آليات الخطاب الرمزي
في الشعر العربي الحديث

الناشر

رئيس مجلس الإدارة

أسامة إبراهيم

المدير التنفيذي

سماح الجمال

لوحة الغلاف

صورة سركون بولص

بريشة الفنان العراقي القدير

كريم سعدون

تصميم الغلاف

أحمد بلال

التصميم الداخلي

محمد عبدالفتاح

دار النخبة

230 شارع السودان- المهندسين

الجيزة- جمهورية مصر العربية

تليفون: 38511969 - 00202

002 - 01288688875

E-mail: alnokhoba@gmail.com

الكتاب: آليات الخطاب الرمزي في الشعر العربي الحديث

المؤلف: علاء حمد

عدد الصفحات: 504

الطبعة الأولى

1439 هـ - 2018 م

جميع حقوق الطبع محفوظة

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: 13173 / 2018

ISBN: 978 - 977 - 838 - 162 - 7

آليات الخطاب الرمزي في الشعر العربي الحديث

البنى الشعرية في تجربة الشاعر العراقي سركون بولص

الرمزيـــة.. السريالية

علاء حمد

النخبة
للطباعة والنشر والتوزيع
2018

الإهداء

إلى سفرتنا نحو المجهول

برفقتي دائما الأصدقاء والذين تركناهم والذين معي دائمًا وأبدًا وولديّ: سامي ومحمد..

قد نذهب إلى الحرب وقد نتجنّب محيط البحر

ونبقى سواء

علاء. ح

سركون بولص

النبيّ الذي غافلني

....

ومات

علاء حمد

مقدمة

جرعة ثانية لقصيدة النثر

كانت جرعتنا الأولى مع الشاعر العراقي المبدع سلمان داود محمد والقصيدة السلمانية العراقية، وقد استحضرت الشاعر عبر قصائده المطبوعة بمؤلفين لتحمل إسم (الأعمال الشعرية).. وها أنذا مع جرعتي الثانية مع قصيدة النثر لاستحضر الشاعر العراقي الراحل سركون بولص وقصيدته السركونية، والقصيدة العربية الحديثة بنسخة عراقية.. آليات الخطاب الرمزي.. والشاعر بين المدرستين – الرمزية والسريالية – وقد بدأت في الكتاب أواسط الشهر السادس من عام 2017، لأنتهي منه أواسط شهر السادس لعام 2018.. علما بأني قد حضّرت مسبقا بعض المصادر والكتب التي تهم وما جاء في الكتاب من موضوعات عديدة، وكذلك ماتهمّ العمل السريالي ومحطتنا الهادئة، وقد ساعدني بعض الأصدقاء من سورية الحبيبة والمغرب الجميل وكذلك بعض الأصدقاء من العراق المنبع، ووفروا لي بعض المصادر وأرسالها عبر البريد دون مقابل، علما أن العملية مكلفة ماديا ومكلفة بالبحث عن تلك المصادر والتنقيب عنها، وهذا إن دلّ، يدلّ بأن الصداقة الصادقة والاعمال الثقافية مازالت بخير ويدعمها الجميع من بلدان العالم المختلفة...

عندما نذهب مع الرمزية، فمن مثل هذه الأعمال لها تفاصيلها المتفرعة، وكذلك هناك الكثير الكثير على طرحه، وخصوصا وأنا أميل الى نفس المصطلح الذي وهبني وأياه صديقي الشاعر العراقي المبدع سلمان داود محمد، وهو مصطلح (القصائدية).. مصطلح القصائدية وظفته في كتاب هبات الفقدان ووظفته في كتاب عربة الشعر الجزء الثاني والذي احتوى على 21 شاعرا عربيا.. نذهب مع الشاعر سركون بولص ونقدم جزء من حياته ومغامراته عبر العالم.. وبدء من العراق..

شئ من الحزن التوضيحي

في الفن التقريبي من القصائدية والى الفن التقريبي الى الوجود، تظهر النصوص بهيئتها اللغوية خارج الكلام، فالشعرية العربية، فنّ حضور ووجود في لغة الديالكتيك قبل أن تكون في اللغة الكلامية العادية والتي لاشأن لنا بها.. ومن هنا تماشينا مع التوضيحات التعبيرية، كبعض الاشياء من الحزن، والشعر الانتقادي وبعض الاشياء من الابتسامة الساخرة، كجزء ايضاحي، يقودنا الى فنّ الحياة وتجربة الشاعر العراقي سركون بولص.. فوجود الذات الشاعرة وهي الذات الحقيقية والعاملة، وتهشيم الذات العادية، هذا يعني العبور على المألوف والذهاب الى اللامألوف في فن القول الشعري، ومنها الفن الرمزي والفن السريالي، ففي الحالتين تظهر امكانيات الشاعر ومعاركه اللحظوية من أجل ايجاد ذات مناسبة في التأليف وايضاح الاحلام التي تصيب الذاكرة بين فترة وأخرى..

المغامرة مع فنّ الوجود والتي تبدأ من داخل الذات تقودنا الى اصطيافات عديدية، منها المغامرة اللغوية ومنها المغامرة الفنية في القول الشعري، وكذلك المغامرة الفلسفية والتي تعنينا والدخول مع الذات الى الفنّ التوضيحي، بشكليه الحزين والمفرح، ومع القصائدية التي تأخذنا الى واقع حقيقي والى مواقع غير حقيقية، ولكن الفن التوضيحي لدى الشاعر سركون بولص، فن يدعو الى الحياة وأشتق من الحياة..

سركون بولص (1944 – 2007) شاعرعراقي ولد عام1944 في بلدة الحبانية (800 كلم غرب بغداد)

في سنّ الثالثة عشرة، انتقل مع عائلته إلى كركوك، وبدأ كتابة الشعر، وشكل مع الشعراءفاضل العزاوي ومؤيد الراوي وجان دمو وصلاح فائق «جماعة كركوك»[1]. في العام 1961 نشر يوسف الخال بعضاً من قصائده في مجلة «شعر».

(1) شكلت جماعة كركوك الأدبية نافذة فعالة في المنتوج الأدبي الحديث، وكان الأعضاء في هذه المجموعة هم: جليل القيسي، وفاضل العزاوي، ومؤيد الراوي وسركون بولص، وجان دمو، ويوسف الحيدري، وصلاح فائق سعيد، وانور الغساني، ويوسف سعيد وفاروق مصطفى..

وفي تلك الفترة اصدروا بيانهم الشعري الأول..

عام 1966 توجه إلى بيروت سيراً على الأقدام، عبر الصحراء. قصد المكتبة الأميركية، طالباً أعمال آلن غينسبرغ وجاك كرواك وآخرين، وأعد ملفاً عنهم في مجلة «شعر». في بيروت التي كانت تعرف نهضة ثقافية، انكبّ على الترجمة. عام 1969 غادر إلى الولايات المتحدة، وفي سان فرانسيسكو التقى جماعة الـ«بيتنيكس» أمثال ألن غينسبرغ، كرواك، غريغوري كورسو، بوب كوفمن، لورنس فيرلينغيتي، غاري سنايدر، وعقد صداقات معهم.أسهم برفد المكتبة العربية بترجمات مهمة وأمينة لشعراء كثر ونشرتها بعض المجلات العربية مثل مجلة شعر ومجلة المواقف ومجلة الكرمل. أمضى السنوات الأخيرة متنقلاً بين أوروبا وأمريكا، وخصوصاً في ألمانيا حيث حصل على عدّة مُنَح للتفرّغ الأدبي. بعد صراع مع مرض السرطان، توفي في برلين صباح الاثنين الواقع في22 أكتوبر 2007.. ((ويكبيديا – الموسوعة الحرة)).

لم يكن سركون بولص ذلك الاشوري المتنقل، الا خارطة منفردة عبر العالم، وهو يغامر بمغامراته الابداعية بين الدول، بدء من بيروت وانتهاء في برلين – المانيا، حيث محطته الأخيرة ووفاته.. ولو راجعنا وماكُتب عن الشاعر، لم يكن هناك الا بعض المفردات التي تواجدت هنا وهناك، وهذه هي الامكانيات المتوفرة لدى البعض والغوص في القصيدة السركونية التي أسميتها، وهي قصيدة منفردة لايحملها سوى الشاعر الراحل سركون بولص..ستة كتب أعدها ثلاثة كتّاب من أبناء جلدته (الآشوريون/ السريان) وشاعر عربي من مدينته كركوك، أولها كتاب «سركون بولص: حياته وأدبه»، باللغتين السريانية الحديثة والعربية، للشاعر روبين بيت شموئيل (بغداد عام 1998)، تلاه كتاب «سركون بولص قاصا» باللغة العربية للكاتب نفسه، ثم كتاب «سركون بولص عنقاء الشعر الحديث»، باللغة العربية، للقاص والروائي هيثم بهنام بردى (2011) فكتاب «شاعران من كركوك: جان دمو وسركون بولص»، باللغة العربية، لنوري بطرس (2011)، وكتاب «أسد آشور: سركون بولص، دراسات» للشاعر هشام القيسي (2012).

مؤلفاته:

- ديوانه الأول «الوصول إلى مدينة أين» منشورات سارق النار أثينا (1985) الثانية (2003)

- «الحياة قرب الأكروبول» شعر - دار توبقال، الدار البيضاء(1988) الثانيةمنشورات دار الجمل بيروت (2008)

- «الأول والتالي» منشورات الجمل شعر - كولونيا (1992)

- «حامل الفانوس في ليل الذئاب»منشورات الجمل شعر - بيروت.كولونيا (1996)

- «إذا كنت نائماً في مركب نوح»، شعرمنشورات الجمل بيروت.كولونيا (1998)

- «العقرب في البُستان»

- ترجمة لكتاب إيتيل عدنان «هناك في ضياء وظلمة النفس والآخر»، ترجمة شعر بيروت.كولونيا (2000)

- مختارات شعرية مترجمة إلى الألمانية بعنوان ((رقائم لروح الكون))

- سيرة ذاتية بالألمانية بعنوان ((شهود على الضفاف))

- مختارات قصصية نُشرت بالعربية والألمانية بعنوان ((غرفة مهجورة)).

- عظمة أخرى لكلب القبيلة، شعر (بيروت، بغداد) (2008)

- النبي جبران خليل جبران ترجمةمنشورات الجمل(2008)

- هوشي منه: يوميات في السجن ترجمة بيروت بغداد (2011)

-صدر له:ديوان بالإنجليزية بعنوان «شاحذ السكاكين» مع مقدمة للشاعر أدونيس، عن مجلة «بانيبال»

لم تجمعني الصدفة مع سركون بولص وأنا اتناول مجاميعه الشعرية المؤلفة من جزأين، فقد قرأت له في التسعينات بعض المجاميع الشعرية، وتعلمت منه الكثير الكثير، وشعرت بأني كنت طالبا مع أستاذه، ففكرت كثيرا وأن أجمع شاعرين بكتاب، الشاعر العراقي سلمان داود محمد والشاعر الراحل سركون بولص... ولكن ومن خلال حواراتنا بيني وبين صديقي سلمان عام 2016، فصلت الاثنين بالكتابة عنهما، فكان كتاب هبات الفقدان الذي خرج بـ 568 صفحة، ومازال يستوعب الكتاب الأكثر من ذلك والرؤى التي يملكها الشاعر سلمان داود محمد.. وها أني انجز كتابا مخصخصا حول الشاعر الراحل سركون بولص وأسميته: ((آليات الخطاب الرمزي في الشعر العربي الحديث / البنى الشعرية في تجربة الشاعر سركون بولص)).. أعتبر الكتاب مختصرا، وذلك بما يملك الشاعر الراحل سركون بولص من رؤى جديدة، وكأنه مازال يكتب الشعر الى الان.. فالحالة الإبداعية هي حالة التجدد وتبقى متجددة بالرغم من رحيل الشاعر، وما قدمه الشاعر الراحل من نتاجات، ملكه الابداعي الخاص، ولا نستطيع أن نقارنه مع شاعر آخر أبدا.. لذلك أسميت قصيدته بالقصيدة السركونية..

إن الكتابة على ضوء المناهج الأدبية هذا يعني الخروج من الفوضى، الفوضى التي تعوم هنا وهناك دون مسميات تـُذكر، والأهم من ذلك يغوص البعض بتلك الفوضى التي لايستطيع واحدهم التحكم والاحتكام أمام المناهج النقدية والمدارس والنظريات المتوزعة في العالم، وأغلبيتهم يذهب الى المدرسة التحليلية الانكليزية، والتي اختصت بعلم الاجتماع..

نذهب مع الكاتب العراقي فاروق مصطفى والذي أصدر كتابين تخص جماعة كركوك.. وجماعة كركوك مؤلفة من عدة شعراء ومنهم الشاعر سركون بولص، وجان دمو الذي التقيته مرارا في بغداد بحكم عملي في إحدى المكتبات الخاصة في ساحة النصر، وكان الشاعر جان، يعمل آنذات مترجما في جريدة الجمهورية.. كان يأتينا محملا بالسخرية بدء من المدير والى محرري التحرير ويطلق الضحكات معنا..

أصدر الكاتب فاروق مصطفى بعض مذكراته مع هؤلاء الشعراء وقد جاء في مقدمة كتابه الثاني:

(جماعة كركوك التتمات اللاحقة – فاروق مصطفى – كركوك 2011).. شغفي بجماعة كركوك وحماستي الدائمة لمنجزهم الابداعي دفعاني الى ان أجمع بعض ما كتبت حولهم من استذكارات وتقييمات لاعمالهم فكان ذلك الكتاب الصغير المتواضع الذي وُسِمَ بـ (جماعة كركوك / الاستذكارات الناقصة).. يذكر في كتابه الكاتب فاروق مصطفى عن سركون بولص: { **قبل ان يرحل الشاعر الكركوكي الحميم سركون بولص الى لبنان اواخر الستينات من القرن المنصرم كانت قصائده قد سبقته الى ذلك حيث راجت وازهرت على صفحات مجلتي((الاداب)) و((شعر)) البيروتيتين. حتى قصصه القصيرة انتشرت هناك. وعندما حل في بيروت احتفي به من قبل شعراء مجلة ((شعر)) وقربه الشاعر ((يوسف الخال)) اليه كثيرا لانه وجد في قصائده شاعرا يحرث في ارض بكر ويعود بسفائنه من جزر الكلمات البعيدة محملة بفواكه غريبة لم تألفها الذائقة انذاك، فسركون بولص الذي ولد بالقرب من مدينة الحبانية عام 1944 الا انه عاش طفولته وصباه وبواكير شبابه في كركوك برز وجها من وجوه جماعة كركوك فمنذ البداية مال الى التجريب وجنح الى التحديث واراد ان يخرج الشعر الى فضاءات رحبة يتنفس هواءاً جديداً ويتخلص من ثياب التحجر والانغلاق والخجل. عرفته جيداً في كركوك وبغداد. اما في كركوك ففي البدء عندما كان يتتلمذ في اعداديتها وبعد ذلك مع اصدقاء الادب نلتقي في مقهى ((المجيدية)) مع الشاعر ((مؤيد الراوي)) او في بيوت الصحب: يوسف الحيدري وجليل القيسي وكذلك في محل يستلقي في السوق العصرية يعود الى احد اشقاء القاص ((جليل)) يأتي ((سركون)) عادة ممتطيا دراجته الهوائية ويهبط الينا من منزله المتعرش سفوح محلة ((تبة)) الواقعة شمالي المدينة وعندما نلتقي به في احد هذه الاماكن فجيوبه ملأى دائما بقصاصات الاوراق التي حبرها قصائد ورواها قصصا ويحدثنا عن احلامه ورؤاه وكوابيسه وقراءاته الانكليزية. ان الذي ينظر في قصائد ((سركون)) وقصصه تتمرأى له كركوك محاطة بتلالها الجرداء التي يرين عليها حزن سرمدي شفيف ونيران ((بابا كركر)) الازلية التي تسنبل لياليها سنابل حمراء والرياح التي تتكسر على حوائط ((القلعة)) ثم تتدلى اقدامها في امواه نهر ((الخاصة)) انه المعمود في**

انفاس مدينته والمسنبل في أمطارها. لقد تلقى بركة شمسها الشتائية وهو يعبر جسريها من ((القورية)) الى ((القلعة)) التقط المدينة وفهرسها في حقيبته بتلولها وقلعتها ونهرها وعشاقها فمنها مبتدؤه واليها منتهاه.

في نصه المعنون ((شاي مع مؤيد الراوي)) في مقهى تركي ببرلين بعد سقوط الجدار. النص مخضب بحناء كركوكي والمقهى البرليني كأنه مقهى المجيدية في كركوك ذلك المقهى الذي كان يجلس فيه ((مؤيد الراوي)) ويتأمل اطيار السنونو التي عششت في سقائفه. وصغار السنونو تطل برؤوسها الصلعاء ومؤيد سعيد بذلك المشهد الذي لايمل من تأمله. حتى رخام الموائد يذكرنا برخام المقهى الكركوكي.ان الشاعر يستعيد عبر تأمله احدى اللوحات الشرقية:

((لنقل اننا رأينا جدراناً كثيرة كيف تعلو وتنهار كيف ترقص ذرات التراب)).

انه لعبة التاريخ انه الماضي الذي يشتت الصحب والانسان هو الخاسر الوحيد في اخر المطاف. ويتسكع دائما قول ((سركون)) في مخيالي: ((ايها الماضي، ايها الماضي ماذا فعلت بحياتي؟)) {..

الحديث عن الشاعر العراقي سركون بولص لاينتهي، وهو ذلك المغامر مع قصيدته الحديثة والمغامر مع حياته الجديدة، والذي كان لا يملك حتى منزلا ليأويه، لذلك كان رحالا بين الدول يحمل قصيدته المعاصرة معه وقلمه وبعض أوراقه.

شكرا للجميع وشكرا لتلك المصادر التي توقظ النائم أينما كان، وشكرا لسركون وما قدمه في حياته من قصيدة نوعية لاتتكرر..

القسم الأول

الخطاب الرمزي

الفصل الأول

آليات الخطاب الرمزي

اللغة الرمزية وهي تمتلك شيئا من اللغة التعيينية[1] (واللغة التعيينية سآتي الى تفاصيلها بشكلها المنفصل عن باقي اللغات التي تهمّ الشعرية)؛ وهنا أذهب مع التعاليل الرمزية مابين نظريات اللغة في الشعرية، وحالة الشاعر الحديث وموقفه من اللغة التعيينية في الرمزية، بعض البحوث تربط الحالة الرمزية بالمدرسة الرومانسية، ولكن لو دخلنا وتغلغلنا الى المتن الشعري الحديث، فالفروقات واضحة للمتلقي، والفروقات كبيرة بين الشعر الرومانسي والشعر الذي يحمل رمزيته على أكتافه، وإلحاقا باللغة الرمزية التي تعدّ اليوم عمود الشعرية وجماليتها المجنحة، لانستطيع أن نتخلى عن السريالية، وهنا العلاقة بدأت، بين المنهج الرمزي في الشعرية والمنهج السريالي في اللغة التشكيلية للوحة الفنية؛ وبما أن اللوحة لها لغتها الصامتة في تفسير الألوان، وكذلك في انعكاساتها المتماشية ماوراء الواقع، فالشعرية أيضا لها نظرياتها ومنها لغة الصمت والايحاء في الرمزية، وكذلك اللغة التصويرية والرمز التصوري الفلاشي، واللقطات السريعة التي تجانس اللغة بمهارة فائقة.

الرومانسية عادة تتكئ على لغة عادية وطبيعية «وخصوصا في وقتنا الحاضر» والشاعر الرومانسي لم يجد لغته النوعية كما أجادها جبران من لغة ومن صور استعارية وكذلك بعض الصور الشعرية الخفيفة والتي تقودنا الى الكتابية والشفاهية، أي الاعتماد على جزء نوعي من الوعي اللغوي، وهنا من مثل هذه الكتابة «في وقتنا الحاضر» لاتعلن

(1) اللغة التعيينية: أنظر الفصل الثاني من الكتاب، تحت اسم اللغة التعيينية ولها علاقة مع علم الوضع في الالفاظ..

ثورة لغوية في الشعرية؛ وكذلك إعتمد جبران على مبدأ الحكمة في لغة إعتمدت التعبيرية وهذه اللغات أخذت انتشارها وتأثيراتها في توقيتها الزمني عند جبران؛ لذلك أستبعدُ اللغة الرمزية والتي لها علاقة مع نظرية الجمال وتفاصيلها المتشعبة، ومنها الابتعاد عن المذكرات المملة والتي الكثير من الشعراء يجازفون والخوض بين دهاليزها، واذا أجرينا تفحصا فعالا، فالذكريات هي جزء من تجربة حياتية، والتجربة الحياتية النوعية لاتمرّ بجميع الناس، وهنا أقصد أيضا التجربة الشعرية ذات الابعاد الحياتية والتاريخية.. ((**نشأت في بيروت جمعيات تحررية مكتومة من أعضائها رواد الأدب في القرن التاسع عشر وبخاصة الربع الأخير منه ومن هؤلاء: فارس نمر ويعقوب صروف وابراهيم اليازجي قبل أن ينزحوا الى القاهرة؛ وكانت هذه الجمعيات توزع مناشير مغلفة تحمل تعاليم الثورة الفرنسية، وخليل مطران ذاته اضطهد على أفكاره التحررية واضطر الهجرة الى مصر ومنها الى باريس. ولم يكن من الممكن أن تقف مبادئ الثورة الفرنسية عن الإنتشار والظلم العثماني يلقي بجناحه كالح السواد على لبنان كله. وكان اللبنانيون قد اطلعوا على هذه المبادئ من قبل في عاميَتْ لحفد وأنطلياس حيث بشّر الشعب بمبادئ العدالة والمساواة والحرية واسم العامية مستفاد من لفظة الكومين الفرنسية – ص 21 – في النقد الأدبي الجزء الخامس – إيليا الحاوي**)). «وكانت مصر في تلك الحقبة تعد محطة فكرية للمثقفين العرب، ومازالت مصر تعد من المحطات الفكرية والثقافية بالاضافة الى بيروت – المؤلف».

لو نلاحظ وتماشيا مع النظريات والمدارس الشعرية، فسوف نصل الى علاقات تاريخية وعلاقات مكملة بعضها للبعض من ناحية النسيج اللغوي والميول الى اللغة دون غيرها، فالمدرسة الرمزية والمدرسة التجريدية وكذلك المدرسة السريالية، فالعلاقات بين جميع هذه المدارس علاقات مفتوحة، وكل مدرسة تعد مكملة لأخرى، ولكن عامل الجمال «نظرية الجمال» في جميع مدارس الشعر لاتستغني عن هذه النظرية، ولو خرجنا قليلا عنها واعتماد اللغة المباشرة فسوف نسقط بلغة تقريرية لا منفعة منها في التأليف وإيجاد اللذة المركزية في التلقي وفي المعاني وكذلك في ديمومة القصيدة

الشعرية ومدى توظيف أدواتها.. لم نذهب بعيدا أيضا عن المدرسة التعبيرية ولغة التعبير التصويرية والتي تعد لها علاقة مع الرمزية..

فاللغة رمزية، هذا يعني هناك عناصر تحريك لهذه اللغة، وألا هناك الرموز التعريفية والتي تتكئ على تعاريف بمعنى واحد فقط وهي تشير مثلا الى معنى الوطن كالسيف والنخلة وكذلك تشير الى معنى الديانة كالهلال لدى الدين الاسلامي «حاليا» وكالصليب لدى الديانة المسيحية.. الخ

تعتمد الصورة الصادمة المكثفة على الصورة المجردة والاشياء، فالمظاهر الحسية لدى الشعراء عادة غير متشابهة، ولكلّ شاعر رؤيته نحو المكون التصويري للصورة الشعرية أو صورة الدهشة بالاحرى وأكثر دقة، طالما نحن مع الصورة الرمزية، والتي سوف ننقل تلك التفاصيل بالاعتماد على ماقدمه من نتاجات شعرية الشاعر العراقي الراحل سركون بولص..

لكي ندخل الى التصوير الرمزي فهناك عدة اشتقاقات للصورة الشعرية التي تعتمد الرمزية أو صورة الرمز؛ فلو ذهبنا الى المسلك التكويني لصورة الدهشة مثلا فسوف نذهب أيضا الى الرمز التصوري واللقطات الذهنية الخفيفة والسريعة:

1 – **المسلك التكويني**

2 – **الرمز التصوري » بين الحسية والإدراك«**

3 – **الرمز التصويري**

4 – **الصورة المشهدية للرمزية**

الاستعارة المجردة هي احدى المسالك التي تقودنا الى المسلك التكويني للرمزية مع الحفاظ على معاني الحدث المنقول، وليس صدفة عند الدخول الى صورة مجردة، ليتم تلبيسها بالرمزية من قبل الشاعر الذي أجاز لذهنيته هذا المسلك..

لماذا نقول المسلك التكويني؟ وهنا لكي نتقارب الى المسلك الادراكي الحسي في الرمزية، فالرمزية ونقلها الى الشعرية تحتاج الى حسية خاصة، وبهذا القول وألا لماذا

يذهب الشاعر العراقي سركون بولص الى القول: (عظمة أخرى لكلب القبيلة)، فهذا المسلك العنواني الذي إعتمده الشاعر بجملة إسمية مركبة، وكان حاضنا لمجموعة شعرية بكاملها وعدد صفحاتها تجاوزت الـ 200 صفحة.. ياترى ومن خلال العنونة، ماذا أدخل بمسلكه الرمزي من قصائد وعناوين في المجموعة الشعرية هذي؟!

الملاحظ ومن خلال العنونة هناك تجريد للواقع ونقل الحدث الشعري، وقد أعطى الشاعر من خلال العنونة أكثر من تأويل للمفردات التي إختارها بحالتها التركيبية.. فالقصيدة الثابتة علامة يحملها العنوان، وكذلك إشارة تؤدي الى الرمزية وكما قرأنا العنونة لدى بولص.. (عظمة أخرى لكلب القبيلة) إبتعد الشاعر عن تغطية عنوانه بشكل شاحب، بل جعله منطوق يبحث عن المطلوب إثباته؛ ومعا معا، مع حجم القصائد التي تسبح بحوض العنونة، تبرهن على المطلوب إثباته في الشعر الرمزي، مما استطاع الشاعر أن ينتهك قيمة اللغة المعيارية «العادية واليومية» وراح الى الذاتية ليفسرها إلينا بشكلها المعنون:

العلاقة: عنونة: مرسِل، مرسَل إليه..

والعلاقة هنا هي علاقة العنونة مع الذات، لذلك وضعت نقطتين شارحتين، لتقودنا فيما بعد الى المرسِل «الباث»، والمرسَل إليه، المتلقي، والذات الشاعرة لاتغفل عن إيجاد ديالكتيك لغوي تخصّ الجملة المرسِلة الى المتلقي.

شاعرية الشاعر سركون بولص ومنذ اللفتة الأولى يقودنا الى شعرية العنوان وإحالته الى فعالية مستقلة، تشير الى مسالك المجموعة الشعرية وما تحتويها من قصائد، وهذا يبعث المؤثرات بكلّ تأكيد والتغلغل بين بياناته الشعرية. ((**من الممكن جدا أن يؤسس العنوان لشعرية من نوع ما حين يثير مخيّلة القارئ، ويلقي به في مذاهب أو مراتب شتى من التأويل، بل يدخله في دوامة التأويل، ويستفزّ كفائته القرائية من خلال كفاءة العنوان الشعرية. والعنوان بما هو لحظة تأسيس إمّا أن يؤسس لنصيّة شعرية، أو لايفعل ذلك أبدا. ص 58 – سيمياء العنوان – د. بسام موسى قطّوس**)).

هناك بعدا رمزيا للعنوان الذي رسمه الشاعر كتاج لامع لمجموعته الشعرية (عظمة أخرى لكلب القبيلة) ، مما أدخلنا بعملية تفاعل مع غلاف مجموعته التي تحمل عنوانها،

والشاعر بطبيعة الحال، يخطط بقلمه البسيط وينتظر التفاعلات التي تحمل الأسس الأولى والجوهرية وما طرحه للمتلقي. لا توحي المفردة إلينا بشئ في حالة انفصالها عن بقية المفردات؛ فالجملة، جملة شعرية وهي توحي الى الرمز، وهناك علاقات بين المفردات عند تركيبها لتصبح لدينا صورة شعرية متكاملة ولها إستقلاليتها ((**الصورة الرمزية بحسب مايحددها «كانت» توحي الشئ الّذي ترمز إليه وهذا الايحاء لايتأتي بواسطة تشابه في المظاهر الحسية بين الصورة المجرّدة والشئ، بل بواسطة علاقات داخلية بينهما، من مثل النظام والإنسجام والتناسب وغيرها. ص 3 – الرمزية والأدب العربي الحديث – انطوان كرم**)).

الجملة متراصة من ناحية المعنى ومن ناحية إنسجام المفردات، فهي تشكل الوجه الأمامي لمجموعته الشعرية وتشغل الغلاف لتستفزّ المتلقي..

فالمعاني لها حركتها تحت خيمة الرمزية، وتكون تابعة لها، لاصقة بكل قوة، فالرموز البحرية والرموز العسكرية ورموز الدولة، هذه الاشياء لها ملحوظية التقارب، فهي مقربة من البصرية ومن الذهنية ولا تحتاج الى الدخول بين حرفيتها وما تحمله من معان حتى وان كانت إضافية، واذا سمينا هذه الرموز فسوف نسميها بالرموز الصناعية، وهي دالة على معان محدودة، ولا يمكن للشاعر أن يحملها أو يرسمها كعتبة اضافية الى النصّ دون دلالة ودون إضافات بالمفردات لكي تتوسع معانيها ضمن الرمزية، وكذلك لكي تتعدد التأويلات عند ملاحظة الدارس أو الناقد إليها.. ففي كلّ لحظة هناك قصيدة حتى وإن كانت من عدة شطور قليلة، فقصيدة النثر لا تعتمد على قانون الشعر القديم بل تعدت الى أسلوبية «التقليلية»، والتي لها شأنها في إدارة القصيدة الحديثة والنوعية، ونعني هنا من خلال «التقليلية»، تكثيف المفردة وعصرها بالشكل المتجانس مع الحدث الشعري، فالرمزية لها شأن فعال في إدارة قصيدة «التقليلية» في الشعر العربي الحديث، والتقليلية لها شؤونها التاريخية والتكثيفية وكذلك مساحتها في وقتنا الراهن، وهي تعتمد الزمن قبل أن تعتمد قلة الكلمات وتقشفها، وهي تعتمد القصيدة النوعية قبل أن تعتمد الزمنية، فقد أراد ستيفان مالارامیه على إنتاج قصيدة نوعية، لا تتشابه مع الوضع العام للقصائدية،

لذلك اتجهوا نحو مصطلح التقليلية؛ وعندما نذهب مع المذهب الرمزي، فهذا لايعني أن نترك المذهب السوريالي، والذي بحث على إنتاج القصيدة النوعية أيضا، لذلك وبعد البيان الأول للسوريالية على يد الشاعر بريتون تلاه البيان الثاني..

1 -المسلك التكويني

الذهاب مع المسلك التكويني للرمزية يعني الدخول الى آليات الجملة بمحتواها الرمزي من جهة والجملة بمحتواها المفرداتي من جهة أخرى قبل التأسيس والإنجاز؛ فنحن مع وسيلة نفعية للغة لمعرفة هذا المسلك اللغوي الذي تعتمد عليه الرمزية عادة، وعندما نتطرّق الى اللغة هذا لايعني نبقى حبيسين لها، ومن وراء القضبان نلوّح بشعارات سرعان ما تذهب الى الدمار، فاللغة تتكئ على المعنى، فهي غير كافية لوحدها كي تقودنا الى قصيدة محملة بالرمزية وتبتعد عن المعاني، فالاحلام والأساطير وكذلك الفن والميتافيزيقيا، كل ذلك لايمكننا قياسها بالمنطق اللغوي، كلغة آحادية طبيعية، فهي حاملة معان وعلامات رمزية وإشارات، فالمسلك اليها ليس مسلكا آحاديا وخصوصا نحن نلوذ مع الرمزية ونقف مع شاعر عراقي قدم الكثير من خلال لغته الرمزية والسريالية.. وقد ترى سوزان لانجر ((**بإنّها تفرّق بين الإشارة والرمز فالإشارة تفهم متى استخدمت للإشارة إلى موضوع أو الموقف الذي تدل عليه أما الرمز فأنه يفهم متى جعلنا نتصور الفكرة التي يقدمها.فالإشارة ماهي إلا مجرد أداة أو وسيلة لخدمة الفعل بينما الرموز تشكل أدوات ذهنية أو مظاهر لفاعلية العقل البشري. وعندما ينجح الموجود البشري في إيصال فكرته إلى غيره عن طريق الرموز فإنه بذلك يكون قد نجح في التعبير عن هذه الفكرة**)).

لذلك فالاشارة لاتحمل المعاني معها «يذهب بعض النقاد الى عدم التمييز بين الإشارة والرمز، ويتم الخلط بين الإثنين على أنه الإشارة هي نفسها الرموز» بينما الرمزية هي عبارة عن فكرة، وهذه الفكرة بكلّ تأكيد أما تكون مشبعة بالمعاني أو حملت معانيها معها، لذلك عندما نقول بأن الرمزية لها أكثر من تأويل، والنصّ الرمزي من الممكن قراءته عدة قراءات ومن وجوه متقاربة، على أنّ الفكرة التي حملت المعاني قد قاربها الشاعر ومرّت بمخيلة ومختبر للرمزية..

المسلك: اللغة + المعنى = الرمزية

=: اللغة + المعنى + الإشارة = مسلك تكويني للتفاعل مع الأدوات الذهنية..

وهكذا تتماشى اللغة الرمزية مع عملية الخلق الكيميائية وقدرة الشاعر على الخلق الرمزي، لاأن يذهب الى الجاهزية والقوالب المستهلكة، وكذلك قدرة الشاعر على الإبداع الإسطوري، وإجادته بفن الحياكة الشعرية الاسطورية، وألا الأساطير متواجدة، وكثيرة هي الأساطير، ولكن هذه ليست حالة خلق وإبداع، هذه وجبات جاهزة، والشاعر ينقل هذه الوجبات الى قصيدته، دون الإعتماد على الإدراك الحسي، أو توظيف اللغة كمعاني محمولة في الشعرية.. التغلغل بين مدرجات الأسطورة ونقلها الى الشعرية بواسطة الرمزية، يعطي نكهة أخرى إذا جرى ربط ذلك بأفعال الان، وعدم تركها بجاهزيتها، فالجاهزية هو الابتعاد عن التفسيرات الجمالية والتي تمتلكها عادة الأساطير، فالاستعانة بأسطورة هذا يعني هناك لغة استعانية، يعتمدها الشاعر ومن خلال نظرته الفلسفية للغة يتحايل على الأسطورة ويجعل منها ذات سمة جديدة صالحة لزمن الكتابة والإنتاج الشعري الذي يعتمده الشاعر..

المعاني تعتمد الملاحظ للاشياء، والملاحظ هنا هو الشاعر والملحوظ تلك الأشياء غير الملموسة، أما الأشياء الملموسة لاتحتاج الى ملحوظ، فهي متواجدة وتشكل مؤثرات غير منقولة، والشاعر واحد من المتأثرين بها لذلك يعتني من خلال حسيته والدخول الى منتجعاتها، ويتم نقلها أو ابتكارها من خلال الحسية خارج المبدأ الصناعي لتلك الأشياء...

((الإشارة هي شئ يمكن ملاحظته، ويدلّ الملاحظ على شئ آخر غير ملحوظ الآن «فالشكل واللون والارتفاع والإتجاه للغيوم «تكوّن إشارة عن الطقس الذي سيكون. أما العلامات «الرموز «فهي فئة من الإشارات تنتج اصطناعيا من قبل مرسِل Emetteur ليوصل الى مستقبل Recepteur حالات غير ملموسة هي مدلولات العبارات التي يبثّها. ص 21 – مفهومات في بنية النصّ – ترجمة الدكتور والي بركات)).

استخدم العلم أيضا الكثير من «الرموز»، فالعلوم تستخدم رموزا مختلفة أو إشارات مثل الحروف والاشكال والأعداد، وهنا تكون الإشارة قد أعطت فروقا بينها وبين الرمزية، فالإشارة لامعنى لها مثل هذه الحالات وهي إشارة صناعية لا تقود القصيدة الى معان عميقة بل تتواجد أحيانا لضرورة تواجدها مع الانساق والصور الشعرية التي هي المعدن اللامع في القصيدة الحديثة من أول دلالة يرسمها الشاعر الى آخر نقطة دلالية غير منتهية.

كثيرا ما يتم الإعتماد على الوحدة العضوية في القصيدة، وهذا قالب آخر كأنه أصبح من الثوابت لدى العديد من المنظرين، بينما المشاعر لايستطيع الشاعر السيطرة عليها ومن نواحي كثيرة ومنها المشاعر البصرية، والمشاعر الذاتية والمشاعر الذهنية وقوة المؤثرات بالحدث الشعري والحدث الصناعي وكذلك الحدث الطبيعي؛ وهنا للمشاعر تسرباتها فمن المستحيل لملمتها بصندوق والإقفال عليها، وكذلك وحدة الموضوع التي يُعتمد عليه في الوحدة العضوية، فما الضير بأن ينتقل الشاعر من موضوع الى آخر في القصيدة الواحدة؟! وخصوصا نحن مع الثياب الرمزية وهذا يعني الإنتقالات والغموض مشروعة لدى الشاعر في حالة الخلق الشعري.. ((**نقصد بالوحدة العضوية في القصيدة. وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع. وما يستلزم ذلك في ترتيب الصور والأفكار ترتيبا به تتقدم القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهي الى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحيّة، لكلّ جزء وظيفة فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن التسلسل في التفكير والمشاعر – ص 373 – النقد الأدبي الحديث – الدكتور محمد غنيمي هلال – نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع**)).

المذكرة الأولى والتي يقودنا الى ناحيتها الكتاب – النقد الأدبي الحديث – هي ترتيب الأفكار والصور، وهذا يعني هناك عدة أفكار، لان مفردة أفكار هي فكرة، فكيف يتم التصويب نحو توحيد أو لملمة كلّ هذه الأفكار بسهم واحد، وإلزام الشاعر على تنفيذ هذا، بينما لغة النصّ الشعري يتطلب الكثير من الأفكار وتوجيهها، ومنها التوجيه البصري والتوجيه الذهني.. الخ، وهي مشاعر لايستطيع الشاعر التحكم بها، وتولد

القصيدة بحالة لحظوية وليس العمل على جمع الترتيبات «كأن نرتب الغرفة ونجعلها مهيأة للعروسين» في الشعرية تتجاوز هذه الترتيبات، وحتى جندي الحرب في الحرب العالمية الثانية كتب القصيدة وهو في جبهة القتال، وآخر راح يلملم الأحداث ليجعل منها رواية، وهذه أصعب بكثير من كتابة قصيدة اللحظة التي تولد، بالتزامن مع الذات.. هذا يعني أنّ الرؤية التي تماشت مع الشعرية رؤية قديمة لاعلاقة لها في فنون قصيدة الشعر الحديث بالثورتين التي حدثت: ثورة قصيدة الشعر الحر بمعانيها وبحورها السبعة عام 1947، وثورة قصيدة النثر بمجلة «شعر» عام 1957..

فالمعاني الجديدة ترتبط مع الحركية ومع الصيرورة وبمعنى جديد يرتبط بالانتظام والتواصل ويعني كل علاقة ديناميكية ضمن حركية ما. توصلنا الحركية الى الإشتباك مع الفعل، وهنا ردة الفعل هي الذات العاملة نحو الشعرية، فتتأسس اللحظة دون انكماش بل بجاهزية سريعة بالتأليف والعطاء.

وهناك من ذهب والايمان بمصطلح الشيطان الشعري، وهناك من يترك كركرة الذات للمشاعر والدخول بقصيدة؛ فالذات المتزامنة اللحظوية مابين الان ومابين الماضي لها علاقة بالذات الشاعرة المختمرة، وعندما نقول الذات الشاعرة هذا يعني أنّ الشاعر قد تهيأت ذاته على مدى الساعات لـ لحظة القصيدة وتأليفها، لانه يمتلك من قوة لغوية لاتُحصى، وكما نعرف «مصائب» اللغات الشعرية والتي قسمت الى «12» مسلكا، ياترى هل جميع هذه المسالك يمتلكها الشاعر؟ قد لايهمنا بلحظة كتابة القصيدة هذه اللغات ولكن مايهمنا اختمار اللحظة الشعرية مع الذات المتزامنة، والدخول اليها مع ذات الذات هناك نتائج انفتاح شعري ونتائج انغلاق شعرية، والشاعرية عادة تبدأ من الذات المتزامنة للحدث، وهي جزء من الذات الشاعرة؛ ومن هنا قد يكون هناك حركة تعالي على الذات، ولكن في جميع الأحوال؛ تنشغل هذه الذات مع لحظتها؛ لاأعرف أين يكمن مكان الشيطان الشعري وحركته اللحظوية هنا كما سمي قديما؛ والشيطان الشعري توقيته غير محدد، ولكن الذات الشاعرة مفتوحة حول اللغة العليا، والشاعر على توقيت مفتوح مدى الزمن بالتأليف والانصهار مع القصيدة «اللحظة الشعرية»...

فلا خاتمة للقصيدة الحديثة، وهي تعتمد النصّ المفتوح طالما هناك من يحرّك الالغاز والاشارات والعلامات «الرموز»، فأين تنتهي بنا القصيدة، ونحن بين كمّ هائل من الأفكار والتحضيرات الذاتية والتي لها علاقة بلحظة كتابة القصيدة الحديثة..

كرسيّ جدّي مازال يهتزّ على
أسوار أوروك

تحته يعبر النهر، يتقلّب فيه
الأحياء والموتى

قصيدة: الكرسي – من مجموعته الشعرية «عظمة أخرى لكلب القبيلة» ركون بولص

افتتاحية للمجموعة للشاعر العراقي الراحل سركون بولص كانت قصيدة «الكرسي» والتي حصر بها الحدث الشعري ورؤيته الطبيعية في الكرسي المهتز على أسوار «أورورك» اسم العراق قديما.. فهل رمز الشاعر للمدينة كلها بالكرسي المهتزّ؟ هذا هو السؤال الذي يخطر على بال المتتبع والقارئ لقصائد سركون بولص، وقد استعار الشاعر الأسوار، أسوار البلاد كلها، وكذلك النهر والناس التي شغلتهم تلك المدينة وحتى المقابر «الأموات»، هنا المعاني ليست آحداية ولكنها مربوطة بالمفردة الاحادي، كي يقفز بنا الشاعر منذ الوهلة الأولى بنظرية شاعرية ذهنية وهي قصيدة «الكرسي».

الشئ الّذي يجعلني أن أحارب من أجله هو عملية التأثير وصياغة الحدث بالشكلين الشعوري واللاشعوي، وعندما نذهب الى هاتين النقطتين، فنستطيح اقتباس الشعوري من النصّ الذي قدمه الشاعر سركون بولص؛ نحن أمام قصيدة الكرسي، ومفردة الكرسي مفردة غير جامعة، فهي تعني بما تعنيه المفردة ولكنّ الشاعر أعاد ترتيبها ضمن النصّ الشعري وأحالها الى مفردة أخرى لتصبح المفردة امتلاكية وذات معان إضافية:

كرسيّ جدّي مازال ⟵⟶ يهتزّ على أسوار أوروك

لقد استعار حرف الجر وقدمه مع الجملة الأولى، وذلك ليعلل تواصل الجملتين وعدم انفصالهما، والفعل يهتزّ، فعل تواصلي يحتاج الى المزيد من المفردات الحاضرة،

لانه هنا يعني الغائب، ولو أن الشاعر قد أحضر مفردة الكرسي مرة ثانية، ولكن يبقى الفعل متعطشا الى المزيد، وهذه حالة انفتاحية مع موضوعة الإتصال التي يرتأيها الشاعر، وموضوعة الإتصال هي من الأفعال الخاصة الانفتاحية التي تهمّ الشاعر وليس غيره، لذلك تكون نظرتنا نحو النصّ الشعري ليس كرؤية الشاعر عند التأسيس.. وعلاقة الشاعر مع من مثل هذه الموضوعات علاقة داخلية، فهو صاحب ثورة داخلية أراد منها الخروج للاخرين، لذلك نلمس منه بقيادته للنصّ الشعري بأن يوظف رؤيته خارج الأنا:

على أسوار أوروك

تحته يعبر النهر، يتقلّب فيه + الأحياء والموتى = يتقلّب فيه، الأحياء والموتى

العامل المتواصل في الشطرين هو عامل الإتفاق بين الشاعر والموضوع الذي تطرق اليه بشكله الحاضر «الان» لذلك وظف الفعل المضارع، وهذا الاتفاق اتفاق لاشعوري، وقد قاده الشعور ولملم تلك المشاعر التي خرجت من المخيلة بوسيلة الرؤية، فمن البديهي الشاعر يتوجه رمزيا، لان الذات هنا ذات رمز لاغيرها، وقد انساقت المشاعر بالإختيار والسيطرة على المشاعر الخارجة..

في اليوم التالي للطوفان

صباح راكد، وفي قعر العالم دمعة، متجمدة

مثل حصاة يتيمة

يذهب الإعصار بكلّ شئ، بالنخلات والبيوت

بالقوارب والدراجات والمنائر، وتبقى

هذه الحصاة في مكانها، متألّقة بخفوت

لأنّ يد الأبديّة لمّعت صلعتها كماسح أحذية الربّ:

هاهي تحت قدمك، دس عليها إذا شئت، إدعس بقوّة.

ثمّ أعبر لاتخف.

إنّها بين الحصى، ليست أكثر من حَصاة.

قصيدة حَصاة ص 11 – عظمة أخرى لكلب القبيلة

يعتمد الشاعر من خلال تراكيب القصيدة الى إحالة النصّ خارج الذات، وقد توفرت في النصّ اللغة الطبيعية زائدا اللغة الانسجامية مع الفراغات التي تركها، ومن هنا فقد كانت المعاني معتمدة وغير متقطعة لتواجد الارتباط الوظيفي في معاني اللغة التي كانت نصيّة أكثر مما تكون موضعية، وهذا يعني في النصوص الجاهزة، تختل المعاني، لانها صناعية قبل كلّ شئ، وتخرج عن لغتها الطبيعية والتي يميل الشاعر اليها مستخرجا الحوادث المؤثرة خارج الذات؛ ليس هناك انكسارات لغوية، والشاعر يميل الى مفردة رمزية ويجعل منها نقطة الحركة نحو المفردات الشعرية المركبة، مما تعطينا عند التركيب تأويلا آخر، لذلك فالرمزية تحمل بين دفاترها العديد من التأويلات، والدخول معها الى العديد من النظريات ومنها نظرية الخيال مثلا ونظرية الجمال والتي تعد كعادة عامة نصية في النصّ الشعري..

في اليوم التالي للطوفان – صباح راكد، وفي قعر العالم دمعة، متجمدة – مثل حصاة يتيمة

الذهاب مع النصّ الشعري وديمومته في تراكم المعاني اللغوية، يعدها الشاعر كتراكم ثقافي قابل الى الفهم والتفكيك من خلال نسيج الشطور الشعرية وترجمها مع المفردات الرمزية، وهنا نحصل على قصيدة النصّ الشعري، وله مقاصده التحذيرية عند القراءة؛ فالرجوع الى النظام الدلالي للنص يعد مهمة من مهام التفكيك النصّي ومتابعة قصدية الشاعر ومن ثم قصيدة النصّ الشعري. ثلاث جمل رسمتها تعود الى قصيدة «حصاة» للشاعر العراقي سركون بولص، وهي جمل دالة بحد ذاتها، وتواصلت بشكلها الانفرادي، دون توقف الا بفراغ رسمه الشاعر، ثلاث جمل تبحث عن جمل أخرى للتواصل الدلالي في القصيدة، لكي لاتخرج عن الكوخ الرمزي من ناحية الدلالة ومن ناحية التأويل.

هذه الحصاة في مكانها، متألّقة بخفوت + لأنّ يد الأبديّة لمّعت صلعتها كماسح أحذية الربّ:

= هاهي تحت قدمك، دس عليها إذا شئت، إدعس بقوّة. + ثمّ أعبر لاتخف.

تداول الشاعر الدلالة «حصاة» باتجاهين، اتجاه مركزية المعنى، والاتجاه الثاني التعدد الدلالي لمفردة «الحصاة» وهنا قد قبضنا على حركة المفردة، فالحصاة جعلها كرأس أصلع، وجعلها مصقولة لامعة في الطبيعة، وهي جامدة لاتتحرك، فادعس عليها بقوة.. إذن كانت مفردة الحصاة الرمز المتحرك بين أبناء النصّ، لذلك نشتقّ من حركية الشاعر وهو يقودنا الى قصديته قصيدة النصّ..

وما يهمّ المتلقي من خلال قصيدة الشاعر سركون بولص القصدية التواصلية ومن خلال شعرية الحدث ونقله وإنجازه، ونعني بالتواصل، أي الأدوات المعتمدة في التأسيس والتأثير على المتلقي من خلال التغلغل في النصوص الشعرية؛ فالعلامات المتواجدة في النصّ ليست علامات عفوية «يحدث الكثير من اختيار العلامات العفوية دون دراية الشاعر» وهذا يقودنا الى العفوية المغلوطة وتبعثر الدلالات من خلال الانساق الدلالية.. فحركة الفعل تعني الينا بتشكيل الصورة بالفعل؛ أي تحكمها الطاقة الطبيعية في اطلاقة الصورة من خلال اللغة الطبيعية أو اللغة المشفرة، وكذلك وهذا ما يذهب اليه الشاعر من خلال قصديته التشكيلية للقصيدة إطلاق الصورة الرمزية، والاتكاء على مفردات بعضها تحمل الغموض ولكن تبان من خلال عمل الفعل وبعضها رمزية تحمل المفاهيم والمقاصد معها.

قصيدة النصّ:

قصيدة الشاعر سركون بولص، من القصائد التقاطعية، لذلك أطلقت عليها قصيدة النصّ، فهي تراوغ مابين النصّ السردي في الشعرية ومابين قصيدة المخيلة والرمزية في العمل القصائدي ومع القصيدة المغامرة والتي تعد منفذا متفائلا من منافذ الأعمال السوريالية والغوص بين آبارها، بدء من العنونة، ونهاية بجسد القصيدة، فالاشتغال على مثل هذا النوع من الشعر من البديهي يقودنا الى محطات وشبكات كبيرة، ومنها نستنتج ماهية هذه المحطات، فكلّ محطة لها وفودها ومنقبوها وكلّ شبكة لها بثها وفضاءها

الواسع، وعلى سعة هذا الفضاء لانستطيع أن نغطيه بالشكل المتاح والعادي؛ بل نذهب معه الى محمولات القصيدة اللفظية ومحمولات المعاني، كي نستطيع التحدث عن منطوق سلبي وآخر إيجابي.. فالتقاطعية هي تقاطعية قصائدية نصية، لذلك سميت المصطلح بـ قصيدة النصّ، ومن النصّ «الشعري» الواحد تتوالد إلينا عدة قصائدة، وهي تحمل عدة عناوين، وشروحات هائلة مع الأدوات الفنية والأنساق، حسب جاهزية النصّ «الشعري» والإبحار بين أمواجه المتقلبة، وكلّ موجة قصيدة، ولكن ليس كلّ قصيدة نصّ، هذا مارسمه الينا الشاعر الراحل سركون بولص من خلال مجموعته الشعرية «عظمة أخرى لكلب القبيلة» وكذلك أعماله الشعرية الكاملة والتي سنوظف الرؤى والتغلغل بين القصائد.

قصيدة النصّ تجعلنا الذهاب معها الى المستوى التكويني والمستوى التعييني، ومن تاج النصّ واشتقاقه الأول على المستوى التكويني المستقل «العنونة» التي تقودنا أيضا الى المقاربات النصيّة، ومن خلال التأويل نشتق من العنونة، وهذه الميزة التركيبية التي يعتمدها الشاعر سركون بولص، نشتقّ ميزة مستقلة أخرى، فنحن أمام ثورة لغوية، والثورة اللغوية لاتتواجد على أرض صحراوية خالية من الحياة اليومية، وإنما تتواجد أمام النصوص المثقلة والتي تقرأ من منافذ وزوايا عديدة ((كما قدمنا دراستنا النقدية حول تجربة الشاعر العراقي سلمان داود محمد))، وتتجه بنا الى عدة مسالك؛ ومنها على سبيل المثال، الرمزية والسريالية، ولا نستثني هنا أيضا وظيفة النظرية الشعرية، فهي الطعم المتواصل مع أدوات الفن، وفنية القصيدة، وتدلنا على أسرارها؛ وعندما نتجه نحو النظريات، فهناك النظرية التوزيعية والتي جاء بها: ((**زيلغ سابيتي هاريس / Zelling Sabbetai Harris 1909)ولد (هاريس) سنة 1909م في روسيا. أشهر مؤلفات هاريس في علم اللغة ذلك الذي يعد المؤلف الرئيس في علم اللغة التوزيعي، والذي شرح فيه آراءه حول هذا المنهج، وهو كتاب موسوم بـ (مناهج في اللسانيات البنوية)، وبه ظهر هاريس صاحب مدرسة جديدة.. وقد تحدث في مقالة نشرها عام 1952 عن استعمال الرموز لتحليل الجملة – النظرية التوزيعية: أسس وإنجازات – إعداد: الأستاذة فوزية دندوقة – الجزائر**)).

أقوال الذات وإنجازاتها هي مرئية الواقع وانعكاسه نحو الذات المتحركة، فالمستوى التكويني للنص «القصائدي» مستوى الذات المتحركة نحو الفعل وتوظيف أنا الحركية نحو الشعور، لذلك الشاعر ينسب أناه الى الاخر، ليكشف الأنا الحاضرة أمامه من خلال الشعرية... واللغة ليست بناء علامات فقط وانما هناك بناء فعلي، وحتى وأن كان هذا البناء يشكل جزئيا من النصّ الشعري، فنأخذ بهذا الجزء لنتائج القصيدة المختفية خلف النصّ أو الغائصة بالنصّ الشعري من خلال لغة الكلام، ومقاصده وكذلك من خلال البحث عن نوعية الكلام ومايحمله من رموز ودلالات، ومايحمله من رؤية واتجاهها، فالرمزية ليست كافية لتصفيفها في النصّ، وإنما هناك رؤية متجهة، وهناك بوصلة الشاعر وإمكانياته في فنية القصيدة..

((إنّ اللغة وحسب جوهرها ليست نظام علامات فحسب، بل إنّها قبل أي شئ وفي الأساس نشاط تواصلي، إذ لايشترط الكلام بلغة ما وفهمها معرفة بنظام علامات فقط بل يشترطان بناء على ذلك تمكنا من استخدام العلامات اللغوية. ويقدّمنطوق، تكوّن في موقف محدد، فعلا كلاميا معقدا. ويمكن للمرء أن يفرّق في ذلك بشكل تجريدي بين أفعال جزئية معيّنة، ويعني الفعل المتحقق، بوصفه فعلا جزئيا لفعل كلامي، التحقق الصوتي والخطى لمنطوق ما. ويعد الفعل القولي «فعل الكلام المحض «اسم المحتوى المادي لمنطوق ما. أمّا الفعل الإنجازي «قوة فعل الكلام» فيعني المعنى القصدي لمنطوق ما. ويمكن للمنطوقات اللغوية أن تكون متعددة الوظائف، أي يمكن أن تنتج بالفعل القولي نفسه أفعال إنجازية مختلفة كثيرة. – ص 21 – مدخل الى علم النصّ – زتسيسلاف واروزنياك – ترجمة: أ. د. سعيد حسن بخيري)).

ما إن يبلغ الشاعر من صورة رؤيوية من الواقع، لينقلها نصّا الى البياضات حتى تحكمه رؤيا أخرى أكثر تقنية ليرسمها ويغطي على الواقعة الأولى، ومن هنا بلغت القصيدة حدّ النصّ، فالنصّ منقول والقصيدة رؤى ذاتية داخلية، بيتم التعاون مابين اللغة المحققة ومابين اللغة الذاتية للذات الشاعرة، فتنتج الينا القصيدة المأخوذة من نصّ الشاعر المنقول:

قد يقول لي أحدهم، وقد لايقول
تعال رجاءً قل لي ماهي القصّة.

ماهذا المظروف على المائدة.

تقطّرات الشحم المائع
من ذاكرة جثّة الغائب، صنّارة الصيّاد
في غلاصم السمكة – ماهي القصّة.

-أذهب الى البحر في هذه الأيام
لأنني مريض، أحتاج الى أنسام عليلة.

أجلس في مقهى على الرملة
متطلعا الى الصخور عندما تغرب الشمس.
لا أحدٌ يأتي هنا. أحيانا، امرأة وكلبها. صيّاد عجوز.

ص 15 من قصيدة المظروف – مجموعته الشعرية «عظمة أخرى لكلب القبيلة».

تختلف طرائق الوصول الى العمل الرمزي لدى قصيدة بولص الشعرية، فالرؤية الرمزية تختلف من شاعر الى آخر ومن ناقد الى آخر، ومن قارئ الى آخر، وتعدد التأويلات، هذا هو النهج الخلاب للرمزية والطيران في الفضاء الشعري الخاص؛ فقصيدة المظروف وبداية مع المستوى التكويني للجملة الشعرية ومسلكها الهرمي «العنونة» فبدلا من الصندوق اختار الشاعر المظروف، وكلاهما يغلقان بتحكم، ولكن المظروف أقل اتساعا، والشاعر ذهب الى مصاحبة اللغة ومصاحبة اللفظة من خلال العنونة، فالعنوان معجميا، وطالبه باتساعه أيضا، وقد توسعت معاني المظروف من خلال الجمل التكوينية للنصّ الشعري، ومن خلال هذه المصاحبة نذهب الى معان أخرى، يفقدها المتلقي وينتظر مصاحبة الشاعر إليه «الاقتراب منه أكثر وأكثر» فالرمزية لدى سركون تحتاج الى هذه المصاحبة مع المتلقي ومع المفردات الشعرية المركبة..

ماهذا المظروف على المائدة. (فراغ) = تقطّرات الشحم المائع + من ذاكرة جثّة الغائب، // صنّارة الصيّاد + في غلاصم السمكة – ماهي القصّة.

يحمل المظروف مصاحبة الجمل الشعرية، فالمظروف هو المحتوى الأول، والجمل التوصيفية «الرمزية» التي اعتمدها الشاعر سركون بولص، فقد كانت ظنونه الشاعرية ونقلها بواسطة رسالة، أو رسائل مطروحة على الطاولة، وهو يتساءل «ماهي القصّة» دون أن يدعم سؤاله بعلامة استفهام كما تعوّد الشعراء على ذلك.. ولكن كيف يتبدى الشاعر مع تحولاته بمظروف واحد؟

هذا المظروف من وضعه على طاولة الشاعر؟ ليس هناك رسالة واحدة، هناك عدة ذوات كلمت الذات الانية، وكل هذه الذوات رمز الشاعر اليها بالمظروف؛ إذن حركة النصّ الداخلية اتجهت نحو القصيدة، وكلّ ذات شكلت قصيدة من النصّ الشعري «لنقل ماطرحه الشاعر أيضا على الطاولة» لمَ لا، فالطارح كان غائبا، والمتلقي هو الحاضر:

-أذهب الى البحر في هذه الأيام + لأنني مريض، أحتاج الى أنسام عليلة.

الرسالة الثانية في نفس المظروف، والشاعر يقرأ مظروفه من على الطاولة؛ فالتحسس النصّي متواصل، تواصل من خلال شبكة تعددية، وإذا نظرنا إليها بتفهم آحادي، فسوف ندخل الى المنظور المشهدي للقصيدة، والمنظور المشهدي، ضمن النصّ الشعري الذي لاذ به الشاعر أن يطرحه بصوت مسموع، وعندما قلنا بأن المتلقي هو الحاضر، وفي الحالتين لابدّ أن يغيب أحدهما، أما الباث «المرسِل» أو «المتلقي» المرسَل إليه.. وهنا تعددت لدينا العناصر العاملة والتي كانت بمساعدتها على تحريك النصّ الشعري، والعناصر العاملة كثيرة، منها الباث والمتلقي والمنظور الشاعري ومشهدية الحدث الشعري والمشهدية الرمزية للكلمات وللجمل الشعرية، واللغة التصويرية واللغة الوصفية، والمحفزات والتقطيع والإحالة خارج البصرية، وتحريك الذهنية الصامتة بلغة غير مسموعة، فمن خلال هذه العناصر العاملة من الصعوبة حصر النصّ الشعري إلا بدراسة تشريحية تفصيلية لمعرفة كلّ عنصر وواجباته في حركية النصّ وقصدية الشاعر الذي يعتبر المحرّك الأساسي للمشهد الشعري المنقول مابين البياضات بل راح يرسم

بعض البياضات التقطيعية ويعتمدها كأسلوبية في المتن، ومن خلال هذه التعددية من الطبيعي يقودنا الشاعر الى تكثيف أعماله الحسية بواسطة الرمزية، خارج التفاصيل المملة، وهكذا هي الشعرية وهدفها من القصيدة المشتقة من النصّ الشعري، أو النصيّة التي، اشتقت من قصيدة تحمل المشاهد اليومية والمشاهد الحسية للشاعر..

أجلس في مقهى على الرملة + متطلعا الى الصخور عندما تغرب الشمس. + لا أحدٌ يأتي هنا. أحيانا، امرأة وكلبها. صيّاد عجوز. = المظروف

المصاحبة المشهدية التي يعتمدها الشاعر هنا من خلال تبنيه حالة «المظروف» والتي أصبحت هذه الكلمة هي البؤرة المحرّكة للمتن، فقد كان المشهد ذات حركة فاعلة أعتمدها الشاعر كعنصر من عناصر النصّ الشعري...

قصيدة النصّ الشعري؛ لايمكن إحالته الى أي عنصر بسيط، وألا يختل المشهد الشعري المنقول من خلال الرؤية الجمالية، لذلك فهو يعتمد العناصر، والمخاتلات اللغوية، لتصفية المشهد النصّي القصائدي، فالعملية عملية تفكيرية ذهنية بالإضافة الى كونها عملية حسية، خارج البساطة، بل الاعتماد على النسيج ومدى مهارة الشاعر في فنّ الحياكة، وجودة الخيطان «الأدوات» وكيفية اتقانها، وكيفية تعيين الرموز والاعتماد على نظرياتها في التقنية الشعرية..

سأمدح حتى الكلاب قليلا
وأقسم أنّ الرموز
ليست أحذية مدربة على السّفر
وإنّ النوم
ليس السامريّ الصالح
يسوط حماره في أحلامي نحو مدن الحرب
وإنّ هذه المرأة الإسبانية التي تبكي من أجل ابن
لاتشبه كثيرا امرأة
لها نفس الوجه في بيروت

وإنّ الحشرات في كلّ مكان
تلبس نفس البدلة
ويحرسها البوليس بنفس الطاعة

ص 9 من قصيدة ألف ليلة وليلة «الأعمال الشعرية الأولى»

((بما أنّ الأدب ينتمي الى حقل الممارسات الرمزية «بيار أنصار، العلوم الإجتماعية المعاصرة، ترجمة: نخلة فريفر – بيروت، الدار البيضاء ص 162» فإنّ الدلالة الأدبية، ينبغي البحث عنها في اشتغال الرمز. والمسألة هي معرفة الأوالية التي تمكن هذه الممارسة الدلالية من الإشتغال. إنها تكمن في المفهوم الأساسي: الإيحاء. ص 45 – إستراتيجية التأويل من النصيّة الى التفكيكية – محمد بو عزة – منشورات الإختلاف – الرباط)).

نحن أمام قصيدة النصّ، ومازلنا نفكك ونعتمد عناصرها في التكوينات التي إعتمدها الشاعر العراقي الراحل سركون بولص، وقد قادنا الشاعر الى تعاليل رمزية، وهو يكتب ماوراء الواقع بفن التشكيل اللغوي، خارج اللغة الوصفية، فالشاعر هنا قد تغلغل في أغوار النصيّة القصائدية، وجعلنا أن نعلل معه ونمنحه الفكرة كما منحنا التجربة السريالية في الوصول الى مفاهيم قد تكون أكثر اشتباكا مع عناصر القصيدة النصية...

سأمدح حتى الكلاب قليلا + وأقسم أنّ الرموز + ليست أحذية مدربة على السّفر

واو العطف الذي توسط الجمل الشعرية هنا قد دلّ الى تواصل الحدث الرمزي، والشاعر يبين ويشير من خلال رمزيته الى الكلاب، والى الرموز نفسها، والى حالة من حالات الترحال، وقد يكون الترحال أبدا غير منسق، ولكن الذي علل في الشطور الأولى من القصيدة، فهو القادر على منحنا جواز التعليل في وسط القصيدة، فهناك علاقة رمزية بين الكلاب والبوليس: **وإنّ الحشرات في كلّ مكان + تلبس نفس البدلة + ويحرسها البوليس بنفس الطاعة.**

هذا مايذهب به النصّ القصائدي ويجرنا الى التغلغل بين جمله المرسومة ولكن مايذهب اليه المرسِل، هناك تأويلا آخر.. فيصبح لدينا معاني النصّ ومعاني المرسِل

«الباث» من خلال نصين، النصّ الشعري الذي ألزمه النصّ ووكّله الباث والنصّ القصائدي الذي يحوي على هندسته الشعرية والتأويلية..

فالأوّل بالمعنى القائم والواضح وان كانت الرمزية هي التي تغطي المفردات، والثاني دخول المرسِل ورؤيته نحو الاخرين والابتعاد عن الذات وان كانت الذات الشاعرية هي البؤرة الأساسية في تقييم الحدث؛

وإنّ هذه المرأة الإسبانية التي تبكي من أجل ابن

الشاعر بين نساء اسبانيا تارة وبين نساء بيروت = **لاتشبه كثيرا امرأة + لها نفس الوجه في بيروت**

وهنا اصبح لدينا النصّ التفاعلي، بين قصدية الباث وقصدية النصّ القصائدي، باعتبار أنّ النصّ له تأويلاته العديدة وكذلك توظيف بعض الأدوات الفنية وتفاعلها بشكلها الإنسيابي، بين الكتابة وبين المفرداتية المعنونة، وقد كانت المفرداتية المعنونة قد حرّكت الجمل بشكلها التفاعلي بين الذات المحمولة والذات الناطقة.. «أقصد بالمفرداتية المعنونة؛ المفردات الرئيسية والتي تحمل على أكتافها معاني النصّ الشعري وتبويبه، ومثال على ذلك: الكلاب والرموز والأحذية والوجه والحشرات والبدلة والبوليس» كلها مفردات منتخبة انتخابا من قبل الباث، وتصلح أن تكون بعناوين ممكنة، لتجرنا الى قصائد أخرى ضمن النصّ الشعري، وتذهب بنا الى النصّ القصائدي.

((إنّ الشعرية في المقدمة تحدثنا عن امكانية وجود شعرية لأشياء، ولكن القصيدة على الأقل هي أكثر هذه الأشياء فاعلية في حمل الشعر، ومن هنا يمكن أن نطلق صفة الشعرية على طريقة «الوعي الشعري» التي تعد القصيدة وسيلتها المفضّلة، ولنقل بما يسمى قصيدة هو بالتحديد تكنيك لغوي لحصاد نمط من الوعي لاتغله مشاهد العالم في الأحوال العادية. – ص 230 – النظرية الشعرية – جون كوين – ترجمة وتقديم وتعليق: الدكتور أحمد درويش)).

ونرى من خلال قصائد الشاعر العراقي سركون بولص، على منطقية التراكيب للجمل، وكذلك للمفردات التي حملت رموزها، وهو يحلّق بفضاء متشابك مع الأشياء،

وقد حدد القصيدة كشئ أولي لرحلته الشاعرية، والنصّ الشعري هو الذاكرة التي تجمعت في حوضه تلك الأشياء، ومن هنا كانت شاعرية سركون تجذب الاخر وتقربه بالتفاعل الحدثي وقد كانت الصورة الاستعارية محطات وقوف بما يطرحه من خلال القصيدة، والصورة الكلية، هي الحاضن الأساسي للنصّ الشعري، لذلك كتبت: قصيدة النصّ، كمصطلح ملائم بما يطرحه الشاعر وما في سلته من أفكار تجعلنا خلفها على نهاية محطاته من ناحية المعنى اللفظي ومن ناحية الألفاظ والمفردة الدالة.

2 - الرمز التصوري «بين الحسية والإدراك»

القول الشعري تصورات مدركة تتغلغل في ذات الشاعر وتترجم الى ماهية النصّ الشعري، والنص الشعري ماهو الا تراكامات من المفردات والجمل، تتزاحم على الهبوط من الذهنية، والتي تشغل البياضات أكثر؛ هي الأكثر تأثيرا وقناعة لدى الشاعر عندما يرسم نصّه؛ والقصيدة الشعرية واحدة من تلك الخامات المترسبة، فالمساحيق الشعرية؛ الجمالية ثمّ التفاعل، الجمالية في المفردات الرمزية ثم التفاعل مع الجمل الرمزية؛ التصورات الحسّية العليا، ومن ثمّ التصورات الحسية الفاعلة للادراك، هكذا تتماشى الحركة النصية للقصيدة الواحدة للشاعر العراقي سركون بولص؛ فالمنظور الحسي في الشعرية من الطبيعي يختلف مابين العام والخاص؛ وهي حالة سيكيولجية شعرية، وحالة حسية شفافة ومنظور مباشر، كأن ينظر الشاعر بشكل خاطف بحسية ويوظف المشاعر، بينما شاعر آخر ينتظر من ذلك لأيام عديدة ومن بعدها يتم التوظيف والتفاعل، وهي سرعة الشعرية والذات الشاعرة، وهنا المكون الإنتاجي وترجمة النصّ الشعري الذي يحمل هدفين: هدف مباشر لايحمل تأويلا، وهدف انسجامي يحمل من التأويلات العديدة للجملة الشعرية الواحدة، والهدف الإنسجامي؛ هدف تصوري ذهني، منقول من الأشياء المتقاربة للشاعر، والشاعر هو الوسيلة الوحيدة للشيئية وتقاربها العجائبي مابين الألفاظ لبرهنة النصّ الشعري باعتباره ساحة مفتوحة لأكثر من ثلاثة: الشاعر والمتلقي والقراء، وهنا قد استفاد الشاعر من دخوله الى عالم أكثر بهجة، عالمه التصوري الذهني وهو يقطف الرموز من مزرعته الرمزية، ويدسّها ماوراء الواقع، بوقائع جديدة.. لايمكن

للواقئع القديمة أن تشغل حالة النصّ الشعري الجديد الا بوسيلة مستسهلة كأن الشاعر يكرر أو يقلد من سبقوه للتوظيف الرمزي، وهنا ليست حالة تكرار ظهرت بل حالة تقليد وديمومة هشة، لايمكن اعتمادها في الجمالية، فالجمالية الرمزية تعتمد الجديد الجديد، وتتجاوز القديم، فكل شاعر له حركته الجمالية ومستعمرته النصيّة الخاصة:

طيلة سنوات، تجرني اليقظة من ثيابي
إلى أماكن لم يرها أحد
إلاّ نائما أو مخمورا
أكتب باليد التي هجرتني
ولكي أرى هذا المصباح الذي وجدته
مليئا بالرمل في إحدى أصعب رحلاتي
يضئ حتى مرّة واحدة
عليّ أن أبني بلدة جديدة
أعرف أنّ عليّ أن أموت حيث ولدتّ
ولكن قبل ذلك دعوني أكمل ولادتي
بالفأس الراحلة خلف ثعبان
بالغراب الّذي يجبرني
أن أطرده من الشجرة بالحجارة.

ص 13 من قصيدة الضيف البعيد – الأعمال الشعرية الأولى

لعلّ وما نذهب اليه حول الرمز التصوري ومفاهيمه من خلال المسلك الرمزي للمعاني؛ فهي العملية الذهنية في نقل الأشياء بخارجيتها الجمالية دون الدخول الى ماهية الأشياء، فعندما قال الشاعر سركون بولص في قصيدة «الضيف البعيد» **طيلة سنوات، تجرني اليقظة من ثيابي**؛ فاليقظة هنا هي غير ملموسة، ولكن وفّرها الشاعر لتوظيفها مع تركيبة جديدة للجملة، وبقي يراقب معناها عن كثب، فاليقظة لازمته وهي أجبرته: **إلى أماكن لم يرها أحد**.. وهنا لم يشكل الشاعر حكما على صورته التكوينية؛ الصورة

الصادمة، والتي قادتنا الى حديث اليوم، بالرغم من أنّ القصيدة قد نظمت قبل سنوات عديدة.. لقد قبض الشاعر من خلال مفرداته على رمزية الجملة الدالة وعلى رمزية المفردة الدالة، بالاضافة الى الاشارات التي رسمها من خلال القصيدة؛ فجملة: **طيلة سنوات، تجرني اليقظة من ثيابي** وكذلك جملة: **مليئا بالرمل في إحدى أصعب رحلاتي**.. وجمل أخرى قد رحّلها الشاعر إلينا من خلال تركيباتها الرمزية، ولو فككنا المفردات على طبيعتها المعجمية فسوف نفتقد الى هذه الرموز والدلالات، فقد أصبحت دلالة الجملة دلالة مرسومة بقوة، وعند التفكيك ستضعف هذه الدلالة، ونحن نتلفظ مفردات من لغة عادية وأخرى طبيعية.

مساحة النصّ الشعري التصوري، مساحة واسعة ويتقبل التأويلات ويحضن الجمل الطويلة والتي تدلّ على عدة معان، وكذلك بما يتميز النصّ من سردية، ومن لغة رمزية محمولة بمغايرات عديدة، وهذا هو وجه من وجوه النتاج السريالي؛ فالشاعر كأنه يجرنا الى مداخل أولية في رحلته الشعرية:

أعرف أنّ عليّ أن أموت حيث ولدتّ + ولكن قبل ذلك دعوني أكمل ولادتي + بالفأس الراحلة خلف ثعبان + بالغراب الّذي يجبرني + أن أطرده من الشجرة بالحجارة.

يتحول اللاممكن الى الممكن في قصيدة الشاعر سركون بولص؛ فدرجة اندماج الذات الداخلية مع الواقع الخارجي، جعل الشاعر أن يفكر بالولادة قبل الموت، ولحين لحظة الموت، فقد ذهب بنا الى الولادة والفأس والثعبان والغراب ومن ثم الشجرة.. هذه المفردات طاردها الشاعر بأيقونة الولادة، وهو يفكر بالموت لكي لايتفاجأ عند سريره، وهنا كان غير الممكن مع الممكن وهي الولادة.. اللغة التي وظفها الشاعر هي لغة تعبيرية حملت معها الرمزية لتثير لحظة الاثارة لدى المتلقي، وكذلك الاثارة الزمنية التي كانت ترافق الشاعر بهدوء نسبي.

الخلايا الرمزية التي تعانق الذات وتدفعها الى الاثارة الذاتية هي الجمل المركبة والتي دفعت المنظور الشاعري لدى الشاعر بشكله المساحاتي لاشغال مساحة النصّ

الشعري كلها، ومن خلال القصيدة وشاعرية الجمل والتي تكونت على أثر صور صادمة لتردعنا بلذعاتها الكهربائية، مما تثير التساؤلات أيضا، بين مكانية الحدث الشعري وزمانه وتوقيته، ومدى تصدي الشاعر للمفردات المعجمية، والتحكم بالصورة التصورية للرمز، كل هذه المسالك تثير اللحظة الشعرية وتقود الذات الداخلية الى الانتهاء من الفضاء الخارجي والانشغال بالفضاء الداخلي.

المستعمرة النصيّة

هل تستطيع أن تعترف بأنك أكثر من قبيح.. هذه الإعترافات تقودنا الى لغة الذات الحقيقية، وتستعمر النصّ بشكلها الجميل، ينبغي البحث عن ماهية اللغة التي وظفها الشاعر، فاللغة بكيانها هي الوسيلة التي جعلتنا أن نتشابك بالاراء، وأن نجد وسيلة ثانية للإحتجاج، فالوسيلة الأولى كيف هي بنية النصّ اللغوية؛ وكيف هي المساحة الزمنية والمكانية؟؟ نحن أمام خيال وتخييل؛ والتخييل أمام الكون كلّه وأمام الإنسان أيضا، فهو ليست صورة مجردة، فاللغة تحمله وتبان السواتر الخيالية لدى الشاعر.. فتحمل إلينا اللغة دلالاتها المباشرة وغير المباشرة، الدلالات المخفية والتي عادة تختفي خلف ستار المفردات، لتحملها مفردات أخرى أكثر تقاربا من المساحة النصيّة، فالمساحة النصيّة حاضنة واسعة الدلالات والمعاني ((**يتميز الرمز عند كاسيرر بأنه يخلق علاقات أو ارتباطات معينة بين الإشارات الحسية Perceptual signs من ناحية والمعاني Meanings من ناحية أخرى – فطبيعة عملية الرمز تتمثل في خلق عالم يعلو على الإشارات الحسيّة ويغلفها به. – ص 625 – الموسوعة الفلسفية العربية – د. معن زيادة**))، والأحلام كذلك، فهي حالات معكوسة، وأنت تهدد المرآة بالاعوجاج مثلا، أو تزرع الأصابع على شكل سنابل بمزرعة لغوية.. فالمزرعة النصيّة مستعمرة الشاعر – الذاتية وغير الذاتية – تتماشى مع القصيدة، لنتاجات أكثر من قصائدية؛ فاندماج الذات بالمأساوي – اللاوعي –، هنا البحث عن الممكن، والاماكن كثيرة ومنها أماكن الواقع، وأماكن اللاواقع المخفية، فالشاعر بين الأثنين، كاشفا مهارته الشعرية بين الممكن واللاممكن..

هناك المرأة في داخل المرأة
كالمشط الخبئ في ظهر سمكة
والطريق التي عبّدها عبيد أسطوريون
منذ ألف سنة لتسير عليها الى حتفك

نفس القصيدة

الوصول الى اللاممكن من خلال تعبيرية النصّ الشعري باعتباره مستعمرة حسية لدى الشاعر، وهو يحوي على مساحة لابأس بها والوصول الى المفهوم «إن كان مباشرا أو غير مباشر» فالعاطفة الحسية هي التي تحرّك النصّ الشعري وتشغل مساحته: **هناك المرأة في داخل المرأة**.. فهذه العاطفة تنهض اذا كانت الجملة الشعرية قد خرجت الى البياضات؛ وهناك الطبيعية الإدراكية «الادراك الخارجي والادراك الداخلي» وهما من طبيعة الفرضيات في النصّ الشعري:

كالمشط الخبئ في ظهر سمكة – والطريق التي عبّدها عبيد أسطوريون + منذ ألف سنة لتسير عليها الى حتفك = طبيعة حسية

وهي التي قادتنا مع مفهومية الشاعر بترتيبات النصّ الشعري، باعتبار النصّ ساحة مهيأة لتقبل المعاني المتعددة لذلك فالشاعر تشغله الحسية الانفرادية بتهيأة المفرد من أجل الجماعة، بتهيأة الجملة «التناصية والاستعارية» من أجل الجملة الشعرية كي يتماشى مع نسيج الصورة كجسد واحد للنصّ الشعري، يتوالد منه القصيدة والرؤية الحسية للشاعر؛ وهذا يتعلق بخيوط فكرية من أجل الكلّ، وما أفكار الشاعر شبيهة بأفكار الاخرين، فهي دائما انفرادية ولها الالمام بالسياق الكلّي للنظرية اللغوية، طالما نحن مع تهيأة تفصيلية بأعمال الشاعر العراقي سركون بولص، وتجربته الشعرية التي تركها إلينا..

إجرح الهواء عانق جسد الموسيقى
نم في خندق الكلمة

هناك نبضة في داخل النبضة
ونبضة أخرى في داخل النبضة الثانية

أحذيتي تحلم بالطريق
وأنا في نومي تركت جلدي
خرجت الى العراء نمت في بلدة نهريّة مع امرأة
صاحتْ بي في منتصف الليل: ماذا فعلت ياسركون؟
يداك!
في كلّ منهما سمكة حيّة

كنت قد نمت
وثدياها في يديّ

قصيدة إجرح الهواء – ص 22 – المؤلفات الشعرية الأولى

تبدأ قصيدة سركون

«**إجرح الهواء**» بالفعل إجرح، وهو فعل أمر، وتنتهي بفعل ماقبل الشطر الأخير «كنت»، والفعلان يتفاعلان مع النصّ ويشغلان مساحته، فالفعل الأول، يفرض التفاعل الباث، بينما يقابله بجملة شعرية أخرى ويبدأ بالفعل «عانق» وهو فعل تفاعلي ثان، مما أراد الباث من النصّ أن يكون ملكه الخاص، فهو الذي وجه الاوامر للاخر، وهو الذي زرع العلامات والاشارات ورسم الرموز، والحادثة الشعرية تخصّ ذاتية الباث بكل تحديد، ولم يشرك بها شيئا، وهو الذي رسم الحوار الشعري بينه وبين تلك المرأة وبينه وبين الحلم المترجم الذي دخل بمعركة مع النصّ الشعر ليشغل زواياه الحادة..

إجرح الهواء ⟵ عانق جسد الموسيقى ⟵ نم في خندق الكلمة

تفاعلات فعلية من خلال فعل الأمر: إجرح وعانق ونم.. مما أوجد قطعة ارتدادية في القصيدة، وهنا القطعة العليا الارتدادية هي البياض الذي عانقه الشاعر وأسلوبية التقطيع للقصيدة، وذلك لحركة المعاني الضمنية وحركتها الشكلية..

نستطيع أن نقول بأن الشاعر حطم الشكل ووضع شرطا جديدا:

الفعل ⟵ حركة الفعل ⟵ التركيز على الخواص

وهنا نستطيع أن نقول بأن الشاعر اتجه نحو النظرية التوظيفية، بإعادة رسم حدود النصّ الشعري، والذهاب بالقصيدة الشعرية بشكلها الجديد، لتوظيف المعاني من خلال رمزية تعبيرية، لها تأثيرها على المتلقي متزاوجة مع جمالية النقل الفعلي للحدث..

يلتزم الشاعر بحواره الذاتي العائد الى مونتاج القصيدة، وهذا الالتزام المبكر، يسبق الأسئلة، ويمرر أفكاره المتوجبة في القصيدة، ولكن الرمزية ليس عبارة عن أفكار بقدر ماهي ناقلة جيدة للأفكار، لكي تكون عملية التأثير أكبر مما نتوقعها، ومن الممكن جدا أن تغلف الأفكار بقليل من الكلمات..

مستعمرة النصّ الشعري هذا يعني يحتاج الى تحرر، وتحريره في الشعرية بالاعتناء والامساك بالصور الصادمة، وعنصر الدهشة بالذات:

خرجت الى العراء نمت في بلدة نهريّة مع امرأة ⟵ صاحتْ بي في منتصف الليل: ماذا فعلت ياسركون؟... يداك! - في كلّ منهما سمكة حيّة.

↓

كنت قد نمت + وثدياها في يديّ

عنصر الدهشة يتواصل بمركزية الحدث الشعري، مما تكون النتائج مع توظيف الخيال، ذات دلالات حركية، دون توقف، بل يذهب بنا الشاعر أن نطالبه بالمزيد، وخصوصا كشاعر رمزي وسريالي «كسركون بولص» فالسمكة، حية، هذا يعني أنها تتحرك بين أنامل الشاعر وتحاول الخلاص منها، بينما كانت ثدياها تتحركان في يد الشاعر وهو في: اغفاءة شعرية - حلم شعري - ويقظة بحسية عليا..

هنا تغييرات كاملة بين عنصر الدهشة والعمل السريالي، فالعمل السريالي له علاقة تحررية، تحرره من النصّ المستَعمر، فحمل معه أشياء جديدة؛ للتحرر وللحركة الشعرية التي أنتجها الشاعر العراقي سركون بولص؛ وهذا الارث الفعال أوجزه بنشاط تحرري سريالي...

أعاد الشاعر العراقي سركون بولص المنهج اللغوي الموضوع بصيغة تأملية جديدة، فمن خلال نظرية الجمال ونظرية الخيال، والمدرسة السريالية، فقد توصل الى لغة اختصت بالشاعر دون سواه.

يطرح الشاعر وجوده في الأرض الخراب.. الأرض + خراب = الأرض الخراب.. وهي الصفحة التي لايطرقها أحد، صفحة الشاعر ومفاتيحها الخاصة، والبوّاب عنوان لقصيدة مع «خراب».. فإعادة تشكيل القصيدة بمعان جديدة، هذا يعني رحلة الشاعر بين البناء والهدم.. يهدم أبنية، ويعمّر أخرى في الأرض الخراب، ولا يستطيع أحد دخول تلك البوّابة، الا بموافقة الشاعر، والشاعر مع تخصصه السركوني في قصيدته السركونية، يسمع للجميع، يداعبهم، ويلعب معهم، ولكن لغته الخاصة لا يقترب منها كلّ من يستطيع، فهي القصيدة السركونية المخصخصة للهدم والبناء.. والاكثر إثارة في مستعمرة الشاعر النصية، هي تلك المعاني وتحولاتها.. وكذلك تلك الأحلام التي غذاها الشاعر ببعد شاقولي، لكي يتسلق من خلالها بقصيدة، ومستعمرات الشاعر سركون كثيرة، وكل مستعمرة تحوي على محطات، نعم محطات تقودنا الى تلك المستعمرة وعنوانها المرسوم مع الرمزية مثلا، ومع البعد السريالي في المنظور الشعري.. فتخيلات الشاعر هي خارطته التي تدلنا الى مستعمراته النصية، وهي التي تؤدي الى الابراج التي لايمكننا رؤيتها بالعين المجردة، ونتبعها عبر الأثر المتروك إلينا من خلال تخيلات الشاعر نحو القصائدية في مستعمراته.

3 - الرمز التصويري

أيهما أيها، نسبة الخطاب الرمزي أم النسبة التداولية، الدخول الى الغرفة التصويرية، من خلال الصورة الخيالية أم من خلال الخطاب الشعري؟؟

قد تختلط هذه الأسئلة حول المطالع التي أنوي الدخول من خلالها، وهي في جميع الأحوال؛ الاشتقاق من النظرية وعدم الدخول اليها بشكلها المتقولب، فالنظرية الرمزية لها مساحات كثيرة وكبيرة؛ ومنها المساحة للادراك الداخلي والادراك الخارجي، الا أن المساحة الخيالية لدى شاعر أكبر بكثير من مساحة خيالية لدى المنظور، الذي ينقل تلك المساحات بالاعتماد على شعرية القول المطروحة عند النصوص الشعرية؛ وغالبا مايطرحه الشاعر هو المعتمد في الشعرية وكيفية الدخول الى الرمز التصويري من خلال تفكيره الشاعري المجازي وتفكيره الشاعري الرمزي وتفكيره الإنزياحي والجملة الشعرية والصورة والتصور، والتباين السيميوطيقي في العلامة والرمز والتمييز بين الرمز والعلامة في الفكر السيميوطيقي من خلال الرمز التصويري والمفردة الرمزية، أو تفكير الشاعر الموضعي للجملة الشعرية وماتلاها من تصاوير غازية لتستعمر أكبر مساحة في النصّ الشعري، وكذلك جسد النصّ كمتن متحرك ينثر أجزاءه بالشكلين البصري الخارجي والبصري الداخلي؛ فالصيغة البصرية لها الأثر والتفاعل مع التصوير وزاويتها الفلاشية، فالمعاني الحاملة للرموز من الطبيعي تقودنا الى معان وتأويلات عديدة، فماذا عن الرمز التصويري؛ بكل تأكيد ستكون المساحة أكبر مما نتوقعها والدلالات أكثر من المتوقعات عند التشريح والتوسيع في الكتابة والبحث عن خبايا الرمزية.. ((**الصورة في الفلسفة تبحث في كلّ الأشياء، في كلّ الموجودات، باعتبارها أشياء مكونة من مادة، وبذلك هي أعم من الصورة الفنية وتتكون بجبرية طبيعية وإنها تحكمها الطاقة الخاصّة والقدرة الطبيعية في كلّ شئ عن طريق الإمتلاك الداخلي الحرّ.. ص 15 – الصورة في التشكيل الشعري – الدكتور سمير علي سمير الدليمي**)).

صورة النطق حسب ماذهب بها تدودوروف؛ تتحول الى صورة معنوية وصورة بيانية، فهذه إحدى النظريات التي تكلم عنها في كتابه «نظريات في الرمز» ولكن مايشغل المتلقي أكثر الصورة الفلسفية والصورة الفنية، فالصورة الفلسفية حاضنة كبيرة، وهي عاكسة لجميع الأشياء؛ وتشغل الذهنية ومساحة النصّ كجسد متكامل غير مجزء، بينما الصور المرسومة والتي تتناثر على مساحة النصّ فهي جزئية قبل كلّ شئ وليست صورة رئيسية..

النسبة التصويرية الى رمزيتها نسبة الشاعر الى النصّ المفتوح، ولعلّ وهذا ما ورد بأن تكون الصورة مفتوحة على رمزيتها باعتبارها فضاءا غير مغلق في النصّ الشعري، وحضورها يعني تأسيس أساسي للقصيدة كلوحة تشكيلية لاتستغني عن الألوان؛ فليست حجة الصورة رمزيتها بينما حجة اللوحة التشكيلية ألوانها، والتفاعل اللغوي لكلا الطرفين هو التفاعل مابين اللون والتصوير الشعري، فالتصوير الشعري حجته الخيال ومدى عمق الشاعر بهذا الخيال وانحرافه عن الواقع، ومن هنا نذهب الى السريالية، فهناك علاقة مابين الواقع واللاواقع، وهناك علاقة مابين وراء الواقع والصورة الواقعية؛ فنحن في فضاء ماوراء الواقع والتصوير المجرّد والذي لايبان الينا الا من خلال الرمزية من جهة والخيال الرمزي أيضا من جهة أخرى وكذلك الفضاء الغريب عن التشكيل البصري في التشخيص الآني، وليس التشخيص الماضوي.

قد يذهب بنا الرمز التصويري الى الأسلوبية وهذا من الحتميات حيث الشاعر يخاتلنا بلغته التصويرية «خارج التقريرية» فهي لغة الايحاء والعبور من الذاكرة الى ماخلف الذاكرة، والخروج من الوعي الى اللاوعي، فأمامنا تصوير متكامل «النصّ» وهذا التصوير له التقاطاته والاشتغالات عليه في دائرة الممكن، وليس غريبا ونذهب بالنصّ الى دائرة اللاممكن، فنحن أمام حالة خارج التوقعات وخارج الواقع المباشر:

لم أعد أعرفْ
أي نور غريب النوايا
هذا الذي يسبح بين أصابعي، كلّما تعانقت
هذا الذي يسبح في اتجاهات حائرة
في رحلات تسجلّها الحجارة

كلّ رحلة مؤلفة من خطى
مسروقة
وتحتاج الى كلّ خطوة بالتساوي

وبراهيني من الغموض
بحث قد أكون بسهولة
أيّ مسافر عاد، خفية، إلى أرضه
ليغيّر مارآه الى الأبد

هذه الجدران خياليّة
لكنّ الكلاب التي تحرس أحلام التماثيل
لاتعرف ذلك
عندما لايسمعها أحد.

قصيدة: جريمة مغرمة بالحدوث – ص 24 – الأعمال الشعرية الأولى

تغذية النصّ الشعري تغذية رمزية؛ هذا يعني هناك تفكير آخر غير متاح في فكر الشاعر، وهذا التفكير عادة يكون خارج السيطرة التوجيهية، فهو تفكير من خلال عمقه الخيالي، يقودنا الى الاحتمال الاستقرائي مع المفهوم العلائقي، مابين التفكير الداخلي للنصّ والوجه الاخر، وبين التفكير الخارجي للنصّ، فيقف الوجه الاخر في وسط المفهومين لبناء العلاقة الرمزية للنصّ الشعري؛ الألتزام الفكري ليس خلاصة القول في مرحلة الشاعر، فهناك الالتزام الاجتماعي والالتزام الذاتي والالتزام الرؤيوي، والاخير هو مبني على معرفة مسبقة بالوجود الشعري، وعلى تجربة حياتية وشعرية، **لم أعد أعرفْ – أي نور غريب النوايا** التزام ذاتي معرفي وما طرحه الشاعر من مطلع لقصيدته «**قصيدة جريمة مغرمة بالحدوث**» لماذا وضع مفردة جريمة في عنوان النصّ؛ وهذا النصّ بالذات وليس غيره، وذلك لكي يبتعد عن محتوى العنوان، وما يحويه، علما من رسم العنوان هو الشاعر سركون؛ وهنا مما يلقي اللوم الشاعر على النصّ بكامله وليس بما رسمه من معان رئيسية قادت المتلقي الى نشوء الصدمة الشعرية.. وقد دلّ هنا على استقلالية العنوان عن جسد القصيدة، وقبل أن ندخل الى حسية الشاعر فهناك إحساس الشاعر

المفردة، وهي التي قادتنا الى حسيته الكلامية والتي شكّلها بالشكل القصائدي ((**يرتكز الإحساس على حاسة تحسّس. حواسنا ملامس معارفنا. تمتد ملامسات الإحساس بين الذات – الموضوع والعقل – الأشياء حيث تنشأ المعرفة في الفسحة الفاصلة الواصلة بينهما. الإحساس جسر المعرفة الحسيّة. ص 44 – الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الأول الاصطلاحات والمفاهيم – رئيس التحرير: د. معن زيادة**)).

وترجمة للنظرية الشعرية وتجانسا مع اللغة الرمزية من جهة واللغة الطبيعية والتي احتوت على أفعال الكلام، تذهب الحسية الى شكلها الجزئي نحو تحويل الاشياء، فلايمكن للشاعر بتحويل جميع الأشياء من خلال النبض الحسي، لذلك فالاتكاء على الرمزية تتحول اللغة الطبيعية الى منظور آخر من خلال محسوسات الشاعر وخياله الواسع: **كلّ رحلة مؤلفة من خطى – مسروقة – وتحتاج الى كلّ خطوة بالتساوي – وبراهيني من الغموض**.. تحولت هنا فكرة الشاعر واستقبلت اللغة التي اعتمدها قبل كلّ شئ، فالمطابقات مابين المعاني وديمومة اللغة أعطت نكهة خاصة بعملية الخلق والإبداع، ولا نبتعد عن حسيتنا نحو الشاعر العراقي سركون بولص بأنه من الشعراء المميزين، والوقوف مع أشعاره من خلال النصّ الشعري ومن خلال القصيدة تقودنا الى لغة فلسفية، وكذلك أن نبرمج أحلامه التي يدخلها وأحلامه التي خرج منها؛ فنحن أمام مدرسة رمزية – سريالية: **هذه الجدران خياليّة – لكنّ الكلاب التي تحرس أحلام التماثيل – لاتعرف ذلك – عندما لايسمعها أحد**.

وهنا نرجع الى العنونة وتوظيف الشاعر لمفرداته «**قصيدة جريمة مغرمة بالحدوث**»

فالجملة عبارة رمزية، صورّت الواقع المنقول؛ وتشريحا لهذا الواقع فقد كانت جمله الشعرية التي رسمتها مكملة بحلم شاعري، وكانت الترجمة والتوظيف في آن معا، فالافعال تحرس وتعرف ويسمع قد أعطت حركة لمساحة النصّ الشعري؛ أما الجملة الشعرية الأولى والتي ربطها الشاعر مع الجمل الأخرى: هذه الجدران خيالية؛ من الممكن جدا تحويلها الى اللغة الطبيعية، فسوف نلاحظ دخول الفعل عليها: هذه

الجدران «كانت» خيالية.. أو هذه الجدران «قد تكون» خيالية، هنا رجعنا الى لغة طبيعية، ولكن تحولات الشاعر لم ينظر الى هذه المعاني طالما المعنى اكتمل تماشيا مع الجمل الأخرى..

الجانب الحسّي الذي يعتمده الشاعر سركون بولص؛ هو جانب الحلم، وهنا قد وظف الحسية في منتجع الحلم، والبصرية منظورها الدائم والمتنقلة مابين الوقائع التي فكّر بها، ومابين اللقطات الفلاشية التي التقطتها؛ فالمحرقة الشعرية محرقة سريالية، بتوظيف رمزي؛ لذلك فالتصوير لدى الشاعر تصوير وقائعي – خيالي، بالاعتماد على جزء من التراث، وهذا يتطلب دراية ثقافية والدخول الى مثل هذه النصوص الشعرية التي شكلت مزارع واسعة في الشعرية..

المصاحبة اللغوية التي اعتمدها الشاعر مصاحبة رمزية؛ فقد كانت الرمزية تشكل جزء لايتجزء من مساحته الشعرية؛ وهذا بحد ذاته فصل كامل والدخول الى أعمال البحر الرمزي لدى الشاعر العراقي سركون بولص؛ فليس من السهل المرور على المصاحبة اللغوية للشاعر مع الرمزية بهذا الشكل السريع.

ليس هناك قلقا حسيا عند الدخول الى تشفير المفردة، فمفردة الشاعر سركون مفردة تصويرية لها تأثيرها المباشر لدى المتلقي، ولها حسيتها مع الآخر، فالاخر والمتلقي يتواجدان في مزرعة الشاعر..

أجلس في سحر المساء، الأوهام لاتنطفئ
قرب الأشجار
بل يزداد بريقها قسوة
الغابة ساكنة بوداعة ينهبها الهدوء فجأة
من وقتٍ الى آخر
بعواء متقطع مركّز وطويل يجعل الأبواب
تحلّق للمرّة الأخيرة

ثمّ تعود للمرّة الأخيرة
بوداعة تسبق حتى المعرفة

لو أنني كنت فيك الآن
أسير واثقا بأخفّ مايمكن لـ لمسة ما
أن تُسقط نفسها على أقلّ الأشياء فقرا:
حيوان مهدد بالإنقراض
فاكهة تتبعها بذور اليتيمة

من قصيدة: أسرار شعبية – ص 64 – المولفات الكاملة – الجزء الأول

يثير النصّ الشعري لدى الشاعر سركون بولص على حزمة من الأسئلة وذلك من خلال التأويل التأملي، فالشاعر ومن خلال خطابه المتقن عن طريق التزامن الشعري، يقودنا بعدة وقفات، وهذه الوقفات تأملية ذهنية، ليحاول من خلال ديمومته الشعرية وتواصل المعاني أن يقبض على الغموض في الرمزية، وإلقاء القبض على الرمزية، هذا يعني ترك مجال التزاحم والكتل الرمزية الغامضة ليشرك الاخر بهذه المساحة، لأن ومن خلال مساحة الخطاب هناك من ينتظره في قلب المساحة ألا وهو المتلقّي..

تخضع الجمل الرمزية الى فعل التطوير الذاتي والكشف عن التزامن الذاتي للنصّ، بينما تخضع التزمانية الى الحسيّة والإدراك، والى البلوغ مع خلق جديد غير مطروق، خصّ بها واقع النصّ بقراءة وعطاء جديد

((يكون فعل «التطوير» في قراءة التأويل نابعا من واقع الكشف بعد الفهم والإدراك، بينما يكون فعل «التطوّر» لمدلول التأويل خاضعا للشرح والتحليل بين الذات والموضوع، وهذا مايميت النصّ ويجعل منه تفسيرا قصديّا، يتطابق مع الخانة التي نرسمها له، ضمن إطار قولبة الإتجاه، من دون أية دوافع تحررية لانبعاثه. – ص 81 – إراءة التأويل، ودارج معنى الشعر – الدكتور عبد القادر فيدوح)).

إنّ وسائل النصّ الشعري وهذا ما ذهب اليه بقصدية الشعر الشاعر سركون بولص، هو كيفية الجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل، وذلك لتقويل الفعل، وجعل النصّ حاضرا بجميع الأزمنة:

أجلس في سحر المساء، الأوهام لاتنطفئ ⟵ الغابة ساكنة بوداعة ينهبها الهدوء فجأة – بعواء متقطع مركّز وطويل يجعل الأبواب – تحلّق للمرّة الأخيرة / ثمّ تعود للمرّة الأخيرة + بوداعة تسبق حتى المعرفة

كأننا أمام تناص بين الشطور نفسها، فالسطر الأول كان نافذا مع السهم الى الشطر الاخر «وليس الثاني» وهنا قد جعل الشاعر من ملكيته الشعرية ملكية تخصّ الاخر والمتلقي، فالذات غير محددة بزمن وقوع الفعل بل هناك جمع متجانس بي شطور القصيدة، وفاصل يبعث الى الاريحية..

أن تُسقط نفسها على أقلّ الأشياء فقرا: حيوان مهدد بالإنقراض + فاكهة تتبعها بذور اليتيمة

فالنموذج الذي بنفعية التواصل الفهمي ونفعية الخيال المتسلط على النصّ لها بعدها الاجمالية وبعدها التجريبي في إحالة النصّ الى مفهوم خيالي ولكن غير ملتصق بالخيال، فالحيوان المهدد بالانقراض ومن هذه الجملة نلاحظ بأن الشاعر لايخبئ الأحداث خلف الستائر وأن ذهب بنا نحو الرمزية، ومن بعدها وأن طالت معاشرته السريالية في تزيين المعاني وذلك لدخولها بشكل مباشر ومفكر للمتلقي..

لم يتخلّ الشاعر عن بنية الفهم، فالرمزية لها علاقة مع المفهوماتية، ولكنّ توظيفها تمنح المتلقي التصاقا أكثر بالنصّ الشعري، وكذلك تجعله يدخل خيالا ثانيا، بحث يستطيع أن يميّز بين خياله كمتلقي وبين خيال النصّ الذي أمامه مرتبطا بخيال الشاعر؛ ومع الخيالين تتفتح في ذهنيته استقلالية انفرادية تخصّ المتلقي، ويدافع عنها وعن خيال الشاعر، لانها تواجدت بعلاقة ديمومة بين الطرفين.

أسرار شعبيّة:

هاهو البطل يترك الحانة السريّة
تتبعه عدّة تماثيل
هاهو القدّيس يخرج من كهفه
مجهّزا بحفة من البارود، بخارطة السماء
بعد أن تكون الأمطار قد جاءت
بعد أن تكون قيمة الحبّ قد فاضت
بعد أن تكون قطرة الدم الأخيرة
قد سقطت.

من قصيدة: أسرار شعبية – ص 64 – المولفات الكاملة – الجزء الأول

«أسرار شعبية» لو نلاحظ من خلال سياق النصّ الشعري هناك صدارة ثانية للعنونة يرسمها الشاعر؛ باعتبارها مقدمة تصديرية يمنحها الشاعر حقّ التمييز بين معظم ماجاء في النصّ الشعري، ولكن هذه القطعة لم تتصدر النصّ، بل جعلها تأخيرية، متواصلة ولها انطلاقة ضمن منهجية الشاعر..

هاهو البطل يترك الحانة السريّة – تتبعه عدّة تماثيل

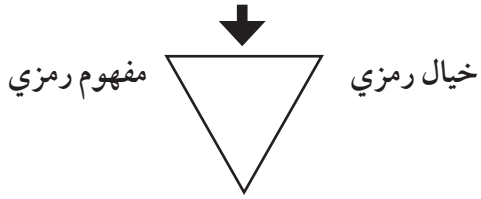
عندما تكون الحانة سرية هذا يعني هناك حجب للرؤية، وحتى باب الحانة لها سريتها، وهي محجوبة؛ وقد أكد الشاعر مرار على مفردة تماثيل، كمفردة رمزية رئيسية، وليس كإشارة، فالاشارة تختلف عن الرمز عند التوظيف، وليس هي نفسها الرموز «يذهب العديد مم كتبوا بأن الإشارة هي الرمز، وهذا خطأ من الأخطاء المخلة بالرمزية ونظراتها وكذلك قلة الوعي بالتشخيص والتمييز».

هاهو القدّيس يخرج من كهفه – مجهّزا بحفة من البارود، بخارطة السماء = بعد أن تكون الأمطار قد جاءت + بعد أن تكون قيمة الحبّ قد فاضت + بعد أن تكون قطرة الدم الأخيرة – قد سقطت.

القديس في الجملة الشعرية جعله الشاعر هو الدال، مما شكل حركة في النصّ الشعري لها علائق مع بقية المفردات، وقد انتبه الشاعر سركون بولص بأن توظيف مفردة

القديس المقربة الى ديانته لاعلاقة له بها أبدا، وإنما هناك جانب تشريحي في النصّ الشعري عليه تكميله برؤى خاصة، تختلف كلّ الإختلاف عن الرؤى الشعرية المعتادة.. التصوير الجانبي والتصوير الأمامي جعل الشاعر أن يلتقط بعض الزوايا الهامة بعملية التقاط الصورة «هنا لاأعني الصورة الشعرية، بل الصورة الحسية المنقولة من خلال البصرية ومن خلال الإدراك» **بعد أن تكون قطرة الدم الأخيرة – قد سقطت** هي صورة أمامية أما: **هاهو القدّيس يخرج من كهفه** فهي صورة جانبية، كأنّ الشاعر ينتظر خروج القديس من الكهف ليرى ما يحمله..

الرمز التصويري



4 - الصورة المشهدية للرمزية

الصورة المشهدية للرمزية لاتنفلت من المحسوس، بل المشهد الرمزي يزداد توسعا في المعاني وتوسعا في الرموز؛ وهي تزيد العلاقات الحسية من خلال التقاطاتها الطائرة الفلاشية أو من خلال التفكير الذاتي للشاعر؛ والمشهدية الرمزية هي منظور متكافئ من الرموز والدلالات الايحائية.

تشكل الصورة المشهدية تشكيلات حسية خاصة، فهي لغة تخصّ الشاعر قبل كل شئ، وهي لغة مشتقة من اللغة الطبيعية المشتركة بين الشعراء، لذلك فالمشهدية لا تناسب الا المنظور الموحّد في النصّ الشعري المنفرد، وهي ليست حالة مشتركة، وإنما حالة يوجدها الشاعر لاشكال معيّنة تهمّ النصّ والمعاني قبل كلّ شئ، وهذا مالاحظته في العديد من نصوص الشاعر العراقي سركون بولص.

((العالم الرمزي الذي يخلقه الموجود البشري شأنه في ذلك شأن التصورات والمقولات الكانطية. فهو لايعكس العالم الموضوعي أو يحاكيه بل إنه يخلقه ويكونه

ويبنيه وينظمه. فالرموز العلمية تنشأ وتخلق عالما من الموضوعية، ألا وهو عالم العلم. والصور الاسطورية تنشأ وتكون وتخلق واقعا آخر موضوعيا ألا وهو عالم الاساطير والدين. والكلام العادي واللغة الجارية تكون وتشكل أيضا واقعا موضوعيا ألا وهو عالم الحسّ المشترك common sense. والرموز الفنية تخلق وتشكل واقعا آخر موضوعيا ألا وهو عالم الاشكال الخالصة.. ص 625 – الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الثاني – رئيس التحري د. معن زيادة)).

الرمزية جزء من خيال يبدأ بمفردة، ويتوسع لتكوين جملة، والجملة لها مشهدها الشعري، بينما المشهدية جزء من خيال يبدأ بجملة، ويتوسع الى جمل أخرى، لتكوين مشهدا متكاملا من الرؤية قد يطول من دقيقة الى عدة دقائق، وقد ينتهي بلحظة قصيرة، لذلك نقول عادة بالجملة الرمزية وقد تكون «جملة الحلم المنقول»؛ وهي الجملة الدالة، وتبحث عن مدلول، لترسم دلالاتها، إن كانت ايحائية أو مرسومة وواضحة للمتلقي، وقد تكون على شكل جملة أيضا.

لكي نتواصل مع التفكير الانساني فهناك مسار انتاجه وهو في نفس الوقت لانفصل عناصره والعوامل المتحكمة بهذه العناصر، والاشتغالات التقنية، ووحدة الرؤية الشاعرية والالتقاطات المنمذجة وكذلك العابرة، وهو تفكير في الاستراتجيات الفاعلة في مدرسة الرموز، فالمدرسة الرمزية غير جامدة، ولها آليات اشتغالاتها وغاياتها والتواصل الحسي والادراكي ضمن الممكن الرؤيوي عند التفكير بالحالات الرمزية، أو الذهاب الى خيال رمزي، أو الدخول الى شعبة السريالية في الاحلام المنظمة القابلة للكتابة والترجمة «فهناك العديد من الاحلام المشهدية العجائبية منها والشفوية، غير منظمة، والإمساك بها كأن المرء يحاول أن يمسك بقطرة من الزئبق» وهي قابلة للنسيان وقابلة للتفتيت والإبتعاد من حالة المرء اليومية والحياتية، لذلك صعوبة نقلها وعدم استذكارها، وكذلك فأنّ الذهنية وإن كانت خارج الوعي، فالذهنية عندما تكون خارج الوعي فهي بانتظام لا واعي، وغير معقول وتنقل المفجآت والعناصر والجمل الصادمة والتي تعني الينا الذهاب الى عنصر الدهشة، وعنصر الدهشة بنقل الاشياء وتحويلها ليس بالامر السهل، فهي عادة أشياء غير

مرئية وقد تكون فلاشية وقد تكون على شكل «لقطة الطائر» ولقطة الطائر عندما يهبط فجأة الى الأرض يوظف رؤيته للاشياء «قد تكون فريسته» بقوة شديدة.

تشتد الجملة الشعرية بحالة الرؤيا – من الشعرية الى الرؤيا – وليس من الرؤيا الى الشعرية «فهذا حديث ثاني» فالحوار الرؤيوي ينقش الرؤيا منتفضا من الحالة الشعرية للشاعر، وهل هذا هو التجريد في التشكيل اللغوي للشعر؟ إنه ليس التجريد ولكن بقدر مايكون غرفة للحوار بين الشاعر والاخر من طراز مبتكر..

()

في كلّ لحظة
يطردني الله من حديقة.

قصيدة في كلّ لحظة – الأعمال الأولى – ص 67

تبدأ القصيدة بفراغ متقن «ما بين قوسين»، إذن فقد الشاعر شيئا، كان يرمز إليه.. وقد تزامن الفعل بحركة اللوحة كلها «**يطردني**» مما جعل هذا الحوار بين الذات والذات، وليس بين الذات والاخر، وهي حالة استحضارية لحلم في زمنية اليقظة الشعرية اللحظوية للشاعر..

لاتنتمي المشهدية النصيّة الى الخارج الا لتحقيق انسجام جديد، يكون قد فقدته الذات الخارجية، فالحركة الذاتية تكون من خلال حركة المشهدية النصيّة وهي كتلة واحدة غير مجزأة، يغذيها الشاعر عادة من خلال رؤيته من الذات والى الذات، ومن الاخر والى الذات، ومن الاشياء والى الذات، وهنا يكون الشاعر خارج الذات بينما النصّ الشعري يتحرك طالبا الانسجام..

أيقظوا العاشق الّذي انقلب الى جدار
من كرسيّه في جنّة الصدمة
أيقظوا عاشق الإنعكاسات هذا

لأنّ المرأة
ذات الجبين الذي يصطاد قلبي في أبعد الضفاف
تريد أن تعطيه هذه القطرة (.) من الصمت
والكذاب الذي أدار وجهه في النهاية
نحو فراغ الحقيقة بقدرة
ليس ألا كذابا قديرا
يعرف تفاصيل مهمّة: أيقظوه!
إنّه يتكلّم بألسنة تجترح خرافات آتية
ولكن بصمت وعن شئ لاعلاقة لي بهِ
كالقطار الغريق بركّابه جميعا
في بحار لن تستسلم لي بسهولة
ربّما هذا هو
مايسمّونه بالرغبة القاتلة
عندما يكون الصراخ في أذنٍ مُقصاة
كالهجوم القسريّ على عذراء خياليّة.

مصارع العشاق – الاعمال الشعرية الأولى – ص 68

ثلاثة مشاهد نصيّة أعتمدها الشاعر سركون بولص في نصّه «مصارع العشاق» وقد استعان باستعارة جملة «**كالقطار الغريق بركّابه جميعا**» ليصل الى الرغبة القاتلة.. فالرغبة كانت تتآلف مع مخيال الشاعر، وهو يقودنا في بداية النصّ حول العاشق الاصم الاخرس الذي تحول الى «جدار» والجدار بجموده لايجيد الحراك، وقد تآلف الشاعر مع المشهد الثاني حول قدرة الكذاب؛ والمشهد الاخير يقودنا الشاعر الى عذراء في مخيّله الشعري، وقد شكلت نهاية مفتوحة للنصّ، فقد كان الفرق بين الرمز والعلامة، ففي حالة الرمز كانت الرموز متجانسة وقد أشار الشاعر الى الرامز والمرموز من خلال تآلفه مع النصّ الشعري، مما أوجد علاقة قوية، ونهاية مفتوحة للنصّ، فما زلنا ننتظر

ماحلّ بالعذراء، وموقفها من الهجوم القسري، وهناك عدة أسئلة يثيرها النصّ في حالة انفتاحه.. تخلق الرمزية علاقة جديدة بين الرؤيا الخاصة للشاعر وبين المرموز إليه في النصّ الشعري، لذلك فالنصّ يميل الى الحوار الذاتي ويتجاوز الرؤيا الشاعرية، فهي في قمة أعلى مما نتوقعه لتشييد تلك العلاقة، لذلك يبقى المتلقي متعطشا الى النصّ وإعادته عدة مرات لمحاولة الدخول في كلّ مرة من علاقة متجدّدة، وفي كلّ مرّة يميل الى تأويل آخر، وهكذا العملية الديناميكية من خلال التعبيرية في الرمزية يشتدّ المتلقّي أكثر وأكثر..

لغة الرامز والمرموز في المشهدية الشعرية تشتغل على قطبين، القطب المتقارب نحو الأنا والقطب المتباعد عن الأنا، وفي الحالتين تقودنا المشهدية الى كتلة واحدة كما هي المشاهد أعلاه، حيث تواصلت المشاهد جميعها وكونت إلينا النصّ المفتوح، فحضور الغائب غيب الفعل، وحضور الفاعل غيّب الحاضر؛ وهكذا استمرت قصيدة «مصارع العشاق» بمصارع مابين المشاهد الشعريّة وتواصلها الفعّال.

التفاعل المشهدي في النصّ الواحد عبارة عن إناء يحوي على المفردات المركبة، ولكي ينضح هذا الإناء، فعلى الشاعر المزيد من الجمل الشعرية، كي ينتقل الى إناء ثان أوسع من الأول وهكذا عملية التواصل الشعري وفعالية حركة الخيال للمتخيل الرمزي، الذي يسعى جاهدا للحصول على أرض أكثر خصوبة لظنونه المحسّنة في الشعرية..

الخيال المشهدي

ليس غريبا بالتقاطات الطائر الخيالية والسريعة وهي تسبح من حولنا ولا تحتاج الى البحث عنها، وهنا بصيرة الشاعر المتفتحة والتي تبدأ من المرآة والشخص الثاني الذي يشاركه تلك المرآة والغرفة عادة، وليس غريبا ونحن ننقب عن حفريات في الذاكرة بآلات غير حادة، والرجوع استذكارا بمحطات قد مررنا بها، أو بزورق قد تعطّل في وسط المياه... وليس غريبا عندما يحمل الشاعر فأسه ويراجع حديقته الشعرية لتصحيح حياتها الخيالية ويحتفظ بتلك المشاهد التي لاتفارقه ولكنه لايكتبها شعرا..

إنّ المجابهة بواسطة الصورة المشهدية أكثر تأثيرا وأكثر مواجهة للحقيقة الباطنية؛ والصورة المشهدية وعملية بنائها من خلال المفردات بعلاقات تشنها بين المفردات

بوسائل بيانية.. وتتوسع المجابهة الخيالية أكثر وأكثر اذا اعتنقت الصورة المشهدية بواسطة خيالها للعنصر الرمزي، فهو يساعد أكثر على المجابهة المتقولبة المتواجدة في الحياة اليومية؛ وتحويلها الى عناصر من الدهشة مما تتبنى الاستقلالية في الصورة المشهدية لقوة فنّيتها عند التوظيف..

تجري الحمّى ← → بتردد أولا
لكن التردد وكما يظهر فيما بعد
كان نذيرا، زائفا، حيلة سرعان ما أفردتْ
تفاصيلها، كأحشاء آلة عتيقة، تحت عينيه
وهو يخوض، وحده، بصحبة القدر
خنادق الحمى التي تستلقي فيها فكرة
الاحتراق (الماحق، الكامل) كتجسيد
عار لرغبة لم تعد دفينة:

من قصيدة الحمّى – الاعمال الاولى – ص 71

يذهب بنا الحسّ الى التصوير المشهدي ولكنه يغيب في التصوير الخيالي؛ ونقل الصورة من التصوير الخارجي الى التصوير المشهدي الخيالي تكون الحسية جزئية وليست كاملة، والمثال الذي رسمته للشاعر العراقي سركون بولص، هي الصورة المشهدية المتكاملة في قصيدته التي يرعاها عادة؛ ويجالسها ولا يتركها، لانها قابلة الى تغييرات عديدة «أحيانا» ولكن النشوء الخيالي، نشوء لحظوي لايمكن إعادته والدخول الى نفس الحلم أو نفس الخيال، فتصحيح المسار يتم في لحظة كتابة القصيدة..

تجري الحمّى بتردد أولا ← → عار لرغبة لم تعد دفينة:

قصيدة الحمى تم تشريحها والنزول بها مع عبقرية فكرية، هي إحدى أدوات وآليات الشاعر سركون بولص عند التوظيف، وعندما يستقبل العمل الخيالي من النصّ الشعري تكون الرمزية قد إحتوته، وأبعدته من الذوبان أو «السقوط إذا أعتبرنا ذلك»، وهكذا هي أحوال القصائدية المتواصلة ضمن المشهد الخيالي والانتقال به الى حالة أخرى..

((الصورة Image إستعادة ذهنية لإحساس أنتجه إدراك فيزيقي. فإذا أدركت عين واحد منا لونا ما، فإنه يسجّل صورة لذلك اللون في ذهنه وهي «صورة» لأنّ الإحساس الذاتي الذي خبره المدرِك «بكسر الراء» سيكون نسخة ظاهرية، أو مجرد انعكاس للون الموضوعي نفسه. ويمكن للذهن أن ينتج صورا عندما لايعكس المدركات الفيزيقية المباشرة، كما يحدث عندما يحاول المرء تذكّر بعض الأشياء التي أدركها ذات مرّة إلا أنّها لم تعد موجودة في مجال الإدراك المباشر. أو عندما ينتقل الذهن بطريقة غير مباشرة الى خارج حدود التجربة، أو كما يحدث في مجموعات الصور التي يشكّلها الخيال من إدراك حسي، أو في هلوسة الأحلام والحمى، وما أشبه. – ص 159 – الصورة الفنية – الخيال، الأسلوب، الحداثة – إختيار وترجمة وتقديم جابر عصفور – المركز القومي للترجمة، القاهرة)).

يتحدث الفلاش باك في حالة استرجاع الصور الفنية على شكل مشهدية لكل صورة، وقد يطول هذا المشهد التصويري وقد يكون لقطة من عدة كلمات، ومن زاوية واحدة، وعادة المشهد التكويني يحوي على عدة زوايا ومنها زاوية الادراك الحسي مثلا، وزاوية البصر والبصيرة.. الخ

القلب: كوّة تحت الضلع الثاني
غير صالحة إلاّ للكسر

الأرض: تنتظر الحرائق
مفتوحة دائما للإخصاب

السماء: نوع من الحجارة
منجم وهمي
لأستثمارات غير محدودة

النهار: لون الأرض السرّي

اليد: منبع الرسائل والإشارات
منجنيق حيّ في حالات الطوارئ

من قصيدة 7 تعريفات – الاعمال الاولى – ص 74

لو تغلغلنا الى بواطن القصيدة فسوف نقبض على الحالة الفنية المتقطعة، باعتبار الصورة المشهدية في غرفة الخيال الذهني، وهنا تقاسيم الاشتغالات من قبل الشاعر وقد جزّأ القصيدة بواسطة التقطيع لكي يعطي للرؤية منحى آخر، فالصورة المشهدية باعتبارها، المشهد المباشر وباعتبارها:

1 – الصورة المشهدية باعتبارها خيالا ضمن الخيال.

2 – الصورة المشهدية باعتبارها مجازا في النقل الاعتباري.

3 – الصورة المشهدية باعتبارها أنماطا تجسد الرؤية الرمزية.

4 – الصورة المشهدية ماوراء الواقع.

كل مشهد من المشاهد التي رسمها الشاعر، مفخخا بلغته الخاصة، لذلك تميّزت رؤيته في الشعرية وهو يمنحنا اليد الآمنة في الدخول معه الى المدرسة الشعرية..أما مبدأ «تقوية وحدة القصيدة» كما طرحه ابن طباطبا؛ فمن المتوقع من المتلقي على نمو المعنى، والنمو هنا يصاحبه لغة جديدة، لغة من داخل الشعرية؛ كأن تكون وصفية أو طبيعية ذهنية أو لغة فلسفية تشير الى الرمزية والرامز والمرموز؛ وإشراك المتلقي في النصّ الشعري «كما في اشعار الشاعر سركون بولص، وشعراء الحداثة المتجددين» فهي أداة تصبح من أدوات النصّ الشعري، مما تبعث البهجة للمتلقي وديمومته مع الشاعر بكل مايكتب..

في معركة النصّ، هي معركة ناشبة بين الأدوات والمعاني، وبين الذهنية الداخلية والخارجية، فخارج الذهنية تتواجد المتناقضات والمخالفات الحياتية، فتبدأ معركة بين النصّ والاشياء القريبة المتناقضة بتحويلها وتقريبها من الشاعر، من الطبيعي الشاعر هو الأداة العليا في تحريك عناصر النصّ الشعري والوقوف معها مدافعا عن هيئته وتشكيلته

الدرامية، كأننا أمام مسرحية نصية، والمؤلف والمخرج، متابعات بذهنية واحدة، وهكذا تسير الأمور النصيّة وايجاد المعارك لتقوية وحدة القصيدة وإيجاد العلائق بين الأدوات، وتقريب المتلقي من النصّ الشعري..

لا ريب بأن هناك درجات متفاوتة من النجاح بين الشعراء، وهنا لاأقصد المستويات التي دخلها الشعراء ولا الأسلوبية التي رافقت الشاعر، بل درجات المتعة الشعرية بين شاعر وآخر، وتكمن صعوبة ذلك بكيفية القبض على الواجهة الشعرية قبل كلّ شئ، ومن ثم كيفية التغلغل بين القصائدية والنصوص الشعرية؛ فالشاعر سركون بولص، يتحوّل من القصيدة الى النصّ الشعري، وهذا التحول في زمن الشاعر يكاد أن يكون معدوما، وخصوصا بتوظيف آليات النقد الحديثة والمتواجدة والأكثر رواجا؛ ألا أنّ الان تطورت هذه الرؤية – الرؤية النقدية – في مجالات عديدة، وحركة النصّ من حركة القصيدة؛ وكذلك حركة النصّ من حركة الخيال ومدى إستيعاب حجم الخيال والدخول إليه؛ فالاحلام غير كافية بالقبض على النصوص وتأسيسها ضمن سريالية الحدث النصّي، أو رمزية الحدث القصائدي..

القلب: كوّة تحت الضلع الثاني – غير صالحة إلاّ للكسر

هي تعاريف أبعدها الشاعر العراقي سركون بولص عن وجه المقارنة، ومن خلال التعاريف النصيّة، اتكأ على وحدة القصيدة «القصيدة القصيرة جدا» مما حصل على نتائج أكثر تقاربا من النصيّة والقصائدية، وكذلك منح تعاريفه لغة اختصّ بها الشاعر..

إنّ الميل الى الجهة السريالية، يعني هناك يقظة من العجائبية؛ وعجائبية النصّ من عجائبية المنظور الشعري الداخلي.. فالمنهج الرمزي من المناهج المؤسساتية في عملية الخلق الشعري وخصوصا في الأدب العربي الحديث؛ مما يضيف طابعا للقيمة الجمالية، والشاعر سركون بولص، اعتمد الجملة كمنظور شاعري في رحلته النصيّة، وتجاوز المفردات الشعرية، بل أعتبرها المساعد في ايجاد المضامين للعمل السريالي المعتمد: فماذا نعني عندما نقول «مسدّس أشيب» بينما آخر يقول: «مسدس عاجز عن

العمل»؛ المفردتان المركبتان «مسدّس أشيب» أكثر تقاربا من المتعة الشعرية، وكذلك من الذائقة الداخلية للشعر؛ وهي تعني بأن المسدس عاجز عن انجاز مهامه.. وهكذا تتماشى السريالية مع روحية الحدث الشعري بشكل مقتضب، والقبض عليها، هو النزول الى عبقرية الشاعر..

السماء: نوع من الحجارة / منجم وهمي + لأستثمارات غير محدودة

لقد جعل السماء من خلال هذا التعريف سماء نافذة، لايصطدم المرء بزراقها، وهي المنجم الوهمي والذي لاأبواب له، مما أثار المتلقي من خلال طرحه للغة الديالكتيكية، والتي لها علاقة جدلية مع السريالية، فالحقائق تكمن ماوراء الواقع، ولم تكمن أمام العين المجرّدة، فكم إغماضة عين نحتاج لكي نصل الى تلك الحالات الديالكتيكية، وكذلك كم من الحالات نحتاج لكي ندخل حلما سريالي؟

الأحلام هي العجائبية، والمكوث في شعبتها، يعني استطاع المرء أن يترجم وصيته نحو الأحلام ليحولها الى كتابة أو لوحة فنية، تعالج حالات مجتمعية، كما في حالة التعريف لمفردة السماء التي أطلقها الشاعر العراقي سركون بولص..

اليد: منبع الرسائل والإشارات ⟵⟶ منجنيق حيّ في حالات الطوارئ

الجملة الأولى ارتدت نحو الجملة الثانية، بينما الجملة الثانية عندما استقبلت حالة الارتداد؛ إرتّدت ثانية نحو الجملة الثانية، وهكذا تنتهي حالة اليد التي طرحها الشاعر سركون بولص؛ تنتهي الى نهر من السيل، والاستقبال الذاتي في الجملتين.. ((**إنّ الشاعر المتأثر في العنصر السابق، تمتلكه رغبة لاتقاوم في أن يكون «مؤثرا» في الآخرين. إنّ جانب «التعويض «بالفنّ عن قلق باطني موجود، فالشاعر المحتشد بعواطف وانفعالات تعصف بتوازنه النفسي يصادف حالة من الإتزان واعتدال المزاج حين يفرغ تجربته – بقدر من التوفيق الذي يرتضيه – في عمل فنّي، ولكن هناك – دائما – أمر آخر هو رغبته في الإفضاء بتجربته الى الآخرين بقصد التأثير فيهم، فهذه الرغبة في استثارة الإنفعال عند الآخرين هي شكل من أشكال التعبير عن الذات. ص 138 – مداخل النقد الأدبي الحديث – د. محمد حسن عبدالله – الناشر الدار المصرية السعودية، القاهرة**)).

كم من شاعر تخيّل بأنه إله.. وكم من فنان دخل لوحته، وتصوّر أنه بيكاسو.. وكم من سجّين كان يتلو الشعر بأمسية خارج القضبان؛ وعندما يفتح ذراعيه لاحتضان امرأة، هناك يكون قد حضن الفراغ..

هذه الصور المشهدية والتي تدفعنا الى الخيال بكلّ تأكيد، ونحن في يقظة شعرية أو في اغفاءة شعرية أو في ملابس الصيد مع الصنارة العجوز.. فالاحلام لاتنضح تفاصيلها، لذلك تتراءى المخيلة بين الغموض والوضوح عند الخلق الشعري، وهذا مانلاحظه في نصوص الشاعر العراقي سركون بولص من خلال مؤلفاته الشعرية الكاملة، فحالة الانفعال للمخيلة هي حالة حلم، وتوظيف تلك الاليات التي حلم بها الشاعر عادة...

هذه الأغنية التي
تجدلون لها حبلا طويلا في الخفاء
إنّها ستستمرّ.
سنكتب التاريخ هذه المرّة
بأقصى مايمكن من الحذر.

أيّها السادة
ماذا فعلتم بالعالم؟
أخاطب المجرمين الكبار بينكم
أؤلئك الذين يسكّون نقود الأرق
للشعوب الصغيرة
مسلّحين
بالديدان والدولارات
بصواريخ بيرشينغ ووكالات الأنباء

مَن الذي أوكل إليكم بالعالم، بأيّ شئ؟

مَن أنتم؟

قصيدة إلى سلفادور – الأعمال الأولى – ص 79

لقد انطلق الشاعر من خلال رسالته هذه الموجهة الى الفنان السريالي سلفادور دالي، إنطلق بشكل انفعالي والشاعر سركون بولص يثير الأسئلة والحجج نحو الآخرين تجار الاسلحة عبر القارات، وهو في منفى متنقل لا تستقرّ تحت قدميه أرض، وقد أستطاع الشاعر أن يحوّل القصيدة من المنتج الإنفعالي الى المنتج التكنيكي الفني بوسائل عديدة، ومنها:

التعويض الفكري: مال الشاعر سركون بولص الى اللغة الشعرية السريالية، ليدخل الى منتجع سلفادور دالي الفني، والشاعر حاملا من الأفكار لم يطرحها بالشكل المباشر، ولكن ذهب الى خاصيته الشعرية من خلال تغذية القصيدة بالافكار والاعتراضات وإثارة الأسئلة المدغمة وغير الواضحة للعيان عادة..

جسد القصيدة: باعتبار القصيدة جسدا وقد غذى هذا الجسد بانفعالاته التكنيكية، ليخرج بمنظور متكامل نحو الأخيلة من خلال حركة الخيال الشعرية.

المقاربة: لماذا وجّه الشاعر العراقي سركون بولص رسالته الى فنان سريالي «سلفادور دالي»؟

وذلك بحكم التقارب الذي يعني الأثنين، سلفادور الفنان السريالي، وسركون الشاعر السريالي، ومن هذه المقاربة فقد كانت انفعالاته هي الاقرب بتوجيهها الى الفنان سلفادور..

قصيدة جريمة مغرمة بالحدوث: أقرب لغة الى الشاعر سركون بولص هي لغة الحوار – الذاتية ذاتية – ولغة الحوار – الذاتية الخارجية – وفي جميع الأحوال يطرح الشاعر تناقضات الوضع المكشوف من خلال لغة الحوار ضمن القصائدية..

الاستعارة التنافرية: هنا جعلت الشاعر سركون مع التحولات التقنية، فالاستعارة التنافرية تحوي من التقنية المفتوحة، موجهة لجسد القصيدة «باعتبار الرسالة الموجهة

جسدا لانستطيع التخلّي عن حضوره» وقد أنتج من خلالها التحويل الانفعالي الى تقني فني مع مراوغة واضحة للغة الشعرية...

الإنفعال الحسّي

يتحول الانفعال الحسي من الحسية الداخلية الى الحسية الخارجية، فلغة الخيال الملازمة للشاعر، تصطحبه هدوء حسّي، وهذا الهدوء من العوامل المساعدة على تحويل المنتج الانفعالي الى منتج تقني قابل للتغييرات في أية لحظة يدخلها الشاعر من جديد.. وهنا تتكون امكانية التفرّد الشعري الانفرداي وليس الجماعي، باعتبار النصّ الشعري هو نصّ انفرداي أيضا، محمولا على أكتاف الشاعر وذاتيته المتناثرة للاخرين.

الشاعر ملتزم.. ولكنه لايخضع الى الالتزام، والشاعر منتفض، ولكن لايحمل شعاراته على لافتات في الطرقات...

الشاعر سلطة بحد ذاته وجمهوره المتلقي والمنتج الشعري.. والشاعر متمرّد حتى على سلطته – الذاتية – والسلطة المفروضة عليه.

الفصل الثاني

اللغة التعيينية

الموضعية اللغوية والتي يعتمدها الشاعر عادة في الشعرية، وهي لغة مفتوحة لها علاقة مع الالفاظ، وكذلك لها علاقة مع علم الوضع وألفاظه[1]، ولتحريك الدلالات في القصائدية التي تعتمد بعض الالفاظ الدالة الثابتة والتي غير قابلة للتغيير، ولكن بعض مفرداتها تعد من المفردات الذكية، والمفردة الذكية لها طابعها الوضعي المتحرك ولها تأويلات عديدة «كمفردة واحدة قبل التركيب» فهناك مثلا مفردة الظل، والتي تبقى بموضعها غير قابلة للتغيير الا بالاشارة اليها، وكذلك مثلا مفردة البحر، والذي يشغل مساحة مائية لايمكننا الاستغناء عنه، والتغني بهذه المفردة من بعد المنظور الشاعري للشاعر، ومنه نشتق مثلا سفينة الصحراء والتي تعني الجمل، علما أن موضع السفينة هي

(1) – علم الوضع: جعل اللفظ دليلا على المعنى أو تخصيص اللفظ بالمعنى..

هذا العلم يبحث عن أحوال اللفظ العربي وهو من العلوم العربية وضرب من الكلام الفلسفي العقلي في المستوى الذي كانوا يتناولون به الأمور بالبحث النظري على الاحتمالات الفرضية أولاً والصور الذهنية وهذا العلم أصبح العلماء يقسمونه إلى شخصي ونوعي ووضع تحقيقي ومع ذلك ظل هناك انقسام وخلافات حولها.

فالشخصي في علم الوضع هذا هو وضع لفظ بخصوصه كأكمل.. والنوعي هو وضع لفظ يدخل تحت قاعدة كلية كوضع المشتقات فهي بوضع واحد تحت جزئيات كثيرة.

