النَصُّ والهُويّةُ

الحضورُ السريانيُّ

في الأدبِ العراقيِّ الحديث

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/7/2519)

عبيد، محمد صابر

النص والهوية الحضور السرياني في الأدب العراقي الحديث / محمد صابر عبيد - عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013

( ) ص

ر.أ: (2013/7/2519).

الواصفات:/ النقد الأدبي // الأدب العربي// العراق// العصر الحديث

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-572-35-8

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+ خلـــوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com

النَصُّ والهُوِيّةُ

الحضورُ السريانيُّ في الأدبِ العراقيِّ الحديث

الدكتور

محمد صابر عبيد

الطبعة الأولى

2014 م – 1435 هـ

الفهرس

ـ المقدّمة 7

ـ مدخل: خطابُ الهوية ـ في إشكالية الأكثرية والأقلية ـ..... 11

الفصل الأوّل

النصّ الشعريّ والهويّة

ـ يوسف الصائغ: أسلوبية القصّ وشعرنة الشخصية..... 25

ـ يوسف الصائغ: شعرية المفارقة 32

ـ الأب يوسف سعيد: ((الموصل)) فضاءً شعرياً..... 37

ـ سركون بولص: الحداثة الشعرية والدفاع عن الهوية 52

ـ شاكر مجيد سيفو: تجليات الأنا الشاعرة..... 67

الفصل الثاني

النصّ السرديّ والهويّة

ـ يوسف الصائغ: مفهوم الواقعية: حساسية الرواية السيرذاتية 77

ـ سعدي المالح: الصنعة الروائية وإيقاع الموروث 83

ـ هيثم بهنام بردى: الملاذ السردي وطعم الحكاية 102

ـ فضاء القرية: الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي..... 112

ـ جوزيف حنّا يشوع: العلامة القصصية: من بؤرة العنونة إلى فضاء المتن... 134

المقدّمة

تعدّ العلاقة الثقافيّة والفكريّة والحضاريّة ذات الطبيعة الإنسانيّة بين النصّ الأدبيّ والهويّة علاقة جدلية وثيقة لا يمكن تنحيتها أو التقليل من شأنها، ولاسيّما بالنسبة لنصوص معينة بذاتها ولأدباء بعينهم، نصوص تُعاني وأدباء يُعانون داخل إشكالية أكثريّة وأقلّيّة، معاناة لها علاقة بالوجود والحضور والمكان وصولاً إلى الهويّة، بحيث يأتي النصّ استجابة لإشكالية الهوية وتعزيزاً لدورها وقوة حضورها الذاتية والموضوعية، وعلى الصعيدين الإبداعيّ الفنيّ والثقافيّ الحضاريّ..

ويحفل الأدب العربيّ القديم والحديث بإسهامات غزيرة من لدن هويات إبداعية تصنّف ضمن السياسة الثقافية المهيمنة على المنطقة بـ ((الأقلّيات))، ولعلّ من الأقليّات البارزة في الأدب العراقيّ الحديث هي الأقليّة السريانية التي تمتلك جذوراً حضارية وثقافية بالغة الحضور في المنطقة، حتى أنّ الكثير من أدبائها أضحوا اليوم جزءاً لا يتجزأ من الأدب العراقيّ الحديث في أرقى تجلياته، فعلى صعيد هذا الحضور المهم للأدباء السريان في القصة والرواية العراقيتين يمكن معاينة منجزات الأدباء: (إنعام كةجةجي، سعدي المالح، يوسف الصائغ، يوسف رزق الله غنيمة، ميشال لازار عيسى، هيثم بردى، ميخائيل اورو، بهنام وديع أوغسطين، حازم مراد، إدمون صبري، يوسف متي، يوسف يعقوب حداد، سركون بولص، بنيامين حداد، سهى رسام، جورج عيسى قلاب، وآخرون)، وعلى صعيد هذا الحضور في الشعر العراقي يمكن معاينة منجزات الأدباء: (سركون بولص، يوسف الصائغ، جان دمو، زهير بردى، شاكر سيفو، الفريد سمعان، يوسف أمين قصير، الأب يوسف سعيد،

المطران بولس بهنام، وآخرون)، ممّن أثروا الأدب العراقي الحديث بالكثير من الجدّة والتميّز وكان لهم بصمة واضحة وعميقة على المسويات الإبداعية والثقافية كافة.

انطلاقاً من هذه القناعة يأتي مشروع كتابنا هذا الموسوم بـ ((النصّ والهويّة ـ حضور السريان في الأدب العراقيّ الحديث)) ليرسم حدود هذا الحضور النوعيّ لأدب عراقيّ مكتوب باللغة العربية يسهم فيه المبدعون السريان العراقيون، وقد تمخّض هذا الحضور النوعيّ عن إسهامات لا يمكن لأيّ دارس أو مؤرّخ أدبيّ أن يغفلها، وذلك لأنّها ذات طبيعة تأسيسية ونوعية راسخة في ضمير الأدب العراقيّ والثقافة العراقية والوجود العراقيّ والأرض العراقية.

افتتحنا الكتاب بمدخل عنوانه ((خطاب الهوية في إشكالية الأقلية والأكثرية)) يطرح قضية ثقافية في غاية الأهمية، لها صلة وثيقة بمقاربات الكتاب كونها تشتغل على نصوص إبداعية سردية وشعرية لأدباء سريان عراقيين يكتبون بالعربية، وعلى الرغم من أنّ إشكالية الأكثرية والأقلية قد لا تظهر على نحو واضح في نصوصهم، غير أنّ ثمة طبقات جوّانية إذا ما فحصت جيداً يمكن أن تلتقط تجليات هذه الإشكالية على نحو ما، مع أن مقارباتنا النقدية في هذا الكتاب تعاملت مع نصوصهم على أنها نصوص أدبية عراقية عابرة للإشكالية، لكنها تبقى على صعيد الانتماء خاضعة ثقافياً لمستوى معين من مستويات هذه الإشكالية.

الفصل الأوّل من الكتاب الموسوم بـ ((النصّ الشعريّ والهويّة)) اشتغل على مجموعة نصوص شعرية لشعراء يشكّلون حضوراً بارزاً في الأجيال الشعرية العراقية المعرفة كلّاً حسب جيله، فالشاعر يوسف الصائغ أحد العلامات البارزة في الشعرية العراقية من جيل الخمسينات، وهو نسيج وحده لا يشبهه أيّ شاعر آخر،

والشاعر الأب يوسف سعيد هو الآخر شاعر عراقيّ نوعيّ مهموم بالحساسية العراقية والمكان العراقيّ والرؤية العراقية، والشاعر سركون بولص أحد أبرز شعراء جماعة كركوك وقصيدة النثر العراقية والعربية، والشاعر شاكر مجيد سيفو أيضاً بوصفه أحد أبرز شعراء قصيدة النثر العراقية من جيل الثمانينيات، ولعلّ من يعرف خارطة الشعرية العراقية الحديثة جيداً يدرك كم تمثّل هذه الأسماء الشعرية من أهمية وقّوة حضور داخل هذه الخارطة عراقياً، وخارجها عربياً، وعلى أكثر من مستوى.

أما الفصل الثاني من الكتاب الموسوم بـ ((النصّ السرديّ والهويّة)) فقد قارب مجموعة من النصوص الروائية والقصصية لروائيين وقصاصين لهم باع طويل في السردية العراقية الحديثة، فقاربنا نصاً روائياً للمبدع المتنوّع يوسف الصائغ وهو يؤكّد براعته في السرد مثلما يؤكد براعته في الشعر والمسرح والمقالة، وقاربنا نصاً روائياً آخر للروائي والقاص سعدي المالح الذي بالرغم من أنه اغترب سنوات طويلة عن العراق إلا أنّ نصوصه القصصية والروائية ظلّت مرتهنة بالحساسية العراقية والروح العراقية، وعلى الصعيد السرديّ القصصيّ اشتغل هذا الفصل من الكتاب على نصوص قصصية للقاص هيثم بهنام بردى، وهو القاص الذي تمتدّ مساحة تجربته الغزيرة على أكثر من ثلاثة عقود كان فيها حاضراً وبارزاً ضمن الصفوة المختارة من أبناء جيله في السردية العراقية الحديثة، واختتمنا هذا الفصل في القراءة النقدية السردية بمقربة نقدية لقاص من الجيل الجديد الشاب هو جوزيف حنّا يشوع، يتمتّع بقدرات سردية جيدة أهّلته كي يحجز له مكاناً في صفحات هذا الكتاب.

وبهذا يكون كتابنا هذا إسهامة واحدة جزئية في هذا المجال لأنه اقتصر على شعراء وروائيين وقصاصين بعينهم، من ضمن شعراء وروائيين وقاصين سريان كثر هم بحاجة أيضاً إلى الكشف عن دورهم الراسخ والواضح في الشعرية العراقية والحديثة والسردية العراقية الحديثة والثقافة العراقية الحديثة، فضلاً على مناخات إبداعية وفنية وجمالية أخرى في المسرح والنقد والتشكيل والتراث واللغويات واللسانيات والسينما وسائر الفنون والعلوم والمعارف الأخرى، التي كان للسريان دوراً بارزاً ومؤثراً فيها كانت ومازالت علامة فارقة في الأدب العراقيّ والفن العراقيّ والفكر العراقيّ والثقافة العراقية والحياة العراقية عموماً.

مدخل

خطابُ الهويّة

ـ في إشكاليّة الأكثريّة والأقليّة ـ

لماذا علينا يا ترى أن نبحث في كل مكان وزمان عن هوية ما؟ أية هوية، وكأن الإنسان لا يمكنه العيش بلا هوية تنير دربه، وتريه تفاصيل وجهه ووضوح ملامحه وصفاء دمه، وتعزّز وجوده الماديّ في الحياة، ثمة نكهة خاصة وحساسية خاصة وهواء خاص ولذّة خاصة في هذه الهوية المنشودة التي نبحث عنها دائماً، ومن دونها نشعر أبداً بالعجز والضياع والتيه والغربة وفقدان الترابط والتماسك والوضوح وكأن نقصاً حقيقياً مروّعاً ينغصّ علينا حياتنا، ويقلّل أهميتنا، ويضعنا فوراً في مهبّ ريح رعناء وعمياء ما تلبث أن تقتلعنا من جذورنا بسهولة.

ما ضرورة الهوية المحلوم بها في عالم غامض ومعقّد يتقدّم بخطى لاهثة مجنونة نحو هوية المادّة التي لا هوية قبلها ولا هوية بعدها، حيث الاقتصاد الأرعن يتسيّد العالم ويتحكّم به وبمصيره ويحكم مسيرته بقبضة من حديد وصلب ونقود في كلّ مكان؟ ما ضرورة الهوية وهي عنصر معنوي وهلامي غير مادّي وغير ملموس ولا يباع ولا يشترى؟ ما ضرورة الهوية وهي لا تغني من جوع، ولا تمنع من خوف، ولا توفّر دواءً، ولا تصلح جهازاً كهربائياً عاطلاً في المنزل؟ هوية الأكثرية وهوية الأقلية نسقان متوازيان لا يلتقيان، ويمضيان في سبيلهما إلى ما لا نهاية، هوية الأكثرية هي الغالبة وهوية الأقلية هي المغلوبة، ربما هذه هي شرعة الحياة في أصل

منطقها وحقيقة وجودها وتكوينها، تلك التي أخذت أشكالاً متعددة ومتنوعة منذ الإنسان البدائي وحتى الإنسان ((الشابكي))، هوية الأكثرية هوية ضاغطة قاهرة متسلّطة، وهوية الأقلية هوية مضغوطة مقهورة مغلوبة على أمرها، مهما ادّعت هوية الأكثرية كذبة التسامح والديمقراطية والأحقية المتساوية للجميع في هوية مشتركة، ومهما أذعنت هوية الأقلية واستسلمت للأمر الواقع ـ نفاقاً ومداراة وتزلفاً ـ، إذ إن هوية الأكثرية لا ترغب ولا تسمح بتغيير واقع الحال مثلما إن هوية الأقلية تقتنص أية فرصة مواتية للانقضاض على هوية الأكثرية وتدميرها والبطش بسلطتها.

إن هذه الإشكالية المجحفة تصنع على الدوام صوتين متضادين، الصوت الأعلى المهيمن والسلطوي الطاغي، والصوت الأوطأ المستكين والباطني والمشحون بالكره والنقمة والحقد، ولا يوجد للأسف صوت يتوسط بين الصوتين يمكن له أن يشكّل منطقة حرّة بينهما، يكون بوسعه بمرور الزمن التقريب بين إيقاع الصوتين، وإيجاد نغمة مشتركة يلتقيان فيها، على أمل حوار مجدٍ يقلل الفوارق ويزاوج بين الممكنات وينشئ قاعدة تواصل نظيفة وصافية وموضوعية، تمحو ما تيسّر لها من جنون التسلّط عند الأكثرية، وتفرّغ ما تيسّر لها أيضاً من بركان الحقد الذي يغلي في مرجل الأقلية بلا هوادة .

هوية الأكثرية هي هوية المطابقة والتطابق مع الذات، وهوية الأقلية هي هوية الاختلاف والتجاذب مع الذات، هوية المطابقة لا تسمح بالاختلاف وتمنع مجرد التفكير به، وهوية الاختلاف تجاري المطابقة وتجاملها ظاهراً، وتخزن نقمة عليها

باطناً، ويظل الصراع الجواني العميق بين الهويتين قائماً وفعالاً ومضاعفاً باستمرار، يشعر به الجميع ويتناساه الجميع في الوقت نفسه ولكلّ أسبابه المختلفة عن الآخر.

المحنة المركزية التي تضطهد هوية الأقلية وتمنح هوية الأقلية فعل السيطرة والهيمنة والإكراه الدائم هي محنة اللغة، فلغة الأكثرية لغة لازمة ولغة الأقلية لغة مطاردة، لغة الأكثرية لغة متحركة ولغة الأقلية لغة ساكنة، ففي المجتمع العراقي مثلاً المؤلّف من أكثرية عربية وأقلية كردية وتركمانية وسريانيّة وغيرها، كانت اللغة العربية ومازالت طبعاً هي اللغة السائدة على مدى سنوات طويلة مضت، وكل أبناء الأقليات لا بدّ لهم من إتقان العربية كي يتمكنوا من العيش، وكانت لغاتهم لغات منزلية ((لغة حضائر)) لا يمكن استخدامها في الحياة العامة، قبل أن تصبح اللغة الكردية الآن ـ بعد ما حصل في العراق من تغييرات جوهرية بعد 2003 في بنية التشكيل الهرمي لإشكالية الأقلية والأكثرية ـ لغة شبه مركزية، أحسسنا الآن نحن العرب لأول مرة بالحاجة إلى تعلّمها، إذ كنت بعد هذه التغييرات في زيارة إلى مدينة دهوك أصغر مدن كردستان، وسألت صبياً كردياً عن منطقة معينة في المدينة فأجابني بالكردية أنه لا يجيد العربية، وحين أخبرته أنني أدرك تماماً أنه يعرف العربية وقلت له أنت تعرف العربية فلماذا لا تجيبني، قال بثقة وتحدٍّ: ولماذا لا تتعلّم أنت الكردية؟.

وعلى الرغم من أن إجابة الصبي الكردي أقرب إلى العفوية والنقمة التي تشتغل على سطح الهوية، إلا أنها تعبّر عن صرخة هذه الهوية التي عرفت الآن طعم الحرية، وأصبح بإمكانها أن تعبّر عن ذاتها في أرضها ومجتمعها الذي كانت تتسيّده العربية في أدق مفاصله، وحين تأملت المشهد جيداً شعرت فعلاً بالحاجة الماسّة لتعلّم

هذه اللغة التي كانت في متناولي تعلمها طيلة سنوات كثيرة مرّت من دون أن ألتفت إلى هذه الحاجة مطلقاً، ولم تكن إجابة الصبي الكردي سوى درس عميق في صلب هذه القضية.

لا يمكن طبعاً وصف هوية الأكثرية كلها بالطغيان إذ بوسعنا أن نقسّم القهر الذي تسلّطه على هوية الأقلية على قسمين، الأول القهر المقصود الذي تمارسه طبقات معينة ذات طبيعة أيديولوجية مستفيدة فائدة مادية ومعنوية من هذه الهوية، حيث استقرّ نمط حياتها على الاستمرار في إدامة هذا القهر وتغذيته وتموينه بكل ما هو ممكن من أساليب المحو والإلغاء والتهميش، من أجل أن تبقى المكاسب التي تحصدها لقيةً ثمينةً لا يمكن التفريط بها أو التجاوز عليها أو حتى مناقشتها على أيّ مستوى من المستويات، والثاني القهر غير المقصود الذي تمارسه الطبقات الأقل أهمية في دائرة الأكثرية، إذ هي غير مستفيدة كثيراً من فداحة هذه الطبقية لكنّ السياق يرغمها على ممارسة قهر غير مقصود على هوية الأقلية بالرغم من تعاطفها معها ورغبتها في الانتصار لها.

إن اللعبة التي تشترك فيها الهويتان معاً هي لعبة السلطة ـ بكلّ ما تنطوي عليه هذه اللعبة من حيثيات وموضوعات وقيم وفضاءات وحساسيات ـ، ويقتسمانها على نحو عادل تماماً، فهوية الأكثرية هي الرأس وهوية الأقلية هي القدمين، هوية الأكثرية هي السماء وهوية الأقلية هي الأرض، هوية الأكثرية هي الأول وهوية الأقلية هي الآخر، ولا بدّ في النهاية من حاكم ومحكوم بحسب الأطروحة الثقافية التي تُعامل بتقديس هائل لا يمكن الإخلال بقدسيته من لدن شعوب هذه الإشكالية.

تذكرني هذه اللعبة القاسية الأليمة بنكتة أيديولوجية بسيطة في عمقها وعميقة في بساطتها تروى عن مجموعة مجانين احتلوا جزيرة، فأول مجنون وطأ أرض الجزيرة قال أنا فخامة الرئيس، وثاني مجنون احتل منصب رئيس الوزراء وتتابع المجانين في التقاط الحقائب الوزارية واستيزارها حتى انتهى الأمر إلى آخر مجنون ذي حظّ عاثر راح يفتش ((بجنون!؟)) عن حقيبة وزارية شاغرة فلم يجد، عندها صرخ بسؤال منطقي موجّه للحكومة الموقّرة وقد أخذ كل مسؤول فيها موقعه بجدارة، وأنا ماذا عساي أن أفعل بلا أية حقيبة وزارية؟ ردّ عليه الجميع بروح عالية من تسلّط الأكثرية وجبروتها: هل يعقل أن تعيش حكومة بلا شعب؟ إذن أنت الشعب.

تأخذ إشكالية هوية الأكثرية وهوية الأقلية فلسفتها القهرية من ثنائية المركز والهامش ذات الطابع السوسيوايديولوجي، فثمة مركز دائماً يحظى بكلّ شيء يدور حوله الهامش الذي يعيش على الفتات والبقايا والأسمال، وأطروحة المركز والهامش أطروحة فلسفية بالأساس اشتغل عليها العقل الغربي ومازال بالرغم من أن ديريدا فكّك هذه الثنائية ونقدها بآليات منهج التفكيك في كتابه الشهير ((الكتابة والاختلاف))، غير أن استنساخ هذه الأطروحة في المجتمعات العربية جرى على أوسع حجم ممكن منذ زمن بعيد، اجتهدت فيه الأكثرية على تكريس هذه الرؤية القاهرة لكبح جماح الأقلية من جهة، وللاستمتاع من جهة أخرى بمكاسبها ومتعها ولذائذها إلى أقصى درجة ممكنة ومتاحة وبلا حدود.

هوية الأكثرية بمرور الزمن وتتالي التجارب تؤسس مجموعة مركزية من التقاليد الضاغطة والحاجبة والعازلة، تعمل على تعزيز هيمنتها وفرض سلطتها بقسوة على هوية الأقلية، وغالباً ما تستخدم اللغة العربية في معظم المجتمعات

العربية سلاحاً فعّالاً في تركيز هذه السلطة في منطقة اللسان، للتقليل من أهمية غير العرب في ميدان قيادة دفّة المجتمع وصنع مستقبله، وذلك من خلال التأكيد على أن اللغة العربية هي هوية الأكثرية في المجتمعات العربية ولا يمكن لغير العربي التمكّن منها، بله الكتابة والإبداع فيها، على النحو الذي أصبحت فيه اللغة العربية هدفاً لحقد الأقلية وميداناً حياً ورحباً ومناسباً للحرب الباردة بين صوت الأقلية وصوت الأكثرية.

لعلّ من أبرز ردود فعل الأقلية على الأكثرية فيما بتعلّق بممارسة الأشكال الإبداعية لمبدعي الأقلية هو التشبث الصميميّ بالأشكال الإبداعية الثانوية، بوصفها وسيلة خلاص وهوية هامشية مميّزة بعيداً عن الأشكال المركزية التي تدين بالولاء الكامل لهوية الأكثرية، وسعي المبدعين المنتمين إلى فئة الأقلية إلى تشكيل ثقافتهم وإبداعهم ورؤيتهم التي تسمح على نحو ما بتأكيد هويتهم، والاجتهاد في خلق طرافة نوعية خاصة في هذه الأشكال الإبداعية الثانوية التي يمكن أن تلفت الانتباه إلى أنها ثورة ثقافية داخلية عميقة على أشكال الأكثرية الإبداعية، من خلال إيجاد بديل مختلف عن صوت الأكثرية وإيقاعها ورؤيتها وحساسيتها ونظامها الفني والجمالي المستقرّ، إذ إن جماليات التعبير في الأشكال الإبداعية الثانوية (أشكال الأقلية) تخترق النظام ولا تبحث عن استقرار أو هدوء أو مطابقة أو مثال، بل على العكس تماماً فهي تسدد لكل هذه المفاهيم سهاماً نارية مسمومة تستهدف إصابة مقتل فيها، وداخل هذا الفضاء القلق بالذات تنتعش هويتها المتفردة.

فعلى هذا الأساس يمكن القول بأن هناك شعر الأقلية وسرد الأقلية وتشكيل الأقلية وسينما الأقلية وغيرها، وهي بحاجة إلى فحص نقدي ثقافي عميق ورصين

ومسؤول يكشف عن طبيعة هذه الأنواع الإبداعية ويضعها في مسارها الصحيح، ويؤكّد انتماءها على نحو يكتسب فيه كلّ نوع شخصيته وهويته في سياق الأنواع الإبداعية السائدة، وبذلك يتمّ الكشف عن حالة إبداعية تعكس وضعاً ثقافياً ورؤيوياً وأيديولوجياً له حضوره القار، ولا سبيل إلى تجاوزه أو إهماله أو التقليل من شأنه مهما كانت الظروف والأسباب.

عمل مثقفو وأدباء الأقلية على التصدي للغة الأكثرية من داخلها والسعي إلى اختراقها عبر التمكّن الكبير منها، ومن ثم الانقلاب عليها وتفكيك هيمنتها، فشاعر مهم مثل سركون بولص أحد شعراء الأقلية السريانيّة في العراق (من جماعة كركوك الأدبية الشهيرة) كتب شعره بالعربية (لغة الأكثرية)، لكنه اتجه إلى كتابة قصيدة النثر في وقت مبكّر، على الرغم من أنه يتقن ((علم العروض العربي)) وبوسعه الكتابة على أصول الشعرية العربية المعروفة، سواءً على الشكل التقليدي أم شعر التفعيلة، لكنه آثر قصيدة النثر لأنه أنموذج الأقلية، وكان على الصعيد الإيقاعي يكتب في بعض قصائده مقاطع شعرية على بحور الخليل لكنه يسعى إلى إعدامها إيقاعياً، على النحو الذي يظهر لك هذا المقطع عند قراءته وكأنه خالٍ من أي وزن شعري مع أنه مكتوب على بحر شعري عربي أصيل، ومن ثم في القصيدة نفسها يكتب مقطعاً بلا وزن ولا قافية ((قصيدة نثر)) ويحشده بالإيقاع، بحيث تشعر عند قراءته وكأنه مكتوب على أحد بحور الشعر العربي لبروز غنائية واضحة وظاهرة فيه، في محاولة للتأكيد على نزع خصوصية الأكثرية في الانتماء إلى قصيدة عربية مكتوبة على بحور الخليل منذ أكثر من أربعة عشر عقداً من الزمن، وهو نوع من إعلاء صوت الأقلية على صوت الأكثرية بطريقة فنية لا تلفت الانتباه كثيراً. ومن الأساليب

الأخرى في هذا السياق العمل على توسيع هامش العاميات والتركيز عليها بديلاً للفصحى في المدوّن الكتابي، إذ سعى بعض مثقفي الأقلية في العراق إلى محاولة ترجمة بعض مسرحيات شكسبير إلى العامية العراقية، وأذكر أن أحد أصدقائي من هؤلاء مثلاً حدثني أن جبرا إبراهيم جبرا كان من المشجعين على هذا التوجّه أحساساً منه بهذه المحنة، وهي محاولة أخرى لتنحية سلاح مهم من الأسلحة التي تستخدمها هوية الأكثرية ضد هوية الأقلية، عبر التركيز على فصاحة اللغة العربية لأنها هي هوية الأمة وعنوان تقدمها وتطورها وأصالتها.

الوطن بوصفه مفهوماً ذهنياً هنا يرتبط عادةً باللغة، فمن لا لغة له لا وطن له، ولغة الأكثرية هي وطنها ـ بكل ما ينطوي عليه المعنى من مركزية واستحواذ ـ ولا وطن آخر لغيرها في المكان ذاته، لذا فإن أزمة البحث عن وطن بديل يمثل واحداً من أهم وأصعب وأخطر هموم الأقلية، ولعلّ التاريخ العربي يشهد على هذه الأزمة الحقيقة حين ذهب الكثير من أدباء ومثقفي الأقليات إلى التفقّه في اللغة العربية وعلومها وفنونها حتى تفوّقوا على أهلها، في سعي حثيث ومحموم لتجاوز هذه الأزمة وتفتيتها والتأكيد على أحقية جودة اللسان والبيان في وطن اللغة لبناء اللغة لهم ولغيرهم، إذ إن ممارسة اللغة على هذا النحو البارع والمتفوّق أعاد الاعتبار للأقليات في عصور كثيرة في التاريخ العربي، وحصد أدباء ومثقفو الأقليات مواقع ومناصب سيادية استثنائية عوضّت نقص الهوية، لكنهم كانوا يتحينون أية فرصة ممكنة للتعبير عن هويتهم المقموعة الساقطة في اللاشعور حتى وهم يتسيّدون مناصب ومواقع عليا داخل بيت الأكثرية.

إن العودة إلى شعراء العصر العباسي غير العرب وقراءة سيرهم وأشعارهم قراءة ثقافية فاحصة ذات صلة بهذه الرؤية، ورصد إشكالية هوية الأقلية في طرائق تفكيرهم ورؤيتهم في الحياة والأشياء وموقفهم من العالم، يكشف على نحو عميق وأصيل فعالية سعيهم الجارف إلى تفتيت القيم الاعتبارية الكبرى في مجتمع وثقافة الأكثرية وتشجيع الخروج والتمرّد عليها، وقد نجح بعضهم في تفكيك صلادة البنية التقليدية التي تعود لملكية الأكثرية، وفرض أنموذج التمرّد والثورة وكسر شوكة الهيمنة والتسلّط عبر وسائل كثيرة بعضها مباشر وبعضها الآخر غير مباشر، حتى أضحى لهم حضور وتشكيل وبصمة ومنهج وفضاء ورؤية تحسب لهم في غفلة من صوت الأكثرية القاهر الذي لا يسمح ـ حين يعي ـ بأيّ خرق في أركان منزله المحصّن مهما كان بسيطاً. أما على الصعيد المهني الاجتماعي فإن هوية الأقلية تتمثل في انتخاب مستويين متناقضين من المهن التي يمتهنها أصحاب هذه الهوية، تمثّلَ المستوى الأول في اختيار المهن المفصلية العليا ذات الطابع الاقتصادي المميّز، فمعظم صاغة الذهب والمشتغلين في حقل تجارته مثلاً هم من الأقلية (ولاسيّما السريانيّة)، وعلى العكس من ذلك اتجه القسم الآخر منهم إلى المهن الحقيرة الدنيا، وكأنهم شاءوا من خلال اشتغالهم في منطقتين متناقضتين تأسيس حضور مهم في أقصى منطقة الثراء، وتحقيق حضور آخر في أقصى منطقة الفقر، لتكريس وجود ما يحيط بالمجتمع من أقصاه إلى أقصاه، هم فعلاً بأمس الحاجة إليه.

لا شكّ في أن تحليل هذه الثنائية تحليلاً ثقافياً وفكرياً وفلسفياً عميقاً عبر قراءة هذه الظواهر كلها على هذا النحو، سيكشف عن نتيجة قاسية تنتهي إلى أنّ حسّ الأقلية حسّ فاجع ومدمّر، وأن كل القوانين والدساتير لم تنتبه بما فيه الكفاية إلى

الجانب المسكوت عنه في هذه الإشكالية المريرة التي عاشتها الأقليات وما زالت تعيشها بمرارة كبيرة، ولا سبيل فيما يبدو إلى معالجتها على نحو أكيد وموضوعي منصف.

إن استقراءً دقيقاً وعلمياً محايداً يمكن أن يكشف عن حقيقة كارثية هي أنه لا وجود لأكثرية ديمقراطية في أكثر المجتمعات تحضراً وعبر العصور كلها، إذ إن الأكثرية تسعى بوعي منها وحتى بلا وعي إلى تكريس أنموذجها على حساب الأقلية دائماً، فهي محكّ هيمنتها وتسلّطها وجبروتها، إنّ هوية الأقلية على هذا الأساس ضرورية لهوية الأكثرية، إذ من دونها تظل هوية الأكثرية بلا حدود وبلا معنى تقريباً، وبحسب نظرية التحدي والاستجابة التاريخية فإن وجود صوت الأقلية الواطئ والراضخ هو الذي يكشف عن علو صوت الأكثرية وتسلّطه. لذا فإن الأكثرية تحقق وجودها بديكتاتورية الهيمنة والتسلّط والصوت العالي، إذ هي تنظر إلى صوت الأقلية بوصفه ميدان اختبار حيّاً لقوة هذه الديكتاتورية وفعاليتها في التسلّط والهيمنة وفرض الأنموذج، وتتعامل معه تجريبياً بوصفه مختبراً لكشف كفاءة صوتها وصلاحيته وحجم إنجازه، وهي تعيد النظر في صوتها على أساس طبيعة الاستجابة التي تحظى بها في هذا السياق.

إنّ ثقافة الأكثرية على هذا الأساس هي ثقافة سلطوية وأبوية بطرياركية عليا لا تهبط إلى الأسفل مطلقاً، لا يمكنها التخلي عن تراثها ومنجزاتها حتى وإن برز فيها أفراد متحررون ديمقراطيون راغبون في التغيير، لأن هذا التراث اكتسب درجة التقديس والصيرورة التاريخية والاجتماعية والفلسفية، وراح أفراد ثقافة الأكثرية

المترفون ينعمون بمكتسبات كبيرة جداً في الحياة ليس من السهل التنازل عنها أو التقليل من منجزها، مهما شعر الديمقراطيون من أفرادها بظلمهم للآخر.

المجتمعات العربية الحيّة على مرّ عصورها هي مجتمعات أكثرية وأقلية، ولم تخرج في كل عصورها خارج هذه المعادلة الصعبة العصيّة على الحلّ أبداً، وعلى هذا فهي متّهمة دائماً بسياسة التمييز بين الأكثرية والأقلية، مثلما أن العرب أنفسهم في المجتمعات الغربية ـ حيث هم يلعبون دور الأقلية ـ يعانون من المأساة نفسها، ويشربون من الكأس نفسها، وقد حشرتهم الأكثرية في هامش مظلم. يمكن النظر إلى مصطلح المحاصصة الطائفية والتقسيم الفئوي للمناصب في العراق ولبنان وفي بلدان عربية أخرى مثلاً بوصفه حلاً ديمقراطياً شكلياً لإعادة الاعتبار للأقلية، لكنه في سياق آخر هو تكريس لها وتثبيت لدعائمها ونشر ثقافتها والتقليل من خطورتها على النحو الذي يخدم الأكثرية أيضاً.

إن وعي هذه الإشكالية وعياً ثقافياً صحيحاً ونموذجياً وعادلاً يمكنه أن يصل إلى حقيقة مخيفة إنسانياً تتمثّل في صعوبة تحقّق ديمقراطية المؤسسات والمجتمع المدني المنشودة، مقابل هيمنة السلطة الرعوية على المجتمع الناقص المدنية دائماً، في ظلّ معادلة ناقصة وشائكة وظالمة لا يمكن فكّ شفرتها بسهولة. المعادلة تضع الرعاة من الأكثرية في طرف والرعية من الأقلية في طرف آخر، كلّ الحقوق للأكثرية ولا حقوق للأقلية، لصوت الأكثرية الفضاء كله ولصوت الأقلية الهوامش والظلال الميتة والزوايا المهملة، التي تضمن للأكثرية مساحة ملائمة تبتعد فيها الأقلية عن مركز القرار ومنطقة الثروة.

ولعلّ الحلّ الأمثل يكمن في تحويل ثنائية الأقلية والأكثرية إلى فضاء المكوّنات التي تحتكم دائماً للمنجز وليس للفئة، تنظر إلى الشخص بوصفه مواطناً حرّاً يؤدي دوره بكفاءة ووطنية في هذا الوطن، فحين نتذكّر يوسف الصائغ وسركون بولص وإدمون صبري وغيرهم تنصرف رؤيتنا إلى ما حققوه للأدب العراقيّ، ولا ننحاز إلى جذورهم السريانية على حساب عراقيتهم، وكذلك الحال بالنسبة إلى سعدي المالح وهيثم بهنام بردى وشاكر مجيد سيفو وغيرهم كثير، إذ ربّما نجد أن الأدباء والمثقفين السريان العراقيين هم أقلّ حساسية من غيرهم في الاندماج بلغة الأكثرية وثقافة الأكثرية، مع الحفاظ على خصوصيته السريانية التي تُغني ولا تُفقِر، وتُثري ولا تحجب، وتُطوِّر ولا تُعرقل، وتنفتح ولا تنغلق، وذلك حسبها.

