الهيمنة السردية وتقنياتها الاجرائية في النص الشعري الحديث

– ياسين طه حافظ أنموذجاً –

أ. م. د. عبد الرزاق كريم خلف
جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة
أ.م.د. يونس عباس حسين
الجامعة المستنصرية– كلية التربية الأساسية

المقدمة

لم يتعرض النص الشعري الحديث بعد الحرب العالمية الثانية لهيمنة نصيّة هائلة كتعرضه لهيمنة السرد على مفاصل أغلب نصوص شعرائه، حتى غدت تلك النصوص مساحات مستباحة يصول فيها السرد ويجول، ويبدو أن هجر الشاعر الحديث للغنائية واتجاهه إلى مقتربات أخرى كالرومانسية والواقعية والرمزية لم يحل دون بروز تلك الغنائية وإن بصورة أخرى مستعيناً هذه المرة بما للسرد من إمكانات تشوش أو تنشر ضباباً كثيفاًيحول دون وصم شعره بالغنائية تلك لاسيما أن ظاهرة السرد الشعري هي بمجملها ظاهرة غنائية ذاتية إلا فيما ندر وتجارب الشعراء في نصوصهم السردية كالسياب والملائكة وبلند والبياتي ومن جايلهم من شعراء أو من أتوا بعدهم إلا دليل على ما نقول، ومن هنا يمكننا أن نثبت ظاهرة الهيمنة السردية على النص الشعري الحديث تلك الهيمنة التي قد تأخذ أبعاداً يظهر الغلو فيها لتشكل نمطاً شعرياً خاصاً يكون فيه السرد مهيمناً كاملاً على النص الشعري وهذا ما شخصناه عند شاعر مبدع كبير له نصوصه الباذخة التي ظهرت بعد النصف الأول من القرن الماضي وفي ستيناته على وجه التحديد وهو (ياسين طه حافظ) الذي يشكل السرد في قصائده معلماً منفرداً حيث لا يخلو أي نص شعري له من سمات السرد المتعارفة، ويبدو أنه أختص بهذا الجانب والذي دفعه إلى أن يكتب قصائد سردية مطولة جداً كـ (عبدالله والدرويش) و (ليلة من زجاج) وغيرهما كثير.

وكان لابد لهذه النصوص السردية من استحضار أدوات وآليات خاصة بها لكي تحطم ذلك البناء وتلك التقنيات السردية التي سادت في فترة ما قبل النصف الثاني على يد شعراء المدرسة الكلاسيكية الشعرية العراقية (الرصافي، الزهاوي، الكاظمي، الشرقي، الحبوبي..) وتطول القائمة

بهؤلاء الشعراء الذين تسيدوا دكة الشعر في تلك المدة، لتظهر إلى الوجود تقنيات تناول جديد للنص السردي، تقنيات استغلت ما يتمتع به الزمان والمكان من مرونة وتلاعب وما للتكرار من وقع سردي جمالي مغاير وما للتقنيات الحديثة كالمونتاج والسيناريو والفلاش باك وغيرها من إمكانات رفدت النص السردي بمجالات إبداعية وظفها الشاعر لنصه منفتحاً على بقية الأجناس الأدبية والفنية لتغدو القصيدة اندماجاً لفنون شتى كلها تسعى لإظهار الابداع وإدامته.

لقد اخترنا الشاعر ياسين طه حافظ انموذجاً لطرح فرضيتنا والتدليل عليها من خلال تلك التقنيات السردية التي أجادها في جلاء نصه السردي، وبوصفه ممثلاً أصيلاً لتلك المرحلة وتلك الظاهرة. زد على ذلك أن الشاعر لم يدرس دراسة وافية تخص هذه الثيمة المحددة في شعره الثر الذي نشر في مجلدين كبيرين. نرجو من الله التوفيق والسداد.

مدخل :

النص الشعري السردي الحديث.. كسر التراتبية وزحزحة البنية التقليدية

لم يكن الشاعر العراقي الحديث الذي تسلم البناء الشعري بعد فترة النصف الثاني من القرن المنصرم بعيداً عن الحكاية وتوظيفها شعراً في نصوصه السردية (ولعل قارئ بعض قصائد السياب وبلند الحيدري ونازك الملائكة في السنوات الأولى لنشأتهم الشعرية سيلاحظ أن عنصر الحكاية في أشعارهم يحمل الكثير من صفات تلك القصائد)[١].

وهذا مما يجعل الشعر يتضمن من (عناصر السرد ما يصله بفن القص على مستوى تجسيد الشخصية، أو التصوير الخاطف للأحداث والمشاهد)[٢].

لقد وجد شعراء النصف الثاني من القرن العشرين في العراق أنفسهم في ظرف فكري وسياسي واجتماعي يختلف عما سبقه وشهدت هذه الفترة انحساراً واضحاً للأتجاه الرومانسي والتوجه نحو الواقعية وتناول الصراع الطبقي والتأثر بالأفكار الماركسية والقومية. كل هذا حتم أن يكون السرد في القصيدة سرداًبعيداً عن محاور الرومانسية وكما تخلص الشعراء منها كذلك نزعوا عن نصوصهم ثوب الغنائية بالضرورة بتناولهم أساليب تعبيرية جديدة فقد حاولوا تقريب المسافة بين الشعر والقصة حيث محاولاتهم التقاط الأحداث الشعرية الصغيرة وتوظيفها قصصياً مما رفد القصيدة بتقنيات تعبيرية أفادتها من فنون أدبية مجاورة[٣].

ومن هنا فإن من سمات النص الذي وظف السرد أداء ابتعاده عن القصدية أي أن الشاعر ترك العنان منفلتاً لمشاعره وأفكاره كي تتسامى في فتح مغاليق موضوعاته دون توجيه وقصد، نعم هو بلاشك يتجه لتناول فكرة ما إلا أن هذه الفكرة غير محددة بإطار مقنن إنما الذي يحددها

انثيالات الأفكار وتناميها وهي بهذا لا تقترب من القصدية بقدر اقترابها من التشتت الذي يلم شعثه الشاعر. إن إنزواء جانب القصدية في السرد الشعري الحديث لم يكن دفعة واحدة، إنما التغير الحاسم سيأتي متأنياً شيئاً فشيئاً.

كذلك من مميزات السرد الحديث اختفاء أو لنقل ضمور عنصر التوجيهية والاستعلاء فلم يعد الشاعر مصلحاً اجتماعياً وتربوياً بل العكس فقد ظهرت قصائد سردية تناولت قضايا واضحة الجرأة كقصائد حسين مردان وغيره، إن تخلي الشاعر عن دور المصلح وانطلاق رؤيته من الداخل إلى الخارج لا يعني مطلقاً تخلي الشعراء لاسيما الرواد منهم عن قضايا المجتمع، ومن هنا فإن الشاعر لم يعد مهتماً بصبغ شعره صبغة مثالية ولم يعد يهمه جمع أكبر عدد ممكن من المتلقين ليثير حماستهم ، وهذا الابتعاد الواضح للشاعر عن دوره الاصلاحي المكشوف يفضي إلى حقيقة أخرى وهي أن القصيدة السردية ابتعدت عن إثارة الهوس الجمعي عند جموع المتلقين عن طريق الأسلوب الخطابي الصوتي المنفعل. فهل أفضى تغيير النمط الكتابي من القصائد العمودية ذات الوقع والجرس الرنان إلى قصيدة التفعيلة إلى هذا التغير الكبير في عملية التلقي الشعري؟ إن هذا الذي ذكر يعد سبباً مهماً بلاشك. زد على ذلك كون الشاعر الحديث اقتنع لاسيما في قصائده السردية بأن تخفيف الوقع العروضي وترك الموضوعات التي تحرك عواطف الجمهور وتلاشي الرغبة العارمة في الظهور المحفلي كل ذلك جعله يبتعد بقصائده السردية عن الخطابية وانفلات الأصوات عبر مكبرات الصوت، ويلجأ إلى مناطق أكثر هدوءاً وخفوتاً، ومن هنا كان شعره مقروءاً في كثرته فهو شعر يصلح للتأمل وليس الانفعال.

وعليه فإن القصيدة الحديثة كما يقول أحد الباحثين لا تبدو بكامل توهجها وبهائها عندما يتم تلقيها سماعاً كما هو الحال عندما يتم تلقي ذات القصيدة في حالة تأمل وسكون في صورتها الكتابية حيث يمكن التحليق في فضائها الشعري بشكل أكثر عمقاً[٤].

كذلك فإن (الإفادة من عناصر الفن الدرامي وتوظيف السرد والحوار هو الخطوة الأولى التي صرفت الشاعر عن الاهتمام بالإلقاء أو الحرص عليه باتجاه تأسيس النص المختلف وتأكيد المنحى الكتابي للشاعر الحديث الذي بدا غير معني بشكل ما بقضية تلقي الجمهور لشعره تلقياً انفعالياً)[٥]، ولعل هذه العناصر التي أشار إليها الباحث حاسمة في الاتجاه نحو النص المكتوب للتأمل والنأي عن النص الذي يكتب لكي يلقى.

