكَراً/ وَأنثى يَقذفانِ مِن أحشائِهِما مدينةً.[3]

يعود سعادة عبر استخدام تقنية الاسترجاع الخارجي، إلى بداية القصة ويصف الأصدقاء الّذين طيَّروا الحمام الّذي يعدّ رمزاً للحرية، ونظروا إلى الشتاء الّذي هو رمز للمشاكل في المجتمع، ثم أغلق الأصدقاء الكتب الّتي تعرض حلاً للمشكلات، وناموا في حالة من اليأس. ثمّ يدخل الشاعر الزمن الحاضر ويستطرد بقصة أخرى عبر استخدام تقنية الاسترجاع الداخلي. في الصورة الّتي قدمها الشاعر، يراقب أربعة رجال الشاعر في الشارع مع المباني غير المكتملة حيث يعمل العمال. في هذا الشارع يقف أربعة آلاف رجل مسلح وراء امرأة ويدعون أنّ رجلاً وامرأة قد أخرجا مدينة من أمعائهما، وهو ما يمكن أن يكون رمزاً لمشاكل المجتمع أو الأفكار فيه. يمكننا الحكم على توظيف الاسترجاع المختلط في القصيدة عبر تواجد الاسترجاعين الداخلي والخارجي فيها.

---

[1]. بحراوي، حسن، (1990)، بنية الشكل الروائي، ط1، بيروت، الدار البيضاء المغرب، المركز الثقافي العربي، صص 122-121.

[2]. سعادة، وديع، الأعمال الشعريّة، صص 72-68.

[3]. المصدر نفسه، صص 85-84.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

كما نجد الحدود بين الاسترجاعين الداخلي والخارجي واضحة في قصائد لموسوي. وقد حدد الشاعر هذه المسافة للقرّاء باختيار قصتين في أوقات مختلفة ثم يربطهما معاً: سري بريده، در سيني/ با چشم‌هاي باز/ زني سياه‌پوش بيرون قصر/ با صورتي شيارشيار از ناخن –معلوم است–/ صداي شيونش اما از اينجا شنيده نمي‌شود/ دو كودک از دو سو، چسبيده‌اند به دامانش/ قاضي به ميرغضب مي‌گويد: با تركه، شصت ضربه، روي لب‌ها/ و بعد/ سَر بريده را با سيني از دارالخلافه بيرون مي‌برند/مي‌ترسم! مي‌ترسم! مي‌ترسم!/ ساعت چهار بايد از مهد بگيرمشان/ دير مي‌رسم/ زني بيرون مهد، پشت به من، با مانتوي سياه/ دو كودک، از دو سو، چسبيده‌اند به مانتوش[1] (الترجمة: رأس مقطوع في الصينية/ مع عيون مفتوحة/ سيدة بثوب أسود خارج القصر/ بوجه جريح من آثار الأظافر_هذا جلي_/ قد تشبّث الطفلان بتنورتها من كلا الجانبين/ يقول القاضي للسيّاف:/ بالسوط ستين ضربة على الشفتين/ وبعد ذلك/ يُخرجون الرأس المقطوع من دار الخلافة بالصينية./ أنا خائف! أنا خائف! أنا خائف!/ لا بدّ لي من أخذهم من الحضانة في الساعة الرابعة/ لقد تأخرت/ امرأة خارج الحضانة، ورائي، ترتدي عباءة سوداء/ يتشبث الطفلان بعباءتها من كلا الجانبين.)

يروي الشاعر قصة مرعبة للقرّاء حدثت في الماضي قبل أن يروي القصة الرئيسة بتوظيف تقنية الاسترجاع الداخلي؛ حيث أمر قاضي دار الخلافة ببتر رأس شخص ووضعه بصينية أمام الناس وثم خروج الرأس المقطوع من دار الخلافة ليعتبر به الآخرون. ظهر إثر ذلک علامات الحزن على وجه زوجة الضحية، كما اشتكى لها طفلاها وتشبّثا بتنورتها من كلا الجانبين. يترك موسوي في الجزء التالي من القصيدة، تلك المساحة ويقدم بعض شخصيات تلك القصة في قصته الجديدة في فضاء الحاضر. ومن تلك الشخصيات امرأة ترتدي ملابس سوداء وطفلان يتشبثان بأمهما مرة أخرى. بسبب ثقة الشاعر في الاسترجاعين الداخلي والخارجي، يمكننا أن نستنتج أنّ الشاعر استخدم تقنية الاسترجاع المختلط في هذه القصيدة.

يوظف موسوي تقنية الاسترجاع الخارجي في قصيدة أخرى: دوقلوها سرنوشت عجيبي دارند!/ مثل لاله و لادن/ كه چاقوبه ي مرگ آن‌ها را از وسط نصف كرد./..../ مهماني ناهارِ امروز/ به افتخار ورود پرزيدنت و ژنرال‌ها/ به **خانهٔ** كلنگيِ ماست/ بعد از ناهار/ لطف مي‌كنند و با بولدوزرهاي هوايي‌شان/ خانه را روي سر ما خراب مي‌كنند[2] (الترجمة: مصير التوائمين غريب!/ مثل لاله ولادن/ قطعهما سكين الموت إلى نصفين./ .../ حفل غداء اليوم/ تكريماً لوصول الرئيس والجنرالات/ لمنزلنا المتهدم/ بعد الغداء/ هم لطفاء معنا/ ويدمرون المنزل على رؤوسنا بجرافاتهم الجوية.)

يروي موسوي قصة وفاة لاله ولادن التوأمتين الإيرانيتين المتشبثتين ببعضما البعض من قبل الرأس باستخدام تقنية الاسترجاع الخارجي. ماتتا تحت شفرة الحلاقة لأنّهما قررتا الانفصال. ثم يقوم الشاعر برسم قصة أخرى للقارئ بغض النظر عن قصة وفاتهما، باستخدام تقنية الاسترجاع الداخلي ويحكي للقارئ القصة المتكررة والمؤلمة عن الحرب وتدمير

[1]. موسوي، حافظ، الأعمال الشعريّة، صص 230-229.