الفصل الأوّل

النصّ الشعريّ والهويّة

- يوسف الصائغ : أسلوبية القص وشعرنة الشخصية
- يوسف الصائغ : شعرية المفارقة
- الأب يوسف سعيد : ((الموصل)) فضاءً شعرياً
- سركون بولص : الحداثة الشعرية والدفاع عن الهويّة
- شاكر مجيد سيفو : تجلّيات الأنا الشاعرة

الفصل الأوّل

النصّ الشعريّ والهويّة

يوسف الصائغ: أسلوبية القصّ وشعرنة الشخصية

قصيدة "المعلم" [1] للشاعر يوسف الصائغ أنموذج متقدم من نماذج البناء القصصي في القصيدة العربية الحديثة، ومحاولة ناجحة لأنسنة الشعر الحديث وتحويله إلى كائن حي باستخدام المفردة اليومية الشائعة وضخها بروح الشعر السحرية، لتضجّ بالحركة والفعل والصيرورة والألق، على نحو تتفاعل فيه أسلوبية التعبير وأسلوبية البناء عبر استلهام الخيال الشعري الحرّ بطاقته المغامِرة.

تبدأ القصيدة بتصوير أبعاد المكان بأسلوب قصصي يمهد للحدث:

هي سبّورة

عرضها العمر..

تمتدّ دوني..

وصفٌ صغير

بمدرسة بباب المعظم

وتحديد زمن الحدث الرئيس في القصيدة تحديداً نسبياً..

الوقت.. بين الصباح

وبين الضحى..

ثم يبدأ الحدث – القصة- التاريخ، فحدث القصيدة حدث تاريخي كبير بالمساحة العاطفية والوجودية التي يتحرك عليها وكبير بسيطرته على كلّ القلوب، باختلاف أفكارها وتطلّعاتها وعقائدها واستجاباتها، من خلال وحدة المشاعر المضمّخة بالنضال والألم والمعاناة.

"وطني" مفردة تحمل تراثاً عميقاً ومكثّفاً من الدلالات ينقلها الشاعر إلى عالم القصيدة، لا بل يجعلها عالم القصيدة الرئيس الذي تدور حوله حيواتها الأخرى، يستنطقها ويشحنها بطاقة هائلة من الحسّ العاطفي المرهف المتفجر ثورة وكفاحاً.المفردة لم تأت مستقلة استقلالا ذاتيا، بدلالاتها التقليدية المعروفة، لكنها جاءت ضمن سياق بيت شعري معروف للشاعر أحمد شوقي.

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

وقد تعشّق هذا البيت بمحطاته المتعاقبة المتصلة بموضوع القصيدة والتحم بها، حتى لكأنه بدا جزءًا منها وكان أفضل ما يكون عليه الاتحاد بين الخاص والعام، والعام والخاص.

المكان يأخذ حيزا مهما من مساحة الفعل الإبداعي في القصيدة، فالمسمّيات المكانية فيها " باب المعظم – عقد النصارى – شارع النهر "، تنتزع من الذهن دلالات محددة، إنها ليست أماكن عادية جاءت عند الشاعر عفو الخاطر، بل لها من الدلالات التاريخية والوطنية ما يجعلها قادرة على التوهج ومغادرة الثبات المكاني الواقعي لتتحول إلى رموز غنية بدلالاتها وعمق معانيها وتنتظم في فضاء المغامرة الشعرية الحرّة مكتسبة طاقاته وقدراته. وقد استخدم الشاعر الزمن استخداماً أسلوبياً حديثاً، فالزمن المحوري لها هو الماضي من حيث تحقق الحدث، غير أنه نقله إلى

الحاضر نقلا قصصيا محمّلا بحرارة الحاضر زمناً وفاعلية، فاستبطان الزمن جاء بتقانة معاصرة في الفن القصصي "الفلاش باك" الذي ينقل تفاصيل الحدث الدقيقة لينتهي عند:

فمن أين تأتي القصيدة

والوزن مختلف..

والزمان قديم؟.

فينتهي معه المشهد الزمني الأول المستمد من الماضي، ليأتي الفعل "كان صوت المعلم" إيذانا بانتهاء لحظة الحدث الماضي المقدم بزمن الحاضر، وبداية لاستكمال التفاصيل الأخرى، عن طريق التعامل الماضوي الصرف مع الحدث:

مات المعلم،

منذ سنين،

ثم الاستخدامات الزمنية الأخرى "كان معي، كان يراقبني، ومرت سنون ... الخ".

وعلى الرغم من أن الزمن عبر استخداماته المتنوّعة يحتلّ أفقاً زمنيًا واسعاً، إلاّ أن الشاعر ينظر إليه من زاوية أخرى خاصة، توضّح فلسفة الزمن عنده فلا يراه أكثر من:

والعمر

بين الغروب

وبين المساء

فما الذي سيتحقق في هذه اللحظات الزمنية النادرة من فعل إبداعي عال، يكسر فيه الإنسان قسوة الزمن وضيقه وحصاره، انه امتحان عسير مدمّر. أمّا على صعيد بناء الحدث، فقد أسهم النمو الدرامي للأفعال، في تصعيد مشاهد الحدث وشحنه بطاقة درامية عاطفية متّقدة:

1 – ففتحت فمي

وتنفّست

ثم تهجّأتها

2 – كنت أقول له " وطني.. "

فيشتمني

فأصرخ " بالخلد عنه.. "

ويضربني

فأهتف: بالسجن..

صاح

ـ خذوه إلى السجن

3 – فتصرخ غاضبة: " لو شغلت "

فيبصق في وجهها

فتهتف: " الخلد عنه.."

ويضربها

فتصيح، وقد غلبتها كرامتها

" نازعتني إليه في..."..

الموت

في حين يعمل التقابل الفعلي على تصعيد دراما الحدث، عبر انفتاح كوة الصراع الفعلي المباشر، الذي يتقنّع خلفه صراع تاريخي دامٍ بين صوت الحق والحرية من جهة وصوت الاضطهاد والقهر والاستلاب من جهة أخرى. ولعل الحوار بما يمتلكه من دفء واتساق وتناغم عاطفي وطاقة على تثوير حركة المشاهد، وبوصفه تقانة أسلوبية سرد -درامية تضاعف طاقة الجمالية للتعبير والبناء، أسهم هو الآخر في تعميق البنية السرد - درامية لحدث القصيدة:

ـ من يقرأ البيت ؟

قلت

ـ أنا

واعترتني، من الزهو

في نبرتي رعدة..

فنهضت..

ـ على مهل..

قال لي :

ـ تهجّأ.. على مهل

إنها كلمة،

ليس يخطئها القلب يا ولدي ....

وقد يأتي الحوار معتمدا على الفعل لا على اللغة المباشرة، من خلال التناقض الحاد بين أركان الحوار لكنه مع ذلك يلهب المشهد، ويمنحه طاقة درامية مشعّة على نحو كبير:

كنت أقول له: " وطني ... "

فيشتمني

فأصرخ " بالخلد عنه.. "

ويضربني..

فأهتف: بالسجن..

صاح :

ـ خذوه إلى السجن

إنّ أبرز ما في القصيدة من مظاهر التقانة القصصية الحديثة أسلوبياً، تعدّد الشخصيات أو الأصوات، ففي القصيدة خمس شخصيات تنطلق منها خمسة أصوات، تشكّل البناء الهيكلّي العام للحدث، فالشخصية الأولى "المعلّم" هي الشخصية المحورية التاريخية في القصيدة "من يقرأ البيت"، والشخصية الثانية "الطفل – الشاعر" هي شخصية رئيسة تشارك الشخصية الأولى موقع الصدارة في تفاصيل الأحداث "قلت: أنا"، والشخصية الثالثة "المحقّق" وهو يمثل قطبا مهما من أقطاب الحدث "قال المحقّق.. والآن من يقرأ البيت؟ "، ثم شخصية "العراقية" التي دخلت

إلى الحدث كتطور درامي لحركة الشخوص "صاحت: أنا أقرأ البيت"، وأخيرا شخصية "المذيع" وهو يدخل إلى ميدان الحدث المتطور من الخارج

"قال المذيع: إذاعة بغداد: طبتم صباحاً".

لقد مزج الشاعر بين هذه الأصوات مزجاً موفقاً، استطاع من خلاله تكثيف زمن تاريخي هائل، متخلّصاً بذلك من أي ترهل، كان من الممكن أن يقتل القصيدة فيما لو تسرّب إليها، لكنها جاءت محبوكة تماماً وبلا زوائد، كما كان للأصوات نكهتها الإيقاعية ونتائجها التشكيلية الطيبة، على صعيد تطور بناء القصيدة وأسلوبيتها التعبيرية.

وكان لعنصر السؤال في القصيدة بوصفه منبهاً أسلوبياً دور مهم في شدّ محاورها، إذ انتشرت الأسئلة ذات الاستجابات السريعة المباشرة، على مساحة مهمة من مسرح القصيدة، فمنحتها قدرة أكبر على تأجيج شعلة التناقض والصراع بين أقطاب الحدث الرئيس.

وأدّى اللون كقيمة أسلوبية دوراً فاعلاً ومؤثراً في تحوّل دلالة الصور الفنية وقلب مداليلها الثابتة، انسجاماً مع تطور الأجزاء الدقيقة المتفاعلة لدراما القصيدة ونموّها، فاللون لم يأت لإضافات تزيينية، بل لضرورات فعلية وحدثية أسلوبية بالغة الخطورة والأهمية، لذلك فاستخداماته تجاوزت القيمة التشكيلية المباشرة، إلى التأثير في عمق مغامرة الفعل ونتائجه فالقارئ لا يشعر باللون كقيمة، قدر إحساسه به كطاقة تولد نتائج سريعة تنمّي خيال الحدث، وتشيع فيه مناخاً خاصاً، إذ إنه يلتقط

انعكاس اللون، أكثر من إدراكه للّون بذاته، لأن الاستخدام كان استخداماً نتجياً تحصيلياً أكثر منه تشكيلياً صرفا:

1 – فأسود لون الطباشير

واحمرّ وجه المعلم

2 – وخذ قلم الفحم

وارسم لنا شاربين

3 – كان شعر المعلم، يبيضّ من ألم،

4 – وهذي القصيدة مصبوغة.. بدمائي

في حين اقتصرت صوره الفنية - بالرغم من طرافة بعضها - على المجاز والتشبيه والاستعارة، لأن الصورة تفقد جزءاً كبيراً من استقلاليتها في البنية الدرامية – القصصية للقصيدة، إذ تنهض الأفعال بأعباء تطور الحدث ونموّه أكثر من التشكيل الصوري.

اشتغلت قصيدة "المعلّم" على استثارة الخيال الشعري الحرّ بمغامرتة الجمالية عبر مجموعة من الحركات السرد – درامية، التي شغلت المتن بشبكة من التنويعات الأسلوبية تعزيزاً لطاقات التعبير الشعرية وإمكاناته البنائية.

يوسف الصائغ: شعرية المفارقة

تشتغل قصيدة ((لقاء))(2) للشاعر يوسف الصائغ على شعرية المفارقة، إذ إن اللعبة النصية لا تكشف خيوطها الا في آخر مفردة من مفردات القصيدة، وهي تمثل

البؤرة التي تشع شعرية على فضاء القصيدة بأكمله:

رجل أخرس

وامرأة حسناء..

يلتقيان ...

يتبسم..

تبتسم المرأة...

يومئ..

تومئ..

ينهض.. تتبعه..

يمشي.. تمشي معه ...

حتى يصلا آخر هذي الدنيا..

يقف الرجل الأخرس، مرتبكاً..

يتساءل في سره:

- أما آن لها أن تفهم

أني رجل اخرس؟

في حين تظل المرأة، قربه، واقفة..

تتساءل:

- أما آن له أن يفهم،

أني امرأة خرساء ...

تنمو المنظومة الفعلية المهيمنة على مساحة واسعة من المشهد نمواً درامياً متوازناً، وإذا شئنا أن نسلط الضوء إلى مناطق المنظومة وفعالياتها المرآوية، سنجد أن الفعل ((يتبسم)) فعل محايد ينطوي على قصدية واضحة، وفي الوقت عينه يضم قصدية خفية اختبارية لمدى استعداد ((الآخر)) لدخول اللعبة، في حين يحقق الفعل ((تبتسم)) استجابة ذات قصدية واضحة تعلن دخولها اللعبة، لذا فإن الفعلين ((يومئ - تومئ)) يؤشران تطور مستوى القصيدة التخييلي في حركة الفعل وإيقاعه، وتحميله طاقة دلالية وإشارية أكبر وأكثر قدرة من داخل دائرة اللعبة.

لينتقل النسق الدرامي الفعلي بالفعلين ((ينهض – تتبعه)) انتقالة جديدة، من محدودية الحركة إلى تفعيلها واتساع مساحة حركتها وتطور مستوى أدائها، إذ إن تلاحق الفعلين ((ينهض – تتبعه)) ينطوي على استهداف مستقبل دلالي احتمالي معين، بحيث يقترب الفعلان ((يمشي – تمشي معه)) من التماثل شكلا ودلالة وأداء ميدانيا.

فالمسافة الحيوية بين الرجل والمرأة بعد أن كانت تنطوي على وجود فاصلة بينية يتمظهر فيها المكان ((ينهض – تتبعه))، فإنها هنا تذوب ليصبح أحدهما بإزاء الآخر مباشرة ((يمشي – تمشي معه)) ليتوج الكرنفال الفعلي بالفعل المشترك ((يصلا)).

يجب ملاحظة أن المقاربات التي تتمخض عنها الدلالات الحسية للأفعال، تؤكد حضور الجسد عبر تجلياته العيانية في تعابير الوجه واليد وحركة الجسد كاملا والقدم، مما يوحي بتشغيل الجسد واستنطاقه، تعويضا عن فقدان آليّة النطق التي كان

من الممكن أن تغني مباشرة عن كل هذا المشهد.

وإذا كانت المنظومة الفعلية تقدم بتمظهراتها المتنوعة مشاهد مصورة، يمكن للذهن المبصر أن يتخيل بصريا الفعاليات الحركية التي تمارسها الأفعال، فإن اختتام المشهد بـ((حتى يصلا ... آخر هذي الدنيا)) يفاجئ الاطمئنان إلى ألفة الإحاطة البصرية بالمشهد وذلك بعبارة ((آخر هذي الدنيا))، وهي تنتقل بالتصور من واقعية المشهد إلى فانتازيته، ليقطع أفق التوقع بنتائج ملموسة لتطور أفعال المنظومة دراميا.

وهذا القطع فضلا عن كونه إسدالا للستار على الفضاء الدلالي للمشهد الأول، فإن له وظيفة بنائية تسوّغ للقصيدة مناسبة الانتقال إلى مشهد جديد، ومعالجة الحادثة الشعرية من زوايا أخرى استكمالا للنظام البنائي العام.

المشهد مؤلف من خمس صور، تنمو نموا دراميا وصولا إلى أعلى قمة ((آخر هذي الدنيا))، كل الوحدات الفعلية والاسمية المكونة للمشهد تختتم بـ((...)) للتدليل على وجود (فراغ) نقص أدائي في نشاطها، باستثناء الجملة الاسمية التي افتتح النص عالمه بها ((رجل أخرس))، إذ إن الشخصية هنا وبهذا الوصف الخبري تستكمل بناءها، وبالتالي ليس ثمة داع لوجود فواصل تشي بإضافة ما يكملها لاحقا، إن الفواصل هنا إشارات تكرس منطق الاحتمال في التأويل، إنها تطرح مشكلة يقترح حلها في مشاهد قابلة للنص.

المشهد الثاني يخضع لانحراف في توجيه الكاميرا، ففي الوقت الذي كان فيه الراوي العليم يصور حالة خارجية في المشهد الأول بآلية سرد وصفية، فإنه هنا يحاول التدخل في العالم الجوانيّ لشخصية الرجل، مصورا ما يجري فيه من أنشطة وفعاليات، ولعل مما يعطي للكاميرا فرصة أكبر على التصوير بدقة، هو استقرار

النشاط الحركي الخارجي ((يقف ... الرجل الأخرس)).

فتقليل حيز الحركة إلى اقصى حد ممكن في عملية الوقوف، ووضع الاستقامة العمودية في الوقوف، يمنح عمليات التصوير مناسبة مثالية لالتقاط المشاهد الجوانية التقاطا شاملا، أما الحال النحوي ((مرتبكا)) فإنه يعبّر بدقة ودلالة عن الحال الشعري، فالارتباط يأتي من إحساس النسق الرجولي في الرجل الأخرس بتفوق النسق الأنثوي في ((امرأة – حسناء)) عليه.

إذ في الوقت الذي تعادل فيه المرأة حسنها بخرسها، ويقنعها هذا التعادل بجدارتها في مجاراته – بافتراض أنه غير أخرس -، فإنه لا ينجح في تحقيق ذلك لوجود خلل كبير في الموازنة.

فهو الأخرس بإزاء امرأة حسناء أولا، وافتراض أنها غير خرساء ثانيا، لذا فالارتباط استجابة طبيعية لانعدام قدرته على إحلال قدر من التوازن في ترتيب المشهد، وتأتي ((في سره)) إمعانا في التستر والإخفاء والانكفاء على الذات، أما حواره الداخلي ((- أما آن لها أن تفهم/ أني رجل أخرس)) فينتهي بعلامة الاستفهام ((؟))، وفيها إشارة إلى نهاية النسق الرجولي في المشهد وفي عموم النص.

فالعلامة هنا إقفال يشير إلى خروج الرجل من اللعبة، بعد أن توافرت له قناعة كاملة بالهزيمة، فغادر المشهد العام للنص وترك للمرأة حرية التمتع بتميزها عليه داخل حدود النص.

المشهد الثالث مشهد مواز للمشهد الثاني، تنتقل فيه الكاميرا من كشف العالم الداخلي للنسق الرجولي الممثل بالرجل، إلى العالم الداخلي للنسق الأنثوي الممثل بالمرأة.

إلا أن المشهد الثالث لا يتوازى تماما مع سابقه، فصورة وقوف المرأة خالية من الارتباط، وتتساءل من دون العلامة الباطنية اللافتة ((في سرها))، فضلا عن أن المونولوج الداخلي المتسائل لا ينتهي بعلامة استفهام بل بـ((...)) دلالة على تلبثها في المشهد وإصرارها على مواصلة اللعبة.

في اختتام القصيدة بـ((امرأة خرساء)) تنكشف اللعبة وتحدث المفارقة، وإذا شئنا أن نجعل النسق التركيبي للقصيدة نسقا دائريا، فإن جملة ((رجل أخرس)) التي افتتحت القصيدة بها لعبتها، تختتم بجملة ((امرأة خرساء)) التي ينتهي بها إيهام الصفة الخبرية الأولى للمرأة ((حسناء))، وإذا كان النص ابتدأ بنسق رجولي فإنه ينتهي بنسق أنثوي.

في تحليلنا للبنية السردية العامة المؤلفة للنص الشعري في تشكيله المتخيّل، نجد أن سر اللعبة كشفها راو كلي العلم يروي روايته من الخلف، كشفها على لسان شخصية المرأة، لكن السر لم يكشف الا للمروي لهم، وبقي غائبا عن العنصر الشخصاني الثاني ((الرجل))، الذي يتقاسم مع المرأة مساحة النص شاغلا نصفها تماما.

السر الذي نهضت عليه حبكة النص السردية، بقي ماثلا ومشتغلا داخل النص حتى بعد انتهاء فعالياته، فالدلالة التنكرية للعنوان ((لقاء)) انتهت في خاتمة المطاف إلى ((لا ــ لقاء))، بفعل سوء التفاهم والاتصال بين طرفي المعادلة النصية وعدم قدرة أحدهما على التقاط الإشارة السيميائية الموجهة له من الآخر، فالجمهور ((المروي لهم)) وهم يطلون على مشاهد الحدث الشعري، أدركوا السر في آخر لحظة لسانية انتهت إليها لغة النص ((امرأة – خرساء))، إذ إن عقد اللقاء الوهمي

ينفرط قبل أن يتحقق.

الحكاية التي قدمها النص حكاية مخلّقة، لأن اللغة التي اعتمدت عليها في صياغة أنموذجها الحكائي هي لغة صمت، لغة تحيل دون رغبة الإفضاء وصولا إلى الآخر.

ومما ساعد على تكريس هذا الوضع تحييد عنصري الزمان والمكان، فطغيان الحضور الشخصاني وهيمنته قيّد حضور العناصر الأخرى وقلّل من إمكانية اشتغالها، على الرغم من أن عمل الشخصية كان متوازيا، فكل شخصية كانت تعمل داخل نسقها الشعري المتخيل باستقلالية عازلة، جعلت اللقاء المقترح في العنوان مستحيلا في المتن

الأب يوسف سعيد: ((الموصل)) فضاءً شعرياً.

تتحدّر عتبة عنوان القصيدة ((الموصل)) للشاعر الأب يوسف سعيد من العتبة الكليّة لعنوان الديوان ((الشموع ذات الاشتعال المتأخر))[3]، وعنوان الديوان هو عنوان محيطيّ شامل تنتمي إليه القصائد جميعاً، إذ هو عنوان مهيمن يطغى على عنوانات قصائد الديوان كلّها ويستوعبها، وثريّا تنشر تباشير ضوئها اللامع عليها، ولعلّنا يمكن أن نقدّر كقراءة أولى أنّ كل قصيدة من قصائد الديوان التي تعمل تحت مظلّة ثريّا العنوان هي (شمعة) تتسّم باشتعال متأخر، ومن ضمنها قصيدة ((الموصل)) التي هي أول قصيدة ((شمعة)) في ترتيب القصائد ((الشموع)) وتسلسلها داخل الفضاء الخطّي الورقي للديوان.

عنوان القصيدة ((الموصل)) ينهض على مفردة خبريّة معرّفة تستقل في فضاء العنونة وتسيطر على مجال البياض ما قبل متن سواد الكتابة، وثمة هدف قصدي واضح ودقيق ومحدد ينتمي إلى ((الموصل/المدينة)) حيث يرتبط الشاعر معها مكانياً في أكثر من مستوى معيشي وتاريخي وحضاري، فضلاً على معنى الوصل والتواصل والربط الجسريّ الكامن أصلاً في معناها اللغوي ما قبل المديني.

عتبة العنوان بهذه الأسلوبية المحدودة (الموصل) لا تعطي الكثير في نطاق البحث التأويلي للمخزون السيميائي الممكن، لذا يتوجب هنا البحث أولاً في علاقة عنوان القصيدة بعنوان الديوان ((الشموع ذات الاشتعال المتأخر))، وثانياً لا بدّ أن تتمظهر القيمة السيميائية للعنوان في تشكيلات المتن الشعري للقصيدة، وهو ما ستكتشفه القراءة عموماً داخل فضاء العتبات وخارجها حيث تكون (الموصل) بوصفه مكاناً مرجعياً واقعياً، وشعرياً تخييلياً، بؤرة شعرية مثمرة ومنتجة تتشظى رؤيات ودلالات ومعانٍ وقيم تعبيرية وتصويرية، تشعّ من المكان، وتتشظى في محيطه، وتنتشر على مساحاته، وترتفع في فضاء التخييل عالياً، لتعود مرة أخرى إلى المكان الأصل بمنظوره الواقعي (المديني الراهن والتاريخي والحضاري)، فتمتزج الرؤية الواقعية بالرؤية التخييلية بالرؤية اللسانية داخل فضاء شعري يقترب من تشكيل السبيكة.

(الموصل) بنية شعرية مكانية ذات طبيعة إخبارية وإشهاريّة عالية الحضور والوضوح والتمظهر، لكنّ التوجيه الشعري الذي ستقيم على أساسه فضاءها الشعري هو ما يعطيها المعنى والدلالة والرمز والرؤية، ولا شكّ في أنّ وضع هذه العنونة وعنوانات القصائد الأخرى في الديوان تحت رعاية عنونة كلية شاملة تفترض في

مجال التأويل فكرة إيجاد علاقة بين عنوان كل قصيدة منها وعنوان الديوان، ومن هنا علينا البحث عن طبيعة العلاقة بين (الموصل) عنواناً للقصيدة، و ((الشموع ذات الاشتعال المتأخر)) عنوناً للديوان.

عنوان الديوان (الشموع ذات الاشتعال المتأخر) عنوان خبري أيضاً في تشكيله النحوي، لكنه لا يكتفي بخبريته المطلقة التي ينشحن بها دال ((الشموع)) المفرد المعرّف، بل يعتمد على الصفة الجمليّة الفارهة (ذات الاشتعال المتأخر) ليقدّم هويته السيميائية المدعمة بفكرة الانتظار والتمهّل والإرجاء، فالشموع دال ضوئي أبيض واقف يتنازل (عمودياً) من الأعلى إلى الأسفل عن جسده لصالح استمرارية الضوء في المكان حتى نهايته (نفاد جسده وضموره)، والصفة هنا (ذات الاشتعال المتأخر) تعني حياة أكثر قياساً بالشموع ذات الاشتعال الطبيعي زمنياً، لأنه كلّما تأخر الاشتعال أكثر زاد عمر الشموع الزمني، فهل ((الموصل)) تاريخياً وحضارياً ومكانياً تمثّل شكلاً من أشكال الشموع ذات الاشتعال المتأخر؟ ذلك سؤال واجب الحضور لحثّ التأويل على الالتفات نحو علاقة ممكنة بين العنوان الكلّي الذي يهيمن عليه دال (الشموع) والعنوان الجزئي الذي يتربّع عليه دال (الموصل).

عتبة الاستهلال هي عتبة موازية لعتبة العنونة بجناحيها الكلّي (عنوان الديوان) والجزئي (عنوان القصيدة)، بما تحمله من خصب وتكثيف دلالي نوعي يحكي صورة الزمن والمكان والرؤية والفضاء، ويفتح مجال التصوير الشعري على حساسية ثقافية حضارية تلتقي فيها الأزمنة والأمكنة في إطار سرد ووصف شعريين:

فيها نار تتقمّص روحاً كبريتية،

فيها حضارة متباعدة

يلمع اسفينها الأخضر كحجرة ساقطة من نيزك

صبائحها، تتقمّص لون البنفسج

في جناحيها، هزّة رجراجة، كمطر كسول

تبدأ عتبة الاستهلال بشبه جملة ((فيها)) توحي بتواصل مع مسرود شعري سابق، وهذا التواصل السابق يرتبط عملياً وفعلياً بعتبة العنوان (الموصل)، وكأن السرد الشعري الذي يبدأ بعتبة العنوان يستمرّ إلى عتبة الاستهلال من دون توقّف، ويتمظهر دال ((نار)) بوصفه مركزاً شعرياً باثّاً لدلالة تحتمل فضاءات متعددة ومتنوعة، يجري تحديدها بشبكة جمل شعرية أوّلها ((تتقمّص روحاً كبريتية))، إذ يتشكّل المعنى الشعري برؤيته المكانية من طبيعة الفعل ((تتقمّص)) وهي توحي بوجود نموذجين (ظاهر وباطن)، والمفعول ((روحاً)) حيث تنشر المعنى على مساحة أوسع وأكثر حساسية في ربط فعل التقمّص بجوهر الروح، والوصف المُفارِق الصادم نسبياً ((كبريتية)) لا تنسجم صفته المباغتة مع دال الروح ولا تحقق لها معنى متوقعاً في أفق القارئ، لكنّها تمضي باتجاه (رمزي) آخر تسعى فيه مفردة (روحاً) إلى ضخّ مفردة (كبريتية) بمعنى جديد (شعري)، يفارق تماماً دلالتها التقليدية (اللونيّة والروائحية) التي سرعان ما ترد إلى متخيّل فضاء التلقّي، وينفتح على حساسية دلالية توقظ في عملية التزاوج المفعولي النعتي بين الصفة والموصوف معنى الضوء الملطّخ بالرائحة واللون، وهو يُشرك حاستيّ النظر والشمّ في تشكيل الصورة بطابعها المؤسطر.

تعقبها صورة ثانية للموصل تحدد المكانية والزمانية معاً هي ((فيها حضارة متباعدة))، وتعمل فيها العلاقة الجديدة شعرياً بين الصفة والموصوف (حضارة ×

متباعدة)، بوصفها دليلاً على حضارة كليّة مستمرة واحدة تتمظهر في تباعدات زمنية (ذات طبيعة تاريخيّة إجرائيّة) لا يمكن أن تلغي كليتها واستمرارها ووحدتها، مهما كان التباعد حاضراً في تجلياتها وأشكالها ومساراتها التاريخيّة الخطيّة.

الصورة الشعرية الوصفية ذات الطبيعة الضوئية التي لا تغادر دال (النار) الحاضر منذ بداية القصيدة ((يلمع اسفينها الأخضر كحجرة ساقطة من نيزك)) تنشغل بفاعليتها الشعرية الجمالية قبل فاعليتها الشعرية الثقافية، وتذهب إلى الطبيعة مباشرة لتعيد إنتاجها استعارياً ((صبائحها، تتقمّص لون البنفسج/في جناحيها، هزّة رجراجة، كمطر كسول))، إذ يتكوّن الفضاء الشعري زمنياً ومكانياً من حساسية استعارة الطبيعة وتشغيل مفرداتها شعرياً في باطن الصورة، فلا تظهر القيمة الاستعارية بالتفاعل الطبيعي البارز مع صور الطبيعة وتجلياتها بل تتمظهر بالمقاربة الشعرية التي تتحرّى ممارسة استعارية تشخيصيّة، على النحو الذي تكون فيه عتبة الاستهلال عتبة مشبعة ومغمورة ومضمّخة بروح هذا الفضاء القصديّ المستهدَف الذي يروم الشاعر إشاعته منذ مطلع متنه الشعري، كي يكون حاضراً وراهناً وسائراً ومنتجاً على طول مسيرة المتن وبطبقاته كلّها.

في عتبة الخاتمة (وهي توازي تماماً عتبة الاستهلال على المستويات كافة) تظهر صورة المدينة بوصفها فضاءً شعرياً مرّة أخيرة على نحو دائريّ، وهي محمّلة بقيمة المكان والزمن والرؤية على أعلى ما يكون:

الموصل في سراديبها ذات نكهة خاصّة تهبّ من مراوحها

المصنوعة من أقمشتها القديمة

الموصل، حاضرة زوارقها كشموع الكنائس

إذ يتكرّر دال ((الموصل)) مرتين في مساحة شعرية محدودة مؤلّفة من ثلاثة أسطر، ولعلّ هذا التكرار الثنائي من شأنه أن يشير ويدلّل على قوّة حضور الملفوظ بطابعه الإشهاري اللافت وهو يهيمن على فعالية التركيز وتصدّر الخطيّة اللفظية المكوّنة للفضاء، وتحضر الدوال المكانية ذوات الدلالة الفضائية المتجوهرة والغزيرة بأعلى وأشدّ ما يمكن من حساسية وتوقّد وتجانس وتحفيز ذاكراتي متوقّع ((سراديبها/مراوحها/أقمشتها القديمة/زوارقها/شموع الكنائس))، لتؤدي وظيفة تشكيلية مزوّدة بحركية المعنى وتموّجه بين استعادة صور الطبيعة الموصليّة كما تبدّت في الذاكرة المعطاء، والحسّ الشعري البالغ الخصوصية وهو يذهب نحو تكريس الرؤية الذاتية التي تنتهي إليها حالة التشبيه الوصفي ((كشموع الكنائس))، بوصفها آخر مفردة تحيل على عتبة العنونة ((الشموع ذات الاشتعال المتأخر))، وكأن الشاعر يعاتب هذه الشموع أو يهجوها على اشتعالها المتأخر وقد طال انتظاره.

يشكّل فضاء المكان العنصر الأبرز في القصيدة ابتداءً من عتبة العنوان المتبأرة في دال ((الشموع))، مروراً بكلّ التموّجات المكانية للقصيدة التي يظهر فيها دال (الموصل) بمرجعيته المكانية المعروفة كفاصلة شعرية بين مقطع وآخر، وانتهاءً بالخاتمة الشعرية التي يخرج فيها دال (الموصل) المكاني إلى بعد ثقافي.

الشاعر يسعى إلى إعادة إنتاج المكان (الموصل) شعرياً فيزاوج بين المعطى المكاني المرجعي في صورته الواقعية، والمعطى الشعري التخييلي الذي تنتجه القصيدة:

الموصل، أسوارها من دم مجفف،

وحجارة ملوّنة

"أرض الصينية" ذيل ملتوٍ في خفقة نجمة

الموصل، تباريح لرعشة في كبد الأطفال

كحدقة الأوقيانوس

دروبها أشبه بضلوع الزمهرير

البناء الشعري للمكان بناء صوريّ مشهديّ ينهض على مقاربات مكانية ذات أفق مؤسطر، ابتداءً من المحيط ((أسوارها)) وهو يتعالى بدال التضحيات ((دم مجفف))، ودال الحضارة ((حجارة ملوّنة))، تحت حراسة الطبيعة ورعاية السماء (("أرض الصينية" ذيل ملتوٍ في خفقة نجمة))، ثمّ القلب الذي تمثّله صورة ((تباريح لرعشة في كبد الأطفال))، وقد تعالت وتمظهرت بدقّة ((كحدقة الأوقيانوس))، وانفتحت على تجربتها في أمكنتها الشاهدة على الصورة والحدث والذكرى ((دروبها أشبه بضلوع الزمهرير))، بوصفها مكاناً شعرياً ممتزجاً بمرجعيته الواقعية ومشبعاً بجدلية الجمال والألم. تتكشّف الصورة الشعر ـ مكانية لـ (الموصل) عن شبكة إحالات تنشر علاماتها على جسد الواقع والتاريخ والأسطورة، وتستعير شبكة متداخلة من المرجعيات والصور والذكريات لتدمجها في سياق التعبير الشعري :

الموصل، حاملة أختام العطش

ملتحفة زنّار صمتها

مآذنها ترمق ديار ربيعة،

وهودجها الأخضر من أبنوس غابات المحبّة

الموصل تحنّط عصافيرها الملوّنة بوادي حجر

الموصل، الليلكة اللون الدافئة

حاملة إلى أبنائها أسرار قبلتها

إذ المكان هو موطن الحضارة المتعشّقة بالألم ((حاملة أختام العطش))، الذي يشير إلى قوّة التمترس بوحدتها واستقلاليتها وكيانها الذاتي ((ملتحفة زنّار صمتها))، لتستوحي طاقة مرجعيتها الإسلامية ((مآذنها ترمق ديار ربيعة))، وطاقة مرجعيتها المسيحية ((وهودجها الأخضر من أبنوس غابات المحبّة))، وتشحن المكان الطبيعي بعلامته السيميائية الكامنة فيها ((وادي حجر)) بصورة شعرية ذات بعد تمثيلي يتزاوج فيه الواقعي بالمتخيّل ((تحنّط عصافيرها الملوّنة بوادي حجر))، داخل فاعلية منتجة تقود إلى تزاوج تشكيلي مناظر بين الضوء واللون والحسّ ((الليلكة اللون الدافئة))، ينتهي إلى محكي شعري يتوزّع على أجيال المكان بمنظوره الجسدي ((حاملة إلى أبنائها أسرار قبلتها))، من أجل الإسهام في تشييد المكان الشعري داخل صورة المكان الواقعي.

