الجمهوريّة العراقيّـــة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ
جـامعـــــة المثنـّــى
كلّيّة التّربيـة للعلوم الإنسانيّة
قسم اللّغـة العربيّـة



تمثلات الهوية في شعر سركون بولص

رسالةٌ قدَّمها الطّالب

مُصطفى محمَّد عبَّاس

إلى مجلس كلّية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة المثنى، وهي من متطلّبات نيل شهادة الماجستير في اللّغة العربية وآدابها

إشراف

الأستاذ الدّكتور وليد شاكر نعاس

إقرار المشرف

أشهد أنّ رسالة طالب الماجستير **(مصطفى محمد عباس)**، الموسومة بـ "**تمثّلات الهُويّة في شعر سركون بولص**"، أُعدّتْ بإشرافي في قسم اللغة العربية، كلية التربية للعلوم الإنسانية-جامعة المثنى، وهي من متطلّبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

الإمضاء:

المُشرف: أ.د وليد شاكر نعاس

التاريخ: ٩ /١٠/ ٢٠٢٠

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشّح هذه الرسالة للمناقشة.

الإمضاء:

رئيس قسم اللغة العربية

أ.م.د أحمد حسين عبد السادة

التاريخ: ٩ /١٠/ ٢٠٢٠

قرار لجنة المناقشة

نشهد نحنُ- رئيسَ لجنة المناقشة وأعضاءَها- أننا قد اطّلعْنَا على هذه الرسالة الموسومة: بـ (**تمثّلات الهُويّة في شعر سركون بولص**)، المُقَدّمة من الطالب (**مصطفى محمد عباس**)، وقد ناقشْنا الطالب في محتوياتها، وفي ما له علاقةٌ بها، ونعتقد أنّها جديرةٌ بالقبول لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية، وآدابها/الأدب بتقدير (ممتاز).

أعضاء لجنة المناقشة:

رئيس اللجنة:

الإمضاء:

الاسم: أ.د إيمان مطر مهدي

التاريخ: ١ /٣ / ٢٠٢١

عضو اللجنة:

الإمضاء:

الاسم: أ.م.د حسام حمد جلاب

التاريخ: ١ /٤ / ٢٠٢١

عضو اللجنة:

الإمضاء:

الاسم: أ.م.د علي هاشم طلاب

التاريخ: ١٩ /٤ / ٢٠٢١

المشرف:

الإمضاء:

الاسم: أ.د وليد شاكر نعاس

التاريخ: / / ٢٠٢١

أقرّ مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة المثنى بما جاء في قرار لجنة المناقشة وأمضاهُ.

الإمضاء:

الاســم: أ.م.د. باسم خيري خضير

العميد / وكالةً

التاريخ: / / ٢٠٢١

إهداء

لَمْ أَرَهُ

كُنتُ ألمحُ

ظلَّهُ من بعيد

يلوحُ و يختفي

مثلَ طيفٍ من خيال

هارباً منّي في متاهةِ المعنى

المعنى الذي بحجمِ العالَم

كم تمنّيتُ أن أُمسكَ بهِ

لأُعطيهِ هذه الهديّة

إليهِ، وإلى جميع الأحرار

المقاومينَ

في سبيل الحريّة

على كلّ أرضِ

وتحتَ كلّ سماء

مع الاعتذار.

شكر وعرفان

أتقدّم بأسمى آيات الشكر والعرفان إلى جناب **الأستاذ الدكتور وليد شاكر نعاس** لما أحاطني به من رعايةٍ أبويةٍ معرفيّة ومعنوية، مشرفاً على رسالتي هذه، باذلاً جهده في قراءتها، وتتبّع زلّاتها وإقامة عثراتها، في سبيل إنجازها على ما تمّتْ عليه، فلهُ منّي جزيل الشكر والمحبة والامتنان.

والشكر موصول إلى أساتيذي جميعا في قسم اللغة العربية رئاسةً وأعضاءً، لكرمهم علماً ونُصحا ومحبّة، فلهم منّي خالص الإجلال والتقدير.

كما يطيب لي أن أتوجه صادقا بالشكر والعرفان، إلى كلّ من ساعد أو ساند في رحلتي البحثية هذه، بكلمةٍ أو نصيحة أو دعوة أو رجاء.

