تجليات السرد في شعر سعاد الصُّباح (١٩٤٢–....)
ديوان (إليك يا ولدي) أنموذجاً

د٠ علية طلاق فلاح الهاجرى (*)

المقدمة :

من نافلة القول أن أقول : إن السرد(١) له حضور قوي في القصيدة العربية القديمة والحديثة على حدٍّ سواء؛ لأن الشاعر بطبيعة الحال يسرد أحداثاً ووقائع داخل القصيدة، ويتتبع جيداً حركة الشخصيات، والزمان، والمكان، والأحداث من بداية القصيدة – أو الديوان الواحد إن كان يعبر عن تجربة إنسانية واحدة – حتى نهايتها في نسق واحد أو صورة سردية واحدة؛ ليصف مشهداً متجسداً أمامه.

والمتأمل لتجربة الشعراء المعاصرين وحركتهم الإبداعية، يدرك مدى تغلغل السرد في الأعمال الشعرية؛ بحيث صار السرد من العوامل المهمة في بنيتها.

وقبل ظهور هذا المصطلح ومتعلقاته داخل البيئة الثقافية العربية، كان هناك اهتمام بدراسة الأعمال الحكائية بطريقة يغلب عليها الطابع التصوري، الذي يعتمد على أفكار الأديب ورؤاه حول العمل الأدبي من خلال تركيزه على ثقافة الأديب، وما يتعلق بعمله من دلالات دون أن تحكمه في هذه العملية القوانين الخاصة بمصطلح السرد الحديث.(٢)

وبدخول مصطلح السرد إلى ثقافتنا العربية مصحوباً بالمقولات الغربية الخاصة به، بدأت تظهر على الساحة النقدية الدراسات التي تتناول هذا المصطلح بالشرح، والتحليل، والتطبيق.(٣)

وقد كان للشعر العربي المعاصر نصيب من ذلك الاحتفاء الذي حظى به مصطلح السرد داخل البيئة الثقافية العربية؛ نظراً لوجود علاقة وطيدة بين السرد

(*) دكتوراه في الأدب العربي الحديث.

والشعر، ظهرت من خلال الأشكال المتعددة للشعر العربي المعاصر – ومن قبله الشعر القديم – عندما احتضنت هذه الأشكال أشكال السرد الحكائي.

ومن هذا المنطلق، فإن البحث الحالي يقع في مجال العلاقة بين الشعر والسرد من خلال دراسة: تجليات السرد في ديوان (إليك يا ولدي) للشاعرة : سعاد الصُّباح، ونقصد السرد هنا بمفهومه الحكائي الذي نعوِّل عليه في " وصف النص الشعري بأنه نص سردي أو غير سردي، على اعتبار أن عناصر الحكاية هى التي تقوم بتوجيه الخطاب من الناحية الفنية؛ ليقدم رؤيته السردية".[٤] وهو ما يعني أن اهتمام السرد ينصب على الدال، أي الصياغة اللغوية للمدلول الحكائي الذي يتجسد من خلالها؛ ومن ثمَّ فإن سؤال الناقد للعمل الحكائي في الديوان – موضع البحث – هو سؤال عن كيف تحكي سعاد الصُّباح تجربة الثكل التي عاشتها وتعايشتها؟ وخلال تلمسه للجواب بإمكانه أن يجيب عن السؤالين الآخرين: ماذا تحكي؟ ولماذا تحكي؟ خاصة وأن الديوان – من عنوانه – يتعلق برثاء طفلها أو ولدها (عبد الله المبارك)، والذي يعد من أصعب أنواع الرثاء في رأى القدماء؛[٥] لأن صفاته النفسية لم تتضح بعد، ومن ثمَّ يكون مجال المعاني محدوداً أمام الشاعر، غير أن هناك مجالاً متسعاً من المعاني التي تثير أحاسيس الشاعر، وتوقظ وجدانه، كمتخيل النجابة، وتوقع الامتياز والتفوق على الأقران، وانطفاء الأمل وضياع المستقبل المرجو.

هذه الأمور عبرت عنها (سعاد الصُّباح) في شكل فني سردي، استطاعت من خلاله – كما سنوضح – أن تعبر عن كلّ المعاني الإنسانية التي ترتبط بالحياة والفناء، وتسجل مواقفها الفكرية، ومشاعرها الذاتية والجماعية تجاه الأبناء والأحباء، كما استطاعت أن تتجاوز مشاعرها الفردية التي ترتبط بحادثة فقد الابن لتعالج قضايا فلسفية تتصل بسر الوجود، ولغز الموت، وطبيعة المستقبل المجهول الذي ينتظر الإنسان.

ويرتكز النص السردى في ديوان (إليك يا ولدي) على مرتكزين أساسيين:

أولهما: القصة ذاتها وهى المضمون أو سلسلة الأحداث، وعلاقتها بفاعليها (الشاعرة / الابن) اللذين يقومان بإنجازها، أو يكونان سبباً في ظهورها.

ثانيهما: الخطاب أو الحكي، بوصفه الوسيلة التعبيرية التى يتم بواسطته نقل مضمون القصة للمتلقي، وبديهي أن يكون السرد في الديوان قصة محكية، يفترض وجود شخص (الشاعرة) يسردها ويحكيها، وآخرين متلقين تحكي لهم القصة، بما يحقق نظرية الاتصال بين القنوات السردية: راو/ سارد← مروي / قصة ← مروى عليه / متلق.

ومن ثمَّ، يأتي البحث الحالي بطريقة تجمع بين حداثة المنهج وخصوصية العمل أوالديوان؛ إذ ليس القصد التطبيق الحرفي لنظريات السرد الحكائي الحديثة، وإنما الاستعانة بها في تناول تجربة إنسانية في ديوان (إليك يا ولدي) تقوم على منهجية محددة، تسعى للنظر إلى هذا الديوان بطريقة تغاير المتعارف عليه قبل ظهور المصطلحات الحداثية المتعلقة بالسرد الحكائي.

❖ **أسباب اختيار الموضوع:**

لم يكن اختيار ديوان (إليك يا ولدي) – دون غيره من دواوين سعاد الصُّباح – مادة للبحث الحالي اختياراً اعتباطياً، وإنما وجدت أسباباً عدة دفعتني لهذا الاختيار، منها:

١– انصراف غالبية الباحثين والدارسين لشعر سعاد الصُّباح إلى دراسة نتاجها الشعري بصورة مجمعة وعامة، خاصة ما يتصل منه بالوطن وقضايا المرأة.

٢– أن ديوان (إليك يا ولدي) لم ينل – رغم كونه نتاجاً ضمَّ بين دفتيه خطاباً، يجعله مادة خصبة لدراسة الظاهرة السردية فيه – عناية مستقلة للجانب السردي فيه.

٣- الطموح الشخصي في إيجاد توازن بين ما كُتب عن ملامح السرد في الشعر، وبين ما كتب عنه في النثر، حتى تتدعم الفكرة القائلة بأن الأدب العربي – قديمه وحديثه – أدب سردي، وبذلك تضحى الرؤية النقدية والتحليلية لهذا الأدب أكثر عمقاً وأوسع خبرة.