[2]. المصدر نفسه، صص 304-302.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

المنازل في الشرق الأوسط. من الواضح أنّ هذه القصيدة، مثل غيرها من القصائد المختارة، تعتمد على تقنية الاسترجاع المختلطة.

4.3،2. الاستباق:

الاستباق أو الاستشراف هو الطرف الآخر في تقنيتي المفارقة السرديّة؛ وهو «تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة في امتداد بنية السرد الروائي، على العكس من التوقع الّذي قد يتحقّق وقد لا يتحقّق».[1] فالاستباق «رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليها».[2] يخلق الاستباق «حالة توقع وترقب وانتظار لدى المتلقي يعيشها أثناء قراءة النص الروائيّ بما يتوفّر من أحداث وإشارات أولية توحي بالآتي ولا تكتمل الرؤيا إلا بعد الانتهاء من القراءة إذ يستطيع المتلقي تحديد الاستشرافات النصيّة والحكم بتحققها أو عدمه».[3] هناك نوع من الأمل لتغيير الأوضاع القائمة في شعر الشاعرين، خاصة في شعر سعادة. لذلك، من الواضح أنّ إحدى التقنيات المستخدمة في قصائدهما هي الاستباق، والّتي تتماشى مع حالة التوقع والأمل وغالباً ما يتم التعبير عنها بأفعال زمن المستقبل. كما يستخدم سعادة هذه التقنية في القصيدة: مشيتُ أولى/ خُطُواتي وَكانتْ قَدَمايَ حافِيَتَيْن. لَم يَكن أبي مِن المؤمِنين بأنَّ/ على الواصِلينَ لِتوِّهِمْ إلى الأرضِ أن يَتَعرَّفوا إليها بِلحمِهِمْ، لكنّه،/ كانَ عاجزاً عن شِراءِ حِذاء. كنتُ أعرفُ أنّ الأحذيةَ الّتي أرتديُها/ هي أحذيةُ إخوتي، بعدما لُمِّعَتْ وَأُضيفتْ إليها مَسامير. كنتُ أبتسمُ، لكنّني لم أكن سعيداً. وأنا لا أستطيع أن أنكرَ أن أذكرَ أنَّ أحذيةَ إخوتي كان لها تأثيرٌ كبيرٌ في/حياتي: في حزني الباكر، وحزني اليومَ، وخجلي، وضَعفي، وفَشلي/ حينَ بدأتْ الحربُ لم أسكنْ هنا. أخبروني أنّ ناساً هُناك/ ماتوا سَحلاً على الطُّرقاتِ. رَبطوهم بسيَّاراتٍ وَجرُّوهم في الشّوارِعِ/ وَسطَ بُكاءِ نساءٍ وَزَغاريدَ أخرى/ كان يجبُ أن أفعلُ شيئاً /مفيداً. أينَ الشّعاع؟ أنظرُ مِن النّافذةِ. في السّماءِ غيومٌ. أظنّها سَتُمْطِرُ.[4]

يروي الشاعر في قصيدة "لحظات ميتة" قصة حزينة ومؤلمة عن الأحداث الّتي عاشها في حياته الماضية في لبنان. بالنسبة لبلد دمرته الحرب لسنوات، من الواضح أنّ القصص الّتي تذكر الأحداث المأساوية للحرب تحظي بشيوع أكثر من القصص الأخرى. لكنّ التعبير عن ذكريات الطفولة في شكل قصص قصيرة وخلطها مع الأحداث في لبنان هو من تقنيات لسعادة الّتي تنعكس في قصائده الأخرى أيضاً. يروي سعادة قصة أحداث الحرب في لبنان وقتل العديد من الأشخاص بعد ذكر قصة موجزة عن طفولته وعدم امتلاكه أحذية وإجباره على ارتداء أحذية إخوته القديمة والمستعملة ودوره في قمع رغباته الداخلية ومشاعره. وعلى الرغم من أنّ قلب الشاعر يتألم من مزيج هذه الآلام الشخصيّة والاجتماعيّة، إلا أنّ الراوي يخبر نفسه في نهاية هذه القصيدة أنّه عليه أن يفعل شيئاً، وهذه هي تقنية الاستباق نفسها

---

[1]. يوسف، آمنة، (1997)، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1، سوريا- اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ص 81.

[2]. حمد النعيمي، أحمد، (2004)، ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ص 38.

[3]. أحمد، حفيظة، (2007)، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ط1، رام الله، القدس، مركز أوغاريت الثقافي للنشر والترجمة، ص 34.

[4]. سعادة، وديع، الأعمال الشعريّة، صص 240-230.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

وحالة التوقع الّتي تظهر في فعل "ستمطر" المستقبل. فهذا الفعل يلعب دوره ويغرس في قلوب القرّاء الهدف المنشود للشاعر، وهو تحقيق الأمل في المستقبل؛ لأنّ المطر في الأدب يرمز إلى الرحمة والأمل.

