جماليات التشكيل الدرامي في شعر سركون بولص

أ. م. د. أيمان محمد ابراهيم العبيدي

التفت الشعراء الستينيون الى اخراج الصور وفقا لمقاييس عصرية بتقنيات لم تأخذ مدى مثلما تأخذه في حداثويتها التي مازالت تبحث عن الجدة من دون توقف،فهي في بحثها هذا مازالت تستهدف هدمَ النموذج لتعيد بناءه وفقا لرؤيا شعرية بتركيب ابداعي خاص، يعمل على تفكّيك لغة النموذج المُدرَك فيشكل جدتها بصورة ممتزجة بين مايريده الشاعر ان يكون بشكله الذي لابد ان يكون اي بصورة الرؤيا بديلاً من الرؤية، ويكون خلقُ الواقع بديلاً من نقله. فالرؤيةُ بقاءٌ في حدود الصورة التي يعكسها الأدبُ للواقع؛ وأما الرؤيا فتُفصح عن معنى الخلخلة والمغايرة: خلخلة الصورة المرئية، وبناء غير المرئي المغاير-اي تجسيد بالصورة المدركة(١) المعبرة عن رؤياه ازاء حركة كونية ما -، لذا لم يكن التجريب الستيني شكلياً مجرداً، بل كان التجريب أكثر عمقاً وشمولاً شمل البحث عن أفق أغنى في الشعر والسياسة والفكر والعلاقات الإنسانية. والتجريب الشعري، مثلما يقول سركون بولص، يقترن: (مع مجريات التجريب الاجتماعية والتاريخية في تلك المدة، الحاصلة في صلب المجتمع لا على قشرته الخارجية) (٢)،ولما كان " مسار الحداثة في الكتابة العربية يتشكل في تناسب طردي مع تاريخ السلطة،

وتناسبه عكسي مع تأريخ الحرية، كلما إزدادت حدة القمع وشمولية السلطة زادت حدة إنكباب المبدع على النص وتفجيره له من الداخل " ٣ فان ذلك مايقطف ثماره في ما تبسطه صور الشعراء في حرفية صناعتها وتقنيّة ابتكارها، التي يحرص فيها الحد من الاسهاب اللفظي للحدِّ من ترهّل اللغة وتقوية دلالاتها باضفاء عنصر التكثيف الذي صار من مهامها العظمى لاسيما صناعة الرمز ،وفي خطوات سعيه نحو الابتكار التفت الشاعر الستيني إلى تغيير مستويات التعبير التي تختزنها البنية التركيبية لنصوصه، وصار دائم التحديث لصوره المعبرة فتارة نقف عليه من خلال الأفعال المتحرّكة التي يبثها في سياقها الدلالي، وتارة يلجأ إلى توظيف الرموز المتنوعة لاسيما الميثولوجيات لضخّ النص بظواهر معرفية متنوعة ليشكل الرمز الجزء الاساس في تجسيد البنية الدرامية للقصيدة،بعدما ارتدت الرمزية لباسا لها في محاولة للهروب من عنصر الذاتية- الذي اتسمت به القصيدة القديمة-، واخرى يسعى الى استثمار اللون ودلالاته المعنوية واثره السايكولوجي او انقياده لمرجعية ثقافية –سيميائية- معينة، وفي احايين اخرى يعمد الى تشكيل الخطوط الكتابية بما يثير المتلقي مما صيرها تشكيلا رؤيويا جديدا، و مزيجا مركبا معقدا من آفاق الوجود المختلفة، لذا بدت شكلا آخر يقوم على بنية درامية معقدة، او بناء عضوي يقوم على أساس الصراع بين عناصر فكرية متجاذبة في حوار داخلي، وتداخل أفقي شاقولي وظيفي، وقد تستخدم أسلوب القص والحوار المسرحي للتعبير عن الحياة. والشاعر فيها وريث الحضارات الإنسانية بلا استثناء، فصوته يتداخل ضمن سيمفونية من الأصوات المختلفة، لتشكل القصيدة عنده قطعة من الحياة في تطورها النفسي والفكري والاجتماعي.ثم هي تجربة تعبر عن رؤيا كونية او انفعال انساني ازاء مشكلة وجودية عامة، هكذا استطاعت ان تخط لنفسها طريقة توائم فيها بين غنائيتها وعمقه، . لقد برز في الستينيات شعراء مهمون واصلوا الكتابة – في خلال العقود اللاحقة – و منهم: فاضل العزاوي و فوزي كريم و سامي مهدي و حسب الشيخ جعفر و حميد سعيد و سركون بولص و جان دمو و علي جعفر العلاق و ياسين طه حافظ و صلاح فائق و علي الطائي و موفق محمد و عبد الكريم كَاصد و أرشد توفيق و شوقي عبد الأمير و جليل حيدر و عبد الرحمن طهمازي و نبيل ياسين و صادق الصائغ و آمال الزهاوي و خالد علي مصطفى رشدي العامل و غيرهم ومثلما افادوا من الانفتاح على الاجناس الادبية شكليا –لاسيما بعد افادتهم من الشعر الأوربي و بشكل خاص الشعر السريالي و الرمزي و الدادي و المستقبلي –فقد إقترنت مضمونا بمنظور فلسفي و رؤيوي جديد و مغاير جذرياً عن منظور الحداثة الشعرية في الخمسينيات- الذي كان متصالحاً مع واقعه إيجابياً في التعامل معهالى حد ما-.فأغنت التجربة الشعرية الستينية القصيدة العربية الحداثية و نقلتها إلى آفاق جديدة و فتحت الطريق أمام ظهور قصيدة النثر، و الخوض في أشكال تعبيرية و تجريبية متنوعة فكان شعراء

الستينيات أول من أعاد الاعتبار للنثر في الشعر العراقي.٤ قد التفتوا إلى طاقة النثر وخصائصه الشعرية، مع اهتمام شعرائه بالنثر والكشف عن شعريته جزءاً من موقفهم من الشعر، فاذا كانت القصيدة العربية الحديثة (النثرية) قد تمثلت بنموذجين هما النموذج الفرنسي والنموذج الانكليزي فان قصيدة النثر العراقية قد تمثلت النموذج الانكليزي انطلاقا من تجربة فاضل العزاوي وسركون بولص حصرا فمنذ منتصف الستينيات والى حد هذه اللحظة وسم هذان الشاعران الشعر العراقي بميسمهم اكثر من اي من الشعراء الذين مروا في حياتنا الثقافية. ويبدو ان من المتوقع ان تتبنى الشعرية العراقية النموذج الفرنسي الذي يبدو اكثر تناسبا وانسجاما معها باعتبارها كانت ترتكز على البلاغة بالدرجة الاساس وكان من المفترض ان تتبنى الذي تمثلته التجربة اللبنانية -المتبناة النموذج الفرنسي- متمثلة بـ انسي الحاج وعباس بيضون وشوقي ابي شقر، ولكن الذي حدث ان الشعراء الذين جاؤوا بعد الجيل الستيني وجدوا انفسهم يسيرون في فلك بضعة شعراء كانوا من الهامش واصبحوا فيما بعد قطب الرحى للحداثة الشعرية العراقية.وهذا القطب لم يكن الا فاضل العزاوي نفسه وسركون بولص فلقد كانت ثقافتهم انكليزية بحتة وعمل فيما بعد على نقل ذلك التأثر الى غيرهم من خلال سيادة النموذج الذي طرحاه في شعرهم. (٥)، وشاعرنا سركون بولص (٦) واحد ممن امتلك ثقافة واسعة واطلاع كبير على الشعر العالمي وواحد ممن ألم بالانكليزية (٧) لينهل الجمال الشعري بلغته قبل الترجمة فيقع على اسرار التفرد والتميز، الامر الذي رسخ فرادته شاعرا، فقد استطاع ان يبتدع شعريته في لغة فردية خاصة "فبسبب المامه باللغة الإنكليزية وعيشه في مناخ التعددية اللغوية لمدينة كركوك أصبح ذهنه مرنا في استساغة آداب الأمم الأخرى والتفاعل معها، وخياله اوسع خصوبة ٨الامر الذي يشعر قارئ مجموعته الشعرية بأن رؤيته للقصيدة امتزاج الانفعال بالعقل او هي رؤيا يمتزج فيها الخارج بعالمه الباطني -الذي ظل يبحث عن نموذجه الذي حلم به و لم يعشه، لعله ظل يقبع في خياله ولم تسعفه سنوات عمره من تسطيره ارضا او تصييره واقعا -، وتتماهى فيها اللغة بالدلالة والشكل بالمضمون.، لذا ظل يبحث عن لغة أخرى غير مشبعة مثلما صورها " لقد كان قدرا جميلا ان نحترق بنيران الكلمات التي حلمنا ان تكون عذراء، وهكذا وضعنا في في اوراقنا وآمالنا جذر الكلمات التي لم تفتض مغاليقها ....وسركون يصرخ دائما (ماالذي نفعله في قفص اللغة)من اين لنا التحرر من آسار الكلمات ؟ " (٩) فهو يربط في عملية الخلق بين التلامس الروحي والفكر جاعلا من التأثير في الآخر هو اساس الشعرية التي تقوم على الخرق اللغوي (١٠)، وهذا ما يرتبط بالتواصل لانه ينبع من عملية قائمة على ايصال مايدور في خلده وفكره الى الآخر، لاسيما اذا كانت اللغة اداة للتواصل فان من مهام الشعرية التأثير في الاخر، ليصير البحث عن وسائل التأثير احدى مهماتها الاساسية، وتلك ايضا الوظيفة الجمالية التي تكتنزها، و يبقى انتاج النص مرهونا بنسق ثقافي معين يتجسد بعلاقة النص بشرائط التواصل في المجتمع او بحضارة معينة، ولان النص لايمكنه ان يؤدي وظيفته الاجتماعية الا بوجود تواصل جمالي يسعى من خلاله الهيمنة على فكر المتلقي ولبه، لذا ظل يبحث عن الجدة في الشكل والمضمون التي بسطت مع طبيعة المرحلة المعاشة الحاجة الى قصيدة النثر(١١).