أما الوضع التحقيقي فهو تأويلي أيضاً لا يحتاج فيه اللفظ إلى قرينة كوضع الحقائق ووضع يحتاج فيه اللفظ إلى قرينة كوضع المجازات والكنايات.. ويقولون في رأي آخر إن الوضع التأويلي كله نوعي والتحقيقي قد يكون نوعياً منه المشتقات أو شخصياً كأعلام الأشخاص.. وهناك عدة تقسيمات تثير عدة خلافات ولكن لا أهمية ولا محصول لها.. (عن علم الوضع في اللغة العربية)

المياه وبالاخص البحر والابحار من على متنها.. وكذلك هناك بعض التسميات الطائرة وبعض التسميات والتي ننسبها الى الشلالات، والى بعض الحيوانات.

إن تعيين الألفاظ وتحريكها ضمن لغة شاعرية تخرج عن حالتها التقليدية، هذا يعني أن الباث قد قيّم ما يكتبه، وهو على دراية بالقيمة الكتابية التي تبعث البهجة والتفكير عند القراءة، وهنا يقودنا الى فلسفة للقيم، منها القيمة اللغوية في حالة تعيين الالفاظ وتموضعها، والقيمة الجمالية والتي يشتقها من المؤسسة الجمالية، الظاهراتية مثلا، وهنا تتموضع الجمالية، بل ترافق اللغة بصيغتها المكتوبة دون الرجوع الى تحديد العنصر الجمالي، وكذلك لدينا في التعيينية، كلغتها المتموضعة دون الرجوع الى الذاتية، الذات الشاعرة، فعندما نقول الذات الشاعرة، فهذا يعني أننا قد انتهينا من تموضع الذات، وهي كذلك بالنسبة للنتاج الشعري والذي يتموضع في لغة، كأن يعبّر عنها الشاعر من خلال بعض العبارات غير قابلة للتغيير، فنقول تموضعت هذه العبارات كلغة تعيينية، ولا نستطيع تغيير المسلك الشعري الى مسلك خارج النقاوة وخارج طعمه الفني ولغته المحمولة..

يتموضع المجاز مابين المعنى الحقيقي والمعنى الثاني، فيكون المعنى الثاني تعييني في القصيدة، فيتصور المتلقي بأنه ادعائيا تم نقله بحقيقته، بينما له معنى يقوده الى التفكيك الفني للغة التي يشير اليه الشاعر، وهنا تتكون علاقة مابين المعنى الحقيقي للمجاز والمعنى الثاني، ولكن المتلقي لايعي الى تلك العلاقة، فهو يستقبل المعاني عادة بما تحمله القصيدة من علاقات، من الطبيعي المعنى الثاني يقودنا حسب العلاقات اللغوية التي يرسمها الشاعر، وكذلك لو نذهب الى الرمزية، فهناك لغة تعيينية غير اللغة الرمزية، بينما يوظف الشاعر من خلالها بعض الرموز والتي تختلف معانيها عادة عن المعنى العام، وحتى عن المعاني الرمزية التي وظفها بعض الشعراء بطريقة معينة وحسب مايهمهم وما يذهبون اليه من علاقات قصائدية، وتشمل اللغة التعيينية العنونة والتي تعتمد بعضها على صورة شعرية تتموضع في مكانها التعييني، فيصبح لها حكمة خاصة يوجدها الشاعر عادة بما آلت اليها لغته الخاصة في تعيين وتوظيف العنونة...

ثقيلة كالحتف، نارية هذه الليلة
بنجومها القلقة، أشواكها المغروزة في بحر الكلمات
هذا التاج المجدول لرأس امرأةٍ
تطوّح في مخاضها الصعب
صرختها الثاقبة
ستمزّق مشيمة الليل
وتجعلني أرفع رأسي.

تحت النجوم أرى القاتل من نافذتي
يطلق النارَ مرات متلاحقة على باب القصيدة
ثمّ يتوارى في شارع فرعيّ يقود الى أحلامي يحدث هذا
في وسط الولادة حيث ينتظره قاربٌ
وآلاف الأقدام من زوايا الأرض الأربع تأتي
راكضة دون أن تطارد أحدا...

من قصيدة: في وسط الولادة – ص 135 – سركون بولص الأعمال الشعرية الثانية

تقودنا اللغة التعيينية الى لغة موضعية، وهذا يعني هناك علاقة مابين اللغة التعيينية والزمنية، فتحديد العنصر الزمني التعبيري يولد عنصر زمني تعييني، وألا الزمنية المتحركة لايثبت لدينا التأريخ وتبقى الساعة متأرجحة غير ثابتة بتوقيتها اللحظوي، وهذا ماينعكس على القصيدة، فتعيين الوقت له علاقته مع عنصر اللحظة، وكذلك عنصر البرهة والتي قد تمتد الى ستة أشهر، فمابين الثانية والستة أشهر هناك مساحة، ومساحة واسعة، فكم لحظة نمر بها خلال برهة من الزمن؟!، البرهة هي علاقة زمنية غير محددة وقد تؤدي الى الديمومة، باجتماع اللحظات والتي تشكل خيطا متواصلا «هذا في حالة تواجد اللحظات وعدم هروبها من ذهنية الشاعر»..

ثقيلة كالحتف، نارية هذه الليلة – بنجومها القلقة، أشواكها المغروزة في بحر الكلمات – هذا التاج المجدول لرأس امرأةٍ – من خلال هذه الشطور تعكس الينا الدليل

المكاني والدليل الزماني الذي قد يكون بلحظة فقط، فنعتبرها لحظة زمنية عابرة «غير مُحتفظ بها، وهي قابلة للتغيير» وأما الدليل المكاني، فمهما صغرت مساحته، فمازلنا نطلق عليه المكان، والأمكنة لها دليلها، وكل مكان يختلف الدليل عن الاخر حسب لحظة القصيدة وزمانها، فعندما نقول نارية هذه الليلة، فالزمان هو هذه الليلة، الان، ودليلها «نارية» فقد دلتنا مفردة نارية على تحديد الزمن، مما جعلناها دليلا كامنا مع مفردة «الليلة» فعملت علاقة.. المفردتان على علاقة مع بعضهما، وهذه العلاقة علاقة زمنية ناطقة، فعندما نقول هذه الليلة ونسكت، فسوف تكون مفردة الليلة جامدة وأن كانت الاشارة اليها قد حركتها، ولكن لا تسعفها من الجمود، والشاعر من خلال تجربته الحياتية والشعرية كان ذكيا، وهو يزركش الزمنية بمفردة لتحركيها أكثر، بل لمصاحبتها، من خلال علاقة مع المفردة الدالة على الزمنية.. وتستمر ديمومة الامكنة أيضا، وربما لاننتبه الى السيل المتوالي من الامكنة، والامكنة لها علاقاتها مع الزمنية، فالبحر مكان، في بحر الكلمات، ودليل البحر هنا جاء متأخرا لضرورة اللغة وتركيب الجملة، فمفردة كلمات، هي خير دليل للبحر، وكذلك مفردة التاج، فهي دليل لرأس المرأة، والعلاقة بين الزمنية والمكانية كانت من نصيب الفيض من النجوم، عندما قال الشاعر: نارية هذه الليلة / بنجومها القلقة، فالجملة المركبة النجوم القلقة كونت علاقة مع زمنية الجملة الأولى، وهكذا امتدت تلك العلاقة الى الشطور التي بعدها.. وهكذا تستمر اللغة مع القصيدة، والتي تتحول من لغة الى أخرى من خلال مضمون القصيدة ومن خلال مفرداتها التركيبية، فتظهر الينا لغة الأنا المتعالية والتي لها علاقاتها مع بقية اللغات التي تتوظف في الشعرية، وكذلك لو نراجع لغة العنونة والتي صبغت ثيابها بلغة من اللغة القصائدية لتنفرد مع اللغة التعيينية بإيجاد تموضعها الهرمي في القصيدة، فالعنونة لها علاقتها مع التموضع وبالاخير مع اللغة التعيينية، وذلك لعلاقة العنونة مع النصّ الشعري الملائم في جدولة اللغات التي تعتبرها كغنائم في القصائدية، فمن الممكن جدا تقودنا المضامين مع لغة وصفية ولغة تعيينية ولغة تعبيرية، وكل هذه اللغات مكونات أساسية للعنونة أيضا، ومن خلال هذا المنظور تظهر لدينا العنونة الثابتة والتي لاتتغير الا بتغيير النصّ الشعري ككيان غير مثبت..

تموضع الالفاظ التعيينية

علاقة اللفظ مع المعنى علاقة تعيينية، فالعنونة تحتاج التى معان دالة تقودنا الى دواخل المتن لتعيين المنظور الداخلي ومعرفة المحتوى القصائدي الذي سيسحبنا بكل اصرار الى ألفاظ دالة؛ فالعلاقة بين الانسان والدلالات علاقة مركبة «لذلك يستحسن أن تكون علاقة العنونة واختيارها بحالة تركيبية، كأن تكون جملة اسمية أو فعلية» لتظهر العلاقات أكثر وأكثر، وكذلك لتكوين خصوبة لفظية تدلنا على المعاني التي تحملها العنونة، كأن تكون العلاقة بين (الألفاظ والمعاني) أو بتعبير أكثر شمولاً بين (الدوال والمدلولات) يمثل، دون ريب، محور اهتمام المنطق الصوري.

يستنفر العنوان عادة كألفاظ مستفزة لقوة الدلالة التي يحويها، وهذا يدل إلينا علاقة الألفاظ المختصة بالعنونة في وقتنا الحاضر، علاقة امتدادية مع الالفاظ والمعاني داخل القصيدة، مما يقودنا المنظور الشعري الى تفاصيل العلاقات الزمنية والمكانية وكذلك مايدلّ ويشير إليه الشاعر من رموز ولغة وصور شعرية بتعدديتها الشاملة والتي تصبح لدينا كالمكون العام لجسد القصيدة، وهذا مانلاحظه في القصيدة السركونية والذي أدخل المعاني تحت خيمة الالفاظ في الشعر الحديث واعتمد على سردية الحدث ليكون أكثر توصيلا في الشعرية..

المرأة التي كانت هنا منذ قليل

«ماذا قرأتَ
في وجه المرأة
التي كانت تأكل هنا منذ قليل؟
بماذا
أوحت اليكَ
لعبتها الواضحة الخفية؟»

من قصيدة: المرأة التي كانت هنا منذ قليل – ص 30 – سركون بولص الأعمال

الشعرية الثانية

عند مجاورة اللفظ للمعنى مجاورة سببية وهذا مايحدث عادة في معظم القصائد يكون نسيج اللغة نسيج تعييني، وهنا نبحث عن «الدوال والدلالات» وفي جميع الاحيان فأن اللغة لها عدة أضلاع عند توظيفها، وأحد الاضلاع هي اللغة الفلسفية وان كانت اللغة وصفية أو تعبيرية أو تعيينية أو تصويرية.. الخ

لو نلاحظ علاقة العنونة بجسد القصيدة كأننا أمام حالة تكميلية، مابين العنونة والمطالع المعتمدة في قصيدة «**المرأة التي كانت هنا منذ قليل**» وهنا ظهرت لنا الحالة التواصلية ضمن شروط سدة الحكم على اللغة التعيينية، وكأننا في محكمة ويُشترط على الحاكم من استحضار موضوع حكمه عند جعل ذلك الحكم باصداره المحتوم، وكذلك سبب تواجد اللغة وعلاقتها مع المعاني، فالالفاظ وتحضيرها لها سندها الايضاحي في القصائدية بوضع متموضع ليباشر الواضع «الباث» أن يتصور لواضع المعنى «وهو عند جلب المعاني بواسطة الحسية الخارجية» أو عند تحويل الاشياء من حالتها الطبيعية الى حالتها الشعرية، أو توظيف الرموز «فهنا الحالة خارجية قبل التوظيف» لان الذي امامنا الكثير من المعاني، وتدخل تلك المعاني في بودقة انصهار كيميائية «**وهناك من قال المعاني متواجدة في الطرقات**» المعاني التي تتواجد في الطرقات لايطرقها الشاعر، وهي معاني مضحكة، ومن مثل هذا الكلام القديم لايتساوى لدينا بين معاني الشاعر الحسية والتي تشتغل حواسه بخصوصها ومنها الداخلية المحمولة أيضا، لاتتساوى بين التموضع اللفظي لتحويل المعاني، فالمعاني غير متواجدة في الطرقات، وهي غير سائبة.. ومن هنا عندما نذهب الى الوضع الاستقرائي للمعاني والالفاظ تنشأ بوضعية خاصة يقدرها عادة الباث وهي بمثابة الحكم على المعنى واللفظ، فالتموضع تعييني.. **المرأة التي كانت هنا منذ قليل** = عنونة في رأس الهرم، لتمتد هذه العنونة كحالة تكوينية مع: «**ماذا قرأتَ + في وجه المرأة + التي كانت تأكل هنا منذ قليل؟ + بماذا + أوحت اليكَ + لعبتها الواضحة الخفية؟**»

وهي حالة اطلاق الحكم على اللوحة الشاعرية من خلال تجانسها مع العنونة بوسيلة اللغة، فاللغة كانت تعيينية، فالقطعة، كانت جوابا للعنونة، كأننا أمام استجواب

في القصيدة، وهكذا تستمر المعاني، في حالتها النسيجية، لتتكئ على اللغة مع بيانات جمالية، فلا نستطيع الابحار خارج البيانات الجمالية، فهي تشكل العنصر المركزي لنجاح القصيدة..

«إله الغرائز، ذاك الذي
لاينام، لاينام أبدا
في سردابه العميق –
هذه رسلوته
حملت الينا رسالته
السهلة القراءة
بأنّ الأيام هنا، تدعو
والأسفار تنتظر الرحالة
خصوصا
عندما ترفع الى فمها الشوكة
وهي تبتسم بعينيها
للسكّين»

نفس المصدر

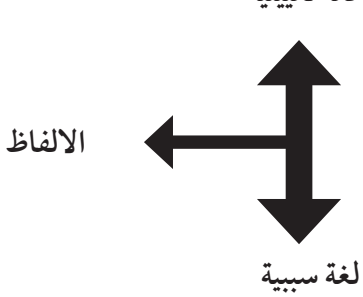
الالفاظ التي تحكم النصّ هي الالفاظ الدالة والتي بموجبها يتم تعيين النصّ الشعري بمحتواه، فمثلا المثول أمام الاشخاص بين الأنا والـ هو – أو أنتَ وأنتِ – فهي تشكل جزء من الاشخاص، وهذا يتماشى مع القصدية الفردية التي اشتغل عليها الشاعر، فمن الطبيعي نطقَ على تعيين هؤلاء بلغة، لغة دالة على حضورهم وتعدادهم، فاللغة الدالة هي اللغة التعيينية ((**الألفاظ التي سنتخذ منها في هذا السياق «أنا وأنت» لانتخذها باعتبارها مجازات، ولكن بوصفها أشكالا لسانية تعيّن «الشخص** «. – ص 139 – **لسانيات الخطاب، الاسلوبية والتلفظ والتداولية – صابر حباشة**)). فعمظم الالفاظ لاتتخلى عن

تعيين أشخاصها، وخصوصا في الشعرية الحديثة، ويتسبب في المضامين، أي تذكّر الالفاظ أسباب تواجدها في اللوحة الشعرية، وهذا مايتردد عادة ضمن ضمنية الحدث المنقول.. وهذا ما نلاحظه ليس من الاعتبارات المتكررة، فتلك المتكررات لاتهدف الى ظهور الاشخاص اذا كانت ضمنية، قد تبعث الى تأكيدات، نعم، ولكن قصدية الشاعر تختلف، فهو يذهب بنا الى جمالية التكرار، وفي بعض الاحيان الى تأكيد الالفاظ بحضورها التواجدي بين بقية الالفاظ، فيلاحظ من تموضع توظيف المفردات هناك الكاشف عن هؤلاء الاشخاص، وذلك ضمن وضعية السياق التي اشتغل عليه الشاعر..

«**إله الغرائز، ذاك الذي / لاينام، لاينام أبدا** – مفردة ينام، فقد كررها الشاعر فدلت على جمالية التكرار وليس الى تموضع الشخصية، ينام = هو – فالمفردة تموضعت، وجرى تعيينها من ضمن لغة تواصلية، ومن مثل هذه الامثلة كثيرة في شعرنا الحديث، والقصيدة السركونية مثالا لذلك.. **والأسفار تنتظر الرحالة / خصوصا / عندما ترفع الى فمها الشوكة / وهي تبتسم بعينيها / للسكّين**» – إن التراكيب هي أهم الوحدات والتي توصلنا الى المعاني، لذلك في المشهد الشعري لدى الشاعر العراقي سركون بولص، نلاحظ أهم التراكيب والانزياحات، والتأكيد على شكل الجملة المركبة وعلاقاتها بالجمل الأخرى، مما تشكل لدينا حالة سردية من خلال الخطاب الشعري، فالمخاطِب تارة يذهب بعمله الى الأنا، والأنا الواحدة فهي لاتشكل أنوات، فالتواجد في تركيب الجمل تواجد مفرداتي، وليس تواجدا جمعيا، وهذا غير ممكن أبدا بأن تدلّ «الأنوات» الى العديد من الأنا في أنا واحدة.. ومن خلال قصيدته «**المرأة التي كانت هنا منذ قليل**» في مشهده الأخير الذي نقلته من مؤلفاته الكاملة، نلاحظ تواصلية الخصخصة بالعنونة، مما يجعلنا أن نكون ملتزمين بمعنى العنوان، ولغته المفتوحة، وقد برهن على ذلك من خلال تكملة العنونة في أول جملة تركيبية في الخطاب الشعري، وهي حالة ذكية من قبل الشاعر، وكأنه يقودنا الى حالة ديكارتية في عمله الفلسفي والاشتغال مع الالفاظ..

اللغة التي في النصوص مع الالفاظ التعيينية تقودنا الى دائرة المحسوس، وهذه الدائرة صناعة فكرية، تطرأ في الشعرية من خلال اللغة المثلى وكيفية توظيفها، والاعتناء

بالمشهد الخارجي من خلال الذهنية والبصرية، فدائرة المحسوس تقودنا الى النظرة الاولى واحتباسها في بصرية واحدة، ومن هنا تتكون دائرة مخصخصة بالشاعر، فالشاعر هو صاحب الدراية، وهو صاحب الحسية عند الخروج مع بصريته لالتقاط الحدث الشعري. تنجرّ اللغة التعيينية مع اللغة السببية لتعيين الالفاظ كما:



فالدائرة الأولى، هي اللغة التعيينية والتي تصاحبها اللغة السببية لتعيين الالفاظ، ومن الطبيعي يجري البحث، بواسطة الالفاظ عن المعاني، فنكون في دائرة «الدوال والدلالات» وبهذه الدائرة تكون الالفاظ قد تموضعت مع المعاني لاحياء النص الشعري.

الفصل الثالث

النصية بين الخطاب والقصيدة

النصية تتجاوز الخطاب في العمليات الشعرية، وأعتبره عملية عليا يصلها الشاعر في حالة الخلق، والابتكار الحسي، فالنص يشغل مساحته، ومساحة النص قد تتجاوزنا من عبارة الى كتاب برمته، فهناك النصوص المفتوحة والتي شغلت صفحات عديدة، وحتى وصلت الى كتاب كامل، كنصّ شعري مفتوح..

((لايقوم مستوى النص على المستوى نفسه الذي يقوم عليه مفهوم الجملة «أو القضية أو التركيب، الى آخره». ويجب على النصّ بهذا المعنى أن يكون متميزا من «الفقرة»، ومن وحدة النموذج الكتابي لعدد من الجمل. فالنلص يمكنه أن يتطابق مع جملة كما يمكنه أن يتطابق مع كتاب كامل. وإنه ليتحدد باستقلاله وبانغلاقه «حتى ولو كانت بعض النصوص غير مغلقة بمعنى ما» وهو يكون نسقا يجب أن لايتطابق مع النسق اللساني. – ص 109 – العلاماتية وعلم النص – إعداد وترجمة منذر عياشي)).

عملية انغلاق النص وانفتاحه، عملية ايجاد نهاية، حتى في حالة انغلاق النصّ، وحضور الاخر الغائب في العملية النصية يساعد نوعا ما على مواصلة رسم النهاية في النصّ المغلوق، وألا يبقى النص مفتوحا، وإن كان النصّ مفتوحا، واستمر على ماهو عليه، فلابد من وجود نهاية له توقف هذا الانفتاح، والعملية النصية هنا علاقة مع عملية الخطاب.. فالخطاب حتى تأكيدات النقاد، له تعامله مع النص الأدبي، ولكن نحن مع النصّ الشعري، فلو رجعنا الى النظرية التوزيعية «بلومفيلد، وهوكيت»، أم في منظور البنيوية الوظيفية لـ «لهلمسليف»، أم في منظور التوليدية التحويلية لـ «نوام شومسكي»

فالمقاربات هنا مقاربات تداولية، تضع الخطاب خارج النص وخارج القصيدة، ولكن تُبنى العلاقات بين النصّ والقصيدة، ولكي نتقارب أكثر من الموضوع، «قدّرت شخصيا»

بأن الرمزية تلغي كلّ شئ وكذلك السريالية، فهي العامل المباشر لإعلان المدرسة بالشكل المرسوم وراثيا وما جاء بثورة الشعر الحديث، منذ تواجد الرمزية والسريالية، فالتعامل مع الخطاب عبر القصيدة، أو مع النصّ عبر القصيدة، أو مع القصيدة عبر النصّ، فسوف نلاحظ العملية عكسية تماما، فالهم الذي شغل المتن، هو همّ الرامز والمرموز، أي الذهاب الى الرمزية، وكيفية نقل الاحلام عند اليقظة.. فالنصية الشعرية تقودنا الى وظائف وعلاقات في النصّ الواحد بينما تذهب لغة الخطاب الى ((لغة الخطاب الأدبي متعدية منزاحة خارجة عن المألوف، والخطاب الأدبي مؤسس على أن يكون خارج اللحظة التي نستهلكه فيها، ولهذا يتعالى على الزمن ويسعى إلى الخلود والأبدية، فمرجعية الخطاب تنبع من ذاته، وبها يشكل كيانه، وإن تقاطع مع نصوص أخرى، فهو يلونها وفق سياقه، ويصبغها برؤيته، ومن خلالها يخترق الزمان والمكان ماضيا ومستقبلا.

– نور الدين السد – ص 56، 57 – الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث..)).

كما تحدث رومان جاكبسون في مقاربته التواصلية الوظيفية فقد تحدث عن ستة عناصر في عملية التواصل: **المرسل.. ووظيفته انفعالية، والمرسل اليه ووظيفته تأثيرية.. والرسالة ووظيفتها جمالية، والمرجع ووظيفته مرجعية، والقناة ووظيفتها حفاظية وتواصلية، واللغة ووظيفتها وصفية وتأويلية وتفسيرية**.. جاكبسون تأثر بأعمال فرديناند دوسوسير، وأعمال الفيلسوف المنطقي اللغوي ج ون أوسطين. ولكي نتماشى مع النصية وهذه الوظائف فلا نلغي القصائدية في الشعر، فمعلومة جاكبسون معلومة عامة شاملة، وغير مخصخصة وخصوصا ماطرحه نتيجة مؤثرات وليس ابتكارات، ونذهب نحن مع الوظائف الشعرية للنصية والتي لها عدة علاقات مع الخطاب الشعري الرمزي ومع النصية الشعرية الرمزية، والتي تقودنا هذه العلاقات الى السريالية، من الطبيعي لانستطيع الغاء مؤثرات جاكبسون والتي راح معظم النقاد بالاحتفال بها، بل والعمل تحت خيمتها، وهي وظائف غير تفصيلية، اعتبرها مؤشرات للدخول الى النصية أو الى الخطاب أو القصائدية.. ولكي نرمي كرتنا فنذهب الى خصائص رمزية في النصّ الشعري وهي

عملية الخلق خارج القولبة الفكرية والجاهزية التي نادى بها البعض.. وعادة مايكون **تحليل الخطاب إجراء وتطبيق، يستعين به علم الأسلوب في تحليل النصوص**..

النص خارج الاشتباكات اللغوية والتي تخص الشعرية، فهو يحمل المعاني التعددية ويفتحها، لذلك لو شغل المعنى الرمزي للنص الشعري ليس خسارة، ونحن نتجه اتجاهات تعددية نحو الابعاد الرمزية في الشعر العربي الحديث، ويبقى موضوعنا خاضعا الى الحاسة البصرية (المنظور البصري) في العملية الانتاجية للنص الشعري، وكذلك لعملية المساحة الرمزية التي تشغل النصية أكثر من غيرها، وانفتاح تلك النصية في الشعرية، فالرمزية مفتوحة لانهاية لها.. مما تضيف الى الشاعر عامل الحضور بالصورة التي يتمنى أن يكون في داخلها، فمن الاساطير اليابانية تحدثنا أن رساما فتح بابا في لوحته ودخل اليها، والى الان لم يخرج الرسام ولم تفتح الباب.. فهذا الاشتهاء هو من العوامل الدافعة للنص الشعري وما يخصّ العمل الرمزي.. ((**الرمزية المتجاوزة فهي التي تستخدم فيها الصور التي يخلقها الشاعر، ليس كرموز لأفكار ومشاعر خاصة تعتمل بداخل الشاعر، وانما كرموز ترسم صورة لعالم شاسع ومثالي يعتبر العالم الواقعي بالنسبة له شبيها غير متكافئ، هو عالم مثالي يوجد ماوراء الحقيقة ويشتاق الشاعر إليه ويجد نفسه هناك. ص 18 – الرمزية – تشارلس تشادويك، ترجمة: نسيم ابراهيم يوسف – الهيئة المصرية العامة للكتاب**)).

المعجم النصي الجديد للقصيدة الحديثة، معجم لغوي تصويري، ويحوي على عناصر عديدة ومنها عنصر الدهشة والصورة الصادمة، والتقاطة نظرة الطائر، واللقطة الفلاشية، وكذلك الصورة المشهدية، وصورة الحلم، والتي تعنينا كثيرا بالمواصلة اللغوية مع النصّ الشعري، وخصوصا نحن مع الرمزية والسريالية، فلاتكفينا لقطة الكلمة، بقدر ماتكفينا لقطة المشهد الشعري في النصّ الحديث.. واذا عددنا الصور الشعرية فهناك الكثير، ومن الطبيعي بعضها يهم الرمزية ومن الممكن جدا الاستعانة بها، مثلا الصورة الطبيعية وصورة الاحلام المنسية (الفلاش باكية) وسوف نأتي الى هذه الصور المشهدية، وبعضها غير مشهدية لنكون أمام الحدث الشعري في الرمزية

والمدرسة السريالية بقدر مانستطيع من تشريحات وتطبيقات تخص الشاعر العراقي سركون بولص... ولكن هناك من الصور المهمة والتي سنتطرق اليها أيضا وهي الصورة الذكية، والتي تهم الفكر والتقاطاته حسب فكر الشاعر وما يذهب اليه..

ستتعلم: هناك تحت جلد الأساطير، تحت ركام كلّ شئ ،
أفعال مختارة. أفعال اختيرت لك وحدك لتتبعها بدقّة.

لتكون الشرك الذي تنتهي فيه بأمتعتك اليومية.
السلّة التي تمدّ إليها يدك بحثا عن بيضة لتجد رأس الثعبان
المزركش بالنيون.
هناك ستعبر مفترق مصيرك الى صحراء يحتلها الصُم
بآذانهم، والعميان بأسلحة اللمسة الرخوة.
الصحراء التي اشتهرت بذئبها الذي لايصاد وأنت بالصدفة
الزائر الذي أدركه الليل.

بعض المياه التي تشربها في السراب
ستكون مالحة.

من قصيدة: أفعال مختارة – ص 80 – الاعمال الشعرية الأولى

نذهب الى النص باعتباره وحدة تواصلية ووحدة موضوعاتية حيث يلتقيان ضمن علاقة نصية في القصيدة الواحدة؛ والوحدة التواصلية تقودنا الى الوجه الرمزي في القصيدة التي اعتمدناها «**أفعال مختارة**» والوحدة الموضوعاتية ستقودنا الى مايدور في النصّ من صور ودوائر تعبيرية تخصّ الشاعر وهدفه من القصيدة التي اختارها للاخر؛ فالشاعر يذهب بنا بين الأثر والمؤثر، بين الآخر والحدث الشعري المنقول؛ وفي الحالتين، هنا كان الشاعر الشخص الثالث، لان الأثر له استقلاليته عن الأنا الفاعلة، فانتقل الى الأثر وتفاعلاته مع الاخر بواسطة «الباث».. **ستتعلم: هناك تحت جلد الأساطير، تحت ركام كلّ شئ، + أفعال مختارة. أفعال اختيرت لك وحدك لتتبعها بدقّة.** الجملتان بدقتهما شكلتا

مشهدا متنقلا بين مشاهد النصّ الشعري التعبيرية، فالجملة بكامل تواجدها رمزت الى تفاعلها وحملت المعاني، وكان الشاعر هو الوسيط برسم هذه الأشياء ونقلها للمتلقي.. ولو نلاحظ أنّ المسعف الأول مابين الجمل واعادة الدلالات اليه هو المدرك، والمدرك هنا هو صاحب النقل على البياضات، وبكل تأكيد تلزمه الحسية عندما يقودنا الى الفاعل والمفعول ضمن المفهوماتية للنصّ، فالعقلية السركونية عقلية هادفة نحو التخلص من الواقع الذي أمامه، فتراوده الحالات التي تتخطّى هذا الواقع، باعتباره واقعا تصويريا من الممكن جدا تجاوزه والذهاب خلفه، فمن خلال امكانية الحب والقلب المختص بالرغبة تنقلب صورته الامامية الى صورة خلفية.. **لتكون الشرك الذي تنتهي فيه بأمتعتك اليومية. / السلّة التي تمدّ إليها يدك بحثا عن بيضة لتجد رأس الثعبان – المزركش بالنيون.**

لنقل أنها النشوة الذاتية، والتي لها رغباتها الخاصة، ومن خلال هذه الرغبات، خالفت ذاتية الشاعر الواقع المحمول أمام الوجه، فاتجهت نحو دائرة الخيال العليا في التعبير الشعري..

الصحراء التي اشتهرت بذئبها الذي لايصاد وأنت بالصدفة – الزائر الذي أدركه الليل.

بعض المياه التي تشربها في السراب + ستكون مالحة.

تماشيا مع فكرة المفكر الفرنسي جيرار جينيت Gerard Genette في كتابه عتبات «العتبات النصية» الذي قسمها قسمين، الاولى العتبات الفوقية والثانية العتبات المحيطة، ولكننا نحن الان مع الجمل الوسطية التي توسطت النصّ الشعري، ونذهب مع الرمز العالق بالنص الشعري، والذي دلّ على معان عديدة، وعلاقتها مع الألفاظ التي رسمها الينا الشاعر سركون بولص، فالذئب له دلالة رمزية وكذلك الصحراء والليل والسراب، كل هذه الالفاظ قادت المعنى الى دلالات، بعضها ظاهر وبعضها غير ظاهر، أي لنقل دلالات عقلية، يحملها الشاعر في ذهنيته بعد التقاط جملته «النصية» ان كانت رمزية أو طبيعية، فلها من الشاعرية ما تقود الاخر الى المعاني الداخلية بدلا من المعاني الخارجية، فالرمزية لاتظهر المعاني على بساطتها بقدر ما توحي اليها من خلال سياق

الجملة.. لذلك فالرامز يتجاوز المدلول الإشاري، وخصوصا أنه قد اوجد المرموز، وكذلك الالفاظ الرمزية التي اثبتها في الجمل الوسطية من النصّ لنقل «الجمل المحيطة» كي تكون تابعة الى الجمل التحتية وليس الجمل العليا حسب فكرة المفكر الفرنسي «جيرار جينيت»..

يمسنا جناح الخطر بحدّ ريشة
كمن يغني في الظلام من الخوف.

كانت لديّ خطط مضمونة تقريبا
لكنني
عندما خطوت الخطوة الأولى
تداخلت كلّها بمفعول الصدمة
وها هي قدمي الأقوى تتقدم مسحورة بالجدران، بينما قدمي
الأخرى مازالت تردد في المهدِ.

من قصيدة: أفعال مختارة – ص 80 – الاعمال الشعرية الأولى

المفردات الموضوعية وكذلك المجازية، تجمعهما الوحدة الرمزية وتقيم علاقة بينهما، وكذلك لو جمعنا جملتين مختلفتين، فسوف تكون الوحدة الرمزية قد حملت المعاني أكثر من المفردات الطبيعية والتي هي داعمة للمفردات الرمزية من ناحية تركيب الجملة؛ ومن هذا المنظور لو نذهب الى كتاب معجم مصطلحات السيميوطيقيا ((**في الإستخدام الأدبي التقليدي يقوم الرمز بإقامة علاقة بين كلمة أو فكرة بشئ فعلي، منظر أو فعل يوجد بينهما – ولو أنهما مختلفان – نوع من الصلة الدلالية. – ص 182 – معجم مصطلحات السيميوطيقيا – تأليف: برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام – ترجمة: عابد خزندار**)).

يمسنا جناح الخطر بحدّ ريشة + كمن يغني في الظلام من الخوف.

يمسُ: فعل ذات قيمة، لانه أوجد ارتباط المفردات به، بينما الفعل يغني، قد حرك الجملة الثانية، لتكون مكملة للجملة الأولى، فقيمة الفعل الاول وحركة الفعل الثاني،

جعلا للجملتين معان إضافية تختلف عن المعاني الظاهرية، وذلك لتواجد الرمزية الضمنية للجملتين، عبر المفردات وتجمّعها..

وبينما ينتقل الشاعر ليترك إلينا بياضا ظاهريا، كي تتحول المعاني الى تكتل من المشهدية الجملية، لتكون إلينا حالة بحدث سردي منفرد: حمل المشهد الشعري ككتلة واحدة متواصلة في النصّ الشعري، ومن محيط الجمل هذه تواصلت المعاني أيضا لتنتهي بـ: **وها هي قدمي الأقوى تتقدم مسحورة بالجدران، بينما قدمي + الأخرى مازالت تردد في المهدِ.**

في المقاطع المحيطة للنص اختلفت حالات الاثر والمأثور في النصّ الشعري، فقد بقي الأثر فعالا ومنقولا بينما تغير المأثور الى الآثر «الباث» وهي حالة طبيعية من مثل هذه الانتقالات ضمن النصّ الشعري الواحد.. انتقال الشاعر مع العلاقة الرمزية، يبعث إلينا الى علاقات شبه رمزية حيث القانون الرمزي المتبع «حصره الشاعر بتداعي ذاتي وخرج من قانون الرمز العام» وهنا تظهر إلينا ايضا فاعلية العلامة، بين الاتكاء عليها» بشكل كلي في حالة الرمز الشامل» وبين الاتكاء عليها بشكل جزئي:

كانت لديّ خطط مضمونة تقريبا - لكنني - عندما خطوت الخطوة الأولى - تداخلت كلّها بمفعول الصدمة

هذه علاقات جملية ظهرت إلينا وهي تكمل الواحدة الأخرى، بينما المفردات متواصلة بفعالية الجملة وحركتها ضمن النصّ الشعري.. فابتعد الباث قليلا من المنتجع الرمزي في المكون الشعري، وراح يباشرنا ببعض المفردات التي كانت فعاليتها مهمة في حركة الجملة ضمن النصّ الشعري..

قصدية الوصول الى المنتج ما بين النصّ والخطاب ((**النصّ منتجا فيزيائيا ورؤية الخطاب عملية ديناميكية في التعبير والتفسير.. غاردينر في كتاب معجم تحليل الخطاب ص** 181)). لذلك هناك حالة مزج بين المصطلحين والفوارق قليلة عند التوظيف مابين مصطلح النصّ ومصطلح الخطاب..

((ومن زاوية أخرى ربما يتجلى هذا المزج فرقا ضئيلا لا يوجب التباين، وكأنه فرق بين الملفوظ والمدون في صوت واحد «دال»، كأن نقول صوت «الميم» نطقا، وحرف «الميم «كتابة مرقومة، فإن ماهية التلفظ أو الكتابة لاتغير من هوية «الميم» شيئا، فكأنه الماثز بين الوجود الفيزيائي للشئ والوجود الحركي المعبر له.. ص 109 – النصّ والخطاب من الإشارة الى الميديا مقاربة في فلسفة المصطلح – عبد الرحمن عبد السلام محمود)).

وقد رأينا كيف كانت حركة الفعل في القصيدة منطوقة وكيف كانت مكتوبة من خلال التحولات التي تم ذكرها في النصّ الشعري ومواصلته في التعبيرية، واتكاء الجمل تارة على الرموز، فظهر الينا الرامز والمرموز، وظهرت الينا ايضا شبه الرمزية من خلال التحولات الواردة في النص.

فاعلية الحسّ المنطوق هو المعتمد في الشعرية لدى الشاعر سركون بولص، فالحسية التي ترجمها، حسية ذاتية تارة وحسية خارج الذات تارة أخرى، والمقصود بها، بأن الشاعر ينتمي الى الأنا الذاتية «وهذا من حقه» وينتمي الى حسية الاخر وينقلها بالشكل الشاعري وما يناسب رحلته الشعرية..

الحسية توجد علاقتها بالعقل، أكثر من علاقتها بالشعور أو بالمشاعر، فالشعور وسيلة للتصويب الحسي نحو الحدث الشعري ومؤثراته، بينما الحسية العقلية كيفية ترجمة هذه المشاعر من خلال ثقافة وشاعرية الشاعر، كأنه يدخلها بمختبر دلالي من جديد... فاللغة لها قياساتها ولها برمجتها المطروحة وخصوصا نحن مع حسية لغوية تقودنا الى السريالية، وهنا يعني نحن في اشتعال دائم مع الجمالية وانطلاقتها بين الجمل الشعرية، فالمدرسة السريالية عندما تتحرر من الرقيب بكلّ تأكيد ستقودنا الى أعمال جمالية خالدة، لها توهجاتها الفكرية المعقولة واللامعقولة، المنتظمة واللامنتظمة، وهنا نكون في وسط جنوني عقلاني من الشعرية..

اللغة التعبيرية في النصّ

قياس اللغة النصية محورية قبل كلّ شي مما تؤدي الى سلامة البنية وسلامة التراكيب الجملية في النصّ الشعري «وان جاءت متأخرة».. فالصورة الذهنية القصدية تكون

مدلولا في المحور اللغوي للنصّ، وهذا ماينا سبنا لاننا نتماشى مع المحورية، وهنا تكون الأشياء المرموزة هي التي تكوّن القيمة الفعلية من خلال الصورة الذهنية والتي عادة تكون خارجية... المعاني الخارجية لاتأتي مملة بالاشياء، وألا تصبح ركاما لانستطيع تحديدها، فهنا التقاطات الباث في المكون الذهني، وهو يخرج الى الخارج بنا تارة ويعود بنا الى الداخل تارة أخرى، ووجوه الاختلافات واردة، فالماء البارد يقابله الماء الساخن، والغابة يقابلها المتعة، والطبقة المعدمة يقابلها الطبقة الغنية، وهكذا تتوارد الاختلافات بين الاشياء، والتوافق بينها توافقا لغويا حسب رؤية الباث للعمل الفني وكيفية الاشتغال من خلاله، مما تقودنا هذه الاشياء الى النصّ، فتكون وحدة مستقلة، فأي نص يعتبر وحدة مستقلة ((**إن السيميوطيقيا تعتبر النصّ أي نصّ وحدة مستقلة، أي مترابطا داخليا، وبدلا من الانطلاق من أفكار / دلالات خارجة عن النصّ ومحاولة اظهار أنها تعبر عنه، وهي مقاربة مازالت مستخدمة بشكل واسع في الساحة الاكاديمية، فإن التحليل السيميوطيقي ينطلق من اللغة الفعلية للنصّ والبنى التي يتكون منها، من أجل ايضاح الطريقة التي تنشأ منها الدلالات، وعلى هذا فأن التحليل السيميوطيقي يصبح وسيلة اكتشاف، وبالطبع اداة قيمة لكل المشتغلين في البحث الاصلي. ص 18 – معجم مصطلحات السيميوطيقيا – تأليف: برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام – ترجمة: عابد خزندار**)).

بداية المكون النصّي هي الجملة المعتمدة على لغتها، كأن تكون لغة تعبيرية رمزية أو لغة طبيعية رمزية أو لغة «عادية رمزية» وهذه اللغة عادة لاتعتمدها الشعرية، فهي أما تكون لغة كلامية أو رموزا تجارية مثلا أو تمثل «الاشعارات المتداولة عادة» بين الشركات أو في المهرجانات أيضا.. وهناك لغة الديالكتيك وهي مهمة لدينا حيث يطرق ابوابها الشعراء بما تحمل من فلسفة معاصرة.. موضوع اللغات كثيرة مابين التصويرية والصورية وكل هذه اللغات معتمدة في الشعرية وفي الديالكتيك..

لايمكننا ضم الجملة وقيمتها الرمزية الا ضمن المحورية للنصّ الشعري، باعتبارها القيمة الاساسية في النصّ وما تحمله من مفردات تركيبية، تحرّك النصّ الشعري وظهور لغته في المفاهيم وكذلك في المعنى، لانطلب من القارئ الحديث أن يكون فيلسوفا

لكي يدخل الى النصّ الجديد، بقدر ما نطلب منه أن يكون جزء من النصّ من خلال التفاعل النصي للقارئ «المتلقي» وكذلك المتلقي الاخر..

من الناحية الوظيفية للجملة لم يكن الفاعل المركب فاعلا حقيقيا مبنيا على دلالة، وإنما فاعلا نحويا فقط، وهذا متواجد في الشعرية وقد أكدت عليه كتب «اللسانيات» لذلك في بعض الأحيان تقودنا الدلالات خارج التفاعلات النحوية، ونذهب الى التأويلات التي تناسب النصّ الشعري خارج القولبة النحوية، فالنحو هي قواعد لايمكننا تجاوزها، ولكن في الشعرية وتشخيص الدلالات هناك تجاوزات فعليّة وهناك مدارس ندخل من خلالها، كما أشرت اعلاه الى «المدرسة الحسية مثلا». عندما أكدت حول الجملة المحورية في النصّ هي الجملة الرمزية أو تلك التي تتعامل مع الرموز، لكي يظهر لدينا الرامز، وكذلك يظهر لدينا المرموز من خلال التفاعلات الكلامية «الرمزية» في الجملة، ولا نستثن الجملة التوليدية أيضا والتي لها مقامها المحوري في النصّ الشعري، وكثيرا ماتتكون الجملة من «رمزية» وذلك لسعة حسية المتخيل، ودخوله الفضاء الخيالي، أو تعدد الأحلام المنطوقة والتي تؤدي الى جاذبية خاصة للمتلقي.. فالعوامل الخارجية مرتبطة بشكلها المتغيّر مع الشاعر، وهنا نستطيع أن نقول الثابت والمتحرك، فالثابت هو «الباث» وما يحمله من معالم ان كانت داخلية أو خارجية، وما يستطيع اليه سبيلا في التكثيف الشعري وتخزين أحداثه؛ والمتغيرات هي الوظائف الخارجية التي تطرأ أو التي تتغير ظروفها النوعية، فالعالم ركيزة مرتبطة بالباث غير المتغير «وهنا اذا حصلت تغييرات فهي تغييرات نحو الارقى من خلال فنية العمل» ولا نستطيع محاسبة الشاعر على مايطرحه من مؤثرات علائقية بينه وبين المحيط الذي يحتويه.. ((**يتم التمييز لغويا بين الرؤية والرؤيا على اعتبار أنّ الأولى من فعل الباصرة في اليقظة، والثانية من فعل التخيل في الحلم، والنسبة تحيل عليهما دون تمييز يذكر، فإذا انتقلنا الى المصطلح النقدي وجدنا أنّ الشعرية الرّومانسيّة – خاصة الإنجليزية منذ كولردج – تطلقه على الاستبصار الفنّي الذي تقوده الملكات العليا بحث يفضي الى الشهود، ويعبّر عن الولع بالغيبيات التخييليّة. ص 111 – أساليب الشعرية المعاصرة – د. صلاح فضل**)).

وهنا تتضافر التقنيات التعبيرية والتي في المحتوى النصّي، مما تشكل محورا أساسيا مابين الرؤية والرؤيا، ومابين الثابت والمتغير..

هاهو النهار تحتفل به حتى المائدة
بغطائها النظيف
بكوبه الذي فقد نصف ذراعه.

ملامحك القديمة تحاول العودة حسب شروط منسية بينك
وبين النسيان، وتستعمل اغطية مسروقة لهروبها.

عباءة مطلية بفضّة المرايا تتحرّك بشكل مريب
في أسفل الوديان.

من قصيدة إذا كنت تعرف – ص 83 – الأعمال الشعرية الأولى

لنكن مع التقنية التعبيرية وحالة التزاوج الجملي مع اعتماد البياضات، والتي اعدها كفواصل بين المعاني، مما أضافت الى القصيدة حالة تقنية أخرى بالانتقال من معنى الى آخر بالاحتفاظ بالمعنى الحسّي للنص الذي رسمه الشاعر العراقي سركون بولص.. فنقل الاشياء عبر الحسية الشاعرية، ولنقل الذات الشاعرة والتي لها علاقة مع الحسية، فهذه الاشياء وان كانت خارجية فهي لاتخلق الحسية عند نقلها أو عند الرؤية والاشتغال من خلالها ((**إنّ الأشياء لاتنتج احساسات، بل أنّ تراكيب الاحساسات هي التي تصنع الأشياء – ص 512 – الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الثاني – مي زيادة**)).

وتبقى الحسية محكومة بالفردية، وفي أحايين بالجزئية، وهذه من الحالات النادرة في التكوينات الشعرية، فالشاعر قادر على ايجاد المعاني والالفاظ وان كانت ضمن لغة عادية أو لغة طبيعية، فالمهم بأن الشاعر يشتغل مع الحسية الفردية، ويتجاوز في بعض الأحيان الى الحسية الجماعية والتي تشمل الطقوس المحيطة والقريبة من الشاعر..

لكي نكون مع الرامز والمرموز في اللغة، فالتمعّن بمجاورات المفردات الرمزية من ضرورات التحكم بالرامز والمرموز، فهي عوامل مساعدة على تفكيك التقنية الفنية التي

يعتمدها الشاعر عادة في رحلته الرؤيوية في النصّ الشعري الحديث.. **هاهو النهار تحتفل به حتى المائدة – بغطائها النظيف**.. فمفردة النهار والمفردات المجاورة له كونت لدينا عملية تركيبية في الجملة مما قادتنا الى معان أراد منها أن تكون غير مألوفة، وإن كانت معان يومية نعيشها، فبين الغطاء النظيف «لنسمي لونه الابيض» مما دلّ إلينا الى الغوص مع الرامز وهو الناقل للمفردات عبر تعدد المحسوسات لديه، مما تعددت المعاني: **بكوبه الذي فقد نصف ذراعه**.... انكسار النهار هنا، هو انكسار ذراع الكوب، فوجه التشبيه بين النهار وذراع الكوب، فقد أدخلنا الرامز الى شبه رمزية، وليس الرمزية الكلية، كما ذهب معنا بقصائد عديدة، ولكن في نفس الوقت رؤية الشاعر رؤية سريالية، بحلم غير مترجم الا بالمفردات الرئيسية والتي اتكأت على مفردات مجاورة ((**إنّ الدال اللغوي لايمكن بحال من الاحوال أن يحيلنا على الشئ الذي يعنيه في العالم الخارجي مباشرة، وإنما مرورا بالمدلول أو المحتوى الذهني الذي يرجعنا الى الشئ الذي تشير إليه العلامة اللسانية. ص 58 – علم الدلالة – منقور عبد الجليل، اتحاد الكتاب العرب – سورية**)).

والعلامة اللسانية أن تكون دالة على معنى من المعاني، وهنا ليس شرطا أن تدلنا على الاشياء المادية، فهناك الاشياء غير المادية أيضا؛ وهذا مايحيلنا اليه الدال اللغوي عند التوظيف..

ملامحك القديمة تحاول العودة حسب شروط منسية بينك – وبين النسيان، وتستعمل اغطية مسروقة لهروبها. / عودة الملامح المستهلكة، عودة شيئية، لامست الواقع بين الرؤية والرؤيا، فالرؤية جسدها «بالمنظور المتعامد[1]»، والرؤيا محمولة كجملة ناطقة لها تقنيتها في محور النصّ الشعري، وهنا لائمت المعاني وماتركه الشاعر من بياضات، والتي تأكدت من خلال الانتقالات بين الجمل وتقنيتها الرؤيوية، الشاعر العراقي سركون بولص، له خاصية ليس بالرمزية فقط، وانما بالحوار الذاتي الرمزي، الذي استخرجه من لهيب الاحداث التي يعانيها الفرد العراقي خاصة منها، والفرد المجتمعي عامة، لذلك من خلال المشهدية الشعرية يقودنا الى بصرية مركزية:

(1) المنظور المتعامد: كلّ شئ على الطبيعة يُنقل كما هو على اللوحة..

عباءة مطلية بفضّة المرايا تتحرّك بشكل مريب – في أسفل الوديان. / الامتداد الحسي في الشعرية يباهتنا بين الامتداد الداخلي واللغة العليا التي يعتمدها الشاعر، لتشكلان إلينا رؤية تعامدية منقولة من واقع رؤيوي يخصّ الشاعر بالذات، وهذا ما نبهني عليه الشاعر سركون بولص من خلال الدخول الى نصوصه الشعرية ومخاطبته للمفردة، وذلك من خلال رمزيتها أو من خلال حصرها تقنيا ((**على مستوى المنطق يقدم الحسيون نظرية في طبيعة التجريد والحكم والقياس والاستقراء تتضمن تفسيرا حسيا خالصا هو امتداد مباشر في لنظريتهم الأساسية في المعرفة. ص 513 – الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الثاني – مي زيادة**)).

وهذا ماتم القبض عليه من خلال الشاعر سركون بولص وهو يقودنا الى المدرسة الحسية تارة، ولم يتخلّ عن المدرسة الرمزية تارة أخرى.. قد تظهر لدينا بعض الرموز المشبه بها، من خلال سياق الجملة المباشر، وهذا وارد في الرمزية، وسوف نذهب الى الابعاد الرمزية وتعددها في النصّ الشعري ومع القصائدية التي يعتمدها الشاعر سركون بولص، وهناك الاساليب الشعرية السردية والسردية الشعرية، تحمل جملا رمزية مشبه بالواقع الخارجي كما ورد معنا في جملة «**بكوبه الذي فقد نصف ذراعه**» وهذه المتابعة الحسية التي يعتمدها الشاعر هي خلاقة من خلال وعيه المفهوماتي مع الرمزية ومع المخالفات اللغوية، والتي يداعبها أو يراوغ بشكلها وماهية المفردات لتكوين صورة ذكية تقودنا الى السريالية تارة والى أحلامه اليقظة خارج الكوابيس تارة أخرى؛ والواقع الشعري خير دليل على مانقدمه للشاعر العراقي سركون بولص من خلال مؤلفاته الشعرية الكاملة.. فالعمق الفكري وتعدد الافكار والنكتة الفكرية وكذلك الاعتماد على انواع الابتسامة ومنها ابتسامة الدهشة في النصّ الشعري تبعث الى الاريحية وأنت تقرأ قصيدة أو نصّا مغايرا عن شعراء جيلنا الحالي..

عزيزي صلاح
في الشارع بين براميل الزبالة
ينام الموتى واللصوص معا

في هذه القارة المسروقة
وفي هذه الساعة المتأخرة
يدخل المقهى هندي طويل
قتلوا حصانه الأبيض
ولوثوا أنهاره الجميلة
بينما ممثّل عجوز يواجهني بصمت
وعلى المنضدة
يضع بقايا مسدس
نجى من أيدي الأهالي بأعجوبة
في الحروب الإستعمارية الخاسرة

الهنديّ حزين هذه الليلة
تسيل من عينيه سهام مجانية
ويداه بلا هدف

إنّه يطالب بانتباهي المطلق
مقابل اكتشافات مخيفة.

قصيدة رسالة من هوليوود – الى صلاح فائق – ص 91 – الأعمال الشعرية الأولى

قصيدة «رسالة من هوليوود» موجهة الى صديقه الشاعر العراقي صلاح فائق، وهو من جماعة كركوك أيضا بالاضافة الى الشاعر جان دمو وفاضل العزاوي.. وقد جعله الشاعر سركون بولص كجهة تستقبل الرسالة، وهناك العامل الوسطي «الرسالة» بحد ذاتها، وهناك التوجه النصّي والذي يختلف عن المرسَل اليه في الشعرية، ولكن من الناحية الحسية الداخلية، استعان الشاعر بأقرب شخصية اليه ألا وهو الشاعر صلاح فائق، ليس باعتباره المرسَل اليه بقدر ما أن يكون الشخص المحاوَر في الحوار الموجه عبر النصّ الشعري «قصيدة رسالة من هوليوود – الى صلاح فائق».

تظهر عوالم النصّ الخارجية الصيغة الاتصالية، بينما تظهر إلينا عوالم النصّ الداخلية بصيغة الوظيفة الفعالة بين المفردات والجمل المحورية، والتي تشغل مساحة لابأس بها من مساحة النصّ، وهنا نذهب الى بعض التنفسيرات الفنية ودور الأفعال في النصّ الشعري، هل هي من الافعال التمريرية أم الحركية أم من الافعال الساكنة، وفي جميع الأحوال المسببات النحوية لها الدور في حركة وظائف النصّ الداخلية..

الهندي هو إشارة وليس رمزا، فقد أشار الشاعر سركون بولص الى الهندي الداخل الى المقهى، بينما رمز الى القبيلة الهنود الحمر في أمريكا بالحصان الأبيض، وكذلك بالطبيعة الخلابة عبر النهر، بينما راح الشاعر الى خصخصة الإتصال الخارجي وهو يقودنا عبر قنوات داخلية في التداولية ومفهومها الوصفي، فالرؤية لديه عبر هذه القنوات ذات محدودية خارج الانفتاح، بينما انفتح على الرؤى التي قبض على حبكته الشعرية في تناول الحدث الشعري.. الشاعر يسمع مايقوله، وهو ضمن المعنى وجزء منه، ان كان قد عبر عن ذلك بالرمزية أو بإشارات يشير اليها، كما عبر الشاعر عن مفهوم الموتى واللصوص، وكذلك عن مفهوم الهنود الحمر.. وتبقى جاذبية الحدث هي التي تعنينا عند الانتقال من مفهوم الى آخر، فالفروقات واضحة مثلا بين الاتصال اللفظي المنطوق وبين الاتصال اللفظي المكتوب، وفي كلتا الحالتين تخضعان الى انعكاسات مباشرة عند توصيل الرسالة؛ فالرسالة انتهت:

إنّه يطالب بانتباهي المطلق – مقابل اكتشافات مخيفة. وهنا التحولات بين ثلاثة حوارات، الأنا والحاضر والـ هو، ومن الطبيعي يميل الصوت الى الخفوت لكي ينضم الى عنصر الدهشة.. فالمقدرة الشعرية هو جعل الإشارة ناطقة «كما لاحظنا من خلال القصيدة» ولها حضورها اللغوي بالرغم من أن المعاني واضحة ولا تحتاج الى التحليل المباشر، ولكن قدرة الشاعر على الربط الاني بالماضي، هنا يجعل الإشارة لها الحرية بالتحرك بين الجمل النصية المحورية والتي أدت وظيفتها بمعان متتالية.. **((إننا باللغة بالمغمورين. مثلنا لذلك مثل صغار الأطفال. إنهم لايُرفض لهم طلب أبدا. أو لايلامون على شئ فعلوه أبدا. أو في أسوأ الأحوال، لايسمح لهم بشئ أبدا. وإنّ هذا رهان لابتهاج**

متواصل، ورهان للحظة يخنق فيها الافراط في الكلام لذة الكلام، فيقع في المتعة. ص 31 – لذة النص – رولان بارت، ترجمة الدكتور منذر عياشي)). فعندما نكون مع اللحظة الشعرية، فإذن نحن مع متعة من المساحة الخيالية وندخل الى اللاشعور، وهكذا الشاعر العراقي سركون بولص عبر القصائدية التي رسمها إلينا في رحلته الحياتية.

الحياة نشوة خاصة، وكتلة من مشاعر لهذه النشوة والتي تتحول الى دهشة في الشعرية، والدهشة تحمل بين صفحاتها بعض البراكين الموقوتة، تخرج إلينا على شكل دهشة لحظوية، أم أن تكون بلغة قاسية أو بلغة ليّـنة، وهذا ماسوف نتابعه من خلال القصائدية للشاعر العراقي سركون بولص، لكي نتوقف على أهمية النصّ الشعري في نشوة الحياة..

الفصل الرابع

الابتسامة في المنظور الشعري

عادة تزورنا الابتسامة عندما نقرأ نصّا شعريا أو لقطة شعرية، ونعبّر من خلالها بعض المحسوسات، ولكن الابتسامة لها أنواعيتها، وكذلك لها حضورها بالنسبة للمتلقي، وهنا لا أستثني الشاعر أيضا من ابتسامته وهو يرسم ويطرّز إلينا مادته الشعرية، العلاقة التي نبحث عنها مابين الابتسامة والطقوس الشعرية، هي علاقة تأثرية، يكتشف المتلقي من خلالها غباء بعض العروض السلبية التي يفضحها ويوضحها الشاعر بأسلوبيته الساخرة..

ولكن للإبتسامة أيضا مكانتها في داخل المرء، ان كان الباث أو المتلقي، ولكي نكون مع الابتسامة الشعرية، اتوقف على عدة أنواع منها:

ابتسامة الدهشة في النصّ الشعري

ابتسامة الحزن

ابتسامة الاستهزاء

ابتسامة الرضى «الفكرية»

ابتسامة التعجب

الذهاب مع الاخر من خلال الرؤية «البصرية» وعلاقة «المهماز أي المحفز» وهنا نستخرج من خلال الابتسامة علاقة الذات بالاخر، وهي لحظة مدركة يتبناها الباث من خلال انجازه للعمل الشعري أو من خلال الاشتغالات المتواصلة، مما تبعث الاريحية وان كانت على شكل حزن أو انفعال، فهي جزء من «المهماز» المتسلط على نوعية العمل الذي يتبناه الطرفان «الشاعر والمتلقي»..

الابتسامة هي مواجهة خارجية – فكرية جمالية – لتعبر عن موقف لحظوي نحو الشاعرية أو القصيدة الملقاة للقراءة، ويطلقها القارئ أو الباث ليرمز الى حالة مرّت بشكلها العاجل نحوه، قد تكون جملة أو قطعة شعرية أو عنوان قصيدة أو قصة قصيرة.. الخ.. فالهزة الرمزية بوسيلة الاشارة «الابتسامة» تدفعنا الى حالة اللاوعي، ومن دون تجنب لما يبدأه القارئ «الباث + المتلقي» مما تبعث الى تواصل شعري في المتن، ويبعث الى اقتحام المفردات والجمل أكثر من سابقتها، وهنا بعض الشئ من الدهشة، ان كانت دهشة طبيعية أو دهشة صادمة، أو التفاتة الطائر أو لحظوية منتهية بتعجب تام..

((لعل غاية الشعراء الرمزيين أن يقتحموا في الشعر أفكارا واسعة النطاق، تعبر عن أعمق مايمكن في النفس الانسانية وفي اللاوعي الباطني وأن يترجموا ترجمة ايحائية فنية تلك الاهتزازات التي تثور في اعماق الكائن عند احتكاكه بمظاهر الوجود ومحسوساته. ومن غايات الشاعر الرمزي أيضا أن يبدع ويخلق فنا صرفا ينجذب اليه حدس المتذوق فيتسرب الى اعماقه وقلما يبرحه. – ص 71 – معالم الرمزية في الشعر الصوفي – اعداد نور سلمان، الجامعة الامريكية في بيروت)).

فالتجاعيد التي تظهر على الوجه من خلال ابتسامة ما، هي اشارة بصرية حول مكوث «الباث + المتلقي» الى النتاج الذي بين يديه، مما يثير لديه عامل الجدل والتفكير، وقد يبعث الى الحزن دون شعور، فالمدخل هنا مدخل اللاشعور عند التلقي أو عند الغوص في الحدث الشعري.. وهزة الإبتسامة هزة فكرية مفكرة في كثير من الأحيان، مما تستدعي الى المثول أمام النصّ الشعري ومراجعته مرة تلو الأخرى، وهي دلالة القبول أو الرفض، ولكن غالبا مايكون دلالتها على القبول، ونادرا مايكون على الرفض.. أنا أبتسم اذن هناك ما شدّني ودفعني الى هذه الابتسامة، فهي لاتمرّ بالمجان، وفي الهواء الطلق، دون دوافع ومهارات، لجذب المتلقي على الابتسامة.. وترسم الابتسامة إلينا مدلولاتها اللغوية وكيفية توظيفها فنيا، وهي تُدرج عادة ضمن الأدب الساخر الإنتقادي وانتقائية[1] تلك التعاملات مع العامة بالخصوص؛ وقد عرفت العرب موضوعة السخرية منذ

(1) مصدر صناعيّ من انتقاء: نزعة تعمد إلى اختيار عناصر مختلفة من مذاهب عدَّة وسبكها في مذهب واحد:– تتعامل بعض الدول الكبرى مع قضايا الشعوب النامية بتعسّف وانتقائيّة في تطبيق القوانين.

قاموس المعجم الوسيط ، اللغة العربية المعاصر

العصر الجاهلي واستدراج هذا النوع من الشعر والذي يبعث الى الابتسامة والضحك، فالدهشة الشعرية مثلا تقودنا الى التعجب وفيما بعد الى التبسم، لأنها تعلن مفاجأة تامة عند قراءتها، وهي من الدلالات الفنية التي تعلق في الذاكرة.. وهناك المسرح الحديث والذي يبعث الى الابتسامة والضحكة بصوت مسموع؛ ولكن هل تبعث الابتسامة الى التعجب مثلا والى الحزن؟؟

نعم تبعث الابتسامة الى هاتين اللفظتين، وذلك لأخفاء عامل الحزن على الاخر وعدم تحسسه بمصيبة (لاسامح الله) قد حدثت، وهي إخفاء تلك المشاعر الحزينة أمام الاخر؛ وأما بخصوص التعجب، فنحن نبتسم أحيانا من بعض القصص التعجبية والتي غالبا ماتكون غريبة عنّا..

بعض مما تيسر لدينا من أنواعية الأبتسامة، ستغوص معها ونحاول أن نجد بعض العلاقات بينها وبين النصّ الشعري، وبينها وبين الباث، وكيفية الاحاطة بالدلالات والبحث عن رمزيتها، وكذلك عنفوانها الفلسفي في الشعرية:

ابتسامة الدهشة في النص الشعري:

وهي تبعث الدهشة الشعرية الى اثارة الحواس وتشغيلها بمؤثرات بصرية ومؤثرات ذهنية، أي مابين الحدث الداخلي في النصّ الشعري والحدث الخارجي؛ فليس الغموض من عوامل اثارة الدهشة في الشعرية، قد تكون جملة بسيطة ولكن تحرك الحواس الداخلية، وهي تقودنا مابين الوعي واللاوعي، وهنا عند عامل الإثارة تثير الابتسامة أيضا، ابتسامة قد تؤدي الى الاندهاش أو الى الاستفهام أو انفتاح تام بالذهنية، فتكون عامل الاثارة ضمن مكون عنصر الدهشة، والدهشة لها خصوصيتها، فمنها الصادمة، كلذعة الكهرباء، ومنها اللحظوية، ومنها البطيئة ومنها خطفة العين (غمزة العين) وكذلك التفاتة نظرة الطائر، كلها عناصر تؤدي الى الدهشة السريعة..

وتختلف الابتسامة مابين دهشة وأخرى، فالتفاتة نظرة الطائر ((ابتسامة + تجعل الفم مفتوحا)) والدهشة العادية، ابتسامة مع متابعة بتشوق للحدث الشعري، وكذلك لذعة الكهرباء المدهشة والتي تبعث الى الشهقة الشعرية، كأن المتلقي + الباث، ينجرّان خلف

شهقة غير متوقعة وهما يتابعان النصّ الشعري من زواياه الحادة، وهناك دهشة الرنين، والتي تؤدي الى فوضى داخلية، والتمسك بطقس هادئ يبعث الى الأريحية، والطقس الهادئ مع النصّ الشعري بعد قراءته، مما يؤدي الى ابتسامة أريحية خارج الرنين وفوضويته، وهذا يأتي عادة من بيانات مجحفة بحقّ الناس من قبل سلطة عليا تحكم البلد، والشاعر بمهارته الشعرية، يوظف تلك الاحداث ويبعث الأريحية لدى المتلقّي، مما يجعله بابتسامة مطمئنة لاتميل الى الفوضى والأرق الليلي ((**العالم، فنيا، إشارة.**

العالم، فنيا، إذن ليس موجودا في العالم، بل فيما وراءه. هو بالضرورة، نوع من التجريد. كأنّ المصوّر المبدع يصوّر لكي يمحي «الصورة». بهذا المحو يُخلق حضورٌ – نسيج شفاف، لايحيل الى الواقع المباشر، بل الى معناه ودلالته، وهذان غير محدودين، وهو لذلك يحيل الى لا نهائيتهما. – ص 202 – الصوفية والسريالية – أدونيس – دار الساقي، بيروت)).:

توقعوا الإله العصفور
ربانا مقيدا بالأمواج الى الرحلة

القائد الذي نهض سيفه في الفجر
وبعناية أخصاه

شتاء طويلا من الحكمة
حكومات تسقط من السقف

من قصيدة: هروب قارئ الكف – ص 89 – الأعمال الشعرية الأولى

ثلاث لقطات من ضمن نصّ واحد، تقاربت مع الحواس الشاعرية، وبعثت الجمالية، فليس بعيدا من افتراش الابتسامة المدهشة المحملة بالبصرية والتفحص الدقيق بين اللقطات، كأننا أمام ثلاث صور تركيبية متحركة، لكن بعض الغموض الذي راود اللقطة الأولى، تجعل المتلقي مع التفكير الفلسفي ضمن الشعرية، ومن مثل هذه اللقطات تبعث الاريحية في النفس ونحن نبحث وندقق مابين السطور.. فالانتباه هنا،

انتباه حول الصدمة الحسية والشاعر يشغلنا بين حيثياتها، ويشغلنا بتفكير إضافي ونحن مابين اللغة الفلسفية ومابين اللغة التواصلية والتي لم تنته بنقطة.. **توقعوا الإله العصفور – ربانا مقيدا بالأمواج الى الرحلة**

لقد برهن الشاعر على أن العصفور ببراءته وفطنته المحدودة، طالبا من طلبة الحرية برّا، وحاكما أبديا، فهنا الاشارة الى العصفور كنافذ فعلي في اللقطة الأولى التي وظفها الشاعر سركون بولص، وهنا الامواج، رمزا للبحر.. نعم للبحر باعتباره عالما آخر من عوالم نعيشها مابين السماء والأرض، وقد كان البحر بمساحته الفضائية الفارغة، رمز للحرية، فالفسحة الجمالية التي نرتكبها، هي نزعة ذاتية خارج الوهم.. فعالم الأشكال المستخلصة من النزعة الالهية «للعصفور أو لكائن آخر» قد دفعتنا أن نفرش ابتسامة أخرى ونحن نغرق بالفعل الرمزي الذي قادنا اليه الشاعر سركون بولص.. **القائد الذي نهض سيفه في الفجر – وبعناية أخصاه**.. القائد العاجي يحتاج الى ابتسامة الاستهزاء، ومن الطبيعي تراودنا هذه الابتسامة، لان الفعل الذي أعتمده الشاعر، استهزأ من القائد والسيف، والذي يصرخ على مدى سنوات، دون أن يخرجه من غمده، إلا بالعروض المتلفزة وأمام الكاميرات المزيّنة بالابتسامات الملائمة لابتسامة التوافق والأتباع من بني قومه.. فالرؤى الخيالية كصورة متحركة مابين الطبيعة والذهنية اعتمدها الشاعر في لقطاته الثلاثة مما دفعني أن ادخل هذه الرؤى بابتسامات متنوعة؛ وهذه ميزة جادة ومخصخصة لروحية الشاعر وتماشيه مع الخيال والغوص في منتجعه.. نميل الى الابتسامة لانها تخرجنا من عالم التقيّد، وتدفعنا الى الاريحية المطلقة، وهنا نرسم علاقتها مع السريالية، والتي تؤكد على الانفتاح وعدم التقيّد.. ((**ليست الطبيعة وفقا لهذا المنظور الفني**[1]، **موضوع محاكاة ونقل وتقليد، وإنما هي، على العكس، موضوع تأمّل واستبصار وكشف. وقد أعطيت اللغة الفنيّة للمبدعين لا لكي يكرروا العالم، ويسجنوه في في صوره الظاهرة، المعروفة، وإنما لكي يحرروه، ولكي يبقوه في حركيته الداخلية –**

(1) المنظور الفني: للموضوع صلة بالعنوان الرئيسي «الرؤية والصورة بين عين الوجه وعين القلب» – ص 195 من كتاب الصوفية والسريالية لادونيس فيرجى مراجعة ذلك..

في ما لاينتهي، ولكي يظهروه باستمرار، في صور جديدة. – ص 201، 202 – الصوفية والسريالية – أدونيس – دار الساقي، بيروت)).

شتاء طويلا من الحكمة – حكومات تسقط من السقف.. بنية اللقطة تقودنا الى حاجة روحية، الى أريحية مستكينة ونحن نقرأ ذبذبات النوايا المحسّنة وما يتلوه علينا الشاعر سركون بولص، بما تيسر له من لغة خاصة، دخلت الى أحاسيسنا ونفخت فينا من جديد.. هذا الانفتاح نحو الاخر ونحو المحيط جعل من الشاعر أن ينطلق بمادته الشعرية عبر النصوص التي منحها التكاتف.. سقطت الحكومات.. الحكومات سقطت من السقف، وقطرة قطرة، فالشتاء عميق وطويل وله حكمة الدفء وله روّاده.. هدف الشاعر أن يبني واحة خاصة به، يبتعد عن المألوف في اللغة الكلامية، وفي اللغة الشعرية، ويبتعد عن الزمنية، فبنى له زمنه الخاص بما طرحه الشاعر من «حكمة» قد تطول في ليلة ماكنة..

أمامي
تقف الأبواب
وحيدة بلا بيوت
يصيح بي صوت عابر من وراء الأسوار
عُدْ إلى حيث كنتَ عُ دْ
من حيث أتيـ
ت
أيّ ها الأحْـ
مقُ عُدْ!

ولكن يبدو أنّ العودة مستحيلة.

من قصيدة: كلما خطوت خطوة – ص 94 – الأعمال الشعرية الأولى

تتوالى الانفجارات التعبيرية من نقطة الدلالة نفسها وتعود لتمكث في نفس النقطة، ويعيد الشاعر صياغة الدهشة من جديد وابتسامة آنية جديدة، وهو برؤية خارج الفوضى،

ولكن داخل الرأي الموحد الذي يتبناه كفكر، ويكون قد نجح واحرز مكانة أخرى في النصّ الشعري، فالابواب الواقفة في العراء، اعطت لنا نتائج ذات كينونة متلازمة بما يفكر نحوه الشاعر، فالحلة قد نسجها مابين الأبواب في العراء ودخولها الى اللاشئ، ومابين العودة من خلال الصوت النازل على صدره..

عدْ أيها الشاعر من حيث أتيت فالمنفى تفسير إلهي لتلك الجولة الغريبة، والواسعة ملء الفضاء، أين أنت؟ تظهر إلينا من خلال قميص مجعد، نتناوله كالمفردات.. فأنت تبتسم للشاهين النازل كي يخطف بقاياك، عُدْ على عكازة الشعر قبل أن يداهمك الفضاء وتكون جزء مجزوء «. **ولكن يبدو أنّ العودة مستحيلة.**» نعم لتكن مستحيلة قبل أن يداهمك الرقيب وأنت في جلباب الشعر. فأنت الان خارج الرقيب.. الآن تمارس مهنة الجمال من أجل الجمال.. وهكذا مارس الشاعر العراقي سركون بولص، وأدار بوصلة الشعر من خلال رؤيا محنطة بالجمالية، لكي يزرع على وجهي ابتسامة الدهشة من خلال لقطة.. لقطات.. ثلاث.. وأخرى وأخرى.. ((**إن التمرد ليس غاية في حد ذاته، فالتدمير يجب أن يطول، الشروط المؤقتة للوجود، من أجل تقييم قيم أخرى بديلة منها. لقد اعتنق السرياليون مقولة رامبو Rimbaud «تغير الحياة» وبيانهم الأول ينتهي: «إنّ العيش أو الموت هما حلان خياليان أم الوجود فهو في مكان آخر» – ص 698 – الموسوعة الفلسفية العربية – السريالية في الادب.. د. مي زيادة**)).

نحن أمام ابتسامة لحظوية.. نعم لحظوية، وهي لحظة إدامة للحياة التي نحن قد ذهبنا الى طقوسها، المعذبة منها والحياتية، ولكن في نفس الوقت نحن في فضاء خيالي...

ابتسامة الحزن:

الحوار الحزين.. منه الحوار الداخلي «الغصة» القابلة للانفجار، ومنه الحوار الخارجي، رؤية الاشياء والمآثر الحزينة، وفي الحالتين ننساق الى الحزن، ولكن للحزن درجات، فمنه الحزن الثقيل والحزن الخفيف، واشدّ حزن هي تلك «الغصة» الواقفة في بوابة الحلق للانفجار، فالارض مبلولة بالكبريت الأسود، وعود ثقاب بسيط يشعلها.. وهكذا

هي ديمومة الحزن وربما لحظات الحزن أيضا لتحمل ابتسامة الحزن الخفيفة، ونقول عادة «دموع الفرح» وهي نوع من البكاء أيضا، مع حرقة داخلية لانستطيع التخلص منها، ولها علاقة مع «الغصة» القابلة للانفجار، الشاعر العراقي سركون بولص واحد مم حمل الدهشة الداخلية في عموم كتاباته الصامتة، والدخول الى قصائده المدهشة برأس بارد وقلب حار، لظهور تلك الانسيابات العاطفية منها والواقعية.. فدهشة الشاعر دفقة جمالية مشحونة بالرؤيا، ومن خلال البصرية «الرؤية» نلاحظ دهشته المملوءة بالاسرار والتي تقودنا الى ابتسامات عديدة ومنها الاريحية الحزينة، لفكّ الحزن المتراكم على الصدر عادة..

كلما فتحت بابا: غرفة غارقة في الصلاة
براثن المساء
عنكبوت يسيطر على حديقة
أحيانا لا أرى شيئا (عمى مؤقت).

من قصيدة: تأخذني – ص 120 – الأعمال الشعرية الأولى

الرنين الخارج من القلب الى كل ماحول الشاعر، هو رنين مغناطيسي، جسد بعمق الدلالات التي رسمها الشاعر في القصائدية، فالدال قد أظهره الشاعر ولم يخفِ اللحظة التي كان فيها، ومن خلالها طرّز حاجته الشعرية لتكون منفذا فعالا الى أريحية الحزن تارة والى أريحية الرنين الذي اصطحب المفردات تارة أخرى، كأنه يعتمد ايقاعا خاصا خارج الإذن، كأن كان يتماشى مع تفعيلة بحر الرجز «مستفعلن» بينما هناك تفعيلة المتارك أيضا «كلّما» فاعلن، هذه الموسيقى الظاهرة عند القراءة تبعث الى الاخر ابتسامة مشوقة من الحزن، والقلب العراقي معروف عنه بأنه مكلّل بالحزن نتيجة الكوارث والحروب والاعتقالات والملاحقات المتتالية منذ أمد بعيد..

((إنّ ثمة لذّة شعرية رائعة في الحركة النفسية الإيقاعية للكلمات ومقاطعها. لكن هذه اللذّة مشروطة بكون هذه الحركة آتية في مدّ من تفجرات الأعماق، وإلا تحولت الى رنين بارد صنعي أجوف. – ص 85 – مقدمة للشعر العربي – أدونيس)).

القيمة الروحية التي منحها الشاعر تخبرنا بأنه قد تفاعل بشكل داخلي مع فكره الذي يحمله، وانا شخصيا اطبع ابتسامة الحزن، كرمز دال على الحدث الشعري الذي رسمه الشاعر سركون بولص..

لكن أعمالي كلها ناقصة الان
تحفر الصفحة بحثا عن قافلة
عن سلم من الكبريت
أريد أن أعرف أين يعيش القلبْ
أن أقف في نسيمه الذي يطبع لي نبضاتي
على سلحفاة الليل المسافرة
على الرغم من ذلك
كذلك
فوق كذلك
بالإضافة الى ذلك
مع ذلك
أجد مكاني باستمرار
كأنّه رحم تستعيدني من العالم

أريد أن أشكر الغبار الذي أحمله كالإرث
أينما ذهبت.

من قصيدة: تأخذني – ص 120 – الأعمال الشعرية الأولى

يتوقف الشاعر كأنه مع تسكين القلب ووقوفه، لذلك وضع السكون بشكلها الظاهر على نهاية مفردة القلبْ: **لكن أعمالي كلها ناقصة الان – تحفر الصفحة بحثا عن قافلة – عن سلم من الكبريت – أريد أن أعرف أين يعيش القلبْ**. البركان المنتظر يرغب بالانفجار، ودون توقف، ولكن برؤية شاقولية وضع السكون على القلب ووقفه الشاعر

بهدوء، وهنا نستطيع أن نقول بأن الباث قد حدد الرؤية وهو يجرنا الى السكينة من خلال نصّه الشعري، فالمشاركة التي اعتمدها الباث مشاركة داخلية داخلية، بين الأنا التي أطلقها في جملة «**لكن أعمالي كلها ناقصة الان**» وبين القلب الذي هو ملكه الخاص، وقد تعدى ذلك أيضا الى الصفحة، والحفر في سطحها، وقد رمز الى الكبريت: وحالة الانفجار في أية لحظة من لحظات الكتابة..

مايبعث الى الاريحية (أريحية الحزن المتدفق) في النصّ الذي اعتمده هو عملية الاتصال الدائم مابين ذاكرة الباث والفكر الذي في حوزته، حيث اعتبره من الممتلكات الخاصة في العملية الاتصالية للنصّ الشعري، وكانت الاشارات وبعض الرموز واضحة في العمل.. **على الرغم من ذلك – كذلك – فوق كذلك – بالإضافة الى ذلك – مع ذلك – أجد مكاني باستمرار – كأنّه رحم تستعيدني من العالم**. اعتماد الشاعر على هذه التجزئة في الشطور والتكرار وكذلك مراوغته للغة تبعث الابتسامة الصامة، إنها ابتسامة الحزن، والأهم من ذلك جعل متلقيه أن يكون مع النص بابتسامة، وتعتبر هذه من خيرة الأعمال لدى الباث والدخول الى مشاعر الاخرين، **فقد صبّح معهم بابتسامة، خير من أن يصبّح معهم بشتيمة**... ومن هنا، فقد كانت الحقائق الأكثر بعدا، فقاربها الشاعر بوسيلة إيضاحية، وهو يداعب اللغة وتحولاتها من العام الى الخاص، ويدخل منتجعات الحسية، من الخاص الى العامة، لذلك لو نلاحظ ما بعثه إلينا الشاعر سركون بولص، إنه ضغط بشدة على الزمنية وعلى الأماكن، ومن خلال ضغوطه، فقد شكر حتى الغبار، الغبار الذي يحمله أينما ذهب كأرث تناوبه من الآخرين.. وهذا لايمنع من أن اللحظة التي كانت ترافقه وفنّ كتابة القصيدة، هي التي وضعت جزئيات الشروق والتأمل فيما ذهب به مع دواخله ومع الاخرين، ولو جمعنا هذه الجزيئات، لأصبح لدينا شروقه التام، وهو نقطة البحث عنه من خلال قصيدة..

ابتسامة الاستهزاء: طرائد السخرية

لو راجعنا موضوع السخرية[1] في الشعر العربي الحديث وأثبتنا ذلك بين الالفاظ فسوف نصل الى عدة ألفاظ بمعنى السخرية (فالتهكم، والاستهزاء، والاستهزاء) كلها

(1) سخِربمنافسِه / سخِرمن منافسِه: هزِئ به، ولذَعه بكلام تهكّميّ، احتقره سخرمن الآخرين، ، هود آية 38 قَالَ إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّانَسْخَرُمِنْكُمْ (قرآن)

تدلّ وتشير الى معنى السخرية، وبعض الشعراء وظفوا في مدوناتهم الشعرية هذه الالفاظ ومنهم الشاعر العراقي مظفر النواب في قصيدة وتريات، والتي راح الشاعر يسخر من الحكام العرب عند النكبات وميوله الى العمل الفدائي الفلسطيني والى الطبقات المعدمة؛ فقصيدة وتريات لمظفر النواب، تقرأ إلينا تاريخ مرحلة بكاملها ومعظم مشاهدها الشعرية بناها الشاعر على السخرية والتهكم من الطبقات العليا والطبقات الحاكمة في تلك الفترات.. ولو راجعنا الأدب العربي والشعر الجاهلي، فسوف نقرأ الكثير من المشاهد الشعرية والتي تدلّ وتقودنا الى السخرية من مواقف عديدة؛ والشعر العربي الحديث أيضا غني بهذه الالفاظ والتي تدفعنا الى فرش الإبتسامة والاستهزاء من بعض المواقف ومنها شعرية الشاعر العراقي أحمد مطر وبعض قصائد عبد الوهاب البياتي..

وهناك في العصر العباسي ويكاد لايخلو الأمر من الشعر الساخر وقصص الخلفاء في ذلك العصر وقصص الشعراء التي دلت واستهزأت وتهكمت واستهزئت منهم.. ومن هذه المواقف والتي حدثت مع الشاعر العباسي الأصمعي وقصته مع الخليفة العباسي **أبو جعفر المنصور** وقصيدته المشهورة (صوت صفير البلبل) والتي قال في بداياتها:

صـــوت صـفير الـبلبـلي ... هـيـج قـــلبي الثمـل
المـــــاء والـزهـر معا ... مـــع زهـرِ لحـظِ المُـقَـلِ
وأنـت يـا سـيـدَ لي ... وســـــــيدي ومـولـلي
فكـــــم فكـــم تيمني ... غُـــزَيلٌ عقـــــيقَلي
قطَّفتَه من وجـــــنَةٍ ... مـن لـثـم ورد الخـــجلِ
فـــــقال لا لا لا لا لا ... وقـــــد غـدا مـهـرولِ

سخِرمن الموت: لم يخشه ولم يعبأ به ،

رسمساخِر: هازئ هزليّ ،

لهجة ساخِرة: دالّة عليالسُّخْرِيَة

(معجم المعاني الجامع – معجم عربي عربي)

والخُـــوذ مـالـت طربا مـن فـعـل هـــذا الـرجـلِ

((والضحك يستعمل بمعنى الضحك والسخرية كما في مشاهد الشعراء، ويستعمل في مطلق السرور وفي التعجب وغيرها، فيكون تهكما وسخرية، ويكون عبثا ولهوا ومجانة ويكون فكاهة. – ابن الرومي، حياته من شعره للعقاد – ص 120 – 121)).[1]

صورة الصدمة الحسية تولد الالم احيانا من خلال اللغة الشعرية التي تحمل (الاستهزاء) من بعض المواقف الحياتية أو الحكومية أو الشخصية، والكثير من الشعراء اشتهروا بهذا الجانب من القصائدية يستهزأون من حكامهم أو بحياة سوداء، مما تبعث ابتسامة «وان كانت شفوية» ولكن قد تؤدي الى الضحكة لعمق الموقف، وذلك بما تحمله من أعماق تؤدي الى الابتسامة وتبعث الى النفس الأريحية التامة، وهذه إحدى مشاهد الشعرية المعتمدة لدى العديد من الشعراء والكتاب، ودخل عنصر الاستهزاء الى الاداب في بعض المفارقات، وحتى بعض الكلمات لايستطيع الشاعر كتابتها «كما نلاحظ عادة بأشعار الشاعر العراقي أحمد مطر» حيث عنصر السخرية واضحا وحادا في قصائده بشكل عام.. وهذا لايستثني العديد من الشعراء واللجوء الى هذا العنصر في الشعرية وتوظيفها..**((يبدو الشعر للسرياليين أنه النشاط الإنساني الذي يتمتع بالمقام الأكبر بين نشاطات الإنسان كلـّها. فهو القوة الدائمة التي لاتمسّ، الشعر هو قوة الخلق، قوة منح معنى جديد لشئ من الأشياء. هذه الفعالية تعطي للسرياليين معنى الاستكشاف والإلهام. في ممارسة الشعر تسترجع الأحلام والحياة اللاواعية حقوقها، وهكذا ينفذ الإنسان إلى أسرار العالم. – ص 263 – عصر السريالية – والاس فاولي – ترجمة: د. خالدة سعيد – دار التكوين، سورية))**. فالشعرية تقودنا الى كلمات وليس الى عواطف داخلية، ومن خلال الكلمات يقدم الشاعر بداياته الفكرية – الانسانية، والتي تدعم قوة الخلق:

---

(1) وقد قال قحطان التميمي: ((السخرية في الشعر طريقة تعبيرية متطورة، توصل بها الشعراء لنقد الأوضاع السياسية والأجتماعية والسير فردية، والنيل منها بأسلوب يترفع عن الشتيمة والسباب المحض، ويتنزه عن القذف والإيغال في الفحش ورفث القول)).. إتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري – ص 365 – الدكتور قحطان التميمي.

أيها الجلاد
عُد الى قريتك الصغيرة
لقد طردناك اليوم، وألغينا هذه الوظيفة.

قصيدة الجلاد – ص 108 – الأعمال الشعرية الأولى

جسد واحد لنصّ مكثّف، يثير الاستهزاء بالجلاد رسمه الشاعر من روحية شاعرية.. فالجلاد لدى الشاعر جلاد من طراز خاص، وهو السالخ في اقبية الامن والمخابرات جلود المعارضين أو من يحمل فكرة مغايرة ضد الحكومة، وقد اختصت هذه الميزة في بلاد مابين خنجرين.. فقد أراد الشاعر أن يبعث ابتسامة الاستهزاء بهذه الوظيفة لذلك قال: **لقد طردناك اليوم، وألغينا هذه الوظيفة.** ظهور العلامات من خلال تراكيب الجمل جعلت الجملة ذات تراكيب مشوّقة وذات فعالية قوية، ووسيط لظهور الاشارات في الجملة، مما زاد للفظة الشعرية الى ظهور المعنى بشكل أوضح؛ وهذا ماذهب اليه الشاعر العراقي سركون بولص، والذي مال الى الكلمات لتوضيحها بجمل سحرية، ومن مثل هذه الجمل قلـّما من انتسب الى ابتكاراتها ((**إذا كانت الكلمات أساطير وكانت شبيهة بأوراق الاس التي توضع للميت، فهذا يعني الكلمات أكثر حقيقة من الأشياء التي تدلّ عليها أو الأفكار التي تعبّر عنها. آنذاك تكون الكلمات هي الحقيقة، لا الأشياء التي تصفها، ولذلك يصبح إبداع القصيدة نوعا من إعادة تنسيق الكلمات ووضعها بشكل غير مألوف لكي تقدم وجوها وألوانا مختلفة من أسطورتها. – ص 63 – عصر السريالية – والاس فاولي – ترجمة: د. خالدة سعيد – دار التكوين، سورية**)). فسحرية الجملة، هي تلك الادوات التي يعتني بها الساحر، ويحول العصا الى أفعى، ونفس العصا يداعبها لمكونات أسطورية غريبة، فلم تبق العصا كما هي.. ولو نلاحظ من خلال اللوحة الشعرية التي ابتكرها الشاعر سركون بولص؛ والذي رمز من خلال العنونة الى الجلاد الذي حمل العنف والاستبداد معه، فازداد النصّ شراسة في النطق وفي المعنى، وخصوصا عندما جعل المتلقي بأريحية الابتسامة وطرد الخوف الداخلي منه من خلال هذه الوظيفة المبتذلة والتي لايجيدها الا الذين يقبلون بالذلّ والإهانة..

وما هذه الابتسامة، إلا لها علاقة أسطورية مع النصّ الشعري، فالساحر أشغل جمهوره، وجعله يبتسم وبعث في قلوبهم الاريحية والامل والسكينة.. قصيدة جلاد؛ من القصائد القصيرة ومكوناتها لاتتعدى ثلاثة شطور مكثفة؛ وقد غذاها الشاعر بقدرة خيالية على التصور والتعجب، وخصوصا أنه أرجع نسب «الجلاد» الى القرية، وعادة من مثل هؤلاء السذج، يتقبلون هذه الوظائف المزرية.. وقد نقل الشاعر مع قوة خياله من الواقع مهنة الجلاد، وهي من المهن الاستثنائية، ولها أبعادها البوليسية في تكميم الأفواه، والضغط على المجتمع من التنفسات وقمع الحريات..

الباعة المتجلون وأصحاب
الحوانيت الصغيرة قتلوا المختار في الليل
مما اضطر بقية الجياع الى بيع ذهب نسائهم وجاؤوا بالمئات
والالاف
يرشقون خوذ البوليس بالحجارة
بالطحين والزيت والسمن والسكّر والحليب
والارز والعدس والحلويات والمعلبات والصابون والحرامات
والفرش والشراشف والألبسة وأغذية الأطفال
وكلّ بندقية تدخل القرية
يقام لها عرسٌ صاخب على ضوء الفوانيس

من قصيدة: قرية – ص 109 – الأعمال الشعرية الأولى

الوظائف الرابطة بين الجمل التي رسمها الباث هي وظائف متنوعة، فمنها لوظيفة التحويلية، ووظيفة المنطق، ووظيفة التصور الذاتي.. لكي أدخل الى هذا النص الذي رسم ابتسامة الاستهزاء بألم.. ألم الجياع من جهة وألم شحة المواد والتي عددها بوظيفة خاصة كأن هذه المواد الضرورية هي متوفرة وبكثرة، فيا أيها الجياع اطمئنوا:

الحالة الأولى: المختار ومقتله – السرعة بالقتل –

الحالة الثانية: الباعة المتجولون وأصحاب الحوانيت الصغيرة – الاستدارة نحو الاخر –

الحالة الثالثة: الجياع – الدلالة المركزية –

الحالة الرابعة: البوليس – الوجه الاخر –

الحالة الخامسة: المواد الغذائية.. – التساؤل –

الحالة السادسة: المكان – القرية –

مركزية الوظائف التي رسمها الشاعر في النصّ يشكلان المكان والدلالة المركزية «الجياع»، وهي حالة من الفوضى أراد منها الشاعر أن يستهزئ بالبوليس والرئيس، والتي رمز اليه بالمختار، وكذلك شحّة المواد الغذائية والتي تشكّل العنصر الفعال لحالة الفقر والجوع..

الوظائف التي تم تعدادها هي وظائف تمكينية لخلق النصّ من جديد، وتعتبر تواصلية، من خلال المنطق والوظيفة الفكرية التي في دواخل الشاعر قبل كلّ شئ.. الوظائف التعددية في النصّ الشعري تخدم اللغة وتواصلها وكيفية الدخول الى نوعية اللغة، فمنها اللغة الوصفية والتي كانت لها الصدارة الأولى في التماشي مع النصّ الشعري، وكذلك التصور الذاتي، وهي امكانية الشاعر وما يذهب به نحو الاخرين. ومن خلال اللغة استطاع أن يقود المتلقي الى ابتسامة الاستهزاء..

ابتسامة الرضى «الفكرية»:

وفق التسلسل الزمني مع الهرمنيوطيقية في النصّ المطروح، نتجنب البعد المستسهل في النصّ الشعري، ونتوقف عند منافذ أكثر جاذبية وما يهم الموضوع المطروح باتسامة الرضى الفكرية «اذا صحّ التعبير» وهنا ندخل الى الوظيفة الفكرية التي يطرحها الشاعر بكلّ محبة، لاننا على يقين بقناعة أفكاره واتجاهاته الشعرية وما يذهب إليه من أفكار وتجليات وجماليات كلها تساعد على حركة النصّ وقوة متانته التقنية في التعبير النقدي... وإيمانا منّا بالعنوان الذي رسمته، من الضروري الذهاب مع النص كقراءة سياقية، لكي نتصل مع الشاعر بأفكاره وايدولوجيته الشعرية، وكذلك تكوين

عملية اتصالية ثانية حول المدرسة التي اتكأ الشاعر عليها، وهي المدرسة الرمزية كعنوان رئيسي اتخذناه حول تشعبات هذه المدرسة وكيفية الدخول الى أبعادها، لذلك ومن خلال عملية التشريح الشعري توصلنا الى ابتسامة الرضى الفكرية، وهي قناعة المتلقي بما طرحه الشاعر من خلال أفكاره الثابتة.. ولو ذهبنا مع ابتسامة الرضى، فسوف نذهب مع مصطلح الاستدلال[1]، وهو يفيدنا بالتنقيب مع العلاقات الخاصة التي يترجمها مع منطق الاستدلال، لذلك فهناك عدة تشعبات مع ابتسامة الرضى مع نشاطات عقلية توصلنا الى نتائج في الفكر وفي «المنطق» وفي «الاستدلال»..

بين بقاياه التي ذهبنا لنرثها من السجن
هذا الصندوق الذي تقبع فيه كالذئب تحت المفتاح
حياته التي ارتوت من الصدق:

مرآة الحلاقة بليرة واحدة
تذكرة ممزقة الى مكان مجهول
تنتظره فيه ربما
امرأة ملثمة على نهر
الحجر الذي يختزن طفولته كالدفء
في راحة اليد
أو الشجرة التي جلس تحتها يوما مثلا
وأصغى اليها وهي تبتهل للفأس

من قصيدة: صندوق – 106 – الأعمال الشعرية الأولى

(1) الاستدلال: فقد عرفه معجم «Robert» في أول الأمر بكونه «نشاط العقل الذي ينتقل وفقا لمبادئ معينة، من حكم الى آخر للوصول الى نتيجة» لكنه يضيف على الفور بالنظر الى صورته في اللغة: «سلسلة مرتبة من الحدود تنتهي بنتيجة». – ص 3 – الإستدلال – روبير بلانشي – ترجمة: د. محمود اليعقوبي.

الخلق الشعري والمكوث ماوراء الواقع، يجعل الحقائق على مرأى من الانسان في أي مكان، فالغيبوبة الشعرية – عمق الخيال – يجعل الشاعر أكثر تفكيرا، ومعظم قصائد الشاعر سركون بولص تبعث الى ابتسامة الرضى الفكرية، فمن خلال الانساق والدلالات (الرمزية وغير الرمزية) تبعث الى الاريحية، وخصوصا أن الشاعر صاحب تجربة عميقة في فنّ الخلق الشعري لقصيدة النثر.. ((**لكن بالرغم أنّ هدف شاعر الرمزية المتجاوزة هو أن يذهب الى ماوراء الواقع فمن الواضح أنه مثله مثل شاعر الرمزية الانسانية يستخدم الحقيقة والواقع كنقطة انطلاقة، ومن هنا كان انتقال الشاعر من الحقيقي الى المثالي مما يجعل الصورة في الشعر الرمزي من هذا النوع مشوبة بالغموض أو الخلط حيث تحدث تعمية كاملة حين تتركز عين القارئ فيما وراء الحقيقة على الفكرة الاساسية والتي تعتبر الرموز المختلفة بالنسبة لها تمثيلا جزئيا وغير دقيق. ص 43 – 44 – الرمزية – تشارلز تشادويك، ترجمة: نسيم ابراهيم يوسف – الهيئة المصرية العامة للكتاب**)).

بين بقاياه التي ذهبنا لنرثها من السجن – هذا الصندوق الذي تقبع فيه كالذئب تحت المفتاح – حياته التي ارتوت من الصدق:

يخرج الشاعر من سلطة الأنا التي غالبا ما تكون كنقطة انطلاقة في حالة الخلق الشعري، وهي تمثل الاخر، وراح يتشعب مابين الـ هو وسلطة الجماعة «ذهبنا» مما يعني بأن الشاعر ليس وحده في الواقع الذي مالت رؤيته نحوه.. وبقدر ميوله الحسي نحو السجن «التجريبي» وكذلك كحالة ثابتة جعلها دلالة ظاهرة، وفي نفس الوقت رمزا للشخص الثاني الذي هو قيد البحث في النصّ الشعري.. ومن هنا يعيد النصّ ترتيبه بحكم النتائج التي تحلّى بها، وهي تحلو عندما تتحول من حالة جمود مادي، الى حالة حركة ونشاط، وهنا الباث هو الذي سخر أدواته ليعيد الانشطة الجامدة، ويزرع الحيوية بها وما حولها: **مرآة الحلاقة بليرة واحدة + تذكرة ممزقة الى مكان مجهول + تنتظره فيه ربما + امرأة ملثمة على نهر**

ابتسامة الرضى الفكرية والتي هي دليل الشاعر هنا من خلال: مرآة الحلاقة، المرأة، الحجر، الشجرة والفأس التي كانت تختم المشهد الشعري، والتي هي قابلة الى تحطيم

الشجرة رمز العطاء والثمار في الحياة بشكل عام.. لقد توصل الشاعر الى مانحن نرغب بالوصول اليه، من خلال بطله «السجين» وقد جعله نقطة مركزية لايجاد الحقيقة من خلال البراهين التي عددها كشواهد مادية والعزف على وتر واحد في إحياء النصّ الشعري.. العملة التي وظفها الشاعر سركون بولص كانت «الليرة» وهي متواجدة في لبنان وسوريا وتركيا، ولكن الشاعر أمضى بعض سنوات حياته في بيروت، اذن توقيت المكان في لبنان، وكذلك توقيت الزمن من خلال فترة وجوده على هذه الأرض.. فقد استدلّ الشاعر باجراء معين، وكان محور ذلك هو الصندوق.. نعم الصندوق الذي تحولت أدواته الى أدوات القصيدة: مرآة الحلاقة = تحضيرات خاصة

التذكرة الممزقة = التراجع عن الهجرة.. أو الخروج من بيئته.. ومن هذه العوامل التي دلنا الشاعر عليها ، جعلنا مع ابتسامة الرضى.. فنحن راضون بنتائج مرسومة.. مما قادنا الى حالة الاستدلال.. وقد أعطى لحالة الفلاش باك الفكرية، بالتفكر: **أو الشجرة التي جلس تحتها يوما مثلا + وأصغى اليها وهي تبتهل للفأس –**

ابتسامة التعجب:

نذهب الى ضرب من الألوان التي تمثل رمزية الاشياء، وفي نهاية كلّ لون نضع علامة تعجب حول اشتغال اللون ولونه، فمثلا لو نميل الى اللون الأزرق والذي أعتبره سيد الألوان، حيث الاشتقاقات كثيرة من هذا اللون، ولكي نكون أكثر تفاعلا معه، فهو أمامنا على مدار السنوات، بلون السماء، ولون السماء العاكس من خلال الظل على البحر، وكذلك العاكس على الثلج، لكي يمنح للظل لونه الأزرق أيضا، فهذا اللون من خلال تزاوجه مع الأبيض سوف يمنحنا حياة باردة، خارج العنف وداخل مدارج الحياة الهادئة؛ فالرسامون الرومانسيون وظفوا هذا اللون عبر لوحاتهم الرومانسية والتي دلّت على الحب والعشق والغراميات وكذلك على النزهة والطقوس الهادئة في الحدائق.. ولكن هذا لايعني ننساق في قصيدتنا الحديثة والمعاصرة خلف الرومانسيين ومنظورهم نحو الطبيعة، فالحالة هنا تختلف مابين تراكم الافعال

وتحركاتها في القصيدة الحديثة، وما بين الحصانة الشخصية للشاعر وما يطرحه؛ وأشعة الخطوط الكبرى في المنهجية الشعرية..

وقف على رأسي كالطير
كان ظلا
ظلا تخترقه طيور الخطاف
جيئة وذهابا وبسرعة
كأن كارثة تنضج أو عاصفة
تستيقظ بكسل في ذاكرة البلدة
لأنني كما أذكر كنت
في بلدة مجهولة ذلك اليوم
وفي تلك اللحظة
كان وراء كتفي
تخترقه مذنبات ضعيفة

من قصيدة: أرض الحاجة – ص 114 – الأعمال الشعرية الأولى

تداخلت المفردات الشعرية الرمزية في البناء المتواصل للنصّ الشعري، لذلك ومن خلال هذا التداخل البنائي الحرّ توسعت الصور لدى الشاعر كأن المفردات بتوسع أيضا، بينما بقيت المفردات كما هي وأعطت معان إضافية: **وقف على رأسي كالطير + كان ظلا = الظلّ شكل بنية متواصلة**.. وينتشر الظلّ بتأويلات عديدة من خلال لونه الأزرق المحمول بشكله الايحائي غير الظاهر على شكله المرئي، ومن هنا نقول بأن للثلج والجليد دور مهم بظهور لون الظلّ الأساسي، ومن مثل هذه المفردات وتوظيفها، والذهاب الى معانيها غير المرئية تثير التعجب، وخصوصا حالة انتشار الصورة وتوسعها في النصّ الشعري:

ظلا تخترقه طيور الخطاف + جيئة وذهابا + وبسرعة – كأن كارثة تنضج + أو عاصفة + تستيقظ بكسل في ذاكرة البلدة.

هذا الاختراق اللغوي للغة الواصفة قادتنا الى اشارات ورموز اعتمدها الشاعر في منتجعه الشعري وهو يبرهن حالة الظلّ، وحالة طيور الخطاف التي تسببت بصنع هذا الظلّ والذي يبدو للآخر بلونه «الأسود الفاتح» ولكن بحقيقته يميل الى اللون الأزرق، وهنا يشكل علاقة بين الطائر الحر في الفضاء، والظلّ الذي يحمل مجسما خاصا على الأرض..

من الطبيعي جدا تقودنا الرمزية الى الغموض، ونستطيع أن نقول بأن هذا الفن التعبيري له أسلوبه الخاص والغوص بين غرفه المظلمة تارة والتي تحوي على إنارة جزئية تارة أخرى، وتبقى هي غرف الشاعر الخاصة المختصة بالرمزية، والتي تقودنا الى خيال واسع، وتمد الجسور الى فلسفة الكون وماوراء الواقع؛ فالاحلام الليلية هي ليست أحلامنا، وليس لها علاقات مابينها، ولكن الأحلام التي نتبناها هي أحلام الخيال عند اليقظة «كما ذهب بها بارت».. فالمكونات الواردة مكونات عقلية، يصعب على الفرد اختراقها بهذه السهولة، لذلك فالشاعر الرمزي، شاعر يتكئ على فلسفته الخاصة والتي لها سعتها للاستيعاب – المادي والمثالي – وألا تكوينات النصّ الشعري يخرج من هذه المدرسة، ويقودنا الى حالة الاستسهال المرئي خارج الايحاءات والمنظور الشعري..

الشاعر يعرف جيدا كيف أن يتنفّس، ويعرف بأي محطة يفرش ذاكرته، ويعرف من تقنيات النصّ وبنيته الزمنية وبنيته الشعرية والمكانية، ومن خلال تجربته الشعرية لايحتاج الى روائح إضافية تملأ أنفه، فله رائحته الخاصة وحضوره في الفضاء يشكل حضور المغامر الذي ينجح ويفشل، ولكن من روائحه المحببة هو النجاح دائما، لانه يمتلك من الأدوات مالا يمتلكها غيره.

الفصل الخامس

الاستشهاد الرمزي

تقع المشاهد الرمزية تحت المنطقة الحسية الداخلية، بتغيير التعابير المباشرة والذهاب بها الى لغة الأحلام، ولغة الاستعانة خارج المألوف، والمنطقة الحسية، لا تتماشى بشكلها الفعال مع الرمزية، فاللغة هنا مما لايقع تحت الحسّ، وانما هناك اندفاعات ذاتية نحو التراكمات في التعبيرية، لذلك ما يقع تحت الحسية الداخلية هو الجمال الرمزي الباطني، فالرمزية مسببة للغة، وتعتنقها كما يعتنق الدال للمدلول ((**إن الكلمات إنما هي مجرد علامات أو إشارات للأشياء، ويعني بهذه العلامات الكل المزدوج الذي يفيد الدال والمدلول معًا، وذلك لأن العلاقة بين العلامة ومعناها اعتباطية، أما الرمز فيفترض علاقة طبيعية بسببه بين الدال والمدلول، كأن نقول: إن الماء رمز الصفاء، فبينما ينطبق الدال على المدلول تمامًا في حالة العلاقة اللغوية فإنما الأمر يختلف عن ذلك في الرمز الذي يرتبط ارتباطًا قويًا في تكوينه بما يطلق عليه السيميولوجية أو علم العلامات. – ص 29 – النظرية البنائية في النقد الأدبي – د. صلاح فضل**)).

يعتبر الرمز في اللغة ذات معان مركزية، وذلك بما يحمله من عدة معان تتمحور بين جناحيه، فهو يعتبر المركز والمحور اللغوي في النصّ الشعري، وعندما نستشهد باللغة أول عملية استشهادية في الرمزية لانها تقودنا الى وجهين، الوجه الظاهري والذي يجذب المتلقي من خلال جماليته، والوجه المركزي من خلال تمركز معاني الشطر حول الرمز، فيكون القائد للعبارة المرسومة أو الشطر المرسوم في النصّ الشعري.. الشاعر العراقي

سركون بولص، خير دليل على احتواء قصائده على استشهادات رمزية، وهناك بعض الشعراء تمركزت معاني المحتوى على الرمزية امثال الشاعر العراقي سلمان داود محمد، والشاعر العراقي خزعل الماجدي وغيرهم الكثير مما كتبوا ونقلوا لغتهم بواسطة الرمزية..

يشتقّ الشاعر رمزيته من العوامل المحسوسة، ليدخلها الى اللامحسوس، فطبيعة الشعر تقودنا الى ماوراء الأشياء الحسية، لذلك فهو يشير عبر بياناته الرمزية الى تلك الاشياء المحسوسة، لذلك فالاشتغالات في الرمزية، اشتغالات ابداعية ابتكارية، وكل يوم نلاحظ من الشعراء ما لا نلاحظه في الشعر القديم، وهذه هي حالة المدرسة الرمزية التي تخلدت عبر التاريخ بالرغم من قدمها ومن قدّمها في تاريخ قديم، فالشعرية التي تعتمد المباشرة اليوم تعد مملة وخالية من الابداع ولن تجيد التأثير والتفكير في الطرح الحديث، وما اعتماد الحداثة الا على الرمزية ومشاهدها التي كونت انطلاقة فعالة في الشعرية الحديثة.. وفعالية الشاعر نزوله الى عبقرية المرء، المرء الذي يحس بتلك الفعالية ليصبح قارءا مميزا، ويتفهم الشاعر مالا يتفهمه غيره، ويبتكر بعض الاشياء قد تكون غريبة، ولكن في النهاية هي انعكاس للواقع وتحويله بمهارة وفعالية شعرية ((**وما على الشاعر إلا أن يدرس نفسه ويدرس فن التعبير عن مثله العليا لكي يجد نفسه يعبر عن مثل غيره من الناس أيضا. – ص 255 – الإحساس بالجمال – جورج سانتيانا – ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي**)):

النجوم تنطفئ فوق سقوف كركوك وتُلقي
الأفلاك برماحها العمياء، الى آبار النفط المشتعلة
في الهواء، الى كلب ينبح في الليل، مقيدا الى المزراب، حزنا؟
أو رعبا أو ندما، وضفادع تجثم على أعراشها الآسنة
في بستان مهجور عندما
تشقّ حجاب الليل صرخة مقهورة، إنّه الآشوريّ المتقاعد يقلع
ضرسه
المنخور بخيط مشمع يربطه الى أكرة الباب

ثم يرفس الباب بكلّ قواه مترنحا
وهو يئنّ مغمض العينين، الى الوراء.

قصيدة: بستان الآشوري المتقاعد – ص 154 – الأعمال الشعرية الأولى.

الرأي الانطباعي ابتعد عنه بقدر الامكان، فالنصّ ليس للاستهلاك، النصّ لاعادة انتاجه، مهما اختفى بين النصوص المزدحمة، فالذهب مهما دفنته في التربة لاتؤثر عليه، بل بفركة بسيطة يعيد لمعانه، نرجعه الى انتاجه، وهكذا النصوص الشعرية، فهي حيّة لاتموت ولا تستهلك، والاراء الانطباعية في تحديد تأويلات الشعر الحديث كثيرة «وما أكثرها» ويوميا نقرأ من مثل هذه الاراء الشاردة، والتي هي عبارة عن التزام بالمدرسة التحليلية الانجليزية، وتبتعد عن التفكيك وفلسفتها، وبما نحن دخلنا معركة مع الرمزية والسريالية، فستكون اسلحتنا بهذا الخصوص، مع النزول الى فنية الحدث الشعري، فالاستشهاد الرمزي، عبر صور مشهدية متواصلة، مطعمة بفلسفة سريالية، وهذه الفلسفة هي التي تلقي القبض على ماهية الحدث الفني من ناحية الدلالات والانجرار خلف التأويلات العديدة، وكذلك المغايرات والتراشق اللغوي بين الحين والاخر عند النصّ الشعري الواحد ((**حين يغدو الشعر معتمدا اعتمادا كليا على اللغة السائدة في أيامه والتي يسهل فهمها في تلك المرحلة، يموت تلقائيا بسبب مايعتوره من جمود ورتابة – ص 34 – عصر السريالية – والاس فاولي، ترجمة خالدة سعيد – دار التكوين، سوريا**)). لذلك أكدت على انتاج النصّ الشعري، والميول اليه من جديد، بدلا من استهلاك النصّ والوقوف عنده بحالة ثابتة.. فالمتغيرات التي تطرأ على حياتنا، رسمها الفنان الشاعر عبر نتاجه المتحرك، والنصّ الشاعري الماثل للحركة، نصّ نتاجي توليدي، يؤسس عائلته الوراثية، وكل عائلة تتبنى الجديد، تحت خيمة الأصل.

إنّ الفلسفة الحقيقية للنصّ الشعري هي فلسفة فنيته، والوقوف عند مدرجاته وأصواته التي يعكسها للمتلقي، قصيدة الشاعر سركون بولص «**بستان الآشوري المتقاعد**» قصيدة غير مجزأة، فهي امتدادية في المعاني، وتقودنا الى تعريف ظاهري بأن الشاعر ابن

كركوك، وهو الشاهد على اشتعال آبار النفط، فلو فتشنا في الشطر الأول عن الافعال فسوف نرسم فعلين: تنطفئ = فعل رئيسي امتدادي.. والفعل الثاني: تلقي.. فعل غير امتدادي وغير رئيسي، فالاول نقصد منه بأنه أساس الحكمة في التواصل الشطري للنصّ الشعري، وليس بحكم موقعه البدائي، بقدر ما بحكم حركته التي تحتاج الى التواصل معه، لذلك جاء الفعل الثاني دون تجزئة، وتراكم الافعال تزيد من ماهية الاشياء، مما تضيف الى التشكيلات الحسيّة ذائقة إضافية:

النجوم تنطفئ فوق سقوف كركوك وتُلقي – الأفلاك برماحها العمياء، الى آبار النفط المشتعلة – في الهواء، الى كلب ينبح في الليل، مقيدا الى المزراب – كركوك أشار الشاعر إليها، وقد رمز الى النفط واشتهار المدينة بها وكذلك مفردة الكلب، هي احدى الرموز الاستشهادية، والتي تراكمت في القصيدة، مما شكلت القصيدة عبارة عن مشهدين متواصلين، يحملان من الرموز والاشارات والعلامات، وكذلك يحملان من تراكمات في الافعال الانية، لو نلاحظ ان الشاعر يبتعد عن الافعال الماضوية، بالرغم من ميوله الى حدث ماضي في بعض قصائده.. ينزاح المشهد الشعري بكامله عن مدلوله في الاستشهاد الرمزي؛ فيصبح لدينا ماهية المعنى من جهة وانزياح الألفاظ من جهة أخرى، فالاول يخصّ المعنى، ويذهب بنا الى انزياح اللفظة والثاني يخص اللفظة ويذهب بنا الى انزياحها، لذلك فالعمل الرمزي خارج تباشير المعاني المباشرة: **في بستان مهجور عندما – تشقّ حجاب الليل صرخة مقهورة، إنّه الآشوريّ المتقاعد يقلع – ضرسه – المنخور بخيط مشمّع يربطه الى أكرة الباب – ثم يرفس الباب بكلّ قواه مترنحا**

وهو يئنّ مغمض العينين، الى الوراء – المشهد بكامله لايمكننا تجزئته، وفي حالة التجزئة سيفقد المنظور المعنوي والرمزي الذي يحمله، فقد اعتمده الشاعر سركون بولص بقصدية تامة، وأراد منه أن يمثل شطرا واحدا – مثلا – أو اية من آيات الشعر الحديث، واعتماد الحكاية في الشعر أو القصة القصيرة جدا، فالاعتماد الحكائي هو الاقرب لدخوله الى الذهنية بشكل اسرع، وموازاة العمل بالمتأثر والمأثور، من خلال

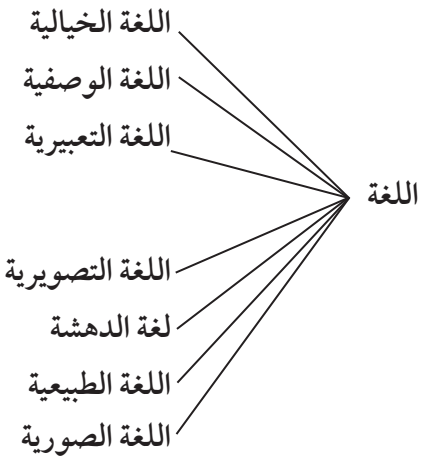
الرامز والمرموز، فتصرخ نسبة الرامز بما تقدمه للمرموز، وكذلك نسبة الرمز «من الالفاظ» وما تقدمه للعمل الشعري؛ فالبستان والصرخة المقهورة والاشوري المتقاعد والضرس المنخور، كلها علامات ورموز، أراد منها أن تكون محور المشهد الدرامي للنصّ الشعري.

حافظ الشاعر العراقي سركون بولص على طابعه الحواري الداخلي، واستطاع أن يجهره من خلال النصّ الشعري، والحوار الداخلي، هو الحديث الفكري الذي فكر به الشاعر وما اعتمده من افكار اضافية، فالمنطوق.. منطوق لغوي، واللغة.. لغة رمزية، والأفكار لها قولها واختلافاتها، كأن الحادثة وقعت في البيت الفلاني.. فهي شمولية الشاعر ووعيه اللغوي في التصميم والانتاج الشعري.. أثار من خلال حواره المفرد الحسي نحو الاخر، والاخر هنا «الاشوري المتقاعد» وهو نموذجا رسم من خلاله ظالته الشعرية، خارج الضمير المفرد «الأنا» وهذا النموذج صالح في كل زمان وفي أي بقعة من الأرض وخصوصا في دولنا العربية التي تنعم بالتأخر وملاحقة الحضارة العالمية..

تتصاعد الحرارة الخيالية من خلال النموذج الحسي، لذلك يعمل الشاعر على التكثيف، خارج التفاصيل التي تنهك النصّ الشعري «والتكثيف الشعري المعتمد قد تطول الجملة وقد تقتصد» فالحالة الانسيابية للشاعر حالة عاطفية تتجه اتجاهات شاعرية، تنشد نحو زاوية الرؤية، وتنحاز الى مفاهيم عديدة، كأن تذهب بنا الى مفهوم الانزياح والذي له علاقة باللغة الرمزية وتوظيفها وكذلك بلغة الخيال وتوظيفه..

شعرية اللغة الرمزية

نعني بشعرية اللغة الرمزية، اللغة التي تخرج عن المألوف، ولا يهمنا هنا ان كانت لغة خيالية أو لغة وصفية أو لغة تعبيرية أو لغة تصويرية، أو لغة الدهشة» والتي تعد ضرورة من الضرورات في المؤثرات الشاعرية «وكذلك لغة القول الشعري، فجميع هذه الانواع من اللغات تتعامل مع الرمزية:



التحولات التي تطرأ على الشاعر من خلال الذات.. فتتحول لدينا الذات من ذات باحثة الى ذات فاعلة، وفعالية الذات هي ضمن الذات الشاعرة والتي تخدم كثيرا في تأسيس الجمال الرمزي، والميول بلا وعي الى الالفاظ الرمزية، وطالما قد حددنا اللاوعي فاذن نحن أمام فلسفة للغة تتواصل معنا بمذهب[1](Doctrine) ألا وهو مذهب الرمزية (على سبيل المثال وليس الحصر) قادر وبشكله الموحد على تفعيل أفعال النصّ الشعري..

حبها يبدأ يوما بعد يوم ساعة بعد ساعة
بالإنقلاب الى خارطة أليفة
ويطوي المكتشف خيمته
على حدود الجُرف الأخير
في قارة اتم اكتشافها..

(1) مذهب doctrine: لغة هو المعتقد والطريقة والأصل، واصطلاحاً هو مجموعة من المفاهيم ومن الأفكار والمواقف والقواعد الموجّهة التي تخص ميداناً بعينه من ميادين المعرفة أو النشاط، وتكون ذات اتساق وتجانس فيما بينها، غالباً ما يعود جميعها إلى عدد محدود جداً من المبادئ الموجهة التي تسري على كل مواقف المذهب وقواعده. وبهذا يدل المذهب على المضمون وعلى المنهج معاً..

ذلك الحَور الذي أغراه بها منذ البداية
لم يعد يصيبه برمية واحدة في القلب.
كلّ شهقة تهرب نحو كتفيها
وكانت أسيرة
في المناجم، معقل الرغبات
كلّ إباحة جديدة للخفايا، مجرّد رهان على الماضي
في هذه الأيام.

قصيدة: إنتهاء العلاقة – ص 162 – سركون بولص – الاعمال الشعرية الأولى

العنونة، مشهد ممتد في الانتهاء ولكنه غير متوقف في المعنى من خلال سياق الجملة التي رسمها الشاعر سركون بولص، «إنتهاء علاقة» فالعلاقة تنتهي ولكن لاتنتهي الكتابة ومايدور في الذاكرة حول الطرف الاخر، إذن نحن أمام جملة إسمية حددها الشاعر ضمن عمل سيميلوجي في العنونة، وقد تسلقت الى درجة قصوى من خلال تركيبها وسياقها أمام القصيدة المرسومة للجميع.. وارتباطا بين العنونة وجسد القصيدة تدفعنا المفاهيم الى تلك المناطق المرتبطة بالقيم، ومنها قيمة العنونة باعتبارها حالة سيميوطيقية، تدرس الدرس السيميوطيقي، ومن بعدها القيمة الجمالية، باعتبارها ضمن مؤسسة جمالية ورؤيوية الشاعر سركون بولص نحو هذه المنطقة أو القيمة المهمة التي تدفعنا نحو الدرس الاستطيقي، وكذلك قيمة المعنى، والتي تدفعنا الى نظرية معنى المعنى في درس المعاني، وأخيرا القيمة التأويلية، باعتبار درسنا يذهب نحو الرمزية، ومن خلال هذا الطرح ليس طرحا حصريا، ولكن رؤيتنا نحو النصّ الشعري وتغريداته في عدة محطات، تدفعنا الى بعض التفاصيل والقيم التي يخصّ النصّ..

المنظور الشعري للقصيدة يحوي على نافذتين: نافذة اللغة الوصفية والتي بدأها الشاعر كي يخترق الطرف الاخر ورؤيته الى توظيف اللغة كعامل تواصلي مع الطرف الاخر (المرأة) مبتعدا عن اللغة الشبقية وتوصيف المرأة باعتباره قد حافظ على انتهاء

العلاقة.. ولكن هذا لايعني واندفاع الشاعر الى بعض المعاني: فاللوحة الأولى وقد شكلت امتدادا لجسد القصيدة ابتداء من: **حبها يبدأ يوما بعد يوم ساعة بعد ساعة – وانتهاء بـ لم يعد يصيبه برمية واحدة في القلب**. وقد كانت النقطة كعامل فصل بين اللوحتين التي رسمهما الشاعر وهو يقودنا بلغة تصويرية، فمابين اللغة الوصفية واللغة التصويرية، زرع الشاعر الينا مفهوماته في فهم الشطور التي رسمها مع معان أراد منها أن تتواصل مع نظيرة التواصل في الشعرية، وكذلك اعتماده على الجملة كحالة جمالية في نظرية الجمال..

الجسد الثاني، والذي شكل كجدول من نهر من جسد القصيدة كلها:

كلّ شهقة تهرب نحو كتفيها – وكانت أسيرة – في المناجم، معقل الرغبات – كلّ إباحة جديدة للخفايا، مجرّد رهان على الماضي – في هذه الأيام. بين اللغة الايروسية الخفيفة، واللغة الوصفية الضمنية، يتواصل الشاعر مع جسد القصيدة، كنهر لاينتهي، فالنصّ بالرغم من ختمه بنقطة، لكنه لايزال يستوعب الكثير من اللغة الوصفية، وكذلك اللغة التصويرية، والتي اعتمدهما في القصيدة كحالة من حالات اللغة الشعرية وتواصلها المفهوماتي مابين المعاني.. امكانية الصورة التي يذهل بها المتلقي لدى الشاعر العراقي سركون بولص، هي تلك اللوحة بتكاملها اللغوي والتصويري في الذهنية، فهو ينقل إلينا حسيته الشاعرية مع تجربته في فن القصيدة.. وقد اعتبر تلك الحسية كمرجعية له، يراجعها عند الحاجة، وكذلك هي البرهان الأمثل والأقرب ومن خلاله يستطيع أن يقدم ماتركته تلك الحسية من محطات وقوف، وكذلك الأرث الحسي في حالة التذكر والتفكر، وما يتركه الفلاش باك، من وقفات فلاش باكية..

((تتكون احساسات الشاعر، أيضا، نتيجة خبرات ذاتية سابقة له مع مواد مختلفة المصادر، حيث يكون ساعة النظم موزعا بين ميل إلى مادة أو مواد هنا، وميل عن مادة أو مواد هناك، وحينما يلح عليه احساس جديد بالنزوع، يمرره على المواد المختلفة المختزنة في مو طن التجربة من عقله وهو (الذاكرة) ليختار منها ماتمثله من صور، فالذاكرة، في المفهوم المعاصر، تقوم بأعمال غاية في الفاعلية، يشبهها كتّاب ببئر عميقة، تغوص فيها

كلّ جزيئات التجربة. – ص 63 – الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث – الدكتور بشرى موسى صالح)). بالاضافة الى تجربة الشاعر ومحسوساته الآنية والماضية، فهناك دربة الخبرة في اللغة، ومنها اللغة الرمزية ومعاياناتها ونقلها في بعض الأحيان بشكل رؤيوي أو خطفة تمرّ كخطفة نظرة الطائر ورؤيته لفريسته وهو يحلّق بسماء صافية، والشاعر العراقي سركون بولص، يختطف الكثير من اللقطات «خطفة نظرة الطائر» ويدسها على شكل صور حسية، بعضها سريعة وبعضها بطيئة، وكذلك اللقطة الفلاشية التي ينتمي الشاعر إليها، وهو يقودنا الى أعمال سريالية في الكثير من لقطاته الفلاشية منها والتفصيلية «التفصيلية أعني بها الصور الشعرية المستقرة».

قبل أن ينتفض الدماغ، قبل أن تتصاعد منه آخر الابخرة
قبل أن تنفض خلاياه رحيق الحلم الطريد، سكّيرا في نومة الفجر ،
كلبا
يتثاءب على العتبة، مهزوز الحركات، متعثّرا يسحبه جوعه كالحبل
الى العالم قبل أن تتصلّد الأطياف
ومُسوخُ نومه تتراجع الى ثقوبها، قبل أن يرتدي ثيابه
ويترك وجهه العاري في مكانه على رفّ خيالي لايطاله إلا
في الظلام، قبل أن يخرج ويصْفقَ خلفه الباب
تهيّئ المدينة، مسعورة، أمامه، لهذا النهار
مجزرة أخرى يتخذ مكان الشرف:
الضحية.
من يغيّره؟ تحت أيّة راية خرقاء للحاجة الزريّة، اليوم أيضا ،
سيمشي؟

قصيدة: رجل يذهب الى العمل – ص 165 – سركون بولص – الاعمال الشعرية الأولى

رجل يذهب الى العمل: هو عنوان النصّ الشعري الذي نقلته للشاعر سركون بولص، ومن خلال الغوص بالعنونة، مانلمسه بساطة العنوان، ولايملك ذلك العنوان من تعقيدات وغموض يذكر «، رجل يذهب الى العمل» فالرجل ذاهب.. الى أين ذهب ذلك الرجل؟ من الطبيعي نقول أنه ذاهب الى العمل ومن هنا ومن خلال ماتحويه القصيدة، وارتباطها الفعال مع العنوان، فقد قدم نموذجا لاطفاء الحس الهائج لدى الشاعر وهو يقودنا بشكل تواصلي مع قصيدته المرسومة، نموذج فعال مع أبنية الجمل التي شكلت البنية الأولى للمعاني الواضحة، وأن أدخل بعض الرموز، ولكن لغة النصّ لاتحتاج الى غموض، فالوقوف عند التشكيلات اللغوية والمعاني وكذلك الصور الممتدة والتي كانت لها الأثر الفعال في البناء النوذجي للحس الهائج لدى الشاعر ، ليس هناك فواصل أو وقفات في المعنى المتواصل مع النصّ لكي أستطيع التشريح بشكل متقطع، وتعد من مثل هذه النماذج من النصوص، نماذج وصفية تصويرية، حيث عامل اللغة يختلط بين اللغة الوصفية والتصويرية، لينتج إلينا المعاني، بواسطة صور حسية تتكئ على هيكلية الحدث، لوجود ظاهرة معينة في حياتنا اليومية، وان كانت هذه الظاهرة تظهر بين الحين والاخر، ولكنها تواجدت، وتتواجد في المسلك الحياتي؛ لذلك فقد رسم الشاعر النموذج الحركي الحسي، وهو ينقـّب لينقل إلينا أحد النماذج العينية في الشعرية، وبواسطة حركته الحسية راح ينمذج الاشياء، ليكون النصّ يمتلك الحركة..

النموذج التعبيري لفكرة ما، ونقلها بواسطة حسية أمامية وحسية خلفية، تعني لنا بأن الشاعر قد دخل منطقة الفلاش باك، وراح مع الاحداث التي ركز على نقلها من الواقع المعاش أو من خلف الواقع (لحدث مضى).. **قبل أن ينتفض الدماغ، قبل أن تتصاعد منه آخر الابخرة +قبل أن تنفض خلاياه رحيق الحلم الطريد، سكّيرا في نومة الفجر، + كلبا + يتثاءب على العتبة، مهزوز الحركات، متعثّرا يسحبه جوعه كالحبل + الى العالم قبل أن تتصلّد الأطياف**

المجاز والبديع، كمصدر من مصادر الاشتغالات الشعرية لدى الشاعر سركون بلوص، فالافعال التي وظفها الشاعر، شغلت حركة متواصلة، والنص يستقبل المزيد في

غرفته الشعرية، (ينتفض، تتصاعد، تنفض / يتثاءب، يسحب، تتصلد) هذه التراكمات للافعال شغلت اتصالها وحركة واضحة باستيعاب الجملة التواصلية الطويلة، وهي مع عمق المعنى الذي تواصل الشاعر معه..

+ ومُسوخُ نومه تتراجع الى ثقوبها، قبل أن يرتدي ثيابه + ويترك وجهه العاري في مكانه على رفّ خيالي لايطاله إلا + في الظلام، قبل أن يخرج ويصْفقَ خلفه الباب + تهيّئ المدينة، مسعورة، أمامه، لهذا النهار + مجزرة أخرى يتخذ مكان الشرف: + الضحية. + من يغيّره؟ تحت أيّة راية خرقاء للحاجة الزريّة، اليوم أيضا، + سيمشي؟

هناك علاقة حتمية دائمية بين مجموعة العلامات وقيمتها التعبيرية في الجدولة التي ذكرتها ومضمون النصّ الذي يعتمده الشاعر كرسالة موجهة الى الاخر، فالتعبيرية لها علاقة مع المضمون بكل تأكيد..

((من البديهي أنّ العلامة لاتنم عن وظيفة لها الا اذا إستحالت الى حدث لفظي. – 31 – العبارة والاشارة دراسة في نظرية الاتصال – د. محمد العبد)).

بين الاشارات التي وظفها الشاعر وبعض المفردات الرمزية، استطاع أن يقدم شاعريته بالحفاظ على معاني النصّ، وهنا قدرة الشاعر على توصيل تلك المعاني من خلال عنوان القصيدة النصية «**رجل يذهب الى العمل**» توصيف دقيق لذلك الرجل الخارج من بيته الى العمل، وهو يتأرجح في طريقه الى العمل، كسكير حالم في نومة الفجر، ولكن في نفس الوقت وبالرغم من بساطة الجملة فقد قال الشاعر إلينا شيئا واقعيا يتكرر كلّ يوم، وهنا قصدية الشاعر، أما قصدية النصّ الذي رسمه، فالرجل أعتبره مثالا حيّا أو تجربة ذاتية عكسها الشاعر سركون بولص في نصّ متحرك أراده أن يكون مفتوحا على الصعيد اللغوي من جهة ومفتوحا ليتقبل التأويل التفكيكي من جهة أخرى، لذلك قلت فالقصدية تماشت بمضمونين، مضمون النصّ واحتواءه على لغة متراصة حملت تراكم الأفعال، ومضمون الشاعر الذي رسم تلك الجمل الشعرية من خلال تجربة حيّة أمامه. نبقى مع قصدية النصّ ومايحمله من دلالات وجمل فعلية وأخرى إسمية،

فقد توصّل الشاعر الى الحالة الرؤيوية ليدل عليها بالمنطوق والتي تركت آثارها بين المفردات.

مفردة الضحية دلت لنا بأن الشاعر عكسها وحمّلها كرؤية للنصّ، وكذلك جملة «**تحت أيّة راية خرقاء للحاجة الزريّة، اليوم أيضا**» **وجملة «سيمشي؟»** والتي جاءت كجملة مفردة منتهية بعلامة استفهام، فتحميل النصّ قصدية ثانية ليصبح لدينا بأشبه بالنصّ المضاف، والنصوص المضافة عادة تتحمل قصدية الشاعر ومقبولية المتلقي، وكذلك مقبولية النصّ ومدى استيعابه للجمل الشعرية وقصدية الشاعر، ومدى ضغطه على النصّ الشعري لتمرير المعاني المنقولة والمعاني التي رسمها من الذهنية أما بواسطة الفلاش باك أو بواسطة الرؤية التي تنقل الحدث، وأضيف أيضا بواسطة الخيال الذي يراود الشاعر وهو في غرفته التنظيمية..

تمتد المعاني في النصّ الشعري المحمول بواسطة اللغة، اللغة التي لها الشأن الأساسي بامتدادها، وتمتد اللغة أيضا لتتحول من لغة الى أخرى، وهنا يتم الاعتماد على تبدلات في الرمز والمرموز، فحالة المعنى حالة غير ثابتة، وينظر الشاعر عادة الى ماهو أجمل دائما، والغرض من توظيف الرمزية في النصّ الشعري هو اعطاء الكفاءة الجمالية، وتشعب التفسيرات والتأويلات، وكذلك تعدد الدلالات، فلو مال الشاعر الى اللغة العادية في انشاء نصّه الشعري هنا سوف يذهب بنا الى الحطام بدلا من قيادتنا الى ماهو خفي من الجمالية واظهار ذلك بواسطة اللغة وبواسطة الرمزية اذا كان يرغب بهذا العمل المثالي في التوظيف والديمومة؛ ولكن يبقى عنصر الخيال بالنسبة للمتخيل هو الرادع الأول في الدخول الى النظرية الرمزية، وكذلك ديمومة الشاعر مع لغة مناسبة تجانس النصّ في المعاني التي يرغب بنقلها..

إنّ لغة الخيال تتجانس تقريبا مع جميع اللغات وهي مركزية الشاعر في التفكّر ونقل الحدث الشعري، وكذلك هي الماشطة لجميع ماينتجه الشاعر من ممارسات شعرية ورسمها على شكل نصوص تأخذ أدراجها في المعاني وجذب الاخر بالشكل

الذي يرتأيه الشاعر نحو نصّه ونتاجه الذي سبكه من خيال «متجدد» وأقول متجدد أي خارج الاستهلاك، فنتاج النصّ للشعرية لاتتقبل الاستهلاك، وهناك علاقة في طبيعة الحال بين الخيال واللغة الرمزية أو بقية اللغات التي تمنح النصّ صفة أخرى من الحركة وتماسك الذاكرة في التفكير، ونقل ذلك الى الشعرية.. ينقل الخيال إلينا الصور الشعرية على أنواعها، ويمتد الخيال أيضا عند اللغة لقبول الصور المحسوسة والتي تعني الكثير للشاعر والاشتغالات عليها لذلك فالخيال لدى صاحبه، صاحب الانتاج الشعري للمدركات الحسية، وقد يدخل المتخيل الى الصور الخيالية وهنا من الممكن جدا أن يدخل الى صورة الصورة، أي تحويل تلك الصورة التي امامه «الصورة الخيالية» الى صورة خيالية أخرى، وقد تذهب بنا الى ماوراء الواقع في تجسيد الاثر التصويري من خلال صورة الصورة...