الباحث

المُحتويـــات

الموضوع	الصّحيفة
مـُقدّمـــة	أ – ج
التمهيد: في مفهوم الـهُويّة	١ – ١٧
أوّلا: الـهُويّة / الـهُويّات	٢
ثانياً: الحداثة الأدبية وهُويّة النص (من الشكل إلى التشكيل)	١٢
ثالثاً: مفهوم التمثّلات	١٦
الفصل الأول: التشكيل الشعري وهُويّة النص	١٨ – ٦٧
المبحـث الأوّل: قصيدة النثر	١٩
١. القصيدة المقطعية	٢٣
٢. القصيدة المركّزة	٢٨
٣. قصيدة الومضة	٣١
٤. القصيدة الشاملة	٣٣
المبحث الثّاني: النص المفتوح	٣٩
١. التجريب	٤٤
٢. الغموض	٥١
– أ. الغموض بأثر السريالية	٥٢
– ب. غموض الدوال المعرفية	٥٦
٣. التداخل الأجناسي	٦٢

الفصل الثاني: الهُويّة الذاتيّة وتمثّلاتها الشعرية	٦٨ – ١٠٦
المبحث الأوّل: تمظهرات الهُويّة القوميّة	٦٩
١. أزمة الانتماء	٧٢
٢. ذاكرة الجماعة	٨٠
٣. مفارقة اللغة	٨٧
المبحث الثّاني: المنفى والهُويّة الوطنيّة	٩١
١. الحنين والغربة المكانية	٩٣
٢. تجلّي الهُويّة الوطنية	٩٨
٣. المنفى وتحوّلات الهوية	١٠١
الفصل الثالث: هُويّات ما بعد الحداثة (انكشاف الهامش)	١٠٧– ١٦٢
المبحث الأول: الأيديولوجيا والهُويّة الثقافيّة	١٠٨
١. هُويّة مقاومة	١١٠
٢. هُويّة يساريّة	١١٤
٣. هُويّة ما بعد كولونيالية	١٢٠
٤. هُويّة يوتوبيّة	١٣١
المبحث الثاني: الإيروتيك والهُويّة الجنسانيّة	١٣٦
١. جنسانية العلاقة بين الشرق والغرب	١٣٩
٢. الجنسانية بين تدنيس الأنثى وهيمنة النسق الذكوري	١٤٧
٣. تمثّلات الجسد الأنثوي	١٥١
خـاتمــة	١٦٣– ١٦٦
المصادر والمراجع	١٦٧– ١٨٦
مُلَخّص باللّغة الإنكليزيّة	A–D

مُقدّمة

مُقَـدّمــة: –

بسم اللّه الرحمن الرحيم

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على نبيّه محمّدٍ، وآل بيته وصحبه أجمعين، وبعد:

لا يخفى أن المناهج النقدية في مقاربتها النصوص الأدبية، قد مرت بتطوراتٍ عدة، بدءا من المناهج السياقية التي عنَتْ بما يحيط النص من ظروف خارجية أسهمت في إنتاجه، متجاوزة النصّ ذاته، مرورا بالمناهج النصية التي عزلت النص تماما عن محيطه السياقي، وركزت اشتغالها كليا بما في النص بناءً وأسلوباً..، وصولا إلى الطفرة التي يشهدها النقد الأدبي؛ استجابةً للتطورات والمتغيرات الفكرية والمعرفية، المتمثلة بظهور ما يُعرف بالدراسات ما بعد البنيوية، والنقد الثقافي، والدراسات الثقافية، بوصفها بديلاً للمناهج النقدية التقليدية، يسعى إلى الخروج بالنص من حدود القراءة الجمالية الضيقة إلى فضاءات وامتدادات فكرية وثقافية ترتبط بالأنساق والنظم الاجتماعية والسياسية والدينية، وكل ما له علاقة بالظواهر الإنسانية، التي أثرت في تشكيل النص، من دون أن تفصل بين النص وسياقه، ومرجعياته، فتطورت النظرة إلى الظواهر الفنية والأدبية، وطريقة التعامل معها، وأدوات دراستها وتحليلها، وهو ما أنتج نوعا من النقد يتعدى حدود الأدب إلى حقل الثقافة.