كما يوظف سعادة تقنية الاستباق في قصيدة أخرى كذلك: شبطين، 6 كانون الأول 1962، أبي- هَيكلٌ عَظميٌّ مَحروقٌ يسندُ/ رُكبتيه بِيَديهِ، وَكُنبةٌ يَخرجُ منها الدُّخان/ شُعاعُ قَمر يَدخلُ مِن الكُوَّة/ وعلى الطّاولةْ 40 كيلو مع الورقةِ الّتي أكتبُ عليها الشّعر/ 40 كيلو مع ابتسامتكَ، مع نظرتِكَ، مع يدكَ على كتفي/مع سمكتكَ على الطّاولةِ، مع لحمكَ المحروق/ جوادُ الجنّة ينطقُ، نقطةُ عرقٍ على جبهته/ ..../ الكُنبةُ قُربَ البابِ، القَنينةُ على الطّاولةِ، اللهُ في السّماءِ، أبي في القبر، الثّلجُ على الجبل/سركون سيكتبُ الليلةَ مئة قصيدةً، جاد سيكتبُ روايةً كاملةً عن/ الحربِ اللبنانيّة وَيُهاجرُ غداً صباحاً إلى ملبورن/ العميان سيبصرون/ الأبديةُ ستدلّ أثداءَها وتقولُ خذوا/ هذه الكرةُ الأرضيّة ستصبحُ مِن مسروقاتِنا الخاصة[1]

وكما أسلفنا آنفاً، خلقت قصة الموت المؤلم للأب حزناً للشاعر لم يفارقه أبداً؛ فنجد الشاعر يكرر ذلك الحدث المؤسف أولاً بذكر التاريخ بالضبط ثم يعود إلى الحاضر، وبقبول هذه الحقيقة المرة، يريد من "سركون بولص" (1944-2007) الشاعر العراقيّ الّذي غادر بلده إلى الولايات المتحدة،كتابة قصائد عن أغراضه ومن "جاد الحاج" الشاعر والقاص اللبنانيّ الساكن في أستراليا كتابة رواية عن الحرب اللبنايّة وهكذا يَعِدُ نفسه بقدوم الأيام السعيدة الّتي يرى فيها الأعمى وتتحرّك الأرض حسب آمال الشاعر؛ لأنّ سعادة ليس شاعراً يائساً بسبب الأحداث المؤسفة وفشله في الوصول إلى هدفه.

يضع موسوي نفسه في جو تاريخيّ ملحميّ ويستخدم تقنية الاستباق هكذا: پياده‌روي‌هاي طولاني من پاياني نداشت/ هر شب از كوبا تا بوليوي مي‌رفتيم/ وصبح‌ها، در برابر عكس رفيق چه‌گوارا/ زانو مي‌زدم/ زانوهايم درد مي‌كند/ پاهايم ورم كرده است/ نوه‌هايم براي روز تولدم خواهند آمد/براي من، كلاه چه‌گوارا/ سيگار برگ/ و نوار قديمي ويكتور خارا/ هديه خواهند آورد.[2] (الترجمة: كانت مسيرتي الطويلة بلا نهاية/ كنّا نذهب من كوبا إلى بوليفيا كلّ ليلة/ وفي الصباح، أمام صورة الرفيق تشي جيفارا/ كنتُ أركعُ على ركبتي/ تؤلمني ركبتي/ ساقاي متورمتان/ سيأتون أحفادي في عيد ميلادي/ سيجلبون لي قبعة تشي جيفارا/ السيجار/ وشريط فيكتور خارا القديم.)

يحاول الشاعر التعبير عن رؤيته الثوريّة مستوحى شخصية إرنستو تشي جيفارا (1920-1950) كأسطورة حركة حرب العصابات والمعتقدات الاشتراكيّة. «ولد تشي جيفارا في الأرجنتين وانضم إلى حركة 26 يوليو الّتي يقودها الزعيم الكوبي فيدل كاسترو بعد دراسة طب الأسنان. كان تشي جيفارا نشطاً في المنظمة الاشتراكيّة الكوبيّة عام 1965. لكنّ نيران كراهيته للرأسمالية وحبه للطبقة العاملة والشغيلة حول العالم أجبرته على مغادرة كوبا لتنظيم كفاح مسلح ضد الإمبريالية في بلدان أخرى. ذهب إلى بوليفيا، حيث شكل منظمة حرب العصابات. لكنّ في أكتوبر 1967، اعتقل

[1]. سعادة، وديع، الأعمال الشعريّة، صص 177-173.

[2]. موسوي، حافظ، الأعمال الشعريّة، ص 378.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

تشي جيفارا واستشهد على يد جيش عميلة بوليفي.»[1] لهذا السبب يختار موسوي السير من كوبا إلى بوليفيا؛ لأنّ هذا الطريق قد تكرّر من قبل أبطال مثل تشي جيفارا. ثم يوظف الشاعر تقنية الاستباق لرسم تطلعاته الثوريّة، مستمداً من شخصية تشي جيفارا، مثل قبعته وسيجارته اللّتين تُعرفان الآن باسم رمز حرب العصابات. وفي هذا المقطع القصير، يستخدم أيضاً شخصية فيكتور جارا، من أجل استكمال مُثله والتعبير عن هدفه. «كان فيكتور جارا شاعراً و ملحناً وعازف الجيتار تشيلي من الشخصيات المتشددة في حركة سلفادور أليندي – الزعيم والرئيس التشيلي السابق، سُجن في الانقلاب العسكري عام 1973 في تشيلي عن عمر يناهز 35 عاماً مع 5000 مقاتل شاب تشيلي في ملعب سانتياغو جراند. على الرغم من أنّ يد فيكتور مقطوعة بفأس في الملعب، إلا أنّه لا يزال يغني نشيد المقاومة للجمهور حتّى يتم إطلاق النار عليه ويستشهد.»[2]