القسم الثاني

الرمزية والمعنى

الفصل الأول

اللغة الرمزية والمعنى

الرمزية[1] كلمة تمرّ على العام والخاص في الشعرية، وهي بمركزيتها وهيئتها القائمة في التوظيف الشعري، تشغل قصدية الحدث من شاعر ما، وهي المنقذ الأول مع الصور الشعرية وإدارتها في نظرية الجمال، فالرمزية، ومع هذا القصر الشاهق الذي يدخله الشعراء أفواجا أفواجا، هي لغة المعنى، تحمل المعاني الداخلية والخارجية، وقادرة على تدوير دفة النصّ الشعري؛ بالتعاون مع اللغة.. لغة المجاز والبديع، وكذلك بقية تعدد اللغات الشعرية والتي تعد المنفذ الرئيسي خارج اللغة العادية في التأليف والمحسوسات التي يمتلكها الشاعر، وهذا يعني يقودنا الشاعر الى لغة تصويرية، تحمل الوصف وتعتدي على اللغة الوصفية تحت خيمة الرمزية، والتي ستتحلى الاخيرة بلغتها الأمثل في الشعرية، وهذا لايدخل دون مفاهيم ومعان متواصلة ومعيارية في اللغة، ويهمنا جدا العلامات التي تتواجد في النصّ الشعري وكذلك الاشارات والرموز، والفصل بينها وبين باقي المفردات في الجملة الشعرية؛ فالمعاني المدغومة متواجدة في المفردات الرمزية، ولكن لانستثني الاشارات أيضا والتي تحمل بعض المعاني.. **يقول الكاتب أوغدن ورتشاردز في كتابه معنى المعنى ص 45 ((الرمزية دراسة أثر الرموز في الفكر – معنى المعنى، دراسة لأثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية))** لذلك سوف لانتخلى عن **الذات الفكرية، والذات الشاعرة، والذات الصادمة ضمن الدهشة الصادمة في القصيدة**

(1) الرمزية:

مَذْهَبٌ في الفَنِّ والأَدَبِ يَعْتَمِدُ الإيحاءَ والتَّلْميحَ بِرُموزِهِ الْمُنْبَثِقَةِ مِنَ الصُّوَرِ الحِسِّيَّةِ والأَساطِيرِ، وَيَتْرُكُ لِلْقارِئِ مَجالاً لِلتَّصَوُّرِ والخَيالِ لإِكْمالِ الدَّلالاتِ الرَّمْزِيَّةِ كَما تُوحِي بِها..

(معجم المعاني الجامع – معجم عربي عربي)

السركونية.. وهنا نتاج النصّ الشعري من الناحية اللغوية، لايمكننا تفكيكه الا من ناحية اللغة بالتعاون مع المعاني الضمنية والمعاني الظاهرية، فالنصّ الشعري السركوني يحمل تلك الوظائف اللغوية والتي تحمل في دورها المفاهيم والمعاني، فالمعاني لها لغتها، والنصّ السركوني لغته الرمزية والسريالية وكذلك اللغة التعبيرية؛ فالتعبيرية لها علاقة مع نشوء المعاني المعبرة في الشعرية، ونستطيع أن نقسم الرمزية ولغة المعنى، بداية من الذات الفكرية والاشتغال تحت ظلّ شجرتها، وكذلك الذات الحاكمة للنصّ السركوني؛ والذات الرادعة والذات الكاشفة للمعاني والتي لها علاقة مع الذات الحاكمة في الفعل الشعري والقول الشعري:

الطفل يؤرجح غصنا
من أغصان التوت لقاء حواجبه
في كسل بالقرب من التنور، ويدفن أحيانا
في أوراقه عينيه
أضعف من أن يتحمّل أعينهم ،
هذا الجمع من الجيران على الأسوار
كمجموعة من غربان، أوسمة الشرطة..
وأبوه في بيجامته
في الباحة، يُجلد بالكرباج.

قصيدة: طفل تحت جدار – ص 202 – الأعمال الشعرية الكاملة سركون بولص

نصوص الشاعر العراقي سركون بولص تقودنا الى لغة اللغة «أنواعية اللغة من خلال لغته الشعرية» والى معنى المعنى من خلال السياق الذي يرسمه والقصيدة السركونية.. وعندما قلت لغة اللغة أعني بها بأن النصّ الأمثولة الذي امامنا يحوي على لغة شعرية بشكله العام، ولكن اللغة الضمنية والتي راح يعتمدها الشاعر هي لغة تعبيرية، مالت الى التعبير أكثر وأكثر من خلال مقطعه الأخير «**وأبوه في بيجامته + في الباحة، يُجلد بالكرباج**».

لذلك يتحمل النصّ مابين اللغة الوصفية والتي بدأ بها كحالة شاعرية أراد منها أن تكون مدخلا من مداخل القصيدة السركونية والتي دائما تحوي على فيض لابأس به من المعاني التي تكوّن سياقية القصيدة، وكذلك سياقية الديمومة والقبض على الحدث المنقول. ((**فقد كانت التداولية إحدى الفروع المكوّنة للسيميولوجيا. وهي العلامات والرموز ودلالاتها وعمليات توصيلها. وإنّ مجال اهتمام التداولية وهو القسم الأخير. وهي تبحث في الشروط التي تجعل الأقوال تواصلية. وتبحث بين قواعد الانسجام بين القول والمقام، أي علاقة النصّ بسياقه. أو ماكان يطلق عليه «المقام» و«مقتظى الحال». فالتداولية تُعني بظروف التلفظ دون بنية التلفظ. – ص 715 – سياسة المعنى – الجزء الخامس «في نظرية المعنى» – محمد بن العربي الجلاصي – مؤسسة مرايا الحداثة للانتاج الفكري، تونس**)).

لو تماشينا مع نظرية التعريف في القصيدة السركونية، فسوف نذهب الى التعريفات اللفظية والتعريفات الرمزية ومشاغلهما وتأثيرهما على المعاني، طالما عنوان البحث عن «الرمزية ولغة المعنى»: **الطفل يؤرجح غصنا + من أغصان التوت لقاء حواجبه** – اكتفى الشاعر بالفعل يؤرجح، لامتداد المعنى مع المرموز اليه من قبل الرامز «الشاعر» فالنوايا التي نلاحقها هو توصيل الفكرة المطلوبة من الخارج، فأغصان التوت مثلا من الاشياء المتواجدة في الخارج، وهي ضمن الطبيعة، وتوظيفها يرمز اليها الشاعر دون أن يذكر الشجرة، فالتوت المعروف عنه «شجرة التوت» ذات الاغصان المتجهة الى الاعلى وتتحمل تسلق الانسان عليها.. **في كسل بالقرب من التنور، ويدفن أحيانا + في أوراقه عينيه + أضعف من أن يتحمّل أعينهم**، – ان العلامة الدالة في النص الذي بيننا هي العلاقة التي تدل على المعاني، فالافعال يدفن ويتحمل، أشارت الى تواصلية النصّ الشعري ضمن مكانها، وهي تشير الينا الى مكانية الموضوع، لذلك تأسست العلاقة بين العلامة والشئ، ليس بواسطة الافعال فقط وانما بواسطة مجرى سياق النصّ الشعري وما يحمله من علامات وإشارات..

الشاعر العراقي سركون بولص يتوصل الى معنيين من خلال النصّ، المعنى الظاهري والذي يجرّ المتلقي من خلال المغايرات اللغوية والمعرفة الذاتية باشتغالات الشاعر، والمعنى الاخر، هو المعنى المضاد، والذي اشار اليه بجملة كاملة في نهاية النصّ، وهو تعليق المعنى، والدخول اليه من خلال مفاجأة جزئية، أراد من المتلقي أن يعيد قراءة النصّ مرة أخرى أو لمرات عديدة، وهي طريقة ذكية بالعمل على هذا المسلك من مسالك الشعرية، كأنّ الشاعر أراد ممسرحة نصوصه، وكلّ نصّ يحمل شارته وعنوانه المستقل..

القصيدة السركونية قصيدة تتخم بالمعاني، بعضها الظاهر وبعض المعاني الظالة والتي تكون مضادة للمعنى الأول خارج الحلقات الضيقة؛ وهذا يعني القصيدة السركونية واضحة في الاشتغالات الشعرية ولها علاقاتها الخارجية والداخلية، وهي مرتبطة ارتباطا كليا بالحياة، ومن الممكن جدا يعكس تجربته الذاتية دون أن يشير اليها بحالة «الأنا».

الذات الفكرية

تمثل الذات الفكرية ثلاثة أنواع من النصوص، النص الأصلي، والنص المنتج والنص المرسَل، فالنص الاصلي هو الحامل للفكرة ضمن الذات الفكرية للشاعر، ويتأثر في خطواته وأدواته، بل يشرب ماء الفكر وميوله الأيديولجي من الناحيتين الداخلية والخارجية.. وهذا الاتجاه النصي غير المعمم يبقى محصورا بحلقة الشاعر الداخلية، لانه مازال قيد التأسيس، ويحتاج الى لحظته ليتحول الى نص منتج..

القصيدة السركونية تمرّ بعدة مراحل عند تكوين النصّ الأصلي، فنحن لانتخلى عن حالة الابتكار للشاعر وايجاد المفردات المناسبة لتوظيفها «للاسف لانستطيع أن ننقل من مجموعته الشعرية النص الاصلي، وهذا غير ممكن مع معظم الشعراء الا اذا جالسناهم بشكل يومي وطلبنا منهم نصا قبيل «التكوين».

ويظهر النصّ الأصلي بحالة استعراض الفكرة التجريبية، وهي فكرة تصويرية وكيفية نقل الصورة من الخارج، والفكرة التصويرية من الطبيعي تكون ذات معان خلابة، معان بعيدة عن التكرار والملل، لان بحد ذاتها تعمل على التصوير وتحديد فتحة العدسة

لالتقاط الفكرة وتجانسها مع فكر الشاعر، لايمكن للشاعر أن يلتقط افكار الغير وهو يمتلك فكره في الذات «وهنا نعتبره تقليدا شعريا وليس ادراكا واشتغالات عديدة لها عدتها وأدواتها الفكرية والفنية»، وأقرب أداة فكرية للنصّ هي الحسية وماتفيض منها معان، أو ما تتركه الحسية من أثر عند غيابها في عملية الخلق الشعري.

ومحور النصّ الأصلي يعتمد على التجانس والتقارب، فاذا لم يكن متقاربا ومتجانسا، ففكرة نقله فاشلة ومتعبة وغير ناضجة، ولحظة النضوج هي لحظة تأثر الشاعر بالنصّ الأصلي قبل انتاجه وقبل النص المرسل.. النصّ الاصلي يحمل أداة إيضاحية قبل التحول، ولكن الشاعر يكسر اللفظة، ويسقط عنها قشرتها ليحولها الى لفظة ايحائية، تتناسب مع النص المنتج لارساله الى المرسل اليه.. ((**من الأساليب التي تبقى بها التجربة في حالتها الأولى اسلوب الابداعية اللغوية، بمعنى أنّ الشاعر كان يحطم قالب اللفظة ويفضّ قشرتها ويأخذ لبابها ويحولها الى أداة إيحائية بعد أن كانت اداة ايضاحية في اللغة المقيمة الشائعة. – ص 121 – الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي – إيليا الحاوي**)).

اللغة الشائعة هي اللغة العادية والتي حددتها في أكثر من مجال من كتاباتي حول القصيدة السركونية أو بكتب نقدية أخرى، وهنا اعتبرها اللغة الخام للنصّ الشعري قبل التحويل.. كيف تستقبل الذات المفكرة النصّ الأصلي وهي تفيض بأفكار بين الواقعية والتاريخية والايديولوجية؟!

فزوايا الذات المفكرة كثيرة، ومنها الحادة ومنها تعتمد فتحات العدسة، ومنها الشاقولية ومنها الشاردة نحو الحدث الخارجي ومعالجة نقله بصورة، أو تصوير انطباعي لحفظه مع الفكر الذي يغزو الذات.. فخيال الشاعر يخترق الأشياء، بل وحتى يخترقنا، ويخترق بيئته، لانها الاقرب إليه، يعيشها بلحاظاتها، ويتحاضن معها، وهو المؤثث الأول للبناء.. البناء النصّي بعد تأصيله من زاوية الشاعر القائمة..

النص المنتج

إن إعادة بناء النصّ الشعري هذا يعني إعادة توزيع اللغة والتراكيب من جديد، فتحطيم النصّ تذهب بنا الى الدخول من جديد الى جدل العناصر، الى المعادلة الجديدة

للمطلوب اثباته، ولا أعتقد شاعرا كالشاعر سركون بولص يعتمد على لحظة كتابية تمر كخطاف ويختفي، وإنما هناك ثقافة القصيدة ولحظة كتابتها ضمن ذات مفكرة، وذات شاعرة تستطيع أن تقود النصّ الشعري الى بنى جديدة، والى علاقات دلالية غير مطروقة، فشعرية النصّ تحتاج الى هذه الجدلية التي نطرحها، وتحتاج الى توزيع لغوي من جديد... ((**إنّ النصّ لايكتفي بعرض وتمثيل لغته الخاصة ولكنه يعيد توزيع اللغة ومقولاتها النحوية والبلاغية والدلالية وهذا عن طريق عملية مزدوجة: الأولى أنه يحي الاشكال التعبيرية القديمة ويطوعها لارادته في التعبير، والثانية احداث علاقات تركيبية جديدة لانتاج دلالات مستحدثة. – ص 276 – د. حسين خمري – نظرية النصّ من بنية المعنى الى سيميائية الدال**)).

عندما تكون الرحلة عسيرة مع النصّ الشعري، فهناك حالة تفكير، وحالة زمنية فاصلة بين النصّ والشاعر، وبما نحن مع القصيدة السركونية، فلا نتردد عندما يذهب بنا الى واقع مستدرج عند تجربته الحياتية، فالقصيدة التي يطرحها لها علاقة مع الحياة، ومن الحياة راح يرويها في مدرجاته الشعرية، ليعبرها الى ماوراء الواقع، ليزرع بها خاصيته الشعرية والسماح لذاكرته أن تتعاطف حتى مع النملة، وهو عامل انقاذ لها، وهو عامل تنظيف لتلك الذاكرة من الشوائب التي تطرأ عليها..

فجأة يستفزّ الهواء
ويرتجف الليل في الشجرة

ثمّ نصغي
لعاصفة من رفيف

لأجنحة تتعالى
بآلافها في الظلام:

العصافير تهرب من صخرة

سقطت في فم البئر

من عُليها

قصيدة حادث في قرية جبلية – ص 203 – الأعمال الشعرية الكاملة سركون بولص

التفاعل النصي المنتج والذي يكون عادة جاهزا نحو الاخر وملائما الى المرسل إليه، يقودنا من خلال أدواته الفنية وكذلك الاداة الأكثر دقة، هو المعنى الذي يحويه النصّ، وكذلك مدى تجانس المفردات الشعرية وقولبتها بشكلها الخاص لهذا النصّ أو ذاك النصّ، فالمهم إحتواء النصّ الشعري، ولها وثيقتها الحركية نحو دعم النصّ الشعري بالانفتاح، وكما ذكرنا سابقا بأعادة توزيع اللغة وبرمجتها كحالة مختصة في شعرية النصّ الشعري، وهذه الحالة ربّما لاتتكرر في نصوص أخرى، وربما تتكرر في عدة نصوص، ولكن الحالة الأهم هو اعادة توزيع اللغة والتي هي غالبا شمولية الشاعر سركون بولص، وشمولية قصيدته السركونية وحالة الخيال التوظيفي في نصوصه وحالات تراكيب الجمل المتعددة، والتي نتجت لدينا عن شمولية القصيدة بالذات من خلال مجاميعه الشعرية المتعددة.

فجأة يستفزّ الهواء – ويرتجف الليل في الشجرة – الجملة الأولى دفعت الجملة الثانية نحو التواصل، فليس غريبا هنا تكمن نظرية التواصل في نصوص الشاعر العراقي سركون بولص، فالفعل يَستفز، والفعل يرتجف، كأنهما كلمتان من مصدر واحد، ومن الطبيعي انهما ليستا من مصدر واحد، فكل كلمة تختلف عن الأخرى، ولكن شمولية الفعل بدفع الجملة، وإلحاقها بالجملة الثانية، بعثت إلينا الاريحية وليونة القراءة، وان كان هناك بعض الرموز، فالشجرة رمز بها الشاعر على علاقتها بالحياة.. وكذلك الليل، رمز به الشاعر حول اختفاء الاشياء، فالظلام يحجب الاشياء عن الجميع = فكان الليل وكانت العتمة.. فانتاج النص لايرفض الفكرة المجردة من التواصل، فالعلاقة علاقة حسية، فتتواصل المظاهر الحسية مع الاشياء، وبما أن الاشياء خارج البصرية، فهنا الرؤية تكون لها مجالها مع المحسوسات لامتلاك الصورة الخارجية..

ثمّ نصغي – لعاصفة من رفيف / لأجنحة تتعالى – بآلافها في الظلام: / العصافير تهرب من صخرة سقطت في فم البئر / من عُليها

العاصفة والاجنحة والظلام والعصافير والبئر، كلها رموز رسمها الشاعر سركون بولص في قصيدته السركونية، وهو يوحي ويشير باشارات مساعدة لحركة الرمز، لكي لايبقى جامدا في مكانه ويدل على معنى واحد، بل فردَ تلك الاجنحة في تواصله والبناء الرمزي لكي يجد منافذ أكثر علاقة، لذلك إعتمد اللغة التقشفية في قصيدته هذه، واعتمد البياضات المتقاربة، ليفصل بين حالة وأخرى في أبعاده اللغوية من جهة، وأبعاده الرمزية المحمولة كلغة فاعلة في الجملة الشعرية.. ((**الحقيقة الرمزية الشعرية هي حقيقة قائمة بذاتها، ليست بحاجة الى ما دونها، وهي مستقاة من حالة الذهول التي تتخطف فيما وراء برقع الواقع – ص 112 – الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي – إيليا الحاوي**)).

تخلص الذات الفكرية من خلال تعدد أفكارها «تحت خيمة فكر واحد متعدد المنافذ» الدلالات المتاخمة للنصّ الشعري، فالذات الفكرية ليس بمعزل عن تواصلية النصّ الشعري، وهكذا عمل الشاعر العراقي سركون بولص بتخليص الدلالات وعدم عزلتها، بل جعلها ذات تواصلات مع مجموعة من الاشارات، وهي حالة سيميولوجية يميل اليها في معرفته واتجاهاته الشعرية.. ((**حين تبدو الدلالية عبارة عن لامتناهية اختلافية ذات تركيبات غير محدودة عددا وامتدادا، فإنّ الأدب / النصّ يخلص الذات من تطابقها مع الخطاب الموصول ويهشم، عبر نفس الحركة، كونها مرآة عاكسة «لبنيات» خارج معين. – ص 10 – علم النصّ – جوليا كريستيفا**)).

فاعادة تركيب النصّ الشعري، إعادة لغوية، وكذلك نقل التعامد بواسطة الصورة الحية من الطبيعة أو من خلال الحدث الشعري الذي يمرّ بمخيلة الشاعر، يجعل النصّ الشعري ذات تغذية خاصة في العمل والاشتغالات بما يخصّ حركته المتتالية وديمومته المشروعة، كحركة في القصائدية، وحركة في الشاعرية والتي تكون القصيدة السركونية جزء من هذه المجموعة الدالة على حضورها في تعبير النوايا الشعرية من خلال الظاهرة

الحسية لدى الشاعر، فيصبح النصّ الشعري ذات علاقة مفردة عند إنتاجه وإرساله الى المتلقي ليصبح جزء منه بعد الإنجاز..

الذات الرادعة

الذات الرادعة هي الذات المحمولة والتي تقتحم الكم التأليفي، يحتاجها الشاعر في الوصول الى غرفة أوردة القصيدة وتشعباتها من أدوات واشتغالات يدوية وفكرية، وتبتعد الذات الرادعة عن الهدوء، وتتكلل في الانفعالات القصدية، فهي محاربة جيدة تمتلك السلاح بتصفية الشوائب التي تصيب القصيدة، ولها علاقة متواصلة مع الذات الكاشفة، الكاشفة للاشياء، إلا أنّ الثانية معظم اشتغالاتها مع البصيرة ورؤيتها للاشياء خارج الذهنية..

تساهم الذات الرادعة على تشكيل الذات الشخصية والتي لها ديموتها في مواجهة الحدث الشعري، ان كان هذا الحدث خارجيا، وتعامله مع الاشياء، وان كان داخليا وتعامله مع الذهنية والاحداث المخزونة في الذاكرة ومحيطها، فلها صفتها الغازية للذوات الأخرى لتبرهن شخصية الشاعر بين الاخرين من خلال الشعرية، لذلك قلت عنها هي الذات المحمولة، وهي الذات الباطنية، والتي ترافق الباث أينما ذهب وأينما حطّ في رحلته الشعرية والقصائدية..

الانفعالات القصدية لها الرغبة والاحكام والامل والاعتقاد وهي جزء من شمولية الشاعر في ذاته الرادعة، والتي تتمركز مع اللحظة الشعرية في كتابة القصيدة يقول «سيرل» ((**القصد بالمعنى العادي هو مجرد صورة واحدة من القصدية بالاضافة الى الاعتقاد والرغبة والامل والخوف، وهلمّ جرا. – ص 5 – القصدية من فلسفة العقل**)).. ولكننا هنا لسنا مع المعاني العادية لنقل الصورة أو تبيان مفهومية جملتها ضمن الدائرة القصدية في الذات الرادعة.. نحن نبحر مع قصدية الشاعر في التأليف، عندما ينقل ألفاظه خارج المألوف، ونبحر معه على نفس الزورق عندما يبحث عن تلك الذات الحقيقية والتي تردع وتتجاوز الذات المألوفة..

أغنية لا أسوار لها

تغرينا بهدمها أو بناءها، لا أبواب

ولا حجارة، لكنها دائما تأتي بلهاثها الغريق
تأتي بمن يطرق ليلا
على باب غير مرئي ، ومن ينداي أحدا
لم يعد بين الاخرينً! ليبقى منه الصدى ى ى ى
ليبقى منه الصدى القريب، والبعيييييييد....

أنتِ
عندما تأتينَ
من وراء تخومك المجهولة الى البداية
حيث جرح يبدأ بالاتساع مقدما
كبركة تلقت حجرا
أيّ فم سيرضيك في هذا الطقس الردئ، أيّ عازف
يسلمكِ حيّة الى أوتاره، حتى لو كان
«مضرابه من قوادم النسر»

من قصيدة: الأغنية (عندما تأتي) – ص 234 – الأعمال الشعرية الكاملة سركون بولص

القيمة الدلالية من خلال النصّ «من قصيدة الأغنية – عندما تأتي –» تطفو وتتواصل مع الجمل، وهنا تظهر لدينا قيمة المعنى من خلال مفهوم الجملة الشعرية، ولو أن جملة الشعر في قصيدة سركون بولص، جملة متواصلة لاتنتهي بنقطة، وقد أراد من هذه الخصوصية أن تكون الجملة لها علاقة تامة في البراهين الجملية غير المبتورة.. **أغنية لا أسوار لها + تغرينا بهدمها أو بناءها، لا أبواب + ولا حجارة، لكنها دائما تأتي بلهاثها الغريق..**

التشبيه والاستعارة، فعند الاغنية نتوقف مع العنونة، فهي بين قوسين (عندما تأتي) ويتوقف العنوان لدينا هنا، فالحالة السيميولجية للعنونة تبدأ بعنونة المتن، وتتواصل مع العلامات كما أكد «سوسير» حين شبه اللغة بأنظمة العلامات الأخرى.. فتظهر لدينا ومن

خلال الجمل التي نقلتها سيمولوجيا التواصل، وأخرى سيميولوجيا الدلالات، ولادراك أوجه الخلاف بين الاثنين فهناك المؤشرات القصدية، والتي رسمها الباث قصدا، وليست كانت من ضمن الايحاءات للاشارات التي ظهرت، مسندة الواحدة للاخرى، أو لبعض الرموز التي بانت لتدل وتقودنا الى المرموز إليه.. إمكانية المطابقات من خلال المقاربات القصدية للجملة وللذات الرادعة، هي اقرب حدث يلامس الذات دون غيره، فتظهر لدينا مفهومية الجملة، وهي تختلف عن قصدية الحدث وتواصله، فمفهومية الجملة تظهر بعد قصدية الحدث ومايرسمه الشاعر من مفاهيم متقاربة، خارج المباعدات البصرية.. يقول سيرل: ((**المفهومية هي خاصة لفئة معينة من الجمل، والعبارات والكائنات اللغوية الأخرى، يُقال أنّ الجملة مفهومية إذا اخفقت في استيفاء معايير معيّـنة للمصداقية معايير مثل قابلية الاستبدال للتعبيرات المتطابقة – ص 5 – القصدية من فلسفة العقل الى فلسفة اللغة – الاستاذة وشن دلال**)).

وكذلك تشمل المقاربات، ولايمكننا تبديل الجمل الصادقة في الشعرية وفلسفتها اللغوية الى جمل كاذبة عند مقاربات المعاني مثلا، وعند تطابقها في العمل الشعري وتجانسها مع المفردات التي يبتكرها الباث عادة في توزيع عمله بالاعتماد على المعاني في زاوية ما من زوايا النصّ الشعري، وهذا يتماشى مع قصدية العمل للمعنى في الشعرية.. **تأتي بمن يطرق ليلا + على باب غير مرئيٍ ، ومن ينداي أحدا + لم يعد بين الاخرين! ليبقى منه الصدى ى ى ى + ليبقى منه الصدى القريب، والبعيييييييد....**

– تأتي: فاعلها غائب – يطرق: وفاعله غائب، الفاعلان لهما علاقة بالعنونة، ومن هنا تتماشى الجمل، وكل جملة لها علاقاتها بالجمل الاخرى، لنحصل على نتيجة في آخر المطاف، بأن هذه الجمل المرسومة قد رفعت من شأن العنونة من خلال المعاني التي رسمها الباث، والشاعر العراقي سركون بولص، يربط المعنى الذاتي للاخر من خلال تجربته الشعرية، وتجربته الحياتية التي عانى منها الكثير والى وفاته في المانيا.. **أنتِ + عندما تأتينَ + من وراء تخومك المجهولة الى البداية + حيث جرح يبدأ بالاتساع مقدما + كبركة تلقت حجرا ⟵ أيّ فم سيرضيك في هذا الطقس الردئ**، – من خلال

السهم الذي رسمته، نلاحظ أن المعاني التي نقلها إلينا الشاعر من خلال نصّه، في الاخير استقرت من خلال سؤال متواصل مع الجمل «ونستطيع أن نقول أنه سؤال مدغم» أيّ فم سيرضيك في هذا الطقس الردئ، – وهكذا القصيدة تتواصل بما رسمه الشاعر في قصيدته السركونية، وهي من خصوصياته هو بالذات وما نقله وجمعه من مباعدات ومقاربات في المتن.. وقد ارتأينا كيف الذات استطاعت أن تردع الجمل ووقف نزيفها من خلال جملة تواصل معها، كأنه بدأ في المتن من جديد..

تأسيس المعاني والرؤية الحسية

استحضار المعاني من خلال الرؤية الحسية للاشياء والشعور نحو تلك المعاني وأن كانت لاتحوي على الاشياء، وإنما حالة شعورية تنتاب الشاعر عادة من خلال رؤيته للعالم المحيط به، فهذا يعني؛ إنّ الادراك الحسي متواجد من خلال الشعور بالشئ، أو ملامسة الاشياء من خلال البصرية «الأشياء المادية التي تعوم من حولنا»، أو العلاقات التي تحدث احساسا معينا وكذلك تلك المحزونة في الذهنية والقابلة للانفجار، فنقل تلك الاشياء من الخارج وخروجها من جمادها، هي رحلة الشاعر نحو منظوره الشعري؛ أم إشارية «على شكل إشارات» أو رمزية، لتحتل مكانتها كرموز لتوسيع المعاني أكثر مما تكون، وكذلك لتكحيل المتن بجمالية اضافية تماشيا مع الصور الشعرية ومجال توسع تلك الصور الحاملة للمعاني.. ومن خلال الغوص بالاشارات ونقلها الى حيز المتن لدعم المعاني التي يرتديها الشاعر كجبة لا تظهر مافي دواخلها، والإشارات هي مستقبلية وحاضرية وماضوية ولها علاقاتها مع الموضوعات البسيطة، والإشارة علامة أيضا، فالعلاقة بينها وبين الشئ الاخر وجودا، أي علاقة شئ بشئ آخر، وتختلف عن الرموز والتي تعبر عن الاشياء كبديلة، وتدلّ على الشئ، باستبدال كلمة بأخرى أكثر اتساعا وأكثر تأويلا ((**الإشارة علامة أو عرض دال على وجود حالة معينة. والعلاقة بين الاشارة وموضوعها بسيطة جدا. أي أنّ مع الاشارة شيئا أو موضوعا واحدا هو الذي ندلّ عليه. فالعلاقة بينهما هي علاقة شئ بشئ آخر وجودا وعدما دون تعقيد. وكلّ ماتعطيه لنا الاشارة هو الجزء الثاني من الموقف الذي يعد أكبر**

منها. – ص 23 – مشكلة المعنى في النقد الحديث – الدكتور مصطفى ناصف، الاستاذ المساعد بكلية الاداب، جامعة عين شمس)).

من الممكن جدا نقل المعاني الى الشعرية وتجسيدها بواسطة البصرية، وبما أن تتجسد البصرية أيضا في فنّ الرسم، وهذا يحتاج الى حسية عالية والغوص مع الألوان الباردة والألوان الحارة، لذلك فأن وجود البصرية يصبح أكثر تجسيدا وأكثر معاينة قابلية للمعاينة والادراك، وكذلك نقل التعامد للاشياء من الطبيعة الى اللوحة، ولكن هذا لايتم بمجرد نحن نمتلك الى المحسوسات، فلابد من تشغيل الحسية البصرية، والتي لها اشتغالاتها في التقاط حتى الزوايا الميتة من الحياة وكذلك التقاط المباهج والاحداث النارية، فالتلفزة اليوم لها الشأن الفعال في كلّ بيت، لذلك فلا يعيش مع هذه التلفزة الا البصرية والسمع، لان هذه الاحداث تبث من طرف واحد ولا نستطيع الدخول اليها أو مناقشتها... ومن هنا من الممكن أن نتماشى مابين الوعي بالذات والرؤية الحسية ومابين الأدلة التي تقودنا الى المعاني ومكوناتها خارج الذات الواعية وكذلك حالة التطابقات التي تتحلى بها الذات الواعية وتلك الادلة التي يتم نقلها لتأسيس تلك المعاني «ان كانت مبعثرة» يتم جمعها، وان كانت خاطفة يتم قراءتها بهدوء، فالعامل النفسي له مشغله في وعي الذات أيضا، وكذلك درجات الانفعال التي تطرأ على الشاعر.. **((من هنا يمكن وصف القول الشعري الحداثي بأنه قول مركب، لما يكونه وضع قائله المركب، في سياق القول ذاته. في حين يمكن وصف القول الشعري المعاصر بأنه قول جزئي، لما يكونه وضع القائل الجزئي، خارج سياق القول.. – ص 23 – الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية – د. عبد الواسع الحميري)).**

الاندماج مع الواقع يزيد الشاعر بالاندماج مع الذات واللغة الواعية، مما يميل الى لغة الخيال بواسطة الذات ونقل الوقائع، ومن هنا تتأسس لدينا ليس فقط المعاني، بل شمولية الرؤية نحو المعاني والعمل على فرزها وادخالها في ذات تستوعب تلك الوقائع لتوظيفها في نصّ شعري من خلال الابعاد العلائقية التي لها الأثر الفعال في التماشي مع نوعية المفردات والجمل التي يتم تأسيسها في عملية التأسيس الرؤيوي للاشياء المنقولة

والاشياء المخزونة في الذهنية.. ففي علاقة الاندماج مع الواقع تظهر إلينا علاقات جديدة وذلك من خلال الاحداث الشعرية الجديدة التي تتواجد ويتم جذبها بوسيلة البصرية، لتشكل تراكمات فعلية من الممكن جدا العمل من خلال هذه التراكمات والتي يبحث عنها الشاعر، فالشاعر دائما يبحث عن الجديد، ليوظف رؤيته نحو التجديد وكذلك لتكوين لغة «ان لم نقل جديدة» ولكن تحمل اسلوبية الدهشة وعلاقة تلك الاسلوبية مع تجمعات الذوات في ذهنية الشاعر..

أترك اعبائي في ظلّ جدار
بعد أن قطعتُ الطرقات
والعاصفة التي كانت تعيش لأحقابٍ
متذمرة في غرائز رأسي
تقتنع أخيرا بالسُكنى
تحت جناح نسرٍ
ساقطٍ في الخرائب حيث كانت الجريمة..
الذئب يحوم
حول مخيمات الجرحى:
خلف عينيه غابة من المخالب
لكن قد تظهر نجمة.
قد تظهر لنا نجمة أمينة.

قصيدة: بعد الطرقات – ص 225 – الأعمال الشعرية الكاملة سركون بولص

الرموز التي يوظفها الشاعر عادة لاتعني الاشياء بذاتها وانما تعني الافكار المعبرة عن هذه الاشياء، فيذهب الشاعر الى التعبيرية ولغتها التي تلازم الرمزية في بعض الأحيان، ويذهب بنا الى أفكاره التي يعكسها ويطابقها مع الاشياء المرموز اليها، وهكذا تختلف الاشارات عن الرموز من ناحية كتابتها والتعبير عن حالاتها، والمفردات

الرمزية تتقبل تأويلات وتحاليل كثيرة بينما الاشارة تعبر عن شئ معين، تشير إليه ولا تقبل تلك التأويلات الكثيرة، وفي الحالتين عنصر الخيال لايفارق الشاعر في رسم قصيدته الشعرية الحديثة، فلهذا العنصر القابلية والامكانية على سحب الجملة الشعرية الى تأويلات عديدة وكذلك مفرداتها، وهنا تبان الفرق بين شاعر وآخر في عملية التأسيس.. تأسيس المعاني والرؤى، عبر رؤية حسية تلازم الشاعر في رحلته الشاقة، رحلته الداخلية والاشتغالات في المتن ورحلته الخارجية حول كيفية الاشتغال في المتن وتوفير الادوات الشعرية في لحظة الكتابة..

فكرة النزول الى عبقرية القصيدة السركونية، فيفترض المتواجد في سياق الجمل المتواصلة هي معاني تعبر عن حالة ما، ولكن الشاعر سركون بولص، ينتمي ليس الى معنى محدود، بل يذهب بنا الى افكار غير متوقعة، فيشتغل عليها من خلال المطابقات الفكرية لتأسيس نواياه القصائدية وهو بأريحية الشعر..

أترك اعبائي في ظلّ جدار + بعد أن قطعتُ الطرقات + والعاصفة التي كانت تعيش لأحقابٍ + متذمرة في غرائز رأسي + تقتنع أخيرا بالسُكنى + تحت جناح نسرٍ + ساقطٍ في الخرائب حيث كانت الجريمة..

الظلّ، الطرقات، العاصفة، النسر والخرائب، كلها مفردات تنوعت افكارها تحت ظلّ الفكرة الشاعرية للشاعر، وهي رموز رمز بها الى حالات متعددة، لذلك تواصلت معه الجملة الشعرية دون نهاية وهو يقودنا كجسد منفصل عن القصيدة بعدة جمل متواصلة لاتنتهي الا ببعض النقاط الاسترسالية.. وهكذا حينما ندخل الى جدل العناصر التي اشتغل الشاعر تحت خيمتها، ندخل بالبحث عن معادلاتها وعلاقاتها الجديدة في النصّ الشعري، ومن مثل هذه الحالات نادرة لدى الشعراء بشكل عام، لذلك ذكرت حول القصيدة السركونية بأنها تمتلك خاصية في زمن الكتابة وفي شيئيتها والبحث عن أحلام متعددة للمتن.. استبدالات اشارية مابين الجمل، وكل جملة تدفع الجملة التي تلتها، لتلحق بالمعاني وتجميع المفردات، كأن الشاعر يستطيع أن يتلاعب بجمله على انفراد،

دون أن يتدخل الاخر بما ينذره وما رسمه، فالعاصفة كانت تعيش لأحقاب، ياترى من أسكت تلك العاصفة؟ فقد ربط الشاعر مفردة العاصفة برأسه، كأن الإشارة لفّت ودارت لتنجب رمزا جديدا، وهكذا هي ولادة مفردات عن غيرها، وعلاقة مفردة مع مجاوراتها ، مما يؤسس لنا مجاورات متواصلة في العمل القصائدي السركوني..

الذئب يحوم + حول مخيمات الجرحى: + خلف عينيه غابة من المخالب + لكن قد تظهر نجمة. + قد تظهر لنا نجمة أمينة.

فعل وفاعل «الذئب يحوم» ولكن هناك علاقة محبة مابين الفاعل والدم، الدم النازف من الجرحى وهنا العلاقة، علاقة داخلية، ليوحي رمز الذئب الى الجريح ، ويوحي رمز الجريح الى الدم، فنستخلص العلاقة مابين الذئب والدم.. ((**فبعد أن ينتزع الرمز من الواقع يصبح طبيعة، منقطعة، مستقلة بحد ذاتها. وليس من علاقة بينه «وهو تشخيص للفكرة عن الشئ، ولتجريد صورته» وبين الشئ المادي الا بالنتائج. – ص 9 – الرمزية والأدب العربي الحديث – أنطون غطاس كرم، من منشورات دار الكشاف، بيروت، لبنان**)). **فمن نتائج الذئب مثلا ميوله وحبه للدماء، وكذلك من نتائج الجريح، نزيفه الذي يتواصل.. وقد تظهر نجمة ⟵⟶ نجمة أمينة.. هي نفس النجوم التي تظهر، ولكن الشاعر يبحث عن ليل مضئ تحت خيمة نجمة أكثر اضاءة، لتكون الدليل..**

تتفجر اللغة في الشعرية لتدلّ الى مفاصل الايدولوجية الشعرية والتي تجعل من الشاعر ساحرا، فالسحر الشعري له رؤيته في حسية مستقلة، غير الحسية العادية التي يتحلى بها أي امرء، فهو نتاج تجربة عميقة، تجربة حياتية وشعرية، لذلك فاللغة تتجاوز افعالها عند الانفجار، وانفجار اللغة في القصيدة الواحدة، تجعل الشاعر في دواخل الحدث الشعري، مالم يخرج الشاعر من قصيدة، حتى يدخل ثانية، فلهيب الحس اللغوي يتواصل بمفعوله، بجاذبية ممغنطة ، وله فعاليته في ذهنية الشاعر، وتكسير السوابق من آلات وأدوات، واختيار آلات وادوات شعرية جديدة، فالمكون الشعري يستوعب الجديد الجديد، ودونه يبقى الشاعر مراوغا في حلقة ضيقة من الصعوبة الخروج منها..

الفصل الثاني

الصورة الشعرية والمعنى

مهما تكون الصورة فهي لها علاقة مع الواقع الملموس، فان كانت ايحائية أو تواجدت عن طريق الخيال أو نقلت من الواقع لاسباب عديدة، فهي تمتلك المعاني وكذلك التأويلات العديدة بلغة قد تكون رمزية أو وصفية أو تصويرية، فالصورة لها علاقة جدلية مع اللغة التي تحويها ومع المعنى المستهدف تواجده في الصورة الشعرية، ولكي لانخرج عن موضوع الصورة والمعنى، فسوف نحاول أن لا نتجنب أنواع اللغات التي تتكئ الصورة عليها، ونتماشى بما تحوي من معان، فاللغة حاملة ظاهرية وداخلية للمعاني التي تحت ملابس الصورة الشعرية، وهنا لانتخلى مثلا عن اللغة الرمزية واللغة السريالية، فميول الصورة الشعرية والاختلافات اللغوية تؤدي بطبيعة الحال الى معطيات ثقافية واجتماعية، وكذلك الى تحديدات طبقية في بعض الاحيان، فلغة الديالكتيك هي المتماشية مع عصرنا في فلسفة اللغة وما تذهب إليها الصورة الشعرية بأنواعها، وهي تبحث عن هذه المعطيات من خلال مقاربات اللغة الشعرية ومن خلال مباعدات المنظور الشعري ((**تحدثت عن ذلك في كتاب هبات الفقدان، عن تفاصيل المباعدات والمقاربات وكان الشاعر سلمان داود محمد وما قدمه من ابداعات شعرية ضيفي الوحيد في هذا الكتاب**)).. وقد تأثرت الصورة السريالية في علم النفس واعتمدت على صورة الحلم، صورة الحلم الليلي وتعني الحلم عند النوم، وهذه التأثيرات تجلت في انتماء الشاعر اليها وراح يترجمها الى صور شعرية معتمدة في القصيدة الجديدة، باعتبار الاحلام الليلية اكثر وعيا من احلام اليقظة ((**تتصف الصورة السريالية بالطبيعة الحلمية، وما تحتويه من تشتت وتقطّع وانفلات، فالحلم هو المعبر الحقيقي عن حالات النفس**

وشأنه في هذا شأن الشعر لان النفس تجري فيه طبقا لسجيتها بعد أن تنفكّ عنها – ص 49 – الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث – د. بشرى موسى صالح)). من الضروري جدا أن نتطرق الى الصورة الرمزية والصورة السريالية طالما نحن في قصر الصورة الشعرية ومع أعمال الشاعر العراقي سركون بولص..

أنتظر وثبة الريح من وكرها
وانسلال الشرارة بخفّة الى هذا المكان..

لن تستلني من عجينة نومي هنا
أصوات ديوك جهيرة تتحفّز للاحتفال بالفجر
من سقوف كركوك
ريشها الزاهي لن يشعّ لعينيّ ثانية كبدلة العيد
أصواتها الراعفة بأمجاد على وشك الإنكشاف
أو الإنهيار، لن تفزعني من أحلامي الان
ولا ترعة شديدة الخمول كنت أصغي الى مائها في الطفولة
كلّما هربت من صفوف مدرستي
لأهيم على وجهي بالبراري...
حتى يرفع النهار من وجهه المشغوفَ من بين البنايات
كأفعى أيقظها نداء مزمار مجهول، وأسمع رجلا
يسعل في الخارج بقوة ويمضي.

من قصيدة: لغة الغجر – ص 232 – سركون بولص الأعمال الشعرية الأولى

إعتمدت بعض الصور الشعرية على لغة تصويرية ولغة وصفية، ويستطيع المتمعن من خلال القراءة أن يخلق الفروقات بين الدلالات وبعض الرموز التي إعتمدها الشاعر، فظهرت لدينا بشكل تواصلي مابين الظاهرية والضمنية دلالات أدت الى توجيه القصيدة

بشكل قصدي، حيث لايمكننا اعتماد الرموز بشكل عفوي أبدا، لانها هي الاشياء ونرمز إليها لتحويلها الى الشعرية والاعتماد عليها كتأويلات متعددة في الصورة الشعرية الواحدة، الصورة الشعرية التي نقلتها هي صور طبيعية أدت الى الرمزية والى لغة تصويرية في نقل الحدث الشعري.. **أنتظر وثبة الريح من وكرها + وانسلال الشرارة بخفّة الى هذا المكان**.. – لو نلاحظ تبعية الجملة الثانية للجملة الاولى من خلال ايجاد الفعل «أنتظر» والذي كان خير محرك لذات الشاعر حيث يدل الى الأنا في رحلته بين شطور القصيدة، مما ساعد على اقتحام اللغة وجعلها تملكية بما استنطقه الشاعر سركون بولص في رحلته مع القصائدية.. **لن تستلني من عجينة نومي هنا + أصوات ديوك جهيرة تتحفّز للاحتفال بالفجر + من سقوف كركوك + ريشها الزاهي لن يشعّ لعينيّ ثانية كبدلة العيد + أصواتها الراعفة بأمجاد على وشك الإنكشاف** – توزيع الشطور أدى الى تابع ومتبوع، والى رامز ومرموز، فلو تفحصنا خارج التوزيع الشطري مع الفراغات، والدخول الى المعاني سنلاحظ أن الشاعر مع بعض الرموز أمثال: الديك + الريش الزاهي – بدلة العيد + (....) وهنا قد اكتفى بالمعنى وما تعنيه بدلة العيد وفرحته بالنسبة للطفل – وتستمر الاكتشافات الذاتية لتشرح إلينا وما تعنيه الصورة التي بدأت تستلني، وكذلك عجينة نومي... فهذا التواصل ادى الى امتداد تصويري مع الزمنية مما يدل الينا بأن الشاعر يمتلك من الانفاس الطويلة وهو ينقب ويفتش عن الحدث الشعري..**كلّما هربت من صفوف مدرستي + لأهيم على وجهي بالبراري...حتى يرفع النهار من وجهه المشغوفَ من بين البنايات + كأفعى أيقظها نداء مزمار مجهول، وأسمع رجلا + يسعل في الخارج بقوة ويمضي.**

كلما ندخل الى جدل العناصر في الصور الشعرية المجزئة، كلما تبان لنا المعارك والاختلافات بين المعاني، هذا عندما نصل الى المعاني نبحث عن معادلاتها الجديدة في النصّ، فأحيانا تكون اللغة تقابلية وأحيانا تصويرية وصورية، فالعلاقة بين اللغة واللغة علاقة التقابل، والعلاقة بيت التصوير والصورة، هي علاقة الصورة وما تحوي من عناصر، فالمخيلة هي التي تطوّق المحسوسات في ظروف القول الشعري مثلا، وفي ظروف العلائق بين

الدلالات المتعلقة بالبنية الزمانية، ونقل الصورة لايظهر دائما علاقة الصورة مع البنية الزمنية، فهناك بعض الاشياء لاتخضع الى البنية الزمنية، ولكن بشكل عام خضوع النقل التصويري الى بنى زمنية للحدث الشعري.. هذا وقد تخضع اللغة الى الانفعالية في تحديد المعاني، وهنا يذهب الشاعر الى التعبيرية فهي الاقرب إليه في حالة الانفعال، مما يدخلنا بالشكل المباشر الى مقاصده الشعرية، فالمفهوم الإشاري والدلالي يقودان الى التقريرية باتصالهما المباشر، وان كان النصّ قد أدخله الشاعر الى الجمالية ولكن هذا لايسعفه بالتخلص عن المباشرة والخضوع الى العمل التقريري.. سأقسم الصورة الشعرية حسب طبيعتها في القصائدية الى عدة اقسام وذلك لعلاقاتها الجديدة التي تمنحنا، وكذلك للمعاني التي تحويها الصورة، فهناك بعض المعاني السريعة وهناك بعض المعاني الخاطفة.. وقبل هذا التقسيم والذي سيكون بفصل منفصل سوف نبحر مع الصورة السريالية والصورة الرمزية لكي نستطيع أن نكوّن ولو بعض المداخل لدراساتنا النقدية مع الشاعر العراقي الراحل سركون بولص، وما يهمنا في القصائدية، رحلة الشاعر وتنوع محسوساته بالكتابة وكذلك عدم استقراره في بلد معين.. لذلك ونحن مع قصيدة القناع، القناع الرمزي وكما رأى بودلير: فأن الرمز بحد ذاته لا يحل محل فكرة مجردة ولكنه ضرب من ضروب المجاز الذي من شأنه أن يساعد على فهم المثال المطروح في القصيده، والرمز إذ يوضح المثال، فهو يموهه في آن واحد، تاركا القاريء يستشف المعنى المتغير أبدا بتغير القاريء، حتى أن القصيدة ذاتها يتغير معناها بالنسبة للقاريء ذاته بتغير طبيعة تفكيره على مر السنين. وبالعودة إلى مثال الدكتور جبر، فهو يرى أن اللغة العادية تستخدم الوصف المحسوس، وبالتالي فهي عاجزة عن ولادة التعابير اللازمة للحالاة النفسيه الغامضة السوداوية المعقدة، وبالتالي وجب استخدام الرمز بما يحمله من قدرة هائلة على امتصاص الكثير من المعاني والفكر كثقب أسود يدور في فلك المعنى. ويكون للزمكانية آليتها وهي تناشد المطبخ السركوني في اللجوء الى الرمزية وكذلك السريالية، فكانت الحجج والبراهين والبيانات البسيطة، والتي حجبت صعوبة القصيدة وغموضها، بل راح سركون يطرق ابواب المعاني واللجوء الى الصور الشعرية والتي تقنعت بالرمزية تارة وبلغة سريالية تارة أخرى، ونحن نمكث مع الصورتين ومع اللغتين، السريالية

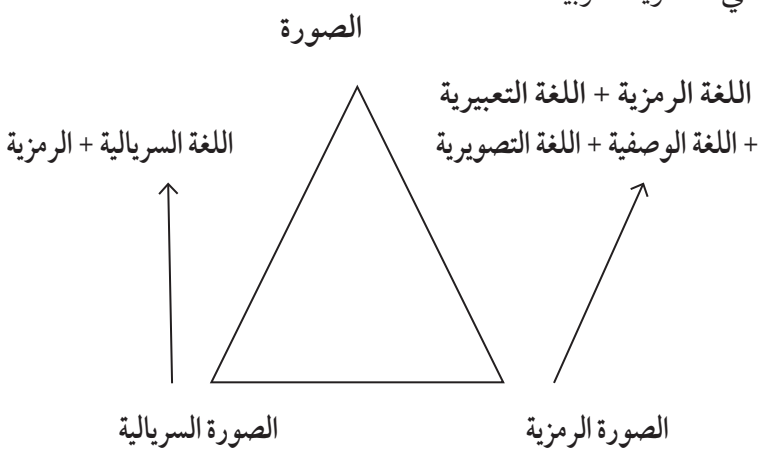
والرمزية ونتجول كما تجول الشاعر الراحل سركون بولص في بواطن الاخبار للقصائدية والميل الى آليات فنية اقتحمت النصّ الشعري ولغته، بل عملت ثورة هادئة، قد يكون البعض لم يسمع بها، هذا من ناحية الشاعر سركون بولص، واضطر اللجوء أيضا الى شاعر عراقي آخر، حمل لغة شعرية خاصة به، ومن خلال هذه الخصوصية كانت كتاب «هبات الفقدان – حركة الخيال والبنى القصائدية في تجربة الشاعر سلمان داود محمد.. إن الشاعر سلمان داود لايمكنني مقارنته بالشاعر سركون بولص، ولكن من مهام المرحلة الشعرية الاشارة الى الاثنين، فقد حمل في جعبته ابن بغداد القصيدة الحديثة، وكما حملها في جعبته ابن كركوك سركون بولص، ونعد للشاعرين من لغة لايملكها الاخر من شعراء جيلهما، وقد تجولت ونقبت عن الكثيرين، ودخلت الى مجاميع شعرية كثيرة، وكل شاعر له خصوصيته الأم وكيفية حياكة القصيدة من منظوره الشاعري الخاص.

لكي نكون مع الحدث القصائدي وحركة الخيال من جديد بأشعار الشاعر العراقي الراحل سركون بولص، فما علي الا الدخول الى ركنين مهمين في القصائدية، وهما الصورة السريالية والصورة الرمزية..

الصورة السريالية

الصورة الرمزية

ندخل الى الجدول التالي لتوضيح الصورة التي تعتمدها الشعرية عادة وبلوغها المعتاد في الشعرية العربية



قد نفرق بين المشار والاشارة وبين التأويل والمعاني، حيث أن التأويل يعتمد التعددية بينما المعنى يعتمد ماتحمله الجملة الشعرية من معان أو معنى يتماشى مع حدثها الشعري، وهنا نعني هي اللحظة المعبرة أو الافعال المعبرة والتي وعن رغبة حقيقية في التواصل، فالفعل التواصلي يحمل من المعاني وقد أكدت نظرية بويسنس في مجال السيميولوجيا على مفهوم قاطع بين مفهومي المؤشر والاشارة ((**حيث يقصد بالتأويل عنده الرجوع الى أصل وسبب مانلاحظه؛ فنتف الجليد على النافذة تعني وجود الصقيع في الخارج. يُقيم الملاحظ إذن علاقة بين النتيجة الظاهرة «نتف الجليد» وسببها «الصقيع» ولكن عندما يهز محاوري كتفيه فإنه يلجأ الى وسيلة عرفية ليخبرني بعدم علمه بأمر معين. – ص 13 – السيميولوجيا والتواصل – إيريك بويسنس – ترجمة وتقديم: جواد بنيس**)).

الصورة السريالية تخبرنا بمعجزة اللغة ومخاتلاتها مع الطبيعة الحلمية والتي سنتطرق إليها، ولا تفوتنا بأن الصورة الطبيعية وهي الاصل المتواجدة على الواقع، ويتم سحبها أما بواسطة الاحلام «.. فالكثير يحلم بصور طبيعية وأخرى صور عجائبية» فهنا علاقة مابين الحلم والصورة الطبيعية تكونت عبر بصرية الشاعر وأبعادها وكذلك تقاربها من الأشياء.. وتكون للمعاني وكذلك التأويلات لها المساحة الواسعة وما تتضمنه الصورة الشعرية بشكل عام، قبل تخصيصها الى صور شعرية فرعية..

الصورة السريالية أو السريالية الصورية

بالرغم من سريالية بعض اللقطات الحالمة وانحدارها نحو الغرائبية في تكوين الصورة السريالية لدى الشاعر سركون بولص، إلا أنه استطاع أن يطعم تلك اللحظات الحالمة بالمعاني والتي كان شغله الشاغل بايجاد المعاني في الصور الشعرية ومنها السريالية والرمزية، فلو نلاحظ أن الشاعر جلّ اهتمامه بالرموز البسيطة وكذلك بالاحلام التي تؤدي الى معان وتأويلات في القصيدة الحديثة، مما استطاع عبور غرفة الغموض في الشعرية والدخول الى ألعابها ومبدأ (المعنى بقلب الشاعر)، فمن مثل هذه المقالات لاوجود لها بالنسبة للشعراء الذين امتازوا بلغة شعرية ممغنطة مع المعاني وفك رموزها

وكذلك تطعيمها بما هو في الواقع الحال.. وتميل الصورة الشعرية الى طرائق معينة في رؤية الواقع وفي ادراك الفن والحياة؛ فالصورة هي المنظور المركزي للنصّ الشعري، من ناحية جزئية الصورة أو تكاملها على هيئة جسد للقصيدة كلـّها، وبداية من العنونة الى آخر نقطة مرسومة.. ((**تتصف الصورة السريالية بالطبيعة الحلمية، وما تحتويه من تشتت وتقطّع وانفلات، فالحلم هو المعبر الحقيقي عن حالات النفس وشأنه في هذا شأن الشعر لأنّ النفس تجري فيه طبقا لسجيتها بعد أن تنفكّ عنها. – ص 49 – الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث – د. بشرى موسى صالح**)).

ذهب السرياليون الى الخيال عند الحلم في حالة النوم وليس الى الحلم في حالة اليقظة، فالاحلام عند النوم أكثر عجائبية وأكثر خيالا، وهي تسبح على بحيرة من الخيال؛ وتبدو الصورة في هذا المجال رابطة بين الخيال والادراك، فتفسير الحلم شعرا، هذا يعني أن الشاعر أوجد مالا يوجده غيره، وكذلك تفسير الشعر خيالا، وهذا يعني أن الشاعر وحده في غرفة الخيال ولا يشاركه «المسعفون أو أصحاب اليقظة والنصائح المتكررة» فهو في عالم لم ينتم الى عالم الغير..

فقد كان فيثاغورس اليوناني ينظر الى الشعر، قديما، على أنه هندسة صورية ونفعية في آن، أي أن القصيدة ليست سوى تركيب صوري بإيقاعات وأوزان محددة. وكان يقول إن الكون برمته ليس سوى «نغم وعدد»، وتحدث عن موسيقى الفلك. ومثله أرسطو في كتابه «الشعر» وأفلاطون في «المائدة»، فهما يعولان على الصورة في فن الشعر، وهي لدى أفلاطون، بنت المخيلة، وتدخل كعنصر من عناصر تمثيل الواقع أو مثاله.

لابد للصورة السريالية أن تكون محلّ إيقاع مركّز حول اللاوعي، والشرود بالذاكرة بأحلام غير منتظمة، والصورة هي خير دليل على المعرفة المرئية واللامرئية بالنسبة للمنظور السريالي والغوص بين سيرته الذاتية، فالذاتية لها الاثر الفعال مع هذا المنظور وألا الكتابة الحلمية لايمكن للكتابة السريالية اشتقاقها من الاخرين، فما أدرى الشاعر بذاتيته أكثر من ذاتية الاخر:

أرقٌ حتى الفجر التالي..
رأس يحفر أشكالا سالبة في سطح مخدة.
البرد شديد...
ثلج بالأمس، خفيف
تقليديّ

من قصيدة: أغنية للشتاء في فندق بالحيّ اللاتيني – ص 236 – سركون بولص الأعمال الشعرية الأولى

على الرغم من توهج الصورة التي رسمها الشاعر العراقي سركون بولص وهي جزء من صورة سريالية تشكلت بين الحلم واليقظة، ولكنها ليست ترجمة لحلم عجائبي، فالعجائبية والطيران معها هي التي تهمنا في بحثنا عن التصاوير الشعرية في القصيدة السركونية، وقصيدة الحلم مئة بالمئة لم تتواجد على مرّ العصور حتى لدى شعراء السريالية امثال بريتون ورامبو وما جاء من بعدهم، فمعظم القصائد التصويرية هي ترجمة لواقع بواسطة الاحلام، أما نقل الاحلام كصورة فهذا نستبعده عن بحثنا، فعادة الحلم أما يدخل دائرة النسيان عند اليقظة، أو يفقد الجزء الكبير من صورته قبيل كتابته وتدوينه.. تتصرف الذهنية وهي مجردة من الغاية عادة في العمل السريالي، لنقل أو ننتقل الى التصوير السريالي من ناحية اللوحة أو اللوحة الشعرية، الصورة وما تلاها من معان «حسب العنونة المرسومة».. وقد ذهب السرياليون بواسطة إزالة الحواجز الاصطناعية والسكون عند الرغبة ((**لقد هاجم السرياليون الاستخدام الحصري للعقل. وسعوا الى تقويم اختلال التوازن الذهني بالتزام العون من أشكال المعرفة اللاواعية: الصدفة الموضوعية، الدعابة السوداء، اللعب، الحلم والمخيلة الشعرية.. مؤكدين على الصورة أكثر من الكلمة. وعلى الشعور أكثر من الفكر، وعلى الغريزة والرغبة أكثر من المنطق. – ص 19 – السوريالية في عيون المرايا – أمين صالح.**)).

العالم فتحة
تحرسها
كسور مرآة
على دكّة من الطين
وتعبر منها
مختلف
أشكال
الخليقة:
يأتي الجميع
ليدلفوا
الى هذا الزقاق.
.....
يأتوا دراويش
عاشوا زمنا في الكهوف
مع العقارب والثعابين، كلابٌ
تتبع
سيّارات
موكب الزفاف..

من قصيدة: شاحذ السكاكين – ص 19 – سركون بولص الأعمال الشعرية الثانية

الحرية الفكرية أكد عليها السرياليون وهم يجولون الشوارع والمقاهي خارج إرادة ومقصّ الرقيب، فيعتبرون الحرية المفتوحة هي أعلى الاعمال في العمل السريالي، ولو نلاحظ من الصورة المجزئة لدى الشاعر العراقي سركون بولص، فسوف تقودنا الى تلك الحرية التي نادى من هو ومن سبقه في القول الشعري، والعمل على انفتاح المعاني ماهي الا بعض الاراء السركونية خارج ضجيج السريالية ورتابتها، فقد حافظ الشاعر على

الشكل السريالي ضمن ادارة المعنى والعمل على إدارة شؤونه الذاتية وإعطاء الذات الخاصة الانفتاح أكثر نحو الاخر في المنتوج الشعري.. ولاننا ندخل غرف الجنون، فهذا يعني نحن امام جمل سحرية تقودنا الى عالم آخر: **العالم فتحة + تحرسها + كسور مرآة + على دكّة من الطين + وتعبر منها + مختلف + أشكال + الخليقة: + يأتي الجميع + ليدلفوا + الى هذا الزقاق.**

السريالية لاتعتمد المفرداتية في انتاجها الشعري، فهي تعتمد الجمل المعتمدة والتي تعتمد التواصل «التعبيري» خارج المألوف، ومع جمل سحرية كأننا أمام ساحر، يقودنا بما لايمكننا الدخول إليه ابدا.. فلو نلاحظ هنا التوزيع المطري للجمل التي رسمها الشاعر سركون بولص، وهي ليست جمل مفرداتية وانما جمل، توزعت مفرداتها كحبات المطر النازلة، فكسور مرآة تحرس العالم من خلال فتحة، هذه اللغة الوصفية والتي أراد منها أن تؤدي الى مفردات رمزية قد تحنطت بذاكرة سحرية، وهو يسحر المتلقي بجميع الجمل المعتمدة..

يأتوا دراويش + عاشوا زمنا في الكهوف + مع العقارب والثعابين، كلابٌ + تتبع + سيّارات + موكب الزفاف.. ومن خلال الومضات وتجمعها تعطينا نتائج في الميول الى الصورة والمعنى، فليس هناك صورة بدون معان يعالجها الشاعر أو ينقلها الى عيادته للمعالجة، فلو نظرنا من خلال منظور شعري تأويلي، فالدراويش هم فقراء التفكير خارج الشيطنة، بينما الكهوف هي الانعزالية التي عانى منها هؤلاء الدراويش، والكل يعرف ماذا تعني العقارب والثعابين وخطورتها بالعيش في واديها... فالصورة التي تبناها الشاعر العراقي سركون بولص جزئية من صورة القصيدة ككلّ، واعتمد المنظور السريالي في التماشي مع الحدث الشعري الحلمي ونقله الى عيادته الخاصة..

التناوب الدلالي في اللوحتين مع صورتين شعريتين وهي مشتقة من خلال اللفظ اللغوي الذي تماشى مع سيرة حيات اللوحة الشعرية مما أدى الى تناوب دلالي، فالمعنى الذي تناوب من خلال التواصل أدى الى نتائج بمدلولات لفظية مغطاة بالرموز،

فالعقرب والثعبان والكلاب كلها رموز، تناوبت وتواصلت كمدلولات تناوبية لتقوية النصّ الشعري من جهة وإغناء المعنى من جهة أخرى..

((وقد آثر لغويون آخرون استعمال مصطلح «الدلالة» مقابلاً للمصطلح الأجنبي: «لأنه يعين على اشتقاقات فرعية مرنة نجدها في مادة» الدلالة: - الدال- المدلول- المدلولات- الدلالات- الدلالي». ولأنه لفظ عام يرتبط بالرموز اللغوية وغير اللغوية، أما مصطلح «المعنى» فلا يعني إلا اللفظ اللغوي بحيث لا يمكن إطلاقه على الرمز غير اللغوي، فضلاً على ذلك أنه يعد أحد فروع الدرس البلاغي وهو علم المعاني. - ص 25 - علم الدلالة لمؤلفه منقور عبد الجليل)).

التحرير التصويري للغة، تكمن في اعماق الوعي الذاتي وفي أعماقنا ونحن نحمل البصرية، والبصرية لاتصطدم بحواجز طالما في انطلاقيتها الحرة، والحواجز أمامها تشكل جزء من الأشياء، تلتقطها ليس كعائق لايمكنها المرور من خلالها، وإنما كشئ من الممكن جدا تجاوزه وإعادة المنظور البصري ما خلفه.. ومن هنا من الممكن جدا إقامة علاقة مابين المنظور البصري وماخلف الاشياء من خلال الذاكرة والابتكارات والتقييمات النسبية المتواجدة في الطبيعة.. اللغة السريالية في دواخل الصورة الشعرية أو الصورة السريالية، اقتحام بدوافع جديدة، مما تؤدي الى تحرير اللغة، وتحرير اللغة يعني لدينا تحرير الخيال، وهنا تحرير الأنا.. الأنا الاكثر عمقا في العمل السريالي، والتي تتخذ من الفكرة أداة ومن الذاكرة موطنا صالحا للسكن فيه **((يبدو أن عبارة الأنا شخص آخر، تعني وجود ذات أخرى هي الذات الحقيقية، الى جانب الذات اليومية المألوفة التي نعتقد أننا نعرفها لأننا نشاهدها باستمرار وهي تسلك، وتنفعل، وتتنفس، وتأكل. وعلينا أن نقضي على الذات الأليفة التي لاتعدو كونها وهمية، من أجل الوصول الى الذات الحقيقية. - ص 59 - عصر السريالية - والاس فاولي، ترجمة خالدة سعيد))**.

تعيش الذات الحقيقية الى جانب الذات المألوفة، الذات اليومية، والقضاء عليها كما يدعي مؤلف كتاب عصر السريالية، يعني القضاء على العلاقة المتكونة بين الذات اليومية

والتي بواسطتها يتم ظهور الذات الحقيقية.. وعلى الذات الحقيقية والتي ستختفي بعد خراب العلاقة القائمة بين الذاتيتين..

عندما رأيت
الموت يتوضّأ بالنافورة
والناس من حولي يعبرون نياما في الطرقات
بدا أنّ أحلامي أهرام من الرمل
تنهار أمام عينيّ
ولمحت نهاري يهرب في الإتجاه المعاكس
بعيدا عن تلك المدينة الملعونة..

البدء نختارهُ
لكن النهاية تختارنا
وما من طريق سوى الطريق.

قصيدة: ملاحظة من مسافر – ص 85 – سركون بولص الأعمال الشعرية الثانية

هي المجموعة الشعرية التي بدأ بها مؤلفاته الكاملة الجزء الثاني والتي حملت اسم ((**حامل الفانوس في ليل الذئاب**)).. العنوان هنا حاضن فعال لمجموعة شعرية كاملة، ومنه نستنتج بنية النصوص الشعرية التي إعتمدها الشاعر سركون بولص في قصيدته السركونية والتي لها ميزتها والخصوصية مابين الذات العاملة والذات الشاعرة «الحقيقية» والتي أطلق عليها والاس فاولي في كتابه عصر السريالية.. لايمكننا العمل على مجموعة شعرية تحوي عشرات القصائد دون عنوان حاضن، فالفراغ هنا يشكل لاشئ، بينما العنوان يشكل دلالة من الدلالات، كأن يشير إلينا الى محتويات المجموعة ومضامينها من خلال أسلوبية العمل للعنونة.. ((**حامل الفانوس في ليل الذئاب**))، من العنونة والاشارة نحن مابين خلاياها ليحمل إلينا مادة القصد والعمل، وكذلك مايحمل العنوان من دلالات تقودنا الى حالات داخلية وحالات خارجية.. ونحن نتمعن بأن هناك

الخيال الشعري مع الذات العاملة «الذات الشعرية» هي التي سيطرت على مجمل الحركة الغلافية للمجموعة برمتها، فقد أصدر الشاعر سركون بولص العنونة الى ذاتية الاخر من خلال ذاتيته التي اشتغل بموجبها، لذلك زرع الينا الشكل السريالي بلغة وصفية متواصلة «حسب نظرية التواصل» سمة العنونة غير المجزئة، وهي عبارة عن صورة التقاطية لحلم ليلي، فهناك علاقة مابين الفانوس والظلام، وهناك علاقة مابين الفانوس والذئاب، حيث الذئاب تخشى الاضاءة أو النيران ليلا.. ((**إذا كان العمل بعلاماته اللغوية المتعددة وقواعد تركيبه المتنوعة يعتبر «علامة» مفردة، فإنّ الإنتاجية الدلالية للعنوان – على الرغم من ضآلة عدد علاماته واشتغال قاعدة تركيب واحدة غالبا في تنسيقها – تجعلنا أن نعده بمثابة عمل نوعي، لابد له من نظرية تضئ جوانبه وأبعاده، ومنهج قادر على تحليل بناه ووظائفه. – ص 23 – العنوان وسيميوطيقيا الإتصال الأدبي – د. محمد فكري الجزار – الهيئة المصرية العامة للكتاب**)). العلاقات الدلالية هي اقرب المناهج للعنونة، من ناحية التلفظ ومن ناحية الكتابة، وفي الحالتين تقودنا الدلالة الى تعالقات ذهنية وصورية من ناحية العنونة، فهذه التعالقات تقودنا الى تصاوير مادية خارج البصرية مما تنتج إلينا عنونة لها رائحة شعر قبل الدخول من البوابة الشرعية للمجموعة..

عندما رأيت + الموت يتوضّأ بالنافورة + والناس من حولي يعبرون نياما في الطرقات + بدا أنّ أحلامي أهرام من الرمل + تنهار أمام عينيّ – ملاحظة من مسافر، هكذا رسم إلينا الشاعر العراقي سركون بولص عنوان قصيدته ودعانا الى دخول غرفته الشعرية، بهذه القصيدة أو قصائد أخرى، فالتعالقات المتواجدة لهذه الملحوظة، من ناحية بصرية تأملية، فالموت والفعل رأيت، وتاء الفاعل المنسوب وهو يدل الى الباث وبداية ملحوظته واشتغالات البصرية نحو النافورة، فقد أراد منا أن نكون جزء من ذلك المشهد الشعري المرسَل إلينا.. فالخيال البصري هنا قد تقارب من المحسوسات المادية والتي شكلت رؤية واضحة أمام الباث والتقاطه الحدث الشعري.. ((**مهما تباعد التخيل عن الواقع ومهما ابتكر اشكالا وصورا خيالية لاوجود لها في عالم الحس، فإنه لايمكن أن يبتكر شيئا لم يؤدّ له الحس بنحو من الانحاء. – ص 40 – الصورة الفنية – د. جابر**

عصفور)). فلا يمكن للانسان أن يدرك عبر الخيال الا الأشياء المألوفة وأن كانت في حلم، فهي مخزنة عن طريق الاشياء المألوفة، لذلك فالذات العاملة تشغل مساحة أوسع من بقية الذوات في العمل، وهذا ماسموها بالذات الحقيقية، وبعضهم ذهب بها الى أن تكون الذات الشعرية أو الذات العاملة... **بدا أنّ أحلامي أهرام من الرمل + تنهار أمام عينيّ + ولمحت نهاري يهرب في الإتجاه المعاكس + بعيدا عن تلك المدينة الملعونة..**

– هو البعد البصري من ناحية ومن ناحية أخرى البعد اللغوي الذي اتكأ الشاعر على خاصرتها، فاللغة متساوية في الابعاد بالنسبة للبصرية وبالنسبة للذهنية، ولا نختلف على قيمة البعد الجمالي في اللغة، إلا اللغة العادية والتي تتحلى بكلام مألوف لامجال لذكره هنا، فبدت لدينا اللغة مختلفة وكذلك أعتمد الشاعر إنزياحها، مما أدت الى صورة سريالية متواصلة في المعاني ومعكوسة في الاتجاه..

موقع الصورة الشعرية للغة السريالية، موقعا غير متوقع عند الاشتغال في أسسها، لذلك فقد وضعوا النوايا غير المألوفة والعمل في المجال السريالي، ومنها الصورة السريالية والتي تأخذ من اللغة لغة غير متوقعة وحياكتها بشكل غير مألوف حتى بالنسبة للصور الشعرية الأخرى، لذلك فهي لاتعتمد على تكسير اللغة والاعتماد على لغة أخرى، وإنما تعتمد على صفّ اللغة بصف مغاير كل المغايرات عن الطبيعة المتماشية في الشعرية..

لأنها دائما
تعود، هذه اللحظة
لاتؤام لها في كلّ الأبدية فهي لك ،
لك وحدك، حميمة كصوت همومك، غنيّة
كتلك الهموم، متفرغة دائما
في هموم أخرى لك تلقاءها
مهارة خاصة بك في استقراء العلامات!
تلك الومضة وسط الجبين

ذلك الإنفجار في قلب الدقيقة..
بعد أن تفرّق الضيوف
وانطوت آخر حفلة في ألبوم منسيّ
بعد أن سقط جدار برلين
بعد أن علا جدار البربريّ
الملطخ بالدم والنفط والويسكي.

من قصيدة: لك وحدك – ص 41 – سركون بولص الأعمال الشعرية الثانية

لك وحدك + لأنها دائما + تعود، هذه اللحظة – شكلت القصيدة جزء من العنونة، فلك وحدك، لأنها دائما، تعود، هذه اللحظة.. إنها اللحظة الهاربة وعودتها ثانية، ولو تماشينا مع حدث القصيدة فسوف نستنتح بلحظتين، لحظة هاربة، ولحظة حاضرة، فاللحظة الحاضرة لها علاقتها مع الذاكرة المألوفة ولنقل الذات اليومية المألوفة، بينما تهرب اللحظة الأخرى والتي لايمكننا تجسيدها الا من خلال بيان حدثي في المنظور التصويري للشعرية، وهنا نمسك بها، كما مسك بها الشاعر في قصيدته السركونية..

تتفارق الصور الشعرية السريالية عن بعضها ولا تلتقي عن طريق التأمل أو تتواجد بعلاقات تكميلية ((**لاترتبط الصور السريالية فيما بينها بعلائق منطقية أو حدسية تستدعي التأمل فأي معنى يمكن أن يكون في التقاء الصور التي لاتلتقي. – ص 50 – الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث – د. بشرى موسى صالح**)). يكفينا بأن يكون للصورة لغة أخرى واستقلالية عند تواجدها في النصّ الشعري، والملحوظ من خلال استقلالية الصورة لدى الشاعر سركون بولص هو امتدادها وتعديها الى صورة جزئية أخرى، مما تدفعها باستقلالية ثانية دون أن تلتقي بها بمعنى، ولكن اللقاء اللغوي يتواجد بأعتبار الصورة السريالية، اختراق آخر للغة الشعرية.. لك وحدك: **لأنها دائما + تعود، هذه اللحظة + لاتؤام لها في كلّ الأبدية فهي لك، + لك وحدك، حميمة كصوت همومك، غنيّة + كتلك الهموم، متفرغة دائما + في هموم أخرى لك**

تلقاءها + مهارة خاصة بك في استقراء العلامات! + تلك الومضة وسط الجبين + ذلك الإنفجار في قلب الدقيقة.. – على الأشكال الشعرية أن يتم تحطيمها واعادتها ثانية، فاللغة غير عاجزة من المغامرات الصعبة، بل قادرة على إيجاد البدائل الاكثر صعوبة، البدائل العجائبية في الرحلة الشعرية نحو السريالية أو نحو افتتاح لغة ورصيف آخر في الشعرية.. فالاتصال اللغوي يتم بين ماهو مدرك وبين ماهو غير مدرك.. وقصيدة لك وحدك، وتبيان اللحظة التي نسبها لها وحدها لاشريك لها، وقد تواصل مع يقظة لغوية غير مدركة، لذلك فالشاعر قد ابدع في تشخيص لحظته الحاضرة، وملاحقة لحظته الهاربة، لحظته الحميمية، غنية كصوت الهموم، هكذا أرادها أن تكون والشاعر يجاهد مع لغته، لغة سركونية غير متقطعة، على العكس من الاخرين، فقد امتدت الصورة لديه، وهذا الامتداد أعطى معان جديدة في قصيدته الحديثة..

حزم الشاعر سركون بولص الى التخريم الشعري، وراح يغوص باللغة على شاكلة غير مطروقة، متجاوزا العلامات كالنقطة في نهاية السطر وعلامة الاستفهام والوقوف عندها، بل عبر تلك الحواجز الصغيرة، وتماسك باللغة عبر تواصلها المنساب كمياه تنساب بهدوء خارج الانفعال، والكل يعرف، ستلاحق المنحدرات، كذلك الباث لاحق اللغة وعمل على النفخ بها من جديد، بل إعتمد تحطيم الاشكال القديمة وظهور القصيدة بشكل جديد مع لغة اكثر اثارة من قبل.. وشكلت اللغة بالنسبة للسريالي الجديد تطايرها مابين السماء والارض، وإعتمدت القصيدة النصّ المفتوح، وهذا مانلاحظه في الكثير من النصوص السركونية، ونصوص شعراء قدّموا القصيدة الحديثة بأشكال مثيرة، مما دعوا الى ثورة شعرية من طراز خاص، جمعت المدارس الشعرية وادخلوا السرد في الشعرية ضمن نظرية التواصل، والكل عمل تحت خيمة عناصر الجمال والتي لاتنفك هذه العناصر ولا تتراجع في القصائدية..

رأى أبي في حلمه

كما يرى النائم، ذات ليلة

قديسا يملأ الباب بقامته الوضيئة
لع عينان من الجمر تدعوانه في الظلامِ
كلمه
لكن بصوت آمر
بصوت واثق من الطاعة
في دعوة أو خطب، أو ربما في مهمةٍ..

ثم ذابت هيئته في عيني أبي
وغاب القديس كآثار نجم صاعد، باتجاه الجنّة.

من قصيدة: حلم أبي – ص 195 – سركون بولص، الأعمال الشعرية الأولى

هذا الحضور الحلمي يتجاوب مع حركة آنية للافعال التي رسمها الشاعر، فالفعل رأى، كرره الباث الينا بـ كما يرى، وتواصل مع الفعل يملأ، وهكذا تراكمت الافعال، فالاول ماضوي تحويلي والثاني آني مستقبلي حضوري، مما أعطى للقصيدة والصور التي حركتها صيغة وآلات جديدة في الحركة الشعرية السركونية، ولم يتراجع الباث من توظيف الرمزية في داخل المياه الحلمية العذبة، فجمر العيون: ترمز الى جدحتها، والنجم الصاعد: مستعمرة السماء في الاضاءة، وهكذا تسير نبوءة الشاعر بابتكارات محدثة لها رنينها بكل صوت رسمه وبدأ به كدلالة من الدلالات التي سعى نحو ظهورها في النصّ الشعري.. الرؤى المرسومة حافظت على تسيير المعاني الى جنب الصور السريالية، والمصور السريالي لا ينفك من الألم داخل الحلم، فمن البديهي أن تكون أحلامه محملة بآلام عديدة، ومن الطبيعي جدا أن يقارن ذاته العاملة مع ذات حالمة تبعد عنه بفراغات عديدة، ومن هذه المسالك، نلاحظ بأن الشاعر قد رسم بعض الفراغات، كأنه في بداية جديدة، وبمسلك جديد نحو القصائدية..

يبحر الشاعر نحو التكثيف في سباحته البحرية، وهو يتقارب من أقرب نقطة للمعاني والتأويلات، ألا وهي النقطة الرمزية، وفي نفس الوقت يتقارب بمخاتلات فنية مشوّقة للعمل الشاعري الذهني والحلمي في ظهور الجمالية... ((**الأصوات التي يُنطق بها رموز دالة على الالفاظ التي ينطق بها الصوت. وكما أنّ الكتابة ليست واحدة عند جميع الناس، وكذلك الالفاظ المنطوق بها ليست واحدة مع أنّ أحوال النفس – التي تلك العبارات دلائل عليها – واحدة للجميع «ابن الرشد قد ترجم بعض من هذا النص» – ص 20 – نظريات في الرمز – تودوروف – ترجمة: محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة**)).

البحث على طول الطريق
عن شئ أقوله قد يليق بالمقام. إلهي!
مامن كلمة، فيها نزْف حكمة، حتى لو كانت بسيطة

مامعنى الحداد؟
الميت في تابوته لايطالب بالبلاغة.
الأيدي في فئ السطيحة تهشّ ذباب الصيف العنيد.

وماذا يقول المرء عندما يموت في مكانه الآخر؟
الآخر الذي من أجله، إنما، جئنا لنشرب قهوتنا المرّة؟

على العتبة أحذية الندّاب، وجوه المعزين تزيّن فراغَ الصالة.
وأنتَ، أيها الميت، ترقد بكل بساطة
على ظهرك، وتختصر الكون.

كلّ ما أعرفه الان: موكب السائرين في موكب الحداد.
ظلّك يطفر فوق سياج المظالم. وجهك يبدو
في مرآة الهزيمة.

هذا ما أعرفه: الموت هو الموت.
وما من أحد عاد من موته ليقول لنا شيئا.

من قصيدة: جناز قصير في الطريق الى مأتم – ص 320 – سركون بولص، الاعمال الشعرية الثانية

تشدّ الحسية عادة المفردات التي يصفّها الشاعر للاخر «ونقول للاخر لانها مصدرة بتفكير حسي» وهنا حالتي التفكير والفكر يتناوبان مع الحسية في اشتقاق الابتكارات غير المطروقة، ومن خلال الجمل وتحديد نسلها بالتفاعلات الفكرية، من الطبيعي يطرح الشاعر ما يجول بمخيلته، ونستطيع من خلال ذلك تحديد فكر الشاعر، أو بماذا فكر في لحظة الابتكار والتخيل من جهة وفي حالة تصدير تلك الافكار عبر الشعرية من جهة أخرى، ولغة الديالكتيك هي اقرب اللغات للذين يتعاطون الافكار التي تدعم الطبقة المعدمة، وهي أقوى لغة يتماسك من خلالها الشاعر بنصّه الشعري، وتتماسك المعاني أيضا من خلال سيطرة مخيلة الشاعر بواسطة لغة الديالكتيك.. قوة التخيل تتقوى أكثر وأكثر في حالة النوم، وتنطلق الاحلام، حيث العقل في حالة تغافل، ومن هنا تظهر لدينا القوة الفعلية الثانية للابتكار وعلاقتها بالحسية ولو بشكل جزئي، حيث لاتستطيع أن تفارق الحسية مهما تباعدت وانعزلت عنها ((**إذا كانت القوة المتخيلة تتسم بالابتكارية فإن ابتكاريتها لاتعني أنها يمكن أن تتسامى في قيمتها وتصل الى المرتبة الرفيعة التي يحتلها العقل بالنسبة لجميع قوى الادراك الباطن. – ص 41 – الصورة الفنية – جابر عصفور**)). وتتقدم المخيلة على العناصر الاخرى بتقديم مادة للعقل تساعده على الفهم والادراك.. القوة الفاعلة والتي تنتمي الى المفردات في بادئ الامر، تكون قد اتكأت على لغة تعبيرية والغوص بين المعاني، والحلم المترجم لايمكن ترجمته خارج المخيلة والتخييل عند رسمه على البياضات، ومن هنا تبدأ احلام النهار وهي أقلّ قوة من أحلام الليل ولكن أكثر تذكرا، فأحلام الليل من الطبيعي تفقد الجزء الكبير منها، ولكنّ الباث في هذه الحالة يحلم من جديد موظفا نفس المطالع التي يتذكرها نهارا.. ((**إن الحلم**

كما يرى ميشيل كاروج في كتابه «أندريه بريتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية» ماهو إلا الطريق الملكي الذي يقود الى المصادفة الموضوعية.. إنّه لايمهد لميتافيزيقيا جديدة في الحلم، بقدر الإعلان عن رغبة في التقاط قوى الحلم، إنّ الحلم ليعرف عنّا أحيانا أكثر مما يعرفه وعينا في أشدّ حالات يقظته، ويتساءل بريتون في البيانات السريالية: لمَ لا أتوقع لما يشير إليه الحلم أكثر مما أتوقّع من درجة في الوعي تتعاظم كلّ يوم؟ أو ألا يستطيع الحلم هو الاخر أن يطبق في حلّ مسائل الحياة الجوهرية؟... إنّ المخيلة ربما أصبحت على وشك أن تستعيد حقوقها.. إنني أعتقد بقرب ذوبان هاتين الحالتين المتناقضتين في ظاهرهما، وأعني بذلك الحلم والواقع، في نوع من الواقع المطلق أو من فوق الواقع. – ص 6 – أحلام السرياليين – ترجمة: كامل عويد العامري)).

يعتبر الخيال هو المملكة الحاضنة للصورة الشعرية «السريالية» ومكونها التصاعدي بإيجاد آلاتها اللغوية والتعبيرية من خلال التفاعلات الحسية للشاعر أو التفاعلات اللفظية والتي تشكل نسيجا متواصلا ومؤثرا يصل حدّ الدهشة الصادمة «ونتلتها الكهربائية».. فهي الصورة الفجآئية والمختلفة، والتي تظهر نتيجة تراكمات من الأحلام، وتراكمات الأحلام تؤدي الى حالات التخييل لدى الشاعر، فالحلم أولا ومن ثمّ التخييل، وإن جاء الحلم ليباشر صاحبه، ولكن عملية الاحتفاظ به، يؤدي الى صعوبة ناهية..

البحث على طول الطريق + عن شئ أقوله قد يليق بالمقام. إلهي! + مامن كلمة، فيها نزْف حكمة، حتى لو كانت بسيطة – البحث عن المعاني من خلال منظور متواصل أو متقطع للصور الشعرية تشكل أحد المعطيات اللازمة في البلوغ النقدي – الشعري، ويتخلله التراث المتعاقب في لزومية البحث والتنقيب، وخصوصا نحن أمام شاعر ليس من السهل الدخول الى مملكته الشعرية؛ ومن العنونة التي تلازمنا في القصائدية: **جناز قصير في الطريق الى مأتم** – نلاحظ تركيبات العنوان مع مايحمله من معان دالة، يشير إلينا الى حيثيات النصّ الشعري الذي أمامنا ومخاطبة الاله من خلال الكلمات البسيطة والتي ابتعدت عن الحكمة حسب مخالفات اللغة المرسومة للشاعر سركون بولص، ولكن لكي ننقل صورة أو لوحة أخرى علينا أن نمر بفراغ بين لوحة وأخرى، وهذا التشكيل

الهندسي يجعلنا أن نفكر بأننا أمام لوحات في غاليري أو في معرض للوحات التشكيلية وفنانها، الشاعر سركون بولص.. **مامعنى الحداد؟ + الميت في تابوته لايطالب بالبلاغة. + الأيدي في فيء السطيحة تهشّ ذباب الصيف العنيد.** – يطرح الشاعر بشفافية سؤالا عن معنى الحداد، والشاعر لم يشعرني بأنه بحداد وأنما نقل تلك المراسم الحدادية عن طريق البصرية ورسم بياضا فاصلا مابين لوحة وأخرى ليطرح سؤاله، ويجيب عن نفس السؤال من خلال وجوبه اللغوي التعبيري في معنى الحداد.. العمل التصويري أو التصوري وايجاد البنى المؤسّسة له يعد من الاعمال المتواصلة في القصائدية، بحيث بنية القصيدة هي الصورة وتكويناتها، أو اللوحة لدى الفنان الشاعر ومشاعره المتواصلة مع الألوان المفردات أو المنظور من خلال التباعد والتقارب للاشياء ونقلها بذهنية غير ملونة لاجراء التعديلات ورسم خصوبة الارض الصالحة لتلك البنى، وهذا مازرعه لنا بأرضه الخصبة الشاعر العراقي سركون بولص: **وماذا يقول المرء عندما يموت في مكانه الآخر؟ + الآخر الذي من أجله، إنما، جئنا لنشرب قهوتنا المرّة؟** – المتخيل لايوجد كلمات أو مفردات خيالية ليجمعها بصورة، وإنما يوجد صورة خيالية مع مكوناتها المفرداتية والتي يعمل على تراصها أكثر لمكون تصويري مستقل، ونعني بأن الصورة المنقولة «لنقل» عن طريق الحلم الليلي وهو أقرب الاحلام وأوسعها، تكون جاهزة كتصوير ملتقط في الذهنية عند النوم، وبكل تأكيد تختلف تلك الصور وبعضها عجائبية أو ضمن عنصر الدهشة العجائبي أو مدهشة فلاشية لقصر مدة الحلم التصويري.. التبادلات الحدثية التي رسمها الشاعر سركون بولص، كأنه نقل إلينا قصة مع سردها وهو يرسم إلينا سؤالا للمرحلة، المرحلة الشعرية عند اللحظة الحاضرة: **وماذا يقول المرء عندما يموت في مكانه الآخر؟** ياترى أين كان هذا المشهد من مشاهد الموت، وبما أن الشاعر سركون بولص قد مرّ ببلدان عديدة ومنها بيروت والاجتياح، لذلك ذاكرته قد تشبعت بالترحال والجوع، وحتى بعد سفره الى باريس وكذلك الى ألمانيا، فقد رأى بأم عينيه الموت في بيروت، وبينما كانت برج البراجنة تقدم الشباب بعمليات مثالية، فمن المؤكد أن تكون

تلك العمليات في المخيلة، فموت الاخر بمكان الاول، من البديهي يسرع الاخر للموت والشهادة، ومن البديهي أن يقدم الاخر رغيف الخبز لرفيقه ليقول له: لست جوعانا...

على العتبة أحذية النّداب، وجوه المعزين تزيّن فراغَ الصالة. + وأنتَ، أيها الميت، ترقد بكل بساطة

على ظهرك، وتختصر الكون. – التوازن الذي يثيره الشاعر من خلال اللغة بين المرئي واللامرئي، وهو ليس ككل لغة شعرية، ان كانت تعبيرية أو وصفية أو تصويرية أو صورية.. الخ، لنقل لغة ليس لتوضيح اللغة، ولغة ليس لتبيان معالم وأحكام لغة أخرى من خلال التصوير البصري أو الذهني، فالسريالية إعادة كشف العالم من جديد والدخول الى عالم أكثر جدية، لذلك فالتواصل مع لغتها تواصلات تصويرية ذهنية أكثر مماتكون تواصلات بصرية ملموسة، فالعبور ماوراء الواقع لايتم الا من خلال اللغة، وانعكاس تلك اللغة في مرآة، حتى أنهم «السرياليون» وضعوا بعض الكلمات بالمقلوب، ولا تستطيع قراءتها الا من خلال المرآة، وهنا قد عكسوا «نفس اللغة الشعرية» ولكن بمسلك آخر، لاتستطيع الدخول إليه الا من خلال المرآة، فكيف لو كانت المرآة مهشمة؟! وهذا ماتوصل اليه في رسوماته الفنان العالمي بابلو بيكاسو بالفن التكعيبي والذي اشتهر به في مرحلته الفنيّة – الشاعرية..

كلّ ما أعرفه الان: موكب السائرين في موكب الحداد. + ظلّك يطفر فوق سياج المظالم. وجهك يبدو

في مرآة الهزيمة. / هذا ما أعرفه: الموت هو الموت. + وما من أحد عاد من موته ليقول لنا شيئا.

إنّ التعامد الذهني التصويري هو المقرر في نقل الصورة من الداخل والى الخارج، ونعني بالتعامد، كل شئ متواجد في الطبيعة ينقل كما هو، هذا من ناحية الطبيعة، أما من ناحية اللغة وتواجدها في الذات العاملة «الحقيقية» فكل لغة مغايرة لها صدمتها ودهشتها تنقل الى البياضات، والشاعر على وعي لغوي تام، كما الرسام بوعيه التام وتلاعبه مع

الالوان بعد أن ينقل التعامد من الطبيعة والى اللوحة، ولو نلاحظ ديمومة اللغة خارج اغلفتها لدى الشاعر العراقي سركون بولص، فسوف نلاحظ بأنها لغة امتدادية دون توقف، وكل مقطع شكل صورة، والصورة الاولى تمتد الى الصورة الثانية لدعمها لغويا.. هناك فرق بين المعنى الشعري ومقاصد الشاعر ضمن وعيه اللغوي وبين المعنى العام الذي يصل الى القارئ العادي، ونحن نثمّن ونراعي المعنيين في حالة الدخول الى معاني الصورة واللوحة، ففي اللوحة الأولى معرفة الشاعر نحو الحداد، بينما يذهب الشاعر الى معرفة جزئية بالموت ويختم اللوحة بلغة تعبيرية عالية: + **وما من أحد عاد من موته ليقول لنا شيئا**. – فالاموات لايخبرون الاحياء بما حدث بعد الدنيا، والاموات وحدهم يعرفون مايحدث لهم وما سيحدث.. وهكذا هي ديمومة اللغة ضمن الاسئلة ومع تواصلها الفني وخلافاتها واختلافاتها، ووعي الشاعر في رسمها وتناول خصوبتها في الشعرية...

الشاعر ومع رؤية الاشياء، وكما الفنان مع رؤيتها، يتم تجريدها من مباشرتها، ويرمزها الى الاخر عبر صور شعرية قد تكون حسية أو طبيعية أو رمزية أو حلمية «سريالية» فالمتعة الجمالية في النقل والكتابة هي المسيطرة على البنى الشعرية وخصوصا الصورة وايضاحات رسمها ضمن الجمالية.. **يقول بريتون:**

بالنسبة لنا لايتعلق الامر بايقاظ الكلمات وإخضاعها لمعالجة بارعة من أجل جعلها تساهم في ابداع اسلوب مثير للاهتمام.. الكلمات هي شئ آخر، وربما تكون كلّ شئ.

التجربة الشعرية والممارسة مع القصائد وكذلك الاطلاعات المستمرة وخصوصا للكتب المترجمة، تدفع الى الشاعر إلى مهام جديدة والاشتغال في الشعرية، مما تعطينا لغة نستطيع من خلالها وضمن عنصر الجمال أن نصنع المستحيل، مع الصور الشعرية اللفظية والصور الشعرية المنقولة، ولكن بما أنه درسنا الصورة السريالية، فالمصور السريالي ومن خلال خوضه لتجارب واسعة، يستطيع أن يعيد عناصر الدهشة الشعرية، بدهشة لاذعة، تأخذ على عاتقها اللغوي التقويم في الجملة الشعرية وكيفية رتابتها بالشكل الذي يرسل مؤثراته الفورية الى الاخرين.. إذن لايتعدى الامر الا الدخول الى

تجارب الاخرين واقتباس سيرتهم الشعرية وذلك لخلق بذرة توليدية لدى الشاعر أو الفنان، وهذه البذرة هي التي ستكون فاتحة الكلمات وعصرها والمنشأ الاساسي في تأسيس الشعرية والمثول أمام اللغة..

لقد تعامل الشاعر سركون بولص مع اللغة، كمصدر توضيحي مضئ، لادخالها عبر صيغة صور شاعرية تمكينية تثير الآخر بدهشته حدّ الشهقة، ليفرغ الشاعر شحنته ويصدرها عبر قصائد وإضاءات مصدرها الذات العاملة «الحقيقية» والتي تتحول الى ذات شاعرة، وذلك لامكانية تمكينها من تهيئة الظروف الحسية في الاشتغالات الشعرية، وأمكنه ذلك من كيفية توظيف آليات الشعر بواسطة اللغة، والعمل والاشتغال باللغة مع اليات الصورة الشعرية والتي تعد في المسلك السريالي ذات طبيعة لغوية في العلاقة بين المرئي واللامرئي، والدقة والتوازن في العقلي واللاعقلي، فاللغة تحملنا بكل صرامة واصرار الى عالم آخر، وهذا العالم يؤسسه الباث عادة، ان كان عبر الرواية أو القصة القصيرة أو القصائدية، وعملية التشكيل التصويري للصورة السريالية تظهر لدينا عملية المنطق واللامنطق، والطيران الفوقي والطيران التحتي، مما يكون التصوير ذات هيئة متمكنة من اقتحام ذات الاخر، واقتحام اللغة، وبل تحطيم المفردات لاعادة تشكيلها من جديد مع عملية البناء القصائدي في الشعرية..

تتماشى البؤرة الفكرية مع المسارات اللغوية المتشابكة، وهذه البؤرة هي الجامعة لتلك المسارات، فلو قلنا اللغة الوصفية، فهذا لايعني بأن الصورة لاتحوي على لغة رمزية، وكذلك لغة لونية أو لغة تصويرية، فتجتمع اللغات في بؤرة، لنطلق عليها البؤرة الفكرية والتي تحوي وتحتضن جميع المسارات اللغوية لتنتج الينا صورة من طراز شعري، ومن هنا في بعض الاحيان نقول عن القوة الشعرية قوة ظاهرية بامتياز، فهي نتيجة تلك المسارات المتعددة والتي تكمل بعضها البعض حسب حاجة وجودها في الجملة أو في اللوحة الشعرية أو في الصورة بالاحرى، ونقول عادة بأن الصورة امتدادية وهي أيضا تمتد نتيجة المسارات اللغوية وتعددها، فاللغة الوصفية تمتد الى اللغة الرمزية

والرمزية تجذب اللغة الصورية لكي يتم اشتغالاتها المكثفة، وهي تقتضب المكون اللغوي، وتتقشف في اللغة، وتحول الاشياء المجذوبة بواسطة اللغة الطبيعية واللغة الوصفية الى رموز، مما يتمكن الرامز الى مخاطبة المرموز بواسطة اللغة، لتبان الينا الدال والمدلول والمرسَل اليه... ولو مسكنا الصورة اللغوية فسوف نلاحظ الفروقات بينها وبين الصورة الرمزية والتي تتحول الى صورة ايحائية، بينما الصورة السريالية تقودنا لتعبر بنا الى ماوراء الواقع، ومابين الواقع والواقع تكمن البصرية الجاذبة للحدث الشعري، وهنا تختفي الحسية، وعندما تختفي الحسية تترك آثارها، ومن خلال هذه الاثار تؤدي الى اشتغالات الشاعر النوعية بايجاد تصاوير أكثر قوة، وقد يكتفي الشاعر بالخيال غير المحدود «الخيال المفتوح على جميع الاتجاهات»، فهو في غفوة جنونية لايستطيع الخروج منها الا بواسطة الشعر، ويدخل ذلك الجنون بواسطة الشعر أيضا.. اذن نحن أمام شعرية الشعر والتي تنافس، بل نافست الصور الطبيعية والعادية والتي تتكئ على الواقع الظاهري في الطبيعة الحرة...

الصورة الرمزية

لانستطيع أن نحدد هيكل الصورة الشعرية كصورة رمزية، ولكن الذي أعنيه بالصورة الرمزية وماتحوي من رموز مرسلة من قبل الرامز والى المرموز بواسطة تحويل الاشياء الى رموز، وكذلك أنظمة إشتغال الرمز الأدبي «بشكلها العام» ومدى تقاطعها وانزياحها عن الوظيفة التواصلية.

وأما الالفاظ وتحويلها فهنا يدخلنا الشاعر الى إنزياحات، والإنزياح: ((**هو استعمال المبدع للغةِ، مفردات وتراكيبَ وصوراً، استعمالاً يخرج بها عمّا هو مُعتاد ومألوف بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرد وإبداع وقوّة جذب وأسر**)) ونعتمد في بعض الاحيان الى توظيف الانزياح في الصورة الشعرية «الصورة الرمزية» ويعد الانزياح أسلوب من الاساليب، فالشاعر يسلك مسلكا اسلوبيا خاصا بالانزياح، وليس غريبا بأن نعتمد الجملة الشعرية وعملية المغايرات اللغوية التي تطرأ عليها عادة بالإنزياح.

لقد تطرقت الناقدة اللبنانية الدكتورة يمنى العيد في كتابها «في القول الشعري» الى مفهوم الإنزياح وقالت: ((**الانزياح، وهو يعني البعد عن مطابقة القول للموجودات، مثل هذا البعد له أنماطه الأسلوبية، التي تتحدد كأنماط غير مباشرة. هذه أنماط تستعين بأدوات لغوية عدة، أو بتقنيات لغوية عدة، مثل: الاستعارة والتشبيه والإيحاء، والتخييل الخ.. وغير ذلك مما يدخل في عالم المعاني والمجاز والبلاغة. – ص 20 – د. يمنى العيد – في القول الشعري – دار توبقال للنشر**)).

إنّ الاشياء وتحويلها من خلال الخيال الرمزي تتقبل الرمزية، ولن نستبعد أن نشاهد صورة بكاملها مابين الانزياح والرمزية أو مابين الاشارات والرمزية «الاشارات لانعتبرها رموزا» ((**لقد تناول بيريس الإشارات اللغوية بالتعريف، حيث يقول: العلامة أو المصورة «Representament» هي شئ ما ينوب لشخص ما عن شئ ما بصفة ما، أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تطورا وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة «Interpretant» للعلامة الأولى، إنّ العلامة تنوب عن شئ ما وهذا موضوعها «Object» وهي لاتنوب عن هذا الموضوع من كلّ الوجهات، بل بالرجوع الى نوع من الفكرة التي سميتها ركيزة «Ground» المصورة – الرمز والعلامة والاشارة – د. كعوان محمد**)) فهي تشير الى الاشياء بينما الأشياء تتحول الى رموز.. وتهتم الرموز بمعالجة المعاني وتوسيعها من خلال التأويل وكذلك من خلال تعدد المعاني للرمز الواحد، لذلك يلجأ الشعراء عادة الى الرمزية وتوظيفها لأنها تشكل الطريق المختصر والتكثيف في عملية الخلق، وخصوصا للجملة الشعرية. الاشياء التي نرمز بها متواجدة، وهي متواجدة أمامنا ونغازلها، وفي بعض الاحيان نلعنها، ولكنها تخدمنا في الشعرية ومسلك الصورة الرمزية والتي تعتمد التقليلية، فهناك علاقة جدلية بين لغة التقليل كلغة تقشفية، وبين لغة الرمز وكذلك بين الخيال ولغة التقليل كحالة لغوية وزمنية، والخيال ولغة الرمز في القصيدة الواحدة.. ((**غاية الشعر ليست الطرب والزهو والترنح والدعاوي والتبشير ولا الدوي، غايته الحقيقة الكلية والشمولية التي أوفت الى اقصى ابعادها فكأنها الذروة التي يمكن أن يدركها الإنسان من الوجود. – ص 113 – الرمزية والسريالية – ايليا**

الحاوي)). فالرمزية بفلسفتها المتواصلة تدعو الى الوجوب التأملي والامتناع عن الأخذ بظواهر الاشياء، بل تحويلها الى رموز والاقتناء بالمظاهر الحسّية والكناية عن حقيقة أخرى غير الحقيقة المبذولة.. لذلك تميل الى جوانب عديدة، لها علاقاتها بعلم النفس ومنها مثلا جانبي الوعي واللاوعي، والجانب المخفي للظواهر البارزة، وماوراء الواقع، والدخول الى الاحلام واتخاذ رمزيتها كحقيقة خيالية تتداخل فيها الرموز المتعارف عليها «الخفيفة» والرموز غير المتعارف عليها «الثقيلة» والرموز الثقيلة هي الدخول الى بواطن الاشياء، والمسح الكلي للطبيعة واتخاذها كمصدر طبيعي للاحلام المتعاقبة بأحضان ونفسية الشاعر.. الرموز المتكررة والشفوية عادة لايطرقها الشعراء المميزين، بل تبقى كاحتياطات عند الضرورة فقط، أم أن تكون موضوعنا الشاغل في البحث والتنقيب، أو السمة الرئيسية للنصّ الشعري وشاقوله المركزي، فهذا مايدعو الى خيبات أمل الى مثل هذه النصوص الضعيفة، وبما نحن أمام الشاعر العراقي سركون بولص والذي تعد رحلته الشعرية مابين البلدان من الرحلات الأكثر صعوبة – جوع وقهر وتشرد وموت إضافي – كل هذه الصفات تخلق لدينا قصائد بمحسوسات عالية كذلك الى ثقافة الشاعر الشعرية وحضوره مع جماعة كركوك[1] في الستينات..

(1) **جماعة كركوك:**

شغفي بجماعة كركوك وحماستي الدائمية لمنجزهم الابداعي دفعاني الى ان اجمع بعض ما كتبت حولهم من استذكارات وتقييمات لاعمالهم فكان ذلك الكتاب الصغير المتواضع الذي وُسِمَ بـ(جماعة كركوك / الاستذكارات الناقصة) وقد ترك اصداءً متواضعة هنا وهناك وكتب عنه اكثر من دراسة وقدِّمَ حوله اكثر من تقريظ، وقد جاءت تلك الانطباعات ايجابية عنه بالرغم من طبعته المحدودة وتوزيعه الضائق واظن ان الكتاب الفقير كان الرائد في بابه، فلم تعرف المكتبات كتبا اخرى صدرت عن الجماعة قبله، والكتاب طبع عام 2005، وها انني اقدم كتابا ثانيا عن المجموعة الكركوكية وكلي املٌ ان يُستَقبلَ بمثل ما اُستقبل الاول ويكون الفرق بين الكتابين ست سنوات، وفي هذه الاعوام السته فقدنا اعزاء من قلب الجماعة وفجعنا رحيلهم ولوعنا غيابهم، فقد رحل (جليل القيسي) صائفة عام 2006، وببرلين عام 2007 اغمض (سركون بولص) عينيه الاغماضة الاخيرة، وتوفي (قحطان الهرمزي) عام 2009، و(انور الغساني) غادر الدنيا هو الاخر عام 2009 في منفاه البعيد (كوستاريكا). ولكن برلين العاصمة الالمانية ظلت متألقة بتواجد

بحر يخفي سواحله بستارة
وأبواب تفترس أقدام المتاهات

قبل أن يندفع الليل باتجاهي
حيّة جميلة
يطاردها فلاح نائم بمذراة الحصاد

الدم يلمع، لحظة، على قصدير السقوف
وسفّاح الغروب يهرب بين الأزقة
بشفرة قديمة من الذكريات
بشفرة قديمة جدا
لم تعد تخيف حتى ظلّها

من قصيدة: عندما تنطلق صرخة – ص 104 – سركون بولص الأعمال الشعرية الأولى

إعادة فعالية الادراك في الذهنية جزء فعالا من التصوير الذهني والتي تلازم الشاعر وهو ينظر الى الاشياء لاقتباس المؤثِر منها، وهنا تغيب الحسية بشكل مؤقت، وذلك لاشتغال الذهن مع تصاويره المخزنة قد تكون بعض المؤثرات أيام الطفولة أو أيام الشباب، التصوير الأول الذي سندخله هو صورة البحر لدى الشاعر وكذلك النافذة والستارة، فلولا وجود النافذة لفقدنا الستارة وطلتها على البحر وهنا ستنعدم الرؤية،

(فاضل العزاوي) و(مؤيد الراوي) واقامتهما الدائمية فيها، وظلَّ الصحب من الجماعة يزورونها ويلتقون بهما، وقد غدت بمثابة منزل الاصدقاء الآمن، ففي العطل والمناسبات والاجازات الصيفية ، ظل انور الغساني يؤمها للقاء اصدقاء العمر وصارت (برلين) بالنسبة الى (سركون) المدينة الثانية بعد سان فرانسيسكو في حياة الشتات التي بدأها من اواخر ستيني القرن المنفرط، وحتى (صلاح فائق) زارها مطمئناً على صحبه ولتجديد ذكريات كركوك. عن كتاب: جماعة كركوك التتمات اللاحقة.. لمؤلفه: فاروق مصطفى..

ولكي نسير مع الاشياء علينا ذكرها عند التفاصيل النقدية وليس من الضروري أن يذكرها الشاعر، بل إشارته الى الستارة تكفينا بوجود النافذة المدغمة والمحجوبة عن القراءة: **بحر يخفي سواحله بستارة + وأبواب تفترس أقدام المتاهات** – اللوحة كأنها لوحة زيتية بخيال مستدرج لدى الشاعر لتقويم الرمز لدى مفردة البحر والإشارة اليه بواسطة الستارة، وكذلك الأبواب والإشارة إليها بواسطة أقدام المتاهات.. إن مهمة الشاعر هنا هو الترف الفكري والمفردات المغناة من خلال التصوير الذاتي للذات الشاعرة التي راحت تقودنا، والذات راحت «الصورة» تداعبنا بشكل جدلي بين الذات والموضوعاتية.. **قبل أن يندفع الليل باتجاهي + حيّة جميلة + يطاردها فلاح نائم بمذراة الحصاد.**

تتكون الرموز من ثلاثة محاور في امتداد الصورة الرمزية، فلو نلاحظ أن الصورة ممتدة وتتعدى على الصورة الثانية، كتشكيلة من اللوحات تجمعها اللون الأزرق، والذي يعد سيد الالوان للفن الحديث، وكذلك لو قارنا اللون الازرق بالرمز لدى الشاعر فسوف نكوّن علاقة فنية لفظية مع ديمومة في التصاوير المرسومة، فالمحاور الثلاثة هي الصوت وذاتية الباث «لنقل النفسية» والاشياء، وبما أن الاشياء واحدة في الزمان والمكان، فهذا لايبعدنا عن الحركة الشعرية وارتباطاتها في جميع أنحاء العالم.. فالحية وجمالها متواجد في العالم ولدى الشاعر والفنان التشكيلي، ولدى المشاهد والفنان السينمائي، فالمنتج الثقافي للجمالية لايجيده الا المثقف الذي يعزم على استمراريته الثقافية وتجربته أيضا.. **الدم يلمع، لحظة، على قصدير السقوف + وسفّاح الغروب يهرب بين الأزقة + بشفرة قديمة من الذكريات + بشفرة قديمة جدا + لم تعد تخيف حتى ظلّها** – يتحد الخيال مع الذات لانجاب الصور الشعرية المحسنة، ويعتبر الخيال «المتقطع» خير وسيلة للانجاب وذلك من خلال القصيدة المركبة، فالقصيدة التي امامنا من القصائد المركبة وتحوي على جزئيات متواصلة من الصور «الرمزية» والتي لاتفصلها الا بعض البياضات[1]، والتي أعتبرها دلالات متواصلة تفصل وتجعل الحد بين صورة وأخرى،

(1) موضوع البياضات سيتم الحديث عنه لاحقا..

وقد تطرقت الى موضوع البياضات في كتاب هبات الفقدان.. حركة الخيال والبنى القصائدية

والبياضات، رموز صامتة تدعم الصور الرمزيه بل تبعث الاريحية المؤقتة الى الرامز وهو يستهدف المرسَل اليه ((**الخيال هو المملكة التي تخلق وتبث الصور الشعرية، وأحسب أنّ لاملكة عقلية أصعب على التعريف من هذه، ولا ملكة كالخيال جمعت من حولها شتى التعاريف الطنانة والمنوعة وعلى مايبدو المتضاربة. – ص 73 – الصورة الشعرية – سيسل دي لويس – ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري وسلمان حسن ابراهيم.. مراجعة: د. عدنان غزوان اسماعيل – دار الرشيد للنشر**)).

عندما يطرق الشاعر مجال اللحظة، هذا يعني الحفاظ على لحظته الشعرية من الهروب، والحفاظ على الزمنية من التبعثر وكذلك عدم تبعثر الامكنة التي يقصدها في الصورة التكوينية للرموز المنقاة، فمابين الدم يلمع والسفاح يهرب والشفرة قديمة، أي لاتصلح للتخويف، عندما يقول «لم تعد تخيف حتى ظلها»، فالشاعر في لحظته التكوينية للحدث الشعري وقد اعطى تعريفا ونموذجا للشيفرة القديمة والتي اصبحت بعد الاستهلاكات المتعددة من الماضي، وحاضرنا له دلالة أخرى، تختلف عن الدلالة القديمة التي أعتمدها الحدث الشعري..

تمرّ الصور خاطفة أمام البصرية في الكثير من المجالات الذهنية وتوقفها حالة الخيال ومؤثراتها، وحالة الخيال الانفرادية حالة إيجابية تنقب عن الأمثل في خزينة الذاكرة، ومن هذا المسلك نرى أن الشاعر يحب مجاورة ذاكرته لوحده، لأنه في غيبوبة شعرية لايستطيع الوصول إليها مع الاخرين، فالحالة تعتمد الانفرداية وليس الجماعية وكما هو في حالات الخيال التي تقتحم الشاعر عادة، وهذا الاقتحام ليس جزئيا قد يطول وقد يقصر حسب الحالة النفسية والتي تشكل العامل الثاني في عملية توليف الصور الشعرية وتحويلها الى معان أخرى بواسطة الرمزية، فالرمزية تساعد على أن توحي الشئ للصورة المادية التي تتواجد في الطبيعة ((**بعد أن ينتزع الرمز من الواقع يصبح، طبيعة، منقطعة، مستقلة بحد ذاتها. وليس من علاقة بينه «وهو تشخيص للفكرة عن الشئ، ولتجريد صورته» وبين الشئ المادي، الا بالنتائج. فالصورة الرمزية بحسب**

في تجربة الشاعر العراقي سلمان داود محمد..

مايحددها «كانت» توحي الشئ الذي ترمز اليه، وهذا الايحاء لايتأتي بواسطة تشابه في المظاهر المحسوسة بين الصورة المجردة والشئ، بل بواسطة علاقات داخلية بينهما، من مثل النظام والانسجام والتناسب وغيرها. – ص 9 – الرمزية والادب العربي الحديث – انطون غطاس كرم)).

يترك الضيوفُ
غبارا سحريا على الكرسيّ
غيابهم قارورة ملأى بحبر شفاف

الموقد البارد في الزاوية
يطقّ مرة ليذكّرني بأنّ أسفاري
ضدّ الزمن، وليس لي أن أحمل الأشياء
على ظهري حتى الأبدية، أو أرفع هذا الميت
من إبطيه عن أدراج بيتي.

أستيقظ كلّ يوم
كالعائد من رحلة طويلة.
في سقف الغرفة نقوش لاتفصح عن شكلها النهائي.

من قصيدة: البادئ – ص 50 – سركون بولص، الاعمال الشعرية الثانية

الصورة من خلال الأخيلة الشاعرية ومحتويات الشاعر الذهنية فهي بؤرته المحركة في الخيال، وتتكئ على القيمة الجمالية، مما تبرهن على حجتها في العمل الفني وتماسك الأدوات الشعرية، فتزيد النصّ الشعري جمالا وحركة فعالة تدخل مخيلة الاخر أو المتلقي بشكل أسرع وخصوصا إذا كانت الصورة بكثافتها وتقشفها اللغوي.. اللوحة التي نقلتها من قصيدة «البادئ» تمتد الجمل على بعضها دون تشعبات

وتفاصيل، فإذا اعتمدت التفاصيل مع التشعبات لسقطت القصيدة في التقريرية، وتكفينا عدة جمل لتشويه امتداد الجمل، بل تعيق القيمة الجمالية وتراص المفردات الشعرية والتي هي نتاج القدرة الشعرية للشاعر، فالشاعر سركون بولص ومن خلال شعريته في النص، الذي نلاحظه أنه يطارد الافعال لتجنيسها، وفعلا فالافعال: يترك، يطقّ، يذكر، أحمل وأرفع، أفعال آنية ماعدا الفعل ملأى والذي يعود الى القارورة. وهي أفعال تفيدنا نحو تحريك الدلالات غير الظاهرة وعلاقتها بالدلالات الظاهرة، وتكون الالفاظ هي مظاهر للدلالات، وهذه الالفاظ أما تتقبلها أو ترفضها، كما هو الحال في العديد من القصائد، ولكن الذي يهمنا هنا هو أن الالفاظ الظاهرة المرسومة لم تتنكر للدلالات وذلك لحضور الدال بقوة ((**لقد كانت الدلالة سابقا يقصد بها المعنى، فقد نقل الزبيدي عن الفارابي أنّ معنى الشئ وفحواه ومقتضاه ومضمونه وهو مايدل عليه اللفظ – تاج العروس من جواهر القاموس – محمد مرتضى الحسيني الزبيدي طبعة أولى، ص ص** 39 – 123)) أما حديثنا فقد شملت الدلالة كل مايحمله النص من أصغر بنية وهي الحركة الى أكبر بنية وهي اللفظ، ومايؤديه البناء الموضوع من معنى وما فيه من صوت وحركة ولون ورمز. ((**كتاب علم الدلالة**)). ما يجرّ اللفظة يختلف عن اللفظة، ولا ننسى بأن هناك الاشارات والمشار الى الاشياء، والاشياء والتي من الممكن تحويلها الى رموز، وهذه الرموز لانبخل بها والاشارة بها الى المرموز، فيصبح لدينا الرامز الباث، والرامز الذات، والرامز الاخر، كل هذه وما تعني لدينا الباث[1] ومن ضمنها الشاعر أيضا صاحب التحريك الاول لكل هذه العناصر والتي تعد من العناصر المهمة في القصيدة الواحدة، فهي داعمة للعناصر الفنية مثلا..

أستيقظ كلّ يوم + كالعائد من رحلة طويلة. + في سقف الغرفة نقوش لاتفصح عن شكلها النهائي.

(1) أستخدمُ مفردة الباث في حالتين:

الحالة الأولى وتعود الى الشاعر.. والحالة الثانية تعود الى شاعر ثان وهو نفسه الشاعر بحلّة أخرى..

يبدأ الشاعر بهمزة «أ» وتعد لفظة بدائية للفعل يستيقظ وبالاحرى «استيقظ» فهنا المراد منه حركة الصوت الأول للفعل المضارع وقد تبناه الباث «الشاعر» ونسبه الى خاصيته، مما تحركه المعاني أكثر وامتدت الجملة التعبيرية الى جملة تعبيرية أخرى لتشكل صورة مستقلة، تحمل المعاني والمؤثرات والالفاظ والكلمات وهي تشير الى الأنا «أعني الجملة الأولى» وهكذا تستمر الجمل لتتعدى على جمل أخرى بواسطة المعاني واثارة الدهشة الرمزية للمتلقي..

البنية الأولى للصورة الرمزية هي أصغر تركيب مفرداتي للجملة، لكي تكون وسيلة لاكتشاف المعنى عن المعنى المتمظهر، ولانستطيع أن نركب بنى تصويرية من مفردة واحدة، فالمفردة تدلّ على معناها المستقل هنا، فلابد من علاقات ترابطية بين مفردة وأخرى وبين لفظة وأخرى ((**لا وجود لالفاظ مستقلة بمفردها، ولاتشتغل الالفاظ وحيدة بمعزل عن بقية الألفاظ إذ لابدّ من علاقة رابطة بين لفظ وآخر، وهذا يعني ثمة لفظين متزامنين، وإنّ ثمة علاقة بين هذين اللفظين – ص 49 – في تحليل الخطاب الشعري، دراسات سيميائية – عصام واصل – دار التنوير الجزائر**)). فالصور تتجمع وتبني علاقات فيما بينها أو تتقابل بفضل السياقات المشتركة، وكذلك بفضل امتدادها، صورة على صورة أخرى بحضور تراكم الافعال والتي تعني للصورة تواجدها الاني وحركتها وديمومتها خارج الجمود، ويتم من خلال الدلالات الصغيرة لتتكفل بالبنى العميقة، ولا نستثني في بعض الاحيان أفعال القول أيضا.

الشاعر يقضي على اللغة المألوفة بواسطة الذات العاملة، ويقضي على الذات المألوفة أيضا والتي هي أمامنا كاللغة العادية التي ترافقنا في حياتنا اليومية، واللغة ضرورة ونحتاجها في عملنا اليومي، فليس من المعقول التفاهم بلغة رمزية أو لغة شعرية ونجالس اللغة ونستخرج المعاني والتأويلات، لذلك فالقضاء يتم على الذات العجوز التي لا تستطيع أن تكون شاعرية أبدا..

لنتصور نحن مع الصورة، ونحن ننظر من خلال النافذة نحو البحر، وفجأة تتجمع الغيوم وينتفض البحر ويتساقط المطر، فتجمعات الغيوم هي الخيوط الأولى للتأمل

بنزول المطر، وتغيير لون السماء وكذلك شحوب لون البحر، فهي صورة ثانية للتأمل على فوران البحر قبيل ذلك بدقائق، ومن خلال هذه الخيوط الممتدة مابين البصرية والسماء والبحر، تكونت لدينا علاقة، وهذه العلاقة تحركها الذهنية بالامساك بأول خيط داهم البصرية من خلال الرؤية... وكذلك يتم اقتحام الصورة لتأسيسها والدخول إليها من بوابة آمنة ألا وهي الذهنية التي احتفظت بكل ما نقلته البصرية..

الفصل الثالث

في أنواعية الصورة الشعرية

تتعدد الصورة وتكويناتها حسب نوع اللغة التي يوظفها الشاعر وحسب موقعها الحسي ولحظة كتابتها، «وكذلك حسب التوقيتات التي تغيب بها الحسية وحسب ماتركته من آثار»، وهناك من عرفها بأنها تجسيد لاحاسيس الشاعر وأفكاره المجردة بشكل حسي، تشخيص الحسية متواجد عبر اللغة، وهي خير دليل بالمتعة الشعرية عن حضور الحسية، وهذا يعني حضور الوعي في لحظة الخلق، ونحن نبحث ماوراء الوعي، وندخل الجنون والاحلام الممتعة على هيئة صور ولوحات حلمية.. وتضيف بعض التعاريف الداعمة للحسية وحضور الوعي.. وأنها تعتمد المجاز وغيره من مقومات البلاغة العربية – التشبيه والاستعارة والكناية والتقديم والتأخير – هذه القوالب كأنها جاهزة، ولكي يبلغها المرء يصبح شاعرا، ولكن من الصعوبة يصبح مبدعا، فماذا عن الاختلافات اللغوية والتقابل والتقارب والتباعد، وماذا عن البعد البصري بنقل الاشياء؟؟؟ إذن علينا الدخول الى الشعرية وهي التي تحدد إلينا طبيعة الصورة وملازمتها التأطيرية في عملية الخلق، فالقوالب مرفوضة مهما تشعبت، طالما تواجدت اللحظة الشعرية.. يقول دالاس: ((**لا يعد الخيال ملكة منفصلة عن الفكر ولكنه الفكر نفسه في عملية «تلقائية» أو لاشعورية وتصور الوعي حلقة مضاءة من الادراك محاطة بالظلام. – من كتاب الصورة الشعرية – ص 79 – سيسل دي لويس**)). لاتعتمد الصورة على الذات المألوفة، لذلك قرر السرياليون قتل هذه الذات والتي تتعايش بشكل يومي مع الشاعر، وقد أعطوا البديل لها بالذات «الحقيقية» راجع – كتاب عصر السريالية – وهي نفسها الذات العاملة للشعرية، والتي راح البعض يسميها أيضا بالذات الشاعرة،

وأما يعمل الشاعر مصالحة مع الذات المألوفة وتعطيل عملها أو استبدالها بالذات العاملة للشعرية، وأعتقد معظم الشعراء يكونون مع مبدأ مصالحة الذات وعدم قتلها، بل تعطيلها والاشتغال بالذات الشاعرة .. ومن هنا فلا وقفات تذكر ولا تفكر بطئ مع الذات الشاعرة، فهي عملية ديمومة فاعلة مع البنى التصويرية للقصيدة الواحدة، لذلك فالشاعر لاينتظر بما يسمى «بالشيطان الشعري» لكي يدخل جنونه، وإنما الشعرية نفسها يوصفها الشاعر بالجنون.. فإنّ الايمان بمصطلح الشيطان الشعري، وهناك من يترك كركرة الذات للمشاعر والدخول بقصيدة؛ فالذات المتزامنة اللحظوية مابين الان ومابين الماضي لها علاقة بالذات الشاعرة المختمرة، وعندما نقول الذات الشاعرة هذا يعني أنّ الشاعر قد تهيأت ذاته على مدى الساعات لـ لحظة القصيدة وتأليفها، لانه يمتلك من قوة لغوية لاتُحصى، وكما نعرف «مصائب» اللغات الشعرية والتي قسمت الى «12» مسلكا، ياترى هل الجميع يمتلك هذه المسالك؟

قد لايهمنا بلحظة كتابة القصيدة هذه اللغات ولكن مايهمنا اختمار اللحظة الشعرية مع الذات المتزامنة، والدخول إليها مع ذات الذات هناك نتائج انفتاح شعري ونتائج انغلاق شعرية، والشاعرية عادة تبدأ من الذات المتزامنة للحدث، وهي جزء من الذات الشاعرة؛ ومن هنا قد يكون هناك حركة تعالي على الذات، ولكن في جميع الأحوال؛ تنشغل هذه الذات مع لحظتها؛ لاأعرف أين يكمن مكان الشيطان الشعري وحركته اللحظوية هنا كما سمي قديما؛ والشيطان الشعري توقيته غير محدد، ولكن الذات الشاعرة مفتوحة حول اللغة العليا، والشاعر على توقيت مفتوح مدى الزمن بالتأليف والانصهار مع القصيدة «اللحظة الشعرية».. ((**الذات الشاعرة المعاصرة، فهي ذات الشاعر المعاصر، وقد أخذ يتعالى على ذاته غير الشاعرة أي «على أناه الواقعية أوالمرجعية، التي تمثل وضع معاناته في الواقع المعاصر» خارج فضاء ذاته أو في فضاء استلاب الذات عموما. – الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية – ص ص 16 – 17 – د. عبد الواسع الحميري**)). فالحركة تتطلب الانفتاح على الذات، الذات العاملة والتي تتحرك من أعلى نقطة يمتلكها الشاعر، ومن هنا تغطي هذه الذات على الذوات الأخرى، بل تشلّ عملها لتصبح نقطة

ارتكاز للشاعر، ليتكئ عليها في عملية الخلق الشعري، فتعمل على انفصالها تماما عن الذات المألوفة، والشاعر المبدع وحده يدرك هذه المهام، لذلك نقول دائما من يغوص بالابداع القلة القليلة، تساويها الكم الكبير من الشعراء في البلد الواحد..

إعادة إنتاج الذات من خلال الصورة التكوينية

الذات عادة تنتج الذات في الشعرية، فالذات العليا هي اعلى مركز للانتاج، وتسيطر على الذوات الاخرى في حالة الخلق الشعري، وتُبعد الذات المألوفة، وكذلك الذات الانانية، واشتغالاتها مركزية من خلال المؤثرات والتأثيرات البصرية والذهنية.. فالذات الايجابية تعمل على أنها ذات عاملة، بينما تسود الفوضى عند بقية الذوات، وهنا تظهر أشبه بالحرب الاهلية بين ذوات الباث «عادة» والذات العليا تنتصر من خلال تواصلها وميولها الى البصرية «والتي تعتني بالخارج» وكذلك ميولها للذهنية والتي تتحكم بجميع الذوات باعتبار الذات العليا تمتلك الحكمة والسيطرة، فتختفي الذوات المألوفة والشريرة والباعثة الى الفوضى..

ولو نبرهن على سيطرة الذات العليا هو حكمة الباث بانتقاء الصور بجميع تعييناتها، فمنها الصورة الشعرية الطبيعية ومنها الحسية.. الخ.. ومن هنا نقول بأن الشاعر أعاد لانتاج الذات من جديد، وكل مرة يعيد انتاج الذات يأتي لنا بنماذج وابتكارات جديدة غير مطروقة، نتواصل مع أنواع الصور والتي لها علاقاتها مع الذوات ومنها الذات العليا..

1 – **الصورة الشعرية الطبيعية**

2 – **الصورة الحسية**

3 – **القصيدة القصة**

4 – **الصورة الصادمة**

5 – **خطفة الطائر**

6 – **عنصر الدهشة**

7 – **الدهشة الفلاشية**

تطرّقنا الى مسلكين للصورة الشعرية في تكويناتها، كانت الاولى حول الصورة السريالية والثانية حول الصورة الرمزية، وعناقهما مع بعضهما في التكوين التصويري الخارجي والداخلي، ضمن ظهور المعاني التي تشكل الشريط المتناسق مع هيئة القصيدة بوجهيها الخارجي والداخلي، فاعادة المنتوج الذاتي ظهر من خلال هاذين المسلكين وكيفية سيطرة الذات العاملة لتوضح حضورها واشتغالاتها قصيدة الشاعر العراقي سركون بولص:

بماذا كان العجوز يفكّر وهو يمشي
تائها كالظلّ في أحشاء المدينة، يداه
خلف ظهره تداعبان بلا توقف حبّلا الكهرمان
في مسبحته الأثرية ونعله الأغبر الخفيف
يصفع وجوه الأرصفة الساخنة الأسفلة بهمّةٍ
في الصباح والظهيرة، أو يحرث تراب الأزقة
عائدا محدودب الظهر قبل حلول الظلام؟

كم من السنين والالام ظلت تدكّ قلبه كالبحر
حتى انهارت السدة أمام الأمواج؟
بين ماض، لايريد
الزوال، ومستقبل قد لايأتي..

من قصيدة: الجد يبدأ بالطواف – ص 211 – سركون بولص الأعمال الشعرية الأولى

الزمنية ومن خلال القصيدة التي رسمها الشاعر العراقي سركون بولص نراها ثابتة وكذلك الاماكن، ولكن عملية التغيير الاساسية التي داهمت القصيدة هي ذاتية الشاعر وتصديرها الى الاخر عن طريق استعارتها بالنطق عن الاخر، وذلك لو تابعنا القصيدة والتي هي عبارة عن ديمومة علامات لأنها تعابير خارجية، قد خرجت عن الأنا الشاعرة وتم تصديرها الى الـ هو المنتظرة، مما جعلنا الشاعر بأن نفكر عن نكران الذات والاشتغال بما يشغل الاخر كما هو في قصيدة «الجديد يبدأ بالطواف».

الشخص الثاني موجود وقد تهيأت الذات العليا على التفاوض معه واقتحامه بواسطة اللغة وتطريزها بالرمزية واللغة الوصفية والتعبيرية، وهذا يزيد الذات قوة، والشاعر يقودنا على عرض متواجد في الشارع العراقي ليطرحه علينا كميزة وكنموذج في نفس الوقت، ونحن نتلقى هذا العرض لقناعتنا التامة بالباث وما جالت ذاكرته نحوه خارج الذات، لتصدير الافكار على صيغة شعرية.. لذلك من الممكن جدا أن نكون مع الذات الحداثوية بأنها تلك الذات الرؤيوية والتي تميل الى الرؤيا لا الرؤية، يصدرها الشاعر إلينا لانها تحاكي القول الشعري الحداثوي ولم تحتفظ بأنانيتها، بل مفتوحة للاخرين خارج الفوضى والضجيج، وكما وصفها كتاب الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية بالقول ((**ذات «كلية» أو «جدلية مركبة» لأنها – كما المحنا – نتاج علاقة جدلية مركبة: بين أنا الشاعر الرائية، وأناه المرئية، وأناه الرائية وأمكانات الرؤيا، أي بين الأنا والعالم من جهة، والأنا واللغة من جهة ثانية، ولذلك، فهي مزيج من ذات الشاعر، وذات الشعر، أو من الأنا واللا أنا، أو الأنت – الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية – ص 19 – د. عبد الواسع الحميري**)). سنبحر مع تعددية الصور في الصورة الشعرية، وامكانيات تواجدها في شعرية الشاعر العراقي سركون بولص، فالقصيدة السركونية قصيدة معنى، معنى الاخر بقيادة ذاتية، ذاتية الشاعر الظاهرة أحيانا والمدغمة أحيانا بين اللوحات والصور الشعرية وبين الذات وحراكها، وكذلك امكانيات تداخلها بين العمل الرمزي ونشاطه، وبين الخيال وتحركاته الواسعة ، وليس معنى الأنا بقيادة الأنا، لذلك فالمشهد الشعري لدى الشاعر سركون بولص، يذهب بنا الى أبعاد رؤيوية، والى مقاربات في الذهنية لكي نستطيع أن نفهم الشاعر ومقاصده في الشعرية، فالقصيدة تشكل إحدى النظريات ولها علاقة مع التوزيعية، فليس القصدية بحالتها المباشرة .. فالاستثمار الشعري المعاصر في تعدد الأساليب، يمنحنا نتائج كفيلة أن تجرنا الى تكوينات مرئية وأخرى لامرئية، فالقصيدة مرآة ملساء، ومرآة مهشمة، أراد الشاعر منها أن تجانسه وتنام ليلتها في ذهنيته، ورغب دخول التهشيم لذلك كسّر الأشكال وراح يبني من جديد، فراودته المرآة المقعرة، فكان الإنسان أمامه بشكله الجديد، فكسر ذراعه، وهشم ذاكرته،

وبناه كقصر شاهق، وقال له انطق؟! فما عليه ألا أن يكون معشعشا في مرآته الجديدة.. لذلك ومن تعويضات الشاعر، صورته البصرية، وهو يمتلك الأشياء ويمتلك القدرة على تلك الروابط المفقودة، وحازت ذهنيته على اكتشاف الاشياء المنقولة وغير المنقلولة، فالصورة البصرية صورة إدراك وفقدان، والشاعر من يوجد تلك المفقودات، وعلاقاتها بين الأشياء، لذلك عندما نذهب مع اللغة، فهي خير مستعين للشاعر، ليهذب قصيدته، وخير مستعين للاخر، كي يتلقى مالا يراه بفعل غيره، ومن هذا المسلك، يسعى الشاعر الى ايجاد لغته كأنها تطرق الشعر لاول مرة، فتبان العلاقات الجديدة وقدرة الشاعر الشعرية والتي لايدركها الا الذي واكبه وعرف من أي باب يدخل الى قصره الشعري..

1- الصورة الشعرية الطبيعية

تعبّر الصورة الشعرية عن العلاقة الجدلية بين ماهو ذاتي «داخلي» وما هو اللاذاتي «خارجي» فيتجول منظورها الشعري بين الذات العاملة وما يكمن من اشياء ونقل المعاني بواسطة الالفاظ من الخارج الى الداخل، أي تتطرق الصورة بما هو خاص وبما هو عام، وهنا تتواجد العلاقة المتينة بين الخاص والعام، ويزرعها الشاعر عبر تجربته الشعرية وانفتاحه نحو الآخرين، والصورة الشعرية الطبيعية واحدة من هذه الانفتاحات التي يميل إليها الشاعر وهو يناشد كل ماهو طبيعي خارج الذهنية وترسيم المعاني بملكية الشعرية التي تؤول اليها العلاقة بين الذات والموضوع.. ((**في البدء نؤكد أن دراسة مصادر الصورة الشعرية وتحديد العوامل المؤثرة في تشكيلها ضرب من دراسة المصادر والعوامل المؤثرة في الإبداع الشعري عامة والنظريات المفسرة له، مما يفصح عن كون الصورة جوهرا في الإبداع الشعري. – الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث – ص 51 – د. بشرى موسى صالح**)). وقد تتحدد النظريات المفسرة للإبداع الفني عامة بالنظريات الاتية ((نظرية الإلهام والعبقرية، النظرية العبقرية، النظرية الاجتماعية: النظرية السايكولوجية وتشمل: جماعة التحليل النفسي «فرويد» الحركة السريالية في الفن، اللاشعور الجمعي عند يونج.. – عبد المعطي محمد – ص 33)). وقد تم تجاوز النظرية الفلسفية للغة وكذلك النظريات الرمزية والتي هي الداعمة الاساسية في محور الصورة الشعرية وكذلك عملية التأويل بأنواعه..