على الرغم من أهمية قصائد سركون بولص الموزونة فيمكن القول أنه من أهم الشعراء العراقيين الذي كشفوا عما في النثر من تفجرات خفية، وقدرة ممتازة على التعبير، المكتنز، الخاطف.، اذ تأخذ الصورة في قصيدة النثر عند سركون بولص، مداها الأقصى. حيث يعوض الشاعر عن جمالية القصيدة الموزونة بإشعال طاقة النثر، وإيقاع الكلمة، وقوة التضاد الخفيّ بين الأفكار والإيحاءات . ومن اكثر مايلفت الانتباه في شعره هي تلك االقدرة الفائقة على تسخير الطاقات الداخلية للكلمة في ابراز مكنونات الروح الحزينة تارة والمعذبة تارة أخرى لتبسط بتلك الشذرات انقطاع انا الشاعر عن السرب وبنبرة لاتخلو من المرونة اي تتيح للمتلقي انواعا متعددة من القراءات،" فالفن الشعري والابداع في القصيدة متأت من التعبير الذي تتجلى فيه موهبة الشاعر قبل كل شيء لانها تبنى على الملمح الجمالي الذي يتحقق من خلال صورها الشعرية التي نراها تشكيلا لغويا عند النظر الى الشعر بانه فن اللغة " ١٢ لقد أقام اغلب نصوصه على تجربة الانقطاع -الغربة والعزلة -، مما شكلت البنية الدرامية محورا لثيمه، فعلى الرغم من كون هذه التجربة غلبت فكرتها على الشعر الحديث ١٣، ومما لاشك فيه ان الدلالة هي الناتج الجمالي للعلاقة الجدلية بين الدال والمدلول فهي ليست المعنى، بل المعنى يتحول ازاءها إلى دليل عليها وتكون الدلالة بمثابة المدلول والمعنى دالة المتجسد. وبذا تكون الدلالة طاقة جمالية نتوصل اليها بوساطة الدال الاول (اللفظ) والدال الثاني (المعنى).

والخطاطة الاتية توضح المراد:

لفظ معنى

دال مدلول

دال لفظي دال معنوي مدلول (دلالة جمالية)

وهكذا ارتكز هذا البحث على دراسة الدال اللفظي على مستوى البنية السطحية، والدال المعنوي والمفضي إلى الدلالة الجمالية على مستوى البنية العميقة للنصوص.

فان مايميز شعره مثلما تبسطه الدلالة الجمالية – بحسب ماسيظهره التحليل لنصوصه - يبدو داخليا تطرحه اللغة العميقة في انساقها غير الظاهرة،اذ تبدو ان زوايا الارتكاز الاساسية –البؤرة الدلالية المخبوءة تحت اللغة الظاهرة لتستقطب الخبرة الجمالية-عند بولص قد توزعت لتبسط تجربة عميقة رائدة في مجال استدعاء الذاكرة الفردية والجمعية في شعره التي برزت في صور شتى من القصص التراثي، والأحداث التاريخية والمعطيات الدينية، والشخصيات والمصطلحات، والأمثال، اذ اتخذ من ثقافته التراثية منجماً يحفر فيه لاستخراج مضامين وأشكال قادرة على حمل رؤاه، وتجاربه الشخصية، والتأثير بها في الواقع الذي يعيش فيه، ليبني من ذلك كله قوالب شعره، ويصوغ معانيه العميقة، ويتماهى مع التراث في تكويناته الفكرية، وتموجاته الثقافية،مشكلا سمات ابداعه ثيمة وايقاعا .

ففي عنوان مجموعته(الوصول الى اين) استعمل اسلوب الاخبار على طريقة الايهام اذ بسط في مبتدئه الوصول -المصدر- مايؤكد فيه على حصول الحدث بثباته في ذهن المتلقي من خلال صيغته الاسمية هذه، غير ان استثمار ثقافة المتلقي من جهة وثبات مدلول مفردة (أين) في ذهنه سيميائيا بالاعتماد على السياق المعجمي،يعطي صورة عن سؤال يتعلق في توجيه ذهن المتلقي نحو مكان ما فيسعى المتلقي في هذه الحالة الى معرفة اسم المكان و تحديد موقعه جغرافيا، غير ان خلو الجملة من علامة الاستفهام يؤكد بانه لايعني الاستفهام، ليسخر الطاقات الاستفهامية التي يستوعبها اسم الاستفهام -الذي يفيد السؤال عن المكان – ليتبنى ظلالة الوقوع او الحط او الاستقرار في ارض ثابتة مما ينفي عملية الوصول اصلا، موحيا بانه مازال راحلا(طائرا او، راكبا، ماشيا او قاعدا مستعدا للانطلاق في احدى وسائل النقل)، لان مدينة (اين) صارت اشبه بمكان غير مرئي اذ نفتقر الى تحديده جغرافيا -لعله تأثر باحد الاماكن الوادة في حكايات الف ليلة وليلة من مثل جزيرة الواق واق -، فلقد استثمر البعد الاسطوري والسياق الثقافي المعرفي لطاقات اسم الاستفهام في ارتكازه على تجسيد بنيته الدرامية التي تظهر بالتغرب والضياع والرحلة الدائمة بلا استقرار ليرسم طريقا تخييليا لرحلة لاتنتهي ومكان لن تطأه قدمه. اما نصه (هناك رحلات) من المجموعة نفسها: فيتمظهر العنوان على المستوى التركيبي وفي مركّب اسميّ أي تلك "الهيئة التّركيبيّة المبدوءة في الأصل اسم الاشارة الدالة على المكان، وقد شكله باضافته الى الكاف وخلوه من لام البعد –هنالك –ليوحي بالمقاربة الفكرية للمسافة والزمن على صعيد التخييل، ليكون بموقع الخبر وتكون النكرة التي شكلها بصيغة جمع المؤنث مبتدءا –رحلات - فيتيح لنا في بنائه لجملته الخبرية البسيطة هذه من حيث أداؤها لفكرة مستقلّة، القرب الى السياق اليومي المألوف غير ان الشعر لايرسم طريقا معبدة اذ دائما مايجعل الدلالة والالتواء، هو الطريق الذي لابد ان يبحث فيه المتلقي لذا وإن بدت الجملة مكتفيةً بنفسها (هناك رحلات). الا أنّ ميزة العنوان هنا، تتيح لمخيلتنا تصور الامر بعيدا لأنها تقف على الجانب الاخر من –هنا- وبذلك يفسح المسافة المكانية المتصورة فلاتبدو قريبة مثلما تعوداناها،ولم يكتف بذلك بل التفت الى الاسم –المبتدأ-وجعله نكرة ليفتح دلالاته في عملية اخبارية تعريفية قائمة على الاستذهان ولاسيما بتعاضد ذلك مع دلالة الجمع التي يختلقها المبتدأ من خلال عملية الوصف الجمعي، ليستحوذ العنوان بقوّة على متلقّيه، بإدخاله في مشهد تصوري تخييلي لايقف عند حد ليستنطق المشهد بأسئلة من مثيل الى اين ؟، ومتى ؟، مانوعها ؟، باي الوسائل؟ لماذا ؟ ماالهدف ؟.....الخ، وهنا تتحقّق وظيفة العنوان في كونه البئر الذي تغترف منه عملية إنتاج الأسئلة-دون انقطاع -، ليدفع بالمتلقي وراء الأجوبة، فيلج متاهة النصّ، التي تبدو البالون الذي لابد ان يغري به المتلقي ليكشف بعد فرقعته مايحجب به من اشياء او "الطعم" الذي يرمي به "الشاعر"، قارئه لاصطياده .

