مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- ديسمبر ٢٠٢٢م

قَصِيدَةُ النثرِ مِنْ خُفُوتِ الصوتِ إلى بنيةِ القَصِّ قراءة في المجموعة الشعرية (بالأمس فقدتُ زِرًّا-قصةُ الملابس) لتامر فتحي

د. الضوي محمد الضوي(*)

ملخص البحث:

يتناول هذا البحث (ظاهرة تلاقي الأجناس الأدبية) في قصيدة النثر العربية المعاصرة، من خلال رصد حضور العناصر البنائية للقصة في تشكيل قصائد المجموعة الشعرية (بالأمس فقدتُ زرًّا-قصة الملابس) للشاعر تامر فتحي، حيث اعتمدت قصيدة النثر في منطلقاتها التشكيلية -بِعَدِّها شكلًا شعريًّا مستحدثًا- على البناء الصوتي النثري بديلا للبناء العروضي، وبتوظيف بنية القصة في تكوين قصائدها (مثال المجموعة موضوع البحث) تكون قد خطت خطوة أعمق نحو إذابة الفواصل بين الشعر والنثر، مما يجعلنا نتوقف أمام نتاج هذه الخطوة من نصوص، متسائلين: هل لا تزال هذه النصوص محتفظة بالخصائص النوعية للشعر، أم جنحت لأن تكون قصةً، أم هي شكل أدبي جديد؟

ومن نتائج البحث: ١- أن تحول قصيدة الشعر العربية من الشكل التقليدي إلى شكل قصيدة النثر، لم يكن تحولا صوتيا فقط بل أيضا هو تحول من الغنائية إلى الموضوعية، سواءً الغنائية الصوتية للجملة، أو الغنائية بمعنى الذاتية التي يعتمد فيها النص على الصوت الواحد مقابل الأصوات المتعددة، هذا التحول جاء في ضوء استعارة قصيدة النثر للبناء القصصي أو الدرامي في تشكيل بعض نصوصها. ٢- وظّف الشاعر في قصائده عناصر البناء القصصي من شخصيات وأحداث وزمان ومكان، بتنويعاتهم المختلفة، مما جعل نصوص المجموعة تتضامّ في معمارٍ قصصي، يجعلها أشبه بالمتتالية القصصية، وعلى الرغم من هذا فقصائد المجموعة الشعرية ظلت محتفظة بسماتها الأجناسية الشعرية، مُغلِّبَةً إياها، بل إن هذه السمات النوعية للشعر وسمت عناصر البناء القصصي، فجاءت هذه العناصر مكثفة يغلب عليها التخييل والاختزال والإيحائية، ولم تأتِ على نحو ما تكون في فن القصة، لأن الذي أراده الشاعر هو أن تكون هذه النصوص شعرية لا قصصية. وهو ما يُستخلص من السمات النوعية الغالبة.

(*) مدرس بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة المنيا.

Abstract:

This paper deals with the phenomenon of the convergence of literary genres in contemporary Arabic prose poetry, by tracking the presence of the structural elements of the story in the composition of the poems of the poetry collection (Yesterday I Lost a Button - The Story of Clothes) by the poet Tamer Fathy. The prose poem's structural premises –as a new poetic form- relies on the prose sound structure as an alternative to the rhythmic structure, and by employing the structure of the story in the composition of its poems (for example, the collection in question), it has taken a deeper step towards dissolving the divides between poetry and prose, which makes us pause in front of the texts produced by this step, wondering: do these texts still retain the qualitative characteristics of poetry, or do they tend to be a story, or are they a new literary form? The findings of the research include:

1- The transformation of Arabic poetry from the traditional form to the prose poem form was not only a phonetic shift, but also a shift from lyricism to objectivity, whether the phonetic lyricism of the sentence, or lyricism in the sense of subjectivity in which the text relies on a single voice as opposed to multiple voices. This shift came in light of the prose poem's borrowing of the narrative or dramatic structure in the formation of some of its texts.

2. The poet employed the elements of story composition in his poems, such as characters, events, time and place, with their diverse variations, which made the poems of the collection merge into a narrative structure, making them more like a narrative sequence. In spite of this, the poems of the collection still retain the characteristics of the poetic genre, which are predominant. These qualitative features of poetry characterized by elements of narrative construction are intensive, imaginative, reductive, and suggestive, and do not appear in the same manner as in the narrative genre, because the poet wanted these texts to be poetic, not narrative. This is what can be deduced from the dominant qualitative features.

مقدمة:

أ. التعريف بالموضوع:

يتناول هذا البحث ظاهرة تلاقي الأجناس الأدبية في قصيدة النثر العربية المعاصرة، من خلال رصد حضور عناصر البناء القصصي، في تشكيل الشاعر تامر فتحي لقصائد مجموعته الشعرية (بالأمس فقدتُ زرًّا- قصة الملابس)، إذ يضيف حضور البناء القصصي في المجموعة الشعرية وحدةً عضوية لها، ويكسبها ما للبناء القصصي من الترابط والتراتبية والثراء الحكائي، اعتمادا على تنوع الشخصيات والأحداث والأماكن والتقنيات الزمنية، فيرصد البحث بذلك ما لتلاقي جِنْسَيِ الشعر والقص في نصوص المجموعة من قدرة على إغناء هذه النصوص وإمدادها بمصدر من مصادر حيويتها. سيما إذا عكس هذا التداخل الأجناسي خطوة على طريق استيلاد أجناس أدبية جديدة(١).

والشاعر تامر فتحي(٢) شاعر مصري، من مواليد الإسكندرية عام ١٩٨٠م، يعمل صحفيا ومترجما وكاتب سيناريو أفلام وثائقية، صدر له مجموعتان شعريتان هما: (بالأمس فقدتُ زرا- قصة الملابس) في طبعتها الأولى عن دار شرقيات عام ٢٠٠٥م، وفي طبعتها الثانية عن مكتبة الأسرة عام ٢٠١٢م، و(سقوط: سيرة رائحة) عن دار مرايا بالقاهرة عام ٢٠٢٠م، كما ترجم عددا من الكتب والمقالات والقصائد في إصدارات متعددة، ويدرّس حاليا اللغة العربية في جامعة (ساينس بو) في فرنسا، حيث يقيم الآن.

ب-أهمية البحث:

تنتمي المجموعة الشعرية (بالأمس فقدتُ زرًّا-قصة الملابس) من جهة الشكل الشعري إلى قصيدة النثر، ولعل (قصيدة النثر) بوصفها شكلا شعريا مستحدثًا، هي صورة مُثْلَى لتلاقي الأجناس الأدبية، فبالنظر إلى التقسيم الأجناسي للفنون الأدبية (شعر، ونثر)، يأتي اصطلاح (قصيدة النثر) مشكلا، لجمعه بين شقي التقسيم في مصطلح واحد وشكل أدبي واحد، فمصطلح (قصيدة) يشير إلى جنس الشعر، ومصطلح (النثر) يشير إلى جنس النثر، فإذا أضفنا إلى هذا

(١) انظر: إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٣، ص١٨٥.

(٢) منشور بالموقع الإلكتروني (مدى مصر)، مُسترجع من:

https://mada38.appspot.com/www.madamasr.com/ar/contributor/%d8%aa%d8%a7%d9%85%d8%b1-%d9%81%d8%aa%d8%ad%d9%8a/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR1E-fc3wCWJzLmFCYLAMyEQnWjXPGGfe-JYqKlpTD6tfDrT7z84x_UaZtg_aem_AQy08JZC9_kD65qlbzydEk9H4bSEVm3EWCt_Qj5Q1QOxhV1OroiTaGVSxj3mJiAmCUcXS4jMWhqxm61-u0CUp4QK

تاريخ الاسترجاع: ٢٠٢٢/١٢/٢٨م.

مستوى إضافيا من البحث عن (النثري) في (الشعري)، برصد مظاهر حضور الهيكل البنائي للقصة – التي تنتمي للنثر– داخل المجموعة الشعرية (بالأمس فقدتُ زرًّا–قصة الملابس)، فإننا نكون –في هذه المجموعة الشعرية– أمام قصيدة تبنّت النثر صوتًا وسماتٍ نوعيةً معًا: فمن جهة الصوت جنح هذا الشكل الشعري إلى البناء الصوتي النثري بتخليه عن الإيقاع الصوتي العروضي الذي ظل ملازما لقصيدة الشعر العربية عبر تاريخها الطويل، ومن جهة السمات النوعية (خصائص النوع الأدبي) ارتكز الشاعر في تشكيل مجموعته على عناصر بناء القصة (التي تندرج ضمن فنون النثر).

ومن هنا تأتي أهمية هذا البحث، كونه يسعى إلى رصد تلاقي الأجناس الأدبية وتداخلاتها مع الشعر في هذه المجموعة الشعرية على أكثر مستوى، بالنظر إلى أن هذه المجموعة الشعرية النثرية تمثّل عينةً من عينات قصيدة النثر العربية المعاصرة، دالة عليها ومعبرة عن بعض خصائصها، وهو ما يهمنا رصده ومتابعته، إذ لا يخفى على أي متابع للمحافل الشعرية والدوريات والإصدارات الأدبية في السنوات العشرين الماضية أن قصيدة النثر أصبحت شكلا شعريا رائجا في المشهد الشعري المصري والعربي، لهذا نرى ضرورة التوقف أمام نصوص شعرائها، سيما الشباب المعاصرين منهم، أولئك الشباب الذي تأثروا بعوامل ومفاهيم اجتماعية وسياسية وتاريخية وتكنولوجية مختلفة، تجعل تصوراتهم عن الفنون مختلفة عن تصورات سابقيهم، وإنتاجهم منها معبرا عن كل تلك المؤثرات التي كوّنت هذه التصورات، وإن الوقوف أمام نتاجهم الأدبي ينقل صورة عنهم، بما يعين على استجلاء ملامح الحقبة الراهنة من الفن والإبداع المصري والعربي، وهو جانب مهم في تقييم المرحلة، لتنمية مزاياها وتقويم أخطائها ومشكلاتها، وهذا هو الذي يؤسس له الفن لكونه مرآة للمجتمع، ومكونا أصيلا من مكونات ثقافته وراهنه، ومستشرفا بصيرا بطموحاته ومستقبله.

وإن الباحث –لتلك الأسباب– مَعْنِيٌّ بالتوقف متابعةً ودراسةً لإنتاج الشعراء الشباب المعاصرين، ممن تشكل نصوصهم وتجاربهم أبعاض المشهد الشعري المصري والعربي المعاصر، ولم يتم تسليط الضوء على تجاربهم، من أمثال الشاعر تامر فتحي –صاحب المجموعة موضوع البحث– فلم يسبق أن دُرِسَت المجموعة الشعرية (بالأمس فقدتُ زرًّا–قصة الملابس) على الرغم من صدور الطبعة الأولى لهذه المجموعة عام ٢٠٠٥م، وصدورها في طبعة ثانية عن مشروع مكتبة الأسرة ٢٠١٢م –كما سبقت الإشارة– وعلى الرغم من كونها مجموعة شعرية مؤسسة لمشروعٍ شعري يتبنى رؤية واضحة لمفهوم المجموعة الشعرية (أو الديوان الشعري)، نمى الشاعر هذه الرؤية في مجموعته التالية (سقوط– سيرة رائحة) الصادرة

عام ٢٠٢٠م (والتي لم نقع أيضا على دراسة تناولتها من قبل) يقول الشاعر معبرا عن هذا في أحد الحوارات الصحفية التي أُجريت معه: "الديوان بالنسبة لي هو عالم، مثله مثل عالم السير والملاحم والروايات التى ما إن نبدأ فيها حتى تبتلعنا. هذا العالم البالغ لقرائه هو ما أطمح في خلقه داخل الديوان. وحتى يتسنى لي ذلك يجب أن أُبلع أنا أولًا، أن أستغرق فيه حتى شفير المتاهة التي لا يمكن للواحد فيها أن يميز بين عالمه الفعلي وعالم الديوان"(٣).

إن عالم الديوان (المجموعة الشعرية) بالنسبة للشاعر تامر فتحي هو عالم مثله مثل عوالم السير والملاحم والروايات، وكل هذه العوالم هي عوالم سردية، إذ كل هذه الأجناس أجناس تقوم على القص، وإن حضر الشعر في بعضها كالملحمة والسيرة الشعبية، لكن الهيكل القصصي فيها هيكل أصيل وجوهري، والعناصر القصصية عناصر مُؤسِّسَة، وهذا ما نجد تامر فتحي قد طبقه في مجموعته الشعرية موضوع البحث. من هنا فنحن أمام مشروع شعري، يقوم على تلاقي الأجناسي، تنظيرا (على مستوى وعي الشاعر النظري الذي يبثه من خلاله إفصاحه عنه خارج كتابته الشعرية كما في حواره الصحفي المشار إليه) وتطبيقا من خلال كتاتبه الشعرية نفسها (التي تجلّت في مجموعتيه الشعريتين الصادرتين).