للبحر مراكبه
راسية في الميناء
وراء البار، بأشرعة مرخاة
ترفل في الريح المالحة وتندى
وإذا ماضعت على وجه البرّ
وضيّعت سبيلك في أحد الأيّام
فلا تيأس، لاتيأس..
حين تغنّي
هذه، حين تغنّي
تولد في كلّ مكان أعتابُ؛
يتلقاكَ
وأنت تحوم
بلا هدف في الليل أو الميناء
سبيلٌ.
من قصيدة: مطربة الملهى في ميناء (أنكونا) – ص 257 – سركون بولص المؤلفات الشعرية الأولى

ليس السهم النازل من الحسية كافيا بأن يشرّح لنا وضعية الشاعر في نمط الصورة الطبيعية وتأطيرها، بقدر ماتقودنا الى الوصف الطبيعي من خلال حسية الشاعر نحو الحدث الشعري الذي شكل بنعومته جزء من جسد القصيدة.. فقد احتاج الشاعر الى البحر، وعندما نازل البحر إذن احتاج الى الميناء، وهكذا يتماشى مع النقل التصويري لكي يخبرنا عن طبيعة الملهى والمطربة التي شغلته، فمن خلال العنونة يقودنا الى دواخل القصيدة، ودواخل القصيدة مشاهد حيوية بلغة طبيعية – وصفية، أراد أن يكمل دورته المثلى للصور الشعرية التي شكلت ثياب الحدث، وداخله هي المعاني المتوزعة في الشعرية العربية.. فالبحر والميناء والأشرعة وعلاقاتها البعضية تشير إلينا الى الشيئية،

والشيئية متواجدة من خلال نقل الاشياء، فعندما نقول الاشرعة، يعني مراكب، فقد أدغم الشاعر مفردة المراكب وذلك ليرمز اليها بالشكل الايحائي، وهكذا تراودنا المفردات مابين الجمل الشعرية المتواصلة والتي اعتمدت التوزيعية في العمل الشعري:

ترفل في الريح المالحة وتندى + وإذا ماضعت على وجه البرّ + وضيّعت سبيلك في أحد الأيّام + فلا تيأس +، لاتيأس.. + حين تغنّي + هذه، حين تغنّي + تولد في كلّ مكان أعتابُ؛ + يتلقاكَ + وأنت تحوم + بلا هدف في الليل أو الميناء + سبيلٌ. – ومن خلال قطب المطربة وقطب الحياة أراد الشاعر أن يوسّع الحركة لتشمل اوسع حركة في القصيدة، وذلك من خلال رسم مساحة مختصة بالإشارات والرموز، ومن خلال الدال والمدلول في النشئ البياني للقصيدة وكأننا أمام لوحة زيتية ناطقة، تسلقت سرياليا وترجمت أحلامها، فالاحلام الشاعرية لانتخلص منها طالما نحن مع الخيال التوجيهي للصورة الطبيعية – الحسية والتي أعتمدت على طبيعة المطربة – وهو الغناء –. الصورة الطبيعية: المطربة.. وعندما نقول المطربة يعني هناك غناء.. البحر: وعندما نميل الى البحر، فالمشهد لايخلو من الميناء والمراكب والاشرعة.. الليل: وعندما يزورنا الليل هذا يعني نحن في هدأة نتساوى في ظلمته الحالكة لانجاب الرؤية.. وهكذا تستمر الصورة الطبيعية لتنتج إلينا، ومن خلال الذات العليا، الذات العاملة، والتحديق من خلالها كي تنفرد رؤية الشاعر بحسيته الامتدادية ((نحن لسنا أمام لغة عادية لكي تنحصر الحسية بمدلول ضيق وعدم اتساعها أو تتراجع عن الامتداد، فنحن أما لغة طبيعية – حسية، إعتمدت الوصف من خلال اللغة الوصفية، لذلك فالمعاني التي رسمها الشاعر خارجة عن المألوف اليومي، ولكنها مشاهد متواجدة في حياتنا وفي حقيقتها اليومية)).

تنتمي الصورة الطبيعية من خلال نقلها ليس فقط بمنظورها الخارجي ورؤية الشاعر البصرية ومايدور في الطبيعة أو في حياتنا اليومية بشكلها الواقعي، تنتمي الى الصورة المكتوبة، باعتبارها تحليلية قبل أن تكون تأويلية، وهي تعتمد الانسجام في الوحدة الجسدية لجسد القصيدة قبل أن تعتمد المفارقة والابتعاد، لذلك فهي قريبة كل القرب من تجانس جملها الشعرية من جسد القصيدة الكلي..

قد أصف نهدها
حلمتها الوردية وكيف تشفّ في النور القويّ
ناريّة كالزبيب أو تمر الدين
قد أكتب عن نمش يغطي كتفيها
كظلال قوافل من النمل
تعبر صحراء من الصوان
عندما تستيقظ في سريري
أو سريرها، عند الظهيرة أو في الضحى
وليس أبدا في الصباح..

من قصيدة: مرثية الى عمر ابن أبي ربيعة – ص 262 – سركون بولص المؤلفات الشعرية الأولى

يتفق الشاعر مع ذاته العاملة وهو يغادرنا من معنى الى آخر بواسطة الصور المتتالية والتي مال الى صورة مشبه بصورة أخرى وذلك لظهور:

المعاني: فإن حالة التشبيه تزيد للمعنى ظهورا واصرارا كما في: **قد أكتب عن نمش يغطي كتفيها / كظلال قوافل من النمل** – فهذا النوع من التشبيه زاد للمعنى ايضاحا وكذلك امتدت الصورة الشعرية بطبيعتها الحسية لتطول علينا كما: **تعبر صحراء من الصوان** – ومن خلال امتداد الصورة أراد منها أن تكون تشبيها ضمنيا، موازيا للتشبيه الظاهري «الذي ذكرته في السطور أعلاه»، مما زاد للصورة تأويلات تقابلية بين التشبيه الظاهري والتشبيه الضمني، كما جاء في الشطور الأولى من القصيدة: **قد أصف نهدها / حلمتها الوردية وكيف تشفّ في النور القويّ / ناريّة كالزبيب أو تمر الدين** هي امتدادات تصويرية تحوي على تشبيهات ضمنية غير ظاهرة، لكي تكون اللغة الواصفة ذات حركة أكثر مما تكون، لتوزيع الجمل وديموتها بانسجام تام في القصيدة السركونية..

((إذا كان مصطلح الصورة يشير إلى ما يتصل بعمل أية حاسة بشرية سواء كانت صوراً بصرية أوسمعيه أو لمسية أو شمسية أو ذوقية، فإن ردود فعل هذه الصور عند القارئ تحرك طبقات إرادية فيه هي المتصلة بخيالاته، باستخدام معلومات ترجع إلى الذاكرة وتثير تصوراته الحسية – ص 259 – علم الأسلوب – د. صلاح فضل)). الصورة لأنها اعتباريا أساسيا في فنية القصيدة الحديثة وخصوصية قصيدة النثر، والتي تلازمها كعضو فعال من أعضاء الجسد الكلية، إن كانت الصورة إستعارية أو تشبيهية أو حسية أو سريالية أو رمزية، المهم يكون لها تجانسها اللغوي مع أدوات القصيدة الشعرية «وأخصّ قصيدة النثر التي راح الكثير يكتب بمسلكها».. القصيدة السركونية واحدة من القصائد التي أدخل الشاعر سركون بولص المعاني المتواصلة كأنه اعتمد هنا نظريتين، النظرية التواصلية في الشعرية والنظرية التوزيعية في دواخل النصّ الشعري، ولم يتوقف بنصّ أو يعتمد الابتعاد أو جعله تنافريا، كالسلبي مع الايجابي (+: –) الائتلاف مع الإختلاف، بل راح يفتحه بعدة مجالات ومنها مجال المعنى وكذلك مجال اللغة وتواصلها بل واعتماده التنويع اللغوي بين اللغة الرمزية والوصفية والسريالية وكذلك التعبيرية، وهذا مايشير الى حالات إبداع منفردة لدى الشاعر في رحلته النموذجية في الشعر العربي الحديث.

2 - الصورة الحسية

تتجمع المدارك الحسية لتشكيل صورة بالاستعانة بمخيلة الشاعر لإدراكها وتجميع مداركه الحسية، فالاشتغالات البصرية مثلا واحدة من تلك المحسوسات التي تعمل مع الذات العاملة خارجيا بالتقاط الاشياء، بينما تعمل الذهنية داخليا في التصور والتصوير لإيجاد صورة تليق بالمتلقي وبعيدة عن التكرار، لايمكن للباث أن يجد صورة من مفردة واحدة، او نقل صورة بشكلها المباشر من الطبيعة الى الحسية لتثبيتها، فهنا يعتبر العمل ناقصا بدون الاستعانة بالخيال والمخيلة، فيعمل الخيال مع الذات العاملة والتي تتجاوز الذات المألوفة، فالعملية سحرية قبل كل شئ، والإنتماء الى الأشكال التلفظية وإيجاد المسالك الحيـّة، كأن الشاعر ابن لحظته، عندما يميل الى الافعال المضارعة أو ابن الماضي عندما يميل الى الفلاش باك في تحديد الأفعال الماضوية، لذلك لايكون جزءا من المادة بقدر ما يكون

جزءا من حسيته وحسية الاخر «الغيــر» في عملية تواجد الماديات ((**الشاعر في نشوء العمل الفني، وغمرة التكوين الداخلي للصورة في نفسه يحس بتجرد تام من أثقال المادة، ويصير هو في ذاته خيالا وفكرا وشعورا وعاطفة مجردا عن الماديات، وهو ماأقصده من الوجود المطلق للشاعر من عالم الماديات، والشاعر في هذه الحالة يشعر بوجوده، ومن خلاله يرى وجود الغير. – ص 12 – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر – د. علي علي صبح**)).

فالغوص الشعري عند حضور الخيال وتعدده في لحظة أو دخوله بالشكل البطئ للعمل المؤسساتي للجمالية «مثلا» يقودنا الى حسية لينة، حسية تتحلى بالليونة كأنها تحتاج الى منتجع من الاحلام لكي تعلن غفوتها، ومن هنا نرى الشاعر كطائر محلق في فضاء يبحث عن حسيته الضائعة، فيدخل عالمه السريالي، للبحث عن لحظته الشعرية من جهة والبحث عن اليقظة التي رافقت الحسية من جهة أخرى:

خطوة واحدة والبيتُ
ينهار، تنكسر البيضة الملساء
ويندلق الجنين على الرصيف، بين الشارع والباب.
خطوة بين السجن والحرية، عرفنا أنها مجرّد خطوة
عندما عاد جارنا النجّار من المعتقل النائي
في الصحراء ذات نهارٍ، عندما عاد
ملتحيا مثل نبيّ
حتى العينين، لا ينس بكلمة وهو يتلقّى
تهاني الزوار، بل يكتفي
بالايماء السلبي الى السّجادة
أو السقف أو الشباك
كأنهم معزون، مثله، في جنازة...

من قصيدة: رقصة الديك الأثير – ص 204 – سركون بولص الأعمال الشعرية الأولى

تماشيا مع المعنى المرسوم من قبل الشاعر العراقي الراحل سركون بولص وهو يخبرنا عن نقرة السلمان – السجن الصحراوي[1] الذي يقع في صحراء السماوة، وقد كان يحوي على خيرة الوطنيين – المناضلين الذين تركوا خلفهم أهلهم وزوجاتهم، ويتم الاحتفاء بالخارج من هذا السجن كأنه بولادة جديدة، لذلك يأتي الاقارب والجيران والاصدقاء ليلقوا التحية على السجين المُفرج عنه، والذي يخرج بلحية صوفية طويلة، هذا ناهيك عن رؤيته للظلام طيلة سنوات الإعتقال فكيف سيواجه الضوء عند الخروج؟

ومن مثل هؤلاء السجناء تمنع الزيارات وتمنع الاتصالات بالعالم الخارجي، وحتى هروبه من المستحيلات، وبالرغم من ذلك استطاع الشاعر العراقي مظفر النواب مع مجموعة من السجناء في سجن الحلة المركزي، بشق نفق، كلفهم العناء والخطورة، وتمكنوا من الهرب..

التمثلات الجديدة التي رافقت المعنى هو تشغيل جميع الحواس وتوجيهها نحو السجين «السياسي» اذا اعتبرناه من أحد هذه الاقوام نسبة لما خبرتنا القصيدة السركونية نحوه «رقصة الديك الأثير». إن تنظيم الكلمات وانسجامها من المهام

(1) هناك في عمق الصحراء من أرض العراق، باتجاه أرض الحجاز ولدت قرية أسموها السلمان، ومن هناك اختطوا طريقا يشق الصحراء باتجاه مكة، حيث يقصدها الناس على مدى العام خاصة في موسم الحج. ولكي يحكموا الاشراف على ذلك الطريق بنوا قلعة شامخة لمراقبة الحدود العراقية، هناك بعيدا في عمق الصحراء.

وأهم ما يميز منطقة السلمان التي وصفها الحموي في كتابه معجم البلدان أنها تمتاز بمنخفض مستدير محاط بسلسلة من الهضاب حيث بُني فيها سجن نقرة السلمان من رحم تلك القلعة.

هذه القلعة تحولت إلى سجن كان له الأثر الكبير فيما بعد في ذاكرة العراقيين وغيرهم، حتى أن الواحد لا يمكن أن يتحدث عن تاريخ مدينة السماوة أو جغرافيتها دون أن يعرّج على ذكر منطقة السلمان وسجنها. وسجن نقرة السلمان الذي تمدد حتى بات يتسع لآلاف السجناء، هناك حيث انطلقت ملايين الزفرات والآهات، آهات المساجين. كما صعدت أرواح كثيرة إلى بارئها بسبب التعذيب والقتل العمد وانتهاك حقوق الإنسان بطرق بشعة. – سجن نقرة السلمان: كريم السماوي..

الجادة في علم الجمال والنزول الى عبقرية الحدث الشعري من خلال المعنى، فالجملة المركبة للصورة الشعرية، وللصورة الشعرية الشعورية والتي تلتقي مع الحس الجماعي – كما هو لدينا من قصيدة للشاعر العراقي سركون بولص – نلاحظ بأن المعاني ترتبط بحسية الباث، وترتبط بحسية الاخرين الذين زاروا السجين عند خروجه، وتبقى المعاني جذابة لمثل هذه الاحداث التي تكللت بالظلم نحو الاخرين، والنفي والقسوة والاهانة وكذلك الجوع والحرمان من ابسط الاشياء، لانهم يشكلون خطرا، حسب مزاعم السلطات الحاكمة بالقوة في بلدان – القيق قاق –.. الوجهة الاستنتاجية التي رسمها الشاعر وهو يقودنا مابين الاشارات وبعض الرموز وكذلك بعض الجمل التشبيهية: **عندما عاد جارنا النجّار من المعتقل النائي + في الصحراء ذات نهارٍ، عندما عاد + ملتحيا مثل نبيّ** – فقد رمز للجار السجين بلفظة النبي بينما أشار الى ذلك السجن النائي في الصحراء، الصحراء التي تقع مابين السعودية والعراق ، وكذلك صورة التشبيه في نفس الوقت: عندما عاد / ملتحيا مثل نبيّ.. ((**من العسير الفصل بين الفكرة واللغة؛ فاللغة في هذه الحالة ليست مجرد رداء نلبسه لبعض الافكار من أجل تحسينها، إنما اللغة تأخذ شكلا حيا بحيث تجد هناك ارتباطا متينا بين الافكار من ناحية واللغة من ناحية أخرى. – ص 158 – نظرية المعنى في النقد الأدبي – الدكتور مصطفى ناصف – دار الاندلس، بيروت**)). الافكار التي يطرحها الشاعر سركون بولص في قصيدته السركونية تأخذ شكلها الخاص، وحتى من ناحية اللغة التي لها أهميتها في النصّ الشعري، فهي الحاملة النوعية للمعاني وهي المتماشية مع الفكرة التي إنسابت من الذهنية الى الشعرية، فلو نلاحظ تراكم الدلالات لم تأت من فراغات أو تقاعسات ذهنية، بل راحت تقتحم اللغة وتفرض هيمنتها في القصيدة لتكون هي المسلك الظاهري «كعنوان مثلا أو كفكرة جديدة، ربما مطروحة ولكن تجديدها بمعان أخرى هنا المقصود» فالقصدية والتوزيعية تتبلوران نحو الفكرة المطروحة..

متى حدث الكسرُ، وأين
في أيّ الأضلاع؟ كيفَ
تدفّق شلال الضغينة ،
والقهرْ.. من أيّ صخرة.
ربما كانت الشمس، ربما كانت
نبالها المتشظيّة في العيون
وهيجها القاسي على مواسير البنادق
والأزرار النحاسية
وجلجلة الموكب الذي
يعبر صاخبا أمام الدار
للأحتفال بذكرى الثورة؟ ربما كان حامل الصولجان
(ضفدع منيشنٌ، منتفخ الأوداج
يتقدم المسيرة وهو يقلّد مشية الطاووس) هو المسؤول...
ربما. لكنه بدأ بالكؤوس، حطم فناجين الشاي
هاجم برأسه الخزانة ذات المرايا!
حتى وقعت عيناه على «الزمار» ديكه الأثير
منتفشا بأمجاده الوهمية في ركنه المعتاد
ومنذ تلك اللحظة لم يعد يحتار...

نفس المصدر

المفردات الادائية التي رسمها الشاعر لها إنارتها في الأماكن التي مابين الماضي التوظيفي ومابين الحاضر المستخدم، فالحضور مع الادوات الظاهرة للمفردات «أدوات المعاني» قد ساق القصيدة الى دواخل المنظور الشعري وما رغب من طروحات آنية قد بانت للاخر دون الاتكاء على الشمعدان بتنوير الظلمة، فقد كانت قصدية الشاعر ومنذ الشطور الاولى تعني الينا ذلك السجين الذي تم اطلاق سراحه من سجن صحراوي،

والرموز الصحراوية كثيرة، منها الرمال والذئاب ومنها الثعالب، ومنها النسور والصقور الجائعة، وكذلك الغزلان البرية التي ليس لها الا حالة الهروب أو الاستسلام بصمت، وهكذا تعني الينا الصحراء وما سقاه الينا الشاعر العراقي الراحل سركون بولص.. نلاحظ تطابق الفكرة مع تطابقها الفكري للشاعر، ومع التطابق الانسجامي للسجين الذي تم اطلاق سراحه وهو يعاني من: **متى حدث الكسرُ، وأين + في أيّ الأضلاع؟ كيفَ ← تدفّق شلال الضغينة + والقهرْ.. من أيّ صخرة.**

الجمل الادائية التي حملت المعاني وتكسير الاضلاع مثلا، فبعدها كانت الشمس، وكانت البنادق التي لمعت مابين اشعتها في تلك الصحراء النائية، نحن نعرض الصحراء والشمس والاضلاع، ربما تتساوى الشمس الحارقة مع الصحراء، ولكن تبقى أضلاح السجين غريبة، غريبة جدا وما طرحه الشاعر، وهي اشارات أشار اليها كي يبين الينا الفكرة التوظيفية في قصيدته المثلى..

العلاقة بين الطاووس والمرايا، والطاووس وذلك المسؤول، والطاووس والكؤوس، وكذلك الطاووس والامجاد الوهمية، هذه العلاقة، علاقة تعبيرية وما تحلت بها صفة الفكرة المطروحة، فيقتضي ذلك التقارب في حركة الفكر «وليس الفكرة» الى توجيهات أكثر دقة وما في جعبة الشاعر / الباث، ومافي جعبة السجين / الباث الثاني.. فهنا تكمن العلاقة مابين باثين، الاولى الباث – الشاعر، والثانية الباث – السجين، والاثنان قد زودا القصيدة بفكرة، وكذلك عبرت التعبيرية بلغتها عن الفكر الذي تطابق مابين الباث الاول والباث الثاني.. العلاقة الرئيسية التي أراد أن يظهرها الشاعر في قصيدته «رقصة الديك الأثير» هي علاقته الحسية الانفرادية مع علاقات حسية جماعية، وخصوصا أن الشاعر قد اشار الى مفردة الزوار، وقد رمز الى حالات التعذيب بكسر الاضلاع، ومابين الاشارات والرموز تكمن العلاقات الحسية التي اشتغل بموجبها الشاعر مع الذات العليا ليعكسها كمرآة صافية خارج التهشيم.. التصوير المصدري للصورة الحسية لم تأت من الخارج، فقد حضرت من داخل الذهنية ضمن الرؤيوية، فهي ليست مشهدا سينمائيا، أو مشهدا متواجدا ومكررا في الطبيعة لكي يتم نقله بواسطة الرؤية، وانما مشهدا فكريا له ملابساته وتناقضاته في العملية

اليومية، ومن مثل هذه المشاهد متواجدة على مرور الاعوام مابين الناس، وخصوصا المناهضين لسياسة الحكومة وأفعالها المزرية والتي هي خارج العدالة الانسانية..

الصورة الحسية، ليست مشهدا عابرا، بقدر ما هي فكرة تفيض في الحسية، فتتصدر المشهد القصائدي، وتلتقي هذه الفكرة مع فكر الشاعر، الذي يعكس ذلك من خلال الشعرية، وتستجيب الشعرية باستيعابها للفكرة وتحضنها من خلال الباث، لتكون مشهدا شعريا ضمن موروث الشاعر..

معظم الافعال التي وظفها الشاعر سركون بولص، هي من أفعال الزمن الماضي، فتحددت الزمنية لدينا، بين الحاضر والماضي، فلو رجعنا الى الشطور الاولى من قصيدة «رقصة الديك الاثير» فسوف نلاحظ أن الأفعال كانت مضارعة، ومضارعة آنية، فجرى الربط الزمني بحبل شاعري مابين الزمن الماضي «حالة السجين» ومابين الزمن الحاضر «وضعية السجين الجديدة» وفي كلتا الحالتين طرح الشاعر فكرته المنسجمة مع حالات أهل العراق، من تعذيب وقهر وتشريد وسجن، وتصل الى حد التصفيات الجسدية..

هذا وتتحلى الصورة مذاقها في الذائقة التجريبية وتجربة الشاعر في كيفية الدخول مع أدواته الفنية «يعتبر الشاعر كباث، وهو يشكل أحد الادوات الفنية للقصيدة» كما تتوفر فيها الوحدة العضوية، لتكتمل مسائل الصياغة في الصورة، وفي انعاش اللغة فنيتها، ولا نبالغ بالعمل السركوني وكيفية ادخال المعاني، الضمنية منها والظاهرية الى الاعمال القصائدية الرمزية والسريالية، وكذلك القصائد التي اعتمدت اللغة الشعرية المتعارف عليها من تعبيرية ووصفية، خارج اللغة العادية التي تحلى بها معظم الشعراء، لذلك نميل الى النموذج الشعري في محسناته وصوره الشعرية والفنية عند التكوين وأنواعية الانتاج الفني في التعبيرات التصويرية، الذاتية منها والذهنية والرؤيوية وكذلك البصرية.

تجربة الشاعر مع الصورة الحسية تجربة انفرادية مع رؤية الكون من حوله، لذلك يعتمد الذات ويسخرها للاخرين «نكران الذات في العملية التجربية الحياتية» مما نلاقي لديه الامكانية الشعرية في الدخول الى القصائدية من أوسع ابوابها، لانه المعتمد الوحيد حول

شاعريته الذهنية وما هو في دواخل الشاعر لايعرفها الجميع، وتجربة الشاعر العراقي الراحل سركون بولص دليلنا الجميل مع المؤسسة الجمالية ومع المؤسسة الفنية للقصائدية..

3 - القصيدة القصة - الحكائية

بنية النصّ الشعري القصصي – السردي، ماذا يعني لنا ونحن نبحر بين قصائد الشاعر العراقي سركون بولص، أو بنية النص الشعري الحكائي، فهناك بعض القصائد تعتمد على فن الحكاية وما تخبرنا بشكلها التصوري من علاقات فيما بينها لشكلها الحواسي، لذلك وتغطية لهذا الحدث المتشعب، اعطيت عنوانا كغطاء أولي للنصوص الشعرية «القصيدة القصة» وتعني لنا العلاقات مابين القصيدة والقصة عندما يقودنا الشاعر في دلالالته في المتن القصصي القصائدي ويخبرنا عن ماهية الحدث الشعري ((**إن ملاحظة جيرار جينيت «Gerard Genette» القيمة والتي بموجبها ليست هناك حكاية بلا وصف، يجب الان أن تكتمل بتناظر ظاهري: لايوجد وصف بلا حكاية، والمقصود هنا بتناظري ظاهري بعيدا عن الإدعاء، بالطبع، إن الوصف مدرج دائما بحكاية، ونريد أن نكتب إن كل وصف يبعث حكاية لنفسه، حكاية واقعة ضمن الوصف «Intra – descriptif» على وجه الإجمال، وحيث آلية عملها لا تتم بلا خصوصيات تمتلك نكهتها. – ص 17 – مجلة رؤيا الفصلية العدد الخامس**[1] **– دراستان في السرديات الروائية – جان ريكاردو – ترجمة: كامل عويد العامري**)) . وتتداخل السردية في العمل الشعري بعدة مفاهيم منها المفهوم الاصطلاحي والمفهوم اللغوي، والمساحة مابين المفهومين، ونشتق من هذه المساحة الصورة التكوينية والتي تربط بالمفهوم القصصي مابين المعاني المتواصلة «وهذا مانشتغل عليه في القصيدة السركونية» ومابين المفهوم اللغوي والذي يعد هذا المفهوم الشكل الذي يقودنا نحو البنى الشعرية في السرد. فالنصّ الشعري يتداخل مع الخطاب السردي وأن تداخلَ، فأنه لايشير الى عناصر السرد بشكلها المتكامل وذلك

(1) مجلة رؤيا – مجلة ثقافية فصلية – يصدرها مجموعة من المثقفين العرب.. وقد نشرت الدراسة (دراستان في السرديات الروائية – جان ريكاردو – ترجمة: كامل عويد العامري) على شكل جزأين، وهو كتاب تحت هذا العنوان..

لوجود العنصر الايحائي للشعر، وكذلك بعض العناصر الشعرية والتي تطفو وتسيطر على المسلك القصائدي القصصي أو السردي..

كنت تنهضين من النوم لتزيحي الستارة ثم تعودين اليّ في السرير ،
تتبعك هالة من الغبار الذهبي الذرات أمرر فيها يدي المشعرة الغبراء
ليغسلها شلال أشقر من النور. واليوم حين أزحتها الى اليمين ،
شبه نائم في الضحى، وتدفقت شمس أثينا في غرفتي، رأيت
جوربكِ المنسي فوق ذراع الأريكة يتألق مهملا في النور، شفافا
كبيت العنكبوت.

من قصيدة الإيماضة الباقية – ص 299 – سركون بولص الأعمال الشعرية الأولى

القوة التي تلازم القصيدة، هي القوة الحكائية في مضمون المساحة التي منحها الشاعر سركون بولص وهو ينقلنا من الحسي والى اللاحسي، فالقوة الحكائية ينسبها الى الاخر «كنتِ تنهضين» ومن خلال الفعل المنسوب الى الاخر نعرف بأن المقصود هنا أنثى، فالخطاب الشعري يخبرنا عن غرفة النوم وعن النافذة والستائر والهواء، فعندما نذكر الستائر من الطبيعي هناك نوافذ وهناك هواء أو هناك امطار تغزل الشبابيك بحباته الناقرة... تقول الناقدة العراقية د. بشرى موسى صالح:

((وتجدر الاشارة الى نوعين من الحضور السردي في الشعر يمثلان مستويين فيه: الاول وضعي تداولي وهو الطبيعة الحكائية التي يمكن ايجادها في الادب وخارجه والثاني خيالي ويعني في واحد من تعريفاته الاستعمال المناسب او المزج الصحيح للمشهد والوصف والتلخيص وفي اطار الاستخدام العام للغة يرادف ما يصطلح عليه بالبيان او المجاز ولكن ان خصصناه (بالسرد الخيالي) فانه سيحيلنا الى عناصر السرد المتواضع عليها (الزمان، المكان، المنظور).)).

لذلك فنحن ننتمي الى المسلكين من السرد الحكائي منه الوضعي ومنه الخيالي، وهذا ماتتموضع القصيدة الحكائية لدى الشاعر سركون بولص وهو ينقلنا من الوضعي

والى الخيالي باحضان القصائدية: **كنت تنهضين من النوم لتزيحي الستارة ثم تعودين اليّ في السرير، / تتبعك هالة من الغبار الذهبي الذرات أمرر فيها يدي المشعرة الغبراء / ليغسلها شلال أشقر من النور.**

عندما ننقل بعض الشطور من القصيدة هذا يعني قد دخلنا الى منهج الحلم الموضعي، فالتموضع الحلمي حالة كتابية لها منهجها السريالي، وان كانت خياليتها عالية، فنميل الى تلك المناهج التي تقودنا الى نوعية اللغات الكتابية في الشعرية، فالحكائية والقصصية، حالات تعبيرية – وصفية، يعتمدها الشاعر باعتبارها توصف نفسها، توصف وتعبر عن حالة الحلم المنقولة، وكذلك الحلة التصويرية، وهي من مناهج الصورة الشعرية، وان كانت مع الحسية أو خارج الحسية، فهي حالة تصويرية، فالشاعر العراقي سركون بولص ومن خلال الذهنية وما خزنته من تجارب – شعرية وحياتية – يطالعنا عن تلك التجربة، بل ويدخلنا كعنصر من عناصر تلك التجربة الشعرية – الحياتية.. فالفعل الكتابي، هو فعل المعنى الفعلي في زمن الكتابة وهذا الذي يؤكده أدونيس.

واليوم حين أزحتها الى اليمين، / شبه نائم في الضحى، وتدفقت شمس أثينا في غرفتي، رأيت / جوربكِ المنسي فوق ذراع الأريكة يتألق مهملا في النور، شفافا / كبيت العنكبوت. ومن خلال تواصله المفرداتي في القصيدة حدد الشاعر المكانية، بينما حملت الافعال وتفاعلها زمن القصيدة، فكانت غرفة في العاصمة اليونانية أثينا، ومن هناك اطلق صفارته الشعرية معلنا تشكيلاتها اللغوية وتشكيلها السردي التي أحاطت بالموقف السركوني وهو يبث الينا خاصيته..

القيمة السردية يبعثها الباث المتكلم لاقامة التواصل الفعلي مع المتلقي، وعلى هذا الاساس تظهر لدينا قيمة المعنى أيضا الاكثر توضيحا، وهذا ما أراد منه الشاعر سركون بولص، وهو يعتمد المعاني بمواضع عديدة من خلال تواصله المفرداتي في القصيدة، وتجميعها بالشكل التصويري، ناقلا إلينا الشكل التداولي، من خلال القصة أو الحكاية، وهنا يقترب الشاعر من الفعل الكلامي:

كم من الوقت مضى، من كنا حينذاك..
رأيت قطرات الدم القديمة في المنشفة البيضاء وقرأت، متلكئا ،
كلمات لك في رسالة شرسة اللهجة بعد يأس الإطالة الابدية، في
غضب معذور – ((لماذا لاتجيب؟ حتى السحالي تصئ طوال الليل
وراء بيتي بانتظار جواب، والبزاق يرتع آمنا هذه الايام في صندوق
بريدي. الطقس هنا ضارٍ كما في قلبي: تقتلع الأعاصير من
جذورها الأشجار، وتلقي بالقوارب الصغيرة عاليا فوق
السقوف..))
هل تهجم الريح الان، عالية، من لامكان..
ريح الذكرى التي تدعو الى النزول، ريح الغياب على شفرة
الذكرى.

-نفص المصدر

وليس هنا الفعل الكلامي فقط، فهناك الاقتراب من النشاط اللغوي، فالنشاط اللغوي هو الذي قادنا الى الفعل الكلامي، فالافعال الكلامية يطلقها الشاعر بشكلها القصدي ضمن انفتاح اللغة حول النصّ، مما يقودنا الى دلالية القصيدة، ودلالية القصيدة لاتعتمد على فيض من المعاني، وهنا لاكتفينا بالفعل الكلامي الذي يولد لدينا المعاني، وسوف نبتعد عن دلالية القصيدة ونكتفي بنظرية المعنى، تقودنا دلالية القصيدة الى الدال، الالفاظ، الكلمات وعلاقتها بالمدلول، وهنا حسب الخطاب الشعري، هل المدلول هو الباث أو الشخص الاخر؟ وعندما نذهب مع المدلول هذا يعني نحن خارج اللغة.. ((وقد فرق بين الدلالة وعلم الدلالة: فالدلالة: ما يقتضيه اللفظ عند إطلاقه، والمعنى الذي تنقله الكلمة والذي يعبر عن العلاقة بين الدال والمدلول عليه؛ الدال هو الكلمة، والمدلول عليه، أي: الشخص أو الشيء أو المفهوم خارج اللغة)).

كم من الوقت مضى، من كنا حينذاك.. / رأيت قطرات الدم القديمة في المنشفة البيضاء وقرأت، متلكئا، / كلمات لك في رسالة شرسة اللهجة بعد يأس الإطالة الابدية، في / غضب معذور

تشترك الجمل الخبرية والانشائية أيضا بمنهجية أفعال الكلام بكونها أقوال وأفعال.. وترتبط الافعال عبر الفعل الكلامي والتكلمي والتكليمي.. وهنا نعطي الاولوية الى اللافظ على الملفوظ، بكون اللافظ هو الباث، وهو الذي يدلنا على الزوايا التي يرسمها في القصائدية، ويشير الينا مع المفردات المركبة، وكذلك يقودنا الى حالة الترميز ونوعية الجملة المرسومة، كصورة تكوينية منسجمة مع النشاط اللغوي الذي اعتمده في النصّ الشعري.. وتبقى وظيفة اللافظ الاولى حول توجيه الفعل بشكله المباشر وغير المباشر وهذا مايعتمده سياق النصّ الشعري وحركته الشعرية، ولظهور الرموز التي يعتمدها «لنقل اللافظ» قبيل الشاعر، فالباث الأول هو الشاعر ودور اللافظ هنا «هو الشاعر نفسه الذي انتمى من جديد وأعطى لنفسه الحرية كلافظ قبل أن يكون كشاعر».

الشاعر من خلال المقاطع المتواصلة التي رسمها الينا بظاهرية المعاني والمنشفة البيضاء، وهي إشارة ليظهر الينا الرمز، وهي عذرية الأنثى التي رافقته في الغرفة بالعاصمة أثينا.. **وإلحاقا بما تقدم يضيف النقاد بعض القيم ومنهم ابن الاثير، الى عدم الوقوع بالمفارقة؛ فوضعوا العقل والمعنى في المرتبة العليا وألحقوا به الحسّ واللفظ، ولعل هذا الترتيب أحالهم الى ذكر صفتي التوحد**[1] **«الدكتور محمد الزمري – اللفظ والمعنى بين الادراك والحس – بحث».**

مابعد الصورة:

إذا اعتبرنا الجملة تقف عندها الارسالية، ارسالية السارد في خياله الشعري فأن الصورة هي المحتوي والحاضنة الفعالة لتلك الجمل الخيالية – الحلمية، فهي المكون الأعلى المتكامل في النصّ الشعري، وحاملة اللغة والعنصر الجمالي، فاذا استثنينا

(1) الألفاظ تقع في السمع فكلما اختلفت كانت أحلى، والمعاني تقع في النفس فكلما اتفقت كانت أحلى؛ فهذا الكلام يدور حول التبدد والتوحد، فالحس من صفاته التبدد وهو تابع للطبيعة، فاختلاف الالفاظ يوافق خاصية التكثر في الحسّ. والنفس متقبلة للعقل؛ فكلما أئتلفت حقائق المعاني عند ورودها على العقل وافقت نزعة التوحّد فكانت أنصع وأبهر..

المقابسات للتوحيدي ص 144..

العنصر الجمالي من الصور، وان كانت خيالية، فسوف تصبح لدينا صورة مباشرة، منقولة بشكلها اليومي الفارغة من المحتوى التأويلي، فالخيال + الجمالية، خير حمالة للرمزية والتي تدفع الصورة وما بعدها الى تأويلات ومعان عديدة وتعيد الينا حالة التفكر وأين عثرنا على المشهد التصويري، وللوضوح أكثر اللوحات الحكائية والتي اطلقها الفنانون في العالم، وكذلك القصائد التي راح يغني ويرددها الآخرون في العالم.. من وظيفة المسرود اظهار المعاني وتعيين الوحدات الوظيفية، وسوف نرى كل وظيفة لها علاقاتها في القصيدة الشعرية ((**فبرغم من أن صوت الراوي «السارد» هو المستحوذ على تشكيلات النصّ، فإن الأصوات الأخرى والشخصيات والفضاء الحكائي، والتشكيلات الحوارية الضمنية التي تزخر بها القصيدة نقلت السرد الحكائي في الشعر الى أعلى مراحله والأكثر نضجا وقربا من بنية الخطاب السردي بشكل عام. – ص 27 – البنية السردية في النصّ الشعري – د. محمد زيدان – الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة**)).

وعند اهتزاز الجملة بمفردة رمزية فسوف نلاحظ على الفور القصيدة بمنظارها الجديد وهي تحمل سحرا جديدا، فكيف اذا كانت الجملة كمطلع متوال للصورة لتهيئتها بالشكل الشعوري والتصويري؟، فسوف يكون سحر الصورة أكثر تفجرا وتفاعلا فكريا خلاقا تتماشى مع سياق القصيدة بطاقة شعورية ودلالية متفجرة ومشحونة بالخصائص اللغوية.

4 -الصورة الصادمة

الصورة الشعرية الصادمة، قد تكون كصدمة الكهرباء من شدة دهشتها، وقد تكون تعجبية وانت تشهق لشدة دهشتها، وهذه الانواع من الصور متواجدة لدى الشعراء، وهي عادة تكون صور شعرية قصيرة، متماسكة ومنسجمة مع سياق القصيدة، وسحرية في مضمونها، مما تؤكد قيمتها الجمالية والسريالية عند توظيفها في القصيدة، وتتواصل مع تجدد النصّ الشعري بدلالة القصيدة أو دلالاتها هي بالذات. فالعين اللغوية الساحرة تقودنا الى لغة جديدة أكثر سحرا، وهنا التكوين اللاشعوري «الـلاإرادي» للقطعة التصويرية التي ننقلها على البياضات ((**إن السرياليين ألحّوا دائما على أنه ليس ثمة حدود**

واضحة تفصل بين حالة الخلق الشعري وحالة الجنون. – ص 35 – عصر السريالية – والاس فأولي – ترجمة خالدة سعيد)). فاللقطة الكهربائية تؤدي الى لقطة جنون شعرية سريعة المحتوى خارج ارادة الشاعر، وهي تحوي على مؤثراتها السريعة وتدخل الذهنية محمولة بشكل أسرع..

ستسمع الريح
إذا سرتَ هذا المساء
حيث لايسير أحد سواك
عندما تأتي
ضاربة من جهة المذابح وساخنة كأحشاء آب
لترفع جريدة الأمس من بين قدميك
وتصفح بها الجدران.

من قصيدة: أغنية للسائر الى نهاية القرن – ص 309 – سركون بولص الأعمال الأولى

لم تسيطر الصورة الشعرية على المشهد الشعري، ولكن قوة صدمتها تجعلنا أن توحي إلينا بسيطرتها وظهورها بارزة، وهي التي تقود المعاني، حيث تكون سطوتها على بقية الكتابة وماتحوي من قوة رادعة، كاللغة المفاجئة التعبيرية والتي ترسم دلالة الصورة الشعرية، مما تشكل البؤرة في القصيدة وتؤثر تأثيرا فعالا في دائرة القصيدة وعلى المعاني والكلمات التي لملمها الشاعر، فكيف اذا كان لدينا عدة صور مصغرة، من الطبيعي ستكون قوة المعنى أقوى، هذا اذا اتكأ الشاعر على رمزية المفردة الشعرية..

عندما تأتي / ضاربة من جهة المذابح وساخنة كأحشاء آب / لترفع جريدة الأمس من بين قدميك / وتصفح بها الجدران.

تعدد الصور يجعل القصيدة مع ديناميكية العمل، وخصوصا أن قوة اللغة مع قوة ديالكتيكها، وهنا نسميها قصيدة النشوة، القصيدة الاريحية والتي تبعث في النفس النشوة والاريحية عند الدخول من بوابتها الأولى «عتبة النصّ: العنونة» فلو راجعنا عتبة النصّ

للنص الذي نعتمده **أغنية للسائر الى نهاية القرن**، فسوف نلاحظ الإنزياح واضحا واعتماد الشاعر على هذه المضاربات ماهي الا للتأكيد على صفاء الشعر السركوني وملاحقه الرمزية، فالشاعر لايدفعنا الى الموت مثلا بالرغم من أن الشطر الصادم يشير الى جهة المذابح، وهي اشارة تقودنا الى رمزية شهر آب الساخن، فكانت القصيدة ساخنة، تبعث الى النشوة، كأننا بعملية جنسية، بعثت في نفسنا الراحة والطمأنينة.. إن صور الشقاء والتعاسة وصور الفقر والإستغلال تتوهج مابين أنامل الشاعر سركون بولص، وهو يبتعد عن الواقعية، بل ينقل واقعية الحدث على صيغة اشارات ورموز، ليزرع الأمل من خلال جمله التعبيرية والتي أراد منها أن تتملك الحالة السحرية في الطبيعة. ((**فالشاعر هو من يوحي أكثر مما يوحى له**)) كما يقول إيلوار «نقلا عن أدونيس» ((**وهكذا يرتبط تحرر الإنسان في السريالية بتربية جديدة مؤسسة على منهج خصب يعلّم الانسان أن يكون نفسه، وأن يعرف ذاته وأن يعمل لكي يحققها، بشكل واع. ومن مهمات الشاعر أن يمكّن الاخرين من بلوغ هذه الجنّة الضائعة التي هي ماوراء الواقع. – الصوفية والسوريالية – ص 130 – أحمد سعيد، أدونيس – دار الساقي، بيروت**)).

الخيال من خلال المرآة.. المرآة المصقولة، فسوف تعكس الينا صورة حقيقية، صورة الوجه مع الشَعر ومع الصدر، سوف تناشدنا المرآة.. وتخبرنا بأن كل ماحولنا كذب، هاتوه لكي ادخله في منتجعي، ستبان الصورة، وسوف تصدمنا المرآة بالصور الحقيقية، ليس فقط للبشرية وأنما ماحول البشرية، ستعرض صور الحكام، وصور القصور اللامعة، وصورة الطفل المتشرد، ذلك جاء من بلادي، جاي يصقل موهبته القلبية، وعندما اصطدم بالواقع، غلبه الجوع وراح يبحث عن الخبز.. وبذلك ستكبر الصورة عندما تكبر المرآة، سيكبر الطفل بفقره، والوجوه تتطاول، وهنا الشاعر قد أعطى للمرآة رمزيتها، وهشّمها كما هشّم بيكاسو مرآته وراح يرسم مربعاتها..

الطيور الأسيرة
يأخذون أقفاصها
كلّ صباح الى المتنزّه العام

وما أن يعلّقوا
الكناريّ
في شجرة
حتى
يخيّل إليه
إنّه حرّ أخيرا
فيبدأ بالغناء.

من قصيدة: الشيوخ في الصين – ص 70 – سركون بولص، الأعمال الشعرية الثانية

الإمساك بجذور الحياة من خلال المشاركة الشعورية، فالصدمة التي حدثتها الصورة للشاعر سركون بولص، تعليق الكناري في شجرة، ومع أنه بدأ بالغناء، الكناري كان رمز الحياة، والغناء تواصلها، بل الاستعانة بجمالية الحياة، ومن خصوصيات الكناري الغناء وعدم التوقف عنه، وهو الطائر الذي لم يتعلم مهنة أخرى سوى مهنة الغناء، ويميل الكناري عادة الى اللون الأصفر، وهو صغير الحجم، فهذا الكائن المصغر، يشغل محيط الاخر بالغناء، بل يجبرنا الى الاسمتاع بصوته وهو يغرد بنغمات عديدة، فقد كان الكناري دلالة القصيدة، والباعث الى المعاني: الحرية، والغناء، وحب الحياة، والمادة الأولية لمنظور الشاعر مع الأشياء، وقد كان الغناء قصدية القصيدة، وذلك من خلال استمراريتها بوحدة الخيال، وحركة الخيال في محيط الشاعر الذي راح يميل وينتمي من خلال مخيلته حول الطيور وأقفاصها ، ومحبة الحياة مشغل الشاعر وابعاث مشاعره نحوها بواسطة الكناري وانشغاله الغنائي وهو معلق في شجرة.. فقد كان الرمز وسيلة بين الذات والأشياء، فانتفضت الصورة بواسطة الرمز، ولم تنغلق، فمازالت تستوعب في زقورتها الكثير وما يخصّ الكناري الذي حلم بتلك الحرية.. فالبعد التأويلي للصورة المنقولة هو ماتيسر من الموجود وذاكرة الشاعر، وكذلك ماتيسر أمامه من مفاهيم والمطالبة بها ليس كشخص يطالب بذاتيته، فمن مثل هكذا صور وموجودات يتم المطالبة وعرض الموجودات لاجل

الاخر، فتبتعد الذات عن الذات الا عند صيغة المكون الوجودي، فاعتماد الشاعر على ذاتيته لتسخيرها كنقطة بدائية تقوده في طرح الموجودات أمامه وأمام الاخرين وذلك كي يعتبر المنقول حقيقيا كما عبر عنها من خلال طائر الكناري، والقفص «السجن» وهذا الترميز يسعف اللوحة الصورة في التأثير والتأثر.

القصيدة لدى الشاعر العراقي سركون بولص تتداخل بمراحلها النثرية وكذلك تتباين في وحداتها العضوية، فالشاعر يقودنا مابين الرمزية ومراحل تطور تجربته الشعرية، ومابين السريالية والقيمة الخيالية التي تدعم تجربته الشعرية، فالاعتمادات ذاتية وتتعاظم مع الذاتي «وإن سخّر تلك الذات لتمثيل المتلقي».

5- خطفة (نظرة) الطائر

تخفف الصورة هنا عن ثقل ملابسها فالطائر يخطف خطفتين، الخطفة البصرية وهو في الأعالي ومثال على ذلك النسر والصقر، وخطفة المنقار وهو قريب من الأرض، أو مجرى الحدث اليومي للطائر، فالخطفة هنا ليست من عادتها أن تكون ثقيلة، وخصوصا الخطفة البصرية، فالانسان أيضا له الخطفة البصرية ولكنه خارج الطيران، ومثال ذلك عندما يكون في القطار، وقد مرّ القطار مسرعا ورأى فرسا تنازع، فرس وحيدة قريبة من السكة تنازع، فهل كان قرب الفرس صاحبها مثلا، هذا مالايراه، فالقطار يمرّ سريعا، دون أن يتوقف أو يخفف من حركته لكي يكمل النظر ذلك الراكب وما حلّ أو يحلّ بالفرس، ولكن الطائر الأكثر تفصيلا، فيستطيع أن يعود ليكمل نظرته من خل البصرية، كما أنه يراقب فريسته، ويستغل تواجد ضعفها ليخطفها ويحلّق بها ثانية، وهكذا الصورة الشعرية، خطفة الشاعر من خلال البصرية، ليحلّق بجثته لنقل وكما قال الشاعر سركون «الجثة الجميلة» وكما أثبت بريتون أيضا حول جثته وأسماها «الجثة الفاتنة» أو حدثه الشعري ثانية، أما من خلال البصرية أو الوقوف لحظة ذهنية يتأمل من خلال الخيال.. بأن تلك المرأة تكون قد عانقته، أو اسبلها بأحضانه، أو يكون قرب جائع، وهو يتمشى، ويتأمل الشاعر كيف سيتصرّف ذلك الجائع، ويسجل الحدث الدرامي بالمشهدين،

ليفرغهما على الورقة من خلال خطفة الطائر.. ((**فالشاعر في نشوء العمل الفني، وغمرة التكوين الداخلي للصورة في نفسه يحسّ بتجرد تام عن أثقال المادة، ويصير هو في ذاته خيالا وفكرا وشعورا وعاطفة مجردا عن الماديات، وهو ما أقصده من الوجود المطلق للشاعر من عالم الماديات والشاعر في هذه الحالة يشعر بوجوده، ومن خلاله يرى وجود الغير، ويعرف حقائق المعاني والمحسات معرفة حقيقية. – ص 12 – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر – د. علي علي صبح – المكتبة الأزهرية للتراث**)).

يلتقي الشاعر ليس مع محسوساته وإنما مع السحر الذي يجذب تلك المحسوسات، كما طائر الصقر فالذي يجذبه في بعض الاحيان الجدول لانه يعاني من العطش، وكذلك الشاعر، تجذبه جماليات الفضاء والطقوس التي يشتغل من خلالها، ولا أعني هنا الحدث الرومانسي، وإنما الحدث الشعري المؤثر في المتلقي، فالرومانسيات لها طقوسها ولغتها الخاصة، نحن مع تفريغ حمولة التفكير المباشر، والدخول الى ملابس خفيفة، نحن مع الخيال، ومن خلاله، تتصاعد حرارة الشاعر ويحلق بوجوده الفكري والشعوري..

وتعلّموا
أنّه بحر
نرى على ساحله

أبا في ثيابه البيضاء أحيانا
يومئ، يومئ إلينا منذ ألف سنة

بانتظار سفينة.

من قصيدة: بناة الزقورات – ص 76 – سركون بولص، الأعمال الشعرية الثانية

يتجلى البحر كونه الشاهد في الصورة الشعرية التي خطفها الشاعر سركون في قصيدته «بناة الزقورة» وبما أن البحر كشاهد في الصورة فقد اخذ مرتبته الأولى، لان

الهدف الذي استهدفه الشاعر الركن الاساسي من البحر ألا وهو ساحله، إذن خصخص الشاعر الينا رمزية البحر كشاهد على ساحله، ورمزية الساحل الفعل، الذي تفاعل مع الاخر «الأب» ويعد الأب رمزا آخر لأي أب دون تحديد، أو كأي رجل بالغ وناضج في حياته، مما يدعو الى الصبر والمفهومية: **أبا في ثيابه البيضاء أحيانا / يومئ، يومئ إلينا منذ ألف سنة – بانتظار سفينة.** ليس هناك سفينة معينة ينتظرها الأب فقد أسقط الباث من المفردة الـ التعريف، مما جعلها كأي سفينة تمر بهذا الساحل المنتَظر، وبما أن الوحدة الساحلية والوحدة البحرية ووجود الأب بمفرده وكذلك سفينة واحدة قادرة على استيعاب الشخصية، مما يوصلنا الشاعر الى معاناة الوجود الارضي، وأراد من شخصيته التخلص من هذه المعاناة والوصول الى نجاة بواسطة السفينة..

ينتمي الشاعر بواسطة هذه الاشياء الى وحدة الوعي والى المادة، والى الذاكرة وتنشيطها، وان كانت الذاكرة تحتفظ بالشكل الجزئي من الماضي أو هي تنتمي بشكل لحظوي الى الانية، لكنها تنتمي الى نشاط ووعي من وعي الشاعر ونشاطه اللغوي والتأملي في البحث والديمومة ((**نشاهد الوعي، أي الذاكرة مقرونة بالحرية، أي أخيرا استمرارية الخلق، ضمن مدةٍ ينوجد فيها حقا نموٌ: مدة تستطيل مدة يبقى فيها الماضي غير منقسم، ينمو ويكبر كالنبتة، كالنبتة السحرية التي تبتكر، في كلّ لحظة شكلها ورسم أوراقها وأزهارها. – ص 19 – الطاقة الروحية – هنري برغسون – ترجمة: د. علي مقلد**)).

لو نشاهد اللحظة، اللحظة بعينها أنها تتجاوز لحظة أخرى، أو ربما تكون امتدادية للحظة الماضوية، أو تأخذ منها شيئا لتستمر كلحظة آنية، وتفرغ شحنتها، وهذا سبيل لحظوي في عملية الخلق الشعري، وسبيل لحظوي في القيمة السريالية وظهور الواقع وتجاوزه من خلال اللحظة الانية.. خطفة الطائر، لحظة آنية، ربما اتكأت على لحظة بعمل الماضي لتأخذ منها شيئا ما، لكي تتكامل أو ترتجف لعدم تكاملها، نحن لاننتظر نضوج اللحظة، ولا ننتظر متى نخطف اللحظة كخطفة الطائر، ولكنها تفاجئنا أ ونتفاجئ بحضورها عند تكاملها، ونفاجئ الاخر عند تفريغ شحنتها، ومن الممكن جدا لحظة تولد لحظات، فتجتمع بلحظة واحدة. فيصبح لدينا سيل على شكل خيط من اللحظات،

ويتكون هذا الخيط منه.. فكلّ لحظة تدفع أختها الى الامام، وهنا تشكل لدينا الديمومة **((ولكن تأكيد اللحظة باعتبارها عنصرا زمانيا أوليا لايمكن أو يكون طبعا أمرا نهائيا إلا اذا قارنا بين فكرتي اللحظة والديمومة. – ص 21 – حدس اللحظة – فاستون باشلار – تعريب: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم))**.

المقياس الجمالي في اللحظة التصويرية «خطفة الطائر» مقياس فردي يعود الى الشاعر قبل أن يكون جماعيا، والجماعة تستقبل الجمالية بدهشتها المباغتة، لذلك سميت بخطفة الطائر، وهي تدخل الذهنية بلحظتها وتتعلق بالذاكرة دون وسائط تذكر، وتكوّن لنا لحظة تأثرية تترك آثارها لدى المتلقي، قد تصل الى عدم نسيانها ، وذلك لقوة تزامنها أولا وقوة مفرداتها ثانيا، وكذلك قوة تعلقها السريع بالحدث المنقول والذي عادة يكون عن طريق البصرية ويشاركنا عنصر الخيال به، فقوة عنصر الخيال بلحظة النشوء تتفق تماما مع مضمون الصورة، وتتفق مع القوة الشعورية التي يطلقها الشاعر في لحظته الشعرية. لنتصور ونتخيل بأنها لقطة كاميرة، ولكنها غير لقطة الفلاش، فاللقطة الفلاشية تختلف، بقوة سرعتها وانتشار الضوء في المكان، بينما خطفة نظرة الطائر، عند انتشار التحديق في المكان، فنحصل على قوة التحديق وعلى قوة المفردات التي تساعدنا على نضوج اللحظة في وقتها الاني، لذلك نقول لقطة آنية، ولانستطيع أن ننسبها الى الماضي الا بعد توثيقها والانتهاء من خلقها كقوة تواجدت في القصيدة الواحدة.

6 - عنصر الدهشة

عنصر الدهشة من العناصر المهمة التي تحملها أدوات الشاعر عادة، وهو يتخطى الخيال ويغوص بأعماقه خارج المباشرة والمشاعر، فالدهشة تنتاب الشاعر مافوق احاسيسه وهو يغوص بخيال غير طبيعي، لذلك تأتي اللسعة الشعرية خارج الارادة الحلمية، وعنصر الدهشة ليس تفسيرا فلسفيا، بقدر مايحمل بين جدرانه فلسفة الخيال وحضور الجمل الحركية والتي تعمل ثورة ذهنية تأثرية تنقل المتلقي من عالمه المعاش الى عالم آخر لايتوقعه، وهو عالم مافوق اللغة وما فوق الواقع، وقد تكون مكونات

الجملة وحبكتها ذات مكونات بسيطة ولكنها تدخل الاريحية والمباغتة للطرف الاخر – المتلقي –، ولا نستغرب من دهشة الشاعر نفسه أيضا وهو يقودنا بقصيدته المباغتة مع إدراك للواقع وكيفية التعامل معه في الشعرية، فلو عدنا الى فلسفة اللغة فنحن في مضيق بين جبلين، ونعاني من إشكالية الغاية، واشكالية الغاية هي الوسيلة نفسها.. قصيدة بدون دهشة.. إنسان لايحمل إسما، فكيف نناديه ونميز بينه وبين الاخرين.. وهكذا تستمر النكتة الذهنية في حضن الخيال، لابل خارج الخيال أيضا، ونحن نعتمد الغاية والوسيلة في القصيدة الحديثة، فالغاية متواجدة، ولكن الوسيلة والبحث عنها، ولغتنا غير قاصرة من بين لغات العالم والغوص بالجديد الجديد من بين لغات العالم بالتحديد، وما نحن عليه والعلاقة التي تجمعنا مابين القصائدية والوصول الى الأدوات، ومنها الدهشة وفلسفتها المفتوحة.. فالدهشة تشكل صورة.. صورة تباغتنا وتقودنا الى الدخول مابين الحروف لاستكشاف معالم القصيدة ولغتها القيادية، فخطفة نظرة الطائر، خطفة مدهشة، وكذلك اللقطة الفلاشية، لقطة إنارية مدهشة، وتجميع هذه اللقطات والصور الشعرية، فهي التي تكوّن القصيدة، بل جسدها الذي ننظر إليه عن قرب.. ما يلاحظه الشاعر لايلاحظه الانسان العادي، ولا من كتب الشعر عن بعد وهو بملابس حقيقية، فالشاعر يخلع جلبابه المباشر، ويرتدي جلباب الخيال برؤى حتمية، تمتلك حسيته، وتمتلك حركاته وتصرفاته في أي اتجاه وأي بيت يركن!! لذلك عندما نوظف الرمزية، فليست خسارة وهي تتحرك كأداة من أدوات الدهشة في الشعرية العربية.. ((**ان الشاعر الرمزي تنكر للقيمة الحسية للاشياء وللشكل الطارئ والناتئ والخارجي، ولم تعد الوردة تستهويه في لونها وعطرها وشكلها وجمالها المبذول وانما غدت الوردة مثلا أداة للتحري عن الوردة المثالية التي كانت فكرة أو حالة أو روحا قبل أن تحل فينا وترتدي قناع اللون والشكل والعطر وهذا ماقال به مالرمي وكان يتحرى عنه ويضنى من دونه، أي النزوع من العالم الواقعي الى الفكرة المجردة التي تشاهد وتستحضر الوردة التي لم تتخبط بين ايدي الحواس والفهم والعرف. – ص 113 – 114 – الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي – إيليا الحاوي – دار الثقافة بيروت**)). وهذا مايوصلنا بعلاقة

متواصلة مابين الدهشة والجمالية، فالجمالية هي التي تصنع الدهشة، وبدونها تصبح لغة شعرية عادية كالتي يمتلكها أيّ شاعر وهو يخوض بقصيدته الشعرية ولكنه بأبواب وهمية لاتؤدي الى التفاعلات المحتومة من قبل الاخرين.

على قسمات المدينة
في رفوف الدخان المتلبّد حتى أعلى
سارية هناكَ
تتضّح الكتابة يوما فيوما..
لنعرف أنّ أصنامنا راضية لاتعوزها القرابين

من قصيدة: هذا هو يومي – ص 55 – سركون بولص، الأعمال الشعرية الثانية

اكتشاف المعنى الذي ينتمي الى مجهول، هو الذي خصخص الينا ناصية الحلم المدهش الذي أشغل الشاعر وراح ضمن اشتغالاته يركز على نوعية القيمة الاضافية في الجمالية، والقيمة اللغوية وما يشغل المتلقي من مغايرات في اللغة تؤدي الى عنصر الدهشة.. فقسمات المدينة = رفوف الدخان + السارية مع الكتابة + معرفتنا بالاصنام الراضية التي لاتعوزها القرابين، أي اكتفت بما حُمل اليها من سنوات طويلة بالقرابين والنذور والشموع، فأصبحت إله ورضاها يسعد الاخر، هذه المضامين الشعرية والتي تمتلك معان أخرى مدغمة، غير المعاني الواضحة، فقد وظّف الشاعر سركون بعض المفردات الرمزية والتي غطت على المعنى العام، وما طرحته كان ضمن المعنى الظاهري والذي لايشبع المتلقي، وهو يعرف ذلك جيدا، ويعرف قارءه وما يخفيه في ذهنيته من تأويلات عديدة، فالشاعر يكتب للعراقي والعربي والشرقي بشكل عام، ويجوز له أن يعتدي على الغربي والشمالي والهندي، فالمهم مايشغله من حياة إنسانية في الكنائس والجوامع وغرف العبادات الأخرى ، للقريب منه وما عانى وما يعنيه، إن كان في الغربة أو في دواخل البلدان.. فقد أشعرنا الشاعر بالمعنى الخيالي، وأضاف العنصر الجمالي كي تتحول العلامات الى علامات عجائبية، من خلال سيول المفردات

وتجانسها في الجملة الشعرية، فجل مايبحثه الشاعر في قصيدته هو الجملة الشعرية وليس المفردة، فالمفردة لديه لاتكوّن معنى بما ينوي عليه أو بما يشتغل من اشتغالات متواصلة، تجعله مع التوزيعية في ابتكار الجديد، وإيضاح المعاني المتواجدة ليجردها عن معناها الحقيقي.. مقياس الجمال وقوة تدفقه يرجع الى الذوق وليس الى قواعد ومعايير يجب أن نذكرها، فالفنان يستطيع أن يهاجم المتلقي ويجعله مشمئزا من اللوحة من خلال تصويره حالة القبح ونقل ذلك بشكل «جمالي للقبح» وكذلك الفنان الاخر «الشاعر» يستطيع عبر الكلمات أن يجعل المتلقي بألم وأوجاع معدية من خلال مؤثراته في المعاني التي ينقلها، فيرتبط الجمال بصورة حسية، وتنعكس تلك الصورة على الاخر وتدخل مخيلته الاريحية من الناحيتين، الناحية الايجابية والناحية السلبية، وهكذا تستمرّ الدهشة ليس بشكلها العفوي وإنّما بشكلها العلائقي مابين المفردات ومكوناتها الجملية ومابين الجمل والصورة وما بين الصورة والعوامل النفسية التي يتلاعب بها الشاعر أو يقتحم المشاعر من خلال قصيدة فجائية أو لوحة أو صورة تدهش المتلقي وهو بصيغته الهادئة.

التأمل الفلسفي وظهور المعنى:

يلتقي التأمل الفكري بالمادة وعلى معرفة بحيثياتها وما حولها من حركات ومؤثرات، ويكون للبصرية الفعالية في التقاطها والتعامل معها على أسس بصرية وذهنية كما يعمل الفنان بفن الغوص بالمادة لنقلها الى اللوحة بألوانها، ومن الطبيعي لايعمل الفنان على نقل المادة بألوان تقليدية، وإنما يجعلها ذات أمواج وحسب تقييماته وذائقته الفنية في الجمالية، وهذا مايدفعنا نحو الشعرية العربية وخصوصية الفنان – الشاعر بنقل الصور الاستعارية أو التشبيهية والتي لها علاقتها البلاغية المعاصرة، فالاستعارة والتشبيه جزء من عنصر الدهشة اذا كانت تتحلى بامكانية مدهشة مع الإدراك الداخلي لحركة الاشياء، فيقع نسق الإستعارة اليومي بلغة يومية تجريدية، وهي أنساق تصويرية متواجدة في حياتنا، هذا ماتتبناه نظرية الاستعارة المعاصرة «راجع كتاب نظرية الاستعارة – جورج لايكوف» والذي يخرج عن التمييز التقليدي للاستعارة» حرفي – مجازي «..

ولكي نكون مع جاهزية الاشياء المتاحة في البعد الخارجي، فجلّ مانظر إليه طبيعة التحويل من البعد الخارجي الى المقاربات في الشعرية، ومن هنا نبني الوعي الفلسفي بمعرفة دقيقة والميول الى تلك الأشياء قبل تحويلها الى رموز مثلا أو نقلها كحالة نادرة غير مطروقة بالتصوير الشعري، ((**ينبني الوعي الفلسفي على معرفة دقيقة بالحيثيات التي تصاحب الحدث المعرفي، في تشكّل أطواره، وأنبائه على عناصر ودرجات التأثر والتأثير المتبادلة بينه وبين المعطيات المحاثية له. وكل وعي يشترط لنفسه مثل هذا الاستقصاء، يقدم للمعرفة حقيقة الأصول الأبستيمولوجية القاعدية الذي يقوم عليها الحدث المعرفي. – ص 14 – فلسفة القراءة واشكاليات المعنى – د. حبيب مونسي**)). لذلك تشكل جملة الدهشة المأخوذة من الوعي الشاعري ذات خصوصية مؤثرة تتموضع في الجملة الشعرية والتي تتيح بمنهجيتها المفاتيح السحرية لتواجدها في النصّ الشعري..

العالم
حمّال يئنّ
تحت كيس الطحين
وهو
بائع الملح
وعازف الربابة
المتسوّل من باب لباب

من قصيدة: شاحذ السكاكين – ص 20 – سركون بولص، الاعمال الشعرية الثانية

تقابل المفردات المعنى، ويقابل المعنى البعد التموضعي الذي استقرّ كصورة بمنظور يحمل دهشته الآنية: العالم – حمال يئنّ.. ومفردة يئنّ، تتواصل، والجملة تمتد بمنظور الشاعر، فهو الاعرف باشتغالاته الشعرية، وقد تعودنا على خصوصية القصيدة السركونية بأن الجملة لم يوقفها حاجز للتفتيش، فالفضاء أمامها واسع، وهي تتبختر حاملة للمعاني كي تتواصل مع زميلتها في نفس المسلك الحسّي، وتتموضع

أكثر، فحينما نقرأ جملة للشاعر ونعتدي على الاخرى، يكون قد راجعنا امتداد الظلّ من جديد لنبحث عن لونه والفضاء الذي يحتويه، وهكذا تتماشى المعادلة الفلسفية، كقاعدة نصيّة لاتتقبل الشذوذ، ولم تخرج عن الجمالية المحمولة في عنف اللغة.. عنف اللغة تحكمنا في المجال السيميوطيقي للجمل، ان كانت فعلية أو إسمية، وكلّ جملة تحمل عنوانها، تحت غياب خيمة العنونة، بينما يسبح العنوان الرئيسي في قمة القصيدة، يشير الى الدخول من عتبته الواسعة.

العالم: هو الحمال وهو بائع الملح «الذي كان يتجول بجمله» وهو عازف الربابة «الشحاد» فعلا كانوا يطرقون الأبواب وكل بائع له مهنته.. هذه القطعة الصغيرة التي حملت دلالاتها معها تبرهن على أن الشاعر يرسم دهشته كحبات المطر، وينتقي حبة حبة، شامة شامة، وشامة على أثر شامة، يراودنا بالمكون الشاعري.. المكون العقلاني الذي حمل فلسفته معه وهو يتجول بنا أيضا كشاعر من باب الى باب، ومن محطة الى محطة.. فقد وظف رؤية حقيقية من خلال المنظور البصري، رؤية واحدة لاغيرها، وراح يشتغل تحت خيمتها، ليتوسع بالرؤى ويجعل من ذهنيته التي تتسم بالمعرفة وتتوسع بنظام الأفكار في الشعرية وفي الوصول الى غرفها كإضاءة إضافية ..

التأمل الفلسفي مع ظهور المعاني جعلت للنص سلطة انفرادية، واقصد بذلك: تسلط النصّ، وهو شعور بالتسلط الثقافي خارج الجمود، وليس من طبيعة الشاعر أن يتحلى بالجمود والجمود العقائدي على مهنة الحياة الإجتماعية، فالضوء الذي فرشه الشاعر، ضوء مختلف تماما، وخلق من خلاله تنفساته التعبيرية ليشحن حالته الفكرية بضوء أكثر انتشارا، فهو أممي قبل أن يكون محليا، وعراقيا قبل أن يكون كركوكيا.

الشعرية الحديثة تمتد الى القول المختلف، وإقامة الاختلاف لايعني من أجل الاختلاف ابدا «الا لدى البعض يتعمد الى الإختلاف من اجل الإختلاف» وإنما من أجل المغايرات اللغوية والتي تخدم القصيدة وانزياحاتها من جهة، واعطاء النصّ سلطته التي يمنحها وأياه الشاعر، ومن هنا تتموضع المضامين الشعرية، ووحدة الصفّ هذي تقودنا الى شعرية بلذة، واللذة تعني الجمالية.

الجمال المفرداتي المباغت:

تتدخّل آلهة الجمال في الجسد القصائدي يعني لنا بأن القصيدة السركونية قصيدة غير محكومة، وهي خارجة عن قوانين الحياة القديمة والمكررة، لذلك شكلت الجمالية كعنصر اعتباري متزاوج مع الحياة الجديدة ومع الذات الخارجة عن قوانينها ومع الاسلوب القصائدي المتجدد بزخارف التعبير.. نحن مع الذات الفاعلة العاملة والتي رفضت الملابس الرثة وراحت تبحث عن ملابس اكثر نزهة، تبعث الاريحية الجمالية وتتعلق بالتفكير والتفكر بعنق الفلسفة، فالفلسفة الجمالية لها الأثر الفعّال بمعانقة التجارب الشعرية المؤثرة.. فالمسلك المأخوذ في الشعرية المسلك الجمالي الذي يزركش الالفاظ لتتحول الى صور شعرية، بعضها خاطفة وبعضها فلاشية سريعة وبعضها تموضعية تحمل اللغة التعيينية والتي لها علاقة مابين الالفاظ والمعاني ((**الدوال والمدلولات**)). التشكيل الاسلوبي الجمالي طرح من اطروحات المدرسة الرمزية وكذلك النظرية الجمالية والتي تتعلق بالرمزية وتنتمي إليها منضوبة تحتها، فالواقع هو الحيوية وحركة الشعر في القصيدة الواحدة؛ لذلك فأن الشعرية الحديثة رمت نفسها في أتون الجمالية دون الميول الى الذاتية المباشرة، فالشعرية تقنية جمالية قبل أن تكون تقنية فنية، لذلك شكلت هذه الأداة المكون الأساسي في حركة القصيدة وتجميع المفردات المباغدة والتي تعمل على مرورث صحي تعني لنا اللذة بداية من العنونة، وانتهاء من آخر صوت يباغت القصيدة، وحتى في حالة النصّ المفتوح، فالنص بانفتاحه ضمن المدرسة الجمالية التي تهمنا في التكوين المفرداتي وتجمعها في القصائدية.. ((**إن القواعد، وقوانين الذوق هي قيود للعبقرية، وإنها لتحطمها لتنطلق الى السمو الى الجديد، الى العظمة... القوة، والفيض، ولست أدري اية قسوة، والمخالفة والسمو، والجديد، هذه هي ميزة العبقرية في الفنون. إنها لاتؤثر برفق ولا تُرضي بدون أن تدهش، وهي تُدهش كذلك بأخطائها. – ص 131 – المذاهب الكبرى في فرنسا – فيليب فان تيغيم – ترجمة: فلايد انطونيوس – منشورات عيودات، بيروت، باريس**)). اللذة الجمالية لذة مباغتة ضمن المفردة الشعرية وتجمعاتها والتي يحبكها الشاعر عادة بدرايته الاريحية، وهي توصلنا الى المعاني وهي اللفظة التي نبحث عنها، وهي الباب التي تقودنا الى القصر الشعري، إذن للذة

جوانبها، ومصاحبتها لاتأتي من فراغات منتظمة، وهنا نؤكد على مصاحبة اللذة الجمالية للرمزيّة، المفردة والجملة، اللغة التعيينية والتي تقودنا الى الإدراك الداخلي ..

تربط المفردة النفس، كما تربط الجملة مع بعضها، فالحرارة التي تبثها قادرة على جذب المتلقي ضمن الجمالية، والجمالية تذوب معها كعامل كيميائي، لتشكل نتيجة واحدة، هي اللذة الشعرية، والتعامل معها، كتعامل العلاقة بين العنونة وجسد القصيدة..

صليل أسلحة
تموت بمالكَ من الطين
وقع المفاتيح في زنزانة يحرسها البحر
إنّه المطر
يجعلني أذكر كلّ مانسيت
لأنسى بعض ما أريد...
هذا مايفعله المطر

لاتقتصدي في ذرْفه ياغيوم، بل إسكبيهِ
بوُفرة، وانسجيه خيمة
ضافية الأبعاد تكفي
لإيواء كلّ ضيوفي
كلّ امرأة هجرتها أو هجرتني
كلّ مسخ أو ملاك، كلّ نصر أو هزيمة
كلّ خديعة مازالت سكينها تصدع في ظهري.
لاشيئ يغريني بالذهاب
إلى أيّ مكان، لا أحد أذهب اليه
لا أحد يأتي اليّ، لذا أفضّل اليومَ أن أشرب وحدي
وأصغي بهدوء الى المطر.

من قصيدة: يوم مكرّس للمطر – ص 31 – سركون بولص، الاعمال الشعرية الثانية

الشعور الجمالي على علاقة جدلية بالخيال والحسية، ونحن أمام قصيدة «يوم مكرس للمطر» بداية من العنونة، فالمطر يبعث الجمال، وقد قادت هذه المفردة الجملة الاسمية وكانت هي الدلالة التي انتهزت المعنى فلو قلنا يوم مكرس، لاصبحت الجملة ناقصة.. نعم تنقصنا مفردة، وهذه المفردة مهمة جدا، فكانت مفردة المطر والتي وظفها الشاعر كرمز توحي الى الكثير من المعاني المتعارف عليها وغير المتعارف عليها، ولا ننسى بأن مفردة المطر بالاضافة الى سيلها الجمالي تثير العزلة، ولا تمنح المرء الذي يعيش وحده بالتعاطي مع المطر، ولا حتى خارج البيت.. وهذا ماكان عليه الشاعر العراقي سركون بولص، فإثارة مفردة المطر، إثارة نفسية لعلاقتها بتلك الحسية الداخلية المفكرة.. من الطبيعي تقودنا الطبيعة الى الجمال والقبح، والفنان يحدق بالجمالية أكثر من القبح، مما تتوارد إليه المفردات الجمالية بل يغوص ببحرها ليستنشف آيته العظمى في علم الجمال وعلم النصّ.. فتحويا الاشياء من الاشياء الجامدة الى أشياء حركية جزء من الجمال، فالرعد مثلا، جميل بمخاوفه، وكذلك البرق، كأن يتنبأ المرء بأن الارض ستهتز.. وهكذا المسيرة الجمالية تقودنا الى الرمزية، فالرمزية جزء أساسي في القصائدية، وهي تعبر عن الجمال.. السريالية حالة جمالية، تتجانس مع التخيل الحر في الذهنية، وتقودنا الى ماوراء الجمال ((**إنّ المركبات العرضية التي تتم في حالات التخيل الحر للعقل، هي بالنسبة الى عملية الخلق الفنّي، أعظم قيمة من التتابع المنطقي الذي تفرضه على الكلمات والأصوات والالوان في حالاتنا الذهنية الواعية التي ألفناها. – ص 35 – 36 – عصر السريالية – والاس فاولي – ترجمة: خالدة سعيد**)).

يذكرنا الشاعر وكما في الافلام وأماكن بعض السجون في الجزر النائية وخصوصا في العهود القديمة، والمفاجأة أن النفي كان هو البديل قبل ابتكار السجون، وتواجد السجون على البحر أو في الجزر النائية وذلك لعدم تمكن السجين من الهرب، وكذلك كي يكون بعزلة تامة ((**أقدم تاريخ لوجود نظام السجن، سُجل في الألفية الأولى قبل الميلاد، في بلاد الرافدين ومصر، في هذه الآونة كانت السجون عبارة عن زنازين تحت الأرض، وكان مصير المساجين إما الإعدام، أو أن ينتظروا أمرًا ليصبحوا عبيدًا. غيرت**

اليونان الوضع قليلًا، فتحولت الزنازين المظلمة والأسوار العالية إلى وحدات خشبية، يوضع بها المساجين، مسلسلين بالأصفاد في أقدامهم، وسمحت لأقاربهم وأصدقائهم بالزيارة. – مدونة ساس)).

إنّه المطر + يجعلني أذكر كلّ مانسيت + لأنسى بعض ما أريد... + هذا مايفعله المطر

يكسر الشاعر المعاني المتداولة ويقودنا من خلال تكسيره لتلك المعاني الى معان داخلية نفسية أكثر نضجا، فحضور مفردة المطر وتواكب المفردات من حولها، حولها الى بؤرة مركزية في داخل النفس، مما بعثت الاريحية في بعض الاحيان وبعثت الحزن بأحايين أخرى، وهذا التجمع البصري، جعل للاشياء كيمياء يحتذي بها المتلقي، فالمعاني وامتدادها مابين الجمل، لو نلاحظ كأن الجملة الواحدة قد تكررت علينا ولكنها بمعنى آخر، وهذه خصوصية حلّ الترميز لمفردة «المطر» مما فكك اللغة الجامدة التي تحويها ونقلنا الى لغة شاعرية حية تهم المرء والانا بشكل خاص.. **لاتقتصدي في ذرْفه ياغيوم، بل إسكبيهِ + بوُفرة، وانسجيه خيمة + ضافية الأبعاد تكفي + لإيواء كلّ ضيوفي + كلّ امرأة هجرتها أو هجرتني + كلّ مسخ أو ملاك، كلّ نصر أو هزيمة + كلّ خديعة مازالت سكينها تصدع في ظهري.** – هنا متابعة لمفردة الغيوم، وهي مفردة تراكمت حولها المفردات، واستطاع الشاعر الاتكاء على عبقريتها ليولد منها الجمل الشعرية.. فالقيمة الجمالية لمفردة الغيوم تقودنا الى معرفة منسّقة تعلقت بجسد اللوحة ضمن جسد القصيدة، وقد أراد منها أن تقوّم الترسيخ وإبداء حقيقة حضورها، كتكليف من الشاعر بمخطابة الذات، فالذات من خلال مفردة الغيوم خاطبت الذات الأخرى، الذات غير المألوفة، بينما تجاوز الشاعر، بل همل الذات المألوفة، واتكأ على ماهية كلامية كانت تدور في ذهنيته، بل تعلقت كخصوصية يرغب أن يحتفظ بها لايواء ضيوفه.. أستطاع الشاعر أن يصنع قيما إضافية من خلال المعنى لتكوين جمالية أخرى لمهام الغيوم، وذلك باقتراب تلك الغيوم من انتشاء مشهده الحياتي، فما بين زمنية المطر واندلاعه،

وهذا ماسبب بعض فرحة للشاعر، ومابين المكانية التي يرتديها، وهو يطرح علينا وحدته وعزلته «ربما عن الاخرين» فصنع حياة مقنعة أخرى عند هطول المطر..

أستطيع أن اشخص في المقاطع التي رسمتها ثلاث لوحات متماسكة في القيمة الجمالية، فاللوحة الأخيرة كان المكان هو الذي تمركز كمفردة ((**لا شيئ يغريني بالذهاب / إلى أيّ مكان**)).. فكان التخيل بدون شكل قد إرتبط بعنصر الدهشة من خلال بؤرة المفردات وتجميع المفردات والجمل من حولها، وهذا، مما زاد كقيمة جمالية صنعها الشاعر من الذات والى الذات وهو في حوار فعال مع الطبيعة من جهة ومع داخله من جهة أخرى، فالتصوير تقارب أكثر وأكثر من المشهد الشعري المرسوم..

دهشة الشاعر تدفقية لرؤية الاخر، لذلك ينتمي الى الرؤيا عندما يشحن الجمال في مهمته التصويرية، ولا أظنّ هناك تصوير خارج العنصر الجمالي، ويعزل الدهشة الفجائية، فالشعرية مبنية على ألوان يراها الشاعر ولا يراها الاخر، وكل شاعر يرى من خلال رؤيته، فالبصرية مختلفة بين الزمنية وبين المكانية..

((عندما تشير الكلمة الى الجمالية، لاتشير الى الجميل حسب، ولا الى محض الدراسة الفلسفية لما هو جميل «مهما كانت وجهة النظر ومهما تكن النتائج»، ولكن الى مجموعة معينة من المعتقدات حول الفن والجمال ومكانتها في الحياة. – ص 274 – موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الأول – الجمالية – ترجمة: الدكتور عبد الواحد لؤلؤة)).

وإن كانت الطبيعة بمحتوياتها الجمالية، إلا أن الفنان الشاعر يستطيع أن يخلق طبيعة خاصة به وتحوي تلك الجمالية، فالجمالية مجموعة مهمات تدخل الحواس من خلال تجربة الشاعر الحياتية والشعرية، فهو يمتلكها، ويبعث البصرية أيضا خارج الجدران لكي يتأملها، فالقيمة الجمالية لاتفترق عن القيمة الفكرية لدى الشاعر، وبكل تأكيد فهو يوجدها وتوجده، طالما قد حمل بعض الأفكار الإنسانية.. لذلك فالشاعر العراقي سركون بولص ومن خلال قصيدته السركونية والتي خرجت من الأعماق، فهي محملة بعالم تجريبي، وعالمه يبعث الى الحيرة، مما تتدفق عنصر الدهشة منه، وهو يركن الى

ذهنية بعيدة، بآفاق بعيدة، بخيال يرافقها طالما الشاعر مع الذات الشعرية.. فعالم سركون الاعمق، هو عالمه اليومي.. المكان والزمان والاحلام والبحر وماجالت به بصيرته في لحظة نشاطها، فتميـّزت نصوصه، وطرحت العديد من المشاكل الإجتماعية، والتي يرى علاجها من خلال القول الشعري، فطبيعة الفنان الشاعر، سلاحه الألوان والكتابة والقول وما تواجد من حوله..

القصدية الذاتية المباغتة:

الاشتغالات القصائدية مابين الذات واقتحامها ومابين المتن وتفاصيله اللغوية تمنحنا الفرصة أن ندخل ونتعرف على تجربة الشاعر من خلال سردياته الشعرية التي تتداخل فيها الذات والاخر، وتتداخل الحسية من خلال العامل الشعري والسردي في القصائدية.. الوظائف اللغوية مثيرة بحد ذاتها، وهي تقودنا الى الفعل الكلامي، وخصوصا اذا كانت تلك الوظائف قصدية ذاتية، فتباغتنا ضمن الكلام الغريب، الكلام غير المطروق والذي يحاكي التحولات الشاعرية بحكم تفاعلاتها وتجنيسها، وكذلك بحكم رؤية الباث الى الاشياء ((**إنّ مصطلح الأعمال اللغوية مثير باعتباره يدلّ في المقام الأول على حدث الكلام في حدّ ذاته «أي انتاج ملفوظ شفوي حقيقي» في حين أنّ استعماله في سياق نظرية الأعمال اللغوية هو استعمال أكثر تجريدا. – ص 199 – لسانيات الخطاب، الاسلوبية والتلفظ والتداولية – صابر حباشة**)).

تنتصب الأنا بتعاليها دائما واعتبرها هنا قطبية وهرمية، فهي الأنا العليا، وتختلف طبيعتها في الكلام القولي الشعري عن «أنت» والتي تشغل في النصّ المخاطب «بفتح الطاء» وبما أن المخاطب شغل درجة أخرى، فالمحاوِر من الطبيعي يتصدر الهرم، وذلك كنقطة بدائية منذ أو صوت يشغل القصيدة، وبذلك تجري متواليات الآخر وغيره عند المخاطبة أو عند عرض ماتتحلى بها ميزة النصّ الشعري.. والهدف من ذلك هو الوصول الى المعاني التي يرغب برسمها الباث عادة، وما يعتبر الدلالات وسيلة، فيعتبر الكلام الدال أيضا وسيلة خارج العثرات في النصّ الشعري..

في المكان
الأخير من أرضي
أرضي التي سأتركها ورائي:
قرية
نهارها راية الحمّى
ليلها حافل بالنجوم والعقارب
أكلتُ فيها خبزي لبضعة أيام
وفكرت طويلا بالمجاعات
منتظرا شارة العبور من دليلي
إذا أتى، من يد الريح إذا سفّت رمالها
في الوجوه الملثمة لقافلة
تمرّ، وعبر الموائد
تحت سقيفة مقهاها الوحيدة:

من قصيدة: بستان المهربين على حدود «القائم» والصحراء – ص 12 – الأعمال الشعرية الثانية

أول دائرة أرسمها حول الذات، هي الذات المتماسكة، والتي تخرج من الشاعر بتماسكها نحو الاشياء ونحو الاخرين، فالتجمعات اللفظية التي يحويها النصّ تقودنا مابين الزمنية والمكانية والذاتية التي تمثلت في غياب الشخص الاخر، على كون أن التجربة التي يكتبها، تجربة شخصية، قبل أن تكون ذاتية، فقد اتخذ منها كمفهوم وكتصور في الأماكن التي تركها ورائه، واتخذ من الذات كتأويل للحدث الذي رسمه كمشهد شعري من خلال محسوساته الداخلية «فهنا حالة الصمت متماسكة، وكما تماسكت حالة الذات» فحضور الحسية والتأملات التي أطلَـقها الشاعر، من الطبيعي هناك حركة زمنية تناسب هذه التأملات من جهة، وهناك حركة بصرية «رؤية» تلازم الحسية وتأملاتها في رحلته القصائدية هذي. **في المكان – الأخير من أرضي – أرضي التي سأتركها ورائي:**

– هو المكان على حدود مدينة القائم الحدودية مابين العراق وسورية، ومن هذا المكان غذّى الشاعر سركون بولص مفرداته الشعرية بتجمعاتها مع المعاني، فتنصيب الأرض كهدف ملازم للمرء، يعد حالة حاضرة مابين الأرض والباث، ووداع الأرض، حالة غائبة ستترجم عند الرحيل، وهكذا هي الطروحات التي لازمت الشاعر ومشاعره وهو على الحدود لعدة أيام، وأكل من خبزها.. ولكي نكون أكثر مع العلاقات المرسومة مابين الجمل نستطيع أن نقدم المعاني ونؤخرها:

في المكان + الأخير من أرضي = بستان المهربين على حدود «القائم» والصحراء «العنونة»

في المكان + الأخير من أرضي ⟵ أكلتُ خبزي لبضعة أيام + وفكرت طويلا بالمجاعات

حذفت من الجملة الثانية «فيها» باعتبار المكان قد تواجد بالانسجام مع الجملة الثانية، وعندما وضعها الشاعر، فهو قد أشار بواسطتها الى المكان «القرية» أو مدينة القائم الحدودية، وبهذه المعاني يتواصل الشاعر ليس مع منظومة الاتجاه الواحد أي لانضعه مع اتجاهات أخرى، فاتجاه الشاعر، اتجاه داخلي، خرج إلينا من خلال رؤيته الخارجية للأشياء ولمحيطه الذي من حوله، فالقصيدة السركونية كتبها سركون بولص، ولم يكتبها غيره منذ اصدار البيان الشعري لجماعة كركوك في الستينات[1].. ومن منطلق الشاعر المتخيل، ومن منطلق العالم الذي حوله وكذلك من منطلق الدائرة الحسية

(1) لم يكن جيل الستينات. رغم الكثير من الخصائص المشتركة. جيلًا دون تمايزات. وربما يمثل (البيان الشعري) نموذجاً لذلك التباين الصارخ. فالبيان. لغة ورؤى ومفاهيم. يظل أقرب إلى فاضل العزاوي منه إلى أي من الشعراء الثلاثة الآخرين الذين وقعوا عليه إلى جانب العزاوي. ويمكن القول دونما مبالغة أن فاضل العزاوي كان أكثر شعراء الستينات إثارة للجدل. خاصة في اندفاعتهم الأولى. كان صوتاً تجريبياً محرضاً ساهمت قصائده. مساهمة عميقة. في تشكيل مناخ القصيدة الستينية إلى جانب أصوات تجريبية أخرى مثل سركون بولص. صادق الصائغ. جليل حيدر. جان دمّو. صلاح فائق. مؤيد الراوي. عبدالرحمن مجيد الربيعي (في مرحلته الأولى خاصة).

التي تماسكت في عكس الاشياء، لتخرج إلينا مع الشيئية والى محيط قدّره ينتمي الى القصائدي، وقد يكون هذا المحيط أنا وأنت وهي والبيت والمنطقة والبلاد.. البلاد كلـّها، وحتى مكوث الغربة قرب مراكب البحر.. فالرؤية غير محبوسة، رؤية مفتوحة نحو العالم.. وان كانت اللغة التي اعتمدها الشاعر لغة ذاتية، ولكن هذه اللغة عبرت عن الحياة الباطنية، وقسمته الى عالم ادراكي وعالم فعلي، وهكذا بنى معانيه الشاعر وهو يخوض تجربة أثر أخرى في حياته الخاصة وحياته الشعرية..

عندما ذهبنا مع القصدية، فنحن لانبتعد عن المفهوم الجزئي الذي يراودنا في جملة من الجمل، فالقصدية بمفهومها، ليس جزئيا، عكس مفردة المفهوم، والتي تختص بأرضية الجملة، والعلاقة بينها وبين الجمل، بينما تذهب بنا القصدية الى أبعد من ذلك، وهكذا تتماشى الجمل بقصديتها، وفي بعض الاحيان جملة بمفهومها.. لذلك باتت القصيدة السركونية تبعث بلهيبها المشبع بالحياتية وألوانية الصور الوصفية منها لتتكئ على عنصر الدهشة، وعنصر الدهشة من العانصر التي تجاور الشاعر العراقي سركون بولص، وهو يقودنا بلغة السرد لترتيب ألفاظه المعتمدة مع المعاني التي لايتخلى عنها في مضاجعة القصائدية وولادة قصائد أخرى بتربية شعرية.. وعند المنظور الذاتي ومباغتته، كأن العملية هي ذاتية بتصرف، ولكن وجوه الاختلاف تختلف مايحمله الشاعر من ثقافة داخلية حيـّة، ومنصهرة بالذات ومع الذات الشاعرة، لذلك يبان إلينا المنظور الشعري كأنه الذات نفسها.. ((**هكذا فعالم هذا الشعر هو عالم من عناصر تتيح مجالا مفتوحا لتشكلها، وتضمن بذلك، من منظور أصحاب هذا الاتجاه، حرية الخلق المستمر، وربما اللامحدود، لهذا العالم. يرفض عالم هذا الشعر أن يكون له منطق متماسك قابل للالتقاط، وبالتالي للنمذجة. لذا فهو يسقط مثل هذا المنطق ويسعى لخلق بنية توحي بفوضويتها،**

لم تكن قصيدة النثر وحدها تجسيداً لإحساس الشاعر الستيني بمأزق الوزن في القصيدة الحديثة. فقد اندفع الكثير من شعراء هذا الجيل يحاولون توسيع الإيقاع الشعري وتعميق مدياته.

((فاضل العزاوي والبيان الشعري في الستينات من القرن الماضي / من صفحة الدكتور ابراهيم العلاف))

ويرفض مثل هذا الشعر أن يرى الى تحرره في صياغة بنية مستقلة تقول مواقع النطق المختلفة، بل يرى أنّ تحرره هو في صياغة قابلة باستمرار، لأن تنهدم ويعاد بناؤها. كأن بنية الصياغة في طابعها التفكيكي هي «قوله». – ص 42 – في القول الشعري – الدكتورة يمنى العيد)).

من خلال رؤيتي لمنظور الشاعر ومنهجه الشعري، وانفتاح الذات حول بيئته القريبة منه، تلك البيئة التي حملها معه وأخذ ينقش قصائده في شوارع بيروت وباريس وبرلين وأمريكا، ومجاميعه الشعرية كانت الشاهد الوحيد حول معانقة الحياة بكل تفاعلاتها ، وعندها فقد كان قول الناقدة اللبنانية يمنى العيد مطابقا تماما وما ذهبت عليه وما أرغب بالذهاب إليه في المنظور القصائدي للشاعر العراقي سركون بولص.

التداخل الذاتي في الشعري والرمزي

قبل الدخول الى النظام الشعري والرمزي ندخل الى نظام الاشكلة في البعد الذاتي بين ماهو شعري وتحولاته القصائدية، وبين ماهو رمزي وتحولاته الشعرية، فالعناصر الثلاثة تكوّن العلائق الجديدة في القصيدة السركونية ونحن في مداخلها الأولى، فالبعد الذاتي وتسخيره ضمن نظام الأشكلة لإثارة الاحاسيس الذاتية الداخلية للذات قبل أن تكون الذات قد خرجت مع البصرية الى الخارج، فالذات المفكرة إحدى مكونات الذات العاملة الشاعرة في نظام الاشكلة الذاتية، وهنا تكون للبلاغة حضورها الأوسع والأشمل باعتبارها فن القول للاقناع، لذلك عرض مبدأ الاقناع وتقديم البراهين العقلانية تقودنا الى مسلكين: المسلك العقلاني في القصيدة «وان تجلت مع الفوضوية الحلمية، ولكن المبدأ الاقناعي للرمزية وتحولاتها يقودنا الى نظام شعري من طراز آخر»، والمسلك الانفعالي، وهو المسلك العفوي التلقائي الذي يتداخل في القصائدية دون قصد، وهنا يميل الشاعر في بعض الأحيان الى الفوضوية الذاتية، بحكم أن مخيلته ذات منظور شاعري، تقوده الى حيث لايدري، فتتم ترسيمات الألفاظ الغريبة والتي تحمل معها المعاني من أبعاد قريبة ومن أبعاد بعيدة، والشاعر يستعمر تلك المعاني ويحكم عليها

بالحبس ضمن إرادة الذات الفوضوية اللاارادية في المسلك الانفعالي. عند الفكرة التنظيمية وقبل أن أن نكون مع المهمة الحلمية، تترتب مسالك القصيدة ضمن التفكير بها مما تقودنا الى نظام آخر، نظام خارج النسيج الشعري، ونجبره على الدخول الى الشعرية، وبعد محاولات عديدة بتوفير القناعات التقليدية، وهذا ما لا يتناسب مع هموم الشاعر وفطنته في المأخذ الشعري، فمسلك الشاعر عند الخلق الشعري يتناسب تماما مع اللحظوية وايجاد شاعريته ذات الابعاد المتعددة ضمن أريحية الشاعر النفسية والتي يتقاسمها مع حراكه الشعري في لحظة التأسيس، وذلك لأنّ الشعرية لاتنتمي الى الانظمة النظامية عند الغوص في منتجعاتها الفوضوية وغير المنتظمة. ((**الفكرة تنم على أنّ الانفعال حين يتجسد طرأت عليه حالة الوعي والوضوح وعاد تصنيفا أو تحديدا أو خلاصة فكرية ذهنية والشعر يشاهد الأشياء ولا يفهمها ولا يحكم عليها ولا يرتقي الى المبادئ الجامدة المستقرّة المماثلة لذاتها أبدا. – ص 116 – الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي – إيليا الحاوي**)). لذلك تذهب بنا مبدأية الفكرة الى الوظيفة العقلية والتي تنظم بناء الفكرة، ونحن في صدد بناء اللذة الشعرية من خلال القول الشعري المعرفي والتي تكون الانفعالية إحدى أدواتها في أشكلة البعد الذاتي غير المنتظم..

شئ ضائع بين التقاطيع
يطفو كطائر مقتول في بركة النظرة.

زوج تولّى، أمّ تموت
إين ترينه في الحلم كلّ ليلة.

((كان ملاك البيت
ونوري الوحيد)).

والآن تستيقظين على صوت طارق
في بعض الليالي تحمله إليك
العاصفة...

البرق يخيط السماء بأسلاك من الفضّة
المطر يغسل النوافذ بماء المعجزات.

من قصيدة: مانفعله الان – ص 33 – سركون بولص – الأعمال الشعرية الثانية

إن النسيج الذي يشغلنا هو النسيج الذاتي في الشعري وفي الرمزي، والاشكلة النسيجية تهم الخطاب، الخطاب الشعري الذي ينتمي إليه الشاعر من خلال أسلوبه الممتد مع القصائدية، وهذا يعني نحن في زمن يتناسب به الذات المنشغلة ضمن النسيج الداخلي والذات التي تنصهر مع الرمزية التي تأخذ ديمومة الخطاب بأشكلته الجديدة.. فمن خلال المجاورات من الممكن جدا تحقيق الكثير مثلا، مجاورة الرمزية بالتداخل الذاتي، ومجاورة الخيال بالتداخل الرمزي ومجاورة الذاتي بالتداخل الشعري.. **شئ ضائع بين التقاطيع / يطفو كطائر مقتول في بركة النظرة.**

– فعل واحد يقود الجملتين، ولكن المقصود هنا ليس بتراكم الافعال بقدر ما حالة الشعر وتداخله مع القول الشعري للباث، فالعملية عملية كميائية والغوص مع المفردات الدالة، وليس هذا فقط، فقط رسم بين لوحاته الفراغات، وراحت تنمو الجمل مابعد الفراغات، فهذه المساحة التي منحها الشاعر مساحة المعاني التي تجلت في القصائدية، بركة النظرة: لو نلاحظ بأن الرموز تم تحويلها، تم تحويلها من الاشياء، فتداخلت تلك الرموز مع رؤية الشاعر الخارجية، وكذلك تداخلت مع الذات، فالخطاب الشعري الذي اعتمده الشاعر سركون بولص، خطاب تداخلي، له ميزته الشعرية قبل أن يكون له ميزته الذاتية أو الرمزية، فالذات كانت هنا وسيلة القول فقط، والرموز، كانت تمثل المعاني، والتأويلات، أي توسع بمساحة لابأس بها وهو ينازلنا مع الموضوعاتية في حدثه الشعري.. **زوج تولّى، أمّ تموت / إبن ترينه في الحلم كلّ ليلة.** من المشاهد الداخلية التي تحرك النفس نحو الحزن، مايطرحه الشاعر في هذا المشهد الشعري، فالوعاء الذي وضعنا فيه وعاء معتقده المنهجي والذي يدخل النفس ومعاناة الاخر، فمجرّات الاحلام اليومية هي منهجية ذاتية، وهنا يكشف إلينا الشاعر جزء من المنهجية

الحلمية والتي يعكسها بمتصفحه الشعري: **والآن تستيقظين على صوت طارق / في بعض الليالي تحمله إليك / العاصفة... / البرق يخيط السماء بأسلاك من الفضّة / المطر يغسل النوافذ بماء المعجزات.**

التعابير الرمزية والتي توضحت من خلال السرب التصويري المعكوس في الشعرية تشكل شكلا دراميا في المشهد الشعري الذي تبنّاه في اللوحة الاخيرة من القصيدة التي امامنا، فالصوت والليلي والعاصفة والبرق والمطر، كلها مفردات رمزية وظفها الشاعر في زاوية حادة لتقود اللوحة التصويرية التي منحتنا الأريحية الشعرية عند قراءتها، فلو راجعنا أقوال الرمزيين فأنهم آمنوا بوجود العالم من خلال الذهنية، وتواجد الحدث الشعري والذي خرج عن التنظيم المصنّع واعتمد عاصفة من الجنون فقد أثارت الصور الذهنية والتي أتت من الخارج كما في «البرق يخيط السماء بأسلاك من الفضة» مما شكلت لدينا جملة محصورة بتأويل تخصخص علاقتها بالذات، فقد تجاوزت الامتاد الجملي والتي عادة، جملة تساند جملة كما في القصائد التي مرت علينا، وقد أراد من ذلك الشاعر أن يحصر الطفل بحضن أمه «التأويل المخصخص بالجملة» وكذلك الجملة التي تلتها «المطر يغسل النوافذ بماء المعجزات» فهنا كعنونة منتهية بمعنى، وقد عاد المعنى الى العاصفة، فهناك علاقة في المعاني مابين البرق والمطر والعاصفة، إذن حصيلتنا التي رسمناها كعنونة في بدايتنا «التداخل الذاتي في الشعري والرمزي» استطعنا أن نحصل على ثلاثة مسالك من خلاله، المسلك الرمزي، والمسلك الخيالي وبالتالي المسلك الشعري والذي جاء كوعاء حاضن للمسالك التي إعتمدها الشاعر العراقي سركون بولص.. مابين هو بنائي وسياقي ضروري منح الشاعر الاخر مناسبات جميلة لإحتواء الخطاب، وسخّر الذات ليس لذاته، فهو الناطق فقط، وقد خرج عن ذلك، ومنح النطق كوسيلة مشهدية لحضور السرد، فنسج الشعر به وتداخلت الذات مابين الرمزي ومابين الشعري، لإيجاد صورته الشعرية الكبرى «جسد القصيدة» واشتغالاته بقيت جسدية، لها علاقة مع الصور التكوينية، وإنّ مامنحه الشاعر من تسلسل مشهدي، ولكن هذا التسلسل استخرج من خلاله حواره الذاتي مابين الـ هي والنطق بما جالت به مخيلته في فنّ الحبكة الجملية..

هذه الساعة التي ستدنينا
أو تفرقّنا، أو تذكّرنا بأن ليلتنا هذه
قد تكون الأخيرة، ونعرف أنها خسارة أخرى
سيعتاد عليها القلب مع الوقت.

فالوقت ذلك المبضع
في يد جرّاح مخبول سيعلمنا أن لاننخدع بوهم الثبات:

«أقلّ مما يكفي، أكثر مما نحتاج»

أقلّ مما يكفي هذا الارث الفائض من مكمنه
في صيحة الحبّ الأولى
أولى في كلّ مرّة.

أكثر مما نحتاج طعم الرغبة هذا
كما لم نذقه من قبل
لم نذقه من قبل..

وكلّ اطلالة على الهوة خطوة أخرى
في الطريق السالكة الى الذروة:
مانفعله الآن.

نفس المصدر

حين يتصل الزمني بالشعري، وكذلك حين تدنو اللحظة من الزمنية «**هذه الساعة التي ستدنينا**»، تتوسع الطاقة الحركية في اللوحة الشعرية من القصيدة، وكذلك حين يتصل العامل الرمزي بالشعري، فهنا يحدث إمتدادا للحالة الرمزية «على أقلّ حال من خلال التأويل» ويكون حيوية الشعر أنه يتحرك بكافة الاتجاهات، وكما هي حيوية

المنظور البصري عندما نكون قد هيأنا أدواته البصرية لامتداده الى أبعد نقطة ممكنة من الشعرية، فلو ذهبنا مع اللوحة الأولى ودققنا امتداد الشطور على بعضها، فسوف نتوصل الى حكائية الموقف الشعري لدى الباث، ومن خلال اللغة استطاع أن يحرك عناصر اللوحة الرئيسية: الساعة = مدى الوقت، وقد ذكر ذلك من خلال شطرين، في الشطر الأول والشطر الأخير.. القلب = بؤرة الحدث التفكيري والذي جاز له الحركة من خلال اتصاله ببقية المفردات لتكوين حبله المتواصل في اللوحة الشعرية: **سيعتاد عليها القلب مع الوقت**. فهنا توسّعت لدينا حركية المشهد الشعري مع المفردات الشعرية «والمفردات الشعرية لم تكن اذا لم تكوّن علاقاتها مع المشهد الشعري».. لذلك ومن خلال حركية التعبير الشعرية وعناصر القصيدة، يمكننا أن نعتبر موضوع الكتابة لدى الشاعر العراقي سركون بولص، كتابة سيميوطيقية، وذلك لحركة الدلالات أيضا ضمن المتن، لأنها كونت لدينا نسقا دلاليا، وهي متضمنة النسق والدلالة.. «مانفعله الان» لقد ترجم فعلته الشاعر من خلال العنونة، وجعل العنوان ذات دلالة أولى، وهو يحمل صوت القصيدة في نفس الوقت، وهي طريقة ذكية، يكون للعنونة ليس ختاما، وانما يفتح خطابه في نهاية القصيدة من خلال بدايته، ولكن نكون مع المعاني التي راح يشرّحها بعناصر وأدوات القصيدة فقد حصر إلينا الشاعر: «**أقلّ مما يكفي، أكثر مما نحتاج**» وجعلها بين هلالين، وذلك كي تتماسك العبارة أكثر ويكون لها تأثيرها وخصوصا عندما تكون الجملة دلالة، ونسقا، فقد قادنا الشطر الأول الى مشهد آخر له علاقة مع «أقلّ مما يكفي» بينما انتقل في مشهد آخر لتكملة العبارة «أكثر مما نحتاج»

شكلت لوحاته من خلال المشاهد الشعرية التي رسمناها ثلاثة مسالك: المسلك الزمني وعلاقته في الشعري من خلال امتداه وتعديه على المفردات لتكوين مركزية زمنية للقصيدة..

والمسلك التعبيري، وذلك من خلال حركية الجملة التعبيرية والتي حملت المعاني والتأويلات والتي أعطت إلينا وضوحية الجمل وجعلتنا متابعتها والغوص بين معانيها..

والمسلك الثالث حكائية الشكل الذي إعتمده الشاعر من خلال الحوار الذي أسسه للوصول الى ماهو في المخيلة، مما جعل لنا توضيحا للمنظور البصري وعلاقته بالشعري والرمزي.

وفي جميع الأحوال فأن الشاعر سركون بولص تداخلت ذاته مع المسالك الثلاثة، بل راح يفرشها كعنوان ثان للقصيدة، وهنا الذات وتوظيفها لسان حال الراوي «الشاعر الباث» والذي كانت كمرآة عاكسة، دون أن يدخلنا الى تقعيرها، فقد أراد أن نكون مع حدثية الشعر وما تحمله القصيدة من نوايا شعرية امتدادية..

لو نعود الى التداخل الأول عندما قال: المطر يغسل النوافذ بماء المعجزات لتوصلنا الى تداخل العنونة مع هذا الشطر الذي بدا عليه تداخلا رمزيا وسرياليا، مما نكون مع منظور كتابي لشاعر القول، وشاعر القول هو الشاعر سركون بولص، وفي نفس الوقت توصلنا كتابته الى:

المطر يغسل النوافذ بماء المعجزات = مانفعله الآن.... والفعل من مهامه اليومية، ولكن بما أنه خصخص الكلمة جمعا، إذن هناك اكثر من ثلاثة أشخاص يشاركونه فعلته، إنْ كانت يومية أو لحظوية.. ونفس القول يباشرنا الشاعر في مهمته: في الطريق السالكة الى الذروة = مانفعله الآن..

((تتنكر الكتابة لكونها تعبيرا، نطقا، محكوما، وعلى مستوى المتخيل الفني نفسه، بحرارة الحاجة، بحرارة النزوع النفسي، بهذا الذي يجعل منها قولا أو صياغة تقول، أو تتنكر لكونها، كما هي في الأساس، نطقا ينبت في عالم مادي، ويتبلور على حدود العلاقات المتنوعة بين الناس، وبالتالي يحمل طابع القول والتوجه. تلغي الكتابة المنطق الواقعي للكلام، أو المنطق الذي يحكم الكلام في واقعه.. – ص 43 – في القول الشعري – د. يمنى العيد)). مايهمنا من خلال مقالة الدكتورة يمنى العيد، هو وقوع الكلام وانزياحه عن واقعه المنطقي، والقول هنا هو القول الشعري، ولكن لانصل الى القول الشعري بدون تداخلات أخرى، فاذا كانت اللغة شعرية بحد ذاتها، فسوف نقضي على النظريات التي خدمت الشعرية واكتفينا بلغة شفوية خارج الأنواع والتنويع اللغوي للشعرية.. لو نلاحظ من خلال اللغة الجديدة والتي تداخلت المخيلة أيضا حاملة خيالها، بأن الشاعر أسقط حروف التشبية «كالكاف مثلا» واعتمد الجملة بخصوبتها،

لانه استطاع أن يعتمد التداخل الرمزي بخصوبته للذات، وحتى الذات أسقط عنها لغة الأنا، وراح يبحث عن لغة أخرى تمثّل الأنا، فالرمزية بتشعباتها الامتدادية تعتمد التعيين اللغوي، فالتعيينات لديها ومن ضمنها لغة الأنا غير ظاهرة، وكذلك لغة الخيال، تبتعد عن الافراط بها، والا يسقط الشاعر بلغة العجائب الخيالية وكما هو في الافلام التي تعتمد الفضاء بخيال غير منظم، بل تعتمد الرعب والمخاوف، بينما الشعرية تبتعد عن هذه اللغة وان تداخلت مع الرمزية، فالحصول عليها، يعتمد لغة الشاعر، فالكثير يقول: لغة شعرية، ويكتفي بهذه المقولة الجافة دون الدخول الى تفاصيل اللغة وأية لغة شعرية تحملها القصيدة.. فالتداخلات، لاتعني تزاوج الذاتي مع الأشياء، والا استخدمنا مفردة تزاوج، وانما تذهب بنا بعيدا حول اللغات التي يعتمدها الشاعر في القصيدة الحديثة، وكذلك تتعدى التداخلات الى إهمال الكثير من التقليدية في الشعر، فعندما يعتمد القول الشعري، فالقول الشعري من خلال لغة، وعندما يهمل الذات، فيعوض عنها بلغة، لغة دالة الى الذاتية، وهنا قد تجاوز قاعدة الذات المباشرة، وكذلك تداخل الرمزية، فالرمزية من الطبيعي تصطحب معها السريالية، وهنا تبدأ الشيئية الرمزية والشيئية السريالية، لتماوج القصيدة في كلتا الحالتين، وهي تداخلات واضحة إعتمدت اللغة ومدى تأثراتها في المسلكين المذكورين . الافصاح عن الغموض، هنا تبان لنا مقدرة الشاعر ومدى استيعابه للحدث الشعري، وفي نفس الوقت الخوض مع الغموض هي حالة الشاعر الذي استطاع أن يتجاوز اللغة، فيذهب بنا الى حالة الغموض..

((إذا كانت وظيفة الأدب الأولى هي توليد المشاركة الوجدانية بين الكاتب والقارئ فعليه أن ينقل الحالات النفسية، فالرمزية تلعب بديلا عن الأفصاح وفي تلميحها بديلا عن العرض أو الغموض الفني كما تلعب معامل الارتابط بين خبرات الشاعر وتجاربه، وإنّ الشاعر الغامض الذي بلغ به غموضه الى درجة نبذ فيها الكلمة واتجه نحو الحرف كما يتجلى ذلك عند اصحاب مذهب الحرفية حيث اهتموا بالمدلول النغمي للحرف واعتمدوا على الصمت الذي يتخلل القصيدة.. مجلة كلية الاداب، العدد 97 – د. جلال عبد الله خلف)). ولا ننسى فقد تم إسقاط الحواشي وما يعتمد التفسير والتوضيحات المملة

التي تقود المتلقي الى نهاية حزينة، فقد يبقى مع القصيدة لساعات لكي يتصل مع لغتها ووضوح معانيها التي تحمل الكلمات والمفردات الغريبة، فالشعرية الحديثة اعتمدت المدلول الهادف في القصيدة ودخولها لايشكل عناء وإنما لذة شعرية بمكامنها ومجرّاتها اليومية، وهنا لانعني القصيدة قصيدة يومية، بل نعني رحلة الشاعر مع القصائدية..

7 - الدهشة الفلاشية

هي الدهشة الفلاشية المضيئة، هل تسربت الدهشة الفلاشية الى دواخل القصيدة، وهل تعني إلينا القصيدة كلها؟؟ عندما نطرق مفردة الفلاش، يعني هناك إضاءة، إضاءة ليلية أردنا الكشف من خلال الضوء عن الأشياء غير المكشوفة، فالليل بظلمته، يحجب الأشياء، والفلاش بقوة إضاءته يعمل على كشف الاشياء المحجوبة، فهل نستطيع أن نقول مثلا، القوة الشمسية والقوة الليلية، هنا نتباعد عن الحدث الفلاشي، من الممكن جدا أن نستخدم الفلاش في النهار أيضا، بالرغم من وجود القوة الشمسية، إذن هي حالة ادراك غير متواجدة، وحالة لحظة تمرّ بسرعة، بسرعة البرق «اذا جاز لنا التعبير»، وهناك لقطة تمرّ بسرعة البرق؟ هذا هو السؤال.. ليس هناك لقطة شعرية يثبتها الشاعر ولها سرعة البرق، ولكن هناك لحظة شعرية تتماشى مع اللغة الفلاشية، ويتم تدوينها كحالة مؤثرة، كلسعة الكهرباء، أو لسعة العقرب، أو لقطة الطائر لفريسته، وغير ذلك من اللقطات الفلاشية السريعة والتي تعني إلينا كميزة نعتمدها في دراستنا النقدية، وكحالة يتم تشخيصها ضمن مئات الحالات في النقد الحديث..

تتأثر البنى الحسية بالزمن البصري للصورة بشكلها الاني من خلال اللغة الحسية سريعة الإنعكاس، وهي تأخذ قالبها الديمومي في التأثير والتأثر، وهنا تقودنا الى الدال «الصورة الصوتية» والصورة الصوتية برمشة بصيرتها المعتادة نتوصل الى فلاشيتها، لتكوين الصورة الذهنية والتي نرجع إليها راسخة في المخيلة بسرعة اشتباكها التأثري، ولكي نكون في صورة الدهشة الفلاشية هناك مراجعة بسيطة وهي تهمنا جدا للدليل اللغوي والذي يقودنا الى الدال والمدلول كصورتين صوتية وذهنية.. في المذهب

الحسي تتعدد اللقطات الحسية المبهرة، لتقودنا الى فن السياسة وفن المسرح، وما أكثر تلك اللقطات بهذين الفنيين ونحن نتوغل الى القصيدة السركونية..

قادما من محطة أخرى
كهذه تركتها
ورائي
بانتظار قطار لاأريده
أن يجئ: كم من الزمن، ساعات، قرون!
أمرق امرأة تشرب شيئا
في احدى الزاويا
معها رجل
سوف تودّعه بعد قليل.

من قصيدة: طقوس طبيعية – ص 44 – سركون بولص الأعمال الثانية

لا أنكر من خلال المشهد الشعري الذي نقلته من قصيدة طقوس طبيعية، بأنها لقطة من منظور فعلي، تحوي على سرعة الحدث الشعري من خلال التقاطه وهو في محطة القطار، فالذي لفت نظري، من خلال اللقطة ولفت نظر الشاعر، امرأة تشرب شيئا مع رجل ستودعه بعد قليل، ولو دققنا في هذه اللقطة والتي لها علاقتها مع جريان الجمل الشعرية التي قبلها، فسوف نلاحظ، هي لقطة بصرية ومن خلال رؤية الشاعر في زاوية ما، فكتب تفاصيل اللقطة وحولها الى مشهد شعري له علاقاته مع المشاهد الأخرى وكذلك له علاقته مع العنونة والتي كانت تقريبا مفسرة للطقوس الطبيعية التي ينقلها الشاعر، وهي ضمن الاحداث اليومية التي تمرّ على المشاهد من خلال تجواله في محطة قطار أو في مقهى أو في شارع.. الخ

((لا بدّ أن تكون الصورة مطابقة تماما للتجربة التي مرّ بها الشاعر لإظهار فكرة أو حدث أو مشهد أو حالة نفسية أو غير ذلك؛ فكلّ صورة كلية أو عمل أدبي يحدث نتيجة

تجربة خامرت صاحبها، وتفاعلت في جوانبها المختلفة، يمتزج الطارئ إليها بالمخزون فيها، حتى اذا ماتكاملت في نفسه تتلاقى الأشباه. – ص 29 – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر – دكتور علي علي صبح – المكتبة الأزهرية للتراث)). من الصعوبة جدا نتعثر بصورة شعرية أو حدث حسي مكرر لدى الشاعر نفسه، فمعظم الصور وتجانسها تختلف الواحدة عن الأخرى، وحتى تلك التي نقلت بلقطات فلاشية ومرّت على الشاعر، فهي بعيدة كل البعد عن التكرار..

يتطابق الاستقراء من خلال اللوحة التي سحبتها من المؤلفات الكاملة مابين اللفظة والاشياء المنظورة، والاشياء المنظورة كما شرحت سابقا تختلف عن الاشياء المادية الجامدة، فالبصر والبصرية لدى الشاعر تجولت لمنح الاستقراء تطابقه مع المنظور الجديد بلقطاته الحية واضاءته الفلاشية التي غطت الزاوية المعتمة للاخرين.. هل كان الوقت ليلا؟ هل كان نهارا؟ وهنا لاتهمنا اضاءة النهار وعتمة الليل، ولكن الذي يهمنا هي الزوايا الميتة التي لاتشغل الاخرين، بينما شغلت بصرية الشاعر وهو برؤية استقرائية نحو الحدث الشعري لنقله الى بنية اللغة والتي شكلت منجم المعاني المتواصلة والتفكير اللاإرادي من خلال الشعرية..

على قسمات المدينة
في رفوف الدخان المتلبّد حتى أعلى
سارية هناك
تتضّح الكتابة يوما فيوما..
لنعرف أنّ أصنامنا راضية لاتعوزها القرابين.

من قصيدة: هذا هو يومي – ص 55 – سركون بلوص المؤلفات الثانية..

من خلال هذه اللوحة والتي تحوي على عدة لقطات فلاشية سأمرّ عليها بمسلكين، المسلك الأول منظورها المتموضع في النصّ الشعري، والمسلك الثاني، جزيئات الصورة كمنظور استقرائي في القصيدة الحديثة.

فالمستوى الأول وحصر اللوحة كلمحة مختصرة تحوي من التأويلات والمعاني والتي كانت بنية اللغة هي التي أثرت على مستواها المتعالي فهناك بعض التقاسيم المهمة ومنها:

المستوى الفعلي: ثلاثة أفعال كحركة فعالة تقود اللوحة الى التواصل.. تتضح.. نعرف وتعوز.. فالمستوى الفعلي وعلى قلته في اللوحة الشعرية ولكن تحركت المعاني من خلال ديموتها مابين الألفاظ والحركات والتفعيل المفرداتي المتجمع في الجمل.. ولو نذهب ثانية الى المستوى التصويري فسوف تصدمنا الصور الفلاشية الجزئية، وهي حركة الدهشة الفلاشية المختصرة على جملة أو بضع كلمات تراود اللوحة: **قسمات المدينة ⟵ رفوف الدخان ⟵ تتضح الكتابة لنعرف أن أصنامنا = راضية لاتعوزها القرابين**.

لنعرف أنّ أصنامنا راضية لاتعوزها القرابين. = المنظور الذي لفّ اللوحة بمحور أساسي هو هذه الجملة والتي توصل اليها الشاعر سركون بولص، ليعرّف الجميع بأن الاصنام راضية عنّا، وهو يشير ويرمز الى الآخرين بواسطة الفعل لنعرف، فالشاعر لم ينفرد لذاته هو وإنما تعدّى الى ذوات الاخرين وانفرد بها، مما يدل على أنه لايميل دائما الى ذاته الا من خلال التجريب الكتابي وحياته اليومية، والتي تقوده الى مخازن الحزن والتشرد منذ أمد بعيد..

يعرّضنا الشاعر سركون بولص أمام منظور استقرائي وهو لايكتفي بالشعر كمنفذ لايجاد المعاني وإنما كمسلك للذات الشاعرة التي يمتلكها، لذلك ما رسمه إلينا من مسلك منفلت تعالى وتعالى على سياقات التحديد وراح يشتغل بأدواته الشعرية البنّاءة فواجه المرآة من ناحية المعنى والتأويل للوصول بقارئه الى الانحراف عن المعنى، وتصل اللقطة الفلاشية بدهشتها بشكلها السريع الى ذهنية المتلقي فداعبه بمخاتلات وأدوات شعرية فالنصّ الشعري الحقيقي هو بالوصول الى المتلقي وانحرافه عن المعنى ويتلاعب معه وما أنجزه الشاعر..

القسم الثالث

الرمزية والسريالية

الفصل الأول

الرمزية

في القول الشعري الرمزي

لم تذهب الرمزية الى حالة الغموض التي تعني لنا كمسلك آخر في القول الشعري الرمزي، فنحن بصدد الرمزية في لغة الديالكتيك والتي كتب بها الكثير من الشعراء المميزين ومنهم الشاعر العراقي سركون بولص، والتي تعد قصيدته كعلاج زمني متواصل على مدى الأعوام.. فهذا الطبيب الشاعر، أو المطبب الشعري أحال علاجاته اليومية ليدخل مع حالة الزمن والمكان في آن واحد من خلال القصيدة الحديثة.. حالة الغموض لم تدم منذ تواجد القصيدة العمودية في الشعر القديم وأبدع بها المتنبي وأبو تمام وبشار وقدم الشاعر أبو نؤاس الكثير من القصائد الواضحة وبعضها قصائد إعتمدت الغموض ، ولكن في العصر العباسي انقطعت هذه الرؤى وتحولت القصيدة الى مسلك آخر، ومنذ هذا التاريخ بدأ الصراع بين القصيدة القديمة والقصيدة الحديثة ((**لم يبلغ الغموض مبلغ الظاهرة إلا عندما اشتد النزاع حول مسألة القديم والحديث في الشعر، تلك المسألة التي ترجمت حركة الفعل الاجتماعي والفلسفي في محاولة الخروج عن الايديولوجيا السائدة والموروثة. وقد تألق الغموض في فضاء القصيدة العباسية «أبو تمام، المتنبي، بشار» ليحدث بعدا ذا طابع نسبي في مفهوم الشعر لدى الوعي الجمالي العام، ولكن حركة الحداثة العباسية لم تفلح في توسيع مجال البعد الشعري والانتصار للغموض. – ص 8 – مجلة فصول – الجزء الثالث والرابع**)). لست هنا أمام معالجة حالة الغموض في القصيدة العربية، ولكن ظهور الغموض في الشعر في العهد العباسي هذا يعني هناك أياد خفية تلوّح بالعنف، وملاحقة من يعارض السياسة العباسية، بل وتصفيته، فالعنف

السياسي في تلك الفترة لها علاقة في القول الشعري «وان كان في القصيدة العمودية أو في الخطابات أو مجالس الادباء» وألا لم يتجه الشعراء الى حالة الغموض والاختفاء خلف الكثير من القصائد التي كانت تدين الدولة العباسية.. علاقة القول الشعري الرامز بالقول الشعري الغامض، علاقة خلق وابداع وميول تجددية لم تطرق من قبل، والقصيدة الغامضة تحمل من الرموز والكلمات المشفرة والتي من الصعب فكها مع تقنيات الشعر الحديث، وقد تظهر القصيدة الغامضة عادة لاسباب أمنية، كأن يحافظ الشاعر على حياته من قبل الحكومات البوليسية، ولماذا ذهبنا الى العصر العباسي، علما أن القصيدة الغامضة تواجدت منذ العصر الجاهلي. لقد ذهبنا الى العصر العباسي ففيه من تنوير للشعر ومن قمع للشعراء ومنهم الشاعر المتنبي والذي أخفى نسبه خوفا من بطش هؤلاء وملاحقته وتصفيته، وبالاخير تقول الروايات أنه مات مقتولا، وقد قتله شعره عندما عارضه جمع من الرجال وحاربهم الى أن تم قتله.. ان من مثل هذه الروايات الباردة والمشكوك بها لا أعتقد صحيحة، فهذا تلفيق بالتاريخ الشعري ونحن نعرف أن المتنبي رفض أن يعلن عن نسبه.. المتنبي تم تصفيته سياسيا من قبل الدولة البوليسية آنذاك بواسطة العشائر..

يظهر الشعاع الجمالي من خلال القصيدة الغامضة، فهي تتوجه كسهم جمالي لا للقتل وأنما للانارة الليلية، يحمل ذلك السهم شعلته ضد العتمة، وهذا لايعني الغموض الجمالي يبتعد عن الرمزية والمعاني المبهمة في القصيدة المعاصرة، ولدينا الشاعر العراقي سركون بولص خير مدونة جمالية حافظت على المعاني، بل ظهورها من خلال الصور الرمزية والصور الاستعارية ومفردات التشبيه، وقد مرت علينا بعض الوقفات التي زرعها الشاعر هنا وهناك من خلال القصائدية.. ((**الغموض تجلى لاختلاف الأساليب الشائعة في العصر فقد كان استعمال المجاز من استعارة وغيرها يؤدي الى الغموض الجزئي، الذي يدرك بعد قليل أو طويل من التأمل، لكن الاتجاه الان أعرض عن هذه الاساليب وأتى بتراكيب شمولية ترمز الى حادثة نفسية تحتمل التأويل والأختلاف شأن الرمز الذاتي الذي يرمز الى مايعتلج بالنفس أو التشبيهي الكلي، أو الأشارة الرمزية الاحتمالية ومن هنا نجد أصحاب النصّ المفتوح وظفوا الرمز للغموض، فكأن هذا الرمز تطور تطورا**

من غموض جزئي الى غموض كلي، وهو مايسمونه بالنص المفتوح، أو مابعد النص – ص 164 – الغموض في الشعر العربي – الدكتور مسعد بن عيد العطوي)). قد لا أكاد أن اتفق مع جميع ماذكره الدكتور مسعد بن عيد العطوي حول اهمية النص المفتوح، فالمنظور الرؤيوي للقصيدة استطاع تحويل القصيدة الى قصيدة رؤيا قبل كل شئ (كما هو الحال في مجلة شعر والتي صدرت عام 1957 في بيروت)، وكذلك حصلنا على الجملة الشعرية والتي كانت مفقودة في النظام النقدي القديم.. ولو ذهبنا بعيدا وما كتبته جوليا كرستيفا بتوضيحها المنهجي حول مفهوم التناص، فسوف تساعدنا كثيرا حول قصيدة الرؤيا وكذلك ظهور المنهج التفكيكي والذي يؤكد على أن النصوص لاعلاقة لها الا مع نفسها.. **((يكتسب التناص شكلا أكثر خفاء في النص الحديث وبهذا يتحول الى مصدر للغموض الفني والانفتاح على النصوص الأخرى – ص 49 – الحداثة، السلطة، النص – كمال ابو ديب، مجلة فصول العدد 3 القاهرة: 1984))**.

التزاما بما رسمنا من عنونة والابحار في مجال القول الشعري الرمزي، أرى أن الرمزية متواجدة في الشعرية وحتى في القصائد العادية، وذلك لارتباط الرمزية بعلم الجمال، فنقل الاشياء بشكلها المباشر، هنا نتخلى عن القول الشعري، بل يصبح لدينا كأي قول يومي وعادي جدا، فالشعرية تغطي ستارها من خلال علم الجمال «الاستطيقا» ولا نستطيع أن نتخلى عن بعض الرموز التي تزركش بعض القصائد ان كان بشكلها المباشر أو غير المباشر **((إنّ الرمزية ليست مجرد استبدال شئ بشئ آخر، وإنما هي عملية استخدام صورة محددة للتعبير عن أفكار مجردة وعواطف. – ص 39 – الرمزية – تشارلز تشادويك – ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية للكتاب))**. يذهب بنا الكاتب الى تعريف متقشف كإشارة للتوظيف الرمزي ضمن موضوع الرمزية ومجالاتها، ولكن تبقى الرمزية ذات أفق واسع، فلا يمكننا حصرها في عدة سطور، وخصوصا نحن مع القول الشعري الرمزي الذي سيلازمنا في بحثنا هذا مع القول الشعري السريالي، فهناك علاقة مابين القولين، الرمزي والسريالي، فالسريالية بالرغم من لها مدرستها الخاصة ولكن تميل الى الرمزية، ولو نلاحظ هناك الكثير من القصائد خرجت الى الوجود وهي

تحمل الرموز السريالية، مفردة الحلم بحد ذاتها، هي مفردة دالة، وتحمل من التأويل، ومن الممكن أن نستعين بهذه المفردة بحالتين، الاشارة إليها، وتوظيفها كرمز من الرموز في القصائدية، وكذلك مفردة الحلم تقودنا الى أحلام السرياليين[1] وما قدموه من روائع وبديع منذ سنة 1924 وما جاء به بريتون آنذاك.

وهذا المسلك يعني لنا بأن العلائق المبنية في البنى القصائدية للشعرية بعناصر مشتركة بين المذهبين الرمزي والسريالي، وحتى وان كان النصّ يقودنا الى مسلك سريالي محض وهو يخلو من الرموز وبعض التشفيرات، فسوف نلاحظ بدأ يفقد الى عنصر الجمال، وعنصر الجمال من العناصر المشتركة بين الرمزية والسريالية.. فحرارة الحاجة للخيال ونحن مع القول الشعري تزداد تلك الحرارة ضمن غرفة الهدوء خارج التفكر والتفكير بكيفية توظيف الرمزية وكذلك السريالية، فالقول الشعري الرمزي لايحتاج الى تفكر واسع، وإنما تذوب الذات مع القول للتماشي مع الاعمال الرمزية.. وبالرغم من ذلك كله فإن معنى الرمزية ما زال واسعًا حيث يقول ت. س إليوت في مقال عن هاملت: **((الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في شكل فني هي إيجاد معادل موضوعى - أي مجموعة من الأشياء أو المواقف أو سلسة من الأحداث تكون في النهاية هي التركيبة المعادلة لهذه العاطفة، أو هي تركيبة هذه العاطفة على وجه الخصوص. - ص 40 - الرمزية - تشارلز تشادويك - ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية للكتاب))**. العلاقات التي يتبناها الشاعر عادة علاقات بين الموجودات الخارجية، فالشاعر له

(1) السريالية آليّة نفسية محضة، يُلتمس بواسطتها التعبير، شفويا أو كتابيا، أو بأيّة طريقة أخرى عن وظيفة الفكر الحقيقية. إملاء الفكر، في غياب كلّ رقابة يمارسها العقل، وخارج كلّ اهتمام جماليّ أو أخلاقي.

وتنهض السريالية (فلسفيا) على الاعتقاد بالواقع الأسمى لبعض أشكال التداعيات المهملة حتى ظهورها، وبقدرة الحلم العالية، ويلعب الفكر لعبا لاغرض فيه. إنها تحاول تهديم جميع أشكال الآليات النفسية الأخرى بشكل نهائي، وأن تأخذ مكانها في حلّ المشكلات الحياتيّة الرئيسية.

أندريه بريتون (بيان السريالية 1924، غاليمار، سلسلة «أفكار» باريس 1972، ص 37)

الصوفية والسريالية - ص 257 - أدونيس

دواخله وعلاقاتها فلا يحتاج الى التقارب منها، ولكن الموجودات والفراغات التي يبني عليها رؤيته المادية وكذلك بصريته تحتاج الى علاقات ومجاورات، فالحاجة هنا حاجة النطق من الاخر وليس من قبل الشاعر، فصياغته تعني الاخر قبل أن تعنيه، فالنطق ان كان بفوضويته وبتفاعله وكذلك بانفعاله فالشاعر بكل تأكيد يتأثر بهذه المسالك المشهدية التي تتكون أمامه، بالاضافة الى الموجودات المتحركة إنْ كانت من الطبيعة أو من قبل الناس الذين حوله أو ذاته المتحركة...

للذات حالة خاصة في حالة حركتها، ومجاورتها مهمة فردية وليست جماعية لانها تعني الشاعر بالذات وما يفكر به، وحالة تحويل الموجودات التي تعنيه:

أنا في النهار رجل عادي
يؤدي واجباته العادية دون أن يشتكي
كأي خروف في القطيع، لكنني في الليل
نسرٌ يعتلي الهضبة
وفريستي ترتاح تحت مخالبي.

قصيدة: تحولات الرجل العادي – ص 68 – سركون بولص – الاعمال الثانية

ربما هنا فعل القول قد تصدر القصيدة ولكن الشاعر بحكم الضرورة اللغوية لانجاز المعنى قد جاء متأخرا، ولكنه شكل محورا إضافيا لمحور المعنى الذي أمسك بديمومة القصيدة القصيرة والتي لم تتعد الخمسة شطور، ولكن يقودنا الشاعر الى مسلكين:

مسلك القول الشعري الرمزي:

والذي يحوي على جمل لها تأهيلاتها العديدة، فبداية المطلع للقصيدة أراد منه كمدخل للوصول الى نهاية البرقع الشفاف الذي غطى عيون الغزالة وهي مازالت تنظر الينا.. **أنا في النهار رجل عادي** – هذا كان في النهار والميول الى المألوف، بينما عندما حلّ الظلام اختلفت حالة الصياد وحالة الفريسة التي ارتاحت تحته وهو: **نسرٌ يعتلي الهضبة + وفريستي ترتاح تحت مخالبي**. حالة القول هنا حالة تصويرية لطائر استطاع

ببصريته أن يخطف المسلك بشكله السريع، وما على الشاعر إلا تسجيل هذه الخطفة السريعة وتوظيفها في جمل شعرية لها ردودها الفعلي، والتباهي بفعل القول الذي قادنا الى المعاني: يعتلي وترتاح.. قسيمتان متتاليتان في جملتين شكلتا الحالة المتواصلة لجملة شعرية واحدة وقد اعتمدت حالة التشطير الشعري والنزول بها الى أسفل السطر.. **((وعليه فالرمز ايحائي بجوهره، وأعني بايحائي أنه لايقف على قدم الأشياء المادية ليصورها، بل يتعداها لينقل التأثير الذي تتركه هذه الأشياء في النفس بعد أن يلتقطها الحس. فهو إذن لايعبر عنها بقدر ما يعبر عن الأجواء الضبابية المبهمة التي تسربت الى أعماق الذات المتفرعة المتباعدة الأطراف والأصول. – ص 12 – الرمز والأدب العربي الحديث – أنطون غطاس كرم، دار الكشاف، بيروت – لبنان))**.

المسلك التفعيلي:

خلق التماسك اللغوي ينتج من خلال تفعيل اللغة مع القول الشعري، وتفعيل اللغة هنا من خلال القصيدة بما تحمله من رمزية ضمنية قادتنا الى تأويلات ومعان لاقتحام الذاكرة، فالذاكرة ساكنة عندما بدأ بمطالع هادئة، الشاعر العراقي سركون بولص، بينما حمّل إلينا زاويته الرؤيوية للحيلولة والاستقرار التفعيلي للغة: **يؤدي واجباته العادية دون أن يشتكي + كأي خروف في القطيع، لكنني في الليل = نسرٌ يعتلي الهضبة + وفريستي ترتاح تحت مخالبي**. نزولا من حالة التشبيه التي أطلقها في صورته التكوينية المستقلة، والتي جاورت صورتين شعريتين تعبيريتين، تحملان الرموز، فالنسر رمز الى القوة والجبروت، بينما الصورة التنبيهية التي رسمها الشاعر والتي احتوت على التصريح بوجه الشبه كإحدى ادوات الجر «في» والتي أصبحت علامة رابطة بين المشبه والمشبه به، فالخروف وتمثيله كصورة تعبيرية، فهو بعيد كل البعد عن القوة التي يتحلى بها النسر.. وهنا قد قادنا الشاعر العلاقة بين المرأة والرجل، ومن خلال رؤيته الايروسية فقد شرّح إلينا بواسطة الرمزية تلك العلاقة «فريستي ترتاح تحت مخالبي».. ومن هنا كانت حالتي التفعيل للمعنى الايروسي والعلاقة بين النسر والفريسة، والعلاقة علاقة ليلية، وهذا مايحدث سرّا خارج المشهد التوضيحي كأي علاقة جنسية أراد أن يطرحها الشاعر ولكن

من خلال سطوة الأنا وتمثلها أمام الاخر.. لايزيد التصوير الذي اعتمده الشاعر عن فترة الليل، وفترة الليل يعني العتمة المفروضة، في أي مكان من هذا العالم، وقد اختار حالة الليل وحالة الرجل «تحولات الرجل العادي» لتناسق وتطابق الحسية بين الرجل والليل.. بين الرجل العادي نهارا والرجل الاخر ليلا، وهو نفس الرجل نهارا ولكن خارج العتمة، وهو نفس الرجل ليلا داخل العتمة، واذا استنطق الباحث السيمولوجي العنوان من خلال اجرائية التعامل مع النص، فقد كان النص شبه امتداد للعنونة التي رسمها، فتحولات الرجل العادي، يظهر إلينا بحلة جديدة، وهذه الحلة خارج العنونة المرسومة، بل كانت اجرائا وقائيا للنصّ الشعري وديمومته..