❖ **منهج البحث:**

لقد حاولت الوقوف عند التشكيلات السردية التي اعتمدت عليها سعاد الصُّباح في ديوان (إليك يا ولدي)، والإفادة من السرد وآلياته، بوصفها أساساً من الأسس التي يقوم عليها منهج البحث، وذلك في ضوء الفهم النقدي الذي لا يشترط تبنّي النص الشعري قصة أو حكاية مستوفية للعناصر السردية بأكملها ، حتى يعد نصًّا سردياً، بل يكفي حضور بعض تلك العناصر، انطلاقاً من الديوان ذاته، الذي لا ينفصل عن حياة الشاعرة الاجتماعية والثقافية في "محاولة لربطه بحلقات أوسع في إطار كلّ من حلقات الثقافة المنتجة ، والتراث الإنساني عامة ".[٦]

❖ **خطة البحث :**

يتكون هذا البحث من توطئة، ومستوى سردي، وخاتمة، ويتكون المستوى السردي مما يطلق عليه: عناصر السرد، ويشتمل على :

١- الحدث.

٢- الشخصيات.

٣- الزمان.

٤- المكان.

٥- الحوار.

❖ **الخاتمة، وتتضمن أهم النتائج.**

عناصر السرد:

تكون دراسة السرد بدراسة أسلوب قص القصة، أي طريقة سرد الأحداث في العمل القصصي، وتجدر الإشارة إلى أن " الشعر حين يستعين بالقص إطاراً لبعض نماذجه، فإن ذلك لا يعني تماثل نسق البناء القصصي في مجالي الشعر والنثر، وإنما يأتي ذلك في الشعر من أجل إضفاء مزيد من الحيوية والخصوبة الفنية على النص الشعري ".(٧) ولهذا فإن ديوان (إليك يا ولدي) غنى بالعناصر السردية التي تخضع لروح الشعر المسيطرة على نحو عام على الديوان، إذ إن الديوان يهدف إلى نقل عالم متكامل الأركان، يتخذ من اللغة وسيلته الرئيسة في بناء هذا العالم، هذه الأركان أو العناصر سماها (جينيت) الخطاب السردي الذي يستخدمه المبدع لتقديم الحكاية وإيصالها للملتقى.(٨)

ومن خلال هذه العناصر سنتعرف على العالم الذي أحاط بسعاد الصُّباح، وكيف قدمت رؤيتها حول الموت، وكيف جعلت من العناصر السردية في الديوان خير معين لها في تلك الرؤية.

وتجدر الإشارة قبل المضى قدماً في التعرف على عناصر السرد في الديوان إلى أن عتبة عنوان الديوان (إليك يا ولدي) تحمل بذور قصة أو حكاية، من خلال شخصيتي : الشاعرة والولد، فيما يشبهة الرسالة أو الحوار بين هاتين الشخصيتين، الذي سيثير المتلقي ليستاءل عن فحوى هذه الرسالة، والدافع وراء مجئ العنوان بهذه الصورة التركيبية (الجار والمجرور← أداة النداء← المنادى)، بحيث يحتل الجار والمجرور فيه مكان الصدارة وبؤرة المركزية، بحيث يصير المخاطب / الولد هو المعنى بالرسالة دون غيره. تقول الشاعرة في الإهداء :

إليكَ يا ولَدي:

إلى مَنْ كان رجلاً رغمَ طفولةِ العُمْر

إلى مَنْ كان الأنيسَ، والرفيقَ، والصديقَ،

في زمن نَدرَ فيه هؤلاء

إلى مَنْ كان مُباركاً، وستظلَّ كذلك ذكراه.

إلى ولدي . . . وإلى الأمَّهات اللواتي شابت

في عيونهنَّ الدُّموع . . . أُهدي كلماتي . . .[٩]

هذا الاختلال التركيبي في العنوان – بتقدم الجار والمجرور– أوحى بعمق سردي في الديوان، يتداخل فيه الشعر بكثافة مع السرد بإخباريته.

ومن خلال ذلك تتضح دلالة عنوان الديوان، الذي يشير إلى طبيعية التجربة التي تعيشها الشاعرة، وهي تجربة عاطفية حزينة، تجمع بين الذاتي والإنساني، فالديوان نموذج للجانبين معاً، فكلاهما وسيلة للآخر، فلا إمكانية للنفوذ إلى الإنساني إلا بالمرور بما هو ذاتي.

(١) <u>الحدث السردي:</u>

ويقصد بالحدث هنا موضوع القصة التي يدور حولها الديوان، الذي يتأسس على حدث واحد ألا وهو موت ولدها– وإن تخلل الديوان بعض القصائد الوطنية والأنثوية التي تقطع الأحداث وتمثل وقفة أو استراحة لنفس الشاعرة المتألمة – فتبلغ الأحداث قمة تأزمها، ثم تصير إلى نهايتها شيئاً فشيئاً، بحيث يمكن القول إن الحدث في الديوان هو فعل إنساني وإرادي؛ للكشف عن جوانب شخصية الشاعرة، من خلال اتصال تفاصيله أو أجزائه بعضها مع بعض.

وقد تنوعت قصائد الديوان من حيث استقطاب سعاد الصُّباح فيها لحدث رئيسي واحد تدور حوله أحداث فرعية وسائر عناصر السرد الأخرى، وقصائد أخرى تعد معرضاً لأحداث متفرقة تناولت فيها سعاد الصُّباح حادثة أو أكثر لا يربطها بغيرها سوى التتابع النصي.

فبالنسبة للنوع الأول من القصائد: نجد أنها تشمل قصائد: إليك يا ولدي، مقدمة، موعد في الجنة، هل نسيتم، في طائرة الموت، خداع، ثورة، أمطري يا

سماء، أحبك حبًّا كثيراً، سؤال، أيها القاسي، من أمنية إلى مبارك، بيتك الأخير، إيمان، وصلاة.(١٠)

أما النوع الثاني من القصائد: فتمثله قصائد : ليت، حديث إلى نفسي، لا تلمني، ارفعي المشعل، أنا والغيب، وفتنة. (١١)

وكلها قصائد – فيما أعتقد– تمثل صراعاً داخليًّا تمر به الشاعرة نتيجة عجزها عن الفعل لحظة احتضار ولدها:

صاحَ بي طفلي المفديُّ وهو مخنوقُ الأنينِ
ويْكِ أُمِّي أدْرِكيني ... ويْكِ أُمِّي أَنقِذيني...
أسعِفيني بهواءٍ من صمامِ الأوكسجينِ
وخُذيني في ذراعيكِ لأرتاحَ ... خُذيني ...
قرِّبيني ... قبِّليني ... عانِقيني ... أَدفئيني
إنني أشعرُ بالرِعْشة تسري في وتيني.(١٢)

أو من خلال الثورة على واقعها المأزوم/ واقع المرأة:

ليتَ أُمِّي ساعةَ الميلادِ كانت وأدَتني
ولدتني ... لأُعاني قدَرِي إذْ ولدتني
ليتها بين رؤى أحلامِهَا ما نَشَدتنِي
المآسي حطَّمتني، والرَّزايا بدَّدتني..(١٣)

غير أن هذه القصائد لا يمكن فصلها عن القصائد الأخرى؛ لأنها نوع آخر من سرد لأحداث تنغص على الشاعرة حياتها.