أما عنصر الوصف الذي نال اهتماماً استثنائياً في القصيدة السردية الكلاسيكية حيث ينهمك الشاعر في تهيئة أرضيته الوصفية المنمقة التي تعنى بالتفاصيل الصغيرة والكبيرة وتهتم

اهتماماً مبالغاً بالمكان وبالشكل الخارجي للشخوص، أقول أن هذا الوصف الذي تمدد أفقياً في قصيدة السرد الكلاسيكية شهد انحساراً كبيراً في القصيدة الحديثة حيث تقلص هذا الوصف وأن لم يختف واستعيض عنه بذكر رموز وإحالات موضحة بعيدة عن المباشرة والاستطراد الذي يأخذ مساحة واسعة من جسد القصيدة. كذلك كان لاستخدام التراسل الحسي والاهتمام باللون والرموز والأقنعة وما إليها وتوظيفها بشكل مبدع في النص السردي سداً لثغرة الوصف التي تركتها القصيدة الكلاسيكية كتبعة ثقيلة على السرد الشعري. وهذا ما ترتب عليه إنحسار الوصف الخارجي والاستعاضة عنه بانسياح واضح لدواخل الشعراء وذاتياتهم، فالفارق بين الوصفين (الكلاسيكي والحديث) في قصيدة السرد فارق نوعي وكمي إذ أن تقلص الوصف قابلته تقنية وصفية من سماتها اندماج الداخل بالخارج أي بعبارة أخرى لم يعد الوصف في النص السردي الحديث مادياً صورياً محسوساً حسب وإنما أصبح متلاشياً بهموم الشاعر ودواخله وانعكاساً لحالته الشعورية.

لذا نجد تقلب الوصف بين صور مفرحة منطلقة وبين صور كئيبة معتمة في حين كان الوصف في قصيدة السرد الكلاسيكية وصفاً محايداً أي أنه وصف انطباعي لا تجد للمبنى الحكائي فيه أي اندماج أو تداخل. فإذا كانت موضوعة السرد تنطوي على الحزن تجد الطبيعة أو بعض تفاصيل الوصف تدل عكس ذلك وهذا ما يؤشر شرخاً واضحاً بين المقدمة الوصفية ومبناها الحكائي التفصيلي. وهو ما حاول النص الحديث التخلص منه. لنلاحظ انعكاس القلق المحدق بالشاعر في ساعة توجس ولحظات غربة وخوف على الوصف في نص سردي لياسين طه حافظ:

لبخارست عمق مخيف
ولأشجارها سكتة الانتظار
ساعة للتفكر في السحب المطبقة
والمياه التي تتدفق والومضة المقلقة:
شجرٌ قاتم
واقف بانتظاراته لا يبيح انحناء الغصون
وانقطاعاً عن الله والموت وسط السكون
وأنا في حماية جنح صفيح تمدد من مخزن
مثل طير حديد[٦]

ومن هنا فإنا سنجد الفارق يتسع شيئاً فشيئاً بين كلتا القصيدتين الكلاسيكية والحديثة التي تناولتا السرد فلم تعد الشخصيات واضحة ساذجة في حضورها ولم يعد الحوار مباشراً واضحاً مترهلاً كذلك الزمان والمكان إذ يلاحظ ابتعادهما عن شكلهما الفيزيقي المقنن.

كما اختفى ذلك البناء العتيد لقصيدة السرد المتمثل بـ (المقدمة، التنامي، الحل) إذ لم يعد النص الحديث مهتماً به. ذلك البناء الذي سارت عليه أجيال لا تحصى من الشعراء ليظهر للوجود بناء مختلف هو مزيج من تداخل الأصوات والبدايات والنهايات غير المحددة وكل ما من شأنه أن يحطم البناء المقنن الجامد لقصيدة السرد القديمة.

ويظهر ذلك جلياً بصورة مبكرة عند الشاعر ياسين طه حافظ في قصائده الستينية فهو مثلاً يبدأ إحدى نصوصه من نهايته ليؤسس بعدها جسراً لسرده راصفاً إياه لبنة فلبنة بشكل عشوائي لكنه يلتحم بخيط واضح يربط التداعيات المتنوعة في بنية خاصة متميزة لنلاحظ بناء قصيدته السردية (حب).

قيل عنه

رجل مات... وعاد

بعد أن مسّ تراب القبر .. عاد

ومضى يزرع توتاً ونخيل [٧]

ينفتح النص السردي أمامنا بنهاية لرجل ما فارق الدنيا إلا أنه عاد إليها وهو متفائل بالحياة مفعم بالحب:

ينظر الشمس ويضحك

يأخذ الماء بكفيه ويضحك

... ورآني فهتف

وهو يضحك

ثم مر العام والعام وعدت

لم يكن في الحقل أو في الدرب أو يذكر

اسمه

قيل لي والأفق غيم

إنه مات [٨]

إن الشخصية المحورية في النص مرت بأدوار متعددة ، (موت، حياة، موت) وهي أدوار كسرت تراتبية الأحداث والبنائية المتفق عليها سلفاً في القصيدة الكلاسيكية التي يفترض فيها مثلاً ، (حياة، موت، انبعاث) وكسرت كذلك تراتبية (المقدمة، التنامي، الحل، النهاية). إذ لا يوجد هنا مقدمة تهيء مسار النص لتعطيه الضوء الأخضر للسير في درب السرد المتفق عليه. ولا توجد أحداث متسلسلة متنامية تنتهي نهايات قد يعرف المتلقي سلفاً ماهيتها.

تقنيات السرد الحديث / التكرار والزمكان

تطورت الآليات والتقنيات التي استخدمها الشاعر الحديث عن تلك التي تداولها الشعراء عبر سنين طويلة من الزمن في تناولهم السردي، إلا أن ما يلاحظ أن هذه الآليات المعتمدة كانت في غالبها موجودة لدى الشاعر الكلاسيكي وإن طرأ عليها من تغير فهو تغير يمس كيفية الاستخدام وامكانية التنويع والخروج بها عن قوالبها الجامدة المتوارثة، فالتكرار آلية سردية موجودة سلفاً كذلك الزمان والمكان وإن ظهرت آليات جديدة سيقف عندها البحث لاسيما تلك التي أفادت من تداخل الأجناس الأدبية والفنية.

فالتكرار عنصر فاعل من عناصر السرد كآلية لها امكانات تتيح مجالات متعددة للتحرك وتهئ مساحات يتمدد فيها السرد ليعطي انثيالات بوح غير محدودة. وفيه امكانات استرسال وتوضيح وإجلاء لكثير من المعظلات والتفصيلات التي تتشابك في جسد القصيدة السردية.

فالتكرار في النص السردي الحديث لم يعد تكراراً يهدف إلى غاية تنحصر في امكانيات الإطالة وتمطيط السرد وإنما أصبح جزءاً حيوياً من النص السردي من خلال البوح النفسي الهائل الذي يختزنه لتظهر من خلاله تفاصيل ليس مهمتها الحشو والإطالة وإنما الابانة والكشف مهمتها جذب انتباه المتلقي لفك شفرات هذه المفردات أو الحروف أو الجمل المكررة لنلاحظ التكرار في نص للشاعر (ياسين) :

باسطاً كفيه للدرب ليحظى بالمطر

وهو يضحك

وهو يضحك

... قيل لي والأفق غيم

إنه مات وفي كلتا يديه

قبضة من ترب أرضه

وهو يبكي

وهو يبكي

وهو يبكي[٩].

هنا يمكن فك طلاسم التكرار في النص السردي السابق إذ نلاحظ تكرار جملة (وهو يبكي) وقد فاق تكرار جملة (وهو يضحك) ليس بالعدد الذي يمكن حسابه في النص وإنما في توالي جملة (وهو يبكي) بشكل متسلسل تباعاً، في حين أن جملة (وهو يضحك) جملة فاقت بعددها الجملة المضادة لها لكن الفارق بينهما أن الجملة الأخيرة منتشرة بصورة متناثرة على جسد القصيدة لتتوقف عند نهايتها وهذا ما يؤشر لنا تأويلاً مفاده أن التفاؤل والفرح الذي شكل حياة الشخصية الرئيسة في النص والذي امتد إلى أزمان متعددة قد استحال أخيراً إلى حزن وخراب بدلالة تسلسل تكرار الجملة المتوالي والذي يؤشر إلى استمرارية وديمومة البكاء والحزن، أي أن المحصلة النهائية للحياة تتمثل بالشعور باليأس والقنوط والبكاء وهذه إحدى الدلالات التي يمكن استخراجها من التكرار.