إنهم هواة
الطيور الأسيرة
يأخذون أقفاصها
كلّ صباح الى المتنزه العام
وما أن يعلّقوا
الكناريّ
في شجرة
حتى
يخيّل اليه
أنه حـرٌ أخيرا
فيبدأ بالغناء.
هكذا
يطرب الشيوخ في الصين
دون تكاليف
كبيرة.

من قصيدة: الشيوخ في الصين – ص 70 – سركون بولص – الاعمال الثانية

لغة الايهام التي يقودنا من خلالها الشاعر سركون بولص وهو في حالة تعبيرية ذاتية، والقارئ عندما يكون مع النصّ الشعري ويدخله من خلال عتبته الأولى سوف ينصدم بهذه اللغة ويعتبرها لغة ذاتية معكوسة بمرآة، بينما نوايا الشاعر ومقدرته هي التي جعلت المتلقي بهذا الايهام من خلال هذه المخاتلات الفنية وأدوات التعبير التي يمتلكها ((**لعبة الايهام بأنه كلام الذات الذي يسهل عليه الايحاء بـ حقيقته أو بالـ الحقيقة: كأن الشعر هو كلام الذات هو كلام حقيقي. وقد نجد في هذا الايهام الفني، الذي يمارسه القول الشعري، تفسيرا ولو، جزئيا، لوصف الشعر بالنبوءة، والشاعر بالنبي، أو وصف الشعر بالرؤية، والشاعر «بالرائي»**. – **ص 14 – في القول الشعري – الدكتورة يمنى العيد**)).

خلق لغة جديدة لغة الايهام من خلال التعبير الفني للقصيدة، يجعلنا الشاعر أن نتابع ما ذهب به بكل ما رسمه بداية من العنونة، ولكن لغة الايهام متواجدة في الشعرية وهي متفرقة بين شاعر وآخر.. فالرؤية تتوزع في القصيدة وهي خارج الذات، يعني: هناك الذات الداخلية والتي تعتمد لغة الأنا عادة وبمساعدة بعض الحروف التي تشير الى ذلك، وهناك الذات الخارجية والتي تشتغل خارج لغة الأنا وتتخلى عن الحروف المساعدة، مما توحي هذه اللغة بأنها ذاتية داخلية ولكنها لغة ايحائية توهم الاخر وتقوده الى الذات دون تغطية ذاتية.. في القول الشعري الرمزي تتلائم لغة الايهام وتتماشى بشكل مستقيم بمجاورتها للرمزية، فلو دققنا في القصيدة التي نقلتها «**الشيوخ في الصين**»[1] ومن خلال التكوين العلائقي بين العنونة المباشرة التي يطلقها الشاعر وبين اللغة التي اعتمدها، كوّن علاقاته العنوانية والتزامه بلغة العنوان «وان كانت مباشرة فهي المفتاح الاول للقصيدة» وتقودنا الى إجراءات لتوضيح الدلالات المرسومة، وكذلك استكشاف المعاني المدغمة والتي هي عماد القصيدة واللجوء من خلالها الى الرمزية غير الواضحة، فكانت اللغة هي التي غطت على هذا الشكل من أشكال الرمزية: فالقفص

(1) أوظف القصيدة مرة ثانية (الشيوخ في الصين) وذلك للعلاقة المتواجدة بين الصورة الصادمة والمسلك التفعيلي ضمن (في القول الشعري الرمزي)..

= السجن، والكناري = السجين الذي يطرب سجانيه، من مثل هذه اللغة فهي واضحة لعلاقتها بالعنونة «الشيوخ في الصين» وألا لايستطيح الشاعر أن يعتمد لغة الاشارات فقط، وهنا تسقط الرؤية نهائيا، وتنعدم الرؤى الشعرية، فليس هناك شاعرا يشتغل خارج الرؤى، فتعدد الرؤى هي تعدد مسار القصيدة الواحدة، ولغة الايهام تزيد من التأويلات ولم تقض عليها.

إنهم هواة – الطيور الأسيرة – يأخذون أقفاصها – كلّ صباح الى المتنزه العام – هذه الجمل، جمل امتدادية تحتاج الى معان تكميلية، فعندما قال الشاعر أنهم هواة، فهنا قد أشار الى العنونة «الشيوخ في الصين» وليس غيرهم، يحملون الأقفاص الأسيرة.. الشاعر هنا قد بين لمتلقيه نوعين من الدلالات، الدلالة الايحائية والتي تدلنا الى السجن كتأويل أولي، والدلالة المباشرة: الأقفاص، والتي تحملنا مع الشيوخ في الصين ودلع العصافير في داخل الاقفاص، فالشاعر لايحملنا عناء السفر ورؤية ذلك، بل اكتفى بما رسمه من تمشيط بين الحدائق «المتنزه العام» وعلاقته مع الشيوخ العاطلين عن العمل، لماذا عاطلون عن العمل، بحكم شيخوختهم التي غزتهم في قانون الحياة.. ومن خلال القول الشعري الرمزي ينتبه الشاعر الى صوره التعبيرية والتي كونت علاقاتها مع لغة الايهام: **وما أن يعلّقوا + الكناريّ + في شجرة + حتى + يخيّل اليه + أنه حرّ أخيرا + فيبدأ بالغناء**. هنا كان جواب الجمل الامتدادية التي بدأها الشاعر في بداية القصيدة، وقد أشار من خلالها الى العنونة، وألزمته بأن يكتب تحت خيمة العنوان لبيان لغة العنوان والتماشي مع معانيه.. التقارب العنواني بينه وبين النص، فقد كان من أولويات السيموطيقيا ويقول الدكتور جميل حمداوي ((**لقد أولت السيميوطيقيا أهمية كبرى للعنوان باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النصّ الأدبي، ونظرا لكونه مفتاحا أساسيا بامتياز، يتسلح به المحلل للولوج الى أغاوار النصّ العميقة بغية استنطاقها وتأويلها. وبالتالي يستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النصّ من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية، ويضئ لنا، في بداية الأمر، ما أشكل من النصّ وغمض. – الدكتور جميل حمداوي – ص 8 – سيميوطيقيا العنوان**)).

من نتائج اللغة الايهامية الدلالة التي تقودنا الى منطوق حي، فيتحول المحكي الى خطاب، لكي يقودنا الى أفعال قصدية، تساعد المتلقي على الدخول بمفهومية الرموز المنقاة، إن كانت مع الافعال أو في سائر الجملة، وفي جميع الاحوال هناك مجاورات، وهذه المجاورات تكميلية للغلة الايهامية والا يكتفي المحكي بما يقوله، فيدخلنا الى منتجع الغموض وهنا لانستطيع الغوص بمسالك اللغة وكذلك النوافذ الرمزية والتي تحتاج الى فكّها لكي يتنفس المتلقي من خلالها.. وتجدر الاشارة والاختلاف وسهولة تلقي المعلومات من المحكي، في القول الشعري الرمزي وسوف ندخل الى ثلاثة نوافذ وما يهم القول الشعري الرمزي ولغة سركون بولص والتي تتراوح بين التعبيرية والرمزية والسريالية واللغة الوصفية واللغة التعيينية واللغة الايهامية والتي مالت الدكتورة يمنى العيد الى لعبة الايهام ومخاتلاتها في فن القول، وهي تقودنا الى لغة الايحاء وتتسنتر هناك مع التعبيرية والوصفية والرمزية:

فعل القول «Acte locutoire»

الفعل المتضمن في القول «Acte illocutoire»

الفعل التأثيري الناتج عن القول «Act perlocutoire»

الاجراء الوقائي للقول الشعري نظرية أفعال الكلام، وهنا ندعم مقالتنا التي تقودنا الى التضمين القولي والى الفعل التأثيري لنتائج القول.. فالافعال الانشائية هي ماتم انجازها في الخارج، وقد تفيدنا في الابتكارات ونحن نذهب بالكلام وننجز الاشياء اي نخرجها من حيز العدم الى الوجود حسب ما جاء به الفيلسوف الانكليزي أوستين.. فالفعل اللغوي من مهامه يجب أن يكون دالا ومتحققا على معنى وألا وجوده في قصيدة كعمل داخلي له اشتغالاته ونتائجه القولية، واذا لم يكن كذلك فيتحول الى حشو وعمل خارجي، والقصيدة في درجتها الأولى إجراءات قولية داخلية يمنحها الشاعر الحرية والطيران والانفتاح..

بالإضافة ماتم ذكره والغوص مع البنى الرمزية والتي تخطت القصيدة، نلاحظ أيضا التحرر الخيالي الذي عانق المبدأ اللغوي في قصيدة «الشيوخ في الصين» فالعلاقة التي

توصل اليها إلشاعر علاقة مابين العالم الواقعي والذي جرّنا بشكله المباشر والعالم الخيالي والذي إعتمد على الانزياحات والتي تمثلت بخيال الشاعر وانضمامه الى هذا العنصر المهم في البنى القصائدية..

والعلاقات الحسّية مع الاشياء تولد لدينا اللغة، والتي تشغل الفراغات المتروكة عادة، ومن هنا اجراء القول الشعري والذي من مكونه الاجرائي، الرمزية والتي تشغل الفراغات المتروكة باعتبار العمل عمل اجرائي يجاور اللغة القولية «فعل القول الشعري» ((**ومن تحليل هذه العلاقة علاقة الادراك الحسي بالشئ المحسوس تبين بأن هناك مسافة أو هوة سحيقة بين عملية الادراك وإنما تملأ هذه الهوة اللغة أو فعل الكلام. – ص 8 – نظرية أفعال الكلام – أوستين – ترجمة: عبد القادر قينيني**)). لاتذهب بنا اللغة فقط كلغة وصفية بل تتعدى الى التعبيرية والتقاط الواقع، كبناء اجرائي تعتمده اللغة في الشعرية، فهي ليست فقط كأداة للاخبار والوصف وإنما تتعدى الى تغيير الواقع والتأثير به وتحويل سلوكياته الى سلوكيات أكثر تقاربية من المعقول.. والشاعر في تحليقاته الواقعية ينقّب ويكشف المحسوسات والمعاني المجرّدة أو الحالات النفسية التي تصيب الأفراد عادة، فيتموج بما هو حيوي وحركي، لنمو المعاني التي ينقلها، وزرع التأويلات التي يركنها في زوايا القصيدة الفاعلة..

كانوا
أول الحالمين
شكلوا شكل الحلم بالاجر
متلولبا نحو العلاء كأدراج العبادة

عرفوا
أنه طيف الغريب
يمرّ، لايُستعاد سوى
على شكل زقورة ينتهي رأسها

الحجريّ في السحاب

وتعلّموا
أنه بحرٌ
نرى على ساحله

أبا في ثيابه البيضاء أحيانا
يومئ، يومئ الينا منذ ألف سنة

بانتظار سفينة.

قصيدة: بناة الزقورات – ص 76 – سركون بولص – الاعمال الشعرية الثانية

من خلال الاشارات والرموز يقودنا الشاعر الى فعاليات قولية يقدم من خلالها القول الشعري الشامل، ويتكئ على التصويري قبل الرمزي، أي يتخذ من الرمز عكازة للتصاوير التي ينقلها إن كانت من الخارج وان كانت تصاوير داخلية.. ومن هنا يلتقي التصويري بالرمزي وينسجمان بصورة واحدة لتكوينات قولية متماشية مع القصيدة التي يعتمدها الشاعر سركون بولص: **كانوا + أول الحالمين + شكلوا شكل الحلم بالاجر + متلولبا نحو العلاء كأدراج العبادة** = انسجام اشاري + رمزي + تصويري لهذا المنظور الذي زرعه الشاعر كدليل حجاجي أراد منه أن يكون مع التعايش الزمني، فالقصيدة ومن خلال العنونة «بُناة الزقورات»

تقودنا الى زمن ماض، بينما نحن الان قد تم تجاوز تلك الزقورات واصبحت من التراث، ولكن، وليس غريبا في حالة الانسجام بين الزقورة وبُناتها، التعايش ضمن زمنين، ماض وحاضر ((**يرى بيرلمان أنه يمكن الحاق الرابطة الرمزية بروابط التعايش، هذه الرابطة تجمع بين الرمز وما يوحى به في إطار علاقة «مشاركة» مطروحة ضمن منظور أسطوري أو نظري لمجموع ينتمي إليه كل من الرمز والمرموز إليه. في إطار هذا المنظور، يمكن إعتبار وقائع متباعدة في الزمن، متعايشة ضمن تصوّر لا زمني للتاريخ. – ص 81 – نظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان – تأليف الدكتور الحسين بنو هاشم**)).

ومن خلال الترابط هذا بين الرامز، والمرموز إليه، تُخلق علاقة المشاركة بين الماضي والحاضر، ولكن هذه المشاركة هي مشاركة ذهنية تواجدية وليست مشاركة بناء جديد بما قام به الاولون للزقورات.

الزقورات البابلية والتي أكمل بنائها نبوخذنصر، تشكل هيكلا هرميا يحيط بها القصور والشوارع.. وشكلت رمزا لكبرياء الانسان في تلك الحقبة الزمنية ((**يمكننا ان نستمد من هذه القصة التي يرجح انها كتبت في القرن التاسع قبل الميلاد ان البرج بني في سهل وكما نعلم ان أرض الرافدين هي سهل، كما ونستشفي ايضا ان مادة البناء كانت الطين وليس الحجر وكما هو معروف ان الطين المشوي (الآجر) هي مادة البناء الرئيسية في العراق القديم وكذلك بالنسبة للقار فهو ما كان يستخدم لربط الآجر بينه وبين بعض كما نشاهد اليوم في خرائب المواقع الآثارية اليوم. اما سبب البناء فهو لبناء اسم لهم لبناء وطن ينتمون إليه كي لا يتشتتوا في الارض. – على طالب – كلدايا نت**)).

بناة الزقورات، وأمامها بحر / نهر بأمواجه، من الطبيعي هناك شراكة إنسانية مائية، بين النهر والإنسان، وقد اكد حول هذه العلاقة، وشهقة البرج العالية التي أرادوا من خلاله الوصول الى السماء ولكن، هذه العلاقات تقودنا الى العالم المرغوب به، والعالم المرغوب به على وجه الارض، فلا يمكننا تكوين علاقة بين الغيب والحاضر، الا من خلال الاديان والاساطير التي نقلت إلينا، ومن الجزئي والى الكلي، يطرح الشاعر سركون بولص بناة الزقورات، والعلاقة التي منحها بين العنونة وبنية القصيدة، وجعل من هيكل القصيدة هندسة، معتمدا على فراغات تواصلية تكمل الواحدة للاخرى، وهذه الفراغات شكلت دلالات للمرموز إليه.. **وتعلّموا – أنه بحرٌ – نرى على ساحله / أبا في ثيابه البيضاء أحيانا / يومئ، يومئ الينا منذ ألف سنة / بانتظار سفينة.**

((رمزت للفراغات بالخطوط المائلة)).. الايماء والانتظار على ساحل النهر «اليابسة» ومنذ ألف سنة، وهو تاريخ بحد ذاته، وخصوصا أن الشاعر ألبس شخصيته الملابس البيضاء «في بعض الاديان يعتمدون الملابس البيضاء في ديانتهم» ربما فكرة

الشاعر جاءت من هنا، ولكن اللون الابيض يرمز الى النور والى السلام والى البراءة، يدخلنا الشاعر بحجج التزامية، التزامية الشطر الواحد وتكملته بعد الفراغ، ليشغل تلك الفراغات ويخبرنا عنها بأن تواجدها ليس للتقطيع كما نظن، وإنما شكلت دلالات مفتوحة، وانفتاح الدلالة تحتاج الى مساحة، فهندسَ قصيدته بتلك المساحات القصيرة والتي اعتبرها مكملة للمعاني المرسومة أمامنا.. لو نلاحظ من أفعال القول بين المرسِل والمرسَل إليه تحددت بعض المواقع لتواجده، فالفعل نرى مثلا، اراد منه أن يكون جماعيا وليس منفردا، وذلك كي يخرجه من الذات، ويشرك ذاته بذوات الاخرين.. **((وفعل القول الذي يحول اللغة ويتملكها هو فعل يُمارس في كون من العلامات، تتحدد فيه مواقع الكلام في صدوره ووصوله، في الإرسال والاستقبال. – ص 12 – في القول الشعري – الدكتورة يمنى العيد))**.

وبالفعل تحددت بعض الاماكن من خلال فعل القول، واستطاع الشاعر سركون بولص أن يوصل رسالته من خلال بناة الزقورات، والتي هي عتبة النصّ الأولى، وكوّن علاقة العنوان بعلاقة مفتوحة مع جسد القصيدة..**كانوا + أول الحالمين + شكلوا شكل الحلم بالاجر + متلولبا نحو العلاء كأدراج العبادة** تكوين العلاقات المتبادلة بين المفردات أو بين الجمل، لاحصار هنا في اللغة، وإنما هناك تبادلات تواصلية من خلال وحدة التعبير، ومن خلال الاحلام المترجمة، فقد تمكن الشاعر على خلق جملة مفردة، جملة بمجاورات عديدة، وهذا مايطلق عليه في بعض الاحيان بالمشهد الشعري، الذي يعكس إلينا مدى سحرية المشهد من خلال إنجاب الجمل وخلقها من جديد، وزرع بذور علائقية توحّد المنظور المشهدي في القصيدة الواحدة...

الفصل الثاني

فلسفة النقد الشعري

قد يكون العنوان يحوي القليل من الاستغراب ونحن نعانق فلسفة النقد الشعري في مساحةٍ للرمزية، ونبسط المفردات كسجادة متواصلة مابين إيضاحات مبدئية للنصّ الشعري السركوني وعلاقته بالعامل الفلسفي اللغوي، فالرابط الكلي للنص يرتبط إرتباطا كليا بالمشهد الشعري، والذي يكوّن بعض العلاقات العقلية وبعض العلاقات الدلالية والتي تقودنا الى علم الدلالة والدلالة المفتوحة.. ومن مسببات الانسجام اللغوي في القصيدة التي تعتمد الصور التواصلية حالة الجمال قبل كل شئ وكذلك الحالة الرمزية والتي تذهب بنا الى مخالفات قصدية يعتمدها الشاعر عند الخلق.. نعتمد على مواصلة فلسفة النقد الشعري مع مواصلة الاصول الرمزية على بعض النوافذ الهادئة والنوافذ الإنفعالية، فالنافذة الهادئة محكمة ومفتوحة وتتقبل الكثير من الإضافات، كما هو الحال مع القصيدة السركونية، ولكن هذا لايعني نبتعد عن النافذة الإنفعالية فهي متواجدة في قصيدة الشعر العربي المعاصر ومنها قصيدة سركون بولص..

تحتل الديمومة اللغوية النابضة وزنها الفعال بدلا من الأفكار والتفكر في أنساق النصّ الشعري، فكل نصّ شعري عبارة عن نسق؛ فالانتماء الى الرؤية حاجة، والتصادم مع الاشياء حاجة أخرى تكميلية، فتكمن الأشياء التي تستوعب التفلسف اللغوي قبل الأشياء التي تتقبل اللغة الشفوية، والتفلسف اللغوي ومنها اللغة الايهامية واللغة الديالكتيكية، واللغة التعبيرية، وهناك نوافذ أخرى تجعل الرمزية بفلسفة خاصة كالذات الشاعرة، فتذهب الذات ثانية ونقول كالذات الرمزية، لان حالة الجنون هي حالة شعرية، وتكمن شاعريتها في النصّ الشعري وتخليده.. لغة النبوءة، لغة يعتمدها الشاعر كي يتنبأ

الأحداث، ومن هناك اطلقوا على الشاعر بالنبي، وهو نبيّ ولكن ليس كباقي الانبياء والرسل المعروفين بالاطار العام، هو نبيّ لانه يمتلك لغة النبوءة، وهذه اللغة قليل القليل من يمتلكها، وهي عناية خاصة في منتجع الجنون للشفاء من مرض الحياة التقليدي المزمن... والخوض بين براكين القصيدة النوعية، فالقصيدة النوعية لاتتقبل التمثيل أمام الحياة، وانما التجريب والتجربة الشعرية – الحياتية، لكي ينتج الشاعر سحره القصائدي ضمن جنونه الشاعري وتخييلاته المتواصلة، وما السريالية الا ضربا من ضروب الخيال المفتوح والذهنية المفتوحة، باستغلال اللحظة الخارقة في التمكين الشاعري. فالانطباع الشعري الذي يتركه الشاعر، هذا يعني قد التجأ الى سحرية اللغة، ومن خلالها يبدأ التأثر وتبدأ التأثيرات الخارجية والداخلية، لنكون أمام ساحر انطباعي، وليس شاعرا مسترسلا، حاملا كلماته المكررة أينما ذهب، فالشعرية فضاء لاحدود لها، فكيف يمكننا دخول هذا الفضاء.. هنا السؤال؟؟ في حديث عن سر الشعر، أشار أراغون ((**إلى أنّ هذا السر يكمن يخلق علاقات متبادلة، غير قابلة للتخريب أوالإتلاف، بين الكلمات.. وكان يؤمن باستحضار الكلمات على طريقة بودلير: ينبغي للكتابة أن تكون عملية سحرية قادرة على أنتاج السحر. – ص 117 – السريالية في عيون المرايا – ترجمة واعداد: أمين صالح**)). الاعدادات السحرية تحتاج الى انفتاحات تأملية وانفتاحات تخييلية والغوص بهاتين العنصرين (أو النظريتين، نظرية التأمل، ونظرية الخيال).. ((**وأنّ الطريقة الوحيدة لتأكيد وصولي الى الأشياء ذاتها ستكون بتنقية مفهومي تماما من الذاتية: فلا يوجد حتى ولا «ذاتية» ولا «الأنا»، والوعي لايسكنه أحد، ويجب أن أنزع تماما أي إدراك متميز ثانوي يجعل منه الوجه الآخر للجسد، أو ملكية لنفسانية ما، كما يجب أن أكتشفه «كعدم»، «كفراغ «قادر على الأمتلاء بالعالم أو الذي هو في حاجة الى العالم لكي يحمل بطلانه. – ص 57 – المرئي واللامرئي – موريس ميرلو بونتي – ترجمة: الدكتورة سعاد محمد خضر – دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد**)).

1

الإنتظار وملفاته التي لاشئ فيها، الرمل الذي لايريد
أثرا لقدم، والدم الذي يبني مدنا لانراها. الطقس الذي
ليس مناخا، الراية الخفاقة التي على أعتاب متاهتها – يعرفني
السائر في الظلام وأنت، تعرفني. من طفح كيله، من حاله
بالويل، يعرفني. هذا أنا يسمونني الصمت. أنا الصمت.

2

هناك نقطة يصعب حقا تجاوزها حيث الصمت وحده
يلمّع نقود الروابي: العالم نهر وأنا في قاعة أمشي، على ركام
جماجمه العالي، في ذلك المسقط من حتفي – لا الطبال
المتحمس يزعجني، ولا نافخ المزمار يستدرّ انتباهي..

قصيدة: قال الصمت – ص 75 – سركون بولص – الأعمال الشعرية الثانية

مازلنا نحتاج الى تأثيرات كتابية تعوم على سطح الماء لتغوص في الأعماق، هناك عالم يختلف برؤيته عن عالم السطح، مازلنا ننتمي الى سحر الجملة الشعرية، السحر الذي يجعلنا مع الدهشة نعيش ويجعلنا نفكر بسطوته الفلسفية، إذن نحن أمام تدفق فوري يقودنا الى أعماق التفلسف مفردة مفردة، ونتذوق التمرات تمرة تمرة، فالنخلة قابلة للانجاب على مداراتها السنوية، هكذا أنظر للقصيدة السركونية والذي يتواصل عبر التناسب الشعري بين العقل والأشياء ((**إن الشاعر الحق لايمخض المعنى نثرا في ذهنه، بل أنه أزاء تجربة لايستطيع نقلها وتوصيلها الى الاخرين إلا الشعر، فمنذ أن يطرق المعنى الشعري ذهن الشاعر الحق، لايكون إلا شعرا.. – ص 53 – الاتجاهات الفلسفية في النقد الادبي – سعيد عدنان – دار الرائد العربي، بيروت، لبنان.**)). تعدد الجمل الشعرية وتواصلها مع الكلمات فقد أدت الى تماسكها، لتعطينا حالة الانسجام التعبيري في المتن الشعري ضمن تعالق الكلمات لتكوين العلاقات المفرداتية من خلال التجاور،

ومن خلال التناسق والانسجام بين المفردات، لكي تقودنا الى تراكيب جديدة، تراكيب على هيئة جمل وضمن علاقات جملية لتكوين علاقات مابين الجمل، وهذه العلائق حافظت على المعاني بل على امتدادها من جملة الى أخرى، فامتداد الجمل وتعديها تظهر لدينا حالة البسط الذهنية والتي يفرشها الشاعر بأريحية تامة، كأنه فرش سجادة وامتدت عليها القصائد على هيئة أجساد ملتمّة في غرفة إنعاشية واحدة.. **الإنتظار وملفاته التي لاشئ فيها، الرمل الذي لايريد + أثرا لقدم، والدم الذي يبني مدنا لانراها. الطقس الذي + ليس مناخا، الراية الخفاقة التي على أعتاب متاهتها – يعرفني + السائر في الظلام وأنت، تعرفني. من طفح كيله، من حاله + بالويل، يعرفني. هذا أنا يسمونني الصمت. أنا الصمت.** = الجسد الأول = حامل المعاني = امتداد المعاني وتعديها على بعضها.. وهنا يبدأ التناسب مابين القول الشعري والصور الشعرية المتتالية في الجسد القصائدي. وعندما نذهب الى مبدأ التناسب يصاحبنا مبدأ اللذة الشعرية، وهي حالة خلق ومفهومية في الشعر المتجانس الذي يطرحه الشاعر العراقي سركون بولص، فلو نظرنا الى الجمل المتواصلة والتي لاتفرق بينها سوى بعض الفوارز والنقاط، فسوف نلاحظ أن الشاعر باستمرارية تجانسية، دون حواجز تذكر، ودون إعاقات بين الشطور الشعرية.. عنونة القصيدة كانت «**أنا الصمت**» وهنا الصمت قد دخل بحوار ذاتي، ليكشف إلينا ماوراء الجدران ومن خبايا مجهولة بالاساس، فالملفات الفارغة، متجانسة مع مفردة الانتظار، ونفس المفردة ننساق بها الى: الرمل «الصحراء» المدن، الراية الخفاقة والتي لاشئ أمامها.. سركون بولص يطرح موضوعا، موضوعا يعاني منه الاغلبية بوعود كذابة، لذلك تموضعت مفرداته واستقرّت مع مبدأ التناسب بلذة شعرية خام، وهي اللذة التي لم تر النور الا مع الشعرية السركونية.. فالشاعر ينقيّ بما حوله، ويعمل على تنقية ذاته أيضا، تلك الذات التي حملها على مدار سنوات عديدة، ولكن هي نفس الذات، يخرج منها ثانية، والخروج من الذات، هذا يعني العمل على تنقية العالم؛ واستبصاره للوجود الذي هو فيه.

التشكيلات الرمزية وان كانت تشكيلات جزئية لكنها أضافت الى الجسد الأول معان إضافية (ونستطيع أن نطلق عليها بالرموز الضيفية، ولكنها ليست ضيفا قد مرّ بالبيت

وخرجت، وإنما من أهل الدار)، كما هي حال المفردات وتجمعها في جمل متجانسة.. وهي مفردات تشكلت نوعياتها الحسية المخبأة في حسيّة لاتظهر بشكلها المباشر الى الخارج، وتبقى داخلية داخلية، يعلنها الشاعر عن الألفاظ التي تعتلي ذهنيته وتهمهم في الخروج ((**إنّ الرمز ببساطة يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تأخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان نحصل على الرمز. – ص 40 – الرمز والرمزية في الشعر المعاصر – د. محمد فتوح أحمد – دار المعارف بمصر**)). وبهذا المعنى تكون لحسية الشاعر الفعالية العليا وميولها الرمزي، وهنا تتحد الصورة الحسية مع التصوير، ويتّحد التصوير والصورة الحسية ككيان واحد مع الحالات المعنوية للمرموز إليه، فتتماشى الجملة الشعرية بعلاقات ومجاورات وكذلك توالف الاشارات التي تساعد على ظهور الرمز، فالرامز والمرموز إليه يكونان حسية تشابه، وهذه حصيلة حضورية في اشعار الشاعر سركون بولص.. **هناك نقطة يصعب حقا تجاوزها حيث الصمت وحده + يلمّع نقود الروابي: العالم نهر وأنا في قاعة أمشي، على ركام + جماجمه العالي، في ذلك المسقط من حتفي – لا الطبال + المتحمس يزعجني، ولا نافخ المزمار يستدرّ انتباهي..**

تبان الينا مفردة الصمت من خلال الشطر الأول كإشارة، بينما تواجد مفردة الصمت في العنونة كرمز، وهنا ظهرت إلينا حالتان، حالة الرمز بمساعدة الاشارة «من الممكن أن تبعث الاشارة الى المساعدة والتجاور»، بينما نحن نبحر مع نفس المفردة ولكن ليس نفس المعاني..

الدلالات المادية واضحة في الجمل وقد استعملها الشاعر كرموز لتوضح جمالية الجملة الشعرية، وهنا كانت كالضوء المخفي، حال رفع الستارة عنه تظهر الاضاءة بوهجها، فحالة الرمز تظهر عندما يوظف الشاعر جملته التأثيرية، وبالطبع هناك مقاربات في الجملة في حالة التوظيف، وهناك اختلافات في الجملة قبل التوظيف، فالحالة حالة تباعدية، والبصرية لها نصيبها الاوفر من الحالة التباعدية.. الرمز في العنونة «قال الصمت» فالصمت هنا ليس حالة مادية وانما يشكل اثرا حكائيا، وعندما نذهب مع الاثر

الحكائي، فلدينا القول الشعري، ربما يعتقد البعض ونحن ندخل مع القول الشعري نبتعد عن الرمزية، الرمزية قد تكون حالة ايحائية، فهي تصاحب القول الشعري، وليس غريبا علينا أبدا.. حيث الصمت وحده، وهنا خص الاشارة، فقد حددها الشاعر، بينما تبتعد الرمزية عن التحديد ((**وترتيبا حول ذلك فأن الفرق بينه وبين الاشارة يكمن في أن الاشارة «تدلّ» على مشار اليه «محدد» أما الرمز فيومئ الى شئ ما، ولكنه غير «محدد «ولا «معين»– ص 41 – الرمز والرمزية في الشعر المعاصر – د. محمد فتوح أحمد – دار المعارف بمصر**)). معظم الاشياء التي يتم تعيينها هي أشياء مادية، ولكن رمزية الالفاظ لها مساحتها التي لانستطيع الاستغناء عنها، ومن الممكن جدا تزورنا الرمزية مع القول الشعري غير المحدد كما في جملة «قال الصمت».. فترمز مفردة الصمت هنا الى المسكوت عنه، والشاعر يعدد إلينا في الجسدين حالة المسكوت عنه بأسلوب سركوني خاص، وفي الجسد الثاني للقصيدة، فقد أشار الى العالم بينما رمز إليه بالنهر، لو نلاحظ بأن الأشارة تساعد الرموز في بعض الجمل على تواصلها وزرع المعاني الجديدة..

تختلف الحالة الشعرية عن الحالة المادية في تحديد الرموز المحددة، فحالة الرموز المحددة هي حالات مادية، وهنا تكبيل واضح للشاعر، فنحن نسير ونتمايل مع الشعرية ومع الايحاء ومع تناغم الالفاظ، لذلك نذهب الى اللغة الايهامية واللغة الايحائية في توجيه القصائد عند قيادتها نحو المنتجعات الرمزية، فلا يمكننا الاعتماد كل الاعتماد على الحالات المادية، فماذا عن الاحلام، فهي حالات ايهامية خارج المادة، بينما ترمز إلينا الى حالات معينة.. ومن هنا تبدأ رحلة العناق الفلسفي بين الايهام والايحاء والاشارات، كلها تؤدي الى حالات وأوضاع رمزية، لتكوين علاقات مع الوجه الفلسفي للالفاظ المتروكة، وتقاربها بالفاظ تقريبية وذلك لدسها في العنصر التعييني للغة، فاللغة التعيينية لغة مفتوحة نحو الفضاء الخارجي، ومن الممكن جدا تتناسب مع الماديات، وتتناسب مع بقية اللغات، وتتناسب مع الالفاظ، لتصبح لفظية لفظية، بينما تجمع إلينا الحالات التي تحتاج الى التأكيدات كالتكرار مثلا، مما تنفخ في روح القصيدة عنصر التواصل، وتبعث الجمالية كحالة مرضية في المسلك الجمالي الشعري، وما الشعرية

الا خاصة سحرية – جمالية، وألا نخرج الى القول المحلي والذي لايعنينا بشئ أبدا، وكذلك تتناسب مع التصاوير التي هي عماد التصوير التكويني لجسد القصيدة.. فالانواعية التصويرية تحتاج الى لغة نوعية، لتثبيت الاطارات، وتعيين التصاوير والصور العاكسة لالتقاطها من المرآة، فهنا نذهب مع اللغة التعيينية، والتي تصادر الشوائب، وتعطي صفاء المرآة..

حين النظر الى الطابع المنفرد للتأليف الشعري، فأمكانية التواصل الجمالي «الاستطيقا» في القصائدية امكانية فلسفية ضمنية، لاتخرج بالشكل الظاهراتي، ولكن العنصر الجمالي، يُظهر منها بعضها ولو بشكلها الجزئي، وكما يقول كولردج فإن الشاعر هو «**فيلسوف على نحو ضمني غير صريح**»... فهنا نستطيع أن نقول بأن الشاعر يستبصر الأشياء ويدخل الى متاهات المجتمع الخلاقة، ولا يعتبر نفسه معزولا وإنما جزء من الدائرة التي تجمع الجميع، وبواسطة الشعرية المعارفية والغوص في أعماق تجلياتها الممكنة والأكيدة.. والتي يستطيع بواسطة اللغة أن يقودنا الى إبتكارات عديدة، فالحسية لدى الشاعر حسية كامنة، غير ناطقة، وتظهر من خلال الفراغ الشعري، وبواسطة الفراغ الشعري يملأ الشاعر فراغاته الحسية لتتكامل لديه أدواته التي يعتمدها كمرحلة وتجربة في آن ما.. فالقوة الشعرية يتم التعامل معها كقوة موضوعاتية، تحمل الافكار، الافكار التي لايمكن للشاعر التخلي عنها، حتى وإن كان في حالات تلقائية لنفي الذات؛ فالفكر الشعري، انعكاس تجمعي يتعلق بالقوة الذهنية، والذهنية لها اشتغالاتها مع المرئي واللامرئي، ومع المنظورين التقاربي والتباعدي..

التعبيرية الرمزية

تدخل الرموز أما من خلال التصوير الشعري في الرؤية أو من خلال إحالة التعبير الى الرمزية واعتناقها كما يعتنق الشاعر لغته في مقاومة المخارج الشعرية وتقريبها الى القصيدة، فالتعبيرية الرمزية تحوي بكل تأكيد على تأويلاتها ومعانيها.. من الطبيعي تحديد الرمزية من خلال التعبيرية ليس بالشئ الطبيعي، ولكن الرموز تبني علاقاتها

بشكل طبيعي بين المفردات المجاورة لها.. ((**من أجل ذلك كله جرت الرمزية وراء التعبير مما لا يقع تحت الحس، واتجهت وجهة صوفية نفسية، وآمنت بعالم وراء هذا العالم الحسي تحاول أن تعيش فيه وأن تستمد موضوعاتها منه؛ لأنه هو العالم الكامل الجميل الأبدي الدائم. لقد كان طابع الرمزية طابعًا صوفيًا يبحث عن كل مثالي وجميل، ويتمثل ذلك الطابع فيما كان يؤمن به بودلير من الجمال المثالي. الرمزية فى الأدب العربي – ص 102 – د. درويش الجندي**)).

من الفعل اليومي الى الفعل الذاتي ومن الفعل الانفرادي الى الفعل الجماعي، يقودنا الشاعر العراقي سركون بولص بوسائل عديدة مع قصيدته الأم ليزرع مستويات الافعال التعبيرية في القصيدة الحديثة، فالابحار الرؤيوي للشاعر يجعلنا أن نلاحق قصيدته على هيئة عالَم كامل بتجربته الشعرية والدخول الى متاهات ومخاتلات القصيدة الحديثة والتي أكد من خلالها على استجواب النص والكلام الشعري المعتمد أو توقفاته في عدة محطات تواصلية عديدة، فالمحطة الرمزية لها شأنها ومحطة المعنى شأن آخر أضافها الشاعر الى القصيدة الحديثة خارج المجزوء، بل تحمل القصيدة تكاملها في المعاني، وأحال القصيدة الى وقوفه مع الاشياء في العالم الخارجي والى الاختلافات والتساؤل في العالم الداخلي، فهذه العلاقات التي يتركها الشاعر في الكثير من الاحيان معلقة، وذلك لاشراك القارئ النوعي مع الحدث الشعري، وفي نفس الوقت يشترك القارئ الطبيعي، بتحليلات ذهنية تعتمد العلاقات الخارجية والاستغناء عن العلاقات الداخلية، بينما المنظور الذي إعتمده الشاعر، منظور داخلى – داخلي، ومع رؤية البهجة السحرية الداخلية والتي تؤدي الى منظور خارجي له شأنه للمتلقي وعملية التأثر التي اعتمدها عادة لسحب أيقونات الاخر وجعلها شريكة في القول الشعري الرمزي ومع القصائدية بهيئتها التعبيرية.

ومن خلال الفعل المختلف للعلاقات، تنجرّ التسميات العديدة للاحداث، وذلك للبحث عن الفعل التوحيدي، والذي يطلقه الشاعر خارج الذات، بينما ذاته هي التي حملت الاختلافات والاستفسارات المفقودة..

((بما أنه الأصل في النصّ – بهذا المعنى – أنه عبارة عن كلام ينصص، بمعنى يظهر ويبرز اختلاف وتفرد شئ ما، قد تكون ذاته الناصة؛ شكل وجوده الخاص، وقد يكون شيئا ما آخر يتجاوز هذه الذات أو يقع خارج حدودها، كأن ينصص، على سبيل المثال، وظيفته أو وضعيته الخاصة في إطار نصوص الكلام عامة – فهذا يعني أنه – وبخاصة نصّ الكلام الأدبي – عبارة عن كلام متكلم ذاته / كلامه الخاص في الأصل؛ سعيا الى تجاوز ذاته، أو لنقل: إنه عبارة عن كلام يتكلم حضور كلامه في أفق الاختلاف والتفرّد، بشكل عام. – ص 85 – كينونة التفرد والاختلاف – د. عبد الواسع الحميري – مؤسسة الانتشار العربي)).

وهذا ماأكدت عليه بخصوص الشاعر سركون بولص، وكيفية تجاوز الذات بينما تحمل ذاته القول المنطوق، وترسم الالفاظ وتميل الى معانيها وهي لم تختلط مع المنطوق ولا مع المطلوب اثباته في القصيدة الحديثة والتي تتكئ على معان انسيابية – ذاتية وجسدية – لتغذية جسد القصيدة..

أرفس النصّ الحجري
بقدمي الحافية:
خليّة فائرة من النمل
بين جناحي طائر
لن يطيرَ ثانية.
في قناع الإمبراطور الذهبي
دودة القزّ تستحيل
الى فراشة.
يسكن الحيّ
أمواته. تحت جلد الغزالة
يكمن وجه اللبوة.
وكما للنهار

أجنّة ظلامه، فالليالي لها
شمسها: كتابٌ أحرقه

من قصيدة: رجل يعبر التاريخ أو ملاحظات الى صاحب الملكوت – ص 93 – الاعمال الشعرية الثانية

تتمركز الجملة كبؤرة أولية لها امتدادها الشاقولي النازل كحبات المطر واعتماد الشاعر سركون بولص في بلورة جمله الشعرية كصورة من خلال جملة تكميلية، خارج الفكرة وداخل الرؤية، فالقصدية هنا قصدية البنى الشعرية وكيفية تحريك الادوات، وليس قصدية المعنى والفكرة التي تطرأ على الشاعر، لو بحثنا عن الفكرة والتفكر سوف نتخلى عن الذات الشاعرة – الذات العاملة – وهذا مايدفعنا بالذهاب الى الذات المألوفة والتي رفضها السرياليون ((**في الإنسان ذاتان على الأقل: الذات السطحية، وهي الذات الخارجية والتي تفهم وتتفاهم وتتعامل مع الارقام والاحجام والمقاييس وذات عميقة وهي ذات الانفعالات والغرائز وهي دوّارة، حائلة، لاتتشابه بها لحظة مع أخرى، بل أنها مفعمة بالتشويش والتناقض والردة والتقمص والتداخل والتاخذ. وهكذا عاد الوعي صنوا للواقع واللاوعي صنوا للفن. – ص 63 – في النقد الادبي، الجزء الخامس – ايليا الحاوي – دار الكتاب اللبناني، بيروت**)).

للتعبيرية المفتوحة رموزها اللغوية والتي تقودنا الى الدلالات، وكما الاشارات التي تشير الى الرموز فتقودنا الى الاشياء تم تحويلها الى رموز، وهذا مايتناسب بالعد التناسبي مع التعبيرية الرمزية والتي تقودنا الى القول الشعري، حيث نحن مع الشعرية وليس مع رموز تدلنا الى اشارات ضوئية أو رموز رياضية أو حسابات لشركات تجارية..

أرفس النصّ الحجري + بقدمي الحافية: + خليّة فائرة من النمل + بين جناحي طائر + لن يطيرَ ثانية.

= **القصيدة العاملة**.. لماذا سميت كل الجمل التي نقلتها بالقصيدة العاملة، أي أنها كنحلة ضمن خلية، فهناك النحلة العاملة، أي هناك من يشتغل باشتغالات غير مغلوقة

ولم يكتف بأداة يرسمها ولا بحادثة طعن بنقلها، وهكذا كما قلت نحن مع الشعرية، ونتلاقى مع العديد من محطات الوقوف والصعود والنزول.

النصّ الحجري، خليّة فائرة والطائر، كلها رموز وظفها الشاعر بقصيدة بصرية متقاربة ، جنّسها من خلال الالفاظ وتمكين المفردات وتركيبها، وقد شكلت حضورا لسانيا وتلفظيا، مكتوبا ومسموعا، لذلك لو نغوص أكثر فأن الموسيقى مدفونة مع الألفاظ ((الجملة الأولى بحر المتدارك وبحر الخبب المشتق من المتدارك))، فهذه موسيقى قد دفنها الشاعر وتخرج عند القراءة بحنجرة مبحوحة، وكذلك استمرارية الجمل الشعرية الأخرى والتي شكلت تواصلا ديالكيتكيا في اللغة الشعرية من خلال تعابيرها الرمزية، فالسياق هو نصّ القول الشعري، ونحن ندخله آمنين من خلال نوافذه العديدة، فلو طرقنا نافذة الخيال، فسوف نلمس العلاقة الجدلية بين المفردات وعنصر الخيال، وهذه العلاقة هي التي منحت للقصيدة شرعيتها في التكافؤ اللغوي الذي حققه النصّ الشعري.. **في قناع الإمبراطور الذهبي + دودة القزّ تستحيل + الى فراشة. / يسكن الحيّ + أمواته. تحت جلد الغزالة + يكمن وجه اللبوة. = القصيدة العاملة..**

الدلالات التي ظهرت من خلال الرموز هي دلالات اتفاقية، لها علاقاتها اللفظية مع الألفاظ والرموز الاشارية، وهي التي لاتنفك عن الرموز، لانها تشكل حالة ذوبان مع الالفاظ، وكل لفظة دلالة، ومن هنا نستطيع القول ونميل الى الرامز «الباث خارج الذات» والمرموز إليه «والمرسَل اليه»، فديمومة العلاقات، ديمومة تصويرية فتعتبر حركة إدراك مضاعفة لما يطرحه الشاعر علينا.. ((**من هنا فأنّ الرمز الشعري يختلف عن الرمز اللغوي المتمثل في الالفاظ اللغوية باعتبارها رموزا لمعان محددة، والرمز الرياضي، وسواهما من الرموز الاشارية ذات المدلول المحدد، فالرمز الشعري – خلافا لهذه الرموز – لايشير الى شئ محدد معين يتفق الجميع عليه، وانما يوحي بحالة معنوية تجريدية غامضة لايمكن تحديدها، ومن ثم الناس يختلفون اختلافا بينا في فهم الرموز الشعرية – والادبية عموما – على حين يتفقون أو يكادون على فهم الرموز اللغوية – من حيث هي الفاظ تشير الى مدلولات محددة –.. ص 106 – عن بناء القصيدة العربية**

الحديثة – الدكتور علي عشري زايد، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة)). علاقة العنونة مع جسد القصيدة علاقة دلالية، وهنا تسمى علاقة الالتزام، حيث تقودنا العنونة بالتزامها مع الالفاظ والمعاني التي هي الاساس المكون لجسد القصيدة، ومن الطبيعي ننتقل ايضا الى دلالة الالفاظ، اي التزام الالفاظ بالمعاني، وهذه مسيرة القصيدة كنموذج حي من خلال قصائدية الشاعر سركون بولص.. وهكذا ندخل الى جدل العناصر والبحث عن معادلاتها في الأصل، والأصل الذي يقودنا الى أدوات القصيدة المعتمدة، ومن خلال المنظور الخيالي للقصائدية فأن الشاعر يشكل أحد عناصر القصيدة، ويشكل دلالة متطابقة مع النصّ المنقول من دواخله، فنحن الان خارج الواقع في عمق النصّ وبمحاذاة أحلام الشاعر الداخلية.. **وكما للنهار + أجنّة ظلامه، فالليالي لها + شمسها: كتابٌ أحرقه** – كتاب للحرق وكما الشمس في بلاد الرافدين الحارقة، معادلة نصية خارج حدود النصّ بينما الذات كفعل، وكحضور في فن القول الشعري، تراشقه الأقاويل الفلسفية كلغة تميل الى التعبيرية الرمزية..

الفصل الثالث

الاستدلال الاستقرائي – الرمزية والسياق

لاتستقرّ الرمزية بسياق متقولب ولا هي بشارع مفتوح وينتهي بجدار أو نقطة معينة، تشكل الرمزية حالة فضاء واسعة، وكلّ شاعر له زاويته المخصخصة من هذا الفضاء، والاستقرار الشعري ليست من سمات الشاعر وأسلوبيته، فلدينا الاستقرار الاسلوبي نعم، ولكن لدينا بعض الاستقرارات الشعرية، فأنفي هذا الكائن من الشعرية والدليل على ذلك كل سنة تخرج بعض النظريات والتوسع في القول الشعري من جهة، والتوسعات والفتوحات المدرسية التي تخص الشعرية من جهة أخرى، فثقافة النصوص الشعرية تعدت الى السردية والى الحكائية والى الذات العاملة والذات الخارجية الشفوية، أي قد تدخل علم النفس في الاستقراء المهني للشعرية، وحدث ذلك كنقطة أولى منذ المدرسة الرمزية والسريالية.

أما الرمزية، فهي غير متواجدة الا في هذا العهد وانبسطت بحضن باريس، فهذا مالا أتفق عليه، فحتى السريالية وجدوا بعض الابيات منسوبة لابي الطيب المتنبي، بيت واحد أو عدة أبيات سريالية من تأليفه بالذات، وكذلك انتعشت الرمزية في عهد الدولة العباسية وممارساتها البوليسية بحق الشعراء تحت حجج سياسية وعنصرية ومذهبية، مما جعل الشاعر يختفي خلف القصيدة الغامضة، والتي لها منحنياتها الرمزية في الالفاظ المكتوبة..

أذهب مع التفكيك الاستقرائي لكي استطيع النيل من بعض النقاط التي تهمنا، والمنافذ التي أدخل من خلالها الى القصيدة السركونية، ومن خلالها نبني عالمنا الرؤيوي في الاستدلال الاستقرائي – الرمزية والسياق:

القيمة الحسية..

الانسجام النصي والذاتي..

التموضع الرمزي..
بنية الحدث الشعري..
القيمة الفراغية..
اللحظة الاحادية ..

وننزل الى مساحة من التلقي والحدث والقراءة، ونذهب الى غرف المعاني ضمن اللفظ والمعنى، فنظرية المعنى تهمنا جدا في النافذة الرمزية التي نبحر بزورقها مع قصائد الشاعر العراقي سركون بولص..

الاستدلال الاستقرائي موضوع في اللغة، أبستمولوجيا ، يقودنا الى الاستدلال والحجج الرمزية التي تظهر في الشعرية أو تلك التي متضمنة الجملة الشعرية، ومنها الصورة الرمزية، ولكن سنبحر مع بعض القيم التي يعتمدها الشاعر في القصيدة، فعندما نتلو مع القيمة الحسية، فهذا يعني درجات حضورها في القصائدية، وألا تفقد قيمتها وما نحن رسمناه من برمجة حول الاستقراء الرمزي، فلدينا الحسية الداخلية الدالة والحسية الخارجية غير الدالة وكذلك الخارجية الدالة والداخلية غير الدالة ، وعادة يميل الشاعر الى دواخله الحسية، فتظهر لدينا الدلالات أكثر من الرموز، والدلالة الرمزية حالة تتناوب مابين الدلالة المفتوحة والدلالة الطبيعية، وفي كلتا الحالتين «نحن لاندخل الى أنواع الدلالات، فموضوعنا الاستدلال الاستقرائي ، فالدخول الى منافذ أخرى هذا يعني سوف نتوسع أكثر وأكثر» فعملية ادراك الواقع نحصل على معارفية جديدة، وهذه المعارفية يحصل عليها بعض الشعراء عن طريق التأمل الحي، والذي يثير الحسية من خلال نتيجة تأثير الاشياء، ولكن هناك قسما كبيرا من المعارفية يحصل عليها المتأمل أو الشاعر عن طريق التفكير المجرد، لذلك تبنى علاقات داخلية للرمزية وتنعكس هذه العلاقات – التأملية – والرمزية والمعارفية الى مقدمات واستنتاجات في القصائدية. ونستمرّ كحالة امتدادية لكي نصل الى النص الغائب والنص الحاضر، فالحالة الاستقرائية ومن خلال المعارفية تقودنا الى تحديد المادة الحاضرة والتي تهمنا في الرمزية، وكذلك قيمة الاستقراء منوطة بحالة التفكير، طالما موضوعنا العام عن النقد الفلسفي..

هناك علاقات استدلالية صورية، وهذه العلاقات ومع بنية الحدث الشعري المنقول وغير المنقول، يتجاوب مع القول الشعري الرمزي، في التعريف بماهية الحدث، أو الايهام واختباء الكلمات الدالة عليه، فلو تجزأنا الى حالتين: حالة معرفية ضمن القول الرمزي، وحالة معرفية إشارية غير دالة خارج القول الشعري الرمزي، فسوف نميل الى الاولى لانها تتدفق باستقراء الجملة وحديثها:

لو قلنا مثلا:

(1) البحر يستوعب الجميع

$6 + 6 = 12$ أو $6 + 6 = 6 \times 2 = 12$

(2) كلّ الأيادي مرفوعة = ولكن ليست كلّها للإحتجاج

(3) مالساعة الان؟

(4) الجمال يبدأ من الداخل

لو نلاحظ بأن الرقم (1) هو خارج القول، فالبحر معروف لدى الجميع بمساحته الواسعة، وهنا لانضيف شيئا الى مساحة البحر، وليس هناك منظورا بملء مساحته واستيعابه، وكذلك المعادلة، فان قلبناها فالنتيجة واحدة، وهي ثابتة غير قابلة للتغيير.. أما المعادلات الأخرى (2، 3، 4) فهي داخل القول، وهي استفسارات وصناعة أسئلة غير مطروحة، مثلا: كلّ الأيادي مرفوعة = ولكن ليست كلّها للإحتجاج.. وهي في القول الثاني، وتحمل معها الرمز القولي من قبل الباث حتما، فهو وحده المسؤول بما يطرحه، وما يذهب اليه في الفنون الشعرية... فالمكون مكون استدلالي تصويري يبعثه الشاعر إلينا من خلال القصائدية، مابين العلاقات الداخلية والعلاقات الخارجية، ضمن تماسك استدلالي..

القيمة الحسية..

تقودنا القيمة الحسية الى موضوعة الحسية الداخلية المعرفية والتي تكون عادة محددة ضمن الاشارات الرمزية، والحسية الخارجية غير المحددة والتي تقودنا الى حالة

اللاشعور، وهي لاتميل الى الاشارات الرمزية وانما الرمزية بالذات، وقيمتها لاشعورية عادة، وتنبه علينا مقدار الالفاظ التي يوظفها الشاعر، ومثال على ذلك: قال الصمت، وهذه الجملة جملة رمزية ولكنها لاتحدد الاشياء وهي ضمن حالة اللاشعور وان حدد شعورها الشاعر ولكن المنطق الذي تغلب عليها قيمة اللاشعور والانتماء الى اللفظة قبل كل شئ.. فقبول المبدأ الدلالي وظهوره من خلال التأمل تارة ومن خلال الحلقات العالية في القصيدة الحديثة تارة أخرى، استجماع للحدث الشعري ببورصة وذهنية الشاعر من خلال العوامل الخارجية للتأثير..

الأعتماد الكلي في الرمزية، إعتماد المضمون وليس الشكل، وهنا تشترك الحالة الرمزية مع السريالية، فالسريالية لها رموزها وايقاعاتها وأماكن تواجدها بشكلها التواصلي وأحيانا تقودنا الى عالم الغيب، عالم خارج عالمنا الواقعي، وبما أنه هناك عالم آخر، فمن الطبيعي تشترك مع الرمزية في هذا العالم، الذي تذهب إليه، وهو ماوراء الواقع، فتصبح الرموز بالشكل اللفظي أكثر مما هي مع الشيئية، فالاشياء متواجدة، وكذلك الالفاظ وحسب نظرية المزج، تتجانس الرمزية مع الابعاد السريالية لتكوين علاقات جوار وانسجامات وعناصر مشتركة، كأن الفضاء، فضاء واحد، وكل مذهب له قصره في هذا الفضاء، لذلك مبدأ الالتقاء ليس صعبا أبدا، وخصوصا حالة التشفير المعتمدة في أبعاد الخيال للسريالية، وحالتها في البعد الرمزي أيضا..

إذا به يأتي
ليطرق على بابنا ذات ليلة
طرقته الواحدة
الأليفة
ذلك
العرّاف
الأعمى (البصير؟)
المصير

*

إذا بنا هنا
نعيش، لكننا نحيا
هناك.

*

إعطني الناي
أو لا، لاتعطني الناي
سيّان أن أغني
أو لا أغنّي في هذا الغدير.

من قصيدة: هذه ليست أورفليس (كلمات الى جبران) – ص 100 – سركون بولص – الأعمال الثانية

أغلب الاحيان يكون العامل الزمني ذات تموجات حيوية لفعالية المفردة الشعرية ودورها في نافذتين: النافذة الزمنية وطرقة العامل التصويري وعكسه في مرآة وتقشفه للرؤية الخارجية.. التعبير الحسي والذي يطفح من الحسية، لتشكل النافذة الثانية مع القيمة الحسية للرؤية الداخلية.. فيتخلى الشاعر عن الرؤية الخارجية ويكتفي بالرؤية الداخلية، ومن خلال هذا التقييم الحسي للنتاج الشعري للشاعر سركون بولص، تبقى خفايا الزمكان غير واضحة للعيان، فلو شغلنا البصرية بشكلها العمودي: **إذا به يأتي + ليطرق على بابنا ذات ليلة**

يأتي ذات ليلة، اذن هنا زمنية قد اختفت، واكتفى الشاعر بالعامل الحسي نحو الليلة، وكذلك طرقته على الباب، الباب الرئيسي بكل تأكيد، والا كيف يأتي.. فالعامل المكاني اختفى واكتفى الشاعر بحسية المكان، وهنا بانت لدينا حالة الانسجام في الزمكانية: يأتي + يطرق الباب + ذات ليلة.. فاختفت الزماكنية وحلّت محلها القيمة الحسيّة للحدث الشعري.. الحالة الشعورية، حالة استدلالية تقودنا الى أحاسيس خارجية، الى مادة والى

الاشياء والى الكلمات، لذلك فالمظهر الكلماتي من الحالات الحسية الظاهرة، وكما هو مثالنا في القصيدة «هذه ليست أورفليس»: **ليطرق على بابنا ذات ليلة + طرقته الواحدة + الأليفة + ذلك + العرّاف**

الأعمى (البصير؟) + المصير = ⟵ الشعور الكلامي المعكوس

فالطرقة الواحدة، طرقة أليفة، طرقة عادية لاتثير الاستغراب ولا تثير الضجيج، ومن يسمعها لايبالي، وهنا تقودنا الالفة وليس المألوف، فنحن خارج المألوف في الشعور الحسي، فالعراف الأعمى، البصير والمصير.. القدرة المعرفية قدرة دلالية، فظهر لدينا الدال والمدلول، وهنا نطارد الرموز، فالرموز بدون مطاردة لم تكن في قبضة اليدين.. الحسية بأصدائها المعبرة متطابقة مع الجمل المعرفية والتي أدت واجبها في المخيلة لتظهر ضمن علم الجمال، فالحس الجمالي لايفارق الحسية الداخلية، والشاعر واحد من هذه المحسوسات والتي تعتمدها الجمالية، لانها تشكل الوجه البديل لكل مانقله الشاعر من الداخل ومن الخارج، لذلك يشكل الحس الجمالي اضافة الى الحسية الداخلية، وأية اضافة من ذلك، بل يتصدر المحسوسات لكي تبان جواهر الكلمات المتجانسة في الجملة الشعرية..

الحسية هي المسببة الأولى للمسار اللغوي، وللمسار التصويري، ولتوظيف البصرية خارج تطبيقاتها العملية، فالقيمة الحسية تدافع عن الذات، وتمنحها حركات أوسع، ومن الطبيعي تختلف القيمة الحسية من شاعر الى اخر حسب المجهود الشعوري والتجربة الشعرية والحياتية، فللحسية درجات من الوعي الذاتي، وليس كل شاعر يعي حركته الشعرية حسب الوعي الذاتي المطلوب، أو حسب الوعي اللغوي المفروض على الشاعر «ان صح التعبير» فنحن مع زمنية الشاعر وتهيئاته الحسية، وهي وليدة اللحظة عادة وذلك لوصولها الى أعلى درجات من الوعي الذاتي.. فمركز الثقل الدينامي من خلال الحسية ليس من الضروري أن نكون أمام المألوف من الاشياء، فنحن نتكلم عن اللامألوف من جهة ونذهب الى اللاشعور من جهة أخرى، وهو العامل الحسي الذي

يقودنا الى ماوراء الواقع ولكن بشكله غير المنتظم، وبواسطة الذهنية المفتوحة والتي تعي الفوضى أحيانا ولكن بما أن الحسية تترك بعض الاثار عند غيابها، فتنتظم الفوضى بآثار حسية متروكة، لذلك يظهر لدينا بعض أنواع الضجيج، ولا نعاني من هذا الضجيج، فهي زركشة إضافية في الشعرية.

الادراك الحسي والتأمل مدلولان واسعان في اللذة والألم ونحن مع القيمة الحسية في القصيدة الحديثة، ومصطلح الاستيطيقا الذي استخدمه «كانت» له مدلوله الواسع في علم الجمال وسوف نتوسع بذلك في القسم الرابع «الخيال والجمال في الرمزية والسريالية» لاننا لانستطيع أن نوجز ذلك بعدة صفحات ونسكت..

الانسجام النصي والذاتي ..

أن نعتبر الذات كحركة للشخصنة، والشخصنة حالة دفاعية مستمرة عن الذات وانسجامها بطبيعة العمل المفرداتي إنْ كان في الشعرية «الشاعر» وإن كان خارج الشعرية «الشخص الاخر» وفي الحالتين هناك المتلقي وهناك المرسِل، والمرسل هنا هو حالة الذات من جوانبها المتعددة لدى الشاعر، وخصوصا في القصيدة السركونية مع الشاعر سركون بولص.. وعندما نذهب مع الشاعر سركون بولص ونحن مع الانسجام النصي والذاتي، فهذا يعني ظهور الشخصنة في القصيدة الحديثة، وما الانسجام الذاتي – النصي، الا للدفاع عن الشخصنة البطلة والتي قادتنا الى مهارة التعبير ولغة التعيين ولغة الايحاء، وفيما بعد الى رمزية الالفاظ، والتعامد الرمزي، والمنظور الشعري الذي يجمع الكثير من الحالات النصية، وأضيف إليها الان الذات المنسجمة للنص الشعري، وخروجه الى الورقة كمعين أولي برسم شلالات اللغة والتصاوير والاستعارات التي تعد حجرا مقبولا في البناء الفني مع الرمزية..

أردتَ أن تعرف
أيّة ايماءة جرّتني وراءها
منذ البداية، أيّ نهر فيه سبحت ،

كم مرّة غرقتُ، أي قدم دخلت مجال الاصابة..

أيّ خطر أعمى يهاجم باتجاه نغم
تنطلق عفوا من فم السائر في أزقة ليلية
اختارت قدميه وحدهما
لتسبُراها.

ومن أجل أن أجيب
جوابا ثابتا على مرماه كحجر الرّجم
كان عليّ أن أعبر ساهما في المناطق المالحة
في دساكر مقهورة بالسيف والكتاب
حيث يختفي كلّ من تجرّأ بحكمة الأطفال والبهاليل
أن يفتح الهديّة المحرمة.

من قصيدة: أخطار وأبعاد – 128 – سركون بولص – الأعمال الثانية

لو عزلنا الانسجام النصي عن الذاتي فسوف نحصل على درجة كفاءة أخرى غير التي نعنيها مع لغة النصّ، فلغة النص الشعرية ذات كفاءة عالية عندما تمتد مع الذات وينسجمان بامتدادات واحدة وأهم مانذهب إليه حالة التوافق لكي نستطيع أن ندخل الى حالة الانسجام الذاتية، فاذا بقيت الحالة الذاتية خارج النصّ، فسوف نعاني من مزاولة الديمومة والتواصل «حسب نظرية التواصل وكذلك النظرية التوزيعية» فالنظريتان تدعمان الحالة الانسجامية التي ترافقنا في النص الشعري والذاتي.. **أردتَ أن تعرف + أيّة ايماءة جرّتني وراءها +**

منذ البداية، أيّ نهر فيه سبحت، + كم مرّة غرقتُ، أي قدم دخلت مجال الاصابة..

للمتلقي حالة تنويه واحدة وهي القراءة الظاهرة على هيئة اسئلة، ولكن الشاعر تجاوز علامات الاستفهام، لان أساس الجمل هي غير استفهامية وانما تفسيرية تواصلية،

فادغمت علامات الاستفهام في باطن الجمل، وهي في الاساس لاضرورة لوضعها، هنا الشاعر لايسأل الاخر أو يحضر لبطله في القصيدة عدة أسئلة، وانما حضّر لبطله الفتوغرافي حالته غير المألوفة، فلو قلنا الذات المألوفة فقد طردها السرياليون من مواصلتها، ووزعوا بدلا منها الذات غير المألوفة والتي لها علاقة مع الذات العاملة «الذات الشاعرة كما اطلق عليها، د. عبد الواسع الحميري في كتابه الموسوم – الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية – «فالتجربة التي أدخل اليها من خلال قصيدة» أخطار وأبعاد «تجربة فعلية وليست تجربة انفعالية، وهي تهتم بانسجام الذات وكينونتها في الشعرية، لو نميل الى الفعل أردتَ، فهي مخاطبة خارجية استطاع الشاعر أن يجعل بعض المجاورات للنص الشعري، ومن هذه المجاورات الفعل تعرف، مما اتكأ على تراكمات في الافعال من خلال لوحة واحدة.. فالافعال: أردت، تعرف، جرت، وراء، سبح، غرق ودخل، كلها افعال جاورت بعضها البعض، وتقاربت في الذات المنسجمة مع النصّ، بالرغم من أن النصّ يخبرنا عن الاخر، فالعملية عملية خارجية، ولكن اشتغالات التوزيع للافعال جاء كتنسيق مبرمج في كيفية انفتاحها على بعضها من خلال التواصل.. فالنص حدث اتصالي، وهي وحدة مهيكلة له اتصالاته الانسجامية مع المجاورات ومع الأدوات الكاملة، مما يعطينا القول الشعري المنسجم كعناصر متوحدة للنصّ الشعري، وهذه الميزة من الطبيعي تناشدنا اللغة عبر مهامها المتواصلة والغور باعمال القول الشعري، كفلسفة كلامية واعية ومنتظمة من خلال الشعرية ((**الحقيقة العميقة في الذات هي موضوع الشعر الحق. بحيث يصبح الشعر توقا واشتياقا. – ص 24 – الرمزية والادب العربي الحديث – أنطون غطاس كرم**)).

الانسجام عامل مساعد على الخروج كوحدة متراصة الى الخارج والعمل على التصوير الذاتي والتصوير الحركي خارج الذات، والتصوير الحركي يتطلب أدوات الشاعر المتراصة لتوحيد الصورة وصقلها في الذات المنسجمة، لذلك ومن ضمن التعبير الذاتي يميل أو ينتمي الشاعر الى الترميز، لان الصورة المنقولة صورة فوتوغرافية جامدة تحتاج الى حركات، ومن ضمن هذه الحركات هو الرمزية والاشتغال عليها في

غرفة الانسجام: **أيّ خطر أعمى يهاجم باتجاه نغم + تنطلق عفوا من فم السائر في أزقة ليلية + اختارت قدميه وحدهما + لتسبراها**. الوقع النفسي وواقعه الممتد على الجملة الشعرية تكميلي وغير منتهي بعلامة، ويستطيع الشاعر في كل مرة أن يبدأ بمطالع جديدة تحت خيمة نفس العنوان، وذلك بسبب المعاني التي يشغلها الشاعر كعامل نفسي بوقائع داخلية، وكذلك بسبب الايحاء الذي يعكسه الشاعر ماوراء المعنى بجمله الشعرية، ونتوصل الى: نتوصل الى جدل العناصر التي وظفها الشاعر في النص، ونتوصل الى معادلاتها الجديدة لتلك العناصر التوظيفية، وبكل تأكيد عندما وظف الشاعر عناصره فهو يتطلع الى الجديد، فأين تكمن الرؤية طالما الشاعر قد وظف جديده؟ وهنا الجدل الذي منحه لهيئة العناصر، فالرؤية هي التي اشتغلت وجذبت تلك العناصر، وكان التأثير بنفسية المتلقي من جهة، ومؤثرات الشاعر النفسية.. فأي خطر أعمى، هنا يتخطى السؤال الشاعري، ويثبت على قدمين من خلال الرؤية، وهكذا تسير السماء الصافية بفضاء واسع.

فالمنبهات الداخلية من سلوكية ونفسية وجسمانية مثل القلق، تبعث الشاعر على أن يجد مسلكا آحاديا في عملية الانسجام، وبما أن النصّ حاضرا من خلال المؤثرات التي انسجمت الذات معها، فأنه يسعى الى الدخول معها الى منتجع الشعر – الكلمات المفرداتية – ولكن هناك عوامل خارجية أيضا تسعى الى الدخول مع العوامل الداخلية كي تتحد اكثر، فيحولها الشاعر الى رموز فكرية، ومنها نشتق الرموز اللفظية والتي تعتبر بيان الجملة الشعرية عند الابداع والخلق: **في دساكر مقهورة بالسيف والكتاب – حيث يختفي كلّ من تجرّأ بحكمة الأطفال والبهاليل – أن يفتح الهديّة المحرمة**. الكتاب عمل فكري، والحكمة من الاعمال الفكرية، ولكن الشاعر نسجها كرموز واقتدى بهذه الرموز وكانت خير معين في الجملة التلفظية، لتظهر الالفاظ، ليست بعيدة عن الاشياء المادية، ولكنها تختلف عنها، وقد وظف الشاعر الاشارات بالاشارة الى هذه الرموز اللفظية **((إذا كان أساس الرمز هو تشابه الاثر النفسي analogy وليس المحاكاة الخارجية imiatation فإن النتيجة المباشرة لهذا أن الرمز لا «يقرر» ولا «يصف» بل «يومئ» و«يوحي» بوصفه تعبيرا غير مباشر عن النواحي النفسية وصلة بين الذات والاشياء تتولد**

فيها المشاعر عن طريق الاثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح. – ص 41 – الرمز والرمزية في الشعر المعاصر – د. محمد فتوح أحمد – دار المعارف بمصر)) . وهنا يتم ربط الدلالات التي تصل الى المعارفية بين ما هو داخلي وما هو خارجي «وقد اشرت الى نفس المصدر بخصوص الاشارة والرمزفي الصفحات، أعلاه».

إرادة فعل الذات

بأحضان الطبيعة الخاصة وتمظهرات الشخصية الشعرية «قد تكون الشخصية البطلة» ونحن بصدد فعل الذات وتفاعلاته مع القصائدية، وهنا اشتغالات ذاتية ضمنية، لاتظهر بالشكل اليسير، بقدر ما تظهر باختلاف المضامين، كصورة ذهنية تلازم الشخصنة للذات وفعلها الذي يلازم الجملة بشكلها المتواصل الانفرادي، لانها قائمة عليه ولا تشترك أو تجاور جملة أخرى بدون فعل الذات، وهذه الخاصية متواجدة تقريبا بشكل انفرادي لدى الشاعر العراقي سركون بولص، وقد شكلت جزء من اسلوبيته الشعرية التي إعتمدها في رحلته المتباعدة والمتقاربة.. وهنا تكون مساعدة تخاطبية وتشخيص عملية الذات وفعلها، هلى هو من الافعال المتباعدة أم من الافعال المتقاربة.. والافعال المتباعدة منها النافرة والتي تدخل بشكل سلبي الى الجملة ومنها الفعل المأثور، والذي يدخل بالشكل السلبي والايجابي في الجملة الشعرية ويفعّلها بديمومة رؤيوية متقاربة بالرغم من تباعده الطبيعي، ولكن الشكل البصري مع الصورة الذهنية تساعدان على توحيد الافعال وتراكماتها في القصيدة أو اللوحة الشعرية عادة:

اكتشفت اليوم كلمة
تتصاعد منها الأنواء، اكتشفتُ اليوم
كلمة صوفان، والضحى، بخارا يتسلل من تراكيب
الأرض تحت المائدة
بأحشائها المتكلّسة على شكل طائرٍ
يتهيّأ للتحليق، والمساء قنينة مكسورة
تُنير شظاياها حدود جنوني، صفحة صفحة.

اكتشفت اليوم أنّ الحظ في حكمته المرّة
بغيٌّ تتلكأ في مدخل زقاق مسدود.
من كلّ شبر في جسده المُعذب حلبت معجزة .
قطفت بالعناقيد حلولا ضائعة
لمشاكل مستحيلة.

من قصيدة: اكتشافات ومعجزات – ص 140 – سركون بولص – الاعمال الشعرية الثانية

ليس للشعر شخصية أو ملكية خاصة للتعبير من خلاله، هكذا يذهب بنا س. اليوت، فالشخصنة الشعرية تختلف عن ايجاد «البطل» الفعلي، وتحريك فعل الذات، بارادة الشاعر ((**ليس للشاعر «شخصية» يعبّر عنها، بل له وسيط معين، وهو وسيط فحسب لاشخصية، وسيط تتجمع فيه الانطباعات والخبرات بطرق معينة وغير متوقعة. س. اليوت ص 16**)). فالهروب من اللحظة، هو التقارب من الفعل الذاتي وإرادة الشاعر في الخلق الشعري، واللحظة الشعرية تولد لدينا التقارب والعكس غير صحيح، ولكن الشاعر لايهرب من لحظته الشعرية، قد يهرب من واقعه أو الواقع بشكل عام.. **اكتشفت اليوم كلمة + تتصاعد منها الأنواء، اكتشفتُ اليوم + كلمة صوفان، والضحى، بخارا يتسلل من تراكيب**.. اليوم تم اكتشاف الكلمة، وهذا يعني الذهاب الى منحى جديد، فالاكتشافات والاختراعات، هي حياة جديدة غير متواجدة من قبل، فسوف يدخل الشاعر من خلال هذه الحياة الى بعض الكلمات: صوفان، والضحى، فاذا كانت كلمة صوفان من الفصائل المركبة وتعني «النبات» فماذا عن كلمة الضحى.. الشاعر يكتشف حالته ولا يكتشف نفسه: **الأرض تحت المائدة + بأحشائها المتكلّسة على شكل طائرٍ + يتهيّأ للتحليق، والمساء قنينة مكسورة + تُنير شظاياها حدود جنوني، صفحة صفحة**. الفعل اكتشفت، مع تاء الفاعل، والفعل تصاعد والفعل تسلل، كلها افعال تراكمية، لها علاقة مع الذات وإرادة الشاعر في خلق الاشياء الجديدة، ان كانت هذه الاشياء منقولة أو غير منقولة.. رمزية أو أقوال، تلفظية، أو

معان حكائية.. صفحة صفحة.. السماء قنينة.. كالقنينة المسورة، فالسماء تنير شظاياها، صفحة صفحة.. الفعل تنير يعود الى السماء، وهنا ذاتية السماء، اشغلت الجملة الشعرية بفعل متحرك، كبؤرة متمركزة للصورة الذهنية، والتي حركت خلايا النصّ الشعري..

تخضع القصيدة الى العامل الزمني مع الذات وتماسكت بما يدهش الشاعر كشخصية أولى لعامل الاكتشافات وتتحرك المفردات بناء على تحركات وتفعيل الفعل الذاتي: **اكتشفت اليوم أنّ الحظ في حكمته المرّة + بغيٌّ تتلكأ في مدخل زقاق مسدود. + من كلّ شبر في جسده المُعذب حلبت معجزة . + قطفت بالعناقيد حلولا ضائعة + لمشاكل مستحيلة.** المسافة المرسومة بين لحظة التحول «الاكتشاف» والفعل الذاتي، مسافة تعتمد حالة التذكر الفلاش باكية، وحالة إستعادة اللحظة الزمنية الانية، لذلك لو نلاحظ قصيدة الشاعر سركون، بأنها قد كتبت في زمن قريب، ((بينما الكثير من قصائده قد كتبت بزمن بعيد ومضى عليها سنوات طوال))، فلحظة الكتابة الانية تعتمد الافعال المنشطة والتي لايصيبها التعب ولا الملل عند مراجعة القراءة..

تتموضع الافعال مع الاكتشافات التي عنونها في رأس الهرم، وقد اعتمد الافعال التعددية في رحلته الاكتشافية الصغيرة مما جعلت الشاعر أن يتجاوز المفاهيم المفرداتية، ويرسم بعض الرموز خارج ألم الاكتشافات، وهنا نستطيع أن نقول أن الامكانية الرمزية تجلت برؤية جانبية في النصّ، ولكن في نفس الوقت ذهب الشاعر بنا الى البحث عن بطله الرمزي المتموضع، وكما نبحث نحن مع رؤية الشاعر بين الافعال الذاتية، لكي نتوصل الى فعالية شخصية خارج فعالية الشاعر، وهنا الفعالية الشخصية كانت الجسد المعذب، والذي شكّل زاوية من زوايا غرفة القصيدة..

الارادة والامكانية الرمزية

تذهب بنا الارادة الرمزية بمعان وتفرعات عديدة، ولكن سنكتفي بارادة العقل الرمزية وحياتنا الاجتماعية التي نعيشها، فالحياة لاتتخلى عن الرموز وبشكل يومي واقرب علامة رمزية إلينا اشارات المرور، فهي تعمل ضمن ارادة الانسان والالوان

المتعارف عليها بشكلها المشترك، وهي لاتختص ببلد معين مثلا، ولا بقبيلة معينة، فاللون الاحمر، من الالوان الذكية، ولونه الأصلي هو الأحمر ويعد من ألوان الدول الدال على الفرحة والبهجة، بينما يتخذه البعض كدلالة حول الخطر وكما في اشارات المرور، وهنا تتوقف الحافلات عندما يرى سائق الحافلة أن اللون قد تغير الى الأحمر، وكذلك يدل اللون الاحمر الى الحزن والكآبة، فعندما نرى السماء حمراء وهي بيوم غائم والغيوم سوداء نقول عادة «ياساتر» وهكذا طبيعة اللون الاحمر، بينما يتخذه البعض كرمز للنضال والعمل على التغييرات المجتمعية والثورات، وهنا للون الاحمر خاصية خاصة كما رمز الى راية الشغيلة في ثورة اكتوبر المجيدة عام 1917، وما الساحة الحمراء في موسكو إلا الدليل القاطع حول رمزية اللون الأحمر ليدخل للألوان الذكية الى جنب اللون الأزرق، الذي هو لون الظلّ عادة...وكذلك يذهب بنا اللون الأحمر الى لون الدماء، فهو دلالة القتل وسفك الدماء، والميول الى هذا اللون من ناحية القتل يثير الى الاشمئزاز والى ابتسامة الاحتجاج.. وكذلك تكلمت عن اللون الأزرق في كتاب هبات الفقان وتجربة الشاعر العراقي سلمان داود محمد، وكيف أن اصل لون الظل يميل الى الزراق واعتبرت مفردة الظل من المفردات الذكية وذلك لتوظيف الظل كرمز من الرموز وكذلك لاستعمالاته العديدة في المسرح مثلا وفي رسم اللوحات واعتماد الفنان على التظليل ووظيفة الظل المهمة وخصوصا في اللوحات الفتوغرافية والتي تعتمد اللونين الاسود والأبيض، وكذلك في السينما وفي القصيدة الحديثة.. هناك عدة مفردات من الممكن جدا اعتبارها من المفردات الذكية وذلك لتوظيفها بشكل واسع من جهة ولاهميتها كحضور من ناحية ثانية..

تطرق العلاقات الرمزية بين الكلمات الى علاقات نغمية في بعض الجمل ومكونات جرسية، وهنا تدخل إرادة وكيفية الشاعر في توظيف وإشغال الاماكن المناسبة للرموز وللرامز والمرموز إليه، وعندما نتطرق الى العلاقات الرمزية ضمن إرادة الرمز كمرسِل، فهذا يعني نغطي عملية الباث كرامز وهو متفق عليه ، فالحسية الداخلية ملك الباث وحده، وشركاؤه؛ بعض الاحاسيس والشعور بتلك الاحاسيس ومنها المساحة البصرية ،

والتي يسخرها الباث كحسية خارجية للتشكيل البصري، فالحالة الابهامية وان توضحت بالبصرية، فهي حالة جمالية، يتم تحويلها من خلال الذات غير المألوفة، والابهام عنصر من عناصر القصيدة التي تمتد مفرداتها ومعانيها الى ماوراء المعنى ((**الابهام عنصر الشعر الاساسي كما أنه عنصر الموسيقى الأولي: فالايضاح والبوح بكامل الاشياء يعري هذه الاشياء من مثاليتها وجمالها الارفع، ومن مسحة الحلم الجميلة. فالينف الشاعر الوضوح، وليعمد الى خلق جو ضبابي منطو على كل عجيب مبهم. – ص 24 – الرمز والادب العربي الحديث – انطون غطاس كرم**)). لا أستطيع أن أسمي الابهام كعنصر أساسي من عناصر الشعر العربي الحديث، ولكن نستطيع أن نقول هو أحد الأدوات الوظيفية في القصيدة الحديثة، فكلمة الشعر كلمة شمولية، وهذا يشكل خطورة وتجاوزا للكثير من النظريات واللغات التي يتم توظيفها في الشعرية، ولكن في فترة المؤلف كان الابهام الداعم الرئيسي للسريالية وكذلك الرمزية، والان المفاهيم اختلفت وتنوعت بين فترة وأخرى، فالدلالات التي تجري في القصيدة هي تدلنا وتقودنا الى معان عديدة، وهذا مالا يخلقه والايمان بالابهام بشكله المطلق، مما تعطينا الدلالات المختبئة خلف الكلمات؛ الدلالات الإيحائية عادة سموها؛ وهي لم تظهر بشكلها الطبيعي بقدر ما يقدرها المتلقي من خلال تجربته ووعيه الاستقرائي للنموذج الشعري.. فالنمذجة الشعرية والتي تدفعنا الى التعبيرية إلا ماعلينا عدم الخلط بينها وبين نظرية المعنى، لأن هناك علاقات تتماشى مابين المعاني ومابين التعبيرية، وهناك انسجام مباشر..

وكذلك لو نذهب الى الوضوح وخلق ناصية جديدة في الشعرية كما هو الان مع الشاعر العراقي سركون بولص، وعمليات خلقه الحكائي والقصصي بلغة مفهومة ولها توضيحاتها وأبعادها الفلسفية مع لغة الديالكتيك، ويذهب بنا الكاتب إيليا الحاوي في كتابه «الرمزية والسريالية» بعنوان واضح يحمي «الغموض لا الوضوح والا الابهام – ص 117» وهو يعتمد على المدرسة الرمزية وما قاله الرمزيون حول قصيدة الغموض في الشعرية، بينما القصيدة الغامضة تواجدت منذ العهد العباسي كما ذكرت سابقا ((**الرمزيون يحسبون أن التجربة الفنية ذاتها هي غامضة، وذلك يعني أن التجربة تكون قائمة في النفس**

كحالة صماء غير متمايزة المقاييس والمظاهر وأنها حين تسمى وتعين وتحدد وتقرن، انما تكون قد جمدت وأفرزت طينتها الفكرية والمادية وزالت عنها سورتها التي كانت تعانق فيها الحياة... ص 117 – الرمزية والسريالية – إيليا الحاوي – دار الثقافة، بيروت)). لا نستطيع الذهاب كليا مع ماطرحه الكاتب حول الغموض والابهام والوضوح، فماذا يعني لو كانت القصيدة تعتمد الرموز الايضاحية والجملة الرمزية والتي هي الاكثر ايضاحا من المفردات، والابتعاد عن مقولة المعنى في قلب الشاعر، فالشعر الذي تنتجه بغداد، كيف سيصل الشاعر مثلا الى مصر لتوضيح هذا المعنى وهو يعد حكرا لقلبه فقط؟! لقد ظهر لدينا ومن خلال الرمزية الرموز الامتدادية والتي تعتمد المعاني والتأويل بدلا من الغموض والابهام في القصيدة الحديثة، وكذلك ظهرت لدينا الجمل المتغايرة ضمن اللغة الواحدة في الشعرية.

خلق اللغة من لغة متمكنة ومن إرادة لغوية تخصّ الشاعر الشعرية، وهذه تقودنا في سبيل الحال الى الاسلوبية، والى اتجاهات الشاعر وخصخته في النتاج الشعري، لذلك فاللغة الرمزية تشتق من لغة، وتعتبر لغة ذات حمولات عديدة، منها النفسية ومنها المادية، ومنها اللفظية، وتقاسيم الرمزية والغوص بقصرها الذهبي عديدة، فلو ذهبنا الى الرمزية التعريفية سوف نتخذ من المادة تحولاتها، ولو ذهبنا الى الرمزية الايحائية، فسوف يختلف المنظور لدينا، وهكذا تقودنا الرمزية الى خلق متجدد لانها في تجدد دائم ولها عنونتها العليا ضمن السيميوطيقيا، فلا نستغرب من جملة رمزية ولا نستغرب من رموز ضيفية وكذلك اللفظية المكتوبة والتي تختلف كل الاختلاف عن الرمزية المنظورة والمحمولة بواسطة البصرية..

مصاحبة الالفاظ الرمزية في الشأن الرمزي، تظهر لدينا حسب البيئة التي يعايشها الشاعر، وهي عادة مصاحبات والفاظ مركبة ترمز الى شئ ما، وهنا حسب إرادة وامكانية الشاعر من خلال تغلغله في بيئته، لتحويل بعض الاشياء الى رموز أو توظيف بعض العبارات المركبة الى رموز وادخالها في الشعرية، وقد ظهرت هذه الظاهرة كثيرا لدى بعض الشعراء وكما هو في الرموز الاسطورية والتي عادة ينقلها الشاعر كما هي دون أن

يتلاعب بألفاظها، وقد اصبحت هذه الحالة من الحالات الجامدة وتوظيف الاسطورة كرموز لفظية في الشعرية، بينما هناك آلف المجالات لكي نطرق ابوابها بواسطة الابهام والاشتغال مع الرمزية..

ظهر كلّ شئ في كتاب العرّاف
ظهر الغراب
خرقة تمسح مرآة الجبال
ظهرت المرأة الشاحبة فوق صخرة (أكلتْ
وجبة كبيرة من النار الطازجة
وأيضا سمادَ البحر المحفوظ في خصيتي)
ظهر الرجل – القرد وفي يده هراوة وعيه المدبّبة
ظهر الفأر الأبيض
يطارد الفأرَ الرمادي
ظهر الأنبياء في مراكبَ من أضلاع المجانين
ظهرت أرملة حامل من نجمة المغول
ظهرت الرايات في مزبلة الليل
ظهرت الرايات
في المصاطب التي قذف عليها الجنود
ظهرت زرادشت في الاناشيد التقليدية واختفى ثعبانه في
الكتب المقدسة

من قصيدة: أقف في سمت غريب: عراف أور – ص 156 – سركون بولص – الاعمال الثانية

يقودنا الشاعر العراقي سركون بولص الى إحدى المدن الاثرية وهي مدينة أور والتي كانت عاصمة الدولة السومرية ويعود تاريخها إلى سنة 2100 قبل الميلاد، وهي ليست

بعيدة عن محافظة الناصرية «9 كلم» تقريبا. قديماً كانت المدينة تشتهر باسم «الزقورة»، والتي كانت عبارة عن معبد إله القمر حسب المعتقدات السومرية، وتوجد فيها 16 مقبرة للملوك والأمراء والتي تم تشييدها بالطوب، وفي كل مقبرة يوجد بئر ماء، حيث كان الملك عندما يموت يدفنون معه الجواري بحليهن وملابسهن بعد أن يقتلوهن بالسم.[1]

لقد كان للعنوان الاثر الفعال والشاعر يدخلنا الى جسد القصيدة من خلال هذه البوابة الشرعية.. عراف أور.. ويكمل الشاعر بأنه ظهر كل شئ في كتاب العراف، فالقول الشعري يجرنا بامتداده نحو معان أخرى، بعضها تاريخية وبعضها آنية وهي اشتقت من أساطير ومن وقائع كانت متواجدة في الحضارة السومرية وبالذات في مدينة أور، فلو راجعنا الزقورات والتي سبق وأن أدخلنا الشاعر الى نظام الزقورات في قصيدته والتي حملت اسم «بناة الزقورات» والان أيضا يقودنا الشاعر الى مدينة أور وكانت عبارة عن زقورة ((**قديماً كانت المدينة تشتهر باسم «الزقورة»، والتي كانت عبارة عن معبد إله القمر حسب المعتقدات السومرية**))[2]. فالقصيدة بين الايروسية ونظام الرمز يحدثنا

(1) أور هو موقع أثري لمدينة سومرية بتل المقير جنوب العراق. وكانت عاصمة للسومريين عام 2100 ق.م..وكانت بيضاوية الشكل وكانت تقع على مصب نهر الفرات في الخليج العربي قرب أريدو الا انها حاليا تقع في منطقة نائية بعيدة عن النهر وذلك بسبب تغير مجرى نهر الفرات على مدى الأف السنين الماضية، تقع أور على بعد بضعة كيلومترات عن مدينة الناصريةجنوب العراق وعلى بعد بعد 100 ميل شمالي البصرة.وتعتبر واحدة من أقدم الحضارات المعروفة في تاريخ العالم. ولد بها الخليل إبراهيم أبو الأنبياء عام 2000 ق.م.ونزلت عليه فيها الرسالة الحنفية. واشتهرت المدينة بالزقورة التي هي معبد لنانا الهة القمر في الاساطير (الميثولوجيا) السومرية. وكان بها 16 مقبرة ملكية شيدت من الطوب اللبن. وكان بكل مقبرة بئر. وكان الملك الميت يدفن معه جواريه بملابسهن وحليهن بعد قتلهن بالسم عند موته. وكان للمقبرة قبة وتعني اور لدى السومريين مدينة النور.. كما ذكرت في العهد القديم بأسم (اور الكلدانية) باعتبارها موطن ابي الانبياء ابراهام (ابراهيم) الذي نشأ فيها ثم هاجر مع عائلته الى بلاد كنعان (سوريا). ((عن أور الأثرية))

(2) الزقورة: الزقورة هي مباني ضخمة قام ببنائها القدماء في بلاد الرافدين وتكون على شكل الهرم المدرج وقامت ببنائها العديد من الحضارات التي سكنت العراق مثل البابليين والسومريين والعيلاميين والاكاديين والاشوريين ويقال ان الزقورة كانت جزء من معبد كبير يضم العديد من المباني.

الشاعر عن واقعية الاحداث المنقولة، ولكن هنا يبتعد عن الالفاظ الرمزية ويكتفي بالاشياء وتحويلها أو توظيفها كرموز في قصيدته، لو نلاحظ من خلال المفردات والمعنى التوضيحي أن الشاعر انتمى الى التصوير الطبيعي ووظف عدة لغات منها اللغة الوصفية واللغة الايروسية واللغة الرمزية، وتفاعلت هذه اللغات في خيمة العنونة «أقف في سمت غريب: عراف أور» مما شكلت العنونة لدى الشاعر ليس فقط كبوابة شرعية، وانما انصهرت مع المعاني المنقولة والتي أراد منها الشاعر أن تكون بغرفة مدينة أور، وما يجري هناك في كتاب العراف.. وفي كتاب العراف يعتمد الشاعر على أن الصور التدريجية التي اعتمدها هي صور منظورة وغير طبيعية، بالرغم من أن الشاعر قد إعتمد على منظور تاريخي لمدينة أور وظهور في الوسط زرادشت والذي كتب نيتشه كتابه الشهير «هكذا تكلم زرادشت» إذن المنظور المنقول في الشعرية هي صور منظورة اعتمدت الرؤية البصرية مع تشكيلاتها التي تراوحت بين إظهار المعاني وادغام المعاني، ولكن القصيدة ككيان جسدي غير غامضة وذلك لتوظيف الاشارات الدالة والتي ساعدت الرمزية على الظهور: **ظهر كلّ شئ في كتاب العرّاف هنا اشارة لظهور الاشياء في كتاب العراف = ظهر الغراب** وبين من ظهر الغراب، وهنا وظف طائر الغراب كرمز دال على العامل السلبي، وهي من احد العوامل المتعارف عليه، بينما الغراب من الطيور الذكية وغير مؤذ، ولونه يميل الى السواد، وهو من الالوان الجميلة، وقد توحد مع منقاره، وهكذا ظهرت المعاني والتأويلات بعدتها ومنها التأويلات التقابلية ومنها الابعاد والمقاربات في حصد المعاني من خلال الصور المنظورة، فالذهنية قد تقاسمت مع البصرية بنقل الصور من الطبيعة وإدراجها في كتاب العراف، والذي يعد دلالة من الدلالات المفتوحة، ونحن نتمي أيضا الى رؤية الشاعر التأثرية من خلال رؤيتنا الصامتة، والصمت دال يتماشى مع الدلالة بينما المدلول والبحث عنه، فالدلالة كانت دلالة مشتركة لعامة الناس، وقد شاركها الشاعر بينما العوامل الرؤيوية اشتركت في إدراك الشاعر وهو الذي رسم التداعيات والمشاعر نحو مدينة أور وكذلك هو الناقل «الدال» نحو الصور التدريجية المنظورة، وهذه المشاركة مشاركة ذهنية وصلت الى

إحساس الشاعر أن يترجمها في القصائدية، والا العامل والمسبب الرئيسي الذي أمامنا، عامل تاريخي، يرجع بنا الى ماقبل الميلاد.. عامل الظهور وتوظيفت الفعل ظهر بشكله الملائم مع امكانية الحدث الشعري في النظام اللغوي الذي يرافقنا في قصائدية الشاعر سركون بولص.. **ظهرت المرأة الشاحبة فوق صخرة (أكلتْ + وجبة كبيرة من النار الطازجة + وأيضا سمادَ البحر المحفوظ في خصيتي)**.. النظام اللغوي الذي في المقطع هنا له علاقة مع نظام المعنى الترميزي، وهي بنية مكتملة نقلها الشاعر بمشهد شعري أراد الوضوح منها واستمرارية الحدث الشعري المتعلق بنظام اللغة فلو استمرينا مع هذه المشاهد وتكرار مفردة «ظهرت» فسوف نلاحظ بأن المعاني بتغيير مستمر، وكذلك المشاهد الشعرية، والتي ظهرت إلينا ضمن المشهدية: **ظهرت الرايات في مزبلة الليل + ظهرت الرايات + في المصاطب التي قذف عليها الجنود**.. المشهد الذي قبله حصر الجمل المتعلقة بذاتية الشاعر بين قوسين، بينما فتح الاقواس في هذا المشهد ولنطلق عليه مشهد الرايات، فتسلطت الرايات على المشهد كله بينما تسلطت المرأة في المشهد الذي قبله، وفي الحالتين هناك النسق المتحرك – الثابت للفعل ظهر والذي كان مركزية القيمة القولية للنصّ الشعري بمشاهده ((**إذا كانت اللغة مادة جاهزة، أو بنية مكتملة، تعمل وفق آليتها الخاصة ونظامها الترميزي الخاص، في حيز من الاستقلال والعزلة، وفي نسق ثابت من الحركة المتكررة، فإن الكلام من اللغة لسان حي يحاوله المتكلم الفرد، ويتوجه به الاخر هو المخاطب. – ص 10 – في القول الشعري – د. يمنى العيد**)).

نستطيع أن نقول هنا أن القول اللغوي الذي وظفه الشاعر من الاقوال الانجازية «وذلك لتمييزه عن الاقوال التقريرية» والذي اعتمد التلفظ والحفاظ على نسق الجملة والديمومة مع مفرداته التركيبة والتي أدّت الى حالة الترميز الجملي، وأدت الى حالة من المعاني المشهدية لكل مشهد، كجسد مصغر ضمن جسد القصيدة، فحضور الجملة المحملة بالمعاني ضمن جسد القصيدة من الطبيعي تقودنا الى جمل أخرى والى أنساق أخرى نستطيع من خلالها أن نحصل على بعض الانزياحات في المفردات الموظفة، فانزاحت كلمة المرأة مثلا عن معناها الاصلي، وكلمة الرايات وهكذا من الممكن جدا

إعتماد بعض الإنزياحات في المشهد الشعري، وقبول ذلك مع المفهومية لاعطاء المعاني الجديدة في الجملة الشعرية بحكم تواجدها بين الجمل الشعرية الأخرى..

وقد أكدت الناقدة اللبنانية الدكتورة يمنى العيد حول مفهوم الانزياح في كتابها «في القول الشعري»

((المفهوم هو مفهوم الإنزياح. وهو يعني البعد عن مطابقة القول للموجودات، مثل هذا البعد له أنماطه الأسلوبية، التي تتحدد كأنماط غير مباشرة. هذا أنماط تستعين بأدوات لغوية عديدة، أو بتقنيات لغوية عدة مثل: الإستعارة والتشبيه والإيحاء والتخييل الخ... وغير ذلك مما يدخل في عالم المعاني والمجاز والبلاغة. ومما له جذوره في تراثنا الأدبي والنقدي، ومما عبر عنه بتوليد المعاني. – ص 20 – في القول الشعري – د. يمنى العيد)).

مفهوم القول اللغوي هو التأكيد على الكلام الشعري، كما يظهر معنا من خلال بعض الصور الحسية الداخلية، والتي تخرج للتنفس، لانها مخنوقة، وعند الخلق، تبعث الى الاريحية من طرفين، الطرف الأول المرسِل، والطرف الثاني المتلقي، وهنا المتلقي حتى وأن كان المرسِل هو بذاته..

الفصل الرابع

التموضع الرمزي

الرمزية: Le symbolisme - The symbolism

يعرف معجم المصطلحات الأدبية الرمزية على النحو الآتي:

* في الأصل: هي كل اتجاه في الكتابة فيه استعمال الرموز إما بذكر الملموس وإعطائه معنى رمزيا، أو بالتعبير عما هو مجرد من خلال تصويرات حسيّة مرئية كحروف الكتابة، أو اللوحات الفنية مثلا.

((ويطلق هذا المصطلح عادة على مدرسة شعرية فرنسية ازدهرت في الخمس عشرة سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر. - معجم المصطلحات الأدبية - ص552 - مجدي وهبة)).[1]

تطالعنا التموضعات الرمزية بين اللفظية وبين الأشياء التي تتحول الى رموز في الشعرية السركونية، وكذلك بعض الجمل الرمزية والتي تدلّ على رمزيتها بين الحين والاخر وقد مررنا ببعضها عبر شروحاتنا العديدة بعناوين مختلفة، قد لا أدنو منها ولكنها تواجدت.. تتموضع الرمزية كمجاورات لفظية في الجملة الشعرية وغالبا ماتكون هي المحركة الاساسية في اطار الاسلوب التوصيفي عندما يعتمدها الشاعر، لم اقرأ سابقا بتواجدها كمصاحبات رمزية للرموز وللتلفظات أو الأشياء المنقولة، ولكن هذه المهمة متواجدة في الشعرية ولدى العديد من الشعراء مع تفكيك قصائدهم والاعتماد على الرامز والمرموز، ولكن في بعض الاحيان نستطيع أن نرى الرامز ويغيب عنا المرموز،

(1) تستوقفنا إجابة هيجل الذي يرى أن الفن مند بدايته مر بثلاث مراحل: أولها المرحلة الرمزية التي هي مرحلة إيحاء بامتياز؛ ثم مرحلة الفن الكلاسيكي اليوناني القديم الذي هو المحاكاة، ثم الفن الرومانسي الذي هو فن تحرير الروح من هيمنة المادة.

ولكن الترميز في الشعرية تشكل من الجماليات الاضافية مالم تشكله باقي المهام التي تخص القصيدة، هذا الى جانب عنصر الخيال والتخييل في القصيدة الواحدة...

الشاعر بشكله وهيئته ومن خلال أحاسيسه يعرف جيدا بأنه ينقصه الكثير عند الخلق والابداع فعندما كان الشاعر يتواجد مع الاستعارة والتشبيه وكذلك الكناية، فقد تركت في داخل الشاعر الفنان الكثير من النواقص والتي أراد أن يكملها، ولكن كان هذا لايستطيع أن يشخص أو يعرّف تلك النواقص بمصطلحات ملائمة، وان زاول مهنة الترميز وخلط ذلك مع الاستعارة والتشبيه وكذلك الاسطورة الجاهزة والتي لم يخرج منها بشكل فني، بل معظم الاساطير نقلت على شكل قوالب جاهزة وتمكنوا من انسجامها مع الشعرية.. ((**يظلّ الانسان يُحس ابدا أن في نفسه من الاشياء ما لاقبل له بالتعبير عنه تعبيرا كليا، وتلك هي الحسرة الابدية التي سيظل الفنان يعانيها، وهي تحيا وتموت معه. وقد كانت تلك الحسرة باعث السعي الى أساليب متقدمة أخرى، تسمو عن التشبيه والاستعارة والكناية ومن تلك المحاولة تولد الرمز. والرمز ليس أداة تقرير ومقابلة وانتخاب، فهو لايقابل واقعا بواقع آخر، ولا يفترض عليه ولا يستعير منه ولا يكنّى عليه بل أنه ينفذ في ضميره وفي نواياه ويُطلع من قلب المادة الصماء أرواح الحقائق الكامنة فيها. – ص 142 – الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي – ايليا الحاوي**))، لابد من تواجد علاقات فيما ذهبت إليه، هذه العلاقات تمنح القوة الرمزية ترابطا في القول الشعري الادراكي وكذلك في القول الشعري الرمزي، فالصفة التي تتواجد في العمل الرمزي هي العلاقة بين الشعور الداخلي وبين اللاشعور، فيسيطر اللاشعور على الذات العاملة، ويتم طرد الذات المألوفة..

التعريف السائد الذي كتبته أعلاه، يحتاج الى دعم والى تعريفات حديثة بخصوص الرمز والخطاب الشعري، فليس من المعقول أن ننجر خلف تعريفات كلاسيكية وحركة الشعر في العالم لم تتوقف، ولم تتوقف حركية الابداع ((**إنّ الأخذ بأحادية التعبير أو ثبات أشكاله يبطن نظرة أداتية ترى اللغة والشكل الفني «وعاء» جاهزا، أو مجموعة من المفردات والتراكيب القابلة للتكرار، القادرة على استيعاب الجديد المتنوع، وتلبية الحاجيات غير المتناهية. – ص 8 – حركية الابداع، دراسات في الادب العربي الحديث – د. خالدة**

سعيد))، فالنظر الى مجاورات المفردة الرمزية أو المجاورات اللفظية أو مجاورات الجملة والتي تعنينا حركتها التفاعلية وكذلك انسجامها في جسد القصيدة.. تأخذ مسيرة أخرى حول تعريف الرمز، فماذا لو كان الرمز تضميني، ضمن السرد التضميني، أو الجملة التضمينية والتي توحي إلينا بالرمزية بينما معانيها واضحة، ومن هنا اعتنيت حول التموضعات الرمزية وأماكن تواجدها أو تلك التي تدور بأفلاك في ذهنية الشاعر والتي عند توظيفها تقودنا الى عمل سريالي ولغة مغايرة عن لغة الرمزية التقليدية..

الأدوات التي تدخل في العمل الرمزى لها جاذبيتها أيضا في الشكل الفني من جهة وفي العمل التأسيسي من جهة أخرى، فالتمظهرات الجمالية مثلا والشخصنة كنموذج حي، تشكلان بعض الأدوات الضمنية والظاهرية، وكذلك التناص الحياتي المنقول، ومعظم قصائد الشاعر ذات جنس قصصي وحكائي، نقلهما من واقع واستطاع أن يعلن ذلك الواقع كنموذج حي بالشخصنة الظاهرة، وبعضها بواسطة الادغام المقبول، والادغام المقبول يقودنا بشكل توضيحي الى رمزية القصيدة السركونية، فالاقتراب الوظيفي من الشخصنة تعطينا مبررات العمل الفني التأسيسي..

من جاء
في الليل يستدعي أبي؟
من الطارق بقبضته على الباب قُبيل الفجر
آتيا لوهم تنويمة طائر النوم المقيّدة أرجُلهُ
بحبال ينسجها سيّد الحالمين، في تلك
الخفقة المذعورة من جناحيهِ
في تلك الساعة المليئة كعينيّ مريم بالزرقة
عندما تنام حتى الكلاب؟

من قصيدة: حامل الفانوس في ليل الذئاب – ص 115 – سركون بولص – الاعمال الثانية

تتموضع لغة الرمز من خلال نظرية التواصل في الكثير من القصائد والتي تذهب بنا الى اتصالات لفظية واتصالات غير لفظية وكذلك تذهب بنا نظرية الاتصال الى التعبير الذاتي، وتراودنا كذلك مع الاشياء، فالتصوير الذاتي تشتغل الشعرية نحوها، بل وتدفعها الى ذاتية الباث، ومن خلالها يعلن ما خزنته اتصالاته الذاتية مابين ذهنية الشاعر والقصائدية، فلو نظرنا إلى الألفاظ التي في قصيدة «**حامل الفانوس في ليل الذئاب**» فسوف نتوصل الى الشخصنة الذاتية والشخصنة خارج الذات، ومن خلال بناء العنونة الفني، وهنا العنوان يحتل مرتبة سيميوطيقية في قمة القصيدة.. فالاتصال هنا من خلال العنونة زائدا جسد القصيدة والتفاعلات الرمزية التي تقودنا بكل تأكيد الى عوامل عديدة ومجاورات فنية.. **من جاء + في الليل يستدعي أبي؟**.. ارتباطا بالجمل وتكملة للمعاني فنستطيع أن نذهب مع المعنى الأول الى المعنى الأخير في اللوحة التي أمامنا، وذلك من خلال المواجهة اللغوية مع آحادية الذات وتصديرها الى الاخر، واقرب شخصية للشاعر هو مرآة البيت ومايحويه من أبوة وأمومة، لذلك انتقل بنا الى الاب ((**تفكيك الفكرة والتي مفادها، إن العقل يستطيع بصورة أو بأخرى التخلص من اللغة ويصل بغيرها الى حقيقة أو نظرية خالصة مؤكدة للذات. جاك دريدا – ص 57 – التفكيكية، النظرية والممارسة – كريستوفر نوريس**)). لذلك ربطنا العامل الاول بالعامل الثاني عندما اطلق الشاعر عن أبيه

= **في تلك الساعة المليئة كعينيّ مريم بالزرقة + عندما تنام حتى الكلاب؟** فقد أشار الشاعر الى مريم العذراء، وكانت هذه الاشارة مجاورة للرمز التفاعلي الذي ربط المقطع الأول بالمقطع الاخير، وتمركز المفردة هنا هي مفردة «الاستيقاظ عند النوم» فالرمز لم يظهر، من خلال مفردة النوم، ولكن ظهر بجمل تواصلية إعتمدت الالفاظ..

تثير الحسية الداخلية الكثير من الاستنتاجات، منها العاطفية ومنها الثورية المتشنجة ومنها الخارجية والمنظور الخارجي وكيفية تحريكه، والهدئة في الذهاب الى الاشياء ومجانسة الألفاظ المرمية في ذهنية الشاعر واعادة تأهيلها:

الريح جائت تستدعي أبي

صبيّ لاهث ركض المسافة بلا توقفٍ جاء يستدعي أبي

عامل مهموم يطلّ بوجهه الشائك من فتحة الباب:
أحمل له الفانوس، ويسبقنا ظلّه المترجرج على الجدران –
تحت أبطه منديله الملئ بالأعشاب، مساحيق الفطر
والناردين، بصلة خشخاش، قرنفلات يابسة
لتهوية الكوابيس، لطرد الشياطين
من شقوق الجدران الداخلية، لأرساء
مركب الصرع المتقاذف من قبل أمواج
غير مرئية، وكلّ علة مخفية أخرى
ماعدا «المكتوب على الجبين»

من قصيدة: حامل الفانوس في ليل الذئاب – ص 115 – سركون بولص – الاعمال الثانية

التشكيل اللغوي الصارم يدفعنا الى نحو حكائية النصّ لدى الشاعر سركون بولص، ومن الرمزية التوضيحية التي يعتمدها الشاعر بشكلها المتقارب من السردي الحكائي، فالمقاربات تعني إلينا عدم المباشرة وهو كذلك وبالفعل حيث أكد الناقد د. محمد زيدان **((لايمكن وصف الشعر المعاصر بأنه شعر حكائي، ولكن يمكن وصف هذا الخطاف بأنه وصفي وتشخيصي وبالسرد الحكائي استطاع الشعر الحديث أن يقترب بصورة كبيرة من أهم مناطق تشكيل الرؤية السردية، التي تعتمد على الحكاية، ثم يشتغل الشاعر ذلك في تأطير النموذج الذي يقدمه. – ص 23 – البنية السردية في النص الشعري – د. محمد زيدان))**. إعتماد الشاعر على التخييل وعلى بعض رمزياته التي رسمها إلينا، تظهر إلينا الذات المتخيلة نحو الاخر وهذا مجرى حكائي يعتمده الشاعر فرسم خطواته الشعرية والتي يجعلها بسلة خاصة تحوي على مفردات وجمل تعني التواصل المفهوماتي في القنص الشعري: **الريح جائت تستدعي أبي + صبيّ لاهث ركض المسافة بلا توقفٍ جاء يستدعي أبي** – الاسراع ومن ثم الاسراع نحو الاخر «واستدعاء الأب» ومن مثل هذه الحالات فالريح رمزت الينا برمزية مقبولة وتعني السرعة، فالصبي كان مسرعا كالريح،

ولكن الشعرية لاتباشر هذا المنحى بل تتركه جانبا وتحول البصرية الى تخييل يتماشى مع سياق القصيدة وجسدها وكذلك المشهدية الشعرية والتي أعطت لنا تلك المشاهد غير المتقطعة.. **الذات التخييلية** ⟵ **الاجراء السردي**

وهكذا العملية وتموضع المفردات الرمزية اللفظية منها والشيئية وهما في فضاء شعري من خلال المشهد الشعري المعتمد في اللوحة.. **تحت أبطه منديله الملئ بالأعشاب، مساحيق الفطر + والناردين، بصلة خشخاش، قرنفلات يابسة –**

يعدد إلينا الشاعر بعض العادات والتقاليد المعتمدة في طرد الشياطين حسب مزامع الناس البسيطة ومنها مساحيق الفطر والناردين وبصلة الخشخاش والقرنفل اليابس، كل هذه الاشياء ملفوفة بمنديل.. وعادة مايكون لون المنديل يميل الى البني أو الأحمر الغامق، وهذه احد المشاهد التواصلية المرتبطة بسرد الذات وتحويلها الى حكاية مشهدية في القصيدة... فالطرح التصويري من خلال الذات، الذات الشاعرة، وهي تنساق الى سرديتها، فهذا يعني هناك تجربة جمالية تقودنا الى مهام تواصلية وتوصيفية كما هو في قصيدة «**حامل الفانوس في ليل الذئاب**».. ولو دخلنا الى العنونة، بالذاتية الوصفية، فسوف ننقاد الى أن الذئاب من الحيوانات التي تخيفها الضياء ومنها توهجات النار، وضوء الفانوس، والحالة فيها من الوصف والعرض التوصيفي على مقدرة التعبير من خلال العنونة، فما بين الوصف والتعبير تكمن خلايا الشاعر وهو يظهرها كتشكيلة ضمن الظاهراتية، ولكن حقيقة الأمر، الموضوع التوصيفي لايتناسب كليا مع التأويلات التي يطلقها من خلال العنونة، ولكن «وربما فكر الشاعر بذلك» أراد اقتراب الاخر وجذبه عنوة، والتنقيب بما يدور في القصائدية، أي بنى جسرا بينه وبين الاخر لكي يدخل الجميع الى غرفة الشعر:

حامل الفانوس ⟵ **ليل الذئاب = جملة ارتدادية**، وغالبا ماتكون العنونة ارتدادية وهي تغوص بالدلالات، وهنا قد منح الشاعر صفته وامكانياته الشعرية بصورة شعرية تحمل استقلاليتها عن جسد القصيدة.. وتقف العنونة على قلب النصّ الشعري وتحركه وتعتبر مرجعية المتلقي عندما يغوص في جسد القصيدة ((فالعاشق لاينسى القبلة، والقبلة الاولى هي عتبة النصّ الشعري)).

آخر ذئب يطلق عواءه الختاميّ من جهة المقابر
وشرائح الصقيع في الغدران المتجمدة كالمرايا
زجاج مشجّر، أرقّ من خبز الرقيق
يمكن كسره بدعسة خفيفة من كعب الحذاء.

من قصيدة: حامل الفانوس في ليل الذئاب – ص 115 – سركون بولص – الاعمال الثانية

من جهة المقابر، فالمقبرة ايواء وواد جميل لليالي الذئاب، الوكر الصامت، والقصيدة المتحركة والتي تلحق بشكلها التعبيري للمتخيل «الشاعر سركون بولص» بطريقة الرمز والحاقه بتواصل سردي يخرج من الذاتي وينتشر الى المتلقي والذين حوله.. فالانسجام هنا طريقة المسج التوصيفي بالرمزي، وهي طريقة سركونية لاظهار المعاني متجاوزا مقولة «المعنى في قلب الشاعر» فمن مثل هذه العبارات على ما أظن خرجت في العصر العباسي، عندما أخذ بعض الشعراء يميلون الى القصيدة الغامضة.. لذلك فالخطاب الشعري الذي نحن بصدده تصورات ذهنية، والشاعر الوحيد الذي يعرف ويتمكن من خروج هذه التصورات بتصاوير منسقة مستغلا الفراغات الفضائية الملائمة وعدم معرف الاخر بهذا الجاني.

اللغة التي اعتمدها الشاعر، كنظام تعتمد المعاني وهي سلطوية، اذا كانت آنية أو ماضوية، فقد قادتنا الى أهداف رسمها الشاعر فوظفها كوسيلة للشفاء الشعري، ومنحها السلطة، ونستطيع أن نقول أنه خطاب من مرسِل الى مرسَل إليه، وكانت بعض العوامل المادية والتفكير اللحظوي والذي تحول الى بُعد تفكيري عند توظيف العلامات الدالة، وهي بكل تأكيد تنزاح عن معانيها الاصلية..

التموضع التصويري

التصوير الشعري من الحالات المهمة والتموضع الرمزي بين البعد الخيالي لهذا التصوير، ولو أبعدنا أكثر فلدينا التصوير الالي، وهو عبارة عن سلسلة من الصور الملتقطة بالتقاطة واحدة «حسب معجم الفن السينمائي» والتي تشكل مشاهد تصويرية

صغيرة مازالت بذرتها الخام غير موظفة، ومن الطبيعي من مثل هذه اللقطات هي لقطات بصرية سريعة «فنحن لانحمل كاميرة لالتقاط المناظر المناسبة للشعرية» وكذلك لدينا التصوير البصري والذي يعتمد الابعاد والمقاربات، وجل اعتماد الشعراء والكتابة حول التصوير البصري ومشتقاته وأبعاده التي تلتقط الكثير من الحالات، وحتى وان كان هناك التصوير الذهني، فهو يتحرك بمساعدة الرؤية البصرية أما بالتذكّر والاستذكار أو بالرحلة الخارجية، وهو يتكئ على رؤية وبعد خارجي، والتصوير الاني وكذلك المستقبلي والتصوير الماضوي (لايهم إن كان هذا النوع من التصوير حالة ماضوية فيدخل الى مناطق الفلاش باك)، وهنا نقصد المشهد التصويري قبل التوظيف، وعند التوظيف تختلف أدواته الشعرية وامكانية تحويل بعض الالفاظ والاشياء والمشاهد للرمزية، ومن الطبيعي يعتني الشاعر بهذه المشاهد وينفخ بها حياة شعرية تختلف كل الاختلاف عن الماضي بواسطة حسيته التي يعتمدها ((**وسوى ذلك من الصور التي تنبع عناصرها من مجالات متباعدة، والدالة على أن الحواجز الطبيعية بين مجالات الحساسية والوجدان قد انهارت في بصيرة الشاعر الرمزي فغدا الكون كله وحدة تتعدد وسائل ادراكها وتستعير احداها من الأخرى مايعينه على الايحاء بحكم أن جواهرها متشابهة. – ص 138 – الرمز والرمزية في الشعر المعاصر – دكتور محمد فتوح أحمد**)). الشاعر الحالم ومع الابعاد الرمزية ومن خلال التصوير المشهدي يشعر فيما بعد بأن العالم أصبح ملكه، وبما أن هذا الشعور هو شعور داخلي بالدرجة الأولى فمن الطبيعي سيميل مع تلك الصور الملتقطة التى جعلها ايحائية فينطلق منها الى ماوراء الواقع أيضا، أو يكتفي بحلم يساعده على إعادة التشكيل الرؤيوي في تلك الالتقاطات ليرسمها من جديد. ومن هنا تجتمع معنا اللغة التعيينية والتي تدفع الشاعر الى توظيف الرموز من خلال تعيينها وتثبيتها ليس كمعين ولا حالة من المساعدة ولكن كتعيين نهائي ليشبع قصيدته بعواملها الجمالية والتي تكون احد عناصرها الرمزية..

إن توظيف الرمز في النصّ الشعري توظيفا مناسبا يعطي النصّ بعدا آخر وبعدا تأويليا أرحب وكذلك حركة فاعلة بين كلماته ودلالاته، ولو دخلنا الى النص الشعري والقصيدة

السركونية فسوف نلاحظ بأن الصور حسية، بينما الرموز معنوية وكذلك هناك التوضيحات والاشياء والجمل العنقودية، والجمل المتواصلة والتي لم يوقفها الشاعر الا من خلال المعانى، وهذا دليل على إمكانياته وتجربته الشعرية.. **((وقد يكون للرمز مدخل آخر من حيث أنه استخدام صور «قد تكون ملموسة» ليس كرموز ومشاعر خاصة تعتمل بداخل الشاعر، وانما كرموز لعالم شاسع ومثالي يتوق اليه الشاعر وهو عالم يعتبر العالم الواقعي بالنسبة له شبيها غير متكافئ، ومن هنا يكون الخطأ في محاولة مقابلة الرموز بعناصر العالم الواقعي. – ص 11 – الرمزية – تشارلز تشادويك، ترجمة: نسيم ابراهيم يوسف))**.

فالاقتراب الاولي من الصورة المتواصلة سوف نلاحظ مدى اعتماد الشاعر الى تغذية صوره الشعرية التي تعتمد المحسوسات في الكثير من الأحيان على بعض الرموز والتي تتحرك خلف نسيج حسي من الالفاظ ذاتها لتشير بشكلها القوي الى خبايا المعاني والتأويلات المعتمدة وكذلك الى مجردات متعددة أو متفردة، وتؤول اليه التأويلات المجازية في الكثير من الشطور والالواح الشعرية وربما لجسد القصيدة كلها..

في قصور الذئاب المالكة
يظهر راوية
ذئب مهلهل الثياب
حادٍ يهلهل هامسا يهمهم بالهلاك
يروي عليّ كالسيل
ويلُ الشعر: رأس مشعث يشب من مناماتي
من قراب ذاكرتي
من حجارة المعرات حيث الشعراء يطالبون بأن يسملوا
ليفتحوا حوارا مع رهين المحبسين
أو أقرب العميان يهمهم بالهمس يهلهل بالهلاك
كأني فتحت حنفية المحيط بمطرقة

من قصيدة: حانة الكلب – ص 218 – سركون بولص – المؤلفات الثانية

تقودنا القصيدة الى لغة مضاعفة، اللغة الرمزية من خلال الصورة الشعرية المتواصلة والتي شكلت جسدا مستقلا للقصيدة، وكذلك اللغة الوصفية والتي انسجمت مع الرمزية ولغتها ومع الصورة الكبرى وتواصلها، سركون بولص يعرف جيدا عندما يعتمد التركيب المفرداتي، للكلمات والتركيبات الرمزية أيضا..

((إن اللغة الرمزية التي تعود اليها الاعمال الادبية هي: في تركيبها ذاته لغة مضاعفة وذات شيفرة على درجة عالية من التوريث. – ص 25 – الأدب وقضايا العصر – رولان بارت)).

الدرجة العالية من التوريث يقودنا الناقد الفرنسي رولان بارت الى معنى المعنى وكذلك الى ماوراء المعاني، فتراكم المعاني من خلال الذهنية وكذلك تواجدها مابين الالفاظ تزيد من قوة المعاني وتبعث الى الاريحية والعمق التفكيري.. يتخذ الشاعر سركون بولص من الرمزية ومن الاخر قناعا مخصخصا برحلته القصائدية، وهنا قد أشار الى الى الشاعر ابي العلاء المعري عندما قال (**ليفتحوا حوارا مع رهين المحبسين**) وهو يدعو الى حوار خارجي، والخروج من الحوار الداخلي، وفي القصيدة ومن خلال فنيتها إعتماد الشاعر على سياق جديد من خلال الحوارات، ومنها حوار مع الشاعر المعري وحواره مع القصور وحواره مع الأنا ومع الاخر، كل ذلك من خلال قناع واحد، وهو قناع الرمز الذي نشره وأصدره للمرسَل اليه.. **في قصور الذئاب المالكة + يظهر راوية + ذئب مهلهل الثياب + حادٍ يهلهل هامسا يهمهم بالهلاك + يروي عليّ كالسيل** – واقعية القصيدة وتوظيف مفردة الذئاب، ففي حقيقة الامر أن الشاعر لايتحدث عن هذا الحيوان الذكي، وإنما عن فريسته، عن حبه للدماء، فغطى الحدث الشعري ووظف مفردة الذئب كحالة رمزية قادتنا الى القصور، القصور الرئاسية، ومنها قصور النبلاء والطبقات البورجوازية، وقد منحهم السلطة العليا، والشاعر هنا بدلا من أن يكون الباث كان هو المتلقي من خلال تمثيل شخصيته في الحدث الشعري (يروي عليّ كالسيل).. وقد انقاد الى الحكائية والى سرديتها المتواصلة من خلال البعد الرمزي أولا ومن خلال اللغة الوصفية والتي نسجها مع الصور الشعرية بتواصلها مع اللغة الرمزية والشيفرات التوضيحية، وظهرت

إلينا بعض المفاهيم ومنها المفهوم اللغوي للنصّ، ومفهوم معنى المعنى، وكذلك ظهور بعض الاشارات والتي اعتمدت النظرية الاشارية ((**النظرية الاشارية: يعود فضل تطوير هذه النظرية إلى رائديها «أوجدين» و«رتشاردز» في كتابهما: «معنى المعنى»، وتعتمد هذه النظرية في تحديدها للمعنى على ثلاثة أسس: الفكرة، والرمز، والمرجع، ويكون معنى الكلمة بالارتكان إلى هذه الأسس هو ما تشير إليه في العالم الواقعي، بعبارة أوضح: مرجعها في العالم الخارجي.**)) والشيفرة القناعية التي رسمها الشاعر في النصّ الشعري، وهي من الشيفرات المقبولة وتعني لنا بأن توضيح الرمز وإعطاء الاولوية في الصورة يجعل عامل التأثر أكثر، وهي تحولات، من الغموض الى الايضاح والى القصدية الرمزية، وهذا ماذهب به الشاعر من خلال الصورة الاكبر لجسد القصيدة، كمنظور شعري تصويري، تموضعت الرموز بشكلها المقبول بين ثنايا الشطور الشعرية.. ويلُ الشعر: **رأس مشعث يشب من مناماتي + من قراب ذاكرتي + من حجارة المعرات حيث الشعراء يطالبون بأن يسملوا + ليفتحوا حوارا مع رهين المحبسين + أو أقرب العميان يهمهم بالهمس يهلهل بالهلاك + كأني فتحت حنفية المحيط بمطرقة** – اعلان سركوني من المحيط الى المعرة، ومن المعرة الى ابي العلاء المعري، والمطرقة بقوتها ومقبضها اليدوي من خشب الشجرة، فالرمزية هنا: كأني فتحت حنفية المحيط بمطرقة، الجمل أخذت مساحة كبيرة في الرمزية أما كمفردات، فنميل الى المطرقة والمحيط والباث.. وهي صورة حسية إعتمدت الاحتجاج والتشبيه، «كأني» وطالما هناك حسية داخلية صامتة، فالكتابة نوعية تصبح، وكما أراد الشاعر الفرنسي ستيفان مالارمية بالانتماء الى القصيدة النوعية من خلال التقليلية والتي يكون احد اركانها الكبيرة الزمنية.. وسركون بولص الشاعر الذي من جماعة كركوك جرّب مع الشاعر جان دمو والذي اصدر مجموعة فريدة اسمها «الاسمال» وكذلك الشاعر فاضل العزاوي وكذلك الشاعر صلاح فائق، القصيدة النوعية وفترة كتابتها الزمنية تعتمد على التأني والبطئ في الخروج..

كان يجلس في الديوان المهيأ لذوي المظالم البعيدة
كان يجلس في الديوان المهيأ لرمل لايعرف مستقرا

ينتظر قافلة منسية في بئر الالاف
بيدين ضارعتين
ديباجا ترفوه يداه اللتان تتجاهل احداهما الاخرى
وحبرا وفيرا يسيل على حين بغتة
الى وريد البائية الابهر من قبر الحائية الكبرى
من يديّ الأعمى الذي نظر الى أدبي
بعينه الثالثة وبكى

نفس المصدر ص – 218 – 219

يطالعنا الشاعر العراقي سركون بولص عن الاثر الجمالي في شعر أبي الطيب المتنبي، وهو أثر واسع وقد اشتق من قصيدته (أنا الذي نظر الأعمى الى أدبي / وأسمعت كلماتي من به صمم) هذا الاثر المحكوم بالحكمة وأننا أمام فيسلوف عصره، بينما المتنبي أخفى نسبه في العصر العباسي وراح ينقب ويكتب في القصيدة الغامضة.. القصيدة التي كتبها الشاعر سركون بولص موقعة بأثر تاريخي يعود الى عام 1975 في سان فرانسيسكو، وهي من القصائد المطولة وتحمل الكثير من سيرة حياتية إعتمدها الشاعر وهو في هذه المدينة متنقلا بين الحين والاخر بين وجوه عديدة، وينقل إلينا بعض المصادمات والعروض التي لاحظها في تلك الزمنية التاريخية التي عاشها الشاعر، وهنا قد أبدل الشاعر سريره فقط كما فعل بودلير في احدى محطاته الشعرية وكما هو رامبو في أثره الشعري نحو الرمزية، هذه القصيدة شكلت جزء من حقبة تاريخية يجلس خلفها الشاعر العراقي سركون بولص وهو مع فنجان قهوته وأرثه الشعري المحمول..

كان يجلس في الديوان المهيأ لذوي المظالم البعيدة + كان يجلس في الديوان المهيأ لرمل لايعرف مستقرا + ينتظر قافلة منسية في بئر الالاف = وهنا نوعية الاستدلال والتعريف بالقصر الشعري الذي غاص به الشاعر مع قصيدته السركونية وكأنه يختفي خلف دلالات ايحائية بينما يوضح في شطور أخرى تنقلاته في خصوبة أرضية القصيدة وهو يصطدم ببعض الزنوج وطرقات الباب وكذلك تنقلاته مع الشاعر المتنبي، وهو

يفترش الرمل بدلا من الارائك.. من الممكن أن نطلق على مثل هذه اللقطات من اللقطات البعيدة، والرجوع بالذاكرة كمرجعية ورصيد شعري، حيث المتنبي الذي كان ومازال عشاق الجميع.. واللقطات البعيدة تتقارب من خلال البعد الذهني، ويتم إحتواء الموقف شعريا كما أشار الشاعر سركون بولص..

فالتصفية الحسية والتصفية اللغوية مع الصورة والتصوير من الامور التي تحقق الامتزاج والانسجام عند التوظيف الرمزي، ونحن مع صورة ايضاحية حلقت بنا مع خيال الشاعر.. فالواقع الذي ينتمي إليه الشاعر ليس لأنه المتنبي وليس لأنه المعري، فقد اتخذ من المتنبي منظورا مبعدا وحاول تقريب هذا المنظور من خلال الشعرية والصور التي اعتمدها الشاعر العراقي سركون بولص..

المكاشفة الرمزية في النص

قد يبدو عنوان هذا الملف غريبا ونحن نغوص مع القصائدية السركونية وكما كنا مع القصائدية السلمانية العراقية (الشاعر سلمان داود محمد).. فسوف ننتمي الى النص المزدوج ضمن النظرية التصورية للشعر، والنص المزدوج من الطبيعي يقودنا الى مكاشفات في النظرية التواصلية أيضا، وهنا نعني أن نطلق للمنظور الشعري معاينته والتفحص في كيفية المثول أمام القصيدة السركونية والتي مزج قصديتين بمنظور واحد، ولعل هذا المزج يقودنا الى انسجام تصويري رمزي، فالمذهب التصويري والرمزي أخذا يتقاربان حد الانسجام بجسد واحد ((**اقتربت دلالة «الصورة» من دلالة «الرمز الفنية» حين غدت الصورة أكثر ايحاء وغدا الرمز أقل تجريدا عما كانت عليه الحال عند رواد المذهب الرمزي، ولدى شعراء العصر ممن تأثرا بالمذهب التصويري والشعر الرمزي معا حتى كاد يمحى هذا التفاوت في درجتي الايحاء والتجريد بين الصورة والرمز. – ص 48 – الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث – د. بشرى موسى صالح**))، ولكن موضوع المكاشفة التي نعنيها اعتماد الشاعر الى تجاورات قصائدية وهي تشكيلات جديدة لم تطرح سابقا في فنّ الشعر، وتقودنا هذه المجاورات الى ظهور التجاور التصويري مع الرمزي..

ألقي في الجبّ
حيث أخذ يفكر أياما بما جرى له
ومن الكوّة الوحيدة رأى نجارا يُقادُ الى خشبة الصلب
ساحرة عمياء تُشدّ من شعرها الى محرقة
ملاكا يطير وفي سرّته خاوزقا من الذهب
قدّيسا يجلس بجلال في مهبل الماضي
وعلى رأسه المجزور حدأة مجوسية.
رأى جمعا من العذارى
ينتظرن دورهنّ للنوم
مع التنين الذي احتلّ نبع المملكة
ورأى العبيد يصنعون الخمور القويّة للامراء
ويجلدون حتى الموت من قبل عبد –
كان أسيرا في سومطرة

من قصيدة: أقف في سمت غريب: عراف أور(سيرة كاملة) – ص 159 – المؤلفات الثانية

لعل مانبحثه هنا عن الرموز ولا نستغني عن الاشارات التي أشار بها الشاعر العراقي سركون بولص، فقد أشار هنا الى النبي يوسف وقد ألقي في الجبّ (تقول الرواية وكان عمره 17 سنة) بينما استخدم الشاعر الجب كرمز من رموزه وهو يشير الى النبي يوسف، ويستمر الشاعر من خلال مواجهات لغوية ليكشف إلينا من خلال ملحمته الشعرية: **أقف في سمت غريب: عراف أور**.. وقد نالت من دون القصائد على عمق القصيدة وتواصلها وعدد صفحاتها.. نحن أمام مشاهد تصويرية تقابلها العمق الرمزي واستمراريته المفرداتي مما تزداد الصور دلالات ويذهب بنا الشاعر ((**في الممارسة العملية، تحوّل الدلائل باستمرار رموزا**، ويطعم كل دليل برموز لا حصر لها. – ص 358 – نظريات في الرمز – تودوروف)). كتب الشاعر سركون بولص القصيدة في «سان فرانسيسكو

عام 1972» وهو يعتمد النصّ المفتوح حيث انفتاح الرؤى من خلال مواصلته وتنقلاته وأضداده اللغوية وكذلك فأن الشاعر لم يحبس رؤيته في مجال واحد وأنما كانت ذات أبعاد ليشير إلينا من خلال هذه الابعاد الى ملحمته القصائدية، ولم نتوقف هنا مع القصيدة – الملحمة؛ فالانتقالات الملحمية والتزاوج النصّي بين الصورة والرمز ساعد على إيجاد نص الشاعر مفتوحا وكذلك ما ذكره من سيرة الانبياء ومنهم النبي يوسف وسيدنا المسيح: **ومن الكوّة الوحيدة رأى نجارا يُقادُ الى خشبة الصلب**؛ فتعدد الدلالات وتراكماتها وكذلك تواصل المعاني ومجاوراتها اتخذت من النصّ أن يبتعد أكثر من خلال رؤيته ويغوص برؤى جديدة انتقالية من معنى الى آخر.. **ساحرة عمياء تُشدّ من شعرها الى محرقة + ملاكا يطير وفي سرّته خاوزقا من الذهب + قدّيسا يجلس بجلال في مهبل الماضي + وعلى رأسه المجزور حدأة مجوسية.**

ليس في المعاني تنتابنا التواصلية ولكن للالفاظ دورها وتجانسها ومجاوراتها مما تبعث الى معان جديدة تكشف الينا ماوراء المعنى، فالموضوع هنا ليس استئنافا للانتاج الشاعري فقط وانما انتاجا لمحسوسات عديدة يغوص بها الشاعر بتفكّر متواصل أوصلنا معه الى الانجيل والى النبي يوسف، والى الملائكة الذين نقرأ لوحاتهم السقفية في الكنائس وهم يطيرون، فالطيران والخازوق، لاينسجمان وإنما أراد من ذلك تصوير المشهد واقترابه من المشهدية الشعرية ليرمز إلينا تأويلا جديدا نحو الحرية والعبودية وكيف كان عبدا يجلد عبدا حتى الموت، وكيف العبيد يصنعون الخمور للامراء..! الانشطة الرمزية تقودنا الى وظائف عديدة ومنها الوظيفة التعبيرية ووظيفة المعاني والوظيفة التصويرية والبعد الحسي وكذلك الجمالية وقبولها المحسّن والتي تبعث الى الانتعاش عند قراءة القصيدة والغوص بين مفرداتها وتواصلها..

ظهر كل شئ في كتاب العراف

.....

ظهرت الالة في يد المجنون

ظهر الجسر

ظهر الله في نزهته الإنتحارية على حبل العدالة

نفس المصدر

لو نلاحظ من النموذج بأن الشاعر اعتمد اللغة الوصفية (وعندما نقول في بعض الاحيان هناك مخاتلات فنية) وهذا ما هو قد ظهر الان من خلال تواصل السيرة التي إعتمدها الشاعر في نصّه المفتوح، في الحقيقة أعطتنا اللغة وصفيتها للحدث الشعر المتفكر في ذاكرة الشاعر، ولكن باطن المعادلة تختلف الحالة تماما، فالتصوير هنا ضمن آلية التفكر الذهني، مما شكلت سلطة مستقلة مع تلك السيرة التي اعتمدها الشاعر، فالصورة الداخلية في ذهنية الشاعر هي التي تغلبت على اللغة الوصفية، وكذلك على الصورة المنقولة بتطوراتها وأبعادها.. ظهر الله في نزهته الإنتحارية على حبل العدالة = هنا حالة تفكر وليس حالة نقل صورة بأطارها الخارجي، وحالة التفكر تقودنا الى فلسفة الاشياء، وفلسفة الالفاظ عند رسمها كصورة ذهنية لها استقلالها..