ج-أهداف البحث:

١- يحاول البحث الاقتراب من شعر الشعراء الشباب العرب، لاستقراء المشهد الشعري العربي المعاصر لدى هؤلاء الشباب، ومتابعة مستجداته التي انبنت على ما يحيط بهؤلاء الشعراء من مستجدات حياتية تاريخية واجتماعية وتكنولوجية أثرت في الثقافة بكافة مكوناتها، بما في ذلك الإنتاج الأدبي بفنونه المختلفة.

٢- يحاول البحث استجلاء مظاهر التلاقي الأجناسي داخل قصيدة النثر العربية المعاصرة، ورصد كيفية استفادة الشعراء المعاصرين من الانفتاح على الثقفات الغربية وغيرها، بمعرفة أنواع أدبية أخرى تتسم بتداخل أجناسي أوسع مما وجدناه في تراثنا الأدبي العربية، وأثر هذه المعرفة على مستوى الممارسة الأدبية.

---

(٣) أحمد وائل: تامر فتحي الرائحة علامة الحياة، حوار مع الشاعر تامر فتحي منشور بجريدة الأهرام المصرية. بتاريخ ٢٠٢١/٩/١٨م. مُسترجع من:

https://akhbarelyom.com/news/newdetails/3503655/1/%D8%AA%D8%A7%D9%85%D8%B1-%D9%81%D8%AA%D8%AD%D9%89-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A7%D8%A6%D8%AD%D8%A9-%D8%B9%D9%84%D8%A7%D9%85%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%A9

تاريخ الاسترجاع: ٢١/ ١٢/ ٢٠٢٢م.

٣- يحاول البحث الوقوف على مظاهر تحرّك القصيدة العربية المعاصرة من الغنائية الصرفة، صوتًا وتقنيات نوعية، إلى الدرامية بما فيها من اختلاف نوعي يضيف إلى الشعر حال توظيفها فيه، ويكون مقدمة لاستيلاد أشكال أدبية جديدة، تغادر المنطقة الواضحة في التقسيم الأجناسي، إلى منطقة أكثر غموضا وثراءً وتجريبا، يُرجى أن تكون أحدث إبداعا وأغنى جِدَّةً وجمالا.

د-أسئلة البحث:

١- هل ظلت قصائد هذه المجموعة الشعرية محتفظة بسماتها الأجناسية المميزة للشعر عن القص، في ظل ذلك الحضور الملحوظ والمتعمَّد لعناصر البناء القصصي في قصائد المجموعة؟

٢- الانفتاح على الشكل الصوتي للنثر، في النص الشعري، هل ساعد على الانفتاح على التقنيات السردية للنثر، وتأصل حضورها داخل نصوص قصيدة النثر (مجموعة "بالأمس فقدتُ زرًّا" مثالا)؟

٣- هل وجد شعراء قصيدة النثر العربية المعاصرة مخرجا من مأزق القطيعة بين الشعر والمتلقي -التي تسبب فيها شعراء الإغراق في التجريب في حقبٍ سابقة من القرن العشرين- بالارتكاز إلى التقنيات السردية والبناء القصصي في قصيدة النثر؟

ه-منهج البحث:

يعتمد الباحث في معالجة قضية بحثه الرئيسة (تلاقي الأجناس الأدبية في قصيدة النثر العربية المعاصرة) على المنهج البنيوي، وذلك من خلال البحث في كيفية حضور عناصر البناء القصصي داخل قصائد المجموعة الشعرية موضوع البحث، وتوظيف تلك العناصر توظيفا شعريا عبر بنية كلية متماسكة تجمع بين عناصر البناء القصصي وبين السمات النوعية للشعر مثل هيمنة التخييل والتكثيف والإيحائية، إذ "إن البحث عن البناء هو محور الدراسات البنائية، والبناء هو مجموع العلاقات التي تربط عناصر العمل الفني المختلفة"[٤]

ولقد اضطلع الدرس البنيوي بالبحث في خصائص النوع الأدبي، والتفريق بين ما هو شعري وما هو نثري، منذ نشأة روافده الأصيلة على يد الشكلانيين ورواد حلقة براغ[٥] من أمثال

(٤) سيزا قاسم: بناء الرواية، مكتبة الأسرة، القاهرة-مصر، د.ط، ٢٠٠٤م، ص٢٣١.

(٥) انظر: يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تقديم وترجمة ألفت كمال الروبي، (مقال) منشور بمجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد الأول ١٩٨٤م، من مقدمة المُتَرْجِمَة، ص٣٧-٣٨.

أمثال يان موكاروفسكي[٦]، ورومان ياكبسون[٧]، وصولا إلى نقاد بنيويين من أمثال جون كوين[٨].

إذ يُعنى الدرس البنيوي بالبحث في الأشكال الأدبية وخصائصها المميزة لها، أو ما أمكن تسميته بالمعنى الأجوف الذي يتسع للآثار الأدبية كلها[٩]، وهو يبحث في وصف تلك الأشكال على نحو يوضح تركيبها العملي[١٠]، وإذا كان الدرس البنيوي يحلل النصوص وفقًا لمستويين هما (الوحدات الصغرى) ويتناول فيه الرموز التي تشمل جملة فأقل، مثل بعض الأشكال البلاغية والإيحائية للكلمات وظواهر الإيحاء والانحرافات الدلالية، وملامح لغة الأدب في مجموعها- فإنه في المستوى الآخر يتناول (الوحدات الكبرى) التي تتعلق بالنوع الأدبي، أي أجزاء القول التي يمكن أن تُستنبط منها بنية القصة، أو رسالة الشعر أو هيكل النص، وغير ذلك[١١]، من هنا فإن البحث في خصائص الأشكال الأدبية، وما يمنحها تميزها واستقلالها من حيث كونها بنية، بل رصد تداخلات تلك الخصائص بين شكل أدبي وآخر، لهو مجال أصيل من مجالات الدرس البنيوي.

و-الدراسات السابقة:

١-دراسات تناولت المجموعة الشعرية (بالأمس فقدتُ زِرًّا) للشاعر تامر فتحي:

لم نقف في حدود إطلاعنا على دراسات تناولت المجموعة الشعرية (بالأمس فقدتُ زرا- قصة الملابس) للشاعر تامر فتحي، وهذا ما يُضاف إلى أهمية هذا البحث.

٢- دراسات تناولت (تداخل الأجناس في الشعر العربي الحديث والمعاصر):

تعددت الدراسات التي تناولت قضية تداخل الأجناس، سيما بين الشعر وغيره من الفنون الأدبية، ومنها:

أ- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية[١٢].

ب-مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة [١٣].

---

(٦) انظر: يان موكاروفسكي: السابق، ص٤١-٤٢.

(٧) انظر: رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط١، ١٩٨٨م، التعريف بياكبسون ص٥-٦، والحد المميز للشعر عن النثر ص٣١-ص٣٣.

(٨) انظر: جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة- مصر، د.ط،١٩٩٠م، ص١٧-ص٣٢.

(٩) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص٢١١.

(١٠) صلاح فضل: السابق، ص٢١١.

(١١) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٢٠٣ وص٢١٢.

(١٢) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيورت-لبنان، ط٣، د.ت.

(١٣) حاتم الصكر: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط١، ١٩٩٩م.

ج- إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي(١٤).

د- تداخل الأجناس، قصيدة "شنق زهران" لصلاح عبد الصبور نموذجًا(١٥).

ه- البناء السردي في شعر درويش (١٦).

و- الشعر والفنون، دراسة مقارنة في آليات التداخل (١٧).

ز- مقومات السرد في الشعر الحكائي(١٨).

ولقد أفاد البحث من كل هذه الدراسات، ما وُقِفَ منها على موضوع تلاقي الأجناس الأدبية في الشعر، وما تضمن جزءًا متعلقا بذلك الموضوع، وذلك في التعريف بتلاقي الأجناس في الشعر ومظاهره المختلفة، والإضافة التي يمثّلها بحثنا الحالي، والتي لم تتوفر في أيٍّ من هذه الدراسات السابقة، هو أن بحثنا يتناول تداخل الأجناس في قصيدة النثر العربية المعاصرة، المجموعة الشعرية (بالأمس فقدتُ زرًّا-قصة الملابس) للشاعر تامر فتحي، وهو لم تتضمنه أو تسبق إليه أي من هذه الدراسات السابقة، أو غيرها، في حدود اطلاعنا، وهذا هو مظهر الإضافة في هذا البحث.

(١٤) فتحية عبد الله: إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي مقال منشور بمجلة عالم الفكر، الكويت، العدد١، المجلد٣٣، يوليو-سبتمبر ٢٠٠٤م، ص١٧٣-ص٢٠٧.

(١٥) أحمد موسى الخطيب: تداخل الأجناس قصيدة "شنق زهران" لصلاح عبد الصبور نموذجا، بحث منشور ضمن أعمال (المؤتمر العلمي الدولي الأول بعنوان النص بين التحليل والتأويل والتلقي) جامعة الأقصى- غزة، فلسطين، أبريل ٢٠٠٦م، ج١، ص١٤٠-ص١٥٧.

(١٦) محمود الضبع: البناء السردي في شعر درويش، مقال منشور بمجلة الشعر، صادرة عن اتحاد الإذاعة والتلفزيون بمصر- القاهرة، العدد١٣١، ٢٠٠٨م، ص٦٤-ص٦٩.

(١٧) ناهد راحيل: الشعر والفنون، دراسة مقارنة في آليات التداخل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، ط١، ٢٠١٨م.

(١٨) كاميليا عبد الفتاح: مقومات السرد في الشعر الحكائي "أحمد سِمَاعِين" للأبنودي نموذجًا، دار النابغة، القاهرة- مصر، ط١، ٢٠٢١م.

ز-خطة البحث:

-مقدمة.

المبحث الأول- التعريف بالأجناس الأدبية، والمقصود بتداخلها في المجموعة الشعرية (بالأمس فقدتُ زرًّا).

المطلب الأول- المقصود بالأجناس الأدبية.

المطلب الثاني- البنية القصصية في الشعر العربي المعاصر، النثر مخرجا دراميا.

المبحث الثاني- البناء القصصي في المجموعة الشعرية (بالأمس فقدتُ زرًّا-قصة الملابس):

المطلب الأول- الشخصية.

المطلب الثاني- الحدث.

المطلب الثالث- الزمان والمكان.

-الخاتمة.

-ثَبَت بمصادر البحث ومراجعه.

المبحث الأول- التعريف بالأجناس الأدبية، والمقصود بتداخلها في المجموعة الشعرية (بالأمس فقدتُ زرًّا).

المطلب الأول- التعريف بالأجناس الأدبية:

تقسيم الأدب إلى أجناس، ينبني على رصد سمات خاصة لكل جنس أدبي، تميزه عن غيره، هذا الرصد ينطلق من عملية إدراكية مهمة هي عملية التصنيف، والتي تُعرَّف بأنها "عملية تجريدية، لترتيب عالم الأشياء... [وهو] ترتيب لوحداتٍ في علاقاتٍ اندماجية وتراتبية، بحسب مقاييس يمكن معها استخلاص نظامٍ ما"(١٩)، هذا النظام الذي يُراد استخلاصه داخل كل جنس أدبي، هو ما سيقوم عليه التقسيم الأجناسي للأدب، والذي على أساس منه يمكننا الولوج إلى البحث عن تلاقي الأجناس الأدبية داخل النوع الشعري، بل مساءلة جدوى هذا التلاقي –حال وجوده– من عدمه.

ومن هنا نتبين أن التصنيف المميز للخصائص الأجناسية إنما هو عملية جوهرية لضبط الظاهرة الأدبية وإدراكها بسهولة(٢٠). وبذلك فإن الأنواع الأدبية ضرورات نظامية تُلْزِمُ الكاتبَ من جِهَةٍ، ويُلْزِمُهَا الكاتبُ بدوره من جهة أخرى، والنوع الأدبي من جهة التنصيف الأجناسي يأخذ شكل المؤسسة، بحيث إن المرء (الكاتب في حالة النوع الأدبي) يستطيع أن يعمل من خلال المؤسسات (الأنواع الأدبية) القائمة، وأن يعبر عن نفسه من خلالها، وأن يخلق مؤسسات (أنوعا أدبية) جديدة، ويمكن للمرء أيضا أن ينتمي إلى المؤسسات القائمة ثم يعيد صياغة شكلها بعد ذلك. من هنا يُفهم أن نظرية الأنواع إنما هي مبدأ للتنظيم: إنها تصنف الأدب وتاريخ الأدب لا على أساس الزمان والمكان (العصر أو اللغة القومية) ولكن على أساس أنماط أدبية خاصة من التنظيم والبناء. وأي دراسة نقدية وتقويمية تنطوي بشكل أو بآخر على الرجوع لهذه الأبنية المميزة لكل نوع أدبي(٢١). وإن أبسط أشكال التصنيف الأجناسي للأدب، تقسمه إلى نوعين كبيرين: شعر ونثر(٢٢)، وإن كان ثمة تصنيفات أخرى(٢٣).