ومن استخدامات التكرار التقنية في قصيدة (ياسين) السردية ما يمكن أن ندعوه بالتكرار الطباقي الذي يرد في نصوصه بكثرة مثاله ما ورد في قصيدته (عندما يخلع الفارس القناع):

أضواؤنا مطفأة إلى الأبد

أضواؤنا ساطعة دع عنك قبضة الزمام[١٠]

ومن نفس القصيدة:

تنقطع الأخبار حين تصمت الرياح

وتنفذ الأخبار في العيون حين تهجم الرياح[١١]

التكرار في المقطع الأول تكرار لم يعتمد إعادة المفردة أو الجملة بشكلها الثابت المقنن إنما كان تكراراً يهدف إلى التناقض ومن ثم التصادم في فكرتي الجملتين المكررتين في حين كانت تقنية التكرار تعتمد التكرار الثابت الذي يتوالى بشكله المتمدد الثابت فجملة (أضواؤنا مطفأة) لم تكرر بحرفيتها وإنما كررت بتناقضها ليعطي مفهوم التضاد.

أما المقطع الثاني فيأخذ التكرار الطباقي شكلاً إبداعياً يمتد إلى فقرات وجمل متوالية فتلاحظ استخدام تكرار مفردة الأخبار والرياح في الشطرين الأول والثاني وقد تصادمتا لينتج من تصادمهما هذا دلالة بديعة يمكن أن تعطي تأويلات متعددة.

ومن أمثلة هذا التكرار قصيدة (السحب):

التعبُ

تستقبلهُ الأضلاع وتنتحب

خسران الدمعة والفرحة

ماذا أجد

ماذا أهب

العالم تملؤهُ السحب

العالم تهجرهُ السحب.[١٢]

إن جملة (ماذا أجد) تتغاير مع جملة (ماذا أهب) فالذي يجد يمتلك والذي يهب يعطي ما يمتلك كذلك تكرار جملتي (العالم تملؤه السحب) و (العالم تهجره السحب) دلالتان متناقضتان تؤشران بتكرارهما تساوي الأخذ والعطاء في الامتلاء والفراغ. إن هذا التساوي يشكل حالة السارد في النص التي استوت لديه المتناقضات ومن ثم حالة الفراغ والخواء والخسران.

ومن تقنيات التكرار في النص السردي لدى (ياسين) استحالة بعض نصوصه إلى بنية تكرارية متراصة ومتنوعة ففي قصيدته (عودة كلكامش) الذي استخدم فيه تقنية القناع التي تداولت في تلك الحقبة إذ يلبس الشاعر قناع كلكامش في رحلته العتيدة للبحث عن الخلود والسعادة. في هذا النص نجد نوعاً محدداً للتكرار وهو تكرار الحروف بشكل لافت إذ استأثر حرف الاستثناء (إلا) بعدد أكبر من غيره من الحروف، من ذلك:

وتضيع لا أمناً كسبت ولا بطولة

إلا دماً قد جف في بعض الحناجر

... لم يبق إلا السحر

إلا الصوت

إلا ما تظن

من ضربة الجبار تمطر ثم تمطر[١٣]

هنا يمكن اكتشاف دلالة الاستثناء المكرر بـ (إلا) والتي سبقت بتكرار لحرف النفي (لا) الذي نفى مفردتي (الأمن) و(البطولة) وهما مفردتان ساميتان ليدخل تكرار (إلا) ليؤكد تثبيت حقيقة الضياع والانهيار فقد انتفى كل شيء إلا الموت والسحر والظنون، ويلي هذا المقطع مقطعاً يكون لاسم الاستفهام المكرر (أين) هو المهيمن عليه:

يا زائغ النظرات أين تميمة الدرويش

أين نبوءة العراف

أين كرامة المهدي

تنجي من جحيم أو تشدد من عذاب[١٤]

وتشير دلالة الاستفهام المكرر (أين) هنا أيضاً إلى البحث عن الخلاص من موقف الانكسار والضيق الذي يحيق بالشخصية المحورية للسرد. وفي ذات النص وبعد أشطر قليلة يبدأ تكرار حرف (لا) النافي الناهي مضافاً إليه الظرف (بعد) الذي استخدم ببعده الزماني:

لا تنتظر شيئاً

ولا السحر الخبئ

ولا التمائم

قد جئت بعد تسوس الأشجار

بعد تسمم الينبوع

بعد خسارتي البلهاء من صوتي وعمري[١٥]

ومن كل هذا يمكننا أن نلاحظ هيمنة التكرار الحرفي في النص السردي السابق الذي أكد في كل مواضعه دلالة موحدة أضفت طابع التشاؤم والاضمحلال، ولا نريد في هذا البحث المختصر الاستمرار في البحث عن دلالات الآلية السردية هذه (التكرار) لأنها تأخذ مديات وتحتاج إلى دراسة خاصة بها.

أما الزمان والمكان وتقنياتهما في قصيدة السرد عند (ياسين) فنقرر بداهة بأن الزمان عنده زمان متحرك متغير حسب موضوعه وحسب الحالة النفسية والفكرية لاسيما إقرارنا بأن عنصر الزمان عنصر جامد ثابت في قصائد النصف الأول من القرن الماضي أي المرحلة المتاخمة لمرحلة دراستنا.

إن الابداع الفني والأدبي متلازم تلازماً حميمياً مع الزمن لاسيما في الشعر فالزمن مرتبط بالحركة ووجوده الفيزيقي ملازم لها وحركة الزمن في الشعر تعني تناميه وتفاعله مع الأحداث ومع الذات صعوداً وهبوطاً سكوناً وحركة.

كل هذه المعطيات المتعددة للزمن نجدها في القصيدة السردية عند (ياسين) فالزمن يصبح موحشاً ومتوقفاً إذا ما أرتبط ارتباطاً عضوياً بالفكرة العامة للنص التي تدل على ذات التوجه السكوني، ففي قصيدته (ربيئة) نجد هذا التوحش والتوقف ماثلاً يعلن عن نفسه:

أسير فوق هذه السلاسل الفقرية

المفاصل الوحشية التي تجهمت دهور

كم تبعد الحياة

عني؟

وكم من الزمان

يفصلني عن عالمي في هذه الوحشة

مابين صخور الجبل

النائم في الدخان.[١٦]

وشكلت تجربة الحرب عند الشاعر مفصلاً من مفاصل توقف الزمن وتوقف مفردات الحياة وبروز الموت ببعده السكوني الراكد، فالموت هو موت للزمن وتوقفه:

كأن نهار اليوم بغير مساء

بعد الظهر

ابتدأ القصف وكان تراب أسود

مطر أسود

بشر يسقط محترقاً أسود

ووجوه تركض أو تصرخ

في النيران

بعد الظهر

اشتعل الكون

وحين خرجنا من أفران الموت

كانت نجمة

تلمع

في سقف منخسفٍ أسودْ[١٧]

فالإشارة في شطره الأول (كان نهار اليوم بغير مساء) يدل على توقف الزمن وعدم تحركه إنه الثبات في لحظات الموت والحرب.

وكلا الزمان والمكان لدى الشاعر مرتبط بهذا التصور فالتوقف الزمني المرتبط بالموت يتجانس ويتجاور مع جمود المكان الذي ينوء تحت ركام الجمود والوحشة لنلاحظ قصيدة (مرقد مجهول):

موغلاً في البساتين أتابع تأريخه

لا أرى أحداً

قرية آخر الأفق راقدة

وهي ذي قبة الطين محنية

وحدها في العراء

لا دليل إليها سوى

خرقة فوق غصن

وفتات سنين[١٨].

والزمن المتحرك يبدأ عند الشاعر متثاقلاً في أحيان كثيرة ليعطي انطباعاً على رتابة الحياة ووقعها البطئ الممل ونجد ذلك في نصه السردي (العربات) الذي تلوح فيه رتابة الزمن.

ا ل ع ر با ت السبع

تمشي تتعقب وجهي

مثقلة بالنفط والقهوة والسكراب وبالصمون

وأوراق الدائرة المنقولة والبشر الملفوفين بأكياس

ا ل ع ر با ت السبع

تأخذ وجهي حين تمر من الباب[١٩]

العربات السبع هنا دلالة على أيام الزمن المحدد بأسبوع وذلك الوقت المقنن من زمن العمر الذي يمر رتيباً:

السبت السبت السبت السبت السبت السبت

أتنقل معصوب العينين مليئاً بالأحجار ورجات التيارات

... أمس الجمعة – كازينو المنشورة اسماؤهم للقتل–

سجلت اسمي ونويت

أن أنسف خط السكة

وأفجر إحدى العربات السبع

وأغير سير الزمن المتدحرج . ألغي وجه الزمن

البشع.[٢٠]

رتابة الحياة وحركتها المتثاقلة البطيئة تلقي بظلالها على السارد حيث يتمنى الخروج من الزمن هذا والثورة عليه.