ولعل سؤال الهوية يأتي في مقدمة الموضوعات التي انصرفت إليها الدراسات الثقافية، كشفا وتحليلاً؛ لارتباطه الوثيق بالأبعاد الفلسفية والاجتماعية والنفسية المشكلة لوعي الإنسان بذاته والآخر المختلف عنه، والمؤسسة للخطابات عامة، الأدبية وغير الأدبية، فضلاً عن ارتباطه بالصراع الأزلي الذي طبع تأريخ البشرية، بين المركزيّات الساعية إلى تثبيت مركزيتها، عبر إلغاء الهامش، وفرض سياسات الهيمنة، والإقصاء من جهة، والهامش الساعي بدوره إلى إعلان وجوده، والانتصار على عدمه من جهة أخرى، على تعدد تمثلات كل منهما، وهو ما يجعل من الخطابات الثقافية، منطقة خصبة ومكتنزة بتجليات هذا الصراع.

وفي ضوء هذه الرؤية تأتي دراستنا هذه، الموسومة بـ(تمثلات الهوية في شعر سركون بولص)، وهو عنوان ينطوي على مؤشرين، سبق الحديث عن الأول منهما، وبقي أن نبسط القول في الثاني منهما، أي لماذا سركون تحديدا؟

إن سبب اختيارنا "سركون بولص" مرده إلى اعتقادنا بأن تجربته الشعرية تقع على حدود تقاطعاتٍ أدبية، وثقافيةٍ عدة، نلمح ظلال الهوية مخيمة على منعطفاتها؛ فهي من جانبٍ أدبي تقع

على الحدّ الفاصل بين ما يُعرف بحركة الحداثة الأولى التي ارتبطت بأسماء مثل: بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، وغيرهم، وبين ما يُعرف بـ الحركة الثانية، أو (موجة الحداثة الثانية)، التي أُعلن عن انطلاقها، وعن إيقاد شعلة الجيل الستيني، ومشروعه الثقافي، بالبيان الذي أطلقه كل من فاضل العزاوي، وسامي مهدي، وفوزي كريم، وخالد علي مصطفى، بكل ما يتضمنه هذا المخاض من محمولات فكرية، وسياسية، واجتماعية، وإبدالات وتحولات على مستوى الكتابة الأدبية، تشكيلاً ورؤيا*.

ومن جانب آخر تنطوي هذه التجربة على مفارقات ثقافية عدة؛ فسركون بولص شاعر آشوري، كتب وجدّد في الشعر العربي، وبين آشوريته من جهة وعربية الدولة من جهة أخرى، وجد نفسه هامشاً في وطنه الأم؛ ما اضطرّه أن يغادر العراق، لتبدأ رحلته التي لم تنته بين المنافي، حاملاً إرث حضارة تضرب في عمق التأريخ، ومن هذه العقدة ارتأينا أن نقارب هذه التجربة، من منظور الدراسات الثقافية، متتبعين أثر هذه التقاطعات في تشكيل هويتها، الأدبية والثقافية**.

منطلقين في مقاربتنا من إشكاليّات عدة، تنقسم إلى قسمين: الأول منها يُعنى بهوية النص من الخارج، وفيه بحثنا في الهوية الأدبية في نصوص سركون الشعرية، متخذين من معيار التغير والثبات منظوراً للبحث، في محاولته تتبّعَ تحوّلات النص وإبدالاته الفنية، على وفق ثنائية التجديد والتقليد، والإبداع والاتّباع، للوصول إلى ملامح عامة للهوية النصية في شعره ، نظرا إلى أن النص جسدٌ كتابيٌّ له كينونته التي تتماز عن غيرها بما فيها من اختلاف.

أما القسم الثاني فينصرف إلى قراءة الهوية بوصفها تمثلاً شعريا في النص، محاولاً الإجابة عن سؤال البحث المركزي: ما أثر التقاطعات الثقافية التي تتموضع عندها تجربة سركون الشعرية، في تشكيل الهوية في نصه الشعري؟ ثم عمّا يتناسل عن هذا السؤال من أسئلة فرعية، تتعلق بالهوية الذاتية في شعره، وأهمها: كيف تمثلت الهوية القومية في شعره؟ وما أثر المنفى في بلورة هويتِه الوطنية؟

ومقابل تمثل الهُوية الذاتية، بحثنا في ما يتمثل في النص من هُويّات أفرزها تيّار ما بعد الحداثة، بالنظر إلى ما يتوافر في خطاب سركون الشعري ظاهرا ومضمرا، من مساحة لاحتواء الهامش الثقافي، وقضايا النسوية، وقراءة للمسكوت عنه، وتفكيك للخطاب الأيديولوجي الذي يسعى

* يُنظر: الروح الحية، فاضل العزاوي: ٣١٨.