---

(١٩)سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان، ط١، ١٩٨٥م، ص١٣٥.

(٢٠) فتحية عبد الله: إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، ص١٧٣.

(٢١) رنيه وليك، و آوستن وآرن: نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض– المملكة العربية السعودية، د.ط، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م، ص٣١٣–ص٣١٤.

(٢٢) انظر: جون كوين: بناء لغة الشعر، السابق، ص٢٢.

(٢٣) من ذلك ما يشير إليه رينيه ويلك وآوستن وآرن من تقسيم الأدب إلى قصصي (الرواية– الأقصوصة– الملحمة)، ومسرحي (نثرًا وشعرًا) وشعري (مع التركيز هنا على الشعر الغنائي)، انظر: رنيه وليك، و آوستن وآرن: نظرية الأدب، ص٣١٥.

المطلب الثاني– البنية القصصية في الشعر العربي المعاصر، النثر مخرجا دراميا:

إن تحول قصيدة الشعر العربية من الموزون إلى النثري في شكل (قصيدة النثر)، أضاء للشاعر العربي إمكانات نثرية أخرى ممكنة الاستخدام والتوظيف داخل نصه الشعري، لا نقول خلق هذه الإمكانات لكنه أضاءها وأعادها إلى الحضور البارز، ففي قصيدة النثر العربية المعاصرة، لم يعد النثر محض وعاء صوتي للشعر، بديلا للبنية العروضية التقليدية، بل أيضا انفتح الشاعر العربي المعاصر –من خلال استعماله للنثر وعاءً صوتيا– على إمكانات استثمار النثر بوصفه نوعا أدبيا مقابلا للشعر، يشتمل على عدد من الفنون الأدبية الأخرى، لها مكونات بنائية مغايرة لمكونات الشعر البنائية، يمكن توظيفها داخل النص الشعري، تماما كما تم توظيف البناء الصوتي النثري في الشعر، من تلك المكونات التي تنتمي للنوع النثري أصالةً (عناصر البناء القصصي). فوجدنا تجارب شعرية معاصرة كثيرة (تنتمي إلى قصيدة النثر) تهيمن على نصوصها تقنيات السرد القصصي، من أمثال هؤلاء في مصر، الشعراء: علي منصور، وعماد أبو صالح، ومحمد صالح، وفتحي عبد السميع، وصولا إلى جيل الشباب من أمثال غادة خليفة وهدى عمران وأسماء ياسين ومحمد القليني وعلاء الدين مصطفى وآلاء فودة ومحمد المتيم، وغيرهم. وهو أمر مهدت له تجربة الشعر الجديدة في سيتينيات القرن الماضي، إذ أشار إلى ذلك د.عز الدين إسماعيل وهو يؤرخ لهذه الظاهرة بقوله: "**ومن الأساليب الدرامية التي شاع استخدامها في تجربة الشعر الجديدة الأسلوب القصصي.** وهو أسلوب مألوف كذلك في شعرنا القديم منذ أن استخدمه امرؤ القيس. والمقصود بالقصة في الشعر هو استخدام الشاعر الغنائي لبعض أدوات التعبير التي يستعيرها من فن آخر هو فن القصص، دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصي. والقصة أو القصص المستخدمة في مثل هذه الحالة لا تعدو أن تكون تطويرا عصريا لما كان يُسمى في البلاغة القديمة بالتمثيل، فقامت القصة لتؤدي في القصيدة نفس الدور البلاغي الذي كان التمثيل يؤديه في الشعر القديم. فالقصة إذن حين تُستخدم في القصيدة إنما تُستخدم على أنها وسيلة تعبيرية درامية، لا على أنها قصة لها طرافتها وأهميتها في ذاتها. ومن أجل ذلك اكتفى الشعراء الذين استخدموها باللمسات الموحية الدالة، ولم يتورطوا فيما هو من سبيل تحصيل الحاصل"(٢٤).

ويُفهم من هذا أنه على الرغم من استدعاء الشعر الحديث والمعاصر للبناء القصصي، والتشكيل به، فإن هذا الاستدعاء لا يُوظف العناصر القصصية توظيفا يماثل ما تكون عليه في

(٢٤) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٣٠٠.

فن القصة، بل تؤدي هذه العناصر في الشعر دورا مساعدا، لهذا فإن النص الشعري يسمها –إذ تحضُر فيه وتشارك في تشكيله– بسماته النوعية الأصيلة كالتكثيف والرمزية والإيحائية وهيمنة التخييل، وربما تعرضت العناصر القصصية في حضورها داخل النص الشعري إلى البتر أو الاقتطاع أحيانا، لصالح تلك الخصائص والسمات الأصيلة في النوع الشعري، الأمر الذي يجعلنا "كثيرا ما نشعر عندما نشرع في قراءة قصيدة حديثة تستعير هيكل القصة بأننا على وشك أن نسأل: ماذا حدث قبل أن أحضر، فليس في مقدور الشاعر أن يشرح –لأنه يعتمد على الإشارة المكثفة– ولا أن يسهب لأنه يفقد حينئذ طابعه الرمزي العميق... ويمكننا لدراسة [هذا] استخدام الوسائل التحليلية الفنية نفسها التي نستخدمها للكشف عن الأبنية القصصية في النثر، مع أن وجودها في الشعر غالبا ما يضفي عليها طابعا آخر، إذ يجعلها مختلفة عن الحكاية النثرية بصفة عامة. ومن هنا فلا يمكن أن تكون تامة التكوين بنفس القوانين القصصية"(٢٥).

والبحث في حضور العناصر البنائية للقص، في الشعر، يثير إشكالية التعارض بين ما يقتضيه القص من (الدرامية)، وبين ما يقتضيه الشعر من (الغنائية)، لكن د.حاتم الصكر يشير إلى أن "الشعر الحديث يقوم في مبرراته النظرية ومنطلقاته، على التخفيف من هذه الغنائية والمباشرة والإيقاع الخارجي، مما يتيح للقصيدة أن تقترب من لغة النثر ومكوّناته البنائية. فالبناء االنصّي في الشعر المعاصر ينزع نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية، أو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد"(٢٦) من هنا نلاحظ أن محاولة التخفيف من الغنائية، ترتبط بالتخفف من الإيقاع الخارجي، بما في ذلك الاعتماد على لغة النثر في شكل شعري مثل (قصيدة النثر)، والاعتماد على المكوّنات البنائية للجنس النثري، كعناصر بناء القصة، وذلك على حد سواء، فالتخفف من الغنائية يجعل الشاعر المعاصر يتحرك بالنص في اتجاه النثرية بوصفها مغايرة للموسيقى الخارجية (الإيقاع العروضي) ومن جهة مكوناتها البنائية التي منها البناء القصصي، وهذا بدوره يوسّع مساحة تلاقي الأجناس في قصيدة النثر العربية المعاصرة.

(٢٥) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٢٤٣.

(٢٦) حاتم الصكر: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص١٥.

وسنتناول فيما يأتي أمثلة لتوظيف (البناء القصصي) في قصيدة النثر، من خلال المجموعة الشعرية (بالأمس فقدتُ زرًا–قصة الملابس)[٢٧] لتامر فتحي، وذلك من خلال رصد عناصر البناء القصصي ممثلة في (الشخصيات) و(الأحداث) و(الزمان) و(المكان) في تشكيل قصائد المجموعة الشعرية موضوع البحث.

***

المبحث الثاني– البناء القصصي في المجموعة الشعرية (بالأمس فقدتُ زرًّا–قصة الملابس):

نقصد بالبناء القصصي: توافر البنى الأساسية للقصة، من شخصيات وأحداث وزمان ومكان داخل النص الشعري "فعندما استعار الشاعر البناء القصصي وجعله شكلا فنيا، وجب عليه إبراز عناصره لتتشكل القصة/الحكاية"[٢٨]. ولكي يتضح الدور الذي يؤديه البناء القصصي في هذه المجموعة، نقول: إن الفكرة الأساسية لهذه المجموعة الشعرية تقوم على تقنية تخييلية هي (أنسنة الأشياء) أي صبغ الأشياء بسمات إنسانية، وهي تقنية قريبة من مفهوم الاستعارة التشخيصية، لكنها ممتدة في صورة كلية يقوم عليها النص الشعري كله، وهو ما ظهر جليا في نصوص المجموعة الشعرية جميعها، لقد خلع الشاعر على الملابس صفات إنسانية، جعلت لها مشاعر إنسانية، أملا وطموحا وخوفا وحبا وحزنا ويأسا ورغبة في الانتهاء من الحياة، كأننا نحن المتلقين في هذه المجموعة أمام أنفسنا وقد صوّرنا الشاعر في صورة ملابس، أو أمام الملابس وقد استعارت مشاعرنا، لتكون نحن، فنرى لملابسنا مشاعرنا ومصائرنا معا.

---

(٢٧) تامر فتحي: بالأمس فقدتُ زرا، مكتبة الأسرة، القاهرة–مصر، ط٢، ٢٠١٢م، وحملت المجموعة الشعرية نفسها زيادة في عنوانها (بالأمس فقدتُ زرا– قصة الملابس) في طبعتها الأولى عن دار شرقيات ٢٠٠٥م، وهذه الإضافة في العنوان دالة جدا فيما نحن بصدده، وهو تعبير (قصة الملابس) الذي يشير بوضوح إلى أن المجموعة الشعرية هي (قصة) ومن ثم فمن المتوقع أن تعتمد على بناء قصصي في تكوينها، ولم نستطع الوصول إلى الطبعة الأولى المشار إليها، لكننا اعتمدنا في النقل والتوثيق على الطبعة الورقية الثانية المتوفرة لنا (طبعة مكتبة الأسرة ٢٠١٢) وأثبتنا عبارة (قصة الملابس) التي توفرت على غلاف الطبعة الأولى، في عنوان المجموعة في متن البحث لأهميتها لموضوع البحث. كما أن هذه الزيادة موجودة أيضا في النسخة الإلكترونية المتاحة من المجموعة على موقع (مكتبة نور) الإلكترونية، على الرابط:

https://www.noor-book.com/%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D8%A8%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%85%D8%B3-%D9%81%D9%82%D8%AF%D8%AA-%D8%B2%D8%B1%D8%A7-%D9%82%D8%B5%D9%87-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%84%D8%A7%D8%A8%D8%B3-pdf

تاريخ الاسترجاع: ١٥/ ١٢/ ٢٠٢٢م.

(٢٨) ناهد راحيل: الشعر والفنون، دراسة مقارنة في آليات التداخل، ص٩٨.

جاءت قصائد الديوان مُقَسَّمَةً أربعةَ فصولٍ، حمل الفصل الأول عنوان (عندما تكون الملابس في المتجر) وهو فصل اشتمل على قصائد: (فاترينه) و(ديفو) و(رغبة في الخروج)، ثم الفصل الثاني: حمل عنوان (عندما كانت الملابس صغيرةً) وهو قصيدة واحدة، ثم الفصل الثالث: (عندما تمارس الملابس حياتها اليومية) وهو قصيدة واحدة، وأخيرا الفصل الرابع: (عندما تموت الملابس) وهو قصيدة واحدة أيضا.

تبدأ المراوحة بين الناس والملابس، وإعارة كل منهم وجوده للآخر- من الإهداء الذي يهديه الشاعر "إلى ياسمين/ إلى قميص ملون رائع/ أضاء عتمة دولابي"(٢٩)، ثم لا تتوقف الإشارة إلى قصصية هذه المجموعة الشعرية عند الإطار الزمني العام للمجموعة من واقع عناوين الفصول/القصائد التي تشير إلى تتابع زمني جلي، كما لا تتوقف عند العنوان المرافق/الشارح (قصة الملابس) الذي يأتي بعد عنوان المجموعة الرئيسي (بالأمس فقدتُ زرا)، بل أيضا نجد هذا في المقتبس الذي يفتتح به الشاعر مجموعته بعد الإهداء، إذ يفتتحها بمقولة للمغنية الكولومبية (شاكيرا)، تقول فيها: "تحت طيات ثيابك قصةٌ لا تنتهي"(٣٠)، هل هذه القصة التي تستمر في التجدد (لا تنتهي) هي ذات المتلقي المُخَاطب بهذه العبارة؟ إذ إن ذاته هي ما يقبع تحت طيات ثيابه، أم أن ثيابه نفسها تنطوي على قصة، وهي ما يَبْسُطُ الشاعرُ تفاصيلَه في هذه المجموعة الشعرية، ما اقتبسته تلك الثياب من ذلك المتلقي ومن كل إنسان عاشت معه رحلته البشرية الطويلة، حتى غدت هي هو؟ أيا ما تكون الإجابة، فإننا أمام (قصة) تُستعار وسيلةً يَتَوَسَّلُ بها الشعرُ، لينفذَ إلى روح متلقيه ووعيه وذائقته، ليعلق بهما ولا يغادرهما أبدا. وذلك على نحو يجسّد تلاقي الأجناس الأدبية في القصيدة العربية المعاصرة، تلاقيا يخفف من حدة الغنائية، صوتا ومكونا بنائيا على حد سواء.

