أشكال السرد الشعري ووظائفه
دراسة في تجربة الشاعر ثائر زين الدين

أ. م. د. إبراهيم نامس ياسين موسى
كلية التربية الأساسية/الشرقاط - جامعة تكريت

الملخص

يطرح بحثنا مشكلة بحثية تتعلق بالتعالق الأجناسي بين الأجناس الأدبية أو ما يصطلح عليه (التداخل الأجناسي)، وبما أن السرد بفنونه المتعددة هو الأقرب إلى فن الشعر فمن باب أولى أن يستعير الشعر من السرد كثيرا من تقاناته الفنية، ولا سيما أشكال السرد التي لها علاقة وثيقة بالشعر من حيث التشكيل والوظيفة، وقد انتخبنا تجربة الشاعر العربي السوري المعاصر ثائر زين الدين لما له من تجربة خصبة في هذا المجال، فهو شاعر ومترجم وباحث وسارد يحتوي الفنون كلها في جعبته الإبداعية المتنوعة، ويحتشد شعره بطاقات سردية كثيرة ارتأينا في هذا البحث أن نتناول أشكال السرد الشعري في دواوينه الشعرية المختلفة، من خلال انتخاب نماذج من قصائده نحسب أنها تتوفر على هذه الخصيصة الفنية والجمالية المميزة، كي نخضعها للتحليل والتأويل والقراءة على النحو الذي يثبت هذه القدرة الكبيرة للشاعر على توظيف طاقات السرد في شعره.

مدخل: في مفهوم السرد الشعري

قد يبدو مصطلح "السرد الشعري" على شيء من التناقض بين حضور جنسين أدبيين مختلفين في بؤرة اصطلاحية واحدة، فالسرد ينتمي إلى عالم النثر والشعر ينتمي إلى عالم الشعر على ما بينهما من اختلافات في الشكل والوظيفة وغيرهما، لكنّ ما يجمع بينهما في هذا المقام هو ما يصطلح عليه في المدونة النقدية الحديثة "تداخل الأجناس"، الذي يقضي بوجود تعالق كبير بين الأجناس الأدبية جميعاً؛ يحاول فيها كل جنس أن يفيد من مميزات الجنس الآخر بما يتاح له من فعاليات مناسبة.إنّ السبب الأكيد في ذلك هو سعي كل فن من فنون جنس أدبي معين للحصول على مزيد من الخصائص الفنية، بهدف التطوير والتحديث والانفتاح على سبل فنية جديدة يمنحه القدرة على تمثيل التجربة الأدبية والحياتية على نحو أفضل.مما لا شك فيه أن ((الحبكة الشعرية أكثر تجريداً من حبكة النثر، كما أن تنوّع التجربة الإنسانية الضخم لا يُمثَّل مباشرة في الحبكة الشعرية، ولكن عبر اختزالها إلى واحد من نماذج صغيرة محددة ثقافيا وتاريخيا))[1]، إذ يحاول الشاعر الاتجاه نحو التكثيف اللغوي قدر ما يستطيع والتخلص من التفاصيل والجزئيات، لتكون الحبكة الشعرية مجرّدة مما يصطلح عليه "النثرية" فيدخل ميدان الشعر برحابة فنية واضحة، لكن الشعر له حبكة خاصة أيضاً وهو في ذلك يتساوى مع السرد في هذه الخاصية على الرغم من الاختلاف الواضح في نوع الحبكة وطبيعتها ووظيفتها، بمعنى أن الجنسين الأدبيين لهما في هذا المقام جذر فني واحد مشترك يختلف في الأداء فقط.

ينطوي الشعر بطبيعته من خلال وجود الحبكة على كثير من عناصر التشكيل السردي؛ مثلما ينطوي السرد على كثير من عناصر التشكيل الشعري بحسب طبيعة كل نص شعري أو سردي، وذلك لاعتماد الفنين على اللغة الفنية المجازية في التعبير والتشكيل واحتواء التجربة الأدبية وتحويلها إلى فن كتابي[2]، وهذا التداخل بين الفنون الأدبية يمكن استثماره لصالح أي نص من النصوص؛ حين يتمكن من الانفتاح على فضاءات الفنون الأخرى المجاورة له ويتفاعل معها أخذاً وعطاءً.تتأكد قوة حضور الشاعر في نصه الشعري من خلال قدرته على التحكم السليم بأدواته الفنية التعبيرية، ولا سيما في ((الخروج من النظم إلى روح الفعل، واعتماد الموضوعي والذاتي، من خلال انفعال الشاعر، وحذف المسافة بين الذاتي والموضوعي))[3]، وهذا لا يتأتى على النحو المطلوب إلا من خلال الانفتاح على جنس السرد وهو الجنس الأقرب إلى جنس الشعر، وهذا الانفتاح من شأنه أن يعمق الصلة بين الشعر والسرد على مستوى استعارة بعض التقانات بينهما، وقد يكون الشعر الحديث هو الأكثر حاجة إلى كثير من ملامح السرد كي يطوّر من نموذجه ويصل إلى المتلقي بصورة أيسر وأكثر جمالية وتأثيرا وتداولا.يأتي اختيار الشاعر ثائر زين الدين عيّنة لهذا البحث بسبب أنه من الشعراء العرب المحدثين الذين يولون هذه القضية عناية كبيرة في تجربته، فهو شاعر ذو تجربة شعرية مكتملة من حيث الأداء والرؤية والتشكيل على أكثر من مستوى، و ((يمكن القول إنّ تجربة الشاعر ثائر زين الدين في انحيازها الواضح –على مستوى الشكل الشعريّ العام– لحساسيّة الغناء العالي في تجربة الشعريّة العربيّة الحديثة، تكتسب أهميّتها من صفاء صوتها وخصوصيّته ونقائه وديناميّة حراكه الشعريّ المتدفّق، على الرغم من اشتباكه هنا أو هناك مع أصوات تجارب شعريّة مقارِبة أو مجاورة على صعيد الرؤية والمنهج والأسلوب والزمن والمكان، فهو شاعر غنائيّ من طراز رفيع يستجيب بقوّة للفضاء الإيقاعيّ "الوزنيّ" في أنساقه الأكاديميّة المعروفة والمتداولة، ويتماهى معه ويجاري انطلاقاته وتجلّياته على نحو بيانيّ واضح وأصيل ومشبع بالجماليّة، ويسعى في هذا الخضمّ إلى تأمين عناصر تشكيله الصوتيّ الشعريّ الخاصّ باعتماد رؤيته الخاصّة، على صعيد الموضوع من جهة وتشكيل الخطاب الشعريّ بجميع ممكناته الفنيّة والجماليّة من جهة أخرى.))[4].إن هذا الأمر وفي هذا السياق هو ما جعله قادرا على التحكّم بنصه الشعري من حيث الإفادة من جنس السرد في مفاصل كثيرة من تجربته، من خلال تعدد أشكال السرد الشعري في تجربته الشعرية على الرغم من غنائيته العالية، التي استطاع أن

يطوعها بخبرته في هذا المجال لصالح الإفادة القصوى من الشكل السردي في نصوصه الشعرية، بما عمّق صورة التجربة ومنحها أبعاداً فنية وجمالية جديدة وفاعلة؛ ساعدته في مهمته الأصيلة للوصول إلى المتلقي بأيسر السبل وأغناها.