** يُنظر: رهانات شعراء الحداثة، فاضل ثامر: ١٣٤.

إلى فرض هيمنته عبر وسائل الإعلام والدعاية وغيرها من قضايا ما بعد الحداثة، لنصل من ذلك إلى رؤية عامة حول تشكلات الهوية الثقافية في نصوصه الشعرية، منطلقين من تساؤل رئيس هو: هل اندمج النص الشعري في تجربة سركون ضمن خطاب أيديولوجي مُعيّن شكّل هويته الثقافية، أم أنه تحرر من الإكراهات الأيديولوجية، لينتج خطابا معبرا عن موفقه الثقافي الخاص من القضايا الإنسانية عامة؟ وكيف تمظهرت تشكّلات الهوية الثقافية في نصوصه الشعرية، وما هي سماتها؟

وعلى وفق هذه الإشكاليات وما يتعلق بها، انتظمت الرسالة على ثلاثة فصول، يسبقها تمهيد أوضح الأسس النظرية الفلسفية لمفهوم الهوية، وامتداده إلى الحقول المعرفية الأخرى لا سيّما الأدبية، ليكون أساسا نظرياً نرتكز إليه في اشتغالنا النقدي، ويليها خاتمة تضمنّت بإيجاز ما توصّل إليه البحث من نتائج عامة، مشفوعةً بقائمة المصادر والمراجع.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة حرصت على مجانبة ما سبقها، من الدراسات المعنيّة بتجربة سركون بولص الشعرية على مستوى التطبيق، إذ استغنت عن التطرق لبعض الجوانب المضاءة من قبل باحثين سابقين، واكتفت بالإشارة إلى دراساتهم في المواضع التي تقتضي ذلك، مع الإفادة منها في إضاءة جوانب جديدة، ومن أبرز تلك الدراسات:

- الوقوف على حافة العالم – محمود البريكان وسركون بولص، علي حاكم صالح، منشورات الجمل، ط١ بغداد – بيروت، (٢٠١٣).
- الحضور الفلسفي في الشعر العراقي المعاصر–شعر سركون بولص أنموذجاً، فارس نجم عبد حرّام، (رسالة ماجستير)، جامعة الكوفة، كلية الآداب، (٢٠١٥).
- رهانات شعراء الحداثة، فاضل ثامر، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، دار الرواد، ط١ بغداد (٢٠١٩).

وفي هذا الصدد نشير إلى أن من الصعوبات التي واجهتها هذه الدراسة، هو تزامنها مع ظرفٍ سياسيٍّ، وصحّيٍّ تعذّر معه الحصول على بعض المراجع؛ بسبب ما آلت إليه هذه الظروف من قطع طرق، وإغلاق مكتبات، وإلغاء معارض.

كما يطيب لي في هذا المقام أن أتقدم بجزيل الشكر وخالص الامتنان إلى كل من مدّ يد العون في سبيل إتمام هذه الدراسة، وأخص بالذكر أستاذي المشرف الدكتور وليد شاكر نعاس لما أتاحه لي من فسحة فكرية في اجتراح مواضيع الدراسة، ثمّ لما أولاه إياها من عنايةٍ وجهدٍ حثيث قراءةً، وتصويباً، وإرشاداً، فله مني خالص المحبة والاعتزاز وفاءً وعرفانا.

وختاما فإن هذه الدراسة محاولة لإضاءة بعض الجوانب المعتمة، من هذه التجربة الشعرية التي تحتلّ مساحة مائزة في أفق الحداثة الشعرية العربية، والتي تؤرخ لحقبة زمنية، تُستعاد مع كل قراءةٍ لها، فإن أسأتُ محاولةً فمنّي، وإن أحسنتُ فمن الله، والله وليُّ التوفيق.

الباحث

٢٠٢٠/١٢/١

التمهيد

في مفهوم الهوية

أولا: الهوية/الهويات.

