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

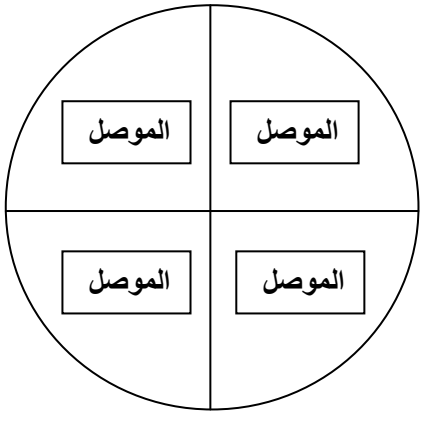
وسبباً في تنظيم حركة الزمن في الحياة، ثمّ تنفتح فعالية التخييل الجسدي المؤنسن للمكان (أهدابها) ثانية لتضيف جديداً لحضورها في المشهد الشعري باستخدام آلة التشبيه على نحو مضاعف ومركّب (كلمعة درهم عربيّ/كابتسامة، وردة الرمان)، لإنتاج صورة بصرية خاطفة تجمع بين الضوء واللون والمعنى في إلماحة واحدة.

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.