السرد الشعري التمثيلي:

يأخذ السرد الشعري أشكالا كثيرة بحسب الطريقة التي يجد فيها الشاعر رؤيته التي تعبر عن تجربته الخاصة التي يرغب توظيفها في القصيدة، من خلال الدخول في دفع فعالية الأداء الشعري للإفادة من طاقات السرد، وذلك ((نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية، أو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النصّ الواحد))[٥]، إمعاناً في إحداث مزيد من التطوير الأدائي للقصيدة بتخصيب الأدوات الشعرية بأدوات سردية تثري العمل الشعري وتجعله أكثر حداثة.يعد السرد الشعري التمثيلي أحد أبرز الأشكال الشعرية التي يحصل فيها قدر كبير من التعالق والتلاقح بين الشعر والسرد، حيث تقوم القصيدة باحتواء أكبر قدر من الحراك السردي الذي يحصل فيه تمثّل حقيقي لمرجعية التجربة الشعرية، حيث يكون الفعل التمثيلي السردي ((العنصر الذي يحتل البؤرة من العمل الفني، هو الذي يحكم غيره))[٦]، ويتدخل في أدائه ويكوّن فضاءه المطلوب على النحو الذي يناسب التجربة وظروفها العامة؛ ويستجيب لمعطياتها الرئيسة داخل الفضاء الشعري.إن الشاعر في نهاية الأمر هو فرد من أفراد المجتمع يحاول تمثيل الفكرة الاجتماعية شعرياً، وهذا يحتاج إلى قوة سردية تدعم هذا التوجه وتعضّده على اعتبار أن السرد يسهم ((في تشكل الفرد وأحاسيسه وانفعالاته منذ مراحله المبكرة. ومن هذا الارتباط يبرز الوعي والإحساس عند الفرد بالانتماء إلى الفضاء المحدد))[٧]، الذي يتجسد في النص الشعري من خلال حضور أدوات سردية تعمل تحت رعاية الشعر في مقدمتها المكان.تؤدي الأمكنة دورا مهما في تجسير العلاقة بين الشعر والسرد التمثيلي من خلال إدراك أن لكل نمط مكاني شخصيته وروحه المميزة لها عن غيره من الأمكنة الأخرى تبعا لتمييز عادات وتقاليد وحاجيات ساكنيه ونشاطاتهم المختلفة، حتى موقعها الطبيعي انغلاقا أو انفتاحا[٨] بما يتلاءم مع تجربة النص الشعري وهويته الفنية والجمالية، التي تظهر في طبيعة اللغة والصورة والإيقاع وبقية عناصر التشكيل الشعري.يمنح الشاعر ثائر زين الدين في كثير من قصائده أهمية بالغة لحضور السرد التمثيلي فيها حين تكون تجربته الشعرية بحاجة إلى ذلك، لأن الشاعر لا بد أن يكون على وعي بما يفعل شعريا من أجل الارتفاع بنموذجه الشعري إلى بلوغ قوة التداول[٩]، وهو ما يجعل شاعرنا يسعى إلى الإفادة القصوى مما يتاح لقصيدته لتوظيف مجموعة من التقانات السردي ذات الطابع التمثيلي في قصيدته.تعبر القصيدة الموسومة بـ (سعادة)[١٠] للشاعر ثائر زين الدين عن وضع شعري خاص تعلن فيه الأنا الشاعرة حالة السعادة الماثلة في عنوان القصيدة، وهذا العنوان يتحمّل في مخزونه الدلالي كثيرا من التفاصيل والحيثيات والحكايات، ويعتمد في تبنّي حالة من هذه الحالات على طبيعة التجربة الشعرية ونيّاتها في التشكيل، ويمكن معرفة ذلك من خلال الدخول في تفاصيل المتن الشعري للقصيدة حيث يأتي المتن على هذه الصورة:

((سعيدٌ أنا الآن يا صاحبي
سعيدٌ
كطائرةٍ من ورقْ
تحّوم فوقَ هموم المدينةِ
فوقَ الضغائنِ
حتى إذا مزَّقتها الرياحُ
تناثرُ لا حُزنَ يؤلمُها، لا فَرَقْ
سعيدٌ أنا الآنَ:
عندي صديقٌ أو اثنينِ
جيشٌ من الحاسدينَ الصغار
وعندي قصائد لا تحترقْ
وإما أحاطَ الصقيعُ بقلبي
ألوذُ بعينينِ دافئتين
ألاعبُ ريتا،
نردُ أغنيةً

من كتاب القراءةِ

تحبو سُلافُ إلى مصدر الصوتِ

نقفز بين الوسائد ذئباً يطاردُ أرنبتينِ

سعيدٌ أنا الآنَ

جدولَ ماءٍ

بغامَ ظباءٍ

نشيداً جسوراً

تسلّقَ أعمدةَ الريح

حتى انعتقْ!))

تتكون القصيدة على صعيد التفصيل السردي لمكوناتها من مجموعة من المقاطع الشعرية، كل مقطع منها يمثل حالة سردية تمثيلية معينة تكشف عن هذا التداخل الحاصل بين الشعر والسرد على شكل من الأشكال، ونبدأ بالمقطع الأول الذي تستهل به القصيدة حكايتها الشعرية وهو (سعيدٌ أنا الآن يا صاحبي/ سعيدٌ/ كطائرةٍ من ورقْ/ تحّوم فوقَ هموم المدينةِ/ فوقَ الضغائنِ)، حيث يظهر الراوي الشعري ليعلن في أول مفردة من مفردات الاستهلال أنه سعيد وهو يوجه خطابه إلى صاحبه، بمعنى أن الرؤية السردية التمثيلية تتحقق من البداية بحضور شخصيتين وحوار وموضوع للحكاية. ثم يتواصل حديث الراوي نحو صاحبه كي يمثّل له صفة السعادة التي يعيشها عن طريق التشبيه، وهذا التشبيه له أكثر من دلالة (كطائرة ورقية) إذ إن الطائرة الورقية هي لعبة للأطفال، لكن التفصيل السردي التمثيلي (تحّوم فوقَ هموم المدينةِ/ فوقَ الضغائنِ) يمنح هذه الطائرة قيمة تمثيلية سردية أكبر من مجرد التشبيه، ولا سيما الجانب الاجتماعي المرضي المتعلق بالهموم والضغائن لترتفع الطفولة بمعناها السعيد فوق هذه الأمراض الاجتماعية التي تعامي منها المدينة في هذه الصورة السردية الشعرية.تعقبها صورة أخرى تجعل الصورة السردية التمثيلية لها أكثر حراكاً وتجلياً وحساسية (حتى إذا مزّقتها الرياحُ/تتناثرُ لا حُزنَ يؤلمُها، لا فَرَقْ)، لأنها في نهاية الأمر ورقية ولا يعول الطفل عليها كثيرا إذا تمزقت لكنها تطير بحرية وسعادة في كل الحالات، وهذا ما يجعل من شخصية الراوي الشعري يعلن سعادته مجددا لأسباب يسردها بطريقة تمثيلية وحركية واضحة (سعيدٌ أنا الآنَ:/ عندي صديقٌ أو اثنينِ/ جيشٌ من الحاسدينَ الصغار/ وعندي قصائد لا تحترقْ)، فلدى الراوي الشعرية ثلاثة أسباب تشعره بالسعادة ضمن تفصيل سردي خاص هذ الصداقة والحسّاد والقصائد العصيّة على الاحتراق. تنتقل القصيدة بعد ذلك إلى فضاء سردي آخر ينطوي على طاقة تمثيلية مدهشة تتعلق بكيفية مجابهة الصدمات والضغوط والإكراهات (وإما أحاطَ الصقيعُ بقلبي/ ألوذُ بعينينِ دافئتين/ ألاعبُ ريتا،/ نردُ أغنيةً/ من كتاب القراءةِ/ تحبو سُلافُ إلى مصدر الصوتِ/ نقفز بين الوسائد ذئباً يطاردُ أرنبتينِ)، فهذا المشهد السردي التمثيلي مليء بالحراك الذي تقوم به ثلاث شخصيات ضمن رؤية سردية موضوعية واضحة، تكشف عن تطور سردي في المحكي الشعري يجعل من الصورة الشعرية ميداناً سرديا تمثيليا.تنتهي القصيدة عند صورة شعرية يحاول فيها الراوي الشعري تلخيص المشهد السردي الحكائي فيها على نحو يؤكد فيه سعادته من جهة، ويؤكد أيضا من جهة أخرى على انتصار الحرية وهزيمة الظلام (سعيدٌ أنا الآنَ/ جدولَ ماءٍ/ بغامَ ظباءٍ/ نشيداً جسوراً/ تسلّقَ أعمدةَ الريح/ حتى انعتقْ!)، وهذا الانعتاق ينهي الحكاية الشعرية التمثيلية عند هذا الحد الذي يتوافق مع صورة الطائرة الورقية التي تحلق في السماء بطفولة باهرة، وقد جاءت التشبيهات والاستعارات والمجازات الشعرية كلها في خدمة الحراك السردي التمثيلي.أفاد الشاعر كثيرا هنا من معطيات السرد التمثيلي في بناء قصيدة تقوم في تشكيلها الفني على منظومة حكائية، كان الحراك فيها على أشدّه من حيث الفعل والأداء والحركة والنتيجة، بما جعلنا نصف هذا السرد الشعري بأنه سرد تمثيلي يتوفر على مجمل السمات والخصائص السردية التمثيلية في التعبير، وقد حضرت فيها أبرز عناصر التشكيل السردي المتداولة كالشخصيات والأمكنة والأزمنة والأحداث، داخل حراك سردي متنوع ومنتِج حوّل القصيدة إلى فضاء سردي تمثيلي ناجح؛ على مستوى التشكيل الفني والرؤية الجمالية والمقولة الشعرية في آن معاً.