كما يستخدم موسوي شخصية جورباتشوف، زعيم الحزب الشيوعي السوفيتي، للتعبير عن نيته كالآتي في هذه القصة القصيرة: پاييز 68/پيرمردي شصت ساله بود او/ كه روي تخت بيمارستان دراز كشيده بود/ و با مشت‌هايي كه خوب نمي‌توانست گره كند/ به گورباچف دشنام مي‌داد/ زمستان 75/ من 45 ساله شدم/ او هفت كفن پوساند/ و گورباچف/ از حق‌التأليف خاطراتش/ پول قابل ملاحظه‌اي كسب كرد/ تا زمستان 88/ هنوز چهار سال فرصت داريم/ براي مشت گره‌كردن/ براي دشنام دادن/ براي تأليف خاطرات/ و براي هفت كفن پوساندن[3] (الترجمة: خريف 1989/ كان شيخاً يبلغ عمره ستين عاماً/ مستلقياً على سرير المستشفى/ كان يشتم جورباتشوف بقبضات يد لم يستطع قبضها جيداً/ شتاء 1997/ أصبحت ابن الخمس والأربعين سنة/ أبلى سبعة أكفان (لقد مضى وقت طويل منذ وفاته)/ وحصل جورباتشوف على أموال طائلة من حقوق نشر مذكراته/ حتّى شتاء 2010/ مازالت عندنا فرصة لمدة أربع سنوات/ لربط قبضات اليد/ للشتم/ لكتابة المذكرات/ وابلاء سبعة أكفان)

شغل الرئيس جورباتشوف منصب رئيس الاتحاد السوفيتي من عام 1985 إلى عام 1991ويروي الشاعر قصته مستوحى من شخصيته: قبل عامين من استقالة غورباتشوف، كان رجل عجوز مريض في المستشفى ينتقده. ثم يصور الشاعر القصة للقرّاء بعد ثماني سنوات. مات الرجل العجوز الآن، وقد كتب جورباتشوف قصة طفولته ومذكراته السياسيّة تحمل عنوان اليوميات، والّتي تم نشرها عدة مرات في جميع أنحاء العالم. وكان الشاعر عند تأليف هذه القصيدة عام 2006، يستعرض فترة أربع سنوات لتصرفاته المتوقعة الّتي تمت مراجعتها في القصيدة مثل الاحتجاج وكتابة المذكرات والموت. تمكن موسوي من خلال استخدامه لتقنية الاستباق من إظهار متطلعاته الثوريّة حتّى ضمان تحقيقها.

5.3. المكان:

يمتلك المكان أهمية بالغة في البناء النص السرديّ، لذلك أعطته الدراسات النقديّة والأدبيّة الحديثة عناية خاصة، فالمكان يتخذ أبعاداً مختلفة في النص ويتفاعل مع بقية العناصر، لإعطاء العمل السرديّ مستوى جماليّ ودلاليّ؛ لذلك

---

[1]. آسوري، عباس، (1376)، به ياد چه گوارا اسطورهٔ جنبش چريكي، مجلة فرهنگ توسعه، ع 29 و 30، صص 71 -70.

[2]. ساماني‌راد، كيوان، (1378)، مجلة گلستانه، ع 11، 1378، ص 5.

[3]. موسوي، حافظ، الأعمال الشعريّة، صص 383-382.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

فالمكان في الرواية ليس موضوعاً محايداً، بل يتم تصويره من خلال وجهة نظر، ومن خلال التفاعل مع الشخصيات والحوادث. المكان الروائيّ «هو الفضاء التخييليّ الّذي يصنعه الروائيّ من كلمات، ويضعه كإطار تجري فيه الأحداث بمعنى أنّ عنصر المكان مكون هام في ما يسمي بالبنية السرديّة.»[1] لهذا السبب، من المستحيل تخيل رواية بدون مكان كبنية يعتمد على الزمان وكشكل هندسي تدور في فلكه مجموعة أحداث والكثير من الشخصيات. يختار الروائيّ لموضوعه الحدث والشخوص داخل مكان معين، قد يمتد هذا المكان بوشائج إلى الواقع أو يستعار منه، وقد يخلق الروائيّ عالماً سحريّاً أو يصنع جغرافيّة عجائبيّة تتصل ببُعد أسطوريّ، يستذعي نماذج القارة في اللاوعي الجمعي، وعلى مستوى آخر تختلف الأماكن الروائيّة أيضاً في تنوّعها بين السعة والضيق والامتداد والبساطة، فقد يتشكل المكان من غرفة واحدة أو مكان محدد، وقد يكون حياً أو قريةً أو مكاناً ذا ملامح خاصة لها دلالتها الرمزيّة، وقد تكون أيضاً بلداً معيناً بل قد يكون الحيز المكانيّ هو العالم برمته أو الفضاء الخارجيّ في صورة مستقبلية كما في روايات الخيال العلميّ.

نجد مجموعة متنوّعة من أسماء الأماكن الخاصة في القصائد السرديّة لسعادة وموسوي، فيرتبط المكان في قصائدهما السرديّة بأسماء العلم. من الواضح أنّ سعادة الّذي يعيش في المنفى ولم يترك علاقته ببلده ومسقط رأسه لبنان ولم ينس ذكرياته السابقة، يستحضر ذكرى أماكن في لبنان ودول أوروبية حيث ترعرع وعاش فيها أو سافر إليها. ولكن يأخذ اسم المكان في قصائد موسوي مساراً مختلفاً عن قصائد سعادة؛ لأنّ موسوي، بالإضافة إلى توظيف أسماء الأماكن الموجودة في إيران، يخصص جزءاً من ديوانه لقصائد تصف حالة الفوضى في الشرق الأوسط. لذلك يبدي الشاعر عدم رضاه عن هذا الوضع من خلال استذكار الدول المتورطة في الحرب مثل أفغانستان وفلسطين والعراق. نذكر فيما يلي بعض الأمثلة من قصائد الشاعرين.