المكان الشعري لا يتوقف عند نقطة المنظور بتشكيلاته المتعددة والمتنوعة في قصيدة (الموصل)، بل يتسّع تشكيلياً ليؤلّف حكايته الشعرية الخاصّة ويتولّى سردها سرداً فضائياً يتكثّف فيه الزمان والمكان والرؤية:

الموصل، رجوع قوافل الكواكب إلى المجرّات ذات الينابيع السعيدة

الموصل، جذور ملوّنة في غيمة الصباح،

ولنسائها حزن مبطّن بالتعزية والسلوان

تتجّه الإرسالية الأولى من الحكاية الشعرية المكانية نحو الفضاء البعيد حيث تكون فيه (الموصل) أصل الكون ((رجوع قوافل الكواكب إلى المجرّات ذات الينابيع السعيدة))، وتتجّه الإرسالية الثانية فيها إلى الفضاء القريب حيث تكون (الموصل) فيها أصل الطبيعة ((جذور ملوّنة في غيمة الصباح))، معطوفة على علامة الموت الحاضرة أبداً في تاريخ الموصل وراهنه وحضارته ومتخيّله ((ولنسائها حزن مبطّن بالتعزية والسلوان))، لتكتمل صورة الحكاية في لوحة المكان على شكل فسيفساء تمتزج فيها الأشكال والألوان والفضاءات والحكايات والتجارب والرؤى داخل حراك تصويري متقن.

يتواصل السرد الشعري لاستكناه كونية الحضور الشعري المكاني لـ (الموصل) في متخيّل الشاعر، وقد تمثّل هذا المتخيّل البالغ الخصب والثراء الواقعي والطبيعي والأسطوري والمؤسطر والماورائي، من أجل إنجاز الوفاء المطلق لصورة المكان وفاعليته الروحية والشعرية معاً:

الموصل لحظات ضوئية،

تفترس وجها غرانياً

حتماً هناك في البواطن الأرضية مياه عقلية راكدة

تحت سقف له ألوان غسقية..

كسفافيد فوسفورية ملوّنة،

هكذا حدائق الموصل، تمتصّ واجهاتها، حرارة الظلال

باشطابيا، قفزة مائية لدلافين البحار،

"قره سراي" تخدش بمخلبها الكبير جدائل الشمس،

الموصل شوارعها من هدب الآس ونفحات عبيرها

مجتثة من نكهة دجلة

تتجلّى مكانية (الموصل) بوصفها كوناً نوعياً يجمع الزمن والطبيعة في علاقة واحدة ((لحظات ضوئية))، تتحوّل إلى كائن أسطوري يخترق الأفق ((تفترس وجها غرانياً))، بالاعتماد على صورة مكانية حتمية مؤلّفة من طبقات ((حتماً هناك في البواطن الأرضية مياه عقلية راكدة/تحت سقف له ألوان غسقية..))، تحيل على كون عقلي محجوب يحتاج دائماً إلى مثير كي يتفجّر وينتشر ويؤثّر في المحيط.

تعمل بموازاة هذه الصورة صورة مكانية أخرى تنتقل فيها كاميرا التصوير الشعري إلى جلال المكان الطبيعي في رؤيته المثالية المتمنّاة، إذ تتمظهر الأمكنة الواقعية لمدينة الموصل ((حدائق الموصل،/باشطابيا،/"قره سراي"/شوارعها/دجلة))، لتصنع صورها الشعرية المجازية العالية الأداء والإدهاش ((قفزة مائية لدلافين البحار،/ تخدش بمخلبها الكبير جدائل الشمس،/ شوارعها من هدب الآس ونفحات عبيرها/مجتثة من نكهة دجلة))، في السبيل إلى تأليف رؤية مكانية تجتاز مجالات التصوّر المألوفة لتبلغ مرحلة الكون الشعري المكاني الماوراء ـ تصويري.

يرتبط فضاء المكان بفضاء الوصف ارتباطاً وثيقاً، إذ يخضع المكان في تشكيله المنظور والشعري لآليّات عمل الوصف، الذي يملأ وحدات المكان بالشكل والحضور والمعنى بحيث يصبح قابلاً للحياة الشعرية، وذهب الأب يوسف سعيد في قصيدته ((الموصل)) إلى أبعد مدى وصفي ممكن لعرض حالة شعرية زاخرة بطاقة

فضائية هائلة. الوصف الذي يستخدمه الشاعر للمكان الشعري (الموصل) هو وصف مركّب يستعمل فيه كاميرا شديدة الحساسية بإخراج تصويري عارف بتحديد المصورات وتعريفها شعرياً:

الموصل... غاباتها تداعب حشرات لامعة،

جدرانها تتنفّس رحيق الطحالب

أهدابها الوردية تستقطر خلاصة رحيق الزعفران

الموصل إخصاب مبكّر

تحدد الكاميرا أولاً المجالات المكانية الواجب تصويرها فتتجه أولاً نحو الطبيعة ((غاباتها))، وهي إحدى السمات المميزة التقليدية لمرجعية المكان ((الموصل)) الطبيعية، لكنّ تعريفها الوصفي يأتي هنا بعيداً عن الرؤية البصرية المرجعية في سياقها التقليدي المعروف، لتنفتح على جملة وصفية بالغة الشعرية ((غاباتها تداعب حشرات لامعة))، إذ يقدّم فعل اللعب بطاقته الإيروتيكية (تداعب) ممارسة مؤنسنة نحو علامة اللمعان في الحشرات، على النحو الذي يأخذ فيه الوصف الشعري الإيروتيكي بعداً رمزياً يتجلّى في قدرة ((غاباتها)) على إنتاج هذه الصورة الوصفية الدالّة (المرمّزة). وتتجّه ثانياً نحو ((جدرانها تتنفّس رحيق الطحالب)) بمضمونها الحضاري الآثاري وهي تحكي قصة التاريخ في حساسية وصفية تعمّق في الصورة حرارة الأرض وجبروتها ورائحتها التي تتحوّل إلى هواء باعث على الاستمرارية والحياة وقوة الحضور في الزمن والمكان. ثم تتجه أخيراً نحو التمثيل الجسدي المؤنسن للمكان ((أهدابها الوردية تستقطر خلاصة رحيق الزعفران)) بوصفها حارساً للعيون التي تبصر الأشياء وتمنحها الحياة في الرؤية،

حين تذهب إلى جملة وصفية تتدرّج في فعاليتها الاختزالية ابتداءً من الفعل (تستقطر)، وعلامة التركيز العالية (خلاصة)، وعلامة التركيز الروائحي الأعلى تركيزاً (رحيق)، وتنتهي بالمادة السحرية ذات الصفار الخلّاب (الزعفران)، كي تمنح التشكيل الوصفي مناخاً فضائياً سيميائياً واسعاً وعميقاً ومكتظّاً بالحياة. في فضاء الوصف الشعري التشكيلي الذي يسعى الشاعر فيه إلى تشييد عمارته داخل وحدات القصيدة يركز على تكرار الموصوف مقابل التشكيل الوصفي على نحو يؤلف فسيفساء شعرية باذخة:

الموصل، النظرة اللامتناهية لمسيرة الأفلاك،

أهدابها كلمعة درهم عربيّ كابتسامة،

وردة الرمان

الموصل، شقوق فجائية في مياه متعرّجة

الموصل، عبارة عن وجه لازوردي

الموصل، سمندل في خوافيه غبار شفاف

الموصل، ميازيبها، عبارة عن حلقات من ماء،

وهواء، ونار

يستخدم آلة التشبيه في بداية هذا التشكيل الشعري ليوفّر طاقة استهلالية مهيمنة تضغط على كاميرا التصوير الوصفي من أجل أن تحدد وظيفتها في سياق معين، إنّ وصف الموصل بـ ((النظرة اللامتناهية لمسيرة الأفلاك،/أهدابها كلمعة درهم عربيّ كابتسامة، وردة الرمان))، يعيد إنتاجها المكاني مرة أخرى كي تكون أصلاً للكون

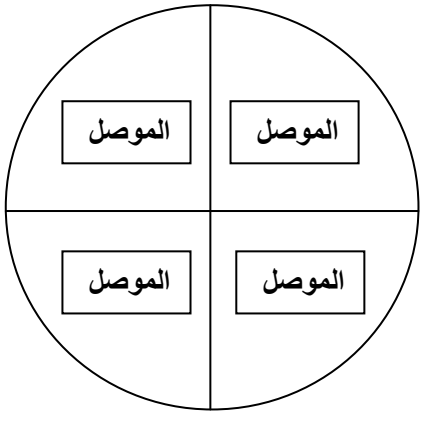
وسبباً في تنظيم حركة الزمن في الحياة، ثمّ تنفتح فعالية التخييل الجسدي المؤنسن للمكان (أهدابها) ثانية لتضيف جديداً لحضورها في المشهد الشعري باستخدام آلة التشبيه على نحو مضاعف ومركّب (كلمعة درهم عربيّ/كابتسامة، وردة الرمان)، لإنتاج صورة بصرية خاطفة تجمع بين الضوء واللون والمعنى في إلماحة واحدة.

ثم يتكرر الدال المكاني (الموصل) بعد هذا التشكيل الاستهلالي تكراراً رباعياً بآلية دائرية متحركة:

شقوق فجائية

في

مياه متعرجة



عبارة سمندل

عن في خوافيه

وجه لازوردي غبار شفاف

ميازيبها

عبارة عن حلقات

من

ماء

وهواء

ونار

إذ ينتهي هذا التشكيل إلى فضاء (نار) مجاور لـ (هواء) و (ماء)، وهو يستوحي لهبَهُ (ضوءاً ولوناً وحرارة) من الكتل اللسانية (المتضايفة) الفاعلة (شقوق فجائية/مياه متعرجة/وجه لازوردي/غبار شفاف)، التي تؤدي وظائف وصفية تتمثّل تفاصيل المكان الشعري (الموصل)، وتستعير جمالياتها من خزينه السيميائي الضارب في أعماق التاريخ والإنسان والذاكرة والحلم.

لا يبتعد فضاء الوصف الشعري الذي يشتغل عليه الشاعر عن الرؤيا الشعرية الصوفية التي تتمازج فيها وحدات الطبيعة مع الوحدات اللسانية للتعبير عن جوهر الحالة الوصفية:

الموصل، تشرب ماء من قرنفلة الأوقات

وإذا انتشى رعاتها بدسم الربيع قطفوا رحيق التأمل

من نسغ الكلمة

تتحوّل (الموصل) إلى كيان بشري عابر لحدود الأنسنة في مستواها الطبيعي نحو أسطرة ذات طبيعة صوفية داخل السياق التشكيلي ((تشرب ماء من قرنفلة الأوقات))، وتنفتح على الماحول السردي لتصفه شعرياً كونه يدعم حالتها ويحيطها بمقتربات حكائية ((وإذا انتشى رعاتها بدسم الربيع قطفوا رحيق التأمل/من نسغ الكلمة))، فالكتل اللسانية الشعرية ((دسم الربيع/رحيق التأمل/نسغ الكلمات)) تمثل مكونات تشكيلية تنهض على أساسها عمارة فضاء الوصف الشعري.

تشتغل آليات التشبيه بأعلى كفاءتها في القصيدة لتشكيل فضاء الوصف الشعري على النحو الأكثر استجابة لروح المكان (الموصل) وعاطفته، وذاكرته الممتلئة بالحكمة والمعنى والقيمة والمعرفة والحضارة:

الموصل، مثل الأفق الذي يعلو صدر جبالها كزبد مقفى

والترع الصغيرة التي تصبّ في نهير خوصرها

كنبض في ربلات أبطالها

أحلامها مزيج من رائحة سنابل القمح

ويداها ذات التغضن الشفاف، تحملان نهود الكواكب، والنجوم

آليّات التشبيه التقليدية تحضر في بناء المشهد الوصفي لكنها تتجاوز تقليديتها بما تنطوي عليه من حمولة سيميائية خصبة ((الموصل، مثل الأفق الذي يعلو صدر جبالها كزبد مقفى))، فالتشبيه الأصل يتولّد عنه تشبيه آخر يستوحي الطبيعة في ركنها السماوي (الأفق) والأرضي (جبالها)، لينتهي إلى موسيقى (زبد مقفّى) يحكي وهم العلاقة بين الأشياء حيث لا يتبقّى منها سوى لحن يطوف داخل فضاء الوصف الشعري. تبقى الطبيعة فعلاً شعرياً بؤرياً عاملاً في تفاصيل المشهدية الوصفية للقصيدة، لأنّ المكان الشعري (الموصل) يحيل في أكثر مستوياته على مجالات الطبيعة بأشكالها المختلفة، لتذهب كاميرا الوصف الشعري إلى ((الماء)) وهو يمثل روح المكان وجوهره وعلامته المعادلة للحياة ((والترع الصغيرة التي تصبّ في نهير خوصرها/كنبض في ربلات أبطالها))، إذ يجيء التشبيه (كنبض في ربلات أبطالها) مفاجئاً ومخيّباً لأفق توقّع القارئ، لكنّه ينتج بصورة تشبيهية غاية في الجمال

وسعة التخيّل، فضلاً على انعكاسها على قيمة سيميائية ذات طبيعة حضارية ستستحضر ذاكرة التاريخ ورؤيته في لقطة صورية كثيفة جداً.

إنّ نسج علاقة بين عطاء السماء وعطاء الأرض تعدّ حلماً شعرياً ضاغطاً من أحلام قصيدة (الموصل)، ويترشّح دائماً وحي هذا النسيج شكلاً إيروتيكياً ورائحة إيروتيكية يعملان على إنتاج معنى خاص للحياة ((أحلامها مزيج من رائحة سنابل القمح/ويداها ذات التغضن الشفاف، تحملان نهود الكواكب، والنجوم))، التي هي بؤرة الفضاء الوصفي الشعري هنا، يستلّ دلالته من دال (مزيج) الذاهب نحو (رائحة سنابل القمح) بقوّتها التي تُشبع الروح والجسد، ثم التواصل بين دالّة الجسد المتحركة (يدها) بصفتها العميقة (ذات التغضن الشفاف)، والسماء المستجيبة لطبقات التشكّل الإيروتيكي في جوهر المعنى (تحملان نهود الكواكب، والنجوم)، على النحو الذي تنهض فيه عمارة فضاء الوصف الشعري بصرياً وذهنياً وتخييلياً.

سركون بولص: الحداثة الشعريّة والدفاع عن الهويّة

على الرغم من أن الشاعر العراقي سركون بولص ينتمي ـ في ظلّ التقسيمات الشعرية المكانية أو الجيليّة ـ إلى جماعة كركوك أو الجيل الستيني في الشعرية العراقية، إلا أنه ـ في حدود المعاينة النقدية الصافية والموضوعية والعلمية والنزيهة غير المؤدلجة ـ نسيج وحده، لا يمكن أن يشبهه أي شاعر آخر، لأنه يتمتّع برؤيا شعرية خاصة لها حداثتها ومقولتها وفكرتها النوعية الخاصة، وحساسية تعبير شعرية أكثر خصوصية لها حداثتها ومشروعها ولغتها أيضاً، على النحو الذي يمكننا فيه أن نخرجه تماماً من كل هذه التقسيمات المتداولة المعروفة، ونضعه في طبقة

شعرية مستقلة وأحادية لا تضمّ سواه، ونتعامل معه نقدياً وثقافياً على هذا الأساس، واستناداً إلى إشكالية هذه الرؤية ومقتضياتها وخباياها وخلفياتها وحدودها.

ـ حداثة الرؤيا:

تتحكّم في رؤيا سركون بولص (الشعرية/الإنسانية) نظرة إشكالية ذات انتماء حاد شديد التماسك والحساسية والتكثيف إلى (حسّ الأقلية)، وهو حسّ طبيعي وواقعي وموضوعي وتاريخي مفروض على الزمان والمكان والأشياء، لا يمكن تجاوزه، أو إهماله، أو تفاديه، أو التغاضي عن خطورته، أو التقليل من أهميته، مهما تمتّعت الأكثرية المهيمنة بالتسامح والديمقراطية وقبول الآخر، ومهما أظهرت الأقلية في المقابل من ضروب الإذعان والاتساق والقبول ووهم الاندماج والتخلّي عن الأنموذج.

لأن فعالية الحضور والإنجاز وإثبات الذات للأقلية ـ التي هي بطبيعة الحال حقّ طبيعي وأصيل وإنساني لا شكّ فيه ـ تصطدم أبداً ـ حتى من دون وعي أحياناً ـ بحسّ الأقلية الذي يُشعَر فَرْدَهُ بالدونية والمواطنة ذات الدرجة الثانية، في مجتمع بطرياركي أبوي عشائري متزمّت ومتمركز حول أنموذجه تمركزاً شديداً، يقوم تاريخياً وحضارياً وثقافياً على حظوة الأكثرية بكلّ شيء، واستحواذهم على المكان والزمان والفعل والسيادة، وكأنه حق وراثي لا يقبل النقاش كفلته لها الشرائع الدينية والدنيوية.

وقد كان على سركون بولص أن يواصل البحث الدؤوب والمضني وببسالة منقطعة النظير عن فضاء مغاير، يعبّر فيه عن رؤيته خارج أسوار الأكثرية ومهيمناتها الساحقة، وهو يشعر شعوراً عميقاً أن لديه ما يمكن أن ينمو ويعيش

ويتمظهر إبداعياً خارج حدود أنموذج الأكثرية المتسلّط، على النحو الذي يعثر فيه على قدرة التجاوز والاختراق في مكان آخر حرّ وديمقراطي ورحب، غير المكان الأليف والمصاغ على وفق منهج الأكثرية المقيّد، ودستورهم الأناني، ورؤيتهم المسوّرة للأشياء.

لم يكن هذا السبيل الذي يجتهد في إيجاده والهدف الذي يسعى إلى ضربه في الصميم سوى اللغة ذاتها (لغة الأكثرية)، عبر الانقلاب عليها وتهديم بنيتها التحتية الشعرية الماثلة، والانبثاق الجديد ـ شعرياً ـ من خلالها، وصوغ أنموذج لغوي شعري آخر، ينحرف كثيراً عن قداسة المنطقة اللغوية التي فرضتها الأكثرية وشيّدت معالمها الشعرية فيها على نحو حاسم وإكراهي ونهائي، وتفتيت مركزيتها وتهديم ثوابتها والتلاعب بقانونها وتغيير فقهها، واختراع جماليات جديدة ومبتكرة لفضاء تعبيرها، تطلّ وتعمل وتجتهد من خارج السور وبمعزل عن الميثاق الاعتباري المتعاهد عليه ضمن السياقات السائدة.

يمكن وصف هذه التجربة الانقلابية في محاولة تغيير المسار الشعريّ الذي ينتهجه سركون بولص بآلية الاقتصاص من اللغة (شعار الأكثرية وسلاحهم وعلامتهم الإقصائية)، بوصفها المجال الوحيد المتاح للتعبير عن الرؤيا الخاصة في هذا المجال، خارج الوصاية الصارمة التي فرضتها تقاليد لغة الأكثرية وأعرافها وأساليب تعبيرها على ذاتها وعلى المحيط الذي يضمّ الأقلية/الأقليات، وهي تتلبّث في مكان هامشي عادة.

إذ إن المكان المركزي بشتّى أنواعه ونماذجه وطرزه وطبقاته ومخرجاته وثماره هو من حصة الأكثرية، بعد إخضاع الشرائع والقوانين كافة وتكييفها ورسم

خطوطها الحمراء لتنفيذ هذا التقسيم، ودعمه بحشود من البراهين والأدلة والقرائن والوثائق والأسانيد والبيانات (السماوية والأرضية)، التي تؤسس لشرعية هذه القوانين وديمومتها وفرضها القسريّ على المحيط، على النحو الذي يدحض أية محاولة (مارقة!) من الأقلية لإعادة النظر في ستراتيجية هذا المناخ، أو التفكير في زحزحة قوة مركزيته وسلطة تبئيره.

تنقّل سركون بولص ـ وهو يبحث له عن سماء وأرض ومصير ومناخ وفضاء يقبل فكرته، ويسخّر لها الأرضية المناسبة لتنفيذ مشروعه ـ في سلسلة من المدن الإشكالية، التي تتمظهر في منظوره أولاً بوصفها مدناً مركزية ثم ما تلبث بعد تجاوزها، والابتعاد مسافة وعي ونظر وتأمل مناسبة عنها، أن تتخلّى عنده عن مركزيتها وتغدو هامشية.

إذ ابتدأ من (كركوك) ـ عاصمة الشمال العراقي في المنظور المحلّي ـ مدينته ذات الفسيفسائية المدهشة والتنوع الإثني والقومي والديني اللافت، الذي لقنه الدرس القهري الأول في أن (الأقلية) التي ينتمي إليها، عليها أن تذعن إذعاناً شديد القسوة لثقافة الأكثرية ورؤيتها ونظم تعبيرها وإيقاع لغتها، وكانت مثل هذه الدروس بطبيعة الحال ذات طبيعة جوّانية مسكوت عنها ولا تتحرّك على السطح، ولا يشعر بها إلا من اتسع وعيه، وتعمّقت رؤيته، وتنكّب مشروعاً ثقافياً وإبداعياً وحضارياً ورؤيوياً كما هي الحال لدى سركون بولص خصوصاً، وجماعة كركوك عموماً، حيث أغلبهم من الأقليات.

انتقل بعدها إلى (بغداد) العاصمة حيث الفضاء الأوسع والأقل حصاراً للأقليات بحكم طبيعة المدينة الإدارية والإنسانية، على النحو الذي بدت فيه (كركوك)

في نظر سركون ليس أكثر من قرية كبيرة، إذ وجد نفسه بمظهره وسلوكه الكركوكي ريفياً بإزاء مدنية الحياة في بغداد، ويصرّح في أكثر من مناسبة بأن بغداد هي محطّ نظر وقِبلة مثالية له، لما تتمتّع به من حرية في الكثير من مجالات الحياة (الذاتية والموضوعية) التي كانت تبدو له مقفلة في كركوك.

لكن الحقيقة تتمثّل واقعياً في أن الإحساس بقلّة ضغوط الأكثرية على الأقلية هو العنوان المركزي لتشكّل هذا الإحساس في بغداد، وهناك وجد مساحة أوسع تتمظهر من خلالها روحه الوثّابة وحساسيته المبدعة وفكره المتوقد، ومجالاً أكثر رحابة لتنفيذ خططه في إنتاج اللغة الانقلابية (الأخرى) التي يطمح إلى إنجازها شعرياً (لغة الأقلية).

إلا أن (بغداد) تبقى على الرغم من كلّ ذلك مدينة الأكثرية، ولغتها لغة الأكثرية، وإيقاعها إيقاع الأكثرية، وثمة حدود ضيقة مسموح التحرك بها، ومعها، ومن خلالها في كلّ الأحوال، وعليه ـ بعد زوال عنصر الدهشة الأولى ـ البحث عن مكان جديد يتّسع لرؤياه، ويقبل أفكاره، ويتناغم مع إيقاعه.

ولم يكن هذا المكان في مثل تلك الأوقات العصيبة الضاغطة سوى (بيروت) العاصمة العربية الذهبية، التي ينفرط فيها عقد هيمنة الأكثرية، وتتناثر خرزاته، ويتشتّت إيقاعه، وتتساوى الفرص أمام الجميع تقريباً، وبوسع سركون بولص وغيره أن يشتغلوا على مشاريعهم الشخصية ـ مهما كانت ـ بكلّ حرية ورحابة وتركيز، لا بل إن الأقلية التي كان يعانيها سركون في (كركوك) على نحو عميق، وفي (بغداد) على نحو أقل، هي التي تلعب دور الأكثرية في (بيروت) من دون أن تتاح لها ممارسة الضغط والإكراه على الأقليات.

وهكذا انضوى سركون تحت خيمة مجلة (شعر)، وأصبح لفترة طويلة مع يوسف الخال السلطة الشعرية المركزية التي تقرّر شرعية نشر القصائد للشعراء في المجلة، فلم تكن تنشر أية قصيدة من دون أن تحصل على موافقة سركون، وراح يفرض أنموذجه على المناخ الشعري في مجلة (شعر) الذي لم يكن أصلاً بعيداً عن مناخ سركون.

حين تعاظم وعيه، وتضاعف طموحه، ونضج إيقاعه الخاص، وتسلّح بقوّة القدرة على فرض الأنموذج وتغيير المصير، ترك (بيروت) واتجه صوب البلاد الجديدة التي لم تكن في جذرها وحقيقتها سوى موطن أصيل للأقليات، حيث لا أقليات بالمعنى الثقافي الناقص الذي عرفه سركون، وكان أن وصل (سان فرانسيسكو) ليحظى بالحرية المطلقة والرحابة المطلقة والمناخ المفتوح لكلّ ما يريد ويشتهي ويتطلّع.

تلبث هناك في محطته الأخيرة ـ حيث آخر حافة ممكنة في هذا العالم للتغيير والرحيل والغربة ـ حتى غادر الحياة سعيداً/حزيناً/ في حضنها الآمن الدافئ، وهو يبدو لنا مطمئناً على أنه حقق ما بوسعه وما كفلته له قدراته وإمكاناته وموهبته في إنتاج اللغة الشعرية (طموح الأقلية)، التي طالما اجتهد وسعى وتطلّع دوماً إلى إنجازها، وفرض بلاغتها، وتكريس منطقها الإبداعي، استجابةً لطموحه الشعري وحلمه الإنساني، ونكايةً ـ معرفية وجمالية وثقافية متقصّدة ـ بلغة الأكثرية في آن معاً.

في الكلمة التي ألقاها الشاعر سركون بولص في ((اليوم العالمي للشعر)) أتى على إيراد هذه الحكاية ونصّها :

((هناك حكاية تنسب إلى جلال الدين الرومي تقول: ذهب رجل إلى بيت المعشوق، قرع الباب.

فسأله الرجل من داخل البيت: مَن هناك ؟

فأجاب الرجل: إنه أنا.

فقال له الصوت: هذا المكان لا يسعنا أنت وأنا.

وبقيّ الباب مغلقاً. فانصرف الرجل، حائراً، مرتبكاً ومستغرباً من هذه الكلمات، متأملا معانيها الخفيّة.

وبعد سنة من العيش في عزلة، محروماً من أبسط متع الحياة، قرر الخروج وقرع الباب ثانية.

سأله ذات الرجل من داخل البيت: من هناك؟

فأجاب الرجل: إنه أنت.

فانفتح الباب)). [3]

من الواضح تماماً أن سركون بولص لم يأت بهذه الحكاية بالذات في مثل هذه المناسبة الكبيرة من دون هدف جوهري ومركزي، يتصل بفلسفته الشعرية والإنسانية في علاقة الأنا بالآخر، وبأن هذه (الأنا) المركزية ليس بوسعها قبول (آخر) لا يماثلها، أو لا يكون (هي) على نحو ما.

ويبدو أن هذه الأزمة (أزمة الأقلية) ظلّت تستحوذ على طريقة تفكيره حتى وهو خارج أسوارها وسلطة وتأثيرها، فلم يكن من سبيل أمام (الرجل) الذي هو خارج بيت المعشوق (اللغة)، لدخول ميدانها، وتلقّي لذائذها، والانتماء إلى راهنها،

وإنهاء حالة العزلة والحرمان والعطش والجوع، إلا في التخلي عن (أناه) والانتماء إلى الـ (أنت).

بهذه النتيجة الرمزية المثيرة والصارخة التي انتهى إليها سركون بولص يرتفع أنموذجه في سلّم الشعرية ليكون شاعر الحيرة والقطيعة الأول، متجولاً أصيلاً في اللامكان كما تجلّى ذلك في ديوانه ((الوصول إلى مدينة أين؟))، وساعياً إلى تمجيد غربة اللغة ورحلتها في التيه، والعمل على تغريبها لإنجاز فعل الحداثة (حداثته هو).

ومثلما كان الشاعر العربي (الإيقاعي) السيد على وزنه ـ كما يقول ـ حيث يتمكن من تحقيق عنوانه وتكريس هويته، فإن سركون ـ كما يقول أيضاً ـ كان الشاعر السيد على نثره حيث تمكّن من تحقيق عنوانه وتكريس هويته أيضاً.

لطالما اعتقد سركون في سياق تعريفه لكائنه الشعري أن الثقافة غير كافية وحدها للشاعر، فاستعان ما وسعه ذلك بالرسم إذ كانت اللوحة عنده كنز بصري يملؤه بالرغبة الشعرية، فضلاً عن التمثيل، وعما دعاه بـ (أسلوبي في الحياة)، معرّفاً الشاعر في هذا الإطار بأنه (كائن بدائي له معرفة عميقة بالأشياء)، عليه أن يقف دائماً خارج الأسوار ليكون بوسعه دائماً أن يرى، وهي من الوسائل المركزية التي اعتمدها وشغّلها بأقصى طاقاتها في تمكين حساسيته وتأهيل قدرته على إنتاج طموحه اللغوي الشعري.

ـ حداثة التعبير الشعري:

من حداثة الرؤيا تلك إلى حداثة التعبير الشعري، حيث اجتهد سركون بولص عميقاً في الوصول إلى طاقة تعبير شعري حداثية، تستمد رؤيتها وشروطها وحساسيتها من استلهام حيّ وحيوي لفضاء الرؤيا في أسمى تجلياته، بوساطة لغة، وبلاغة، ونظم صوغ، ووسائل بناء، وستراتيجية تصوير، وطراز إيقاع، لا يتوافر إلا في قصيدته هو، حتى وإن استخدم البحور الشعرية العربية المعروفة على سبيل قهر سلطتها من داخلها وهزيمة أنموذجها بقوّة النثر.

ففي قصيدة له بعنوان ((أنا الذي))[4] ـ وهو يحيل إحالة شخصانية واضحة على المتنبي ـ، يستخدم (البحر الكامل) في المقطع الأول منها بطريقة نثرية (حرّة) وكأن لا إيقاع ظاهراً في القصيدة، إذ سعى إلى تفتيت الكمونات الموسيقية المتلبثة أساساً في الحاضنة التفعيلية للبحر الشعري :

قال الرجل. قال الرجل
لا ترمِ في مستنقعٍ حجراً
ولا تطرق على بابٍ فلا أحدٌ
وراءه غيرُ هذا
الميّت الحيّ الموزع بينَ بينٍ في أناهُ، بلا أنا
يأتي الصدى:
هل مات.
من كانوا.
هنا.

وهو هنا يعيد إنتاج الحكاية التي رويت عن جلال الدين الرومي واستشهد بها في كلمته الآنفة الذكر في يوم الشعر العالمي، إلا أنه هنا ينحرف بالحكاية إلى مسار مغاير ليكون الرجل (هو) والحكاية حكايته، وليس حكاية رجل جلال الدين الباحث عن المعشوق، إذ ينصح ذاته المتخفية في طّية السطور الشعرية بالتخلّي عن طرق الباب، حين يكون الثمن التخلّي عن الأنا والانتماء إلى هذا (الآخر) الوهمي الذي ليس سوى صدى موت الغابرين.

إن سياسة التعبير الشعري هنا تنهض على تجريد اللغة من لعبة الانصياع الأثيرة للحاضنة الإيقاعية التقليدية التي يرسم (البحر الكامل) معالمها عادةً، وتسيير الجمل الشعرية على وفق نسق تعبيري يتحرّك بدأب وقصدية نحو النثرية أكثر من تحركه باتجاه الشعرية، أو ما يمكن أن نطلق عليه هنا (نثرنة) الإيقاع الشعري، وتموين الكلام المتحفزّ بأكبر طاقة من الهدوء والسكينة، واستظهار نوع من الاستشكال الصوتي الظاهر واللافت للأصوات، العامل على تغييب الحضور الموسيقي المنبثق تلقائياً من خلفية التفعيلة المتكررة في تتابع الكلام الشعري وكبته، وخنق حساسية التطريب والغناء في تناغم الأصوات ورقصتها المنتظرة للإيهام بلا وزنيته، من خلال تحديد حركة الدوال بطريقة تقطع أوصال الإيقاع، المهيأ للانبثاق والتمظهر السريع المعروف في هذا البحر الشعري الواسع التداول عند المتنبي خاصة.

في المقطع الثاني من القصيدة يعود من رحلة الانتصار الدونكيشوتية على إيقاعية البحر الشعري إلى فضائه النثري الحرّ الأثير والمستقلّ، وقد تخلّص من مهمة تحييد عنصر التطريب في الكلام الشعري، وخلق المناخ المناسب لولوج

أنموذجه ميدان الشعر بلا منافس، في هجاء ميداني وتشكيلي مرّ لفكرة الإيقاع المرسوم والمعدّ سلفاً في حاوية التفعيلة، وللأذن الكسولة غير المغامرة التي لا تنتظر إلا أنغامه التي أدمنت عليها، وتآلفت مع أصواتها الرتيبة، واندرجت عميقاً في سياق أفق توقّعها.