عقب هذا التصدير المُقْتَبَس، نجد تصديرا خاصا بالشاعر، يحدّث فيه عن الملابس، وطرق تنظيفها، هذا التصدير الذي تجده بوصفه إرشادات مرفقة بالملابس عند شرائها، إما في قصاصة مثبّتة في قطعة الملابس، أو مكتوبة على ورقة ملصقة بها، إنه حيئذ في الواقع، لا يحمل أي

(٢٩) تامر فتحي: بالأمس فقدتُ زرا، ص٧، مع ملاحظة أن الجمل الثلاثة التي صيغ فيها الإهداء مدونة في الكتاب كل جملة في سطر، وجمعنا الأسطر هنا في البحث، وجلعنا بين كل جملة كانت في سطر منفصل والجملة التي في الذي يليه علامة مائلة / لاعتبارات المساحة الطباعية المتاحة لنشر البحث. وكذلك فعلنا مع الأسطر الشعرية التي استشهدنا بها جميعها.

(٣٠) السابق: ص١٠.

دلالة شعرية، لكن عندما تجده في صدارة مجموعة شعرية، فإنك تقرأه قراءة بعيدة عن المباشرة، قراءة تأويلية، تحاول تأويل دلالته بما يناسب الاستخدام الشعري له، يقول التصدير: "يمكن أن تُغسل يدويا/ أو بالتنظيف الجاف تحت درجة حرارة متوسطة/ ويُفَضّل أن تُغسل وحدها/ أو مع نفس الألوان/ مع مقدار بسيط من مسحوق التنظيف"(٣١).

إذا سلّمنا –في ضوء الأنسنة التخييلية– أن الملابس بشر، فإن تنظيفها/تطهيرها باليدين أرأف من تنظيفها بالآلة، فالآلة بلا شعور، حادة وعنيفة، أما اليدان فرؤوفتان، وإن كان التنظيف جافا بلا مياه، ففي درجة حرارة متوسطة، بما للتوسط من دلالة الاعتدال والرفق بمن يشعر ويحس كما يشعر البشر ويحسون وهي (الملابس المُؤَنْسَنَة)، وتنقيتها من دنسها يكون بمفردها أو بين من يشبهونها (مع نفس الألوان) لئلا يؤذيها هذا أو يفضح حقيقتها بين من هم مختلفون عنها، وليكن هذا مع مقدار بسيط من المنظف، لأن الإفراط في التنظيف/ التطهير، يمكن أن يغير لونها/فطرتها/ تكوينها النفسي والوجداني. هذا ما يفضي إليه التأويل إذا اتفقنا أننا لا نحدّث عن الملابس التي نعرفها، بل عن الملابس البشر، أو البشر الملابس!

***

يتألّف البناء القصصي من عناصر أساسية هي: الشخصيات، والأحداث، والزمان، والمكان.

المطلب الأول– الشخصية:

الشخصية في الأعمال القصصية: "كائن له سمات إنسانية، ومنخرط في أفعال إنسانية "(٣٢) وهذا يعبّر عن "مجمل السمات والملامح التي تشكّل طبيعة شخص أو كائن حي"(٣٣) وهي أيضا "قوام الإبداع السردي؛ فهي المركز الذي تنطلق منه الأحداث والمواقف، وهي –بتباياناتها واشتباكاتها– الأساس الذي يُقِيمُ عليه الروائي الفعل الدرامي"(٣٤) بل إن "الشخصية هي الشيء الذي تستميز به الأعمال السردية عن أجناس الأدب الأخرى أساسا."(٣٥) ونخلص من هذا إلى أن أهم ما يسم الشخصية القصصية، أن تكون ذات سمات إنسانية، وتقوم بأفعال إنسانية، وأنها

(٣١) تامر فتحي: بالأمس فقدتُ زرًّا، ص١١.

(٣٢) جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة–مصر، ط١، ٢٠٠٣م، ص٣٠.

(٣٣) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط١، ١٩٨٦م، ص٢١٠.

(٣٤) كاميليا عبد الفتاح: مقومات السرد في الشعر الحكائي "أحمد سِمَاعِين" للأبنودي نموذجًا، ص٧٣.

(٣٥) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط١، العدد ٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨م، ص٩٠.

مكونة من مجموعة سمات وملامح تشكّل طبيعة شخص، أو كائن حي، وهذا ما نلاحظه في الطريقة التي يعبّر بها الشاعر عن الملابس التي يحوّلها إلى شخصية، لها ما للشخصية الإنسانية من سمات وتقوم بما تقوم به من أفعال (أحداث).

-أقسام الشخصية وحضورها في قصائد المجموعة:

وتنقسم الشخصيات في أي قصة، من جهة أثرها في الأحداث: (رئيسية) تقوم عليها أحداث القصة، و(ثانوية) تساعد الشخصيات الرئيسية في تشكيل الأحداث وبلورة الرؤية العامة للقصة. كما تنقسم الشخصيات من جهة أثر الأحداث عليها إلى (نامية متطورة)، وأخرى (ثابتة غير متطورة) فالنامية هي الديناميكية، والثابتة هي الاستاتيكية، على حد تعبير جيرالد برنس إذ يقول" تكون الشخصيات ... ديناميكية (حركية، عندما يطرأ عليها التبدل) أو استاتيكية (ساكنة، عندما لا تكون قابلة للتغير)" [٣٦] وهو يضيف تصنيفات أخرى للشخصيات فيقول "متسقة (عندما لا تتناقض صفاتها مع أفعالها) أو غير متسقة. ومسطحة flat (بسيطة، ذات بعدين، قليلة السمات، يمكن التنبؤ بسلوكها ببساطة) أو مستديرة round (معقدة، ذات أبعاد مختلفة، قادرة على إثارة الدهشة بسلوكها)"[٣٧].

والشخصية الرئيسية في المجموعة الشعرية التي بين يدينا هي (الملابس) وثمة شخصيات أخرى مساعدة، كالمقص، والإبر، والخيوط، والأكياس البلاستيكية، والمانيكانات، والخياط، وملابس أكثر تعيناً كالقميص الأبيض، والبنطال، وغيرها.

-ومن جهة تصنيف الشخصيات إلى نامية، وثابتة، فإن (الملابس) شخصية نامية تتأثر بالأحداث، وتتغير وجهات نظرها للأشياء بمرور الزمن، كما تتغير هيئتها، ومشاعرها وردود أفعالها، وطموحاتها، أيضا نجد من الشخصيات النامية، وإن كانت ثانوية، (البنطال)، الذي سيتحول بمرور الوقت إلى (شورت) أو (قطعة قماش) ستربطها الأم على إصبع صغيرها[٣٨].

ويشكّل الكُتَّابُ الشخصيةَ عبر ثلاثة أبعاد لها، هي (البعد الجسمي، والبعد النفسي، والبعد الاجتماعي) وربما كان أكثر هذه الأبعاد ظهورا في النص الشعري هو البعد النفسي[٣٩] وهذا هو ما نجده في تشكيل تامر فتحي للشخصيات في مجموعته الشعرية موضوع البحث، ففي الفصل

(٣٦) جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص٣٠.

(٣٧) السابق: ص٣٠.

(٣٨) تامر فتحي: بالأمس فقدتُ زرا، ص٤٢.

(٣٩) محمود الضبع: البناء السردي في شعر درويش، مجلة الشعر، صادرة عن اتحاد الإذاعة والتلفزيون، القاهرة-مصر، العدد١٣١، ٢٠٠٨م، ص٦٧-ص٦٨.

الأول من المجموعة، والذي يحمل عنوان (عندما تكون الملابس في المتجر) ومع أول قصائده (فاترينه) يصوّر لنا الشاعر البُعْدَ النفسي للملابس، إذ نجد أنفسنا أمام ملابس (تحزن)، و(تشعر بالوحدة)، تشعر بالدبابيس التي تشكّل مرحلة (انتظارها لمن يلبسها)، كأنها صليب هي مصلوبة عليه، بما للصليب من حمولة دلالية تتضمن ألم الظلم والتنكيل، فضلا عن الألم الجسدي للمصلوب، كذلك فإننا أمام ملابس (تعشق) و(تكره)، و(تحسد)، و(تشتهي)، يقول الشاعر:

"من يدرك حزن الملابس حين تكون وحدَها مصلوبة بالدبابيسْ/ وهي تدخُلُ مرحلة الكيّ/ والطيّ/ والمصابيح الملونة/ الملابس لا تعشق المانيكاناتْ/ الشماعاتْ/ هي تعشق الخروج/ وتكره الزجاج/ وتحسد الملابس الطليقةْ/ فمنذ أن كانت في المصنع/ وهي تشتهي الهروبْ"(٤٠)

وفي قصيدة (ديفو)، يواصل الشاعر الوصف النفسي لشخصية الملابس، لكنه يضيف أبعادا (جسمية) أو (شكلية) تؤثر في ذلك البعد النفسي، فكلمة (ديفو) "défaut" كلمة فرنسية تعني عيبا أو خللا. مثال: "Ce produit a un défaut de fabrication." وترجمته: "هذا المنتج فيه عَيب تصنيع". إذ إن الملابس في هذه القصيدة بها عيب كـــ(فقدان زر) أو (تشوه بالأقمشة) لهذا نجد أن لها (تعبيرات وجه جامدة)، هذه السمات الجسمية (الشكلية) تنعكس على التكوين النفسي للشخصية، إذ إنَّ لها كما يصفها الشاعر(حزن خاص)، و(عزلة)، و(رغبة معاقة)، و(استسلام كامل لمصير محتوم) هو التحول إلى المخزن، أو إلى الأسواق الخلفية، تماما كما أن أصحاب (الإعاقة الجسمية) أو (الاختلاف الجسماني عن المعتاد والسائد) من البشر، لهم المشاعر ذاتها، وتخوفات مماثلة تجاه المصير، إذ تتوفر لها فرص أقل من غيرها –أو تنعدم– في العمل، أو السفر، أو الارتباط أو غير ذلك مما يرمز له الشاعر بقوله: (الأسواق الخلفية) أو (المخزن) فيقول: "الملابس التي فقدت زرًّا،/ أو تشوّهت أقمشتُها/ لها حزنها الخاص/ تعبيرات الوجه الجامدة/ عزلتُها/ رغبتها المعاقة بأن توضع داخل الأكياس البلاستيكية/ استسلامها الكامل بأن تتحول إلى المخزن/ أو إلى الأسواق الخلفية"(٤١).

ومن الشخصيات الثانوية التي تستعرضها نصوص المجموعة شخصية (المانيكان– المانيكانات) (والمانيكان هو المُجسّم الذي له شكل البشر، ويُصنع من البلاستيك أو ما شابه، ويُلْبَسُ الملابسَ لتُعرض للجمهور) وهذه الشخصية تمثل جانبا مضادا لشخصية الملابس، فتعني

(٤٠) تامر فتحي: بالأمس فقدتُ زرا، ص١٧.

(٤١) تامر فتحي: بالأمس فقدتُ زرا، ص٢١.

لها قيدا يجعل الحياة المأمولة موعدا مؤجلا، من المحتمل ألا يجيء، وللمانيكانات سمات جسمية، تعكس برودا نفسيا يضاد التوهج النفسي للملابس ولمحبوبها المرجوّ (الأجساد البشرية)، فالمانيكانات لا تتصبب عرقا، وليس لها رائحة، ولا ملابس داخلية، ولا تستطيعُ النوم أو الجلوس، في الوقت الذي يعني كل هذا للملابس توقف الحياة، يقول تامر فتحي في قصيدة (رغبة في الخروج):

"تشتهي الملابسُ رائحة العرق/ (لم تكن المانيكانات تَتَصَبَّبُ عَرَقًا،/ ولم تمتلك قط رائحةْ)/ تشتهي سخونة الجسد عند الانحناء/ وعند الجلوس/ وأن تلامسَ الملابسَ الداخليةْ/ أيتها المانيكانات التي لا تمتلك ملابسَ داخليةً/ ولا تستطيعُ النوم أو الجلوس/ عليكِ لعنةُ الله"(٤٢).

ومن نماذج الشخصيات الثانوية، شخصية (الأكياس البلاستيكية)، وهي شخصية ذات وجهين، وجه سلبي وآخر إيجابي، ويتحدد ظهورها بأحد الوجهين في المقاطع الشعرية بحسب موقعها من (الملابس) التي هي الشخصية الرئيسية، فالشاعر إذن لا يصف لنا سماتٍ نفسية أو جسمية أو اجتماعية لشخصية (الأكياس البلاستيكية)، إنما يصفها لنا من واقع وقعها على شخصية أخرى هي (الملابس)، لنراها بعينيها، فنحبها محبتها لها، أو لا نحبها إن لم تكن الملابس تحبها، فمثلا في اللحظة التي يتم فتح الأكياس البلاستيكية لصالح وضع الملابس فيها، لتكون الأكياس وسيلتها للخروج من المتجر، تكون الأكياس ذات دلالة إيجابية، فهي حيئذٍ نافذة الملابس على الحياة، وقنطرتها للعبور إليها، يقول الشاعر من قصيدة (رغبة في الخروج):

"الأكياس البلاستيكية هي الخروجْ/ الانعتاق الأخير،/ الشبّاك الذي يطل على المساحات/ الشاسعةْ."(٤٣).