أما على المستوى المعجميّ، فينتظم العنوان في حقل دلاليّ وفق علاقة الاشتمال ما بين مفردتَي "رحلات" و"هناك"، حيث "هناك" سمة دلاليّة من سمات "رحلات" المكانية . غير أن المعنى الدّلالي لا يتميّز إلا بمقابله التضادي في معنى أن الظرف "هناك" يستدعي

على الفور ظرفا مضاداً له "هنا"، وهكذا ينبني الحقل الدلالي - فضلاً عن علاقة الاشتمال تتضمّن مفردة "رحلات "، على سياق ضدي هو -استقرار- ليصبح التضاد العقلي المتصور ___هنا استقرار ___/هناك رحلات، "، وهو تضادّ مكاني واتجاهي Directional opposition: ليقتنص منه حركةً ذات مغزى ودلالة نتيجةً لما ينجم عنها من تناسل ثنائيات تضادّية، يترتّب بعضها عن بعض: القريب / البعيد، المرغوب فيه / الممقوت،المكان الآمن / المكان غير الآمن، الحب / اللاحب، وكلّها ثنائيات مشحونة بالقيمة والتفاضل تسم الثقافة التي أنتج فيها النصّ، فالكيانات المتصارعة محمّلة بأبعاد ثقافيّة ودينيّة ونفسيّة سوف تتجلّى في الانعطافات اللاحقة لفعل القراءة.إذا كان هذا حال المستوى المعجمي للعنوان بعلاقاته الدلاليّة فكيف يتجلّى مجازياً؟ او كيف يتحرّك العنوان ("هناك رحلات") من التدليل على خبر يومي عادي إلى كونه بنيةً سيميوطيقيةً تكتنز العبارة الشعرية التي لا تتقن سوى التشظّي، والشطب والاختلاف؟ فما الذي يطرأ على العنوان بانتقاله من مجال الاستعارة إلى مجال الرمز؟ لايخلو رمز الانتقال التي تضخه عبارة العنوان (هناك رحلات) من حرية الحركة فبدونها لايمكن ان يتجسد الانتقال،هذا من ناحية، غير ان الامر الذي يصدر بصيغة الثبات يرتهن بالاستقبال،ليوحي بان العملية في الوقت الآني تتحدث بصيغة (هنا ثبات / هناك رحلات) لتفصح دلالتها عن الاخبار بالتمني (الحرية –هناك-/ القيد او السجن –هنا)، وهذا يصبح نخبا لصراعات نفسيّة عميقةلاسيما حين يقترن بمسألة:

الحرية، الرغبة، الطموح،العرف، اللغة، الدين -/ الكبت –القيد،العائق او المانع- .

او الاخبار بالتوقع –الجهل والغموض مما يحمل الجيد والمكروه من ذلك رحلة الحياة والموت –اي الانتقال من هنا –الحياة- الى هناك –الموت- هذا ولاننسى ان سياق العنوان المبني على اشارة لايمكن ان يقرأ دون تحديد محور الاشارة، فلايمكن ان اعرف حركة الاصبع المشار من غير الخوض في رؤيتها اولا (أعلى، اسفل، يمين، شمال)، بهذه اللمحة الذكية استطاع ان يستذهن عقل متلقيه، باستيعاب الرمز وحركته التي ستتمفصل في ثنايا النص،

ان المجال الرّمزي هو الذي يتضاعف فيه "العنوان" دلاليّاً ويتعدّد، بحيث تشطب فيه الدلالة السابقة على حساب الدلالة الراهنة، والأخيرة لمصلحة دلالة قادمة، وبذلك ينفلت "الرمز" من سطوة السياق النصيّ وقرائنه، لتغدو "العلامة - الرّمز" كائناً هائماً على وجهه، تراوغه المدلولات، وليس له عندئذ سوى ممارسة لذّة الانزلاق ومتعته. وحتّى تحيط القراءة بهذه الدلالات المرتقبة دون محاصرتها، يمكن تقديم الترسيمة الآتية: رحلات بعيدة

تخوض غمارها الروح بين عالمين الارض والسماء)الحركة ارتفاع / هبوط)، الحياة والموت اما (صعود /هبوط)، (شهيق/ زفير) (الحركة نزولا/ صعودا)، (الانتقال الى بقعة اكثر راحة وجمالا -هناك - / البقاء في النقطة- هنا- او العكس)، فالحركة (افقية / شاقولية) وبحسب نوعية الرحلة او وسيلة النتقل (جوية، برية، بحرية)،السماء /الأرض، الصعود /الهبوط،الأعلى /الأسفل،اليمين / اليسار فاية حركة تضمن لنصه قراءة تواصلية، هل هي الرغبة في الاتجاه القدسي، والتشوّق إلى الخلود"، فالأعلى قرين المقدّس والخلود، / والحياة -المفارقة للفناء-، في حين تمثّل الأرض القسوة والتعسّف، فيقتنص "هناك" باتجاه السماء دلالة "الرغبة في الهروب من ارتباط المرء بالأرض، من الوجود العادي المملّ بكلّ مسؤولياته الرئيسة، الى عالم اليقظة والخيال" . فتطرح ثنائية ضدية اخرى ترتبط بهذه القراءة هي (الخلود / الفناء). ويكتسب "هناك" دلالات الهروب من الحياة الرتيبة والشعور بالانتقاص، و يرفع نفسه ويرقّيها فوق الآخرين من أجل التفوّق والسيطرة أو محاولة لتعويض شعوره بالنقص" الذي يسببه –هنا-. متأملا بالهناك الرحلة البعيدة او مغادرة الاجواء الحالية بما يتلاءم و فكرة التفوّق والسيطرة، وهو في طرح الارتقاء علوا لايخلو من دلالات التفوّق والسيطرة، فالعلو –رفعة -، وقد "يشير الى رغبة الحالم في تجاوز الصعاب، وتخطّيها برفع نفسه فوق مشاكل الحياة اليومية، هكذا يبدو العنوان حلبة لخوض قراءات متصارعة، لايمكن الخوض في غمار النص دون الوقوف على عتبتها وبسط محموعة الرؤى التي يمكن ان يتقنع بها النص للكشف عن مساراته. دون ان ننسى انه في كلّ حركة يرتكب دلالةً ثم يتنكر لها في لعبة مثيرة من إخلافه لهويّة المعنى، ناسفاً حضوره وتمركزه

مجاذبة العنوان للنص:

يعد العنوان بمثابة كلمة السر للوصول الى الكنز في عملية البحث، و تؤشّر إلى كينونة محتجبة يبدو الكشف عنها بمثابة الكشفً عن

تجربة ورؤيا، ولذلك كان العنوان "بالنسبة إلى نصّه اللاحق وكأنه موضوع في وضعيّة مفارقة حسب ليوهوك Léo.H.Hoek إذ عليه أن يخبر وأن يبقى محدود الإخبار في الوقت نفسه" لعل أول مايفتح دلالة العنوان على نصه هو الفعل يسافر الحدث المدعم بمسافة بعيدة المدى مفتوحة غير محدودة، في حركته غير المنتظمة، غير ان هدف الرحلة هو اللقاء ليدل على ان من يسافر بعيدا هو ذات اخرى مخلوعة من ذات الشاعر، تجوب المسافات، وتأتي للقائه،:

انا الشاعر ⟵ انا الانسان

هي ذات أخرى يجترحها منه او من تأريخه، فهيأ لنا تصور بعد المسافة بينهما،لتبدو عملية بحثية او رحلة لمعرف ذاته واستكناه عوالم الذات ايديولوجيا ونفسيا،باثا اياها بصيغة سؤال موحى به غير مقرؤء هو من أنا ؟ واين اكون ؟ ماموقعي من رحلة الزمن ؟

ولعله كان يقصد بتلك الرؤى استبيان عالم تنتمي اليه ذاته،:

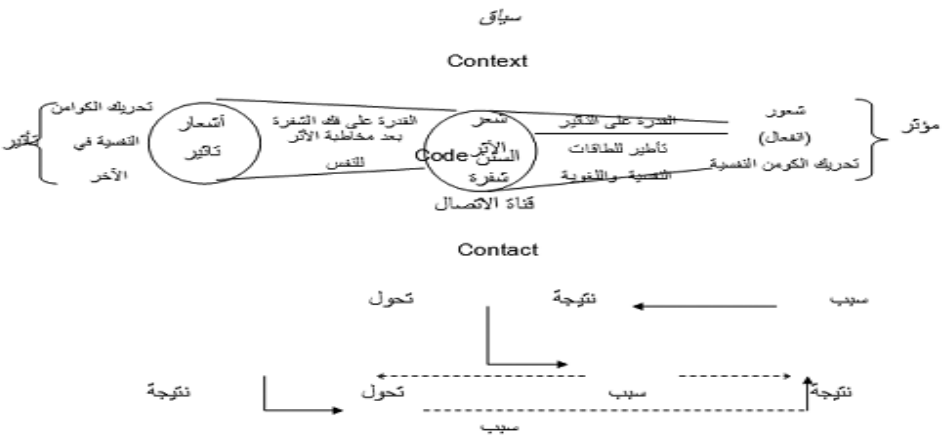
يسافر طويلا حتى يلاقيني
في نهاية كل كهف
شمعة تدعوني لأجلس الى المائدة
بكى عليها أجدادي وأقسموا وصاموا
وكل صيحة تنطلق من أية نافذة بعيدة
توقظني من أعمق أحلامي فأتبعها
كالاعمى الذي يغزو الهواء بيديه
نحو أقطار عدوه
هربت اليها عيناه وطولب بالجزية
اسمع الريح باظافري
وأعرف اين تختبئ عروسي (١٤)

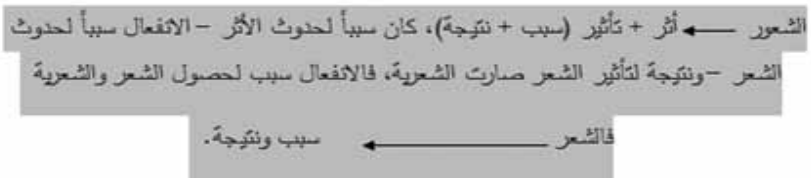
يبدو الأثر الغربي واضحا في النص متمثلا بماعرف من ظهور التيار الأدبي الغربي الذي دعا شعراء الحداثة الى استغلال الموروث الشعري، لاغناء القصيدة الحديثة به، ويمثل (ت.س.اليوت) هذا التيار، اذ قال: "ان خير ما في عمل الشاعر، واكثر أجزاء هذا العمل فردية هي تلك التي يثبت فيها أجداده الشعراء الموتى خلودهم" . في دعوة الى إدراك الوعي التاريخي الذي يتضمن "إدراكاً لا لمضيّ الماضي فحسب، بل لشهوده أيضاً، فالحس التاريخي يضطر المرء إلى أن يكتب، لا لمجرد أنه يحس بجيله وحده في دمه، بل باحساسه أن كل الادب الأوروبي منذ هوميروس بما في ذلك أدب وطنه كله له وجود في زمان، وأنه يشكل نظاماً في زمان ايضاً، ولعل بولص واحد ممن أفاد من هذه التجربة التي تظهر بوادرها واضحة في نصوصه ولاسيما هذا النص، الذي ينطوي على اشارات متعددة دينية وتأريخية وشعبية، فمن الدلالات الايحائية العميقة في نفسه والتي اغنت النص وحددت وظيفته الشعرية هي استدعاؤه لقصة المائدة المنزلة على سيدنا المسيح عليه السلام (تدعوني لأجلس الى المائدة -بكى عليها أجدادي وأقسموا وصاموا) ، فالشاعر لم يوظّف النّص كما هو، وإنما استدعاه وفقا لآلية الإشارة لاسيماان الوقع الدينيّ والأثر الروحي والنفسي هو المسبب للحادثة، مما أدى الى تطهير الروح الظالمة من رجس الخطايا المتوافرة في النّص الأصلي مستثمراً طاقاتها في بسط الألم والبكاء من دون ان يقف على السبب ولعل ذلك يقترن بنسق ثقافي متجذرة أصوله المعرفية في المتلقي- لاسيما من يتدين بدينه فهو أعلم بتلك الشذرات الروحية التي يسعى الى استقطابها من خلاله-، ولعلّ في ذلك نوع من الإشارة إلى طبيعة الحياة التي يحياها الإنسان في المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر، فنحن نولد وفي دمنا يسري التشبع بالاعراف عاداتنا تقاليدنا سواء أعلنا ام أخفينا يبقى ذلك جزءا من مرجعياتنا الثقافية التي تختزن مساحة غير قليلة من لاوعينا الجمعي،فاعمال الاباء والاجداد وفخرنا بهم، اوالتذكر بالتظلم الذي وقع عليهم ليحكي من خلاله قصة الانسان وصراعه في الحياة الذي لاينتهي وان انتهت حياته، فتتحول الحوادث والنزعات الى ترسبات في عقولنا او هي أحدى عوامل بناء اللاوعي عندنا من ذلك ماتجسد في بواطن نص الشاعر الذي اوحى الى الظلم والاحساس بالذنب فضلا عن فكرة تضحية المسيح عليه السلام (١٥) وفقا لما جاء –بنفسه من اجل

الفقراء عندما أخذ الخبز وباركه وأعطى تلاميذه قائلا " خذوا كلوا، هذا هو جسدي " فبعد ان اكل يسوع طعام الفصح قام الى يهوذا الاسخريوطي وقال له: ما انت فاعله فافعله سريعا، ليقوم هذا البائس بتسليم معلمه الى اليهود ليصلبوه، فأتى رؤساء اليهود واتفق معهم على تسليم المسيح، فأرسلوا معه جمعا بسيوف وعصا، وكانوا لايعرفون المسيح، فقال لهم يهوذا الذي أقبله فأمسكوه وعندما اقترب من المسيح قبله قائلا سيدي فقال له المسيح ساخرا: أتسلم ابن الانسان بقبلة ؟ وأمسك به الحراس واقتادوه وأخذوا يسخرون منه ويبصقون عليه، وقال بيلاطس الذي وجده بريئا من التهم " دمه علينا وعلى اولادنا وأخذوه الى موقع يسمى جلجلة وصلبوه هناك (١٦)، الامر الذي جعل هذه الواقعة سُنة في الاجتماع على المائدة مثلما صارت فيما بعد عيد الفصح والقيامة، إن تموقع الرمز الديني ضمن السياق، يعطي النص (الخطاب) بعده الروحي الحضاري ويجعل النص الديني بصفته نصا حداثيا من حيث الرؤية ينمو خارج ذاته، ينتشر وراء حدوده، منتجا قراءته المتميزة، ومحققا متعته ولذته التي تؤشر على شخصيته الاصلية والجديدة ذلك لأن النص الذي لا يبهر متلقيه، لا يشككه في معلوماته وكفاياته المعرفية: نص أجوف أخرق لا يملك إلا أن ينطوي على ذاته مستسلما لخوائه.١٧

ومن هنا نلحظ بجلاء مدى سلطة الرمز الديني روحيا وفكريا على النص،وطروحاته الجديدة . فقد شكل بؤرة اقتطاب دلالي، بغية استفزاز مخيلة المتلقي، ودفعه إلى تأمل وضعية الرام المحورية الواقعة ما بين الموروث الفكري المنصرف إلى الماضي، و بين ما مرموز له متحول، محققا ما يشبه التماثل والنظير مع هذا الوضع الاستثنائي للرمز الديني مما يحقق لدى المتلقي ما يشبه التعويض المؤقت، تعويض انهزامية الحاضر بما يمثله من قهر وحرمان،تدخل ضمن ثقافة المتلقي واهتماماته .

ويتناص ايضا مع قضية تأريخية اعتاد عليها المسلمون اذا ما دخلوا ارضا يدينون بغير دينهم طالبوا اهلها اما (الاسلام او دفع الجزية)التي يحاول المسيحي ان يدفعها لكي يبقى على دينه ولا يؤذى، وتلك سياقات تأريخية اعتاد عليها غير المسلمين في محاولة للحفاظ على الدين، النوع، الهوية، فهذه العلامات هي فحوى الوجود وكينونته، لتشكل في النص النسق الذي باغت فيه متلقيه على غفلة او مفاجأة وبسرعة خاطفة ايقاعا وايديولوجية ليكسر افق توقعه فيه لان ((النص نسق يتألف من العناصر التي تخلق المعنى)) (١٨) لذا ترتهن الحاجة او تفترن بمعرفة الكيفية التي يصبح بها المعنى ممكناً ، ويتم ذلك من خلال إكتشاف البنى التي تتخفى خلف الجمل والكلمات،وهذا ما يؤكد أصالة هذه التجربة وضرورة البحث عن جذورها في نتاج الشعراء، لذا قد حاولنا ان نقف على مثل هذه التجربة في نتاج سركون بولص الذي تنوعت في نصوصه اساليب التعبير الدرامي وطريقة بنائه لثيمه لاسيما في استثمار الرموز التي تشظت جمالياتها لتستقطب من خلال عملية الادراك الجمالي انواعا من المتلقين يحملون رؤى متنوعة في استجابة النصوص وتمثل رؤاها، وذلك يتيح لنا ان نفهم شمولية الظاهرة الإجتماعية التي يعبر عنها االشاعر لا لكونه فرداً وانما هو مجتمع بكامله،ذلك ان اي نص يُسبق بانفعال وهذا الانفعال لايأتي من فراغ فقد اسهم المجتمع في بلورته كما مبين:





الشعور ← أثر + تأثير (سبب + نتيجة)، كان سبباً لحدوث الأثر – الانفعال سبباً لحدوث الشعر – ونتيجة لتأثير الشعر صارت الشعرية، فالانفعال سبب لحصول الشعر والشعرية
فالشعر ← سبب ونتيجة.