المقطع الثاني وهو يسعى إلى الانقلاب على المقطع الأول، ينفتح على عتبة اللغة الجديدة التي يصوغ لسانها وقدرتها على التعبير من خلال فضاء الرؤيا وتعاليمها وهندسة تشكيلها :

جاء الواحدُ الذي يقولُ، والآخر الذي يصمتُ.

الذي يمضي، والآتي من هناك.

بينهما

كلمةٌ، أو نأمةٌ.

بينهما أنهارٌ من الدم جرتْ، فيالقٌ تسبقها الطبولُ.

ولم يستيقظ أحد.

بينهما صيحةٌ الجنين على سنّ الرمح

في يد أول جنديٍّ أعماهُ السُّكْر

يخسفُ بابَ البيت.

بينهما مستفعلنٌ، أو ربّما متفاعلنٌ ؟

لا

ليس بينهما سوايَ :

أنا الذي

المقطع أشبه بخارطة مفتوحة تجتمع فيها كلّ عناصر الطبيعة اللغوية المشتهاة، وهي تقوم على التضاد والتشابك والتشاكل والمدّ والجزر، في فعالية بلاغية مشاكسة تنهض على آلية النقض والمحو وتغييب سهم المعنى في دائرة التأويل، إذ إن ((الواحد)) لا يقابل ((الآخر)) ولا يضاهيه، و ((الذي يقول)) ليس عكس ((الذي يصمت)) تماماً، و ((الذي يمضي)) لا يقابل ((الآتي من هناك)) ولا يعاكسه، لأن بينهما دائماً سيمياء اللغة ((كلمة)) وسيمياء الفعل الخفي ((نأمة))، وتاريخ حافل بالمجازر ((أنهار من دم جرت))، واستعراضات باذخة تعلن فيها الأكثرية عن جبروتها ((فيالق تسبقها الطبول))، في ظلّ نوم عميق وسعيد للعدل والإنسانية والحق ((ولم يستيقظ أحد))، والإيقاع المهيمن الذي تكلّست حكايته في الزمن وصرّفه المحرّفون بعيداً عن أصل الصوت وقصته ((صيحة الجنين على سنّ الرمح.....))، وأخيراً وليس آخراً الحاوية الإيقاعية بمائها المقدّس ((مستفعلن، أو ربما متفاعلن؟))، حيث تلتئم في صيحة الأنا الشاعرة ((الانقلابية)) التي تسطع بأداة الرفض الكلّي لمجمل هذه الطبقات الصورية ((لا)).

إذ يزيح وينحّي كلّ هذا التراث الهائل المشحون بالقسوة والقهر خارج دائرة فعله الشعري، ويصفّي دمه الشعري من مخلفاته وتركاته الثقيلة، مستبدلاً بها ((أناه)) الشهيدة المغامرة الباحثة عن المجد ((ليس بينهما سواي))، حيث تندمج على نحو ما بـ ((أنا المتنبي)) القادمة من الأقاصي برمزيتها الكثيفة الخصبة، وهي تحكي قصة الانتصار على الفكرة، والهزيمة على أرض الواقع، في فعالية إشكالية غامضة لا تنتهي إلى مأوى ولا تقود إلى مصير.

هذا هو الشاعر والإنسان والمثقف سركون بولص ((أنا الذي)) الخارج على بنيوية التخريج والتفصيل والتأويل، والمتمرّد على (أنوية) المتنبي المركزية، والملخّص للعبة اللغة وهي تؤدي وظيفة خارجة على القانون، ورافضة لإغراءات العودة الاستلابية إلى بيت الطاعة.

في قصيدته التي تكاد تتفجّر لشدّة كثافتها اللغوية والحكائية والدرامية الموسومة بـ ((بستان الآشوري المتقاعد))(5)، تحفل عتبة العنوان ذات الآلية السردية التعريفية المباشرة بطاقة رمزية هائلة في التعبير عن إشكالية الانتماء وحسّ الأقلية، التي تحرّك الماكنة الثقافية والإبداعية والإنسانية لسركون بولص في الزمان والمكان والشخصية والحدث.

فالدوال الثلاثة المؤلّفة لتشكيل العتبة العنوانية ((بستان/الآشوري/ المتقاعد)) تنطوي على تفجير حسّ الأقلية على نحو غزير وفعّال ومتّقد وعميق، إذ ينفتح دال ((بستان)) على المعنى المتعالي اليوتوبي للجنّة، ويتمركز دال ((الآشوري)) عالياً في فضاء الإعلان والإشهار والسطوع والتمظهر والصيرورة والوضوح، في حين يشتغل دال ((المتقاعد)) ـ بمعناه المحلّي الإقليمي الثقافي والاجتماعي ـ على تقليص الحياة، واختزال حركتها، وتصغير حدودها، ومضاعفة حسّ العجز والانكفاء فيها، وانتظار الموت القريب المغلّف بالوحدة والسأم والانشغال الإيهامي المخلّص بجنّة ((البستان)).

القصيدة تتحرّك في نظام تواصلي شديد التماسك والتنامي والتوالد والصيرورة، لا يمكن أبداً وضع حدود لفصل انتقالاتها وتحولاتها من أجل ترتيب

صيغة نوعية ممنهجة لتلقيها، هي لا تمنح ذاتها للتقسيم وتصرّ على وحدتها الحكائية والسردية والشعرية والدرامية والتمثيلية والتشكيلية.

إذن لا سبيل أمام تحدّيها إلا في الاقتراب الحسّي منها، وعرضها برحابة وصدق وبصرية عالية على شاشة التلقي كما هي تماماً :

النجوم تنطفئ فوق سقوف كركوك وتلقي
الأفلاك برماحها العمياء إلى آبار النفط المشتعلة
في الهواء إلى كلب ينبح في الليل مقيداً إلى المزراب
حزناً؟
أو رعباً أو ندماً وضفادع تجثم على أعراشها الآسنة
في بستان مهجور عندما
تشق حجاب الليل صرخة مقهورة إنه الآشوري
المتقاعد يقلع ضرسه
المنخور بخيط مشمع يربطه إلى أكرة الباب
ثم يرفس الباب بكل قواه مترنحاً
وهو يئن مغمض العينين إلى الوراء .

التمهيد الوصفي والمكاني الكركوكي بطبقاته المتراصّة التي تشبه بنيوية قشرة (البصلة)، ينفتح على سلسلة دوائر وتشكيلات وصور ورموز وإيحاءات ونيّات

وخلاصات، في كل دائرة وتشكيل وصورة تثوي حكاية، وتلتئم قصة، ويتكوّن شريط فيلمي، وتنمو لوحة، وتتشكّل بذور ملحمة.

ليصل المشهد الاستهلالي في عملياته التي تسير على خط هندسي واحد إلى قلب المحتوى المكاني المعلّق في سلّة العنوان ((في بستان/مهجور))، حيث تنضاف صفة إقصائية جديدة ((مهجور)) إلى مساحة ((بستان الآشوري المتقاعد)) في عتبة العنوان، تحاكي صفة ((المتقاعد)) وتتماهى معها، وتنضوي تحت ظلالها، وتشتغل أرضياً في إطارها.

يتصل هذا التوصيف المكاني الجديد ((في بستان/مهجور ـ)) بظرف فضائي ((عندما))، يقود فوراً إلى لبّ الحكاية الشعرية وجوهر دلالتها، إذ يتمظهر الشريط الملتبس على شاشة المشهد في بصرية طاغية، تلخّص أزمة الآشوري المتقاعد ومحنته الثقافية وتجربته المرّة وسيرته الذاتية الفقيرة.

وهو يعالج خيبته التاريخية ((ضرسه/المنخور)) بمفرده في غفلة من المكان والزمن والجغرافيا، ليعبّر عن وضعه ((الأقلّي)) في دراما سلسلة الأفعال والصفات والأحوال السالبة التي ترسم صورته الناقصة في سلّم اللغة ((تنطفئ/تلقي/ينبح/تجثم/تشقّ/يقلع/يربط/يرفس/يئن العمياء/المشتعلة/مقيداً/حزناً/رعباً/ندماً/الآسنة/مهجور/مقهورة/المتقاعد/المنخور/مترنحاً/مغمض))، وتنتهي إلى الموقع الخلفي الهامشي حيث تتلبّث الأقلية دوماً ((إلى الوراء)).

لا شكّ في أن حداثة التعبير الشعري عند سركون بولص تستجيب على نحو فعّال وقاسٍ ودموي لأطروحته في ابتكار لغة شعرية خاصة بالأقلية، يكون بوسعها أن تعبّر عنهم بلا وصاية ولا رعاية أبوية قهرية غير معترف بها، مؤسسة على

الرغبة في قتل الأب غير الشرعي، واختراع أب من صنعها يحمل معه لغته الأخرى المغايرة.

لم تكن ستراتيجية الانحراف الذي أحدثها سركون بولص في سكّة اللغة الشعرية قضية تقانية بنيوية صرف، تنهض على تأكيد مهارة اللعب الشعري على اللغة وبها في المجال النصوصي كما يفعل أدونيس مثلاً، بل هي مرتبطة عنده بالموقف العنيف والمتوتّر من العالم، وتعيين منطقة لغوية ـ شعرية حرّة تمثّل شعار الأقلية، وتتحدّث بلسانها، وتعبّر عن قيمها ورؤيتها، وتعلن عن مكان مستقلّ لها تحت الشمس.

الأمر طبعاً يحتاج إلى قراءة موسّعة ومعمّقة تقترحها قراءتنا وتحفر مجراها، عليها أن تطوف طوافاً تفصيلياً محايداً في طبقات وتخوم وظلال وخلفيات ومرجعيات وزوايا وندوب ومنعرجات وخيبات المتن الشعري لسركون، لترصد آليات وأشكال ومستويات وحدود معجمه الشعري الذي يمكن أن نصفه بمعجم الأقلية، وتحديد متنها الشعري تحديداً صارماً وواضحاً ـ لسانياً وثقافياً ـ على هذا الأساس.

على النحو الذي يمكن من خلاله فتح مجال جديد للدراسة الثقافية الخاصة بالرؤية الشعرية، التي يمكن أن تعيد النظر كاملاً بالمسلّمات المحدودة التي تلبثت عندها قراءة الشعرية العربية ـ قديماً وحديثاً ـ، إذ إن قراءة (شعرية الأقلية) في التراث الشعري العربي ما زالت مسالة مغيّبة ومسكوت عنها وهامشية، ولا تخضع للرصد العلمي العميق والصادق والموضوعي والديمقراطي والليبرالي والعلماني، وما زالت محجوبة في نظر المركزية التي تحفل بها الرؤية النقدية العربية في نطاق إعادة قراءة الشعرية العربية من خلال هذا المسار، وما يمكن أن يقود إليه من

مسارات جديدة، لا تنظر إلى فضاء الشعر العربي بوصفه فضاءً تقانياً أجناسياً محضاً، بل وسيلة من وسائل اكتشاف نظرة الشاعر العربي إلى الأشياء وموقفه من العالم، على وفق تجربته الثقافية داخل منجزه الشعري.

ويمكن في هذا السياق إعادة قراءة مقولة ((الشعر ديوان العرب)) عبر التعامل مع مفردة ((ديوان)) بوصفها مناخاً ومزاجاً وتاريخاً سريّاً غائراً في أعماق الروح الشعرية للشاعر والتجربة، لا مجرد استئثار خارجي يتلبث في القشرة اللغوية ومعانيها ودلالاتها ورموزها، داخل محيطها النصّي الأدبي المستقلّ عن المحيط الثقافي التكويني والماحول السوسيوثقافي.

شاكر مجيد سيفو: تجلّيات الأنا الشاعرة.

إن الضمير الأنوي يهيمن على مساحة واسعة جداً من الاشتغال الشعري لدى الشاعر العربيّ منذ أقدم العصور الشعرية، وتقل هذه الهيمنة كلّما تقدمنا باتجاه الحاضر الشعري بسبب عوامل حضارية وإنسانية وثقافية وفنية غاية في التداخل والاحتشاد والتكثيف والتعقيد، لعلّ في مقدمتها اكتشاف أنواع شعرية جديدة، كان حظّ الغناء فيها محدوداً قياساً إلى غنائية القصيدة العربية التقليدية التي غالباً ما تكون عالية.

تضعف هذه الهيمنة كثيراً على يد قصيدة النثر وتأخذ شكلاً آخر يتنازل عن النبرة الصوتية العالية للحساسية الغنائية، ويذوب قسم من طاقتها الغنائية في وسائل اشتغال شعرية جديدة، ويتحوّل القسم الآخر إلى تمظهرات ضميرية أخرى تعلي من

شأن الطاقة الدرامية والسردية فيها، وما يتبقّى من هذا الضمير الأنويّ الظاهر الحضور والتسلّط يجتهد في أن ينحرف ما بوسعه خارج مسطرة المألوف في ميراثه الشعري، ولا يقدّم لنا ((الأنا)) بوصفها محرق العملية الشعرية وبؤرتها المتمركزة، بل يحاول تصريفها بأساليب أقل حدّة وأكثر تأثيراً في صناعة المعادلة الشعرية في النص.

في النصوص المنتخبة من مجموعة قصائد ((سأقف في هوائه النظيف))(6) للشاعر شاكر مجيد سيفو تتجلّى هذه الرؤية الشعرية على هذا النحو :

1 ـ في ليلة مكثّفة بالفاتنات أيقظتُ فروسيتي

وخاتمي، وأدميتُ جبين أيامي الذهبية.

2 ـ وفجأة أقبض على دموع نهارٍ ثقيلٍ وأفقئ عينيه.

3 ـ أعبئ أحلامي في كريستال اللغة.

4 ـ عميان يتكسّرون بين أصابعي وتجمعهم مراياي.

5 ـ إنني سعيدٌ لأنني محظوظٌ بخروقات عينيّ.

6 ـ عمْ سعيداً أيها القبر، فليس لديّ متّسعٌ من التراب لأهيله على جسدي.

7 ـ أستغيث بدرّاجة يقودها بورخس.

8 ـ كلما كنت أستعير ذراعك، كان جسدي يعيرك نبضه.

9 ـ في مثل هذا الليل يخرج كلّ العالم من رأسي ويدخل في كفن.

10 ـ عندما أحدّق كثيراً في عيون القمر، أتأمله وكأنه ينبح عليّ.

تظهر ثلاثة مستويات لعمل الضمير الأنويّ، الأول المصرّح بع ((إنني)) ويتكرر في النص الخامس مرتين، ليكرّس نرجسية شعرية تقليدية ومألوفة ومتداولة، لكنه يتمظهر في المستوى الثاني " فعلياً " بوساطة الاندماج (أيقظت/أدميت/أقبض/استغيث/استعير/أحدّق/أتأمله))، وهي تسعى إلى الاندماج بـ ((الآخر)) مهما كانت صفته، من أجل تفادي الوقوع في فخّ الأنوية الصارخة. وربما كانت أولى محاولات التخلّص من ديكتاتورية الأنا وهيمنتها الطاغية في القصيدة العربية، هي تهريبها إلى الضمير الأنويّ الجمعيّ ((الأعلى)) المتجسّد بـ ((نحن))، بما ينطوي عليه من أفق أوسع وتحرير جزئي للنرجسية.

غير أنه يمكن أن يتحوّل في بعض الأحيان إلى ((أنا)) متضخّمة ذات سلطة أنوية متجاوزة، إذا ما انساقت وراء إغراء الهيمنة وصوت الغناء العالي، على النحو الذي قد يسقط النص في فخّ أنوي يجهض حلمه الحداثي المغاير.

لنتأمل هذه النصوص:

1 ـ نحن نذهب أيتها الكلمة فلا تدخلي زيتنا، نحن نضيء.

2 ـ أيها النقيض، يا خرافة الكائنات دعنا نتعرّف على ميتاتنا الألف.

3 ـ هكذا ننأى حتى نبلغ ظلالنا وحتى روائحنا.

4 ـ أيّامٌ ضيّقةٌ تزكم أعمارنا وتهرّبنا في صناديق النقود.

5 ـ الليلة سنأتي إلى أجسادنا ونبتلعها.

6 ـ وردة عمياء تتسلّل إلى أجسادنا في انشغالاتنا بالبرد والوظيفة.

7 ـ لأجل حراسة هذا الفراغ ينبغي أن نبطل العتمة.

8 ـ ظلّ الليل يحتطب النهار، ويدخل أجسادنا دون قدمين.

9 ـ الشمس قبلنا تدخل معطف الربّ حين تدهمها الغيوم.

في هذه النصوص الشعرية الوامضة تنجح ((الأنا)) المهرّبة إلى الـ ((نحن)) وفي مستوياتها الثلاثة أيضاً، في التحرّر بنسبة عالية جداً من استعذاب التغنّي بالذات، والاندماج بالضمير الجمعي وهو يشتغل في أكثر تمظهراته، بما يفضي إليه ((نحوياً/دلالياً))، على إثر النجاح ((لغوياً/حيوياً)) في انتقاء هموم ((شخص جماعية)) تنفلت برشاقة من احتمال اتهام الذاتية الصرف.

يتقدّم الضمير المصرّح به ((نحن)) مكرراً في النصّ الأول، إمعاناً في تكريس الصفة الجمعية والابتعاد عن مجال الفردية، بما ينطوي عليه النص من بعد تاريخي ـ أسطوري ـ حضاري ـ صوفي، وفي المستوى ((الفعلي)) المتنوّع الصيغ ((لا تذهب/نضيء/نتعرّف /نظلّ/نبلغ/ نبطل ـ تهرّبنا/ نبتلعها ـ دعنا))، تبقى الصفة

الجمعية طاغية، على الرغم من الشطحات القليلة التي تسعى فيها الأنا للارتكاز على تفرّدها الأنوي وإبرازه.

أما في المستوى الثاني ((الاسمي)) فإن البعد الفيزيقي ـ الجسدي يتقدّم ليعمل على استحالة فصل الأنا عن مجال النحن ((أجسادنا/أجسادنا/ أجسادنا/ زيتنا))، ويتدخّل البعد الفضائي (الزمكانيّ) بوصفه مجاوراً ومحايثاً للبعد الأول ((مياتتنا/ظلالنا/روائحنا/أعمارنا/قبلنا)).

وبهذا تنجح قصيدة النثر في استحداث أسلوبية جديدة في الكتابة الشعرية، ربما تتوافر أشكالها في الأنموذجين الآخرين من القصيدة العربية إلا أنها هنا تسعى إلى ذلك على نحو مقصود ومصمّم، على النحو الذي تحوّل فيه مسار الغنائية الشعرية العربية من التلبّث كثيراً عند الحدود الضيّقة والمعتمة للأنا، بلغتها المتمرّسة داخل حدود شبه مرسومة ومتّفق عليها، والاشتغال داخل قوس الفصاحة والجزالة التقليديتين ضمن إطار النسق العام، إلى الانفتاح على لغة عارية لا عاصم لها، عصيّة على الانضباط، خارجة على منطق المألوف وقانون الحصانة اللغوية، ومن هذا التمرّد تصنع إيقاعها الفريد.

ويخرج التصرّف بالضمير الأنوي إلى استخدامات أخرى تشتّت صلابته وتضعف جموحه، إلى الدرجة التي يغادر فيها استقلاليته، ويشتغل داخل النص بوعي جديد وشكل نحوي وتعبيري آخر، فصيغة المنادى الجمعي في :

طوبى لك أيتها الأجساد،

أعيادك مقدّسة في تقاويم الربّ

تعمل على أسطرة الحلم الجنسي في الذاكرة البشرية من مستوى عزل نسختها الحيوانية المرتبطة باللذّة المجرّدة، بأفق ميتافيزيقي ـ قدري يرتفع باللذّة إلى مرتبة القداسة، إنه تأويل شعري مصنوع يقتنص شرعيته بأساليب حلمية.

وصيغة المخاطب المفرد بدلالته ((الفعلية)) :

(هش....!) هذا ضريح قديسة، انزع عينيك

وضعهما فوقه بدلاً من إكليل الزهور

تشتغل هنا بوصفها قناعاً للأنا المختفية في الكلام المرتدّ إلى الداخل بأسلوب المونولوج الداخلي، لأن جملة ((انزع عينيك)) ـ بما تحمله من سيمياء الحب والتضحية والشهادة ـ لا تصلح شعرياً للمخاطب قدر صلاحيتها للمتكلّم، فالفاعل المستتر المقدّر فيها، المقنّع بضمير المخاطب الوهمي ((أنت)) يخفي في بطانته ((أنا)) عاشقة، متفانية ذات حلم متعالٍ، لا تتمكّن من تشغيل حلمها إلا بعزل الأنا عزلاً رمزياً عن الذات.

وتظهر صورة الأنا أكثر في صيغة المخاطب المفرد بدلالته الاسمية :

ثقبٌ في مراياك

حماقاتٌ في الورقة

إذ إن الصورة ((ثقب في مراياك)) تتكرّر في الطرف الثاني من المعادلة الشعرية ((حماقات في الورقة))، والحماقات هي القول الخارج على قوانين السوق

اللغوي، والمرايا هي الورقة، وكاف المخاطب هي أنا الشاعر التي تتقبّل العزاء النصّي.

إلا أنه في الغائب الجمعي :

يحلمون بالخواتم وبأصابع ليست لهم

يُظهر صورة ((الآخرين)) المهجوّة معزولة تماماً عن ((أناه))، وما يتصل بها من فضاءات وعوالم.

هوامش

(1) قصائد، يوسف الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1، 1992.

(2) قصائد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1992: 361.

(3) الشموع ذات الاشتعال المتأخر، الأب يوسف سعيد، دار الشباب، بيروت، 1988.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، سركون بولص، منشورات مديرية الثقافة السريانية، أربيل، 2012.

(5) م. ن

(6) سأقف في هوائه النظيف، شاكر مجيد سيفو، بغداد، 2000.

الفصل الثاني

النصّ السرديّ والهويّة

- يوسف الصائغ : مفهوم الواقعية : حساسية الرواية السيرذاتية
- سعدي المالح : الصنعة الروائية وإيقاع الموروث
- هيثم بهنام بردى : الملاذ السردي وطعم الحكاية
- فضاء القرية : الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي
- جوزيف حنّا يشوع : العلامة القصصية : من بؤرة العنونة إلى فضاء المتن

الفصل الثاني

النصّ السرديّ والهويّة

يوسف الصائغ:

ـ مفهوم الواقعية: حساسية الرواية السيرذاتية ـ

ظلّت العلاقة بين أحداث السيرة الذاتية للروائي وأحداث روايته من أكثر وأشدّ المناطق التشكيلية الأجناسية التباساً في تلقّي هذا الفن الغزير على مستوى إنتاجه وتداوله، فالكثير من الدارسين والنقاد والمشتغلين في حقل السرد يعتقد أن سيرة الروائي لا بدّ أن تدخل في عمله الروائي بأشكال وسبل ورؤى وفضاءات مختلفة ومتباينة، إذ ليس بوسعه وهو يصوغ عالماً روائياً مفتوحاً من الأزمنة والأمكنة والأحداث والشخصيات والمواقف والمشاهد واللقطات، أن يتجاوز تجربته السيرذاتية ويكتب كلّ ذلك من خارج ذاته ورؤيته وحياته وموقفه الذاتي الشخصي من العالم والأشياء.

وقد اعترف الكثير من كتّاب الرواية ـــ إن لم أقل كلّهم ـــ بحضور شذرات ونتف وأصداء ومواقف ولمحات وتجليات من سيرهم الذاتية في صلب أعمالهم الروائية المختلفة، لا بل إن بعضهم تجاوز هذا المدى قائلاً بأن مجمل رواياته ليس سوى سيرته الذاتية بأسلوب روائي يتردّد بين الواقعي والمتخيّل.

هنا يبرز السؤال الأهم (القديم الجديد) في هذا السياق الذي يتعلّق بـ ((مفهوم الواقعية)) وحدود حضوره وعمله في مسار التلقّي الأدبي، بعد أن حظي هذا المفهوم

ببالغ الأهمية والتداول والحوار والشيوع إثر سطوع نجم المذهب الواقعي في أعقاب خفوت نجم الرومانسية في القرن التاسع عشر، وتعدّد الواقعيات وتنوّعها انسجاماً مع ما يسندها ويغذّيها من أفكار وأيديولوجيات وقيم وحواضن فلسفية، حتى بلغت ـــــ عند راصدي هذا التنوّع والتعدّد والتمثّل ـــ أكثر من خمسٍ وعشرين واقعية، بدأت مع الواقعية النقدية ثم الاشتراكية ولمّا تنته بعد مع الواقعية السحرية التي تألقت بعد ظهور التيار الروائي الجديد عند روائيي أميركا اللاتينية.

خضع مفهوم الواقعية لشبكة ملتبسة ومتداخلة من التوصيفات والتحديدات والتعريفات، وكان هذا الالتباس والتداخل مدعاة للوقوف على صورة هذا المفهوم والسعي إلى صوغ أنموذج توصيفي له، ينأى عن الضغط الفكري والإيديولوجي وهو يوجّه مياه المفهوم نحو قنوات معينة تستجيب وتتوافق مع المنطلقات النظرية له، وتصبّ في خليجه، وتبرّر رؤيته، وتجيب على أسئلته التي لا تذعن للمفهوم في إطاره الفلسفي والعملي بقدر ما تدين بالولاء للحاضنة التي توجهه وتستثمر معطياته لحسابها.

القضية ـــ ولاسيما في مجال الفن الروائي ـــ تحتاج إلى تشغيل رؤية موضوعية تتمظهر عبر النصوص، وتضع مقولتها على نحو محدود يخصّ النص الذي تقاربه القراءة حصراً، كي يصبح المجال واسعاً وحرّاً ورحباً لاقتراح المفهوم وتطبيقه، ومن ثمّ يمكن الانتقال به من مرحلة التطبيق الجزئي على نصّ بعينه إلى فضاء التداول الواسع والشامل، الذي يكون بوسعه محاورة المفهوم محاورة نظرية وفكرية قابلة للسجال والمناقشة، استناداً إلى القيم النصيّة (الروائية) التي أفرزتها القراءة وعمّقت رؤيتها وأخضعتها للتداول في مجال السرد الروائي خاصّة.

النص الروائي الذي قاد مقاربتنا نحو العودة إلى مناقشة مفهومٍ قد يبدو للكثيرين قديماً ومحسوماً وغير حداثي، هو نص رواية ((سرداب رقم 2)) للشاعر والمسرحي والمقالي والروائي يوسف الصائغ(1)، وهو من أهم وأبرز النصوص الروائية العربية المبكّرة التي تتحدّث عن تجربة السجن السياسي، وفي الوقت الذي التُفت فيه إلى نصوص أقل قيمة من هذا النص وروُّج لها بوصفها فتحاً في هذا النوع من الكتابة، لم تحظ هذه الرواية بالأهمية التي تستحق، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى أنه تأخر نشرها حتى عام 1997 إذ صدرت طبعتها الأولى عن قصور الثقافة في القاهرة.

الرواية تشتغل على تجربة السجن السياسي، وإذا ما عرفنا بأن يوسف الصائغ تعرّض بسبب نشاطه السياسي إلى تجربة سجن، تحدّث عنها في سيرته وفي الكثير من مقابلاته، فإن الرؤية التي ينبغي علينا تشغيلها في هذه القراءة تنهض على السعي لتلقّيها بوصفها تجربة تنطوي على الكثير من فصول حياته الشخصية في السجن، ولاسيما إذ أدرجنا ذلك ضمن حساسية اللغة الروائية ذات النَفَس الواقعي في صوغ الحدث وبناء الشخصيات، على صعيد تشكيلٍ روائيٍّ مشحونٍ حتى آخره برائحة الواقعية ونكهتها وروحها وخطابها وأنموذجها ومشاهدها وتاريخها وجغرافيتها ومقولتها.

تتصدّر الرواية عتبة تقديم أو إشارة أو تعريف عنونها الكاتب بـ ((كلمة))، ونصّها: ((ليس لهذه التجربة اتصال بأي غرض سياسي... أو أيّة جهة سياسية... إنها تصف معاناة، اشترك فيها كثير من الناس الذين، واجهوا الحيف، بسبب ما يسمّى (السياسة).. على اختلاف مشاربهم وانتماءاتهم... هذه الصفحات ستعيد لهم جميعاً

اعتبارهم، لأنهم لأسباب عديدة، حاولوا أن يكونوا طيبين وصادقين.. ولم يكن ذلك، دائماً، في متناولهم، بسبب السرداب...)).

ثمة تأكيد واضح جداً على واقعية تجربة الرواية في هذه العتبة، وثمة تأكيد واضح أيضاً على قوّة حضور وتأثير المكان في صوغ الأنموذج الإنساني للشخصيات الروائية القادمة إلى عالم الرواية من فضاء واقعي معيش عند الراوي/المؤلّف، إذ إن ((السرداب)) وقد رقّمه الكاتب في عتبة العنوان بـ ((سرداب رقم 2)) انتساباً إلى ذاكرة المكان الواقعية، هو الذي يمنع الشخصيات التي تسعى لأن تكون طيبة وصادقة من تحقيق هذا الحلم، بسبب الطبيعة غير الإنسانية التي يتحلّى بها وينطوي عليها.

عتبة العنوان هنا ((سرداب رقم 2)) تشتغل على حساسية المكان وتشكيليته بصورة حاسمة وكليّة، وذات تركيز مكاني عالي الحضور والدلالة والتشكيل أيضاً، والسرداب في أنموذجه المكاني ـ كما هو معروف ـ مكان تحت سطح الأرض (يشبه الملجأ)، قد لا يصله نور الشمس إذا ما أُريد له ذلك، وهو مكان في غاية القهر والاضطهاد حين يستخدم سجناً ـــ كما هي الحال في هذه الرواية ـــ.

وترقيمه بالرقم ((2)) يحيل على تفسير تعددي يجزم بوجود رقم ((1)) قبله وأرقام أخرى بعده أيضاً، وهو ما يجعل من انتشار هذه السراديب بوصفها سجوناً علامةً سيميائيةً على طبيعة الوضع السياسي القهري الذي يعيشه مجتمع الكاتب والرواية، ويدفع باتجاه قراءة نوعية تنغمر داخل فضاء السجن وتتلقّى أحداث الرواية انسجاماً مع طبيعة هذا المناخ وعلى وفق رؤيته واحتمالاته وتوقعاته.

تتألّف الرواية من إحدى عشرة شخصية تتعاقب على الظهور عنوانياً، كل شخصية تنفرد بعنوان باسمها وتشغل عدداً غير متساوٍ من الصفحات في الرواية، وكلّ شخصية من هذه الشخصيات تخضع للراوي كلي العلم الذي يروي الرواية من زوايا نظر متعددة بحسب طبيعة وموقع كل شخصية.

تبدأ الرواية بشخصية ((عبد الله)) التي تشغل ((25)) صفحة، تعقبها شخصية إبراهيم المصوّر وتشغل ((27)) صفحة، ثم شخصية ((الدكتور إحسان)) وتشغل ((25)) صفحة، بعدها شخصية ((كاكا كريم)) وقد شغلت ((13)) صفحة، ثم شخصية ((أبو النمنم)) وشغلت ((21)) صفحة، أعقبتها شخصية ((العجمي)) إذ شغلت ((27)) صفحة، وشخصية ((الشكرجي)) بـ ((19)) صفحة، ثم جاءت شخصية ((أبو الشلغم)) وقد شغلت ((13)) صفحة، ثم شخصية ((العرجة)) التي شغلت ((18)) صفحة، وشخصية ((سلمان المحامي)) وشغلت ((17)) صفحة، وأخيراً شخصية الراوي التي عنونها بـ ((أنا)) وشغلت ما تبقى من صفحات الرواية وهي ((7)) صفحات فقط.

الرؤية المكانية المهيمنة على فضاء الرواية رؤية ضيّقة جداً تناسب فعالية الحدث الروائية من جهة، وتستجيب لمنطق عتبة العنوان من جهة أخرى، لذا فإن مساحة الحراك المكاني لشخصيات الرواية لا تتعدّى حدود السرداب ومحيطه السجني، على النحو الذي يسهّل كثيراً عمل كاميرا الراوي وهي ترصد بعدستها الوحيدة حركة الشخصيات، لاسيما وهي تفرد زمناً محدداً لكل شخصية حتى تؤول إلى نهاية ما، ثم تنتقل إلى الشخصية اللاحقة التي يعتلي اسمها عنواناً مستقلاً في جسد الرواية.

إن ضيق المكان ومحدوديته واحتباسه وضغطه وقهره وجبروت هيمنته على الأرواح والأجساد السجينة، من شأنه أن يولّد شبكة متداخلة ومتناقضة وغير طبيعية من الانفعالات والتصرفات والقيم، التي تتعاظم وتتكثّف وتأخذ أقصى مدى ممكن لها حين تتعرّض لقسوة مهينة ووحشية ولا إنسانية من طرف السجّان، وهو يسعى إلى استغلال كلّ الظروف المتاحة للوصول بالسجين إلى أعلى درجات الإذلال والتنكيل والتحقير والبطش.

يستخدم الراوي كلي العلم في رواية ((السرداب رقم 2)) ما يوصف في مجال الرؤية في نظرية السرد بـ ((الرؤية مع))، وهي الرؤية التي تناسب الحدث السيرذاتي المنقول روائياً من فضاء الواقع المعيش، إذ إنّ الراوي الذي هو المؤلّف نفسه بفرضية أن الحدث المنقول إلى الفضاء الروائي هو حدث واقعي عاشه الروائي وخَبِرَه بتفاصيله كافّة، وأن النوع الروائي الذي انبنت عليه الرواية هو النوع الذي وصفناه بـ ((الرواية السيرذاتية))[2]، فالراوي الواقعي للحدث الذي يعيشه على صعيد الرؤية هو الذي يتمكّن من وصفه كما يراه أي ((الرؤية مع))، ولا يتمكّن من معرفة دواخل الشخصيات وأعماقها وتاريخها، إلا ما تبوح به الشخصية ذاتها عن نفسها ضمن ظروف ومواقف سردية معينة، على النحو الذي يناسب مفهوم الرواية الواقعية ضمن هذا المسار.