الشمس قامرت في جسدي **نجمة**
(الشمس قامرت في جسدي) **تظهر**
عرفت صخوري (عرفت صخوري) **على**
صخرة بعد صخرة **نافذة**
(صخرة بعد صخرة) **رجلٍ**
وهربت بين ذراعيّ **معدَم**
(وهربت بين ذراعيّ) **يتضوّر**
وأضاءتني وهي في صدري **أطفاله**
(وأضاءتني وهي في صدري) **جوعا:**
كامرأة ملئة النهدين **يرفس**
(كامرأة ملئة النهدين) **النجمة**
حتى سكرتُ **بقوة حتى**

(حتى سكرتُ)	تعود الى
حتى أصبح كلّ عظم فيّ	مكانها!
(حتى أصبح كلّ عظم فيّ)	يلتقط
سكّيرا يدمن على الطيران	سكّينا
(سكّيرا يدمن على الطيران)	وينزل
بلا أجنحة ولا هدف	الى
بلا أجنحة ولا هدف	المدينة

نفس المصدر – ص 162

لو ننقاد الى الجزء المقروء من النص، فسوف نميل الى الجزء الأيمن ونتخلى عن تواجد الأقواس وكحضور ملائم من خلال البصرية برؤية المنظور ونقله حيث الأشياء التي تسبح في النصف الأول، والذي شكل الجناح الأكبر من النصين المتجاورين، ويعد النصّ الأول من النصوص التأليفية والنصّ المجاور خارج التناص من النصوص التجاورية، ومهمته إخفاء السياق كجسد في القصيدة، والبحث بين المفردات المطرية والتي شكلت إلينا دلالات ضمنية، وهو ماتضمّنه من دلالات نفعية دعما للنصّ الأول الذي شغل يمين الصفحة.. وهل تنتمي من مثل هذه النصوص الى القصيدة الغامضة؟ لاغموض هنا بقدر ما يمكننا الغوص من خلال المنظورين المرئي واللا مرئي، فسوف ننساق الى تركيب لغوي يحوي على معان محددة، بل هي رموز تثير الاحساسات المتواصلة لدى المتلقي ويبقى مع اسئلته حول الغموض وبيان الظهور.. القصيدة الغامضة لدى سركون هو كيفية التفكر والدخول الى سياقات النصّ الشعري، وعمليات المعانى في قلب الشاعر، من مثل هذه الامور قد فارقت الحياة منذ فترات طويلة؛ فالمعنى في قلب الشاعر، هذا المصطح خرج إلينا مع القصيدة الغامضة، القصيدة (السوداء)؛ لوحة ذات لون أسود لانستطيع أن نرى دواخلها، فالفنان وحده من يعرف ماذا رسم تحت اللون الاسود؛ اللون الاسود تم اهماله في الفن الحديث، ولم يعد لونا كباقي الالوان، وحلّ مكانه اللون الازرق، والذي يوحي للبصرية بأنه يميل الى السواد، وكذلك القصيدة الغامضة (السوداء) اعتمدت الشعرية

الان على التوضيحات في المعاني، وتبسيط المفردات الشعرية وتوظيفها.. وبهذا تنتشر متعة القراءة من خلال متابعة المعاني، وهي ترجمة ثانية للنص الشعري لدى المتلقي، يقول: جاكبسون R Jakobson حين اهتم بالعناصر اللغوية وحين عرف السياق بأنه ((**الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها، فتمثل خلفية الرسالة، تمكن المتلقي من تفسير المقولة وفهمها. – ص 118 – السياق الادبي نظرية نقدية تطبيقية – د. محمود محمد عيسى**)). يشكل السياق الرصيد الحضاري للقول، لذلك من خلال ملاحظاتنا حول قصائد الشاعر العراقي سركون بولص بأنه يعتمد أبسط الحكايات من خلال لغته طبعا ليوصلها الى أبسط الناس، وهنا حتى الرمزية تعد من الفنون المقبولة حيق توظيفه للرموز بتوظيفات مقبلة خارج الغموض القصائدي..

تقودنا القصيدة الى ثلاثة اتجاهات:

الاتجاه الاول للنص: الاتجاه المرئي كنص منظور وفيه من المغايرات اللغوية وتعددية المعاني التي ظهرت للعيان بشكلها الواضح، وهذا النوع من الشعر يعتمد الحالة الفنية في نقل الاشياء بواسطة البصرية للتشكيل الشعري وهو يتجاوز التراكمات كما هو أمامنا كقراءة أولية.. واعتبار اللغة التي في النصّ الشعري من اللغات الشعرية المتفق عليها، ولو اللغة هنا لغة تعتمد المواصلة الطبيعية ولكنها تقع مابين الوصفية واللغة التعبيرية.. ومن هنا نكون عادة خارج النص وحضور الدلالات، ومن الممكن جدا نوجز ذلك ببعض النقاط المهمة (سنتحفظ بشرح النقاط لانها ستقودنا الى نظرية الاشارة).. الوجود اللفظي؛ وهو مايستدعي الى الصورة الذهنية.. والتواجد الخارجي؛ البعد البصري ومقاربات الاشياء.. التواجد الذهني؛ وهو ماخزنته الذهنية من أبعاد.. والوجود التأليفي للنص..

الاتجاه الثاني للنص: الاتجاه الضمني والذي يتطلب الغوص به وتحديد سياق القصيدة كمنظور أولي، أما كمنظور مجزأ، فنلاحظ هناك مجاورات نصية الى جانب النصّ الأول، ومن مثل هذه المحاولات لم تطرق سابقا، وتشتبك المعاني هنا مابين

المعنى الافقي للنص (في الشطر الواحد) ومابين المعنى العمودي وديمومة النصّ الثاني بمواصلته العمودية (في حالة فصل النصين عن بعضهما)، فتظهر لدينا الدلالات النفعية ضمن نظرية (الحقول الدلالية). ((**الحقول اللغوية وكما يعتقد Trier ليست منفصلة، ولكنها منضمة معا لتشكل بدورها حقولا أكبر.. وهكذا حتى تحصر المفردات كلها. – ص 107 – علم الدلالة – أحمد المختار**)). وهناك علاقات رسمها الشاعر بين الجزئيات بالكل وعلاقات بين الكل بالكل، وهذه العلاقات من الطبيعي تولد لنا تراكمات في المعاني..

الاتجاه الثالث: لم تتوقف القصيدة، بل تستمر بعلاقتها مع العنونة، رأس النصّ وعتبته الأولى.. وهنا يدلنا النصّ على ديمومة المعاني الانتقالية والدخول الى علاقات جديدة، لها علاقة بالنصّ الكل، وهي ميزة لا أستطيع أن اقول مفقودة ولكنها تحمل على إنفرادية العمل كمثل هكذا أعمال تواصلية:

الشمس في الخارج وحيدة
تدخل الشمس الى غرفتي وأنا ببطئ أدخلكِ
تجدني ألعق نهديكِ كأنهما
ملحُ الأرض، أقامر عليك وأنت بعيدة عنّي
تجدني وتركع معي في رحمكِ التائه
ننتظر أن تستيقظي كنهر يقترب من المصبّ
نقترب من المصبّ أنا وأنتِ

نفس المصدر.. ص 163

وكما تدخل الشمس الى غرفته، يدخلها ببطئ، وكأن الشاعر مابين الجملة الاستعارية وجملة التشبيه يقودنا الى معان أخرى؛ معان ذاتية، خرجت لممارسة ذاكرته الشعرية ضمن ذات عاملة «الذات الشاعرة» وفي نفس الوقت يبتعد عن غرفته ليطالعنا بتشبيه جديد «كنهر يصب» مما يفرز إلينا بصوته العمودي صوت المخاطِب، صوته هو

الباث في نفس الوقت.. تستمر القصيدة بحضورها الاني مبتعدة عن الماضوية، وأية ماضوية، وهنا العامل الزمني الذي نقلنا ومازلنا نصغي الى قصيدة مرّ عليها الكثير من السنين وحتى رحيل الشاعر نفسه، لنقل ذلك، بأنها تحولات سريرية كما جاء بها بودلير، ولكنها القصيدة السركونية كما كتب بها سركون بولص.. كتب كنتاج متراكم من الخيال وهو يقودنا الى تفاعلات حاضرة «بالرغم من ماضوية النص» وهذا الاجراء التفاعلي يؤدي الى قدرة الباث على درجات من استيعاب المتلقي، وهو لم يبحث عن قارئ نوعي ولا عن قارئ يجانسه ويطابق آراءه، وإنما كتب نصوصه وراقبها من بعيد..

التموضع اللغوي

اللغة هي عملية التوصيل والتي تتجسد في كلمات وجمل، ومن خلال الكلمات الحالمة والكلمات الحاملة للرموز، نبني من خلالها الجمل التركيبية والعبارات، والتي هي من أهداف الشاعر عندما ينظر الى اللغة كوسيلة للتعبير عما يناسب القصائدية والغور في الانفاس الرمزية والتي تعد عالما آخر، وهنا يمتلك الشاعر هذا العالم، ان كان ايحائيا أو عالما على هيئة حلم، المهم هو في يقظته اللحظوية وزمن كتابة النصّ الشعري.. ليس بالجديد عندما تتداخل لغة بلغة أخرى لتستمر العملية التعبيرية في الرمزية، وتكوين سلطة شعرية من خلال تقارب الابعاد وتوظيف المقاربات والغوص بين المؤثرات الحياتية الصغيرة منها والكبيرة، فالرمزية تتموضع في لغتها الخاصة والتي ترى النور تحت ضوء اللغة الشعرية، بل تكون احدى مكوناتها اللغوية في القصائدية، يذهب الشاعر الرمزي بنا الى أنواع معينة من اللغات ومنها اللغة الغامضة (السوداء) والتي تحوي على شيفرات من الصعب فك رموزها وعباراتها التي تقودنا خارج الواقع، فيبدأ بشعوره الاول وينتمي الى اللاشعور، وهنا تبدأ احلام، فالاحلام تحمل الرمزية، ومن خلال الوعي اللغوي وفي حالة اليقظة، نلاحظ بأن الشاعر ليس خارج واقعه الشعري بل هو ابن بيئته في السلطة الشعرية، ويذهب بنا البعض أيضا الى الرمزية المقبولة، ويعتبرها الشاعر الاقرب الى النفس في التحليل والمتابعة، بل وتحتوي على المعاني اليومية لابعاد آنية ومستقبلية..

((وأنه لحق أننا نجد ماقد يقترب من الرموز في كثير من الأعمال التي وضعت تحت مدارس عديدة الا أن هذا ليس رمزا خالصا، ويحتاج الامر الى وعي ومعرفة شاملة ودقيقة عند تلك المقارنات، فالرمز يبقى أوسع من ذلك في كونه مايكتنف العمل الفني ككل، وينقل أعضاءه ومسامه، ويجعله ماهو من معادل لمشاعر وعواطف الكاتب أو الشاعر، وهو يعيد خلق هذه المشاعر في ذهن القارئ كأشياء تشير الى الواقع، ولكنها ليست الواقع على الاطلاق. – ص 11 – الرمزية – تشارلز تشادويك، ترجمة: نسيم ابراهيم يوسف)).

تغيير رتابة الجملة اللغوية وتجريدها من المباشرة والعمل على ايجاد الايحاءات في عملية اللغة، من العمليات التي تخلق لنا لغة جديدة، غير اللغة الشعرية المتعارف عليها، لذلك يجد الرمزيون لغتهم بخلق جديد. **((إنّ تجريد السياق اللغوي من علاقاته التركيبية لايعني بالضرورة فقدان كلّ وحدة تربط بين الكلمات والجمل. ولكن الوحدة التي حرص عليها الرمزيون وحدة من نوع جديد لأنها تعتمد على مايسمى بالمواءمة appropriateness الايحائية بين الكلمات. ص 125 – الرمز والرمزية في الشعر المعاصر – د. محمد فتوح أحمد)).**

تبتعد اللغة عن الالفاظ المطروقة والالفاظ الباهتة والمستهلكة، وتعمل على دقة اللفظة واختيارها في اللغة، فالتموضع الرمزي يحتم عليها أن تكون لغة صافية وغير مكررة، واللغة العربية غنية بالكلمات وعميقة بالتعابير وتركيب الكلمات، فطرد تلك الالفاظ التي لاتناسب التموضع الرمزي في اللغة ليس جناية يعتنقها الشاعر، بل حالة صحيّة في الشعرية واعتماد الجديد والغوص بين ثناياه.. **((فتم لهم «الرمزيون» الاجهاد ماسموه «عملية التصفية» في الشعر. وأتموها بنزع الصفة الخطابية عن الالفاظ ونزع الصفة الموضوعية الايجابية بحيث لاتدهن ولا تكسو ألوانا، بل تومئ الى أظلال الاضواء ايماء. – ص 89 – الرمزية والادب العربي الحديث – أنطون كرم)).**

يتجرد العالم الخارجي لدى الشاعر، ويبقى منتميا الى عالمه الخاص، الذي يحرّكه بالشكل الذي يناسب اللغة، فيصبح العالم الخارجي فكرة أو شعورا (**كما يقول د. محمد**

غنيمي هلال في كتابه النقد الادبي – ص 419) ، العالم الخاص والذي امتلكه بفعل المحركات الحسية لذلك مما يبعث الى النفس الاريحية، ليشير الى أن العالم الحسي هو صورة ناقصة..

اليوم أريد أن تصمت الريح
كأن كمامة أطبقت على فم العالم.

الأحياء والأموات تفاهموا
على الإرتماء في حضن السكينة.

لأن الليل هكذا أراد
لأنّ ربة الظلام، لأنّ ربّ الأرمدة

قرّر أنّ آخر المطاف هذه المحطة
حيث تجلس أرملة وطفلتها على مصطبة الخشب

بانتظار آخر قطار ذاهب الى الجحيم، في المطر

قصيدة: الكمامة – ص 302 – سركون بولص المؤلفات الثانية

هي ليست لباسا تلك اللغة التي تقودنا بوقفاتها وماتحوي من ألفاظ وأشياء يتم تحويلها، فالعالم الجديد للشاعر عالم منظوره الفريد بداخل نفسية جياشة ترغب بالاستقلال، لذلك يؤسس الشاعر جمهوريته الشعرية الخاصة.. هنا عالم صغير اتخذه الشاعر من الاخر ونسبه الى وجوده كآخر ينتمي الى تشغيل الفراغ الذي كان بمخيلة داخلية، فيقودنا الشاعر الى محطة، ومحطته هذي الاحادية التي اتحدت مع منفذين:

المنفذ اللغوي؛ وتموضع الأتصال بين الذاكرة والخارج، وهنا من الطبيعي تتماشى اللغة حسب رغبة الباث ليختار لها قصة أو حكاية، ويعتمد استمرارية الحدث، ويزركشها برموز تلائم الطقوس الحكائية أو الشطور التي تظهر الى الاخر..

المنفذ الثاني؛ الهيكل المفرداتي والذي طعّم اللغة وجعلها حاملة لمفردات ترمز الى الاشياء تارة، وتسخير الالفاظ تارة أخرى، ومهمة الالفاظ تحطيم الالفاظ المكررة والحفاظ على النصّ بزمنيته ومعانيه الصافية لكي لاتجرنا مهمة التأليف النصي الى أعمال تقريرية... فالذي يشدّنا في التأليف القصائدي موضوعة الالفاظ الفعالة والتي تقودنا الى مهام ضمنية ومهام ظاهرية، وعند التركيب تظهر الينا بصيغ أخرى، ومن الممكن جدا نحصل على تراكيب رمزية، تهتم بمضمون القصيدة وتطرد الشكل التقليدي..

قرّر أنّ آخر المطاف هذه المحطة + حيث تجلس أرملة وطفلتها على مصطبة الخشب = بانتظار آخر قطار ذاهب الى الجحيم، في المطر – القطار من الاشياء.. المصطبة والجحيم والمطر، ومابين الجحيم والمطر تكمن لغة أخرى تحمل معنى يخالف المعنى الذي نقرأه، فالتذكر الذاتي لدى الشاعر (أو لدى الانسان بشكل عام) ولنكن خارج الخصخصة، تميل الى الاستذكار بعوامل القسوة، فالمحطة هنا هي الهيكل الجامع لكل من الباث (بمخيلته) ولكل من الامرأة وطفلتها.. ومحتويات المحطة الليل، كحالة زمنية لازمت طقوس المحطة، والمصطبة الخشبية، والكل ينتظر ذلك الزائر الذي يمر متوقفا لدقائق ليحمل نعشه ويمضي، والحالة الفاصلة بين مسيرة القطار وجهنم، هو المطر، فكلما توهجت جهنم، اشتغل المطر وأدى واجبه المثلج والذي يؤدي الى اطفاء الحرائق.. اللغة التي حملتنا وحملت معها تعبيراتها المتقسمة، أدخلتنا الى بعض الرموز، التي تموضعت ووصلتنا من خلالها.. ((**على المبدع القوي أن يتغلب على التلقائية السهلة، وفي خفف هذه السهولة، صعوبة، فلا يشغله ما بأمكانياته أن يفعل، بل يبعد الى أكثر من ذلك، فيتبصر فيما يجب فعله. ص 97 – الرمزية والادب العربي الحديث – أنطون كرم**)).

لذلك مانلاحظه بأن الشاعر يبتعد عن الاداء المستسهل، ويميل الى المتلقي أكثر كي يجعله مع نافذة الاستيعاب بما يطرحه من قصائد متواصلة، تحمل حكاياتها وألوانها المتعددة خارج اللون الأسود..

كلما اكتشف الشاعر بعض خبايا الحياة المتفاعلة، كلما اكتشف لغة جديدة تتفاعل مع تلك الخبايا وتنفخ في روحها لتعيدها من جديد، مثلا تكسير الاشكال القديمة تبعث الشاعر الى ايجاد البدائل، وهذه البدائل بلغة جديدة يتموضع به منظوره الجديد، وشكل رؤيته الجديدة والاشتغالات البصرية والذهنية، فيدخل الى تجربة جديدة تضاف الى تجاربه القديمة ومع تجربة لغته الجديدة والتي يعانقها في حالة الخلق والمواصلة الابداعية، متنقلا كل مرة من لغة الى أخرى ((**التجربة الشعرية وفقا لهذا تجربة لغة، فالشاعر ينطلق الى العمل من وحدة عاطفية كما يقول هربرت ريد، وهذه الوحدة تكتسي بما يمكن يسمى بالصورة اللغوية الداخلية ولكي يظل الشاعر مخلصا لهذه الصورة اللغوية الداخلية فلابد له من أن يخترع الكلمات وأن يبدع الصور وأن يتلاعب بمعاني الالفاظ ويوسع في نطاقها. – ص 72 – لغة الشعر العربي الحديث – الدكتور السعيد الورقي**)).

لعبة الالفاظ والبحث عن معان جديدة إحدى مهام التجربة اللغوية الجديدة، وكذلك تعد من منافذ المخاتلات الفنية بايجاد وكشف المستور عنه، وهذه المهام ليست قوالب جاهزة، وإنما خبرة وتجربة متواصلة، فكل مرة نلاحظ الشاعر يغير ملابسه ويعتنق الملبس الجديد..

الرمزية وعلاقاتها

تتأسس المفاهيم حسب الحاجة القصائدية وما تحوي القصيدة من فنون داخلية وأخرى رؤيا خارجية، قد يكون الغوص مع علاقة الالفاظ ومجاوراتها أو مع التكوينات التصويرية للقصيدة الواحدة أو عن الابعاد الرؤيوية.. فعلاقة الرمزية علاقات تخييلية، فينجلي الوعي التأملي والتخييلي الى الرمزية والتي تقودنا بدورها الى الدخول عالم التصوير، ان كانت الصورة فلاشية (ذات اللقطة السريعة) وإن كانت فلاشية بصرية تحكمها الأبعاد البصرية مع الرؤية، فالمنظور البصري يقودنا عادة الى الاشياء، بينما المنظور الذهني يقودنا الى الالفاظ، ومن هنا يكون الشاعر عالمه الخاص وهو في غرفة الخيال التي لاتنفك عنه..

العلاقات والمجاورات التي مع الرمزية عادة هي الاشارات المجازية زائدا التخييلية وهي من أكبر العلاقات التي تواجه الرمزية.. وتنقلنا الرمزية الى الحيوية والمتعة وتعدد المعاني، وهي علاقات أما ضمنية أو تجاورية.. وهناك علاقات لحظوية غير متوقعة، فمثلا جرس الكلمة والتي تعد من الحالات غير المتوقعة في قصيدة النثر، وهي متواجدة، وكذلك العالم الافتراضي للشاعر خارج عالمه الخاص وخارج ماوراء الواقع، فالرمزية تحوي هذا العالم الذي لايرى الا بالرؤية الذهنية وفي الحلم الواحد عند اليقظة..

العلاقات الرمزية وعلى أشكالها ومضامينها لانستطيع حصرها بصفحات صغيرة ولكن من الضروري أن نشير اليها ولو بالقدر المستطاع وما تيسر لنا الذاكرة ومطالعة الكتب الجراحية المختصة.. فاللوحة المنظورة من قبل المتلقي، يُنظر اليها كلوحة وجسد واحد بألوانها وخطوطها البيانية، وكذلك أبعادها وما تحمله من معان تختفي مابين الالوان، فالالوان تحمل الرموز وتحمل سريالية المرآة العاكسة وكما هشم بيكاسو المرآة ليحصل على تكعيباته في اللوحة، كذلك الشاعر يهشم الاشكال ويزيل الرؤى، ويبدأ ببناء من جديد.. فالاصوات الملونة ((**وهي محاولة بدأها رامبو في قصيدته الحروف المتحركة، بهدف تفجير الحياة في الاصوات عن طريق ربط كل منها بلون من الالوان وشعور من المشاعر بحيث يصبح صوت كصوت الـ «I» أحمر يذكرنا بالدم. وضحكات شفاه فاتنة ساعة الغضب أو النشوة النادمة. – ص 128 – الرمز والرمزية في الشعر المعاصر – دكتور محمد فتوح أحمد**)).

سيّد البيع والشراء
يكبو على ركبتيه بسكتة قلبية في
سوق المضاربات، لكنّ طاحونة المال

مسعورة لاتكفّ عن الدوران
وفي كلّ دورة، يسقط تاريخ، يعلو حصار.

أنتَ بالكاد تنام، شاعر، صفحة بيضاء

الليل أقلّ ليلا
الصمت أغنى بما فيه
الصمت أغنى بما فيه
وحتى الموت في كمال افتقاره الى المعنى

ربما، عنى، في الاخر شيئا
إذا عاشت الكلمات: من أجلها نُقتل ونموت

ونرتوي من ظمأ، في صحاراها
ونرتوي من فقرها العجيب...

قل: شيطان
ويُغمى من الرعب على اليزيدي.

قُل: الله
وانظر كيف تشتعل النيران.

قصيدة: إذا عاشت الكلمات – ص 358 – الاعمال الشعرية الثانية

تنسجم العلاقة المفرداتية الجزء بالكل، وطالما لدينا الكل، كمنظور خارجي، فالدخول الى جسد القصيدة يتم من خلال علاقات رؤيوية، وأول تلك العلاقات، هو علاقة العنونة، والتي تمثل الباب الرئيسي للبناء الهندسي الشاهق الذي تم تشييده بأنامل فنية تمتلك الخبرة والتجربة في عمليات البناء.. علاقة المعنى بالقصيدة كمفردات وكجمل متواصلة تمنحنا التفكير والتفكر حول المحتويات الجزئية والمحتوى الكلي الذي يظهر في القصيدة كوجه عام.. وهنا من خلال القصيدة التي تحوي على المجاورات مع الفراغات وعلى الوظائف المقطعية التي رسمها الشاعر، فكل مقطع أدى وضيفة تجاورية وتستمر الحالة معه الى آخر القصيدة ليرسم إلينا بعض المصاحبات اللفظية والتي تهمّ البيئة العراقية بالذات، لذلك نقول في بعض الاحيان أن الشاعر إبن بيئته،

فيكون على بينة بنقل المعاني والمصاحبات اللفظية من البيئة التي تحيط به الى الشعرية، ولكن الحركة الحسية لاتختلف بين الشعراء الا من خلال الوعي الحسي ومقدرة الشاعر على الغوص بحسية منفردة تختلف عن أبناء جيله.. **الصمت أغنى بما فيه + الصمت أغنى بما فيه + وحتى الموت في كمال افتقاره الى المعنى / ربما، عنى، في الاخر شيئا + إذا عاشت الكلمات: من أجلها نُقتل ونموت** – الشاعر سركون بولص يعتبر مصدرا مهما من مصادر شعره المتواصل، فالاريحية النفسية نحو ابتكار المفردات تشكل لديه فرعا من فروع مشيئته الشعرية المتواصلة، وكذلك الميول الى قضايا الانسان أكثر.. فمفردة الصمت تداركت مع مفردة الموت، ولاحقتها، فالموت صمت: وهي ابتكارات المعنى وملاحقة الترميز لدى الشاعر.. يقول انطوني كرم في كتابه ((**رفع الرمزيون بينهم وبين الجهاز اللفظي المحفوظ حواجز، وحاولوا أن يبتكروا تعابير جديدة غير منتظرة. فنتج عن ذلك ثلاثة أمور: أولها أن لاصدفة في الابداع وانما الابداع ثمرة مران طويل وئيد، وعمل لايبلغ التمام. وعليه فهو لايبلغ النهاية والكمال وانما يدانيهما. – ص 97 – الرمزية والادب العربي الحديث – أنطون كرم**)). تشكل هذه العلاقات علاقات جديدة بين اللفظة وملاحقتها للفظة أخرى، وبل تشترك معها بالدلالة..

من المصاحبات اللفظية وغير المتوقعة نميل الى بيئة الشاعر العراقية وما نسمعه أو نراه في حياتنا اليومية من سوء فهم للكثير من العبارات والمفاهيم الخطرة والتي تلامس الديانات ومنها الديانة الايزيدية والذين يؤمنون بالملك (طاووس)، وهذه هي احدى شعاراتهم الدينية التي يتم الاتكاء عليها في رحلتهم الحياتية وعباداتهم.. **قل: شيطان – ويُغمى من الرعب على اليزيدي. / قُل: الله + وانظر كيف تشتعل النيران.**

يُتهم الايزيدي في العراق من قبل بعض الوجوه الضارة في المجتمع العراقي بأنه من عباد الشيطان، ويرجح المؤرخون على أن اصل الديانة الايزيدية أتخذت من بابل في بلاد مابين نهرين[1].. ((**على عكس المعروف في الديانات الإبراهيمية، يعتقد الإزيديون**

(1) ((الملك طاووس)) والشمس، هما من أهم مقدسات الإيزيديين، إذ يقدسون الملك طاووس لأنه بالنسبة لهم، كما يقول دوملي «رئيس الملائكة وهو الذي حفظ سر المحفوظ للإله الكبير عند

أن «طاووس ملَكَ» في الرواية الإيزيدية، هو الذي رفض السجود لآدم عليه السلام، ولمّا سأله الله: لماذا لم تك من الساجدين؟ قال: «عندما خلقتنا أمرتنا يا ربنا أن لا نسجد إلا لك، وأنا لم ولن أسجد لغير وجهك الكريم يا رب». فأعلن الله لباقي الملائكة، أن طلب السجود لآدم كان اختبارًا، وأن طاووس ملك هو الوحيد الذي اجتازه بنجاح، ومن ثم كافئه الله بجعله أقرب المخلوقات إليه وأناط له حكم الكون. ولأن الشيطان هو من رفض السجود لآدم عليه السلام في الديانات الإبراهيمية، فتسببت عبادة وتقديس طاووس ملَكَ عند الإيزيدين، في اتهامهم من أتباع الديانات السماوية بعبادة الشيطان، الأمر المنافي للحقيقة، حيث لا يؤمن الإيزيديون في وجود الشياطين أصلًا. – تسنيم فهيد كاتبة ومدونة مصرية)).

لذلك طرح الشاعر العراقي مفهومه اليومي والمتداول والفرق بين الايزيدي وحياته المشتقة من ديانته وبين عموم الناس وحياتهم المشتقة من الله (جل جلاله)، ونحن نطرح المفاهيم والسبل الكفيلة لمعالجة الحالتين التي تعانقنا في هذا الكون العراقي..

البياضات القصدية التي فصلت بين المعاني رسمها الشاعر لتواجد خفايا بين كل معنى وآخر، وفك تلك الشفرات بالاعتماد على التواصل مع كل مقطع من المقاطع، فلو نرجع قليلا الى الأعلى: **الصمت أغنى بما فيه + وحتى الموت في كمال افتقاره الى المعنى / ربما، عنى، في الاخر شيئا + إذا عاشت الكلمات: من أجلها نُقتل ونموت / ونرتوي من ظمأ، في صحاراها + ونرتوي من فقرها العجيب...**

الخليقة (وهذا ما تفسره الديانات الأخرى بتفسير آخر ونحن ليس لدينا أي علاقة بتفسير الديانات الأخرى) الخاص بتدرج الآلهة الكبار أو الملائكة في الديانات الإبراهيمية واليهودية والمسيحية، فللإيزيديين معتقدات خاصة بهم تختلف عن معتقدات الديانات التي لها كتب سماوية.

إن هذه الديانة تتدرج من الطبيعة، إلى التنظيم المجدد الذي حدث على يد الشيخ عدي بن مسافر، ويوجد أصول للديانة في الحضارة الساسانية باسم الديانة اليزدانية، ويجب على الإيزيدي أن يعرف الله مباشرة من خلال عبادته لله، ومعرفته الرب بالطريقة العرفانية والروحانية وليس من خلال وسيط. عن صحيفة الشرق الأوسط.. دلشاد عبدالله

مفردة الموت تتكرر لدى الشاعر وهو يواصل مقاطعه الفراغية ومقاطعه المكتوبة، وهنا يعتمد القصيدة في التوزيع.. التوزيع مابين المعاني من جهة وتوزيع المعاني على شكل مقاطع، وكل مقطع يتواصل ويصنع علاقة مع المقطع الذي يليه.. فتعيش المفردات الرمزية ضمن هذه المقاطع، بل تشير إليها، وبعضها كونت لدينا مكونات إشارية في عملية توزيع المعاني..

الفصل الخامس

بنية الحدث الشعري

لو أبحرنا أكثر سوف نتلاقى مع البنية السردية والبنية القصصية والحكائية وكذلك بنية المعنى، وهناك بنية الصورة الفنية والتي تشكل من الاهمية مع الحدث الشعري وملائمة ذلك الحدث ونقله الى القصائدية، فالصورة الشعرية ودهشتها تشكل العمود الفقري في الديمومة الشاعرية وتشكل الوجه الظاهري في التأثيرات النفسية لدى المتلقي، ولكن الذي يهمنا من بنية الحدث الشعري عملية التشييد المؤسساتي في القصيدة السركونية، وكذلك التشييد التصويري وبنية التصوير والعلاقات الناجمة بين الصورة والحدث..حدد شتراوس البنية بأنها ((**نسق يتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى. – ص 540 عز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، ط1، عمان**)) ننساق خلف بنية الحدث التوزيعية فالدخول إليها من خلال الشعور واللاشعور، فهي لاتمثل الذاتية ولا هي مادية أو مثالية فهي تمثل شبكة من العلاقات، ومبدأ التوزيع تخضع له الجمل كما تخضع اليه الأصوات وهو مرتبط بالاريحية النفسية، وهناك علاقة مابين التوزيعية والقول الشعري في بنية الحدث الشعري؛ فليست اللغة إلا ظاهرة سلوكية من الظواهر القابلة للملاحظة والمقياس. ومن خلال التعارض والتشابه والابتعاد والاقتراب وكذلك حالة الاختلافات ومنها الانزياح الكلامي، والترميز، الانزياح الكلامي عن المعنى أحيانا يكتفي الشاعر بهذا الانزياح وأحيانا يحوله الى رموز.. وحالة الحدث الشعري وبنيته العلائقية تدفعنا الى التباعد عن الكلام والى القول الشعري..

زاوية الرؤية الطبيعية وزاوية الرؤية الحادة من المهام التي تعنينا في بنية الحدث الشعري ونحن ندخل الى شبكة من العلاقات والمنظور الشعري في بنية الحدث

الشعري، فالقصيدة ليست انعكاس الواقع وإنما انعكاس رؤية الشاعر أينما كان الشاعر أمام الواقع أو خلفه، فزاوية الرؤية وقياساتها تأخذ الجزء وتنسجه مع الكلّ وهكذا تصطاد بصرية الشاعر الكثير من الحالات المنظومة والحالات غير المنظومة، وهي مداخل بصرية في زاوية الرؤية لنقلها الى العلاقات والعناصر المختلفة في القصيدة.. وعندما ندخل للتعرف على بنية القصيدة «وهنا تختلف الحالة عن بنية الحدث الشعري» من خلال التعارض والتشابه بين العناصر المختلفة ويطلقون عليها «قوانين التركيب».

في الصمت المطبق
أصغي الى أيّ صوت:
شيءٌ يسقط كتفاحة نيوتن
في حضن الظلام. هرٌّ يشكو من البرد.
من الجوع الى أنثى
أنين الثلاجة القديمة.

أمام بيتي
تفرقع بلّورات الصقيع
بين الحين والاخر كأن الغابة في نومها العميق
تمط أضلاعها الألف

هنا يتفتّح الزمان ببطء زهرة

تنضح الطبيعة كحائض في قارورةِ
الطقسِ، تندرج الخفايا خلسة
في مسارِبها الخفيّة

يتكسّر غصنٌ
أسمع حمولته الخفيفة من الثلج

تضرب سجادة الأوراق
كدفّ أصم

في مكان ما تنعق بومة

من قصيدة: موكب أصوات – ص 355 – سركون بولص – الاعمال الثانية

لو تعاملنا مع المفردات كمفردات هائجة بين الجمل سنحصل على تسجيل كمي لابأس به من المفردات التي تعوم على سطح القصيدة، ولكن عندما الشاعر يطبق الصمت، ويفتحه ثانية، فهذا لايتم من خلال مفردة واحدة، وإنما من خلال علاقات المفردة ومجاوراتها في عملية الخلق الشعري، لذلك ونحن نقرأ تفاصيل تلك المفردات ونرجعها كأصوات فهنا يكون قد ملأنا شيئا من نوايا الشاعر التي اعتمدها في عملية الخلق، فالكلمة هي وحدة صغرى دالة، وتتكون منها الوحدات الكبرى والتي تقودنا الى معان وتأويلات جديدة، وكما يتم تنظيم تلك المفردات في نسق معين لكي تقودنا الى دلالات معينة، قد تتعدد هذه الدلالات مع تراكيب الجمل الجديدة، وتختلف الاصوات من مفردة الى أخرى باختلاف الحالة الزمنية أيضا من ناحية التشديد والتفخيم والنعومة.. الخ. **أصغي الى أيّ صوت: + شيءٌ يسقط كتفاحة نيوتن + في حضن الظلام. هرٌّ يشكو من البرد. – من الجوع الى أنثى – أنين الثلاجة القديمة.** = كل هذا يقودنا الى: **في الصمت المطبق –**

ونحن نتماشى مع هذا الصمت الذي أدّى الى رمز معين، فتغدو الكلمة إثارة من الانفعلات الجديدة.. لفظة الصمت كوّنت علاقات مع الالفاظ ومن نتائج تلك العلاقات تحركها في المعاني كما نقلت في آخر الشطور.. تخفي المفردات بين اجنحتها آلام وأحزان، فالشئ الذي يسقط كتفاحة نيوتن، يذهب بنا الشاعر الى الجاذبية، فالمعنى هنا اختلف بين المعنى الظاهري للجملة الشعرية وبين معنى الشاعر الذي أخفى معانيه الخاصة تحتها، وهكذا عندما الهرّ يشكو من البرد، وعلاقة الجملة بما جاورها من جملة أنين الثلاجة القديم.. فهذا الفيض المتراكم من المفردات تعني إلينا هناك تفجيرا لابعاد أخرى ومنها معاني الجمل الجديدة.. **هنا يتفتّح الزمان ببطء زهرة / تنضح الطبيعة**

كحائض في قارورةِ + الطقسِ، تندرج الخفايا خلسة + في مساربها الخفيّة.. قارورة الطقس وزمنية الزهرة، وما اختفى خلف هذه العبارات، نجد أن الشاعر يسعى الى الميل الحقيقي الزمني = الربيع.. فالربيع يهتم بالزهور، وعلاقة الربيع بالطبيعة علاقة ديمومة فصلية، لينقلب الطقس من جديد.. فتواجد الانقلابات المفرداتية من خلال الجمل وانسجامها مع بعضها كمكملات لظهور عناصر القصيدة لتشكل شكلا من المفهوم الخاص في القصيدة الحديثة، وهنا يعطي مسارا آخر، خارج الربيع، وهذه الرموز التي اعتمدها الشاعر قد قادت العملية الشعرية وما تصبو إليها القصيدة.. ((**المزج يشتغل على ماهو حاصل فيما نعرفه بأنه يجمّع بين الاشياء بوجوه جديدة يكون لها نشوء بنية جديدة لاتتأتي تأتيا مخصوصا مما يكون تجميعه من العناصر. فالمزج الدوامة على غاية من القوة خاصة في تجميع الافكار والابنية والمعاني التي تتصادم. – ص 12 – مدخل في نظرية المزج – مارك تورنر، نقلها الى العربية: الأزهر الزنّاد – جامعة منوبة، تونس**)). المستوى الإنسجامي في النص السركوني يعد من المستويات التواصلية دون توقف بنقطة الا للتحول في بعض المعاني التي يرسمها والتخلي عن الذوات في رحلته الشعرية، وهذا لايمنع من التواصل الماضوي وانسجامه مع التواصل الاني، وهكذا علمتنا القصيدة السركونية بالربط بين الماضي والحاضر وتحويل الماضي الى أدوات حاضرة عند الاسجام المفرداتي والجملي..

يتكسّر غصنٌ + أسمع حمولته الخفيفة من الثلج – تضرب سجادة الأوراق + كدفّ أصم / في مكان ما تنعق بومة – لدينا غصن ولدينا ثلج.. عنصران مكونان لجملتين متواصلتين بمعان مختلفة، وهي من المشاهد التي نراها عادة والثقل البليغ على الغصن الرفيع وتكسره من جراء حمولته الثقيلة من الثلج، وهذا وارد في المشاهد الشتائية، والتي تفاجئنا بتكسر الغصن وبينما نحن مع هذه المشاهد وسجادة الاوراق وتشبيهها كفّ أصم ابتعد عن نغماته أو صوته الذي يشغل الحاضرية.. وفي مكان ما تنعق بومة.. البومة من الطيور التي تجلب الشر عادة حسب الاساطير المحلية التي يتداولها الناس وتتغذى عادة على الفئران، ومن الاساطير أيضا أنها لاترى في النهار لذلك تؤجل رحلاتها وطيرانها

ليلا، وأثبت بأن البومة تستطيع الطيران في النهار ولكن من مميزاتها أنها لاترغب الطيران نهارا وتعشق الليل والطيران في أوساطه.. وقد وضعنا الشاعر أمام نعيق البومة، وهي تصرخ بعد أن تقضي على فريستها وتلتهمها.. بواسطة الفراغات ومواصلتها وكذلك بواسطة الابداء بجمل جديدة مع تحولات في المعاني تم إلغاء الروابط الجملية والتي إنْ وضعها الشاعر فسوف تخرج عن حالة التكنيك الداخلية في القصيدة، لذلك ينتقل الشاعر العراقي سركون بولص من معنى الى آخر بواسطة تجديده للجمل وعلاقاتها التكوينية مع مجاوراتها.. وهي صيغة شعرية تحمل بعض المشاهد الشعرية والتي تُعتبر كوسيلة للوصول الى المشهد العام لجسد القصيدة. فوحدة النص المتماشية على شكل جمل موزعة ضمن النظرية التوزيعية.. وهذه الخصوصية تقودنا الى التعبير الرمزي.. ومن هنا لاتضيف الرمزية للجمال الا الجمال كما ذكر ذلك الشاعر الفرنسي بودلير..

القيمة الفراغية..

التصيد البصري من على سطح القصيدة من السهل جدا والعوم هناك، ولكن الاسماك تعيش تحت السطح، ويبدو الماء لامعا، ولكن ما يهمنا تحت الماء، تحت السطح، فهناك الاسماك وأعشاشها، وهذا مايدلنا على القيم والوظائف في باطن القاع «القصيدة» ونستدل من خلال سباحتنا ونحن نحمل رؤيتنا من خلال الحدث الشعري وموازنة النص وما يحمل من أدوات، قد تكون تلك الادوات غريبة نوعا ما، ومنها القيمة الفراغية بين المشاهد القصائدية والتي تشكل احدى ادوات النصّ الشعري، وتفصل بين المشاهد، وقديما كانت هذه الفراغات للفصل بين البحور في الشعر الحر وفي القصيدة الواحدة فيتم الانتقال من بحر الى آخر، وسمي بالتقطيع.. واليوم التقطيع تختلف حالته بين المشاهد الشعرية وخصوصا في قصائد الشاعر سركون بولص وخطابه الشعري الانواعي والتي تدلّنا تلك الفراغات الى سببية تواجدها، فلا نستغرب من تواجد أحد المشاهد الشعرية بجملة مصغرة اعتمدت التقشف اللغوي وأخرى توسعية تواصلت مع مجاوراتها لتكوين أحد المشاهد الشعرية والتي إعتمدت مابين المعنى والبعد الرؤيوي في القصيدة الحديثة..

في البدء سمعنا الهدير..

في البدء
قبل أن نرى
عندما اصطكت ركب الجبال وانهارت

من قصيدة: شهود على الضفاف – ص 15 – الاعمال الشعرية الثانية

يقربنا الشاعر من المدلول وفي نفس الوقت يرسم علامة فراغية مابين جملة «**في البدء سمعنا الهدير..**»

ليبدأ بجملة مكررة «في البدء / قبل أن نرى» ليثبت إلينا خاصيته من جديد، ويقربنا من جملته الأولى بجملة استنتاجية مكررة ولكنها لاتحمل التواصل نفسه.. المقصود من هذا الفراغ القفز والتأني في بداية قصيدة جديدة، وكأن الشاعر أنهى قصيدته الأولى بجملة ومن ثم بجملة فراغية، لكي يتنقل مع المعاني بنتائج أكثر، ويميل الى تجديدها، وهكذا تتواصل عملية الفراغات لدى الشاعر، مابين الميول الى المدلول، وما بين الدخول الى دلالات جديدية تحمل معان أخرى غير مطروقة، وهي الانتقالات القصدية والتي تأتي بعد الفراغات التي يرسمها ضمن توزيعاته الجملية..

شئ ضائعٌ بين التقاطيع
يطفو كطائر مقتول في بركة النظرة

زوجٌ تولى، أمٌ تموت
ابن ترينه في الحلم كلّ ليلة.

((كلّ ملاك البيت
ونوري الوحيد))

والان تستيقظين على صوت طارق
في بعض الليالي تحمله اليك
العاصفة

من قصيدة: مانفعله الان – ص 33 – الاعمال الشعرية الثانية

الاحالة واضحة في النص الى مدلول، والترميز يتماشى مع المشاهد الشعرية المتقطعة، والقول الشعري يدفعنا الى المعرفة الرمزية من خلال بساطة المعاني من جهة وبساطة الدخول الى القول الشعري الذي لايبتعد عن الحالات اليومية التي تصادفنا أو التي تدخل مخيلتنا في التذكر (الفلاش باك).. إعتمد الشاعر على لغة آنية وابتعد عن الابعاد الشعرية والاتكاء على ماهو بعيد، فالمنظور المتباعد وتقريبه هذا يعني يقودنا الى لغة مستقبلية مع أبعادها في نقل الحدث الشعري.. التقطيعات المتواجدة لها قيمتها الدلالية في التقارب القصائدي والتقارب من المعاني أكثر، مما جعل لهذه الفراغات ذات قيمة شعرية فكّر بها الشاعر لتنسجم مع كل مشهد من المشاهد.. وهكذا أسس الشاعر سركون بولص لوحاته الزيتية من خلال البعد اللوني والتقارب الكلامي في وحدة الحدث وتقطيعه على شكل مشاهد..

في الجمل الاخيرة الاستنتاجية يقربنا الشاعر أكثر، مما نلاحظ بأن اللغة تقترب من القول «الكلام» لتصبح هي الكلام في تسيير النصّ الشعري والتوجه الحسي نحو المخاطَب..

اللحظة الاحادية ..

الاحالة الى الذات المدركة وتوجهاتها نحو حسية الشاعر.. وهنا في هذه اللحظة الاحادية التي يدخلها الباث ولا يشاركه أحدا أبدا، نقول لمن يوجه حسيته وذاته المدركة وهو في لحظة كتابة وتأمل، أو في لحظة حزن في رؤية الزاوية الحادة التي تهاجم الباث باتجاه الذات من خلال تعيينات الغضب أو الحزن الصامت أو الحزن الدامع الذي يلوح

إلينا من خلال الوجه وتقاسيمه الظاهرة! يمكننا الدخول الى اللحظة الاحادية الذاتية، وهي وحدها تغذينا بلحظة الشاعر وانهمامه نحوها، فالطبيب الشعري السركوني الذي حول تلك اللحظة من ذاته الى ذوات الاخرين لكي يتخلص من الاتهامات الذاتية وقد مال الى عبارة (نكران الذات) وهذا من الممكنات في المعالجة الشعرية إن كان في السجن الصغير وإن كان في سجنه الكبير وتحولاته بين بلدان العالم، باحثا عن أريحية – ذاتية – ذاتية وعن أريحية ذاتية – جسدية، ولكنّه طالما يمتلك الوعي ولغته الواعية فمن الصعب من مثله يتعرف على الاستقرار والحيلولة دون الشعر والكتابات الانعكاسية التي صدر من خلالها محسوساته الى المتلقي يقول فوكو في كتابه الانهمام بالذات – ص 30 (الذات منضوية تحت أفق الطاعة) وقد جعل من هذه العبارة المتوسعة عنوان أحد بحوثه في كتابه «الانهمام بالذات» والذي احتوى على لقاء موسع بين الاسئلة والاجوبة.. وبما نحن مع اللحظة التي تراود الشاعر فالذات الشاعرة لها جماليتها في تلك اللحظة المناسبة، وذلك لاستقطاب الحدث الشعري وارضاء الذات بهذا الحدث ان كان سلبيا وان كان ايجابيا، فلحظة الارضاء تمر سريعة من خلال القناعة لذلك وصّفتُ أشعار سركون بالطبية وهو المعالج مع فعالياته اليومية والاحداث الكبرى التي تمرّ على لحظاته الشعرية..

لأنها دائما
تعود هذه اللحظة
لاتؤام لها في كلّ الأبدية فهي لكَ ،
لك وحدك، حميمة كصوت همومك، غنية
كتلك الهموم، متفرغة دائما
في هموم أخرى لك تلقاءها
مهارة خاصة بك في استقراء العلامات!
تلك الومضة وسط الجبينِ
ذلك الانفجار في قلب الدقيقة..
بعد أن تفرق الضيوف

وانطوت آخر حفلة في ألبوم منسيّ
بعد أن سقط جدار برلين
بعد أن علا شخير البربري
الملطخ بالدم والنفط والويسكي
بين خرائب مدينة لنا أخرى

من قصيدة: لك وحدك – ص 41 – الاعمال الشعرية الجزء الثاني

بالرغم من انتماء الشاعر الى ذاتية الاخر ولكنّه يعكسها كذاتية من ذاته بالذات، فهو الرافض لمحاكم التقليد، وهو الشاعر بالاخرين، وهو الطبيب في معالجة الذوات والميول الفكرية الهدامة، وتختلف موقف شاعر عن آخر من خلال الميول الى الحدث الشعري والتأثر بماهية الاشكالات المجتمعية التي تقود الاخرين، فمخزن الذات، مخزن فيه من التعبئة الكافية لمواجهة الكثير من السلبيات، فرفض التسلط هذا لايعني أنه يمارسه، بل ينزل الى عبقرية الذات الاخرى، ورفض الخضوع، فهذا لايعني أنه يعشق الاخر بالخضوع إليه، فهو التحرر بذاته.. وهكذا ذات الشاعر، ومن خلال وعيه الفكري الذي له التأثير الكلـّي حتى في حالة اللاشعور والدخول الى منتجع القصيدة بتخدير خيالي غير منظم، فيكون الشاعر على استعداد لاستقبال هذه الحالات اللحظوية، وبالطبع هي حالات وحدوية لايشاركه فيها أحد.. **لأنها دائما – تعود هذه اللحظة – لاتؤام لها في كلّ الأبدية فهي لكَ، – لك وحدك، حميمة كصوت همومك، غنية – كتلك الهموم، متفرغة دائما –** يرمز الشاعر سركون بولص الى تلك اللحظة الوحدوية، وينسبها الى الاخر، هي وحدها لاتبحث عن أخت لها وقد نسبها الشاعر الى الاخر، وهي له وحده لاشريك له بها أبدا، وهي اللحظة، شريكة الهموم والحزن، هي اللحظة الشعرية الاحادية والتي لايستطيع الدخول إليها غيرك، فأنت صاحب المتن وأنت من يغوص بين مفرداته..**بعد أن تفرق الضيوف – وانطوت آخر حفلة في ألبوم منسيّ – بعد أن سقط جدار برلين – بعد أن علا شخير البربري – الملطخ بالدم والنفط والويسكي – بين خرائب مدينة لنا أخرى**

يتحرك الانسجام الذاتي مع الاخرين وكأن الشاعر قد تنبأ بأخبار جديدة، وهي قد حدثت بالفعل، والجميع بنفس الحسية يلوذون بما تتناقله الاخبار من جديد، وهنا تنسجم الذات مع ذوات الاخرين بحركة المشاعر والرؤية الواحدة وما هو في العالم، وحتى سقوط جدار برلين وتوحيد الالمانتين الشرقية والغربية، وهجرة الالاف من الشرقية الى الغربية.. الشاعر بحسيته المفتوحة هذي، هنا هو ليس آحادي اللحظة، فقد شاركها مع الاخرين، وهي لحظات تاريخية سجلت بذاكرة الجميع، وحتى ذلك الملطخ بالدم، ويقصد هنا (امريكا) وما تشنه من اعتداءات منظمة ضد شعوب المنطقة أو شعوب العالم.. تجديد الرؤيا هذا يعني عدم الاعتماد على الرؤية، فالرؤية عادة تكون بحسية مباشرة؛ بينما الرؤيا تتجاوز الإدراك المباشر المعتمد على المدركات الخمس، التي تتطلب حضور الموضوع الإدراكي.. والميول نحو التفكر غير المطروق وان شمل العالم، فالاحلام تلازم الرؤيا، بينما الرؤية تلازم البصرية.. في الحالتين هناك البصرية المفكرة والتي تنقل الجديد الى مختبر الرؤيا، وكذلك هناك المقاربات والمباعدات والتي تعتمد الحسية المفتوحة نحو الحدث الشعري. وكل هذا يميل الى لحظة الاخر التفكرية وأحلامه الاحادية ليرسم منظوره الشعري دون مشاركة الاخرين، فاللحظة لاتمر مشتركة بل آحداية مهما كان الشاعر ومهما كان تواجده، فهي ملكه وحده من ناحية الصمت المطبق أو من ناحية مشاركة الاخر بالكلام والقول الشعري..

السريالية

الفصل السادس

الشعرية السريالية

تحضر اللغة، وبحضورها يحضر الوعي اللغوي، فتزداد الذات مابين الغائب والحاضر، الحياة الغائبة نقتحمها من خلال اللغة.. فالسلطة التي يعلنها السريالي سلطة زمنية، فهو يرى الواقع البصري، واقع مألوف وعادي، لذلك دجن الكوابيس والاحلام وراح يشتغل مع بصريته والبحث عن واقع آخر، فالذات التي تلازم الشاعر.. هي الذات المألوفة والتي يحولها الى ذات عاملة، لتكون إحدى أدواته الاشتغالية في الحياة اليومية للشعر، ولكن ومع تواجد الصور الشعرية وحركاتها الدائمة وكذلك اللغة الرمزية وغيرهما من أدوات فعالة لاغناء النصّ الشعري، يجعل الشاعر من نصّه يحمل من الخصوصية في الاسلوب الشعري الموازي للحياة الشعرية.. تذهب الذهنية بنا الى تحديات للحياة التي المألوفة التي نعيشها، وهي ذهنية عادية تواجه الظواهر اليومية، ولكن هناك الذهنية المفكرة والذهنية التي رفضت الواقع المباشر وقادتنا الى واقع آخر وما فوقه تماما، ومن هنا ظهرت لنا المدرسة السريالية في فرنسا: ((**السريالية أو الفواقعية أي فوق الواقع وهي مذهب فرنسي حديث في الفن والأدب يهدف إلى التعبير العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق وحسب مظهرها أندريه بريتون هي آلية أو تلقائية نفسية خالصة، من خلالها يمكن التعبير عن واقع اشتغال الفكر إما شفويا أو كتابيا أو بأي طريقة أخرى**)).. ومع السريالية ورئيسها أندريه بريتون فقد حدد السريالية بقوله: ((**إن السريالية هي آلية نفسية صافية، نقترح بها شرح، أما شفهيا وإما كتابيا، وإما بأية طريقة أخرى،**

الإنتظام الحقيقي للفكرة. إنها املاء للفكرة في غياب كلّ رقابة يمارسها العقل، وخارج كل انشغال جمالي أم أخلاقي. إنّ السريالية ترتكز على الايمان بالحقيقة الراقية لبعض أشكال الترابط المهملة لحدها، وعلى نفوذ وفاعلية الحلم، وعلى اللعبة النزيهة للفكرة. إنها تنزع الى التهديم القطعي لكل الاواليات النفسية، والى الاحلال مكانها، عند حل أهم مشاكل الحياة.. - A.Breton. Manifeste du surrealiste. Gallim. rd.1924.Idees.1972.P.35 - السريالية في الأدب - 697 - الموسوعة الفلسفية العربية - مي زيادة)).. ومن خلال هذا التعريف المبسط الذي يقودنا الى الانا الأحادية والتي لاوجود للاخر معها، أي الاشتغالات الوحدوية والتفكير الاحادي في اللحظة الوحدوية في زراعة بذور القصيدة الاحادية «الأنا» من خلال الذهنية الداخلية والتي يكون الضمير المنفصل «الأنا» القائد للعملية الشعرية مع نفسية الشاعر ومدى أريحيتها للدخول الى ماوراء الواقع، مع الالتزام - طبعا - بمعان ماوراء المعنى.. فيكون لعنصر الدهشة تقنيته الفعالة في فن كتابة القصيدة.. وعندما نذهب مع عنصر الدهشة؛ فهذا يعني لدينا الدهشة الصادمة والدهشة الفلاشية؛ ويعتمد عنصر الدهشة على مخالفات اللغة والتلاعب بالالفاظ - كطفل يداعب لعبته بكل حرية - ويعتبرها ملكه الخاص دون تدخل الاخرون معه.. وليس لدينا مانذهب اليه في العمل السريالي الى تلك المخاتلات والالعاب الفكرية، والتي تناقض الواقع، لمَ لا، نحن في مركب شراعي ماوراء الواقع ولكي يكون أدونيس معنا فقد قال: ((**إذا كان الحلم يقدم للانسان واقعا جديدا يتيح له مطابقات جديدة بينه وبين الوجود، ويفتح أمامه أبعادا جديدة، فإن كل مايحقق مثل هذه المطابقات، يكتسب بالضرورة أهمية أولى. - ص 48 - الصوفية والسريالية - أحمد سعيد «أدونيس»**)). لا نستطيع أن نطلق على هذه المطالع نحو السريالية بالتعاريف، وذلك لو تخطينا حسب الصورة المنظورية الحديثة لاختلفت الامور كثيرا، فهي تلقائية وتتكئ على ذاتية الشاعر خارج المألوف، فحالة الجنون تلازم الشاعر، بل تنتفض مع انتفاضته الخيالية، فعندما ننتمي الى حالة الجنون فنحن مع التخييل المفتوح نبحر لكي نمسك بتلك المخالفات اللغوية التي تشعشع في الجملة الشعرية، فالسريالي لم يعتمد

المفردة الشعرية، وإنما اعتمد الجملة التصورية الخيالية، لكي يحصل على عنصر الدهشة، فالدهشة الحادة هي التي تلازم العمل السريالي، وأما الدهشة الطبيعية فهذه متواجدة في الشعرية ولا نستطيع أن نخصصها ضمن أعمالنا السريالية..

((**إنّ السرياليين ألحّوا دائما على أنّه ليس ثمة حدود واضحة تفصل بين حالة الخلق الشعري وحالة الجنون. فالحالتان متداخلتان بحقّ، في نظرهم، ذلك أن الانسان فيهم يترك نفسه، ويبرأ من أفعاله التقليدية المرورثة، ويرى كل شئ في الوجود، ولا سيما أفكاره الخاصة، بطريقة جديدة وغير متوقعة اطلاقا. لذلك يرى السرياليون بأن المركبات العرضية التي تتم في حالة التخيل الحرّ للعقل، هي بالنسبة الى عملية الخلق الفني، أعلى قيمة من التتابع المنطقي الذي تفرضه على الكلمات والاصوات والالوان، في حالاتنا الذهنية الواعية التي ألفناها.. – ص 35 – 36 – عصر السريالية – والاس فاولي – ترجمة خالدة سعيد – دار التكوين، دمشق**)). مايهمنا من خلال النقل هذا ليس بالعمل السريالي التقليدي وتغيير بنية الشخص من الحالة الوجودية الى حالة اللاوجود ضمن نظرية التخييل، ولكن نذهب بالبعد الخيالي – الجمالي من خلال الشعرية، فالشاعر يتواجد بواقعه ولايستطيع الانتقال الى واقع آخر مهما كانت الظروف، فقد أرادوا من العمل السريالي خلق بنية جديدة كاعتياش وهمي في الوجود، وكترجمة عملية من خلال التصرفات والسلوك اليومي والانتماء الى السريالية، ولكن كحالة شعرية، نستخلص قوانين السريالية والبحث عن الذات في الوجود، والبحث عن الذات الاخرى في اللاوجود، أي نبحر بين الشعور الشعري وتسخير مشاعرها وكركرتها بالشكل الذي يلائم طبيعة الشاعر وحضوره، وكذلك الابحار في اللاشعور، وحضور لذة الخيال وكركرتها للذهنية، وهما عاملان مهمان في عنصر الدهشة والبحث في السريالية والاعتناء في الجملة الشعرية قبل المفردة.. ((**يبدو أن عبارة الأنا شخص آخر، تعني وجود ذات أخرى هي الذات الحقيقية، الى جانب الذات اليومية المألوفة التي نعتقد أننا نعرفها لأننا نشاهدها باستمرار وهي تسلك، وتنفعل، وتتنفس، وتأكل. وعلينا أن نقضي على الذات الأليفة التي لاتعدو كونها وهمية، من أجل الوصول الى الذات الحقيقية. – التي يمكن أن نسميها بالذات المماثلة**

ذات الله اذا سلمنا بتأثر رامبو بمذهب فيثاغورس، وهذا يجعل من مذهب رامبو في الرؤيا تأملا ميتافيزيقيا في المطلق – ص 59 – عصر السريالية – والاس فاولي، ترجمة خالدة سعيد)). فلسنا هنا خلف الحقيقة الشعرية ومجانسة الذات الحقيقية في الخلق الشعري والابداع، وإنما أمامها، نبحث عنها من خلال تواصلنا الحياتي ورؤى العالم نحو الحقيقة المثلى؛ وتتمثل الانا الملكية – المالكة – والانا الاخرى التي ينشبها الشاعر الى الاخر وبل يدفعها أن لاتكون ملكه، وبوسائل عديدة ومنها اللغة التعيينية والتي هي خارج لغة المألوف، يخترعها الشاعر كلازمة حافظة لتجربته الشعرية، فتخرج ذاته بكامل هيئتها عن المألوف ليذهب الى أحلامه التي تنتظره.. والى لغته ومفرداته التي تتوالد من مخزن الذهنية التي التقطت الاف المشاهد، ولم نستغرب حالات الفلاش باكية، والتي تولد منه الحالة الفلاشية، وتختلف الرؤيا كل الاختلاف بين الحالتين، فالاولى عملية ماضوية بينما الحالة الفلاشية مبتكرة وآنية ويتم تسليط الاضواء عليها وان كان في عز النهار، وهي تؤدي الى اللحظة الصادمة والى الدهشة الصادمة والدهشة المغناطيسية بالتقارب مع المتلقي والغوص بذاكرته بشكل أسرع مما يكون..

كما قد تضافُ
الى الزمان حبّة رمل
نسطر مايمكننا أن نـُسطرهُ
على هذه الصفحة.
هل سيشمت بنا الزمان، وما أدراك
بالفضاء، مرعبا في امتداده
إلى مالانهاية؟

ثمّة كلمة
تعزينا بأصدائها في
خلفية الذكرى، وما من كلمة في النهاية

تعرفُ كيف تكون العزاءَ.

ومع ذلك مامن بديل
مذ هبطت إلينا هذه الكلمات
من سماء الخالق السكران بالخليقة.

رغم أن الحلاج قال لنا
أنّ التواصل مستحيل إلا على
حافة النطع، والمتصوّفة الأجبن منه
أنكروا الإستحالة.

من قصيدة: حبة رمل – ص 414 – المؤلفات الثانية

الرغبة باحالة النصّ الى متن الليل، ومع متن الفجر، وقد أشار الشاعر سركون بولص ورمز حول هذه الخاصية والامساك بالحلم، فلو ذهبنا مع أحلام الشاعر فسوف نلاحظه يختلف بما جاء به بريتون، من ترجمة السريالية كعمل يومي، وتبديل بنية الشخصنة، فالشاعر هنا استفاد من العمل السريالي ليس كعمل وترجمة حياتية وهمية، وانما كحالة تخييل شعرية، فوظف شاعريته باعمال سريالية وذلك بما تحوي تلك الاعمال من جمالية وترميز على مدى تجربة الشاعر الشعرية.. فسرعة الكتابة (وهذا ماسمّوه لدى العرب بالقصيدة الارتجالية وهي موجودة منذ العصر الجاهلي) والعفوية في تعيين الموضوعات في حضن القصيدة الواحدة ألمّت بنا بنتاج قصيدة غير نوعية، بينما ذهب بنا ستيفان مالارامیه (وهو شاعر فرنسي رمزي) حول خصوصية انتاج القصيدة النوعية.. فالقصيدة النوعية والتي خارج العفوية تكون من القصائد المعتمدة ان كان في شكلها السريالي أو الطبيعي، وهذا مايقودنا اليه الشاعر العراقي سركون بولص والذي استطاع أن ينتمي الى النوع خارج التفكر، أي العملية برمتها عملية عقلية، وليست ترجمة حياتية نمارسلها كنوع من أنواع العمل السريالي، فالفكرة غير النظرية الانتاجية، (وهنا أعني بما جاء من كتب ثورية تخص فكر الطبقة العاملة وكومونة باريس أيضا).. ولو تخطينا قليلا

الى ماضوية السريالية وخطوات الشاعر الفرنسي بريتون وصدور أول بيان للسريالية عام 1924 فسوف نتذكر بما جاءت به تلك الاعمال..

((بالنسبة الى السرياليين تحديدا كانت هناك اجابة واحدة جلية: اللاوعي. في البيان الأول الصادر عام 1924، وصف أندريه بريتون كيف خطرت له، في منامه ذات ليلة عام 1919، عبارة «وكأنها تطرق زجاج نافذته «وسرعان ما استغل بريتون مثل هذه المادة العارضة بشكل عفوية لأغراض شعرية، ونشر بالتعاون مع الشاعر فيليب سوبول أول نص سريالي – بدائي «عفوي «تحت عنوان «الحقول المغناطيسية» في عام 1920، كانت العفوية ترتكز على اعتقاد بأن سرعة الكتابة مكافئة لسرعة الفكر؛ وبالكتابة على وجه السرعة دون موضوع مسبق في العقل، أمسى الشاعر – بحسب تعبير بريتون – «جهاز تسجيل متواضعا». – ص 74 – العفوية في مقابل المصادفة – الدادائية والسريالية – ديفيد هوبكنزا «مقدمة قصيرة جدا» ترجمة: محمد أحمد الروبي)). طبعا العفوية في كتابة القصيدة تختلف عن القصيدة الإرتجالية، وهنا لكي نميل الى الكتابة العفوية هذا يعني نملك الذات الشاعرة والتي تعني إلينا التجربة والخبرة الشعرية، ومن خلالها تتعدد الرؤى في القصيدة الواحدة، وهذا ماتدفعنا اليه ايضا الكتابة السريالية واعتماد الاحلام المفتوحة ان كانت في اليقظة أو عند النوم، ونمكث مع التشويق اللغوي وما تعتمده القصائدية بشكل خاص في الكتابة السريالية..

لونرجع قليلا الى الخلف ونكون مع لويس أراغون في كتاب عصر السريالية **((وقد استشهد لويس أراغون، صديق دستوس، والذي كان سرياليا متطرفا ذات يوم، بهذا البيت في مقال له، نشر مؤخرا:**

أيتها الكلمات، هل أنت أساطير وهل تشبهين آس الموتى؟

?Mots. ètes-vous des mythes. des morts

مما يلفت النظر أن البيت يتكون من أربع كلمات أساسية كل منها يبدأ بحرف «م» «M» وهي: mythes . Mots. Morts . myrthes «كلمات، أساطير، آس، موتى «والكلمات الاخيرة الثلاثة تقوم بدور الايحاء بمعنى اللفظة الاولى أي

الكلمات.. – 61 – عصر السريالية – والاس فاولي، ترجمة خالدة سعيد)).. مما لفت انتباهنا الشاعر سركون بولص وهو يطالعنا بالكلمة والاستعانة بها بشكلها المكرر من خلال قصيدته «حبة رمل»..

كما قد تضافُ + الى الزمان حبّة رمل + نسطر مايمكننا أن نـُسطرهُ + على هذه الصفحة.

تشريحا للعنونة التي اعتمدها الشاعر في شكلها التخييلي «حبة رمل» وقد أظافها الى حالة زمنية في مطالع قصيدته «حبة رمل» لاتبدأ بفعل، وإنما اكتفت بالمضاف والمضاف إليه، مما شكلت إلينا جملة اسمية، والحبة لايمكننا فرزها ضمن الاف الحبات من الرمل التي تجاورها وتتجانس معها أما على شاطئ أو بصحراء، لذلك ومن خلال مطالع القصيدة والمشهد الذي اعتمده الشاعر شكلت الحبة معيارا كلاميا يضاف الى جملة القول التي اعتمدها في العنونة كحالة بدائية يفتتح بها قصيدته الشاعر من أعلى الهرم..

ثمّة كلمة + تعزينا بأصدائها في + خلفية الذكرى، وما من كلمة في النهاية + تعرفُ كيف تكون العزاءَ.

يتجمع الذاتي بالموضوعي من خلال إعتماد الشاعر على ذاتية الهدف وتفريقه أو توزيعه للاخرين، ومن ناحية تموضع المعنى والذي لايتخلى الشاعر عن هذه المهمة التي رافقته في رحلته الشعرية، وحتى الشاعر بريتون عندما كتب قصيدته مترجما أحد أحلامه، فقد تموضعت بعض المعاني والتي من خلالها استهدف الشاعر حدثه الشعري «لا نقصد بتموضع المعنى بالاعتماد على الشكل والمعنى، فهذه الحالات القديمة ذهبت مع أصحابها، فالتموضع هنا هو إيجاد زاوية تأثرية للوصول الى القارئ – المتلقي، فالرسالة رسالة شعر، وليس رسالة عادية يتم بثها بشكلها اليومي».. فبين بداية العزاء ونهايته، هناك كلمة، بدأت الكلمة ولم تنته هذه الكلمة ((**وما من كلمة في النهاية + تعرفُ كيف تكون العزاءَ**)).

ومع ذلك مامن بديل + مذ هبطت إلينا هذه الكلمات + من سماء الخالق السكران بالخليقة. / رغم أن الحلاج قال لنا + أنّ التواصل مستحيل إلا على + حافة النطع،

والمتصوّفة الأجبن منه + أنكروا الإستحالة. الرؤيا في تجدد مع تجدد العقلية الشعرية «الذات الشاعرة»، لذلك عندما قال الشاعر سركون ومن خلال عقلية باطنية لاتعتمد البصرية بقدر ما اعتمدت الذهنية وتعاملها مع الالفاظ، بالاضافة الى تعاملها مع الاشياء الخارجية، لتحويلها الى رؤى ذهنية، فهنا يكمن المختبر الشعري وليس عادة يكمن المختبر الشعري في الذهنية وإنما تمييزا عن التموضع الشعري وأماكن تواجده عند الخلق والابداع..فحافة النطع: وحالة المحكوم عليه بالاعدام أو القتل، والمتصوفة «الجبناء» والحلاج الذي مات مقتولا، كلها علاقات وعناصر تجانسية بين الالفاظ والاشياء، بين الترميز والاشارات التي جاورت تلك العلاقات، مما نتجت تراكمات من الدلالات...

نستفيق مع الحالة السريالية وندخل الى بعض عناوينها، لكي نكمن عند أجنحتها التي تغطينا بتوظيف لغتها التعيينية.. سنعتمد على عدة عناوين ومداخل والتماشي مع الجملة الشعرية والتي تشكل النواة في العمل السريالي وكيفية الولوج الى هذا الفن الذي اعتمد على عوامل نفسية قبل كل شئ، وطرد الانا المألوفة والاتكاء على الأنا الحقيقية والتي يبحث عنها الشاعر في تجربته الشعرية.. وأستطيع أن أطلق على النزعة السرالية بالثورة السريالية وخصوصا أنها تحمل بيانها رقم واحد، كمثل تلك الثورات التي تفجر وتوعد بفجر جديد كما أطلقته الثورة السريالية في الحركة الشعرية في العالم، وزحفت هذه الثورة لتخيف أصحاب العقول الجامدة والذين مازالوا يلوذون بالعصور القديمة، وحتى في العصر العباسي بدأت حركة التجديد الشعري وبدأ الصراع بين القصيدة التقليدية والقصيدة المحدثة والتي جاب بها (أبو تمام وبشار والمتنبي وأبو نؤاس الذي صاحَب الخمرة وأطلق حركته الايروتيكية في الشعر الحديث) وكذلك ثورة الشعر الحديث وظهور قصيدة الشعر الحر عام 1947 والتي اعتنى بها بدر شاكر السياب ونازك الملائكة والتحولات الشعرية التي حدثت وهي ماثلة الى يومنا هذا.. وكذلك حركة مجلة شعر والانتماء الى قصيدة الرؤيا عام 1957 في بيروت، ولكن ومن ضمن هيئة تحرير مجلة شعر ظهر الشاعر العراقي سعدي يوسف والذي تحول من قصيدة الشعر العمودي الى قصيدة الشعر الحر وهو لم يكتب قصيدة النثر آنذاك..

لقد وصفوا الحركة السريالية المصاحبة بثورتها فيما بعد بالعديد من التسميات ومنهم الكاتب السوري الأستاذ عبد الله عبد الدائم

((أفأنت قائل عنها إنها حركة شعرية؟ إنك لن تخطئ، ولكن أي حركة شعرية هي! وأي لفظ قادر على أن يعبّر عن هذه الموجة التي ابتلعت الحركة الرومانتيكية وذيولها، وحطمت كل ما يُقرأ في المدارس من شعر وما يرتَّل من قصيد، لتبقي بعد هذا كله على مثل قصيدة «الاتحاد الحر» لـ «أندريه بروتون Breton» أو «العيون الخصيبة» لـ «بول إيليار Paul Eluard» أو «موجة أحلام» لـ «آراغون Aragon»؟ أفأنت قائل عنها بعد ذلك إنها حركة فنية؟ لن تضلَّ الرأي دون شك، فآثار «بيكاسو Picasso» و«تانغي Tanguy» و«ماسُّون Masson» لا تفهم لولا النزعة السريالية. - الحركة السريالية Surréalisme للأستاذ عبد الله عبد الدائم - مجلة الأمل الحمصية - تشرين الثاني وكانون أول 1948))..

لذلك لمست الحركة السريالية والتي تميل الى النزعة الرمزية والى التخطي عن حركة الواقع المرئي والذهاب الى ماوراء المرئي، بل القفز الى اللاشعور والاتكاء على العفوية العقلية وليست عفوية القصيدة؛ فالاولى تخرج من التفكير والى اللاتفكير لكي تقودنا الى ماوراء الواقع، ويضيف الاستاذ عبد الله عبد الدائم: **((أم أنت قائل، وراء هذا، إنها مذهب فلسفي؟ إنها كذلك، وإن أصحابها فلاسفة، ولكنهم فلاسفة مجُّوا الفلسفة ولفظوها، ولم يلجأوا إلى العقل، بل غلَّقوا الأبواب أمامه، وفتحوها على مصراعيها أمام أمواج الحلم وتيارات اللاشعور. فأنكروا عبقرية الشعور والصحو، وآمنوا بحقيقة اللاشعور، وبسبق الروح على المادة. ولقد بدأوا أول ما بدأوا متكئين على فلسفات سبقتهم، ولا سيما فلسفة «فرويد» و«هيجل» ثم ما لبثوا بعد حين حتى هجروا كل فلسفة، وصبوا لعناتهم على كل فيلسوف، وعلى هيجل وفرويد، وأعلنوا أنهم تجاه ثورة، ثورة في كل شيء وعلى كل شيء، وأن الثورة لا تعرف المستبقين ولا تحفل بالأجداد والمرهصين. - الحركة السريالية Surréalisme للأستاذ عبد الله عبد الدائم - مجلة الأمل الحمصية - تشرين الثاني وكانون أول 1948))..**

الخيال والتخييل الذي صاحب النزعة السريالية لم يكن محض صدفة، فالخيال متواجد في الشعرية بقسمه الطفيف وليس بشكله المطلق، بينما النزعة السريالية إعتمدت عليه بشكله المطلق وفتحت الأبواب أمام الجميع ولم تغلق نافذة أو تهدئ شراعا زاحفا ولم ترسو بشاطئ معين، بل راحت تطرق كل أبواب اللغة، وحتى لغتنا العربية وهي مناسبة جدا لهذه النزعة من السريالية وذلك بما تحوي اللغة العربية من مفردات تضاهي لغات العالم أجمع.. سأتكئ على بعض النوافذ التي تصاحبني في رحلتي نحو السريالية واتخذ من بعض النقاط عاملا فعالا في التفكيك والبحث بين الكتب والمصادر العديدة التي اعتمدت عليها:

الصورة المنظورية – البراءة الخارقة – السريالية الصورية – السريالية والقصيدة الغامضة – السريالية والرمزية – التركيب التجميلي في السريالية – المرايا المحدبة – المرايا المهشمة – المرايا المقعرة – المرايا والذات..

لا أستطيع أن أقول هنا تهشيم الذات وإنما تهشيم الذات المألوفة والاعتناء بالذات الحقيقية من جهة، وظهور الذات الشعرية والتي هي محطة أنظارنا لدورها الفعال بالانتقال من البصرية القريبة الى بعد بصري آخر، يغذينا بما تنقله إلينا من ماوراء الواقع من مجسمات بصرية تخييلية.

وعندما تطرقت الى القول الشعري الرمزي أستطيع التطرق أيضا الى القول الشعري السريالي، فهناك علاقة وعناصر مشتركة بين المذهب السريالي والمذهب الرمزي، وهذه العلائق هي منظورنا الشعري والذي اعتمد على الاختلاف في اللغة والذهاب الى الابعاد التي تصاحبنا وتجاورنا في رحلتنا نحو المذهبين الرمزي والسريالي.. وكذلك هناك الرؤى والتي نبحث عنها عندما نكون في سلطة أخرى، سلطة اللاشعور..

الصورة المنظورية..

لمَ السريالية؟

أين تكمن الصورة المنظورية؟

ليس لي أن أكمن مع هاتين النافذتين الا بالابحار مع الصورة المنظورية ومكامنها ومخاتلاتها الذهنية عبر التنفسات الصحيحة في الشعرية الحديثة..

لمَ السريالية؟

((كلّ شئ يدفع الى اليقين بأن ثمة نقطة ما في الفكر، لاتناقض فيها بين الحياة والموت، ، الواقعي والخيالي، الماضي والمستقبل، مايمكن إيصاله وما لايمكن، الأعلى والأسفل. ومن العبث البحث عن دافع آخر للفاعلية السريالية غير الأمل بتحديد هذه النقطة. – أندريه بريتون «مالسريالية؟ هنريكينر: نصوص ومناقشات هنري بيهار وميشال كاراسو Henri Behar Michel Caraassou. المكتبة الفرنسية العامة، باريس 1984، ص 6.. عن كتاب الصوفية والسريالية – أدونيس – ص 258)).

هل تنوي التحرر من الرقيب وتنطلق بالعقل المفتوح نحو مجتمعك؟؟ أنا لا أنوي التحرر من الرقيب، لان اذا تحررت سيعاقبني هذا الرقيب.. اذن مالعمل في هذه الحالة؟ فأنتَ تشدني الى واقع مخزي، واقع يأمرني أن أحب مالا أحب.. قالت لي صديقتي لمَ نحن كلّ هذا البعد من بعضنا، لماذا لاتجمعنا الدنيا بغرفة واحدة أو بمقهى أو بغابة؟؟؟ وهذا يعني كسر القيود، فأما التحرر من الرقيب وأما الخضوع له.. وأضافت أن الرقيب يلازمني حتى في غرفة نومي، وإنه معي في المدرسة وفي يوم من العمل الشاق لكي أنتظر التافه صاحب المعمل ليرويني بعض نقوده المكدسة! اذن نحن أمام حياة ومحنة، والتخلص منها أن نعلن ثورة على السخفاء أمثال المستغِلين، والقناعة بهؤلاء يعني مازلنا في سجن كبير.. لمَ السريالية؟

((لأنها الشعر بعينه، والشعر مفزع اللغة – الحياة ذلك. «اذا ما قبل الانسان غدا أن يتوارى في المصير الجماعي، يومها يكون الشعر هو الفرصة السانحة للعزلة، انه لصوت في الليل، على أنه أشبه بنساء برزن من فتحة الإعصار ليربكن العيش المستقر؛ صوت يوعز بانتقال ليس له منتهى ولا هو بنظير لاي طريق آخر. الإنتقال هذا يتم إبان العزلة المستردة التي هي معين المجهول الواسع حيث نرتعد كل مرة مخافة أن ينضب. إنك لا تتحد والشاعر. عند الصلة به تصير فردا. – جورج حنين – ص 55 – معارك من أجل الرغبة الاباحية – عبد القادر الجنابي – ص 18)).

انتقال فردي من نوعه الى رؤيا مخفية لدى الشاعر، والبحث عنها كأن البحث عن حياة جديدة، لذلك فالانعزال والتفرد بالشعر إحدى لوازم البحث عن الجديد، فالضجيج لايولد إلا الضجيج، والتفرد يجعل العقل كالسماء الصافية خالية من المفرقعات التي تشوه زراقها.. نحو المفردات الذكية بتناول الاحداث الشعرية المتعاقبة في الصورة المنظورية..

لمَ الصورة المنظورية؟

الصورة المنظورية صورة ضوئية وكأننا امام حالة تضليل وترتيش بقلم ناعم للصورة الفوتوغرافية قبل طباعتها، وهنا الدقة والخروج من المشهدية المتوارثة والتقليدية، فحالة التظليل من الحالات الدقيقة وقد أعطيتُ لهذه المفردة (الظلّ) درجتها الاولى وأسميتها بالمفردة الذكية وذلك لاشتراكها في حالات كثيرة ونحن نعتمد الضوء والظل، وحتى على خشبة المسرح ودور الاضاءة، وكذلك في المشهد الشعري الحديث نسلط الاضاءة على التجمعات المفرداتية والتي لايمكنها العوم بمفردها إلا من خلال الجمل المركبة، وهذا ماتعتمده السريالية والخروج من نظام العبارات الى نظام الاشارات والرموز، وكأننا أمام مزرعة نحصد الثمر الناضج منها.. فالكشف عن الحلم، تسليط الضوء عليه وتحويله من حالة حلم الى حالة كتابية مترجمة، وكذلك الحدس في الشعرية وكلها موازية وتتماشى مع تعدد الرؤى في جسد القصيدة التي تهمنا في دراستنا النقدية والدخول الى فن الصورة المنظورية والتي نقلت عن طريق الرؤى وليس عن طريق البصرية، لذلك تلاعبت بالمصطلح قليلا وأعطيت تبريراته وطريقة توظيفه في الشعر العربي الحديث..

((تأسست أنوار السريالية في الصورة الفوتوغرافية في عشرينات القرن العشرين على يد الفنان (راؤل هيسمان)[1] وأتى ذلك عندما ظهرت له نتائج استخدام (المونتاج)

(1) (راؤول هوسمان) فينا 1886 – 1971 ليموج، هو أحد مؤسسي حركة دادا الرئيسيين في برلين في عام 1918 في نهاية الحرب العالمية الأولى بدأ مع أصدقائه في إعادة تعريف كامل الفن. هوسمان هو مخترع فن تركيب الصور. أعماله الفنية مزج بين تصوير سريالي وتشكيل. في عام 1933، فر هوسمان من ألمانيا النازية. بعد جولة أوروبية، لجأ إلى ليموزين قبل أن يستقر سنة 1945 في ليموج حيث عاش حتى وفاته في عام 1971.

بشكل إبداعي خلاق وقد خلق من خلال أفكاره الابداعية مواضيع جديدة وذلك عندما ركب بعض الصور بتقنية عالية وأخرجها عن سياقها العام، أي راح يبحث عن اللامألوف في فطنته الجديدة؛ فتشكلت لديه نتائج فنية غاية في الدقة.. وتطور الأمر نوعا ما عبر إستخدام بعض أداوت الرسم كفرشاة البخ جنبا إلى جنب معا دمج بعض الصور وذلك عبر رش الالوان باليد على تلك الصور المنتجة)). لذلك ومن خلال ماوصلنا من التصوير الضوئي وحجم فتحة العدسة في الكاميرة الحديثة «وتعتمد هنا على التحكم الحسي وتختلف من مصور الى آخر» ومن أجل هذا تخرج بعض الصور بدقتها وأخرى تحتاج الى الدقة في التصوير والعمل الحسي **((فن التصوير الضوئي يسمّى أيضاً بالتصوير المنظوري، وكذلك الفوتوغرافيا وهي عبارة عن كلمة يونانية تعني الرسم باستخدام الضوء، ويعتبر التصوير مرادفاً كاملاً للرسم القديم؛ لأنّه من خلال العدسة يستطيع المصور أن يستعيد المشهد كاملاً أمامه على وسط معين يمكنه من ذلك، ومن إمكانية إعادته في وقتٍ لاحق.))**.

نبقى مع الرؤى والتجمع الذاتي، والبحث من خلال المخيلة عن الذات الحقيقية والتي تقودنا الى دقة الاحلام والكشف عن الاريحية الشعرية وما جاء به الشاعر العراقي سركون بولص.. الكشف عن المستور لايعني لنا الكشف عن الاباحية، فهذه خصوصية أخرى تقودنا الى الشعر الايروتيكي والحالات الايروسية، فنحن أمام العقل ومصوراته الخفية وليس أمام الحس المباشر فأن الرؤيا تتجاوز هذه الإدراكات المباشرة، وهنا تقودنا بالعبور من الحالة الظاهرية الى الحالة الباطنية..

الصورة المنظورية - السريالية الصورية

الشعرية الحديثة تختلط وتتعدى على الاجناس الأدبية الأخرى ومنها الحكائية والقصصية بما يلائم السرد الشعري، ويقودنا الى ملاحم وأساطير كملحمة كلكامش مثلا وكذلك الامثال والمثول أمامها وما نقل إلينا من الصين وبلدان عديدة بواسطة الاختلاطات الادبية وماقدمه الفنان – الاديب للعالم، وكذلك التصوف

(الحلاج، ابن عربي، السهروردي، البسطامي..)؛ ولو نرجع وماذكره الشاعر سركون بولص في قصيدته «حبة رمل» (**رغم أن الحلاج قال لنا + أنّ التواصل مستحيل إلا على + حافة النطع، والمتصوّفة الأجبن منه + أنكروا الإستحالة.**) فالحلاج من الشعراء المتصوفة وكتب بالصوفية وقد تم تصفيته فيما بعد، لذلك مال الشاعر سركون بولص الى تلك الحالة ورمز بمفردة النطع والتي تعني (**بساطٌ من جلد يُفرش تحت المحكوم عليه بالقتل – حسب قاموس معاني المعاني**)..

وفي الحالة الصورية ومقاصدها السريالية والمنظورية أي عنصر السريال – Le Surriel– في تأليف الصورة.

وطالما تعتمد السريالية الجملة قبل المفردة، وتعتمد العناصر التخييلية قبل الظواهر المباشرة، وتعتمد العنصر الباطني قبل العنصر الظاهري فترفض العبارات الجاهزة وترفض المباشرة الكتابية أي أن القصيدة ليست سوى تركيب صوري بإيقاعات، وعلاقات داخلية بين عناصر القصيدة الواحدة.. وهذه المهام لاتأتي الا من خلل التحرر والكتابة التي تفتح التخييل وكأن الرسام يغمض عينيه ليحلم وبينما أنامله تداعب اللوحة بالفرشاة مع الألوان.. ((**إن الالية وحدها هي التي تحرر النفس من سلطة العقل ومن مراقبته ومن ترصده الذي يميتها. ومتى تحررت النفس فعلا من سلطة العقل وطاغوته وتُركت على سجيتها فأنها تنطلق وتفتح كواها وتتفاعل أحوالها بعضا مع البعض الاخر، وتقيم الصلات المدهشة التي قصر عنها السابقون ممّن تدجنوا على اللغة والصيغ التعبيرية المستساغة والإرتباطات المنهوكة بين الأشياء. – ص 225 – الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي – إيليا الحاوي**)).

سقط الرجل

في وسط الساحة
سقط الرجلُ
على ركبتيه..

هل كان متعبا الى حدْ
أم فقد القدرة على الوقوف
هل وصل الى ذلك السدْ
حيث تتكسّر موجة العمر النافقة
هل قضى
عليه الحزن بمطرقة ياتـُرى
هل كان اعصار الالم
ربما كانت فاجعة
لايطيق على تحملها أحدْ
ربما كان مذاق الرحمة
جاء ببلطته الريشية
عندما حان له أن يجدْ
ربما كان الله أو الشيطان

في وسط الساحة
سقط الرجل فجأة
مثل حصان
حصدوا ركبتيه بمنجل..

قصيدة سقط الرجل – ص 275 – سركون بولص – الاعمال الشعرية الثانية

قصيدة سقط الرجل، من القصائد السريالية والتي حملت الأعمال الباطنية للشاعر، فقد مال الشاعر الى هذا التخزين الشاعري، ليترجم صورته كجسد يحاول ويهمهم بالخروج، ويحتاج الى رضاعة والاعتناء به لكي يكبر هذا الجسد، وكبر وخرج الينا بتآلف تام مع الحياة التي نواكبها ومع الظاهرة الشعرية التي نميل إليها، يحمل عناصره الخلابة والعلائق والدلالات التي سآتي إليها بتفكيك متدرج للوصول مع المتلقي الى

حالة الشاعر وعنايته النفسية في الباطن الشعري.. لست مع الكلمات الفوضوية والتي تقتحم التنظيم الجملي، ولا حتى مع سريالية الفوضى والتي ذهب يناشدها البعض على – أنا – المعين المطلق للعقل المفتوح، فالنظام السريالي أكبر من هذه الادعاءات التي كتب بعض الشعراء تحت خيمتها ومرروه على الكثيرين وعادوا مجنحين تحت عبارة (المعنى في قلب الشاعر) وعندما تطرق قلبه فلم تجد تلك المعاني التي قصدها.. فلو انقدنا الى الفلسفة القصدية والتي تعني لنا بأنها ممارسة فعالة بين قصدية الادراك وحسية الشاعر الداخلية فسوف نتوصل الى حالات كثيرة ((**من الضروري أن نلاحظ أنه بالرغم من أنّ الإدراك البصري يتكون دائما من خبرة بصرية، إلى أن هذه الخبرة لايتم رؤيتها هي ذاتها بالمعنى الحرفي للفعل «يرى» فحين أغلق عيني تتوقف الخبرة البصرية. – ص 64 – القصدية، بحث في فلسفة العقل – قصدية الإدراك – جون سيريل – ترجمة: أحمد الأنصاري**)). وهذا مايقودنا الى تطبيع الاشياء والتي تبقى حيّة في الذهن ومن الصعب أن تلاقي الوفاة، فنشاط البصرية الخارجية لها علاقة مع نشاطها الداخلي، ويضيف المؤلف: ((**بالرغم من أن خبرتي البصرية تكون عنصرا من أي إدراك بصري، الا أنّ الخبرة البصرية ذاتها ليست موضوعا مرئيا. إذا حاولنا إنكار هذه النقطة نجد أنفسنا في وضع سخيف لانحسد عليه. – نفس المصدر – ص 64**)). فالتوحيد بين الشكل واللون نتاج الخبرة البصرية، ونحن نرى الاشكال، من الأشياء طبعا وليس من الالفاظ، ومن هنا تتبدل الرؤية للاشياء من خلال تسخيرها في الشعرية وخصوصا عند تحويلها الى جمل تحوي تراكيب معينة تلائم تجربة الشاعر الشعرية..

سقط الرجل – العنونة:

يضيف العنوان كحالة مستقلة في هرم القصيدة، خاصيته من لزومية الموقف، والتي تعني لنا تكسير الحالة التقليدية في العنونة، والبحث عن موقف جديد يلائم جسد القصيدة، بل يناشدها من أعلى الهرم، كأنه التاج الاعلى ليشير إلينا بتعريفه بمحتويات المتن، وبذلك تقودنا العنونة وما رسمه الشاعر العراقي سركون بولص كحالة كتابية الى موقفين: موقف المرسِل «الرسالة»وموقف المرسَل اليه «المتلقي» وهذه الحالة التي

اختصت بوجوب فعالية العنونة كأشارة واضحة تحمل المنطوق.. ((**كل فعل اتصال ينطوي على «قصد» من طرفيه يجمع بينهما على قاعدة «المرسلة» ثمة – إذن – قصد للبث من طرف «المرسل «، وقصد لتلقي هذا البث من طرف «المستقبل» هذا في «المرسلة» ذاتها، أي العمل أما «عنوان» هذا العمل فإنه – بالنظر الى خصوصية وظيفته – ذو وضعية أكثر تعقدا – إذ إنه يتوجه الى «المستقبل» حاملا «مرسلته» في دلاليته، وهذا الحمل – تحديدا – هو قصد «المرسل» وإرادته ابلاغ «المستقبل «بجماع» المرسلة «إن على مستوى «الجنس» أو على مستوى «الموضوع» أو حتى على مستوى موقف المرسلة من خطابها الذي تأسس داخله. – ص 21 – العنوان القصد والارادة – العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الادبي – د. محمد فكري الجزار – الهيئة المصرية العامة للكتاب**)).

ياترى من ذلك الرجل الذي سقط؟ هل هي حالة عامة أم استثنائية؟؟ هل يعني الشاعر وهو يشير الى الشاعر الاسباني (**فدريكو غارسيا لوركا**)، تشير الاوليات بان المقصود من ذلك سقوط الشاعر الاسباني لوركا وهو يتحدى فرقة الاعدام عام 1936.. ((**ظلت «جريمة » إعدام الشاعر الإسباني فدريكو غارسيا لوركا، إحدى أكثر الجرائم بشاعة في حق المتقفين والشعراء في منطقة وادي غرناطة بإسبانيا بشاعة وظلما، حسب ما كشفه عن كتاب » الحقيقة حول مقتل غارسيا لوركا.تاريخ عائلة »و حسب الكتاب السالف الذكر والذي صادر في إسبانيا، مؤخرا، عن دار النشر «إيبرساف»، والذي جاء بالتحقيق الأكثر تفصيلا واكتمالا حول الأسباب التي تقف وراء جريمة قتل فديريكو، التي انسكبت من أجلها أنهار من الدموع والحبر على حد سواء. موت غارسيا لوركا طرح دائما عددا لا متناهي من القصص التي يلفها الغموض والصمت بفعل اللحظة التي وقع فيها، عام 1936، أي في بداية الحرب الأهلية الإسبانية. مقالة بعنوان: فيديريكو غارثيا لوركا.. حين يهزم الشعر الرصاص – نقلا عن يون بريس**))

سقط الرجل: بين سلطة الصورة المنظورية – وسلطة الحالة الصورية، وعندما تكون العنونة قد سبقت القول الشعري فهي ناتجة للدلالة، وألا من الصعب تكون العنونة ناتجة للدلالة.. يتميز العنوان بعلاقات معينة وقعت مابين الاشارية ومابين المعنى الايحائي،

للدخول الى النصّ الشعري ضمن القول المتواصل والذي شكل بالنسبة إلينا وقائع منقولة عبر التاريخ وإعدام الشاعر الاسباني لوركا..

في وسط الساحة + سقط الرجلُ + على ركبتيه.. – نحن الان في وسط الساحة، في وسط لوحة قبيل تعبئتها بالخطوط البيانية «Graphic fonts» ومع نوعية الالوان المتواصلة «Continuous colors» لنقل أن اللوحة عبارة عن فضاء، والفضاء تعبئة من السماء فسوف يعطينا اللون الأزرق، فزراق الفضاء، زراق اللوحة التي تشغلنا في تواصل الألوان وتخطيطها قبل كل شئ.. لو نلاحظ مع تقلب الصورة، شيئا فشيئا، نحصل على صورة محفورة للظهور، كأننا أمام عمل نحتي، وأراد الفنان من خلال عمله أن يظهر الوجه الاكثر ظهورا في تمثاله.. **هل كان متعبا الى حدْ – أم فقد القدرة على الوقوف + هل وصل الى ذلك السدْ – حيث تتكسّر موجة العمر النافقة + هل قضى + عليه الحزن بمطرقة ياتـُرى.**

وهنا إحدى طرق استدعاء الرؤيا والتي زرع بذرتها الشاعر من خلال تجنيس الجمل، كجمل مركبة تحتاج الى من يدخل بين فراغاتها المعلنة ضمن المعان المتواصلة دون توقفات وانبهارات، فتوظيف اللغة على بساطتها هذا يعني أن الشاعر قد تجاوز التفكر العقلي، وذهب بنا الى انفتاح حالة اللاشعور من خلال الذات الحقيقية، الشاعر سركون بولص يبرز الشخص الثاني في المتن، ويجانسه ويمنحه دور البطل، ونحن أمام قصدية واضحة عندما يبذر المفردات وتجمعاتها في الجمل التي شكلت واقعا ظاهريا خرج من باطن الباث، ليعزز هيمنته القصوى للنصّ الشعري، وكانت بدايته العنونة عندما رسم قمة الهرم «سقط الرجل» وهي جملة فعلية، إحتوت على فعل ماض، وهذا يعني أن الحدث الزمني قد مضى بزمنيته، وهو ليس من الاحداث الانية، وكذلك فقد حدد إلينا المكان «الساحة» وعندما يميل الشاعر الى الزمكانية اذن هناك رؤى أرادها أن تتواجد، ومن هنا نستطيع أن نقول أن العقل لانستطيع اقتناصه، ولكن بالمقدور على تجاوزه، واستخدام الارادة الفعلية بالتفاعل ماوراء العقل، وفي نفس الوقت نستطيع أن نقول أن اللحظة نستطيع اقتناصها، وهي لحظة وحدويه، تهم الشاعر قبل كل شئ.. فهل كان ذلك

الرجل متعبا أم فقد قدرته على الوقوف، بهاتين الجملتين، نزل الشاعر الى عبقرية الحدث الشعري، وأدخلنا معه ببطاقة خضراء الى موقع الساحة، حيث الواقعة التي شكلت مدخورها في تشييد القصيدة، وعدم الابتعاد من رؤية ذلك من خلال التخييل التوظيفي لدى الشاعر سركون بولص..ربما للجمل الامتدادية التواصلية والتي تعتدي جملة على أخرى من خلال التجاور، تسهل علينا الدخول الى النصّ الشعري، وخصوصا أنّ الشاعر قد فتح إلينا الابواب من خلال لغة تعبيرية تواصلت مع المرسل، وهنا تشكل الالفة بين المرسلة وتلاحم القارئ مع النصّ الشعري..

((في استخدام تقنيات السوريالية نلاحظ الطبيعة الالية، بصرامة للطرائق المستخدمة. وهذا مظهر من خلق الصورة السوريالية. كما نلاحظ التزاوج – في العملية الإبداعية السوريالية – بين التقنية وحساسية الفنان. في بعض الحالات، تكون المساهمة الواعية للمبدع في حدها الأدنى. في حالات أخرى تكون كبيرة وبارزة. والمدى الذي إليه يشارك الفنان بفعالية في تطوير أو ابراز الصورة التي كانت التقنية قد قادت إليها. ربما يتقلب ليس فقط من فنان الى آخر. ووفقا لدرجة التهيّج المفرط المعروض بواسطة الحساسية في لحظة أو أخرى. – 91 – السريالية في عيون المرايا – أمين الصالح)).

سلطة النص على المتلقي تتبرّج وتتطاوس من خلال الجمل السحرية أو بالاحرى الصورة الكبرى، والصور الصغرى التي تتجزأ في النصّ الشعري لمكونات تعبوية لجسد القصيدة الكلي، بحيث يبان إلينا كأسطورة منقولة من التراث أو أسطورة انطباعية لاتتزحزح آلياتها التعبيرية وتجانسها المفرداتي..

هل كان اعصار الالم + ربما كانت فاجعة + لايطيق على تحملها أحدْ – ربما كان مذاق الرحمة + جاء ببلطته الريشية + عندما حان له أن يجدْ – ربما كان الله أو الشيطان

تتحرك الالفاظ بواسطة آليات تدفعها الى الانسجام مع بعضها، وهنا أسميها الالية اللفظية، والتي هي الدافع الامامي في حالة الخروج من الذات والى الذات الاخرى وهنا يكون عامل اللغة التكويني الوسيلة الدافعة الى الذات الأخرى، فنقطة الابتداء من أول

حرف بدأه الشاعر في النصّ بعد العنونة، في حالة لو اعتبرنا العنونة ذات استقلالية عن النصّ الشعري.. الاحتمالات التي يوزعها الشاعر من خلال النصّ هي احتمالات لها مصداقيتها ولكنه يعددها ليس لأنه يزرع الشكوك في هذه الاحتمالات إنما لكي يوضح لغته التكوينية عبر الشعرية ومن خلال القصائدية.. هل كان اعصار الالم.. ربما كانت فاجعة.. نعم أنه إعصار الألم وأنه فاجعة في نفس الوقت، فالفاجعة تولد الالم، وهي فاجعة لاتحتمل.. فالشاعر كأنه مغمض العينين ويحدثنا عن سرقة رؤيا وأية رؤيا، فقد راح يبصرنا مخاطبا مع بطله الشخص الثاني عند الذات التي وظفها، وهي مهمة يوجهها الينا بالدخول الى الوعي اللغوي، فقد ذكّرنا الشاعر عندما قال: ربّما كان مذاق الرحمة.. تذوّق ذلك الرجل الذي انتهى وتوقفت آليته من الحياة، ربما من خلال رصاصة، بُعثت إليه ليتذوّق جثته الربّ.. عندما تكون الذات ناقصة، فهناك معرفة ناقصة، لذلك بحث السرياليون عن الذات الحقيقية والتي تبعث الى التكامل، ومن خلال الذات العاملة والتي تندفع نحو الشعرية حتى بشكلها العفوي، فالكتاب التخييلي لدى المخيلة يحوي على ماتحويه الذات العادية – المألوفة – وهذا الكتاب له تنقيحاته ومراجعته بين الحين والاخر، فالشاعر يراقب أنشاه ..

في وسط الساحة + سقط الرجل فجأة + مثل حصان + حصدوا ركبتيه بمنجل..

لو ندخل الى هذا المشهد السريالي والذي يعني لنا الذهاب الى عبقرية الحدث الدائر من خلال الرجل الذي سقط – على ركبتيه –، وعندما يسقط الرجل على ركبتيه، هذا يعني قد أعدم رميا بالرصاص، وهنا يشير الى الشاعر الاسباني لوركا، الذي كان يتحدى البنادق الموجهة نحوه، وتحدى قاتليه أيضا، فهو مثقل بالمعرفة ومثقل في الشعر والقصائدية لذلك سقط (مثل حصان).

الكتابة التي قادنا اليها الشاعر العراقي سركون بولص – لفظية منظورية – وهي تسير كقافلة مع الصور الشعرية الهادئة، لذلك لاتتخطى الصورة المنظورية، والتي تحت الضوء يتم ترتيشها بسحر الريشة السركونية ومعاينتها بأمكانية التعيين اللغوي.

المرايا والذات..

ونحن نتماشى مع علاقة الأنا مع اللاشعور كآلية تدفعنا ونعني بها الوسيلة وليس الغاية، فالغاية تختلف عن الالية، وعملنا هذا وحتى من خلال العنونة الرئيسية ((**آلية الخطاب الرمزي – القول الشعري السريالي**))، ومن هنا نتابع الذات كعلاقة المرايا مع الذات، والتي أشرت اليها كبديل عاكس للنتاج الشعري يتراوح بين صقل الجملة الشعرية وتنقيتها لانجاب النوعي من الشعر، وبين الاماكن التي تعشعش الذات بها، وبين مايدور حول الذات، فالمعرفة الذاتية عندما تتجاوز ذلك، تدفعنا الى اللاشعور كوسيلة تقتحم الحالة الشعورية وتتجاوزها ((**الالية – وفق المفهوم السريالي – ليست غاية وانما وسيلة لمعرفة الذات. عبر الكتابة الالية يتم نقل ماتعجّ به الذات من أحلام وأوهام وهواجس وخيالات ورغبات. متحررة من أي رقابة اجتماعية وأخلاقية. إنها تتيح انتاج مايتشكل في اللاشعور دون أن ندركه. وبهذا المعنى فهي تمثل الوسيلة الأكثر فاعلية في استكشاف اللاشعور. واضاءة العلاقة بين الأنا واللاشعور. – ص 93 – السريالية في عيون المرايا – ترجمة: أمين صالح**)). في حين عندما ندخل الذات الى المرايا ستكون الذات القائلة (وذلك لملمس المرايا الصافي) فهي محملة بالمعرفة، والذات الناقصة تنتج علينا مرايا ناقصة، ولا تدفعنا الى اللاشعور، فهي في قيد التغذية الشعرية عند القول الذاتي، لذلك لو نلاحظ من قول الشاعر ينسب القول الى الاخر، بينما ذاته هي الناطقة، وهنا نستطيع أن نقول أن الشاعر حرّك الجزء القليل من الذات القائلة، وراحت تمثل الاخر في حالة القول الشعري، والقول السريالي عندما تكون قد استقرت مع حالة اللاشعور... فالعلاقة بين الذات والزمن علاقة مرحلية، وهنا تنقلب الذات الى رؤيوية (حسب ماتنسب إليها من رؤية وتعني الادراك).. والذات كما ذكرت في ملف آخر بأنها وحدوية، وآنية، مختصة بجراحة الشاعر، وهو الذي يرسلها ويدفعها الى الاخر أو الى أنثاه، ومرورا بالوعي ومرورا بالشعور الذاتي حيث المشاعر حول الذات، تجاورها وهي منسوبة اليها، فيلتقط الشاعر تلك الزوايا ويعلن عبر القصائدية نحو اللاشعور.. وكما تنصهر الذات بالمرايا، إذن هنا نتوقف قليلا حول هذا الانصهار الذي يمتثل للمكانية «المرايا» قبل أن

يمتثل للزمنية، فلو راجعنا الى من نظّر حول السريالية فسوف نتوصل بأن هذا المذهب لاتحدده زمنية معينة، فالمذهب السريالي لغة مفتوحة الزمان، ولم تخصص لعصر معين أبدا وكما قال مؤسسها «بريتون».. ونبقى مع الانصهار وانصهار الاشياء والرؤية أيضا في مرايا السريالية، وكذلك تدعونا الاحلام وعناصرها الغيبية والحاضرة والماضوية، فهي إحدى أدوات المذهب السريالي والعمل مع آلياته المشتركة، فينصهر الاخر أيضا مع الذات، وهنا أعني ذات الشاعر الوحدوية لاغيرها، فهي تحوي على قطبين في عملية الانصهار.. فالقطب الأول «صاحب القول القول السريالي»، فلابد أن نشير الى صاحب القول، لأنه حمل تلك الايقونات والرؤى على أكتافه ومضى خارج التفكر، والقطب الثاني «القول السريالي» ومابين صاحب القول، وأداته المنتجة «للقول السريالي» تكمن الفكرة التكميلية المرادفة لادراك النفس، كما هو في حالة الغياب؛ لتنتج الينا القول اللامرئي ((**وبما أن عمق القول يجئ من اللامرئي، فإنّ شكل القول يجئ هو أيضا من اللامرئي. الخارج وأشكاله تحقق الجاهز. والشكل، في التجربة الشعرية التي أعنيها، لايجئ من الجاهز – بل يجئ من الباطن الذي لايجهز أبدا، بل الذي يظلّ احتمالا وانفتاحا على التشكلات. وفي هذا مايشير الى أن القول الشعري لايحاكي الحياة اليومية «الواقع» ولا الطبيعة. – ص 226 – الصوفية والسريالية – أدونيس**)). طالما القول الشعري يظهر من الباطن، اذن هناك دوافع تدفع هذا القول الى الخروج، فتتشكل لدينا الحياة الواقعية التي هي مدفونة بالاساس في دواخل الاشياء، ومنها دواخل الباث؛ وألا تبقى في حالة جماد، لايمكننا أن نميل إليها في حالة الخلق الشعري..

أجلس لأحسب الثواني
لأفهم مامعنى أن أمضي
أو أن أبقى في مكاني.
حالما دون أن أتابع الحلم. صامتا وفي نيّتي
أن أصرخ. أمام بيوت جيراني
ترفرف راياتٌ كبيرة.

جنرالات أمريكا
يشحذون آلة الخراب.
صامتا وفي نيّتي أن أصرخ...
لاهذه اللمحة التي
أقنصها من ملحمة الطبيعة سرّا
تقودني الى سرّ أطمح أن أستجليه
بكلّ تلافيفه المظلمة يوما، ولا ذلك المنحنى
في ذاكرتي يسمح لي
أن أرى القناع الهارب دوما
في أزقّة حياتنا الماضية.

من قصيدة: لحظات في الحديقة – ص 417 – سركون بولص – الاعمال الشعرية الثانية

لو قادتنا القصدية الى الغياب، فهناك عامل الذات، فعامل الذات لايغيب عن قصدية الحدث الشعري، ومن الممكن جدا تجاوزه ولكن ليس من الممكن عدم الاخذ بما تركه للباث من أوليات معكوسة، مخبأة في المرايا، ومهمة هذه المرايا خروج التخزينات التي تركتها الذاتية «وأقصد هنا الذات غير المألوفة» والتي تغيب في بعض الاحيان، والقبض عليها مهمة شاقة، يتطلب مراجعات ذاتية جديدة من خلال الكيان الفكري.. ومن خلال الكيان الفكري تتوحد الذات بالشعور، فتعود الذات مرة أخرى وباشتغالات جديدة، ومن مهام الاشتغالات الجديدة والتي تشكل احدى بؤر العمل المستجد، يراجع الشاعر كيانه من جديد ليتخطى الشعور مرة أخرى.. أما قتل الذات المألوفة والتي لاعلاقة لها بالشعرية «بالنسبة للشعر النوعي» فمن المستحيل يعلن الشاعر موتها، ولكن ليس من المستحيل تجاوزها واللجوء الى ذات شاعرة.. لذلك فالذات لها اتصالاتها، واتصالاتها كونية، وكذلك داخلية، فمن خلال الوعي الذاتي والوعي اللغوي «الوعي اللغوي من العناصر

المهمة في المرايا وتمكين الذات» نستطيع الوصول الى الوعي الفوقي، لذلك ماتوصل اليه السرياليون، هو الوعي الفوقي، وتجاوزوا مهمة الوعي، وذهبوا الى اللاوعي، هكذا اطلقوا عليه في مراحلهم الشعرية التي تم من خلالها تأسيس الكثير من النوايا الشعرية من خلال تفجير الصور المذهلة.. ((**لقد لاحظ ميشيل كاروج أن الكتابة الالية السريالية بعيد عن أن تكون منولوجا. هي في الواقع ديالوج «حوار» بين الفرد الواعي والجزء المفقود على نحو خفي من ذاته التي. من ناحية ثانية. تتصل سرا بالكون كله. – ص 94 – السريالية في عيون المرايا – أمين صالح**)).

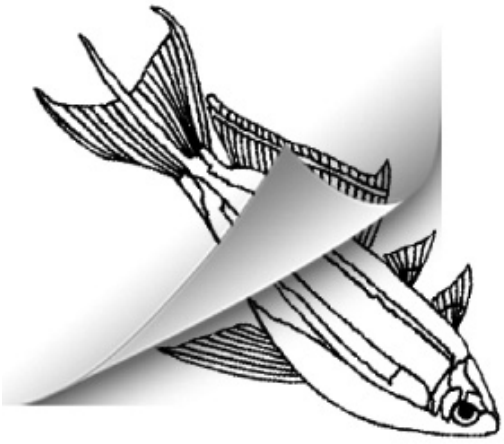
أجلس لأحسب الثواني + لأفهم مامعنى أن أمضي + أو أن أبقى في مكاني. / حالما دون أن أتابع الحلم. صامتا وفي نيّتي + أن أصرخ. أمام بيوت جيراني + ترفرف راياتٌ كبيرة.

المرايا لاتمتصّ الاشياء ولا تخفيها، لكنها عاكسة نشيطة برؤية ثانية، ولو تجولنا بين مزارع المرايا المحدبة والمقعرة والمرآة المهشمة والتي رافقت بيكاسو في رحلته مع الفن التكعيبي، فسوف نحصل على تعددية وافرة للمرايا وبحكم الذات، التي تلائم كل مرآة، ولغة الشعر، لغة شعرية، وليست لغة الشعر لغة لغوية، وتكون علائق مابينها، فاللغة الوصفية، شعرية لها علاقة مع اللغة التعبيرية، واللغة التعيينية لغة شعرية متمكنة من تموضعها المكاني في القصائدية لذلك من الممكن جدا أن تكوّن علائق مع لغة المرايا، واللغة السريالية، لانها نتيجة من نتائج اللغة الرمزية والتي غصنا بمحتوياتها بشكل تفصيلي.. لغة الشاعر سركون بولص وهو في قصيدة «لحظات في الحديقة» لغة لحظوية، كوّنها لتكون مرآة عاكسة كلغة شعرية مع تجاوز ذاتية الاخر والانتماء الى ذاته، فهو الجالس في الحديقة، وبكل تأكيد قد استخدم مصاطبها وان كانت لثواني، حسب لحظاته الانية عند الجلوس ليضيف الى لغته التفكّر «خارج التفكير» ولغة التفكـّر هي من اللغات اللحظوية تطرأ على الشاعر لتوظيف مادار في لحظته، لذلك كان مترددا بين البقاء والمضي، وهنا إشارة الى المضي في نفس الحديقة وعملية تبادل الامكنة في لحظاتها...

لاهذه اللمحة التي + أقنصها من ملحمة الطبيعة سرّا + تقودني الى سرّ أطمح أن أستجليه + بكلّ تلافيفه المظلمة يوما، ولا ذلك المنحنى + في ذاكرتي يسمح لي + أن أرى القناع الهارب دوما + في أزقّة حياتنا الماضية.

لو تقاسمنا الحديث عن الرؤيا بالذات والرؤيا في المفردة الشعرية والرؤيا كعبارة ذاتية، وكذلك الرؤيا في الجملة الشعرية، فسوف يكون لدينا بعض التراكمات الرؤيوية من جهة، وتراكمات الذوات من جهة أخرى، فذاتية الكلمة، نعنيها بحالتها المنفردة، وهنا تبتعد هذه الحالة عن القصائدية، وفي حالة تقريبها، ندخلها الى ذاتية الرؤيا للكلمة، فيتغير محتواها التوظيفي كمعان نعتمدها في القصيدة الواحدة، وهذا ماسجلته مخيلة الشاعر سركون بولص عند اقترابه من التغييرات والاقتراب من الرؤيوية، وعند الاقتراب من الرؤيوية يعني لنا ذلك، من الممكن جدا الوصول الى حالة اللاشعور، ومن الطبيعي الحالة الرؤيوية تختلف عن حالة اللاشعور والتي تقودنا الى كم وتراكمات من التخييل والأحلام.. والكم الاكبر التخييلي هو العامل المقرب من العبور الى الكم الاصغر من اللاشعور، وكذلك الكم الاصغر من الاحلام، يقربنا بشكل أكبر من حالة اللاشعور، وفي هذه الحالة قد ترك الشاعر خلفه الذات والتي تترك بعض آثارها من الممكن جدا الاستفادة من هذه الاثار فيما بعد.. بين الماضوية والحالة الانية تكمن حالة التفكر، وليس التفكير، فمن يعبر بنا «اقصد الشاعر» الى الماضوية، يدخل حالة التفكر الفلاش باكية، وهي استرجاع الماضي القريب والماضي البعيد، وهذا ما أكد عليه الشاعر سركون بولص في أجزاء من قصيدته «لحظات في الحديقة «علما أن العنونة تبتعد عن الحالة الماضوية، وتقترب من الانية من خلال مفردة «اللحظة» فاللحظة لايمكننا أن ندرجها من الماضي وهي تنتظر زمن وقوعها.. فالمنحنى الذي ذكره ضمن ذاكرته الشاعر سركون بولص، قاده الى القناع، القناع الهارب دوما، موضوع القناع والبنية القصائدية يجرنا الى منحنيات كثيرة في الشعر الحديث، وهنا نشير اليه اشارة عابرة ضمن تدرجات قصيدته التي اعتمدها «لحظات في الحديقة»

البراءة الخارقة.. أو اللحظة الخارقة..



الى بريئة القلب..

إذا كنتَ في غابة موحشة ماعليك إلا أن تحاول الخروج من تلك المناظر الفاتنة، فما نفع غابة جميلة وفاتنة وأنت بصمت شيده الزمن إليك، فالغابة الموحشة لاتجلب إليك الاريحية كما تظنّ، فتتسارع الى الخروج وعندما تخرج ستروي جماليتها وتنسى بأنك اخترت الخروج مسرعا، لانها موحشة، وهكذا البراءة، قد يجعلها البعض تخاذلا من براءة شاعرية تخرج بشكلها العفوي وتلتقي مع القصدية، فالزمن الذي نمرّ به ليس بريئا كما نظنّ، حتى الحروب أعدّوا لها مسبقا، وفشل الانسان أعدّوا له أيضا، فليس هناك إنسانا فاشلا أبدا، ولكن هناك تنظيما ودولة فاشلة، فالانسان محكما تحت باقة من القوانين المجحفة، وهذه القوانين من المفروض لخدمة الانسان بشكل عام، ولكن الذي يصدمنا أنها لخدمة المنتفعين منها فقط، فماذا يعني لو تم اغلاق السجون، والغاء حالة الاعدام؟؟

نتماشى مع البراءة الخارقة ولحظتها التي تعني الينا قد تكون قلب امرأة تحاول أن تتحرر، ولكن قوانين البيئة وقوانين الذين حولها يمنعها من ذلك، فهذا الاختناق،

يؤدى الى أمراض عصرية عديدة، وبالفعل معظم الذين يعيشون بشرق أوسطي فيهم من الامراض لاعدّ لها.. وماذا عن قصيدة يتخللها البراءة التصويرية، وهو عملنا في هذا الملف، فالعفوية تعني إلينا البراءة، وبينما ذهب السرياليون الى «الجثة الفاتنة» ويقول بريتون بهذا الخصوص: ((**إن ممارسة طرائق اللعبة تقدّم لغزا كبيرا تطرحه اللقاءات غير المتوقعة والمتكررة لعناصر تنبثق عن المجال ذاته أثناء الانتاج الذي يقوم به عدة أشخاص ينتسبون الى الطريقة ذاتها من التعبير.. الكتابي أو التشكيلي. – ص 107 – السريالية في عيون المرايا – أمين صالح**)).

ليس هنا مع الاحتكام المباشر للبراءة، ولا هي اللحظة التي تنتاب الشاعر مُحكمة، ومخبأة بزاوية ما، ويدعوها الى الخروج فتخرج، فهذه صناعة ذاتية لها من التكلف والمثول أمام الكتابة، ونحن نبتعد عن التكلف الذاتي لاننا سنقيدها بشتى أنواع القيود بدلا من أن نطلقها وتختار بما ترغب، فالرغبة بالجسد ليس كأية رغبة، والرغبة بالتمرد ليست من الرغبات الطبيعية، فهنا تمنحنا المتاعب وأن كانت اللحظة بريئة، فالمتاعب التي تشغلنا كيفية الغوص مع الرغبة والجسد، والغوص مع الرغبة بالتمرد، فإنّ من مثل هذه الموضوعات نقف أمامها لسنوات عديدة، وتشغل الكثيرين من الشعراء:

لم نعد نحبّ ماكنا مولهين به.
ماكان يسرنا، كالرماد، على لساننا، يستقرّ.
لأنه الأمس
نعانق ماكان ولا نقشعرّ عندما
نعرف أنّه الماضي، تلك الجثة الأمينة.

من قصيدة: صوت أيامي، أزمنة الاخرين – ص 405 – المؤلفات الثانية

الجثة الأمينة.. هل هي جثة بريتون الفاتنة، أم هي جسد الشاعر الذي جعل منها توجها آخر ولغة ثالثة يعتنقها في الشعرية..؟؟ الجسد الذي اخترقه سركون بولص، وهنا مع أزمنة الاخرين، صوت أيامه الذي كان بالأمس.. البراءة التي أطلقها، في لحظة

بريئة، مع الاخرين نعم، وكانت تلك اللحظة بالامس، وهي ليست حالة تذكر، وإنما حالة اختراق للغة ثالثة، فقد ابتعد عن الضجيج المتوارث سركون، وانتمى الى لحظته المبدعة، لحظة الذات الحقيقية التي يبحث عنها الكثير من الشعراء، الذات غير المألوفة.

الجثة الفاتنة = بريتون

الجثة الأمينة = سركون بولص

اللحظة في حالة اختراق

هل الشاعر تقاسم لحظته من خلال الارث الحضاري، أو الضجيج الذي حوله، تخترق اللحظة ببراءتها جسد الانثى، وتخترق ذهنية الشاعر وتجعله يبتعد عن الارث وعن العائلة وكل من حوله، وهي ليست حالة سبات وإنما حالة لحظوية وكشف الذات الأخرى للعبور الى اللاشعور ولحظة كتابة القصيدة، وهذا يدلنا ليلا مثلا ونحن نغرق بنوم عفيف، أو في قطار أو في باص وحتى ماخلف الالة التي تدور أمامنا، فالتوقيت ليس صناعيا ولكن ذهنية الشاعر وذاته الشاعرة تجعله أن يدخل بكل براءة للحظة التي اخترقته، فمع البصرية عندما تلتقط الكثير من الاشياء السريعة.. ببراءة تامة وقد تكون بلحظة سريعة تلتقط تلك الاشياء المبهرة والتي جذبت بصرية المرء وهو يمرّ بها ليس بإرادته، انما قد تكون الصدفة، والصدفة تحمل من البراءة أيضا.. ((**هكذا يتوجب على العبقريّ، حين تحين اللحظة المناسبة للإبداع، أن يصير نفسه غريبا عن الأرض التي تضجره. وعليه أن يرفض المجتمع والعائلة اللذين نشأ فيهما ولم يكن لديه الخيار في ذلك. وهذا الرفض طقس مهمّ في إسطورة الفنان، وهو وثيق الصلة بنظام التنسّك عند الكاهن، الى حدّ بعيد، وعلى الشاعر، انسجاما مع طقس التغرب هذا، أن يصير غريبا عن لغة قومه، عن اللغة المألوفة التي يسمعها ويستخدمها عادة، وأن يكتشف اللغة الأخرى**

الكائنة في الذات الحقيقية أو الأسطوريّة. وهذه هي اللغة التي يوقظ بها الشاعر «كلية الحلم الكبير».. – ص 60 – عصر السريالية – والاس فاولي – ترجمة: خالدة سعيد)).

في التصوير البرئ، يتم تحويل الكثير من الاشياء التافهة الى أشياء ثمينة، ونستطيع أن نطلق عليه بعملية «الكولاج» وهي عملية خيميائية وكيميائية، كأن تتحول اللغة العادية الى لغة شعرية، أو استنتاج لغة ثالثة تختلف عن اللغة الشعرية المألوفة التي تغزو الكون والشعراء، فهنا نذهب الى اللغة النوعية، وهي جزء من التقليلية، فالقصيدة النوعية، قصيدة خارقة، كاللحظة، كالبراءة في حالة اختراق الشاعر، وتقودنا الى حالات لانعلم بها:

بينما العالم من حولي لايكفّ عن ترداد أقانيمه:
الخُلد يحلم في جحره المتواضع
من يدري بماذا
الفراشة في طريقها الى الجنّة
تَطيش عن حدّ السياج.
الكلب خلفه، يفسر اشارات مرور العابرين
بقوانين الرائحة، ووقع حذاء.

وحتى العصافير مشغولة
بتفلية ريشها، والحشرات في
أصدافها الهشّة، تتحصّن...

نفس القصيدة – ص 405

تكوين العلاقة بين الطفولة والزمن، وبين الزمن واختراق الشاعر له، ترجعنا الى حالات بريئة حتى في المكون التصويري الاني، فالصورة الشعرية السريالية ذات علاقة تحررية بينها وبين الخيال، وكذلك بينها وبين اللغة، لذلك يختار الشاعر عادة لغة ثالثة بالاشتغال عليها، فقد رسم الشاعر سركون بولص جزء من براءة زمنية وأشار ورمز الى تلك المخلوقات، فبراءة الفراشة وهي دالة على الزهور، فعادة عندما نكتب عن الفراشة

تتخطانا حالة الحدائق بدون شعور، لان أعشاشها وطيرانها هناك، لذلك فقد أشار الشاعر الى الجنة، وكحالة تتمثل ببراءة خارقة، لتلك التموضعات الغيبية ومنها الجنّة، وذلك بما تمتاز الجنة من امتيازات عديدة غير متواجدة على الارض.. يختار الشاعر لغته الجديدة من خلال لغة الاحلام «وهنا لانعني التخلي عن اللغة الام وهدمها» بل ايجاد ابتكارات واكتشاف علاقات جديدة تتماشى مع القصيدة وصورها الصادمة، فعنصر الدهشة يحمل لغة صادمة، كلسعة الكهرباء، وكخفقة الطائر ونظراته الجنونية أو الهادئة نحو فريسته وهو محلق بالاعالي، حرا لايزاحمه أحدا..

الكلب خلفه، يفسر اشارات مرور العابرين + بقوانين الرائحة، ووقع حذاء.

ومن هنا ليس فقط احتضان التناقضات، وانما التعبير عنها بجمل شعرية لمعالجة تلك التناقضات، فيكفينا طرحها، لنعرضها الى الاخرين، ليبين الشاعر سركون بولص، ذلك الكلب وكيف يفسر اشارات مرور للعابرين، قوانين الزمن والحياة، فالاشارة هنا تعبير عن الزمنية، عن تلك القوانين المجحفة والتي تخلّ بالانسان بشكل عام، وليس لتنظيمه كما تدعي الحكومات المتتالية في بلاد مابين سيفين..

((ترى السريالية أن الحب يوفر الامكان لتجاوز أشكال الوجود الثلاثة «الجنون، الحلم، الكتابة» ففيه يلتقي الكائن بحقيقته، ويتحرر من جميع الاعراف، ويتسامى. وتستند النظرية السريالية في الحب على مبدأ الفوضى الخاص بالرغبة وتستلهم، في ذلك، ثلاثة مفكرين: ساد الذي يطالب بتحرير الرغبة، وفرويد الذي يقدم أدوات التحرير النقدي، وماركس منظر التحرير الاجتماعي «السريالية، فيرونيك بارتولي، آنغلار، ص 66» – ص 109 – الصوفية والسريالية – أدونيس)).

ليس من الضروري أن تمر الطبيعة وتستلهم بما يحتويها، ولكن الشاعر هو الذي يخلق طبيعته الخاصة ويمنحها للطبيعة الام، فالاختلاف في اللغة تقودنا الى طبيعة الشاعر، وطبيعة الشاعر دواخله التي لم تظهر، وأحلامه التي لم يكتبها، والنهار الذي لم يأت بعد، لذلك فأن العصافير مشغولة:

وحتى العصافير مشغولة + بتفلية ريشها، والحشرات في + أصدافها الهشّة، تتحصّن...

نعم مشغولة بتفلية ريشها وطرد الزوائد منها، فنحن أمام فصل الربيع، لماذا لن تكون الحياة برمتها ربيعا؟ ففي هذا الفصل، الجمالية كلها، كل الجمالية، وحتى الحب الرغبة به، وحتى الرحيل من والى مدن أخرى.. فهم الانشغال لدى الشاعر سركون بولص، هي ليست تلك الحشرات التي تموضعت بأصدافها للتحصين، ولكن كحالة أخرى، حالة الحماية الذاتية وما تلى من بعدها، فالتحصين تحصين ذاتي والافراج عنه، هذا يعني الولوج الى مخازن الشاعر لمعرفة ما يمكن الافصاح والكتابة..

اختراق اللحظة بتجمعاتها في الذهنية تكون على منفذين: الاختراق الأول للشاعر من خلال تأثره الذاتي المدهش، واختراق اللحظة وكتابتها للقصيدة والتي تكون ملكا للمتلقي، ليشكل في هذه الحالة أحد عناصر القصيدة.. فاللحظة تخترق الذات، ذاتية الشاعر من جهة وذات القصيدة وذاتية المتلقي من جهة أخرى، ومكونات هذه الحالات الثلاثة من خلال انعكاس ذاتية الشاعر بالكتابة الشعرية، وعندها تكون القصيدة قد خرجت من الشاعر ولا يحقّ له التدخل فيما يعني العنصر الاخير = المتلقي...

الفصل السابع

في القول الشعري السريالي

في القول الشعري السريالي، هل نحن داخل المشهدية أم خارج المشهدية، فالذي نبحر بين قصائده هو الشاعر العراقي سركون بولص، والشعرية العربية تختلف عن الشعرية الفرنسية، فالشعر الفرنسي يعتمد نظام التقطيع، بينما الشعرية العربية تعتمد الجمع بين الانظمة تقريبا كلها، وخصوصا قصيدة النثر، وقد ظهرت الينا القصيدة المقطعة مع قصيدة الشعر الحر والتي أتى بها بدر شاكر السياب ونظّر لها الشاعرة العراقية نازك الملائكة.. فالمشهدية متواجدة وحتى ضمن القول الشعري السريالي، ويخرج عنها الشاعر أحيانا لضرورة البحث عن الجديد الجديد، فيعطي للقصيدة جسدا منفصلا وذاتا كاريكاتيرية ضمن القول الشعري السريالي ، «فقد أكد السرياليون على ضرورة تجاوز حالة الذات المدركة»، وتظهر إلينا أفعال القول والجمل المركبة، وكذلك نظام الاشارات والذهاب بنا الى ابعد نقطة من العالم لتحملنا الاحلام، ويقذفنا الجنون الشعري.. درجات الحرارة التي تبثها المؤلفات الكاملة للشاعر الاشوري العراقي الراحل سركون بولص، درجات منتشرة على الارصفة، وحملت معها القول الشعري الذي بنت القصيدة السركونية كذات محمولة منتشرة هنا وهناك، درجات من الحرارة القصوى، تنتشر خارج الوعي كالذات الشاعرة التي تحملنا بأن نتجاوز معها حالة الاختلاف، ومن لم يختلف لا يتعب حاله في هذا الفضاء اليتيم، نعم أنه الفضاء الذي يتمم الشعرية العالمية ورحيل سركون مع اقواله الشعرية السريالية، لماذا القول الشعري السريالي، وليس القول الشعري فقط؟؟ القول الشعري السريالي يدفعنا الى الخطاب الشعري، فذهنية الشاعر وذاته الشاعرة تلبست بالسريالية، لذلك دفعتنا القصائدية أن أذهب الى الابعاد والى البعد السريالي بالذات،

وبما نحن قيد التوازن مع الذات الشاعرة، فنحن قيد التوازن مع القول الشعري السريالي، الذي أضاف الى الشعرية العربية القصيدة السركونية، وحامل الفانوس في ليل الذئاب.. فنحمل الفانوس معه مع القول الشعري ومع السريالية التي طرق ابوابها بصمت، فكانت لغة الصمت هي التي بعثت الينا الكثير ودفعتنا الى مالم نعلم..

اللغة لاتفكك الشاعر، وإنما الشاعر يعمل الى تفكيك اللغة ويعيد صياغتها بالشكل الذي لائم الشاعر، وهنا تظهر الكينونة الشعرية من خلال نافذتين: النافذة الذاتية والتي تحمل الشاعرية، وهي الذات العاملة، والتي تجرنا الى مالا نهاية، والذات المختفية وغير المألوفة والتي لاتظهر مع شعر القول بشكل كيفي، وهي متجانسة مع الذات الشاعرة، وتظهران عند التأليف وان ذهب الشاعر بغفوة شعرية صامتة، فيذهب الى حالة الصمت، وهي جزء من حالة القول السريالي والتي نبحث هنا مع القصائدية في الدخول الى بعض المنافذ التي كتبتها تحت عنوان السريالية.. فالحسية والخروج منها الى وراء الاحاسيس لها موقفها الفني في طبيعة الحال وكذلك الاحلام عند اليقظة والتي أكد عليها غاستون باشلار:

((**الأحلام والتأملات الشاردة، الرؤى والتأملات، الذكريات والتذكر، كلها مؤشرات للحاجة في تأنيث كل ماهو عذب وأخاذ مع تجاوز التذكير المبسط الذي تحدد حالاتنا النفسية. وهذه بدون شك، هي ملاحظة بسيطة بنظر الفلاسفة الذين يتكلمون اللغة الكلية، ملاحظة صغيرة جدا بنظر المفكرين الذين يعتبرون اللغة مجرد أداة يجب علينا إرغامها على التعبير بدقة عن كل خفايا الفكر. – ص 29 – غاستون باشلار – شاعرية أحلام اليقظة – ترجمة: جورج سعد**)). بين الحسي والتجريبي تكمن الكينونة الكاملة في التعبير غير المشروط بوسيلة اللغة، وليست هنا غاية تحدد اللغة، وانما هنا وسيلة للتعبير عن الكلام أو القول خارج المدارك، والدخول الى حالات النوم المغناطيسي أو الحالة الشاردة، واللحاق بمجمل وليس بمفردات تهئ الينا الجملة الشعرية، فالمنظور الكلامي – القولي – كتجربة حسية تختلف عن المنظور الكلامي العادي كتجربة كلامية، ولكن من خلال القول الشعري السريالي، نذهب الى وصايا الخروج من العقل المنظم، وهي حالات شاعرية ليست ألا، وليست كمسلك وأخلاق نسير خلفها ((**بسبب اصرار السرياليين على**

النظر الى الداخل أكثر مما النظر الى الخارج، وبسبب تكريس انفسهم لسبر واستكشاف الذات. فقد رفضوا الاعتقاد بأن اللغة مخلوقة فحسب كوسيلة اتصال بالاخرين، أو كوسيط في تبادل المعلومات وتحسين العلاقات بين البشر. أو كمرآة للفكر. أو كواسطة يمكن استخدامها بمهارة لنشر مايحوزه الكاتب من معرفة، بل نظروا اليها بوصفها وسيلة يمكن التمويل عليها وبما يمكن النفاذ الى مافوق الواقع «السريالي» بوصفها أداة استقصائية لاكتشاف الذات. – ص 116 – السريالية في عيون المرايا – أمين صالح)).

يختلف التوجه الكلامي الشعري بين الحين والاخر، ولكن الذي نسعى اليه التوجه الاني من خلال القول، القول الشعري عندما نتجاوز رمزية اللغة والعودة بها الى طبيعتها المعتادة وتكسير الشوائب والدخول معها بل استنتاج لغة من لغة أخرى تساعدنا على الرؤى الجديدة التي تلازمنا في نظرتنا بما هو ماوراء الواقع، ومن مثل هذه المهام ليست بالسهولة والدخول إليها وخصوصا عند البحث عن ذات أخرى تغذينا عند البنى الشعرية ووحداتها الجديدة..

أغنية القطا (ترجمة شخصية)

أنتظر الان
إشاراتٍ
في الأوراق
تدلّ على الصائد
وأموت مرارا
وأنا واحد

ص 431 – الاعمال الشعرية الثانية

هل هو عمل كاركاتيري بصري؟ كما تلوح هذه القصيدة القصيرة، ولو ذهبنا خارج البصرية، سنخرج عن حالة التفكر وسيولة القصيدة التي أمامنا والتي قادتنا الى شعرية الرؤيا، وبما أنه الرؤية – رؤيا، فقد نستطيع أن نقول لمثل هذه الحالات الرؤيا – رؤيا،

تقتحم الذات التي تميل الى الرؤيا فقط، وتتخلى عن الذات التي تميل الى الرؤية، ومن النقطة الاولى للقصيدة نلاحظ على رؤيا الشاعر، ونبحث عن الأنا التي علّمها بواسطة الفعل «أنتظر» فالانفتاح الرؤيوي يتحمل الكثير من الجمل للغوص في القصيدة الواحدة، وانفتاح الرؤية تتعدد لدينا الابعاد من خلال تعدد البصرية النشطة، ونحن مع أعمال سريالية، ننظر الى الابعاد الرؤيوية وليس الابعاد البصرية، فالحالة حالة سيولة شعرية ضمن صورة شعرية واحدة تنتمي الى عنصر الدهشة، ومشتقاتها التي تتعدد بحكم المتن الذي أمامنا.. **أنتظر الان + إشاراتٍ + في الأوراق + تدلّ على الصائد** – زمن الفعل زمن آني بالرغم من على مرور القصيدة على تأليفها لسنوات عديدة؛ ولكن الذي يهمنا فعل القول الذي بدأ به قصيدته «أغنية القطا» وهو يتماشى مع الطبيعة ومحتوياتها، بينما القصيدة داخلية، خرجت مابين البقاء الزمني أو الغاء «الانا» من الزمنية، لذلك فقد بحث الشاعر عن البقاء حيا.. حركة القصيدة وفكرة الموت وحيدا والتي رواها الفعل «أموت» تدلنا الى ظاهرة دلالية لاتمتثل أمام القصيدة بكلمات ظاهرة، فيستطيع الشاعر أن ينساب أكثر والخروج من الحالة الكاركاتيرية التي قادتنا الى دلالة الحزن «وأموت مرارا + وأنا واحد» فالوحدة اللغوية هنا تراصت من خلال القافية التي حركت القصيدة أكثر، ودلالة الوحدة، أدت الى الحزن بكل تأكيد، ونستطيع أن نقول مابين الرمزية التي تمثلت بالصائد، والحركة السريالية التي دفعتنا الى الموت بوحدة، فقد كانت القصيدة خارج المشهدية ولكنها في نفس الوقت جعلها الشاعر الى منظور مشهدي واحد المتمثل بجسد القصيدة القصير..