اي (أثر+ تأثير) فالشعر أثر مشفوع بمؤثر يعتمد قصدية التأثير،لذا فان كلا الطرفين يستثمر الخلاصة فيتحول السبب إلى نتيجة عند الطرف الآخر، فبسبب الإشعار – الذي يحصل عند الطرف الآخر أو المتلقي- تنتج الشعرية معنى ذلك أن الشعرية هي –دائماً- الناتج الذي يجمع العلاقة التكاملية هذه، أما الانفعال بوصفه حالة ناجمة عن العقل بعد عملية التفكير والتدبير فترتبط به في مجموع عملياته الفيزيولوجية والنفسية هذه .وعليه فان مايطرحه الشاعر في النسق السابق يبدو من العوامل التي لا تهدد وجوده منفردا انما يهدد الجماعة التي ينتمي لها فهو ينطق باسم الجماعة الرافضة للمبدأ طرحها النسق ببنية درامية لاتخلو من شكوى التظلم / القسوة والعنف،اذ ربطها بصورة أكثر ايلاما(كالاعمى الذي يغزو الهواء بيديه/ نحو أقطار عدوه /هربت اليها عيناه وطولب بالجزية) ليضمن التعاطف مع تلك القضية، وعليه تفصح عن ضعفه وعدم قدرته على المواجهة،ليبسط رحلة الانسان المعذب، اذ ان النص قائم على فريقين البطل الذي اتخذ ان يغير مسار الكون من حوله / والآخر المتسلط، لينشب الصراع بين كفتين غير متكافئتين،فيُظهر النسق الذي يسعى الى مواجهته هو اللغة التي يعاني من عدم الانتماء اليها فغربته تتجسد في هذا النسق لغة ومكانا (اقطار عدوه)-لغة الاكثرية التي يراها تستحوذ على المكان والزمان والفعل والسيادة وقد أُلزم ومجموع الاقلية الذي ينتمي اليه، بالكتابة بها والتعايش بكل طاقاتها " يمكن وصف هذه التجربة الانقلابية في محاولة تغيير المسار الشعري الذي ينتهجه سركون بولص بآلية الاقتصاص من اللغة شعار الاكثرية وسلاحهم وعلامتهم الاقصائية بوصفها المجال الوحيد المتاح للتعبير عن الرؤيا الخاصة هذا المجال خارج الوصاية الصارمة التي فرضتها تقاليد لغة الاكثرية "(١٩)،اما التناص الاخر فيتمثل في (واعرف اين تختبئ عروسي) التي تشكل جزءا من سيرنا الشعبية التي نضخها أملا طيبا في نفوس الاطفال ساعة اللعب والنوم لاعتبارات جمالية، وذلك مرتهن بان الحصول على الجمال او العيش فيه ليس سهلا او لايقدم على طبق جاهز انما يأتي بعد كد وتعب، فأين تخبئ العروس البوليصية ؟، ذلك أمر يسعى الى استكناه مواضع الجمال فيه .ومن خلاله غير انه هنا لم يهرب بل مازال يؤكد بمعرفته لموقعه سواء كان في النفس ام في الفصيدة، وكأنه يضع ابداعه ويثبته تحديا في ذلك القيد الكبير لغة الأكثرية، مشكلا موقعا على كل الاصعدة ولاسيما الحضور الزمكاني،بهذه الطريقة استطاع بولص ان يزاوج في صوره عالمين داخلي وباطني، فماالذي يعرفه وراح يؤكده مكانيا ؟، وكأنه ربط المعرفة بالمكان، فهل تتحول عروسه الى بواطنه، منطقه، آلامه ليخرج بنتيجة هي انه يستطيع ان يتحسس موقع الألم او مسبب السعادة،او لعله اراد ان يشير مستثمرا اقتران العروس بحسب مرجعياتنا الثقافية بالجمال والطهارة –ثوب ابيض، حياة مقبلة سعيدة- ليخرج بنتيجة انه يعرف طريقه الى السعادة،-او أراد بها جماليات اسلوبه وتقنياته اللغوية في قصيدته الحداثية، فهو اعرف بمكنونات اللغة وجمالياتها-، وفي كلا الامرين يقعان تحت نقيضين الحرية / القيد، السعادة في الحرية، / الالم والحزن مع القيد، ذلك مايرتبط بالمكان الذي يسعى بولص الى الوقوف عنده وجعله محورا للصراع في ذهن المتلقي اشارة وحضورا، من ذلك تركيزه في اخراج بنيته الدرامية على انقطاعه عن المكان وغربته الدائمة حتى لتبدو خاصة به،وذلك من خلال أمله في الوصول الى وطنه الذي ظل يحلم بلقائه ويظل الوطن هاربا منه ليصل الى انه لم يصل:

أصل الى وطني بعد ان عبرت

نهرا يهبط فيه المنجمون بآلات فلكية صدئة

مفتشين عن النجوم

او لا أصل الى وطني

بعد ان عبرت نهرا لايهبط فيه أحد (٢٠)

أتاح الشكل الجديد للقصيدة الجديدة امكانات متعددة في هيكلها واسلوبها ومضمونها وعكست عن واقع حضاري وثقافي شديد التعقيد، وتفرد هذا التعبير باداء فني تتعدد أشكاله وتتنوع صور تركيباته اللغوية، ومنها الامكانات التي وفرها استعمال التفعيلة، فاصبح الايقاع جزء عضويا من بناء القصيدة التي تتشكل من توترات نفسية في أنات زمنية تواكبها ويقوم الايقاع المتغير وفقا لتلك الانات باحتضان المناخات الانفعالية، وخلق تلاحم عضوي في معمار القصيدة وهندسة بنائها اللغوي، وقد كان التحول الى الشكل الجديد نابعا من تطور طبيعة الشعر التي اصبحت فنا يستعمل الكلمات ليخلق تأثيرات موسيقية ودرامية،من ذلك (أصل الى وطني / لا اصل الى وطني)،(بعد ان عبرت نهرا يهبط فيه المنجمون / بعد ان عبرت نهرا لايهبط فيه أحد)

فلغة سركون بولص وان كانت بسيطة، مألوفة اقرب للكلام منها للغة الا انها احتوت بواطن لقراءات داخلية عميقة وعديدة، وهذه ميزة من يمتلك أداة شعرية تمكنه من أن يبسط الحال ظاهريا بينما تتعمق جذورها، فالشعر "تصويرالأعماق وهي تتكشف أمامنا باسرارها الدفينة ببساطة غنية،"(٢١) فما فيها من دلالات أوقع وأعمق مما تبسطه ألفاظها . ذلك ان الوطن هو المكان البؤرة الذي يحمل طاقات اللغة الشعرية ووظيفتها مثلما يكتنز رغبات الانا المكبوتة وحلم الراوي السارد في الوصول اليه، لذا يشكل على مدى اللغة العميقة سفينة النجاة –ولعلها سفينة نوح عليه السلام –التي يحلم الشاعر ان يطأها فتحمله من ظلمات المجهول الى نيران العالم الحر الذي يحيا فيه بسلام من دون خوف او ذل، ويربط في رحلته هذه بين النهر– ارضا – بالفُلك و الفَلَك – سماء–(صعودا / نزولا) من خلال الفعل (يهبط) الذي يتكرر ليجعل من بنيته الدرامية اوسع مدى بشمولها الفضاء بمداه الواسع، وبهذه الصور الاستعارية المتنوعة والمتعددة فتح آفاق تجربته لتحمل في طياتها دلالة الكد والرفض رهبة وامتعاضا، كونها تختزن طاقة الحلم البعيد المنال لاسيما حين يتكئ في عبوره وهبوطه على وسيلة لم تظهر، وذلك مايحرك فينا متعة التخيل لنعتقد ان السفينة الواسطة التي تحمل الحالين الصاعد والهابط –فالسفينة في البحر والسفينة الفضائية التي ترتبط بالمنجمين –، ولكنها في كلا الحالين تظل مفردة هاربة من يد الشاعر ليبدومهددا بالرحيل او عدم الاستقرار بسبب المنجمين –العناصر التي تهدد وجوده –او لان المكان يخلو ممن يتمنى وجودهم فيه وهذا مايعمق البنية الدرامية المتجسدة التي تولد الاحساس بنفرة المكان وتعمق الغربة في داخله،.