يرصد الراوي الشخصيات العشر فضلاً على شخصيته الموصوفة بـ ((أنا)) رصداً سياقياً ضمن الحدث الروائي العام الذي يتمخّض عنه المكان/السرداب رقم 2، عبر تركيز كاميرا التصوير على كل شخصية حين يحتلّ اسمها عنوان القسم الخاص

بها في الرواية، ولا ينتهي من ذلك إلا حين يؤول مصيرها الإنساني إلى نهاية معينة، يصبح بعدها أي حديث إضافي عنها زائداً ولا قيمة له.

ومن خلال رصد كل شخصية ضمن إطار الحركة العامة للشخصيات جميعاً، يكشف الراوي عن حساسية المكان وجوهر الزمن وطبيعة الحدث، ويصوغ شخصية السجين السياسي في هذا الإطار على أمثل ما يكون، ذلك الذي يمكن أن يتمثّل أولاً عبر كل شخصية على حدة، بالتنوّع الإنساني الكبير الذي حظيت به الشخصيات، ويتمثّل ثانياً من خلال جمع صفات هذه الشخصيات وحشدها في شخصية متخيّلة واحدة تكون مثالاً وأنموذجاً مكتملاً لشخصية السياسي السجين.

سعدي المالح:

ـ الصنعة الروائية وإيقاع الموروث.

تتمظهر الرواية الحديثة عادةً باستظهار خصيصتين مركزيتين هما الصنعة الروائية واللغة الروائية، وهما أهم وأبرز عناصر التشكيل الحداثي للرواية، على الرغم من أنّ رواية ما بعد الحداثة غامرت بتجاوز هاتين الخصيصتين واشتغلت على تهشيم الصنعة الرواية وإغفال الالتزام باللغة الروائية ذات النزعة التقاليدية والتماسك العالي، على النحو الذي يستجيب للصنعة ومقتضياتها الفنية والجمالية والتعبيرية والسيميائية.

رواية ((في انتظار فرج الله القهّار))(3) للقاص والروائي سعدي المالح تندرج في سياق الرواية الحداثية التي تعتني كثيراً بالصنعة والإنصات لإيقاع الموروث، وتنفتح على شبكة تقانات تنطوي على لعب واسع وكثيف تكشف عن مهارة الروائي ومعرفته ورؤيته، وتحيل على تجربة ثرّة في العيش والاطلاع والتنوّع في المعرفة والحساسية والتداول والفهم، وتقدّم الفكرة في سرد رطب يدمجها في رطوبته فتتخلّى عن الكثير من جفافها ومنطقيتها، وهو ما يجعل السرد الروائي متماسكاً لا يشكو من أيّة خلخلة أو اهتزاز أو تفريط.

ـ عتبات الكتابة الروائية:

تنفتح عتبات الكتابة الروائية على طبقات كثيرة تحددها طبيعة الرواية وكيفيتها ومنهجها في التعبير والتشكيل، فإذا كانت عتبة العنوان هي عتبة أصيلة تشترك فيها كلّ الأعمال الروائية فإن عتبة الإهداء، وعتبة التقديم، وعتبة التصدير،

وعتبة الإشارات والتنبيهات، وعتبة كلمة الناشر، قد تأتي في رواية وقد لا تأتي في رواية أخرى، على النحو الذي تكون فيه معالجة موضوع العتبات في النصّ الأدبي عموماً انتقائياً دائماً.

أما عتبتيّ الاستهلال والإقفال فعلى الرغم من أنّ أيّة رواية لها بداية ولها نهاية حتماً، إلاّ أن ثمة روائياً يُعنى عناية بالغة بهما بحيث تتكوّن عتبة استهلال وعتبة إقفال في روايته تصلحان للقراءة العتباتية، وثمّة روائيّ آخر لا يعنى بهما العناية الإجرائية اللازمة، إذ لا يعرف أهميتهما على النحو الذي تتكوّنا بوصفهما عتبتي كتابة روائية لا يمكن العبور من فوقهما بسهولة، وبهذا يمكن أن تكون عتبة الاستهلال أو عتبة الإقفال ماثلة أمام شهوة القراءة أو لا، وذلك بحسب قدرة الروائي نفسه على فهم وظيفتيهما.

تنهض عتبة العنوان في الرواية ((في انتظار فرج الله القهّار)) على تناول ثيمة ذات طابع ديني وأسطوري وتاريخي مشترك ومتداخل، تتمركز هذه الثيمة في فعالية الانتظار الإنقاذي الذي عاشت عليه شعوب كثيرة منذ فجر التاريخ، وظلّ فاعلاً في الثقافة الدينية والأسطورية حتى وقتنا الراهن بوصفه فعالية انتظارية مخلّصة، وربما ستبقى طالما بقي إنسان حيّ في الوجود لأنها انتظارية متأصلة في الضمير والوجدان والذاكرة والحم الإنساني، على نحو يستحيل تجاوزه أو التلاعب ببطانته ذات الطبيعة المقدّسة.

وربما يكون اختيار هذا العنوان عند الروائي ينطوي على لعبة إثارة تداولية مثيرة للخلاف بين الفئات المنتظرة على اختلاف مشاربها وقناعاتها ومرجعياتها، وتتصل لعبة العنونة على نحو ما بمسرحية بيكيت ((بانتظار غودو))، مع وجود

فارق جوهري في فلسفة الفكرة وقيمتها، إذ إن غودو هو الذي يأتي ولا يأتي، في حين إنّ (فرج الله القهار) باسمه الروائي الذي يحظى بأسماء أخرى في الواقع هو الذي سيأتي حتماً في قناعة وضمير أصحابه كلّهم، بصرف النظر عن اختلافاتهم وتنوع اتجاهاتهم وتاريخية فكرتهم.

وعلى هذا الأساس تكون عتبة العنونة عتبة إشكالية ومثيرة قد أدّت وظائفها الفنية والتداولية على نحو مهم، وهو ما يحيل على وعي فني عالٍ في التعامل مع عتبات الكتابة الروائية وطبقاتها وعناصر عملها وتقاناتها وآلياتها.

عتبة الإهداء هي الأخرى عتبة مركزية مهمة من عتبات الكتابة الروائية، وهي تأتي على نوعين بحسب تقسيمات جيرار جينيت، إهداء الكتاب الذي يكون جزء من صفحات العمل قبل نشره، وإهداء النسخة التي يسجّل عليها المؤلف عبارات إهدائية يمنح بموجبها النسخ بعد صدورها إلى أصدقائه وقرّائه، ولكلّ نوع أهميته وستراتيجيته ولونه وطبيعته، على النحو الذي يخضع كل من الإهدائين لقراءة مختلفة عن الآخر.

سنتناول في هذه الرواية الإهداء العام الذي هو إهداء الكتاب ونصّه: ((إلى العراق أرضاً وشعباً وتاريخاً))، وبالرغم مما يبدو على هذا الإهداء من مباشرة وعمومية إلا أنه صُمّم بطريقة تسعى إلى إيهام القارئ المتعجّل غير الخبير بهذه المباشرة والعمومية، لكنه يختزن في بطانته قيمة أوسع ومعنى أعمق يتصلان بأطروحة الرواية الفكرية.

المطلع الإهدائي ((إلى العراق)) شامل في عموميته وهو يحيل أول ما يحيل على حسّ وطني تقليدي، لكنه يشير إلى أن صاحب الإهداء على نحو ما بعيد عن

بلده (العراق) لذا فإن هذا الإهداء هو نوع من التعويض عن البعد عن البلد والشوق إليه، غير أن التفصيل الذي سيأتي فيما بعد هو الذي يفتح الإهداء على أبعاده الرمزية التي يتحرك فيها على أكثر من طبقة، ويتجّه إلى أكثر من هدف، داخل إطار فضاء (العراق).

الدال المنصوب أولاً ((أرضاً)) يحيل على المساحة المكانية ذات الطبيعة الإيديولوجية المتجذّرة في الذاكرة والحلم والروح والوجدان، إنها إذاً أرض العراق التي تتمتّع بسمعة جغرافية عالية فاتحة لشهية الغزاة، وهي أرض السواد لشدّة خصبها وقد عرفت الحضارة منذ سبعة آلاف سنة، وهي أرض النبوءات والأحلام والديانات، وهي أرض الغزوات والدماء والقهر، مثلما هي أرض الحكمة والشعر والحكاية والقوانين، لقد جاءت ((أرضاً)) محمّلة بكلّ هذا الإرث الإشكالي الغزير الذي لا يتوقّف عند حدّ مطلقاً.

الدال المنصوب ثانياً ((وشعباً)) تحيل على مطلق الشعب العراقي بكلّ أطيافه وألوانه وانحداراته، وهي بلا شك متعددة ومتنوعة تصل إلى حدّ وصفه بشعوب وليس شعباً واحداً، وقد تعايشت هذه الشعوب/الشعب على مرّ العصور بطريقة عالية من التسامح وقبول الآخر بفكر تعددي قلّ مثيله، على النحو الذي يستحق هذا الإهداء وهو جدير به حتماً، ومن يقرأ الرواية يعرف بأن مفصل الإهداء هنا يصل إلى هذه الحدود ويتوغل في هذه الطبقات، ولا يتوقف عند حافة القراءة السطحية المباشرة له.

أما الدال المنصوب ((تاريخاً)) فهو المفصل الجامع للمفصلين السابقين والحاوي للمعاني التي تترشّح عبرهما، فتاريخ هذه الأرض وتاريخ هذا الشعب الذي يمتدّ إلى سبعة آلاف سنة في أعماق الزمن لا بدّ وأنه مشحون بالمعنى والقيمة

والدلالة والعلامة والفكرة والفلسفة، على النحو الذي تتحوّل فيه مفصلية الإهداء هنا إلى عرس احتفالي يعيد إنتاج هذا التاريخ بكل إنجازاته الباهرة وحضاراته الثرية ونكوصاته الدموية.

من هنا يتحوّل الإهداء إلى فضاء شامل وحاوٍ وعميق وشاسع، يجمع الأرض والشعب والتاريخ بكل امتداداتها وطبقاتها وظلالها ومفاصلها وثوابتها ومتغيراتها في سلّة واحدة اسمها الكبير (العراق)، لا يستطيع أحد أن يدّعيه، أو يمتلكه، أو يستعمره، أو يحتكره، أو يُلغي جزءاً منه مهما بلغ من قوة وسطوة وهيمنة، فهو دائماً للجميع، ومن هنا تأتي براعة الإيهام في بساطة الإهداء وعفويته، وهو يحمل كل هذا الغنى والخصب الدلالي والمعنوي.

لعتبة الاستهلال في الرواية أهمية استثنائية في تقديم شخصية (العجوز) تقديماً كثيفاً يُفصح عن حضورها القويّ في فضاء السرد منذ أول صفحة من صفحاتها، ويعكس هذا الحضور الاستهلالي قيمة سيميائية تعبّر عن طبقة أصيلة من طبقات السرد في الرواية، ليس على صعيد شخصية العجوز بغطائه الإنساني حسب بل حتى على صعيد المكان والزمن وحساسية الحادثة الروائية التي تكمن في مشهد الاستهلال:

أصرّت العجوز المريضة على مرافقة ابنتيها إلى الكنيسة لحضور القدّاس الاحتفالي بعيد الفصح، ولم تجدِ نفعاً توسلاتها في أن تتراجع عن مطلبها وتصلّي في هذا العيد أيضاً في البيت، كعادتها منذ سنوات طويلة، منذ أن تسلّلت آلام الروماتزم إلى مفاصلها وأقعدتها. فرضخت ابنتاها لرغبتها وقررتا نقلها بالسيارة إلى الكنيسة الجديدة المشيّدة في السنوات الأخيرة التي لم يتسنّ لها رؤيتها بعد. إلا أنّ رأس

العجوز كانت يابسة إلى درجة أنها رفضت أيضاً هذا الاقتراح، وأصرّت على أن يمسكانها من ذراعيها ويساعدنها على المشي على قدميها إلى الكنيسة القديمة التي اعتادت الصلاة فيها طوال حياتها. حجّتها الوحيدة كانت أنّ صوتاً هتف لها وأمرها أن تذهب إلى هذه الكنيسة بالذات. (4)

المشهد الاستهلالي مشهد بالغ التركيز والتكثيف على المستوى السردي الحكائي، فهو أشبه بقصّة قصيرة جداً شبه كاملة، ويعبّر المشهد عن قدرة الروائي على تشغيل حساسيته القصصية بوصفه قاصاً أيضاً داخل فضاء الرواية، إذ إنّ إصرار العجوز التمرّدي على مخالفة عاداتها في الصلاة في البيت منذ سنوات، وعلى الذهاب إلى الكنيسة القديمة مشياً على الأقدام، كان مدفوعاً بحجة وحيدة تتلخّص في (أنّ صوتاً هتف لها وأمرها أن تذهب إلى هذه الكنيسة بالذات)، وهي حجّة لعجوز مثلها لا أمل لها في الحياة تبدو مقبولة في سياق فتح كوّة جديدة للتغيير ودحر الرتابة التي أقعدتها في منزلها كلّ هذه السنين، فضلاً على تقديم روحية جديدة لعلامة التمرّد يقترحها الراوي منذ مطلع التشكيل السردي للرواية.

تتلاءم على نحو ما عتبة الاستهلال مع عتبة الإقفال التي تفتح نهاية الرواية على أفق واسع لا ينتهي، وكأن علامة التمرّد التي أشعلها الراوي في مطلع الرواية ظلّ فاعلاً حيث انتهى إلى لانهاية تعبيراً عن حلم الانتظار، الذي تطرحه مقولة الرواية في انتظار فرج الله القهار الذي ينتظره الجميع بإيمان راسخ:

((ليس ثمة من نهاية..

(انتهت).)) (5)

وتحكي هذه النهاية الموجزة في تشكيل عتبة الإقفال قصة الحراك الدائري المستمرّ بلا توقّف ولا مهادنة، إذ ((ما زالت الوقائع المعاصرة والأحداث التاريخية والأساطير مستمرّة ولن تتوقف، هي عبارة عن حلقات متشابهة وكأنها منسوخة ومحكومة بتكرارها، انتهت الرواية وليس ثمة من نهاية، إنها مفتوحة لنا وعلينا وحتماً سيكون المتلقي وسيطاً أو مساهماً وهذا أمر حتمي، لكنها انتهت، حتى تبدأ من جديد لحظات ابتداء المتلقي بالسرد الآن أو في المستقبل))[3]، حيث تكتسب مقولة الرواية هنا بعداً دينامياً متحركاً يصل الحكاية بالراهن، والسرد الروائي بالحياة، والمتخيّل بالواقعي.

العتبة الأخيرة اللافتة للانتباه هي عتبة (كلمة الناشر) التي احتلّت صفحة الغلاف الخارجي الخلفي من الرواية، وسعت إلى وضع توصيف معيّن ومحدد للرواية، وعلى الرغم من أنّ مثل هذا التوصيف من الناشر يحيل على مناسبة تسويقية وترويجية لهدف تجاري من أجل تحقيق نسبة بيع كبيرة للكتاب، إلا أن التوصيف جاء مركّزاً ومعبّراً عن فهم جيد لمقولة الرواية الفنية والموضوعية ويمكن أن يأخذ بيد القارئ لتلقٍ أفضل:

تختطّ هذه الرواية شكلاً فنياً خالصاً بها هو أقرب إلى نصّ مفتوح في قالب فنّي مشوّق يعتمد على مجموعة استذكارات تنبثق تأثراً بنغمات موسيقى كلاسيكية وتؤسس عليها لشحذ الخيال. وتوظّف بجرأة نادرة المجازر التي تعرّضت لها مجموعات عرقية ودينية في العراق الحديث ابتداءً من الآشوريين ومروراً بالأكراد والشيعة وغيرهم، وهي أحداث لم تتطرّق إليها الرواية العراقية للآن. تتحرّك الأحداث في زمن غير محدّد، يتغيّر بشكل فجائي بين عهود مختلفة يبدأ من سنة ألفين

ليدخل في عمق الماضي سبعة آلاف سنة مستحضراً وقائع من تاريخ العراق القديم وأساطير بلاد ما بين النهرين وقصصاً دينية مختلفة. كلّ ذلك بلغة شاعرية مشحونة بالصور المعبّرة، ومن خلال جهد تجريبي جادّ يستحق القراءة المعمّقة. (6)

وبهذا تكون عتبات الكتابة الروائية في هذه الرواية قد حققت وظيفتها في الإحاطة بالمتن الروائي وتعزيز رؤيته وتأكيد مقولته، فضلاً على وظيفتها التشكيلية والعمارية في الإسهام الفني والجمالي في تشييد الخطاب الروائي.

ـ مظاهر الصنعة الروائية:

تتشكّل مظاهر الصنعة الروائية أساساً من الكيفية التي تعمل فيها عناصر التشكيل الروائي لتشييد العمل الروائي، وهي كيفية تعتمد على كفاءة الأدوات، وخصب المخيلة الروائية، ومعرفة طبقات البنية السردية في الرواية على المستويات كافة، وإدراك الحساسية السردية التي تتفق وطبيعة التجربة الروائية التي تحملها الرواية، والانطلاق من التجربة الروائية للروائي أولاً، والتجربة الروائية العربية والعالمية عموماً، على صعيد ما تحقق منها من إنجازات يمكن استيعابها قدر المستطاع كي تكون تجربة الكتابة جديدة وليست مستنسخة أو مقلّدِة على أيّ نحو من الأنحاء، من أجل أن يدرك الروائي أن ما لديه يستحق فعلاً خوض غمار كتابة رواية جديدة بوسعها أن تضيف لتجربته الخاصة وللتجربة الروائية العامة، ضمن حدود رؤيتها وطريقتها النوعية في الكتابة واستخدام التقانات والآليات وأدوات العمل.

عنصر الشخصيات يعدّ من العناصر المركزية الرئيسة في العمل الروائي، ولا يصلح أن تكون رواية ناضجة وتفتقر إلى الشخصيات بأيّ شكل من الأشكال،

لأنها عنصر أصيل لا يمكن إغفاله أو الاستعاضة عنه أو تعويضه، بصرف النظر عن طبيعة هذه الشخصيات وأنواعها وأنماطها وطرق تقديمها في ميدان العرض السردي.

ربما نلاحظ في هذه الرواية على نحو ما علاقة الشخصية الراوي (الراوي كليّ العلم) بالمؤلّف، وذلك برصد شبكة من القرائن التي بوسعها أن تحيل على حساسية هذا الاقتران وسيرذاتيته في التشكيل الروائي، ويمكننا الذهاب فوراً إلى التعريف الخاص بشخصية سعدي المالح الإبداعية والسيرذاتية ((سعدي المالح كاتب وصحفي ومترجم من العراق، ترجم اثنتي عشرة رواية ومسرحية ومجموعة قصصية ومئات من القصائد عن الروسيّة، ترجم عشرات القصائد لعدد من الشعراء الكرد المعاصرين إلى العربية، نشر العديد من الدراسات التاريخية المتخصصة في تاريخ العراق))(7)، وهو تعريف شامل يتيح لنا معرفة الكثير من المعلومات التي إذا ما قارنّاها بشخصية الراوي سنجد العديد من نقاط التلاقي والتطابق، على النحو الذي يساعدنا في تقريبها من بعض وقراءة الشخصية على هذا الأساس، وفهم الكثير من مواقف السرد استناداً إلى حيثيات هذه المعلومة الميثاقية.

يمكن النظر إلى هذا الميثاق السيرذاتي على أنّ الشخصية الرئيسة في الرواية، أو الراوي نفسه، على صلة ما بالكاتب سعدي المالح، غير أن الراوي أو الشخصية الرئيسة لا تعبّر بوثائقية صرف عن ذلك، فعنصر التخييل الروائي يؤدي دوراً واضحاً وجلياً في صوغ التجربة الروائية وتعميق عناصرها ومستوياتها، وثمة تداخل كتابي عالي المستوى بين الواقعي والتخييلي على النحو الذي يضفي قيمة

كبيرة على العمل الروائي، ويمنحها بعداً تاريخياً فنياً يكتسب جمالياته بقدرته على تمثيل التاريخ تمثيلاً سردياً.

من مظاهر الصنعة في الرواية حرية اللعب بالأزمنة، إذ جاءت أزمنة الرواية على طبقات فيها مزاوجة بين أزمنة قديمة وأزمنة حديثة، على نحو اشتغلت فيه المرجعية الزمنية بأعلى مستوياتها، لكنها تحتشد كلّها في سياق خدمة الزمن الراهن، زمن الحكاية الأصل في الرواية حيث تتجلّى قوّة حضور الراوي العائد إلى زمنية المؤلّف.

اللعب بالأمكنة مظهر آخر من مظاهر هذه الصنعة، وقد ظهرت الأمكنة في الرواية على طبقات أيضاً، منها القديم ومنها الحديث، منها الشرقي ومنها الغربي، منها الريفي ومنها المديني، منها البارز ومنها المقنّع، في سياق متشابك ومتفاعل أحال كل هذه الأمكنة على مكان مشترك هو مكان الرواية المتجلّي والمنشطر والخاضع لإرادة الراوي.

جاء اللعب باللغة ليس على صعيد التشكيل الأسلوبي، بل على صعيد توظيفي، أظهر معرفة الراوي بمجموعة من اللغات حضرت كتابة بحروفها وتقاناتها الكتابية، الإنجليزية والروسية والكردية والسريانية، وأحال الروائي على ترجمتها إلى العربية (لغة الرواية) في الهامش، وكان لإيرادها بلغتها الأصلية رؤية ذات طبيعة معرفية وسردية تعمل على شحن الحكي بحساسية هذه اللغات حتى وإن جاءت مختصرة وهامشية.

لم تكتب رواية (فرج الله القهار) برؤية أسلوبية واحدة، بل تنوّع الأسلوب فيها بحسب الزمن السردي والمكان السردي والشخصية السردية، وهذا إنما يعود إلى

خبرة ومعرفة ووعي بالممارسة السردية التي تعرّف الكاتب بوقع الجملة السردية وفعلها ووقتها ومناسبتها، وهو ما ينعكس على طبيعة الصنعة الروائية في نموذجها الحداثي الأكاديمي.

وفي هذا الإطار سعت هذه الرواية إلى استثمار كل ما هو ممكن من تقانات الفنون الأخرى، التي عملت في سطح الرواية وفي أعماقها وعلى حدودها وفي مركزها، كلما كان ذلك ضرورياً ومناسباً ومفيداً، إذ تمظهرت فعاليات تشكيلية تفيد من تقانات فن الرسم، وتمظهرت فعاليات سينمائية تستعير عمل العدسة والكاميرا والإخراج والمونتاج وغيرها، فضلاً على توظيف طاقات الموسيقى عبر أكثر من مستوى بعد أن حضرت الموسيقى تاريخياً وأدائياً وتحريضياً في الكثير من مشاهد الرواية، ومدّت الرواية يدها على نحو ما إلى منطقة الشعر فأخذت منه ما هو ممكن لدعم صيرورة اللغة الروائية في متنها السردي.

ـ الراوي ومنتجة المشاهد الروائية:

رواية ((في انتظار فرج الله القهّار)) ليست رواية نسقية على صعيد تشكيلها الفني والبنائي، وتقوم على آليّة اللعب المتناوب بعناصر التشكيل وتبادل الأدوار المنتجة بينها على نحو ما، إذ ((تكمن أهمية هذه الرواية بتنوّع وحداتها المروية أو اللعب على تشظّي الشخصية. الراوي واحد وأحياناً يتقاسم السرد مع العازفة أو النادلة وكلّهم توزعوا على مساحة جغرافية واسعة، وتشظّي الزمن السردي وزمن الوقائع، لكنهما معاً يتوحدان في الكشف عن الوقائع والمتخيّل واستعادة الذاكرة))(8)، وكلّها آليّات تشكيل تحيل على حِرَفية الكاتب ومعرفته بشؤون الكتابة الروائية وتقاليدها ومشكلاتها، وإدراكه لقيمة توظيف التجربة الذاتية والموضوعية في تشكيل

الرواية وبناء مستوياتها، وهي خاصية مهمة قد تغيب عن الكثير من كتّاب الرواية حين لا يعون خطورة هذه العلاقة في بناء التجربة الروائية.

الرواية مؤلّفة من ((12)) مشهداً، يتمظهر أكثرها بأسلوبية درامية تتمسرح فيها المشاهد من جهة، وتتنمنج في سياق تشكيلي واحد يخضع لعدسات تصوير تفصيلية تسعى إلى التعمّق في باطنية المشهد وما ورائيته، ففي المقطع ((7)) من الرواية تتدخّل العازفة لتحاور الشخصية المركزية في الرواية بآلية مونتاجية ممسرحة:

ـ اصح يا رجل إنك تدمّر حياتك.

ـ الإحباط هو الذي دمّر حياتي.

ـ أنتم الرجال دائماً لكم أعذاركم.

ـ عندما تضيع الآمال العظيمة.

ـ لكن لا يزال هناك أمل كبير.

ـ لم يعد ثمة غير الإحباط الكبير.

ـ لكننا عشنا ألف سنة من الانبعاث العظيم.

ـ سنعيش ألف سنة من الإحباط العظيم، انتكاسة تلو أخرى، اللهم إلا إذا ولد لنا قيصر جديد، قيصر يرسم لنا الآمال مجدداً.

ـ أجل يا عزيزي نحن بحاجة إلى قيصر وليس شهريار!

قال:

ـ أنتم بحاجة إلى الاثنين معاً، أو الاثنين في واحد.

وافقته وقبل أن أنهي معزوفتي سألته:

ـ هل أعيد إليك شهرزادك؟

ـ كلّلا لقد اعتقتها.

ـ لكنّها لم تكمل ليلتها الواحدة بعد الألف.

ـ لا داعي لأن تكمل لقد أكملت أنت.

ـ أنا لست شهرزادك! أنا بجعة مسحورة بيضاء في بخيرة زرقاء أستجير من ساحر جميل وقعت في فخّه.

ـ سأنقذك وأمنحك الحرية والحنان.

ـ لا ينقذني إلا من أسرني بسحره، ذلك الذي حوّلني إلى بجعة بيضاء وأهداني مع تلك الاسطوانة الرائعة ذلك الأمل الوديع [9].

يكشف هذا الحوار الثري عن حضور شبكة من المرجعيات التي اجتهد الروائي في منتجتها ضمن سياق التعبير عن رؤيتين متناقضتين، رؤية الشخصية المركزية ذات المرجعية الشرقية المرتبطة بألف ليلة وليلة، ورؤية العازفة ذات المرجعية الغربية المرتبطة باستثمار سِفر ألف ليلة وليله في موسيقاها، بوصفها مثالاً طريفاً يمكن التقاط فضائه لصوغ جمالي يعبّر عن قدرة الغربي على استثمار طاقة الشرقي.

لم يكن الحوار السرد ـ درامي الممنتج سياقياً على صعيد الفعل الروائي، بل كان حواراً يتجاوز الزمن والمكان لينفتح على التاريخي والحضاري، وكانت فعالية الراوي متبادلة بين الشخصية المركزية وشخصية العازفة، وكلّ منهما يقدّم رؤيته

ويعكس فضاءه ويروّج لمقولته، وقد بدت شخصية العازفة أكثر تمكّناً في الإمساك بزمام المبادرة الحوارية والهيمنة على مقدّرات التشكيل الروائي في هذا المشهد.

ـ المرجعية الدينية والأسطورية والتاريخية والثقافية:

تشتغل رواية ((في انتظار فرج الله القهّار)) على شبكة متداخلة من المرجعيات المتنوعة وهي تنهض على خلط الرمزي بالوقائعي، المتخيّل بالواقعي، الذاتي بالموضوعي، والمنطقي بالأسطوري، إذ تتجلّى الفضاءات الأسطورية على نحو أصيل في مفاصل كثيرة من الرواية على النحو الذي لا تستطيع فيه ((القراءة الخاصّة برواية "في انتظار فرج الله القهّار" عزل الأساطير والوقائع فيها عن حكايات حقيقية وأخرى متخيّلة حصلت قديماً وحديثاً في العراق، حتى تمظهرت الجغرافيا وكأنها مغسولة بالدم، والقتل والإبادة. وتآزرت هذه الأحداث والأساطير الكثيرة التي تتضمنها الرواية.))(10)، تآزراً سردياً حيّاً للوصول إلى حالة تعبير مثالية تعكس مدى تمثّل الروائي لحساسية هذا التشكيل في الفهم والتصوّر والتوظيف.

ويؤدي الميراث الشعبي دوراً بالغ الحضور والقيمة والأهمية في الاستجابة لكلّ هذه المرجعيات وتمثّلها، وذلك لأن من طبيعة هذا الموروث الشعبي اختزان الكثير من فضاءات هذه المرجعيات وتمثيلها في جوهر السرد الشعبي وطبيعته وخصوصياته، إذ إن الموروث الشعبي المتناقل جيلاً بعد جيل كما يرى سعدي المالح نفسه ((هو نتاج الموروث اللاهوتي المتجذّر في الفكر الديني العراقي منذ آلاف السنين؛ منذ السومريين والبابليين والآشوريين، ومن هذا الفكر الديني القديم انطلقت المفاهيم اللاهوتية الأخرى في الديانات السماوية الثلاث؛ اليهودية والمسيحية والإسلامية، وانتظار المنقذ في جميعها هو واحد؛ سواء أ كان الموشياح أو المسيح أو

المهدي فهو المنتظر- الذي ينهض من العالم السفلي في جميع الأساطير النهرينية مهما اختلف اسمه. ومن الطبيعي أن يمثل جميع الأطياف العراقية لأن العراق هو الأرض التي نبتت عليها هذه الفكرة أولا، وأصبحت موطنا لهذه الأديان التي نؤمن بها ثانيا. في الرواية سعيت لتتبع مسار هذه الفكرة من جذورها الأصلية وكيفية انتقالها إلى المعتقدات الدينية، ومن ثم دخولها في أذهان الناس وتصوراتهم.))[11].

بمعنى أنّه يسعى إلى استثمار المرجعيات الدينية والأسطورية والثقافية وهي تحتشد في سياق واحد يمكن تمثيله سردياً، وهو يعبّر فكرياً عن وحدة هذه المرجعيات في هذه المنطقة حتى وإن اختلفت الروايات والتفسيرات والتوجيهات وطبيعة القيم عند كلّ جماعة، على النحو الذي يدفع الروائي في هذه الرواية إلى تبنّي فكرة الوحدة المرجعية والاشتغال عليها بوصفها ظهيراً دينياً وأسطورياً وثقافياً مشتركاً.

دخلنا السرداب، مشينا قليلاً في درب غير مبلّط أوصلنا إلى درج قديم، هبطنا سلّمه وصاحبي يتلو بصوت مسموع:

"السلام عليك يا داعي الله وراني آياته، السلام عليك يا باب الله وديّان دينه، السلام عليك يا خليفة الله وناصر حقّه، السلام عليك يا حجّة الله ودليل إرادته، السلام عليك يا تالي كتاب الله وترجمانه، السلام عليك يا بقية الله في أرضه، السلام عليك يا ميثاق الله الذي أخذه ووكده، السلام عليك يا وعد الله الذي ضمنه، السلام عليك يا...."

إلى أن وصلنا شباكاً من خشب الصاج، وباباً مفتوحاً أمامه مجموعة من الأحذية. نزعنا أحذيتنا واجتزنا الباب لنجد أنفسنا في ردهة صغيرة مفروشة بسجادة متواضعة تنيرها بضعة شموع في صدرها، وقفنا بخشوع مع الآخرين، كان عبد الحسين يقرأ الدعاء وعندما وصل إلى : "اللهم اكشف هذه الغمّة عن هذه الأمة

بحضوره وعجّل لنا ظهوره، إنهم يرونه بعيداً ونحن نراه قريباً برحمتك يا أرحم الراحمين" ضرب بيده فخذه الأيمن ثلاث مرات وهو يقول: :العجلة العجلة يا مولاي يا صاحب الزمان، تراقص ضوء احد الشموع، ثم تقدّم نحوي ووقف أمامي فتبدّى منه وجه نورانيّ، شعرت برجفة تنتابني، وخوف يستقرّ في أعماقي في مواجهة رهبة الموقف، سألته: " من أنت؟؟" قال: "أنا فرج الله القهار" ثم ذاب في لهب الشمعة المتراقص، خرجنا من السرداب بسرعة وكلانا يرتجف.

سألته:

ـ ماذا أصابك؟

قال:

ـ ألم تر بنفسك!؟

وافترقنا، كل ذهب في طريقه. (12)

هذا المقطع السردي المركز يكشف على نحو عميق وواضح عن فكرة الاشتراك المرجعي في تبنّي الحكاية، إذ تحيل شخصية (فرج الله القهار) ـ التي تعلن عتبة عنوان الرواية عن شيوع انتظاره والإيحاء بقرب عودته المنتظرة ـ على امتداد مساحة التاريخ الذي ينفتح على طبقات كثيرة ومتنوعة ومتداخلة في آنٍ.

(فرج الله القهار) ينتظره الجميع بوجهات نظر مختلفة، وسياقات مختلفة، وأسباب مختلفة، ومرجعيات مختلفة، لكن الجميع يتفق على وجوده وعلى قرب عودته على الرغم من أن سيناريو العودة يختلف من وجهة نظر إلى أخرى ومن سياق إلى آخر، ولعلّ الحوارية المركزة التي انتهى فيها هذا المقطع السردي يعبّر

خير تعبير عن هذه الخصوصية ((خرجنا من السرداب بسرعة/وكلانا يرتجف./سألته:/ـ ماذا أصابك/قال:/ـ ألم تر بنفسك!/،وافترقنا، كلّ ذهب في طريقه))، فنقطة اللقاء كانت الاتفاق على (فرج الله القهار) وبمجرد أن افترقا فإنهما عاد كلّ منهما إلى مكانه ومرجعيته وثقافته ورؤيته.