ثانيا: الهوية الأدبية وحداثة النص

(من الشكل إلى التشكيل).

ثالثا: مفهوم التمثلات.

التمهيد: في مفهوم الهوية:

أولا: الهُويّة/الهُويّات:

يُعد مفهوم الهُوية أحد المواضيع التي تشكل نقطة التقاء بين حقول معرفية عدة، وهو موضوع متشعب، تمتد جذوره أساسا إلى الفلسفة، وقد تطور في أحضان دراسات كل من علم الاجتماع، وعلم النفس، وبات موضوعا للأدب والنقد والثقافة والسياسة.

وتأسيسا على الحقل الفلسفي بوصفه الأصل المعرفي الذي شهد نشأة أولى بواكير البحث في موضوع الهوية، يرد في إحدى شذرات "هيراقليطسHeraclite"(٥٤٠-٤٧٥ ق.م) قوله: إنك لا تستطيع النزول مرتين إلى النهر نفسه"، ويرد أيضاً عبارة "كل شيء ينساب ولا شيء يسكن، كل شيء يتغير ولا شيء يدوم على الثبات"[١]، بمعنى ((أن الوجود في حالة من الصيرورة والتحول المستمر بين نقيضين أولهما الوجود، وثانيهما العدم))[٢]، وهذا يعني أن هوية كل موجود ترتبط بالزمن المعرّفة فيه، أي إنَّ هوية الأشياء خاضعة للتغير بشكل دائم، وكل تعريف لها، هو تعريف مرتبط بنظام الكلمات المستخدم في سياق معين، متبدلٌ تاريخياً[٣].

ويقابل هذا المنحى الفلسفي منحى آخر هو "الجوهرانية"، وأول من طرحه هو "بارمندسParmenide"(٥٤٠-... ق.م)، ويتمحور حول الإيمان بحقائق جوهرية ثابتة للأشياء، وبماهيات ساكنة، بمعنى أنّ هوية الكائنات هي ما يبقى دون تغير رغم كل التغيرات، وبذلك يشترط في الهوية -بحسب هذا المنحى الفلسفي- الثبات خارج الزمن، ونفي الصيرورة عنها[٤]، وهو ما تبناه المنطق الأرسطي الذي يرى أنّ التغير برهان نقص في كمال "الوجود" أو هو "اللاوجود"، وأنّ كل ما هو موجودٌ وجوداً حقيقياً هو ثابت[٥].

---

(١) يُنظر: هيراقليطس – فيلسوف التغير وأثره في الفكر الفلسفي، د. علي سامي النشار، د. محمد علي أبو ريّان، د. عبده الراجحي، دار المعارف، ط١ القاهرة (١٩٦٩): ٣٩.

(٢) الفلسفة المثالية – قراءة جديدة لنشأتها وتطورها وغاياتها، د. يوسف حامد الشين، منشورات جامعة قاريونس، ط١ بنغازي (١٩٩٨): ٢٢٨.

(٣) يُنظر: أزمة الهويات، أزمة الهويات – تفسير تحول، كلود دوبار، تر: رندة بعث، المكتبة الشرقية، ط١ بيروت (٢٠٠٨): ١٨.

(٤) يُنظر: المرجع نفسه : ١٦، ويُنظر: الفلسفة المثالية: ٢٧١.

(٥) يُنظر: المنطق نظرية للبحث، جون ديوي، تر: زكي نجيب محمود، المركز القومي للترجمة، سلسلة ميراث الترجمة ع:١٦٥٣، (د.ط) القاهرة (٢٠١١): ١٧٢.

وتضمن الجوهرانية بتطبيقها على الكائن البشري فرادة جوهرية لكل كائن، وانتماءً جوهريا غير متعلق بالزمن، أي أنها تمثّل انتماءً مسبقاً موروثاً، أما الموقف الهيراقليطي، فهو لا يؤمن بوجود جوهري مسبق، بل وجود ممكن، متبدل على مدى التاريخ الجماعي والحياة الشخصية[١].