السرد الشعري الحكائي:

تحضر الحكاية بوصفها فاعلا سرديا أساسيا لا يمكن للبشر بصورة عامة التخلي عن ممارستها تحت أي ظرف، وتنطلق الحكاية على مستوى حضورها الشعري ابتداءً من طبيعة التمدد الجسدي الميداني للجملة الشعرية دلاليا وبنائيا، وهو ما يجعلها قادرة على احتضان عناصر السرد كافة وفي مقدمتها الحكاية، ودمجها في أفق النص بطبقاته المتعددة، فضلا عن بنائه العام[١١] الذي يتكشف عن قوة حضور الحكاية في الميدان

قبل ولادة النص، حيث تتجلى الحكاية بمعظم أجزائها في المنظور الشعري النصي.إن الحكاية في مجمل تكوينها تساعد على ولادة النص بما تنطوي عليه من حركية فعالة ومنتِجة؛ لكن لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون هي النص، وذلك لأن الحكاية في منظورها السردي هي ذات كيان شفوي يعتمد على الراوية الشفاهية التي تحتاج إلى إجراءات كثيرة كي تتحول إلى نص مكتوب[١٢].يعتمد السرد الحكائي على طبيعة الفضاء الجغرافي أو الفيزيائي الذي تجري فيه أحداث السرد والذي يتحرك فيه الحدث ويقع عليه الوصف، ويحتوي الأشياء كلها داخل إطار المحكي. ومع تلك العناصر كلها يدخل المكان في تشكيلها فهو محور التخييل السردي[١٣]، وقد أفاد الشعر الحديث من هذه الخاصية وصنع بوساطتها الحكاية الشعرية التي تستخدم الشخصيات الشعرية استخداما سرديا ينتصر للمحكي، إذ إن الشخصيات حين تستقر في مكان تحس بالانتماء إليه، وثمة ألفة من نوع خاص يربط أحدهما بالأخر، وإلا انتفى شرط الانتماء إذا ما كان المكان مغلقا وضيقا، فالشخصيات لا تعيش إلا في مكان[١٤] يمنحها طاقة الحكاية الماثلة في النص على نحو يؤسس لسرديتها الحكائية.يمثل الراوي الشعري مركزا مهما من مراكز النص الشعري الذي يعتمد في بنائه على الحكاية الشعرية مستفيدا من فضاء السرد، ولا بد في هذا المقام من ((تعيين موقع الراوي، حيث سيكون مهيمناً كبطل أحياناً، ينحاز إليه الكاتب))[١٥]، ولا سيما حين يكون في موقع الراوي الذاتي الذي هو غالبا ما يأتي على هذه الصورة في الشعر، وذلك لأن الشعر يعتمد على الأنا الشاعرة في رواية الحدث الشعري أكثر من عيره من الرواة، وهو ما يتجلى في شعرية ثائر زين الدين الذي يقدم ذاته الشاعرة لكي تروي أحداث قصيدته في أغلب الأحيان.تعبّر القصيدة الموسومة بـ (زائرة)[١٦] للشاعر ثائر زين الدين عن تجربة حكائية تحضر فيها كل عناصر التشكيل السردي الأساسية، إذ ينبري الراوي الذاتي الشعري برواية حكايته من لحظة زمنية ومكانية خاصة تبدأ فيها الحكاية الشعرية:

((تدقينَ بابي معَ الفجرِ،
أركضُ نحوكِ في غبشِ النومِ مهراً عجولاً.
أحوّمُ حولكِ كالعطرِ،
تصحو الهناءاتُ في القلبِ أكمامَ وردٍ خجولٍ،
وتغفو الوساوسُ طفلاً كسولا.
تدقينَ بابي؛
فأحدسُ أن نهاراً جميلاً
تقاصَرَ بينَ ظلامينِ –
قد باشَرَ الآنَ ميلادَهُ،
أن فرحتَنا رهنُ جُلنارتي شفقينِ لهوفينِ،
ألتاثُ؛ كيفَ أُباطئُ قافلةَ الوقتِ؟
كيفَ أشاغِلُ حادِيها؟
كيفَ أسرقُ منهُ خيوطَ الغناءِ قليلا؟
تدقينَ بابي.. أفكرُ أن نهاراً من الشمسِ
لا يغسلُ الحُلكةَ المستديمةَ في الروحِ،
أصرخُ بينَ يديكِ
كأني البدويُّ القديمُ
أمامَ – جلالتها – اللآتِ:
هل تهب الربة الأم لي
شمس يوم جديد؟
وأصحو على ضحكاتك؛
كيفَ تجرأتُ أن أطلبَ المستحيلا؟!
تدقين بابي،

فيبدأُ طَقسٌ من الحبِ والموتِ،
نكبرُ في كلِ ثانيةٍ وردتينِ وليلكةً
نتضاحَكُ.. نلعبُ..
يقبلُ طيفُكِ متبسماً، ثُمّ يدُبرُ
ترمينَ ثوبكِ فوقَ السريرِ
دبابيسَ شعركِ بينَ الوسائدِ
تأتينَ... تمتنعينَ...
وحينَ يجيءُ المساءُ
تلميّنَ أشياءَكِ المُترفاتِ،
تجرينَ طيفكِ لهفانةً
ثُمّ تمضينَ خشفاً جفولا؛
أفكرُ:
قد آنَ لي أن أتابِعَ دربي.
وحينَ أهمُّ
أرى الوجهَ قد خددتهُ التضاعيفُ،
والقلبَ باطأَ دقّاتِهِ،
وأرى الجسمَ أمسى ثقيلا.))

