الأبنية السردية في شعر حسين مردان

د. حامد مردان السامر – كلية الآداب – جامعة البصرة

توطئة :

يتمظهر النص عبر مجموعة من الأنساق البنائية التي تعلن وجوده الفعلي ، وانبثاقه الكتابي الذي يطلُّ به على المتلقين ، ويتماهى في حوارٍ جدلي معهم ، فالأبنية النصية هي التي تمنح النصوص إمكانا وجوديا يتخطى إطاره الزمني الى مسارات تاريخية منفتحة على قراءات نصية متباينة لتنتج دلالات لامتناهية، والأبنية هي فعالية إبداعية ينجزها المبدع عبر تصميم ذهني مسبق يتوطد ذاكرته الابداعية ، وفكره الخلاّق ، وروحه الوثّابة ، ثمّ يتحول هذا التصميم الى أنساق لغوية حاضرة ، وصور فنية منجزة ، وإيقاع موسيقي هارموني متناغم ينصهر في أنساقها ليشكّل فضاء النص .

وعلى الرغم من وفرة الدراسات النقدية المعاصرة وتباينها فان بناء النص الحداثي ظلَّ يشكل وجودا نقديا شاحبا ، لايتناسب والمنجز الإبداعي الشعري وبنيته النصية المتنامية ، وقد انفتح هذا المنجز انفتاحا إبداعيا واسعا على الفنون الإبداعية الأخرى ، فاستعار البناء السردي من الرواية والمسرح ، وأخذ من فن السينما (المونتاج الشعري) ، واقتبس من الفن التشكيلي فن (الكولاج) ، ثم وظّف هذه الأنساق المحدثة في بناء نص حداثي تجاوز بناء النص الشعري الكلاسيكي كثيرا ، وابتعد عنه بمسافات فنية واسعة حتى غدا ذلك النص الحداثي نسيجا فنيا متمايزا متمردا على الأبنية التقليدية وثائرا عليها ، وواضعا لبنة انفتاح النسق اللغوي على آفاق إبداعية أخرى تكون أكثر شمولا ، وأبعد نظرا ، وأوسع انفتاحا ، وبذلك يمكن القول ان النص الحداثي أصبح بنية عابرة للأنساق اللغوية المغلقة .

ولعل الظهور الفعلي لبناء النص الحداثي تزامن مع ظهور شعر التفعيلة ، وتفاعل معها تفاعلا جدليا ، وقد أدرك الناقد العربي ان هذه النصوص الإبداعية تحمل في طياتها أنماطا بنائية مغايرة استطاعت أن تحفر بصماتها في خريطة الشعر العربي ، فقد لجأ الشعراء الى انماط بنائية مغايرة للأبنية الكلاسيكية من أجل الانفلات من سطوة التراث وسلطته الطاغية ، وقوالبه الفنية الجاهزة التي تشكل عائقا فنيا أمام انجاز نـــص حداثي يعاين العالم برؤى معاصرة ، وهذا ماجعل منتج النص يلتفت الى ظاهرة التنامي المزدوج لانماط الأبنية الفنية من أجل إثراء النص وتجديده ، ونقله من الرؤية الاتباعية الى الرؤية الابداعية ، ومن الاجترار الى التجاوز والانضمام الى منظومة الحداثة وعالمها المتجدد .

إنّ قراءة الأبنية النصية قد تكشف الوعي الفني الكامن خلف هذا البناء ، ومحاولة استكناه الأبعاد المضمرة التي تشكل النص تشكيلا فنيا مبدعا ، والالتفات الى الأبعاد الإبداعية التي يكتنزها الشاعر في انتاج نصه الشعري ، كما انه يكشف عن الخصوصية الفنية التي ينماز بها المبدع عن الآخرين ، انها البصمة الإبداعية التي تفرز حضوره الذاتي وكيانه المستقل ، وإبداعه المتفرد .

ولعل من أبرز الأبنية الفنية المعاصرة هو البناء السردي الذي أضحى بناءً فنيا حاضرا في أغلب نتاجات شعر الحداثة ، وهذه الظاهرة يجب التوقف عندها ، والتركيز عليها ، ومحاولة إيجاد المسوغات الفنية الكامنة للجوء الشعراء اليها ، ويرى أحد النقاد ان الشاعر المعاصر حاول الإفادة من معطيات الرواية والمسرح لإثراء نصه الشعري وتجويده ، فاتجه الى توظيف السرد والحوار ، والأصوات المتعددة ، وتقديم الصورة العامة للأجواء والمشاهد التي يتفاعل فيها الموضوع الشعري ، كما أدّى ذلك الى تصوير ملامح الأشخاص وتقديمهم ضمن حدث أو موقف ، وبذلك تطور شكل القصيدة تطورا فنيا من تدفق شعوري الى بنية سردية تنمو على شكل لوحات ومقاطع ، فتحولت القصيدة الى بناء فني عضوي متماسك يخلو من التنافر والاضطراب والتفكك . (1)

الأبنية المهشمة :

لقد تباينت الطروحات النقدية تباينا حادا في توسل تقنية البناء السردي للنص الشعري ، ويرجع هذا التباين الى اختلاف المرجعيات الايديولوجية التي ينتمي اليها النقاد ، فكل ناقد يعاين هذا البناء من منظور يختلف عن الآخر حينا ، ويتقاطع معه حينا آخر ، فيتصور بعض النقاد ان البناء السردي يسهم في اختزال وحدات الحدث وتكثيفها ، فالأبنية السردية في فضاء النص قد تسهم اسهاما فاعلا في اختزال وحدات الحدث الذي تهدف الصورة الكلية الى البوح بها ، فيقوم البناء السردي باختزال جزئيات الصورة وتكثيفها كي تتماسك هذه الصورة تماسكا عضويا يتنامى فيها الحدث نفسيا وفنيا من خلال التوتر الذي يؤدي الى الاختزال والتكثيف .(2)

ولعلَّ الأبنية السردية تفضي الى إثراء النص واغنائه ، وذلك عبر حذف نتوءات النص وزوائده المتشظية عبر اختزال الأحداث الفائضة والاستطرادات الشعرية التي تتمركز في فضاء النص ، فتجعل الشاعر يركز على الحدث وتناميه في النص ، ويستغني عن الصور الفائضة التي تعتري نسيج اللغة الشعرية ، فيتجلى النص بأبهى حلة وأبدع تشكيل .

ربما تكون اللغة الشعرية من أبرز تجليات النص الحداثي الشعري ، إلا ان الجملة الإخبارية في المتون السردية تتباين قليلا عن الجملة الوصفية في النصوص الشعرية ، فالجملة الإخبارية تكون مرسلة ، ومنفتحة ، ومتنامية بصورة سببية فتتجه نحو غاية تبغي الوصول اليها ، أما الجملة الوصفية الشعرية فتميل الى الوصف المكثف المختزل ، وتنأى عن الترابط السببي المتنامي المفضي الى غايته ، لذا يمكن القول ان اللغة في الأبنية السردية تتخلص من إرثها المتناثر واللاغائي وتتجه الى لغة إخبارية ـ سردية متجردة من الشوائب المتشظية ، والنتوءات النصية الفائضة ، فيتحول النص الى بناء لغوي موحد ومنسجم .

إنَّ البناء السردي هو محاولة فنية للانتقال من الفكر العشوائي الى الفكر المنهجي المنظم ، والتحول من البناء المستطرد المبعثر السائد في بناء القصيدة الكلاسيكية الى البناء السببي المنهجي المنظم المتنامي عبر الحدث السردي المتصاعد ، وهذا التحول الفني في بنية النص ربما يكون من أهم سمات تطور بناء النص الشعري الحداثي .

ويتماثل مع هذه الطروحات بعض النقاد الذين يزعمون ان البناء السردي يعمد الى تجسير الفجوات والفراغات التي قد تظهر النص ، حينما يفشل الشعر الغنائي في ردمها وإلغائها ، ويتضمن البناء السردي عنصر الإيحاء ، وينأى عن النبرة الخطابية التي تتسيد الشعر الغنائي ، كما ان الوحدة العضوية تتجلّى في البناء السردي أكثر من تجليها في الشعر الغنائي . (3)

إنَّ النص الشعري لم ينتج شكله الفني القار المنغلق على ذاته ، والمتقولب عند عتبة التجربة الذاتية وصوتها المتفرد ، وإنما يظلُّ إمكانا فنيا منفتحا على التغيير والتحول والاستبدال ، وتثوير السواكن التي تنتجها الأنساق اللغوية المتكلسة عبر سيرورتها التاريخية المتواصلة ، ولعلَّ من أبرز هذه التكلسات النصية هشاشة الانثيالات العاطفية المنغرسة في النص الغنائي ، لذا يلجأ الشاعر الحداثي الى خيارات بديلة ، ويعمد الى المراوغة والمخاتلة في انتاج نصه الابداعي ، وقد وجد ضالته في البناء السردي للانعتاق من صوته الطاغي في النص من جهة ، ولمحاولة تشكيل بنيته النصية المتماسكة الخالية من الفجوات من جهة أخرى ، فالأبنية السردية هي إحدى الارهاصات التجديدية التي دشنها الفكر الحداثي في تطوير النص .

ويرصد الناقد محمد غنيمي هلال عناصر البناء السردي التي أسهمت اسهاما فاعلا في إثراء النص الشعري ، وحولت مساره من الغنائية الى السردية ، فالسرد في النص الشعري يعنى بتكثيف الإيحاء ، وتكتسي العواطف الذاتية مظهرا موضوعيا ، كما انه يهدف الى تحجيم النبرة الخطابية التي تسود الشعر الغنائي ، فضلا عن ان السرد وسياقاته السببية يسعى الى تكثيف الوحدة العضوية في النص عبر تماسك الأبيات

وانتظامها في بنية هرمية متصاعدة تهدف الى طرح ثيمات اجتماعية تتناغم مع هذه الأبنية النصية وتتواشج معها . (4)

ويبدو ان البناء السردي هو إحدى المغامرات الشعرية التي تستلهم شرعيتها من سيرورة الرؤية الشعرية التي تشكلها قريحة المبدع ، فقد تحولت هذه الرؤية من الخطاب الذاتي التأملي المتخندق بهموم الذات وتمفصلاتها وانثيالاتها الحالمة الى رؤية موضوعية تتجلى في سيرة حكاية سردية ، تتغيا سحب اللغة الى فضاء التجربة الواقعية والانشغال بهموم الآخر وهواجسه المكنونة ، لذا نرى انسحاب (الأنا) من مسرح النص الشعري ، وتهميش دورها البطولي المركزي ، سوف تفسح المجال لأبطال آخرين مهمشين ، نبصرهم يتحركون في النص ، يتصارعون ، ينسجون سيرا حكائية عبر لغة سردية مكثفة تنأى عن الاسهاب والترهل اللفظي والفجوات التي تعتري النسق اللغوي .

والبناء السردي هو محاولة فنية لإثراء النص الشعري ، وتثوير امكاناته الفنية ، وتفجير آفاقه الجمالية التي حددته في الإطار النوعي المنغلق على شكله ، فيغدو النص عالما إبداعيا متجاوزا لنوعه ، ومنفتحا على انماط فنية مغايرة كالقصة والمسرح، والمقالة ، والسيرة الذاتية ، وهذا الانفتاح يفصح عن تحولات النص في الأدب العربي المعاصر ، فالتحول من شعرية الوجدان الى شعرية السرد ، واشتغال النص على مفعلات السرد وتراتبه المنطقي وآلياته الفنية ، وأصواته المتعددة تعدُّ من أهم ارهاصات الشعرية الحديثة .