وتستمر الشاعرة في صراعها مع أحزانها ومع واقعها، لتصرخ في النهاية محذرة:

فإيَّاك ... إيَّاك ... أن يخدعُوك
وأن يدفعُوك إلى الهاوِيَة ... (١٤)

إن الحدث في الديوان – على تنوع قصائده – هو الحدث الداخلي الذي يدور داخل الذات الشاعرة، ويحركه الصراع بين دواخل النفس المتشابكة أحياناً وبين الذات أو أي قوة خارجية تفرض نفوذها عليها. لكننا إذا أردنا التنقيب في الديوان عن طبيعة الذات الشاعرة وما تمر به من أحداث أو ما يعتريها من صراعات، تلزمنا معرفة دقيقة بشخص سعاد الصُّباح؛ لنستطيع أن نجزم بأن الديوان هو تعبير عن ذاتها حقيقة، فهي كما عُرف عنها شاعرة غيرى، وهبت شعرها لغيرها من خلال التعبير عن الذات في إطار إنساني متكامل، فهي لم يكن ينقصها في الحقيقة إلا أن تتأثر بالمواقف الحياتية، فتهتز روح الشعر في قلبها، فتفيض كأنها بحر زاخر لا ينضب له معين، حيث سجل الديوان تجربتها المريرة والحزينة والقاسية " تجربة أم تصل إلى سن الثلاثين وقد بلغ ابنها البكر (مبارك) سنَّ الثالثة عشرة، فإذا به يضيع من بين يديها، يختطفه الموت، ويترك لها اللوعة والعذاب والوحدة، وهي تعيش في القاهرة في ذلك الوقت، بعيدة عن الأهل والديار، وهكذا نرى نهر الأحزان يشق لنفسه روافد من الغربة والوحدة في أعماق كلّ نفس بشرية، فما بالنا بأحزان أم ولوعة شاعرة، ومعاناة امرأة ؟!".[١٥] وقد أدى ذلك إلى حضور الحدث النفسي بقوة في الديوان بما فيها من تباريح الفراق ومرارة الواقع، نلمسها في الاستهلالات أو المقاطع السردية، التي تردد فيها اسم ولدها، فتقول:

هل نَسيتُم عابدَ الله المُباركْ؟

وهو مَنْ كانتْ به الدُّنيا تبارَكْ [١٦]

وهو أمر له مدلول ذو خصوصية؛ لأن ذكر الاسم الأول لولدها يعطي إحساساً بذاتية التجربة الشعرية، كما أن له وظيفة سردية، حيث يصير (مبارك) بطلاً مسيطراً لغالبية قصص الديوان التي تسردها الشاعرة، وتلعب دور البطولة أمامه ذات الشاعرة في الغالب من خلال ضمير المتكلم الذي تختفي وراءه:

يا ولدي ... أما تَرى دموعَ قلبي كالمطرْ؟

أما ترى عودي التَوَى، وغصنَ آمالي انكسرْ؟

ورحتُ أهوِي .. بالمُنى من قمَّةٍ لمُنحدر؟ (١٧)

وأحياناً تكون أخته (أمنية):

يا أخِي ... أصبح لي اليومَ من العمرِ سَنَهْ

قُمْ ... وهنئني ببعض البسمات المُحسنهْ

عُدْ ...وهبْ لي لعبةً أو زهرةً أو سوسنهْ

عُدْ ... وبدِّد من سماءِ البيتِ غيمَ المحزنهْ

جافت الأنغامُ بيتاً، كنت فيه أُرغُنهْ (١٨)

إن الأحداث التي يجسدها ديوان (إليك يا ولدي) يغلب عليها الصراع بين إرادتين أو قوتين: إرادة الحياة التي تتمناه الشاعرة لولدها كما تتصورها، وإرادة الموت الذي لا تخطأ سهامه أحداً، بالإضافة إلى صراع آخر بين الشاعرة وواقعها، هذه الصراعات أو الإرادات المتشابكة ولدت تشابكاً سرديًّا، أضفي حيوية على النصوص الشعرية في الديوان، بحيث صار الديوان أشبه ما يكون بعمل سرديٍّ خالص لولا الموسيقى والإيقاع.

ويمكن أن نلخص القول بأن قصائد الديوان قد اعتنت فيها سعاد الصُّباح بسرد الأحداث النفسية للذات الشاعرة، والحق أن المحرك لهذه الأحداث لم يكن صراعاً داخليًّا فحسب بل كان خارجيًّا؛ إذ شكلت سهام الموت والواقع المجتمعي قوة ذات إرادة مقابلة لإرادة الشاعرة. ولأن الحدث في الديوان نفسي في المقام الأول، فإنه لم يكن نامياً ولا تؤدي فيه البدايات إلى نهايات غالباً، وإنما اتخذ من التداعي وفيضان المشاعر والذكريات وسيلة لعرض الحدث.

(٢) الشخصية السردية:

تحتل الشخصية – بين مكونات عناصر السرد – مكانة كبيرة في تكوين عالم السرد، ومنحه الحيوية والتجديد؛لأنها تقوم بصنع الأحداث، وتتحرك في الفضاءين

الزماني والمكاني، وتصطنع اللغة، وتنهض بدور تنشيط الصراع أو إخماده، وبالتالي فلا قص دون شخصيات، ولا شخصيات دون أحداث، والحدث لا يكون كاملاً إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل؛ لأن وقوع الحدث بطريقة معينة يكون نتيجة لوجود شخص معين، ولذا يمكن الفصل بين الحدث والشخصية؛ أو بين الفعل والفاعل.(١٩)

ونقصد بالشخصية السردية – هنا – تلك الشخصية الفاعلة في العمل الشعري، باعتبارها عنصراً مهمًّا من عناصر السرد – كما أشرنا – ووسيلة تعبيرية يتجاوز بها النص تقريريته المباشرة ، من خلال تعبير الشاعرة عن رؤيتها بنفسها.

ولقد لجأت سعاد الصبُّاح في تقديم شخصيات الديوان إما بالإفصاح المباشر عن صفاتها وطبائعها، أو العرض غير المباشر لها، حيث تصور " الشخصية وهي تعمل عملاً تتكشف فيه للقارئ تلك الصفات ".(٢٠)

والمتأمل في الديوان يجد أن سعاد الصُّباح قد وظفت الشخصية الواقعية الاجتماعية، يأتي في مقدمتها شخصية ولدها (مبارك) الذي ذكرته باسمه في أكثر من موضع(٢١)، وتبدو ملامحه ممعنة في الطيبة والبراءة والجمال، حيث تصوره الشاعرة بالبدر في تمامه واكتماله:

كمْ أخدعُه ... قلبي المسكينْ
ويدي نزعتْ منهُ السِّكِّينْ
وأقولُ لهُ عن غير يقينْ
العيدُ غداً للبيتِ يزينْ
فغداً ... في التاسعِ والعشرينْ
ولدي في عُمرِ البدرِ يبينْ
ويتمُّ ثلاثَ وعشرَ سنينْ(٢٢)

ترتسم ملامح شخصية مبارك بدقة في المقطع السابق، فهو في الثالثة عشرة من عمره، يشتعل حيوية وحركة، وقد ميزته الشاعرة بصفة خارجية لافتة للنظر فهو كالبدر في جمال وجهه واستدارته، بحيث يتعلق القلب به من أول وهلة.

وتستمر روح الندب والرثاء على الابن، وتنساب ملامحه انسياباً مع الأبيات:

أينَ البسماتُ على شفتيكْ؟

وهدايا العيدِ على كفَّيكْ ...

وزهورُ العيد تهشُّ إليكْ

وشموعُ العيدِ تزينُ الأيْكْ

والدُّنيا تضحكُ في عينيكْ

.....