ففي هذه القصيدة، يوظف سعادة أسماء خاصة لأماكن مختلفة لغرضه هكذا: «في شارعِ الكسليك. تحتَ غَيمة. معَ ريشٍ وَحده في الفَضاء./ الأصدقاء رشُّوا الحَمام. نَظَروا إلى الشِّتاء. وَضَعوا كُتُباً على/ المنضدة. وَناموا./ في شارعِ الكسليك أربعةُ رجالٍ يُراقِبُونني/ وقمرٌ غيرُ مُكتَمل/ بَناياتٌ لا يزال عُمّالُها يَرفعونَ الأحجار/ والشوارعُ تَتَدلّى/ يجبُ إسعافُها بالنظراتِ، كاليونانيةِ الضائعةِ في ساحةِ سينداغما، مخدّرةً وحزينة/ أربعةُ آلافِ رجلٍ وَراءَ امرأةٍ واحدة. أربعةُ آلافِ مُسلَّح؛ لأنَّ ذَكراً/ وأنثى يَقدفانِ مِن أحشائِهما مدينة/ لبنانُ، لبنانُ، تَظنُّ أنّنا لا نَرى./ مَلاحةٌ دَموية. سَياحةٌ جُلود./ شفاهٌ تَلثمُ دولاراً على قِفا أمريكا. لبنانُ، هذا دولارٌ لكَ، انصرفْ./أريدُ عطوساً. يجبُ أن أسحبَ لبنانَ من صَدري./ في شارع الكسليك، أتثاءبُ أحياناً.»[2]

يتذكر سعادة ذكرياته السابقة في بيروت والتجمع الأدبيّ وأصدقائه في شارع الكسليك ويأسف ويتأفف للاضطرابات الّتي أثرت الآن على أصدقائه الشاعرين في بيروت. فيما يلي يرى الشاعر الأبنية نصف المكتملة وشوارع الكسليك الحزينة والمكتئبة، وكأنّ امرأة يونانيّة ضائعة في أشهر سياحة باليونان والّتي تُدعى سينداغما. اليونان بلد مألوف

1. عاشور، عمر، (2010)، البنية السرديّة عند الطيب صالح (البنية الزمنيّة والمكانيّة في موسم الهجرة إلى الشمال)، الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ص 29.

[2] سعادة، وديع، الأعمال الشعريّة، صص 86 ـ 84 .

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

لسعادة؛ لأنّ اليونان أيضاً من الدول الّتي جربها الشاعر سابقاً مكاناً للإقامة الدائمة. ثم يشرح تفاصيل هذه الاضطرابات وينتقد خفض قيمة عملة بلاده من خلال مخاطبته لبنان. في نهاية القصيدة، يضطر الشاعر المحبط إلى مغادرة لبنان إلى بلد آخر على الرغم من حبه الكبير لوطنه.

وفي قصيدة أخرى يربط سعادة وصف والدته بأسماء مدينتي باريس ومدريد ويقول: «وَقَدَمُكِ يا أمي الّتي تَقيسُ 20 سنتمتراً/ حِذاؤُكِ الّذي صَنَعَه لكِ شَقيقُ أبي سَنَة 1957، وَلا تَزالينَ تَرتَدينَه/ الآن/ فُستانُكِ الوحيدُ كأنّه لاصِقٌ بِجَسَدَك، جَسَدَكِ المتَرَهِل الّذي خرجتُ/ منه ذات يَومٍ حاملاً عَينينِ صَغيرتينِ وَأصابعَ بالكادِ تَحتِملُ الهواءَ/ مادّاً يديَ تحتَ نِقاطِ المطرِ لسياراتٍ سريعة/ ذاهباً إلى باريس بالأوتوستوب/ أقنعُ صاحبَ المقهى بلغةٍ فرنسيّةٍ رَكيكة/ لِقاءَ تَرويقةٍ مَجانية/ نائماً تحتَ مَواقفِ الباصاتِ في ثلجِ كانون الثاني/نائماً في مأوى العجزة، مع مئةٍ وخمسينَ عجوزاً يَسعلونَ طِوال/ الليلِ ويَذهبونَ بِالدقائقِ إلى المراحيضِ/ على نهرِ السين، مع ورقِ الشجرِ على المقاهِد/ على الطريقِ معَ حَقيبةٍ كَبيرة/ رامياً أغراضَها قِطعةً وراءَ قِطعة/ وقارئاً على جُذُوعِ الشَجرِ: "الصَّيدُ ممنوع "/ في هنداية، بِيَدينِ فارغتينِ أخيراً على الحدود الإسبانيّة/ وتَنقُّصني عشرونَ بيزيتاً للوصولِ إلى مدريد.»[1]

يسيطر الفقر على عائلة سعادة، والّذي يصوره سعادة هذه المرة في الحديث عن والدته. ثم يربط الشاعر بمهارة وصف الأم بمولده ثم هجرته إلى باريس. «روى أنّ أمّه في شبطين أعدّت له حقيبة ضخمة ملأتها بكلّ شيء، حتّى بالإبر والخيطان، كأنّه مهاجر. من مطار بيروت استقل طائرة مجرية بطاقة السفر فيها رخيصة، فوصل إلى باريس، حيث اصطحبه كاهن إلى مأوىً للعجزة، فنزل فيه. قال وديع: في اليوم التالي نزلتُ في فندق رخيص، قدّمتُ لصاحبه قنينة عرق، لقاء ترويقةٍ صباحية، ثم جبت مدناً وأريافاً فرنسيّة في سيارات الأوتوستوب. ثم عدتُ إلى باريس كما غادرتها بالأوتوستوب. أخي الّذي كنت عنده في فرن الشباك، أنجدني بثمن بطاقة العودة الى بيروت.»[2] لذلك، لكي يتمكن من السفر، يرمي الأشياء الموجودة في الحقيبة الّتي قدمتها له والدته. وبالواقع إنّما يرمي أعزّ ذكرياته، وهي أمّه الّتي تعني الوطن، والوطن الّذي يعتبر حضن الأم الدافئ. بالرغم من أنّه كان يعاني من الفقر ولم يكن لديه ما يكفي من المال للذهاب إلى مدريد، فلذا عاد إلى بيروت دون أي شيء يذكره بأمه. ولذا علينا أن نعتبر هذا الرجوع رجوعاً قسرياً إلى الأم/ الوطن ـ لا أكثر؛ وذلك لأنّ رمزية الأم تتصل «برمزية البحر، وبرمزية الأرض؛ بمعنى أنّهما وعاءان ورَحِمان للحياة. فالبحر والأرض هما رمز جسد الأم. في المسيحيّة الأم هي الكنيسة، وفي العربيّة الأم هي الأمّة، إلّا أنّ الأم الإلهيّة ترمز إلى أرفع الغرائز وأكملها، وإلى أعمق تناغمات الحبّ... الأم هي الشكل الأول الّذي يتخذه اللاوعي الفردي (Anima). ولهذا الأخير وظيفتان؛ وظيفة هدّامة، ووظيفة بنّاءة.»[3]