ففي قصيدته (رسالة) التي يقول فيها ():

بعد ان خرج
الى الارض التي ليس اليها دخول
ورأى أدراجا تقود الى الارض التي أتى منها
بعد ان نجا بجلده من النار وقضى ايامه حالما
بالاحتراق فيها، بعد ان سار أياما
من المدينة المظلمة
في يده اليسرى الى المنيرة في اليمنى
ليحمل الرسالة من هنا الى هناك، ومن هناك
الى هنا، كانت الرسالة تحول في المكان
هي المدينة التي احترقت فيها
كلماتها النبيلة، ورأى بعينيه أدراجا
للصعود والنزول، ونارا وماء في عالم يجري
نحو المكان حيث الرسالة التي لم تستيقظ وتنام

وتموت وتحيا فيها المدينة (٢٢)

يمتلئ النص بمفردات مشحونة تنهض على تكثيف دلالي واضح، من خلال اكتنازها برموز متشابكة لا تقدم احتمالات جاهزة للمعنى. فمع ان الشاعر بسط في رسم مقصديته وتجسيد ثيمته على ملامح التصوير الخارجي المستعر ض في رسم المكان بصورة قابلة على الاحتواء الشكلي التام، فان النص يظهر القدرة على التحول في لغة التعبير الشعري من وصف العالم المادي الخارجي الى وصف عالم الشاعر الداخلي ولاسيما في بسط الشجون النفسية باستخدام لغة تعبيرية مكثفة،لذلك يعمد الشاعر الى تجسيد مكونات عناصر أدائه الشعري وتجربته على نسق معقد لايخلو من بعد اسطوري – لاسيما تشكيل ملامح المدينة او المكان- باستخدام معجم شعري خاص سخر من خلاله مجموعة علائق في شبكة كثيفة، مستبطنة فكرة الغربة المزدوجة في المكان (غربة مكانية وغربة لغوية او تواصلية مع الآخر بوصف اللغة احدى ادوات التواصل والانقطاع)، ويحاول الشاعر من أجل إيصال هذه الفكرة إيصالاً شعرياً استخدام أكثر الوسائل قدرة على التكثيف اللفظي، ومن ثم إنشاء إيقاع يقوم على موسقة الفكرة عبر التسلسل الحكائي المبني على تتابع اللقطات التصويرية. هذه اللقطات ترسم في القصيدة من خلال التشبيهات التصويرية وهي تتألق في النص ببساطة وشاعرية في تقنية محددة وبناء تركيبي محدد القصدية، فنحن بازاء بطل راحل لهدف او بدونه –لعله وضع مهمة ايصال الرسالة الى ارضٍ ما،هي غاية قبل كونها وسيلة لاستفراغ الانفعال –رسالة نحاول ان نستشف فحواها – هي المدينة التي احترقت فيها،كلماتها النبيلة –، ومكان يحاول البطل الوقوف على ارضه .

بنى علامات سرده بوقفة زمنية وفقا لآلية الاشارة، بعد ان خرج مؤمنا بان حدثا قبليا غيّر مسار الهنا ليتحول الى –الهناك – بدعوة الى الانتقال بعد انقضاء خطرات زمنية،غير ان فعل الخروج يأتي مصحوبا بالانطلاق نحو الامل، او ترك المكان الضيق الى الاوسع، –الانفتاح على عوالم ارحب – هي اشبه برحلته مع الحياة او مسيرته الحياتية معها،

يعمد الشاعر الى طي ماقبل لحظات السرد،على الرغم من تأكيده على استحضارها بلغة اشارية لأمر يبدو قصديا.

(الاشارة الى) قبل التحول ⟵ استتباب الوصف بعد التحول

لذا يخرج الفعل (خرج) عن سياقه المعتاد معجميا وبسرعة خاطفة، فمن عادة الفعل ارتباطه بحرف الجر (من) (خرج من) بينما الفعل وصل يرتبط ب(الى)، وذلك تأكيد على محاولته طي ذاكرة حدث ما في لحظات السرد تلك وفقا لتقنية الاستباق، فأيهما كانت أكثر قصدية في ذهن السارد لحظة الابداع ماقبل الخروج ام مابعده ؟ ان مفهومية الاشارة المغايرة او مايمكن وصفه بالتعريج على الهدف والانزياح عنه بتقنية التذكير والتشويق هو امر يسيطر على مفاصل حركات النص، لتكون نقطة الغياب والحضور،نقطة الغموض التي يُدخل القارئ فيها ويستكشف من خلالها قدرته الاستذهانية، الامر الذي جعله يلتفت الى معجمه ينتقي منه وفقا لانصياع (تخييلي ارادي) فالامر الذي يخبئه في نفسه لايبدو صغيرا او عديم الاهمية،اذ أن الشعر هو جوهر لعلاقات متشكلة بألفاظ وصورتتظم وفقا لحالة شعورية تبسطها تلك العلاقات،مما يعني ان التجربة تسبق البناء العلائقي هذا مما يعني ان قسما منها متشكل في اللاوعي."وقسم آخر يتشكل بالقراءة. بمعنى أن أية صورة شعرية لم تكن وليدة لفظها المعلن في القصيدة لوحده، بل هي نتاج تاريخ سري من العلاقات"(٢٣) ظهر بصور شتى من التعابير، الامر الذي يجعله ينقبض على الامر بعد بسط شفيف له، وذلك لايخلو من فكرة تبادل درايي او معرفي بين الداخل والخارج، اي ان الوعي قد يسرق من اللاوعي خطرات السكوت تحت انضواء فكرة الجهل بالحدث .

ان نقطة التوحد التي تشهدها ارض بولص يجعلها طائرة على طائر جناحاه منضمة طاوية المسافات، راكضة باتجاه الزمن، وكأنه يبحر في زمن اضاع ارضه، فتارة ينشد الارض بحضرة المجهول وأخرى يبحر المسافات ليصل بعد جهد الى النقطة التي انطلق منها، فارضه غائمة عائمة، و ارضه المتوسمة مثل المغادرة ليست لها حدود او ملاح ثابتة خاصة، ولهذا يعززها بالثنائية الضدية التي لم تغادر النص منذ مطلعه حتى خاتمته (الدخول / الخروج) التي تنقاد لامره طوعا غير انها تتوحد في لحظة مسافة الرحيل ليصبح الدخول اليها منزوعا شأنه شأن الخروج منها، كلا الحالين يسجل عنده فرارا من المكان، غير انه يظل قابعا في الزمان وفي ذاكرته الرحيل .

ورأى أدراجا تقود الى الارض

هل الخروج نجاة، والعودة سحق ودمار، موت وانتحار ؟

تتكرر لفظة الارض غير انها لاتستقر ولا تظهر لها ملامح

الارض / ليس لها دخول ←——— توحي بانه خرج (ليس لها سمات، ملامح)

أية أرض هي ؟

الامر الذي يجعلنا نتصورها ارضا عائمة في ذاكرته ولم تتحقق على واقعه.

يتحرك النص وفقا لثلاثة معطيات (الارض، الرسالة، السارد –الراوي العليم او انا الشاعر المنطوية تحت جناح الضمير هو) تتداخل بطريقة لولبية لايمكن فصل احدها عن الاخر، فهو سار من المدينة ←——— الى اين ؟ (٢٤)

ويبقى في دوامة الى اين ؟ والرسالة التي يحملها الى اين يتجه بها

في يده اليسرى الى المنيرة في اليمنى

لما كانت حداثة الصورة المعاصرة تعتمد على الفاعلية الشعرية التي تتميز بالأداء الدرامي المشحون بالتوتر(stress) والقلق (Concern)، لذا تميزت رؤية الشاعر بشموليتها لعناصر الوجود الانساني، واستطاع ان يتكئ على هذا البناء الرامز في تسخير اسقاطات الذات وهمومها المعاصرة في رحلة دلالية نفسية صارمة التداخل البنائي،ففي الوقت الذي يحاول ان يغير الاتجاهات من خلال رحلته المنطوية على مهمة ايصال الرسالة يبقى المكان ضائع الملامح مفتقرا الى الثبات. مثلما يجعل من مهمته ايصال رسالة عن العالم الذي فقد ملامح الجمال والتعابير الانسانية وصار مجهولا عند من يعرفه، وشأنه شأن الشاعر لم يستطع ان يستقر فيه، ليجعل من تحولات المكان اهوالا يقص ويقضي فيها اساطير تجربته الرمزية هذه، وعضد نقطة التوتر فيها اسقاطا وتركيبا الثنائيات الضدية (نار / ماء)، (تستيقظ / تنام)، (نجا / احترق)، (المظلمة / المنيرة)، (يمنى / يسرى)،(هنا /هناك)، (صعود / نزول)، (تموت /تحيا)، يمكن ان نقف على فسحة الامل في لغته الشعرية من خلال استباقه فعل النجاة على الاحتراق، ويؤخذ عليه استعماله واو العطف في (بعد ان نجا بجلده من النار وقضى ايامه حالما) فكان اجمل واصوب لو كرر الظرف (بعد) والذي حاول ان يؤكد حضوره طاقة وفاعلية لاسيما قد جعله في سياق النص مهيئا ليكون في موضع الزمان فكان ركيزة مهمة في سرده استوعب استبطانه قدرة الزمن على احتواء تقلبات المكان وتحولات الاضطرابات النفسية للسارد، وهكذا تبسط الرسالة بعدها الاسطوري بناء ورمزا مرة في تشكيل الصورة الاستعاريةالمكنية في (المدينة التي احترقت كلماتها النبيلة)وأخرى (لم تستيقظ ولا تنام – تموت وتحيا فيها المدينة) لترتبط الرسالة رمزا نفسيا بالمدينة على الصعيدين الخارجي والباطني، باسطة تأريخا طويلا من العذابات، وعدم الاحتواء فاضاعت بذلك الملامح الانسانية وقدرة الانضمام مع الآخر وفقدت الاخلاق النبيلة التي يسمو بها الخط الانساني.