ـ سردنة الموسيقى:

حضرت الموسيقى في الرواية حضوراً لافتاً وغير عادي على أكثر من مستوى، وغذّت الفضاء الروائي بمعنى الموسيقى وحساسيتها وإيقاعها وثقافتها ورؤيتها على نحو غزير وحيوي ونشيط وفعّال، ولم يكن حضورها مقتصراً على الجانب الثقافي المعرفي الذي يكشف عن معرفة الراوي بالمدارس الموسيقية ومرجعياتها، بل استطاع أن يوظف هذا الحضور لخدمة الفضاء الروائي وشحنه بمنطق الموسيقى ورؤيتها وحساسيتها، إذ نجحت الموسيقى في أنّ ((تمثل، في هذه الرواية، نصًا غائبا موازيًا للأحداث الروائية، وربما يمكن عدها ملاذا روحيًا للخلاص من وطأة الواقع، ومن التراجيديا التاريخية التي تلف مصير البطل والشخصيات الروائية العراقية التي شهدت مجموعة من المحن والمآسي والاستلاب عبر تاريخها الطويل ماضيًا وحاضرا. ربما تمثل الموسيقى المتصلة والكتاب الذي يقرأه البطل في رحلاته، هما بصيص الأمل المتبقي لضوء في آخر النفق.))[13]، فضلاً على طاقة الموسيقى التقليدية في بعث الأمل وترويض الألم وفتح أفق جديد للحياة :

كان صوت هذا الناقوس، الموسيقى الأولى التي رنّت في أذني بعد هدهدة أمّي أو ربما معها، يأتي من السماء وينسكب في أعماق النفس بقدسية وجلال. أؤلّف لنفسي أصواتاً وكلمات متخيّلة أرددها معه كلما دقّ في أوقات محددة داعياً إلى الصلاة بنغمات مألوفة، في الصباح أو في العصر. وأحياناً، كان يدقّ في أوقات غير محددة بأصوات غير مألوفة لم أكن أميزّها. وكنت، تمشيّاً مع الإيقاع، مجبراً على تغيير كلماتي المتخيّلة المردّدة معه. وفي بعض الأوان، كان يعزف لحناً جنائزياً بطيئاً موجعاً يؤلمني. وفي مرّاتٍ، معزوفة فرحة مزغردة متواصلة ترقصني، وأخرى قصيرة مبهمة تحيّرني. (14)

تحوّلت الموسيقى هنا إلى فلسفة بوسعها أن تجيب على أخطر أسئلة الحياة وأكثرها وعورة والتباساً وعمقاً، فهي تاريخ وحضور وذاكرة وحلم وثقافة وذوق ووعي، تجتمع بكل معانيها ودلالاتها وآفاقها ليمنح الفضاء الروائي طاقة جديدة على التلاؤم مع ثيمة الرواية القائمة على الانتظار، وعلى السجال مع الحيوات الروائية من أجل تمثيل فعل الانتظار ومساءلته وتحفيزه على الاستجابة للإيقاع الذي ينتشر في كل طبقات الرواية مفاصلها.

تنتشر هنا الدوال الموسيقية انتشاراً كثيفاً ((صوت هذا الناقوس/الموسيقى الأولى/هدهدة أمّي /أصواتاً/دقّ/بنغمات/يدقّ/بأصوات/الإيقاع/لحناً جنائزيا/معزوفة فرحة مزغردة متواصلة ترقصني، /قصيرة مبهمة تحيّرني))، وتكاد تختصر الحياة كلّها في الموسيقى بما جاءت عليه من تنوّع واختلاف وتمثيل لكل تمظهرات العاطفة الإنسانية، التي احتشدت في هذا المقطع لتبرز قوّة الموسيقى وفاعليتها على مستوى

الحضور الذاتي، والتأثير في الشخصية، وتعزيز روح الإيقاع في الفضاء السردي للرواية.

ـ طبقات التشكيل الروائي:

التشكيل الروائي في رواية ((في انتظار فرج الله القهّار)) لا يسير على وتيرة واحدة في بنائه السردي العماري، بل يشتغل على ممارسات كتابية حداثية تحاول تنفيذ أجندة فنية وفكرية مسبقة ومخطط لها بمهل، مهّدت السبيل لقيام الكاتب باستخدام وسائل تعبير وتشكيل مختلفة تعبيراً عن زخم الحادثة الروائية وعمقها واتساع مساحتها التاريخية والجغرافية.

وبالنظر إلى طبيعة هذا الثراء التقاني والأسلوبي في تشغيل سبل عديدة لتنفيذ المقولة الروائية، فإنه ((ليس من السهولة الدخول إلى عالم رواية (في انتظار فرح الله القهار) للقاص والروائي سعدي المالح، على الرغم من أن الرواية ليست من نمط الروايات ذات الطابع التجريبي، بل يبدو بناؤها في صفحاتها الأولى ـ للقارئ غير الخبير ـ تقليدياً، بسبب الأسلوب السردي الذي استخدمه المالح على امتداد الخمس والعشرين صفحة الأولى، ففي هذه الصفحات يقوم الراوي العليم بمهمة سرد الأحداث التي هي بمثابة التأثيث الأولي لعالم الرواية، غير أنّ هذا القارئ سيجد نفسه في ورطة بعد تلك الصفحات، لأنّ الروائي سيلقي به في عالم ذي فضاء لا حد لاتساعه. إنّ هذا الفضاء الرحيب الذي بناه الروائي بمهارة لن يساعد القارئ بل سيربكه إذا لم يكن متيقظاً ومتتبعاً ما تحت النسيج الداخلي للرواية، لأنّ (في انتظار

فرج الله القهار) ليست رواية أحداث، إنما هي رواية أفكار))[15]، وما حاجة الرواية إلى قارئ يقظٍ ومدرّب سوى دليل على مهارة الروائي وبراعته في تشكيل نصّه الروائي.

اشتغلت رواية ((في انتظار فرج الله القهار)) على نظام المشاهد التي تشتغل بوصفها طبقات، وكل مشهد/طبقة يقدّم رؤية خاصة ضمن الرؤية العامة للرواية، وكل مشهد/كل طبقة يعتمد/ تعتمد هندسة معينة في تكوين نوع من الاستقلالية لمحورها السردي، وتنفتح على تواصل مستمر مع الطبقات الأخرى على نحو تشكيلي فدراليّ، وهو ما منح الرواية طاقة على التحرّك والتمظهر والدينامية أكّدت سعة الفضاء الروائي وعمقه وديناميته.

الشخصية التي تهيمن على كل مشهد أو طبقة تسعى إلى انتزاع قيمتها بالتركيز على قوة حضورها وتنفيذ مقولتها، وفرض نموذجها، وتحقيق أجندتها الخاصة ضمن الفضاء الانتظاري الذي لم تخرج أيّة شخصية من شخصيات الرواية من إطاره وهيمنته، وعلى الرغم من وضوح عوالم الشخصيات وبروزها إلا أنها كانت على نحو أ آخر رهينة للفكرة الروائية التي تتحرّك ابتداءً من عتبة العنوان .

الراوي كلي العلم يقترب كثيراً من منطقة المؤلف الضمني، والمؤلف الضمني يقترب كثيراً من شخصية المؤلّف الحقيقي، لذا فهو يظلّ المحرك الأصل لكل العمليات السردية في الرواية، ويوجّه الشخصيات أحياناً لتنفيذ مآربه الشخصية ويفرض على طبقات الرواية نموذجه وحضوره على نحو ظاهر أو خفي، لذا كان هو صاحب الحظوة الأولى في الاحتفاظ بالضوء الروائي على حساب الشخصيات الأخرى.

اتسمت الرواية على هذا الصعيد بالتنوع الكبير في طرح القضايا والأحداث والتفاصيل إلى درجة الفوتوغرافية في تصوير الحراك السطحي للحدث الروائي، وتوازنت الطبقات الروائية على هذا الصعيد توازناً منطقياً في توزيع الحدث، وترتيب حراكه السردي، وتكليف كل مشهد أو طبقة بمهمة سردية محددة ذات صلة بما يجاورها.

ولعلّ مما يلفت الانتباه أيضاً في سياق تكريس وعي معين في مفاصل المقولة الروائية، أن الروائي تمكّن من ضخّ طاقة كبيرة من الثقافي والفكري والإيديولوجي في مفاصل طبقات الرواية، على نحو قد لا يستجيب أحياناً لدينامية السرد فيبدو عليها قدر من الافتعال لا يضرّ كثيراً باللعبة السردية لكنه يوقف انسيابيتها ورحابة تشكلها الحكائي، وقد بدت بعض التدخّلات الثقافية والفكرية والإيديولوجية مفروضة على جسد السرد ولا يتقبّلها الجسد السردي بسهولة، وبدت كذلك وكأنها تتحرّك خارج الفضاء الحرّ للسرد حيث افتقرت إلى فعالية التوتّر السردي داخل العمليات السردية، ولم تنتج لحظات تنوير يمكن أن تضاعف من طاقة الحضور السردي في الرواية على الأصعدة كافة.

الطبقات السردية في الرواية بعد كل هذه الملاحظات جاءت متماسكة، وقد انتهت إلى نصّ روائي مشدود بقوّة إلى نموذجه التشكيلي وإلى أطروحته الفكرية ومقولته الثقافية، وظلّ الانتظار داخل الرواية وخارجها ساري المفعول دائماً، فالمنتظرون لا يتفقون على شيء قدر اتفاقهم على العيش تحت سماء الانتظار الحارقة، حتى وإن اختلفت ألوانهم ومرجعياتهم وخواصهم وآمالهم وطموحاتهم

ومقاصدهم، فشخصيات الرواية أكثر مما ورد في الرواية إذ تمتدّ أشكال حضورهم فيها خارج القياس الكتابي وداخل الفضاء الكوني للسرد.

هيثم بهنام بردى: الملاذ السردي وطعم الحكاية

تأتي مجموعة القاص المبدع هيثم بهنام بردى الموسومة بـ ((أرض من عسل))[16] لتعزّز الرؤية النقدية الإيجابية التي رصدت تجربته السردية على مدى أكثر ثلاثة عقود، وتحتوي هذه المجموعة على خمس قصص تنطوي على تجانس كبير في فضائها السردي القصصي الكمّي والنوعي، على الرغم من أنها كتبت في مراحل زمنية متفاوتة نسبياً من حيث زمن الكتابة أو النشر، لكنها ذات نسق سردي متماثل ومتداخل في وعيه القصصي وهو ما برّر للكاتب جمعها في مجموعة قصصية واحدة، إذ لا بدّ من ملاحظة أن القاص أعاد كتابة بعض قصصها على النحو الذي يستجيب لآلية رؤيته في جمعها ضمن سياق واحد، كي تمثّل مرحلة متقدّمة من مراحل شغله القصصي.

قصة ((حكاية)) التي تصدّرت قصص المجموعة تقوم على تشكيل عتبة عنوانية تحيل على الحكي، محتفلة بكل ما يمكن أن تنتجه هذه العتبة من فضاءات محمولة في ذاكرة القراءة التي تتصدّى لها، إذ إنّ مجرّد ترك العتبة العنوانية لهذا الدال المفرد المنكّر (حكاية) فإن الذاكرة القرائية ستقوم مباشرة باستحضار كلّ الذخيرة السردية والكنز الحكائي الكامن في الأعماق، وتهيئته لاستقبال (حكاية) تتحدّر من ثريا العنونة.

وستظهر قيمة التشكيل العنواني من داخل القصة حين نجد أنها تنهض على آليّة التوليد الحكائي أو التداخل الحكائي، إذ تتضمّن الحكاية الإطارية/الحكاية الأصل التي تؤلّف تجربة القصة حكاية أخرى مستعارة من التراث الحكائي الشفاهي (حكاية بنت الفلاح والبلبل)، من أجل تحقيق نوع من التوازي السردي بين الحكاية المركزية والحكاية المستولدة، وتحقيق التضافر المطلوب بين نسقي السرد في الحكايتين.

تعتمد قصة ((حكاية)) على العرض السردي ومسرحة الحدث القصصي، وذلك باستعمال أسلوبية اللوحات السردية التي تستقلّ في درجة من درجات تكوّنها داخل كل لوحة، ومن ثمّ تنفتح كلياً على اللوحة اللاحقة لتسهم في إنتاجها وتغذيتها بالحكي والوصف، وصولاً إلى تحقيق وحدة قصصية تربط اللوحات كلها بخيط سردي مشترك.

تشتغل القصة في حساسيتها السيميائية على تمثيل تجربة القهر والاضطهاد والمصادرة والنفي، مقابل البحث عن الحرية والكفاح الإنساني من أجلها، بأسلوبية تشكيل رمزية تموّه المكان والزمن والحادثة القصصية ضمن رؤية شاملة يمكن أن تحدث في أيّ زمان وأيّ مكان وتحت أيّ ظرف، بالرغم من إمكانية قيام القارئ بالإحالة على الزمن الراهن والمكان الراهن وذلك لاحتواء القصة على إمكانات عصرية في جوّ الحكاية ومناخها.

تنفتح القصة الثانية في المجموعة الموسومة بـ ((الرسالة)) منذ عتبة عنوانها على محمول سيميائي غزير تشبعه أحداث القصة، تتضاعف هذه القيمة في المفتتح الحواري الذي ينتج أسئلة القص واحتمالاته ويتضمّن مقولته المركزية، ويتسيد الراوي الذاتي الحراك السردي في القصة مستخدماً شعرية الوصف بأعلى طاقة

تعبير وتصوير وتشكيل ممكنة، وهي تنتج فيما تنتج بناء شخصية القص ((الشخصية المهمّشة)) في مخيال الراوي الذاتي.

تتميّز القصة باستثمار آلية الاسترجاع بدينامية سردية مناسبة، وتسعى عبر مشاهدها إلى الكشف عن إنسانية الشخصية، ولاسيما في مشهد احتضان شخصية ((ليث)) ـ المصنفّة اجتماعياً ضمن فئة المعتوهين ـ للطفلة اليافعة ومحاورتها والحنو الزائد عليها، فضلاً على التماثل الإنساني العالي في شخصيات القصة الأساسية ((عامر/ليث/الطفلة/الطبيب)) بالرغم من تفاوت تشكيلها الاعتباري والعمري والمهني.

ثمة اشتغال سردي مميّز على رمزية الدمى التي يصنعها ((ليث)) بوصفها تعويضاً نفسياً عن الفقدان ومعادلاً موضوعياً لسوء أخلاق البشر وطبيعة الحياة، وهي في دلالية القصة بلا شك صناعة حياة أخرى من الدمى موازية للحياة الراهنة، وتأتي تسمية الدمى بأسماء أنثوية تعبيراً عن حالة الفقدان والخسارة والإحساس بالضياع واللاجدوى.

تستخدم القصة تقانة الرسالة، أو ما يوصف اصطلاحاً بـ ((السرد الرسائلي)) حين تتوافر الرسالة المكتوبة في القصة وتؤدي دوراً سردياً في اللعب بعناصر السرد، ويتضمن هذا النوع من السرد في القصة حب الاستطلاع المؤجل والمعلّق في الرسالة، إذ كشفت الرسالة التي تلقاها (عامر) صاحب محل بيع الأقمشة الذي ارتبط بصداقة اكتشاف حقيقية لشخصية ((ليث)) بعد موت ليث، عن معرفة ليث العميقة بكل شيء داخل محيط الحكاية وخارجها، وبأنه فيلسوف لا معتوه كما تعبّر عن ذلك شخصيته الخارجية.

الرسالة السردية هنا التي ظهرت إلى الوجود السردي في القصة بعد موت (ليث) هي حكاية مخبأة داخل الحكاية الأصل، وأدّت دوراً بالغ الأهمية في اختزال مساحة السرد وبلوغ غاية القصّ بأعلى درجات التكثيف والاختزال. واشتغلت القصة أيضاً على توظيف طاقة الموروث الشعبي على صعيد الملفوظ والمكتوب والمتداول والمتصور.

انتهت القصة بعتبة اختتام مفتوحة يمكن أن تحيل على أكثر من نهاية بحسب قراءة القارئ ورؤيته وحساسية تلقيه، وبهذا تكون القصة قد حققت شروط التكوين السردي في معظم طبقاتها القصصية، بلغة ثرية، وحسّ سردي متميز، وصنعة واضحة وناضجة، ورؤية عميقة لآليات التشكيل والتصوير والتدليل السردي.

أما قصّة ((النبض الأبدي)) فإنها تستند في تشكيل رؤيتها السردية إلى شعرية الأداء اللغوي وهو يفيد كثيراً من آليّات التعبير الشعري، وتقوم في تشييد بناء عمارتها القصصية على محاورة تخييلية بين ثلاث شخصيات بالغة الأنسنة والتعاطف والتلاحم والانسجام، داخل المساحة التي حددها الراوي كلي العلم وهو يروي مروياته بإحاطة شاملة.

الشخصية الأولى هي شخصية ((الجبل)) التي تخضع لبنية وصفية مركّزة ومكتظّة بالمعنى والرمز والأسطرة، وشخصية ((الراعي)) وهو ينهض بمهمة تسيير الحراك السردي في القصة وتفعيل أدواته وتسخيرها لإنتاج المقولة القصصية التي تزمع القصة تجسيدها في ميدان السرد على أكثر من مستوى.

الشخصية الثالثة هي شخصية ((الشجرة)) التي تستدعي الميراث الديني والأسطوري والتاريخي دفعة واحدة لترسم سياستها وتقيم رؤيتها، فهي شجرة آدم،

شجرة التفاح المثمرة على نحو ثري، وهي الشجرة الأم التي تناغي ابنها (الراعي) وتؤنس وحدته وتقدّم له النصائح وسط مراقبة الشخصية الأولى (الجبل).

القصة تجتهد سيميائياً في إعادة إنتاج الموروث ضمن صيغة قصصية تؤدي فيها اللغة القصصية دوراً مهماً، من أجل الارتفاع بمستوى الصنعة القصصية إلى أعلى مرتبة ممكنة في ظلّ التركيز الوصفي العالي المنتج، الذي يتماهى بالسرد والحوار في معادلة سردية تسعى إلى تحقيق مزاوجة عادلة بين عناصر التشكيل السردي في القصة، وهي تحكي قصة البقاء الأزلي للمكان والشخصية والمعنى في إطار الهيمنة الموضوعية والدلالية التي تشتغل عليها عتبة العنوان (النبض الأبدي)، حيث المزاوجة بين حيوية (النبض الأبدي) ودلالة (البقاء الأزلي) في سياق التشكيل والتعبير والتصوير والترميز.

تذهب قصة ((حكاية عروة بين الورد وما جرى له في أحشاء الغولة)) نحو قضية اللعب الثلاثي بالزمن السردي، إذ يعرض الراوي كلي العلم ثلاثة أزمنة تتوازى وتتقاطع في شخصية عروة بن الورد الشاعر الصعلوك المستدعى من عصر ما قبل الإسلام، الزمن الأول هو زمن الراهن السردي، والزمن الثاني هو زمن عروة بين الورد يحمله في حصانه وسيفه وخطابه، والزمن الثالث هو الزمن الذي تختتم به القصة حفلها السردي بعد أكثر من نصف قرن من زمن الراهن السردي على هذا النحو:

((هامش صغير في جريدة يومية صدرت في 16 /شباط/ 2584:

أثناء التنقيب عن الآثار في المدينة القديمة شرقي المتوسط عثرت بعثة آثارية على بقايا هيكل عظمي وبجانبه قطعة من حجر الحلان نقش عليه (هنا يرقد عروة ابن الورد... أمير الصعاليك) وعند فحص العظام في المختبرات تبين أن أغلبها مخرمة وخاصة عظام الأضلاع والكتفين. وعند التدقيق عن ماهية هذه الثقوب وجدتها شواهد رصاصات سلاح قديم موجود نموذج منه في متحف المدينة أسمه رشاشة (الكلاشنكوف) وهو من الأسلحة الشائعة في نهاية القرن العشرين وهنا وقع التراثيون والأدباء والمؤرخون في حيرةٍ شديدةٍ وهم يتساءلون.

لمن هذا الهيكل العظمي، أهو لعروة بن الورد حقاً...؟

وهم يعلمون علم اليقين أنه عاش في جزيرة العرب شرقي البحر الأحمر.))

إذ يكشف البحث الأركيولوجي في القصة عن طبيعة المفارقة الزمنية في تلاحم الأزمنة الثلاثة وانفصالها في آن، بحيث تتحرّك على مسطرة السرد القصصي ثلاث طبقات زمنية تناظر إحداها الأخرى بسخرية لاذعة ودراما مرعبة.

القصة منذ عتبة عنوانها التي تحاكي العنونة التراثية في طولها ونمط صياغتها تنهض في فضائها التشكيلي على ما يمكن أن نصطلح عليها هنا بـ ((الفواصل السردية))، التي يمكن النظر إليها من زاوية توصيفية أخرى على أنها طبقات سرد قصصية، تعمل عمودياً من الأعلى إلى الأسفل، وأفقياً من اليمين إلى اليسار.

مثّلت الطبقة الأولى ((صوت خارق يبعث عروة إلى هذا العالم)) عتبة استهلالية مثيرة تؤسطر فعالية استدعاء شخصية عروة بن الورد إلى الراهن السردي، تعقبها فاصلة ((عروة يصاب بالدوار ويكبّر إله الصحراء))، ثم فاصلة

((عروة يتساءل أين الرجال)) التي يقارب فيها فكرة الصعلكة مع فضاء الطفولة، وهي تنتج فاصلة ((عروة يدخل إلى مدينة ويتحدّث مع صبي ظريف)) التي تشتغل على آلية استعادة الحرب عبر التاريخ، في حركة ترميز سردية تضع الحرب في موقع الثبات الدائم بإزاء تغيّر العصور، إذ هي وإن اختلفت وسائل القتل والتدمير فهي في الأحوال كلّها تنتح وليداً وحيداً هو (الموت).

وتُختتم الفواصل بفاصلة عنوانها ((الصوت الخارق يأمر عروة بالعودة ولكن..؟))، في محاولة دائرية للعودة إلى الفاصلة الأولى (الاستهلالية) التي قام فيها هذا الصوت ببعث عروة بن الورد إلى هذا العالم، وها هو الآن يخفق في استرداده إذ يذهب أمره لعروة بالعودة في مهب الريح بدلالة أداة الاستدراك ((ولكن..؟))، التي تعمل بعنف سردي حائل دون تنفيذ أمر الصوت الخارق، حيث يتحوّل الصوت بعد ذلك إلى صوت عادي متنازلاً بحكم الزمن عن صفته غير العادية (الخارق) ومكتفياً بالخيبة والخسارة والأسى.

قصة ((أرض من عسل)) القصة الأخيرة في المجموعة وهي التي احتلّت عنوان المجموعة وهيمنت على فضاء التسمية الكبرى، تشتغل على التوطين السردي للمكان بآفاقه التاريخية والأسطورية والراهنة، ولعلّ ذلك يبدو واضحاً وجلياً من طبيعة التركيبة السيميائية لعتبة العنونة، وتوغلها عميقاً في مختلف الطبقات السردية في القصة.

في القصة سعي حثيث لاستثمار ملحمة كلكامش في بعض مفاصلها المتعلّقة بالمكان وتفاصيله ورؤيته، فضلاً على تشغيل طاقة المعنى السردي في عشبة

كلكامش ووصفها قصصياً بـ ((عشبة الأمل))، وتكبير صورة الوطن/المكان عبر التاريخ لتطغى على أجواء القصة وتسيطر على مجريات السرد فيها.

لذا نجد أن عتبة الإقفال في هذه القصة تعيد إنتاج إيقاع الصوت الطفولي النشيدي المستمدّ من روح الطفولة على النحو الآتي:

((- هيا نكمل النشيد.

فأنشد الأطفال:

(أنا من العراق

أنا عراقي

العراق وطني)

وأنشد هو:

(العصفور يحب عشه الذي يعيش فيه)

وأكمل الأطفال:

(وأنا أحب العراق، مثلما أحب بيتي

وأحب العراق، مثلما أحب أهلي....)

وارتفع جسده بفعل قوة مجهولة، ونظر من علٍ، وهو مسكون تماماً بالنشوة، فهتف الأطفال.

إنه يطير!.

وهتف أكبرهم سناً.

كيف يطير بلا جناحين؟!.

والقوة المجهولة تدفعه نحو الأعلى برفق، وهو يكمل النشيد:

(وأحب أهل العراق)

وتهتف المدينة بأسرها.

(العراق وطني)

ومن الحالق، كانت آخر ما احتوته مقلتاه أرض من عسل يدرج فيها نحل لا يستكين.

"*" : نشيد لتلاميذ الصف الثاني ابتدائي بعنوان (العراق وطني).))

فتأتي مفردة ((العراق)) بتكرارها المتنوّع والمتجانس ((العراق وطني/أحب العراق/أهل العراق/أنا عراقي)) المستوحى من نشيد طفولي عميق الحضور في الذاكرة العراقية الجمعية، لتجيب على سؤال العنونة بكلّ ما تحمله من زخم شعري وعاطفي ووجداني وتراخي وأسطوري وملحمي، ويأتي حضور رواية ((الساعة الخامسة والعشرون)) لجيورجيو إيذاناً بتجلّي مستوى آخر للحضور المكاني الوطني، عبر التذكير بمحنة بطل الرواية الروماني ((يوهان موريتز)) الذي يعيش في الحادثة الروائية أكبر كارثة مكانية وطنية في تاريخ الرواية العالمية، وذلك بسبب الطرد والقمع التي يعانيه كلّما ادعى هوية وطنية ما، أو أُلبِس هوية وطنية ما بالرغم منه كي يحقق الآخر على جسر هذه الهوية المزيّفة عبوره نحو الحرية.

ربما تكون المقولة الأولى للقصة هي مقولة الحرية داخل المكان بوصفه وطناً، والمكان بوصفه ذاتاً شخصية، والمكان بوصفه سرداً قصصياً، في السبيل إلى

تجاوز محنة المكان التي تكون فيها الأرض علقماً، والتوصّل بالمكان المعلّق في ذاكرة العنوان حيث تكون الأرض فيه عسلاً يتناوله الجميع من دون استثناء.

على هذا النحو يمكن القول إنّ القاص المبدع هيثم بهنام بردى في مجموعته القصصية الجديدة ((أرض من عسل)) يحقق إضافة حقيقية إلى منجزه القصصي، إذ إنّ الصنعة الشعرية بلغت مرحلة مهمة، والوعي بمجمل إدارة العمليات السردية قد بلغ حداً واضحاً من التبلور والصيرورة الفنية والجمالية، فضلاً على استخدام لغة سردية ذات خطاب متطوّر وناضج ومشرق يعبّر عن قدرة عالية على التشكيل والتصوير والتعبير، وثمة رغبة أصيلة في فتح نافذة السرد القصصي في قصصه على المحيط والماحول والتراث والحلم، بأسلوبية رشيقة تعتمد على البساطة الموحية والمعبّرة وتبتعد ما وسعها ذلك عن الإغماض والتعمية، وهو لا يألو جهداً في رفد المسيرة السردية القصصية بكل ما يمكنه أن يدعم الفضاء السردي ويحقق له تماسكاً نصيّاً أعلى وأكثر قوّة وسحراً وإدهاشاً.

ويمكن ملاحظة بهاء حضور الحكاية في هذه القصص، ففي الوقت الذي قلّ فيه الاهتمام بالحكاية بوصفها عنصراً سردياً مركزياً، نرى أن القاص هيثم بهنام بردى في قصص ((أرض من عسل))، لا بلّ في كل قصصه الأخرى يحتفي بالحكاية احتفاءً كبيراً لكنه مع ذلك لا يتساهل معها بحيث تهيمن على عناصر التشكيل السردي الأخرى، ولا يضعها في سجنها الحكائي الذي يمنع عليها التنفّس التعبيري والجمالي خارج التقليد الحكائي، بل يحررها من ذاتها الحكائية ويمنحها فرصة التمظهر والحياة والحركة والحرية داخل الفضاء السردي.

فضاء القرية

ـ الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي ـ

مفتتح قرائي:

يلعب المكان ـــ بتمظهراته وتجلياته وأنساقه وأشكاله وإيحاءاته وطبقاته ـــ الدور الأبرز في سياسة التشكيل السردي في القصة القصيرة والرواية والسرديات الأخرى كافة، بوصفه عنصراً مفصلياً وجوهرياً يسهم في تشغيل الحراك التقاني لجميع عناصر التشكيل السردي الأخرى، ويعمل على تشييد معمارية السرد وهيكليته في الفضاء.

تمثّل ((القرية)) بأنموذجها المكاني المفتوح فضاءً سردياً نوعياً، أسهم قصاصو الريف في وضعها موضع التنفيذ الفني البالغ الحضور والأهمية والإثارة، لما تنطوي عليه من بنية مكان استثنائية خصبة بالكثير من المادة الأولية التي يحتاجها البناء السردي لتشكيل الحكاية القصصية والروائية، ويرتقي هذا الفضاء في المدوّنة السردية العربية عموماً، والعراقية خصوصاً، إلى مرتبة عالية من الحضور والتميّز والنوعية والكثافة، إذ جسّدت مرويات القرية عالماً عميقاً من التنوّع والغنى لا حدود له.

وربما ينهض تشكيل الموروث الشعبي ـــ بوصفه واحداً من أغنى مصادر التمويل الفني والإبداعي ـــ بإكساب حضور هذا الفضاء الأهمية الأبرز والأكثر تجلّياً، وذلك لقيمته السردية العالية ذات المؤونة والكفاءة والصلاحية المستديمة لرفد الفعل السردي والصورة السردية بقيم سيميائية وتعبيرية وتشكيلية، تعزز الفضاء السردي في النص القصصي والروائي وتوسّعه وتثريه وتعمّقه، وترفد إمكاناته الثقافية بالكثير من القيم التعبيرية والرمزية والفانتازية، على النحو الذي يجعل من المكان السردي مساحة خصبة للبناء والقراءة معاً.

(الموصل) بأنموذجها المكاني الواقعي مدينة فريدة واستثنائية وشاملة وذات خصوصية مدينية وحضرية على أكثر من مستوى وأكثر من صعيد ـ تاريخاً وراهناً ـ، لذا حضرت على نحو غزير في المدوّنة السردية العراقية منذ روّاد القص في العراق حتى الآن.

وإذا كانت الموصل/المدينة زاخرة بالتنوّع الحضاري والطبيعي والتاريخي والميراث ـ شعبي، فإن ريف الموصل (الرديف المكاني لها) هو الآخر لا يقلّ شأناً وقيمة وأهمية وحضوراً عن الحاضرة المدنية، بحكم غزارة التنوّع القومي والإثني والديني والمذهبي الذي منح الفضاء التشكيلي العام للموصل ـــ كمكان بانورامي شامل وحيوي وفاعل ومنتج وشاسع ومستوعب ـــ، الكثير من الخصب والإبداع وحسّ التنوّع وقبول الآخر بروح رحبة عالية من التفاعل والتسامح والديمقراطية، على الرغم من إشكالية حسّ الأكثرية وحسّ الأقلية، وطائفية المركز والأطراف بمعناها السوسيو الثقافي، التي لا يمكن التقليل من شأنها أو إهمالها ـــ قرائياً ـــ في أيّ مكان وأيّ زمان وتحت أيّ ظرف.

القاص هيثم بهنام بردى ينتمي إلى ريف الموصل (الأطراف)، ويسعى في الكثير من قصصه إلى تمثيل هذه الرؤية الريفية وتشخيصها وإشهار أنموذجها، بوصفها تجلياً من تجليات الفضاء الموصلّي ـ المكان والإنسان والتاريخ ـ، ويجتهد في التعبير عن أنموذج المكان/القرية بكل حساسيته وغناه وعمقه الميراث شعبي ومخياله الفانتازي، وصولاً إلى توكيد فعالية الحضور الإنساني العميق عبر أدوات التعبير السردي القصصي.

في آخر مجموعة قصصية له بعنوان ((تِليباثي))(17) ثمة قصة عنونها القاص بـ ((الأقاصي))، تشتغل على تمثيل الحس الريفي القروي الموصلّي عبر آليّات اشتغال الموروث الشعبي خاصّة، وضمن رؤية تشكيلية نوعية.

تحيل عتبة العنوان الموسوم بـ ((الأقاصي)) سيميائياً ـ في منحى معيّن ومحدّد من مناحيها ـ على تمثيل العلاقة الثقافية والسوسيولوجية الإشكالية بين الريف والمدينة، إذ تتمركز المدينة ـ الموصل هنا ـ بوصفها عاصمة تحيط بها شبكة من البلدات والقرى التابعة إدارياً واجتماعياً واقتصادياً وثقافياً لها.

وفي الوقت الذي تستأثر فيه المدينة/العاصمة بالنصيب الأوفر من المكاسب والحياة الجيدة على الأصعدة كافة، فإن مدن الضواحي والقصبات والأرياف تحصل ضرورة على نصيب أقلّ بكثير منها، ويقلّ هذا النصيب كلما ابتعدت القرى عن مركز المدينة ولاسيما تلك التي تمكث في فضاء ((الأقاصي))، حيث يتمثّل الغياب الكلّي عن دائرة الحضور والفعل والتأثير والتشكيل والقوّة.

تنهض فعالية البنية السردية للقصة على (لعبة المركز والأطراف) في تشكيل معمارها الفني القائمة على الصراع والجدل، فتذهب آليات السرد القصصي إلى

وضع بؤرة مركزية لاقطة في قلب دائرة السرد، تحيط بها سلسلة من المحاور الشخصانية التي تتوجه إليها وتلاعبها وتختبر مواقعها وحدودها بها، بوصفها نقطة إشعاع باثّة تغري الدوائر المحيطة بالمتابعة والتحليل والتفسير وفكّ الشفرة وكشف الصمت.

ثمة هندسة سردية ذات نظام تشكيلي عالي المستوى تتحكم في تقسيم متن القصة على مجموعة طبقات تحيط بالمركز السردي (البؤرة)، ينهض الراوي الذاتي بتحريكها ودفعها باتجاه نقطة المركز لتجسيد العلاقة بين كلّ طبقة والمركز، بحيث يستنفد الراوي كلّ المحتوى الإنساني للقرية كي يصل أخيراً إلى طرازه ويعمل سردياً لحسابه، على وفق المقولة السردية التي تحملها القصة.