إنَّ الخروج من أسر مركزية الذات وصوتها المنبري الطاغي ، والولوج الى حقل العالم المتعدد يعدُّ من أهم تحولات النص الحديث ، فالنص مهما كانت لغته يظلُّ حوارا يقيمه المبدع مع المتلقي ، فإذا كان الحوار داخليا موجها نحو الذات وهمومها الخاصة ، طغى فيه صوت الذات الحالم الرومانسي المتسامي عن تطلعات المجتمع وتناقضاته ، فتكون القصيدة غنائية ، أما إذا كان الحوار خارجيا وانسحبت الذات خلف مسرح الأحداث لتفسح المجال الى أصوات أخرى ، فان النص يكون نصا سرديا ، فالشاعر يبغي عرض حواره مع الآخر عبر البنية السردية ، ويعرض صوره الشعرية عبر رؤية تحليلية للموقف ، فتتنامى هذه الصور عبر انسجامها النصي مع بقية الصور الأخرى لتشكل الصورة الكلية للنص .

الرؤية الشعرية (الذاتية) / (الأنا المنفعلة ، حوار مع الذات) ـــــــــ = قصيدة غنائية

الرؤية الشعرية (الفكرية) / (الأنا المفكرة ، حوار مع الآخر) ـــــــــ = قصيدة سردية

ولم تعد اللغة في هذه الأبنية لغة وصفية للواقع ، أو محاكية له ، وموازية لبنيته الاجتماعية ، وإنما تحولت الى لغة فاحصة تنشغل برصد تناقضات الواقع الإنساني وتجسيمها ، وتسليط الضوء عليها ، ونقلها من الهامش الى المركز ، كما انها تسعى الى الكشف عن مسببات هذه التناقضات وتحليلها تحليلا فنيا وافيا عبر لغة سردية مكثفة .

ويرصد بعض النقاد التطور الحاصل في النص الغنائي ، ويعزو ذلك الى تغير وظيفة الشاعر ضمن البنية الاجتماعية ، فقد تنبه الناقد (ت . س . اليوت) الى هذا الدورالحيوي الذي يقوم به الشاعر، فيرى ان الشاعر أصبح صوتا من أصوات الوجود الإنساني ، ويتجاوب هذا الصوت عبر التاريخ ، في الماضي والحاضر والمستقبل ، وهذه الأصوات هي التي تنتج سمفونية الحياة وتبدعها ، لذا أصبح الشاعر حلقة من حلقات التاريخ ، وقد أدرك شعراء الحداثة ان الحياة ماهي إلا دراما تمتد عبر التاريخ وتتشكل عبر الزمن والإنسان ، وان الشعراء هم ورثة الحضارات الإنسانية كلها مادامت هذه الحضارات هي ثمرة كل التجارب الإنسانية . (5)

إنَّ الوظيفة الاجتماعية الفاعلة تقتضي الانسحاب من العتمات الرومانسية الحالمة ، المنكفأة على ذاتها، والمغيبة عن التدافع الاجتماعي ، فالشاعر الرومانسي يتفرج على الأحداث من الخارج ، ويهيم في تطلعاته الذاتية ويتشرنق بها فيدور في حلقة مفرغة ، بينما اقتحم الشاعر الحداثي دوامة الصراع ، وانعتق من سجنه الذاتي ليكون صوتا اجتماعيا فاعلا ، ينغمس في هموم مجتمعه ، ويفضح تناقضات واقعه وشروخه الفاضحة، عبر نص ابداعي سردي يقارب هذه المتغيرات ويتفحصها من أجل تعريتها وفضح عوراتها ، لذا يمكن القول ان القصيدة المعاصرة شرعت تتخلص من إرثها الغنائي المفعم بالذاتية والتهويمات الحالمة والمقولات الطوباوية التي تهمش الواقع الإنساني وتغيّبه ، لذا انفصل النص عن مرجعيته الحية ، فالواقع الذي يغلي بالمتغيرات المتسارعة ويمور بها لم يعد متناغما مع صوت القصيدة الغنائية ، ولم يعد هذا الصوت مواكبا لهيجان الواقع وانفجاره ، لذا أدرك الشاعر المعاصر ضرورة البحث عن تقنية شعرية تتناغم مع المرجعية الواقعية المتنامية فوجد ذلك في البناء السردي .

متاهة النوع :

على الرغم من التطور الفني الذي قطعته الأنواع الأدبية ، فإن بعض النقاد يصرُّ على نقاء النوع الأدبي ، فالنص يظلُّ هشا وهجينا وباهتا ، ويعتريه الوهن والفتور عندما يجمع خصائص السرد والشعر ، فالسرد – في تصوره – يستند الى الوصف والإسهاب والتحليل ، بينما يقوم الشعر على الإيحاء والتركيز

والتكثيف والاختزال ، ويؤدي هذا التداخل الى ضياع هوية النص ، وانفراط عقد التلقي الذي يقيمه المبدع مع المتلقي ، ويستند في تصوراته الى طروحات (روبرت شولز) الذي ينادي بفصل عناصر النصوص السردية القائمة على الإسهاب والتحليل عن العناصر الشعرية القائمة على التكثيف الشعري والتركيز . (6)

وهذه الطروحات النقدية تتناغم مع النظرية النقدية الكلاسيكية التي لاتؤمن بتباين الأنواع الأدبية وتمايزها وحسب ، وإنما تصرُّ على وجوب بقاء هذه الأنواع منفصلة ومتباينة ، وتمنع تداخلها منعا جازما ، لان ذلك يؤدي الى انحلال النوع وضياعه وتلاشيه واندثاره ، ويدعى هذا الاتجاه بمذهب (بقاء النوع) و (النوع واضح المعالم) . (7)

إنَّ الجدل بين ثبات الأنواع وانهيارها هو جدل فكري يختزل الصراع القائم بين التصورات القائمة على أسس معيارية شمولية صارمة ، وقارة تنأى عن التغيير وتقع خارج النسق التاريخي المكوّن لها، حين تطرح نفسها بثبات وفي كل الأزمنة التاريخية ، والتصورات النسبية المناقضة لها التي تكون قائمة على أسس وصفية متغيرة لاتؤمن بنقاء النوع وثباته وتفترض انتاج أنواع أدبية مغايرة عبر تماهي الأنواع الأدبية واختلاطها ، لذا فان الجدل النقدي القائم بين نقاء النوع وانحلاله هو جدل قائم بين الفكر المعياري الشمولي والفكر الوصفي النسبي داخل منظومة الخطاب النقدي ، فالأول ينطلق من طروحات معيارية شمولية قارة تعاين النصوص وخصائصها النوعية الثابتة المنفصلة تماما عن الخصائص النوعية للأجناس الأخرى ، ولا يسمح بتداخل الأنواع لأنه يؤدي الى ضياع النوع واندثاره فيتخندق النوع داخل متاريسه النوعية المتكلسة، والثاني ينطلق من طروحات نسبية – وصفية ، يرصد النص عبر صيرورته المتغيرة ويتمرد على المعايير القارة المفروضة على النصوص الإبداعية ، ويرى ان الخصائص التي يكتنزها النص ليست خصائص ثابتة تقع خارج نسقها التاريخي ، وإنما هي خصائص متنامية ومتطورة ، قابلة للتحوير والتبديل والتماهي وتخضع لسيرورتها التاريخية لكي تنتج أشكالا جديدة تنبثق من النص وتواكب التطور الفني للأنواع الأدبية المتناغم مع تطور الفكر الإنساني .

ولعل من أهم مميزات الشعر الحداثي هو انتقاله من النوع الأدبي المنغلق على ذاته ، والمحدد بنسقه الجمالي الى الفضاء الأدبي المنفتح على أنواع أدبية أخرى كالقصة والمسرح ، لذا تباين فضاء القصيدة الحديثة عبر اقترابه من الفضاء المسرحي ، وفي هذا الاقتراب ظلَّ يقارب زمنا منفتحا ، زمنا كونيا ، ألا وهو زمن الإنسان وهو يصارع الموت . (8)

ويلحظ الناقد عبد العزيز المقالح اشكالية التداخل بين الأنواع الأدبية ، عندما يتعرض الى قصيدة النثر ، التي يطلق عليها (القصيدة الأجدّ) ، فيقول : (قد تظلُّ هناك فنون أدبية محافظة على الفواصل الفارقة بين الأجناس الأدبية ، لكن بعض هذه الفنون يرغب في التوحد ، وفي إلغاء الفواصل وخلق النص الأدبي الذي يجمع السمات الفنية الأكثر لهذه الأجناس ، وهذا ما تبشر به الكتابات الجديدة . والنص الشعري الجديد ، أو بالأصح (الأجدّ) ينطلق من هذا المفهوم للتواصل بين الفنون والأجناس الأدبية ويجمع بين النثر والشعر والحوار والقص والرمز) . (9)

إنّ النص الحداثي يتغيا تلغيم الفجوة الفاصلة بين السرد والشعر ، وذلك عبر بنية نصية تنهار فيها الحدود ، وتتلاشى الفواصل ، لانتاج (النص المفتوح) ، وهو النص الذي يكون عابرا لحدود الأنواع الأدبية ومتجاوزا لها ، ومقوضا للنمذجة المعيارية التي تتحكم بأصول النوع وأسسه الفنية ، وفي هذا النص تذوب الفوارق ، وتتداخل الأصوات ، وتتقوض المعايير ، فتتماهى الخصائص ، وتنفتح الامكانات الأدائية النصية على آفاق رحبة ، تأبى الانغلاق وترفض التموضع ، وتتمرد على النمذجة المتقولبة وتكلساتها المتحجرة .

إنَّ انحلال النوع وانهياره كان ايذانا بتدشين (النص) ، ويمكن القول إن هذا الوليد الجديد هو الوريث الشرعي للنوع الأدبي ، فالنص المفتوح يلغي حدود الأنواع الأدبية ليجعلها نصا إبداعيا منفتحا على كل الاحتمالات الممكنة والمفترضة ، فنجد فيه الشعر ، والقص ، والمسرح ، والتشكيل ، وهذا الانفتاح لايمكن أن يتمَّ لولا التطور الهائل الذي أنتجه الفكر الإنساني ، فليس من المعقول أن نجد واقعا متفجرا ومتسارعا في التغيير يرصده نوع أدبي ثابت ومتموضع داخل بنيته الفنية ، لذا حصلت الفجوة الفاصلة بين النموذج المعياري الثابت والمتقولب ، والرؤى الإبداعية المتوثبة للتغيير والطامحة اليه ، وأثمر عن هذه الفجوة ولادة (النص) الذي يكون بديلا عن الطروحات الكلاسيكية المعيارية ، وأثمرت هذه الولادة تحولا نقديا موازيا ، حيث تحولت نظرية الأدب الى نظرية النص ، وفي هذه النظرية لم يعد الحديث منصبا على الأنواع الأدبية ، وإنما تحول البحث عن جمالية النص اللامعياري الذي تتلاشى فيه كل الأنواع ، ثم عن انتاجيته النصية ، ويتم ذلك عبر ممارسة نصية تبتعد ابتعادا كليا عن التقولب والاجترار والتكلس ، لانها تكون منبثقة من النص ذاته وليست مفروضة عليه من الخارج ، وهكذا صارت النصية كما يزعم (ادوارد سعيد) النقيض الحقيقي للتاريخ ، الذي تمَّ تنحيته والحلول محله . (10)

لقد حاول الشاعر العراقي المعاصر الانعتاق من سلبية الاجترار الفني التي كانت سائدة في عصور

الأدب العربي المختلفة ، والتمرد على الأنساق الفنية لقصيدة الشعر ، فأنتج أشكالا حداثية مغايرة ، استلهمت الأفق المعرفي المتنامي ، والمنجز الإبداعي الغربي في الشعر والسرد والمسرح ، وحاورت البنى الإبداعية الكامنة فيها ، وبذلك وضع الشاعر العراقي بصمته على خريطة الحداثة الشعرية العربية ، ويتمثل ذلك في نتاجات السياب ، ونازك الملائكة ، وعبد الوهاب البياتي ، وبلند الحيدري ، وسعدي يوسف ، ومحمود البريكان ، وحسب الشيخ جعفر ، وحسين مردان وغيرهم .... فقد حاول هؤلاء توليف نصوص ابداعية تتهشم فيها المعايير الفنية القارة ، وتتقلص فيها الفجوة الفاصلة بين السرد والشعر ، فأنتجوا نصوصا سردية استطاعت أن تشكّل هويتها الفنية المميزة والمغايرة للنصوص السابقة لها ، كما انها استطاعت أن تعبر عن الوعي الإنساني المعاصر وتقارب همومه الذاتية، وتطلعاته المستقبلية ، وتحدياته الضاغطة ، وترصد اشكاليات واقعه المتافقمة .