ويبقى تطلع الشاعر نحو زمن مقبل وأمكنة مقبلة زمن مليء بالانعتاق. والتخلص من رتابة وقسوة الحياة لنلاحظ نصه (زيارة مفاجئة من آلهة الشمس):

عيناي معلقتان بأغصان الصمت ووجهي يطفو
في الزمن الأبيض
شطآن تتدثر في زبد الأنجم تأخذني
تتخفى بي بين الأشجار المائية
استنكر، أهرب من أسوار قلاع الموت
الغامض، أطلب من مدن العري بساتين الصوت
الغرفة عاصمة للحزن ٢١

إن جملتي (قلاع الموت) و (الغرفة عاصمة للحزن) تمثلان تداخلاً بين الزمن المتوقف المتمثل بالموت والمكان المتجمد المتمثل بالغرفة الحزينة، إلا أن تطلع الشاعر يبقى مشروعاً للانعتاق والحركة الزمانية والمكانية:

وجهي يطفو في الصمت الأزرق للغرفة
يبحث عن زمن البحارة
يتأمل أفراح الصيد وأحزان المدن المنهارة
للغرفة باب محترق الجبهة
لن تردعني بوابات الليل
فبساتين الضوء، حدائق شمس الصبح
تطوّق بابي[٢٢]

وقد يبدو المكان منغلقاً ثابتاً فارضاً لسلطته على النص كقصيدة (غرفة يحيى) حيث فسحة المكان الضيقة التي تدور فيها كل الأحداث:

غرفة مغلقة
من يمد يده ويشعل مصباحها؟
رجل أكل الوحش بعض أصابعه[٢٣]

التقنيات الحوارية

إن التغير الذي حدث في تقنية السرد الحديث على مستوى الحوار هو تغير نوعي هائل إذ لم يعد الحوار ذلك التبادل الفج لآراء واضحة المعالم ذات اتجاهات مباشرة يحددها المتلقي ربما

قبل المبدع إذ مجال التوقع كبيراً لما سيطرح من تناول تغلب عليه السذاجة، وهو الحوار الذي طغى على أغلب القصائد السردية حتى منتصف القرن الماضي. إن الحوار في القصيدة الحديثة حوار تقني ينم عن إبداع ورؤية عميقة في تقليب تصاريف النفس ورفض الانصياع لثوابت ومسلمات مقننة. ويبدو أن التلازم بين الحوار وبين الزمن أمر محتم أي أن الحوار هو حديث من نوع ما باختلاف أنواعه وهذا الحديث بالضرورة يعيش وسط زمن ما محدد بالضرورة إذ لا يمكن أن نجد حواراً مطلقاً دون أن يكون سابحاً في فضاء زمن سواء كان افتراضياً أم محدداً .

فمن التقنيات الحوارية في قصيدة السرد عند (ياسين) نقف عند ظاهرة (الاسترجاع) أو ما يدعوه بعض الباحثين بـ (الفلاش باك) تماشياً مع نظرية التداخل الاجناسي إذ اخترقت تقنيات الفنون بعضها الآخر تحطيماً لفكرة النص المنفرد ذي الدماء النقية التي تزعزت في كثير من المقولات النقدية الحديثة.

و"الاسترجاع الصوري" أو الـ"Flash Back" وهي تقانة قائمة على أساس استرجاع الزمن الماضي الذي تكون صوره غير مرئية بشكل متسلسل ومنطقي فيكون هذا الاسترجاع عشوائياً معتمداً على التداعي الذي يتم بوساطة الذاكرة غير المرتبطة بزمان أو مكان.. وقد استطاع الشاعر العراقي ياسين طه حافظ أن يوظف هذه الوسيلة البنائية القائمة على الزمن الماضي واسترجاعه العشوائي غير المنضبط بنصه الشعري (البيت القديم):

أوقفتني
ياأيها البيت الذي خلفت في ركن
من الدنيا بعيد
يابيت كنت تضمني
طفلاً
صبياً نافراً هوس به!
يتسلق الأشجار والأعمدة الملساء مجنونا
ياأيها البيت القديم!
أوقفتني أيقظت ذاكرة وأورثت انكسار
.....

أذكرها العجوز تبيع "قمر الدين" عند الباب
كانت كلما
أقبلت تمنحني عباءتها وتدنين إلى
الدفء الحميم
.....
هنا، بهذا البيت كانت صيحة
"اهرب أتاك أبوك!
لكن أين أهرب... (٢٤)

وعلى الرغم من طول النص إلا أنه يسير على وفق النسق الاسترجاعي لتلك الأحداث والزمان والمكان لتشير إلى اغتراب الذات في خضم الزمن الحاضر.

والاسترجاع حاضر بقوة في نصوص (ياسين) السردية يدفعه إلى ذلك البحث الدؤوب لدى الشاعر عن إجابات شافية لكثير من التساؤلات الوجودية والفلسفية المحتدمة في ذاته تلك التساؤلات التي تجعل من ذهن الشاعر ملأى بهموم وتفاصيل يتم البوح بها عن طريق هذه الآلية التي تتيح مجالاً واسعاً للتأمل، فالاسترجاع يكون في مواضع الهدوء أو ربما الصخب لكن بالضرورة في مواضع الوحدة لأنه تعبير مخفي عن هم داخلي ونقاش ذاتي حول فحوى أمور لا يراد بالضرورة مناقشتها مع آخرين بشكل مباشر. إنه بالتأكيد حوار من نوع خاص مع الذات.

إن قصيدة السرد عند (ياسين) قصيدة ذات حمولات تساؤلية أكثر منها حمولات مكتظة بالإجابة. ومن ثم تبقى الإجابات مفتوحة للتأويل والتقصي الذي يتركه الشاعر للمتلقي ليفك شفراته العميقة ومن هنا فقد حفل هذا النوع الحواري في نصه بمكانة أثيرة كما أسلفنا، لنلاحظ نصه (منطقة القتل الثانية)

وأترك المسرح للشارع والرياح
تلتم من سياطها الوجوه والمطر
منهمر
منهمر
والريح والشجر
يعتركان[٢٥]

انفتاح سردي على مضمون يتحرك ضمن مساحة مكانية متعددة (المسرح) الذي تركه الشاعر و(الشارع) الذي تتلاطم فيه الأمطار والرياح. وبعد هذا المشهد يعكف الشاعر على نفسه لمناقشة ما رآه على المسرح مستخدماً تقنية الاسترجاع:

البطل استبسل في موقفه

والبطل استاء من الموقف

والبطل

مازال مطروحاً على المسرح حين

اشتعل الضياء في القاعة

وأطفئ الضياء

ثانية

وأوصد الباب[٢٦]

تداعيات المشهد الأول وما جرى في المسرح تلك المفردة التي ترمز إلى الحياة إذ لا انفصام لما يدور في المسرح وما يدور في الحياة – إذ تبقى الصور الايحائية لموت بطل المسرحية ملتصقة في ذات الشاعر رابطاً الأحداث التي مرت قبل قليل مع أحداث الحياة التي يعيشها وصراعها المحموم الذي لا ينتهي.

أما نصه (هواجس زوجة) فمن ثرياه نجده يشي بأن هناك استخداماً لتقنية الاسترجاع، فالهواجس ترتبط بأحداث ماضية ممتدة إلى الحاضر، إذ يبدأ النص السردي هذا بلوحة وداع. ويبدو أنه وداع مشوب بالخوف لأن الذي سيودع المرأة رجل متجه نحو الحرب من خلال ايقونة (النطاق) و (البزة) في النص:

قال "صباح الخير"

وأرتدى

بزته

ورفع الغطاء عن وجه أبنه

قبّلهُ

قبّلها

وفتح الباب وضاع في الطريق[٢٧]

المقطع السابق (مقطع الوداع) يكون الشاعر (السارد) هو من يتحدث به في حين يترك المقطع الذي يليه لصوت (المرأة) (الحبيبة) التي تودع حبيبها عبر رؤى وأفكار متداعية استذكاراً لتفاصيل فائتة ذات أهمية لرصد الأحداث:

كلْمَتُهُ ناشفة كانت
وطال صمته أمام وجه الطفل
أراد أن
يقول ربما شيئاً؟
وقلب النطاق مرتين
ولم يرد الباب مثلما
يفعل كل مرة
وحينما قبلني
أحسست كفه
تزيح عني الحزن
فهل
يكون ما أخاف أن يكون
لا أيها العزيز، بئست الظنون[٢٨].