مع ذلك فإن الأكياس تشكّل هذه النافذة على الأمل، في الوقت الذي يسبق دخول الملابس إليها، أما في الوقت الذي تتحرك تلك الأكياس، ثم لا تكون الملابس (بطلة المجموعة) هي المختارة للشراء، بل غيرها، يتحول صوت الأكياس إلى صوتٍ مزعج تود الملابس أن يسكت، لأنه يشعل الأمل فيها، ثم يترك جذوة ذلك الأمل تأكل الملابسَ حسرةً، يقول الشاعر من القصيدة نفسها:

(٤٢) السابق: ص٢٧.

(٤٣) تامر فتحي: بالأمس فقدتُ زرا، ص٢٦.

"آه.. لو تسكتُ خشخشةُ الأكياس البلاستيكية/ أو تهدأ قليلًا،/ فهي التي تتركُ نافذة الأحلام مفتوحةً / وترحل....."(٤٤).

يستخدم الشاعر تقنية الاسترجاع، (Flash Back) والاسترجاع هو أن "يترك الراوي مستوى القص الأول، ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها"(٤٥)، فيعود بالاسترجاع إلى نشأة الملابس، ليعرفنا تاريخ هذه الشخصية الرئيسية، وصلاتها بشخصيات أخرى ثانوية، أسهمت في تكوينها، كالخيوط، والمقص، والإبر، والخياط، نجد هذا في فصل/قصيدة (عندما كانت الملابس صغيرة)، فالملابس هي ثمرة تزاوج الخيوط، يقول:

"لم يكن بداخل الخيوط رغبةٌ في التزاوج/ لكنها أُرغِمَتْ/ هكذا/ وُلِدَتِ الأقمشةُ من زواجٍ تقليدي"(٤٦)

وشفرةُ المقصّ هي التي منحت الملابس جسدَها وهيئته، وهو يصفها بالبرودة (وهي سمة نفسية، إذ عادةً ما يُوسَمُ الجرّاحَ بالبرودة –برودة الأعصاب– إذ يقطّع لحم المريض في العمليات الجراحية) يقول الشاعر:

"كانت لشفرة المقص برودتها/ وهي تمنحني جسدي/ (غالبا ما نُمنح الأجسادَ كي ندركَ الوجع)/ فليكن لك هذا الوجه/ وهذا الاسم/ وتلك الأطراف/ وهذه العلامة أعلى الظهر/ عليها مقاسك/ وتعليمات الغسيل"(٤٧).

نلاحظ أن هذا المقطع يأتي في المجموعة، في صفحة (٣٦) ونجد في الصفحة التي تقابلها (٣٧) امتدادا له، لكن بخط أقل حجما، كأن المقطع الذي في صفحة (٣٧) يشكّل صدى للمقطع السابق له، أو كأنه يشكّل صوت الشاعر، لا صوت الملابس، كأن الشاعر يطعّم سيرة الملابس التي يتخذها قناعا له، بمقاطع من سيرته هو، بلا أقنعة، سيرته المباشرة، لا المستترة خلف سيرة الملابس، ومن ثم يجعل هذا الصوت/المقطع بحجم أقل للخط من حجم السابق له، يقول فيه:

"كان الظلام يشعلُ عود ثقابه/ ويقترب من وجهي/ كي يتأكد أي الألوان تلائمني/ لكنه اختار/ لون العزلة....." (٤٨).

(٤٤) السابق: ص٢٨.

(٤٥) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص٥٨.

(٤٦) تامر فتحي: السابق، ص٣٥.

(٤٧) نفسه: ص٣٦.

(٤٨) تامر فتحي: بالأمس فقدتُ زرا، ص٣٧.

الأمر نفسه يتكرر في المقطعين التاليين، في الصفحتين التاليتين، فحينما يعرض لنا شخصية (الإبر) ودورها في حياة الملابس، دورها المؤلم والمهم في آن، فإنه يصنع تداخلا مباشرا بينه وبين الملابس متخذا إياها قناعا يتكلم من خلفه مرة، وينحِّيه أخرى، يقول:

"للإبر وخزُها/ وهي تودعني الحياةَ/ والتفاصيل الصغيرةَ/ ومخيلةً من الشخصيات الكرتونية/ (فيما بعدُ ستقرأ- هذه المخيلة- ماركيز، لوركا،/ وسعدي يوسف/ وصنع الله إبراهيم)/ وهي تخيط جسدي/ وتطرز حزني/ وتجعلني أمارس الصراخ"(٤٩).

إنه في الوقت الذي يصف فيه الإبر على لسان الملابس، يجنح إلى الكلام عن نفسه هو، فمخيلته قرأت ماركيز ولوركا وسعدي يوسف وصنع الله إبراهيم، وهو ما يجنح بالخيال ناحية الواقع ليؤكد لنا أن الملابس محض قناع، ثم هو يروي لنا بحجم خط أقل من خط هذا المقطع، وفي الصفحة المقابلة تماما (ص٣٩) مقطعا من سيرته المباشرة، لا ارتباط بينه وبين الملابس، ليكون الخط الأصغر إشارة إلى الصدى، أو إلى الهامش، يقول فيه:

"رائحة الشتاء/ كانت معرفتي الأولى/ وأنا أتنفس أولَ المتاحِ من الهواءْ"(٥٠).

وضع هذا المقطع بخط أقل حجما في الصفحة المقابلة لصفحة المقطع السابق، وكون كِلَي المقطعين يتعلق بالنشأة والبداية -حيث الإبر التي تُودِعُ الأقمشةَ الحياةَ وتشكِّلُها في جسد، تهبه أولياته، والمعرفة الأولى- جعلنا نرى أن هذا المقطع، صدى للمقطع السابق له، وأنه -المقطع اللاحق- متعلق بالسيرة الذاتية للشاعر، لا بصوت الملابس، إذ الشاعر وُلِدَ في السادس من شهر فبراير عام ١٩٨٠م، وهو ما يعني أنه وُلِدَ في فصل الشتاء، وهذا ما يخبرنا به في قوله " رائحة الشتاء/ كانت معرفتي الأولى/ وأنا أتنفس أولَ المتاحِ من الهواءْ"، لكننا نعود فنقول بمزيد من التأمل: لعل معرفة الملابس الأولى بالهواء -عبر تاريخ البشرية- كانت شتاءً أيضا، وهذا منطقي في إطار فهم حاجة الإنسان الأول للملابس، والتي يُرَجَّحُ أن تكون ألحَّ شتاءً منها صيفًا.

نتعرف أيضا على شخصيات أخرى ثانوية ثابتة غير متطورة، هي (الخياط) و(القميص الأبيض)، و(الملابس المدرسية)، و(الحقيبة الرمادية الحالمة)، نجدها في ذاكرة الملابس، في القصيدة ذاتها، فالخياط لا يخرج عن دوره الاعتيادي:

(٤٩) السابق: ص٣٨.

(٥٠) نفسه: ص٣٩.

"هكذا فصّلنا الخياطُ الطيبُ/ كي نصبح ملابس طيبةً/ مكويةً/ ومطويةً بعناية"(٥١).

والقميص الأبيض، يحتّم عليه لونه (البُعد الجسمي للشخصية) سمات معينة تدعو للتعاطف (اللثغة والكلمات المكسّرة)، وتخوّفات بعينها يخشى وقوعها (وهذا من البعد النفسي للشخصية)، لأنها تعني له ضررا محققا:

"لكن القميص الأبيضَ/ اختارَ لثغتَه/ كلماته المكسّرة/ همهمتَه التي تمنح للأشياءِ أسماءَها/ ربما يكره هذا القميص/ طعم الطماطم/ وطعم الحليب/ وأن يُطلبَ منه أن يبتاع الخبزَ عند الصباح"(٥٢).

ومن تلك الشخصيات الثانوية غير المتطورة شخصية (الملابس المدرسية) التي تلتحم بالأحداث المدرسية، كأنها ذاكرة لها، كما تُنْشِئُ علاقاتٍ بمتلازماتٍ مدرسية أخرى، كالحقيبة الرمادية، التي لها أيضا شخصية غير متطورة، يقول:

"للملابس المدرسية/ دهشتها وهي تشاهد بياض الطباشير،/ سذاجة الأسئلة،/ بكاؤها وهي تتلقى عصا المدرِّس،/ علاقتها الحميمة بالحقيبة الرمادية التي اعتادتْ/ أن تخبّئ الأحلام في جيوبها الصغيرة/ وأن تبتلع الكتب المدرسية" (٥٣).

أيضا ضمن (الشخصيات الثانوية) التي تشتمل عليها قصيدة (عندما كانت الملابس صغيرة)، شخصية (البنطال) وعلى الرغم من كونها شخصية ثانوية في هذه المجموعة الشعرية، فهي شخصية متطورة تؤثر فيها الأحداثُ بمرور الزمن، يقول:

"البنطال الذي كان يعدو وسط الغماية/ لم يكن يدرك أن وقتًا سوف يجيء/ سيتحول فيه إلى "شورت" صغير،/ أو إلى قطعة قماش/ ستربطها الأم على إصبع صغيرها/ لكنه ظل منهمكا في ركضه/ كأن هنالك ثمة أمل ينتظر على الجهة المقابلة/ رائعة هي الأشياء في الرؤية الخاطفة/ (أنت تجري فلتكن دائما هكذا)/ هكذا قال الخياط الطيبْ" (٥٤)

(٥١) تامر فتحي: بالأمس فقدتُ زرا، ص٤٠.

(٥٢) السابق: الصفحة نفسها.

(٥٣) نفسه: ص٤١.

(٥٤) تامر فتحي: بالأمس فقدتُ زرا، ص٤٢-ص٤٣.

المطلب الثاني- الحدث:

الحدث في القصة هو "جزء متميز من الفعل، وهو سرد قصصي موجز أو قصير يتناول موقفا واحدا، وحينما تنتظم الأحداث معا، ويجمعها خيطٌ واحد بطريقة مترابطة، تصبح سلسلة أحداث في الحبكة"(٥٥) وبذلك فإن الأحداث هي "سلسلة حوادث في قصة -مسرحية كانت أو ملحمية أو روائية- يرتبط بعضُها ببعض بروابط السببية، في سبيل تكوين حبكة لها بداية وتطوير ونهاية"(٥٦). والحدث وثيق الصلة بالشخصيات، إذ إن الشخصية هي التي تقوم بالفعل، الذي يعتمد عليه الحدث، كما أن الحدث يؤثر في الشخصية، وتظهر فيه انفعالاتها وردود أفعالها، وتتشكل رؤاها وأفكارها ومواقفها تحت وطأته.

وقد ظهر عنصر الأحداث بارزا في اعتماد الشاعر على البناء القصصي في تشكيل قصائد هذه المجموعة الشعرية، إذ شكلت الأحداث بؤرة قصصية مؤثرة في حياة الملابس، منذ نشأتها، وإلى أن تنتهي حياتُها. يتضح لنا هذا بدايةً من عناوين القصائد/الفصول، فالفصل الأول الذي يحمل عنوان (عندما تكون الملابس في المتجر) والذي يضم ثلاث قصائد هي (فاترينه) و(ديفو) و(رغبة في الخروج)، يبدأ عنوانه بظرف الزمان (عند) المُضاف إلى (ما) المصدرية، والابتداء بظرف الزمان بهذه الصورة يقتضي الإخبار عن حدث أو أحداث تقع في زمنٍ معين يشير إليه ظرف الزمان (عندما)، وهو ما يعبّر عنه أصل الجملة المُتَصوَّر ذهنًا (عندما تكون الملابس في المتجر يحدث كذا وكذا) بتقدير الفعل المحذوف الذي يتعلق به ظرف الزمان، فالشاعر إذ يبدأ عنوان الفصل المكون من ثلاث قصائد، بظرف زمان، يشير إلى أن القصائد الثلاثة ستصور أحداثا، يدور حولها البناء القصصي المستعار لتشكيل هذه القصائد، مع ملاحظة أن صيغة المضارعة التي جاء عليها الفعل (تكون) يشير إلى استمرارية وقوع تلك الأحداث، وهذا أدعى لتصور تواصل حدوثها في ذهن المتلقي، وعدم انفصال القارئ عنها زمنيا، إنها مازالت تحدث حتى أثناء تلقي المتلقي لهذه القصائد.

(٥٥) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص١٣٧.

(٥٦) مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٨٤م، ص١٤.