كانت هذه هي الإرهاصات الفلسفية الأولى التي نشأ عنها جدل الهوية، ويُلحظ أنَّ نشأة المفهوم قد ارتبطت ببعد أنطولوجي*، وعلى ذلك نُقل إلى العربية في ترجمات كتب أرسطو؛ إذ استعمل ((الكندي(ت٢٥٦هـ) والفارابي(ت٣٣٩هـ) وابن رشد(ت٥٩٥هـ) لفظة "هُوية" المنحوتة من الضمير "هو" باعتباره مقابلاً للفظة إستين في اليونانية والتي استخدمها أرسطو لمفهوم الوجود))[٢]، وعلى هذا النحو جاءت تعريفات الفلاسفة العرب لمفهوم الهُوية، في ضوء مبادئ الفكر الأساسية عند أرسطو، المعروفة بقوانين العمل، وهي: قانون الهوية، وقانون التناقض، وقانون الثالث المرفوع[٣]، وهذه القوانين تعرف الهوية بالوجود الثابت عبر مطابقة الشيء لنفسه، ومنها مبدأ الهوية المعروف بالصيغة: (أ=أ)، بمعنى أنّ الشيء هو نفسه، وأنَّ الهوية تفترض الثبات في الشيء[٤] ، وهو ما يعبر عنه الفارابي بقوله: ((الهو هو معناه الوحدة والوجود))[٥]، ويعرّف الهوية بقوله: ((هوية الشيء وعينيّته ووحدته وتشخصه وخصوصيته ووجوده المنفرد له كلّ واحدٌ، وقولنا: أنّه هو، إشارة إلى هويته وخصوصيته ووجوده المنفرد له، الذي لا يقع فيه اشتراك))[٦].

وتُعرف أيضاً أنها: ((الوجود المحض الصريح المستوعب لكل كمال وجودي شهودي))[٧]، شهودي))[٧]، وجاء في كليات أبي البقاء الكفوي(ت١٠٩٤هـ): ((لفظ الهوية في ما بينهم يطلق

---

(١) يُنظر: أزمة الهويات: ١٩.

* الأنطولوجيا أو علم الوجود: هو قسم من الفلسفة يُعنى بتأمل الوجود بما هو موجود، أي في جوهره وذاته وصفاته، وهو قسم من الفلسفة تستمد منه معظم الأقسام الأخرى جزءا من مبادئها، يُنظر: معجم مصطلحات والشواهد الفلسفية، جلال الدين سعيد، دار الجنوب، (د.ط) تونس (د.ت): ٦٧.

(٢) الهوية العربية والصراع مع الذات – دعوة للنهضة الفكرية وإعادة صياغة المفاهيم، د. أشرف حافظ، دار كنوز المعرفة، ط١ عمان (٢٠١٢): ١٧.

(٣) يُنظر: مدخل إلى المنطق الصوري، د. محمد مهران، دار الثقافة، (د.ط) القاهرة (١٩٩٤): ٤٢-٤٤.

(٤) يُنظر: المرجع نفسه: ٤٤.

(٥) الفارابي- التعليقات، تح: د.جعفر آل ياسين، عن المركز العلمي العراقي (بغداد)، دار ومكتبة البصائر، ط بيروت (٢٠١٢): ٦٣.

(٦) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(٧) المعجم الفلسفي- بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، د. جورج صليبا، دار الكتاب اللبناني، (د.ط)، بيروت، (١٩٨٢): ٥٣٠/٢.

على معانٍ ثلاثة: التشخص والشخص نفسه والوجود الخارجي. قال بعضهم: ما به الشيء هو هو باعتبار تحققه يسمى حقيقة وذاتاً، وباعتبار تشخصه يسمى هوية، وإذا أخذ أعم من هذا الاعتبار يسمى ما هية))[١]، ويُلحظ أنّ جميع هذه التعريفات تقوم على أساس قوانين المنطق الأرسطي كما بيّنا آنفا، وهي بذلك تربط ((مفهوم الهوية بالمطابقة والتماهي والماهية والوحدة))[٢].