يوظف موسوي في قصيدته أسماء كوبا ولاهيجان وشيطان كوه وطهران على النحو التالي: «تو هنوز اما با من در جنگ بودي / مي‌خواستيم تعطيلاتمان را در كوبا بگذرانيم / پولمان كم بود / در لاهيجان هتلي كرايه كرديم / تا عصرها

---

[1] المصدر نفسه، صص 176 ـ 175.

[2] https://www.annahar.com/arabic/article1. أبي سمرا، محمد، (2014)، جريدة النهار، لغة وديع سعادة في السيرة والشعر

[3] خليل، أحمد خليل، (1995م)، معجم الرموز؛ عربي . فرنسي . إنكليزي، بيروت، دار الفكر اللبناني، صص23 ـ 22.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

در شيطان‌كوه قدم بزنيم / و در برابر ديدگان چاي‌كاران و باد / بر هم بوزيم / اين‌ها **خواستهٔ** من بود / تو بليت را پس فرستادي / و من در تهران ماندم.»[1] (الترجمة: لكن كنتِ ولم تزالي في حرب معي/ كنّا نريد قضاء عطلتنا في كوبا/ كان لدينا القليل من المال/ فاستأجرنا فندقاً في لاهيجان/ حتى نقضي المساء بالتسكع في شيطان‌كوه/ وأمام مُزارعي الشاي والريح/ نهب بعضنا على بعض/ كانت هذه أمنياتي/ لكنك أعدت التذكرة/ فبقيتُ أنا في طهران.)

فالحبيبة غير متوافقة مع الشاعر، وهذا ما أشار إليه شاعرنا من ذي قبل حين لم تكن زوجته موافقة معه. ولذا يقدم الشاعر كوبا كوجهة لقضاء إجازة مع حبيبته؛ لأنّ اسم كوبا له ارتباط طويل بحروب العصابات. لكن هذا لا يحدث والشاعر يرغب في الذهاب إلى لاهيجان مع حبيبته والسير في منطقة في شيطان كوه السياحية. لكن الحبيبة ترفض رغبات الشاعر. ولا يخلو هذا من رمز؛ إذ (شيطان كوه) يعني جبل الشيطان، وفي هذا الاسم إشارة غير مباشرة إلى قصة آدم وزوجه، حيث كان الشيطان ثالثهما، فأزلهما وهبطا. وهنا المرأة/ الحبيبة/ الزوجة هي الّتي تأبى أن تذهب إلى مكان يكون الشيطان ثالثهما؛ وخاصة وهذا الجل هو جبل الشيطانِ ذاته!

يستخدم موسوي بغداد والشرق الأوسط في قصة مقتل جندي أمريكيّ يُدعى مارك: مارك پسر خاورميانه نبود / مارك دانشجوى دانشگاه بغداد نبود / مارك عربي نمي‌دانست / مارك دلش مي‌خواست به خاورميانه بيايد / مارك چيزهايي از قصه‌هاي هزار و يک شب شنيده بود / مارك در بغداد با شهرزاد ملاقات نكرد / مارك با صداي بمب به سمت كبوترها رفت / مارك با كبوترها رفت / مارك حالا پسر خاورميانه شده است / و مادرش او را / در قاب كوچكي / به تظاهرات خياباني مي‌برد (الترجمة: لم يكن مارك فتى من الشرق الأوسط/ لم يكن مارك طالباً في جامعة بغداد/ لم يكن يعرف مارك اللغة العربيّة/ كان يحب مارك القدوم إلى الشرق الأوسط/ كان مارك قد سمع شيئاً من قصص ألف ليلة وليلة/ لم يقابل مارك شهرزاد في بغداد/ ذهب مارك إلى الحمامات بصوت قنبلة/ ذهب مارك مع الحمامات/ أصبح مارك الآن صبي الشرق الأوسط/ وتأخذه أمه/ في إطار صغير/ إلى مظاهرات في الشوارع.)

مارك جندي أمريكي وليس من الشرق الأوسط أو العراق. لذلك، فهو لا يعرف اللغة العربيّة أيضاً. لكنه شارك في الحرب الأمريكيّة العراقيّة الّتي بدأت في 20 آذار (مارس) 2003 بهجوم تحالف دولي من 29 دولة بقيادة الولايات المتحدة الأمريكيّة وبريطانيا بهدف الإطاحة بحزب البعث. سمع مارك عن القصص الشعبيّة لألف ليلة وليلة وراويها شهرزاد الّتي روت هذه القصص لشهريار. «يُحكي أنّه في قديم الزمان عاش ملكان عظيمان شقشقان يُدعيان شهريار وشاهزمان. كان شهريار هو الأكبر سناً، وامتد سلطانه إلى أقاصي الأرض. شعر شهريار برغبة في رؤية أخيه وبعد إحضاره أخبره شاهزمان بهجرة زوجته الملكة وبخيانتها. بعد سماع ذلك، كان يعتزم شهريار الزواج من أي امرأة يوماً واحداً ثم قتلها. كان لوزير شهريار، ابنة كبرى تُدعى شهرزاد، وأخرى صغرى تُدعى دينارزاد. أرادت شهرزاد الزواج الملك، حتى تتمكن من إنقاذ شعبها. غمرت السعادة قلب شهرزاد، وقالت لدينارزاد: عليك أن تحضري عند الملك وتقولي: أختاه، إذا لم يكن