الولوج إلى النص :

وسوف نرصد صوتا شعريا متفردا استطاع أن يحفر بصمته على خريطة الشعر العراقي المعاصر عبر العديد من نصوصه الابداعية التي قاربت تمظهرات الواقع، ورصدت تحولاته، وكشفت عن توتراته، وتتبعت ارهاصاته الأدبية والثقافية المتوقدة ، كما أسهمت في تشكيل لونها المميز على جغرافية الشعر عبر منجزه الشعري والنثري وكتاباته النقدية ، ألا هو الشاعر (حسين مردان) ، وسوف نلج عالمه الشعري المسحور وفضاءه النصي المدهش وأنساقه اللغوية .

يعمد الشاعر في بناء نصه الشعري الى البناء السردي عبر نمطيه (رواية الحدث ، ورواية الشخصية) ، ونلمح ذلك في العديد من النتاجات الابداعية للشاعر ، فهو يستعمل هذا البناء كثيرا في تشكيل نصه الشعري ونجد ذلك في دواوينه العديدة ففي ديوان قصائد عارية نكتشف (لعنة ابليس ، سافرت ، نهاية قبلة ، رافضة ، العروق الزرق ، الضمة القاسية ، من بنات الليل ، عبر ، عواد ، عبادة القبح ، قصة شاعر) ، وفي ديوان اللحن الأسود نقرأ (اللحن الأسود ، عذراء ، سيدة الحب ، رجل وامرأة ، العاصية ، مغامرة قديمة) ، وكذلك في ديوانه طراز خاص نجد (الطابوحة ، الحصوة ، يزيد والحسين ، مرقص في بودابست 1960 ، وقفة مع الزمن ، السلسلة 1956 ، صديقتان 1953 ، ذو الوجه النحيف ، الناطور 1954 ، الحب والموت ،) ، أما في ديوانه الإرجوحة هادئة الحبال فنرصد النصوص (العقيدة السوداء ، انتصار ، الأرض والموت ،الشحاذ الصغير ، الناطور والشتاء ، وأخيرا هذا القلب ، حنتوش ، وهل يقتل الحب الفراغ؟ ، السمراء الصغيرة) ، وتشغل هذه النصوص مساحة واسعة من فضاء المجموعات الشعرية التي أنتجها الشاعر خلال

الخمسينات والستينات ، وهي الحقبة التاريخية التي شهدت انبثاق قصيدة (التفعيلة) وتطوراتها الفنية ، لذا حاول الشاعر أن يبتدع خطا فنيا موازيا لهذه القصيدة الابداعية التي أصبحت علامة حداثية فارقة في سفر الشعر العربي المعاصر وصيرورته التاريخية والاجتماعية والثقافية ، وقد يقارب الشاعر هذا المنجز الابداعي حينا ويبتعد عنه أحيانا من أجل تشكيل خصوصيته الابداعية ، وتفرده الشعري الذي ينماز به عن الآخرين .

إنَّ المقاربة النقدية تتغيا معاينة بعض النصوص الشعرية التي استثمر فيها الشاعر البناء السردي وتقنياته الفنية ، وامكاناته الأدائية من أجل الوصول الى تشكيل أبعاد صورته الكلية التي ينوي تقديمها للمتلقي وابرازها له . وتسعى هذه المقاربة الى تحليل الأنساق البنائية السردية والوقوف على مكامن الإبداع والإخفاق فيها ورصد واستجلاء البنى الثقافية والسياسية والاجتماعية المضمرة في النصوص ، ومحاولة الكشف عن الأنساق الدلالية اللامعلنة التي يمكن أن تكتنزها هذه النصوص ، ومن النصوص السردية في شعر حسين مردان قصيدة (الشحاذ الصغير) التي تصور طفلا صغيرا مصابا بالسل يتسكع في دروب المدينة ، باحثا عن رغيف الخبز ، وإنسانيته المفقودة المبعثرة في أزقة الضياع ، ومتاهات الحرمان ، ويعرض الشاعر صورة البطل عبر تكثيف الصور الشعرية في النص ، واختزال وحدات الحدث ، لخلق إيقاع سردي مكثف يقوم الراوي بوصف ملامحه عبر التقديم المباشر للشخصية في مطلع نصه الشعري :

ويخدشُ الصمتَ الكئيب

سعالُ شحاذٍ صغير

ينسابُ في بطءٍ غريبِ

فكأنَّ أعمدةَ الطريقِ

مشدودةٌ إلى منكبيه

وغلّ يديه (11)

يؤدي الفعل دورا حيويا في رسم معالم الشخصية التي ينوي الشاعر تقديمها ووصفها بشكل مباشر أمام المتلقي ، فهو يعرض صورة سردية تتماهى فيها الشخصية بالمكان ، وتتفاعل تفاعلا حيويا معه ، ليكشف

عن صرخة احتجاج مكبوتة يضمرها البطل ، صرخة تمزق جدار الصمت وتعلن عن موقف الشاعر تجاه الضمير الإنساني المغيّب .

إنَّ الشاعر يقدم شخصيته عبر الفعل (يخدش) ، ويؤدي ادخال الفعل في المشهد الوصفي الى إزالة التوتر القائم بين الوصف والسرد، كما انه يوجه النص الى الحركة التي تقترب من الصورة السينمائية . (12)

وتوحي الصورة المرئية في مطلع النص بالحركة ، والموران ، والتوتر، وتكشف عن حيوية البطل والاصرار الكامن في أعماقه ، وتلازمت هذه الصورة مع الصورة السمعية (السعال) الذي يخدش الصمت ، ويعمد الشاعر الى تغيير نبرة الصوت حين يجعله ينساب بشكل بطيء مثل لحن هاديء ، وهذا التحول الصوتي يكشف عن التعاطف الإنساني مع البطل بشكل واضح ، فالسعال لم يعد صوتا هجينا مستكرها ، وإنما أصبح صوتا نغميا هادئا منسابا في الصورة السمعية المتخيلة في مطلع النص .

إنَّ البناء السردي في هذا النص يعتمد اعتمادا أساسيا على الشخصية ، وحركتها الفاعلة في داخل النص ، فالسرد يتمحور حول الشخصية وملامحها وحركتها الدائبة ضمن إيقاع النص ، ويتوتر هذا الإيقاع حينا ويتراخى حينا آخر ، فالشاعر أنتج صورة سردية في مطلع نصه الشعري تجسدت عبر الجملة الفعلية (يخدش ، ينساب) ، وقد أدت هذه الصورة الى تزمين المقطع الوصفي ، عندما قدمته الى المتلقي عبر الحركة الزمنية التي يثيرها الفعل الذي يدفع زمن النص الى التقدم من دون أن يتحرك السرد ، لقد نسج الشاعر صورة سردية ينوي من خلالها ايجاد شخصية حية ، فاعلة ، متحدية ، على الرغم من عوزها المادي وفقرها المدقع ، كما حاول الشاعر استكناه عالمها الباطني ، والكشف عن أغوارها النفسية ، ويتجلى ذلك في الصورة البيانية (فكأنَّ أعمدة الطريق)، وقد أفصحت هذه الصورة عن حجم المعاناة ، والضياع ، والهموم الثقيلة التي تنوء بحملها الشخصية ، انها صخرة سيزيف ملقاة على كاهل (الشحاذ الصغير) يحملها بصبر في متاهة الدروب الباردة .

ويتباطأ ايقاع النص بعد الصورة السردية ، ويتوقف الزمن ، ويتجلى التوتر في النص ، ويسحب المقطع الوصفي الخارجي النص الى السكون والتباطؤ ، حيث يرصد الشاعر ملامح البطل :

لونُ الرصيف على يديه

وبمقلتيه

جيفُ الدروب بمقلتيه

هو والظلال

يتسابقان الى الزوال

وكخفق أمواج السراب

سيموعُ في حضنِ العذاب

هذا الصغير (13)

يتحول الشاعر الى الوصف الخارجي للشخصية وخلفيتها المكانية ، فيؤدي هذا الوصف الى فرملة السيرورة الحكائية وسردها المتوالي ، فالمقطع الوصفي كما يراه بعض النقاد يمثل توقفا زمنيا ينتج توترا في النص بين تدفق السرد وانطلاقه ، وسكونية المقطع الوصفي التي تشد النص نحو الثبات والسكون . (14)

إنَّ المقطع الوصفي يفرمل السرد عندما يصور الشاعر ملامح البطل وحالته ، لانه يريد أن يحد من سريان السرد وتدفقه في النص من جهة ، وتسليط الضوء على مشهد وصفي في النص كي يجعل المتلقي يركز عليه ويلتفت اليه من جهة أخرى ، فالوصف يبطيء السرد ليسلط الضوء على شخصية البطل وارتباطها بالمكان . لذا يرفض بعض النقاد سكونية المشهد الوصفي ، ويعدُّ الوصف إضاءة للفعل الحكائي ، وبنية إضافية للمعنى . (15)

إنَّ الشاعر يموضع الشخصية داخل بنية المكان (الرصيف ، الدروب) ، ويكشف هذا التموضع عن اشكالية الاغتراب المكاني ، فالرصيف انتماء ، والدروب منفى ، والشخصية تتحرك بين هذين الفضائين ، وبذلك يتحول المكان الى فضاء خانق وعدائي ، يتشي بالسواد ، والكآبة ، والعزلة والاحباط ، ويكتسي سوادا وحيرة واغترابا ، ويبالغ الشاعر في عزلة المكان باستخدام اسلوب التدوير اللفظي (رد العجز على الصدر) ليكون دليلا على غربة المكان وعدائيته ، وانفصاله عن الشخصية من جهة ، واستمرارية الاغتراب والانفصال والتوحد من جهة ثانية .

إنَّ البنية المكانية التي أنتجها المقطع الوصفي أفصحت عن نمطين من أنماط المكان ، النمط الأول : هو المكان العدائي الساكن الذي ينتمي اليه البطل وينفصل عنه ، أما النمط الثاني : فهو المكان الذي يكون مآلا للذات وتحولا لها (السراب ، الحضن) ، ويتجلى ذلك التحول عبر الفعلين (يتسابق ، يموع) ، المكان

الأول كان ساكنا ضمن بنية المقطع الوصفي ومتواشجا مع سكونيته ، والثاني تمرد على السكون وأنتج ايقاعه الحركي السريع الخاص مما أضفى على الشخصية بعدا حيا متناميا أثمر عن إضاءة مكمنها وعالمها الداخلي .