لكنَّ ربيع الروضِ انهارْ

وانفضَّ النُّورُ ، وخلَّي النَّارْ (٢٣)

تركز الشاعرة في هذه الأبيات على المقابلات بين ما كان يجدر أن يفعله (مبارك) يوم العيد ويعيشه في زهرة عمره وبين مصيره المحتوم الذي لاقاه؛ لتتحطم على صخرة الموت كلُّ أحلام الصبا وبراءة الأمنيات، ويتحول الخطاب هنا إلى تعميم التجربة والفجيعة على نطاق أوسع، فتصور الشاعرة حال (مبارك) وهو يمرح – يوم العيد ويوزع البسمات والهدايا والزهور، فنرى الفضاء يشبه الحلم يجري فيه مبارك بحرية ، وتسهم الصورة البصرية والسمعية في إثراء هذا المشهد البديع، الذي سرعان ما تمنحه الشاعرة نهاية حزينة؛ لتستجلب شفقة المتلقي على ذلك الفتى الذي طوته يد الردى، فحُرم من الاحتفال بالعيد.

وهناك الشخصية الذاتية المتمثلة في وجود الأنا الفردية / الذات الشاعرة، التي تمثل أولاً وقبل كلّ شيء شخصية أو فرداً " له نظرته الخاصة، وقصيدته ليست

حادثة من التاريخ الاجتماعي أو ظاهرة من ظواهر حركة أدبية، وإنما هي تأكيد لشخصية الشاعر الذاتية المفردة ".[٢٤]

وتتسم هذه الأنا التي ظهرت على سطح قصائد الديوان بالثورة والقلق والخوف على هويتها وتراثها:

كويتيَّةٌ أنا بنتُ الخليجْ
وصاحبةُ الهامةِ العاليةْ
وملءُ دمى مجدُ آلِ الصُّباح
ومنهمْ بناتي ، وأبنائيهْ...
فكيف تحكَّم فينا الطُغاةُ؟
وعاثوا بأعراقِنا الغاليه...[٢٥]

تتسم الشخصية الذاتية في الأبيات السابقة بتعانق ضميري المفرد (أنا) والجمع (نا) الفاعلين؛ للتأكيد على عدم انفصال التجربة الفردية عن الجمعية.

وقد لعبت الصيغة الإنشائية- والاستفهام على وجه الخصوص- دوراً في تجسيد الصراع بين خضوع للطغاة له الغلبة، وبصيص أمل في الغد والثورة على الواقع المأزوم، تحمله صيغة السؤال في الوقت نفسه (فكيف تحكم فينا الطغاة؟) بحيث تبدو الذات الشاعرة صاحبة موقف إيجابي، فهي تتلقف ما يأتي به الدهر دون استسلام.

ويبدو للمتأمل في الديوان أن شخصية الشاعرة هي شخصية مأساوية تعاني وتقاسي، ولا تتمثل بطولتها إلا من خلال تلك المآسي التي تتعرض لها، والتي عبرت عنها بصراعها مع الزمن، وإحساسها بالفناء والزوال، ولذا فهي تتضرع إلى الله أن يعجل بهذا المصير:

ليتنا ندركُ ماذا ... خلفَ أستارِ الروايهْ؟
بعد أن يستأثرَ الموتُ بأبطالِ الحكايهْ

أفناءٌ، ثُمَّ بعثٌ، ونشورٌ، وبدايهْ...

تجمعُ الأحبابَ في ظل حياةِ اللانهايهْ؟

إن يكنْ هذا ... فيا ربَّاهُ عجلْ بالمصيرِ

وأجرني من عذابي ... أنتَ يا خيرَ مُجيرِ

قرِّبِ الموعدَ يا ربِّي إلى يومي الأخيرِ

هاتِ يومَ البعثِ، واجمعني بمحبُوبي الصَّغيرِ...(٢٦)

وكما رأينا في النماذج السابقة، فإن الشخصية البطلة في الديوان – وهي شخصية الشاعرة – قد تجردت من معناها الذاتي، ولم تكن إلا تجسيداً للوعي الجماعي؛ بحيث صارت معبرة عن الجماعة أو عن وظيفة جماعية تؤديها.

(٣) الزمن السردي :

يعد الزمن من أهم عناصر السرد التي تسهم في تشكيل النص في ديوان (إليك يا ولدي) ؛ انطلاقا من حقيقة مؤداها: أنه لا يوجد نصٌّ سردي يمكنه أن يستغنى عن الزمن، حيث " لا سرد دون زمان"(٢٧) فهو يتخلل العمل السردي كله؛ فهو "يربط الأحداث بعضها ببعض، ويؤسس لعلاقات الشخصيات بعضها ببعض، ويظاهر اللغة على أن تتخذ موقعها في إطار السيرورة "؛ (٢٨) لذا فنحن نحاول رصد الزمن المتضمَّن داخل قصائد ديوان (إليك يا ولدي) ونعني به الفترة الزمنية التي تجري فيها الأحداث، ومدة هذه الأحداث وترتيبها، مع الأخذ في الاعتبار أن الشعر يعتمد على التكثيف والإيجاز، حسب رؤية الشاعرة والتشكيل الدرامي الذى تسعى إلى تصويره في قصائد الديوان.

ويبدو أن تأثير البعد الزمني في الديوان كان نابعاً من تصور وجودي أصيل للزمن عند سعاد الصُّباح، هذا التصور نراه يستحيل خوفاً وجوديًّا من الفناء تارة، وصراعاً عنيفاً مع المجتمع والدهر تارة أخرى، ويبدو هذا واضحاً في كثير من

قصائد الديوان التي يتسم فيها الزمن بالذاتية، وتعبر الشاعرة فيها عن زمنها النفسي.

وبالتأمل في ديوان (إليك يا ولدي) نجد أن الشاعرة قد اعتمدت على تقنيتين من تقنيات الزمن :

الأولى : الاسترجاع أو الارتداد أو الاستذكار أو الاستدعاء، وكلها بمعنى واحد، ونعني بها "مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة"، (٢٩) أي عودة السارد / الشاعرة إلى استرجاع أحداث ووقائع ماضية قبل بداية الحكي.

وهذه التقنية أو المفارقة الزمنية، يتوقف النظام الزمني المفترض للأحداث داخل قصائد الديوان عن التقدم إلى الأمام من أجل العودة إلى الخلف؛ لاسترجاع أحداث لم تسرد بعد؛ لتحقيق وظائف عدة لعل من أهمها " التنفيس عن أحاسيس ومشاعر تضغط على شخص بعينه"، (٣٠) هذا الشخص هو الشاعرة التي تعاني مرارة فراق الابن، والإحباط من واقعها.

وقد ظهرت هذه التقنية حين اتجهت الساردة / الشاعرة إلى اتخاذ الحوار – كما سنوضح – مع غيرها ممَّا يكون حافزاً على الحكي، مثل قصيدة (سؤال) حيث لجأت الشاعرة إلى الحوار مع رفاق (مبارك) حين سألوها عن سبب غيابه :

رفاقُكَ الصِّغارُ يسألونني عن الخبرْ

شهرانِ مرّا والمُباركُ الحبيبُ ما ظهرْ (٣١)

فتبدأ الشاعرة في توضيح سبب الغياب من خلال الاسترجاع:

يا أيُّها الصَّغارُ ... هكذا قَسا بنا القدرْ

وهكذا اغتال أعزَّ ما لعمري أدَّخرْ

وهكذا طوى حبيباً كان في عُمرِ القمرْ (٣٢)

فالشاعرة تقوم باسترجاع ذلك الماضي الحزين حين اختطف الموت أعز ما ادخرته للمستقبل، لتبين لرفاق (مبارك) السبب وراء غيابه.