ومن قصائده البديعة التي استخدم بها تقنية (الاسترجاع) قصيدة (وردة البراءة) التي هي مزيج بين حاضر يعيشه الشاعر وتداعيات حوادث ماضية تشب أمامه كومضات سريعة تمتزج مع ما يعتمل في كيانه في اللحظة الراهنة:

أقبع في قوقعة كبيرة أضلاعها الحديد
تمسك فوق سحنتي الأسمنت والصدأ
ذاكرتي بليلة، لم تسلم الغلال في
حظيرة الأمس[٢٩]

الماضي يتداخل مع الحاضر في حوارية سردية مفعمة بالتضاد الروحي بين زمن هنئ وزمن ضاغط، ثم يأتي مقطع للحاضر متداخلاً بعد مقطع استذكاري:-

لا وهج في انعطافة الزقاق
ماتت هناك دورة الزمن

وضاع كل ذهب الزوجة في ظلامها

لم يبق إلا رنة مضيئة من حجل (فاطمة)

ثم يتداخل الماضي عبر تقنية الاسترجاع:

آخر ليرة

جاءت بها أمي لكي ألبس في شوارع

الموت حذاء[٣٠].

ويرافق (الفلاش باك) ويكاد يكون صنوه (الحوار الداخلي) الذي هو تقنية مهمة من تقنيات الزمن الحوارية الفرق بين الحوار الداخلي والفلاش باك فرق زمني محض إذ إن كليهما استذكار منغلق، وهما يرتبطان بالتأمل والحلمية والصراع النفسي الداخلي أما اختلافهما الزمني فإن (الفلاش باك) تداعيات مختصة بالماضي تقلب صفحات كتابه وما فيها من تفاصيل وحوادث أما الحوار الداخلي فهو متشظي الزمن ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، هو عبارة عن تأمل صامت، حوار مع الذات، في شأن يستحق التداول وإلقاء الأسئلة والبحث عن إجابات وافية عنها، إنه تداعيات ذهنية نقاشية قد تكون تأملية هادئة أو حادة منفعلة، انعكاس لحالة يستدعي تفردها مناقشتها بصمت ربما لعدم وجود سامع قريب أو لكونها أحد الأسرار الذي لا يمكن انتهاكه ومن هنا فإن الحوار الداخلي فرع من فروع الحوار ولقد وظف الشاعر (ياسين) هذه التقنية الحوارية في الكثير من قصائده السردية لنلاحظ قصيدته (عبدان وزائره الغريب)

هذي التي

تكنس عند الباب

أجهل ما وراء حزنها

لمت إلى الوراء رأسها

ووجهت ملامحاً محرجة

ونظرة ارتياب[٣١] :

إلى هنا إحاطة وصفية من قبل الشاعر (السارد) لامرأة مجهولة إذ ينهي وصفه هذا بنقطتين(:) يأتي بعدهما ذلك الحوار التأملي من قبل المرأة:-

((يجيء كل مرة هذا الغريب، هل ترى

يعرف عبدان وهل يطلب مثل الآخرين حاجة)) ؟

ثم يتدخل السارد من جديد عبر استمرار الوصف والحركة بشطر واحد:-

تدخل في القبة مثل شبح

ليستمر بعد ذلك طرح تأملات المرأة عبر حوار داخلي خاص بها:

"لايشبه الذين يأتون لنا

الحب فوق وجهه سحابة

مشتعل العينين، أي أمرأة مجنونة

تورطت روحه في شراكها [٣٢]

...."

فالاستباق تقنية سردية وجدت حضورها في قصائد (ياسين) إذ الاستباق رؤية الشاعر للمستقبل هو في طريقه معاكس للاسترجاع متعاكس زمنياً معه، إنه رؤية لما يحدث لما سيلي من توقعات يراها الشاعر (السارد) في خضم بنائه السردي، يقول في قصيدة (موت السيدة الجميلة) :

اسمع خفقاً غامضاً

أيتها السيدة النبيلة المحتد، هذا زمن كريه

بقية المجد على يديك

ذي لمعة أخيرة

ليمونة تسقط خلف الباب [٣٣]

تنبؤات لما سيحدث لسيدة جميلة ترقد في هدوء تنتظر موتاً محيقاً بها :

نظرتها

الماسة

تسقط

في الصحن

أرى إلى رداء وجهها

يمضي

أرى إلى السماء

تمضي

أرى إلى الدنيا التي وراءها

تفقد شيئاً، بقعة فارغة، مكان [٣٤] .

استخدام الفعل (أرى) المكرر هو عبارة عن ومضات استشرافية متعددة أشبه بأضواء تبرق لتكشف ما يسدله الظلام والمطر لتتنبأ بما سيحل ويحدث .

التقنيات السردية السينمائية

من تقنيات السرد الشعري الحديث والتي لها حضورها الواضح عند (ياسين)، تقنية (المونتاج)، هذه التقنية التي استمدت حرفيتها من تقنيات السينما، وإن كان بعض النقاد من يعتقد وهو صائب بأن الشعر (يقوم باسترداد بضاعته) [٣٥] في إشارة إلى إفادة السينما مباشرة من كثير من الفنون المجاورة القولية منها والشكلية لتدعيم فنها المعرفي بوصفها الفن الأحدث فقد اكتسبت من الفنون أكثر مما اكسبتها[٣٦].

والمونتاج أو ما يطلق عليه (التوليف) في عمله كفن سينمائي (لايعتمد على رصف أفقي للقطات ينتج في آخر الأمر سياق عرض الأحداث الفلمية بل هو تصادم فكري داخل البناء الصوري، لبناء شكل مونتاجي يأتي نتيجة تصادم محتويات للقطات، لا عملية توافقها وقصها للأحداث)[٣٧] كذلك فإن هذه التقنية الموظفة شعرياً تتم على (مستوى شكلي من خلال المقاطع الشعرية التي يحمل كل منها صوراً مختلفة عن الأخرى)[٣٨].

ولهذه التقنية حضور بارز في قصائد السرد عند الشاعر (ياسين) بمفهومها الذي بيناه سابقاً إذ يمكننا تقسيم توارد المونتاج (التوليف) في نصه السردي إلى قسمين هما:

١- التوليف بطريقة الجمل – اللقطات–

٢- التوليف بطريقة المقاطع – المشاهد –

والقسم الأول هو المونتاج أو التوليف الذي يقوم على طريقة الجملة – اللقطة– واللقطة تمثل جزءاً من مقطع يؤلف الشاعر بينها وبين غيرها ليكون مشهداً صورياً معتمداً على جمل مختلفة متباعدة الاتجاهات شأنها شأن اللقطة السينمائية التي هي (أصغر وحدة في الفيلم السينمائي)[٣٩] لنلاحظ قصيدة (حاجة للسحر):

متأخرة تصل اليوم

صافرة للقطار المهاجم تخترق الزمن الأبهق

رمح نحاس يهب له الشجر السادر

ثم يعود

بانكسار الزجاجة ترتدع الغصن

عن حِبّه، ثم يرجع (للكاز) في

الشارع يحذر ألاّ...

ويغرق فيه

كان وجهي على الريح يطفو طبق[٤٠]

الجمل الشعرية السابقة جمل متتالية لارابط بينها، ملقاة على عواهنها الشاعر هنا يترك المتلقي أمام مهمة اكتشاف وربط وتوليف هذه الجمل التي قد تبدو عصية على المتلقي وفهمه إلاّ إنها مدعاة للتأمل حيث يعمد الشاعر لتوليف هذه الجمل مكوناً منها مشهداً عاماً فعمل المونتاج هنا إعطاء صور متتالية تبدو متنافرة إلا إن ما يجمعها هو حدس المتلقي وبحثه بين طياتها.

ومن النص السابق نفسه:

ومن العنق المتخشب يصفق طير

جناحيه، وتبتدئ الرحلة المزهرة

وتعاودني الرقية، السحر، يدب الخدر

لحظة غير ما تنتظر

يهدأ كل المكان وسدرتنا مثمرة

وجهي الآن في غبش النشوة تأخذه الهمسات[٤١] .

ميزة هذه التقنية السردية ذلك الاسترسال بالجمل والتداعيات غير المترابطة التي تفتقر إلى العلاقات المنطقية بأدنى حدودها إنه اندفاع صوري وبوح يشبه إلى حد ما الهذيان فمن جملة (العنق المتخشب يصفق طير) و (تبتدئ الرحلة المزهرة)، (يهدأ المكان وسدرتنا مثمرة)، (وجهي الآن في غبش النشوة تأخذه الهمسات). هذه كلها صور (لقطات) ترتبط بخيط يوحي بمجيء أمل ما بعد خيبة وأفول حين يبدأ الأمل في البزوغ والحياة في النمو والتصاعد من خلال ما أوحته الصور السابقة (الرحلة المزهرة) و (سدرتنا المثمرة) والوجه الذي يستبشر نشوةً بعد أن تتفاعل الهمسات لتنتج فرحاً منتظراً.

وذات النمط من تقنية المونتاج القائمة على الاسترسال الجملي الصوري غير المترابط لغوياً ولامنطقياً نجده في نصه الطويل (الشبح والسيدة)[٤٢] وكذلك نصه (زيارة للاعتذار)[٤٣].