ظل هذا المبدأ الذي يبحث عن التماثل والتطابق والوحدة، والذي يجمع العناصر المتماثلة إلى جوهر وجودي واحد، ثابت لا يطرأ عليه التغير أو التحول، هو الموجه الرئيس في تصور الهوية، والطابع الغالب على الفكر الفلسفي منذ أرسطو حتى ظهور الفكر الفلسفي الغربي الحديث؛ إذ انتقل موضوع الهوية من حقل الأنطولوجيا، إلى نظرية المعرفة بفعل الهزة التي أحدثها ديكارت(١٥٩٦-١٦٥٠)، الذي نقل البحث في الهوية من الوجود إلى الذات؛ لأن الذات المفكرة هي الموجود الوحيد الذي لا يمكن الشك في وجوده، يقول: ((بينما أريد أن أظن كل شيء باطلاً، فلابد بالضرورة أنني أنا الذي ظننت، كنت شيئاً، وبملاحظة أن هذه الحقيقة، أنا أفكر، وإذن فأنا موجود، كانت من الرسوخ واليقين بحيث أن أشد افتراضات الشكّاك تطرفاً كانت عاجزة عن إبطالها، حكمت بأنني أستطيع تقبلها بدون تردد كالمبدأ الأول للفلسفة الذي أبحث عنه))[٣].

وبذا انتقل البحث في الهوية مع الفلسفة الديكارتية من حقل الوجود إلى الذات (الأنا أفكّر)، إذ لم يعد هناك وجود خارج ذاتية الذات[٤]، و((بهذا المبدأ، يكون ديكارت، قد وضع فعلا نهاية حاسمة لتفكير الفلاسفة القدامى، حيال فكرة الوجود (خاصة أرسطو)، وذلك لأنه قبل ديكارت، كان للوجود المادي الأسبقية أو الصدارة على الوجود الفكري أو الذهني، في حين أننا نلحظ مع ديكارت بأن الوجود الذهني أو الفكري أصبح له الصدارة على الوجود المادي، والوجود المادي تابع له))[٥]،

---

(١) الكُلّيات-معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، لأبي البقاء أيّوب بن مُوسى الحسيني الكفوي (ت١٠٩٤هـ-١٦٨٣م)، تح: د.عدنان درويش، محمد المصري، مؤسسة الرسالة، ط٢ بيروت (١٩٩٨): ٩٦١.

(٢) الهوية العربية والصراع مع الذات: ١٨.

(٣) تاريخ الفلسفة الغربية (الكتاب الثالث الفلسفة الحديثة)، برتراند رَسل، تر: د. محمد فتحي الشنيطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط) القاهرة (١٩٧٧): ١١٣.

(٤) الهُويّة والزمان - تأويلات فينومينولوجية لمسألة "النحن"، فتحي المسكيني، دار الطليعة، ط١ بيروت (٢٠٠١):١٢.

له))[١]، وهذا هو لب نظرية المعرفة؛ أن تكون الذات هي أصل المعرفة، بدءا بمعرفة وجود نفسها، ثم وجود الله، ثم وجود العالم الخارجي[٢] .

وهكذا كانت ولادة الذات الحديثة مع ديكارت هي ولادة لفلسفة الحداثة التي جسّدت قطيعة مع الماضي؛ لأنها حررت الفرد من أسر المؤسسة الدينية، وأعادت إليه فردانيته، وأعلت شأن العقل، مما ساهم في بلورة مفهوم سيادة الذات على نفسها، وعلى العالم والطبيعة بالعقل، والإرادة الحرة[٣]، ومن هنا كان "التمركز حول الذات"، المقولة الأبرز من مقولات الحداثة[٤].

غير أنّ الذاتية بهذه الصورة* لم تصمد طويلا، وأخذت تتغيّر تدريجيا مع تطّور المجتمعات والعلوم؛ ما أدّى إلى ذوبان فردانية الذات في كلية المجتمعات، وهو ما أوضحته أفكار "كارل ماركس(١٨١٨-١٨٨٣)" حول حتمية دخول الأفراد في مؤسسات المجتمع ضمن إرادة مستقلة عن إرادتهم، وكأن لا وجود للفرد إلا من خلال ما يمده به المجتمع، وهكذا بدأت تتخلخل مقولات الوعي والعقلانية وحرية الإرادة[٥]، فضلاً عن فقدان الثقة بالخطاب الحداثي، وتصدع ادعاءاته باحترام الذات الإنسانية، إذ لم يتحقق من ذلك إلا المزيد من الإقصاء والتهميش والتمييز والعنصرية والإلغاء[٦]؛ بسبب فلسفة "التمركز حول الذات"**((بوصفها المرجعية الأساسية لتحديد أهمية كل

---

(١) فلسفة ديكارت ومنهجه (دراسة تحليلية ونقدية)، د.مهدي فضل الله، دار الطليعة، ط٣ بيروت (١٩٩٦): ٩٣.