الملابس في قصيدة (فاترينه) "مصلوبة بالدبابيس"[٥٧] واسم المفعول (مصلوبة) يشير إلى وقوع حدث (الصلب)، وهذه الملابس "تدخل مرحلة الكي والطي والمصابيح"[٥٨] والإشارة إلى هذه الأحداث يعمّق شعورنا بما تحتشد به الملابس–في تلك المرحلة من حياتها– من رغبة في مغادرة قيد العرض (الفاترينه) إلى حرية الحياة والالتحام بجسد حي نابض طليق، فهي "تحسد الملابس الطليقة" و"تشتهي الهروب"[٥٩]، وأفعال المضارعة هذه وغيرها مما اشتملت عليه القصيدة مثل (تكون– تدخل– لا تعشق– تعشق– تكره) تؤكد استمرارية وقوع الأحداث. كذلك في القصيدة التالية (ديفو) فإن الحدث الذي تبدأ به القصيدة هو ما يشكّل الشخصية الرئيسية (الملابس) (على المستوى الجسمي) و(النفسي) –كما سبقت الإشارة– فقد فقدت الملابسُ زرًّا [٦٠] "أو تشوهت أقمشتها"[٦١] الأمر الذي وسم الشخصية بسمات شكلية "تعبيرات الوجه الجامدة"[٦٢] وأخرى نفسية "حزنها الخاص–عزلتُها– رغبتها المعاقة– استسلامها الكامل"[٦٣]. من هنا نلاحظ أن الحدث هو جوهر القصيدة، وهو ما انطلقت منه، وانبنى عليه تشكيل الشخصية الرئيسية فيها، بمختلف أبعادها.

واعتماد القصيدة على الحدث يبدأ أيضا من عناوين الفصول/ القصائد التالية، فنجد: (عندما كانت الملابس صغيرة) و(عندما تمارس الملابس حياتها اليومية) و(عندما تموت الملابس) وكل عنوان من هذه العناوين، يحتشد بأحداث كثيرة، بحيث تشكل كلٌّ منها مرحلة من مراحل قصة حياة الملابس، ففي قصيدة (عندما كانت الملابس صغيرة)، يبدأ الأمر بحدث الميلاد؛ ميلاد الملابس من تزاوج الخيوط، ذلك التزاوج الذي لم تكن ترغب فيه لكنها أجبرت عليه[٦٤] (الأمر الذي يشير إلى ما في حياة الملابس/البشر من جبر منذ نشأتها الأولى)، ثم تشكيل جسد الملابس، الذي كان بفعل شفرة المقص، بما احتشد به هذا التشكيل من وجع هو لازم من لوازم الوجود

(٥٧) تامر فتحي: بالأمس فقدتُ زرا، ص١٧.

(٥٨) السابق: الصفحة نفسها.

(٥٩) نفسه: ص٢١.

(٦٠) نفسه: الصفحة نفسها.

(٦١) نفسه: ص١٧.

(٦٢) نفسه: ص٢١.

(٦٣) نفسه: الصفحة نفسها.

(٦٤) نفسه: ص٣٥.

(غالبًا ما نُمنح الأجساد كي ندرك الوجع)[٦٥]، ثم وخز الإبر الذي وهب الملابس الحياة والتفاصيل الصغيرة، وطرّز حزنها في جسدها فجعلها تمارس الصراخ[٦٦]، تماما كما يمارس الأطفال الصراخ فور ولادتهم! مرورا بأحداث مختلفة، تَقَعُ للقميصِ الأبيض[٦٧] والبنطال الذي يدمن الركض "كأن هنالك ثمة أملا ينتظر على الجهة المقابلة"[٦٨].

الأمر يتواصل في قصيدة/فصل (عندما تمارس الملابس حياتها اليومية)، يقول فيها:

"هكذا/ تعتاد الملابسُ دورانَ المغسلةِ،/ ورغوة المسحوق،/ وموادَ التبييض./ تظلُّ في الماء/ منقوعةً/ فيتلوّن الماءُ بلون حسرتِها/ تتسربُ أفكارُها على هيئةِ رغوةٍ بيضاء كثيرة الفقّاعات/ تترك فسحا للمسحوق يعمل جاهدًا/ على إزالة أحلامها/ كي تبدو بيضاء/ ناصعة/ تستسلم للعصر،/ وأن تتدلى طائعة من حبل الغسيل/ تستقبل الهواءَ/ والشمسَ/ والأتربة./ تُلْقَى وسطَ الملابس المتّسخةْ/ تعتادُ البقعَ/ ولسعةَ المكواة./ تشاهدُ الملابس الجديدة في الفاترينات/ فتبتسم/ وترحل./ تختارُ الملابسُ الداخليةُ/-غالبًا- اللونَ الأبيضَ/ عالمَها المُغَايرَ/ ثقوبَها البسيطة/ قدرتَها على التخفي/ والموتِ البطيء/ وهي تمتصُّ الدمَ/ من البثورِ الموجودةِ على الظهر./ ربما كان مسمارًا أو شيئا آخرَ/ ذلك الذي خلّفَ هذا المزقَ ينزفُ بعض الخيوطِ/ وجعلَ الملابس تتمدَّدُ ثانيةً أمام الخيّاطِ الطيّب/ لتعاودَ الإبرُ عملَها/ فتلملم الخيوطَ داخل الأقمشةِ/ تمرقُ تحت النسيجِ/ تسحبُ أطرافه وذاكراته/ لكنها في غمرة انهماكِها/ تُسقطُ بعضًا من تفاصيله/ وطقوسه اليومية/ الآن/ فقط يدركُ البنطال الذي كان يعدو وسط الغُمّاية/ أنه صار عجوزًا"[٦٩].

ونلاحظ أن القصيدة كاملة، تمثل سلسلة من الأحداث تعبّر عن الحياة اليومية للملابس، مشاهد يتبع بعضها بعضًا، يخلقها تتابع الأفعال، مثل تتابع الأفعال في مشهد غسيل الملابس، الذي يفتتحه الشاعر بحدث أولي هو: (تعتادُ الملابس دوران المغسلة)، وهذا الحدث، هو مفتتح سلسلة من الأحداث المترابطة سببيا، والتي تشكّل مشهد غسل الملابس كاملا، مثل (تظل في الماء-يتلون الماء- تتسرب أفكارها-تترك نفسها للمسحوق- تبدو بيضاء- تستسلم للعصر-

(٦٥) تامر فتحي: بالأمس فقدتُ زرًا، ص٣٦.
(٦٦) السابق: ص٣٨.
(٦٧) نفسه: ص٤٠.
(٦٨) نفسه: ص٤٢.
(٦٩) نفسه: ص٤٧-ص٥٤.

تتدلى طائعة- تستقبل الهواء...) إن هذا الدوران يرمز إلى دوران الحياة بمن يعيشونها، واعتيادهم لهذا الدوران، هو ما يترتب عليه اعتياد كل تلك الأفعال/الأحداث المتعاقبة التي أتت بعد ذلك.

أيضا مشاهد أخرى يشكّلها تتابع الأفعال وما تعبّر عنه من أحداث، مثل: (تُلْقَى وسطَ الملابس- تعتاد البقع- تشاهد الملابس الجديدة في الفاترينات- تبتسم-ترحل- تختار الملابس الداخلية اللون الأبيض- تمتص الدم- المزق ينزف بعض الخيوط- تتمدد أمام الخياط- تلملم الخيوط- تمرق تحت النسيج- تسحب أطرافه-تُسقط بعضا منها- يدرك البنطال- يعدو- صار عجوزا)، كل هذه الأفعال المتعاقبة شكّلت الأحداث، وتشكّلت عبرها المشاهد/المقاطع المتتابعة في القصيدة، ولعل حرص الشاعر على أن تأخذ الأفعال صيغة المضارعة، يشير ليس فقط إلى الاستمرارية، بل أيضا إلى تأكيد ذلك الالتحام بين الملابس والبشر في هذه المجموعة الشعرية، فكل ما يقع للبشر منذ نشأتهم في هذا العالم، هو متواصل الوقوع، من أزمات وآلام وانفراجات وأفراح، بما يتضمنه ذلك من مشاعر مختلفة، إنها الحياة بمسيرتها التي لا تتوقف والتي هي مستمرة إلى ما شاء الله تعالى لها أن تستمر، وهكذا الملابس (التي شكّلت قناعًا) تقع لها الأحداث المعتادة، التي وقعت وستظل تقع لجنسها، في صيغة المضارعة دلالةً على استمرارية الوقوع.

الأمر نفسه نجده في الفصل الأخير من هذه المجموعة الشعرية، والذي حمل عنوان (عندما تموت الملابس) فالحدث الرئيسي في هذه (القصيدة/ الفصل) من قصة الملابس، هو (التحوّل) الذي يعبر به الشاعر عن استشعار الملابس للنهاية، واستسلامها لها، وتذكرها واسترجاعها لأوليات حياتها ونشأتها، حنينا لها، تماما كما هو حال البشر.

ولهذا التحول مظاهر جسّدتها الأفعال المتتابعة مثل الفعل (صار) الذي يردُ مراتٍ عدة، فالملابس صارت تخشى المرض، والتهالُك:

"صرتُ أخشى/ انفلات الخيوط من النسيج/ وتلك الثقوب الصغيرة"(٧٠).

رائحة العرق (صارت) اعتيادية ومقززة(٧١) والألوان (صارت) تغادر بريقها(٧٢) وهذا التحوّل، يقتضي شعورا بالحنين للحال التي كانت قبل ذلك التحول، وتذكرها، **والتذكر صورة من صور الأحداث الساكنة**، إذ يمكن تقسيم الأحداث إلى متحركة وساكنة "أما النوع الأول فهو ما

(٧٠) تامر فتحي: بالأمس فقدتُ زرا، ص٥٧.

(٧١) السابق: ص٥٨.

(٧٢) نفسه: ص٥٩.

تقوم به الشخصية في تعاملها مع الآخرين، أو في مواقفها من الكائنات والأشياء، أو ما تشعر به من ظواهر غامضة وعجيبة. وأقصد بالنوع الثاني ذلك الحدث الذي تقوم به الشخصية مع نفسها؛ وذلك مثل: أحداث التأمل، والتذكر، والحلم، والمناجاة"(٧٣).

ونجد مثال هذا في قول الشاعر:

"عندما تدخل الملابسُ عتمة دولابها/ يتخللُ نسيجَها/ شيءٌ من الحنين/ وصدى أغنيات لم تسمعها من قبل/ تنتشل الوجوه من النسيان/ وتتذكر صوتَ ماكينات الخياطة"(٧٤).

وفي إطار حدث (التحوّل) فإن ما كان عيبًا عارضا عند بعض الملابس، قبل الخروج من المتجر في قصيدة (ديفو)، وهو فقدان الزر–يصبح صورة من صور ذلك التحول في نهاية حياة الملابس، إذ يعقّب الشاعر بضمير الأنا على المقطع السابق بقوله "بالأمس فقدتُ زرًّا"(٧٥) كأن ما كان مصير البعض في البداية (الإعاقة أو النقص بفقدان الزر) يصير مصير الكل في النهاية (الملابس والبشر في هذا على حد سواء).

أيضا يتكرر هذا التذكر، حينما تُلْقِي الملابسُ بنفسها منتحرة من على حبل الغسيل، لكن في هذه المرة يتداخل الحدث الساكن (التذكر) مع الحدث المتحرك (السقوط من أعلى الشرفة)، والحدث الساكن وإن كان عادةً لا ينمّي مسار الأحداث، أو يطورها، فإنه في هذا التداخل يفجّر الطاقة الشعورية للحدث المتحرك الذي يصاحبه، ويشكّل خلفية له، يقول الشاعر:

"تتذكر –وهي تسقط– دخولها الكيسَ البلاستيكي/ الجدلَ حول السعر عند البائع/ أول لسعة مكواة/ تتذكر اهتمامنا البالغ في لحظات النشوة الأولى/ وعدم اكتراثنا في اللحظات الأخيرة/ عندها يصاحب سقوطها/ موسيقى النهاية/ ولرائحة مسحوق التنظيف المنبعثة منها/ رائحة النهاية"(٧٦).

(٧٣) فاطمة أحمد عثمان: توظيف الصوفية في الرواية المصرية، ماجستير غير منشورة، كلية دار العلوم جامعة المنيا–مصر، ٢٠٠٤، ص١٠٠.

(٧٤) تامر فتحي: بالأمس فقدتُ زرا، ص٦٠.

(٧٥) السابق: ص٦١.

(٧٦) نفسه: ص٦٦–ص٦٧.

أيضا من صور التحول، مزقٌ تحت الإبط يعرض للملابس، فتستيقظ عليه ذات صباح(٧٧) بالإضافة إلى تضاؤل أطرافها، وذاكرتها، وتَبَدِّي صورة الموت أمامها حية جليةً، يقول الشاعر على لسان الملابس:

"تتضاءلُ أطرافي/ وذاكرتي/ وأشيائي الحميمة/ ويبدو الموتُ جليا كخرقةٍ/ لمسح الأرفف/ وبقايا الطعام في المطبخ"(٧٨).