وقد يظهر الاسترجاع – أيضاً – من خلال التذكير بأفعال (مبارك):

هَلْ نسيتمْ عابِد الله المباركْ؟

وهو مَن كانت به الدّنيا تَبارَكْ

طالما كنتمْ تنامون ويسهرْ

ليرى الأمن على اللَّيل مُسيطرْ (٣٣)

ثم تأتي الشاعرة بمقطع وصفي يصبح فيه السرد بطيئاً:

كانَ في معشره صدراً حنونا

وسنىً يبهرُ بالحب العيونا

وندى كالغيث في كفِّ السَّماءْ

وإباءً ألمعيّ الكبرياءْ

وله قلبُ الصِّغارِ الأبرياءْ

كله خيرٌ، وطهرٌ، ووفاءْ(٣٤)

وهذا الاسترجاع مجرد تذكير، ظهر من قبل الشاعرة؛ لتذكير إخوة (المبارك) بحدث ما، وإن كان هذا الاسترجاع قد استخدم أسلوباً أقل فنية لإثارة الاستذكار، حيث تسأل الشاعرة إخوة (مبارك) ورفاقه إن كانوا قد نسوه أو تناسوه دون أن تنتظر منهم الإجابة، وإنما تتذكر أفعاله وصفاته من خلال تقنية الفلاش باك.

وقد غلبت تقنية الاسترجاع على باقي مفردات الزمن الأخرى؛ لأنها الأنسب في تسليط الضوء على شخصية (مبارك) وصفاته.

أما التقنية الزمنية الثانية، فهي تقنية الاستباق أو الاستشراق، ونعني به " كلُّ حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدماً"، (٣٥) أي إن الشاعرة

تعتمد إلى استباق الأحداث والوقائع في المستقبل، على شكل حُلم أو نبوءة أو تمنٍّ؛ لتشويق المتلقي بما سيحدث في مستقبل الأحداث والوقائع .

وقد ظهرت هذه التقنية – على ندرتها – في الديوان عندما يتوقف النظام الزماني عن التسلسل تدريجيًّا إلى الأمام، من أجل القفز على أحداث مستقبلية، مع التجاهل – المؤقت – لبعض الأحداث الحاضرة.

وقد ظهر الاستباق في الديوان عن طريق توقعات الشاعرة لأمور قد تحدث في المستقبل نحو قولها:

أيا لوعةَ قلبِ الأمِّ إنْ ماتت أمانيهَا

فلا الشكوى تؤانسها ولا الصَّبرُ يواسيها

تولَّتْ فرحةُ الدُّنيا فعاشتْ في مآسيها

إلى أن ينتهي العمرُ ويدعو الروح باريها

لتسمعَ في جنانِ الخلدِ فلذتها تُناديها ...(٣٦)

هذا التوقع من النوع المؤكد الذي سيحدث في الحياة الأخروية، حينما يلتقى الذين فرقهم الموت وتكون الجنة موعدهم.

ولما كان زمن التوقع في وقت وزمن تحقيقه في وقت لاحق مستقبلي، فقد شكل الفارق الزمنى بين الاثنين استباقاً أسهم في قطع المسار السردي لتتابع الأحداث.

وفي بعض الأحيان يأتي الاستباق دون أن تتجاوز الشاعرة حاضر الحكاية الأولى وما يرتبط بشخصياتها بذكر ما يدل على ذلك في المستقبل، كذكر صفات (مبارك) في بداية بعض القصائد – كما أشرنا – سواء أكانت معنوية أم جسدية، أكدتها النصوص الشعرية الواردة فيها تلك الصفات.

وفي أحيان أخرى يظهر الاستباق في صورة تمني الشاعرة، وبمرور الزمن يتحقق هذا التمني أو لا يتحقق نحو قولها:

ليتَ أُمِّي ولدتني في زمانِ الجاهليهْ

بين قومٍ يئدونَ البنتَ صبيَّةْ

ليت ربي حين قدَّر لي هذي الحياهْ

لم يصُغني بشراً يحمل في القلب أساهْ

بلْ فراشاً في الفيافي، أو نباتاً في الفلاهْ

أو شُعاعاً في الدياجي، أو غِناءً في الشِّفاهْ

ليتنَا نحيا مدى أيامنا للأبدِ ...

كُلَّما أنظرُ ... ألقى في جواري وَلدي

وأُلاقية بحضني ... كُلَّما امتدَّتْ يدي

وأنا آمنةٌ من غدرِ يومي وغدِي (٣٧)

إلا أن هذا التمني لم يتحقق؛ فالشاعرة صارت بشراً وأمًّا، تجرعت مرارة فقد ابنها الحبيب، وخابت أمانيها في أن تحيا بجواره حياة أبدية.

(٤) المكان السردي:

لا شك أن هناك علاقة وطيدة بين الإنسان والمكان، فكلاهما جزء من الآخر؛ فحضور المكان يرتبط دوماً بوجود الشخصيات التي تخلق الأحداث وتتفعل بها، وهذا ما عبّر عنه (نويل أرنو) في بين شعر يقول فيه :

أنا المكان الذي أوجد فيه (٣٩)

وإذا كان وجود الإنسان لا يتحقق إلا من خلال علاقته بالمكان، فإن الحكي مرتبط – أيضاً – بشكل كبير بعنصر المكان؛ إذ يعد – بالاشتراك مع الزمن – بيئة العمل الحكائي ومسرحه (٤٠)، بالإضافة إلى أن المكان يعد ضمن العناصر السردية التي تجعل الأحداث والشخصيات محتملة الوقوع، أي مقنعة للمتلقي.

ويعد المكان واحداً من العناصر السردية في ديوان (إليك يا ولدي)، على الرغم من أنه قد يتم السرد– في غالبية الديوان – دون الإشارة إلى مكان وقوع الأحداث، إلا أن هذا لا ينفي دوره في عملية السرد، وإن كان الملاحظ أن سعاد الصّباح لم تهتم بوصف المكان في ديوانها؛ لسيطرة صدمة موت ابنها عليها.

ولعل مفتتح قصيدة (موعد في الجنة) يشي بإدراك الشاعرة للعلاقة بين الزمان والمكان (الزمكان)، حيث اختارت أن تمهد للمكان الذى ترتحل إليه عبر الزمن، لتقف في النهاية عند المكان (الجنة)، وقد آثرت الشاعرة أن تكون المقدمة دينامية مفعمة بالحركة يجسدها الارتحال المكاني المتخيل عن (الدنيا) إلى مكان آخر متخيل (الجنة)؛ لتمهد للمتلقي ما سيواجهه داخل القصيدة من حركة زمنية متصلة، تقول سعاد الصُّباح :

أيا دُنيا من الآلام أسري في دياجيهَا
أكابُدها... ولا أدري متى أو أين أُلقيها؟
وكمْ أجهدتُ إيماني وصبري في تحدِّيها
فلمْ أجنِ سوى يأسي من الدُّنيا وما فيها ...
مُباركُ كان لي دُنيا من الحبِّ أُناجيها
وآمالاً أعيشُ بها ، وأحلاماً أُغنيهَا
قضيتُ العمَر والاثنين أرعاهَا وأحميَها
وللمستقبلِ المرجوِّ أختالُ بهاتِيها
فكيف .... اغتالها منِّي قضاءُ جاء يطويها
ويلقي بي إلى الظُّلماتِ تُشقيني وأُشقيها
كأني موجةٌ في اليمِّ قد ضلت مراسيها
فيا وَلَدي، ويا ذخري من الدُّنيا وما فيها...
أجبْ ... من يغلبُ النَّار التي شبَّتْ، ويُطفيها؟

أما تشهدُ أيامي، وما أقسى لياليها؟

تعذّبني دقائقُها... وتُحرقني ثَوانيها

وهذي دارنُا الغنَّاءُ قد حالتْ مغانيها

وطوّف بائعُ الأحزانِ في كلِّ نواحيها

وأضواءُ الثُّريَّاتِ خبتْ في عين رائيها

وحتى نضرةُ الأزهار ماتتْ في أوانيها

ولم تبق سوى صورتك الحلوة .. أفديها

وبالروحِ أُعانقها ... وبالأدمع أَسقيها

أيا لوعةَ قلب الأُمِّ إن ماتتْ أمانيها

فلا الشكوى تؤانسها ولا الصَّبرُ يواسيها

تولَّتْ فرحةُ الدُّنيا فعاشتْ في مآسيها

إلى أن ينتهي العمرُ ويدعو الروحَ باريها

لتسمعَ في جناتِ الخلدِ فلذتَها تُناديها ...(٤١)

هذه القصدة تمثل ما يطلق عليه (الزمكان)، حيث لا يمكن تخيل حدوث أي فعل دون الإطارين معاً : المكاني والزماني .