[1] موسوي، حافظ، الأعمال الشعريّة، ص 361.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

النوم يغالبك، فأروي لنا قصة.»[1] وهذه هي الطريقة الّتي سمح بها شهريار لشهرزاد أن تروي قصصها. استمرت قصص شهرزاد لمدة ثلاث سنوات وبلغت ألف قصة وواحدة. أخيراً، كان لمحتوى القصص تأثير نهائي على شهريار ومنعته القصص من قتل النساء البريئات. يؤكد موسوي في قصة مارك أمريكيّ شهرة قصص ألف ليلة وليلة بالإضافة إلى طبيعتها الشرقيّة. ثم يربط الشاعر صورة موت مارك بانفجار قنبلة بالعراق بتحليق الحمامات في السماء وهكذا يصبح مارك جزءاً من تاريخ الشرق الأوسط، و تحمل والدته صورته في يدها وتنضم إلى مظاهرات الشوارع احتجاجاً على إرسال جنود إجبارياً إلى حرب العراق.

4. خاتمة:

1. تظهر الميزة الشعريّة والسرديّة في قصائد سعادة وموسوي، كتقنية تعبيريّة حداثيّة تسهم في تشييد البناء النصيّ وتوليد مدلولاته، بإلغاء الحدود الفاصلة بين فنون القول وأجناسه الخطابيّة، لتتبدى قصائدهما بنسج جديد. وينحو السرد في قصائد الشاعرين إلى التجديد في طبيعة الأسلوب الشعريّ في شبكة علائقيّة تفاعليّة تعبر عن تآلف الشاعرين مع نصهما الشعريّ وتجربتهما. غالباً ما يعتمد سعادة وموسوي في بدايات السرد على عنصر الشد والإثارة عند القارئ من خلال البناء الاستعاري المستمد من الطبيعة وعناصرها الرمزيّة الّتي تكون كمفتاح دلالي على النص فتقوم جملة الاستهلال في قصائد الشاعرين في الغالب بتحديد الزمان والمكان بلغة تجريديّة، تتعالق مع لغة السرد وتتداخل معها في مستوى المنظور الحكائي الّذي يركز على الجانب الحكائي بصورة واضحة.

2. يختار الشاعران شخصيات قصائدهما السرديّة من بين الشخصيات الواقعية، والمصنوعة، والتراثيّة. تنقسم الشخصيات الحقيقية في قصائدهما إلى فئتين؛ الفئة الأولى هي الشخصيات الخاصة مثل الأب في شعر سعادة والأم في شعر موسوي، وهما شخصيتان حقيقيتان متكررتان في شعرهما وتذكران بذكريات طفولة الشاعرين وتدلان على انتمائهما إلى ماضيهما. مع اختلاف أنّ سعادة يكرر شخصية الأب وقصة وفاته مرات عديدة في قصائده. ويبدو أنّ الحزن الّذي خلفه موت الأب قد أثر على جسد الشاعر وروحه لدرجة أنّه اضطر إلى ذكر هذا الحدث مراراً لراحة قلبه المؤلم. أمّا الفئة الثانية فهي الشخصيات العامة، ومنها شخصية الشهيد، والّتي تعكس بشكل جيد المثل الثوريّة للشاعرين. تظهر الشخصيات المصنوعة أحياناً من خلال نسب عادات وأفعال غير عادية إلى شخصيات تاريخيّة، وأحياناً يصنعها خيال الشاعرين. لكن الشخصيات التراثيّة قد استخدمت مراراً في قصائدهما، وهذا يدل على العلاقة القوية بين سعادة وموسوي والثقافة والمجتمع.

3. يوظف الشاعران أنواعاً مختلفة من الاسترجاعات الداخلية والخارجية والمختلطة في قصائدهما السرديّة. وتمكّنا من الإجابة على العديد من أسئلة القرّاء وملء الفجوات في نص القصة وثغراتها من خلال تقنية الاسترجاع والعودة إلى ماضي القصة. فهذه هي الطريقة الّتي يحصل بها القارئ على معلومات عن ماضي الشخصيات في القصة، ويسهل عليه تحقيق الغرض من القصة.

[1]. ألف ليلة وليلة، (2012)، ترجمة أميرة على عبد الصادق، ط1، القاهرة، هنداوي، صص 8-7.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

4. تشمل تقنية الاستباق مستقبل قصائد الشاعرين على عكس تقنية الاسترجاع الّتي تتصوّر ماضي قصصهما؛ أي الرغبات والتطلعات والأهداف الّتي كان الشاعران ينتظران طويلاً لتحقيقها، وفي نهاية القصة غالباً ما يظهرونها لقرّائهم باستخدام أفعال زمن المستقبل. وقد يتيح هذا الأسلوب فرصة جيدة للتعبير عن الآراء الاجتماعيّة والسياسيّة للشاعرين؛ لأنّ معظم تطلعات هذين الشاعرين لها أبعاد اجتماعيّة وسياسيّة. طبعاً ولابدّ من الإشارة إلى أنّ الهمّ الأساس لسعادة هو لبنان وشعب بلاده، وهو يربط أفكاره الاجتماعيّة والسياسيّة بالحروب اللبنانيّة، ومن خلال إدانتها ووصف محن الناس، يتمنى السلام والطمأنينة لشعبه. وبالطبع بالنسبة لشاعر مزقته الحرب وأجبر على الهجرة ومغادرة وطنه، فمن الطبيعي أنّ ينصب معظم اهتمامه على شعبه. لكن ظروف موسوي تختلف عن وضع سعادة، رغم أنّه عاش ثماني سنوات من الحرب مع العراق، لكن بلاده الآن تعيش في السلام. لذلك، ومن منظور أوسع، فهو يدين الوضع غير المستقر في الشرق الأوسط ويتمنى السلام والأمن لجميع شعوب الشرق الأوسط، وبالطبع لشعبه.