ويمضي الشاعر في رسم معالم الشخصية :

تلفُّ بعضَ عظامه مزقُ الثياب

في رأسِه شفةٌ تدورُ

شفة لامرأةٍ عجوز

أسنانُها منذ الصباح

تعيشُ في حلم مخيف

حلم اللقاء مع الرغيف (16)

يستثمر النص بعض تقنيات الانحراف الزمني في بنية سرد الأحداث ، فقد لجأ الشاعر الى تقنية (النكوص)* (flash Back) ، وقطع سيرورة الأحداث ليعود الى الخلف عبر ذاكرة الشخصية ، فيغادر مستوى القص الثاني عندما يقطع هذا التراتب ويعود بنا الى الوراء ، ليعمد الى تشويه الزمن السردي وتحطيم المسار الكرونولوجي (Chronologie) للمتواليات السردية ، ويعلل بعض النقاد اللجوء الى (النكوص) هو ظهور شخصية مغايرة على مسرح الأحداث ، واكتشاف علاقتها بالشخصيات الأخرى ، كما انه يسهم في سد الفراغات الزمنية التي تساعد على إدراك مسار الأحداث واستيعابها . (17)

إنَّ الصورة الشعرية تنسلخ من بعدها اللازمني لتلج عالم الزمن السردي عبر خلخلة الترابط السببي في سرد الأحداث ، والنكوص الى الخلف ، ويحقق هذا التوتر النصي بعدا جماليا يكشف عن مرجعيات الشخصية التي ينوي الشاعر تقديمها في النص ، فالشحاذ الصغير ترتسم في ذاكرته صورة لامرأة تنتظر منذ الصباح حلما قادما من بعيد ، وقد يستحيل التحقق ، مما يؤدي الى انفصال الحلم عن الواقع لينسجم مع ملامح شخصية البطل ، كما ان النكوص السردي يحيل الى خارج النص وليس الى داخله ، وهذه الإحالة الخارجية تتناغم تناغما فنيا مع حالة الاغتراب المكاني الذي تعيشه الشخصية ، انها تكشف عن انفصال الشخصية الجديدة عن شخصية البطل .

وتتحول لحظة الحلم الى سراب ، وتخفت جذوتها الراهنة ، وتتلاشى عن خيبة مريرة تنتاب العجوز الماكثة في عزلتها المجهولة .

هو لنْ يعودَ كما تعوّد في المساء

فلتطحن الأحلامُ أسنان العجوز

فغدا تموت

كأبيه بالسل الخبيث

وكما يموت الآخرون على الطريق

****

ومن الدموع

وعلى دموعِ المتعبين

وعلى دموع سيسمن الحقد المهول

فيدّك أبراجَ القلاع

ويطلعُ الفجرُ المضيء (18) .

تتواصل الصورة السردية في رسم ملامح الشخصية واستحضار أبعادها ، ويكثّف الفعل حركية هذه الصورة وايقاعها المتنامي عبر النص ، فالأفعال (يعود ، تعوّد ، تطحن ، تموت ، يموت) تمردت على سكونية المشهد الوصفي ، وأنتجت عالما متحركا يتناغم مع حركة الشخصية وبحثها الدؤوب عن الرغيف، ونلحظ اسلوب الجناس الناقص في بنية النسق اللغوي للأفعال (يعود، تعوّد – تموت ، يموت) ، وقد أسهم هذا الجناس في تشكيل إيقاع داخلي منسجم في النص يتناغم مع الصورة السردية التي يشكلها النص .

ويحطم الشاعر المسار الخطي للأحداث السردية عندما يعود الى تقنية النكوص ، ويقدم لنا شخصية جديدة عبر الإحالة الى خارج النص ، وهي شخصية (الأب) الذي قضى نحبه ، وتفضح هذه التقنية عن عقدة أوديبية كامنة في اللاوعي المختزن في ذاكرة الشاعر ، عقدة الخلاص من الأب أو الارتياح لزواله ،

ولم يعمد الشاعر الى موت الأب فحسب ، وانما جعله مصابا بالسل ليمعن في القطيعة معه والتخلص بصورة لاشعورية من السلطة البطريركية المتأصلة في شخصية الأب ، وأضحت الصورة البيانية المتمثلة في الاستعارة (فلتطحن الأحلام) ، والتشبيه (كأبيه ، وكما) ، تربط بين المدركات الحسية والمعطيات ، وغدت كشفا بيانيا عن انطفاء لحظة الحلم ، والتفكك الأسري ، وتشظّي الإرادة ، واغتيال الأمل ومسرحة الألم الإنساني وتعريته ، كما انها أثمرت عن سيرورة زمنية ربطت بين المستقبل (فغدا تموت) ، والماضي (كأبيه بالسل...) وهذا الاتصال يوحي باستمرار زمن المعاناة الذي تعاني منه هذه الأسرة المعدمة.

ويبرز صوت الراوي في المقطع الأخير ليفسد البنية السردية التي حاول تشكيلها في النص ، فالدموع تتكرر في النص بتجليات مغايرة للعنصر الدلالي ، وتفصح في كل مرة عن أفق جديد ، ورؤى محطمة ، متناثرة ، وعن شرارة تتوقّد في مسارب الذات كي تتفجر في لحظة غامضة ، وتعلن عن صرخة احتجاج كتومة توقظ سبات الضمير الإنساني .

إنَّ هذا التكرار يفضي الى رصد التناقضات وبيان الشروخات ، وكشف التصدعات التي يعج بها المجتمع الإنساني ، وقد يؤول ذلك الى انبثاق فجر الثورة ، والتغيير ، وبناء يوتوبيا يحلم الشاعر بتجسيدها على أرض النص وليس على أرض الواقع ، وهنا نجد الشاعر يقتحم النص بعد انسحاب الراوي منه .

وفي نص آخر(الناطور والشتاء) نجد الشاعر يتخذ اسلوبا مغايرا في بناء نصه السردي ، فنلحظ لجوء الشاعر الى وصف المكان في مطلع نصه الشعري :

الليلُ يسبحُ فوقَ هامات النخيل

فينشر البردَ الثقيل

والنجمةُ الزرقاء.....والصمتُ البليل

وتثاءب الآفاقُ .... والدربُ الغريق

بالريح ، بالطينِ العتيق

والطفلة العمياء في الكوخ القديم

تلوكُ في فمها الصغير

نفس السؤال ...

أمّاه ما لون الغيوم؟ . (19)

في استهلال النص يشخصن الشاعر المكان المتخيل عبر الفاعلية الاستعارية ، فالليل يسبح ، والآفاق تتثاءب , والدرب يغرق , وهذه الاستعارات المكنية التي أسبغها الشاعر على المكان المتخيل أضفت عليه بعدا إنسانيا , فالكلمات تبتدع مكانا متخيلا تكون له أبعاده الواضحة ومقوماته الخاصة .(20)

وعلى الرغم من أنسنة المكان والارتباط به , نلمح انفصال المكان عن الشخصية , فالمكان المتخيل كان موحشا وباردا ومظلما ومنعزلا , وتتناغم ظلمة المكان مع ظلمة الإبصار عند الطفلة الماكثة في الكوخ القديم , فتتكشف الصورة القاتمة باندماج ظلمة الداخل (الإنسان) مع ظلمة الخارج (المكان)، لذا يكون المكان المتخيل معبأ بإشارات ودلالات تتجاوز حقيقته المادية الظاهرة الملموسة . (21)

إنَّ المكان المتخيل الذي رسمته الكلمات يفتح أفقا دلاليا واسعا يرمي الشاعر الى البوح به عبر نصه السردي , فالمكان المتخيل في هذا النص يعدُّ ثيمة مركزية تتناثر منها الصور الشعرية , فهو يؤطر الشخصيات الروائية التي يكشف عنها النص , وأحيانا يتماهى معها من أجل رسم ملامح الصورة السردية , فالفضاء الواقعي المتخيل – كما يراه البعض– يكون مندمجا في السرد ومندكا به , وموجودا على امتداد الخط السردي , فهو لايغيب عن الرواية حتى ولو كانت بلا أمكنة , فالفضاء يكون حاضرا في اللغة السردية , وفي التركيب , وكذلك في حركية الشخصيات . (22)

إنَّ ثنائية الانتماء – الاغتراب المكاني للشخصية تتجلى في نص (الناطور والشتاء) بصورة لافتة , فالمكان يؤطر الشخصية ويكشف عن هويتها الجمعية , وفضائها الاجتماعي , وانتمائها الجغرافي (النخيل , الدرب , الطين , الكوخ القديم) , ولكن من جانب آخر يكون الفضاء موحشا وعدائيا لها , نافيا لذاتها محطما لكينونتها الإنسانية , وبذلك يكشف النص عن جدلية الفضاء ودوره في كشف الدلالات الكامنة التي يكتنزها النص .

وفي ظلمة المكان يبرز الاستفهام التقريري الرتيب على لسان الطفلة القابعة في إحدى زوايا الكوخ القديم , وبالرغم من تكرارية السؤال ورتابته إلاّ انه يحمل بعدا رمزيا فاعلا في النص استطاع الشاعر أن يجعله متلازمة نصية تتكرر في النص بعدة صيغ .

ويستمر السرد في رسم معالم الشخصيات وعلاقتها المتوترة بالمكان :

ويدبُّ يحملُ ظلّه بين الكروم

والليل ، والبرد الثقيل

والنجمة الزرقاء , والكوخ القديم

والريح , والطين العتيق

وسؤال طفلته الحزين ....

أمّاه : من شعلَ النجوم ؟

صورٌ مهشمة البريق

هذا الشتاءُ متى يزول؟ . (23)

يكشف هذا المقطع عن شخصية البطل (الناطور) وحركته المتثاقلة عبر حقول الكروم في ليلة شتائية موحشة , ويؤدي الفعل دورا حيويا في استمرارية هذه الحركة عبر الفعلين (يدب , يحمل) , والدبيب هو السير البطيء الكاشف عن ثقل الهموم التي ينوء بها كاهله تحت سياط الفقر والعوز والفاقة , وهو يسير بين حقول(النخيل ، الكروم) , فهذه الصور السردية تكشف عن حجم التناقض الصارخ بين ثراء المكان وفقر الإنسان , وأدّى هذا التناقض الى اغتراب الإنسان في المكان الذي ينتمي اليه , وهذا الاغتراب تكشف عنه الصور الشعرية القاتمة التي أعاد الشاعر انتاجها في المقطع الثاني , فقد تكررت صور (البرد الثقيل) , (الكوخ القديم) , (الطين العتيق) , ويشي هذا التكرار بالرتابة والخمول والتراخي , مما أدّى الى تباطؤ إيقاع السرد وتثاقله . كما انه يكشف عن عزلة الإنسان عن المكان , وعجزه عن التغيير والتطلع الى واقع أفضل, وهذا ماتوحي به الصور المهشمة البريق ، وبعد أن يعجز عن مواجهة الواقع وتغييره ، يظل يبحث عن بديل يحقق توازنه النفسي فيتجه بصره نحو السماء متمنيا زوال الشتاء وبرده الثقيل . ويكمل الشاعر تحديد معالم الشخصية :

ويدبُّ يسحبُ جسمه عبر الحقول

والعنكبوتُ يدورُ في الرأس الحليق

فتستفيق الذكريات ....

ويعودُ يحلمُ من جديد

بجبين زوجته المريض

وبرأسِ مغزلها الطويل

يحكُّ أطرافَ الحصير

وبرقص أكوام الذباب على الجرار

وبصاقه فوق الجدار . (24)

يتمحور الصراع الداخلي عبر الصور السردية التي يمنحها النص ، ويتجلّى في الصورة الأولى التي تجسد هذا الصراع والتناقض الحاد بين عالم الحرمان وعالم الترف ، فالشاعر يعود الى الزمن المستمر عبر الفعلين (يدبُّ– يسحب) ليوحي باستمرارية الشقاء الإنساني والمعاناة وثقل الهموم الملقاة على عاتق الشخصية ، وهي تسير بين الحقول الخضراء ، وهذه الصورة تكشف عن التناقض الحاد بين المكان والإنسان، ويكمل الشاعر رسم أبعاد المشهد حين يشير الى الرتابة والملل والسأم عبر استخدام الصورة الاستعارية ، لينتقل بعدها الى سبر أغوار الشخصية عندما تستفيق في داخلها الذكريات ، ليعود بها الى الوراء ويقطع زمن سرد الأحداث عندما يعرض شخصية أخرى هي شخصية (الزوجة المريضة) وعملها الدؤوب الرتيب بالمغزل تحيط بها أسراب الذباب الراقصة على الجرار ، وهي تفصح عن الواقع البائس الذي تنتمي اليه الشخصية من جهة ، وتكشف عن تنوع الأمكنة في المقطع الواحد (الحقل ، الكوخ) من جهة ثانية ، فالروائيون – كما يرى بعض النقاد– يحاولون تقطيع المكان مثلما يحاولون تقطيع الزمن .(25)

ترتكز الصور السردية في هذا المقطع على ركيزتين ، الركيزة الأولى هي تقنية (النكوص) التي انبثقت عبر استفاقة الذكريات، وبداية الحلم ، وخلخلة المسار الزمني للأحداث ، والركيزة الثانية هي التقطيع المكاني والانتقال من مكان الى آخر داخل المقطع الشعري الواحد ، وقد أسهمت هاتان الركيزتان في إضفاء عنصر التشويق والامتاع في تقديم الصورة السردية للمتلقي ، ولكن قد يكشف (النكوص) عن ضعف الشخصية التي ينوي الشاعر تقديمها ، فالاحباط الذي تتعرض له في الحاضر جعلها تهرب من التصدّي له ومواجهته فتلوذ بالماضي ، ليكون بديلا عن الحاضر أو خلاصا منه . ويكمل الشاعر رسم ملامح المشهد :

وتلوحُ أضواءُ المدينة من بعيد

فيكادُ يلمسُ في يديه

خفقَ الكؤوس على شفاه المترفين

فهناك ((سيّدُه)) اللئيم

يغفو على فخذٍ فخيم

فله النخيل .....