أما النوع الثاني من أنواع التقنيات المونتاجية في قصيدة السرد ما يمكن أن نطلق عليه المونتاج السردي المشهدي وهو أن تتمدد اللقطات الصورية لتكون مشهداً طويلاً يتم توليفه مع مشهد يليه، إذ إن المشهد السينمائي يعني (الحيز الذي يقع فيه الفعل–مكان ساحة الحدث– وهو

يشمل كل ما يسمع أو يشاهد في إطار الحدث الذي يرام نقله)[٤٤]، لنلاحظ استخدام هذه التقنية في قصيدة (الحركة في الدوائر):-

يأتي إليّ الصوت بالقرنفل الأبيض
وجهُ الماء
أوركسترا مخفية خلف زجاج الصمت
تعزف في وجهي مارشات
أظل حائراً
تأخذني فرحة حب
... إن وجه الماء عاد صامتاً
أدور اسطوانة بيضاء في الفراغ
أدور في الفراغ [٤٥]

بعد هذا المقطع المشهد المطول – ندخل إلى مشهد آخر.

يمتد فوق شرشف أخضر من نخيل
وكفها تمسح عن وجهي بقايا الزبد الدافئ
كانت مرة تذوب في يدي كنت قد أدنيتها
إليّ رحت أرفع الشعر الذي استلقى
وظلت دمية مشدودة تطرق للأرض [٤٦]

الصور –المشاهد– المتكونة من لقطات متعددة يمكن أن يربطها المتلقي حسب تصوره للنص امتزاج الطبيعة (البحر) ، (القرنفل الأبيض) وذلك اللقاء الذي يظهر في المشهد الثاني (كفها تمسح عن وجهي بقايا الزبد الدافئ) ، مضافاً إليه تداعيات الفلاش باك (كانت مرة تذوب...).

ومن النصوص التي كان لتقنية المونتاج حضور فيها (لقاء خاص مع نفسي) إذ يمكننا افتراضاً أن نجعل المشهد الأول:

وأنا حاق بيّ الثلج أقعدني في مكاني
التعب
أتكوم في وحدتي وأحاول أسحب
من طينةٍ خيط شمس

وأحاول ارصد طيراً يحاصرهُ البردُ

مثلي

.....

وأحاول أقدح ضوءاً ولكنها الذاكرة

رطبة

رطبة

لاغير نفسي هنا تنطوي

لاغير نفسي تعاني الحصار[٤٧]

أما المشهد الثاني الذي نفترضه والذي يمكن توليفه مع الذي سبقه مونتاجياً فهو:

إنه رجل كل يوم يشاركني في الوصول

إلى البيت بعد التعب

ويشاركني ضحكاً كذباً

وعويلاً مريعاً

وصمت غضب

ويشاركني مهنة الصيد تلك التي

أكلت عمرنا

دون أن يخطف الطائر الذهبْ[٤٨]

المشهد الأول مشهد مؤلف من لقطات تؤكد هم الاغتراب الذي يعيشه الشاعر فـ (حاق بيّ الثلج) قد تكون كناية عن الشيخوخة ومرور العمر و (أسحب من طينهِ خيط شمس) هو البحث عن الدفء عن الحياة الحميمة المفقودة و (أحاول أرصد طيراً يحاصره البرد مثلي) هنا الطير لقطة للتقارب الذي يجمع بين غريبين ، إنه مع الطير يرتبطان بثيمة التيه والغربة.

أما المشهد الثاني فهو مشهد لرجل (كل يوم يشاركني في الوصول إلى البيت...) وهذا الرجل هو ذات الشاعر شخصيتهُ الأخرى نصفهُ الغائب الحاضر الذي يشاركهُ همومهُ وهلوساتهُ حيث ينتهي المشهد بجلوسه مع الرجل (الذات) بانتظار الفرج، الدفء، اللهب:

وجلسنا بصمت وحيدين

في ثلج ذاك الظلام

بانتظار النهار الجديد

بانتظار مجيء اللهب[٤٩]

ومن التقنيات السينمائية التي استقى منها الشاعر (ياسين)تشكيل قصيدة السرد لديه، تقنية السيناريو. والسيناريو يعني، (المعالجة السينمائية للموضوع المقترح كمشروع عمل سينمائي على أن يتضمن وصفاً كاملاً للمنظر أو المشهد من الخارج، أي وصف للحوادث والمواقف الدرامية.)[٥٠]

ومن هنا فإن النص الأدبي المكتوب كسيناريو يختلف عن النص الأدبي إذ إنه تركيبات صورية مكتوبة على شكل مقاطع (مشاهد، لقطات، مسامع) أو هو بتعبير مختصر رسم باللغة والبناء لما سيتجسد على شكل صورة وحركة [٥١].

وبعد هذا يمكننا التساؤل هل تأثر وسعى الشاعر الحديث لكي يحشد مجموعة مشاهد شعرية صورية تتجسد فيها هذه التقنية والتي يفترض فيها أن تلم بكل حركة وسكنة في تفاصيل النص، يمكننا بكل تأكيد أن نؤكد حضور هذه التقنية بشكل واضح لاسيما في نصوص الشاعر (ياسين طه حافظ) إذ تحضر هذه التقنية في نصوص كثيرة في شعره لاسيما قصائده السردية، وكمثال لذلك اخترنا قصيدة (غرفة يحيى) أنموذجاً تطبيقياً لهذه التقنية:

غرفة مغلقة

من يمد يديه ويشعل مصباحها؟

رجلٌ أكل الدهر بعض أصابعه

ساكن يستدير إلى نفسه

هو دائرة أغلقت

ونهايته علقت في بدايتهِ[٥٢]

ينفتح أمامنا السيناريو المفترض بعبارات (لقطات) معتمة تمثل فكرة الانغلاق والتقوقع فالغرفة موصدة وتغرق في ظلام دامس، والسؤال المفترض هو من ذاك الذي يزيح ظلام هذا المكان وتقوقع هذا الرجل الفنان (يحيى جواد)، الذي هو بطل هذا السيناريو المفترض كمرثية له. (رجل أكل الدهر بعض أصابعه)وما يليها من مشاهد تكمل دلالة الانغلاق التي أشرنا إليهاحيث الدائرة مغلقة على ذاتها. ثم ينفتح مشهد جديد:

تفتح الباب سيدةٌ أثقل الحزنُ أحداقَها

لحظة ثم تخرج تغلقهُ بعدها

ظلّ في صمته واجماً

قتلتهُ براءتُهُ

فالزمان المقنع ظل يناجزهُ وهو المتعجب

ينظر مبتسماً [٥٣]

تعود المشاهد لكي ترصد تحرك (البطل) وهو يناجز الزمن الصعب ينظر مبتسماً ثم:

هاجس:

يتحرك يأخذ فرشاته ثم يحركها

الشاعر (السينارست) يتدخل بتفاصيل سرد السيناريو من خلال مفردة (هاجس) أي رؤية داخلية للبطل ثم من خلال تحريك تداعيات ذلك الهاجس بوضعها بين مزدوجتين (( )) :

((الظلام على الباب متكئ والطريق إلى الله

ملغومة: عالم أرقط

إنما الباب مغلقة والتوحش خارجها لا أخاف)) [٥٤]

خطوة: هنا مفردة حركية يأتي بها الشاعر ليدلل على الدخول لعالم (البطل)

أنا أعرف أن رداءته ما انتهت وتوحشه

ما انتهى

.....

خطوة ثانية:

((حين تبدأ نافذتي .... كل شيء كما كان))

يأخذ فرشاته ثم يتركها

تعبٌ يده فوق كرسيه

جيفة العصر هائلة)) [٥٥]

هنا محاورة بين ذهنية الشاعر (السيناريست) وبين (البطل) الذي ينظر إلى العصر والوجوه نظرة متشائمة وتتضمن المشاهد حواراً يضعه الشاعر بين حاصرتين:

قال لي

((في المحبة بعض من الموت مرّ

صدمت بلذعته حين كنت أقبلها))

قال لي

((كم تباعدت في غرفة مقفلة

فسلاماً لتلك التي اختطفتك

سلاماً لسيدة مذهلة)) [٥٦]

وتسبح القصيدة في تفاصيل حياتية وجزئيات متنوعة تصلح أن تكون فلماً (تسجيلياً) بكل ملامحه المعروفة حيث الربط بين الحاضر المتعب الذي يعيشه البطل وبين الماضي وأيامه البهيجة، في استخدام جميل لتقنية الفلاش باك:

الحاضر_

يده تتراعش في شعره ((من يضيره

إني أعيش بنصف رغيف وأرسم بالليل

أشباح ذاكرتي))

انتهى (ولد العطلة المبتهج)

انتهى الورق

..... وارتعاشاته في الأصابع تسري إلى الوجه في الذاكرة

وإلى جسد في الخشب

انتهى:

غرفة في المحلة مطفأة

بيننا زمن مخجل تعرف الصالحية أسبابه[٥٧]

ثم تنتهي مشاهد القصيدة السيناريو بتداعيات للشاعر في نهاية درامية واضحة المعالم.