((إذا كان الشعر جنسا من التصوير «الجاحظ – كتاب الحيوان 2 / 444 – عبد السلام هارون» فإن التصوير كما يقرر «ابن خلدون» نفحة من الرؤيا التي يعدها ميدانا فسيحا للصور الرمزية فتتألق الاستعارة والكناية وهما محورا الصور الشعرية الفنية أو «الحلمية» وربما استثمر ابن خلدون منجزات اخوان الصفا في جدل الشعر والحلم، الصورة والخيال، الجماعة التي عولت على حاسة البصر التي تصنع الرؤية وعولت على حالة التخيل التي تصنع الحلم، فالشاعر والحالم يشكلان المعقول تشكيلا مختلفا

ويحبكان المألوف حبكا مغايرا ويولفان صورا مزاجها الحلم واليقظة، التوقع والواقع، الغريب والمألوف وقد يتخيلان «جملا على رأس نخلة، أو طائرا له أربعة قوائم.. الخ – رسائل اخوان الصفا – 3 / 416» – ص 60 – الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية – عبد الاله الصائغ)).

والذي أرغب التوصل اليه بأن العمل السريالي يعتمد الحسية، ولكن الحسية التصويرية غير المعلنة، فيتوصل الشاعر الى حسية مفتوحة غير محددة، تقودنا الى الافراط الحسي «سوف ابحث عن هذا العنوان بشكل مستقل ومؤلفات الشاعر سركون بولص»، فمن المستحيل العيش مع الشعرية وايجاد الذات الحقيقية التي يبحث عنها السرياليون خارج الحسية، واذا كانوا كذلك فسوف لايعثرون عليها لكي ينتمون الى تلك الذات وطرد الذات المألوفة، فالتصوير الخيالي يعتمد الحسية الداخلية وصناعة الاحلام والتخييل والابتعاد عن الواقع الذي يراها المبصر عبر البصرية..

نبي

أجمّع نفسي
عارضا نفسي للبرق
وأنا أهذي بانتظار أن تتركني الموجة
على شاطئ مجهول، مقيّدا
الى حجر

كتاب

إفتحْ كتاب الزمن
بأصابعَ مرتجفة، واقرأ:
هاهي حياتك مشدودة من شعرها
الى وتد الأيام، كأنها امرأة
تريد أن تبوح لكَ

بأول الأسرار
وآخرها

الله

شاء الله للعالم السفلي أن يتجلـّى:
أزقة مظلمة، حزينة
كـُتب على البشر أن يتيهوا فيها
إلى الأبدْ

عود

ثمّ كانت الأيام
ودسّ أحدهم بين يديّ
هذا العود، وعلمني كيف أغنّي
بهذا الصوت الجريح

قصيدة: كيف ولد الغناء الشرقي – ص 432 – الاعمال الشعرية الثانية

حالة الابداع وحالة المبدع كائن مريض حد الغثيان بالخيال والتخييل، لذلك تكون الحسية لديه حسية مفرطة، واما ان يتجاوز المحسوسات فهذا غير ممكن، فالحسية المثالية التي يمتثلها مخصصة في رحلته الشاعرية وهو ابن المجتمع، وليس كائنا غريبا هبط الينا من سماء مجهولة، تكوّن مع دراساته وقراءاته المثلى وراح يصيغ قصائده ومؤثراته مع الاخرين ولدى الاخرين، فلو نظرنا الى القصائد التي احتلت عنوانا رئيسيا أعلاه، وهي تتجمع بعدة عناوين فرعية فسوف نصل الى ذلك الافراط الحسي لدى الشاعر سركون بولص وخصوصا أنه يوظف لغة ومعان بسيطة لكي تصل الى ابعد نقطة من نقاط الانسان وما يؤمن به من الشعرية، فمن مثل هذه الحالات لا أستطيع القول بأن الشاعر فقد ادراكه في الرؤية ولا تجاوز محسوساته الخمسة، ولا نستطيع القول بأنه

تخلى عن مشاعره، قد تجاوز بعض مشاعره المباشرة هذا ممكن جدا، أما أن يتخلى عن ذلك بالتمام فهذا غير ممكن بتاتا، وألا كيف يتعامل مع العنونة مثلا ومع ايجاد الصيغ المثلى في القصائدية.. ((**يفترض الابداع بدئيا رفض التقليد، وكل طغيان يتمثل «بأحادية التعبير» أي القول بشكل فني ثابت أو شكل سابق على العمل الفني، مفروض عليه من خارجه. فالاخذ بأحادية التعبير أو ثبات أشكاله يبطن نظرة أداتية ترى اللغة والشكل الفني «وعاء» جاهزا، أو مجموعة من المفردات والتراكيب القابلة للتكرار، القادرة على استيعاب الجديد المتنوع، وتلبية الحاجات غير المتناهية. – ص 8 – حركية الابداع، دراسات في الادب العربي الحديث – خالدة سعيد**)). وهنا ننظر الى حركة الابداع كحالة فعالة، تتفاعل مع الجديد كبداية ينتابها الشاعر بالذات، ويتم تقويم حسيته، لذلك أشرت الى تواجد الحسية المفرطة في العمل السريالي..

تتجمع العناوين تحت عنوان رئيسي واحد، وهي أشبه بالجداول نابعة من نهر جار لكي يقودنا الشاعر الى تفاصيل شاعريته القصائدية: **كيف ولد الغناء الشرقي = نبي + كتاب + الله + عود**

وتحت كل عنوان يمكث جسد، واستطيع تشبيه الحالة أيضا بالأمّ وأولادها، فالقصائد المكثفة بهذا الشكل كطفل رضيع يتحلى بالبراءة... البراءة الخارقة للحدث الشعري.. **أجمّع نفسي + عارضا نفسي للبرق + وأنا أهذي بانتظار أن تتركني الموجة + على شاطئ مجهول، مقيّدا + الى حجر = نبي**

حالة الانطلاقة مع الموجة حالة البحث عن حرية غير محددة، فالموجة حرة، وهي حرة في البحر الواسع الذي نرمز اليه بحضن الحرية أيضا، وهنا ليس التيه، وانما يعرف الشاعر مع قصيدته السركونية أين هو، وبأي موجة امتطى، ولكن الذي لايعرفه تجواله بين البلدان وفي أي بلد سيكون.. أين بيته؟ أين قذفته تلك الموجة.. نعم أنه النبي الاممي الذي لايعرف له مستقرا في انحاء العالم وعلى مدارج الارض..

إفتحْ كتاب الزمن + بأصابعَ مرتجفة، واقرأ: + هاهي حياتك مشدودة من شعرها + الى وتد الأيام، كأنها امرأة + تريد أن تبوح لكَ + بأول الأسرار + وآخرها = كتاب

هناك مالا يسر = هناك الحزن المدجج عندما نفتح كتاب الزمن بأصابع مرتجفة، وهذا مايقودنا الى تأويل زمني، وزمن كتابة القصيدة أولا، والزمن الماضوي ثانيا، إذن هي حالة زمنية حاضرة وماضوية، وهناك امرأة، ليست زمنية ولكن دعاها الشاعر أن تدخل زمن القصيدة من خلال أسرارها الاولى والاخيرة، فقد حصر ذلك بين قوسين، وكحالة زمنية، بأول الاسرار، وآخر الاسرار، فالكتاب هو الصندوق العجائبي، والمتابع لذلك يبكيه فلا يتألم، ولكن محتوياته تستفزّ الاخر، فالتنشيط الكتابي، وحالة الرمز الذي دجنه الشاعر، يثبت الينا بأن أول الابواب مطروقة آخرها مغلوقة، وهذا يعني الغوص في حياة شاقة والتنقلات اللاإرادية بين زمنين أو أكثر..

العلاقة التي تحوينا في قصيدة «كتاب» علاقة تذكر ماضوي وحاضر، وهذا يعني هناك حاجز لتفتيش المخيلة ومنطقة للفلاش باك والتي تعني إلينا بالزمنية الماضوية، وهنا الشاعر يغير بسحرية المشهد الشعري ويوهج حممه للمتلقي.. ماظهرت إلينا الذاتية المثقلة، وهي تتماشى مع منطقة الفلاش باك التي قادنا اليها الشاعر من خلال رسوماته المتحركة.. فبين لحظة فتح الكتاب بأصابع مرتجفة، والتي هي دلالة الخوف، مما توحي إلينا بأن الدلالة كانت إيحائية «الخوف» وقد أشار اليها الشاعر كإشارة في نظام الاشارات، وبين الدخول الى حالة الزمن واحتواء الكتاب، فليس هناك الهروب أبدا، بل هناك حالة من حالات الحذر بوسيلة الخوف ومنح دلالته للكتاب..

شاء الله للعالم السفلي أن يتجلـّى: + أزقة مظلمة، حزينة + كـُتب على البشر أن يتيهوا فيها + إلى الأبدْ = الله – ماذا يريد الشاعر من الله؟ تماما كما ذكر من العنونة الهائجة والتي شكلها بكلمة واحدة.. فالنص الفوقي «العنونة» رفعها بشكلها المستقل، بينما جعلنا نبحث معه عن النص السفلي وهو عبارة عن حكائية استرسالية وقد أشار لها بنقطتين شارحتين، لتبيان الموقف الشعري والتعريف الجانبي بما احتوته القصيدة من العنونة.. هذه المجموعة من الملفوظات تدل بدلالات مرسومة بما هو في النصّ السفلي وفي نفس الوقت العالم السفلي، فالطريقة التي وظفها الشاعر من خلال الملفوظات، طرقة ذكية، بين تبيان العالم الذي نعيش فيه وبين النصّ السفلي الذي يدلينا الى التعريف الجانبي، لكي لايجعل المتلقي بملل، وهي حالة خاطفة كنظرة الطائر وخفقته الخاطفة في الفضاء..

ثمّ كانت الأيام + ودسّ أحدهم بين يديّ + هذا العود، وعلمني كيف أغنّي + بهذا الصوت الجريح

كملفوظ لغوي «العود» يقودنا الشاعر من خلاله الى السلطة الدلالية، وتحويل تلك السلطة الى الدال، فالأنا هنا غير ظاهرة، وذلك للاثر التحويلي الذي اعتمده الشاعر بينما ضمنيا شطور القصيدة تعنينا بأن الحدث القصائدي منقاد من خلال القول الشعري، فمثلا «دسّ وعلمني، والصوت «كلها تدلنا الى القول الشعري، بينما بدأ الشاعر بجملة» ثم كانت الايام «معتمدا الفعل كان، مما دلنا الى حالة قولية ماضوية، ولفظة العود «العنونة» هي الجامعة لجميع الملفوظات التي إعتمدها الشاعر..

اللغة التي اعتمدها الشاعر – الالفاظ والاشياء والجمل المركبة – اختلفت رؤيته عن الاخرين وهذا ما أكد عليه أدونيس على وجوب الاختلاف وعدم التكرار، وقد وضع علاقة الشعري بالشعري من خلال علاقة الماضي من جهة، وعلاقة الحاضر من جهة أخرى.. فنهوض الكلام من خلال العلاقة الشعرية، ويقول ادونيس أنه مجرد نهوض نقلي، بل هو نهوض محكوم برؤية الشاعر. ورؤية الشاعر هي الموقع الذي من خلالها يرى أو هي زاوية رؤياه القائمة في موقع ما، منه يكون القول، كما جاء في كتاب الدكتورة يمنى العيد «في القول الشعري».. وزاوية الشاعر التي تكون رؤاه من هنا تختلف زاوية عن أخرى بالنظر الى أن الفضاء الذي تسبح فيه الشعرية، فضاء واحد، ولكن وبوسع هذا الفضاء تتعدد الزوايا التي هي من مكونات الرؤية لدى الشاعر، وشيئية اختلافاتها..

الحسية اللامحدودة ((المفرطة))..[1]

بكون الحلم من نوعين، ومع الحسية اللامحدودة خارج الحلم ومع الصورة الشعرية، فالحلم له علاقة مع الحسية وانفتاحها، فحلم الغفوة عادة من الاحلام العجائبية

(1) إنّ من مثل هذه البحوث.. بحوث توسعية جدا، وخصوصا نحن نخوض معارك من أجل الرمزية والسريالية وهناك العديد من الاتهامات بخصوص هاتين المدرستين في وقتنا الراهن.. وحتى الشاعر العراقي سركون بولص، قد اتهم كثيرا حول عدم التفاته نحو وطنه العراق، وقد عرضت بعض القصائد التي تخصّ عراقيته، وكتاباته حول سجن نقرة السلمان وغير ذلك..

وترجمته العجائبية لاتناسب سيولة القصيدة وماهيتها وحتى في اللامعقول، ولكن من الممكن جدا الالتفاف حول حلم الغفوة ونقله بالشكل الاكثر جمالا، وكذلك لدينا أحلام اليقظة والتي تتماشى مع الحسية المفتوحة «المفرطة» في المذهب السريالي، وقد تعتمد المخيلة والبعد الخيالي عند الصمت المطبق والذهاب الى عالم آخر، ينتقل الانسان بشل لاإرادي من خلال فكرة معينة أو من خلال موقف حزين، وحتى عند الخوف، نلاحظ المرء يذهب بشروده، وهذا الشرود يعيده الى لحظات وتخمينات قد تحدث وقد لاتحدث، لانه الخوف، والخوف آفة لايستطيع المرء السيطرة عليه وخصوصا عند استدعاء شخص الى دوائر الامن والمخابرات، فنلاحظه بشرود تام، وحتى يصل الى حد الارتجاف ويبتعد النوم منه عادة، هذه الموازين متواجدة ومن خلالها من الممكن جدا صياغة تعابير سريعة وجملا تقودنا الى حالات سريالية.. فالحالة النفسية غير مستقرة، وهنا تنبت العديد من المواضيع الشاردة، والعودة الى البراءة، البراءة الخارقة في لحظة المخيلة الكاتبة، فالخيال هو الذي يكاتبنا وليس العقل المستقر، وعندما يكتب الخيال، سيكون بأبعاد مثلى لايستطيع الشاعر الامساك بها.. ((**إنّ السرياليين يزرون بهذا المذهب ويعتبرون أن المخيلة وحدها هي الكفيلة بتجديد العالم وخلقه خلقا دائما يمنعه من الاستسلام والانقياد للرتابة والحماقة. فالمخيلة هي الواقع كما كان وقبل أن يتروض ويتكيف وينزل في قوالب المعطيات الحسية والنثرية وما يدور في المخيلة لأنه يدور فيها انما هو موجود وفعلي وان كان الواقع يضيق عنه ولا يستوعبه ولا يقبل به. – ص 229 – الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي – إيليا الحاوي**)). الغوص مع الواقع وخارج الواقع والشرود بهما، قد يعيدنا الى عالم الطفولة، لذلك في الكثير من الاحيان نقول، الرجل طفل كبيـــر، يحتاج لحنان امرأة أو كلمة طيبة، هذه العودة تمنحنا الثقة في الكتابة القصائدية وهي عودة حلم في النهار وحتى عند الغفوة أحيانا..

إن الغريب اللغوي هو أحد انواع الابتكارات الجديدة والتي يتلهف لها الشاعر، ونستطيع أن نقول كاكتشاف لغة أخرى، يتبناها عند المخيلة من خلال الخيال والتخييل، وعند التصوير الغرائبي تبقى عالقة تلك الصور لانها غرائبية من جهة ومن جهة أخرى

تعتبر نقطة انطلاق أولى في المد العلائقي بين التصوير العقلي وبين الذاكرة التي تحتفظ بتلك الصور كخزين من الصعوبة زوالها، وهناك حالة أخرى حالة التصوير الداخلي من الصور وهي غير مقتبسة من الخارج وانما حُيكت داخل المخيلة واحتفظت بها الذاكرة، وهذا النوع يعتبر من الانواع الجديدة جدا فليس هناك صعوبة بتوظيفها والاتكاء على ثروتها التصويرية.. اذن أصبح لدينا ثلاث حالات، اللغة الغرائبية، والتي يكتشفها الشاعر ربما ستكون لغة ثالثة له، وحالة نقل التصوير الخارجي، والتصميم التصويري الداخلي.. ليست هناك صعوبة عندما نقول الحسية اللامحدودة وهي متواجدة ليس فقط لدى الشعراء، وانما متواجدة لدى الجميع، وهذا مايطلق عليه في بعض الاحيان بالجنون، واحيانا أخرى بتجاوز الحسية، وهي واقع الحال ليس هناك مايسمى بتجاوز الحسية ان كانت داخلية أو خارجية، ولكن اللعبة السريالية تخطت بعض الخطوات نحو المسلك الحياتي ودخول الفرد الى حالات جنونية «قد تكون تمثيلية ودرامية».. فعند غياب المحسوس من الطبيعي تبقى آثاره في الذاكرة، وهنا تطعمنا الصور والتي تشبه الصور الفوتوغرافية بحالات الدخول الى المذهب السريالي، فحالة الخيال المفتوحة من الحالات المهمة وحتى في تنظيم القصيدة العادية والتي تعتمد على المحسوسات والرؤية البصرية.. في العتبة الحسية اللامحدودة يرى الشاعر مالاياه غيره، ويعرف حدوث الفعل قبل حدوثه، فالتخمينات ومنظور الشاعر البعيد يبني عليهما آماله ومعتقداته الشعرية، لذلك دائما نؤكد على الزمن الاني أو قبل وقوع الفعل، فالشاعر يدرك من خلال حسيته البعيدة، الابعاد والمقاربات، الخلافات والاتفاقيات، والبعد الرؤيوي ومقارباته، فمن الطبيعي عند غياب الحسية تترك آثارها في القول الشعري السريالي، لأننا أساسا في بنية سريالية لانبتعد عنها وفي حالة خلق جديدة.. وفي المبدأ الأعلى لتجاوز التناقضات، واحتضان الواقع المتعدد للعناصر جميعا يقول أدونيس:

((هذا المبدأ الأعلى هو مايسميه بريتون «النقطة العليا» وهو يحددها قائلا: «كلّ شئ يدفع الى الاعتقاد بوجود نقطة روحية ينعدم فيها التناقض بين الحياة والموت، الواقعي والخيالي، الماضي والمستقبل، مايمكن إيصاله وما لايمكن، الأعلى والاسفل، ومن

العبث البحث عن محرّك آخر للسريالية غير الأمل بتحديد هذه النقطة.. البيان الثاني للسريالية – ص 781» – ص 49 – أدونيس – الصوفية والسريالية)). لقد تقاربت الرؤيا كثيرا في العمل السريالي من خلال تلاحم الخارجي من الحسية والداخلي منها بوحدة العشق المتواصل لولادة شاعر له رؤى متعددة، ومن خلال تعدد الرؤى، تتعدد الوحدات وتتلاحم مع بعضها بشرشف السريالية..

العوينات تحت ضوء المصباح

عنوان الكتاب على الرفّ

*****

يستيقظ الحلم، بأجفان مزرقـّة، بين رجل وامرأة.
حلمتك في فمي أليق بأعياد باخوس من عنب الالهة.
نهدكِ الأبيض كوكب من حليب
أرشفه بنظرة.

*****

دعوا للنهر أن يجري، طوال الليل، بينهما. لماء الأغاني
أن يسيل في كلّ أخاديدها، على بطنها، إلى دلتاها.

*****

صوت المطر.
عويناتي الغائمة ببخار أيامي.
وعقاب الأبديّة الجاثم في لازمانه على رفّ الكتبِ

قصيدة: عقاب الأبدية – ص 460 – سركون بولص – الاعمال الشعرية الثانية

التماسك النصّي ومن خلال العنونة «عقاب الابدية» مشدودة الى القول الشعري خارج «الأنا «بينما لو نغوص الى دواخل النصّ وبدء من «**حلمتك في فمي أليق بأعياد باخوس من عنب الالهة.**»

فمن مثل هذه الحالات التي تقودنا مع فعل القول أيضا والذي لم يظهر بشكله الظاهري بداية من الجملة الأولى التي تعنينا بالفعل من خلال هذا المنفذ السريالي المتواصل: **العوينات تحت ضوء المصباح**، فله منطقه الداخلي الخاص في البناء مما يوحي الينا النص على مناطق سريالية تقودنا الى القول، فصوت المطر، وعلاقته في غيوم العوينات، كأن تلك الغيوم هي التي صنعت: بخار الايام – بخار الزجاجة – وصناعة الامطار وهطولها، وهكذا تتكاثف المعاني مع الالفاظ، وتعطي خصوصية في البناء الشعري والذي كان مصدره الخيال والبعد الفني في التخييل، ومن خلال تراكم الصور الشعرية وامتدادها، تعانقنا الاحلام مرة، وتعانقنا المعاني مرة أخرى لتقدونا الى أفعال قولية.. ومن خلال التنقيب بين شطور القصيدة نلاحظ بأن المقصد الشعري له علاقة بالذاتية، ومن هنا يخرج الى الاخرين والى الطبيعة أيضا، فعملية الخيال محكومة بفعل ذاتي، وانسجم العنصر الخيالي بالعنصر الذاتي مما شكلا ثنائيا في عملية ترميم البناء القصائدي: **يستيقظ الحلم، بأجفان مزرقّة، بين رجل وامرأة. + حلمتك في فمي أليق بأعياد باخوس من عنب الالهة. + نهدكِ الأبيض كوكب من حليب + أرشفه بنظرة.**

وبما نحن مابين عنصرين منسجمين؛ الذاتي والخيالي، في نفس الوقت هناك تداخلات فعالة تشكل عملا دراميا، فعندما يستيقظ الحلم = ويذهب الى واقعه.. حلمتكِ في فمي.. وكأننا في غرفة الشاعر ونشاهد المشهد القصير الذي ترجمه من الحلم الى واقع، وواقعة كانت قربه وتمسه بشكلها المقرب جدا..

ومن ذلك نتستنتج بأن القول وما يحويه من كلمات وألفاظ شكلت البديهية الأولى في الصف الشعري، فالكلمات هي التي تنتج إلينا المعاني، وهي التي تقودنا «وخصوصا في تراكيبها» ومن هنا فقد جمعنا أنفسنا تحت خيمة من الظل لكي لاتحرقنا شمس الظهيرة الحارقة، ونتمتع بغابة من الاصطفاف المفرداتي في القصيدة..

((إذا كانت الكلمات أساطير وكانت شبيهة بأوراق الاس التي توضع للميت، فهذا يعني أن الكلمات أكثر حقيقة من الاشياء التي تدلّ عليها أو الأفكار التي تعبّر عنها. آنذاك

تكون الكلمات هي الحقيقة، لا الأشياء التي تصفها، ولذلك يصبح إبداع القصيدة نوعا من إعادة تنسيق الكلمات، ووضعها بشكل غير مألوف لكي تقدم وجوها وألوانا مختلفة من أسطورتها. – ص 63 – عصر السريالية – والاس فاولي – ترجمة: خالدة سعيد..)).

والعين نفسها تأخذنا الى ملاذ الاساطير الانسانية والتعرف على دواخل الشعراء وأحلامهم المصطفة، وكأن كل حلم بطابور ينتظر دوره بالخروج، ولكن حقيقة الامر ليس كذلك، فقد تختلف الحالة جدا بين التذكر لتوظيف الاشياء من خلال الكلمات، وبين الكلمات الموظفة والتي ترغب بالخروج.. ممتدة مع النصّ لتكوينات تصويرية تنتمي الى عنصر الدهشة وصدمتها في الشعرية.. ومع القول الشعري السريالي، كأن الشاعر قد صبغ مسلكه الذاتي وتحولت تلك الذات من الحالة الطبيعية الى الحالة القولية السريالية، فيحيل الشاعر القيمة اللغوية الى أبعاد سريالية، وجل ما يهمنا هو اللغة الحاوية لهذا المسلك الذي يدفعنا بأن نكون جزء متواصلا معه، ومكونا مع أحد عناصر القصيدة وكما الشاعر يعتبر عنصرا فعالا من عناصر القصيدة كالصورة المدهشة أو كجملة متواصلة أو لغة معتدية من خلال مجاوراتها اللفظية..

يخلق الشاعر منهجا متعدد الجوانب يتخلله موضوعات مهمّة، تكون بؤرة عمله القولي، كالحزن والكتمان والصمت والألم، موضوعات تلم بأقواله التي يرغب بنثرها ولملمتها ضمن لغة سريالية تعتمد الابعاد، ومن خلال رؤية بصرية لها مقاربتها، وتتحول هذه الرؤية فيما بعد الى الذهنية لتذوب فيها ويخرج الشاعر الرؤى من خلالها، وهنا تكون حالات الادراك قد انصهرت في الرؤى، وعندما يتجاوز الرؤى فمن الممكن جدا تترك آثار في الذهنية وعلى ضوء هذه الموضوعات يتكئ الشاعر على قوله السريالي.. تختلف حالة القول الشعري السريالي عن الحالة السريالية المباشرة، فهذه أقوال تعتمد الأبعاد المخزنة لترجمة آثارها فيما بعد من الحالة القرائية الى الحالة النصية – السريالية، والتي تلمع مع عنصارها في القول الشعري السريالي..

ماهذا المظروف على المائدة؟

تقطرات الشحم المائع

من ذكرى جثة الغائب، صنارة الصياد
في غلاصم السمكة – ماهي القصة.

-أذهب الى البحر في هذه الأيام
لأنني مريض، أحتاج الى أنسام عليلة.

من قصيدة: المظروف – ص 276 – سركون بولص – الأعمال الشعرية الثانية

يبدأ الشاعر سركون بولص القصيدة بمقطع من احدى قصائد رامبو ((**صلاة للمساء**))

((أقضي حياتي جالسا مثل ملاك في كرسي حلاق)).. داخل النص والخيبات والحزن المتزامن مع الجملة الشعرية بذاكرة مفتوحة، تستقبل كل شئ يمرّ بها، ومع الحسية اللامحدودة والتي تدعم القول الشعري في تبني غير المألوف، فالجثة الامينة لدى الشاعر سركون بولص كما ذكرها في قصيدة سابقة تساوي الجثة الفاتنة لدى برايتون، والان جثة الغائب والتي ساوت الجثة الامينة لدى سركون، فالمعادلة تنتابنها بسركونية – سركونية = برياتون والجثة الفاتنة التي انتمى اليها في رحلته الفاتنة مع السريالية.. فهل هناك مايشير أو يرمز الى هذه الجثة الغائبة، لقد كانت في عيون المرآة، وهي تراقصنا في الرمزية وتداعبنا في السريالية، فالمشهدية خارج المشهد، والمشهدية داخلية، فقد تركت إلينا الكثير من الاثار: **من ذكرى جثة الغائب، صنارة الصياد + في غلاصم السمكة – ماهي القصة.** = بينما هنا صنارة الصياد وهنا غلاصم السمكة يقلهما في العمل السريالي = **تقطرات الشحم المائع –**

وبما أنّ القصيدة تحمل عنوان المظروف فقد جعل علاقة العنوان مع دواخل القصيدة وهو يسأل: **ماهذا المظروف على المائدة.**

فالتطلعات هنا، هو سؤاله الذي اتخذ منه كجمل تواصلية في ذلك النهار دون أن نعرف ماذا يحوي المظروف..

دخولا وخروجا من المشهد الشعري للقصيدة والتي تساوت مابين النصية الداخلية، كخطاب أو قول شعري، وكقصيدة انفردت بمهمتها الادائية وأدواتها المتواصلة في النعيم الشعري..

لا تمنعنا الصيغ السريالية من تحميل بعض الرموز في الصور المدهشة التي تجابهنا ونحن ننضم اليها ونكتب في اللامألوف، فالرمزية أيضا تعتمد اللامألوف في نهضتها وتوظيف الرموز في الصور الشعرية مع عنصر الدهشة، وطالما أن السريالية لاتغيّب الوعي بشكل كامل وأنما تتراوح مابين الوعي واللاوعي، كشاعر يكتب وهو مغمض العينين في كتاباته التواصلية.. وكشاعر ينتمي مع جلّ كتابته بعنصر الدهشة وما انتمى اليها، فلدينا الدهشة الصادمة والتي تعني لدينا الكثير في المذهب السريالي، ولم يتطرق حول هذا العنصر الفعال الكثير من النقاد ((سوى أني خصصت فصلا كاملا في كتاب هبات الفقدان، ودراستي النقدية المتوسعة حول البنى القصائدية في شعر الشاعر العراقي سلمان داود محمد، وأسميت قصيدته بالقصيدة السلمانية العراقية، وذلك لماتحوي قصائده من عناصر للدهشة ومنها الدهشة الصادمة)).

((إن مفهوم الفن عند السرياليين، مرتبط بظاهرة اللاوعي بتفاعله الخلاق مع الوعي. لذلك لديهم اعتقاد راسخ بأن، في موازاة الطريق نحو الكشف الشعري. العقلانية ليس سوى عائق يعمل على ابطاء التقدم. وفي التجربة الشعرية السريالية، لايلعب العقل الا دورا صغيرا ولكن ليس تافها أو جديرا بالاهمال، فالعقل يؤدي دورا منظما في جلب المدهش الى سطح الوعي... بالتالي. السرالية – ليست كما يعتقد البعض – حركة لاعقلانية. متحررة من كلّ رابط، ولا هي حركة عقلانية محضة، بل هي تقع في الوسط بين العقل والغريزة أوالحدس.. – ص 54، 55 – السريالية في عيون المرايا – أمين صالح)).

أجلس في مقهى الرملة
متطلعا الى الصخور عندما تغرب الشمس.
لاأحد يأتي هنا. أحيانا، امرأة وكلبها. صيّاد عجوز.

نوارس تطفو في الهواء، مناقيرها
البرتقالية، عيونها الصفراء، ترصد البحر
وبين حين وآخر قد تحظى بسمكة

تشي بها حراشيفها الساطعت تحت الماء.

من قصيدة: المظروف – ص 276 – سركون بولص – الأعمال الشعرية الثانية

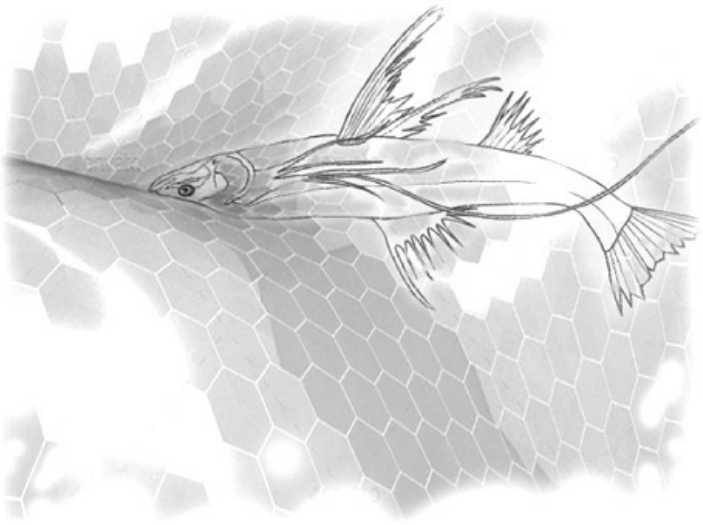
القصيدة رافقها الهدوء وتذكرتها كانت الخروج من غرفة تحوي على مائدة ومن على المائدة هناك المظروف الذي لم يفتح، لو سعى الشاعر بفكرته هذه وتوسع أكثر لتكملة الحكاية وما هو أن يخبرنا ماهو بداخل المظروف، لتوسعت الأخيلة أكثر ويكون لعنصر الخيال دوره الفعال بشكل أوسع، **فقد قال شارل بودلير سنة 1869 : الكون المرئي بأكمله ليس سوى مستودع صور وعلامات سوف يمنحها الخيال مكانا وقيمة نسبيتين.. إنه ضرب من الطعام الذي يتوجب على الخيال أن يهضمه ويحوله. كلّ قدرات النفس البشرية يجب أن تكون خاضعة للخيال الذي يصادرها كلها في الوقت نفسه.**

استقلالية الشاعر باستقلالية تامة عندما يكون في بودقة خياله الململم، وهو يبتعد عن الواقع القريب من حوله، اذن هنا يستنتج بأن البعد الخيالي له تأثيره الانفرادي للابداع الشعري، فلا يمكن أنّ مجموعة تذهب بنفس الخيال وبجلسة واحدة، وهذا لم يحدث سابقا وحتى لن يحدث الان ولا مستقبلا، فالانفرادية الخيالية تسعف الكاتب وتنقله الى عالم آخر، ويصادر الخيال كل انواع التفكير ويبقى مع الفكرة المركزية التي يتخيلها الشاعر في مهمته الكتابية..

أجلس في مقهى الرملة + متطلعا الى الصخور عندما تغرب الشمس.+ لاأحد يأتي هنا. أحيانا، امرأة وكلبها. صيّاد عجوز. –

ربما ينقلنا الشاعر وهو مع خياله من خلال المظروف الذي تركه وحيدا على المائدة، وحيدا ومغلوقا في غرفته التي يعتنقها في الكتابة، وربما ترك الشاعر مظروفه الحقيقي يلوذ بحسرة انفتاحه بينما ذهب الشاعر سركون على شاطئ البحر للنزهة وتفريغ بعض شحناته السلبية اللائذة في محتوياته الداخلية، وهذا مابان إلينا من خلال النقل المباشر الذي سيّسه إلينا بشكل هادئ وبخطوط بيانية باردة خارج الزوايا الحادة، ليظهر للقارئ هدوء الكتابة من جهة وعنفوان الكلمات من جهة أخرى.. فإذا كان حلما من خلال

الكتابة بكل تأكيد سنكون مع مصدفات المنظور الذي يمتلكه الشاعر العراقي سركون بولص، وهو يسلّم الحدث الشعري لذلك الحلم دون تراجع.



القسم الرابع

الخيال الرمزي والسريالي

الفصل الأول

حركية الخيال

ليس الرمزية سوى وسيلة للعبور والتعبير عن الداخل النفسي وتهيؤاته والتناظمات التي تتحكم في الاحساس، ولو ذهبنا شيئا فشيئا مع الالفاظ فهي تختلف عن الاشياء ونقلها بمنظور آخر يعتمد تبديلها والاشارة إليها تارة أو رسم البديل عنها تارة أخرى، وحركية الخيال في الرمزية واحدة من العناصر المعتمدة في شق الترع الرمزية ضمن أشكال الأحاسيس التي تنتاب الشاعر عادة.. ولا نبتعد عن التخييل وحركية الخيال التي تلازم السريالية في التقصي مافوق البيئة التي تلازم الشاعر عادة، لذلك ومن خلال منظوره الرؤيوي نراه يبتعد عن تلك البيئة بواقعها المحاك، ليقودنا الى ماوراء واقعها بتعابير أرجوانية ورموز تخصّ تلك العبارة أو الجملة الشعرية..

لايمكننا حصر السريالية ولغتها في عدة سطور، وخصوصا البعض يذهب بنا على أن للسريالية صورها الشعرية التي تقودنا الى ماوراء الواقع، بمعايير كأنها جاهزة ومقيدة بأذواق معينة، بينما الصور السريالية هي لغة معتمدة في داخل الذات ويتم من خلال الذات الانقطاع الخارجي ليعيش الشاعر لحظته الشعرية مع الخيال، ومن خلال هذه اللحظة يميل الشاعر الى حالات من الغرابة والتلاعب في اللغة للحصول على صور سريالية تجانس الخيال الذي قاد الشاعر الى هذا المنفذ؛ ويقول أدونيس في كتابه الصوفية والسريالية: ((**تعبر عن عالم هو نفسه غريب وغامض ومتحول. إنها تعكس حساسية المبدع الشخصية ومفهومه الخاص للوجود، بالتالي لايمكن حصرها ضمن مقاييس شائعة ومعايير عامة متعارف عليها أو تقييدها بقواعد المنطق وأصول الذوق**))، فالتشكيل اللغوي ومن خلال تفكيك الوعي اتجاهها هو أحد العوامل التي تدفعنا الى

تحت الوعي للوصول الى حالات نوم ممغنطة، ونحن مع أعماق الخيال والتخييل والميول خارج الحسية الواعية، وكما الفنان يرسم وهو شارد الذهن بخيال لايمكننا صده أو فصله بجدار..

الكلمة التقنية تختلف من شاعر الى آخر «هذا إذا كانت الكلمة تقنية وليس كلمات عادية وضمن لغة عادية ويومية» فالشاعر فيلسوف مع هذه التقنيات، ويتواصل معها كلغة تواصلية، وعندما نقول لغة تواصلية تظهر إلينا نظريات الحجاج والجدل، والتي تعتمد الاختلافات في التأسيس الشعري للمتن، فالشاعر الذي لايختلف ويكون حبيس الذوات الأخرى؛ يسقط بلغة يومية لاتناص لها إلا لغتها العادية والتي تقوده الى أحداث خارج التقنيات الشعرية، ولو تعمقنا في شعرية الشاعر سركون بولص وتنقلاته بين اللغات أولا، وأبعاده الرؤيوية فسوف يفيدنا جدا بما ذهب به هذا الشاعر ومن لغات عديدة ومنها اللغة التعيينية ولغة القناع واللغة الرمزية المقبولة وكذلك عالمه السريالي وطقوسه الخاصة كأنه في أديرة ليقود إلينا الفكر الاديري الخاص في المعارف الشعرية.. فعندما يقودنا الشاعر مع صورته الذهنية، يكون قد تجاوز الواقع، وقد اختمر النبيذ في ذهنيته، ليقدم إلينا تناقضات الاشياء، ومحصلة حدوثها، فما بين الواقع والخيال، يميل الشاعر للتوفيق بين الاتجاهين، ويرسم خلوته الشعرية، وذلك عندما تتحرك كلماته صانعة مركباتها الجديدة وبمنظور جديد، يخرج الشاعر من العنف التقليدي للصورة الشعرية، ويدخلنا الى غور اللغة التي يعتمدها في التعيين والوصف والتعبير، ليجد ظالته الجدلية وخلافاته مع الالفاظ والأشياء..((**يفترض الابداع بدئيا رفض التقليد، وكل طغيان يتمثل «بأحادية التعبير» أي القول بشكل فني ثابت أو شكل سابق على العمل الفنّي، مفروض عليه من خارجه. فالأخذ بأحادية التعبير أو ثبات أشكاله يبطن نظرة أداتية ترى اللغة والشكل الفني «وعاء» جاهزا أو مجموعة من المفردات والتراكيب القابلة للتكرار، القابلة على استيعاب الجديد المتنوع، وتلبية الحاجات غير المتناهية. – ص 8 – حركية الأبداع – خالدة سعيد**)). وهذا يعني أن الجديد له فاعلية أساسية مع أدوات شعرية مستحدثة، فالفاعلية، تحتاج الى تلك الأدوات، وكذلك كل مايطرأ علينا من جديد، يحتاج الى أدوات جديدة في العملية الإبداعية.

هناك عدة حالات للإستقراء الخيالي ومنشأه في الذاكرة أو في مخيلة الشاعر؛ وربما أقع على تلك الحالات بشكل صائب حسب منظوري وتجربتي الشعرية..

الحالة الأولى: البصرية..

ماتلتقطه البصرية وترسله الى الذاكرة، وتبقى هذه الحالة مختمرة كما هي بزمنها ومكانها، بدون تغيير أو تحريف، فهي حالة حيّة من الواقع الخارجي والى حالة الواقع الداخلي، فهذا النوع ماهي الا صور بصرية تطابق الواقع أو البيئة التي ينتمي اليها الشاعر، كأن الالتقاط تم على شكل صورة فوتوغرافية انطباعية، وتم ارسالها الى العقل أو الى الذهنية وهي المختبر المحرك لهذا التصوير، ومنها يتم استيعاب العالم الخارجي الذي يبحث عنه الشاعر عادة، وتعددية المعاني تخلق تعددية الصور اللفظية والصور السمعية «هناك القلة القليلة من يعتمد الصورة السمعية وهي الصورة الناطقة عند السمع ولكنها ليست خطابية، ويختلف الاداء بينها وبين الصورة اللفظية» ونستطيع أن نقول بأن الصورة الادائية هي التي مابين اللفظية والصورة الانطباعية وتعتمد الذهنية وكيفية توظيف المفردات وتجانسها من خلال سماعها بالشكل الحي والطبيعي خارج التكلف، وتصبح العملية ومكاشفاتها بمعادلة خاصة حسب رؤيوية الشاعر. وتنتج لدينا بعض المعادلات والتي تعتمد الخيال بدرجته الأولى كأن الشاعر مع لعبة ليعتمد التلقائية في دفع نتاجه الشعري نحو التوظيف.. والمعادلة معادلة خيالية – واقعية لاتخرج عن نقل الالتقاطات التأثيرية ومدى انسجامها مع البصرية.. وهذا مايدفع الشاعر على الاحتفاظ بهذه الصور والمؤثرات بشكلها الواضح، لانها نقلت بشكلها الحي الى الذهنية ولكن تختلف الحالة عند التوظيف..

الصور الملتقطة منها السريعة ومنها في حالة التفكر والتي تعتمد الحسية والاحساس الجمالي في الولوج والاعتماد على خلق أشياء غير متواجدة، أي يعتمد الجديد الجديد في المخالفات والاختلافات، وكذلك من الممكن جدا يعتمد الائتلاف غير الواقعي.. وهنا نعتمد المرئي واللامرئي في رحلتنا الشعرية عند الخلق..

بعض القصائد تقودنا الى تشكيلات بصرية من خلال الفراغات المتروكة واعتماد النقاط الاسترسالية، وهذا النوع من الشعر يعتمد الذاكرة والتكثيف القصدي عند الدخول الى منتجعات التشكيلات البصرية، فيحاول الشاعر «وهي محاولات تجريبية» في خلق بعض النتاجات التي تعتمد الرؤية أكثر من اللفظة ونسيج الكلمات، ولكن قراءة من مثل هذا الشكل من الشعر، يلاقي الشاعر صعوبة الاداء وتوصيل الرسومات المنظورة والتي تعتمدها كأساس في القصيدة.. اعتمد الشاعر العراقي سركون بولص على تشكيلات بصرية جزئية، فهو خارج التضخيم والفائض الاسترسالي الذي يعتمد الرؤية أكثر من الرؤيا..

الحالة الثانية: التصوير اللحظوي..

التصوير الخيالي الداخلي اللحظوي؛ وعادة هذا النوع من التصوير الطارئ من الصعب جدا الاحتفاظ به، فهي تصاوير لحظوية غير ثابتة، وقابلة الى الحركية والتحريك الذهني، لذلك ومن مهام الشاعر تدوين تلك اللقطات التي تمرّ بخطفة الطائر، وهي لحظات خيالية خاطفة ومهمة، وسمي أيضا بنظرة الطائر، ومن الممكن جدا تحويلها ضمن أدوات القصيدة وتوظيفها بشكل بطئ.. ومن الممكن أيضا تجانسها في وحدة القصيدة، حيث مزاجية اللحظة الطارئة وما تحمله من خيال طارئ أيضا، وهي تمرّ بلحظة استثنائية؛ يلتقطها الشاعر كأنه اصطاد عصفورا سريع الحركة، وتم ايداعه بقفص مغلوق.. الخيال المختطَف هو تكوينات تصويرية وأحيانا تكون انطباعية، وأحيانا تمرّ على الذهنية سريعة ومن الصعوبة استعادتها مرة ثانية، ولكن تترك أثرا في الذهنية وقد تخرج في يوم ما أو تزور المرء في حلم من الأحلام..

الحالة الثالثة: خيال الأحلام..

خيال الأحلام وامكانية نقل تلك الاحلام بشكلها التسجيلي فهي غير جاهزة للقصائدية دون النظر بأدواتها وتسخيرها بالشكل الملائم في الشعرية، فالاحلام عادة هي مؤثرات عند النوم «خارج حلم اليقظة» وتحوي على الخيال والتخييل، ودعوة الاحلام في الشعرية دعوة سريالية – رمزية؛ وهي التي تقودنا الى ماوراء الواقع والقفز

من أعلى سطور القصيدة.. وهذا يعني في كل حالة خيال جديدة، تعني لنا خلق علاقات جديدة بين الشاعر والقصيدة، وبين الموضوعاتية وبين علاقات الخيال الذي يسيطر على حالة الشاعر الشاعرية، فمثلا حالة الحب التي يدخلها الشاعر، وان لم يمارسها، فهي علاقات تخييلية جديدة بالنسبة للشاعر..

أما البعد الفكري والذهني من خلال عنصر الخيال قد يقودنا الى خارج الجدران أو داخل الجدران كما في قصيدة «الجثّة» للشاعر العراقي سركون بولص؛ وهنا أستطيع أن أذهب الى أرسطو وتأكيداته حول الحس المشترك بين الشاعر وبين الاخرين، حيث مستودع الصور الذي يرافق الذهنية من خلال البصرية الخارجية ومن خلال التفكير والتفكر، ومن خلال الحس الباطني، تبقى الصور انطباعية في الحسية، ومن الصعب جدا ازالتها، فهذا الاثر الانفعالي لايمكن لشاعر أن يتخلى عنه، وخصوصا لو قرأنا القصيدة فهو ليس من الاثار البسيطة، وحتى ليس من الحالات اليومية التي تداهمنا من خلال البصرية، فقد يذهب بنا أرسطو الى القول: ((**الحس المشترك الذي يقول به أرسطو هو مستودع الصور الذي تئول عنده الى وضعي حضور وغياب تعمقتهما الفنيومنيولوجيا المعاصرة في تحليل الادراك والخيال والذاكرة. ويبدو من مذهب أرسطو أن وضعي الحضور والغياب يتحققان في آن واحد، فالمحسوس قد تغيب صورته عن الحس المشترك وتبقى صورته المتخيلة – ص 203، 205 – أبو الوليد ابن رشد – تلخيص كتاب الحاس والمحسوس لأرسطو**)). وهذا مايقودنا أيضا الى توليد الصور المرئية، ولكن هنا من القليل من يتكئ عليها في عملية الخلق، فالحالة التي نتبناها، حالة اشتراك بين الواقع المنظوري الخفي ماوراء الجدران، وحالة الخيال الواقعي من خلال الذهنية وتوسعاتها التفكرية:

عذّبوا الجثـة
حتى طلع الفجر منهكا وقام الديكُ يحتجّ.
غرسوا في لحمها السنانير. جلدوها بأسلاك الكهرباء.
علّقوها من المروحة.

عندما تعب الجلادون أخيرا
واستراحوا، حرّكت الجثة إصبعها الصغير
فتحت عينيها الجريحتين
وتمتمت شيئا.

هل كانت تطلب ماءً؟ هل كانت تريد خبزا ياترى؟
هل كانت تلعنهم أم تطالب بالمزيد؟

ماذا كانت الجثة تريد؟

قصيدة: الجثة – ص 377 – الاعمال الثانية

تستوعب الجملة بمعانيها من خلال التجمعات المفرداتية، وتصيب الكلمات بما يذهب اليه الشاعر، وهذه الكلمات نتائج جمالية وأخرى حالات خيالية تظهر إلينا من خلال تركيباتها لتكوين معان معتمدة، فالمعاني تكون متضمنة أكثر مما هي منقولة فلو نتابع من خلال الجملة الأولى للقصيدة والتي عبرت إلينا كحالة مطلعية في القصيدة، مما أضافت للمعنى استمراريته: **عذّبوا الجثـة**.. بينما يذهب بنا الشاعر ماخلف الجثة، وهل هنا يقصد بالجثة الفاتنة التي تطرق اليها بريتون، أم هي جثة سركون الأمينة؟؟ وفي الحالتين نحن ماخلف المرئي عندما طالب الشاعر بأن نكون عنصرا من عناصر قصيدته لتشكيل وحداتها: **عذّبوا الجثـة + حتى طلع الفجر منهكا وقام الديكُ يحتجّ**. التجاور هنا له بعض العلائق مابين الجملتين:

الأولى تجاور استمراري بالمعاني، والثانية تجاور استهلاكي «للجثة» بعد تعذيبها وإفراغها، والثالثة تجاور خارج المألوف بتصوير صراخ الديك فجرا، واعطاء هذا الصراخ دور المحتج، مما توحي إلينا الجملة بمعنيين، الأول جرى تعذيبها الى مطلع الفجر، والثاني إحتجاج الديك لظهور مفردة الفجر، حيث الديك عادة يفيق في هذا الوقت، مما شكلت إلينا زمنية الحدث بليلة واحدة..

عندما تعب الجلادون أخيرا + واستراحوا، حرّكت الجثة إصبعها الصغير + فتحت عينيها الجريحتين + وتمتمت شيئا. – وليس ألا، عندما تترك المحسوسات الاثار الواقعية، فالتخييل يتابع تلك الاثار، وان كانت قد خرجت من الواقع، ونقلها ليس بالضرورة من رؤيا غير واقعية، فالخيال له نقاطه الفكرية أيضا، كأن ينقل بواسطة حكاية، وهنا المتخيل يتصور تلك الحكاية كأنه الطرف الأكبر فيها، ومن هنا يستدعي الشاعر ذاكرته الى تثبيت الحكاية المسموعة، وترجمتها دراميا، كمشاهد حيّة يراها أمام عينيه، أو كحالة لايستطيع الاستغناء عنها؛ فهل كان فعلا بأن الجثة قد حركت اصبعها، وهل فعلا تمتمت؟؟ فما أدرى الشاعر بذلك، ولكن أسلوبية المتخيل يجعل من الحدث الشعري خصوصية داخلية، ويجعل تلك الخصوصية ملهاة المتلقي، لكي يكون عامل التأثير أوسع وأكبر مما هو عليه.. فماذا كانت تطلب الجثة؟

هذا التصوير الخيالي الذي دفعنا الى تأسيس صور شعرية امتدادية، وكلّ صورة «جزئية» من الصورة الكبرى، مما تقودنا الى حالة الدهشة الصادمة ((**إذا لاحظنا أنفسنا أثناء التفكير أو السلوك نجد في بعض الأحيان أننا نتذكر أسماء وحوادث وأسماء قديمة نظن أننا نسيناها كليا إما لعدم فائدتها أو لتقادم العهد عليها وقد نتعجب من هذا ولا نجد له تفسيرا أو مبررا، لكن الحقيقة أن كلّ الصور الحسية التي تتزايد يوما بعد يوم حجما وتنوعا، مترابطة مع بعضها البعض، سواء في الكل أو الجزء. – ص 10 – الخيال أداة للابداع – الحسين الحايل**)).

الحالة الرابعة: استدعاء اللحظة..

ولو ذهبنا الى موضوعة الاستدعاء ومنها لحظة الدهشة الفائتة والتي تهمنا كثيرا، لانها تحمل الشاعرية ودهشتها في آن معا، وهي لحظة آنية وحدوية لاشريك لها سوى الذاكرة، فهنا توقفنا حالة التذكر المتعمّد باسترجاعها وتدوينها؛ وقد يؤدي بنا البحث الذهني نحو استدعاء دهشة اللحظة الى التوسع الادراكي الخارجي؛ {**وهناك عدة تعريفات للمفهوم الفلسفي للادراك، منها أن ((الإدراك هو عملية نفسية عقلية معقدة**

هدفها فهم العالم الخارجي)) }. وذلك لمساعدة سبب البحث الذهني والتوقف عنده، وهنا نعني هذا هو الشئ أو السبب الذي يتم البحث عنه.. ولدينا ومن خلال التخييل مع تلك اللحظة الفائتة، ملحوظة الاسترجاع واستدعاء الحدث الفائت خارج منطقة الفلاش باك، لانها لحظة آنية وليست ماضوية..اللحظة لايسجلها الزمن، وذلك بسبب أنها لحظة، ولكن تسجلها الشعرية في حالة اصطيادها والأعتناء كل الأعتناء بماهيتها، ومن الممكن «عند تكوينها» تصبح عنصرا فعالا في المتن ومخارجه، ويضيفها الشاعر الى أدواته، لذلك هناك الكثير من الوقفات اللحظوية المضافة في القصائدية؛ ونسجها الشاعر كأداة من أدوات النصّ الشعري، وليس غريبا أن ننسق بين اللحظات، ومكوناتها، فهناك أيضا اللحظة الصادمة الانطباعية، وهناك اللحظة الصادمة التخييلية، وهناك اللحظة الخاطفة، وغير ذلك اذا تمعنّا ووقفنا كثيرا مع تكوينات اللحظة وانعكاساتها في الشعرية.. فاللحظة لحظة زمنية عابرة، تمرّ بفترة زمنية غير مسجلة..

وقد أكد الكاتب فاستون باشلار، حين قارنها مع فلسفة الديمومة واتخذ كل من برغسون Bergson» فلسفة الديمومة، ومن «روبنال Roupnel» فلسفة اللحظة.. ((**إن الديمومة إحساس كسائر الاحساسات له نفس التعقيد ولا حرج في التعقيد على الطابع المتناقض في الظاهر للديمومة – إن الديمومة مكونة من لحظات لاديمومة لها مثلما أنّ الخط مكوّن من نقط ليس لها بعد – وفي الواقع لكي متناقض يجب أن نعتبر الكائنات في نفس الدرجة من الوجود. ص 25 – حدس اللحظة – باستون باشلار – تعريب: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم**)).

عندما تكون اللحظة وجدانية وذات علاقة بالحسية، اذن فهي نقطة لاتحتفظ بخطها، ولذلك لاتحتفظ اللحظة بزمنيتها، لانها لحظة، ولم تشر الى مكان معين، فهي خارج الزمن وخارج المكان، فالحسية، حسية داخلية، تمرّ بلحظات، أو لحظة وقد تهرب هذه اللحظة، وهناك الكثير من عانى من هروب لحظة الكتابة منه، وذلك لابتعاد الشاعر عن الذات الشاعرة، وعدم البحث عن هذه الذات والتي لها تأثيراتها وحكم اتصالاتها بين الكتابة ولحظة الحدث..

الحالة الخامسة – أحلام اليقظة..

قد نذهب مع الأحلام الواقعية الماضوية، وينتابنا حالة الشرود التي ترافق الذاكرة، فإذن نحن في مناطق الفلاش باك، ومناطق الفلاش باك تبعث الى الشرود الذهني وتحبس الذاكرة، وتجعلها بدائرة واحدة، وهذا مايبعث الى الشعرية؛ والى الان نحن في حالة خيال «خارجي» ولكن بذهنية وحسية داخلية، لاتستيقظ الا الانتهاء من هذه الحالة، وهي أحلام عند اليقظة، وحتى وانت كنت مغمض العينين، فهذا لايعني نحن بنوم وحلم، وانما مازلنا بعين مفتوحة، فانفتاح العين واغلاقها «أي النوم» الخلاص من اليقظة بشكل نهائي؛ ونحن لسنا بهذه المنطقة، فمناطق الفلاش باك أحيانا لا إرادية وأحيانا إرادية ولكنها تلقائية، وهي ترجعنا الى حالات تأثرية ماضوية كأن يكون السجن، أو عبور الحدود بشكل غير شرعي، وكأن يكون: سأعمل كذا وكذا، مما ينقاد الى حالات عجائبية، ولكنها هي مناطق مستوقفة في الحالات الفلاش باكية، تدعمها عملية التذكر والتفكر، وفي هذه الحالات يتم التقاط العديد من الوقفات واللوحات الشعرية، وهي تبعث الى التصوير الداخلي، من أجل صور فنية يتم استرجاعها في لحظات أو في عدة ساعات... وهنا نؤكد حول تلقائية الفلاش باك وحضوره في الذاكرة، فليس هناك فلاش باك صناعيا، ولكن هناك إراديا ولكنه يعتمد التلقائية، كأن أحدهم أراد استرجاع الماضي لسنة عابرة، فهنا يدخل عملية الفلاش باك ويذهب الى التلقائية، ولكن دخوله الى سنة عابرة كانت إرادية، أي بإرادة المرء نفسه، ولم تطرأ عليه بغفلة...

تبعثنا حالات التذكر عادة «وأقول عادة لوجود الشخص الثاني وتجواله في الذاكرة» الى الشخص الثاني، والذي يبعثه الى الشاعر حالة الشاعر نفسها، لذلك، يتأمل ويذهب بعيدا الى بعض الاشياء التي لاوجود لها بتاتا، فهذه اللحظات من اللحظات التخييلية العجائبية، والتي تبعث النفس الى الاريحية، لانه في حالة «سكر» وأنه لم يشرب شيئا يؤدي الى ذلك، بالعكس من كل هذا، ربما مع فنجان قهوته، يمارس رياضة التلذذ، واللذة، لذة لغوية باعثة الى الانطلاق بقصيدة ربما أو بمكونات عنوانية تؤدي الى القصائدية..

((الوقائع، تسلسليا، من البسيط الى المعقد، انطلاقا من الحركة الخاصة، غير القابلة للتعريف، التي تستثيرها من طرفنا رؤية أشياء نادرة جدا، أو يستثيرها وصولنا إلى هذا المكان أو ذاك، وملؤنا إحساس واضح بأن أمرا خطيرا وأساسيا يرتبط بذلك الوصول، حتى الانعدام التام للسّكينة بدواخلنا، الذي تسببه تسلسلات معينة للوقائع، وتظافر ظروف بشكل يتجاوز كثيرا قدرتنا على الفهم، ولا يتيح لنا امكانية العودة إلى نشاط يوجهه العقل، في أغلب الحالات، إلا باستنادنا على غريزة المحافظة على الذات. – ص 21 – نادجا – أندريه بريتون – ترجمة مبارك وساط – دار الجمل)).

لو نبتعد قليلا ونتلاقى مع حركة العين «وليس حركية البصيرة» فأنها لاتبصر الاشياء التي تراها، بقدر ماتبصر الاشياء التي حملها الذهن، وان كانت عين الشاعر مفتوحة وهي تتجول بين الزوايا، ولكن تأخذ أوامرها من الذهن، وبها يتم تذكـّر الأشياء واتخاذ بعض القرارات، وربما تبعثنا العين وحركتها اللاإرادية لتغطية مساحة شاسعة وهي أمامنا دون أن تلتقط من هذه المساحة شيئا.. «هناك أيضا حركات العين القصيرة اللاإرادية التي نقوم بها أثناء المشي عوضا عن حركة الرأس وذلك لتركيز نظرنا على الأشياء من حولنا. وبالطبع هناك حركة العين الدائرية (حركة العين السريعة) أثناء النوم»... ومن هذه الحركات التي لاتعتمد على التركيز الحيّ للاشياء، فمن الممكن جدا صناعة طقس خاص بها، وذلك بتأسيس علاقة مابين العين والذهنية، وهي تشكل أحد أماكن الفلاش باك..

البحث عن العلاقة بين الذاكرة وحركتها الخيالية وايجاد بعض الاشياء المغلفة، تدفعنا ليس فقط الى حالات حركية نحو الخيال، وانما تدجين تلك اللحظات وتوثيقها بحالات ترميزية، فتظهر الينا الرموز، وتظهر تكتلات من الكلمات تفرض حالاتها في المعاني، ومن هذه الكتل الكلامية هي التي تقودنا الى ايجاد الجمل المركبة والجمل الرمزية؛ لذلك تتحول وهي معنا ببصرية تلك الدلائل، تتحول الى رموز؛ ونحن لسنا أمام التوحش ولا ندخله ولكن أمام الجنون أحيانا، فلغتنا الشعرية تسوقنا الى إظهار الدلائل والتي تدفعنا الى ايجاد الرموز:

في الليالي
تفرش الرغبة نفسها
مثل عروس ليلة العرس أمام مرآة
والظلمة غابة من وعود لاتوهن من عزم العابر
نحو مواعيده المتئمة.
كم رغبنا أن تستمرّ الأمور كما هي:
أن نقشّر مساءاتنا كبرتقالة، وأن نجسّ نبضَ القلب.

لكننا كنا دائما ندري أننا منذ الآن
أسرى أيام لا تعرف ألا أن تعود ظافرة
في أقواسها المرسومة، مثل كلاب مدرّبة
مالئة آفاقها، مُنيخة على
هاماتنا، حيث نركع على طرف البركة
الشحيحة لنشرب، أو نصلّي
أو نهلّل لمن ولد، أو نرثي
لمن مات.

من قصيدة: شكل للصلوات المفقودة – ص 426 – الأعمال الثانية

لم تكن تلك الرغبة قد اقتحمت الشاعر والعروس أمام المرآة، وانما حالة المدركات المرئية والتي تبقى عالقة في مكانها، فالعروس من الطبيعي أن تكون أمام المرآة في ليلة العرس، ومن مثل هذه الاماكن تحضر على سبيل التقليد المتواجد بين افراد المجتمع؛ اذن نحن أمام تخييل قادنا الى غرفة العروس، لذلك لو نلاحظ الشاعر العراقي سركون بولص ومن خلال تعدد المعاني أنه يذهب بنا بكلّ أريحية الى أماكن مرئية أخرى، وكأنها الاماكن الثابتة في المخيلة الشاعرية، ولكن تجسيدها وظهورها يتطلب الحسية التي تواجدت بتلك الاماكن، وعند غياب الحسية، فقد تركت أثرا.. أثرا فعالا، تفاعل فيما

بعد، أما من خلال الفلاش باك التخييلي، أو من خلال لحظات آنية قد حضرت في مخيلة الشاعر، ولكن من مثل هذه الأمور، تحضر من خلال الفلاش باك التفكري والتخييلي، فتجوب البصرية باحثة عن زوايا استقرار وهي تحمل ماطرحته الذهنية، فالحدث قد تعلـّق، وتعلـّق بهيئة ماضوية، وحضر الان للظهور من جديد..

لابد أن نلاحظ عملية التصور الذهني من خلال القيمة الخيالية التي تظهر، وعلاقتها مابين الذهنية الداخلية والذهنية الخارجية، فالعوامل المتواجدة في الطبيعة لها تفسيراتها الخاصة، وبعضها لها تفاسير مشتركة، والشاعر يذهب الى التفسيرات الخاصة لكي يمنح مشروعه الخصوصية أكثر؛ فالعمليات الخيالية لاتميل الى نقل الواقع الكالح كما هو، بل تمريره بمختبر كيميائي لظهور اللذة والمتعة في الخلق الشعري؛ فاللذة التي ترافقنا لها فنيتها الاستقرائية وخصوصا اذا رافقت عنصر الدهشة، والتي تمنح الشاعر الحيلولة أكثر في التواصل القصائدي، والميل الى النصّ المفتوح..

الحالة السادسة: ألوانية الألوان والأبعاد الخيالية..

حالات الألوان حالات تخييلية وهي تبعث الى الرمزية، وبعضها مشتقة من ألوان أخرى عند خلطها مثلا اللون الأخضر: اللون الأزرق + اللون الأصفر=اللون الأخضر. ولو خلطنا؛ اللون الأحمر + اللون الأزرق = اللون البنفسجي... وكذلك الحال مع اللون البني وكيفية الحصول عليه: اللون الأخضر + الأحمر = اللون البني... فالالوان الرئيسية والتي تساعدنا على خلطها لتعطينا الكثير من الألوان الفرعية، وكذلك خلط الالوان الفرعية مع بعضها.. فالألوان الأساسية هي: الأحمر، والأصفر، والأزرق.. ولكن رمزية الالوان وانتشارها في المخيلة لها مساحاتها وعلائقها الفنية عند التوظيف القصائدي في الشعرية.. وليس لأن الألوان الدالة الى الرموز يتم توظيفها، بل هناك ماتثيره تلك الألوان، مثلا الحرائق ولون الدخان الأسود، وكذلك الفضاء الواسع والذي يشير الى لونه الأبيض، وكذلك لكل حدث رمزيته أما من خلال اللون أو إيجاد ألفاظ متقاربة تشير الى تلك الأحداث وترمز الى لونيتها وحضورها في الشعرية.. وسوف أكتفي بعرض

بعض الألوان المهمة والاشارة اليها، لان الخوض مع الألوان يتطلب ملفا كاملا تفسيريا وشرحا والعلاقات بين ألوانية الخيال والالوان التي يتم توظيفها في الشعرية..

((ظهرت مدلولات الألوان وتأثيراتها منذ العصور والحضارات القديمة، حيث دخلت في الحضارة الفرعونية بشكلٍ واضحٍ في الطقوس الخاصة بالشعائر الدينية، فكان هناك ألوان خاصة للصلاة والتي كان يغلب عليها الأحمر بالدرجة القرمزية، والأزرق السّماوي، والأصفر الفاتح، ثم تم استعمالها في طلاء الجدران الخاصة بالهياكل ودور العبادة المقدسة، وبذلك فقد اكتسب كل لون من الألوان رمزيته ودلالته الخاصة به. أما في في حضارة بلاد ما بين النهرين فقد ظهر بها التمييز الطبقي للألوان حيث كانت تُصنّف إلى ألوان ترتديها عامة الشعب، وألوان خاصة بالعائلة الحاكمة أو المالكة في جميع مظاهرها وممتلكاتها، أما في الحضارة العربية فقد ظهر التأثير الواضح للألوان في الأدب والشعر العربي في وصف ألوان وأشكال الحضارة العربية ببيئاتها المختلفة. -أحمد حمدان (2008) – دلالات الألوان في شعر نزار قباني – فلسطين: جامعة النجاح – صفحة 29.))..

يصطحب الشطر الشعري لغة أحيانا تشير الى اللون، ويرمز اليها بكلمات بديلة، فعندما نذكر مفردة الليل، يذهب عقلنا مباشرة الى اللون الأسود، وعندما نذكر مفردة الحزن كذلك، ولكن عندما نغوص بمقالة عن السلام، فسوف يذهب العقل الى حمامة بيكاسو البيضاء، والى الفضاء الأبيض.. وكذلك لغة الدماء تمتاز صبغتها باللون الأحمر، وتعبير الشهادة يطالعنا العقل والخيال الى هذا اللون المباشر، مما يثير روح الشجاعة والتضحية والتضامن مع الغير، فتتدفق الذهنية بانضمامها بشكلها المفتوح.. **((أحيانا تركب مصطلح اللون من اسمي لونين متجاورين للإشارة الى توسط هذا اللون وأخذه من اللونين على الجانبين وتسمى هذه بالألوان الوسيطة. – ص 67 – اللغة واللون – د أحمد مختار.. كلية دار العلوم، جامعة القاهرة))**.

أتبع امرأة
الى داخل بيت مبني
على شكل رصاصة، يدي اليسرى

مقيدة بسلسلة
والبحر من اليمين يجذب ردن قميصي
كلاجئ جُنّ يتسوّل في بلدة
دُمرت بالقنابل والدبابات وهناك رجل
يحاول بالقوة أن يحشر أطفاله نصف الموتى من الجوع
في قفصي الصدريّ تحت ابطيّ وبين أقدامي وفي كهوف أحلامي
يظهر أمامي حتى عندما أضيّع طريقي
أعطيه سيجارة وعلبة ثقاب
فيأخذ الاثنين بلهفة
حين يبتعد عنّي
ذاهبا ليحرق نفسه في ساحة مزدحمة
تظهر المرأة من البيت وثدياها المترهّلان بالولادة
ينزفان الدم من حلمتهما على الحجارة
وفي داخلي تبدأ عيون اطفالها وتجبرني
بسطوعها الغريب الذي آلفته على أن ابدأ بالسير وأنا اتمتم
بأغنية محطمة، أهذي عن طريق كانت تنهض في الماضي
لمقدمي وأتبع الاب المجنون حيثما يذهب

قصيدة: خرائب – ص 28 – سركون بولص – الأعمال الشعرية الأولى

نتبع اللغة اللونية التي نتخيلها في قصيدة الشاعر العراقي سركون بولص؛ وليس معتمدة تلك الدلالات التي رسمها والتي تشير الى لغة الالوان، ولكن من خلال القراءة مابين السطور، نستطيع التوصل من خلال الخيال وما تفرزه بعض الالفاظ والاشياء في لغة اللون وتخيلات الاشياء والالفاظ ورجوعها الى ماهيتها اللونية والتي تزداد بهجة عند النزول الى تلك العبقرية الشعرية:

كلاجئ جُنّ يتسوّل في بلدة + دُمرت بالقنابل والدبابات وهناك رجل + يحاول بالقوة أن يحشر أطفاله نصف الموتى من الجوع – وحال سماعنا بموضوع الدمار فسوف ننساق الى بعض الالوان، وخصوصا أمامنا آليات مدمرة ألا وهي القنابل والدبابات، فيعني هناك حرائق حمراء، فتشدنا العزيمة الى اللون الأحمر، وكذلك هناك دخان نتيجة هذه الحرائق، فيشدنا اللون الاسود الى تلك المداخن التي تخرج من الحرائق الحمراء، مختلطة مع بعضها البعض. **في قفصي الصدريّ تحت ابطيّ وبين أقدامي وفي كهوف + أحلامي** – وتقودنا الكتابة التصويرية، خارج التشخيصات اللونية، ولكن عند الدخول الى دواخل الكلمات، يقودنا الخيال الى منافذ أخرى، منافذ جديدة قد لايفكر بها الشاعر بشكل مباشر، ولكن ألوانية الكلمات المنحازة الى الخيال تدلنا الى نوعية الالوان، وعادة اللون الأحمر كثير التوظيف، وكذلك مجاوراته وتأويلاته.. فتمتد المعاني مع امتداد الصور الشعرية وتحت غطاء لغة توظيفية تحوي على أنواعية الألوان من خلال خيال تأويلي وأبعاد بصرية قاربها الشاعر لكي ترمز الى تلك الالوان وتوظيفها؛ وحالما نحن مع حلم، فهذا يعني قد دعانا الشاعر الى الليل، ومنه نستنتج لوننا، وهو اللون الأسود الدال على العتمة والليل..

تظهر المرأة من البيت وثدياها المترهّلان بالولادة + ينزفان الدم من حلمتهما على الحجارة + وفي داخلي تبدأ عيون اطفالها وتجبرني – قد أذهب من خلال هذه الصور الى ثلاثة أنواع من الألوان، لون الدم، ويشير الى اللون الأحمر، بينما الدم رمز به الى النزيف أو الى جرح في الجسد وكذلك من رموزه الحالة الايروسية ولغتها في لغة الجسد والحالات الجنسية التي تحدث أحيانا، وكذلك لدينا اللون الثاني وهو لون الحجر، بالتأكيد ألوان الحجر تختلف من واحدة لأخرى، ولكنها تحمل ألوانا × والحالة الاخيرة، لون العيون السوداء، وهي الاقرب الينا لأن الحدث الشعري ليس غربيا وإنما حالة شرقية، وحتى في أمريكا، نتخيل معظم العيون تميل الى السواد.. قصيدة «خرائب» ومن خلال عنونتها المنفردة والدالة على أشياء تم تخريبها، فهي تقودنا الى تكوين بدئي: **أتبع امرأة + الى داخل بيت مبني + على شكل رصاصة، يدي اليسرى + مقيدة بسلسلة +**

والبحر من اليمين يجذب ردن قميصي – ياترى مالون الرصاصة التي ادخلها الشاعر في المتن؛ وهنا يذهب بنا الخيال الى أي لون يحمله الرصاص وهو اللون المائل الى الذهبي، وكذلك كحالة اجرائية للون البحر الذي يفيض بلونه الأزرق.. نحن مع امتدادات لفظية لمكونات اجرائية للصور الشعرية، وقد دلتنا بعض الالفاظ الى تلك الآلية؛ من حركة لفظية وأخرى جملية، مما أعطتنا البعد البصري الجزئي، ونحن ندخل الى متن القصيدة وآليتها المكونية في التأليف والظهور..

اللون الأبيض:

ما أن يدخل المخيلة اللون الأبيض فيذكرنا بعدة اتجاهات، ومنها الغيوم البيضاء التي تعشعش في سماء صافية، فتبدر لدى المرء حالة خيال بأن الغيوم البيضاء لاتبعث المطر، وهكذا مع بقية الأشياء منها التزامنية ومنها الأشياء المشبهة، كلون الثلج في البلدان الباردة، والتي تبعث الى خيال البرد والصقيع والتجمد وخصوصا مناطق القطب، وهناك مثلا حالة السكّر، الذي يقود المخيلة بأن من صفاته حلو المذاق؛ يفترش اللون الأبيض مع جميع الألوان تقريبا لتخفيف حدتها اللونية الغامقة، وهو من الألوان الأكثر استخداما في اللوحات الزيتية على وجه الخصوص، ونستطيع أن نسميه أرجوزة الألوان، وذلك لحضوره الدائم مع فرشاة الفنان، واللون الأبيض له عدة رموز ومنها لون الكفن مثلا، وخوذة رجل الدين، وملابس حجاج بيت الله الحرام، وهناك بعض الاحجار التي يميل لونها الى الأبيض مع خطوط حمراء دامعة، وهكذا يدل اللون الأبيض أيضا الى السعادة والايام البيضاء، وهو من الالوان التي ترافق الانسان فنقول صاحب القلب الابيض أي الخالي من الحقد، ويعاكسه في ذلك اللون الأسود، والذي يرمز الى الحقد والظلامية عند توظيفه بين بقية الألوان.. ويذهب بنا اللون الأبيض ليرمز الى عملية السلام، وما حمامة بيكاسو، الا وهو الدليل القاطع تشير وترمز الى عملية السلم في العالم وشجب الحروب، وقد اختارت الكثير من الدول والمنظمات حمامة بيكاسوا **بابلو بيكاسو**(1881-1973) كرمز ثابت من رموز الأعمال الايديولوجية الدالة الى السلم وانهاء الحروب؛ وأول من طلب من الفنان العالمي بيكاسو برسم حمامة

للسلام العالمي هو شاعر المقاومة الفرنسي لويس أراغون، والذي يعد من أشهر شعراء المقاومة الفرنسية، وذلك في عام 1948؛ لأول مؤتمر عالمي للسلام يعقد في وارسو عاصمة بولندا؛ ولكنه نسى الموضوع وسط مشاغله ولما دخل عليه ارجوان لياخذ منه ماسبق أن وعد به رأى انه لم يرسم شيئا واخذ بيكاسو يقلب بين اللوحات فوقعت بين يديه لوحة حمامة رسمها بالطريقة التقليدية فاعجبته وقدمها لتكون شعاراً للمؤتمر ورمزاً لحركة السلام العالمية ومازلت حتى اليوم هذة الحمامة رمزاً للسلام.. فاختيار اللون الأبيض للحمامة الدالة، ألا وهو يبعث الى الطمأنينة والمحبة والهدوء، وقد نلاحظ بدلة العروس وزينتها بالفستان الأبيض في أول يوم من اقامة العرس، وقد أشار بقصيدته الشاعر سركون بولص، عندما قال ((**مثل عروس ليلة العرس أمام مرآة**)).. فمن الطبيعي هنا المرآة الباعثة للدلالة ونقاوة سطحها، ولون فستان العروس وهي أمام المرآة..

لا تبتعد الذاكرة عندما نذكر الليالي البيضاء وهي سبع ليال في روسيا، حيث لاليل في هذه الليالي، ولم يُحجب ضوء الشمس، فتبقى الليالي بيضاء بدون عتمة أو الميول الى اللون الأسود الداكن، وهذا يحدث مرة في السنة، ويستقبلها السواح من أنحاء العالم للمتعة بتلك الليالي البيضاء ((**لما كان هذا اللون مرتبطا عند معظم الشعوب – بما فيهم العرب – بالطهر والنقاء استخدمه العرب القدماء في تعبيرات تدلّ على ذلك فقد قالوا: كلام أبيض، وقالوا: يد بيضاء. واستخدموا البياض المدح بالكرم ونقاء العرض من العيوب. ولارتباطه بالضوء وبياض النهار استخدموه في تعبيرات تدلّ على ذلك، فقد قالوا: كتيبة بيضاء: عليها بياض الحديد. وأطلقوا على الحنطة وعلى الشمس اسم: البيضاء. – ص 69 – اللغة واللون – د أحمد مختار.. كلية دار العلوم، جامعة القاهرة**))... وقد قالوا صحيفة بيضاء، أي لاغبار عليها.. وكذبة بيضاء لاضرر منها، وقد وظفوه أيضا بالثورة البيضاء، أي الثورة التي لم يظهر السلاح فيها، وليس هناك مايشير الى إراقة للدماء.. راية الاستسلام: بيضاء.. شراع السفية يرمز الى اللون الأبيض.. وهكذا تنقلنا لغة المجاز أحيانا لتشير أو ترمز الى نتائج اللون الأبيض في التوظيف الشعري للقصيدة..

اللون الأزرق:

ولو ذهبنا الى اللون الأزرق مثلا، فيقودنا الى لون السماء قبل كل شئ ومن بعدها لون البحر، ومن بعدها القباب والمنارات والتي تحمل الألوان الشذرية والتي تميل الى اللون الأزرق، وكذلك حالة الظلّ ولونه الأساسي الذي يميل الى الزرقة... وهناك اللون الأسود والذي يعطينا إحساس على عدم الرؤية وخصوصا في العتمة، ويمر بنا حول الظلام والأماكن المظلمة.. وما الفترة الزرقاء في حياة بابلو بيكاسو الفنية الا الدليل الاخر حول أهمية اللون الأزرق ((وقد مرت حياة بابلو بيكاسو الفنية المبكرة بمراحل مختلفة، احد المراحل الأولى كانت تعرف باسم «الفترة الزرقاء»، في أواخر سن المراهقة سيطرت على لوحاته ظلال مختلفة من اللون الأزرق الداكن، وكان من بين هذه اللوحات صورة ذاتيه له شهيرة جدا وقد ظهر بيكاسو فيها أكبر بكثير من 20 عاما.))... وقد أهمل الفنانون اللون الأسود في رسوماتهم واعتمدوا اللون الأزرق ليحلّ محلـّه اللون الأزرق، واعتبروا اللون الأسود من الألوان المشوه للوحة ولا يمكن عدّه كلون من ألوان اللوحة في الرسومات الزيتية، وحتى في الألوان المائية، ورجعوا الى لون الظلّ بان ماهيته يميل الى الزرقة وليس الى اللون الأسود .. وليس غريبا عندما يشير الشاعر في خياله الى لون السماء ولون البحر دون أن يراهما، وحتى بعض الشعراء رمزوا الى المستشفيات باللون الأزرق، متخذين من حالات الجروح واطاراتها الزرقاء في الجلد كدليل لذلك، وكذلك أشاروا ورمزوا الى اللون الأزرق مع ميوله الى اللون الشذري من جراء الكدمات والاثار التي يتركها الجلادون على أجساد ضحاياهم، ولذة الجلاد بتلك الالوان التي تبعث الى القشعريرة والاشمئزاز.. واللون الأزرق يبعث الى الموت وهو يميل الى اللون الشذري عادة، مما كان حكايات الشعراء وعكس هذه الحالات في الشعرية من خلال انبعاث الخيال حول اللون الأزرق الذي يبعث الضحية الى موت أكيد.. بالرغم من أن اللون الأزرق الذي يدلنا الى الطبيعة الخلابة بسماء صافية وكأننا في الجنة الموعودة، ولكن لكل حالة حدثها الشعري، وحالة الشاعر من خلال حسيته وابتكاراته وميوله الى الادراك الحسي بتقصي الحقائق من جهة، ومساحة الخيال التي يملكها من جهة أخرى..

اللون الأسود:

يعتبر اللون الأسود من الألوان المرفوضة في الفن التشكيلي، ولكن أذكره لرمزيته وضرورة تواجده، لأنه يشكل زاوية حادة من زوايا الألوان التي هي بحوزة الرمزية الجمالية، والجمالية السريالية، وذلك لتعاليه المحدد في حياتنا اليومية والاشتغالات الدائمة؛ فاللون الأسود يرمز الى العتمة والحزن وإلى الحقد والتشويه ويحمل القبح بين رمزيته التوظيفية في الشعرية، وهناك من يرتدي اللباس الأسود اذا مافقد عزيزا عليه أو أحد ذويه، وهناك بعض الحشرات تحمل هذا اللون ويطلق عليها بالقبح، وكذلك بعض ألوان العقارب تميل الى السواد؛ بينما في الجانب الاخر اعتبروا اللون الاسود سيد الحفلة، في الحفلات الليلية، وهو من الالوان الأصلية ولا نستطيع الحصول عليه بخلط بعض الالوان أبدا، ولكن اذا خلطنا جميع الالوان سنحصل على لون أسمه (باللون الوسخ) وهو القريب من لون الصدأ.. وتشير الرمزية الى هذا اللون وتعتبره من ألوان الحزن والموت المؤكد، بينما تذهب السريالية به الى بعد أعمق من ذلك وعبور العتمة من خلاله والمتعة الشعرية الليلية، كسرير بثلاثة أرجل، فقد الرجل الرابعة في الحرب، فنحصل على سرير أعرج...

سوداءُ هي الأشياء الحاقدة
في مرابع الطين، بين ممالك الطحلب اليابس
بعد أن تخفّ حرارة النهار، ويرتع الظلّ
كتاريخ حالك في تعريشة البستان
وإذا بالليل، هو الليل لم يليل من قبل:
لاذعة العقرب عالية
ومعقوفة بينما تتقدم مثل جرافة على الممشى
لتخلط الإسمن بالدم ليلة صيف
لتصلبَ القدم
على خشبة الأزمان الوقحة

من قصيدة: العقرب في البستان – ص 423 – سركون بولص – الأعمال الثانية

رمز الشاعر الى اللون الأسود وجعله من الألوان الحاقدة والقبيحة، وذلك عندما أعطى للعقرب اللون الأسود، وبينما هناك بعض العقارب تتحلى باللون الأصفر ويقال عنها أنها الأكثر فعالية من ناحية بث سمها، وهناك العقرب الصحراوية والتي تحمل اللون الصحراوي، وهكذا تتحلى العقرب بلونها حسب بيئتها، ولكن الشائع في العراق اللون الأسود والباعث الى الحزن والحقد وكلّ ما هو قبيح.. **سوداءُ هي الأشياء الحاقدة + في مرابع الطين، بين ممالك الطحلب اليابس** – وبينما يكون اللون أسود، وبينما يكون قد مال الى السواد مثلا الليل، فهو يميل الى السواد الا في حالة العتمة الخالصة والتي لانستطيع أن نرى شيئا وذلك لغياب القمر والنجوم، وهذه الكواكب من العوامل المساعدة وظهورها أثناء دوران الشمس وظهور العتمة.. **وإذا بالليل، هو الليل لم يليل من قبل: + لاذعة العقرب عالية + ومعقوفة بينما تتقدم مثل جرافة على الممشى**

ومن خلال هذه اللغة الوصفية والتي قادنا الشاعر من خلالها مابين لون الليل، وحركة العقرب والتي شبهها بالجرافة، وذلك لان العقرب ترفع ذنبها من الخلف، وتتمشى متبخترة ومتأكدة من نفسها عند التنقلات أو عندما تشعر بخطر ما.. لايحتفظ الشاعر عادة بألوانية الحدث، ولا يحتفظ بالأشياء المدركة؛ ولكنه في نفس الوقت لايلغي من مسيرة الوجود، وبدلا من أن يحتوي الاشياء يتغلغل بينها ، وذلك لتعيينها ومعرفتها عن قرب، وكذلك عالم الشاعر، التغلغل فيه بدى من احتواءه.. فمن خلال قصيدة «العقرب في البستان»، نلمس من الشاعر، بأنه قد تغلغل في البستان، وراح يطرح عبر الشعرية تلك الجمل الباعثة الى الاريحية النفسية، وقد اشتق ذلك من هدوء النفس وعدم اضطرابها بالرغم أنه تكلم عن آفة من آفات البستان «العقرب» والتي تثير النفس، وتبعث المخاوف في حالة النطق بها فقط، فكيف في حالات مقاومتها والقضاء عليها؛ والمرء لايرحم تلك الآفات السامة والتي تؤدي الى الموت عادة.. وقد وصف إلينا حالات العقرب أيضا في غضون الصيف واختلاط تلك المادة السامة بالدم.. الشاعر سركون بولص، حمل تلك الاشياء بذهنية توليدية وكأنه ليس مغتربا أبدا، بل وكأنه مازال يعيش في بيئته العراقية..

اللون الأحمر:

من الألوان التي لايمكننا صده أو فصله من الخيال، وهو يرمز الى العديد من الحالات الخطرة، فالحرائق تمتاز بلونها الأحمر، وكذلك الدماء، فهي ذات اللون الأحمر، وحال سقوط شهيد الا ونتذكر لون الدم، وكيف غسل ملابسه أو ساح على الأرض.. ولا ننسى هنا منظمة الصليب الأحمر، ومنظمة الهلال الأحمر العربية، واذا صادفتنا لون السماء وهي تميل الى الاحمرار، فنقول أنها غاضبة، وكذلك يرمز اللون الأحمر الى الليالي الحمراء من خلال الاضاءة، وهنا يبعث الى الفرح والبهجة، ويرمز الى الايروسية مع تلك الليالي الحمراء، وكذلك التكيّف الذاتي والفرح والطرب..

ويعد اللون الأحمر من الألوان الجذابة للطفل دون سن الخامسة، مما جعلوا الكثير من الألعاب لأطفال الحضانة باللون الأحمر وحتى تم طلي بعض الجدران بهذا اللون وذلك لجذب بصرية الطفل وسرّ عشقه للون الأحمر..

شغل اللون الأحمر العديد من المنظمات اليسارية، وكذلك رمز الى الشغيلة والعمال في العالم من خلال المطرقة والمنجل، وما تسمية الساحة الحمراء في موسكووالذي يعود سبب تسميتها بهذا الاسم لأن ايفيان الرابع بعد مقتل زوجته قام بمذبحة كبيرة أدت لقتل الكثير وطلي الساحة بلون الدم الأحمر.

كانت الساحة في القدم مكاناً لتجمع الحشود الكبيرة من الشعب للاستماع إلى إعلانات الحكومة وخطابات القياصرة، وكانت تقام في الساحة الاحتفالات خلال الأعياد الدينية، وتعد الساحة مصدر فخر للجيش الروسي لكونها مسرحاً لعروض الجيش في أوائل القرن العشرين، وشهدت الساحة في الآونة الأخيرة استضافة الحفل الثامن المعنى بمكافحة الفقر في العالم.. وتقع الساحة الحمراء الأكثر شهرة في قلب العاصمة الروسية موسكو وتعد ميدان العاصمة ومركزها، وهي على شكل مربع وفي جوانبها الأربعة يقع الكرملين ومتحف الدولة التاريخي الذي يضمّ بكافة اتجاهاته المراكز الدولية الهامة، إضافةً لمراكز الحكومة والتجارة، والتاريخ والدين، ويقع في

المربع أيضاً ضريح العديد من الثوار ومفكري الدولة الروسية منهم مؤسس الاشتراكية فلاديمير إيلتش لينين.. اذن هناك دلالة للون الاحمر وأهميته بين الدول، وكذلك بعض الاعلام التي ترمز الينا باللون الأحمر ومنا الصين مثلا والدنمارك؛ والكثير من رايات وأعلام دول عربية وأفريقية. نتصفح بعض المدن وميولها الى اللون الأحمر الذي يبعث الينا البهجة والسرور والانتعاش ومنها مدينة مراكش المغربية، وقد أطلقوا عليها عدة تسميات ومنها المدينة الحمراء، ومدينة النخيل أيضا، وهي من المدن السياحية والتي تحوي جبال الأطلس، وقد طليت أبنيتها باللون الأحمر، فجميع الابنية وحتى البيوت الأرضية ، تم طليها باللون الأحمر ومن هنا أسموها بالمدينة الحمراء.. وتعد مدينة مراكش الحمراء مدينة الظواهر الطبيعية فالمدينة تسمح لزوارها باستكشاف كل الظواهر الطبيعية الموجودة علي وجه الأرض. وهذه خصائص قلما نجدها في باقي المدن. فهي لا تبعد سوي عدة كيلومترات فقط عن الجبال. والبحر. والصحراء...

ومدينة أوكيمدن وتبعد عن مراكش ساعتين تقريبا وهي مشتهرة بزراعة الزعفران وتنتجه بشكل دائم.. لذلك وما نلمسه غناء الشعراء بهذه المدينة الحمراء «مدينة النخيل» والتي انتجت الكثير من الشعراء والادباء وأصحاب الفكر.. واليوم تعد موقعا مهما من مواقع المغرب، في جنوب ووسط المغرب...

لقد كان البنّاء اليمني يستعمل المواد الإنشائية التي تتوافر في الموقع نفسه، فإذا كان البناء يقع على منطقة طينية أو منطقة صخرية، كانت تلك المواد هي المستخدمة في البناء نفسه، وإذا كان البناء يقع على منطقة بركانية تكون مقذوفات البراكين هي المادة الأساسية في البناء... في صنعاء القديمة حيث تجتذب مشهد المباني المعتمدة على الطوب الأحمر أنظار السياح والزوار، إذ يصنع الطوب- الآجر، في معامل خاصة تسمى «محارق الياجور» المنتشرة بالقرب من أطراف المدينة...

غنّى الشعراء بهذا اللون، وأعطوه الأهمية في حياتهم الشعرية، لانه يشكل ذات أهمية يومية، والعالم يشاهد حالات التفجيرات والقتل والحروب والفخاخ، وكل هذا يؤدي الى إراقة الدماء، والدمار المتعمد، ونتيجته الحصول على تنازلات وأرباح اقتصادية للدول الداعمة لتلك الحروب، أو الشخصيات الرأسمالية التي تدعم بعض الجماعات المتطرفة..

الفصل الثاني

البعد التصويري الخيالي

البعد التصويري ضمن خيال الشاعر، وهنا أبعاد الصورة الدلالية والنفسية، وهناك البعد المرآتي، كي نميز بين الصورتين الدلالية والمرآتية وكذلك البعد الخارجي للبصرية والبعد الداخلي للذاتية، وتمكين الذات من ولادات جديدة للصور الذهنية المحبوسة منها والعائمة بفضاء مرآتي تلتقطه الذهنية بوسيلة بصرية محدقة.. وفي جميع الأحوال تكوينات البعد الرمزي في الجملة الشعرية تأخذ منّا مساحة أكبر، وعلاقة الصورة بالخيال والتخييل..

التنقيب الذي نسعى اليه، هل هو شعرية اللوحة أم شعرية القصيدة؟؟

وفي الحالتين اللوحة إحدى مكونات جسد القصيدة، وجل مايهمنا شعرية اللوحة الشعرية، لانها تشكل الجزء من الكلّ وفيما يلي نعطي لجسد القصيدة منظورها الخارجي الكلي، والغوص بين اللوحات هو الغوص في جسد القصيدة وجزيئاتها المكوناتية في الشعرية، ومن مكونات القصيدة عامل اللغة التي توصلنا الى شعرية اللوحة، فاللغة لها ديمومتها وعنوانها المستقل في لوحة القصيدة ولا نستغرب من توظيف عدة لغات في الجسد، ولكن لانستطيع توظيف عدة لغات في الجزيئات وأعني في اللوحة الشعرية الواحدة، فاعتماد اللوحة على منظور لغوي محدد وألا اشتبكت علينا المعاني واشتبكت علينا مقاربات اللوحة من جسد القصيدة.. وعندما نقول الخيال الجزئي، فهنا نعني خيال اللوحة الجزئي وليس خيال القصيدة وبعده المنظوري؛ ونحن لانعتمد على المقاربات دائما لكي لانخنق النصّ الشعري وأبعاده، ولكن نعتمد على مكونات المنظور الداخلي والخارجي.. وهل هناك منظور داخلي فقط؟ نعم هناك احتباس حراري للذات، والخروج منها هذا يعني الخروج بجسد للقصيدة..

تحضر الشعرية عندما يحضر الخيال في ذهنية الشاعر، وعند حضور الخيال تغيب الحسية، وهنا قد تركت الحسية آثارها في الذهنية، ونحن في عمقٍ من الخيال يقودنا الى شتى الزوايا، ومنها زاوية ماوراء الواقع، وزاوية الاحداث الشعرية التي نقلتها البصرية، وسجلتها الذهنية «وحتى لو كانت بزمن ماضي» فتحضر هذه الاثار بالتذكر والتفكّر في بعض الاحيان ومنها أيضا المنظور الخيالي الحالي والذي يقودنا خارج الجدران؛ حيث الوقائع الجارية وديمومتها بشكل مستمر.. فالتصوير الخيالي من التصاوير العلائقية بين الذهنية الداخلية واللجوء الى ذات الذات، والذهنية الخارجية واللجوء الى الذات وعلاقتها مع الخارج..

حضور اللذة الشعرية والخروج عن القوانين المقيدة واحدة من الذهاب الى المجهول واحضاره في الشعرية يقول بودلير ((**من أجل المحافظة على الفرحة التي تثيرها الدهشة في النفس، والأبقاء على النشوة التي تحدثها الجدة والغرابة في الوجدان، ينبغي أن يظلّ الكاتب حريصا على التنويع والابتكار في النماذج المعروضة والاحاسيس المجنلاة. ذلك لانه اذا ضاع التنوع في أعمال الأديب اختلطت النماذج وانعجنت الوحدات وصارت على هيئة رتيبة خالية من الشخصية والحياة وشبيهة بالانفعال والعدم. – ص 23 – الخيال الحركي في الأدب النقدي – د. عبد الفتاح الديدي – ضمن دراسات أدبية**)).

لو دخلنا الى المنجز التصويري للصورة الشعرية فسوف يكون الخيال الباب الأول لانجاز الصورة، وتوظيف المعاني المتعلـّقة مابين المعنى الخيالي المرئي والمعنى الخيالي غير المرئي، فيعتبر الخيال المدخل المنطقي الأول لدراسة الصورة وتفرعاتها، وأما الجانب الاخر هو عامل اللغة في اللوحة الشعرية.. والجانب الثالث ماتركته الحسية من آثار صادقة، والتقاطات وابتكارات وإدراكات للذهنية، فالصورة تعتبر المخرج الأول للمعاني، وهي تحملها بين التراكيب للمفردات، وقراءة مابين السطور عند الغوص بين حيثياتها المؤدية الى حالات فلسفية في بعض الأحيان..

لو رأيتها تلك المرأة الجانحة مع الريح
وفي عينيها علائمُ زوبعة قادمة

وشعرها، منذ الآن ينتفش في دوّاماتها
لاتتردّد، أيها الصديق، وخبّرني
فهي قد تكون ضالّـتي
قد تكون من ذهبت أبحث عنها في القرى
والأرياف البعيدة
حالما أن أجدها في زقاق مقفر، ذات يوم
تطلّ من نافذة، أو تحمل طفلا
بين ذراعيها، أو حتى
أن أعرف أنها هي، في ثمة صوت
في ثمة أغنية على الراديو تقول أشياء جميلة
عن الحزن، أو الهجرة.

من قصيدة: المرأة الجانحة مع الريح – ص 434 – المؤلفات الثانية

الحزن الجميل.. وذلك الدائر خلف الاسئلة: وهنا يعني: اللغة + الكلام.. الكلام هو استثناء الشاعر واستعماله الشخصي المحسوس.. لذلك فالشاعر يسأل: **لو رأيتها تلك المرأة الجانحة مع الريح + وفي عينيها علائمُ زوبعة قادمة + وشعرها، منذ الآن ينتفش في دوّاماتها + لاتتردّد، أيها الصديق، وخبّرني**

فالفرق واضح بين توظيف اللغة والتي يستمر بها وبين توظيف الكلام عندما يسأل صديقه عن تلك المرأة والتي تركها، وهي ربّما الان تحمل طفلا.. وقد اعتمد الشاعر اللغة الوصفية زائدا اللغة التعبيرية والتي لها علاقة مع الكلام المحسوس؛ فالتعبيرية تعتمد الحسية في الشعرية عندما يقودنا الشاعر الى معان نجهلها، وقد كانت الشخصنة هي التي قادت تلك المعاني، أي الكلام مع اللغة التعبيرية؛ وهي محسوسات يرسمها الشاعر حسب تجربته الحياتية – الشعرية؛ لينقاد من خلالها الى خيال قصائدي، وأدوات تدخلنا معه الى التجانس اللغوي – الكلامي..

الوصف الدلائلي ينحاز الى موصوفات رمزية، تصطفّ مع فاعليتها في المتن، وهي المدخل الأول الذي فكّر الشاعر به، ولكن هذه الرمزية، رمزية مقبولة لاتقودنا الى التعقيد أو تقودنا الى الايهام واللغة الغامضة، بل كان الشاعر سركون بولص مع أفعال القول، ومع القول الشعري التواصلي، لذلك عند التنقيب عن الجدل الذي يغوص في المتن، تواجد ذلك الجدل، وتواجدت بعض نظريات الحجاج ضمن القول الشعري الذي اعتمده؛ فالاشياء الجميلة التي قالتها الاغنية عن الحزن = الحزن الجميل.. وعن الهجرة = الهجرة الجميلة.. بينما من خلال علمنا، نباري أنفسنا بالحزن، ونتنازل عن كلمة الهجرة والتهجير؛ لانهما معاناة جديدة للمرء أينما يكون.. لذلك ومن خلال القناع الذي غطى به هذه المعالم، انتمى الشاعر الى جمالية الحزن والهجرة..

تتحول الصورة البصرية السمعية الى صورة ذهنية، ويمنحها الشاعر ألفاظه الخاصة وهذه ميزة أكد عليها الكثير من النقاد في التحولات الجارية للصور الفنية، والتي تدعمها الحالة الخيالية، فالبصرية الشاردة نوع من أنواع الخيال أيضا وهي منظور وقائعي بين الواقع والذهنية، فتكون واسطة مقربة للشاعر، ومن خلالها يدخل الى مداخل خيالية في تشييد ركائز القصيدة والتي تطرأ أحيانا عليه ضمن لحظة فقط..

(((«يجنح الناقد المعاصر – عادة – الى القول بأن نوعية الخيال وامكانياته وفاعليته هي التي ما تميز الفنان المبدع عن غيره، ولا تنفصل قيمة الشاعر الخاصة – في مثل هذا التصور – عن قدرته الخيالية التي تمكنه من التوفيق بين العناصر والتي تجعله يكتشف بينها علاقات جديدة. وكأن قيمة الشاعر وأصالته ليست سوى هذه الخاصية. – cleanth Bro0ks: Modern Poetryand the Tradition». وليس ذلك بالأمر الغريب فإننا عادة مانصف ابداع الشاعر على أساس قدرته الخيالية المتميزة. – ص 13 – 14 – الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب – د. جابر عصفور)). فنقل الوقائع من الحالة البيئية وتمريرها بمختبرية الشاعر، تعطينا خيال الشاعر الجديد، مما يقدم الينا صورة فنية متجددة، فالخيال الجديد هذا يعني هناك ادراك حسي غير مطروق..

الحالة الجدلية التي تطرأ علينا من خلال الشعرية هي حالة صعودية من الصفر الى المئة، ومن الحالة الخارجية الى الحالة الداخلية؛ ومن الحسية البصرية الى الحسية الذهنية، وهكذا تكون مستويات الجمل التي نشأت من خلال تكتلات مفرداتية، لتتركب من جديد وتعطينا معان أجدد.. وهي حالات تواصلية، فلو نظرنا الى قصيدة الشاعر سركون بولص «**المرأة الجانحة مع الريح**» فسوف نتواصل مع رسوماته من خلال مقطعين؛ ولنقل أنه اعتمد شعر اللوحة الشعرية، وليس شعر الشطر الواحد، لذلك عندما ننقل بعض قصائده نضطر أن ننقلها كلها أو نرتوي ببعض المقاطع والتي تساوي لدينا نصف قصيدته تقريبا كما هو في هذه القصيدة التي تم نقلها:

وقد لاتراها
سوى في جناحي فراشة
ترفرف لأزقة في قار الطريق
عينيها الملطختين بمكحلة عابثة
نهديها المثقلين بأنداء حزن أمة، وفاكهتها اليتيمة
كبضعة أحجار في سلـّة
تعود بها من سوق أقفلت دكاكينها
تصفر في أخشابها الريح، على أطراف بلدة
ولدنا فيها، وحلمنا أحلامنا الصغيرة
وذات يوم هجرناها.

من قصيدة: المرأة الجانحة مع الريح – ص 434 – المؤلفات الثانية

هذه اللوحة تقودنا الى عدة أسئلة، مما تثير لدينا المتعة التواصلية – الجدلية، وهكذا هي شعرية الشاعر سركون بولص التواصلية، والتي يدفعنا أحيانا الى ماوراء واقعه؛ بل يحملنا مع خياله الذي يعتبره محيطه الشعري، بين الواقعي والشاعري، وبين المنقول وبين المنسوج، فالحائك يدقق بحياكة قطعته، والشاعر ينسج الخيوط مع تمازج الألوان.. ((**لا ينظر الجدل الى الطبيعة باعتبارها مجرد ركام من أشياء، يوجد كلّ منها**

مستقلا عن الآخرين، وإنما هو يعتبر الأشياء «مرتبطة وتابعة ومحددة ببعضها البعض» ومن هنا فإنه يرى أنه لايمكن فهم شئ إذا أخذ وحده، معزولا، وإنما يجب فهمه «في العلاقة التي لاتنفصم بغيره من الأشياء، وبأعتباره مشروطا بهذه الأشياء». – ص 107 – مدخل الى المادية الجدلية – مورينس كورنفورث – ترجمة: محمد مستجير مصطفى – دار الفارابي، بيروت)).

وقد لاتراها + سوى في جناحي فراشة + ترفرف لأزقة في قار الطريق + عينيها الملطختين بمكحلة عابثة + نهديها المثقلين بأنداء حزن أمة، وفاكهتها اليتيمة + كبضعة أحجار في سلـّة

وذات يوم هجرناها؛ وهي ليست الهجرة بمفهومها المباشر، بقدر ماهي الهجرة التي خرجت من القلب والتجأت الى نواح أخرى، والباحث هنا وصية الى صديقه، ومن خلال تنقيبه، أراد أن يصف تلك المرأة وكيف تبدو، ومن خلال حوار داخلي، فقد كانت الذات تحاور الذات الأخرى، وأدخل الشاعر بهجة صديقه بالبحث معه عن تلك الخاصية، والأنتماء هنا، انتماء الكلمة الى حقل من الكلمات، وهي دعوة مثيرة لتأسيس مقطعا متكاملا يحوي على معان لها آثارها المتروكة لدى الشاعر: فالمرأة ذهبت.. ولكن آثار الجسد وشكلها لم يذهب، وهكذا المخيلة في بعض الأحيان تكون مرجعية وفي أحيان أخرى تكون حاضرة مع الحدث الشعري، ولو دققنا أكثر هنا لا دخل له لفلاش باك واسترجاع بعض اللحظات، لانها خارج عمليات التذكر، ولكن داخل عملية التفكر والتلقائية الشعرية، والميول الى مشاهد تغزو الشاعر وتكركر ذهنيته..

ننظر الى الاشياء من خلال حركتها في القصيدة، وكذلك المنظور الدلالي، الذي يغطي المقطع أو المشهد الشعري من زوايا عديدة، ولكن بعض الاشياء من الممكن أن تموت عند نقلها من الخارج، وبعض تكون حركة خاصة بها، وبعضها تتفاعل لنتاجات أخرى، فتولد الجديد، وهي كعملية كيميائية، عندما تتفاعل المواد، لظهور معادلة جديدة، تفيدنا في فضاء آخر مع الشعرية الحديثة.. ومن خلال عملية التفكيك والتحليل، بعضها

يفنى وبعضها يلتزم التطور والنمو، وهذا يعتمد على حركة الجملة وتواصلها وانسجامها مع المنظور القصائدي... أما تنقلات الشاعر الانطباعية وحجز بعض التصاوير من خلال التعامد، فهي عملية فيزيائية، لاتحتاج الى عمليات تركيب جديدة، فهي منقولة برؤية حيّة من الطبيعة أو من البيئة التي تحيط بالشاعر عادة..

استدعاءات حسية

كأن تمرّ قصيدة في بالنا وتختفي بعد فترة في حال عدم تدوينها، ولكن الاسترجاع الحسي والاثار التي تتركها الحسية من صور عالقة، نستدعيها الى الظهور ثانية، وعندما نستدعي القصيدة التي تُركت؛ فسوف تكون فاقدة للكثير من وحداتها أو مضامينها، لذلك ربما لانستفيد منها الا في حالة كتلة من المفاهيم ويتم فرزها من جديد، هذا اذا كان الشاعر يستطيع أن يعيد تلك اللحظة الكتابية «لان العملية فيها من الصعوبة التي لاتوصف».. هل نستطيع استدعاء الصور الحسية؟

بعض الصور الحسية، هي صور فلاشية ربما تختفي وتذوب بسرعة، وبعضها تكبر في الذهنية؛ ومن ناحية نستطيع على استدعاء تلك الصور، نعم نستطيع عبر الحدث الذي نتذكره في بعض الأحيان، وربما نرسمه بشكل أكبر مما يكون، لانها صور حسية آنية، وفي جميع الأحوال، عند غياب الحسية ونحن بين أمواج الخيال، فهناك بعض الاثار المتروكة من قبل الحسية، وهناك سلسلة ماضوية، وليس غريبا أن تنقطع تلك السلسلة، ويتم استدعاء تلك اللحظات.. وموضوعة الاستدعاء هي حالات من التطور الذهني في بعض الاحيان، فدخول الصور الى الذهنية بهيئتها الفوتوغرافية، نلاحظ أنّنا في حالات تطور مستمرة، ولكن هناك بعض الصور تختفي، وهذه اجراءات طبيعية، واختفاء بعض الصور أو اختفاء الحدث الشعري ككل، ووسيلة التذكر، ومن خلال التفكر «الفلاش باك» قد ترجع تلك اللحظات دون شعور.. فالمنظور الذي ننظر اليه في الحالة الجدلية، هو منظور التطور والنمو والتي تحدث عادة مابين الاشياء المنقولة، هذا في حالة إذا بقيت الصورة الحسية في حالة نشاط في الذهنية، واذا انشلّ النشاط، قد تتفكك الى جزيئات، وقد تختفي بعض

تلك الجزيئات.. ((**لا ينظر الجدل إلى عملية التطور على أنها «عملية بسيطة من النمو «بل على أنها» تطور يمرّ من... التغييرات الكمية الى التغييرات الصريحة الأساسية، التغييرات الكيفية «التي تحدث «فجأة، متخذة شكل الوثبة من حالة الى أخرى». ومن هنا، فإنه يعتبر التطور «حركة صاعدة، وانتقالا من الحالة الكيفية القديمة إلى حالة كيفية جديدة، تطورا من البسيط الى المعقد، من الأدنى الى الأعلى» – ص 108 مدخل الى المادية الجدلية – مورينس كورنفورث – ترجمة: محمد مستجير مصطفى – دار الفارابي، بيروت**)).

عند اختفاء بعض الجزيئات وهي عالقة بالحسية، من الممكن جدا استرجاعها بشكل آخر، ولكن لا تحافظ على شكلها القديم، كأن تكون عبارة ذات مضمون معين، ورجوعها بنفس المضمون أو مقاربة الى مضمونها القديم ولكن ليس بنفس الكلمات، الكلمات المفقودة التي اختفت من العبارة أو لنقل من الصورة الحسية من الصعب جدا رجوعها، ولكن ومن خلال الخيال الذي يراودنا بعمقه، فربما تتكون لدينا تجمعات أخرى من المفردات، وهذه التجمعات قد تؤدي الى الغموض أو الى بعض الرموز الغامضة منها والضيفية «وهنا حالة الاختفاء ممكنة مرة أخرى اذا ابتعدنا عن التدوين» وبعضها من الرموز المقبولة؛ فيحلق الشاعر الى حالة ابداع من طراز خاص، فالاهتمام الذي يجري مابين الاشياء هو اضاءة الشئ وليس توضيحه.. وهذا ماينقلنا الى السريالية...

هذا التوّح المحموم خلف بارق يلوّح ويختفي
كعصا الساحر المتخاطفة بين أرتال السّحاب

في نظرة امرأة مرغوبة تفتح بابها على حافة الحيرة

بين تلافيف الكلمات المدججة في أثلام سديمها
كأضواء مدينة تاريخية تنوس بأعتابه المقدّسة على تلّة
هذا الصفير في الظلام المرصّع بعين سكرانة
تبرق في طين الخليقة، هذه المصائر الملتفّة كاللبلاب

من قصيدة: صفير في الظلام – ص 449 – سركون بولص – المؤلفات الثانية

نلاحظ هنا ومن خلال العنونة والتي تقودنا الى حالتين، حالة زمنية وحالة مكانية، وفي الحالتين يُدخلنا الشاعر الى رسوماته المتواصلة والتي جزء بها الحالة الشاعرية من خلال شطور وجمل طويلة، مما نقلنا الى سردية شعرية، والاحداث التي نقلها الينا تشير أنها قد حدثت في الظلام، فالعنونة «صفير في الظلام» وهذا الصفير توالد، ومن خلال التوالد كبرت الصور الجزئية، ونظجت واستطاع أن يجعل منها منظوره التذكري في الذاكرة؛ ولو أن الشاعر أعتمد على أفعال آنية وأفعال مضارعة مستقبلية، ولكن هذا لايمنع من تنشيط الصور الحسية التي كانت مخزنة في الذاكرة، وكذلك هذا لايمنع من تواجد الارتباطات الحيّة بين الزمان والمكان، مما تساعد عمليات الاسترجاع على رسم تلك اللحظات، وقد اعتمدنا في هذه الحالة على العنونة التي رسمها الشاعر، وهي جملة أسمية، استطاع من خلالها أن ينبثق بماهية الحدث الشعري الذي تعلق في الذاكرة، وإن قد مضى عليه فترة زمنية..

صورة الايضاح المتمثلة بالتشبيه: **كعصا الساحر المتخاطفة بين أرتال السّحاب / كأضواء مدينة تاريخية تنوس بأعتابه المقدّسة على تلّة / تبرق في طين الخليقة، هذه المصائر الملتفّة كاللبلاب** – مما تتوضح الصورة أكثر في الاماكن التي تشغلها..

صورة الاختفاء خلف الرموز المتواصلة، مما تثير حالة الجدل والتعبير: **هذا التوّح المحموم خلف بارق يلوّح ويختفي / بين تلافيف الكلمات المدججة في أثلام سديمها + كأضواء مدينة تاريخية تنوس بأعتابه المقدّسة على تلّة** – فالتأمل ترابطي بين شعرية اللوحات، مابين الزمنية والمكانية، وقد اختفت بعض المعاني خلف الرموز، مما شكل الخيال المتعمق حالة استنفار في التذكر الذي لجأ الشاعر اليه وهو بين «صفير في الظلام»..

هذا الحلم الأقوى من الواقع
هذا الوهم الأجمل من الحقيقة
كلّ هذا حتى تستطيع لمرة واحدة
أن تشمّ رائحة المعجزة في الريح
كما تشمّ هالكة رائحة البرسيم في آخر الرحلة.

من قصيدة: صفير في الظلام – ص 449 – سركون بولص – المؤلفات الثانية

نحن هنا لسنا بمحاذاة للواقع، نحن مع منهجية الحلم.. نحن أمام مغامرة شعرية، فجدل الحلم، هذا يعني الدخول الى نصّ جديد، والدعوة الى ظهور المكامن.. المكامن الدلالية التي ندخلها معا بفن المجازفة الشعرية؛ فالسريالية فنّ من فنون المجازفة والمغامرة ، وهي بمحاذاة الأحلام التي تطرأ، فاستدعاء الشاعر الى هذه المكامن، هي الدعوة الى ظهور الاحلام التي يدخلنا معه: هذا الحلم الأقوى من الواقع + هذا الوهم الأجمل من الحقيقة.. ((**ثمة فجوة في الحلم، هل هذا يعني لم يتم العثور على أيّ شئ أبدا؟ ولكن هذا اليقين المؤسف يدعو على الفور الى آخر يعوّض عنه، بل وأفضل من ذلك، له القدرة على توفيق العقل مع الأول، وهذا اليقين الثاني أن لاشئ يضيع أبدا. – ص 38 – أحلام السرياليين – ترجمة: كامل عويد العامري**)). ونفهم من ذلك بمقدور اختفاء الحلم أو تبعثره، ولكن هناك القدرة أيضا بإيجاد حلم آخر يحل محل الحلم الأول، بل ويشتد قوة.. لسنا هنا مع مفاهيم متكدسة ليظهرها الشاعر إلينا، وانما هناك المفاجآت التي يطلقها، اما بواسطة أحلام وأما بوسائل تلقائية، مما أعطى قيمة خاصة للصورة أو المقطع المنسوج بخيوط لغوية اعتمدت مخيلة الشاعر وتوساعته الخيالية؛ فالاحلام دائما تأثرية لأنها بالذات خيالية:

كلّ هذا حتى تستطيع لمرة واحدة + أن تشمّ رائحة المعجزة في الريح + كما تشمّ هالكة رائحة البرسيم في آخر الرحلة.

فرائحة المعجزة في الريح، فلو دخلنا الى هذه الكتلة من المفردات لحصنا على مفردات منشقة، المعجزة والريح، فالمعجزات مخصصات الرسل، والريح من مخصصات المراكب، والجمع بينهما هو الرحيل أو الغوص بأعماق الفضاء الذي يحوي المدن والبحر.. وهكذا هي موسوعة الخيال التي تكون عادة مخلة بالواقع المباشر، وتحمل من خلفها المعاني المختفية خلف المفردات المركبة.. فالمشاريع الابداعية هي مشاريع انفرادية، ويتجاوز المبدع المألوف وينتمي الى اللامألوف كانتماء لحظوي في انجاز مهمته الشعرية.. ((**الإبداع، انطلاقا جواب، أو تصحيح، وقد يكون تعويضا ولكنه ليس صدى. إنه، إذن، مشروع رد على ظرف موضوعي بإمكانات هذا الظرف عينها. من هنا**

كان حركة جدلية. هذا يقودنا كون السلب عنصرا أساسيا في العملية الإبداعية. والسلب هنا لايمكن أن يكون آليا، بل هو مشروط بالوعي، مشروط بفسحة الحرية.. --ص 10 – حركية الابداع، دراسات في الادب العربي الحديث – خالدة سعيد – دار الفكر)).

لاينتظر الشاعر من أحد بالتوجيه ولا بنتائج ما ينتجه، فإن مهمته مهمة ذاتية – ذاتية، انعزالية خارج الضجيج، وخارج الاعمال المشتركة، لذلك فنتاجه الشعري الابداعي نتاج وحدوي انفرادي، غير خاضع لإرادة أحد، والمحسوسات التي يراجعها أو التي تغادره، هي محسوسات شخصية، تعني الانفراد بالعمل، وبمشروعه الابداعي الشعري.. لذلك فعنصر المفآجئة ينتظر الجميع، فالدهشة ترافقه، وترافق عمله، والتي تنزل بعبقريتها التواصلية مع عمله المنجز..

نصّ الصورة – نصّ الخيال

المنظور التصويري للصورة مع وظائف الفجوات التي تعملها، فتكون اللغة هي الغاية الاولى في تقاسيمها، ولملمة أجزائها من التبعثر والضياع، فالخيال وحده غير قادر على هذه الاجراءات التصويرية، وتكون اللغة الى جانب عنصر الخيال، بحضور الصورة كنصّ خيالي له ميزته التجددية ورؤيته نحو الخارج ورؤيته الداخلية.. فالصورة التي ضمن منظور رؤيوي هي جزيئات كونية من البصرية الخارجية والبصرية الداخلية.. ومن الذهنية وبعدها التفكيري الخارجي، والذهنية ببعدها المحبوس الداخلي.. فالبصرية الخارجية ناقلة حية وخير وسيلة للتصوير الانطباعي ونقله، أما البصرية الداخلية فهي ترى ماوراء الجدران وتنقل الصور بأجزاء غير متكاملة، لانها تراها بمخيلة، ومن خلال البعد الخيالي يتم تكامل الجزئيات لنسجه في خيوط الذهنية للتجهيز.. والذهنية الخارجية، هي بعدها التكويني الشارد بأبعاد غير مرئية، ويتم تقريب الاشياء من خلالها ورؤيتها من خلال عنصر الخيال.. فنصّ الصورة تعامدها الخيالي، ونصّ الخيال منظوره التنقلي بين الابعاد الثلاثة، فجاهزيته عبر الذهنية الداخلية وحبسها الحراري للمفردات وتركيبها.. فالنص الخيالي هو نصّ تصويري قبل جاهزيته كنصّ خارجي.. ويحوي على تقاطعات تصويرية، ومنها ننظر

للصورة الشعرية بكمالها الشعري وتأثيرها، والمؤثرات منها الصادمة ومنها لذعة الكهرباء ومنها نظرة الطائر ومنها التفاتة الصيّاد.. كل هذه الجزيئات الأربعة تعطينا الدهشة في الصورة، وتقاسيمها حسب لغتها الايقاعية، فمنها السريعة كنظرة الطائر أو خفقة الطائر، ومنها البطيئة والتي تتماشى بحرص شديد كالتفاتة الصيّاد..

والأخيرة هناك مساحة ذهنية مابين الصياد ورؤيته للفريسة، وهنا تتطابق الاصول، مابين المساحة الذهنية الصائدة ومابين التقاطات الشاعر: الذهنية + البصرية؛ وبندقية الشاعر بصريته حيث الرؤية، والمساحة التي يعتمدها رؤيا الشاعر من خلال الذهنية وهنا يحتاج الى لغة سيميائية، من حيث ادراك المعنى وايصال الدال بالمدلول.. عندما ينمو الحدث الشعري وبواسطة استدعاء الخيال «هنا الحدث الشعري له ميزته الكاملة ولا يحتاج الى حسية ترافقه» فمن الضروري استدعاء معه الحقول الدلالية، والتي من مكوناتها اجراءات قانونية تقودنا الى الشعرية بالتناسق مع عنصر الخيال.. وهنا تظهر العملية الدلالية بواسطة المخيلة والتي تؤدي الى نمو غير طبيعي مابين الذات الشاعرة المدركة التلقائية ومابين الحدث الشعري الذي من خصوصيته الحضن الدلالي «الحقول الدلالية» ((**وعرّف أولمان الحقل الدلالي «بأنه قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبّر عن مجال معين من الخبرة – ص 79 – أحمد مختار – علم الدلالة». ومفاده أنّ الحقل الدلالي يشمل قطاعا دلاليا مترابطا، مكونا من مفردات اللغة التي تعبّر عن تصوّر أو رؤية أو موضوع أو فكرة معينة. – ص 12 – أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية – د. أحمد عنوز**)). ولن نكتفي من ضمن عمليات النمو والتوليد والمقاربة، بل الذهاب الى عملية النمو التنغيمي، وولادته ضمن الجملة المركبة والتي تعني إلينا الاتزان اللغوي عند توظيفها في القصائدية...

الليل من العمق بحيث لاتصل الصرخات
إلى السطح. الممالك الممزقة
تطفو في الداخل على شكل بقايا: صاحب المقتلة
يبدو كأنه الضحية؛ الصوت لايعرفه صَداه، اليد اليمنى
تجهل يسراها

يبدو أننا دوما نأتي الى هذا المكان.

نغـذ خطانا كأنّ الغد يدعونا بجُمع كفّه بالأفق
وإذا بنا نأتي بهذه الفسحة من الصمت.

هذه الفسحة التي لاتؤدي الى مكان.
عند هذا المفرق نتوقف. بانتظار أيّ قطار؟
مَن الاتي، من أين، حاملا أية انباء؟
شوكة الطرقات المفقودة هذه، تتفرّع أمام بيتي.

من قصيدة: قراءة (في شواهد الحاضر) – ص 440 – الأعمال الثانية
الليل من العمق بحيث لاتصل الصرخات إلى السطح.

المعنى تكميلي هنا، وعندما يكون المعنى تكميلي فهناك مقاربات لغوية، وانتظار مايبدأ الشاعر من ضمن القصيدة الواحدة لذلك نحن أمام:

الممالك الممزقة + تطفو في الداخل على شكل بقايا: صاحب المقتلة + يبدو كأنه الضحية؛ الصوت لايعرفه صَداه، اليد اليمنى + تجهل يسراها

اتصالات دلالية جامعة، ومن هذه الاتصالات التي ضمن الحقل الخيالي تتسع دائرة الإدراك، وقد ظهرت الينا من ظاهرة حسية قديمة واصبحت الان تستوعب التواصل ضمن فلسفة الجدل: الممالك الممزقة.. اذان هناك ممالك ممزقة.. لنقول قد تمزقت.. فعملية الاتساع التي نتكلم عنها تستوعب الجدل، وطالما تستوعب الجدل، فهي حركية ومفتوحة وغير ثابتة.. كالبصرية الحرّة التي ترى مالايراه الاخرون، فرؤية الشاعر تختلف من مكان الى آخر ومن زمان الى زمان آخر ومن جماعة الى رؤيا أخرى، يحللها بذهنية ذات توالدية للصور، والحرص كلّ الحرص بالحفاظ عليها من التجزئ والضياع.. ((**أن نفصح عن شئ ما تشكيليا، – أن نصوّره، هو أن نقدّم صورة تغاير صورته العينية الظاهرة: هو أن «نقلب» صورته. فالحسّ فنيا بالأشياء لايبدأ إلا بنشوء مسافة بينه وبين واقعها**

الظاهر المباشر. – ص 201 – الصوفية والسريالية – أدونيس – دار الساقي)). وهذه المسافة ضرورية للواقع الحسّي وآثارها المتروكة في الذهنية، فالشاعر ينساب مقطعيا مع صوره التي يرسمها عادة، وتحركاته بين الاماكن، هذا يعني أنه رفض بعضها، وراح يفتّش عن الأفضل: هذه الفسحة التي لاتؤدي الى مكان. فانتقالاته هنا ومن هنا، قد ترك بذرة، ربما تنمو تلك البذرة، ويرجع إليها ثانية، فالعامل الزمني والعامل المكاني كما أشار في حقله الدلالي، يتناسبان مع الالفاظ المرسومة؛ وتجدده بالامكنة، هي تجدداته مع الصور غير المطروقة.. يقول بول أيلوار: لايوجد هناك أي نموذج لشخص يبحث عن مالم يره أبدا...

كلّ ماهو حيّ له وجهه الآخر:
المفتاح الخارق الذي تنفكّ له المغاليق
يملك موسيقى النجدة الإمتلاك – مثلك، مثل حبّك الجديد

جسدٌ يأتي به
الصراع الذي لابدّ منه
لرجم الأحاسيس بالحجارة.
تخيّل نيرانا تندلع من مرافئ الجسد (قد لاترى، لكنّها هناك)
تخيّل من اصطلوا بتلك النار، الزمان الذي يقتحم القلعة.

صرخة لايُطلقها أحد. فما يتلوى في حشرجة أخيرة.

من قصيدة: قراءة (في شواهد الحاضر) – ص 440 – الأعمال الثانية

من الممكن أن يكون الخيال في النصّ، خيال جزئي يعتمد التقطيع النصّي ، **فالخيال الداخالي = داخلي، والخيال الخارجي = خارجي**، وعند انسجام الخيال الداخلي مع الخيال الخارجي، تنتج الذات الشاعرة والتي تقودنا الى براهين ودلائل في العمق الشعري؛ وهذا الانسجام نتيجة التحركات الخارجية والداخلية في آن معا .. فالنصّ لايفوتنا أبدا بأن يكون جامعا، نصّا رمزيا وسرياليا في نفس الوقت ، وهنا مكونات

لهذا النصّ، ومنها عتباته النصية والتي تذهب بنا الى مفارقات في الحدث الحجاجي، والرحلة نحو المجهول؛ وهذه وحدها لاتناسب الحسية، ولكنها تلقائية بحتة، فالشاعر ليس بدون هدف، ولكن تخلّى عن الحسية، وابدالها بالخيال الجامع.. ومن هنا نقول بأن الجملة جملة سحرية، واللغة التي وظفها الشاعر، لغة سحرية، فالعجائبية تغزو المضامين، وترتب معان مختلفة، معان غير مألوفة، ولغة خارجة عن المألوف، وبواسطة الخيال الجامع لا ننتظر تلك اللغة المألوفة أبدا، فالانحلال الشعري، إنحلال شخصنة جنونية، يتوصل اليها الشاعر وهو بحالة إغماء، أو بحالة تنويم غير شعوري - **كلّ ماهو حيّ له وجهه الآخر**: الوجه الاخر الذي يقودنا من خلاله الشاعر سركون بولص، وفي عمق صورته السركونية، الصورة خارج التمثيل، وكأن الشاعر يعتمد الحجة والدلائل، ويعتمد البراهين لمطالب شعرية اتجهت باتجاه آخر = **المفتاح الخارق الذي تنفكّ له المغاليق + يملك موسيقى النجدة الإمتلاك - مثلك، مثل حبّك الجديد** - لا تدخل علينا نظرية القياس في اللغة، ولا نحن بصدد لغة فوضوية، بل نحن مع ألاعيب خيالية جامعة، فالشاعر سركون بولص، يلعب لعبته الشعرية وهو يُخرج العقلانية تارة، ويُظهر الحسية تارة أخرى؛ وهذا وماتنتجه عمليات الخيال التي راح مع تخييلها، ومع أدواتها التفاعلية، لتكوين مرآة عاكسة على النصّ الشعري..

((**يعلل ابن عربي وصفه الخيال بأنه أوسع الحضرات، يقول أن الله نفسه الذي لايقبل الصور يتجلى بالصورة في حضرة الخيال. فما يعدّ حضوره محالا، يقبل الظهور في هذه الحضرة. الخيال بتعبير آخر، هو وحده، بين الأشياء المحدثة يقبل صورةَ الحق. ومن هنا لانعود نعجب إذا كان الجسم، مثلا، في حضرة الخيال يُرى في مكانين - مما لايمكن، عقليا. فالخيال يعمل ما يراه العقل محالا. - ص 78 - الصوفية والسريالية - أدونيس - دار الساقي، بيروت**)). فالتلاعب، تلاعب لغوي، وتلاعب عقلي، وتلاعب بالمعاني الفارة.. المعاني التي لم يوصلها الشعراء من قبل.. وهذا بعينه، حالة من حالات الإبداع، وحالة الشاعر المبدعة، وهي ليست حالة علوية، بل حالة جدلية، بدء من البسيط والى المعقد، ومن أقرب الأشياء لدى الشاعر وإلى أبعدها..

جسدٌ يأتي به

الصراع الذي لابدّ منه

لرجم الأحاسيس بالحجارة.

- **كلّ ماهو حيّ له وجهه الآخر**: ونبدأ كما بدأ الشاعر، وهو يتخلى عن الاحساسيس، بل يدعو الى رجمها، فهناك صراع، ومن خلال هذا الصراه نحصل على نتائج، ومن نتائجه رجم الاحاسيس، وعندما يرجم الاحاسيس، هذا يعني أنه قد تخلّى عنها، بل غابت، وكما الأماكن التي تركها، ويبحث عن غيرها، ولكن الشاعر هنا لايبحث عن أحاسيس بديلة.. بل يتجاوز تلك الأحاسيس.. ((**السوريالیون لایضعون ثقتهم في مناهج مدروسة ومعدّة لتنقیح وصقل المادة الأولیة الخام التي یقدمها الإلهام. كما أنهم لایثقون في الالهام وحده في تزوید صور مرضیة. إنهم یتوجهون الى تقنیات ذات قدرة مؤكدة على اطلاق سراح المفاجآت، وجعل الصورة تعمل كوسیلة لتفجیر شرارة الكشف وتحریر المرء من المفاهیم المتكرّسة. - ص 122 - السوریالیة في عیون المرایا - ترجمة أمین الصالح**)).

ولو قسمنا الأعمال الاشتغالية التي بانت لدينا من خلال قصيدة «قراءة (في شواهد الحاضر)» فسوف نتوصل الى ممارسة عملية.. ممارسة تنقلنا إلى عالم آخر مع خيال متجلي:

الخيال الجامع ⟵ التخلي عن الأحاسيس ⟵ عبور العقل ⟷ اللعبة الفكرية

وهنا من الممكن أن نحصل على ارتداد فكري، فعبور العقل، والتخلّي عن الذات، تصدمنا بعض الألعاب التي تؤدي الى التخطي عن الحسية الفاعلة، واللجوء الى لعبة فكرية، لكي يكون النتاج ذات ملمس مع فعاليات الشعر الحديث، والتي تنقلنا من دهشة الى أخرى ومن مفاجأة الى مفاجأة أخرى..

شعرية الخيال

ليس هناك فشلا خياليا.. وإنما هناك فشلا بكيفية الدخول الى منتجع الخيال وتوظيف تلك النتاجات بلغة متمكنة مع الحدث الشعري، وتمكين الصورة الفنية، هذا يعني هناك موازنة خيالية - ذهنية؛ فالصورة الشعرية، صورة ذهنية قبل كلّ شئ، واذا

كانت صورة بصرية – خام – فمن الطبيعي هذه الصورة قد نُقلت بشكل طبيعي وشكلها الانطباعي ، وبألم رومانسي، يرفضها الشعر الحديث، وخصوصا قصيدة النثر الشعرية؛ وبما نحن مع شعرية الخيال، **فإذن نحن بجمهورية خيالية، وأستطيع أن أسميها جمهورية الخيال الشعري**.. في الحالة التخييلية هو إعادة لواقع قد مرّ، وهذا الواقع قد يكون ماضوي بعيد، وقد يكون ماضوي قريب، وجلّ ما يشغل الشعراء الماضوي القريب، والذي ينتمي الى لحظات يعيشها الشاعر قبيل بقليل من الانتماء الكتابي؛ والتي تتجمع من خلالها الايحاءات الكتابية، بحكم المقربات المفرداتية مع بعضها، وكذلك حالات التجاور مابين مساحة الخيال ومساحة الكلمات المشحونة بتلك التعابير الغريبة والتي هي خارج الوصف التقليدي كما مرّ معنا في قصيدة: **قراءة (في شواهد الحاضر) – ص** 440.. والتي كانت بعض الشطور قد عامت في القصيدة كزورق لايعاني من التجذيف: **الصراع الذي لابدّ منه + لرجم الأحاسيس بالحجارة**. فمن مثل هذه الصورة والتي تحمل فنيتها الخارجة عن لغة الوصف المألوفة، نلمس الغرائبية والتناقضات التي تمّ تحويلها، فلا يمكننا في أعقد الحالات على رجم الأحاسيس بالحجارة.. فالخيال الذي نعتمده وكما أسميته بجمهورية الخيال، فهو حالة مفتوحة، لاحدود له، ولا أرض ولا بحر يرسي بشواطئه، بل فضاء واسع الاستيعاب، تسبح فيه الذهنية، والمشاهد العجائبية، ليخرج العقل عن قوانينه التقليدية في كيفية حياكة الأعمال اليدوية بأدوات مبهرة..

لاتحضر حالة الخيال بالشكل الالي كما هي كأنها باب ويدخلها أو يفتحها كما يشاء، فهناك محركات ادراكية باطنية، تتحرك هذه الادراكات في مساحة معينة من الذهنية وهي قابلة للظهور ((**تدرك صور المحسوسات حتى لو كانت المحسوسات ذاتها غائبة، لأن صور المحسوسات تكون مخزونة عندها، فمن ثم لاتحتاج الى حضورها. وتتوالى هذه الحواس أو القوى الباطنة مكانية في الدماغ، بحيث تقدم كل منها ناتج عملها الى مايليها. ويشير هذا الترتيب المكاني لقوى الادراك الباطن الى تدرجها في القيمة والأهمية. بحيث يمكن القول إن القوة الوهمية – وهي القوة المدركة الأخيرة في الترتيب –.. – ص** 28 **– الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب – د. جابر عصفور**)).

أما الحالة الماضوية البعيدة فتعتمد على قوة متخيلة في التفكير، وهنا يكون دور الفلاش باك، وتخرج هذه القوة ليس كما كانت بخزانها، وانما الاكثرة قوة من غيرها، وذلك لتخميرها في المفكرة الذهنية ربما لشهور أو سنوات عديدة.. وهذه الصور التي تختفي خلف قوة هائلة لاتحتاج الى اتصالات بمفهومنا المألوف، بل هي قد تجاوزت الاشياء، وتحتاج الى ألفاظ مناسبة – متجانسة، مع قوتها الظاهرة، فتخرج مع ألفاظ قوية أيضا.. مما تكون حاملة معها عناصر الاثارة للصور، وهذه العناصر ضرورية وهي بعيدة عن الابعاد الالية والاصطناعية، فعنصر الدهشة مثلا، لايحتاج الى إثارة صناعية، وكذلك بقية العناصر المكونة للحالات الفنية للصور المختزنة.. مما تحمل الصورة براءتها في التوظيف القصائدي وكذلك تلقائيتها، لذلك عندما نقرأ عادة، نلامس هدوء الصورة، وكأننا أمام طفل صغير نوفر له الدلال ونستجيب الى متطلباته.. وعادة يكبر هذا الطفل البرئ، كما تكبر الصورة ببراءتها، ولا نتفاجأ عندما تمرّ بمحتويات تركيبية جديدة، فهي خاضعة الى التطور الذهني والوعي اللغوي للشاعر..

رأيت روحي الليلة
كدودة القزّ، الصغيرة
تزحف نحو انبعاثها في جسد الفراشة.

رأيتها تسعى
لتلفظ آلامها في حرير
قد يُنسج منه ثوبٌ لفاتنة تتعرّى في آخر ليلٍ ما

تتعرّى وتستسلم لعاشقها، الذي قد يكونك، أنت
أيها العربيد الذي هو أيضا انا

أو قد، أنا الحالم بلا أحلام، يكونني.