ونلاحظ أن الصورة التي اختارها الشاعر ليعبر عن موت الملابس، هي صورة لتحولها من حال الاقتناء للارتداء، إلى حال الاستعمال في أغراض زَرِيَّة، وهي الصورة التي تناسب عالم الملابس وتشكّل موتا حقيقيا لها، في جنسها، ذلك العالم الذي نسج الشاعرُ حوله وبه قصائد مجموعته الشعرية.

وأحيانا لا تنتظر الملابسُ الموتَ يقع لها كيفما اتفق، بل تذهبُ إليه مختارةً في حدثٍ يشكّل ذروة التحوّل، من حال اشتهائها الحياةَ، إلى حال اشتهاء الخلاص منها، يقول:

"عندما تشتهي الملابسُ الموتَ/ تبدو غيرَ مهندمة/ أو ذات أكمام قصيرة/ تُغافل سطوةَ مشبكِ الغسيل/ تُلقي بنفسها من أعلى الشرفة"(٧٩).

المطلب الثالث- الزمان والمكان:

الحدث القصصي، يقوم على زمنٍ، ويقع في مكان، والشخصية تتشكّل عبر مرور الزمن، ويؤثر في تشكيلها المكان، من هنا يستمد الزمانُ والمكانُ (الفضاءُ القصصيُّ) أهميتَهُمَا في البناء القصصي، إذ "يمثّل الزمن عنصرًا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب فنًا زمنيا –إذا صنّفنا الفنون إلى زمانية ومكانية- فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن"(٨٠)، للمكان الأهمية ذاتها، بوصفه مكونا قصصيا، فالرواية مثلا بوصفها أحد أبرز الفنون القصصية إن كانت "في المقام الأول فنًا زمنيا يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة- فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان. وإن المساحة التي تقع فيها الأحداث، والتي تفصل الشخصيات

(٧٧) تامر فتحي: بالأمس فقدتُ زرا، ص٦٣.

(٧٨) السابق: ص٦٤.

(٧٩) نفسه: ص٦٥.

(٨٠) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص٣٧.

بعضها عن البعض، بالإضافة إلى المساحة التي تفصل بين القارئ وعالم الرواية- لها دور أساسي في تشكيل النص الروائي. فالقارئ بالإمساك بهذا المجلد ينتقل من موضعه إلى عوالم شتى، إلى روسيا تولستوي، إلى باريس بلزاك، إلى قاهرة محفوظ، إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي نفسه. فالرواية رحلة في الزمان والمكان على حد سواء"(٨١).

من هنا فإن "الزمان والمكان عنصران متلازمان في تشكيل النص القصصي، وهما يكملان المعنى الأساسي في البنية القصصية؛ فالراوي يروي أحداثا تفعلها الشخصيات، وهذه الأحداث تقع في زمان معين، وتكون في مكان محدد، وكل ذلك مقصود لدلالة فنية يريدها القاص. أما القصيدة التي تستعير البنية القصصية لتشكيل النص الشعري، فإنها لا تهتم بالزمان والمكان اهتمام القصة بهما، لكنها تكتفي باللمح والإشارة من خلال بعض الدوال التي تشير إلى المكان والزمان الذي تدور فيهما الأحداث"(٨٢).

فمن جهة الزمن، ونقصد هنا الزمن التخييلي (الزمن داخل النص)، والذي يُعنى فيما يُعنى بالزمن الذي استغرقته الأحداث داخل القصة، والترتيب الزمني للأحداث، ووضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، وتزامن الأحداث وتتابع الفصول(٨٣)- فإن الشاعر اعتمد في ترتيب أحداث قصة الملابس داخل مجموعته الشعرية على تتابع زمني منطقي، يقوم على السببية (التراتب الزمني)، شكّل إطارا عاما لحركة السرد في القصائد، قام هذا الإطار الزمني على أربعة فصول (مع ملاحظة أن فصول العام أربعة، تتعاقب على مدار الحياة، ما يؤكد أن قصة الملابس هي قصة البشر والحياة).

تبدأ هذه الفصول بالفصل الأول (عندما تكون الملابس في المتجر) وهي مرحلة تشبه مرحلة المراهقة، وينقسم فيها الناس/الملابس قسمين: ملابس مهيأة -من واقع اكتمالها- للعرض في (فاترينه) -وهو عنوان أولى القصائد الثلاثة اللواتي يتألف منهن هذا الفصل- تتشوّق للخروج للحياة، وملابس أخرى بها (ديفو) -وهو عنوان القصيدة الثانية- الأمر الذي يجعلها أقل شأنا أو أرخص سعرا، فهي ملابس معيبة مصيرها إلى المخزن أو الأسواق الخلفية. وكلا النوعين يتشوّق للخروج، وهو ما نجده في قصيدة (رغبةٌ في الخروج) وهي القصيدة الثالثة في هذا الفصل.

(٨١) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص١٠٣.

(٨٢) ناهد راحيل: الشعر والفنون دراسة مقارنة في آليات التداخل، ص١٣٩.

(٨٣) سيزا قاسم: السابق، ص٣٧.

في الفصل الثاني والذي حمل عنوان (عندما كانت الملابس صغيرة) يعود الشاعر بتقنية الاسترجاع إلى أحداث سابقة زمنيا على الوقت الذي تكون فيه الملابس في المتجر، كلحظة تزاوج الخيوط، وميلاد الأقمشة(٨٤) ثم قَصِّ المقصِّ تلك الأقمشة، ومنحها جسدها(٨٥)، ثم خِياطَة الخيّاط الأقمشةَ بالإبر، التي تهب للملابس الحياة(٨٦) حتى تغدو أخيرا "ملابس طيبة/ مكوية/ ومطوية بعناية"(٨٧).

ثم يعود الشاعر في الفصل نفسه، للترتيب المنطقي للزمن، فيبدأ من اللحظة التي انتهى إليها قبل الاسترجاع، وهي لحظة تشوق الملابس للخروج (في القصيدة الأخيرة من الفصل الأول) ثم يحكي في الفصل الثاني (عندما كانت الملابس صغيرة) عن القميص الأبيض والملابس المدرسية والبنطال الذي يعدو، والتحامهم بالحياة، بعد الخروج من المتجر(٨٨)، وفي الفصل الثالث الذي حمل عنوان (عندما تمارس الملابس حياتها اليومية) يحكي لنا الشاعر –في إطار التتابع المنطقي للزمن– التفاصيل التي تُعَاينُهَا وتُعَانِيها الملابسُ في رحلة الحياة، والوصول إلى الاعتياد الذي يعقبه تراجع القوى والقدرات، والمرض واقتراب الفناء، وهو الأمر الذي يمثله الفصل الرابع (عندما تموت الملابس)، بما يشكل نهاية مرتقبة، لحياة الإنسان والملابس معا.

هذا المسار الزمني الذي اختاره الشاعر لقصة الملابس، أكّد البناء القصصي المقصود لهذه المجموعة الشعرية، وأدّى دوره في جعل المتلقي مشدودا إلى متابعة الأحداث المتلاحقة في حياة الملابس، واستجلاء مشاعرها المختلفة تجاه تلك الأحداث، وتحولاتها المتنوعة معها، ومصيرها الأخير خلاصا بها، ومنها، وهو ما أسهم في استبانة ما بين الملابس والبشر من علاقة وطيدة مُتبادلَة الأثر والدور والمصير.

ومن جهة المكان: فإن المكان كان له في تشكيل البناء القصصي لهذه المجموعة الشعرية– دور البطولة، بدءًا من الإهداء، إذ أهدى الشاعر مجموعته الشعرية إلى ياسمين التي أضاءت عتمة دولابه، والدولاب مكان، وهو هنا مرداف للبيت، إذ هو بيت الملابس، ثم الاقتباس الذي

(٨٤) تامر فتحي: بالأمس فقدتُ زرا، ص٣٥.

(٨٥) السابق: ص٣٦.

(٨٦) نفسه: ص٣٨.

(٨٧) نفسه: ص٤٠.

(٨٨) نفسه: ص٤٠– ص٤٣.

يعقب الإهداء وهو قول شاكيرا "تحت طيات ثيابك قصة لا تنتهي" و"تحت" مكان، والطيّات مكان، والجسد الذي يشير إليه شبه الجملة "تحت طيات ثيابك" إنما هو أيضا مكان، ستكون له سمات محببة ومحل تشوّق ورغبة من الملابس، كالتعرق ودفء الجسد، وغيرها، وهو ما يحرك الملابس باتجاه رغبة الخروج والالتحام بالحياة، ممثلة في الأجساد التي هي أمكنة، تحلُّ عليها الملابس، حلول الخيمة على قطعة الأرض التي تحوزها.

ثم إذا انتقلنا إلى فصول المجموعة، وجدنا الفصل الأول يحمل عنوان (عندما تكون الملابس في المتجر) والمتجر مكان، وهو مكان مغلق، ثم القصيدة الأولى في ذلك الفصل والتي تحمل عنوان (فاترينه) والفاترينه هي أيضا مكان، مغلق، يقيد الملابس فوق المانيكانات، الصمّاء، وذلك في مقابل رغبة الملابس في الخروج إلى المكان المفتوح، كالشارع، الذي يمثّل الحياة بالنسبة لها، ورغبة الخروج هذه رغبة دفينة منذ أن كانت في (المصنع) وهو أيضا مكان[٨٩]، ويُضاف إلى هذه الأماكن ذات الدلالات السلبية للملابس، مكان مغلق كـ(المخزن) الذي تؤول إليه الملابس المعيبة[٩٠] (لذلك فإن هذا المصير إنما هو مصير مفزع للملابس)، ومكان مفتوح هو (الأسواق الخلفية) لكن انفتاحه مقيد بقرينة مكانية دنيئة وهي (الخلفية) بما للخلف من سمات التراجع والدونية والوضاعة، وذلك خلاف الأمام، بما له من دلالات الصدارة والوجاهة والتميز، لهذا فالأسواق الخلفية بالنسبة للملابس هي قرينة ما هو معيب منقوص غير مرغوب منها[٩١]، ثم تأتي قصيدة (رغبة في الخروج) بما للخروج من دلالة العبور من المكان المغلق إلى المكان المفتوح، لهذا تمثّل الأكياس البلاستيكة ذلك (الخروج) لأنها مَعْبَرٌ إليه، وهي تمثل أيضا (شُبَّاكا) –هكذا يصفها الشاعر– يطل على (المساحات الشاسعة)[٩٢]. وفي قصيدة (رغبة في الخروج) نجد إشارة إلى مكان آخر، يشكّل مفردة من مفردات المتجر، وهو (البروفة) وهي المكان المخصص لقياس الملابس، يقول الشاعر:

"داخل البروفة، عادةً ما يكون الصراعُ بين الملابس القديمة/ والجديدة على امتلاك الجسد ورائحة العرق"[٩٣].

(٨٩) تامر فتحي: بالأمس فقدتُ زرا، ص١٧.

(٩٠) السابق: ص٢١.

(٩١) نفسه: ص٢٦

(٩٢) نفسه: ص٦٥.

(٩٣) نفسه: ص٢٩.

وهنا يصبح المكان مكانا للصراع الدرامي، بين شخصيتين، متباينتين، صراعا حركيا، وذهنيا، كل من الشخصيتين يمتلك سماتٍ خاصة، ووجهة نظر خاصة، إنه صراع بين الفرح، والحياة اليومية الرتيبة:

"إذن فليكن النزالُ/ بين الفرح والحياة اليومية"(٩٤).

ثم يكون الخروج إلى الشارع، وهو مكان جديد، مفتوح، له دلالة الانعتاق، يشكّل خبراتٍ جديدة، مرتقبة، ومسرحا لأحداث جديدة، متوهِّجة، تخلقها الشخصيات وتتخلق من خلالها، يقول الشاعر:

"ليسوا بكثير،/ هؤلاء الذين يحفظون أغنيات الخروج/ والفرحْ/ هؤلاء الذين يدركون نشوةَ الملابس/ عندما تغادر المتجرَ/ ثم يرتديها الجسد/ هؤلاء الذين يشاهدون دهشتها/ عندما تمشي في الشارع لأول مرة/ تتهجى الأسماء/ وتشم الروائح/ تحفظُ الوجوه/ وتسمع الأغنيات/ وتلمسُ ملابس الآخرين/ هؤلاء الذين يسمعون شهقتَها/ عندما تفاجئُها بقعةُ الطعام/ أو القهوة/ أو الحبر/ لأول مرة/ هؤلاء ليسوا بكثير"(٩٥).