آه معذرة.. فاتني إنني بينكم

قد رفعت يدي قبلكم

ما استسغت طعامي أي فاجعة هذه

سوف أنهي كلامي

وأودعكم

قد تأخرت يحيى جواد أمامي[٥٨]

والنص (السيناريو) الذي مرّ يمثل شريطاً تسجيلياً لحياة فنان كبير، رسم فيه الشاعر حاضره وصوراً من ماضيه بحضور واضح لشخصية السارد، الشاعر، السينارست إذ يأخذ دور البطولة مناصفة مع بطل قصته. وفي النص تظهر عناصر السيناريو من الحوار، الحوار الداخلي، الفلاش باك، المكان الذي أخذ حيزاً واضحاً والتداعيات والتأمل والتفاصيل الصغيرة، ومن ذلك تكون هذه القصيدة ومثيلاتها كقصيدته السردية الطويلة (عبد الله والدرويش) [٥٩] و (الموعظة)

أو (مسألة رشدي العامل)[٦٠] وقصيدة (مرقد مجهول)[٦١] قصائد حملت ذات التقنية في سردها، أما لغة هذه القصائد فكانت غير حاضرة بإبداعها الصوري أو البلاغي فهي قصائد غير معنية باللغة (بصورة مباشرة بكونها أداة للشعر، إنما كانت وسيلة للتوصيل–اللغة– تقابل في حياديتها– الشريط السينمائي) [٦٢] – كل ذلك عززته تلك الانسيابية العفوية للغة واقترابها في بعض المواضع من النثرية المباشرة. عبر تقنية السيناريو التي تهدف إلى تجميع لقطات ومشاهد وأحداث وتفاصيل لرسم شريط شعري سينمائي يلم بكل تفاصيل الحالة دون الاحتفال الكبير باللغة الشعرية.

وأخيراً يمكن القول أن التقنيات الحديثة وتأثر الأدب بالفنون الأخرى كالسينما والرسم والمسرح جعل النص يميل إلى صدمة المتلقي بآليات جديدة غير معهودة تثير دهشته وفضوله. وقد استعار الشاعر المعاصر آليات التقانة السينمية وأدّى به تجربته الشعرية كنهج تجريبي يرتكز على الفكر الإبداعي والتداعي والتنقلات السريعة من دون روابط منطقية[٦٣].

ويتم للشاعر ذلك على مستوى شكلي من خلال المقاطع الشعرية التي يحمل كل منها صوراً مختلفة عن الأخرى وعلى المستوى التركيبي، والسينما بوصفها فن الأحداث اكتسبت من الفنون أكثر مما أكسبتها بل أنشأت وجودها على الفنون التي سبقتها كالمسرح والرواية والشعر والرسم والموسيقى وهي الأقرب إلى بنية العلاقة بين الشعر والرسم (الكلمة– الصورة) فهناك دائماً أما صورة تنوب عن الكلمة أو كلمة وصورة ونجد إفادة الشعر من السينما كانت تخص الأطر المحيطة بالتقنيات وليست التقنيات المباشرة التي هي من أصل شعري. ومن هنا فقد انفتح النص الشعري على الأساليب والفنون معاً. وعلى الرغم من كون الأدب سابقاً للسينما بآلاف السنين إلا انهما أصبحا فنين متجاورين بل متداخلين فهما من نتاج الفكر الإنساني المبدع، فتقانة السينما منحت الخطاب الشعري فرصة لإنتاج نماذج تملك قيمتها التوصيلية من خلال مايقدمه الشاعر من عنصر التنويع والتضاد في التركيب أو المشاهد إذ يؤدي الجمع بينهما إلى تنظيم (ديناميكي) للعاطفة ففي الفن– كما يقول إيزنشاين– "ليست العلاقة (المطلقة) هي الأمر الحاسم ولكن هذه العلاقات (التحكمية)" داخل نسق من صور بما لها العمل الخاص"[٦٤]. وهذا جزء يتعلق بالمتلقي فبدلاً من المعرفة المباشرة التي تتأتى من تقديم المعلومات يحاول الشاعر أن يقدم سلسلة من المتناقضات على نحو جاهز تم طرحها لإنجاز أكثر القيم الدلالية انقباضاً في الخطاب الشعري لتحقيق التجربة الجمالية الخاصة. ومن ثم إدراك المتلقي للذة النص وأثره الأمر الذي يقود إلى تنظيم توليفات تعبيرية

تقوي التراكيب والمشاهد وتزيد من قدرته التأثيرية. فضلاً عن ذلك، فإن تقانة السينما تمتلك القدرة على تنظيم عنصر النماء والاستمرار من خلال تأمين حركة النص في سياق زماني ومكاني لتمحو في مقاطعه أي شعور بالتنافر أو القطع أو عدم الانسجام.

الخاتمة

شغل البحث نفسه لطرح رؤية عملية إجرائية أكثر منها تنظيرية حول ظاهرة التقنيات التي مسك بزمام عملها الشاعر المعاصر في تشكيلة لقصيدة السرد تلك القصيدة التي استحوذت على اهتمام أغلب الشعراء المعاصرين بوصفها رئة يبوح من خلالها الشاعر بما يريده عبر لوازم وتقنيات تختلف من شاعر لآخر حسب إمكاناته وثقافته ورؤيته ومن خلال متابعتنا لشعر الشاعر (طه ياسين حافظ) أشرنا ظاهرتين متلازمتين الأولى ظاهرة النص السردي الكثيف الذي يتمدد على جسد قصائده الطويلة والكثيرة عبر مجلديه الشعريين الممتدين زمنياً حتى تخوم الألفية الثانية، أما الأخرى فتلك التقنيات الإبداعية التي شغف الشاعر بها لإدارة نصه السردي بشكل مفعم بالإبداع والسمو.

ومن هنا فقد كانت مشكلة البحث تتلخص بالبحث عن براعم هاتين الظاهرتين ورصدهما وتحليلهما إجرائياً حيث شخصنا القصائد ذات التوجه السردي ثم أخضعناها للتحليل الإجرائي لفرز واستخلاص التقنيات التي صاغت تلك القصائد وكان لابد للبحث قبل الغور بتفاصيل النص السردي عند الشاعر موضوع البحث من التوقف عند الفروقات العميقة بين التقنيات القديمة لقصيدة السرد الكلاسيكية وبين تلك التقنيات الحديثة عند الشاعر (ياسين) عبر مبحث (النص الشعري الحديث كسر التراتبية وزحزحة البنية التقليدية) في القصيدة السردية حيث توصل البحث إلى أن شعراء الحداثة الشعرية في العراق قد وجدوا أنفسهم في ظرف فكري وسياسي واجتماعي يحتم عليهم كسر تلك القيود والتقنيات التي سادت إبان فترة النصف الأول من القرن العشرين فظهرت سمات جديدة للسرد الشعري توقف عندها البحث ومنها:

- اختفاء القصدية التناولية عند الشعراء حيث توصل البحث إلى أن قصيدة السرد الحديثة نأت عن القصدية المباشرة التي لازمت القصيدة الكلاسيكية (قصيدة النصف الأول من القرن العشرين)
- اختفاء عنصر التوجيهية والاستعلاء واختفاء دور المصلح الاجتماعي في قصيدة السرد الحديثة.

- ابتعاد قصيدة السرد عن إثارة الهوس الاجتماعي الجمعي عن طريق الأسلوب الخطابي المنفعل.
- تغير النمط الكتابي لقصيدة السرد وتغير أنماط التلقي أي اختلاف رؤية المبدع ورؤية التلقي لقصيدة السرد حيث تحولت من القصيدة الصوتية الملقاة على جمهور منفعل إلى قصيدة مقروءة تأملية.
- اختلاف وتغير هدف الوصف في القصيدة السردية حيث مال الشاعر الحديث إلى تقليص الوصف في قصيدته السردية مكثفاً إياه بالرموز والإحالات البعيدة عن الاستطراد من خلال توظيف تراسل الحواس والاهتمام باللون والأقنعة والرموز وتوظيفها لتكثيف الوصف المبدع.
- كذلك توقف البحث عند بناء القصيدة الحديثة التي هشم البناء التقليدي (المقدمة– التنامي– الحل) إلى أبنية حديثة لا تلتفت إلى التراتبية المعهودة.