البؤرة السردية المركزية:

تحتلّ شخصية (الغريب) ـ الداخل على مجتمع القرية المتجانس والمتآلف والساكن بصورة مفاجئة وغامضة ومثيرة ـ موقع البؤرة، وتبثّ إشعاعاتها السردية نحو المحاور التي تتحرّك حول البؤرة، وتستدعي هذه المحاور للتماس معها وتغريها بالتحرّك نحو محيطها لفكّ شفرتها المحيّرة، والإجابة على أسئلتها اللائبة.

تدلف هذه الشخصية إلى المكان عبر الذاكرة القروية التي تشغلّها العجائز بوصفهنّ الحارس الحكائي لهذه الذاكرة، وهي تروي قصة هذا الدخول المحيّر على النحو الآتي :

تتذكّر العجائز منهنّ ذلك الصباح البعيد، حين عبرت إلى قريتهم امرأة من أصقاع مجهولة وفي أطراف عباءتها يتمسّك صبيّ جماله أخّاذ، ولكنه لا

يتكلّم، بل ينظر إلى الآخرين نظرة تجعلهم يغضّون أهدابهم مرغمين أمام هذا الجمال الباذخ لتينك العينين.

إذ تتركّز البؤرة الاستعادية حول فاعلية الجمال النوعي المغاير وغير الطبيعي للصبي، وهو يحظى من طرف جميع المحاور بصفات تعزّز هذه الرؤية وتوسّعها وتعمّق مدلولاتها، ويمكن تسجيل الصفات الاستثنائية التي تقلدّتها طبقات السرد على النحو الآتي :

الطبقة الأولى :إنه مجنون بالتأكيد... ولكنه مسالم.

الطبقة الثانية :فتى القرية الغريب الصّموت.

الطبقة الثالثة :وحيد منذ سنين.

الطبقة الرابعة:هذا الدفق الباذخ من فتوّة رجولية مبكّرة .

سحر عينيه، وبشرته البيضاء، وشعره الأشقر.

الطبقة الخامسة: يلعب بإقدام ماهرة مصطخبة تتعاكس مع فمه المطبق أبداً.

فتى القرية المجنون/والأخرس/والوحيد/والفاتن/والصديق الوفي.

إذ تحتشد هذه الصفات والمسميات في سياق تشكيلي واحد لتعبّر عن إشكالية هذه الشخصية وغموضها وسحرها الباعث على الفضول، والمغري بالمتابعة لحلّ إشكاله والكشف عن لغزه وفكّ شفرته، وتحليل أنموذجه المغاير للفضاء العام الذي يهيمن على ستراتيجية الحياة السائدة في القرية.

طبقات التشكيل السردي:

نهضت القصة في تشكيل معمارها السردي على مجموعة طبقات سردية تؤلّف مجتمع القرية، وهو المجتمع الذي أسّس الرؤية الفضائية العامة التي تبنينت القصة على مقتضى حركتها، وتستقلّ هذه الطبقات في كينونتها الشخصانية (الجمعية والفردية) لكنّها تنفتح على مركز السرد، وتتوجّه إليه، وتشتغل على وفق منظوره، في السبيل إلى تفسيره، وتحليل أنموذجه، ووضع رؤية معينة لتوصيفه والاحتفاظ بموقف معيّن بإزائه.

الطبقة الأولى: شيوخ القرية:

تشكّل هذه الطبقة قمّة الهرم الطبقي (البطرياركي والأبوي المهيمن) في المجتمع القروي، ولا بدّ في أية مناسبة من تقديم رؤيتهم (شيوخ القرية) على كلّ الرؤيات المجاورة والمصاحبة، التي تسعى إلى اقتراح أنموذجها في قضية معينة، أو حكاية معروضة، أو أزمة أو محنة تحلّ بالمجتمع، تحتاج في منظور الجميع إلى وجهات نظر متعددة ضمن سياقات كل طبقة وفضائها، وغالباً ما تنتهي إلى تبنّي وجهة نظر هذه الطبقة والعمل بموجبها، سعياً وراء الاستجابة للتقاليد المرعية وتأكيد هيمنة السياق الثقافي في هذا المضمار.

شيوخ القرية المحنّكون المعجونون بالحياة كانوا يجزمون جنونه ويلهجون وهم يهجعون أبدانهم الوسنانة في فيء البيوت القديمة لقريتنا المعزولة في مستنقع النسيان.

ـ إنه مجنون بالتأكيد... ولكنه مسالم.

ويأخذهم الصمت لفترة لا تسمع فيها إلا أنفاسهم وهي تتموسق مع حبّات السبح الكهرب المتهاطلة من الخطّ الضيّق المتشكّل بين الإبهام والسبّابة، وأناملهم الحبلية تمسّد عثانينهم المدبّبة وعيونهم اللائطة تحت الحواجب الكثّة المُشعرة، تتأسف على هذه الفتوّة وهي تتسربل بالجنون.

فتخضع الطبقة لوصف دقيق يمثّل الحال الزمنية والمكانية والشعورية والعاطفية التي يتحلّى بها سكّان هذه الطبقة، فوصفهم بـ ((المحنّكون المعجونون بالحياة)) يضعهم في موقع خاص ومتميّز يمنحهم قدراً من الهيمنة في تبنّي وجهات نظرهم القادمة من الحنكة والتجربة.

وقد انتهت وجهات النظر هذه إلى وصف هذه الشخصية الغريبة بالجنون ((يجزمون جنونه/إنه مجنون... ولكنه مسالم))، بناءً على توصيف حركته الخارجية التي تهمّ أفراد هذه الطبقة، الذين لم يكونوا معنيين بما يتمتّع به هذا المجنون من صفات أخرى لا تعنيهم، وليس بوسعهم رؤيتها أو تقديرها ضمن أفق النظر المحدود المتحّكم بهم.

يرسم الراوي لسكان هذه الطبقة مجالاً وصفياً يعكس انشغالهم النوعي المرتبط بخصوصيتهم، إذ يضع صورة الحركة الوصفية التي يسعى إلى رسمها داخل دائرة الصمت، كيّ يعبّر عن إيقاع الفعل الجسدي الذي يجري بين أدوات اليد ((الإبهام/السبّابة/أناملهم)) و ((حبّات السبح الكهرب))، وهو يناظر إيقاع ((أنفاسهم)) التي تنتج صوتاً مموسقاً ((تتموسق))، يؤكد انشغالهم بأنفسهم على حساب أيّ انشغال آخر حتى وإن كان هذا الأنموذج الشخصاني الغريب، حيث تنتهي وجهة نظرهم فيه متأسفة ((على هذه الفتوة وهي تتسربل بالجنون))، كي ينتهي الأمر ويواصلون انشغالهم بكل حنكة وخبرة.

الطبقة الثانية: نساء القرية:

وهي الطبقة الثانية التي يجب أن تلتحق بالطبقة الأولى عادةً، وتتكامل معها على صعيد التكوين الاجتماعي والثقافي والرؤيوي والإنساني، وتدلي بدلوها بشأن الحكاية الراهنة على نحو أكثر ثرثرة وصخباً وأسطورية من سكّان الطبقة الأولى، وذلك بسبب الطبيعة الحكواتية الذي يتمتّع بها مجتمع هذه الطبقة، والحساسية التي تذهب عادة إلى أسطرة الأشياء وفنتزتها، فضلاً عن ميلهنّ (نساء القرية) إلى متابعة الحكاية الغريبة للفتى الجميل المجنون، بكل ما تنطوي عليه من إثارة تصنّف ضمن

الاهتمامات المركزية للنساء، وتشحن رغبتهنّ وتطلّعهنّ بمزيد من إشباع الفضول والحكي والشائعة.

نساء القرية المتزوّجات اليافعات منهنّ والعجائز، في غدوّهنّ ورواحهنّ إلى شاطئ النهر، كنّ يقذفن من وراء سواعدهنّ المحزّمة بالأساور والمتشابكة مع الجرار الفارغة أو المليئة بالماء، نظراتهنّ الشفوفة على فتى القرية الغريب الصموت، وهو يقتعد أبداً دكّته الطينية الأزلية على يمين باب بيته الخشبيّ المتقوّض والمرتّق، وهو يضمّ بين جوانحه حوشاً وحديقة وغرفاً يعشش فيها الصمت والغموض المتموسق مع همس الأشجار وشدو الأطيار.

كنّ يمصمصن شفاههنّ ويتهامسن بأسى وتعاطف حقيقيّ.

ـ كيف لا يجنّ هذا المسكين وهو وحيد منذ سنين؟

وتتذكّر العجائز منهنّ ذلك الصباح البعيد، حين عبرت إلى قريتهم امرأة آتية من أصقاع مجهولة وفي أطراف عباءتها يتمسّك صبيّ جماله أخّاذ، ولكنه لا يتكلّم، بل ينظر إلى الآخرين نظرة تجعلهم يغضّون أهدابهم مرغمين أمام هذا الجمال الباذخ لتينك العينين.

وتخضع هذه الطبقة من طرف الراوي للتوصيف ذاته الذي خضعت له الطبقة الأولى، من أجل أن تتجلّى صورة مجتمع الطبقة على النحو الذي يبرّر نمط سلوكها بإزاء هذا الغريب الساحر.

مجتمع هذه الطبقة ((نساء القرية المتزوّجات اليافعات منهنّ والعجائز)) يتوجّه إلى مركز الحكي في القصة ((فتى القرية الغريب الصموت))، بمزيد من الاهتمام والرغبة في التقصّي ومعرفة الأسرار عبر استخدام آلية المتابعة البصرية (الأنثوية)

البالغة الخصوصية ((نظراتهنّ الشفوفة))، التي تنتج نوعاً من الحراك الجسدي لا يخفي قدراً من تجسّد الحسّ الإيروسي ((كنّ يمصمصن شفاههنّ ويتهامسن بأسى وتعاطف حقيقي))، لكنه يرتبط مع ذلك بحسّ التعاطف الإنساني المشحون بالنظرة الرومانسية التي تتلاءم مع أنموذج الطبقة.

المسافة الوصفية التي تفصل بين (نساء القرية) و (الفتى الغريب) تخضع من لدن الراوي لتشخيص وصفي كثيف، يتعالى عند نساء القرية من خلال الحركة المتقاطعة الدائبة ((غدوهنّ ورواحهنّ))، وأنموذج التشكيل الشخصاني المرتبط بالموروث الشعبي الجمالي الريفي ((سواعدهنّ المحزّمة بالأساور))، ويتشكّل عند الفتى الغريب عبر وصف أنموذجه المكاني الذي يحيط بحضوره ((دكّته الطينية الأزلية/باب بيته الخشبيّ المتقوّض والمرتّق/حوشاً وحديقة وغرفاً/يعشش فيها الصمت والغموض)).

على النحو الذي يتيح مجالاً زمنياً ومكانياً لاستعادة البداية التي تشكّلت الحكاية أصلاً بموجبها، ووضعها على شاشة المشهد السردي بكل ما تنطوي عليه من سحرية وغرابة ((صبيّ جماله أخّاذ، ولكنه لا يتكلّم، بل ينظر إلى الآخرين نظرة تجعلهم يغضّون أهدابهم مرغمين أمام هذا الجمال الباذخ لتينك العينين))، يجعل المنظر السردي دائم الجاذبية طالما أن السرّ ظلّ غائباً، والشهية للتأويل والتفسير ووضع الاحتمالات قائمة وفعّالة ومشتغلة بلا هوادة.

الطبقة الثالثة: صبايا القرية:

هذه هي الطبقة الثالثة التي تسير باتجاه استكمال المجتمع الكلّي للقرية التي تحتضن هذه الحكاية العجيبة، وتشتغل على تأسيس علاقة ما بها على وفق معطيات

أنموذجها وطرازها وموقعها في نظام التسلسل الطبقي، وهي طبقة أكثر حيوية وحرارة في هذا السياق ويذهب مجتمعها إلى منطقة أبعد بكثير من الطبقتين السابقتين في درجة الاهتمام بخصوصية هذه الحكاية، والانشغال بها والتصدّي لقضيتها ورؤيتها.

وذلك لأن عنصر الإثارة تشغل مجتمع (الصبايا) أكثر من (الشيوخ والنساء الكبيرات)، لاسيما وأن موضوع الحكاية (شاب نوعي) يتّسم بكل معاني الفتوة والرجولة والجمال والجنون، على النحو الذي يحرّك فضول الصبايا إلى أقصاه وعلى الأصعدة كافة .

صبايا القرية الجميلات والقبيحات على حدّ سواء، كنّ يرمقن وسامته الساحرة ويتملّين منجذبات، فاغرات الأفواه، هذا الدفق الباذخ من فتوّة رجولية مبكّرة، وهذا الألق البارق من وسامة لا تحدّها أيّ وسامة في سائر شباب القرية... وبخاصّة سحر عينيه، وبشرته البيضاء، وشعره الأشقر، ويهمسن لأنفسهنّ بنبرة لا تستشفّها إلا الخوادر فحسب.

- آهٍ.. لو لم يكن به مسّ من الجنون.

وهنا في هذه الطبقة تظهر الميول العاطفية والإيروسية التي يتحلّى بها مجتمع هذه الطبقة، ليتجلّى على أوضح ما يكون في انكشاف الرغبة على التعاطي مع الأنموذج على وفق البهاء الشخصاني الذي يتمتّع به ((وسامته الساحرة/هذا الدفق الباذخ من فتوّة رجولية مبكّرة/هذا الألق البارق/سحر عينيه/وبشرته البيضاء/شعره الأشقر))، الذي يقود إلى إنتاج حالة افتتان وسحر ورغبة عالية المستوى عندهنّ ((يرمقن/يتملّين/منجذبات/فاغرات الأفواه))، يتماثلن فيه مع طبيعتهنّ الأنثوية

المنفتحة على حساسية خاصة مغرمة بهذا النوع من التحدّي العاطفي والرغبوي والإيروسي الماثل أبداً في عمق المشهد.

تنتهي هذه العلاقة المشوّشة بين الرائي والمرئي إلى حسرات عميقة ومتواصلة، مكتظّة بالتطلّع الإيروسي إلى معانقة هذا الكائن الغريب الساحر ((يهمسن لأنفسهنّ بنبرة لا تستشفّها إلا الخوادر فحسب/ـ آهٍ.. لو لم يكن به مسّ من الجنون))، إذ تتشكّل هنا ثنائية الرغبة والمنع، على النحو الذي يضاعف من أسطرة الأنموذج وتمويته بطاقة غرابة عجائبية تزيد من بريقه، وتوسّع من شقّة المسافة الزمنية والمكانية بين طرفي المعادلة.

الطبقة الرابعة: الأولاد:

تأخذ هذه الطبقة مساحة سردية أوسع بحكم انتماء الراوي الذاتي لها، ومعرفته أكثر بخباياها وتفاصيل رؤيتها للأشياء وتداوله للنسخة الحكائية المنتمية لها، فضلاً على أن مجتمع هذه الطبقة هو الحاضنة الاجتماعية التي تتحرك الشخصية الغريبة في مساحتها، وهي الأقرب إلى حساسيتها وفضائها، على الرغم من أن الراوي الذاتي هو الذي يقود فعالية هذه الطبقة باسم الطبقة وممثلاً عنها، لكنه يعبّر عن رؤيتها العامة تجاه الحدث القصصي.

وكانت حيوية هذه الطبقة في هذا السياق تعبّر عن رؤيتها من خلال الاستهلال الذي دخلت به الطبقة ميدان الفعل السردي ((وكنّا نحن الأولاد الذين وطنوا مرحلة المراهقة أم على أعتابها، نألفه ويألفنا، وكنّا نرتاح له وهو يرقبنا بحبّ وحميمية))، بالشكل الذي يقرّبه جداً منها:

وكنّا نحن الأولاد الذين وطنوا مرحلة المراهقة أم على أعتابها، نألفه ويألفنا، وكنّا نرتاح له وهو يرقبنا بحبّ وحميمية ونحن نلعب الكرة في الساحة التي تنتهي بفم النهر المتمثّل بالناعور وهو يرسل شجوه الحزين الذي يترجم شكواه بقصاصه الشبيه بقصاص ذلك العفريت الذي حاول أن يسرق النار من كبير العفاريت ليعطيه إنسان مقرور، ليتدفأ ويطهو طعامه ليطعم آلاف الأفواه الجائعة، والذي حكم عليه بحمل صخرة ليصعد بها على ظهره لقمّة جبل شاهق وعند الفشل كان يعاود الكرة... هكذا كان يحكي حكواتي القرية للرجال الملتمّين في المقهى ليستقبل بالاستخفاف منهم، وكنّا نحن اللائذين في دفء عباءاتهم نستلذّ بالحكايا... هكذا كان حال ناعورنا... الشكوى والأنين.

وكنّا أحياناً نقنع فتى القرية الصموت أن يلعب معنا، فكان يلبّي طلبنا ويلعب بأقدام ماهرة مصطخبة تتعاكس مع فمه المطبق أبداً، وعندما يصافح الغروب كفّة الليل القادم، كان يشيّعنا بعينيه الجميلتين ونحن نلملم شقوتنا ونزقنا وعراكنا البريء المؤجّل، ونصحبها إلى بيوتنا، وعيناه تعوّضان ما يعجز عن قوله فمه المطبق، كان فتى القرية المجنون، والأخرس، والوحيد، والفاتن، والصديق الوفي لنا يحرص أن يصل كلّ إلى بيته، يمشي بتثاقل ويلج داره ليتماهى مع صمت الغرف والحديقة والأطيار.

يتجلّى في هذه الطبقة الحسّ الموروث شعبي مقترناً بالفضاء الأسطوري لتعبئة المناخ القصصي بروح فعّالة تنسجم مع المقولة السردية التي تسعى القصة إلى إنجازها ((يرسل شجوه الحزين الذي يترجم شكواه بقصاصه الشبيه بقصاص ذلك العفريت الذي حاول أن يسرق النار من كبير العفاريت ليعطيه لإنسان مقرور، ليتدفأ

ويطهو طعامه ليطعم آلاف الأفواه الجائعة، والذي حكم عليه بحمل صخرة ليصعد بها على ظهره لقمّة جبل شاهق وعند الفشل كان يعاود الكرة...))، في استعادة نوعية لأسطورة سيزيف التي تستجيب هنا لأزمة الغريب وهو يتعرّض لسوء فهم من طرف الآخر (طبقات مجتمع القرية)، على النحو الذي يدفع الراوي إلى المزج بين حكاية الأسطورة وحكاية الغريب، بالرغم من كلّ ردود الفعل التي تستهجن حكاية الأسطورة مثلما تستهجن وجود الغريب.

ويُظهر مجتمع هذه الطبقة حماساً أكبر من الطبقات الأخرى للاقتراب من هذا الآخر الغريب لدمجه في مجتمع الطبقة ((وكنّا أحياناً نقنع فتى القرية الصموت أن يلعب معنا، فكان يلبّي طلبنا ويلعب بأقدام ماهرة مصطخبة تتعاكس مع فمه المطبق أبداً))، وهو ما يجعلها تنجح في تقريب المسافة الزمنية والمكانية والحكائية والرمزية بينهما.

ينتج هذا السياق الموجب في التعاطي مع أزمة السرد فضاءً جديداً للحال الحكائية التي ينطوي عليها الغريب، إذ ينفعل بحركة التلاقي والاندماج التي اقترحها مجتمع الطبقة ويستجيب لها عاطفياً ((وعندما يصافح الغروب كفّة الليل القادم، كان يشيّعنا بعينيه الجميلتين ونحن نلملم شقوتنا ونزقنا وعراكنا البريء المؤجّل، ونصحبها إلى بيوتنا، وعيناه تعوّضان ما يعجز عن قوله فمه المطبق))، حين تتكّلم عيناه بدلاً من فمه، إذ تظهر إشارة فهم وإدراك لغة العيون عند هذه الطبقة في الوقت الذي لا تتعامل فيه الطبقات الأخرى معه إلا باللغة السياقية المعروفة التي ينتجها الفم.

لا بل يُظهر الفتى الغريب روحاً عالية من الحرص والوعي، يتحول فيه إلى راعٍ لأفراد هذه الطبقة وهم يقتربون من كونهم أصدقاء له ((كان فتى القرية المجنون، والأخرس، والوحيد، والفاتن، والصديق الوفي لنا يحرص أن يصل كلّ إلى بيته، يمشي بتثاقل ويلج داره ليتماهى مع صمت الغرف والحديقة والأطيار))، فهو بكل هذه الصفات الإشكالية المتداخلة والمتضادّة يعكس أنموذجاً من الصداقة والوفاء لهم، في الوقت الذي لا يطالبهم بالثمن ليظلّ مكتفياً بذاته وغيابه وسرّه المحيّر الضارب في الأعماق.

الطبقة الخامسة: الأنا الساردة:

تعود الطبقة الخامسة إلى منطقة الأنا الساردة لتستقبل فعالياتها السردية بحرية واستقلالية وتمركز، حيث تتحوّل عين السارد الرائية والعارفة إلى كاميرا مركّزة ومكثّفة ومستوعبة، تصوّر في كل المستويات وعلى كل الاتجاهات، بعد أن تخرج شخصية الراوي من مجتمع الطبقة السابقة وتنفرد في سياق خاص مستقلّ يمنحها حرية الحركة والفعل الذاتيين، يساعدها في ذلك موقعها السردي الذي يؤهلها لقيادة دفّة السرد والتحكّم بمجرياته، على النحو الذي يتمكّن فيه من تكريس وجهة نظره وفرض أنموذجه بكلّ حرية :

والشفق يتهيأ للمغادرة ليسلّم أمره ليوم صاح، كنت أقف على سطح دارنا أتأمل قرص الشمس الناهض من مضجعه في الأفق الشرقيّ المفروش بالرّباب، وروحي الغضّة المحلّقة نحو ربيعها الخامس عشر تتنسّم الإشراقات الأولى لليوم القادم بكلّ ما يختزنه من دفء نابض من السماء العالية ومن سماء جديدة تشرق في جسدي وتجعله يصطلي برمضاء الرجولة المبكّرة التي تقدّد أيامي بأسياخ الترقّب والقلق...

تناهت إلى مسامعي أصوات متواشجة تعطي النبرة الخيرة نغمة يتداخل فيها الشّدو والزقزقة والهديل والنعيب والنواح في احتفال فريد لم اسمع مثيلاً له من قبل، الذي سمعته من خلال فواصل الصمت القصير نبرة آدمية جليّة تلقي كلمات متسارعة تتخللها فواصل من أنغام الطيور المختلفة... تلفّت حولي، لا شيء استثنائياً، فالحساسين في الخلاء المترامي لحديقة دارنا ملتمّة تتقافز بحبور فوق العشب أو في الطّوار تلتقط بقايا الخبز، أو على حافة الحوض تروي ظمأ هجوع ليلة طويلة، والنواعير تبكي تعب ليلة أخرى، والأشجار تتمطّى نافضة عنها الكرى، والفلاّحون يحملون مساحيهم وفؤوسهم وعيونهم وأقدامهم شاخصة نحو الحقول... تقمّصت دور الفأر وقوّمتُ أذنيّ، وصار جسدي كلّه لاقطة كبيرة حسّاسة، أو كلباً سلوقيّاً يتشمّم الأثر بالأذنين، لم أخطئ الإشارة التي التقطتها مجسّاتي حين اكتشفت مذهولاً أنّ الأصوات تأتي من خلف الحائط، وتحديداً من دار الأخرس. جثوت على الأرض، ومشيت على أربعة، وألصقت عيني أبحث في السياج الفاصل بيننا عن ثقب أرى فيه عجائب ما أسمع، وحين اهتديت انفتح أمامي على حين غرّة عالم ساحر غريب وغير معقول...

حديقة غنّاء واسعة تتوزّعها أشجار الخوخ والتين والرمّان والزيتون تسبح في شلاّل من أشعّة الشمس الفتية، وصديقي... المجنون، الأخرس يقف في الفناء المفروش بالحصى المطلّ على حزام من الآس يفصل الحديقة عن الفناء، وقد أفرد ذراعيه ووجهه يرتديه السناء وتنتشر على هامته أسياخ من الضياء البارق لتصطدم بالجدران الطينية لترتدّ مخيّمة فوق كراديس الأطيار الموزّعة حوله كخلايا النّحل وبنسق لا يفهمه إلا مجمع الطّير فقط، فالحساسين في الصفّ الأوّل يتبعها الحمام،

الأليف منه والبرّيّ، ثمّ البطّ البريّ المهاجر وخلفه الدرّاج والوزّ والسمّان، وفوق قمم الأشجار تجثم أصناف الجوارح وكأنها في ترتيبها المرسوم بدقّة متناهية كرّست نفسها سقفاً يحمي الطير من... ممنّ؟... ومخبول القرية الأخرس يطفر من عينيه الرائعتين فرح لا محدود، ويمدّ ذراعيه بخطّ مستقيم، ثمّ يرسم بهما حلقة دائرية حول الكردوس المتراصّ أمامه فيلفّ الجمع صمت آسر، فتخرج الكلمات من فم أخرس قريتنا كشلاّل جبليّ هادر يغسل أدران الوهم الذي تغلغل في عقولنا ويقيننا كلّ هذه الفترة الطويلة، فقد كان الفتى يتحدّث بلغة بني آدم تارة وبلغة الطير طوراً، والعيون الوجلة والمتهيّبة تنظر إليه بتوقير واحترام.وكان، حين ينتهي من لازمة معيّنة تختلط أصواتها، بعضها مع البعض الآخر، في نغمة نبّهتني إليها قبل هنيهة، التي جعلتني أكتشف القارّة البكر التي يدرج فيها الألفة والوئام والحبّ، الحبّ المستحيل.

إذ تتجرّد آلة الوصف على نحو بالغ التركيز لتموين المشهد السردي بالتنوّع التشكيلي المدهش، فبعد أن يرسم الراوي صورة التأمل التي هو عليها وحيداً في المشهد المراقب لحركة الطبيعة، تنعطف آلة السرد نحو التفاتة قصصية تقطع نظام التواصل التأملي مع الطبيعة ((تناهت إلى مسامعي أصوات متواشجة))، أربكت وضعية الانفراد بالذات وحوّلت فضاء الاهتمام إلى سياق جديد تشترك في تركيبه حيوات أخرى قادمة من وحي السماع، حيث تبدأ آلية الصوت القادم إلى منطقة سماع الراوي بالعمل.

تشتدّ فعالية السماع عند الراوي لإدراك مغزى هذا الصوت الذي داهم منطقة سمعه على حين غرّة، على النحو الذي ينفتح عليه انفتاحاً كلياً من أجل التوصل إلى حقيقته واستيعاب منطقه ((تقمّصت دور الفأر وقوّمتُ أذنيّ، وصار جسدي كلّه لاقطة

كبيرة حسّاسة، أو كلباً سلوقيّاً يتشمّم الأثر بالأذنين، لم أخطئ الإشارة التي التقطتها مجسّاتي حين اكتشفت مذهولاً أنّ الأصوات تأتي من خلف الحائط، وتحديداً من دار الأخرس. جثوت على الأرض، ومشيت على أربعة، وألصقت عيني أبحث في السياج الفاصل بيننا عن ثقب أرى فيه عجائب ما أسمع، وحين اهتديت انفتح أمامي على حين غرّة عالم ساحر غريب وغير معقول...))، وهنا يكون قد عثر على كنز بصري وسمعي ثمين. ينفتح بعدها هذا الفضاء على مكان ساحر يجري وصفه على لسان الراوي وكأنه عالم أسطوري لا يمتّ إلى واقع الراوي بصلة، بما يتمتّع به من تنوّع وتعدّد وإدهاش وحيوية وخصب، تقدّم فيه الطبيعة أجمل وأحلى وأرقى ما لديها، لكنّ المفارقة الأكثر إدهاشاً للراوي هو أن الفتى الغريب المنعوت بالجنون من كلّ طبقات مجتمع القرية تقريباً، هو سيّد هذا المكان ومحوره ((حديقة غنّاء واسعة تتوزّعها أشجار الخوخ والتين والرمّان والزيتون تسبح في شلاّل من أشعّة الشمس الفتية، وصديقي... المجنون، الأخرس يقف في الفناء المفروش بالحصى المطلّ على حزام من الآس يفصل الحديقة عن الفناء))، وهو ما يمنح الراوي الذاتي فرصة التقرّب من هذا اللغز أكثر.

يحصل الاكتشاف الكبير حين يعثر الراوي على فتى القرية هو يتكلّم مع مجتمع الطيور، التي شاهد مهرجانها العظيم بكلّ هذا التنظيم والتناسق المدهش، تحت بركة صديقه الغريب وقد تجاوز خرسه وانفتح على الكلام ((فتخرج الكلمات من فم أخرس قريتنا/كان الفتى يتحدّث بلغة بني آدم تارة وبلغة الطير طوراً))، فلم يكن يكتفي بلغة البشر بل زاد عليها لغة الطير، بحيث ظهر وكأنه يحمل فيضاً من المعرفة لا قبل لأهل القرية بإدراكها أو فهم طبيعتها، على النحو الذي قاد الراوي الذاتي إلى

فرحة الاكتشاف العميق ((جعلتني أكتشف القارّة البكر التي يدرج فيها الألفة والوئام والحبّ، الحبّ المستحيل))، وهنا ينفرد الراوي بهذه المعرفة الاستثنائية التي تميّزه عن سائر مجتمع القرية.

الطبقة السادسة: الأنا والآخر:

تنفتح الطبقة الخامسة التي يتسيّدها السارد الذاتي على طبقة جديدة يواجه فيها الراوي (أنا السارد) الآخر، هذا الآخر الذي يتمظهر بوصفه البطل المركزي في فضاء القصّ، وهنا ينفصل السارد الذاتي انفصالاً كليّاً عن مجتمع الطبقة الخارج منها ليعمل لحسابه، إذ يتّصل على نحو ما بالبطل في غفلة سردية وحكائية من الآخرين، وينفرد بقرار التوصّل إلى حلّ لهذه الإشكالية الحكائية التي شغلت الجميع، وكأن الراوي يبدأ العمل ضمن سياق جديد يبتعد فيه عن الطبقات الأخرى جميعاً، ليتمكّن من الكشف والاستبيان، إذ إنّ السعي إلى المعرفة في ظلّ الحضور الكثيف لطبقات متنوعة ومتعدّدة من أناس القرية يشوّش الرؤية، ويجعل إمكانية التوصّل إلى حلّ ما صعبة للغاية. لاسيما وأنه اطّلع على السرّ وعرف حقيقة الأمر الذي يكتمه هذا الغريب المشحون بمعرفة لا يمكن أن يدركها أهل القرية، بحيث يدفعه الحماس والرغبة هنا لمواصلة مشوار الكشف والتقرّب من غرائبية هذا العالم، لمضاعفة المعرفة والتقرّب قدر المستطاع من الحقيقة :

كنت جنب الناعور أجلس وأفكر في ما رأيت هذا الفجر، حين سمعت خطوات رياضيّة تقترب منّي، حسبت في البداية أنّه أحد أقراني، فلم أعرْ له أهمية. سمعت صوتاً اكتشفت نبراته هذا الصباح، ولا يمكن أن أنساه.

ـ أتمانع لو جلست؟

حاولت أن أتصنّع الدهشة والذهول، ولكنّه حسم الأمر مباشرة عندما قال:

ـ أنت تعرف سرّي.

حاولت أن أتغابى فسألته.

أيّ سرّ؟...

ـ لغة التخاطب بيني وبين الطير.

ـ أنا!!!... أنا!!!...

ـ أرجوك، لا تنكر.

ثمّ قال بودّ دافق.

ـ أنا لا ألومك مطلقاً... لو كنت مكانك لفعلت الأمر عينه.

وبعد فترة صمت، أكمل.

ـ الفضول... أو حبّ الاستطلاع.

ثمّ، بنبرة غاضبة.

ـ الأنا الدونيّة.

ـ أنا جدّ آسف، لم أكن متعمّداً... صدّقني.

لانت ملامحه وارتم على محيّاه طيف ابتسامة، ثمّ تكلّم بنبرة هادئة ودودة.

ـ أنت شابّ طيّب.

شجّعتني إشارته اللطيفة كي أسأله.

ـ لِمَ هربت من الواقع؟

ـ أنا لم أهرب منه، بل هو الذي فعل.

ـ وتمرّستَ بقيود الصمت؟

ـ كي أحصّن نفسي ضدّ الأنانية.

ـ وهربت نحو عالم الطير؟

ـ إنه عالم نقيّ ونظيف، على النقيض من عالم البشر.

وقبل أن أتكلّم، قال بصوت خفيض كمن يكلّم ذاته.

ـ الناس في القرية حسموا أمري، وحكموا بجنوني، بخاصّة حين كانوا يروننني أرفع رأسي إلى أفاريز البيوت أو جبال الغسيل في السطح وأهمهم مع الطيور، جاهلين أنني أتكلّم لغة الطير.

ـ كيف تعلّمت هذه اللغة؟

تجاهل سؤالي واستطرد.

ـ لذا قرّرت أن أذهب إلى الأقاصي، إلى ممالك الطير.

رفعت رأسي، كان الليل يسامرني، ولا أثر لأحد. هتفت.

ـ أين ذهبت؟

سمعت صوته وهو ينأى بعيداً، به رنّة عجيبة، وكأنه يأتي من الغيب.

ـ إلى الأقاصي.

ليل ونهر ونواعير وريح خفيفة وقرية ساهرة هو كلّ ما احتوته ذاكرتي المشوّشة وهي تسعى صاعدة نحو فم الزقاق.