وفي قصيدته (انا الذي) التي يتماهى فيها الضمير (انا) بالآخر ليستوعب تجربة الوجود ومأساة الفرد فيه، والنص قائم على استثماره فحوى المثل الذي يكتنزه البيت الشعري:

انك تسمع لو ناديت حيا ولكن لاحياة لمن تنادي

فيرتكز نص سركون على البنية الدرامية الواردة في البيت السابق –صعيد المضمون– ليضيف اليها سمة من سمات ابداعه الخاصة:

لاترم في مستنقعٍ حجرا
ولاتطرق على بابٍ
فلا أحد وراءه، غيرُ هذا الميّت الحيَ
الموزَع بين بينٍ في أناه ، بلا أنا
يأتي الصدى :
هل ماااااااتَ .
من كاااااانوا .
هنااااا ...
جاء الواحد الذي يقول والآخر الذي يصمت .
الذي يمضي، والآتي من هنا .

بينهما كلمة، او نأمة .

بينهما انهار من الدم جرت، فيالق تسبقها الطبول .

ولم يستيقظ أحد (٢٥)

يقول علي جعفر العلاق " إن الشكل الشعري لا يستمد وجوده إلا من عناصر مادية تشكل المستوى المحسوس للنص: كلماته، صوره، إيقاعاته، صياغته اللغوية، إنه يمارس نشاطه في الطبقات المادية، ولا أقول الخارجية، للنص، بعيداً عن قراره العميق النائي، وبذلك فهو يختلف عن البناء الذي هو هندسة داخلية شديدة التخفي، تربط بين وحدات النص الشعري، وأنسجته، وتضعها جميعاً في اتجاه تتنامى فيه حتى نهاية القصيدة . إنه ثانياً، جهد تنظيمي يخطط لعناصر النص اتجاهها، وطريقة حركتها، ومستوى التفاعل بينها للوصول بها إلى أقصى تأثير ممكن ... وفي الوقت الذي يُفصح فيه الشكل عن نفسه على المستوى المادي للنص، فإن البناء لا يتوقف عند هذا الحد، بل يتجاوزه إلى إنجاز ما يدعوه رينيه ويليك ب (الشكل الداخلي للنص)، هذا الشكل الذي يحتضن (الاتجاهات السايكولوجية والفلسفية) وقد جُمِعت حول مركز واحد مفترض، أي أن البناء نشاط ينظم – بخفاء ممتع – عناصر النص، وحركته الداخلية معاً: جسد النص وما يتفجر عنه من حيوية روحية وجمالية ... " (٢٦)

يتشكل بناء النص وفقا لعملية التشكك في الحقائق، مثلما يميل إلى التفلسف الوجودي (الأنطولوجي)، وتفسير الكون عقلا ومنطقا، بفعل إحساسه بالعبث والقلق والمرارة المظلمة فابتدع تقنيات عدة في حركة لانهاية لها من عملية استقطاب المتلقي، ومن ذلك حالة التماهي اذ يظهر المتكلم في القصيدة، الشاعر نفسه،فهو يوجه الخطاب إلى شخص معين ندركه من خلال ضمير المخاطب (لاترم، لاتطرق)، وقد يبدو أن ضمير المخاطب هذا مجرد إجراء فني وبالتالي لا يخاطب الشاعر إلاّ نفسه، مختلقاً الموقف، ومختلقاً المخاطب.

يلعب اسلوب الطلب في مجموعة النواهي التي يسخرها النص –بوصفها مجموعة حركات مستوقفة توحي بالبدء ومن ثم النهي او الوقف لتتشظى طاقات في تفسير حالات (الانتماء / واللانتماء) (الحياة / الممات)– دورا كبيرا في تحفيز استجابة حواس المتلقي مجتمعة على هدف بث الحركة واحيائها (سماعا، نظرا، لمسا) لتحل الحركة التي ترتبط بالوجود وغريزة البقاء بشتى الاساليب على قيد الحياة –على كل الفئات العمرية والفكرية والجنسية، فالحركة دليل الحياة– محل العقل الذي يخنقه الموت، فغياب العقل غياب الحضارة غياب الانسان بكل عصريته ووجوده –وكأنه يطرح سوالا فلسفيا يتناسب وحالة الفكر الكوني ايهما أدل على الوجود العقل ام الحركة؟ فهل معنى ذلك اننا نستطيع ان نلغي الانسان الأمي او غير المتحضر وعزله عن الحياة او جعله ميتا ؟ متى يموت الانسان ومازال يتنفس ؟ –كثيرة تلك الاسئلة التي يثيرها النص في شحذ مخيلة المتلقي حتى انها تمتد جذورا ولاتتوقف–، والذات الفردية محل الذات الجماعية/ المجتمع. والأصوات محل الأفكار، غير ان الشاعر يربط الحركة بالعقل فكلاهما يميزان الحي من الميت، لذا يقرن انقطاع الحركة عن الوجود بموته، فدواعي النهي جاءت لتجميد الحركة، العقل ⟵ موت الحياة .

وعليه غياب العقل – اساس الحضارة والبناء،–ان كانت الحركة اساس العمران –

لعل اول مايلحظ على فكرته الانطولوجية هذه هو البناء الشكلي اذ اعتمد فيه على تقنية التشكيل المكاني للحرف ليضخ حرفه بطاقات التعبير الصوتي موسعا مداه متخذا من تقنية التشكيل الصوري والزخرفي للكلمات بما يناسب الصوت وقدرته التعبيرية ايقاعا وايحاء ًعن التجربة التي يبسطها النص بوصفها "بنية اساسية من بنى الخطاب الشعري الحديث ودالا ثريا يوجه فعل المتلقي، استنادا الى أدوات مفهومية تمكن من دراسة شكل العلاقات لا كمعطى ثابت ، بل بوصفه صيغا متحولة ،تنتظم وتشتغل على نحو يسهم في انتاج الدلالة " (٢٧) لان الشعرية بمفهومها العام ترتبط بالانزياح عن نظام ما، معياري او مألوف، وليس بالضرورة ان يكون نظاما لسانيا، فانها يمكن ان توجد في مثل تلك التشكيلات الطباعية غير المألوفة للشعر، في حال مقارنتها مع معيار التشكيل العادي للكتابة النثرية فان تنظيم الكتابة يتيح امكانية رصد عددمن قوانين العلاقة بين البنية الشعرية والبنية اللغوية العامة (٢٨) ليتوافق المضمون والايحاء نتيجة الجهل والتكبر، اذ توزعت حركة بؤبؤ العين نحوه لتخلق إثارة بصرية نابعة من المعادلة التضادية بين الميت عقلا والحي جسدا، فلايملك قدرة التطور والمعرفة لتشكل هذا الفراغ الواسع، فضلا عن ان طريقة رسم الحرف صوتيا ماااااات ...يحاكي بصريا ترددات الصدى، اذ يحاول ان يجسمها بصريا أمام القارئ على سطح اللوحة الشعرية لاسباب يظن أنها أكثر تأثيرا في المتلقي وشد انتباهه، ذلك أن هذه العلاقات الخفية في