وله العصير .....

والأرضُ والثمرُ الجميل .(26)

ويكشف المقطع الأخير عن صور التناقض الاجتماعي التي يحاول النص البوح بها عبر السرد ، فالمكان (المدينة) يختزل التشاكل الطبقي الماثل ، ويفضح تفاوته الشاسع ، ويتحول الى ساحة انكشاف وانفضاح تكشفه الأضواء الخافتة من بعيد ، وينسلخ المكان من حدوده الجغرافية الضيقة ليتحول الى فضاء معرفي منفتح على المآزق الإنسانية المتكلسة عبر التاريخ ، المتولدة من التوزيع السيء للثروة ضمن البنية الاجتماعية الواحدة ،مما يؤدي الى إنتاج منظومة لغوية يحاول النص الإشارة اليها ، فثمة سيد يحتكر الأرض والنخيل والثمر ويترع كؤوس الخمر ، ويغفو على أفخاذ النساء ، وهذه الصور حاول الشاعر تجسيدها عبر الجملة الاسمية المفضية الى الثبات والاستمرار والديمومة ، بينما يشكل الفعل (تلوح ، يكاد) إطارا خارجيا لهذه الصور .

إنَّ الصور التي يختزنها المقطع الأخير من النص توحي الى الحرمان والعوز والفاقة ، فالفقر داخل البنية الاجتماعية ليس قدرا غيبيا مفروضا على الإنسان ومكتوبا عليه ، لايقوى على تغييره أو التمرد عليه ، وانما هو قدر بشري يصنعه الإنسان وينضوي الآخر تحت هيمنته وسطوته وجبروته .

إنَّ التشخيص الاجتماعي الذي جسّده المقطع الأخير يفصح عن ثبات المعاناة الإنسانية وديمومتها ، واستمرار الاستغلال الطبقي للإنسان من جهة ، ويكشف عن ضعف الشخصية وخورها واستسلامها لمجريات الواقع من جهة أخرى ، انها تعرّي الواقع ، وترصد تناقضاته ، وتقارب سلبياته ، من دون أن تنسف أبنيته

الاجتماعية المتقولبة التي شيدها المجتمع وباركها التاريخ ، لذا تنأى الشخصية عن محيطها الإنساني ، وتنزوي في فضائها المستلب ، وتلعن اغترابها المكاني .

ومن النصوص السردية التي يتجلّى فيها البناء السردي قصيدة (السلسلة 1956) التي تتشكل من مقاطع شعرية – سردية يتطور فيها نمو الحدث عبر بنية سببية متنامية ، ينسحب منها الراوي ليجعل الشخصية تتحدث عن ذاتها ، وهي تحاكي الأوضاع السياسية السائدة قبل ثورة الرابع عشر من تموز (1958) ، ويقسم الشاعر النص الى أربعة مقاطع هي (منع التجول) ، و (إلقاء القبض) ، و(تحقيق) ، و (محاكمة) .

وفي المقطع الأول يقدم الشاعر وصفا ذاتيا للمكان :

وعندما تذوبُ في المساء

مشاعلُ الضياء

وينشرُ المساء

قميصُه الأسمرُ في الفضاء

ينقطعُ الغناء ..

وتنطفي البهجةُ في القلوب

ويجمدُ الضحكُ على الدروب

فنقفل الأبوابَ في هدوء

ونجمع الصغار

نروي لهم حكايةَ عن عهدنا القديم

حكاية السلطان والحريم

وأعينُ الكبار

مربوطةٌ بساعة الجدار

تنتظرُ البيان

وتلعنُ الزمان . (27)

يفتتح النص بالسرد الاستعاري للمكان ، فالشاعر يؤنسن المكان ليجعله كائنا حيّا متحركا ينبض بالحركة والحس والتدفق لكي يرتبط بالشخصية ويكشف عن حالة التوجس والقلق التي تشعر بها ، لذا نرى المشاعل تذوب ، والمساء ينشر قميصه الأسمر ، والبهجة تنطفيء ، والضحك يجمد ، والاستعارة الشعرية هي قمة التصوير الابداعي في النص ، وهي لاتقتصر على التغيير الحرفي في الدلالة فحسب ، وانما هي انقلاب في نمط الدلالة وطبيعتها ، لانها سوف تكون انتقالا من المعنى المفهومي الى المعنى الانفعالي ، ومن اللغة التقريرية المباشرة الى اللغة الايحائية ، فيفقد الكلام معناه على مستوى اللغة الأولى لنعثر عليه في المستوى الثاني . (28)

إنَّ شخصنة المكان تمنح النص بعدا دلاليا ايحائيا حاول النص أن يبوح به ، فالوضع السياسي العراقي المتأزم والخانق أفصحت عنه الصور (ذوبان المشاعل ، انقطاع الغناء ، انطفاء البهجة ، جمود الضحك ، قفل الأبواب) ، وهذه الصور التي يوضحها الشاعر في مطلع النص تجسد لحظات الخوف والرعب والقلق ، والتوتر ، الناتج عن ترقب المجهول ، والتوجس الحاصل من قدوم زائر الليل الغريب .

إنَّ المكان الذي شيدَّته الكلمات أفصح عن انفصال الشخصية عنه واغترابها ، فهو مكان موحش ، ومقفر ، ومظلم ، فالشخصية التي يكشف عنها السرد تنتمي الى المكان وتنفصل عنه في الوقت ذاته ، فهي تنتمي جسديا له ، وتنفصل نفسيا عنه ، تعيش فيه وتغترب عنه ، إنه الانتماء الجسدي الخارجي والانفصال النفسي الداخلي ، ويتجلَّى ذلك في قتامة الصورة وسوداويتها التي قدمت لنا المكان ، لذا لم يكن مجرد خلفية تحتضن الأحداث الروائية وإنما كان تجسيدا لطبيعة الشخصية الروائية ، والظروف والملابسات السياسية التي تركت بصماتها الواضحة عليها ، لذا كانت الصورة السردية التي أنتجها مطلع النص مشحونة بالأجواء النفسية المتوترة ، وينكشف ذلك بالأفعال (تذوب ، ينشر ، ينقطع ، تنطفيء ، يجمد) وهذه الأفعال توحي بانحسار مساحة الضوء لصالح الظلام ، وتلاشي البهجة والفرح لصالح الهموم والمواجع ، فيكتسي المكان لونا سوداويا قاتما يوحي باللحظة المتوترة التي أنتجتها الصور الاستعارية .

ويبدأ الشاعر في سرد الأحداث بعد الوصف المجازي _ الاستعاري للمكان ، ويربط الشاعر بين الوصف والسرد من خلال الفعل المتصل بالفاء (فنقفل الأبواب) ، وكأنَّ هذا الربط جاء نتيجة منطقية للأسباب التي أفصحت عنها الصورة السردية .

إنَّ المشهد الوصفي استطاع أن يمهد تمهيدا جماليا لبداية سرد الأحداث الروائية ، وتشهد بداية السرد انغلاقا مكانيا يشوبه التوتر ، والتوجس ، فالمكان المجازي في بداية النص كان مكانا حزينا مفتوحا نلحظه في (الفضاء الحزين) و (الدروب الصامتة)، ولكنه في السرد تنغلق أبوابه في هدوء ليكون مكانا مجازيا مغلقا ، يجتمع فيه الصغار والكبار ، ويتحول الشاعر الى راوٍ ضمني داخل إطار السرد حين يروي حكاية السلطان والحريم وألف ليلة وليلة ، وفي هذا السرد يجمع الشاعر بين عالمين متناقضين كي يزيد التوتر في النص . العالم الأول هو عالم البراءة ، والنقاء ، والمغيّب عن تأزم الواقع ، يثب مسحورا بوقائع السرد العجائبي الشعبي ، ومايزخر به من غرائب ، وطقوس ، وفضاءات سحرية ، وعوالم مفترضة تنأى بهم عن متاهات عالم الكبار ، أما العالم الثاني (الكبار) فهو عالم متوتر، ومتوثب ، وقلق ، ومتوجس ، يترقب ساعة ملعونة قادمة ، ويتحينها ، يلعن من خلالها الزمن ، ويتأمل الإرهاب السياسي الجاثم على ذاكرته ، وقد تمكن الشاعر من تجسير الفجوة المفترضة بين العالمين حين يجعلهما يمكثان في فضاء مغلق واحد أوصدت من دونه الأبواب .

وتتنامى الأحداث في المقطع الثاني :

عندما يلفُّنا الفراشُ في الظلام

نشاهدُ السلطانَ في المنام

يشهرُ في وجوهنا الحسام

وفجأةً تعبرُ في زقاقنا الكئيب

أصداءُ أقدام تجرُّ خلفَها النحيب

لاشيء ....

هذه شرطةُ الأمان

تبحثُ عن فلان ... (29)

تتسارع الأحداث ويتكثّف إيقاعها السردي ، حيث يرصد الشاعر لحظة الحلم التي من المفترض أن تكون بديلا عن الواقع وهروبا منه ، إلا ان الشاعر لجأ الى اختزال الهوة الفاصلة بين عالم الحلم وعالم الواقع، حتى أصبح الحلم انعكاسا لقسوة الواقع وجبروته ، فالرعب أمسى كائنا كامنا في أعماق الشخصية ، وقد تجلَّى في لاوعيها الباطن عبر الحلم ، فالكبت السياسي والإرهاب انبلجا في لحظة الحلم ، وقد منحه الشاعر زخما حركيا فاعلا عبر الأفعال (يلفُّ ، نشاهد ، يشهر) ، ليرسم ملامح المشهد الحلمي المتغير .

ويكثّف الشاعر الإيقاع السردي في المقطع عندما يلجأ الى تقنية القطع حين يتجاوز بعض المراحل من القصة ويتعداها من دون الإشارة عبر السرد اليها . (30) ونلمح ذلك في قطع لحظة الحلم (فجأة) للانتقال الى عنف الواقع وإلغاء التفاصيل الحلمية الزائدة لتسريع الإيقاع في المقطع من جهة ، وللتركيز على الحدث الأبرز الذي يشكّل نقطة التأزم السردي من جهة أخرى .

إنَّ لحظة الحلم كانت ومضة خاطفة قطعتها أصداء الأقدام القادمة من غياهب الليل ممزقة صمته وسكونه وهي تعتقل الإنسان وتترك خلفها حشرجة الذات ، وصوت النحيب يشعُّ في المكان الكئيب ، فالمكان يضيق بالإنسان ويتحول الى مسرح لممارسة القهر ، والعنف السياسي ، ويشهد انطفاء ومضة الحلم التي لم تكن انعتاقا من الواقع بل كانت صدى له . فالشاعر استطاع أن يتغلغل في وعي الشخصية وفضائها الداخلي .