أما ما توصل إليه البحث في مبحثه الثاني (تقنيات السرد الحديث– التكرار والزمكان) فقد توصلنا إلى أن التكرار لم يعد رصفاً لمفردات أو جمل متشابهة وإعادتها تأكيداً لها لاهميتها وإنما كان تقنية أفضت إلى إبداع مهم من خلال إمكانيتها في إعطاء نفس طويل للبوح والإبانة والكشف وإتاحة الفرصة للمتلقي لفك شفرات النص من خلال تكرار الحرف أوالمفردة أو الجملة، وما توصل إليه البحث من وجود ظاهرة (التكرار الطباقي) كما أسميناها.

أما الزمان والمكان فهو عند الشاعر زمان ومكان جامد متحجر وزمان ومكان متحرك حي منطلق عبر تجارب الحرب والموت وتجارب الحب والحياة وما يحملانها من تناقض صارخ أما المبحث الآخر وهو (التقنيات الزمنية الحوارية) فقد أكد على تقنية الحوار في القصيدة الحديثة عند الشاعر (ياسين) حيث أن الحوار والزمن متلازمان، والحوار هنا حوار تقني مميز فظاهرة (الاسترجاع) حوار في زمن ماضٍ وظاهرة المنلوج الداخلي حوارٌ متشظٍ زمنياً (ماضياً وحاضراً ومستقبلاً) وظاهرة (الاستشراف) حوار مستقبلي، كل هذه الأنواع من الحوارات تم التطرق إليها عبر رؤية إجرائية تطبيقية جعلت من النص ميداناً لها.

أما المبحث الأخير (التقنيات السردية السينمائية) فقد توصل البحث إلى أن الشاعر (ياسين) قد احتفل احتفالاً واضحاً بهذه التقنيات كالمونتاج (التوليف) الذي وظفه بشكل مبدع في نصوصه حيث أظهر البحث أن هذه التقنية مرت عبر نمطين.

- التوليف (المونتاج) بطريقة الجمل – اللقطات.
- التوليف (المونتاج) بطريقة المقاطع – المشاهد.

كذلك كان لتقنية (السيناريو) السينمائية انعكاس في نص (ياسين) الشعري حيث تم تطبيق ذلك من خلال أنموذجاً مسهباً وهو نصه الشعري (غرفة يحيى) الذي وجد البحث فيه تمثيلاً مناسباً لتقنية السيناريو.

الهوامش :

[١] محسن اطيمش: دير الملاك: ٢٠.
[٢] د. جابر عصفور: مجلة فصول – المجلد الخامس عشر، ع الثالث خريف ١٩٩٦، القاهرة: ٥.
[٣] محسن أطيمش: دير الملاك: ٣٧.
[٤] د. ستار عبدالله: إشكالية التلقي في جدل الحداثة الشعرية: ٣
[٥] نفسه: ٢
[٦] ياسين طه حافظ: الأعمال الشعرية: م٢: ١٣٤.
[٧] نفسه ١١/١.
[٨] نفسه: ١٢/١.
[٩] نفسه : م١ : ١٢.
[١٠] نفسه: م١ : ١٩.
[١١] نفسه: م١ : ١٩.
[١٢] نفسه: م١: ٢٤.
[١٣] نفسه: م١: ٢٦.
[١٤] نفسه: م١ : ٢٦.
[١٥] نفسه: م١: ٢٦.
[١٦] نفسه: م٢ : ٨٧.
[١٧] نفسه: م٢ : ٩٥.
[١٨] نفسه: م٢ : ٢٧٥
[١٩] نفسه: م١ : ٧٣.
[٢٠] نفسه: م١ : ٧٤.
[٢١] نفسه: م١ : ٩٩.
[٢٢] نفسه: م١ : ٩٩.
[٢٣] نفسه: م٢ : ٣٠٠
[٢٤] الأعمال الشعرية ١٤٣/٢-١٤٤.
[٢٥] نفسه: م١ : ٧٠.
[٢٦] نفسه: م١ : ٧٠.
[٢٧] نفسه: م٢ : ٩٠.
[٢٨] نفسه: م٢ : ٩١.
[٢٩] نفسه: م٢ : ٢١٩.
[٣٠] نفسه: م٢ : ٢١٩.
[٣١] نفسه، م٢، ٢١٦.
[٣٢] نفسه، م٢، ٢١٧.
[٣٣] نفسه ، م٢، ٢٢٦ .
[٣٤] نفسه ، م٢، ٢٢٧ .

[٣٥] كريم شغيدل، تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، ٢١٣.
[٣٦] نفسه، ٢١٢.
[٣٧] ماهر مجيد إبراهيم، التراكيب الزمنية في سردية الفيلم السينمائي المعاصر، ١١٠
[٣٨] أ.د. سمير الخليل، د. إسراء حسين، التوليف (المونتاج) في الشعر العربي، ٢٥.
[٣٩] جون هاورد لوسن، فن كتابة السيناريو، ١٧٣.
[٤٠] ياسين طه حافظ، الأعمال الشعرية، م١، ١٦١.
[٤١] نفسه، م١، ١٦٤.
[٤٢] نفسه، م١، ١٤٢.
[٤٣] نفسه، م٢، ٢٦١.
[٤٤] محمد حماد، صناعة السيناريو، ٢٠٩.
[٤٥] نفسه ، م١، ٥٩.
[٤٦] نفسه، م١، ٥٩.
[٤٧] نفسه، م٢، ١٣١.
[٤٨] نفسه، م٢، ١٣٢.
[٤٩] نفسه، م٢، ١٣٣
[٥٠] نفسه ، ٣٣
[٥١] نفسه، ٣٤
[٥٢] ياسين طه، الأعمال الشعرية، م٢، ٣٠٠.
[٥٣] نفسه، م٢، ٣٠٠.
[٥٤] نفسه، م٢، ٣٠١
[٥٥] نفسه، م٢، ٣٠١.
[٥٦] نفسه، م٢، ٣٠٢
[٥٧] نفسه، م٢، ٣٠٤
[٥٨] نفسه، م٢، ٣٠٩
[٥٩] نفسه، م١، ٢٤٧.
[٦٠] نفسه، م٢، ٣١٠.
[٦١] المصدر السابق نفسه، م٢، ٢٧٣
[٦٢] كريم شغيدل، تداخل الفنون، ٢١٣.
[٦٣] توظيف التناقض في متاهة الإعراب، أحمد شوابكة، ص٢٥.
[٦٤] الإحساس السينمائي، سيرجي م. ايزنشاين، ترجمة: سهيل جبر، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٥، ص١٤١.

المصادر والمراجع

١–الإحساس السينمائي، سرجي م. ايزنشاين، ترجمة: سهيل جبر، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٥.
٢–أنا والشعر، شفيق جبري، معهد الدراسات العربية العالية، المطبعة الكمالية، ١٩٥٩.
٣–الأعمال الشعرية، ١٩٦٨–١٩٧٨، ياسين طه حافظ، مجلد ٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠.
٤–أغاني الحارس المتعب، بلند الحيدري.
٥–توظيف التناقض في متاهة الإعراب، أحمد شوابكة.

٦–ديوان قصائد يوسف الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥.
٧–ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣.
٨–الرحلة الثامنة، جبرا إبراهيم جبرا.
٩–سيدة التفاحات الأربع، يوسف الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.
١٠– شعر الأخطل الصغير، بشارة عبد الله الخوري، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٧٢.
١١– الشعر والرسم، فرانكلين د. روجرز، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠.
١٢– شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط التشكيل التأليفي، بوريس اوزبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي ود.ناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.
١٣– عبقرية الصورة والمكان، التعبير، التأويل، النقد، طاهر عبد مسلم.
١٤– في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧.
١٥– في السينما، لوي دي جانيتي، ترجمة: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١.
١٦– ماوراء السرد ماوراء الرواية، عباس عبد جاسم، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٥.
١٧– النص الروائي، برنار فاليط.
١٨– أ. د. سمير الخليل، د. إسراء حسين: التوليف (المونتاج) في الشعر العربي المعاصر، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، السنة ٢٠٠٨، العدد ٥٣.
١٩– جون هاورد توسن: فن كتابة السيناريو، ترجمة إبراهيم الصحن، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ١٩٧٤.
٢٠– د. ستار عبد الله: إشكالية التلقي في جدل الحداثة الشعرية، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، السنة ٢٠٠٨ العدد ٥٣.
٢١– طه ياسين حافظ: الأعمال الشعرية م١، م٢، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ٢٠٠٠.
٢٢– كريم شغيدل: تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٧.

٢٣- ماهر مجيد إبراهيم: التراكيب الزمنية في سردية الفيلم السينمائي المعاصر، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٥.

٢٤- محسن اطيمش: دير الملاك، دار الشؤون الثقافية العامة، بيغداد، ط٢، ١٩٨٦.

٢٥- محمد حماد: صناعة السيناريو، مطبعة صلاح زنكنة، بغداد، ٢٠٠٨.

26- Beaudelaire, N.A., Ruff, Hatuir, 1971.