اللغة لا تتوقف في تشكيلها لنظام الإيقاع على إسهام الصوت والتركيب والدلالة حسب بل يتعدى ذلك إلى المجالات الحضارية والثقافية لكل من الباث والمستقبل، فنظرية الإيقاع في اللغة الشعرية يجب أن تحتوي كل العناصر اللسانية والنفسية والثقافية للكتابة والقراءة، (٢٩). يتحرك الإيقاع من مناخ فوضوي لا يمكن ضبطه بمعيار محدد أو حتى شبه محدد.والايقاع من تلك العوامل البناءة في النص عند الباث والمتلقي اذ هو " وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التواتر والانفعال من تعمد بولص من تطويل الحرف أكثر لينسجم مع الواقع الصوتي ايقاعا يخاطب فيه الحس اولا لتنتقل رعشته الى العقل –الحياة –، من المحسوس الى الملموس وبالعكس، سبيلا لصنع الحياة، عن طريق الرؤية والتصور، محاولا بهذه الحركة ان يثير الاهتزازا في النفس / رعشة الحياة، فيتفاعل مع الحياة الذي يحييها الصوت حركة وتأثيرا –عقلا واحساسا- هكذا كشفت البنية اللغوية عن تناسب جرسها اللفظي مع البعد النفسي للشخصية وتحولاتها ما بين حالة شعورية وحالة شعورية مغايرة ؛ ربما في الموقف الدرامي الواحد ؛ حتى يستقيم أداؤها في ذهن المتلقي بعد فهم معانيها الظاهرة ودلالاتها المتعددة ؛ المسكوت عنها ؛ ذلك ان كل بناء لغوي في شعر بولص يتكون من منظومة من بناءات كبرى يدخل في نسيجها منظومات درامية وجمالية صغرى؛ بحيث تشكل الأبنية مجتمعة وحدة معمار درامي متشح بالجمالية .

قائمة المصادر

١: في الفرق بين الصورة المرئية والمدركة ينظر: تجليات الصورة القرآنية المدركة في الشعر العراقي الستيني (بحث) د. ايمان العبيدي،منشور في كتاب المؤتمر الدولي للغة العربية –تغعيل اللغة العربيةكعنصر حضاري مستقبل اللغة الغربية في عصر العولمة بين الامل واليأس، المنعقد بجاكارتا ٩-١٢ يوليو ٢٠١٢، مج ٣، ص١٦٢

٢: ينظر المصدر نفسه

٣: لغة الغياب، د. كمال أبو ديب: ص٢٣

٤: باستثناء (النثر المركز) الذي كان يكتبه حسين مردان لم يكن شعراء القصيدة الحديثة الرواد، في العراق،

٥: ينظر: أجيال الحداثة الشعرية في العراق، فاضل ثامر، مقال،الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق، دراسات نقدية

٦: عاش طفولته وصباه وبواكير شبابه في كركول ثم برز وجها من وجوه جماعة كركوك، مال منذ بدايته الى الى التجريب وجنح الى التحديث، اراد ان يخرج الشعر الى فضاءات رحبة، ويتخلص من من الجمود وجيله مثل سابقه افادوا من تجارب شعراء الغرب في تطوير الشعر لأن اغلب شعراء الحداثة والتغيير كانوا يتقنون لغة أجنبية واحدة أو اكثر فهم يصدرون فيما ينظمون عن ثقافة مزدوجة،

٧: ولاسيما طروحات اليوت وأثر قصائده (أغنية حب جي. ألفرد بروفروك، وجيرونشن، الأرض اليباب–التي تضمنت اكثر من لغة وسير في تجسيد ملامحها الدرامية اساطير متنوعة من شعوب عدة وهي اكثر ماتأثر بها العالم لاسيما العربي – الرجال الجوف، أربعاء الرماد، والرباعيات الأربع. من مسرحياته: جريمة في كاتدرائية وحفلة كوكتيل. ".

٨ د. سامان سوراني، مقال: ٢٠٠٨

٩: التجليات الكركوكية في البساتين السركونية، فاروق مصطفى من كتاب شاعران من كركوك سركون بولص، جان دمو،تقديم وتحرير نوري بطرس

١٠: ويبدو انه كان متأثرا بشعريةجاكبسن وجان كوهين ينظر قضايا الشعرية لجاكبسن:١٩، وبنية اللغة الشعرية: جان كوهين:٥٩

١١: لاسيما تلك التـي كتبهـا أدونيس وتوفيق صائغ وأنسي الحاج ومحمد الماغوط، – ومأأثـارت من انتباه إلى ما في النثر من إمكانات جمالية وخصائص تقترب به من الأداء

١٢: تذوق النص الادبي، جماليات الأداء الفني، د. رجاء عيد، دار قطري بن فجاءة للنشر والتوزيع، الدوحة، قطر، ط١، ١٩٩٤م، ص٥٦

١٣: اما عن عوامل بروز هذه الظاهرة في الشعر فيرجعه الدارسون إلى اسباب عدة منها:

(أ) التأثر بشعر توماس إليوت، ولاسيما في قصيدته (الأرض اليباب) (ب) التأثر بأعمال بعض المسرحيين والروائيين الوجوديين أمثال: ألبير كامو، وجون بول سارتر، وبعض النقاد مثل: كولن ولسون، لاسيما في دراسته عن اللامنتمي، وهي أعمال ترجمت إلى اللغة العربية وساعدت في تبني الشباب موجة من القلق والضجر انعكست على أشعارهم(ج) عامل المعرفة، باعتبار المعرفة سلاح الشاعر الحديث.(د) الواقع المعاش

في انحلاله ونكباته وآلامه جعلت الفنانين عموما والشعراء بخاصة يحاولون الهرب منه او تجاوزه الى أفياء أخرى. رغبة في ايجاد بديل افضل مثلما هي محاولة من الاعماق في تغييره،

١٤: سركون بولص، الاعمال الشعرية: ١/ ٨

١٥: ورد بأن عيسى عليه السلام أمر الحواريين بصيام ثلاثين يوماً، فلما أتموها سألوه ان يطلب من الله إنزال مائدة من السماء عليهم ليأكلوا منها، وتطمئن بذلك قلوبهم، بأن الله قد تقبّل صيامهم، وأجابهم إلى طلبهم، وتكون لهم عيداً يفطرون عليها يوم فطرهم، وتكون كافية لأولهم وآخرهم، لغنيّهم وفقيرهم.(البداية والنهاية ج/ص: ٢/ ١٠٣ يقترن عيد الفصح فى المسيحيه، بذكرى موت المسيح(ع) وقيامه من الأموات. يسبقه الصوم الكبير .

١٦: انجيل متى: الاصحاح: ١٧:٢٦-٣٠

١٧ تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، د. محمد نديم خشبة: مركز الإنماء الحضاري، حلب ١٩٩٧، ص ١٥

١٨: البنيوية والتفكيك/ س – رافيندران/ ت. خالدة حامد: ص٨٤

١٩: حداثة سركون بولص –مقاربة في النقد الثقافي –أ .د.محمد صابر عبيد مجلة كلاويز نوى يصدرها مركز كلاويز الادبي والثقافي في السليمانية ع ٢١ سنة ٢٠٠٨ وينظر شاعران من كركوك سركون بولص وجان دمو، ص ٢١٨

٢٠: الاعمال الكاملة لسركون بولص: ١ / ٧

٢١: الشعرية المكانية / قراءة في قصيدة ((في الليل))((للسياب))، ياسين النصير، مقال منشور في مركز النور اعلامي ثقافي فني،بتأريخ ٢٠٠٩/٠٢/١٨

٢٢: سركون بولص الاعمال الشعرية،وزارة الثقافة والشباب، المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية، سلسلة الثقافة السريانية(٢١) اربيل ٢٠١١م،ج ٢ /ص ١٢٥

٢٣: الشعرية المكانية / قراءة في قصيدة ((في الليل))((للسياب))

٢٤: لعل من اجمل دواوينه واروع ماكتب يحمل هذا العنوان الى اين،

٢٥: عظمة اخرى لكلب القبيلة، قصيدته انا الذي: ينظر (سركون بولص: الاعمال الكاملة، ٢ /٣٠٩)

٢٦ هذه الغابة فأين الأشجار، علي جعفر العلاق، دار الأزمنة الأردن،٢٠٠٧، ص ٦٥

٢٧: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي الى التشكيل البصري ،رشا عبد الحميد ، الحياة الثقافية ، ع ٦٩ ،-٧٠ ،لسنة١٩٩٥

٢٨: ينظر تحليل النص الشعري، يوي ميخائيلو فتش لوتمان،، النادي الادبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط١، تر: د. محمد فتوح احمد: ١٤٧

٢٩: ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعيةحساسية الانبثاقة الشعرية الأولى،جيل الرواد والستينات: من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ٢٠٠١، أ.د. محمد صابر عبيد:ص٨

Abstract

Iraqi poet Sargon Boulus of the city of Kirkuk، the sexagenarian generation، One of the first to introduce the experimentation in literature after influenced by the poetry of Eliot cash and arguments، especially that he was fluent in English

Sargon Boulos and that the language was simple، familiar ones closest to speak the language

But it contained insider internal readings deep and many

This has the advantage of being able to poetic tool that simplifies the case ostensibly while deepening its roots