وتعج الصورة السردية في القصدية بالأحداث أو المشاهدة الحية، ولا يسع المتلقي أن يفلت من معايشة هذا المشهد الحي، حيث تتفاعل فيه العناصر السردية (الزمان– المكان– الشخصيات) مع العناصر البصرية والسمعية؛ لتدفع المتلقي إلى الانفعال بهذا المشهد الدنيوي الأخروي في الوقت نفسه، حتى إن المتلقي يكاد يرى بعينه الحياة الحزينة التي عاشتها الشاعرة بعد رحيل الابن، والحياة التي تتمنى أن تعيشها في الآخرة حين يجمعها الله بفلذة كبدها، حين يرتفع صوت الرحيل الهادر عن تلك الدنيا القاسية؛ ليضيف عمقاً صوتيًّا للمشهد، يتجاوب مع حركة الحزن، وهكذا يتكامل الزمان والمكان ويتفاعلان مع الصورتين

البصرية والسمعية، لتكوين صورة سردية تثير لدى المتلقي انفعالاته وتنقله ليعايش الزمكان معايشة تامة.

وقد خلعت القصيدة ثوب الرثاء، لتغدو حلبة ملاكمة تشهد تلخيصاً لصراع الشاعرة مع المكان الدنيوي والزمان، الذي لخصته في آخر القصيدة، لتعلن بذلك انهزامها أمام الزمن وسطوته.

ونشعر في بعض قصائد الديوان بنوع من الاغتراب الروحي والمكاني الذي تعانيه الشاعرة بعد رحيل الابن، ممّا يكشف عن العالم الداخلي للذات المغتربة وصراعها مع المكان " فإننا نعلم أن المكان ليس سالباً خارجيًّا تقع فيه الأحداث، ولكنه حامل مادى لوعي الشاعر الداخلي"، [٤٢] بل مشارك فيما يجول في وعيه من أفكار وصراعات، لقد سعت الشاعرة إلى رفض المكان – حتى لو كان فردوساً – بعد فقد الابن، حيث اصطنعت الشاعرة حواراً مفتعلاً بينها وبين ولدها، دون استخدام الصيغة التقليدية للحوار (قال – قلت) توسلت به الشاعرة لتصنع مشهداً رافضاً للمكان الذي تغربت فيه:

أنتَ ... يا منْ كنتَ في ليلي مصابيحَ النَّهارْ
أنتَ ... يا منْ كنتَ في صحراءِ أيامي اخضرارْ
لا تسلْني عن همومي، فهي من غير قرارْ
لا تسلني عن دموعي، إنها ماءٌ ونارْ
وأنا أُرخي ابتساماتي على الحزنِ ستارْ ...
بعد أن ضيَّعتِ الأيامُ أحلامي الكبارْ
وذوى الوردُ من الربوةِ، والعصفورُ طارْ
وغدا الفردوسُ من بعدكَ تيهاً وقِفارْ
لا تسلني، ماتتِ الألفاظُ ... وانفضَّ الحوارْ
وأحاط الشَّجنُ الضاري بقلبي كالسِّوارْ
وغدا بيني وبين الدَّهرِ من بعدكَ ثَارْ [٤٣]

وهكذا جعلت الشاعرة من صبرها على الاغتراب الروحي والمكاني انتصافاً من الدهر، وجسد تعايشها مع الواقع – رغم الإحساس بالاغتراب – شكلاً من أشكال التحدي والمقاومة، بإعلان رسمي منها أنها لم تهزم، فهناك جولة ثأرية أخرى بينها وبين الدهر.

(٥) الحوار:

الحوار عنصر مهم من عناصر السرد وجزء لا يتجزأ منه، فلا يوجد سرد حكائي بلا حوار.

وفي الحوار يتوقف السرد؛ لينصب العرض على حالة واحدة توضح شيئاً من الحدث أو الشخصية، بل إن الحوار الناتج يتجاوز كونه تجسيماً للشخصية أو كونه الحدث ذاته، فيصبح الحوار حدثاً يسهم في تطوير المواقف، وبالتالي تطوير الحكي بأكمله، " ذلك أن الموقف هو الذي يجب أن يملى طبيعة الحوار"[٤٤] وبتأزمه تتأزم المواقف، ولذا يعتبر الحوار بالنسبة للسرد وسيلة وعنصراً يُستغل داخل الخطاب أو النص الشعري من جهة السارد لأغراض شتى، حيث يعد الحوار " موطناً من أهم مواطن تعدد الأصوات في النص السردي ... وينهض بوظائف متعددة كالإيهام بالواقع والوصف، والإخبار، ورسم ملامح الشخصيات..." .[٤٥]

وإذا كان الدارسون يقسمون الحوار إلى نوعين:

الحوار الخارجي بين الشخصيات، الحوار الداخلي مع الذات، فإن المتأمل في ديوان (إليك يا ولدي) يجد الحوار يأتي في صورة الحوار الضمني، وهو حوار يحتوي في مضمونه صوتين متحاورين، في حين لا يظهر على السطح إلا صوت واحد منفرد، عندما تنشأ الشاعرة ذاتاً ساردة تعبر عن مشاعرها وعن رؤية ذاتية للنفس والحياة،[٤٦] ويبقى الصوت الثاني متضمناً في حديث الأول:

لا تلُمني يا حبيبي إنْ توالى أَلمي
واكتستْ نضرةُ أيَّامي بلونِ الظُّلمِ
فتطلَّعتُ إلى الحبِّ الحنونِ المُنعمِ

وترامیتُ على حضنكَ ... أُلقي ضَرَمي

ولمنْ أشكو عذابي؟ وعَلَى مَنْ أَرتمي؟

أنا لا أملكُ إلا أنتَ ... مِنْ مُعتصمِ (٤٧)

إن صياغة النص الشعري السابق تنبئ عن وجود صوت مقابل لصوت الشاعرة هو صوت الحبيب الذي قد اختفى ظاهريًّا من سطح النص، لكن المتلقي لا يعدم دليلاً على وجود ذلك الصوت الذي يكيل اللوم للشاعرة، ويكفينا البداية بحرف النهي (لا) في مستهل النص لتكون قرينة على وجود كلام مفترض يوجهه الحبيب إلى الشاعرة، التي تحاول تبرئة نفسها من تهم اللوم التي نُسبت إليها بأنجح الطرق التي يمكن إقناع الحبيب بها، فتحدثه بلغة تجمع بين العاطفة والمنطق؛ لتدغدغ عواطفه ومسامعه بما يرضيه، مطوعة أسلوب الاستفهام (ولمن أشكو عذابي؟ وعلى مَنْ أرتمي؟).