في المقطع الثاني (إلقاء القبض) ينبلج النهار ليكشف عن تفاصيل الأحداث السردية :

ويقبلُ النهار ..

كوبٌ من البلور في أعماقه بهار

وتحملُ الرياح

صوتَ بكاءٍ عند جيران لنا قريب

فيخرج الناسُ من الشقق

تسألُ في قلق ..

ماذا جرى ؟

ويضحكُ الوالدُ باحتقار

جاءوا قبيل ساعة فقط

فأخذوه ..... ابني الوحيد

وخلّفوا الدار لنا مزق (31)

يتناوب المقطع بين الصورة السردية والسرد المشهدي ، ففي البداية يعلن الشاعر عن قدوم النهار عبر الفعل (يقبل) ، ولكن الاقبال لايحمل في طيّاته التغيير ، بل هو استمرار لما حدث في المساء وانكشافه ، ويبدأ السرد عندما تحمل الريح صوتا حزينا قادما من الجيران .

وعلى الرغم من تغيّر المكان ، فان انبثاق النهار لم يحمل انعتاقا وخلاصا ، أو ايذانا بانفضاض الليل وساعاته المتوترة الثقيلة ، وأصبح تواصلا وامتدادا مع المساء ، فالزمن يتوقف في لحظة رعب مفزعة ، تؤجل الأمل ، وتئد الحلم ، وتغتال المستقبل .

وفي بداية السرد الذي تحمله الرياح ، ينسحب الراوي من مسرح الأحداث بهدوء ، ويترك الشخصيات تتحاور عبر السرد المشهدي ، فالمشهد هو اللحظة التي يتطابق فيها زمن السرد مع زمن الخطاب في بنية النص ، وهو أقرب المقاطع الروائية الى التطابق مع الحوار في الخطاب . (32)

إنَّ السرد المشهدي المكثّف يتناغم مع الأحداث المشحونة المتوترة في النص التي ينوي الشاعر تقديمها عبر السرد ، بعد انسحابه ليترك شخصية (الوالد) تروي ما حدث بسخرية مريرة , وبلغة حوارية مكثفة تضفي توترا سرديا على النص يتماهى مع موقف الاعتقال الذي كشفه السرد , وُبني السرد المشهدي بناءً عضويا على الأفعال الماضية (جرى, جاءوا , اخذوا , خلفوا) والمضارعة (تحمل , يخرج , تسأل , يضحك) وقد أسهمت هذه الأفعال اسهاما فاعلا في تنامي حدة التوتر في المشهد السردي كما انها ساعدت على اضفاء الحركة والتدفق في ذلك المشهد .

ويتحرك السرد الى مكان آخر (المعتقل) , ويتنامى السرد المشهدي في مقطع (تحقيق) لنتابع الاعتقال عبر المقطع السابق :

يا أيُّها المناضلُ العنيد

وتهبطُ العصا على الوريد

سوف نشقُ صدرَك العريض

ويهتفُ الشهيد

من يأكل الحنظلَ لا يهاب

زمزمةَ الكلاب

ومنْ لم يكنْ مثلي لن يميل

عن حقِّه الصريح

وتنزلُ الأظفارُ فوقَ وجنة الأسير

حقير .....

سنجعلُ اللحمَ على جبينك كالعصيد

بليد....

من يوقدُ النار على الجليد

إنّي هنا شعار لشعبي العتيد. (33)

ينتقل الراوي الى مكان آخر هو (المعتقل) , وتتوالى الحبكة السردية الصاعدة في رسم المشهد السردي في النص , فالراوي ينسحب من المشهد لتنوب عنه الشخصيات الروائية وهما شخصية المناضل وشخصية المحقق .

ويتدرج الحوار في رسم صورة المشهد السردي , ولكن هذا الحوار لم يكن حوارا لغويا بين شخصيتين , وانما تجاوز اللغة الى الحوار الجسدي عبر اليد (التعذيب) , كما نراه في الصورة الشعرية الحالية (تهبط العصا على الوريد) , (تنزل الأظفار) , والمستقبلية (سوف نشق صدرك) , (وسنجعل اللحم) , وهذه الصورة المؤلمة بنمطيها الحالي والمستقبلي زادت من عنف الحدث ومأساويته , فأدّى ذلك الى تفعيل التوتر الكامن في النص وتنشيطه , وشحنه بومضات لغوية متناثرة يكتنزها النص تجعل المتلقي يتبنى موقفا عاطفيا من شخصية (البطل) وهو يرزح تحت سطوة الاعتقال والإذلال , وهذه الشخصية المحورية أسبغ عليها الشاعر ألقابا عديدة , فهو مناضل قبل الاعتقال , وأسير بعد الاعتقال , وشهيد في مسيرة الكفاح , وهذا

الاستباق السردي يسلط الضوء على الموقف الايديولوجي الذي يتبناه الشاعر عندما كان متعاطفا مع (البطل) ومتناغما مع موقفه السياسي , بينما يهاجم شخصية المحقق ويعلن موقفه منه (زمزمة الكلاب) , فعلى الرغم من اختفاء الراوي خلف الشخصيات المتحاورة وامساكه بخيوط السرد , فأن صوته الغنائي ظل حاضرا خلف ظلال الكلمات , وخلف ستار المواقف التي يعلنها في المشهد السردي , وهذا ما أوهن بنية النص السردية .

أمّا اللغة السردية في المقطع فهي لغة حوارية مباشره تنأى قليلا عن التصوير لتقارب الواقعية الملائمة للموقف , ويتشكل النسق اللغوي الحواري من الجملة الطلبية (نداء, استفهام..) , واسلوب التسويف (سوف , سنجعل) , فضلا عن الجملة الفعلية التي تسهم في تنامي الايقاع الزمني في المشهد السردي وتكثف حضوره , والأغرب في ذلك أن الشاعر يوازي بين أفعال التعذيب وأفعال الكفاح , فنجد أفعال التعذيب(تهبط , نشق , تنزل, سنجعل) تكافيء أفعال الجهاد والكفاح (يهتف , يأكل , لا يهاب , لن يميل) , وهذا يوحي باستمرارية الصراع الإنساني في الأمكنة المظلمة المغلقة التي تتغيا قهر الإنسان وتدميره , ولكن إرادة الإنسان تظل شامخة متمردة عصية على الاستلاب .

وينتقل السرد المشهدي الى مكان آخر ليشهد تنامي الذروة السردية التي يجسدها شخصية البطل في مقطع (المحاكمة) :

اسمي أنا مجيد

مستخدمٌ في مصنع النسيج

وعمرك المديد ؟

خمسٌ وعشرون سنة

اسكنُ في محلة الشيوخ

****

هل أنتَ ممن يعبدون العدلَ والسلام ؟

وينشرون اللغطَ عن حريّة الكلام ؟

وعن مساواة الأناس الصيد بالطغام ؟

ياأيُّها المشاغبُ الكبير .....

****

كلّا أنا مشرّدٌ فقير

لايجدُ الطعام

وليس لي سنام

لأنني لم أذق الطبيخ منذ عام

إنَّ الذي يدفعُ الناسَ الى الأنين

بضعةُ أنفارٍ من اللئام

وأنني أحلفُ بالجحيم

وقوةُ الفأس وبالصدام

سأحفرُ الظلام (34)

يتخلخل النسق السردي للراوي في النص من (الرؤية من الخلف) الى (الرؤية مع) ، فالراوي يقدم لنا الشخصية بطريقة مباشرة على مسرح الأحداث وهي تتكلم عن ذاتها عبر ضمير المتكلم (أنا) ، ليتحول الى شاهد للحدث عندما تسرد الشخصية ، فيحيل ذلك الى تلاشي الراوي في الشخصية ، والزمن ، فتتشكّل بنية سردية متواشجة تتناغم فيها المكونات السردية المتباينة .

إنَّ الشاعر يتماهى مع صوت الشخصية ويكشف عن بعدها الايديولوجي وانتمائها الى طبقة (البروليتاريا) ، ويتلاشى صوت الشاعر ليفسح المجال الى صوت الشخصية وهي تعلن عن ذاتها وانتمائها ونضالها ضد الفاقة ، والقهر ، والاستلاب .

ويعتمد الراوي في هذا المقطع على الحوار ، ويعدُّ الحوار من أقرب الصيغ الى منظور الشخصية ، بينما يبتعد السرد عنه ، فهو يبرز بصورة مستقلة ، ويكشف عن ذاته بطريقة مباشرة ، أما إذا تماهى قول الشخصية في سياق السرد فينتج تداخلا بين القولين . (35)

إنَّ ضمير المتكلم يتوغل في أعماق الذات ويعمد الى تعريتها ، والولوج في متاهتها ، والتمترس في ذاكرتها ، للكشف عن نواياها المضمرة ، بعيدا عما يرسمه الراوي لها ، فهو يعلم مثلما تعلمه الشخصية ، لذا استطاع الشاعر عبر استعمال الضمير (أنا) أن يتوغل في مجاهل الشخصية ويكشف عن مرجعيتها الايديولوجية وحلمها الاجتماعي في تحقيق السلام ، والعدل ، والمساواة ، والبطل في النص كان فاعلا اجتماعيا ايجابيا يقارع السلطة وظلمها ويتمرد عليها ، فعلى الرغم من سطوة التعذيب ، والقهر ، وارهاب المعتقلات ، فانه يظل مقارعا للسلطة وخطابها السلطوي الاقصائي ، وثائرا متمردا على نظمها السياسية والاجتماعية الفاسدة ، وحالما بيوتوبيا العدل والنظام والمساواة .

أما اللغة السردية فيعمد الشاعر الى الموازنة الواعية بين الألفاظ وإيقاعها السردي المتنامي في النص لينتج نصا سرديا منفتحا على الحوار المسرحي ، فيتوارى السارد ويتملص النص من سطوته ، وقبضته التي تمسك خيوط السرد ، لذا لايرغب الراوي بسرد الأحداث في النص وحسب ، بقدر مايريد أن يعيش المتلقي هذه الأحداث وكأنّها مسرحية تعرض مباشرة أمامه .

وتتباين هذه اللغة من مقطع الى آخر ، فالمقطع الأول تكتنفه الجملة الاسمية ذات الإيقاع الزمني المستمر المائلة للتموضع والثبات ، وهي جملة حوارية تقريرية مقتضبة ، فتنأى عن المجاز والتصوير وتقترب من اللغة الحوارية الواقعية المباشرة ، المتناغمة مع الوعي الثقافي الذي يضمره البطل ، ويتخلل هذه الجملة الاسمية استفهام انكاري محذوف الأداة كي يعطي الحوار بعدا جماليا مستمرا يتلاءم مع اسلوب التقديم والتأخير الذي جاء في مطلع المقطع (اسمي أنا) ، ويحقق هذا الإسلوب وظيفة حصر النضال وقصره على شخصية البطل من جهة ، وليشدد على انفصال كلام الراوي عن كلام الشخصية وانسحابه من مسرح الأحداث من جهة ثانية .

وينتقل الشاعر في المقطع الثاني من الثبات الى التغيير عندما يتحول الى الجملة الفعلية المؤطرة بين الاستفهام الإنكاري والنداء المجازي ، وتدل هذه الجملة على التغيير والتحول واللاثبات فتضفي على الحوار بعدا حركيا متناميا عبر سيرورة الفعل المضارع (يعشق ، ينشر) ، ويتوافق هذا الحوار مع الوظيفة الاجتماعية المتغيرة للفاعل الاجتماعي (البطل) ، الذي يسعى الى تثوير المجتمع ، وتحقيق العدل ، والحرية ، والمساواة . أما النداء المجازي فقد استخدم أداة لنداء البعيد ليوحي بصورة لاواعية الى الإقصاء اللفظي والجسدي الذي يمارسه المحقق تجاه البطل .