تبدأ الحكاية الشعرية بجملة شعرية تتكرر في القصيدة بوصفها لازمة شعرية تعمل على تنوير المحكي الشعري في كل صورة سردية من صور القصيدة (تدقينَ بابي)، وفي هذه الجملة الشعرية السردية يحضر المكان، وتحضر شخصية الأنثى التي تقوم بطرق الباب، وشخصية الراوي الشعري الذي يروي الحكاية، فضلاً عن الحدث الشعري وهو (طرق الباب)، ثم ما يلبث الزمن أن يحضر أيضاً (معَ الفجرِ) كي تكتمل صورة الحكاية في منظورها الشعري والسردي الأولي البسيط.ثم تشرع الحكاية الشعرية بالتكوّن والتبلور من خلال التفاصيل الحكائية السردية التي تقوم بها شخصية الراوي الشعري الذاتي (أركضُ نحوكِ في غبشِ النومِ مهراً عجولاً./ أحوّمُ حولكِ كالعطرِ،/ تصحو الهناءاتُ في القلبِ أكمامَ وردٍ خجولٍ، / وتغفو الوساوسُ طفلاً كسولا)، من خلال حضور الأفعال ودورها في تحريك عناصر الحكاية الشعرية ضمن أكثر من محور، إذ نجد الفعلين المتعلقين بحركة الراوي الشعري (أركضُ/ أحوّمُ) يصوّران حركة شخصية الراوي داخل ميدان الحدث المرتبط بالآخر (شخصية الأنثى)، عبر الظرف المكاني (نحوك) في اللقطة الأولى و (حولك)، ضمن رؤية حالية وتشبيهية لهذه الحركة (مهراً خجولاً/ كالعطر)، لضبط الإيقاع السردي في هذه المنطقة الشعرية من مناطق التكوّن الحكائي على طريق نسج علاقة أكثر وأعمق وأوسع بينهما.مثلما نجد الفعلين (تصحو/ تغفو) يعبّران عن الاستجابة التي تمثل ردّ فعل للأشياء التي وقع عليها ضغط الفعلين السابقين للراوي (الهناءات/ الوساوس)، ضمن رؤية وصفية وحالية أيضاً بنفس المقدار الحكائي (أكمام ورد خجول/ طفلاً كسولاً)، على طريق اكتمال الصورة السردية الحكائية للمشهد الشعري من حيث عناصر التشكيل والمقولة الشعرية، ومن حيث إطلاق الرؤية التي نستدل بها على المضمون الحكائي للحدث الشعري في معطياته وتمثلاته ونتائجه، نحو حكاية شعرية كاملة الحدود والأطراف والرؤى.يحصل تحول واضح في مسار الحكاية الشعرية بعد مشهد الاستهلال الحكائي الشعري الذي يبدأ أيضا باللازمة الشعرية (تدقينَ بابي)، ويقدم هذا المشار الحكائي الجديد ما يحصل في الطبيعة المحيطة بشخصية الراوي الذاتي من تغيّرات (فأحدسُ أن نهاراً جميلاً/ تقاصَرَ بينَ ظلامينِ/ قد باشَرَ الآنَ ميلادَهُ، /أن فرحتَنا رهنُ جُلنارتي شفقينِ لَهوفينِ)، فالدوال الإيجابية في المشهد تؤكّد حضور معاني النهار الجميل وموت الظلام ومباشرة الميلاد والفرحة والجلّنار والشفين اللهوفين، تعمل كلها على تركيز البعد الإيجابي في المقولة الشعرية القائمة سرديا على حكاية تتوفر سماتها كاملة في المشهد الشعري.يحاول الراوي الذاتي الشعري في هذا المفصل من مفاصل الحكاية الشعرية أن يشرع بإطلاق مجموعة من الأسئلة الشعرية حول جوهر الحكاية (ألتاثُ؛ كيفَ أُباطئُ قافلةَ الوقتِ؟ /كيفَ أشاغِلُ حادِيها؟ /كيفَ أسرقُ منهُ خيوطَ الغناءِ قليلا؟)، وهي أسئلة ذاتية تخص شخصية الراوي من حيث قدرته على اختراق حجب الحكاية والنفاذ إلى أعماقها، وذلك للكشف عن طريقته الخاصة في التعبير عن أحد مضامين الحكاية الشعرية بحسب تقديره

ورؤيته، وتبرز فعالية الحراك الشعري الحكائي الداخلي على نحو واضح وحيوي ونشيط.تنفتح القصيدة في مقطع آخر يحاول إعادة إنتاج الحكاية الشعرية على وفق رؤية جديدة لها علاقة بالطبيعة والتاريخ والأسطورة والذوات الفاعلة في تشكيل الحكاية (تدقينَ بابي.. أفكرُ أن نهاراً من الشمسِ /لا يغسلُ الحُلكةَ المستديمةَ في الروحِ، /أصرخُ بينَ يديكِ /كأني البدويُّ القديمُ /أمامَ – جلالتها – اللآتِ: /هل تهب الربة الأم لي/شمس يوم جديد؟ / وأصحو على ضحكاتك؛ /كيفَ تجرأتُ أن أطلبَ المستحيلا؟!)، إذ يعرض الراوي الشعري فاصلا من الحكاية الشعرية بينه وبين شخصية المرأة التي تدقّ الباب، ويستعيد من خلالها تاريخا حافلا بالقيم البدوية التي تعطي للتقاليد الشأن الأكبر في مسرح الحكاية، وينتهي في هذا المقام إلى طرح السؤال الكبير الذي يغيّر مسار الحكاية الشعرية (كيفَ تجرأتُ أن أطلبَ المستحيلا؟!)، تعبيرا عن تسريب جزء من المضمَر الشعري الحكائي الخاص برواية الراوي الشعري، وقد يبدو أن هذا المضمَر من خلال علامتي الاستفهام والتعجب (؟!) مشحونة بكثير من الكلام الغائب.تذهب الحكاية الشعرية في منعطف مركزي من منعطفاتها السردية الأساسية نحو مشهد شعري سرد–درامي يحكي من خلال الزخم الفعلي الكبير فيها (تدقين بابي، /فيبدأُ طقسٌ من الحبِ والموتِ، /نكبرُ في كلِ ثانيةٍ وردتينِ وليلكةً /نتضاحَكُ../ نلعبُ.. /يقبلُ طيفُكِ متبسماً، ثُمّ يدُبرُ /ترمينَ ثوبكِ فوقَ السريرِ /دبابيسَ شعركِ بينَ الوسائدِ /تأتينَ... تمتنعينَ...)، فهذا المقطع الشعري من مقاطع القصيدة يمثل جوهر الحكاية الشعرية في أكثر طبقاتها توهجاً وديناميةً، فهو يصف الحراك الفعلي الميداني لأطراف الحكاية الشعرية وهي تسجّل المضمون الجوهري للمحكي بطريقة درامية مثيرة.تحطّ الحكاية الشعرية رحالها في المقطع ما قبل الأخير من القصيدة (وحينَ يجيءُ المساءُ /تلميّنَ أشياءَكِ المُترفاتِ، /تجرينَ طيفكِ لهفانةً /ثُمّ تمضينَ خشفاً جفولا؛/ أفكرُ: قد آنَ لي أن أتابِعَ دربي)، حيث تبدو الجملة الشعرية الأخيرة من هذا المقطع وكأنها تلوّح بختام الحكاية الشعرية والبحث عن سبيل لمواصلة الدرب, فالراوي بوصفه يمثل شخصية البطل المركزي في هذه الحكاية يرسل رسالة من خلال وصف هذا الجزء من الحكاية تقول بأن الحكاية أشبه بحلم أو طيف سريع مرّ على الخاطر، عن طريق سرد شعري هادئ يمكن أن يعبر عن تجربة أقرب إلى النجاح المحدود من حيث النتيجة النهائية للحكاية.يأتي من ثمّ المقطع الأخير ويلقي بظلاله على المشهد الشعري وكأنه لا يحاكم مسيرة هذه الحكاية الشعرية فحسب، بل يحاكم تجربة الحياة بمجملها (وحينَ أهمُّ /أرى الوجهَ قد خددتهُ التضاعيفُ، /والقلبَ باطاً دقّاتِهِ، /وأرى الجسمَ أمسى ثقيلا.)، إذ بدا المشهد وكأن الراوي الشعري الذاتي يخوض محاكمة للذات ترصد ما وصلت إليه تجربة الراوي في الحياة على نحو كلي، فتصف الذات وقد بلغ مرحلة لا تحسد عليها من كثرة التضاعيف في الوجه وبطء دقات القلب وثقل الجسم.هنا تختتم الحكاية الشعرية سردها المشهدي كي تخرج شخصية (زائرة) المهيمنة على عتبة العنوان خارج لعبة الحكاية في عتبة الخاتمة، وتبقى شخصية البطل الراوي تعدد خيباتها في الحياة بلا نصير ولا شفيع.لقد نجح الشاعر ضمن هذه الرؤية الشعرية العامة في توظيف الحكاية الشعرية في هذه القصيدة من خلال التركيز على الحدث والتصوير والشخصيات، بلغة شعرية سردية لا تخلو من نفحات درامية استطاعت أن ترتفع بقيمة السرد إلى مستوى تعبيري وتشكيلي رفيع، فكانت الرؤية الشعرية قادرة على احتواء المقولة في حساسية مشهدية متنوعة في أدائها الشعري، على النحو الذي تلاءمت فيه الحكاية مع طبقة شعرية كشفت عن طاقات سردية مناسبة للمحكي ومستجيبة لفعالياته، ضمن مسار فني وجمالي احتشدت فيه جميع الطاقات للوصول إلى المقصد والهدف بأيسر الطرق وأجملها.