وعلى الرغم من افتقار النص للجواب على هذين السؤالين، فإنهما كانا بوابتين للدخول إلى سرد حالة الوحدة التي تكابدها الشاعرة؛ وأنه وحده هو الأنيس:

أنتَ أدنى لى بعهد الحبِّ من ذي رَحِمِ

فتقبَّلْ بعضَ هَمِّي، وتحمَّلْ لمَمي

أنتَ أُمِّي، وأبي أنتَ حَبيبي تَوأمِي

أنتَ يا نبضةَ قلبي ... أنتَ يا مجرَى دَمِي ... (٨٤)

فالشاعرة تكمل حججها العاطفية بالإقرار الذي لا يتزعزع بأن الحبيب هو كلّ حياتها، مدعوماً ذلك بالجملة الاسمية (أنت أدنى/ أنت أمي وأبي/ أنت حبيبي توأمي/ أنت يا نبضة قلبي/ أنت يا مجرى دمي)؛ لترسخ لديه شعوراً بالتمكين لا يجب أن يناله شك.

ويوجد إلى جانب الحوار الخارجي الضمني، نوع آخر من الحوار الداخلي أو المونولوج، وهو الحوار الذي يكون بين الشخصية الساردة / الشاعرة وذاتها؛ للكشف عن مكوناتها وعالمها الداخلي، من خلال حوار يتعمق في الذات والوجدان، وذلك امتداداً لمحاولة سعاد الصُّباح تقديم الحركة الذهنية والوعي الداخلي لها.

وتعتبر قصيدة (حديث إلى نفسي) من القصائد التي تعتمد عنصر أو تقنية المونولوج الداخلي العميق الغور؛ لتمضي بنا إلى أعماقها متضافرة مع الاسترجاع وتداعي الذكريات؛ لإحداث مفارقة بين حاضرها وبين ماضيها البعيد:

ادفعي زورقي إلى النُّور يا نفسي، وسِيري بهِ لبر الأمانِ

وكفيما احتملتُ من شجن اللَّيلِ، وعصفِ النَّوى، وظُلم الزمانِ ...

كُنتِ كالروضِ تزدهين على الكونِ بسحرِ العطورِ والألوانِ

كُنتِ كالشَّمسِ تغمرينَ مدى الأرضِ باحتواءِ حُسنكِ النُّوراني

فتحوَّلتِ كالخرائِبِ والأطلالِ مأوى للبُومِ والغِربانِ

وتبدَّلتِ فالزهورُ هشيمٌ، والسَّنى فاحمٌ من النيرانِ (٤٩)

يبدأ النص الشعري السابق من حيث انتهى الصراع الداخلي للشاعرة وحُسم؛ فالبداية التقريرية في أول بيت ممزوجة بـ (ياء) النداء، والمنادي هو نفس الشاعرة، التي تظهر في تلك المواقف القريبة جدًّا من النفس، تحمل نوعاً من الاستسلام لمعطيات واقعها، ولذا تطلب من نفسها أن تتمثل للصواب، ويلعب استدعاء ذكريات الماضي دوراً دلاليًّا على مستوى الصورة الشعرية، وفي الوقت نفسه يشير إلى بؤرة صراع الشاعرة الداخلي، فسحرها السابق الذي سلبه الدّهر منها أدى إلى بطلان مفعول هذا السحر، لتصير نفس الشاعرة خراباً وأطلالاً بعد أن كانت روضاً وشمساً.

هذا المونولوج الداخلي الذي يتلاءم بشدة مع المناخ الشعري الذاتي، تضافر مع تداعي الذكريات، التي ألقت الضوء على صراع إنساني لا يوجد في أعماق الشاعرة فحسب، بل في أعماقنا– أيضاً– بوصفنا بشراً تتشابه صراعاتنا النفسية، هذا الصراع يتمحور ويتمركز حول فكرة (ما سلبه الدهر لن يعود) وعلى الرغم من أنه صراع محسوم بديهة، فإن النفس لا تنفك تتشبث بذكريات الماضي؛ لأنها صارت الملاذ الأمن عند مواجهة قسوة الواقع.

الخاتمــة

عُني هذا البحث بدراسة (تجليات السرد في ديوان: إليك يا ولدي) للشاعرة سعاد الصُّباح (١٩٤٢ – ...)، وذلك من خلال دراسته دراسة سردية، غايتها رصد بعض عناصر السرد التي استعانت بها الشاعرة في الديوان.

وقد خلص البحث إلى نتائج عدة منها:

١- إن الديوان فتح آفاقاً أوسع لدراسة عناصر السرد في دواوين سعاد الصُّباح كلٍّ منها على حدة، إنطلاقاً من مقولات علم السرد الحديثة النظرية والتطبيقية.

٢- الديوان غني بالعناصر السردية من: حدث، وشخصيات، وزمان، ومكان، وحوار، استطاعت سعاد الصُّباح أن تنقلها من عوالم الرواية، والقصة، والمسرح إلى عالمها الشعري باقتدار دون أن تختفي روح الشعر منه.

٣- تميز الديوان- في معظم نصوصه الشعرية- بالوحدة الموضوعية، بتأثير من حادثة الثكل التي عاشتها سعاد الصُّباح، حتى إننا نشعر أننا أمام نظرة متكاملة للموت والفناء لها فلسفة وموضوع وبناء فني متماسك.

٤- اتسم الحدث السردي الرئيسي في الديوان بالبساطة والعمومية الناتجة عن التراكم وتداعي الذكريات.

٥- إلحاح صراع الشاعرة مع الدهر على غالبية قصائد الديوان، وقد يكون لتجربة فقد ولدها (مبارك) الأثر الأكبر على إلحاح هذا الصراع الوجودي عليها.

٦- جاء الوصف السردي للأماكن والشخصيات – خاصة – بصورة موجزة؛ لاعتماد الشاعرة على تصوير الأفعال.

هوامش البحث

١– يدور مفهوم السرد في المعاجم العربية حول التتابع وأن يأتى الشيئ في إثر غيره.

أما مفهومه في الاصطلاح ، فهو قريب من المعنى المعجمى السابق ، إذ يدور حول الكيفية التي تروى بها الأحداث ، سواء أكانت حقيقية أم من ابتكار الخيال.

وقد ورد هذا اللفظ في القرآن الكريم مرة واحدة فيقوله تعالى:

"ولقد آتينا داود منا فضلاً يا جبال أوبى معه والطير وألنا له الحديد، أن اعمل سابغات وقدر في السرد"[سبأ: ١٠–١١].

راجع حول مفهوم السرد :

- محمد بن مكرم بن على بن حبقة الأنصارى (ابن منظور)، لسان العرب، تحقيق: عبدالله الكبير وآخرون، دار المعارف،د.ت، مادة (سرد).
- مجدى وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان، بيروت،١٩٨٤،ص١٩٨.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ١٩٨٥، ص١١.
- جيرالد برنس،المصطلح السردى، ترجمة : عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،٢٠٠٣، ص١٤٥.

٢– من هذه الدراسات–على سبيل المثال لا الحصر – دراسة :

- فاروق خورشيد ، في الرواية العربية ، عصر التجميع ، دار الشروق، القاهرة،١٩٨٢.
- زكى مبارك،النثر الفنى فيالقرن الرابع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٠.
- عز الدين إسماعيل،الأدب وفنونه ،دار الفكر العربى،٢٠٠٤.

٣– من هذه الدراسات دراسة:

- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائى (الزمن– السرد– التبئير)، المركز الثقافي العربى، بيروت، ١٩٨٩.
- حسن بحراوى،بنية الشكل الروائى (الفضاء– الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربى، بيروت، ١٩٩٠.
- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، مقاربات نقدية في التناص، والرؤى، والدلالة، المركز الثقافي العربى، ١٩٩٠.