وفي الفصل الثاني الذي يحمل عنوان (عندما كانت الملابس صغيرة) تتعدد الأماكن التي تمارس الملابس فيها طفولتها، كفرن الخبز التي يكره أن يزورها القميص الأبيض لشراء خبز الصباح(٩٦)، والمدرسة التي تعيش فيها الملابس المدرسية دهشتها وهي تشاهد بياض الطباشير وسذاجة الأسئلة، وتبكي إذ تتلقى عصا المدرس، وتقيم علاقة حميمة مع الحقيبة المدرسية وأحلامها وكتبها المدرسية(٩٧)، وفي الفصل الثالث (عندما تمارس الملابسُ حياتها اليومية) نجد أماكن أخرى، كداخل الغسّالة، بما له من أثر على الملابس، وغناء لتفاصيلها(٩٨)، كذلك العودة مرة أخرى إلى الأماكن التي غادرتها كنظرها إلى الفاترينات في المتجر، حنينا إلى ماضٍ ناصع(٩٩)، أو عودتها مريضة جريحة إلى محل الخياط، ممدة أمامه ليصلحها(١٠٠)، ولظهور هذه الأماكن مرة أخرى في حياة الملابس أثر بارز في تطوير الشخصيات، واختلاف نظرتها لواقعها ومصيرها، ثم أخيرا الفصل الرابع الذي بعنوان (عندما تموت الملابس)، إذ نلحظ بالإضافة إلى محورية الأماكن في مسار الأحداث، وجود سمات مكانية، تكتسبها المفردات غير المكانية

(٩٤) تامر فتحي: بالأمس فقدتُ زرًّا، ص٢٩.

(٩٥) السابق: ص٣٠-ص٣١.

(٩٦) نفسه: ص٤٠.

(٩٧) نفسه: ص٤١.

(٩٨) نفسه: ص٤٧-ص٤٩.

(٩٩) نفسه: ص٥١.

(١٠٠) نفسه: ص٥٣.

المكونة للمشهد الشعري، بفعل إسناد الأفعال إليها، وذلك دلالة على الموت، أو الدنو منه، ومثاله قول الشاعر:

"صارت الألوان تغادر بريقَها،/ وربما يشتهي لونٌ لونًا آخرَ/ فيتسلّلُ إليه خلسة"(١٠١).

فالفعل (تغادر)، فعل تقتضي دلالته التحرك من مكان لآخر، وهذا الفعل أُسنِدَ إلى الألوان، وقد غادرت بريقَها، ما يعني أن الألوان تحرّكت من البريق، فغدا البريقُ بذلك مكانًا يُتحرَّك منه، كذلك الفعل (يتسلل) والتسلسل يقتضي التحرك أيضا من مكان إلى آخر، فيصبح اللونُ متحركا من مكانه إلى مكان لونٍ غيره، سواء كان ذلك المكان هو المساحة التي يحتلها اللون على القماش، أو هو مكوناته نفسها. وكل هذا يشير إلى الدور المؤثر الذي يؤديه عنصر (المكان) في المعمار القصصي/الشعري لهذه المجموعة.

كذلك في الفصل ذاته نجد إشارات إلى أماكن أخرى، مثل الدولاب الذي هو خزانة الملابس(١٠٢)، والأرفف والمطبخ(١٠٣) اللذين يشكّلان مصيرا مأساويا تؤول إليه الملابس بعد أن تموت وتتحول إلى خِرَقٍ بالية، كذلك يتحوّل الشارع إلى نقيض ما كانت عليه دلالته في (الفصل الأول)، فلم يعد الشارع مكانًا جديدا، يشكّل مساحة لخبرات جديدة، وأحداث جديدة سعيدة، بل عاد ملاذا من ملل الحياة وسأمها، وعناء الجسد وثقل وطأة الحياة عليه، الدلالة المشتركة بين الشارع في الفصلين، هي دلالة الانعتاق، فلقد كان الشارع في البداية انعتاقا من أسر البقاء في المتجر، وفي النهاية أصبح انعتاقا من أسر البقاء في البيت، في الدولاب، في الحياة ذاتها، يقول الشاعر:

"عندما تشتهي الملابسُ الموتَ/ تبدو غير مهندمةٍ/ أو ذات أكمام قصيرة/ تُغَافِلُ سطوةَ مشبك الغسيلْ/ تلقي بنفسها من أعلى الشرفة"(١٠٤).

***

(١٠١) تامر فتحي: بالأمس فقدتُ زرًّا، ص٥٩.

(١٠٢) السابق: ص٦٠.

(١٠٣) نفسه: ص٦٤.

(١٠٤) نفسه: ص٦٥.

-الخاتمة:

أخيرا يمكننا القول إن تحوّل القصيدة العربية، من الشكل التقليدي، إلى شكل قصيدة النثر، لم يكن تحولا فقط على مستوى البنية الصوتية للقصيدة بتخليها عن الإيقاع العروضي (الموسيقى الخارجية للقصيدة) بل كان تحولا من الغنائية إلى الموضوعية أيضا، سواء كانت تلك الغنائية تقنيات صوتية تسم القصيدة –في شكلها التقليدي– بالإيقاع الصوتي الصاخب، أو كانت ذاتية تجعل القصيدة معبرة عن صوت واحد هو ذات شاعرها، متخذة من تلك الذات محورا ومنطلقا ومآلا، وتحول القصيدة عن تلك الغنائية تضمن تحولها إلى ساحة تلتقي فيها أشكال أدبية أخرى مع الجوهر الشعري لها، الأمر الذي سمح باستعارة الشعر للبناء القصصي، بعناصره المختلفة، لتشكيل العوالم الشعرية للقصيدة، مما كسر عزلة التشكيل الشعري الملغز والمنكفئ على نفسه، وجعل جمهورا واسعا من جماهير الأدب، من محبي القصة والرواية والمسرح، يجدون لهم مكانا ووجهة في القصيدة الشعرية المعاصرة، كما جدد دماء الشعر العربي بعد فترة من القطيعة أحدثتها أجيال أفرطت في التجريب أكثر مما تطلبه الشعر ومتلقوه.

لقد وظّف الشاعر الشخصية بتنويعاتها: رئيسية وثانوية، ثابتة ومتطورة، ووظّف الأحداث ساكنة ومتحركة، ووظّف الزمان السردي اعتمادا على التراتبية السببية، كما استعان بتقنيات سردية زمنية كالاسترجاع، ووظّف المكان المفتوح والمغلق بدلالاتهما السلبية والإيجابية، الأمر الذي جعل نصوص المجموعة الشعرية (بالأمس فقدتُ زرًّا) جميعها تتضامّ بعضُها إلى بعضٍ في معمارٍ قصصي، يشبه معمار المتتالية القصصية، كل قصيدة تعبّر عن عوالمها وأجوائها وتقدّم نفسها وَحدةً مستقلة، كما تتضافر القصائد بعضها ببعض لتشكّل وحدةً قصصية متكاملة، لها بداية ووسط ونهاية، هذا العالم القصصي الذي قدّمه الشاعر عبر قصائد مجموعته الشعرية كان أدعى لالتحام المتلقي بالمجموعة، واستغراقه فيها، يتلقاها لا بوصفها جزرا منعزلة بعضها عن بعض، بل بعدّها كتلة قصصية متكاملة، مترابطة، وهو أمر يعمّق صلة المتلقي بالشعر، ويضيف إلى الجوهر الشعري من الغَنَاء والحيوية، مع ضرورة الإشارة إلى أنه على الرغم من هذا الحضور الواضح لعناصر البناء القصصي في قصائد المجموعة، وأثره فيها، لكنها ظلت محتفظة بسماتها الأجناسية الشعرية، وظلت هذه السمات غالبةً عليها، بل إن هذه السمات النوعية للشعر، وسمت عناصر البناء القصصي، فجاءت هذه العناصر مكثفة يغلب عليها التخييل

والاختزال والإيحائية، فلم تأتِ عناصر: الشخصيات والأحداث والزمان والمكان في المجموعة الشعرية على النحو نفسه الذي تأتي به في القصة، لأن الذي أراده الشاعر من هذه النصوص هو أن تكون شعرية لا قصصية (كما يتضح من تصنيف الكتاب في الصفحة الرابعة من طبعة مكتبة الأسرة بأنه "شعر" وهو ما يعبر عن تصنيف المؤلف لمجموعته) إنما جاء حضور عناصر البناء القصصي حضورًا مقصودًا وموظفًا لصالح الشعر وموسوما بسمات الشعر، فلا إفاضة، ولا تفاصيل زائدة، إنما هو التكثيف الشعري، والتخييل والإيحائية والرمز الشعري.

أخيرا نقول إن الصورة التي جاء عليها التلاقي الأجناسي داخل هذه المجموعة يجعلنا نرى أن تداخل الأجناس –بعد استقرار مفهوم الجنس الأدبي بخصائصه وسماته المميزة له، وبعد تنوع مصادر التلقي الفني بحكم المستحدثات التقنية الراهنة– قد أصبح ضرورة من الضرورات الجمالية اللازمة لجدّة الإنتاج الشعري –والأدبي عامةً– في أدبنا المعاصر.

***

ثَبَتٌ بمصادر البحث ومراجعه

١- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط١، ١٩٨٦م.

٢- أحمد موسى الخطيب: تداخل الأجناس قصيدة "شنق زهران" لصلاح عبد الصبور نموذجا، (بحث) منشور ضمن أعمال (المؤتمر العلمي الدولي الأول بعنوان النص بين التحليل والتأويل والتلقي) جامعة الأقصى- غزة، فلسطين، أبريل ٢٠٠٦م، ج١، ص١٤٠-ص١٥٧.

3- أحمد وائل: تامر فتحي الرائحة علامة الحياة، حوار مع الشاعر تامر فتحي منشور بجريدة الأهرام المصرية. بتاريخ ٢٠٢١/٩/١٨م. مُسترجع من:
https://akhbarelyom.com/news/newdetails/3503655/1/%D8%AA%D8%A7%D9%85%D8%B1-%D9%81%D8%AA%D8%AD%D9%89-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A7%D8%A6%D8%AD%D8%A9-%D8%B9%D9%84%D8%A7%D9%85%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%A9

تاريخ الاسترجاع: ٢١/ ١٢/ ٢٠٢٢م.

٤- إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٣م.

٥- تامر فتحي (سيرته الذاتية) منشورة بموقع مدى مصر، مسترجع من:
https://mada38.appspot.com/www.madamasr.com/ar/contributor/%d8%aa%d8%a7%d9%85%d8%b1-%d9%81%d8%aa%d8%ad%d9%8a/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR1E-fc3wCWJzLmFCYLAMyEQnWjXPGGfe-JYqKlpTD6tfDrT7z84x_UaZtg_aem_AQy08JZC9_kD65qlbzydEk9H4bSEVm3EWCt_Qj5Q1QOxhV1OroiTaGVSxj3mJiAmCUcXS4jMWhqxm61-u0CUp4QK

تاريخ الاسترجاع: ٢٨/١٢/٢٠٢٢م.

٦- تامر فتحي:

- بالأمس فقدتُ زرًّا- قصة الملابس، نشرة إلكترونية على موقع (مكتبة نور) الإلكتروني، مُسترجع من:
https://www.noor-book.com/%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D8%A8%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%85%D8%B3-%D9%81%D9%82%D8%AF%D8%AA-%D8%B2%D8%B1%D8%A7-%D9%82%D8%B5%D9%87-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%84%D8%A7%D8%A8%D8%B3-pdf

تاريخ الاسترجاع: ١٥/ ١٢/ ٢٠٢٢م.

- بالأمس فقدتُ زرا، مكتبة الأسرة، القاهرة-مصر، ط٢، ٢٠١٢م.

٧- جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة-مصر، د.ط،١٩٩٠م.

٨- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة-مصر، ط١، ٢٠٠٣م.

٩- حاتم الصكر: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط١، ١٩٩٩م.

١٠- رنيه وليك، و آوستن وآرن: نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض- المملكة العربية السعودية، د.ط، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م.

١١- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط١، ١٩٨٨م.

١٢- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٨٥م.

١٣- سيزا قاسم: بناء الرواية، مكتبة الأسرة، القاهرة-مصر، د.ط، ٢٠٠٤م.

١٤- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

١٥- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط١، العدد ٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨م.

١٦- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيورت-لبنان، ط٣، د.ت.

١٧- فاطمة أحمد عثمان: توظيف الصوفية في الرواية المصرية، (ماجستير غير منشورة)، كلية دار العلوم جامعة المنيا-مصر، ٢٠٠٤م.

١٨- فتحية عبد الله: إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي (مقال) منشور بمجلة عالم الفكر، الكويت، العدد١، المجلد٣٣، يوليو-سبتمبر ٢٠٠٤م. ص١٧٣-ص٢٠٧.

١٩- كاميليا عبد الفتاح: مقومات السرد في الشعر الحكائي "أحمد سِمَاعِين" للأبنودي نموذجًا، دار النابغة، القاهرة- مصر، ط١، ٢٠٢١م.

٢٠- مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.

٢١- محمود الضبع: البناء السردي في شعر درويش، (مقال) منشور بمجلة الشعر، صادرة عن اتحاد الإذاعة والتلفزيون بمصر-القاهرة، العدد١٣١، ٢٠٠٨م، ص٦٤-ص٦٩.

٢٢- ناهد راحيل: الشعر والفنون، دراسة مقارنة في آليات التداخل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، ط١، ٢٠١٨م.

٢٣- يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تقديم وترجمة ألفت كمال الروبي، (مقال) منشور بمجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد الأول ١٩٨٤م. ص٣٧-ص٤٦.