السرد الشعري الذاتي:

تعود العلاقة بين الشعر والسرد إلى جذور تاريخية بالغة القدم لدى كثير من الشعوب والثقافات والآداب على مستوى التأليف والقراءة، إذ إن ((المهارة التي يتطلبها التأويل الشعري تتضمن أحياناً اهتماماً قوياً بالمعنى النثري، وعلى هذا–كما يقول شولز– ينبغي أن يكون في داخل كل قارئ شعر قارئ نثر))[١٧]، فالسرد يمثل حالة عامة كثيرة التداول والممارسة على صعيد واسع، من حيث هو تعبير عن خلجات الإنسان بصورة ميسّرة لا تتطلّب كثيرا من التقانات التعبيرية الموجودة في فن الشعر، لذا فإن تناول الشعر يقتضي تحويله بطريقة ما إلى معنى نثري سردي كي يكون قابلاً للتعاطي معه على وفق هذه الرؤية.يوصف غالبا الشعر القريب من السرد على أنه شعر قصصي وقد جرى تداول هذا المصطلح في الثقافة النقدية كثيرا، فيقول عديد من المشتغلين في هذا الحقل من النقاد والباحثين إن هذا الشعر له مظهر سردي، ولهجته الفنية ((قريبة من لهجة النثر، تساعد الشاعر القاص على المضي في السرد، وتُخرِج القارئ من الجوّ (الغنائيّ) الملازم للشعر، أي تركز على القصة من دون الشعر))[١٨]، فالقصيدة العربية –كما هو معروف– قصيدة غنائية في شكلها العام على النحو الذي يستوجب الإفادة من طاقات السرد لتطوير أدائها الشعري.يعد هذا الأمر من أهم الأسباب التي دعت الشاعر الحديث إلى اللجوء إلى السرد لكسر حدّة الغنائية الشعرية في القصيدة الحديثة، فتحاول الذات الشاعرة في القصيدة الاقتراب من السرد في تصوير الحدث الشعري بكل ما يتعلق بشخصياته وعناصر تشكيله المكانية والزمنية، لإنتاج ما يمكن أن نسميه السرد الشعري الذاتي الذي يفيد فيه الشاعر من تقانات سردية معروفة ينهض بها الراوي الذاتي الشعري.إن

العلاقة بين الشعر وفنون السرد المختلفة كالقصة القصيرة والرواية والخاطرة والسيرة وغيرها هي علاقة وطيدة وأصيلة، إذ ((إنّ كلّ الشعر الحديث يستعيد تلويناته الأصلية من الرواية))[١٩] فيما يتعلق بالحوار والوصف والسرد وغيرها من تلوينات الفنون السردية وفي مقدمتها فن الرواية الأكثر شعبية، وهذه التلوينات تتجسد على لسان الراوي الشعري الذاتي أكثر من غيره بحكم اعتماد الشعر عليه بالدرجة الأولى، وقد أظهر الشاعر ثائر زين الدين في هذا المضمار قدرته على تفعيل السرد الشعري الذاتي في كثير من قصائده، وقد شحنها بما أخذه من المظاهر الفنية الأساسية في فنون السرد وعمّق بها الحس الشعري في هذه القصائد.تعتمد قصيدة (لا شيء يعنيني !)[٢٠] للشاعر ثائر زين الدين على عتبة عنوانية منفية في جملة شعرية يظهر فيها الراوي الذاتي الشعري في درجة عالية من درجات الاعتداد بالذات، وتتحول هذه الجملة العنوانية المنفية أيضا إلى لازمة شعرية في القصيدة تقسّمها على أقسام تأتي هذه الجملة على رأس كل قسم، إذ يتولّى الراوي الذاتي في القصيدة سرد أحداثها انطلاقا من عتبة السرد الذاتي الخاص بشخصية الراوي:

(لا شيءَ يعنيني:
فها أنذا أطيرُ – كما تطيرُ السانحات – إلى يديكِ
سأحطُ كالدوريّ فوقَ الركبةِ اللمياءِ ،
ثمَّ أنقرُ الحبَّ الذي خبأتِهِ في راحتيكِ.
لا شيءَ يعنيني:
لتهتزَّ الجبالُ؛
تثورُ أعماقُ البراكينِ الحبيسةِ،
تخرجُ الأفلاكُ عن خطواتِها الأولى،
وينهَضُ أهلُ مملكةِ الخفاءِ ،
وتَسُدُّ دربي ظبيةٌ – مسكونةُ العينينِ
بالوجع الذي يقتاتُ أفئدةَ الرجالْ.
لا شيءَ يعنيني:
ليغفُ البدرُ خلفَ جناحِ جنّيٍ
وتربدَّ السماءُ كغابةٍ محروقةٍ،
ولتُمطرِ السحُبُ الكثيفَةُ ما تشاءْ
لا شيءَ يعنيني:
لتهذُر جَدّتي عن حُلمِها المعتادِ
والأسيادِ
والطرق الغريقةِ بالدماءْ !
لا شيءَ يعنيني:
أأجلسُ كالرفاقِ إلى موائدهم
فنحسبُ عمرنا بالكأسِ تتلو الكأسَ،
أبو بهزائمٍ ومعاركٍ وهميّةٍ،
ونروحُ نبحثُ عنْ عزاءْ !
لا شيءَ يعنيني:
سأسقطُ كاليراعةِ تحتَ ثوبكِ
سوفَ أبحثُ عن مكانٍ آمنٍ أغفو إليهِ،
وسوفَ أطربُ للعروقِ،
تضجُّ بالفرحِ الخفيّ،

وقد أُدَغدِغُ حَلْمَةً

أو سُرّةً ....

أو ربما أسلمْتُ روحي للبكاءْ!)

يتسلّم الراوي الذاتي الشعري مقاليد السرد الذاتي كي يقدّم رؤيته الذاتية للأحداث الشعرية التي تحتويها القصيدة، فتنطلق البعثة الشعرية الأولى متسلّحة بالجملة العنوانية المنفية على يد الراوي الشعري الذاتي (لا شيءَ يعنيني: /فها أنذا أطيرُ – كما تطيرُ السانحات – إلى يديكِ /سأحطُ كالدوريّ فوقَ الركبةِ المياءِ، /ثمَّ أنقّرُ الحبَّ الذي خبأتِهِ في راحتيكِ.)، وهو يصوّر حاله في وضعية طيران متجهاً إلى الحبيبة وقد تقمّص شخصية الطير رغبة في أن ينقر الحب من راحتيها، حين يعزل العالم الخارجي تماماً عن دائرة الحدث الشعري (لا شيءَ يعنيني) بما يوفر له فضاء حراً يتحرك في خضمه كما يشاء، ويسرد ما يحب أن يسرده داخل هذا الفضاء بأقصى درجات الحرية والانطلاق والرحابة.يسرد الراوي الذاتي في القسم الثاني من أقسام القصيدة بعد أن يبدأ هذا القسم أيضا باللازمة الشعرية العنوانية (لا شيءَ يعنيني)، لكنه هذه المرّة يكرّس سرده لعرض محكيات استباقية يدعو فيها الأشياء لأن تحدث وهي أشياء كارثية يؤكّد أنه لا يحفل بها (لا شيءَ يعنيني: /لتهتزَّ الجبالُ؛ /تثورُ أعماقُ البراكينِ الحبيسةِ، /تخرجُ الأفلاكُ عن خطواتِها الأولى، /وينهَضُ أهلُ مملكةِ الخفاءْ، /وتَسُدُّ دربي ظبيةٌ – مسكونةُ العينينِ /بالوجع الذي يقتاتُ أفئدةَ الرجالْ.)، فإذا ما اهتزت الجبال بعد حين وثارت أعماق البراكين الحبيسة، وخرجت الأفلاك عن خطوتها الأولى ونهض أهل مملكة الخفاء، ثم تسدّ دربه ظبيةٌ مسكونةُ العينينِ بالوجع الذي يقتاتُ أفئدةَ الرجالْ، فإن كل هذه الأحداث لا تعني له شيئاً ولا يكترث بها لا من بعيد ولا من قريب في موقف تتعالى فيه الشخصية البطولية للذات الساردة إلى أعلى مستوى، توكيدا لأطروحة العنوان في استبعاد كل ما هو خارج الذات وإهماله وتحديه.يواصل الراوي الذاتي الشعري هذا التحدي في القسم الآخر من القصيدة متوجهاً هذه المرّة إلى الطبيعة في نموذجها السمائي (لا شيءَ يعنيني: /ليغفُ البدرُ خلفَ جناحِ جنّيٍ /وتربدَّ السماءُ كغابةٍ محروقةٍ، /ولتُمطرِ السحُبُ الكثيفَةُ ما تشاءْ)، فلا البدر الذي يمكن أن يغفو خلف جناح جنيّ، ولا السماء حين تربد مثل غابة محروقة، ولا السحب الكثيفة حين تمطر ما شاء لها أن تمطر، يمكن أن تعني له شيئاً في صورة سردية استباقية قد تحدث، لأن شخصية البطل الذاتي على هذا النحو قادرة على عبور كل هذه الأزمات المحتمَلة.