إذ يكشف الحوار بين الراوي (أنا السارد) والآخر (الشخصية المركزية) عن نوع من التفاعل الخاص، الذي يفضي إلى تشكيل رؤية سردية معينة يمكن أن تجيب على أسئلة الشخصية وتضعها في سياق فانتازي/ميراث شعبي/أسطوري، يعبّر على نحو غزير عن المقولة القصصية التي تنوي القصة تكريس فضائها في عالم السرد، ويتقدّم ذلك الاعتراف الذي قدّمه الفتى الغريب للراوي بعد إذ أدرك أنه علم بسرّه ((ـ أنت تعرف سرّي/حاولت أن أتغابى فسألته/أيّ سرّ؟.../ـ لغة التخاطب بيني وبين الطير/ـ أنا!!!... أنا!!!.../ـ أرجوك، لا تنكر/ثمّ قال بودّ دافق))، إذ تظهر هنا لغة الطير بوصفها رمزاً أسطورياً يحيل الحكاية على منطقة الأسطورة والتاريخ والموروث الشعبي.

باستمرار هذه المحاورة الودودة تبدأ الأسرار التي تنطوي على رؤية فلسفية بالتكشّف والظهور ((ـ لِمَ هربت من الواقع؟/ـ أنا لم أهرب منه، بل هو الذي فعل/ـ وتمرّستَ بقيود الصمت؟/ـ كي أحصّن نفسي ضدّ الأنانية/ـ وهربت نحو عالم الطير؟/ـ إنه عالم نقيّ ونظيف، على النقيض من عالم البشر))، حيث تتمظهر المعاني والمفاهيم والرؤى لتشكّل موقف الشخصية على نحو معيّن، يبرّر له طبيعة السلوك الذي تغرّب به عن مجتمع القرية ودفعه جرّاء ذلك إلى الانعزال والبحث عن منطقة أخرى تستقبل رؤيته بلا ضغط، وكان أن اختار الذهاب بعيداً إلى حيث يجد ذاته ويكرّس أنموذجه.

إن خاتمة الحوار بينهما تنتهي إلى حالة الانفصال عن المكان والزمن، إذ يذهب الفتى الغامض/الواضح إلى الفضاء الآخر الذي يمكن أن يحتويه ويستوعب غرابته وجنونه وفرادته، بعد أن ينفتح سؤال الراوي عن غياب مطلق ((ـ كيف

تعلّمت هذه اللغة؟/تجاهل سؤالي واستطرد/ـ لذا قرّرت أن أذهب إلى الأقاصي، إلى ممالك الطير/رفعت رأسي، كان الليل يسامرني، ولا أثر لأحد. هتفت/ـ أين ذهبت؟/سمعت صوته وهو ينأى بعيداً، به رنّة عجيبة، وكأنه يأتي من الغيب/ـ إلى الأقاصي))، فقرار الذهاب إلى الأقاصي هو قرار حتمي يتكشّف عن صوت مغاير ينأى بعيداً به رنّة عجيبة كأنه يأتي من الغيب، على النحو الذي يشير إشارة لافتة إلى خصوصية وندرة هذا الصوت الذي لا يمكنه أن يحيا في واقع القرية، والذي ينهض على سياق طبيعي للصوت والصورة والحدث، وهو مما لا يتوافر في هذا الفتى الغريب الغامض المجنون.

طبقة الإقفال السردي: الخاتمة:

تنهج هذه الطبقة إلى وضع الحلول السردية لإشكالية القص في خاتمة فصول الحكاية، إذ هي تنتهي إلى اختزال المشهد القصصي وتبئير الحكاية إلى معادلة الحضور والغياب، فالفاعل السردي الأوّل في القصة يمضي إلى غيابه الأثير حيث يجد ذاته في (الأقاصي)، ذلك المكان الأثير والأنموذجي الذي يناديه وهو مشغول به دائماً، و(أناس القرية) يجتهدون في تفسير الغياب ضمن اعتبارات تقليدية لا تلائم وضع الشخصية ولا تتناسب مع خصوصية تشكيلها، ويتفرّد الراوي الذاتي بوصفه العنصر الوحيد الذي يمتلك السرّ مخترقاً المجال الاجتماعي التقليدي ومنفعلاً وحده بالنتيجة :

في الإصباحات القادمة، لم يرَ أناس القرية أيّ أثر لمجنونها، وابتعدت التوقّعات بمقتله من قبل لصوص، ولاسيّما عندما فتّشوا بيته غرفة غرفة فلم يجدوا

أيّ أثر لسرقة أو قتل، فاقتنع الناس أنّ المجنون قد هجر القرية... إلا أنا فقد تيقّنت أنه ذهب هناك إلى الأقاصي.

تتكشّف الخاتمة عن تحقّق جدل الغياب والحضور السردي في المشهد الأخير، إذ يغيب البطل المركزي (الآخر) غياباً كليّاً في سَفَره النهائي نحو (الأقاصي)، حيث المكان الطبيعي الذي ينأى به عن الواقع المناهض والمضاد، وتحضر الاحتمالات المفسّرة لغيابه عند الجميع، لكنها تحضر على نحو آخر عند (الراوي) العالم الوحيد بالسرّ.

ينفتح الزمن الجديد ((الإصباحات القادمة)) في الخاتمة عن رؤية أخرى تنقذ المكان من أزمته في التحليل والتأويل والتفسير والاحتمال، فشخصية البطل التي كانت مثار خلاف وحيرة وأسئلة تغيب هنا، لتضّيق فرص احتمال تفسير الحكاية إلى أقصى حدّ ممكن، إذ تصبّ كل الرهانات والتوقّعات المفضية إلى القناعات في جملة ((المجنون ترك القرية))، وهو أفضل حلّ متاح في ضوء القرائن التي تنفي الاحتمالات الواردة الأخرى. لكنّ الإقفال الذي يطال أهل القرية جميعاً وهم يتوقون إلى حلّ مثالي يريح توقّعاتهم، وينهي إشكال الحكاية ويضمن سلامة وطمأنينة الواقع الموروث شعبي لتصوراتهم، ويستكمل شروط التشكيل السردي للقصّ، لا يفعل الشيء ذاته فيما يتعلّق بـ (الراوي الذاتي) الذي يمسك بزمام الحكاية ويقود حراكها السردي، إذ إنّ انكشاف سرّ البطل على الراوي جعل الحكاية تستمرّ لديه ولا تتوقّف، بحيث يتجزّأ الفضاء القصصي هنا على ثلاثة أجزاء تشكّل مقام السرد، جزء لأهل القرية وهم يعودون إلى طمأنينة تصوّراتهم في الزمن والمكان والحدث، وجزء خاص بالراوي الذي ينفتح على زمن ومكان وحدث أوسع وأغزر وأكثر حضوراً،

والجزء الأخير هو الجزء المتعلّق بالغياب حيث يضمّ البطل في زمن ومكان آخر هو ((الأقاصي)). ويتشكّل فضاء ((الأقاصي)) في الطبقة المحجوبة والمسكوت عنها في ذاكرة القرية، التي تستعيد الرؤية الموروث ـــ شعبية وهي تنمو وتتشكّل في المجال المكاني القروي بوصفها جزءاً لا يتجزّأ من حساسيتها وتراثها الثقافي، على النحو الذي تمثّل صورة الضمير الأعلى للفضاء القروي الذي يعمل بصورة عالية الفعّالية وخصبة الأداء في تشكيل الموقف الحسّي والذهني والثقافي ـــ الواقعي والمتخيّل ـــ للريف.

جوزيف حنّا يشوع: العلامة القصصية. من بؤرة العنونة إلى فضاء المتن.

تعمل العلامة القصصية ابتداءً من منطقة العنونة بوصفها العلامة الأولى التي تنتج حزمة من الدلالات الأوليّة التي ينبغي رصدها والتفاعل معها، وقد يكون عملها في منطقة العنونة هو الأهم لأن العلامة فيها مركزة بالغة التركيز، وبؤرة العلامة بؤرة عميقة ومتشظية ومولّدة لا يتوقف عملها حتى منطقة الاختتام القصصيّ، لذا فإنّ رصد التشكيل العلاميّ في بؤرة العنوان يمثّل فعالية سيميائية عالية المستوى، وتحظى بأهمية قرائية لا تقل شأناً عن بقية طبقات المتن إن لم تتفوق عليها أحياناً، وتمثّل في الأحوال كلّها مفتاحاً قرائياً رئيساً وفعّالاً ومنتجاً من فعاليات القراءة.

المجموعة القصصية الموسومة بـ ((صاحب الأسمال)) للقاص جوزيف حنا يشوع تتألف من ثلاث عشرة قصة قصيرة وقصيرة جداً، هي على التتالي ((الرأس/الوجه الآخر/إسفلت الشارع الحزين/في المرّة القادمة/أدومي/مهدي أبو حسن/صديقي صاحب البطن المدوّر الجميل/صاحب الأسمال/الساحر/ليلى خاتون/حكاية من نهر/الباص/ النافذة))، وقد تصدّرت قصة ((الرأس)) القصيرة جداً

حفل الوجود القصصيّ في المجموعة مما يوحي برأسيتها وهيمنتها على قمّة هذا الوجود وحضوره التشكيليّ والتعبيريّ السرديّ، فهي رأس بصيغتها ووضعها السرديّ ودلالتها.

تنتمي قصة ((الرأس))[18] في فضاء النوع القصصيّ إلى القصة القصيرة جداً التي لا يتجاوز حجم حضورها الخطّي صفحة واحدة، وتشتغل بحكم ذلك على أعلى درجات اختزالها وتركيزها وعلاميتها من أجل أن تستثمر وجودها الخطّيّ المحدود لتبليغ رسالتها الفنية والجمالية والسيميائية على أفضل ما يكون، وهي مهمة شاقة ومحفوفة بالمخاطر وقد لا يُكتب لها النجاح بسهولة ويسر كما قد يُهِم صغر مساحتها الخطية الكتابية، لذا فهي تحتاج من القاص تركيزاً عالياً ووعياً حداً وذكاءً سردياً متوقداً يضمن لها النجاح من البداية حتى النهاية، مما يجعلها موطن صعوبة لا تتلاءم مع صغر حجمها الكتابيّ.

وُضعت قصة ((الرأس)) على رأس مجموعة قصص بلغ عددها ثلاث عشرة قصة، فاكتسبت بذلك أهمية مكانية تضاعف من مسؤوليتها في أن تكون متصدّرة للقصص وقائدة لها نحو فضاء القراءة ومجتمع التلقي، وقد حصل أول توافق سيميائيّ بين دلالة ((الرأس)) التقليدية ووضع القصة على رأس قصص المجموعة، لتكون هي الرأس القصصيّ الذي يمنح بقية القصص في جسد المتن السرديّ هويتها ونوعية خطابها ومزاجها القصصيّ، بحيث تبقى فاعلة ومنتجة في ذاتها وفي الذات الكلية لقصص المجموعة على نحو من الأنحاء، وتظلّ متمظهرة بقوتها السردية في هذا المجال السيميائي المنتج.

حظي ((الرأس)) بوصفه علامية سيميائية خصبة بالكثير من الاهتمام الأدبيّ في مختلف الأجناس الأدبية، واشتغل بصور مختلفة عند الكثير من القصاصين والروائيين في عتبة عناوينهم الرئيسة كي يسهم في تثمير شبكة من المستويات الدلالية، ويفرز قيمة صورية تشكيلية فضلاً على قيمته الرؤيوية الذهنية.

أولى علامات مقاربة ((الرأس)) المتاحة سيميائياً هي الرفعة والعلوّ والقمة والبروز والإعلان والإشهار والتحدي، وهي في هذه المجموعة القصصية تستوفي شروط تحصيل دلالات العلامة بوصفها كياناً خطياً يعتلي هرمها ويعلن عن قيام جسدها، وقد جاء العنوان معرّفاً بأل التعريف للتدليل على تركيز العلامة في منطقة دلالية معروفة ومتعاهد عليها وقارّة، على النحو الذي يوجّه مسارات القراءة نحو رأس بعينه يحفّز القارئ على بناء أفق توقّع مرتهن بما سيأتي في المتن من تمظهرات وتجليات لهذا ((الرأس)).

قصة ((الرأس)) القصيرة جداً تتألف على صعيد التشكيل الخطّ والصوريّ والبنائيّ من استهلال يصل بين عتبة العنوان والمتن السرديّ في القصة، ووحدتين سرديتين تتوسطان المتن، واختتام قصصيّ يقفل ستارة السرد وينهي أحداث القصة، ويشكّل مع الوحدتين السرديتين والاستهلال هيكل العلامة القصصية وهي تشتغل بأعلى طاقتها وكفاءتها في كل طبقات القصة من بؤرة العنونة إلى خاتمة فضاء المتن.

يبدأ الاستهلال القصصيّ عمله بكاميرا الراوي كلي العلم وهو يسلّط عدساتها بقوة وتركيز على الشخصية المركزية في القصة (صاحبة الرأس)، إذ تتنازل علامة (الرأس) منذ الجملة الاستهلالية الأولى عن حضورها التعريفيّ العالي (اللغوي) في

عتبة العنونة، وتتحول إلى (نكرة) دلالية في الميدان السرديّ حين تبحث الشخصية عن رأسها الضائع فلا تجده، وبذلك تنتج القصة أولى مفارقاتها الشكلية ـ الدلالية بين فضاء التعريف والوضوح والظهور والإعلان والإشهار في عتبة العنوان ((الرأس))، وبين حكاية رأس الشخصية الضائع في عتبة الاستهلال القصصيّ الذاهب إلى محرق السرد في متن القصة:

امتلأ حنقاً وهو يبحث عنه في جحور المنزل .. وزواياه، لم يكن في خزانة الأحذية حيث وجده بالأمس.. كما لم يكن في أواقي الحبوب خلف باب المطبخ حيث كان أول أمس.. ولا كان في المرحاض، إذ عثر عليه صدفة في الأسبوع الماضي.

ـ أين يا ترى أكون قد أضعت رأسي اللعين؟!!

يبرز المكان السردي بوصفه عنصراً مؤثراً ومهيمناً أيضاً في سياق التشكيل السرديّ بسبب نوع الحكاية ومقولتها، وهي تترصد شيئاً (بالغ الأهمية والخطورة) ضائعاً في ثنايا المكان، ولا سبيل إلى العثور عليه إلا في مكان ما من الأمكنة المتاحة المقترحة سردياً داخل الفضاء القصصيّ، لذا فإن كاميرا الراوي كلي العلم ترصد تفاصيل المكان وخفاياه بهيئته العامة أولاً ((امتلأ حنقاً وهو يبحث عنه في جحور المنزل.. وزواياه،))، وتصف الشخصية وصفاً كلياً داخلياً وخارجياً (امتلأ حنقاً) استجابةً نفسيةً وشعوريةً لعميلة البحث غير المجدي في زوايا المكان وجيوبه ومتاهاته.

تبدأ حفلة البحث المكانية مباشرة وهي ترافق حساسية زمنية سردية متوازية مع حساسية المكان، فتكون الجولة الأولى ((لم يكن في خزانة الأحذية حيث وجده بالأمس..)) معبّرة عن مكان يحقق مفارقة بين عُلوّ موقع الرأس في أعلى الجسد، ودُنوّ موقع الأحذية في أسفل الجسد، وأصالة الرأس الطبيعية في الجسد ووقتية الأحذية كحامل خارجيّ للجسد، في ظلّ أقرب فاصل زمني تبتعد فيه الحادثة السردية عن موقع الفعل السرديّ الإجرائيّ داخل فضاء السرد القصصيّ، وحين يأتي النفي بـ (لم يكن) في مقدمة الصورة السردية فإن ذلك يدلّ على خيبة ظاهرة تؤهّل الشخصية لتجريب بحث آخر، في مكان آخر، وزمن آخر، قد يكون أفضل نتيجة من الجولة الأولى.

يذهب الراوي كلي العلم في الجولة الثانية إلى فضاء مكانيّ وزمنيّ آخر ((كما لم يكن في أواقي الحبوب خلف باب المطبخ حيث كان أول أمس..))، حيث تبتعد الحادثة جزئياً ـ زمنياً ومكانياً ـ عن موقع الراوي وعدسة الكاميرا، لكنها تبتعد أكثر في الجولة الثالثة ((ولا كان في المرحاض، إذ عثر عليه صدفة في الأسبوع الماضي.))، لتنتهي الجولات الثلاث إلى سؤال ذاتيّ مونولوجيّ لا يخلو من العنف ((ـ أين يا ترى أكون قد أضعت رأس اللعين؟!!))، تمهيداً لقبول الحال على ما هي عليه والاستمرار في تفهّم الشخصية لوضعها الحال بلا رأس والتعايش مع الأمر على نحو ما.

الأمكنة الثلاثة التي رشّحها الراوي والشخصية معاً للعثور على الرأس الضائع انتظمت في فضاء المكان الكلّيّ المقترح ((جحور المنزل.. وزواياه،))، وهو مكان هامشيّ لا يقع في المتن أو المركز، وفي ذلك دلالة سيميائية تحاكي متنيّة الرأس

ومركزيته وتهشّم بروزه وظهوره وقوة إشهاره حين لا يضيع إلا في جحور المنزل وزواياه، فتأتي الأمكنة المتعاقبة ((خزانة الأحذية/أواقي الحبوب خلف باب المطبخ/المرحاض)) متوازية مع ترتيب الأزمنة المتعاقبة ((أمس/أول أمس/الأسبوع الماضي))، وهذه الهندسة الفضائية (الزمكانية) تكاد تنبني بناءً جسدياً من الأقرب إلى الأبعد، في توازٍ معكوس مع الهندسة التقليدية لبناء الجسد الإنسانيّ في ثلاثية الأطراف والجذع والرأس، مما يؤلّف رؤية سيميائية تنتج معنى جديداً لفكرة وجود الرأس في الجسد على النحو الذي يحرمه من مركزيته وديكتاتوريته وهيمنته، ويحيل على نوع من الديمقراطية الجسدية التي لا تمنح امتيازاً لعضو فيه على حساب عضو آخر، وهو ما ستفضي إليه مجريات الفعاليات السردية في القصة لاحقاً.

تنتقل كاميرا الراوي بعد الإعلان عن إخفاق الشخصية في مهمة العثور على الرأس الضائع إلى باطن الشخصية لتصوير ردّ فعل الفشل، ثمّ لالتقاط الفكرة التي ستتحول إلى ممارسة لرجل بلا رأس تنتظره مهام وأفعال وأنشطة ضرورية لا بدّ له من أن ينهض بها بحكم طبيعة الحادثة السردية في القصة، حيث يقوم بشحذ عدسات كاميرته المصوّرة من أجل صورة أوضح وأكثر نقاءً لمعرفة الحال السردية التي ستؤول إليها القصة بعد ذلك:

تمتم لنفسه وهو منهمك في البحث،لم يتمكّن من الإحساس بالوقت،ولأن إصبع

قدمه الكبيرة أخبره بأن موعد العمل قد حان..فقد قرّر أن يخرج بدونه،فذلك في

كلّ الأحوال أفضل من الاستماع إلى تحية المدير الصباحية، التي يتوجب عليه

احتمالها في كلّ مرة يتأخر فيها عن العمل.

تجلّت صورة الشخصية هنا في عالمها الداخليّ على مستوى الإحساس والتنبّه والفكرة والتصور والاحتمال والتوقع والتنفيذ معاً، اللقطة التصويرية الأولى تنقل لحظة التحوّل التي تنفتح على فضاء سرديّ آخر ينحّي عملية البحث عن الرأس المفقود ((تمتم لنفسه وهو منهمك في البحث))، إذ تضيء الكاميرا على هامش هذه اللقطة فقدان الشخصية لإحساسها بالوقت، وكأن الوقت كان مرتبطاً بالرأس ((لم يتمكّن من الإحساس بالوقت))، فقام إصبع قدمه الكبيرة مقام الرأس ونبهه في اللقطة التصويرية الثانية على الوقت ((أخبره بأن موعد العمل قد حان))، تمهيداً للّقطة السردية التصويرية اللاحقة وهي تفضي إلى قرار خطير اتخذته الشخصية ذات الرأس المفقود ((قرر أن يخرج بدونه))، وقد سخّرت الشخصية شبكة من الأسباب الموجبة التي يمكن أن تجعل الوضع على هذا النحو أفضل من ذي قبل ((فذلك في كلّ الأحوال أفضل من الاستماع إلى تحية المدير الصباحية، التي يتوجب عليه احتمالها في كلّ مرة يتأخر فيها عن العمل.))، وهو ما يجعل من حضور الشخصية في حراكها السرديّ ذات وضع مريح يقلل كثيراً من أهمية وضرورة أن تكون برأس يجلب المتاعب.

وحين تجد الشخصية أن الأمر أصبح ميسوراً، بل ومفيداً، وربما ممتعاً على هذا النحو، فقد راحت مخيلتها تبتدع لقطات صورية مثيرة تؤكد نجاح مسيرتها بلا رأس، وتفضي إلى نتائج لم تكن في الحسبان مطلقاً، إذ تعمل كاميرا الراوي على

التقاط مجموعة من اللقطات الصورية التي تشجّع تقبّل وضع الشخصية لحالها الجديد بلا رأس:

صديقته على المنضدة المجاورة أخبرته أنه أكثر أناقة ومنطقية بلا رأس. ولم يزبد مديره في وجهه كما في كلّ يوم، ذلك أنه لم يكن هناك (منخراك الممتدان

إلى الهند)، وحين حلّت الحادية عشرة صباحاً لم يفتك به الصداع، إذ لا يعقل أن يصيبه الصداع في عجيزته مثلاً!!

غمره ارتياح وهو يدلف المنزل، وقد فوجئ وهو يطأ غرفة نومه برأسه على السرير، عند القدمين، عندها اكتشف أنه (لا بدّ تدحرج أثناء الحلم).

تشتغل هنا ثلاث حالات تشجيعية بحسب رصد كاميرا الراوي على نجاح تجربة الشخصية في تعاملها مع الحالة الجديدة (بلا رأس) متفوّقة على الحالة القديمة (برأس)، الأولى ثناء صديقته على حالته الجديدة ((صديقته على المنضدة المجاورة أخبرته أنه أكثر أناقة ومنطقية بلا رأس))، والثانية خلاصه من تهكمات مديره واستخفافه ((ولم يزبد مديره في وجهه كما في كلّ يوم، ذلك أنه لم يكن هناك (منخراك الممتدان إلى الهند)،))، والثالثة شفاؤه من صداعه المزمن ((وحين حلّت الحادية عشرة صباحاً لم يفتك به الصداع))، على النحو الذي أوصل الشخصية إلى وضعية مثالية من الارتياح والاستقرار والهدوء.

إلاّ أنّ التحوّل المفاجئ بعد بلوغ حالة نموذجية من الاستقرار قد حصل بطريقة مفارِقة، إذ في الوقت الذي انتقلت فيه الشخصية إلى وضعية الاستعداد الكبير للتخلّي

عن الرأس بلا مشاكل تذكر، وربما بفائدة أكبر، تعثر فجأة على الرأس المفقود في مكان معاكس لوضعيته الطبيعية ((وقد فوجئ وهو يطأ غرفة نومه برأسه على السرير، عند القدمين،))، فوجوده عند القدمين يحقق مفارقة أخرى تعزز فقدان الرأس نفسه لبوصلة الجسد، بحيث يتحقق ضياع مزدوج للرأس، الأول يتمثل في فقدان الجسد للرأس، والثاني يتمثل في فقدان الرأس للعثور على مكانه الطبيعيّ في أقصى الجهة الأخرى البعيدة عن القدمين أعلى الجذع، على النحو الذي يقود إلى مفارقة أخرى أشدّ وقعاً على دينامية التفاعل السرديّ في حساسية الموضوع القصصيّ المهيمن ((عندها اكتشف أنه (لا بدّ تدحرج أثناء الحلم).))، إذ يذهب هذا الاكتشاف نحو صدمة سردية رؤيوية تتمثّل في ازدواجية اليقظة والحلم في النصّ القصصيّ، ليكون الرأس المفقود هنا رأساً حلمياً من صنع خيال الراوي بحيث يكون الضياع ضياعاً سيميائياً يحيل على معانٍ ودلالات رمزية، نحو إمكانية قراءة الفقدان قراءة أخرى تعامل الرأس بوصفه عقلاً غير مستخدم وغير فعّال، لذا فهو غائب وضائع حتى مع وجود الرأس في أعلى الجسد، حينها يتساوى الوجود واللاوجود والحضور واللاحضور في منطقة الفعل والإنتاج والإبداع والتأثير في الذات والماحول.

وهو ما تنتهي إليه لقطة الاختتام القصصيّ في قيام الراوي كلي العلم بنقل طبيعة التصوّر الذي انتهت إليه الشخصية في عزلها الرأس تماماً من دائرة الاهتمام، والوصول إلى قرار حاسم يقضي بعدم حاجته لرأسه حين يكون ضارّاً وغيابه أفضل كثيراً من وجوده:

لم يبحث عن رأسه في صباح اليوم التالي، فمن حيث إنه ليس من

الضرورة بمكان أن يكون لجميع الناس رؤوس، فقد قرر عدم ارتدائه بعد اليوم مطلقاً!!.

وهنا تتخلّى الصورة السردية الكلية في القصة عن عنونتها المعرّفة ((الرأس)) عندما يعمل الحراك السرديّ على تغييبه وتنحيته من المشهد، ولا شكّ في أنّ هذه النتيجة منطقية على صعيد الحَجاج الفكري في القصة، وهي نتيجة مفهومية على صعيد الرمز القصصيّ المشتغل في سياق ثقافيّ رؤيويّ، ونتيجة حالية على صعيد الشخصية في اكتشافاتها الذاتية وقد آلت إلى تنازلها عن رأسها حيث لم يبق له فائدة ووظيفة ودور.

لعلّ من الملاحظ أنّ الشخصية في القصة هي شخصية غير مسمّاة، وقد عوّض الحضور الاستثنائي للرأس فيها غياب التسمية، وهذه أيضاً علامة مهمة من العلامات القصصية المخصّبة للحادثة السردية والمطوّرة لآلياتها وحيواتها وفعالياتها وأنشطتها، في ظلّ هيمنة دال ((الرأس)) في عتبة العنوان وغيابه في خاتمة القصة.

هوامش

(1) صدرت الرواية بطبعتها الثانية عن دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 2006، وهي إحدى ثلاث روايات صدرت ليوسف الصائغ مع روايتيه ((اللعبة)) و ((المسافة))، فضلاً على منجز مسرحي مهم، وسيرة ذاتية بعنوان ((الاعتراف الأخير لمالك بن الريب))، وكان واحداً من أهمّ كتاب المقالة في العراق، ولا خلاف طبعاً على موقعه الشعري المميّز في مسار الشعرية العربية الحديثة.

(2) ينظر كتابنا ((تمظهرات التشكّل السيرذاتي ـ قراءة في التجربة السيرية للشاعر محمد القيسي ـ))، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، وأعدنا نشره في الطبعة الثانية من كتابنا ((السيرة الذاتية الشعرية ـ قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية ـ))، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2008، وقد وضعنا تحت عنوان ((معجم مصطلحات السيرة)) توصيفات اصطلاحية لما يقرب من أربعين مصطلحاً في فن السيرة، ضمنها مصطلح ((الرواية السيرذاتية)).

(3) في انتظار فرج الله القهار، سعدي المالح، دار الفارابي، بيروت، 2006: 7.

(4) في انتظار فرج الله القهار: 148.

(5) الفار يأكل الشوكولاتة، الموروث في سرديات سعدي المالح، ناجح المعموري، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2001 : 48.

(6) الغلاف الثاني الخارجي للرواية.

(7) مدن وحقائب، سعدي المالح، مجموعة قصصية، منشورات دار الينابيع، دمشق، ط2، 2009، الغلاف الثاني.

(8) الفأر يأكل الشيكولاتة: 39

(9) في انتظار فرج الله القهار: 94 - 95.

(10) الفأر يأكل الشيكولاتة: 33

(11) سعدي المالح، حاوره حسين رشيد، الأسبوعية، بغداد، بتاريخ 2011/7/31.

(12) في انتظار فرج الله القهار: 66 - 67.

(13) الموسيقى ضابط إيقاع السرد، فاضل ثامر، جريدة الأسبوعية، بغداد في 2010/12/19.

(14) في انتظار فرج الله القهار: 37.

(15) (التيه في انتظار فرج الله القهار، سعدي المالح يدخلنا في زمن روائي واسع جدا ليصل بنا إلى الحاضر، محمد شاكر السبع، جريدة الشرق الأوسط السعودية، العدد 8844.

(16) أرض من عسل، هيثم بهنام بردى، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2011.

(17) تليباثي، هيثم بهنام بردى، دار نعمان للثقافة، بيروت، ط1، 2008، ويذكر أنها المجموعة القصصية الفائزة بجائزة نعمان ناجي (جائزة التكريم) عام 2006.

(18) صاحب الأسمال، جوزيف حنا يشوع، سلسلة إصدار إنانا (1)، مطبعة شفيق، بغداد، 2012: 15 - 16.

سيرة ذاتية وعلمية

- مواليد زمّار/الموصل.
- دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام 1991 / جامعة الموصل.
- حصل على درجة الأستاذية عام 2000.
- أستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأوليّة.
- أستاذ النظرية والمناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا.
- أشرف على عدد كبير من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه، وناقش عدداً كبيراً أيضاً في مختلف الجامعات العراقية والعربيّة.
- شارك في أكثر من ثمانين مؤتمراً وندوة في الجامعات والمؤسسات الثقافية والفكرية داخل العراق وخارجه.
- أنجز أكثر من خمسين بحثاً علمياً نشر في المجلات الأكاديمية المحكّمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية.
- نشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات العربية.
- اختير محكّماً في أكثر من مسابقة أدبية عربية.
- عضو هيئة استشارية في بعض المجلات الأدبية.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.

- عضو اتحاد الكتاب العرب.
- عضو رابطة القلم الدولية.
- عضو مؤسّس في جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق.
- حظي بالتكريم لسنوات عديدة بوصفه أفضل أستاذ متميّز في الجامعة في النشر والتأليف.
- حظي بالتكريم من مؤسسات ثقافية وأكاديمية عديدة.
- يشرف على ورشة نقدية وبحثية من الأكاديميين والنقاد العراقيين والعرب، صدر عنها من إعداده ومشاركته وتقديمه أكثر من عشرة كتب نقدية في دمشق وعمّان وبيروت والقاهرة وتونس.
- فاز بجوائز عديدة منها :
- الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي – الدورة الثانية 1998 في مجال (النقد الأدبي)، عن كتابه ((السيرة الذاتية الشعرية)).
- جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام 2000 عن كتابه ((المتخيّل الشعري)).
- جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام 2002 في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه ((القصيدة العربية الحديثة)).
- الجائزة الثانية لمسابقة ((ديوان)) للشعر العراقي 2005 عن ديوانه ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)).

ـ جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام 2009 عن ديوانه ((لا باب سوى بابي)).

ـ صدر له أكثر من أربعين كتاباً في النقد والشعر من أهمها :

1 ـ السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة، الإمارات، 1999.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.

2 ـ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001..

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، أربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.

3 ـ الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمان، 2002.

4 ـ تمظهرات التشكل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.

5 ـ رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006. طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2012.

6 ـ مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (140)، الرياض، 2006.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.

طبعة ثالثة، دار مجدلاوي، عمان، 2011.

7 ـ تأويل رؤيا الحكاية ـ في تمظهرات الشكل السردي ـ، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2007.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

8 ـ المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.

9 ـ صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

10 ـ عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2007.

طبعة ثانية، منشورات كتاب الصباح، بغداد، 2009.

طبعة ثالثة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

11 ـ أطياف ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008.

12 ـ شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008.

طبعة ثانية، دار الحوار،اللاذقية، 2011.

13 ـ المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.

14 ـ شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

15 ـ المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

16 ـ العلامة الشعرية ـ بحث في تقانات القصيدة الحديثة ـ، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

17 ـ الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط1، 2010.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2010.

18 ـ بلاغة القراءة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

19 ـ تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

20 ـ سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح ـ هذه رسائلي ـ، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

21 ـ هكذا أعبث برمل الكلام ـ هذه قصائدي ـ، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

22 ـ سيمياء الموت ـ قراءة في تجربة محمد القيسي ـ، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2012.

23 ـ اللغة الناقدة ـ مقاربات إجرائية في نقد النقد ـ، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2011.

24 ـ المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.

25 ـ التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.

26. التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.

27 ـ التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.

28 ـ التشكيل السيرذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

29 ـ القصيدة الرائية، قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار، اللاذقية، 2011.

30 ـ المغامرة الجمالية للنص الأدبي ـ دراسة موسوعية ـ، دار لبنان ناشرون، بيروت، دار لونجمان قسم النشر العربي، القاهرة، 2012.

31 ـ الفضاء الشعري الأدونيسي، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

32 ـ استراتيجيات الخطاب الشعري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012.

33 ـ الرواية الرائية، دار نقوش عربية، تونس، ط1، 2012.

34 ـ سرد الذات ـ الراوي المتماهي مع مرويّه ـ، منشورات القاسميّ، الشارقة، 2012.

ـ صدر عن تجربته الشعريّة والنقديّة:

1 ـ شظايا الماس ـ قراءة جمالية في رسائل حب بالأزرق الفاتح ـ، مصطفى مزاحم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2009.

2 ـ طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، (كتاب مشترك) إعداد د. خليل شكري هياس، أسهم فيه أكثر من عشرين ناقداً وشاعراً وباحثاً عربياً، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

3 ـ النافذة والريح، إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية، إعداد وتقديم د. محمد صالح رشيد الحافظ، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

4 ـ أنفاس الغابة، حوارات منتخبة، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012.

5 ـ فضاء التشكيل الشعري، دراسة في شعر محمد صابر عبيد، محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2012.

6 ـ عتبات الكتابة النقدية، بحث في مدوّنة محمد صابر عبيد النقدية، د. سوسن البياتي، منشورات قصر الثقافة في صلاح الدين، 2012.

7 ـ البنيات الدالّة في شعر محمد صابر عبيد، زينب خليل مزيد، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

7 ـ تُكتب عن أعماله النقدية والشعرية أطروحتا دكتوراه وثلاث رسائل ماجستير في الجامعات العراقية.