من قصيدة: عيد القدّيس الفلاني – ص 457 – سركون بولص – الاعمال الثانية

صورة المشبه والمشبه به التي اعتمدها الشاعر كنقطة تصويرية في قصيدته «**عيد القديس الفلاني**» وتقع هذه الصورة وتعديها من خلال إمتدادها، تقع تقريبا في ثلثي النصّ.. فالروح هي صورة المشبه: رأيت روحي.. دودة القز، هي المشبه به، وقد كونتا صورة كاملة في المنظور الشعري التصويري، الا أن الصورة تمتد الى جسد الفراشة، وهذا تعدي لغوي امتدادي يبعث الجمالية وامكانية الشاعر في فن اجادة الصور الشعرية وكيفية الالتفاف عليها بوسيلة اللغة والتوسع بمضامينها، لكي تتعدد المعاني لديه.. **رأيتها تسعى + لتلفظ آلامها في حرير + قد يُنسج منه ثوبٌ لفاتنة تتعرّى في آخر ليلٍ ما**.. التوفيق بين نسيج القصيدة وأدواتها وبين نسيج دودة القز وهي تنثر الحرير، بينما نثر الشاعر سركون بولص خيوطه النسيجية الحريرية في باطن القصيدة، وراح يصطفّ كرجل ثان حاملا آلام الغير، للتساوى مع تلك الآلام بأعماق دواخله.. فيرسم الينا من خلال بعده التخييلي ثلاثة شخصيات في المقطعية للقصيدة، شخصية الأنا الضمنية، باعتباره الحطاب الحامل على كتفه الفأس للتحطيب.. حالة دودة القز وهي تلفظ آلامها في خيوط الحرير، وحالة التشبيه هنا، بامرأة في حالة مخاض.. والحالة الثالثة شخصية المرأة الفاتنة والتي تستدعي حضور الاخر الذي تخبأ خلف شخصية ظاهرية، وهو الباث بعينه.. ومن خلال هذه الحالات الثلاثة وضمن القول التشبيهي لبؤرة الحدث الشعري.. دودة القز وخيوط الحرير.. فنحن أمام عالم ثاني، يستقبل المغامرة القصائدية، وهو عالم سركون بولص، والذي أخرج القصيدة الرمزية من حالتها الغامضة الى حالة الرمزية المقبولة، واعتنى كلّ الاعتناء بالحالات والصور السريالية برحلته الشعرية، معتمدا على ماوراء المعنى ليرسم للاخر – شبحه الغامض، ويزيل عن وجهه القناع للتعرف على ماهية الاثر الشعري، والغور في باطنه مع فعالية ذهنية باطنية صامتة...

تتعرّى وتستسلم لعاشقها، الذي قد يكونك، أنت + أيها العربيد الذي هو أيضا انا / أو قد، أنا الحالم بلا أحلام، يكونني.– العلاقة بين الدوال عبارة عن تضادات، وقد تكون تلك التضادات ضمنية وقد تكون ظاهرية.. مثلا: إذا قلنا الموت.. فهي ضدّ الحياة.. واذا قلنا أنا، فهي ضدّ الاخر: هو، وهنا تضاد ضمني نستطيع اعتماده كغطاء أولي بين

التضادات.. ومابين التضادات تكمن السببية والمجاورات، وهذا مايتسدعي اللفظة الى لفظة أخرى..

قد يكونك، أنت ⟵ هو أيضا أنا

ومن هنا بانت العلاقة بين أنت والأنا.. وقد غطى ضمنيا حالة الأنا، فوظفها مرتين، مرة بالـ أنت، ومرة ثانية بالـ أنا.. وهي في الحالتين ذاتية الشاعر، وانعكاساته التضادية في القصيدة التي اعتمدها كحلم مترجم في وضح النهار، **أو قد، أنا الحالم بلا أحلام، يكونني**... الحالم برؤيا ذاتية بينه وبين الذات من خلال الذهنية الداخلية، وهنا تكمن حالة الصمت، الا من الكتابة ورسوماتها في القصائدية.. الاستدعاء في هذا المقطع والذي وضّحه الشاعر سركون بولص من خلال الحلم بلا أحلام، استدعاء خيالي، فاستطاع من خلاله أن يدخل مكوناته، ومكوناته هي: المرأة والـ أنت والـ أنا.. فقد ذكر بدون تحديد كعشيقة تخصه هو، فتتعرى أمامه، وهي حالة أيروسية ومن خلال لغتها المعكوسة، مابين اللغة الايروسية واللغة التعبيرية، فانطلقت أحلامه خارج العقل، وخارج التحديدات واستسلام المخيلة إليها، وهذا مايخصّ القصيدة بشكل خاص، ونحن ننقب عن الحالات السريالية والرمزية بين قصائد الشاعر العراقي سركون بولص؛ والتي حملت خاصية الشاعر بالذات، مما جعلني أن استحضر الشاعر أمامي من خلال ترجمته الشاعرية، ومن خلال بعض الصور والتي فتشت ونقبت عنها لايام طويلة وأنا أدرس حتى ضحكته، وكيفية القاء القصيدة، وخروج الاصوات والاعتناء بالتنغيم، كأني أمام قصيدة من الشعر الحر وتلتزم الوزن، لذلك بعض قصائده زيّنها وأعطى أبعادها التواصلية من خلال القافية..

الاستجابة للخيال في العمل الشعري، الاستجابة للافراط في الذهنية، والافراط بها هو الخروج منها الى الخيال وفعاليته المتدفقة للعقلية البدائية.. وهذا مايتناسب مع توظيف الرمزية أيضا ويتناسب مع العبور الى ماوراء الواقع والحفاظ على المعاني؛ فقد اهتم الرمزيون والسرياليون بمضامين القصيدة أكثر من أشكالها، وأهتمت السريالية

بالصورة الشعرية أكثر من أي شكل من أشكال القصيدة، والشعر الحديث منذ ظهوره في العراق، راح يميل الى الصور الشعرية بدء من بدر شاكر السياب والى ظهور القصيدة المدورة، واعتماد نظام التقطيع في القصيدة الواحدة.. وهذا مايقودنا تماما مع الشعر الفرنسي واتباع نظام التقطيع في القصيدة، ألا أن نظام التقطيع يحتاج الى معان، فالتغيير والتحولات التي تطرأ في القصيدة الواحدة، هي تحولات في المعاني، وبالتالي تتبعها تحولات في اللغة أيضا..

ولو تابعنا قصائد الشاعر العراقي سركون بولص، والكثير من الشعراء مم كتب قصيدة النثر، وحتى من كتب قصيدة التفعيلة، فسوف نلمس هذا النظام، وهذا له علاقة في التدفق الخيالي أيضا..

السماء سجادة
فارسيّة، ساطعة النقوش، تلفها يدٌ
غير مرئية، فوق سنام الجبل القريب
جبل القديس برونو.

أراه من نافذتي
الشرقية، حوتا من تراب
وديانه الوردية عند الغروب تملأها الظلال حتى
يزحفَ الضباب من البحر، ويُخفيه
في غلائله البيضاء.

مرة، ذهبت، أتسلّقه وسرت على القمّة.

واليوم أسير في البيت
جيئة وذهابا، كمن أضاع شيئا
وكلما بلغت النافذة، تطلعت شرقا

وألقيت عليه، خلسة نظرة.

قصيدة: جبل القديس – ص 462 – سركون بولص – الأعمال الثانية

يقودنا الشاعر العراقي سركون بولص من التصريح المباشر الى التصريح غير المباشر، ومن المرئي الى اللامرئي.. فالحالة هنا تفردية خيالية تؤدي الى انفرادية شعرية؛ فعملية الادراك ليست صورته، والان نمسك الاشياء التي نؤمن بها، والتي نقلها الشاعر من فضاء البصرية، وليس كل الاشياء المنقولة تزيد إيماننا بها، بل هناك بعض الاشياء نرفضها، ويرفضها الباث أيضا، وبعضها يتقبلها بينما المرسل اليه يرفضها، وهكذا هي المعادلة التي نحن بصددها لنجود مع الخيال الشعري وأهميته في الاريحية، وكذلك تدفقه كنظام غير منتظم، فالذي يختطف من الفضاء شيئا، فهذا اكتشافه ويعتبر ابتكاره هو بالذات، فالمنقولات كثيرة، وغير المنقولات تنتظر الوعي والغور بينها، لكي يتم القبض على مسكة الحدث الشعري؛ فالاشياء المنظورة بعين واحدة تختلف عن تلك المنظورة بعينين، وتختلف الاخيرة عن المنظورة بالذهنية ((**لايمكن مقارنة الصور المنظورة بعين واحدة بالادراك الناتج من الرؤية بعينين متؤازرتين إذ لايمكن أن نضعهم جنبا الى جنب. فيجب الاختيار بين الشئ وبين الاشياء العائمة. ويمكن استيعاب المسافة بالرؤية بالاستيقاظ على العالم، فلا يمكن الوقوف هنا موقف المتفرج. إنها ليست مجموع عناصر ما، انها تحول تؤدي الى تجريد الظواهر في الحال من قيمة لاتمتلكها الا في حالة غياب ادراك حقيقي. – ص 20 – المرئي واللامرئي – مويس ميرلو بونتي – ترجمة: د. سعاد محمد خضر – دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد**)).

دعوة الشاعر الى اللامرئي، هذا يعني هناك حالة مرئية في المقطع الأول، وهنا تظهر علاقة الدوال، علاقة واضحة وغير مخفية:

السماء سجادة + فارسيّة، ساطعة النقوش، الجملتان واضحتان وعلاقتهما واضحة أيضا، فالتشبيه هو السماء كسجادة فارسية، ساطعة النقوش؛ بينما تمتد تلك العلاقة الى: **تلفها يدٌ + غير مرئية، فوق سنام الجبل القريب + جبل القديس برونو.**

إذن بؤرة الحدث الشعري هو جبل القديس برونو، ومن المرئي الى اللامرئي؛ يحدثنا الشاعر في بقية المقاطع التي رسمها لاختلاف معانيها، ولكنها في نفس الوقت تمتد، وكل صورة تمتد الى الأخرى، ليحصل بالنتيجة على صورة تكاملية أسميته جسد القصيدة، (**كما ورد في كتاب هبات الفقدات، وكذلك كتاب عربة الشعر**).. كثرة العلاقات بين الجمل الشعرية تخفي الدوال في بعض الأحيان، وهنا تكوينات طبقية للجمل والتي تعلن تجاورها عبر امتدادها خارج الذهنية، لانها قد خرجت واستقرّت:

أراه من نافذتي + الشرقية، حوتا من تراب + وديانه الوردية عند الغروب تملأها الظلال حتى + يزحفَ الضباب من البحر، ويُخفيه + في غلائله البيضاء.

العين هي المبصرة، والنافذة عدسة الشاعر، من خلالها تتجمع طبقات الخيال في البصرية والتي ترسلها، وينتهي دورها.. عملية التحديق هنا والتركيز على منظور واحد هي عملية آحادية ومن خلالها يتجمع العامل التفكيري =

وألقيت عليه، خلسة نظرة. = ⟵ أراه من نافذتي = الرؤية..

مشاهد متواصلة ولها براهينها عند الرؤية عندما ركّز الشاعر على قمة الجبل من ناحية وعلى المنظور البصري من ناحية أخرى..

الفصل الثالث

الخيال والجمال

المغامرة الخيالية، هي العمق الخيالي، وعلاقة نظرية الخيال بنظرية الجمال، فهذه العلاقة هي علاقة (تجاور أو Juxtaposition)، والتي تنتج من خلال هذا التجاور الابعاد الخيالية – الجمالية، أي الابعاد المتجانسة، فيذهب الخيال وحده الى الفضاء، ولم يرجع الا بصحبة الجمال، وهكذا الدائرة الحسية، والتي تحصر النظريتين، بتجانس وتعامد واحد؛ فالشاعر فنان فوتوغرافي، وفي نفس الوقت صاحب فرشاة بألوان متنوعة، وهو الفنان النحات الرسام.. نعم الرسام بألوان وأنواع شتى، ومنها الزيتية: والتي يُظهر من خلالها، فضاء القصيدة الملوّن، ومنها الألوان المائية، وهي تفيدنا بمغامرات البحر، ونقل الأمواج بتعرجاتها المنتظمة والشفافة، بحيث يجعلنا أن نرى دواخل الجسد الشعري، ودواخل الجسد المائي.. وعدسة الفنان بدون تراجع عندما ينقلنا الى الاسلوب الفحمي، الرسم بالفحم؛ كالشاعر، يُظهر الينا وجه الفضاء الشاحب، والمفردات هي الوسيلة الوحيدة لتثبيت مادة الفحم على اللوحة.. ألوان الإحتراق، وهي ألوان اللوحة الفراغية، الألوان البيضاء المقطعية، والتي تتقطع القصيدة على صيغة مقاطع متواصلة، لها براهينها في نظريات الحجاج، والنظرية التواصلية، وهنا امكانية التجاوب مع الاقلام المهمة بداية من – B2 ونهاية الى B9 – وهكذا تستمر العملية مابين الفضاء الخارجي، وفضاء اللوحة الملئ بمحسوسات مازالت قيد الترجمة الذهنية بين الواقعي واللاواقعي..

عندما نذهب الى بعض المفاهيم ومنها مفهوم التجاور، فقد اعتنى أندرية بريتون بهذا المفهوم، وساهم على تطويره ((**ساهم أندريه بريتون في تطوير السريالية حين ألقى الضوء على مفهوم «التجاور» أو Juxtaposition، وهي طريقة التداعي الحر في**

الكتابة من خلال جمع مجموعة من الأحداث أو الفقرات الأدبية المتفرقة بجوار بعضها البعض، دون التركيز على أهمية انبثاق معنى عن تلك النصوص المجمّعة، ودون الاهتمام بإبراز معنى واضح ومفهوم من النص لدى العقل الواعي للمُتلقى، طالما كانت تلك القطع الأدبية المتجاورة المكتوبة بالتداعي الحر؛ لديها القدرة على تحريك مشاعر القارئ أو تحفيز ذكريات مدفونة في اللاوعي لديه، إذن فتلك متجاورة سريالية نجحت في رسالتها. التجاور والسريالية بكل بساطة هما حوار راقٍ بين لا وعي الفنان، ولا وعي المتلقي.)).. هذا من ناحية مفهوم التجاور والذي يهمنا في الاشتغالات السريالية للفن الشعري، وقد ذهب مفهوم التجاور أيضا ليشمل قلعة الفنان في اللوحة وباقي الفنون الأخرى أيضا.. ألا أن الاشتغالات مع السريالية أظهرت هذا المفهوم بشكله المتقارب في فنّ الشعر، ومبدأ التجاور موجود وتم العمل من خلاله قبل تواجد المذهب السريالي.. ولا نستغرب من تجاورات الجمال مع الخيال، وتجاورات الخيال مع الذهنية، وتسيطر نظرية الخيال في هذه الحالة على ذهنية الشاعر وتشغله عن المحسوسات الأخرى، لانها تعني إلينا الغطاء الفعال في رحلة وتعني للشعر الالتزام المترجم ، والجزء الأكبر والعوم بهذا الفضاء الواسع والمتحرك باتجاهات عديدة..

العلاقة التي تشغل مساحة الخيال بالجمال، هي العلاقة التأليفية الحسية، فيفيض المعنى، ومن هنا تتجاور الجمل الخيالية – الجمالية لتنتج إلينا الناتج التأليفي والذي يحوي على رموزه في الصور الشعرية المتعددة؛ وكل صورة شعرية نتاج تأليفي وابتكاري؛ والبصرية تبتعد عن الاشياء القبيحة، بينما نلاظ تلتقط الاشياء الجمالية وتعتمد المساحة الخيالية في التنقيب.. وما السريالية وجماليتها الا اعتمادات خيالية عميقة، تقود الشاعر الى محطات عديدة منها تغيير المألوف وطرده ومنها الدخول الى مساحات واسعة غير مألوفة وهذه وحدها تكوّن عوامل جمالية وانعكاساتها في النصّ الشعري.. يقول بودلير: **((بان الخيال قوة خالقة تحليلية تجميعية معا وله دور كبير في تعليم الإنسانية الأولى معنى الرموز في الطبيعة إذ بث فيها الروح الخلقية والشعرية عن طريق الأساطير وهنا يتفق بودلير مع كانت في سيطرة الخيال على جميع الملفات الأخرى ولا غنى عنه في العلم**

نفسه.. عبد الرحمن شكري ناقدا وشاعرا، تأليف الدكتور عبد الفتاح عبد المحسن، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر)).

الصور السريعة تختلف عن الصور البطيئة في العمليات الخيالية والجمالية، فكلما كانت اللقطة فلاشية، يزداد قوة جمالها والاحساس بها، وعندما نتجه الى خصوصيات اللقطات السريعة «الفلاشية» فهناك جاهزية في هذه الخصوصيات، ومنها جاهزية الرموز والخيال والجمالية، وكذلك عناصر الذهنية الداخلية والاشتغال بموجبها؛ فالرمزية المقبولة مثلا، لها طابعها وتخليصها من براكين الغموض الداكنة، والتخلص من النظام العقلي الذي يسد غطاءه بتحكم، ونعتمد البراءة والتلقائية لكي نعوم بواقع غير مألوف؛ وكلما كانت الصورة بطيئة، كلما كان الإختلاف تواصلي مع إئتلافات النصّ وأنساقه، فالبحث هنا عن توافق نسبي غير مطروح من قبل، كما هو الحال بالمعاني والتأويلات، وما هو حالة الأسلوبية التي تنهض كعلامات دالة لمعارك مخصخصة لهذا النصّ وغيره؛ والشاعر سركون بولص يُدخلنا كشريك معه بهذه المعارك، ويجعلنا أحد عناصر النصّ الشعري، فيتوزع الجمال الى أجزاء وذلك لطول الصورة وعمقها وامتدادها وتجاوراتها مع الصور الشعرية الأخرى.. وهنا يبدأ الادراك الحسي مع اشتغالاته في لفظ «الاستيتيقا» وهي صفة جوهرية من صفات نظرية الجمال. فلو ذهبنا الى التصورات ومنها تصورات الخيال وتصورات المعاني، ومن الممكن الاتكاء أيضا على التصور الاسترجاعي والذي له الاثر في الزمكانية.. وكذلك عنصر الجمال الذي بصحبة الخيال، لنحصل على ضربين من الرؤى.. الرؤى القريبة، والتي تعوم من حوله، والرؤى الداخلية والتي تعوم في الذهنية؛ وعملية التصورات الاسترجاعية وان كانت خارجية، فهي قريبة جدا من الشاعر ومن حدث القصيدة، لذلك فدخولها الى المتن يعطينا قوة وعمقا في الإئتلاف والإختلاف، وكذلك في ما وراء اللغة والتي تسمى (ميتالغة).. فعندما تكون المخيلة حاضرة فتحضر الابعاد التي غير حاضرة، ونستطيع تلخيص ذلك:

الخيال + الجمال + اللغة + الجاهزية = الإئتلاف والإختلاف في النصّ الشعري

فالمقطع الواحد وكما نشاهد ونقرأ من خلق قصائد الشاعر سركون بولص، يحوي على تجانس الالفاظ وحضور الاشياء، ومعظم تلك الاشياء الحاضرة، هي القريبة منه ومن الألفاظ وهي تسبح في ذهنية داخلية ، وهي تضادية في نفس الوقت...

مثلا هذه العقبة، كأن تشفى
وتستيقظ على مخدة حجريّة بعيدا عن وصولك
النقطة التي تضئ وتنطفئ، كعين حيوان ليليّ
يفكّر بالمطاردين..

تظهر في هيئة، مكان، في ساحة
لها حشدها الملثـّم وأنت على وشك أن تعانق ما
يمرّ بك وتمضي.

مثلا هذا الغدُ المصلّت مثل سيف
على رأس الضيف الذي يعبر باب الجحيم
حاملا على ظهره مطبعة، صنما هاذيا، امرأة
بين ساقيها شلال متجمّد
لن يسيل إلا إذا جلدها الشيطان

لأنك إما لم تحجب عن الرسالة
أو لن تذهب الى أيّ بلد. لكنك وصلت الى المكان.

قصيدة: الذاهب الى المكان – ص 130 – سركون بولص – الأعمال الأولى

الصورة الشعرية أو لنقل اللوحة المقطعية بصفتها دالا واقعة في منطقة اللغة وذلك تماشيا مع اللغة على أنها مكونات من الرموز والدوال، ومكونات تعبيرية تسحبنا الى مضامين المعاني والتأويلات، فالنصّ الشعري بصفته كتلة متناسقة بين اللغة التي تغطي عناصر النصّ؛ وبين عناصر النصّ الشعري وأدواته المحمولة، والتي لها اعتباراتها

الخاصة في التجلي مع الخيال والجمال.. باعتبار الخيال يصاحب الجمال، والجمال تصاحب الخيال والنصّ الشعري، فهذه الوجوه التكميلية تقودنا الى حالة إئتلاف واختلاف مابين المنظور النصي كجسد واحد، ومابين منظور المعنى كمقاطع قد تتوقف في محطات عديدة..

مثلا هذه العقبة، كأن تشفى + وتستيقظ على مخدة حجريّة بعيدا عن وصولك + النقطة التي تضئ وتنطفئ، كعين حيوان ليليّ... يفكّر بالمطاردين..

المقطعية هي القدرة النصية على تواصل النصّ الشعري وتحويله من الحالة الطبيعية الى الإحالية، فتظهر لدينا الصورة على هيئة نصّ منفصل، ولكن بما أن هذا النص المنفصل له تواصله بواسطة الانسجام النصي، فيشكل لدينا جزء من الجزء أي صورة شعرية صغيرة من صورة شعرية كبيرة، والتي تشكل الصورة الشعرية جزء من الكلّ «**ويُنظر اليها كحالة مستقلة عن النصّ الشعري**» وحتى لوكان هذا الجزء على شكل جملة أو عبارة، ولا تشكل تلك المقاطع في بداية تأسيسها الجزء من الكل، لأنه الجزء اليسير الذي تم تحويله بوسائل عديدة ومنها وسيلة الانسجام النصّي والمجاورات ونظرية التواصل، ليلحق مع بقية المقاطع الشعرية بديمومته المستقلة.. ((**مبدئيا تشكل كلّ متتالية من الجمل – كما يذهب الى ذلك هاليداي وحسن – نصّا، شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، أو على الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات، تتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جملة لاحقة. يسمي الباحثان تعلق عنصر بما سبقه علاقة قبلية، وتعلقه بما لحقه علاقة بعدية. – ص 13 – النص والنصية والاتساق – لسانيات النص، مدخل الى انسجام الخطاب – محمد خطابي – المركز الثقافي العربي**)).

النصّ الشعري بشكل عام يشكل وحدة دلالية، وما التقطيع الذي اعتمده الشاعر في قصائده الا جزء من تلك الوحدة الدلالية، وبما أن المقطع الشعري يشكل حالة استقلالية «وحتى وان كان المقطع على شكل جملة» فهناك علاقات تدفع هذا المقطع ليصبح جزء من الكل، أي جزء من جسد القصيدة، وألا يبقى نصا مستقلا يحتاج الى عنونة ليصبح

نصا ذات استقلالية محتمة داخل النصّ الرئيسي..**تظهر في هيئة، مكان، في ساحة + لها حشدها الملثــّم وأنت على وشك أن تعانق ما + يمرّ بك وتمضي. / مثلا هذا الغدُ المصلّت مثل سيف**

يدفع النصّ – المقطع – حالته ويعتدي على النصّ الذي يليه، ليشكل عربات تربط تلك العربات سلسلة، وكل عربة تدفع العربة التي أمامها، وفي نفس الوقت العربة الامامية، تسحب العربة الخلفية، لتكوين نظام مسيرة خاص على سكة حياتية، وهي فضاء الشاعر الذي اختاره في رحلته الشعرية، من مكونات أسلوبية ومن علاقات شعرية في وحدة النصّ الشعري... لذلك فكلمة «مثلا» والتي جرّت المقطع الخلفي لها، كونت علاقة تواصلية مع انتماءها للمقطع الذي هي في دواخلها، وتستمر الحالة، مع جملة «تظهر في هيئة، مكان، في ساحة» فالفعل تظهر والذي خصّ المؤنث، كوّن علاقة، اذن هناك علاقة بين هذا المقطع والمقطع الذي قبله.. حالة شعرية تواجدت في قصيدة الشاعر العراقي سركون بولص.. كأننا أمام قصيدة مدورة، في الوقت نفسه حالة التدوير تعتمد التفعيلات وتقطيعها، وهي تعتمد الساكن والمتحرك، ولكن هنا تقطيع النصّ وتفعيله مع كل مقطع من المقاطع..

عنونة القصيدة المعتمدة تحمل: الذاهب الى المكان – وليس ككل حالة بأن الذاهب الى المكان نختتم القصيدة ونحيل الجملة الأخيرة الى العنونة؛ ولكن الشاعر سركون بولص، فكّر بغلق النصّ، عندما جعل العنوان كمرجع إضافي الى النصّ الشعري.. فأحال الجملة الأخيرة وجعلها ذات مكون عنواني لتكوين علاقة نهائية مع العنونة: **لأنك إما لم تحجب عن الرسالة + أو لن تذهب الى أيّ بلد. لكنك وصلت الى المكان.** – فالذاهب الى المكان؛ قد وصل الى المكان.. النصّ من النصوص المفتوحة، وقد احتوى على أسلوبية سردية، واستطاع أن يحيل المقاطع بالتتالي، ليتجانس المقطع الأول مع المقطع الأخير؛ لأن في النهاية، قد تجانست العنونة مع الجملة الأخيرة لظهور تلك العلاقات التي رسمها الشاعر العراقي سركون بولص من خلال قصيدته السركونية..

((تهدف الشعرية الى جانب البحث عن مجمل اللالئ الجمالية والمتمثلة في الأدبية الى: تأسيس نظرية ضمنية للأدب، تحليل أساليب النصوص وكذا استنباط الشفرات

المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي. ونشير هنا على أن مجال الشعرية لا يقتصر على ما هو موجود بل يتجاوز ذلك الى إقامة تصور لما يمكن مجيئه، فالشعرية – طبقا لتدوروف – تتأسس في الأعمال الموجودة. – ص 37 – الشعرية والحداثة، بين أفق النقد الأدبي، وأفق النظرية الشعرية – د. بشير تاوريريت)).

جدل الإئتلاف والإختلاف في القصيدة الحديثة

يذهب بنا الإتلاف الى الانسجام الذاتي والخروج من الذات الى الرؤية الخارجية؛ ومن خلال الوسائط والأدوات تبحر الذات لتحصل على نتائج ذاتية – ذاتية، ونتائج ذاتية – خارجية، وفي الحالة الثانية تتماشى مع المألوف بينما في الحالة الأولى تختلف مع الذات الثانية، وتتماشى مع اللامألوف، وإذا تقاولنا على القول الإتلافي في قصيدة الرؤية، فهي تلتقي بالتضاد مع قصيدة الرؤيا، فالائتلاف يلتقي مع الاختلاف في الحالتين الرؤية والرؤيا، ومن الطبيعي جدا، تلتقي رؤية الشاعر مع رؤياه في الأبعاد الفنية المتقاربة وتوظيف الأدوات التي لها فعاليتها في القصيدة الحديثة. ونحن نغوص مع الشاعر العراقي سركون بولص، والتي تعتبر القصيدة السركونية ذات علامة منفردة في الكلام النصّي، وهي ملتقى ومساحة واسعة للنصوص التي تؤسس نمذجتها في الشعر الحديث..

معاناة الذات من معاناة القول الشعري، فالقول الشعري السريالي، صور الخيال الواسعة، والقول الشعري الرمزي مابين الرؤية والرؤيا، هي مكونات علائقية آنية وزمنية، فالتفكر الذاتي هو البحث عن الذات المناسبة في القول الشعري؛ وبما أن الحدث الشعري يحمل من التأويلات والمؤثرات، فإذن هناك معاناة، وهذه المعاناة، معاناة ذاتية قبل كل شئ، لذلك يرى رامبو بأن البحث عن الذات مع الذات نفسها أي على الشاعر أن يبحث عن ذاته أولا ويقول رامبو بهذا الصدد: ((**إنّ على الشاعر أن يعرف نفسه أولا. عليه أن يبحث عن ذاته، وأن يتفحصها بلا وجل – عليه أن يجربها لكي يعرفها في النهاية. ومن الناس من يكتفي بأن له ذاتا. لكن لابد للشاعر أن يعرف ماهية ذاته. وقلما يعرف الإنسان كيف يرى نفسه ككائن متكامل. – ص 65 – عصر السريالية – والاس فاولي – ترجمة: خالدة سعيد..**)).

وتتحدد البحث عن الرؤى المخفية بالتصويب على الذات الصحيحة – الذات الحقيقية، والتي لها اشتغالاتها وعلاقاتها مع متغيرات الاشياء، ومتغيرات الافكار في الذهنية، لذلك فالخيال من العوامل المساعدة بتكوين تلك العلاقات، وكذلك رؤيته على المتغيرات، فالخيال عنصر من عناصر التغيير، وهو الذي يدفعنا ويقودنا الى واقع آخر، فهذه مدرسةلامخصخصة بين الذات واتجاهها في الشعرية، وليس هناك الاتجاهات الأربعة لكي نستطيع تحديد كل اتجاه.. فالذات المألوفة «الاعتيادية» لها مساحة أوسع من الذات غير المألوفة، وذلك لأنها ذات يومية، وركلها أو التخلص منها يعني العبور الى الذات الشاعرة، ونعني بذلك، يتم تطوير الذات الى ذات شاعرة.. أليس هناك علاقة قوية بين الذات والذاكرة «**حسب ماقال برغسون بين نظرية الذات وذاكرتها**»؛ والبحث عن الذات غير المألوفة من خلال الممارسة العملية للذات، ومن خلال الاحلام وعنصر الخيال.. وهنا تكمن المساحة الثانية للذات غير المألوفة، والتي تشغل تلك المساحة النوعية لايجاد القصيدة النوعية، بعيدا عن القصائدية اليومية، والكم الهائل دون جدوى..

علاقة الرغبة الذاتية مع اللامألوف علاقة تأثر وتأثير، وعلاقة قوة الخيال أيضا في وحدة القصيدة، واستطيع أن أقول أن الرغبة الذاتية تشكل أداة من أدوات القصيدة، لانها تصنع اللحظة، واللحظة لها تأثيرها المباشر بالمكون الشعري..

كلّ ماكنّا نعرفه
في دنيانا هذه، كانَتَهُ:
تلك الأشكال للصلوات المفقودة
والأسئلة الضائعة، صاعدة أمام عيوننا مثلَ بخارٍ.
في خاناتها المتألقة بالانوار التي
كانت لها آنذاك، ثمة بُقيا؛
وفي باطن السمع، صوت يتكسّر كالموجة
المشدوهة بنفسها على رملة.

كم من شئ قابل للإيمان به

يعرض نفسه على العابد!
الله على لسانه حليبٌ رائبٌ
وما من شئ إلا وينسلّ خارجا من اسمه
كما الطلع الهارب من زهرة.

من قصيدة: شكل للصلوات المفقودة – ص 426 – الأعمال الشعرية الثانية

مفهوم التجاور لم يتوقف عند بعض المفاهيم العائمة هنا وهناك، بل يتعدى الى مفاهيم أخرى.. مثلا المجاورات الجمالية تغزو بعض النصوص البصرية منها واللفظية، كالمجاورات التي تظهر إلينا بألوان لوحة فنية، وكذلك التجاور السردي، والتجاور الذاتي المألوف، فمهما بلغت حالة الذات اللامألوفة فأنها تتلقى مجاورات مألوفة من الواقع البصري مثلا مع الأشياء، فبعض المسميات لايمكننا تحويلها، وكذلك بعض المسميات في الرموز، فمن الأفضل والاجمل يتم تحويلها، وهي تشكل مجاورات لجملة سريالية مثلا، أو لجملة رمزية دالة، أو تغزو بعض الالفاظ في القصيدة الواحدة.. فحالات التشبيه والاستعارة التي تكاد لاتخلو القصائد منهما، تشكلان حالات تجاورية مابين الالفاظ تارة ومابين نقل المنظور الخارجي الى المتن.. «**والأسئلة الضائعة، صاعدة أمام عيوننا مثلَ بخارٍ**». مثلا هذه الحالات التي تساعد على امتداد المعنى الى جمل أخرى، وهي تجاور الالفاظ، وتبعث فيها روح الإنبعاث الشعري في ديمومة الشطر وتواصله مع الشطور الأخرى، والنقطة لاتشكل حاجزا أو مانعا من التواصل، بل تشكل دلالة إضافة للجملة التي تتوقف قليلا.. **كم من شئ قابل للإيمان به + يعرض نفسه على العابد! + الله على لسانه حليبٌ رائبٌ + وما من شئ إلا وينسلّ خارجا من اسمه + كما الطلع الهارب من زهرة.**

لو نلاحظ بأن المتكلم في المتن وما تم توجيهه هو الشاعر نفسه طبعا، ولكن في بدائة المتن يتكلم بانفرادية باسم الجماعة، بينما، عندما نكون معه ورحلته في القصيدة فقد نلاحظ أنه تخلى عن التكلم باسم أحد، وحتى حالة التفرد قد تخلى عنها، وراح مع الإئتلاف القصائدي، وحالته الشعرية بينه وبين المتن فقط؛ بينما حالة الإئتلاف جاءت

بينه وبين الالفاظ من جهة وبينه وبين الأشياء من جهة أخرى؛ فتارة يكون الشاعر في حالة رؤيا، وفي نفس الوقت يقوّم المعاني نحو الرؤية أيضا؛ فتظهر حالتان لدينا.. حالة الرؤيا وحالة الرؤية من جهة.. وحالة الإتلاف وحالة الاختلاف من جهة أخرى.. فتصبح لدينا كتلتان؛ غير منفردتين، فحالة التفرد قد ابتعد عنها الشاعر: **كم من شئ قابل للإيمان به –** كم من شئ؛ أي هناك عدة أشياء في مخزون الايمان.. بينما في الجهة المقابلة، نلاحظ الشخص الاخر، بأن لفظ الجلالة «الله» حالة تفردية.. وهذه الحالة طبيعية جدا، لان في الخلق هناك إله واحد فقط.. الحالة التفردية هي حالة كينونة الشاعر ((**إنّ الكينونة نقيض البنيونة. والكينونة صفة الكائن المتحققة الان – هنا، وهي مشتقة من فعل الكون «كان» بمعنى تحقق وجوده في زمكان معين، فكينونة الكائن إذن هي سمته المميزة، هي شكل وجوده الخاص، أو هي مابه يكون الكائن ذاته أو هو هو، وليس أي كائن آخر. – ص 15 – كينونة التفرد والاختلاف – د. عبد الواسع الحميري – مؤسسة الانتشار العربي**)).

مساحة التفرد مع كينونة الفرد تختلف من شاعر الى آخر، فالمساحة تعنينا جدا، وهي محطة اشتغالات الشاعر، فمثلا حول الذات غير المألوفة، هذه الذات متواجدة لدى الشعراء عامة، ولكن مساحة تواجدها صغيرة جدا، لذلك تشغل الذات المألوفة مساحة أكبر.. وقدرات الخلق الشعري تتماشى من المألوف الى اللامألوف، أي الذات المألوفة تختفي في حالة ظهور الذات اللامألوفة؛ واختفاء الذات المألوفة.. وهذا ليس طريقا للصفاء، واختفاء الذات المألوفة بشكلها المألوف وتحولاتها الحركية، فهناك تناقضات وهناك اتجاهات متضادة، تعني لنا الجدل الحسي للذات المألوفة، وهي في طريق تحولاتها الى ذات غير مألوفة، وهناك توظيفات بصرية وعلاقاتها مع الذات، ومنظورها الشاعري.. فالتحولات تعني من الحالة الكيفية الى الحالة اللاكيفية، والدخول مع القصيدة التلقائية.. فالاحادية الفردية، تحيلنا الى الاحادية الذاتية ومكونات حوارية ذاتية ذاتية، فالمكون هنا هو مكون تأليفي يومي، ومكون تأليفي لحظوي؛ وما اللحظة الشعرية الا إحدى مكونات أو عناصر المكون التأليفي اللحظوي، والذي يعتبر ذات أهمية مع القصيدة التلقائية والخروج من النظام العقلي، والتشبث أو الانتماء الى

نظام لاعقلي، أي ازالة مفهوم النظام التقليدي، والذي يجنح تحت طائلة التأليف اليومي مع الذات المألوفة..

الذات = ذات مألوفة ⟵ ذات لا مألوفة

الذات المألوفة + الذات اللامألوفة = مكون تأليفي يومي + مكون تأليفي لحظوي

وفي كلا الذاتين = **التأليفي اليومي والتأليفي اللحظوي ⟵ تكمن الذات اللامألوفة**

وهذا مايبحث عنه الشاعر عادة عند الخلق، فتتأسس لدينا حالة الابداع والتي هي نتاجات غير مطروحة سابقا، أي تجاوزت التقليد، والذات التأليفية اليومية، والتي تختفي بالاخير، لانتصار الخلق الجديد من خلال ابداعات جديدة.. وقد قالت الدكتورة خالدة سعيد في كتابها حركية الإبداع: ((**الإبداع، انطلاقا جواب، أو تصحيح، وقد يكون تعويضا ولكن ليس صدى. إنه، إذن، مشروع رد على ظرف موضوعي بإمكانات هذا الظرف عينها. من هنا كان حركة جدلية. هذا يقودنا الى كون السلب عنصرا أساسيا في العملية الابداعية. والسلب هنا لايمكن أن يكون آليا، بل هو مشروط بالوعي، مشروط بفسحة الحرية. – ص 10 – حركية الابداع – د. خالدة سعيد**)).

الفصل الرابع

القيمة الجمالية في القصيدة الحديثة

عندما تتشابك صورتان حسيتان، فلابد من بقاء واحدة منها وإزالة الثانية عند التفكير الذهني ونحن ننقاد الى الجمالية، وذلك بالنظر الى أن الصورة التي تحكمت بالمؤثرات وانغلقت عليها هي الصورة الاكثر انفتاحا نحو العالم، لتعيد تشكيله من جديد في غرفتها المغلوقة.. وهذه الارادة، هي ارادة تلقائية وميول الذاكرة وانفتاحها للصورة التي تقاربت أكثر من غيرها، وللتنبيه، تشتبك الذهنية مع عدة صور يوميا، وعدة صور استعارية وتشبيهية، ولكن ليس كل هذه الصور لها تحركها ومؤثراتها في الذاكرة؛ فعادة يموت بعضها ويحيا غيرها، ويخرج من الذهنية بعضها وتتعلق في الذهنية بعضها الاخر، وبعضها تستمر وتعلقها لسنوات عديدة وذلك لقوة ألفاظها وامتلاكها للاشياء، وهي غير قابلة للتعري أبدا، فتبقى محافظة على قوة ألفاظها ومعانيها ومشهدها الشاعري.. فهنا تمثل قوة للوظيفة المتخيلة، والتي لها علاقة مع عنصر الجمال، فقوة الاستعادة قوة الحس المشترك، وقوة الوظيفة المتخيلة قوة للعنصر الجمالي، الذي يظهر من خلال هذه العلاقات المبنية للصورة الحسية الظاهرة، وحتى الصورة التلقائية والتي تُبنى من عالم آخر خارج التفكير المنظم، وفي نفس الوقت لاتعتمد الضجيج الفوضوي، فهي راسخة في الذهنية وخروجها بالشكل التلقائي، يعني هناك دوافع مشتركة بينها وبين عنصر الجمال..

ومن منظور الذاتية الشخصية ننقاد الى الرؤيا، حيث التبادلات الفيزيائية، بين العالم الخارجي والعالم الداخلي، فتترك الحسية بعض الاثار عندما يتم تجاوزها من قبل العالم الداخلي.. وليكن العالم الخارجي افتراضي؛ تخيلي وليس حقيقي، فيبعثنا الى الحالات الجمالية، وهنا يختلف العالمان: العالم الخارجي الافتراضي ضمن الذاتية الشخصية،

والعالم الخارجي ضمن نفس الذاتية، الاول يعود الى الذاكرة والثاني رؤيوي يعود الى الرؤية حيث تمثلات حركية واسعة، مما تبني الرؤية مساحتها من خلاله، بينما تبني الرؤيا مساحتها من خلال عدة منافذ منها العالم الخارجي الافتراضي والعالم الخارجي «الواقعي» والعالم الداخلي والرؤية، والتي تنقل الاشياء والاحداث «الشعرية»..

أما المفردات التي ننتمي اليها من خلال الذات الشخصية فمنها: المفردة الحسية.. الحسية نخرج منها.. وعندما نخرج من الحسية؛ فهي تترك آثارها.. إذن نحن نتبع آثارها عند الخلق.. ونحتاج الى مفردات تدلنا الى تلك الحسية من خلال آثارها؛ لذلك نتجنب المباشرة والمفردات المكررة، فالحسية لم تتركها إلينا.. وان تركتها الينا فلدينا التخييل والخيال، فعندها نتجاوز تلك المفردات.. الخيال والتخييل = جملة.. تقودنا الى الجمالية.. فالعملية بحد ذاتها عملية تقدير وتفضيل، وعملية أختلاف لاأئتلاف، والاختلافات يجري توظيفها على أنها موضوعة إختلافية مرغوبة، فالاشياء السلبية مرغوبة وكذلك الممنوعة.. الممنوعة من قبل الذات ومن قبل الاخر ومن قبل التسلط السلطوي، لذلك فأن محراث الشاعر مع أبعاده ينقب بالتعارض مع الاخرين، ويختلف كلّ الاختلاف عن قضايا العجز المعلنة والتي تختفي خلف أقنعة الشاعر وابتكاراته التي تتماشى عادة مع تلك الموضوعات المختلفة؛ فإذن ماخلف الأقنعة هناك الكثير، تخرج عندما يجيز لها الشاعر بالخروج وتختفي عندما تكون غير مجازة، فالالفاظ التي نتابعها مثلا: هي الالفاظ التي سلمت وتحررت من اللغة، وهناك عادة الالفاظ التقليدية والتي تستوعب مساحة لابأس بها من حسية الشاعر.. لذلك اعتمد الشاعر على الخروج من تلك الحسية والدخول الى فضاء آخر، فضاء لايتم تجسيد الحسية من خلاله الا بحجم رأس دبوس، ويتكئ على الخيال؛ وتنهض تلك الحسية المتبقية وآثارها لتكوين خيالات الشاعر، فعند التخييل، يكون قد استغنى الشاعر عن حسيته النظامية.. فالمشاعر الحقيقية هي التي تتحرك لتعطينا بما آلت اليها من معطيات نرغبها فيما بعد، وهنا تختفي المشاعر غير الحقيقية، لذلك بحث السرياليون عن الذات الحقيقية والتي هي مرصد الشاعر في العطاء الشعري الجمالي، وقيمته المستجابة ((**الحقيقي، هو «الموضوعي»**

الذي نجحت في تحديده على سبيل القياس، أو، وبشكل عام بواسطة «العمليات «التي تسمح بها المتغيرات أو الحقائق التي حددتها بصدد عدد من الأحداث. إن أوصافا كهذه لاتعود الى» اتصالنا «بالاشياء، انما تعبر عن جهد للتقريب الذي لايعني شيئا تجاه المعاش، طالما اننا يجب أن نعتبر المعاش كما هو ولا يمكن أن نعتبره غير ما هو» في حدا ذاته . – ص 27 – المرئي واللامرئي – موريس ميرلو بونتي – ترجمة: د. سعاد محمد خضر – مراجعة: الأب نيقولا داغر)). ومن يدرك الشعري – العلمي.. الشعرية والعلمية، أو الشعرية – العلمية والتي لاتخرج عن علميتها، لان بتوسعاتها الحقيقية المنقولة بواسطة الحسية التي تترك مانقلته وتمضي، فيعجّل الشاعر الى توظيف تلك الاثار أو الاتكاء عليها، فالموضوع الموروث من الحسية يدفعنا الى موضوعات ثانية، وتكون الحالة توليدية أكثر مما هي أرثية بحجمها المترسب، وهكذا عنصر الخيال عندما يغزو المخيلة فله دوافعه والمرور على الاشياء أو على تحويل الالفاظ الى ألفاظ تناسب الشعرية، وان كانت الشعرية بتحولاتها «العلمية» فهي وليدة للمحسوسات التي هي عماد الشاعر، ومدى عمق وفضاء تلك المحسوسات، تنقل الكثير من الاشياء وتبني الكثير من الموضوعات الحسية بتحولات خيالية، مما تعوم على سطح الذاكرة بواسطة الشعرية..

لأنه احتراق، ولا ترى النار
الصمت وحده ينسلّ عبر الدرفات
في بيت مهجور. صمتٌ لايدلّ الى مكان
ينتهي حيث يبدأ، مفس يدوّم حول حلة الحمّى.

من يحترق، يحلم بالجنة. من يغرق في النعيم لايريد أن
يرى النيران.

هاو هو جوهر الصوت الصارغ في البرية.
إنّه الصمت مقلوبا مثل بطانة سترة السجين الهارب.

تخيّل أنك هناك.

يسقط الضياء في شذرات ضائعة
ماوراء رأسكَ. دخان المقتلة يتبدّد. ها هي الحفرة

هنا تتجمّع الإشارات. هنا تسقط الأبراج.

والعُقبان والمراسلون والكاميرات تزحف نحو أوّل جثة.

يمكن لك أن تتحاشى النظر. يمكن لك
أن تسمّيها «متاهة الكتمان». أنظر الى فم المذيعة.

من قصيدة: نيران – ص 438 – الاعمال الثانية

ماهي لوازم القيمة الجمالية في قصيدة، وهذا مايدفعنا الى الموضوعات الجمالية قبل أن نغوص بكل جملة تعوم من على سطح القصيدة؛ فالشاعر جميل برؤيته، ولا يلتقط الا الجمال؛ وحتى موضوعات القبح «فهي جميلة بقبحها» وموضوعات الحزن فهي جميلة بعمق حزنها، واللون الاحمر جميل بلون الدماء السائلة من شهداء هذا اللون الرامز اليهم، وكذلك القلب جميل بدقاته، ولكنه يفقد الجمال عندما لايتفاعل مع الحياة، فالأشياء المتوقفة تترسب بجمال مترسب، ودائما الشاعر ينظر الى الجديد، والى لغة جديدة يبتكرها بمهارة شاعريته.. عندما نتفق على جمالية الرؤية والتقاطاتها الجمالية، اذن نتفق على آحداية الرؤية والتي لها علائق مع الذات الوحدوية، فالرؤية رؤية آحادية وليست رؤية ثنائية أو جماعية، والشاعر الوحيد من يمتلك تلك الرؤية وليس سواه؛ فله ميزانه وأدواته المعبرية من – والى.. من العمليات المحدودة العامة والى العمليات اللامحدودة اللاعامة.. من الطقس الجماعي والى الطقس الاحادي.. من الذات الفاعلة والى الذوات غير الفاعلة.. وهكذا تستمر العمليات والتي لانهاية لها:

لأنه احتراق، ولا ترى النار + الصمت وحده ينسلّ عبر الدرفات + في بيت مهجور. // + صمتٌ لايدلّ الى مكان + ينتهي حيث يبدأ، نفـَسا يدوّم حول حلة الحمّى.

هنا يقودنا الشاعر حول العلاقة بين الذات والذاكرة، فالمرئي الذي أمامه لايرى كنار، وانما احتراق داخلي، وليس هناك مكانا قابلا للاحتراق، وانما هناك نفسا وصمتا،

بل هناك احتراق على شكل حمّى.. هذه العلاقة والتي أكد عليها والاس فاولي في كتابه عصر السرياليّة: ((**المعرفة التي يتحدث عنها رامبو هنا، غير المعرفة بالمعنى القاموسي أوالمدرسي. إنها معرفة الرؤيا، أو مافوق الواقع، إن الرؤى الخفية التي لاتحصى والتي تكمن في كلّ انسان يمكن أن تنكشف عن طريق نظام خاص للحواس، هو الاختلال. – ص 66 – والاس فاولي – عصر السرياليّة – ترجمة:د. خالدة سعيد**)).

الاختلال الذي نتج من خلال الشك، فالشك يولد الجنون؛ وعندما نعتمد هذه المعادلة، هي العلاقة بين الذات والذاكرة، فالذاكرة تعيد ما مضى عليها، بشكل ديناميكي، فيولد الشك لدى الذات، ونستطيع أن نقول: الشكّ = الجنون.. الجنون المنظم وليس الجنون الفوضوي كما تذهب بعض الظنون اليه..

من يحترق، يحلم بالجنة. من يغرق في النعيم لايريد أن + يرى النيران. /

هاو هو جوهر الصوت الصارغ في البرية. + إنّه الصمت مقلوبا مثل بطانة سترة السجين الهارب.

أستطيع القول هو الاحتراق الذاتي والنعيم والتفكر من الدنيوي الى مابعد الدنيوي، ومن المفيدات تلك الامال التي تطرأ في رأس القابل للموت بأن هناك حياة أخرى تنتظره، وهنا لا انقطاع مع الحياة، فأنه سيعيش حياتين، الدنيوية وحياة الاخرة «الجنة» وفيها النعيم أكثر من الحياة الأولى.

تستقل الصورة المشبهة «والتي اعتمدها الشاعر سركون بولص» تستقل لذاتها، وتتقارب أكثر من الحدث الشعري، فمن الطبيعي تترك تلك الصورة أثرها في النفس وخصوصا بما تمتاز من أثرين: التصوير اللفظي والتصوير السمعي: إنّه الصمت مقلوبا مثل بطانة سترة السجين الهارب. – فالتصوير اللفظي هو اعتماد الالفاظ وانزياحها لتكويانات ومقاربات من الصورة المكتوبة والتي تمرّ علينا من خلال علائق تركتها الحسية، والتصوير السمعي، هو مساحة الصورة السمعية عند تلاوتها وتنغيمها، وكيفية الالتفاف حول الصورة وكأنها من بحر وزني خاص، لايجيده الا كاتبه.. وهنا تمييزات

خاصة في اسلوبية الشاعر العراقي سركون بولص، وهو يقلب الصورة، الصورة بألوانها اللغوية، يقلبها ليجرّها الى مميزات يتمتع بها وحده، ويصدّرها الى الاخرين عند نضوج الفاكهة، ومن مثل هذه الانجازات، القليل من الشعراء ومن ينتمي اليها، أو يكون مع فحولة شعره في التلاوة والكتابة معا..

تخيّل أنك هناك. + يسقط الضياء في شذرات ضائعة + ماوراء رأسكَ. دخان المقتلة يتبدّد. ها هي الحفرة – مايخلق حالة التخيل، التراسل بين المحسوسات وآثارها المتروكة، وعندها تقودنا الى الجزء من الكل للتصوير الرؤيوي، والجزء الايحائي من الصورة المختفية: تخيل أنك هناك.. يسقط الضياء في شذرات ضائعة.. ليبدأ التعبير الجزئي، ويتكامل عند امتداده لجمل أخرى، والشاعر سركون بولص ومن خلال قصيدته السركونية؛ كأنه يعلنها علنا حول بتر الجزء، ورسم الجزء الاخر في نفس الشطر، ليدل للقارئ، امتداد الجزء التعبيري وظهور رموزه في الجملة الشعرية.. ((**بناء الصورة الجزئية على المقررات الرمزية السابقة، بالاعتماد على تجسيد المعنويات وتشخيص المجردات أو الماديات الجامدة، مع مايقترن ذلك من تظليل الصورة وتكثيف ايحائها. – ص 267 – الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر – د. محمد فتوح أحمد – دار المعارف بمصر**)). فخلق حالة الجمال يظهر من بيت الجمال، والامتدادات الرمزية جزء لايتجزأ من الخلق الجمالي، والشاعر لايستغني عن هذا البيت الزاخر والمملوء بالجمالية منها الذهنية «الايحائية» ومنها البصرية «المكونات المادية الجامدة والمتحركة»..

سأذهب الى عدة حالات لها علاقات مع عنصر الجمال في القصيدة السركونية؛ وتشكل هذه حالات ومغامرات سريالية ورمزية وكذلك عنصر اللغة والذي يشكل المرصد الأول بلذة اللغة وجماليتها في الشعرية الحديثة.. واللغة تشكل ملفات واسعة في البحث والابحار والعلاقات المرسومة بينها وبين الشعرية، فعندما نتلو وننحاز الى الشعرية، هذا يعني نمتلك لغتها وكيفية الدخول من خلالها الى القصيدة الحديثة، ولذلك اعتمدت بعض النقاط التي تناسب بحثنا حول القيمة الجمالية في القصيدة الحديثة؛ وتشكل هذه النقاط أهميتها بالنسبة الى قصيدة الشاعر العراقي سركون بولص «القصيدة

السركونية»، وبذلك ستكون رحلة ممتعة مع القصيدة السركونية والدخول الى تجلياتها من مداخل ومنافذ عديدة، وذلك لاهميتها في شعرنا الحديث والشعر العراقي بوجه الخصوص:

لذة اللغة الرمزية والسريالية:

اللغة الباطنية واللغة الخارجية وعادة يُظهر الشاعر لغته الباطنية والتي تكون محملة بالرموز، هذا ماعدا سفرته الذهنية تاركا الذات الأولى وملاذها المألوف، ليغرق بالذات الثانية والتي تغزو وتُظهر الينا الصور الشعرية الصادمة والتي تقودنا الجمالية..

المغامرة السريالية والرمزية في القصيدة الحديثة:

تنساق بعض القصائد مابين الرمزية والسريالية، وتظهر الرمزية بشكلها الأوضح لضرورة الصورة المعتمدة، وخصوصا اذا كانت الصورة على شكل نظرة الطائر الخاطفة، فيعتمد الشاعر العراقي سركون بولص تلك المغامرة الجمالية مابين الرمزية والسريالية في القصيدة الواحدة؛ وذلك عندها تتم بعض العلاقات التلاحمية مابين العقل والحواس والافكار والواقع، وكذلك الوقائع المعتمدة وخصوصا اذا كانت تلك الوقائع تعتمد التاريخ، وبعض الاساطير التي يتم توظيفها في القصيدة السركونية..

معارك من أجل الرغبة اللحظوية:

فاتنة سركون بولص (الجثة الجميلة)..

تلك المعارك التي تبدأ باللذة الشعرية، وفتاة سركون بولص بالجثة الجميلة، وبينما كان بريتون مع سحرية الجثة، فهنا سركون مع سحرية فتاة أخرى، نلتقطها عبر مغامرة سركون مع رغبته اللحظوية..

لذة اللغة الرمزية والسريالية

العلاقات اللغوية مع العمل الرمزي ومع الرؤيا السريالية، فهذه العلاقات المتحولة، هي ديمومة الرؤية في المفاتيح القصائدية، وهي اللغة التصويرية التي تحولت الى الذهنية، فلغة التصوير فيها من المتعة الجذابة والصورة تصبح الأمتع، عندما يتركها الذهن تعوم

وتخرج في النصّ الشعري، فالمتعة داخلية داخلية، واللذة صامتة – داخلية خارجية، قد تجذب الابتسامة أو الدهشة عندما نتناول النصّ والغوص بين لغته السريالية والتي لاتملّ التواصل والتفكر بتلك التواصلات القصدية من جهة وتلك الاثار التي زرعتها المخيلة من جهة أخرى، فاللغة بتواصلها ترفع الحظر عن الصور وعن التقاط الأشياء وتحويلها، وأجمل لذة تلك التي مابين الوعي واللاوعي.. وعندما نكون مع الكولاج الذي اعتمد الانصهار الكتابي، فهي متعة متوازية مع الحدث الشعري من خلال اللغة المعتمدة في صهر الحوادث ان كانت صدفية وان كانت مأخوذة من الواقع، فعامل اللغة إحدى العوامل والعناصر الرئيسة في كتابة وانتماء المنظور الشعري إليها..

اللغة الشعرية النوعية هي بؤرة القصيدة بما تحمله من صور متجانسة وما تحمله من كلمات وبواسطة نظرية المزج تتجاور بعضها ببعض لمكونات انسجامية، فهي ليست باللغة المطروقة بشكلها اليومي ((**اللغة الشعرية تختلف عن الكلام العادي، فالاتصال يتحقق بين ماهو مدرَك وبين مالا يمكن ادراكه.. هو بالاحرى نوع من التواصل الكوني عبر لغة موظفة كأداة للاستقصاء والبحث والكشف.. أو أداة معرفة وإبداع، حسب مارأى بودلير ورامبو وآخرون. بل أن هناك من رأى بأنّ اللغة لم تعد أداة. إنما أصبحت هي الموضوع «مورينس بلانشو».. إنّها تمتزج بفكر الإنسان. – ص 116 – السريالية في عيون المرايا – ترجمة وإعداد: أمين صالح**)).

لايمكن استئصال اللغة السريالية ومعالجتها اذا كانت هي بالأساس لغة مفتوحة وتعتمد على فكّ قيود العقلانية والخروج من المألوف والى اللامألوف، فاللغة السريالية ومتعتها أنها لاتلتزم بواقع مباشر، بل تعالج هذا الواقع متدفقة من العقل والى خارج العقل؛ فاللغة ليست فوضوية كما أرادها البعض، أو راح يتشابك مع المرفوضات في اللغة، وخصوصا اللغة العربية، بل هي قائمة على اللامعقول، وطرد المألوف من حياة اللغة، وعدم التقيّد بنظام لغوي معين، وفي نفس الوقت عدم تبعثر اللغة، والإلتزام بقوانينها المعبرة، فهنا حالة التعبير اللغوي تظهر الينا، واذا كانت كذلك، فاللغة السريالية تعتمد البراءة، وهي ذات صلة فعالة مع الصورة الشعرية البريئة، والتي تظهر كشعرية هادئة، وليس

ككلمات تتدفق بالصرخات بمجلس خطابي، وهي تحولات الممكن، والذهاب الى غير الممكن، والانبثاق من الصورة نفسها، لأنها البرهان الوحيد التي تجاورنا وتدفعنا نحو متعة اللغة السريالية؛ فتكمن المتعة مع التصوير والتخلي عن الذات المألوفة..

التفعيل اللغوي بين الذات وفعلها لايفيد الا الذات، اما التفعيل اللغوي بين الذات والاخر، فهنا تنتشر الذات مع لغتها الحاملة للرموز، فتغيير الاخر واستدعاؤه الى الذات الداخلية، يحمله بفيض من المعاني، فتنفتح الذات على حالها ووضعها الاني، فتنتشر الرموز مابين الذات الداخلية والتي تخرج الى المتلقي لغرض التأثر به وجذبه الى بما لا يظن ابدا، وهنا تقع المفاجأة والدهشة اللغوية والتي يعشقها المتلقي وكذلك الاخر يطرب من حولها لانها مثلته وتكلمت حال لسانه في اللغة الموظفة في الشعرية.. والشاعر يدرك جيدا عندما ينحاز الى جمالية اللغة وتوظيفها، وكذلك يدرك المعاني التي ترتكب شهوتها للنصّ الشعري، فالنص الشعري ومن خلال تفاعله اللغوي يشكل تفعيل اجتماعي، قائم على نظام العلامات والرموز والايقونات والاشارات (سيميائية اللغة حاوية فعلية لهذه الامكانيات التي تجمّل الينا اللغة الشعرية) ومن خلال الفعل التواصلي ومن خلال وسائل اتصالات لغوية مع بعض الشراكة في الجانب الاخر، والشراكة نعني بها مجاورات الفعل التواصلي، والمجاورات اللغوية، كأن يتم ترجمة الكلام المحكي أو الحكاية الى الشعرية أما بواسطة التفاعل السردي، والذي يضيف نزهة أخرى للتفاعل اللغوي ولذتها في الشعرية أو من خلال التفاعلات التصويرية والتي تقودنا الى الدهشة والدهشة الصادمة ولذعة الكهرباء ونظرة الطائر وغير ذلك من عناصر الدهشة وميزتها في المتن، والتي تبعث اللذة والتقارب من العوامل الخارجية... الشاعر العراقي سركون بولص، واحد من المعتمدين على أساليب عديدة في توصيل النصّ الشعري عبر مكننة الشعر غير المطروقة، وكذلك واحد مما بعث الاريحية في احتواء المعاني ودفعها بلذة خاصة في الشعرية:

حتى ذلك اليوم الذي لن أعود فيه
إلى قصدير الأيام المحترقة، والفأس المرفوعة
في يد الريح، أجمع نفسي، بكلّ خرق الأيام ونكباتها، تحت

سقف هذا الملاك الحجري.

هذا الحاضر المجنّح كبيت يشبه قلب أبي
عندما سحبته المنيّة من رسغه المقيّد الى جناح الملاك
في تراب الملكوت

حتى ذلك اليوم، عندما يصعد العالم في صوتي
بصهيل ألف حصان، وأرى بوابة الأرض مفتوحة أمامي

حتى ذلك اليوم الذي لن أعود فيهِ
مثل حصان متعب الى نفسي، هذا الملاك الحجريّ:
سمائي، وسقفي.

قصيدة: الملاك الحجريّ – ص 284 – سركون بولص – الأعمال الثانية

اللغة الشعرية ومن ناحية الجمال التقابلي، فهي لغة لاتقابلية، تنطق بلسان شاعرها، وبيئتها التي ولدت بها، فالشاعر الراعي الاول لها، وهو الراعي لنسيج المعاني التي يحملها النصّ الشعري خارج التقابلات اللغوية، فيعتمد الاختلافات أكثر من المقاربات، ويتقارب من الذهنية بالشعرية الناطقة، والتي للمحسوسات تفاعلاتها الخارجية وتفاعلاتها الداخلية.. فالمعتمد نظام الدلالات والذي يدفعنا الى التقارب من اللغة ومعانيها الشعرية أكثر وأكثر، ومن نظام الدلالات هناك الحقول الدلالية والتي تقودنا الى جمالية أخرى في المنظور اللغوي الذي يتبناه الشاعر عادة.. **حتى ذلك اليوم الذي لن أعود فيه + إلى قصدير الأيام المحترقة، والفأس المرفوعة + في يد الريح، أجمع نفسي، بكلّ خرق الأيام ونكباتها، تحت + سقف هذا الملاك الحجري.**

نظام الاحلام، من الانظمة الدالة والتي ترفع من شأن اللغة ((**نعرف أن كلمة شعر لاتشير الى صناعة عادية إلا بالنسبة الى اولائك الذين يقلصونها في صياغة لفظية. الشعر، بالنسبة الى الذين حافظوا على معنى السرّ الشعري، هو «عمل مقدس». أعني أنه يتخطى**

سلم العمل الانساني العادي. إنه يحاول، كمثل السيمياء، أن يتحد بسرّ «الخلق الأصلي» أي أن يكمل العمل الكبير في بؤرة الكون الأصغر. – ميشال كارّوج – السريالية نصوص ومناقشات – ص 7 – هنري بيهار وميشال كاراسو.. عن كتاب الصوفية والسريالية – ص 278 – أدونيس)). لايمكننا أن نلتف حول تفاصيل المنظور اللغوي، فالنظر اليه يكون من ناحية المجموع، أي الرؤية الشمولية للنصّ الشعري، لكي نستطيع الحكم على جمالية النصّ من عدمه.. فالتوليف المجازي والانزياحات يشكلان بؤرة جميلة في علم الجمال، هذا وإذا ذهبنا مع لغة الصور الشعرية، والتصاوير الانطباعية «الاسود والابيض على سبيل المثال» والانتماء الى حالة الظل والتظليل لهذه التصاوير فهي ترفدنا بجمالية حركتها الظلالية والاعتماد على لونين فقط: والفأس المرفوعة، في يد الريح، أجمع نفسي، فيد الريح وظفها الشاعر وظيفتين، فهي متجهة نحو الفأس المرفوعة، ومتجهة الى تجمع النفس، وفي الحالتين نقطتين بمعان عديدة، ولكن بتصوير واحد اعتمده الشاعر في خزانة حسيته التي آثرها بالبقاء والزوال، فاللغة شكلت تواصلها الاستثنائي مع المعاني، وحملت على كتفها تصورات الشاعر وما خلفته الذاكرة باشتغالاتها نحو هذا الهدف..

حتى ذلك اليوم، عندما يصعد العالم في صوتي + بصهيل ألف حصان، وأرى بوابة الأرض مفتوحة أمامي

نراجع مصدر الصوت والعالم الذي صعد عليه، فقد نسب الشاعر الصوت إليه، بينما تغيّب الاخر، وهنا ومن خلال دراستنا التفصيلية حول بنى الشاعر الشعرية لسركون بولص، فقد تعودنا أنه يستعير الاخر الى ذاته، وينسب الالفاظ إليه، بينما ضمنيا يوحي الى الاخر، ويجرّ المتلقي على المتابعة والتفحص، فالارض التي رآها الشاعر مفتوحة، وهي غير موجودة، بينما تذهب بنا البوابة لحلم منتظم، فبين الشكّ والحلم، يكمن الجنون الشعري، والذي يراشقنا الشاعر من خلاله، عبر بوابتين: الأولى بوابة الأرض، والثانية بوابة الشاعر المنقولة في سرها وكتمانها، كمشهد شعري يحمل ماوراء واقعنا الذي نسبح فيه، فالخيال يدفع الشعرية الى الجمالية، أما المخاتلات الخيالية التي يعتمدها الشاعر «من أحلام وأحلام اليقظة وكذلك من رؤيته التخييلية» كلها عناصر تداعب اللغة

((إن النشاط الخيالي للانسان هو ضرب من اللعب إنما هو وصف مناسب بلا شك، وذلك لأنه نشاط تلقائي ولا يقوم به الانسان تحت وطأة الضرورة الخارجية أو الخطر. – 66 – العمل واللعب من كتاب الإحساس بالجمال – جورج سانتيانا – ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي)).

فاللغة حرة، والافكار مفتوحة، وليس هناك ضغوطات ولا مسيّر يجبر محسوسات الشاعر على الاشتغال في واحته الشعرية، وهنا يخرج الشاعر حتى من التكلف في عملية الخلق.

المغامرة السريالية والرمزية في القصيدة الحديثة

الدخول الى التقنية اللامرئية والحيلولة هناك بل التجريب والمغامرة من ناحية الرمزية الغامضة، والتي تظهر بعض القصائد تحمل قصدية التأسيس بهذه المساحة، مما تبعث اللذة والتفكير المتواصل، ومن ناحية الرمزية المقبولة والتي شقشق نواحيها وراح يرسم ابتكاراتها مع ظهور المعاني كالقصيدة السركونية.. أو الدخول الى اللامرئي وتجنب الاشياء من تحولاتها، فتغيب البصرية الطبيعية، وهنا نعتمد على رمزية طبيعية، وصور شعرية طبيعية، والخروج منها الى حالة طبيعية ولكنها غير مرئية، وفي الحالتين يعتمد الشاعر الاختلافات، ويترك الائتلاف جانبا، فتنشق النظرية لدينا الى شقين بحكم الغرف اللامرئية التي يتبناها الشاعر، والاعتماد على منظور غير مجسد، وخارج الاشياء المنظورة، ومنها التفكر الخيالي وتفكر الاحلام، وان كانت أحلام اليقظة، ومنها الخيال الانسيابي والخيال المباشر والذي يقودنا خارج الواقع..

الانتماء الى الذات الفعلية هي إحدى المغامرات بانفتاح الذات بكامل تعابيرها، لتسيطر على الفعل المأساوي؛ فالفعل المأساوي منتشر في مساحات واسعة، مابين الذات الشعرية الداخلية والذات الشعرية الخارجية، لذلك ومن خلال المشهد الشعري نلاحظ حضور الفعل المأساوي بشكل واسعا، والذات تحاول أن تتجاوزه، والشاعر يسخر تلك الذات بتجاوز هذا الفعل، لأنه يقيد الشاعر ويحاصره مابين الذات والذات،

فيذهب الى مغامرات عديدة للخروج من الذات والبحث عن ذات أخرى، وهي التي بحث عنها السرياليون في ابحاثهم وتقصيهم للكثير من الحقائق، وصوروا الكثير من المشاهد الخارجية واستقطبوها ((**الواقع هو غاية الضيق بالنسبة الى رحابة المخيلة التي توازي رحابة النفس البشرية قبل أن تصبح داجنة وتنزل في مستنقعات الحضارة وتنخرط في قوقعتها. – ص 230 – الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي – إيليا الحاوي – دار الثقافة. بيروت**)).

تتحول الذات من الواقع الى ماوراء الواقع، وهي في حالة انفصام مع العالم المحيط بها، لكي تستطيع ايجاد تجربة تحولات جديدة، وهذه المغامرة هي البحث عن الجديد والولوج خلف التفعيل الشعري. ((**يرجع هذا بدرجة أساسية على أن الذات في هذه التجربة غدت غير لاصقة بـ «قاع» العالم، أو بالواقعي منه، بحيث لاترى منه الا مايحيط بها، أو مايحاصرها من صخوره، وجدرانه – كما كان شأنها في التجربة الأولى – بل تمكن من الإفلات من ضغط الواقعي، والضروري، ومن ثمّ من الانطلاق الى «سماء» العالم، أو الى قمة «الجبل السحري» لتنخرط من تلك القمة في الممكن بوصفه نقيضا للواقع، وتجاوزا له. – ص 37 – الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية – د. عبد الواسع الحميري – المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع.. لبنان**)).

يؤكد الدكتور عبد الواسع الحميري، حول البدء بعالم جديد، حول تحولات وبدايات تجددية، وهذا يعني الذهاب الى عملية الابداع والغوص في دهاليزه الواسعة، والكثير يؤكد على صعوبة البدايات في كتابة نصّ جديد، وهذا يشمل بقية الفنون أيضا وليس القصيدة الشعرية فقط.. فكلما تابعنا وتواصلنا مع الواقع اليومي كلما تقاربنا من الاشياء وازدادت رؤيتنا اليها وعلاقاتنا المختلفة، فالابداع يُبنى على الاختلاف، وعلى منظور متغير، كلما ندخله أو نسخّره يعني نحن في بدايات منه دائما، فالابتعاد عن التقليد، هذا يعني الأقتراب من الابداع، وتقول الناقدة خالدة سعيد ((**إن كل عمل ابداعي بالمعنى العميق والحديث هو محاولة بداية. اللغة العربية تؤكد على الترادف بين البدء والابداع؛ فلو أخذنا مادة بدع في معجم «مقاييس اللغة» لأحمد بن فارس بن زكريا لوجدنا مايلي:**

«الباء والدال والعين أصلان: أحدهما ابتداء الشئ وصنعه لا عن مثال، والاخر الانقطاع والكلال. فالأول قولهم أبدعت الشئ قولا أو فعلا، إذا ابتدأته لاعن سابق مثال..». – ص 9 – حركية الابداع، دراسات في الأدب العربي الحديث – خالدة سعيد)).

ومن هذا المنظور وتحولاته تكون البدايات دائما صعبة، وذلك لدخول الشاعر الى حالة ابداع جديدة غير مطروقة سابقا.

إن التقاربات من الأشياء تتم من الناحية المقبولة، لذلك لو تفحصنا رمزية الشاعر العراقي سركون بولص، فأنه يميل الى الرمزية المقبولة ومغامراته في القصيدة الجديدة والتي أوجد أدواتها الجديدة أيضا، وشكلت المرأة أحدى تلك الأدوات وكذلك المساحات التي رسمها بين الذات والذات، وبين الذات والاخر، في تربية الأحلام وزراعة بذورها من جديد وحصدها بعقلية جديدة، يتقبلها الاخر ويتقبلها عقل المبدع (الشاعر سركون بولص)..((**إن الشعر يدفعنا نحو نقطة الياء، نقطة النهاية الـomeaga والمشكلة ليست هذه المغامرة فنحن مخلوقون هنا وملقى بنا على هذه الأرض لكي نمضي الى أقصى ما يمكن من تلك المغامرة، بل لأنك شاعر في هذه المغامرة، لأنك بالإضافة الى كونك مغامرا نحو العدم، فأنت شاعر، تجد أن هذه المحاولة للقبض على هذه التجربة بأطرافها كلها تضعك وجها لوجه أمام العدم. –من حوار أجراه عباس بيضون– جريدة السفير 2000**)).

معارك من أجل الرغبة اللحظوية

فاتنة سركون بولص (الجثة الجميلة)..

طرد الأشباح من الداخل الذهني والميول الى سحرية الحدث ونقله، يعد من مهام رغبة الشاعر المنتفضة في التجدد الارادي.. وبواسط الارتداد اللحظوي يتم اصطياد لحظته الشاعرية وهو يقودنا الى النوادر والعجائبية في رحلته الشعرية، وعندما نقول الشعر لحظة، فهي لحظة تأملها، تأمل الذات الشاعرة – الذات الحقيقية واصطيادها – وهي التي تبحث عن السحر لدى الساحر.. فالجمل السحرية، جمل لحظوية تطرأ

على الساحر بلحظتها، ومن الصعوبة جدا إعادة تلك اللحظة والرغبة معا في تأسيس الجملة السحرية، اذن هناك علاقة مابين الرغبة واللحظة في عملية التأسيس والميول الى حالات الاندهاش التي يبحث عنها المبدع عادة «ونقول المبدع، اعتمادا على الابداعات القصائدية لدى الشاعر سركون بولص، حيث شكل لدينا النقطة الاولى في عمليات البحث عن الممكن مابين نصوصه»..

نتخذ من حالة الادراك حالة ترويضية للعقل، فالتواجد اللامرئي والبعد التأملي، يقيسان التواجد التفكيري والشرود مع اللحظوية التأملية، وكذلك الادراك الذي يطرأ علينا في لحظته، وطرد الاشباح الممسرحة في الذهنية «فحالة الجهل مثلا، لها لذتها القصوى، والجاهل يتلذذ بهذه الحالة» وكذلك المتخيل، عندما يصل الى حالات قصوى، فأنه يرى الاشباح من حوله، وفي لحظة يتم طرد تلك الاشباح والميول الى الاريحية التخييلية، اي الخروج من حالة الفوضى الى الحالة الاريحية، وكما هي الشعرية وتأسيس تلك اللحظات، ان كانت فوضوية، فهي نابعة من عدم أريحية الشاعر، وان كانت نظامية، فالشاعر باريحية تامة، وفي وضع نفسي، لائم لحظته الحاضرة، وتهرب في بعض الاحيان اللحظة، ويحضرها الشاعر بعنف جديد دون شعور، وهذا ممكن جدا في التأسيس القصائدي مع اللحظة الهاربة، وحضورها وتجديدها من جديد.

صيّاد اللحظة، صياد للابتكارات الذهنية في التأسيس الاول، وعملية الاصطياد تتم بعزلة تامة، لايحضرها الى الفكر في ذهنية الشاعر، وهي مائدة واسعة مابين خيال الشاعر واشعال نار الفتنة بينه وبين العالم الذي يدخله من جديد، وهذه النار لاتستقر برمادها الا بنتاجات مرضية، تبعث النفس الى الفرحة واستقرارها في زاوية الانتعاش مع ابتسامة الرضى... ففاتنة الشاعر سركون بولص، هو ذلك الجسد الجميل الذي تركه تطوعا، وابتعد عن الجنس، وراح ينقب عن فاتنة أخرى، هي الجثة الجميلة التي تطرأ عليه بلحظة، وهنا المخاتلات الشاعرية التي يداهمنا بها الشاعر، فأي مخاتلات يعنيها خارج الغضب، وخارج المزاجية مهما طالت لحظتها..... ((**إن القصيدة طقس روحي، وجودي، يجمع في ذاته، كلما مررت به في حياتي، نقطة رحيل. ففي كل قصيد تشوق**

الى محطة جديدة، واحدة تقود الى الأخرى، سلسلة من القصائد هي في النهاية أنت.-من حوار أجراه برهان شاوي مع سركون بولص- جريدة الاتحاد الامارتية 1997-)).

لست أمام محطات، وانما أمام محطة واحدة، فمحطات الشاعر كثيرة، ومحطة سركون بولص، تحوي على وقفات عديدة، وكل وقفة تحتاج الى الجديد، الى التنبؤ مابين الحاضر والمجهول، ومابين المرئي واللامرئي، والعقلية النافذة وفاتنة الشاعر الذهنية، والتي تقودنا الى الرغبة، الرغبة التي لاترغب بنهاية أبدا، وحتى بعد موت الشاعر، فرغبته في الحياة باقية.. باقية على جسر متواصل في التأليف وعدم التراجع.. ومن اللاممكن تتحول اللحظة الذاتية الى الممكن ومنظورها الرؤيوي نحو العالم من جهة ونحو الشخصنة الخاصة بعمق الشاعر من جهة ثانية؛ فاعادة بناء الذات من خلال البحث والتنقيب، هي نفسها بالكشف عن ذات أخرى ترافق الشاعر نحو الخيال ونحو الممكن؛ وهنا تكون الرغة فعالة ومتماشية مع اعادة بناء ذات جديدة ترافق لحظتها في الكشف عن سحرية الحدث الشعري والجملة الشعرية الساحرة..

فتجربة الذات تجربة فعلية عند بناءها الجديد، وهي تجربة انفتاح من الذات الى تجربة انفتاح نحو العالم، لذلك يختار الشاعر عالمه الخاص به، مع امكانية ذاته الجديدة التي تسعى على الانفتاح الى عالم الشاعر الخاص، ومن هذه التجربة نستخلص حالة الصمت الفكرية أيضا، وحالة الخروج من الذات الداخلية الى الخارجية، وفي الحالتين يكمن التفكر أو إزاحة الستارة عن الواقع، ليكون الشاعر بتلقائية الحدث وما ينقله الى القصائدية:

العوينات تحت ضوء المصباح

عنوان الكتاب على الرفّ

****

يستيقظ الحلم بأجفان مزرقّة، بين رجل وامرأة.
حُلمتكِ في فمي أليقُ بأعياد باخوس من عنَب الالهة.

نهدكِ الأبيض كوكب من حليب
أرشفه بنظرة.
****
دعو للنهر أن يجري طوال الليل، بينهما. لماء الأغاني
أن يسيل بكلّ أخاديدها، على بطنها الى دلتاها.
****
صوت المطر عويناتي الغائمة ببخار أيامي.
وعقاب الأبدية الجاثم في لازمانه على رفّ الكتب.

قصيدة: عقاب الأبدية – ص 460 – سركون بولص – الاعمال الثانية

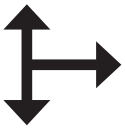
من الصمت الى الرؤية الحالمة وترجمتها الى الشعرية، ومن يدري بتلك الفاتنة التي استلقت على شرشف أبيض، ليمارس الشاعر رؤيته الحالمة، بل ليكمل مع عينين متفتحتين، ومغامرة واعدة، تبلل عدسة العوينات بعض الغيوم «على شكل بخار» فيغلق سوادهما الشاعر، وتبقى رؤيته الداخلية هي التي مكثت، مع تلك الحلمة في الفم..

مع ذلك النهد الأبيض وهو مثل كوكب ، ومدينة من حليب..

مع أرشفة نهائية، وبامتياز، يعانق ذلك النهد، ولا يدعو من يشاركه..

الوحدة، الانعزالية، الرؤية، والرف الذي يحوي العنوان.. كلها اصطيادات رؤيوية، اصطادها الفنان خارج اللوحة، وراح يزجّ بها الالوان للوصول نمذجة جسدية.. نمذجة فاتنة سركون، نمذجة بين الذات الداخلية والذات الخارجية «الجثة الجميلة»

أرشفة ذاتية = الرؤية الداخلية



نمذجة تطبيقية

الانحياز نحو الذات الجديدة

أرشفة ذاتية = الرؤية الداخلية / الانحياز نحو الذات الجديدة وقوة الفعل = نمذجة تطبيقية، قادتنا الى عالم الشاعر الخاص، والذي خلقه بألوانية الصورة التطبيقية، وكانت مهامها الاندساس في أنواعية الحياة، فالنزعة السريالية هو إحياء المواد الميتة، بل ونقل كل شئ حي، ولا تحبس الحياة ببودقة مغلقة بأحكام، فنحن أمام انفتاح ذهني، للقول بما يرغب به الشاعر ضمن القول الشعري.. فهذه الاصطيادات اللحظوية، هي نتاج معارك مع الصمت والكلام، ومع الذات بالذات، وخلق ذات جديدة، وهدم القديم والاعتناء بالجديد الجديد.. ((**تشارك بريتون مع بعض الأدباء الآخرين في كتابة الحقول المغناطيسية ، حينما قرروا الكتابة بطريقة التداعي الحر للأفكار، دون الاتفاق على المسارات الدرامية لما يكتبونه، إيمانًا منهم أن تلك هي البداية الحق للسريالية، حين يترك الكاتب أو الفنان نفسه لعقله الباطن يتحكم فيه لبرهة من الوقت؛ لأن ما ينتج من هذا النوع من الإبداع، سيكون معبرًا عما يدور في أعماق الكاتب، والذي سيمس بدوره بعض التجارب النفسية والذهنية للجمهور المتذوق لهذا النوع من الكتابة والفن. ولذلك كان هذا الكتاب هو محطة انطلاق الحركة السريالية حتى وصلت إلى شكلها الحالي**)).

المعركة التي يخوضها الشاعر سركون بولص بين فاتنته (الجثة الجميلة)[1] الممددة على سرير الذهنية، وهو يغوص بحلم متجدد، وهذا يعني نقلنا الى عالم آخر، عالمه التمهيدي للدخول معه، ودعوته هذه تقلنا من الحالة الفرنسية (لبريتون) الى الحالة العراقية (لسركون بولص)، بينما بحث بيرتون عن «الجثة الفاتنة»، نلاحظ في نفس الوقت بحث سركون بولص عن «الجثة الأمينة» وفي كلتا الحالتين مرّت النزعة السريالية مابين «بريتون» الفرنسي والبحث عن لحظته واصطيادها، وبين سركون بولص العراق، والبحث عن اصطياد اللحظة ضمن حالة فكرية لتلمعات من الافكار التي دخل من

(1) لقد مرت معنا القصيدة «عقاب الأبدية» بموضوعنا حول: الحسية اللامحدودة ((المفرطة))

وها نحن نستخدمها ثانية من خلال: معارك من أجل الرغبة اللحظوية / فاتنة سركون بولص (الجثة الجميلة).. للحيلولة مابين الحسية اللامحدودة، وفاتنة سركون بولص وجثته الجميلة، التي نقب عنها من خلال الشعرية، وهي طاقة للتجديد حول أنواعية الأضواء الخفية..

خلالها الى أحلامه المتتالية.. إذن، مرت المدرسة الفرنسية بالمدرسة العراقية عبر الشاعر العراقي سركون بولص، والذي حمل هموم بلاده في المهجر كقلادة على صدره أينما ذهب، وقد قال مرة سركون بولص حول قصيدة النثر بلقاء له:

((تبدو قصيدة النثر لهؤلاء الشعراء، كأنها بضع جمل عن مقهى وامرأة يحلم بها الشاعر وسيجارة و... الى آخره من هذه الكلشيهات السخيفة. يمكن لأي احد أن يكتب قصيدة في هذه الحال، ولكن ما قيمة هذه القصيدة؟ - من حوار أجرته سلوى النعيمي - بريد الجنوب الباريسية 1996))

لتبدو الينا قصيدة النثر بالمثلث القائم بين فرنسا وأوربا.. وبين فرنسا وسركون بولص وأوربا، وبين فرنسا وأوربا والعراق.. ولا ننس فترات التطور التي مرّ بها العراق وميول الشعراء الى القصيدة الحرة والتي بدأ بها السياب، ونظرت لها نازك الملائكة، وهي فترة أواسط الاربعينات، حيث لاتطورات في العالم العربي آنذاك، سوى أن العراق شهد هذه الثورة الشعرية والتي امتدت الى يومنا هذا، بينما بدأت مجلة شعر بنشر أفكارها وظهور منظرها أدونيس عام «1957»..

سركون بولص الشاعر الذي حمل على ظهره كيس الحروف، وفي كيس سركون خارطة العراق كلها، فقد لاذ ماشيا من الحدود الى الحدود، وهو محملا بهموم بلاده.. ومن هذه النقطة التي ارتأى أن يكون حسيا واقعيا لملأ ذاكرته برؤى، مالا يراه غيره، يقول أدونيس: **((لكلّ قوة حسية وجهان: وجه الى المحسوسات في عالم الشهادة، ووجه الى المتخيلات في ع حضرة الخيال. وهذه الحضرة محلّ أكثر اتساعا من عالم الشهادة. الحس يرفع مايدركه الى الخيال، وهكذا تمتلئ خزانته بالمحسوسات، والقوة المصورة تأخذ مادتها من المحسوسات، وهي التي تركـّب الصور: وتكون صورا غريبة مجهولة من أجزاء أليفة معلومة.. - ص 81 - أدونيس - الصوفية والسريالية))**.

وبينما يرغب الحالم بذلك الحلم فيرى مالا يراه الاخرون، وبينما يدخل الحالم منتجع الفوضى فيرى أحلاما لاقيمة لها، وقد أراد سركون أن يقول لصناع قصيدة النثر الهابطة؛

بأن أحلامكم لاقيمة لها، فهي عبارة عن لحظات مصطنعة مع كأس من المشروبات الروحية وسيكارة بدون طعم، أو وانتم تجالسون القهوة، وتمجدون النفس الثكلى، والتي تعالت كثيرا دون جدوى ((**لقد أعطت السريالية تجربة الحلم وشهادته دورا رئيسا، فالحلم يشبه لحظة خاطفة من الحضور الى البواعث اللاواعية، وفي ذلك يفتح ممرات وعتبات للامساك برسالة لاتقتصر على رغبات وعي الانسان. – 5 – قبل الحلم – من كتاب أحلام السرياليين – ترجمة: كامل عويد العامري**)). فالقوة الحسية بتحضر الحلم وتدفقها في الخيال، توصلنا الى نظام آخر، نظام خارج الفوضى، فالاحلام وحدها لاتكفي ودخول الشاعر الى عالمه الخاص، وانما هناك تدفقات ذاتية وتحولات من الذات المألوفة الى حسية متدفقة من ذات خفية؛ ومن هنا يصنه الشاعر عالمه القصائدي، وهو دون أرجوحة في الهواء الطلق، بل قد يكون حمل الكثير من الاشياء من خلال الرؤية أيضا، وتحويل تلك الاشياء الى عالمه الخاص، ليمتلئ هذا العالم بجوانب ومنطلقات عديدة..

الرغبة مع اللحظوية، علاقة متبادلة، وهي مابين الاختلاف والإئتلاف، فالرغبة تختلف عن اللحظة، فاللحظة لاتنزل في المدلول الزمني، لانها لحظة، تمر أحيانا كالبرق، بينما الرغبة، عامل داخلي، تجسد إلينا مدى توافق الشاعر مع ذاته الجديدة، وليس توافقه مع الجنس، فهنا نبتعد عن شئ أسمه الجنس، فالرغبة الذاتية الجديدة وعلاقتها مع اللحظة تنتج الينا اصطيادات ووقفات ومحطات في الخيال، ودخول عالم الشاعر الخاص ((**الرغبة هي العنصر الخارق الذي يحتفظ بتأثيره وقوة جاذبيته. إنها المحرك الأكبر والموحد الأكبر أيضا. فهي التي تعبر عن الانسان وتؤلف جوره. وعبر ادراك الرغبات المكبوتة، تحاول السريالية تنمية الشخصية الإنسانية، وتحرير الفرد من الإحساس بالاثم. – ص 82 – السريالية في عيون المرايا – ترجمة أمين الصالح**)).

حركة الدلالة (السيماتيكي (semantics:

يعدّ الشاعر سركون بولص من خلال قصيدته «عقاب الأبدية» فقد عدّ عدته التقنية ومزج ذلك مابين معنى المعنى واللغة المعتمدة في القصيدة وهو يدفعنا الى حالة حياتية وكأننا في غرفة واحدة، بينما فتاته «الجثة الجميلة» قد ظهرت للعيان من خلال حلمه

الأول، ومن خلال اعطاء القصيدة لغتها التعبيرية بتضمين بعض الرموز والاشارات، والتي اعتمدها كدلالات تحمل معنى المعنى.. **يستيقظ الحلم بأجفان مزرقّة، بين رجل وامرأة.** – بينما يستيقظ الحلم، وهي اشارة الى الحلم، وبينما يتم توظيف الحلم كرمز أولي للقصيدة ليجعله بؤرة انطلاق نحو تمفصلات المعاني، فالنظرية الاشارية تشير الى اللغة ومدى توظيفها واستخدامها في آن معا؛ فالشاعر عندما قادنا الى حلمه، فقد أدخلنا الى دلالاته الجديدة ضمن تحديد المعاني الباطنية التي توّج بها قصيدته؛ لو ذهبنا بداية من العنونة وعملية اصطياد اللحظة، للبدء بـ: **العوينات تحت ضوء المصباح** وهي جملة منفصلة، عزلها ضمن فراغ يتليها، لكي نكون مع صوتية المدلول وهي الفكرة التي اعتمدها الشاعر كمطلع للقصيدة أو كمجموعة أفكار مقترنة بالدال ((**إن الرمزية هي دراسة الدور الذي تؤديه اللغة والرموز بكل أنواعها في الشؤون الانسانية، ولا سيما أثرها في الفكر. إنها تفرد ببحث خاص الطارئق التي تعيننا بها الرموز على التفكير في الاشياء وتعوقنا عنه. – ص 67 – معنى المعنى، دراسة لاثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية – أوغدن ورتشاردز – قدم للكتاب وترجمه د. كيان أحمد حازم يحي**)).

الرموز شكل حلقة الوصل التي تعيننا للوصول الى قصدية الشاعر ضمن نظرية المعنى، وهذا بحد ذاته مجابهة ومغامرة في البحث عن محكمة القصيدة ضمن علم الدلالة (السيماتيكي (semantics..**حُلمتكِ في فمي أليقُ بأعياد باخوس من عنَب الالهة. + نهدكِ الأبيض كوكب من حليب + أرشفه بنظرة.**

ومن إله الخمر «باخوس» الى آلهة الحلمة «الجثة الجميلة»، فالاحتفال بهذا النوع من الشعرية، احتفال داخلي، مابين الذات والذات، ويحمّل الشاعر داخله مع حلمة امرأة في فمه، وربما هذا الحمل ثقيل، ونحن نطالع الدلالات التي اعتمدها الشاعر، مع الرموز، فقد رمز الى «باخوس» وهو إله الخمر عند الرومان «وربما يقودنا ايضا الى «أسطورة باخوس (ديونيسوس)».. في جميع الاحوال ونحن مع نوايا الشاعر مابين الدال والمدلول، وهو يقودنا الى رموزه التي عبرت عن الهته الجديدة، ونحن نترجم حلما من أحلامه، بل كتب ذلك الحلم واستعار رمزيته من أعياد باخوس.. ليتواصل

مع التشبيه والنهد الكروي، كما قال: كوكب من حليب.. وهنا تصورات الشاعر وما انتجته اللغة الداخلية من مزايا نفسية، فالعالم الخارجي لدى الشاعر رسم علاقته مع العالم الداخلي، ووصوله الى الذهنية ومميزات الذاكرة، وما حملته من أدوات لغوية، تشطرها الينا بين المادي وبين الالفاظ، فالمادي من خلال علاقاتها والنفسي من خلال تعاليها التجريدي ويقول الدكتور فايز الداية ((**استقرّ لدى العلماء العرب مفهوم اجتماعية الدلالة اللغوية وعرفيتها، أي اكتسابها حركتها وفاعليتها بفضل «الاصطلاح» بين ابناء المجتمع اللغوي. – ص 15 – د. فايز الداية – علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق – دار الفكر المعاصر، بيروت**)).

صوت المطر عويناتي الغائمة ببخار أيامي. + وعقاب الأبدية الجاثم في لا زمانه على رفّ الكتب.

بالرغم من وجود الفاصل بين الشطور، ولكن بناء العلاقات الفكرية هي التي تواصلت مع المتلقي.. فلو رسمنا بأن الشطور الأخيرة هي الامتاد للفكرة، فعندما نفترض امتدادها، فلها مرجعيتها، فنعود الى المرجع وهو الحلم، الذي لازم الشاعر بترجمته الحية، ولو كان هذا الحلم واقعا على العنونة، فيلزمنا بالمرجعية مع العنوان، والذي يمتد لتبيان الصورة الكلية لجسد القصيدة.. ولو نلاحظ هنا وقفة تأمل، أي أدراك متأمل برغبة الشاعر النفسية، والتي تفيدنا بالعلاقة بين الادراك المتأمل، والشئ المتأمل، فالبخار على العوينات، بسبب الامطار، وقد نسب البخار الى بخار أيامي، وهي حالة تشبيه المتأمل، الشئ، أو الاشياء التي نقلها الشاعر برغبته التأملية والتي عبر عنها باصطياد تلك اللحظة.. ومن هنا تطرأ علينا وما خلفته الذهنية من تلقائية الحدث الشعري، وكيف لها حيويتها وتركت أثرا لدى المتلقي؛ أي أن الموضوعاتية برمتها هو التجريد من العالم الخارجي، والحقيقي من العالم الداخلي.. فتنقلات الساحر البهلوانية، تترك الأثر المباشر، وكذلك قوة الملوحظة المناسبة، وسببيتها في عملية الخلق الشعري..

فصل خاص لعرض بعض قصائد

الشاعر الراحل سركون بولص

وكما دائما أعرض في نهاية كل كتاب بعض من أشعار الشاعر، وفي رأيي الشخصي جميع قصائد الشاعر الراحل سركون بولص، تشكل من الأهمية.. وقد اعتمدت على الأعمال الشعرية الكاملة الصادرة عن (منشورات المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية لعام 2011 عينكاوه).. وقد احتوت مؤلفات الشاعر سركون بولص – الجزء الأول _ على 377 صفحة بي دي أف.. وهناك عدة مجاميع شعرية منها:

الوصول الى مدينة أين
الحياة قرب الأكروبول
الأول والتالي

أما في الجزء الثاني والذي يحتوي على 487 صفحة فقد تنوع بالنصوص المطروحة أمام القارئ، وهناك عدة نصوص تحتاج الى وقفات إضافية، إن كان ذلك في الجزء الأول أو في الجزء الثاني، وهذا يعني لا أنتهي من الشاعر الراحل سركون بولص إلا بموسوعة كبيرة تحوي على مئات الصفحات، المجاميع التي احتوتها المؤلفات الكاملة – الجزء الثاني –:

حامل الفانوس في ليل الذئاب / إذا كنت نائما في مركب نوح / إرشا (في الطريق الى الجمرة) دات / مسافرون الى اللحظة التالية / دليل الى مدينة محاصرة / حانت الكلب / هنا ينتهي العالم المعروف (1979 – 1982) / **عظمة أخرى لكلب القبيلة**..

اتصفح المؤلفات الكاملة لكي أنشر بعض القصائد، تقتحمني الرغبة أن التهم النصوص من جديد، وهناك رغبات أخرى بالكتابة والمواصلة مع هذا الفنان الرمزي السريالي الانطباعي ، ، قد تملّ النصوص منّي، ولكن لاأملّ منها أبدا، فهي تلك خاصيتي القلبية التي جعلتني الوقوف مع الشاعر الراحل سركون بولص.

من مجموعة: الوصول الى مدينة أين

هناك رحلات

أصل الى وطني بعد أن عبرت
نهرا يهبط فيه المنجمون بآلات فلكية صدئة
مفتشين عن النجوم
أو لا أصل الى وطني
بعد أن عبرت نهرا لايهبط فيه أحد
هناك رحلات
أعود منها ساهما
نحيلا كظلّ إبرة
ألتقي بالصباح وجها لوجه
كأنني تركت نفقا ورائي قبل لحظة
يتصاعد البخار تحت يدي
من كوب القهوة الجميل
بصدعه الطويل الوحيد كجدار ميتم
ألتقي بفلاح جُنّ في المجاعات
يشحذ في مساء المدن الكبيرة
وأمرأة تسير على ضياء شعرها الأبيض
بين الخرائب
أطلق سراح عينيّ وأسافر
وأترك انفتاحات غامضة تأخذني

وبأبوة
عارفة بأهدافي أكثر مني
تمنحني هداياها المخيفة
بيدين تنضحان عناية مطلقة
كمن يحمل قطرة ماء وحيدة عبر صحراء
واللمس، ذخيرتي، قادني وهداني
كقطار من النبضات
يسافر طويلا حتى يلاقيني:
في نهاية كلّ كهف
شمعة تدعوني لاجلس الى مائدة
بكى عليها أجدادي وأقسموا وصاموا
وكلّ صيحة تنطلق من أية نافذة بعيدة
توقظني من أعمق أحلامي فأتبعها
كالأعمى الذي يغزو الهواء بيديه
نحو أقطار عدوّة
هُربت إليه عيناه وطولب بالجزية
أسمع الريح بأظافري
وأعرف أين تختبئ عروسي

هذه هي

هذه هي الأرض المحرمة
حيث يفصل الأحياء عن الموتى
هذا هو السرّ الذي يفتح أبوابا
بحفيف ثيابه العابرة
وكالأسطورة التي ضربت بجبينها
أرضيّة الواقع
يتكسّر التاريخ في موجة مدلهمّة
على سدّة طويلة من رِكَب الشعوب

والأسوأ من ذلك
ان المؤرخين اختفوا في العاصفة

وبينما كان مصيرنا يتنقل من واحة الى واحة
في هودج يحمله عبيد الصّدفة
وقع ذات مساء في الكمين
خرج الحلم ليقطع رأس الواقع أخيرا
بضربة
من فرط مااستُظهرت في الأعماق
كان عليها أن تتجسد كاملة

فالرحلة في بدايتها
والخمرة قوية.

آلام بودلير وصلت

وصلت الى الحد.
في الأصل كنت راعيا يفترس أرخبيلا ممزقا
من الأرواح.
في الماضي الذي لايمكن صيده
أخرج إليه فيهرب:
غزالة تأكل الملح على بابي.
أيّ ملح بقي لي أيها الماضي؟
جُننت من الإفلاس والمحبة.
وذات ليلة تحول إفلاسي الى طير
ومحبتي الى جمرة.
هرب الطير، بقيت الجمرة.
في الجمرة دخلت أخيرا.
نزلت الى أحشائها وحفرت جمالها.
أيقنت من عزلتها وأنا أدخل وأتعثر بغيمة غضبي
لأنّ عزلتي كانت قوية جدا.
ودخلت.
الجمرة في اليد
في نفس الوقت هي في اليد وأنا فيها.
رجل يحمل جمرة في يده تحوي رجلا يحمل جمرة
في يده
لن أخرج.

لن يخرج الرجل.
ماذا أفعل بحياتي
هناك باخرة ضائعة ترعى بين احشائي.
وأصادف ذات يوم ملابس بودلير الداخلية في
طريقي.
كيف وصلت الى بيروت.
آلام بودلير وصلت عن طريق البحر.
الأعشاب لاتمنع أن تطفو اليد قليلا.
يد مريضة تهرب.
الجمرة فيها.
قالوا لي مادمت قد جُننت من الافلاس والمحبة
فأنت قد جننتَ من الافلاس والمحبة!
قالوا لي اترك الجمرة.
نزلت ثانية.
كانت رحلة طويلة.
رحلة طويلة كانت لايعرف فيها أحد أحدا.
لايشرب أحدٌ غير أحشاء صديقه المخلص.
لايطير أحد اللا في امرأة.
النوم في جمرة واحدة.
ليل الجميع واحد.
نمت طويلا في سفن الضعف.
قلت قودوني الى الحرب لأشفى ورأيت جمرتي.
قلت قودوني الى الحرب لأشفى ورأيت جمرتي تنتظر.
الغزالة تأكل الملح على بابي.

أيها الماضي أيها الماضي
ماذا فعلتَ بنفسك أيها الماضي؟
وذات ليلة تحول افلاسي الى طير
ومحبتي الى جمرة.
حلّق الطير وحده على الجمرة.
بقي الطير ينظر الى الجمرة حتى انطفأت الجمرة.
أيها الماضي أيها الماضي ماذا فعلت بحياتي؟

(شتاء 1969)

من مجموعة: الحياة قرب الاكروبول

صديق الستينات

رأيته ينزل الى الدرج المؤدي الى غرفة (سعاد)
الممرضة التي تعطف على الشعراء المفلسين في مقهاهم المتواضع قريبا
من غرفتها حيث يجلسون قبالة ساقيةٍ
من الوحول تجري وسط الزقاق.
الممرضة الليلية ذاتُ الحذاء الأبيض الحزين ،
البغيّ المتساهلة في النهار، (سعاد)
وحيّاني شارد الذهن ومن بعيدٍ، بإيماءة باهتة
هو الذي قضى معظم النهار يحاصرني
على أريكة المقهى لأسلفه نصف دينار. متحسسا بقحة
صغيرة جاء بها قبل ساعات من السجن
كلّما روى قصة اعتقاله الأخير في الليل، وروى
عن مطابع تهرّب بين السراديب، رجال دفنوا وهم أحياء
شعارات ترشّ في الليل، بمنفاخ درّاجة، على الجدران وعن
أحلامه بالثأر

في زنزانته، بامرأة لاثبات رجولته مهما كانت الوسيلة ثمّ أراني
في ظهره آثارا خلّفتها أسلاك الكهرباء
رغم أن عنقه المهتزّة من مركز في النقرة كلّما
توقف عن الحديث، تكفي

وتكفي ايماءاته اللاإرادية الناتجة من ضربات جلاد.
رأيته ينزل الدرج المؤدي، غير آبه
بشظايا الزجاج ولا بالدمية المكسورة أو الملاط المتهافت على ياقته
من الجدار يده في جيبه، وعلى وجهه المرفوع بحدة
لسحب النفس الأولِ من سيجارة أولى
يتلقّى الشمس الغائصة بين منارتين وراء دجلة
كأي فاتح عاد منصورا من معاركه، متدثرا
بجلود الذئاب.

تلميذة من بيركيلي

كانت تأخذه الى الجسر
الخشبي الصغير باتجاه برج الجامعة
وساعته المضاءة، بين الاشجار، الى كافتيريا الليل
ثم بعد الجوَلان، الى غرفتها الخانقة: منهدة
معلقة في النافذة، جوربان يخفقان لاتفه نسمة..
تنزع الدبابيس من شعرها الذهبي لينسدل على ظهرها
وتسقط ملابسها على الارض أو ترمي بها الى الزوايا لتبقى
بكيلوتها الأسود كراية قرصان تشق بحر الهواء.
في المدرسة الليلية تتعلم الكومبيوتر، واقتنت ببغاء
سمتها السندباد.
تحت السرير كتبٌ مفتوحة يغطيها الغبار.
عندما تغسل أشياءها في مغسلة
مائلة يأكل أنابيبها صدأ طافح كالزمرد الفاسد، أو نوع
من المرجان، حافية، منحنية، يخفق القلب لها
كالشجرة، وللزمرد، آنذاك: طيور بدأت في أغصانها، وإلا
فريح شاردة، بالحرّاك.

من مجموعة: الأول التالي

نهار في كركوك

الأبقار النائمة في ظلّ المصفى
لتمخضَ الحليب، تجترُ العاقول والاشواك
والغربان تدنو من بئرنا
المسوّرة بشظايا القناني
على أطراف أجنحة ذليلة
كأنها هدايا
من القار والمازوت
قذفتْ بها من أحشائها المحروقة، ((الآبار))
حيث تمتد متاهة فضية من الأنابيب
ويرتفع اللهيب من حقول «الاي بي سي» ليل نهار.

هناك تتمرغ الشمس على ظهرها
في زجاج نافذة غبراء
سمكة تلفظ أنفاسها الأخيرة
هناك يبدو العالم كمركبِ نوح القديم إذ يودّع آخر الضفاف –
قد تنسل امرأة
لصق سياج حاملة شيئا من أحد البيوت
صينية مغطاة بمنشفة نظيفة تطفو بين يديها
المصبوغتين بالحناء، كطيف سابغ

يعجن نعلاه الغبار لكنه
لن تكسر السكينة..
جسد الأفعى
المتسربل حول بدلة الخشخاش
القرمزية الدرنات بارتخاء، وراء دكان
الأرمنيّ السادر في نومة القيلولة –
رأسه الأشيب على دفتر الديون
عويناته الطبية في كفة الميزان –
وحده وحده كزنار حي من الخرز الملونة يزين غرة
الظهيرة
والصمت أعمق من بئر

في هذا الطرف النائي من المدينة..
الكلاب تشم الطناجر بلباقةٍ
في ظلال الجدران، والحنفية المزنجرة
ترشح بصبر في فنجان مكسور، قطرة بعد قطرة

أغنية الساعات

مالذي تفعله النجمة في أسوار جلدي
أي نار فقدت أطفالها في الليل تبكي مثل أمّ في طريقي
مالذي خبأته أيتها الأيام كالجمرة في أجنحة أو تحت
سجادة بيت
أيّ مجنون وموعود تخفّى بإهابي هاربا بين العواميد بوجهي
أي عصر يبدأ الان وفي أية أرض نمت وحدي.

من مجموعة: حامل الفانوس في ليل الذئاب

مغامرة الفتى الهارب من القرية

أسرْتني شمس الظهيرة
ثم أطلق الحلم سراحي...
أطلقني في الظلام باتجاه الحقول ثانية
حيث ينام أبي
في بستانه المهجور، لأزور أمي
وأسلم على أخوتي
لكن أخوتي
تشرّدوا في الحروب
وأمّي لم تكن في البيت، وبيتنا لم يكن هناك.

أتى الليل
ونفس الضفادع تنقّ حالمة على حافة البئر
تحت نفس النارنجة التي استسلمت لملاطفات القمر

أتى الليل
ليل الضفادع وجنة الجنادب
صورتي الطافحة في فراش استمنائي
على فخذي بنت أرسلت عينيها الى البعيد

إذا ماطرت بلا أجنحة، وطاردت شبح الملاك.
عبرت بي كتائبُ مقهورة تسحب راياتها
في الرمال، دعتني الى كهفها ساحرة
تخدش ذراعيها بأظافرها الطويلة.

سير خبيئة في العشب
لن يقرأ أحدٌ أيّا من تفاصيلها، أعراس
الفراشات في عواصم الندى، وللديدان تحت الأرض
ولائمها، للصقور حروبها في الهواء!
نادتني الأشجار لأنام
وفي حلمي وجدتُ بابا بين الغابة والطريق
حيث جلست على صخرة لأستريح
وألقي نظرة أخيرة ورائي.

كنت ظامئا أحلم بالألق الأسير في زجاجات الشراب
وإمرأة نائمة قرب سراجها في باب المدينة
فألقيت بحلمي الخفيف على كتفي
وتبعتُ ضوء السراج.

المرأة التي كانت هنا منذ قليل

«ماذا قرأت
في وجه المرأة
التي كانت تأكل هنا منذ قليل؟»
بماذا
أوحت إليك
لعبتها الواضحة الخفيّة؟

«إله الغرائز، ذاك الذي
لاينام، لاينام أبدا
في سردابه العميق –
هذه رسلوته
حملت إلينا رسالته
السهلة القراءة
بأنّ الأيام هنا، تدعو
والأسفار تنتظر الرحالة
خصوصا
عندما ترفع الى فمها الشوكة
وهي تبتسم لعينيها
للسكـّين»

من مجموعة: إذا كنت نائما في مركب نوح

في وسط الولادة

ثقيلة كالحتف، نارية هذه الليلة
بنجومها القلقة، أشواكها المغروزة في لحم الكلمات
هذا التاج المجدول لرأس امرأة
تتطوّح في مخاضها الصعب
صرختها الثاقبة
ستمزّق مشيمة الليل
وتجعلني أرفع رأسي.

تحت النجوم أرى القاتل من نافذتي
يطلق النار مرات متلاحقة على باب القصيدة
ثم يتوارى في شارع فرعي يقود الى أحلامي يحدث هذا
في وسط الولادة حيث ينتظره قارب
وآلاف الأقدام من زوايا الأرض الأربعة تأتي
راكضة دون أن تطارد أحدا...

يحدث هذا في وسط حياتي
مرات متلاحقة: أرى القاتل من نافذتي
يطلق النار على باب القصيدة ثم يتوارى في شارع
فرعيّ يقود الى أيامي وقطرة الدم، قطرة الدم
قطرة الدم تسافر على حذائه نحو المحطة التالية.

الراحة على الراحة

إذا وضعت هذه الراحة على الراحة الثانية
ونظرتَ نحو الأفق بكآبة لن ترى إلا البذرة التي تطوف!

سترى واحة نخيلها ألم بالعناقيد
إذا هربتَ مع الهاربين، ورأيتَ الأسوار من الخارج..

في أكثر من محجة عارية، في أكثر من سراي
حيث يُقتل الزمان فورا كالكلب
بعبوة بين العينين
على حافة بئر
عويلها
سبع عواصفَ
تتململ في بؤرة الضيم!

سترى، سيرثيك حجر، ستأويك زنزانة
إذا حلمت أحلامك في العراء،
وأتيت..

من مجموعة: عظمة أخرى لكلب القبيلة

((المدينة التي ليست لها كلاب حراسة يحكمها ابن آوى))

مثل سومري

مايحتمل أن يكون

يُحتمل أن يكون أنا من يمشي طائعا أمرا، من فوق أو تحت، جاءني
لا أدري متى

مَن جاءني، من يأمر: هذا مالا أدريه. ولا أعنى بأن أدري. ماش
في الريح الشائكة، يخدش الهواء جلدي

هذا العالم حديقة أشواك.

يُحتمل أن يكون أنا السائر، وذكرياتي على ظهري مثل خرج أو بردعة
ومن حولي تاريخ أهلي يُلملم تحت جنح الظلام، على

عجل، كراية مهزومة.

تحفـّزي، الذي انفقأ مثل فقاعة في غدير آسن، يستحث الضفادع، قبل
صلاة المغرب على النقيق.

شلل أطرافي إشاعة صحيحة.

يُحتمل أن أطيل شَعري حتى تضرب لحيتي ركبتيّ. وأن أقنـّع وجهي

بلحية نبي.

أو ربما أكتفي بسرّ عادي، لايُثير حفيظة السحرة
ورجال الدين المتربصين بأتفه شارة تصدر عني، ولا يدفع درويش
المحلّة

الى حافة الهوة حيث يحلم، كعباس بن فرناس، بالتحليق.

يُحتمل أنني، رغم كلّ الظواهر، مجرد رقعة بشرية تتنقّل في جغرافية
الألوهة العاقر. أو بيدق رباني تحركه يد مجهولة
على رقعة شطرنج.

يُحتمل... يُحتمل أن آدم لم يطرد من الجنّة، وحواء داست بقبقابها
على رأس الثعبان.

هذا، عادة، مايدث في الليل، عندما تحلم بما يكون
أو يُحتمل أن يكون.

وجهي الحيّ بلحظته

النوافذ مغطاة بستائرها المحرّمة، وأنا
راقد في سريري، بؤرة لشذرات آتية من باطن أرضي أنا، جسدي
الحيّ في لحظته، هذا التنور الذي لايكفّ عن تدوير الارغفة
للجياع المزدحمين على بابي.

وجهي معلّقى للسماء وما من زاوية للتنحّي
شَعري معقر بأتربة الشمس، والهواء يدخل قمرات سفينة
أبعث بها الى البحر، بين آونة وأخرى، مصنوعة من كلماتي.

كلماتي المليئة بالنذائر، والنذر، ومفاجآت أيامي.
هي الأثقل من تراب قبر أبي المجهول في مسقط رأسي.

لا، لست الطريح الذي قد تتخيّل، على سرير انعزالاتي
أبعد من أن تصلني صيحاتك المجيدة.

النور يلمّس وجهي، والرؤية قد تحيل جدران غرفتي
الى مسرح ورقي، يُشعل فيه النار عود ثقاب.

يدي قد تسقط حملها من الكلمات على هذه العتبات المغطاة بالخطى
وتبعثرني ريح الرب الغاضب المترنّح في مسيرته عبر الصحراء
كحفنة من الحنطة.
(آه يا أوجه التواريخ الجريحة!)
هذا أنا صوت أجراسي الخفية في اللحم، أعلى من عاصفة وشيكة.

محمود البريكان واللصوص في البصرة

حبلُ السرّة أم حبل المراثي؟
لامهربَ فالارض ستربطنا إلى خصرها
ولن تترك لنا أن نُفلت، مثل أم مفجوعة، حتى النهاية.

كلّ يوم من أيامنا، في هذه الأيام، جمعة حزينة!

ويأتيني في الجمعة هذه، خبر بأن البريكان
مات مطعونا بخنجر
في البصرة
حيث تكاثر اللصوص، وصار القتلة
يبحثون عن... يبحثون، عمّ صار يبحث القتلة؟
حتى هذا الشاعر الوديع لم ينجُ، هو الذي
كان يعرف منذ البداية لون القيامة، وهجرة الفراشة
نحو متاهة العالم السفلي، حيث الليل، والله، واحد.
أكانت هذه معرفتك، هل كان هذا سرّك؟
كنت أراك أنت الملفّع بغشاء سرّك
بين حين وآخر، في مقهى ((البرلمان))
حديثنا عن رخمانينوف، عن موتزارت.

واليوم الذي اتذكرك فيه
اليوم الذي فيه بالذات أراك:

كنت اشتريت ((صور من معرض)) لموجورسكي
من ((أوروزدي باك))...

والله أعلم كم كلفتك تلك الاسطوانة
من راتبك الضئيل!

(سأسمعها، في ذكراك، اليوم، نفسي.)

سأصغي... وها هو الخبر يأتيني.

حبل السرة انقطع، وامتد حبل المراثي.
إنه الليل. نم أيها الشاعر. نم، أيها الصديق.

إلى سيّد الوليمة

إذا كنت سيّدا، إعطنا شيئا
من الخبز، قطرة من الدواء للمرضى
أنت الذي تسمي نفسك سيّدا، اعطِ لمن ساروا
في كلّ هذه الجنازات
للسادرين في حلم الفجيعة
هم الذين تكفيهم ردا على صلاة الكفاف
غيمة تعبر في سماء المقتلة
أو جمجمة طفل خفيفة كقارب من ورق
من أجل هؤلاء
افرش ملاءة بيضاء
صفحة في كتاب لم يسطره أحد
مرقَ الأوجاع الصافي
شوربة الالام بالثريد
جذورَ الأيام الممتدة
الى سرداب الفطر والطحالب
في ظلمة الرأس الدائخ
تحت القصف
تحت بسطالك الضخم
ودع اللحم يشوي، وجذع الخروف

يتقلب على نار الجشع الهادئة
حتى يحمرّ السيخ
في يدك.
ولتكن هذه الوليمة
عجفاء كالابقار السبع
في حلم فرعون.
دعها، دعها تكن..... هذه الوليمة.

الهجرة من آشور الى بلدان الاشياء الاخيرة

تخطو المرارة الى الامام كلما
حلّت مناسبة للحزن، كمحارب مسلح حتى الاسنان
شلّه الاحباط، لكي نطالب بالشفاه... ربما؟
مُرغمين في لحظة الإحراج
بكلّ مافينا بقوة اليأس على... و... في الريح
في الريح المرغمة بالاقتلاع دوما، والتي
ليست ودودة أبدا نتساند. لكلّ منا جدار نسند إليه
ظهرنا المتعَب. لكلّ منّا حقيبة
فيها صور مصوّرة لبضعة أجداد مُلتحين حاربوا
في الجبال طوابير في الأعداء بلا نهاية
البعض ينهار البعض يبقى
ويقيس حجم الإساءة
في وجه التاريخ
الجهم..
هذه هي الاغنية التي يرددها لنفسه، يغنيها للعابرين
في أغرب الاماكن

تاريخنا نحمله
في أكياسنا، أيامنا طوفان
يامركب جدّنا النائي

أوتانا بشتم
ياسفينة سيّدنا نوح
أهذه سماؤنا السابعة
أم أنه ليس سوى القاع

هذه هي الرقصة الفضّة
يرقصها في أحلامه أمام سيّد الملكوت
لعلّه يسترعي التفاتة عابرة

لأننا عندما نلوّح في وداع تلك اللحظة
كما يفعل المسافر من على ظهر السفينة
لأطول مايمكننا من زمن
قبل أن يتلقانا البحر
في عناقه الهادر، عندما نحلم بأننا نرسو
في بلد الأشياء الأخيرة
نلتقط أسماء الشوارع ونعرف أشخاصا عديدين

فنحن في نهاية الأمر إنما نختار
ولأننا اخترنا، ندّخر اسما ما مثل كنز عائلي دفين:
ليكون سدا في وجه الزمن

منديل الجدّة
الملطخ بالدم من عصر سنحاريب
سقوط بابل على ظهور بُناتها الصابرين
حفلات البرابرة
القُدامى والجدد في خرائب نينوى

وأشجان آشور العتيقة
أسرارها التي يُلقي بها المهاجرون الى البحر
كالفـُتات إلى النوارس من ظهر السفينة
في طريقهم الى أمريكا أو السويد
أو أوستراليا. أو الجنة
أو الجحيم.

المصادر

- جماعة كركوك التتمات اللاحقة – فاروق مصطفى – كركوك 2011
- في النقد الأدبي الجزء الخامس – إيليا الحاوي
- سيمياء العنوان – د. بسام موسى قطّوس
- الرمزية والأدب العربي الحديث – انطوان كرم، من منشورات دار الكشاف، بيروت، لبنان
- مفهومات في بنية النصّ – ترجمة الدكتور والي بركات
- النقد الأدبي الحديث – الدكتور محمد غنيمي هلال
- النظرية التوزيعية: أسس وإنجازات – إعداد: الأستاذة فوزية دندوقة – الجزائر
- مدخل الى علم النصّ – زتسيسلاف واروزنياك – ترجمة: أ. د. سعيد حسن بخيري
- النظرية الشعرية – جون كوين – ترجمة وتقديم وتعليق: الدكتور أحمد درويش
- الموسوعة الفلسفية العربية – د. معن زيادة
- الصورة في التشكيل الشعري – الدكتور سمير علي سمير الدليمي
- الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الأول الاصطلاحات والمفاهيم – رئيس التحرير: د. معن زيادة
- إراءة التأويل، ودارج معنى الشعر – الدكتور عبد القادر فيدوح
- الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الثاني – رئيس التحري د. معن زيادة
- الصورة الفنية – الخيال، الأسلوب، الحداثة – إختيار وترجمة وتقديم جابر عصفور – المركز القومي للترجمة، القاهرة

- مداخل النقد الأدبي الحديث – د. محمد حسن عبدالله – الناشر الدار المصرية السعودية، القاهرة
- لسانيات الخطاب، الاسلوبية والتلفظ والتداولية – صابر حباشة
- العلاماتية وعلم النص – إعداد وترجمة منذر عياشي
- الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث – نور الدين السد
- الرمزية – تشارلس تشادويك، ترجمة: نسيم ابراهيم يوسف – الهيئة المصرية العامة للكتاب
- معجم مصطلحات السيميوطيقيا – تأليف: برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام – ترجمة: عابد خزندار
- غاردينر في كتاب معجم تحليل الخطاب
- النصّ والخطاب من الإشارة الى الميديا مقاربة في فلسفة المصطلح – عبد الرحمن عبد السلام محمود
- أساليب الشعرية المعاصرة – د. صلاح فضل
- علم الدلالة – منقور عبد الجليل، اتحاد الكتاب العرب – سورية
- لذة النص – رولان بارت، ترجمة الدكتور منذر عياشي
- معالم الرمزية في الشعر الصوفي – اعداد نور سلمان، الجامعة الامريكية في بيروت
- الصوفية والسريالية – أدونيس – دار الساقي، بيروت
- مقدمة للشعر العربي – أدونيس
- ابن الرومي، حياته من شعره للعقاد
- عصر السريالية – والاس فاولي – ترجمة: د. خالدة سعيد – دار التكوين، سورية
- النظرية البنائية في النقد الأدبي – د. صلاح فضل

- الإحساس بالجمال – جورج سانتيانا – ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث – الدكتور بشرى موسى صالح
- العبارة والاشارة دراسة في نظرية الاتصال – د. محمد العبد
- سياسة المعنى – الجزء الخامس «في نظرية المعنى» – محمد بن العربي الجلاصي – مؤسسة مرايا الحداثة للانتاج الفكري، تونس
- الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي – إيليا الحاوي
- نظرية النصّ من بنية المعنى الى سيميائية الدال – د. حسين خمري
- علم النصّ – جوليا كريستيفا
- القصدية من فلسفة العقل – سيرل
- القصدية من فلسفة العقل الى فلسفة اللغة – الاستاذة وشن دلال
- مشكلة المعنى في النقد الحديث – الدكتور مصطفى ناصف، الاستاذ المساعد بكلية الاداب، جامعة عين شمس
- الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية – د. عبد الواسع الحميري
- السيميولوجيا والتواصل – إيريك بويسنس – ترجمة وتقديم: جواد بنيس
- السوريالية في عيون المرايا – ترجمة واعداد: أمين صالح
- العنوان وسيميوطيقيا الإتصال الأدبي – د. محمد فكري الجزار – الهيئة المصرية العامة للكتاب
- الصورة الفنية – د. جابر عصفور
- نظريات في الرمز – تودوروف – ترجمة: محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة
- أحلام السرياليين – ترجمة: كامل عويد العامري
- في القول الشعري – د. يمنى العيد – دار توبقال للنشر

- الرمز والعلامة والاشارة – د. كعوان محمد
- الصورة الشعرية – سيسل دي لويس – ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري وسلمان حسن ابراهيم.. مراجعة: د. عدنان غزوان اسماعيل – دار الرشيد للنشر
- تاج العروس من جواهر القاموس – محمد مرتضى الحسيني الزبيدي طبعة أولى
- في تحليل الخطاب الشعري، دراسات سيميائية – عصام واصل – دار التنوير الجزائر
- علم الأسلوب – د. صلاح فضل
- البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر – د. علي علي صبح
- نظرية المعنى في النقد الأدبي – الدكتور مصطفى ناصف – دار الاندلس، بيروت
- مجلة رؤيا الفصلية العدد الخامس – دراستان في السرديات الروائية – جان ريكاردو – ترجمة: كامل عويد العامري
- «الدكتور محمد الزمري – اللفظ والمعنى بين الادراك والحس – بحث»
- البنية السردية في النصّ الشعري – د. محمد زيدان – الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة
- الطاقة الروحية – هنري برغسون – ترجمة: د. علي مقلد
- حدس اللحظة – فاستون باشلار – تعريب: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم
- فلسفة القراءة واشكاليات المعنى – د. حبيب مونسي
- المذاهب الكبرى في فرنسا – فيليب فان تيغيم – ترجمة: فلايد انطونيوس – منشورات عيودات، بيروت، باريس
- موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الأول – الجمالية – ترجمة: الدكتور عبد الواحد لؤلؤة
- لسانيات الخطاب، الاسلوبية والتلفظ والتداولية – صابر حباشة
- مجلة كلية الاداب، العدد 97 – د. جلال عبد الله خلف.

- ص 8 – مجلة فصول – الجزء الثالث والرابع
- الغموض في الشعر العربي – الدكتور مسعد بن عيد العطوي
- الحداثة، السلطة، النص – كمال ابو ديب، مجلة فصول العدد 3 القاهرة: 1984
- سيميوطيقيا العنوان – الدكتور جميل حمداوي
- نظرية أفعال الكلام – أوستين – ترجمة: عبد القادر قينيني
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر – د. محمد فتوح أحمد – دار المعارف بمصر
- الرمزية فى الأدب العربي – د. درويش الجندي
- كينونة التفرد والاختلاف – د. عبد الواسع الحميري – مؤسسة الانتشار العربي
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة – الدكتور علي عشري زايد، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة
- س. اليوت ص 16
- معجم المصطلحات الأدبية – ص552 – مجدي وهبة
- حركية الابداع، دراسات في الادب العربي الحديث – د. خالدة سعيد
- جالك دريدا – التفكيكية، النظرية والممارسة – كريستوفر نوريس
- البنية السردية في النص الشعري – د. محمد زيدان
- الأدب وقضايا العصر – رولان بارت
- السياق الادبي نظرية نقدية تطبيقية – د. محمود محمد عيسى
- علم الدلالة – أحمد المختار
- لغة الشعر العربي الحديث – الدكتور السعيد الورقي
- عز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، ط1، عمان

- مدخل في نظرية المزج – مارك تورنر، نقلها الى العربية: الأزهر الزنّاد – جامعة منوبة، تونس
- الدادائية والسريالية – ديفيد هوبكنزا «مقدمة قصيرة جدا» ترجمة: محمد أحمد الروبي
- الحركة السريالية Surréalisme للأستاذ عبد الله عبد الدائم – مجلة الأمل الحمصية – تشرين الثاني وكانون أول 1948
- معارك من أجل الرغبة الاباحية – عبد القادر الجنابي
- قصدية الإدراك – جون سيريل – ترجمة: أحمد الأنصاري
- مقالة بعنوان: فيديريكو غارثيا لوركا..حين يهزم الشعر الرصاص – نقلا عن يون بريس
- شاعرية أحلام اليقظة – غاستون باشلار
- الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية – عبد الاله الصائغ
- أبو الوليد ابن رشد – تلخيص كتاب الحاس والمحسوس لأرسطو
- الخيال أداة للابداع – الحسين الحايل
- دلالات الألوان في شعر نزار قباني – فلسطين: جامعة النجاح
- اللغة واللون – د أحمد مختار.. كلية دار العلوم، جامعة القاهرة
- الخيال الحركي في الأدب النقدي – د. عبد الفتاح الديدي – ضمن دراسات أدبية
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب – د. جابر عصفور
- مدخل الى المادية الجدلية – مورينس كورنفورث – ترجمة: محمد مستجير مصطفى – دار الفارابي، بيروت..
- أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية – د. أحمد عنوز

- المرئي واللامرئي – مويس ميرلو بونتي – ترجمة: د. سعاد محمد خضر – دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد..
- النص والنصية والاتساق – لسانيات النص، مدخل الى انسجام الخطاب – محمد خطابي – المركز الثقافي العربي..
- الشعرية والحداثة، بين أفق النقد الأدبي، وأفق النظرية الشعرية – د. بشير تاوريريت
- جريدة السفير 2000
- جريدة الاتحاد الامارتية 1997–
- حوار أجرته سلوى النعيمي – بريد الجنوب الباريسية 1996
- معنى المعنى، دراسة لاثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية – أوغدن ورتشاردز – قدم للكتاب وترجمه د. كيان أحمد حازم يحي..
- د. فايز الداية – علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق – دار الفكر المعاصر، بيروت

إشارات:

كتب صدرت:

- إنتماءات..... مجموعة شعرية / دار الكنوز الأدبية 1993 بيروت
- أرتقب رائحة الزيزفون..... مجموعة شعرية دار الكنوز الأدبية 1995 بيروت
- عندما ينبت العشب تبدأ العصافير..... مجموعة شعرية صدرت بالتعاون مع دار الثقافات العالية _ كوبنهاكن _ 2000
- من دون غلاف..... مجموعة شعرية / دار الشجرة _ دمشق _ 2010
- شهادة وفاة تقديرية..... مجموعة شعرية / دار ميزوبوتاميا _ بغداد _ 2013
- سلّة الدود الوطني..... مجموعة شعرية / دار يوتوبيا للطباعة والنشر _ بغداد _ 2014

- إبحار في الرغيف.. مجموعة شعرية للشعراء العرب، 2014، جمعت من المنتدى الثقافي ثقافي - طُبعت في بغداد / جمعتها ونقحتها ونشرتها حبا بالاصدقاء الشعراء...
- أناشيد عراقية.. مجموعة شعرية / دار أبي رقراق / المغرب / الرباط... 2016
- مواسم الشبهات.. مجموعة شعرية، 2017 – دار توت اله القلم والمعرفة – القاهرة – مصر العربية
- عربة الشعر.. حركة الخيال وسيمياء اللغة الشعرية في القصيدة العربية – كتاب نقدي
- من منشورات دار توت إله القلم والمعرفة.. 2016 – القاهرة – مصر العربية
- هبات الفقدان.. حركة الخيال والبنى القصائدية.. في تجربة الشاعر العراقي سلمان داود محمد.. كتاب نقدي – 2017 عدد صفحاته 568 صفحة، حجم كبير – من منشورات: دار النخبة، للنشر والطباعة والتوزيع – القاهرة – مصر العربية..
- عربة الشعر – التشكيلات اللغوية في القصيدة الحديثة – دار النخبة – القاهرة – بداية عام 2018

فهرس المحتويات

مقدمة – جرعة ثانية لقصيدة النثر 7

شئ من الحزن التوضيحي 8

مؤلفاته: 10

القسم الأول : الخطاب الرمزي 15

الفصل الأول: آليات الخطاب الرمزي 17

1 –المسلك التكويني 22

قصيدة النصّ: 29

2 – الرمز التصوري «بين الحسية والإدراك» 37

المستعمرة النصيّة 40

3 – الرمز التصويري 44

4 – الصورة المشهدية للرمزية 53

الخيال المشهدي 57

الإنفعال الحسّي 65

الفصل الثاني: اللغة التعيينية 67

تموضع الالفاظ التعيينية 71

الفصل الثالث: النصية بين الخطاب والقصيدة 77

اللغة التعبيرية في النصّ 84

الفصل الرابع: الابتسامة في المنظور الشعري 93

ابتسامة الدهشة في النصّ الشعري: 95

ابتسامة الحزن: 99

ابتسامة الاستهزاء: طرائد السخرية 102

ابتسامة الرضى «الفكرية»: 107

ابتسامة التعجب: 110

الفصل الخامس: الاستشهاد الرمزي 113

شعرية اللغة الرمزية 117

القسم الثاني: الرمزية والمعنى 127

الفصل الأول: اللغة الرمزية والمعنى 129

الذات الفكرية 132

النص المنتج 133

الذات الرادعة 137

تأسيس المعاني والرؤية الحسية 140

الفصل الثاني: الصورة الشعرية والمعنى 145

الصورة السريالية أو السريالية الصورية 150

الصورة الرمزية 169

الفصل الثالث: في أنواعية الصورة الشعرية 179

إعادة إنتاج الذات من خلال الصورة التكوينية 181

1 –الصورة الشعرية الطبيعية 184

2 – الصورة الحسية 188

3 – القصيدة القصة – الحكائية 195

مابعد الصورة: 199

4 –الصورة الصادمة 200

5 –خطفة (نظرة) الطائر 204

6 – عنصر الدهشة 207

التأمل الفلسفي وظهور المعنى: 210

الجمال المفرداتي المباغت: 213

القصدية الذاتية المباغتة: 218

التداخل الذاتي في الشعري والرمزي 222

7 – الدهشة الفلاشية 230

القسم الثالث: الرمزية والسريالية 235

الفصل الأول: الرمزية في القول الشعري الرمزي 237

مسلك القول الشعري الرمزي: 241

المسلك التفعيلي: 242

الفصل الثاني: فلسفة النقد الشعري 251

التعبيرية الرمزية 257

الفصل الثالث: الاستدلال الاستقرائي – الرمزية والسياق 263

القيمة الحسية.. 265

الانسجام النصي والذاتي 269

إرادة فعل الذات 273

الارادة والامكانية الرمزية 275

الفصل الرابع: التموضع الرمزي 285

الرمزية: 285

التموضع التصويري 291

المكاشفة الرمزية في النص 297

تقودنا القصيدة الى ثلاثة اتجاهات: 302

التموضع اللغوي 304

الرمزية وعلاقاتها 308

الفصل الخامس: بنية الحدث الشعري 315

القيمة الفراغية.. 319

اللحظة الاحادية 321

السريالية 325

الفصل السادس: الشعرية السريالية 325

الصورة المنظورية.. 334

لمَ الصورة المنظورية؟ 336

الصورة المنظورية – السريالية الصورية 337

سقط الرجل – العنونة: 340

المرايا والذات.. 345

البراءة الخارقة.. أو اللحظة الخارقة.. 350

الفصل السابع: في القول الشعري السريالي 357

الحسية اللامحدودة ((المفرطة)) 365

القسم الرابع: **الخيال الرمزي والسريالي** 375

الفصل الأول: حركية الخيال 377

الحالة الأولى: البصرية.. 379

الحالة الثانية: التصوير اللحظوي.. 380

الحالة الثالثة: خيال الأحلام.. 380

الحالة الرابعة: استدعاء اللحظة.. 383

الحالة الخامسة – أحلام اليقظة.. 385

الحالة السادسة: ألوانية الألوان والأبعاد الخيالية.. 388

اللون الأبيض: 392

اللون الأزرق: 394

اللون الأسود: 395

اللون الأحمر: 397

الفصل الثاني 399

البعد التصويري الخيالي 399

استدعاءات حسية 405

نصّ الصورة – نصّ الخيال 409

شعرية الخيال 414

الفصل الثالث: الخيال والجمال 423

جدل الإئتلاف والإختلاف في القصيدة الحديثة 429

الفصل الرابع: القيمة الجمالية في القصيدة الحديثة 435

لذة اللغة الرمزية والسريالية 441

المغامرة السريالية والرمزية في القصيدة الحديثة 446

معارك من أجل الرغبة اللحظوية 448

حركة الدلالة (السيماتيكي (semantics): 454

فصل خاص لعرض بعض قصائد – الشاعر الراحل سركون بولص 459

من مجموعة: الوصول الى مدينة أين – هناك رحلات 460

هذه هي 462

آلام بودلير وصلت 463

من مجموعة: الحياة قرب الاكروبول – صديق الستينات 466

تلميذة من بيركيلي 468

من مجموعة: الأول التالي – نهار في كركوك 469

أغنية الساعات 471

من مجموعة: حامل الفانوس في ليل الذئاب – مغامرة الفتى الهارب من القرية 472

المرأة التي كانت هنا منذ قليل 474

من مجموعة: إذا كنت نائما في مركب نوح – في وسط الولادة 475

من مجموعة: عظمة أخرى لكلب القبيلة – ((المدينة التي ليست لها كلاب حراسة

يحكمها ابن آوى)) 477

مثل سومري 477

وجهي الحيّ بلحظته 479

محمود البريكان واللصوص في البصرة 480

إلى سيّد الوليمة 482

الهجرة من آشور الى بلدان الاشياء الاخيرة 484

المصادر 487

إشارات: 493

كتب صدرت: 493