يستحضر الراوي الشعري الذاتي شخصية (الجدّة) في قسم آخر من أقسام القصيدة التي تبدأ أيضاً باللازمة العنوانية نفسها كي يتحدّى سردها الحلمي التقليدي ويتجاوزه (لا شيءَ يعنيني: /لتهذُر جَدّتي عن حُلمِها المعتادِ /والأسيادِ /والطرق الغريقةِ بالدماءْ!)، فهو مشغول بالراهن والواقعي والحقيقي بعيدا عن الأحلام والهلوسات والتصورات الخرافية التي تهذي بها الجدّة، بمعنى أنه يستبعد في هذا الإطار السرد الشعبي الخارق الذي لا تتوقف الجدة عن روايته وتكراره بوصفه حقيقة واقعة.كما يستبعد هذا الراوي في سرده الذاتي الخاص به ما يرويه الرفاق والأصحاب من هزائم وهمية بعد جلسات الشراب، بحيث لا يعود أمامهم سوى البحث عن عزاء (لا شيءَ يعنيني: /أأجلسُ كالرفاقِ إلى موائدهم /فنحسبُ عمرنا بالكأسِ تتلو الكأسَ، /أو بهزائمِ ومعاركٍ وهميّةٍ، /ونروحُ نبحثُ عنْ عزاءْ!)، بمعنى أنه لا يعترف بهذه الصورة على الرغم من أنها كما يبدو من طبيعة سردها تعود إلى جذور واقعية في دائرة السرد الشعري، لكم السردية الذاتية الشعرية بشكلها العام تواصل نفي الرضوخ والاستجابة لمثل هذه الصور أيضاً.تتجلى صورة الذات الراوية على حقيقتها في القسم الأخير من القصيدة على وفق رؤية تصل فيها شخصية البطل الراوي إلى نقطة المواجهة، فيبدأ المشهد الأخير بالجملة العنوانية المنفية نفسها (لا شيءَ يعنيني) كي يروي بعدها على نحو استباقي أيضاً ما يمكن أن يحصل (لا شيءَ يعنيني: /سأسقطُ كاليراعةِ تحتَ ثوبكِ /سوفَ أبحثُ عن مكانٍ آمنٍ أغفو إليهِ، /وسوفَ أطربُ للعروقِ، /تضجُّ بالفرحِ الخفيّ، /وقد أُدَغدِغُ حَلْمَةً /أو سُرّةً .... /أو ربما أسلمْتُ روحي للبكاءْ!)، فالفعل الاستقبالي (سأسقط كاليراعة تحت ثوبك) تعقبها (سوف) ثم (وسوف) قم (وقد) ثم (ربما) تعمل كلها في سياق استباقي احتمالي تقدم الراوي الذاتي بوصفه بطلا مستقبليا، وبما يجعل السرد الذاتي الشعري حاضرا بقوة في هذه القصيدة وفي كثير من قصائد الشاعر ثائر زين الدين على طول تجربته الشعرية.

السرد الشعري الحواري:

يتضمن جنس السرد طاقة حوارية مهمة تعد من أولويات هذا الفن على مستوى عناصر التشكيل الفني الأساسية، وأفاد فن الشعر كثيرا على مختلف أشكاله وفي كل عصوره من طاقة الحوار في تشكيله الفني والموضوعي، من خلال ((وجود صيغ الحوار، وضمائر السرد في القصائد الغنائية))[٢١] التي تمنح هذه الصفة السردية ملمحا شعريا في الأداء، لأن الطبيعة الشعرية في أصل تكوينها لا بد أن تحتوي على فعاليات سردية تنسجم مع شعرية الكلام وفنيته إذ وُجِد السرد ((فعلاً في الكثير من القصائد البحتة، سواءً كانت موزونة مقفاة، أو غير موزونة وغير مقفاة))[٢٢]، مما يؤكد هذه العلاقة الأجناسية بين الشعر والسرد في أصل التكوين وستراتيجية الأداء المتطوّر للنص الشعري.

إنّ صفة الحوار السردي الحاضر كثيرا في الشعر يجعل من النص الشعري ذا أداء حركي أقرب إلى مستقبلات المتلقي في كثير من الأشكال والمضامين[٢٣]، وغالبا ما يؤدي الراوي دورا رئيسا في هذا المضمار لأن الشعر يقوم على تقانة الصوت الواحد الذي هو صوت الراوي الشعري، لأن ((الراوي أو الشخصية التي تقف موقف الحياد من المكان سينطلق من رؤية موضوعية هندسية، دون أي اعتبار لكينونة هذا المكان، أو ذاك لدى أصحابه الذين اندمغوا فيه، واندمغ فيهم حتى الصميم.))[٢٤]، فيندفع الراوي باتجاه المحيط كي يعثر على الشخصيات الأخرى ليتفاعل معها حواريا كلما كان ذلك مناسبا وضروريا ومفيدا لتطور النص الشعري.لا بد للمكان أن يحضر في هذه المناسبة الفنية التي يفيد فيها النص الشعري من الحوار السردي لتمثيل تجربته الإبداعية، وذلك لأن طبيعة العلاقة بين الشخصيات والمكان هي التي تحدد نوعية المكان البارز في النص القصصي[٢٥]، على النحو الذي يسمح بحصول أفضل العلاقات الحوارية بما يستجيب للحالة الشعرية القادرة على استثمار الطاقة الحوارية لصالحها وصالح التجربة عموماً.يتنوع الحوار الشعري المستعار من فن السرد على مستوى الصورة والأداء والنوع والصيغة اعتمادا على طبيعة الأمكنة، فكل مكان شعري يفرض حساسية حوارية معينة حيث تتفاعل الوقائع وتتعالق مرتبطة بعضها مع بعضها الآخر، والأمكنة منها المغلقة مثل: الدار، المدينة، الوطن، ومنها المفتوح الذي يأتي على شكل فضاء كالمقهى، ومنها اللامتناهي مثل البحر، والغابة، والصحراء. وكل مكان له معنى ووظيفة[٢٦]، بما يؤلف حساسية حوارية مكانية خاصة بكل تجربة شعرية في كل نص شعري.تنطلق القصيدة الموسومة بـ (تلميذ)[٢٧] للشاعر ثائر زين الدين من عتبة عنوانها المفردة التنكيرية إلى فضاء حواري، من خلال حضور شخصيتين وأسئلة وأجوبة حول موضوع معين ضروري يبرر وجود الحوار، حيث يتحول هذا التلميذ النكرة إلى معرفة في متن القصيدة ويبدأ بطرح الأسئلة على المخاطَب (المرأة)، لتكون إجابات المرأة مضمَرة شعرياً تختفي في ظاهر السرد الشعري لكنها تحضر في باطن السرد، بمعنى أن الحوار الشعري يجري بين شخصية الراوي الشعري وشخصية المرأة بصورة يظهر فيها سؤال الراوي وتختفي إجابة المرأة على هذا النحو الذي يأتي فيه متن القصيدة:

((إلى متى

أيتها المرأةُ

يا صاحبة الجلالةْ !؟

إلى متى

يرتجفُ العالمُ

مثلَ وَرْقةٍ يهزُّها الخريفُ –

حين تعبرينَ من أمامي؟!

إلى متى أسألُ:

ما المرأةُ؟

ما السِّرُّ الذي تخفيهِ!؟

ما حقيقةُ الدوارِ،

والنزيفِ في الأعماق؟

ما حقيقةُ الضيقِ الذي

أحسّه في لغتي،

والعجزِ في كلامي؟!

إلى متى

أظلُّ

كالتلميذِ

فوقَ مقعدِ الدرسِ

وهذا البردُ

قد أوشكَ أن

ينهَشَ

في

عظامي؟!))