أما المقطع الثالث فتتداخل الجملة الاسمية والجملة الفعلية ليراوح المشهد السردي بين الثبات والتغيير ، بين السكون والحركة ، بين التدفق والانحباس ، وهذا التداخل يجعل إيقاع المشهد السردي متذبذبا ، لان الحوار يمضي باتجاه شخصية البطل وعالمها الجواني المتوتر ،الحالم بالتثوير والتغيير ، ورفض الواقع الاجتماعي السلبي ، ويتجلّى ذلك الرفض في اسلوب النفي الذي يتشكّل من الجمل الاسمية والفعلية (كلا ، لا ، ليس ، لم أذق) ، فهذا الاسلوب اللغوي يشكّل بعدا ايحائيا رافضا في النص ، وهو صرخة احتجاج بوجه القهر والظلم والتعسف .

إنَّ نص (السلسلة) شهد انفتاحا روائيا على الفضاء المسرحي ، فالمقاطع الحوارية الموجودة في النص أسهمت في تفعيل المادة السردية والتملص من سطوة الراوي الذي يتحكم في مجريات السرد ، كما انها تسعى الى تحويل النص السردي الى نص سردي _ حواري يقترب من فن المسرحية ، فينمو الحدث عبر الحوار المتنامي بين الشخصيات ، ويختفي السارد كليا عن مسرح الأحداث ويتقنع خلف شخصياته التي ينتجها ، ليشكل السرد إنابة فنية عن السرد ، ويتماهى لسان الراوي مع لسان الشخصية ، ويكون هذا الكلام الروائي معبأ بوظائف عديدة هي، إخبار ، تكوّن الشخصية ، إنتاج أجواء نفسية ، تنامي الحدث الروائي .

ويشهد النص تحولا في الأمكنة (البيت) ، (الشارع) ، (المعتقل) ، (المحكمة) ، فالشاعر أنتج أمكنة متخيلة وفضاءات متحولة ، وهو يميل الى المكان المتخيل المغلق أكثر من ميله الى المكان المفتوح ، ولم يقتصر الأمر على ذلك وحسب ، وانما يحاول أحيانا تقويض المكان المتخيل ونزع الألفة عنه ، فنرى في المقطع الأول ان المكان الذي استهل به النص كان مكانا أليفا مغلقا ، لكن الشاعر بالغ في انغلاق المكان ، وحاول تقويض ألفته عندما جعله مكانا متوترا مشوبا بالخوف، والترقب، وانتظار المجهول، فزاد في انغلاق المكان ووحشته ، وتوجسه ، وحين يصبح الراوي مغتربا في الأمكنة الأليفة فذلك يعني تجريد البيت من الألفة وافراغه من محتواها ، فيتحول المكان الى فضاء هندسي يضم بين جدرانه ثلة من الغرباء ، فهل كان الشاعر يشعر بالاغتراب الداخلي ، أو اللانتماء الأسري ؟ وهل تفجرت هذه العلاقة الأسرية التوترة في النص ؟ وهل يمكن للنصوص الأدبية أن تكشف الأنساق النفسية المضمرة ؟ .

وفي المقطع الثاني ينتقل الى المكان المتخيل المفتوح (الشارع) ، ولكن الشاعر يفسد هذا الانفتاح المكاني حين يربطه بخبر الاعتقال وأصوات البكاء ، فزاد في تقييد المكان وتكبيله ، ولم يجعله فضاء مفتوحا تصطرع فيه الشخصيات ، بل حتى الحوار الذي شهده هذا الفضاء جاء مكثفا ، ومقتضبا ، اعتمد اعتمادا كبيرا على تقنية التلخيص لتكثيف سرد الأحداث وتوترها .

وفي المقطع الثالث يزدان المكان قتامة ، واستلابا ، وقهرا ، حين تنوب لغة الجسد عن لغة الحوار ، فيغيب الإنسان في متاهة الإرهاب السياسي ، وينتزع عنه مكنونه الإنساني ، فيشعر بالاحباط ، والتشظي والإغتراب ، ليتحول المكان المغلق الى فضاء طارد للانسان وعدائي له ، لانه سوف يكون شاهدا على استلاب إرادة الإنسان ، ونلمح ذلك في المقطع الرابع .

إنَّ تحولات الأمكنة ترتبط ارتباطا عضويا بالتطور التدريجي للحدث الروائي الذي استطاع الشاعر تجسيده عبر هذه التحولات ، كما يرتبط بالتحولات التي شهدتها الشخصية ومصيرها الذي تواجهه .

ويمكن قراءة هذا التحول من منظار آخر ، قد يكشف عنه النص أو تبوح به الكلمات ، فالشاعر يكشف عن تذمره وضيقه بالمكان ، لذا جاءت أغلب الأمكنة مغلقة ، ومغيبة للإنسان ، ويوحي ذلك بالاغتراب ، والتشتت ، واللاستقرار ، والضياع ، والتيه ، لذا أمسى المكان ثقيلا ، وموحشا ، ومنفصلا عن الإنسان ، وهذا قد يوحي باشكالية الإنتماء المكاني التي تضمرها النصوص السردية التي أنتجها الشاعر .

الخاتمة :

وتستمر المغامرة السردية في المنجز الشعري الذي أنتجه الشاعر ، وتتغيا هذه المغامرة مسرحة الواقع الاجتماعي العراقي ومظهرته ، ونقله عبر السرد التخييلي من الكمون الى الظهور ، ومن الاضمار الى العلن، فهي محاولة جادة تسعى الى تمثيل الواقع وتنصيصه ، وانتاج فضاءات متخيلة تستند استنادا رئيسا الى اللغة المجازية المكثفة ، وتستثمر كل الامكانات الفنية الممكنة والمتاحة ، كما انها تفترض امكانات وآفاق مستقبلية محتملة .

إنَّ المغامرة السردية تتفاوت تفاوتا واضحا على صعيد الشكل والمضمون ، فهي تتسع وتتقلص ، تعلو وتهبط ، تتعافى وتتكفيء ، كما انها تشغل مساحة نصية واسعة من مساحة الأعمال الشعرية ، وتتباين نسبة هذه المساحة من مجموعة الى أخرى ، ففي قصائد عارية نجدها تشكل نسبة (52%) ، وفي اللحن الأسود(66%) ، وفي أغصان الحديد وصور مرعبة (50%) ، والارجوحة هادئة الحبال (34%) ، والربيع والجوع (26%) ، ويحيل ذلك الى شغف الشاعر وولعه بتشكيل نصه ضمن البناء السردي ، لاعتقاده ان هذا البناء يكون أكثر قدرة على الافصاح عن الأفكار وبلورتها ، ورصد التناقضات ، وتعرية التفاوت

الاجتماعي والاقتصادي الذي يمور به المجتمع ، وبذلك ينسلخ الشاعر من ذاته ليعبر عن ارهاصات المجتمع وتطلعاته ، ومحاولة رصدها وتحليلها وتسليط الضوء عليها ونقلها من الهامش الى المركز ، ومن العتمة الى الأضواء .

إنَّ المنظور السردي الذي تبناه الشاعر يقوم على الموازاة بين صوت الراوي وصوت الشخصية ، فالشاعر يعرض المشاهد والأحداث اعتمادا على التناوب السردي بين الراوي العليم والشخصية المركزية لما لها من تأثير في إبراز المشاهد عبر منظورين متباينين (الرؤية من الخلف) ، و (الرؤية مع) فصوت الشاعر يكون أحيانا بارزا وممسرحا في النص ، وأحيانا ينسحب من المسرح ليترك الشخصية المركزية مجال الظهور والبروز ، فالمنظور الروائي هو نمط تبناه الشاعر في تشكيل أبنيته السردية .

ويبدي الشاعر اهتمامه برواية الشخصية أكثر من رواية الحدث ، وأغلب شخصياته الروائية هي شخصيات مهمشة ، مسحوقة ، معدمة ، فلماذا يهتم الشاعر بهذا النمط القصصي ؟ ولماذا يركز على الإنسان أكثر من تركيزه على الأحداث ؟ .

إنَّ النص السردي قد يبوح باسراره الى العلن ، أو قد يظل ضنينا بها ، فالتركيز على الشخصية في النص قد يشي بمحورية الإنسان ومركزيته ، فالشخصية عند الشاعر تكون أهم من سرد الوقائع والأحداث ، فهي التي تخلق أحداثها ووقائعها وليس الأحداث ، أي ان الشاعر يعطي شخوصه قيمة عليا تجعلها فاعلة تنتج أحداثها السردية ولم تكن ناتجا عرضيا من نواتج السرد ، انها المحور ، والمركز ، والقيمة العليا في نظر الشاعر والنموذج الفردي الذي يعبر عن تطلعات الجماعة وهمومها فيكون ممثلا حقيقيا لها ، ومجسدا واقعيا لرصد نسيجها الاجتماعي ، وهي محاولة جادة لشخصنة الألم الانساني ونمذجته ، وفضح تمظهرات الصمت الإنساني المتفرج على امتهان الوجع الإنساني واحتضاره .

وهذه الشخصية غالبا ماتكون معدمة ، مهمشة ، فهي كينونة محبطة (حنتوش ، راقصة ، بنات الليل ، الناطور ، الرجل النحيف ، الشحاذ الصغير ....) ، فأراد الشاعر نقل هذه الشخصية المقهورة من قعر المجتمع وهامشه الى مركز النص الشعري وبؤرته ، وهو يسلط الضوء عليها كي يجعلها شخصية محورية يحاول تسويقها الى المتلقي ، ويسعى الشاعر الى تقديم الشخصية عبر طريقتين ، فهو إما أن يقدمها عن طريق الصورة السردية المتحركة المتجسدة عبر الأفعال كي يضفي عليها بعدا متجددا متناميا ويضعها أمام القاريء مباشرة ، لذا نراها شخصيات نامية ، متحركة ، متوثبة ، تتمظهر عبر الأفعال التي تكشف عن حيويتها وعالمها المتفجّر ، أو يقدمها ضمن إطار المكان الروائي الذي يشكل استهلالا نصيا سابقا لها .

وقد يكون بطل النص السردي مستلبا على صعيد الحاضر ، إلا انه قد يكون متمردا وثائرا على صعيد المستقبل (بطل السلسلة) ، فهو يكتنز لحظة الحلم ليحولها الى أمل مضيء قادم يكون منبثقا من دهاليز الظلام ومساربه الموحشة ، ومن زحمة العنف المتجهم ، انها لحظة الحلم الآتي من بين ركام السدف المتجهمة .

وفي ضوء ذلك نجد الزمن السردي يتأرجح بين زمنين ، زمن الحاضر المظلم ، القاتم ، المليء بالقهر والاستلاب والاغتراب ، وبين مستقبل وضّاء ، مشرق ، يتأمل التمرد والتغيير والانفتاح وزوال التفاوت الطبقي الشاسع ضمن إطار البنية الاجتماعية الواحدة ، وبين هذين الزمنين تتحرك نصوص حسين مردان السردية .

والسؤال الجوهري الذي يظلُّ مشرعا ، هل استطاع الشاعر أن يختزل الفجوة الفاصلة بين السرد الشعر ويقلصها ؟ . وينتج نصا سرديا ناضجا متماسكا ؟ . أم ان النص ظلَّ يتأرجح بين السردية والشعرية ؟ .

إنَّ الأبنية السردية التي أنجزها الشاعر لم تنسلخ انسلاخا حاسما من همومها الغنائية وأرثها الشعري الوجداني ، لذا ظلت تتأرجح بحركة بندولية بين السردية والشعرية ، بين الذات وصوتها المنبري الطاغي والموضوعية الملتبسة ، ويمكن القول ان الشاعر لم يمتلك وعيا فنيا قادرا على انتاج نصوص سردية ناضجة ومتجانسة ، فقد نلمح صوت الشاعر بارزا يطل علينا من فتحات السرد وثقوبه ليعلن عن صوته الذاتي المتمركز في أفقه الوجداني ، وهذا يوهن البنية السردية في العديد من النصوص ، وقد تميل بعض النصوص أحيانا نحو السرد كما في نص (السلسلة) ، فيختفي الشاعر خلف ستار الشخصيات وحوارها الدرامي المكثّف .