- حميد لحمدانى، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافي العربى، ١٩٩١.
- صلاح فضل،بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أغسطس،ع (١٦٤)، ١٩٩٢.

٤- محمد زيدان، السرد الشعرى المعاصر، البناء والتشكيل/ السياق والدلالة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،٢٠٠٩، ص١٢٠.

٥- يراجع، أبو على الحسين بن رشيق القيروانى، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتب الخانجى، القاهرة،٢٠٠٠، ١٥٤/٢.

٦- سيزا قاسم، القارئ والنص: العلامة والدلالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣، ص٢١٦.

٧- طه وادى، جماليات القصيدة المعاصرة، لونجمان، القاهرة ،٢٠٠٠ ص٢٩٢.

٨- يراجع: جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،٢٠٠٠ ،ص٣٧-٣٨.

٩- سعاد الصّباح، ديوان: إليك يا ولدي، دار سعاد الصّباح، الكويت ،ط١، ١٩٩٢ ، ص٧.

١٠- الديوان، ص٧-٤٧، ٥٩-٦٤.

١١- الديوان، صـ٤٨-٥٨، ٦٥-٨٠.

١٢- الديوان، ص٢١.

١٣- الديوان، ص٤٩ .

١٤- الديوان، ص٨٠.

١٥- فاضل خلف، سعاد الصُّباح،الشعر والشاعرة، منشورات شركة النور للصحافة والطباعة والنشر،١٩٩٢ ، ص٧.

١٦- الديوان، ص١٧.

١٧- الديوان، ص٣٩.

١٨- الديوان، ص٤٣.

١٩- لمزيد من التفاصيل حول أهمية الشخصية في السرد الحكائى ينظر:

- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد،عالم المعرفة، الكويت، ع(٢٤٠) ديسمبر، ١٩٩٨، ص١٧٢.

- والاس مارتن، نظريات السرد، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص٥٥.
- أ.م.فورستر، أركان القصة، ترجمة: كمال عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١٠، ص١١٢.

٢٠- حسن بحراوى ، بنية الشكل الروائى، سابق، ص٢٢٦.

٢١- الديوان، ص١٥،١٧،٤٤.

٢٢- الديوان، ص٢٥.

٢٣- الديوان، ص٢٦-٢٧.

٢٤- إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه؟ ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين، بيروت- نيويورك،١٩٦١، ص١٨٩.

٢٥- الديوان، ص٧٦.

٢٦- الديوان، ص٥١-٥٢.

٢٧- حسن بحراوى ، بنية الشكل الروائى، سابق، ص١١٢.

٢٨- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، سابق، ص٢٢٥.

٢٩- جيرالد برنس، المصطلح السردى ، سابق، ص٢٥.

٣٠- ناصر الموافى، القصة العربية ...عصر الإبداع، دراسة للسرد القصصى في القرن الرابع الهجرى، دار النشر للجامعات، القاهرة ١٩٩٧، ص٢٢٢.

٣١- الديوان، ص٣٧.

٣٢- الديوان، ص٣٨.

٣٣- الديوان، ص١٧.

٣٤- الديوان، ص١٨.

٣٥- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، سابق، ص٥١.

٣٦- الديوان، ص١٦.

٣٧- الديوان، ص٤٩-٥٠.

٣٨- تعدد مسميات المكان في دراسة السرد الحكائى، فيفضل حميد لحميدانى مصطلح (الفضاء)، ويستخدم عبد الملك مرتاض مصطلح (الحيز)، في حين تستخدم سيزا قاسم

مصطلح (المكان)، والمصطلح الأخير هو الأكثر اتساقاً مع لغة النقد العربى، ولذا آثرته الباحثة على المصطلحين الآخرين.

ينظر في مسميات المكان:

- حميد لحمدانى ، بنية النص السردى، سابق، ص٦٣.
- عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية، سابق، ص١٤١.
- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٤ص١٠٦.

٣٩- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت،٢٠٠٠، ص١٣٥.

٤٠- يراجع، محمود ذهنى، تذوق الأدب: طرقه ووسائله، الأنجلو المصرية، د.ت، ص١٥٥.

٤١- الديوان، ص١٤-١٦.

٤٢- سيزا قاسم،القارئ والنص، سابق، ص٥٨.

٤٣- الديوان، ص٤٠-٤١.

٤٤- محمد غنيمى هلال،النقد الأدبى الحديث، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢، ص٦٥٩.

٤٥- محمد القاضى وآخرون، معجم السرديات، دار الفارابى للنشر والتوزيع،٢٠١٠، ص١٥٨.

٤٦- يراجع، فرانك أوكونور،الصوت المنفرد... مقالات في القصة القصيرة، ترجمة: محمود الربيعى، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٣، ص١٦.

٤٧- الديوان، ص٥٥.

٤٨- الديوان، ص٥٦.

٤٩- الديوان، ص٥٣.

**

المصادر والمراجع

١– أ.م. فورستر، أركان القصة، ترجمة: كمال عياد، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠١٠م.

٢– أبو علي الحسين بن رشيق القيروانى، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة الخانجى، القاهرة،٢٠٠٠، مج٢ .

٣– إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه؛ ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات منيمنة، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين، بيروت – نيويورك،١٩٦١.

٤– جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.

٥– جيرالد برنس، المصطلح السردى، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،٢٠٠٣.

٦– حسن بحراوى، بنية الشكل الروائى (الفضاء/ الزمن/ الشخصية)، المركز الثقافي العربى، بيروت،١٩٩٠.

٧– سعاد الصُّباح، ديوان : إليك يا ولدي، دار سعاد الصُّباح، الكويت، ط١، ١٩٩٢.

٨– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ١٩٨٥.

٩– سيزا قاسم، القارئ والنص: العلامة والدلالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣.

١٠– سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٤.

١١– طه وادى، جماليات القصيدة المعاصرة، لونجمان ،القاهرة، ٢٠٠٠.

١٢- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت،ع(٢٤٠) ديسمبر، ١٩٩٨.
١٣- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة:غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت،٢٠٠٠.
١٤- فاضل خلف، سعاد الصُّباح، الشعر والشاعرة، منشورات شركة النور للصحافة والطباعة والنشر، ١٩٩٢.
١٥- فرانك أوكونور، الصوت المنفرد.... مقالات في القصة القصيرة، ترجمة: محمود الربيعى، مكتبة الشباب، القاهرة،١٩٨٣.
١٦- مجدى وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤.
١٧- محمد القاضى وآخرون، معجم السرديات، دار الفارابى للنشر والتوزيع، ٢٠١٠.
١٨- محمد بن مكرم بن على بن حبقة الأنصارى (ابن منظور)، لسان العرب، تحقيق : عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، د.ت.
١٩- محمد زيدان، السرد الشعرى المعاصر، البناء والتشكيل/ السياق والدلالة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩.
٢٠- محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، دار العودة، بيروت ،١٩٨٢.
٢١- محمود ذهنى، تذوق الأدب: طرقه ووسائله، الأنجلو المصرية، د.ت.
٢٢- ناصر الموافى، القصة العربية... عصر الإبداع، دراسة للسرد القصصى في القرن الرابع الهجرى، دار النشر للجامعات، القاهرة، ١٩٩٧.
٢٣- والاس مارتن، نظريات السرد، ترجمة: حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.

* * *