تتبري شخصية الراوي الشعري الذاتي بتوجيه السؤال الوجداني العاطفي المتكرر بصيغ مختلفة إلى شخصية المرأة بصيغة تبدو وكأنها تلوم المرأة على ما حصل، فيأتي السؤال الشعري الأول مصحوبا بأعلى درجات الإجلال (إلى متى /أيتها المرأةُ /يا صاحبة الجلالةْ !؟)، إذ يبدو النداء بهذه الصورة وكأنه يرفع بشخصية المرأة المخاطَبَة إلى مرتبة عالية من السحر والجمال والأنوثة، ويبقى السؤال يدور في فضاء من الحيرة يبحث عن هوية معينة يرسو عليها لأنه سؤال مفتوح عن الزمن لا يستقر على موضوع محدد.لكن السؤال اللاحق وهو يسير في نفس الطريقة وعلى نفس الموجة يتجه نحو الهوية المفقودة في السؤال الأول، ويبرر هذا الوصف وهذا الاحتفاء الاستثنائي الكريم (إلى متى /يرتجفُ العالمُ مثلَ وَرْقةٍ يهزُّها الخريفُ –/حين تعبرينَ من أمامي؟!)، فتظهر هنا قيمة الأنوثة التي تتمتع بها هذه المرأة ويتحول الخطاب بمجملة إلى خطاب غزلي خصب وثري ومدهش، ولا سيما الوصف التشبيهي الغزير (يرتجفُ العالمُ مثلَ وَرْقةٍ يهزُّها الخريفُ) بما ينطوي عليه من جمالية استعارية وتصوير كثيف لحالة الإعجاب، بحيث يصل الحوار المنطلق من جهة شخصية الراوي الذاتي الشعري إلى مبتغاه، وهو لا يحتاج في حقيقة الأمر إلى جواب من طرف الحوار الثاني، حتى أن السؤال اللاحق يكشف عن عدم وجود جواب في هذا الحوار الذي بدا وكأنه من طرف واحد قد لا ينتظر جوابا على وجه التحديد.ثم ما يلبث الراوي الذاتي الشعري أن يترك شخصية المرأة التي كان يخاطبها قبل قليل في حوار من طرف واحد، ويتوجه إلى المحيط الخارجي كي يتوجه إليه بحزمة أسئلة في حوار مع المكان والزمان والذات والأشياء كلها بلا حدود (إلى متى أسألُ: /ما المرأةُ؟ /ما السِّرُّ الذي تخفيهِ!؟ /ما حقيقةُ الدوارِ، /والنزيفِ في الأعماق؟ /ما حقيقةُ الضيقِ الذي /أحسّه في لغتي، /والعجزِ في كلامي؟!)، حيث تتدافع هذه الأسئلة وتحتشد في سياق واحد يتعلق بالبحث عن هوية لما تشعر به شخصية الراوي من اختلاط وجداني وعجز كلامي عن التعبير، إنها بحث عن السرّ الذي يكمن في هذه الحوارية التي تظهر فيها شخصية المرأة وكأنّها قادمة من كوكب آخر، ولا مصير معها في ظلّ هذا الغموض الذي يحيط بالجوّ العالم المهيمن على الفضاء الشعري هيمنة تكاد تكون مطلقة.إن الحوار الشعري المرتبط بالأسئلة يحوم حول الذات الشاعرة الراوية ويريد أن يحصل على جواب معين شافٍ وكافٍ، وبعد أن يصل إلى طريق مسدود من الحوار مع المرأة التي تمثل جوهر القضية الحوارية ينتقل إلى الفضاء الأوسع، من أجل العثور على جواب يقنع به ذاته الباحثة عن هوية لمشاعره تجاه المرأة، فالمرأة تظهر في الصورة العامة للمشهد الشعري وكأنها الحاضرة الغائبة في الوقت نفسه، على النحو الذي يشجع شخصية الراوي الذاتي الشعري التوجه إليها أولا في حوار غير متكافئ من حيث الأداة والمقصد والنتيجة، وهذا ما يجعل الشخصية تتجه نحو ما هو أوسع وأرحب علّه يعثر على من يسمع خطابه كي يستعين به للحصول على جواب واضح، يبرر له إقامة هذه الحوارية التي تشغله وتقلقه وتسبب له هذا الضيق والعجز وغياب الهوية المطلوبة.تنتقل شخصية الراوي الذاتي الشعري في المرحلة الثالثة من فضاء الحوار بعد أن يخفق في المرحلة الأولى من إقامة الحوار مع شخصية المرأة، ويخفق في المرحلة الثانية من إقامة حوار مع المحيط العام الذي يحيك بالشخصية، يلجأ في مرحلة ثالثة وأخيرة إلى معقل الذات نفسها كي يحقق معها الحوار المطلوب (إلى متى /أظلُّ /كالتلميذِ /فوقَ مقعدِ الدرسِ /وهذا البردُ /قد أوشكَ أن /ينهَشَ /في /عظامي؟!)، فتخضع الصورة الشعرية العامة على وفق هذا النمط السردي الحواري إلى تشكيل تشبيهي يستجيب لعتبة العنوان.إن عتبة عنوان القصيدة (تلميذ) بحالة الإفراد والتنكير التي تفتح المعنى والدلالة على أفق لا نهاية له ولا حدود، يتحول في المقطع الحواري السردي الأخير من القصيدة إلى مشبه به معرفة (كالتلميذ)، وتستند حالة التشبيه هذه إلى صورة مكانية تعيد إنتاج مشهد شعري أصيل ماثل عميقا في ذاكرة شخصية الراوي (فوق مقعد الدرس)، وهذا المشهد يعود إلى حالة غير سليمة وغير مُرضية في وقتها من طريقة التعامل مع الأشياء، فالصورة التي تعقب صورة المكان في هذا المشهد الشعري الذاكراتي (وهذا البردُ /قد أوشكَ أن /ينهَشَ /في /عظامي؟!) تحيل على وضع اجتماعي ومعيشي خاص، له علاقة بوضع الشخصية التي تريد أن تحصل على تلك المرأة (صاحبة الجلالة).لا شك في أن مفهوم السرد الشعري الحواري لا يمكن أن يكون مطابقا تماما للحوار المعروف في النصوص السردية المختلفة، لأن الحوار الشعري بطبيعته يختلف عن الحوار السردي من حيث الشكل والوظيفة والمقصد والنتيجة، على أساس أن النص الشعري يقوم في تشكيل نموذجه من خلال حضور أعلى درجات التكثيف والاختزال والتركيز، بما لا يسمح للمظاهر السردية التي يحاول الشاعر توظيفه في نصه بالبروز مثلما هي في السرد، إذ تتحكم مجموعة من القوانين والقواعد الخاصة بالشعر في تسيير عناصر التشكيل الشعري على وفق رؤية معينة، غير أن الحوار الشعري يأخذ أشكالا متعددة كما تلمّسنا ذلك في قصيدة (تلميذ) للشاعر ثائر زين الدين، وهو يحاول الإفادة ما وسعه ذلك من تقانات السرد لتطوير البنية الفنية في قصيدته على طريق التجديد والتحديث.

الخاتمة

استطاعت تجربة الشاعر ثائر زين الدين أن تفيد من تقانات السرد بمظاهره وأسلوبياته المختلفة على نحو معقول ومنضبط، وبما أن الدراسة انتخبت تقانة الحوار بوصفها من التقانات البارزة في فنون السرد فكان لا بدّ لها أن تستنطق النص الشعري على هذا الأساس، وقد توصلت الدراسة إلى الكشف عن مجموعة نماذج حوارية تفيد من طاقات السرد لكنها تبقى على انتمائها للنص الشعري بأعرافه الفنية المعروفة.جاءت هذه النماذج الشعرية المنتخبة للدراسة والمعاينة النقدية غزيرة بحمولاتها الدلالية والسيميائية والرمزية، وزاخرة بمعطياتها الفنية والجمالية من حيث البناء والتشكيل والتعبير، ومستجيبة لمفهوم الحوار السردي بمنطقه العام وأشكاله المتنوعة إذ تنوعت صور الحوار وأشكاله ووظائفه في نماذجه الشعرية.أظهرت تجربة الشاعر ثائر زين الدين على هذا الصعيد قيمة كبيرة من حيث استنادها إلى تجربة واسعة وعميقة وخصبة، فالمرجعيات التي تقوم عليها هذه التجربة من العمق والثراء بمكان بحيث تمكنت من أن تموّن نصوصه الشعرية بقدر وافر من التنوع والخصب، وشعريته على الرغم من غنائيتها الواضحة لكنها تفيد من طاقات الفنون الأخرى ولا سيما السرد بتقاناته المختلفة وعلى رأسها تقانة الحوار.