إنَّ البناء السردي مازال ينجز بطريقة انفعالية – ذاتية وليس بطريقة سببية موضوعية متنامية ، ويعود ذلك الى صعوبة انسلاخ الشاعر بشكل نهائي من وعيه الشعري الوجداني الذي يعاين به الوجود ، لذا نجد هذا الوعي مضمرا ومكبوتا ومستترا حينا ، وبارزا وظاهرا وجليا حينا آخر ، يطل علينا من بين الأنساق اللغوية ليعلن عن ذاته ، ويضفي مسحة وجدانية – شعرية على التجربة التي يرمي تقديمها للمتلقي ، فهو يعاين السرد من منظار شعري منفعل بالأحداث السردية التي ينوي عرضها . فضلا عن ان الشاعر لم يستطع التخلص من الإفاضة في الاستطراد الوصفي الذي لايخدم التنامي العضوي للأحداث السردية ، لذا نجد بعض النصوص تتنامى حسب إرادة الشاعر ووعيه بعيدا عن إرادة النص القائمة على التراتب السببي المنظم مما أضفى على بعض النصوص ترهلا سرديا لايمكن انكاره .

ويمكن قراءة المسكوت عنه في النصوص السردية عبر محوري المكان والشخصية ، فالمكان المتخيل في النص السردي كان ضيقا ، وخانقا ، ومحدودا ومعاديا للشخصية ، لذا تبدو العلاقة بين الانسان والمكان تبدو متأزمة ، متوترة ، عدائية ، فهو يحاصر الشخصية ويطردها ، ينفيها ، يلفظها مثل النواة ، ويحيل ذلك الى الانفصال الحاد بين المكان والإنسان ، فالمكان يسحق الإنسان ويسلب منه كينونته ويحاول تغريبه ، فالإنسان ينتمي الى المكان وينفصل عنه معلنا قلق الهوية الذاتية التي تنسلخ من انتمائها الجغرافي وتعلن اغترابها وانفصالها عنه ، وربما كان القمع والاضطهاد والفاقة جزءا من مساحة المعاناة التي ينتمي اليها الشاعر ، فالهروب من المكان يمثل خلاصا من ضغط المعاناة وفعلها السلبي على الإنسان ، ويبقى الحرمان من الوطن عبر المنفى عنه أو العيش على أرضه مغتربا عنه هو أقسى أنماط الغربة التي يشعر بها الإنسان ، انه ينتمي الى المكان جسديا ، وينفصل عنه نفسيا ، مما يؤدي الى شرخ الذات وانسلاخها من جذورها المكانية .

وقد انعكس ضغط المكان وقسوته على الشخصية التي يجسدها الشاعر في نصوصه السردية ، فأغلب شخوصه معدمة ، مهمشة ، سلبية ، ومخدرة ، راضخة لواقعها المأساوي المظلم (باستثناء بطل السلسلة) ، وهي منفصلة عن وعيها الاجتماعي وتنتمي الى غيبوبة أحلامها المتأججة ، وتتلذذ بفاقتها وحرمانها وتنكفيء نحو ذاتها ، وتستعذب ألمها الاجتماعي بطريقة مازوخية سلبية ، ترصد الواقع باشكالياته وتكشف عوراته وثغراته من دون أن تتمرد على أعرافه البالية أو تثور عليها ، ولكنها في نهاية النص يحدوها أمل التغيير القادم المنبثق من رحم المعاناة الإنسانية ، وعلى الرغم من تركيز الشاعر على هذه الشخصيات المستلبة ونقلها من الهامش الى مركز النص وبؤرته ، فانه أفرغ هذه الشخصيات من محتواها الايجابي الثوري الساعي الى التمرد والتغيير ، وجعلها مسلوبة الإرادة والعزيمة تعاني الخور والضعف والامتهان .

أما المضامين الاجتماعية التي يمكن مقاربتها في النصوص فهي التفاوت الطبقي الشاسع داخل الاجتماعية ، مما أحدث فجوة أدت الى تخلخل هذه البنية وتصدعها وقد يحيل ذلك الى انهيارها ،فالشاعر يصبو الى القول ان الفقر ليس ناتجا عن أزمة توزيع الثروة الاقتصادية في البلاد ، وانما هو ناتج عن أزمة الضمير الإنساني ، فسوء توزيع الثروة يقف خلفها جشع الإنسان وغروره وأنانيته وغطرسته ، لذا حاول الشاعر ملامسة أزمة الضمير الإنساني في العديد من نصوصه الشعرية ، وفي ضوء ذلك يرى ان الفقر في المجتمع ليس قدرا غيبيا سماويا مكتوبا على الإنسان ، وانما هو قدر بشري يؤسسه الإنسان لاشباع غرائزه الذاتية ، وإرضاء لإنانيته المفرطة ، لذا يشتعل الصراع الجدلي بين من يريد تثبيت هذا الواقع وترسيخه ، ومن يريد الانتفاضة والثورة عليه لبناء حلم المجتمع المتكافيء .

الهوامش :

1. ينظر : دير الملاك : دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د . محسن اطيمش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 : 23.

2. ينظر: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958: دراسة نقية ، يوسف الصائغ ، مطبعة الأديب البغدادية ، 1978: 182.

3. ينظر : الصورة الشعرية ، سي . دي . لويس ، ترجمة : د. أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري ، سلمان حسن ابراهيم ، مراجعة : د . عناد غزوان اسماعيل ، دار الرشيد ، بغداد ، 1982 : 94.

4. ينظر : النقد الأدبي الحديث ، د . محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة ، دار العودة ، بيروت ، 1973 : 454.

5. ينظر : الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية ، د . عز الدين اسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، 1981 : 306- 307 .

6. ينظر : تداخل الفنون في القصيدة العراقية : دراسة في شعر مابعد الستينات ، كريم شغيدل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الاولى ، 2007 : 105 .

7. ينظر : نظرية الأدب ، رينيه ويليك ، أوستن وارين ، ترجمة : محي الدين صبحي ، مراجعة : د. حسام الدين الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1987 : 246.

8. ينظر : في القول الشعري : الشعرية والمرجعية و الحداثة و والقناع ، د. يمنى العيد ، دار الفارابي ، بيروت ، 2008 : 413 .

9 . أزمنة القصيدة العربية ، د . عبد العزيز المقالح ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1985 : 103 .

10 . ينظر : العالم ، النص ، الناقد ، إدوارد سعيد ، ترجمة : عبد الكريم محفوظ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 : 7 . وينظر تلقي النص في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، د . حامد مردان السامر ، منشورات ضفاف ، بيروت، ومنشورات الاختلاف ، الجزائر ، الطبعة الاولى ، 2015 : 77 ومابعدها .

11. الأعمال الشعرية ، حسين مردان ، جمعها : د. عادل كتاب نصيف العزاوي ، الجزء الأول ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2009 : 214 .

12 . ينظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1984 : 113- 114 .

13 . الاعمال الشعرية : 214 .

14 . ينظر : بناء الرواية : 111 .

15 . ينظر : شعرية الفضاء : المتخيل والهوية في الرواية العربية ، حسن نجمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 2000 : 70 .

16 . الأعمال الشعرية : 215 .

- يتباين النقاد في ترجمة هذا المصطلح السردي ، (Flash – Back) ، فمنهم من يترجمه (استرجاعا) مثل الناقدة سيزا قاسم في بناء الرواية ، وكذلك مترجمو خطاب الحكاية لجيرار جينيت ، بينما يطلق عليه الناقد عبد الملك مرتاض في كتابه (في نظرية الرواية) الارتداد ، لان الاسترجاع لديه يأتي من قول القائل : (إنّا لله وأنّا إليه راجعون) ، ويطلق عليه ، ويطلق عليه آخرون الاستحضار ، وهذه التقنية مأخوذة أساسا من فن السينما ، ثم ولجت الى عالم الشعر والسرد ، وسوف نطلق عليه (النكوص) ، لانه أقرب للزمن في تصورنا من بقية المصطلحات النقدية الأخرى .

17. ينظر : بناء الرواية : 40 .

18. الأعمال الشعرية : 215 .

19. الأعمال الشعرية : 220 .

20. ينظر : بناء الرواية : 74.

21 . المصدر نفسه : 74 .

22 . ينظر : شعرية الفضاء : 65 .

23. الأعمال الشعرية : 221 .

24 . المصدر نفسه : 221 .

25 . ينظر : في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد ، د . عبد الملك مرتاض ، سلسلة عالم المعرفة (240) ، الكويت ، 1998 : 131 .

26 . الأعمال الشعرية : 222 .

27. المصدر نفسه : 144 .

28 . ينظر : بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1986 : 205- 206 .

29 . الأعمال الشعرية : 144- 145 .

30 . ينظر : بنية النص السردي ، د . حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، الطبعة الثالثة ، 2000 : 77 .

31 . الأعمال الشعرية : 31 .

32 . ينظر : بنية النص السردي : 78 .

33 . الأعمال الشعرية : 146- 147 .

34 . المصدر نفسه : 148- 149 .

35 . ينظر : بناء الرواية : 158 .

ثبت المراجع :

1. أزمنة القصيدة العربية ، د. عبد العزيز المقالح ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1985 .

2. الأعمال الشعرية ، حسين مردان ، جمع : د . عادل كتاب نصيف العزاوي ، الجزء الأول ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2009 .

3. بناء الرواية ، سيزا قاسم ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1984 .

4 . بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1986 .

5 . بنية النص السردي ، حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، الطبعة الثالثة ، 2000 .

6 . تداخل الفنون في القصيدة العراقية : دراسة في شعر مابعد الستينات ، كريم شغيدل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، الطبعة الأولى ، 2007 .

7 . تلقي النص في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، د . حامد مردان السامر ، منشورات ضفاف ، بيروت ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، الطبعة الأولى ، 2015 .

8 . دير الملاك : دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د . محسن اطيمش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .

9 . الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958 : دراسة نقدية ، يوسف الصائغ ، مطبعة الأديب البغدادية ، 1978 .

10 . الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية ، د . عز الدين اسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، 1981 .

11 . شعرية الفضاء : المتخيل والهوية في الرواية العربية ، حسن نجمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، الطبعة الأولى ، 2000 .

12 . الصورة الشعرية ، سي . دي . لويس ، ترجمة : أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري ، سلمان حسن ابراهيم ، مراجعة : د . عناد غزوان اسماعيل ، دار الرشيد ، بغداد ، 1982 .

13 . العالم ، النص ، الناقد ، إدوارد سعيد ، ترجمة : عبد الكريم محفوظ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 .

14 . في القول الشعري : الشعرية والمرجعية والحداثة والقناع ، د . يمنى العيد ، دار الفارابي ، بيروت ، 2008 .

15 . في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد ، د . عبد الملك مرتاض ، سلسلة عالم المعرفة (240) ، الكويت ، 1998.

16 . نظرية الأدب ، رينيه ويليك وأوستن وارين ، ترجمة : محي الدين صبحي ، مراجعة : د . حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1987 .
17 . النقد الأدبي الحديث ، د . محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة – دار العودة ، بيروت ، 1973 .

الدوريات :

1 . مجلة الأقلام ، بغداد ، العدد الحادي عشر ، السنة التاسعة عشرة ، تشرين الثاني ، 1984 ، ملف خاص عن الشاعر حسين مردان .
2 . مجلة الأقلام ، بغداد ، العدد العاشر ، 1986 ، (قراءة النص / قراءة العالم) ، د. كمال ابو ديب .
3 . مجلة عالم الفكر ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، المجلد الثالث والعشرون ، العددان الأول والثاني ، 1984 ، (مداخل نقدية معاصرة الى دراسة النص الأدبي) ، د . محمود الربيعي .
4 .مجلة فصول ، القاهرة ، المجلد الرابع ، العدد الثالث ، 1984 ، (الحداثة ، السلطة ، النص) د . كمال ابو ديب .

+