5. تعتبر تقنية الملخص بالنسبة للشاعرين هي الخيار الأفضل للقصص الّتي لا تتطلب الكثير من البحث ودراسة متأنية من المتلقي، وغالباً ما تكون هناك طريقة سهلة لفهم أهدافها. ويستخدم هذا الأسلوب من قبل الشاعرين في القصائد السرديّة الّتي تحتوي على قصة واحدة.

6. يميل الشاعران إلى استخدام أماكن محددة ومعروفة أكثر من الأماكن العامة في القصائد السرديّة. ويبدو أنّ هذا يرجع إلى المعاني الّتي تعطيها هذه الأماكن لقصائدهما، وهي أكثر ملاءمة لسياق وجو قصائدهما السرديّة. على سبيل المثال، يمثل لبنان حالة من الفوضى وانعدام الأمن بالنسبة إلى سعادة، وفي الوقت نفسه، شغف مؤلم. تمثل مدريد وباريس إزاحة السعادة وتشرده. في قصائد لموسوي، كوبا هي رمز لحروب العصابات، كما أنّ بغداد هي تعبير عن الحرب والقلق في الشرق الأوسط.

5. قائمة المراجع:

- آسوري، عباس، (1376)، به ياد چه گوارا اسطورهٔ جنبش چريكي، مجلة فرهنگ توسعه، ع 29 و 30، صص 70- 71.
- أحمد، حفيظة، (2007)، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ط1، رام الله، القدس، مركز أوغاريت الثقافي للنشر والترجمة.
- أدونيس (1996)، الأعمال الشعريّة لأدونيس، ج 1، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر.
- ارسطو، (1989)، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بغداد، منشورات الثقافة والاعلام.
- ألف ليلة وليلة، (2012)، ترجمة أميرة على عبد الصادق، ط1، القاهرة، هنداوي.
- إبراهيم المشايخي، خليل، (2012)، الطائر المبتل بماء الشمس/ النتاج المتولد من بنية الحذف، لا مكان، مركز النور، نسخة الكترونية.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

- ابن شعبان حسن عسيري، مفرح، (2017)، سيميائية الشخصية في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج. مجلة أنساق، ج1، ع1، صص 73-53.
- الإمارة، علي، (2009)، السؤال فضاءاً شعرياً: ديوان حرائق التكوين أنموذجاً، جريدة الأديب، ع 178، صص 30-11.
- بحراوي، حسن، (1990)، بنية الشكل الروائي، ط1، بيروت، الدار البيضاء المغرب، المركز الثقافي العربي.
- برنس، جيرالد ، (2003)، المصطلح النقدي، ترجمة: عابد خزندار، ط1، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.
- بلبع، عيد، (1999)، أسلوبية السؤال، رؤية في التنظير البلاغي، ط1، القاهرة، دار الوفاء.
- توام، عبد الله، (2018)، سيميولوجيا الشخصيات في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج، مجلة التعليميّة، ج5، ع13، صص 213-199.
- تودوروف، (1990)، الشعريّة، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر.
- جيرار جنيت، (2003)، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ط3، الجزائر، منشورات الاختلاف.
- حمد النعيمي، أحمد، (2004)، ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر.
- ساماني‌راد، كيوان، (1378)، مجلة گلستانه، ع11، صص 6-5.
- خليل، أحمد خليل، (1995م)، معجم الرموز؛ عربي . فرنسي . إنكليزي، بيروت، دار الفكر اللبناني.
- سعادة، وديع، (2016)، الأعمال الشعريّة، ط1، السوريا، دار أبابيل.
- الطالب، عمر محمد مصطفى، (1979)، القصة الشعريّة في شعر امرئ القيس، مجلة التربية والعلم، جامعة الموصل، العراق، ع 1، صص 121-57.
- عاشور، عمر، (2010)، البنية السرديّة عند الطيب صالح (البنية الزمنيّة والمكانيّة في موسم الهجرة إلى الشمال)، الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ص 29.
- العبيدي، جميلة عبدالله، (2012)، بلاغة الاستهلال القصصي عند سعدي المالح بحث ضمن كتاب: أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم: قراءة في سرديات سعدي المالح، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، ط1، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع.
- العسكري، أبو هلال، (1412)، معجم الفروق اللغوية، المحقق:بيت الله بيات، ج1، ط1، قم، مؤسسة النشر الإسلامي التابعة لجماعة المدرسين بقم.
- عشري زايد، علي، (1997)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي.
- القصراوي، مها حسن، (2004)، الزمن في الرواية العربيّة، ط1، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

- لطفي، محمد، (1992)، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط2، تونس، سرى للنشر.
- مجموعة كتّاب، (1999)، محمود درويش المختلف الحقيقي (دراسات وشهادات)، ط1، عمان الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع.
- موسوي، حافظ، (1396)، الأعمال الشعريّة، ط1، طهران، نگاه.
- هلال، عبد الناصر، (2006)، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ط1، القاهرة، مركز الحضارة العربية.
- ويليك، رينيه، (1990)، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، الكويت، سلسلة عالم المعرفة.
- يوسف، آمنة، (1997)، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1، سوريا- اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع.
- أبي سمراء، محمد، (2014)، جريدة النهار، لغة وديع سعادة في https://www.annahar.com/arabic/article السيرة والشعر.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)