إن تقانة الحوار هي التقانة التي ميّزت كثيرا من قصائد الشاعر في عديد من دواوينه الشعرية التي تمثل تجربة نوعية في مسيرة الشعرية العربية الحديثة، بما حوته من نماذج حوارية متعددة استجابت لطبيعة التجربة الشعرية ونوعيتها وخصائصها ومقولاتها، على النحو الذي جعل هذه التجربة محطّ تقدير دراستنا بما تحمله من لغة شعرية أنيقة، صورة شعرية متفتحة على آفاق جمالية بلا حدود، وإيقاعية شعرية تحاول أن تستثمر طاقات البحور الشعرية وجوازاتها على أمثل وأكفأ وجه.يمكن النظر إلى تجربة ثائر زين الدين الشعرية من خلال دراستنا حول التداخل النصي مع الحوار السردي بوصفها تجربة غنية ومعطاء، وتستحق دراسات متنوعة من وجهات نظر بحثية مختلفة لما تنطوي عليه من خزين فني وجمالي عميق وأصيل، فهو يحتفي بالتراث مثلما يحتفي بالحداثة على النحو الذي منح نصه الشعري قيمة فنية وجمالية ثرّة لا تنضب، مما يمكن دراسته والنظر فيه مجددا من نواح كثيرة تصلح لدراسته على المستوى السردي والدرامي والتشكيلي والسينمائي وغيرها.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر (دواوين الشاعر)

- سيدة الفراشات، ثائر زين الدين، وزارة الثقافة، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ط١، ٢٠٠٩.
- في هزيم الريح، ثائر زين الدين، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ط١، ٢٠٠٣.
- من أناشيد السفر المنسي، ثائر زين الدين، دار حوار للنشر والتوزيع، اللاذقية–سوريا، ط٢، ٢٠١٠.
- ورميت نرجسة عليك، ثائر زين الدين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق، ٢٠١٦.

الكتب العربية والمترجمة

- باختين المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، ترجمة فخري صالح، آفاق الترجمة (١٤)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦.
- بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، لويس عوض من شعر الخاصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، القاهرة، ١٩٨٩.
- التجريب في القصة العراقية المعاصرة – حقبة الستينات، حسين عيال عبد علي، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٨.
- التمثيل السردي الحكائي للشعر، د. مهند عبد الأمير المجالي، دار الأمير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.
- دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، قادة عقاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،٢٠٠١.
- الراوي، الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦.
- سيمياء العنوان، د. بسام قطوس، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمّان–الأردن، ط١، ٢٠٠١.
- السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٤.
- الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، محمد بنيس، ج١، مساءلة الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٤.
- شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجا، خالد حسين حسين، كتاب الرياض (٨٣)، مؤسسة اليمامة، ١٤٢١ هـ.
- العنوان دالاً شعرياً، د. محمد صابر عبيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط١، ٢٠٢٢.
- قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢.

- قضايا المكان الروائي في الادب المعاصر، صلاح صالح، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٧.
- الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة القصة . القصيدة ونصوص مختارة، أدور الخراط، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤.
- لغة التهميش– سيرة الذات المهمشة، عبد العاطي إبراهيم هواري، ط١، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ،٢٠٠٧.
- مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
- النظرية الأدبية، رامان سلدن، ترجمة جابر عصفور، سلسة آفاق الترجمة، القاهرة، ١٩٩٥.

الدوريات

- الحوار السردي تقانة شعرية، خليل صاحب المندلاوي، مجلة الرافد الجديد، بيروت، العدد ١٠، ٢٠٠٩.
- السرد في القصيدة الغنائية، شجاع العاني، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد ٤–٥، ١٩٩٤.
- شكسبير العربي، نذير العظمة، مجلة علامات السعودية، مجلد ٤ الجزء ٤، جدّة، ١٩٩٤.
- مداخل الشعر، يوري لوتمان وجماعة، ترجمة سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي، العدد٢٥، السنة ٤، ١٩٨٢.
- النص الأدبي الحديث بين الشكل والمحتوى، هيفاء أصيل المحمدي، مجلة الفضاء الأدبي، الجزائر، العدد ٣ لسنة ٢٠٠١.
- الوعي الشعري وتمثلاته الأدائية، د. فيصل القريشي، مجلة منارات جديدة، تونس، العدد ١٠ لسنة ٢٠٠٢.

هوامش البحث

[١] مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٩: ٥٨.

[٢] النص الأدبي الحديث بين الشكل والمحتوى، هيفاء أصيل المحمدي، مجلة الفضاء الأدبي، الجزائر، العدد ٣ لسنة ٢٠٠١: ٦٣.

[٣] شكسبير العربي، نذير العظمة، مجلة علامات، مجلد ٤ الجزء ٤، جدّة، ١٩٩٤: ٩٣.

[٤] العنوان دالاً شعرياً، د. محمد صابر عبيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط١، ٢٠٢٢: ١٠.

[٥] الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، محمد بنيس، ج١، مساءلة الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٤: ١٠.

[٦] النظرية الأدبية، رامان سلدن، ترجمة جابر عصفور، سلسة آفاق الترجمة، القاهرة، ١٩٩٥: ٤١.

[٧] قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢: ٢٤١.

[٨] دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، قادة عقاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،٢٠٠١: ١٩.

[٩] الوعي الشعري وتمثلاته الأدائية، د. فيصل القريشي، مجلة منارات جديدة، تونس، العدد ١٠ لسنة ٢٠٠٢، ص٤٩.

[١٠] سيدة الفراشات، ثائر زين الدين، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ط١: ٢٥–٢٦.

[١١] مداخل الشعر، يوري لوتمان وجماعة، ترجمة سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي، العدد٢٥، السنة ٤، ١٩٨٢: ٩١.

[١٢] التمثيل السردي الحكائي للشعر، د. مهند عبد الأمير المجالي، دار الأمير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٨: ٣٩.

[١٣] لغة التهميش– سيرة الذات المهمشة، عبد العاطي إبراهيم هواري، ط١، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٧: ٩٢.

[١٤] قضايا المكان الروائي في الادب المعاصر، صلاح صالح، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٧: ١٢.

[١٥] الراوي، الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦: ٨٢ . ٨٣.

[١٦] في هزيم الريح، ثائر زين الدين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ٢٠٠٣: ٩–١١.

[١٧] مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة: ٦٦، وينظر: السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٤: ٧٥.

[١٨] بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، لويس عوض من شعر الخاصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، القاهرة، ١٩٨٩: ١٧.

[١٩] الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة القصة . القصيدة ونصوص مختارة، أدور الخراط، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤: ١١.

[٢٠] من أناشيد السفر المنسي، ثائر زين الدين، دار حوار للنشر والتوزيع، اللاذقية–سوريا، ط٢، ٢٠١٠: ٥٥–٥٦.

[٢١] السرد في القصيدة الغنائية، شجاع العاني، مجلة الأقلام، العدد ٤– ٥ لسنة ١٩٩٤، بغداد: ٦٩.

[٢٢] الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة القصة . القصيدة ونصوص مختارة، أدور الخراط، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤: ١١.

[٢٣] الحوار السردي تقانة شعرية، خليل صاحب المندلاوي، مجلة الرافد الجديد، بيروت، العدد ١٠، ٢٠٠٩: ٣٩.

[٢٤] شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجا، خالد حسين حسين، كتاب الرياض (٨٣)، مؤسسة اليمامة، ١٤٢١ هـ: ١١٩.

[٢٥] التجريب في القصة العراقية المعاصرة، حقبة الستينات، حسين عيال عبد علي، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٨: ٢٣٤.

[٢٦] سيمياء العنوان، بسام قطوس، ط١، وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠١: ١٣٦.

[٢٧] ورميت نرجسة عليك، ثائر زين الدين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٦: ٢-٣.