(٢) يُنظر: فلسفة ديكارت ومنهجه: ١٠٣.

(٣) يُنظر: حول الهوية الثقافية: ستيورات هول، تر: بول طبر، مجلة إضافات (المجلة العربية لعلم الاجتماع)، ع:٢ ربيع (٢٠٠٨): ١٤٣-١٤٥.

* إن الذاتية كما صاغها هيغل هي مبدأ الأزمنة الحديثة، المتمثل بالاعتراف بقيمة الذاتية وبالحقوق اللا متناهية لهذه الذاتية، ومن أهم مميزاتها: أن تكون للفردية الحق في التعبير عن مطامحها، وعدم ذوبانها في كلية الجماعة، وألا تخضع إلى السلطة من دون تفكير، كما تضمن الذاتية الحق في النقد، وعدم قبول إلا ما يبدو أن له مسوغا عقليا.. يُنظر: ما بعد الحداثة والتنوير - موقف الأنطولوجيا التاريخية (دراسة نقدية)، د.الزواوي بغوره، دار الطليعة، ط١ بيروت (٢٠٠٩): ٥٠.

(٤) يُنظر: الحداثة وما بعد الحداثة، د.عبد الوهاب المسيري، د.فتحي التريكي، دار الفكر، ط١ دمشق (٢٠٠٣):٢١٦.

(٥) يُنظر: مدارات الحداثة، د. محمد سبيلا، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط١ بيروت (٢٠٠٩): ١٠٨-١١١.

(٦) يُنظر: في الحداثة والخطاب الحداثي، منير شفيق، المركز الثقافي العربي، ط١ الدار البيضاء (١٩٩٩): ٦٢.، ويُنظر أيضاً: ما بعد الحداثة والتنوير: ١٥.

** عدة تطورات حدثت على صعيد النظرية الاجتماعية، والعلوم الإنسانية، كان لها أثر في ما يسميه ستيورات هول "تزع تمركز الذات الديكارتية"، يمكن تلخصيها بما يأتي:

شيء وقيمته، وإحالة "الآخر" إلى مكوّن هامشي، لا ينطوي على قيمة بذاته، إلا إذا اندرج في سياق المنظور الذي يتصل بتصورات الذات المتمركزة حول نفسها))[١]، وهكذا عادت الذات الحداثية إلى نزعة المؤسسة الدينية التي زعمت التحرر منها، بالنظر إلى أنّ ((ميتافيزيقيا الذات إنما تقوم على تنزيل نموذج الأنا أفكّر منزلة القطب المتعالي الذي يجعل كل ماعداه مجرّد "موضوعا" للسيادة والهيمنة))[٢]، ومن هُنا اتُّهمت فلسفة الحداثة، وذاتية ديكارت، بالوقوع بأغلال مبدأ الهوية الأرسطي مرة أخرى؛ بسبب ((ميلها الداخلي إلى بناء هوية واحدية ومطلقة تقود في آخر المطاف إلى ضرب آخر من "العنف" الميتافيزيقي، أي إلى مقام لا اختلاف، مادام كل اختلاف لابدّ وأن ينطوي على قدر أساسي من اللّا هوية))[٣].

إن فخّ الواحدية هذا الذي وقعت فيه ذاتيّة ديكارت ومن تبعه من فلاسفة المثاليّة*، يحتّم عدم إعطاء أرضيّة إيجابيّة وجوديّة للغير، وهذه هي المعضلة التي لم يجد الفكر الفلسفي حلاً لها، منذ عصر إفلاطون(٤٢٧-٣٤٧ ق.م)؛ لأنّ الغيريّة تكسر مبدأ الوحدة في الهوية (الهو هو)؛ لذلك وجب مغادرة هذا المبدأ، إلى حقل التنوع، إلى المساحة المتوترة بين الذات والآخر، حيث لا يتعيّن

- صعود تيارات الفلسفة الماركسية، وإسهاماتها في إعادة تموضع الذات بالنسبة للمجتمع، وأنماط الإنتاج، ودورة رأس المال.. وهو ما يقوّض دور الفاعلية الفردية إزاء العلاقات الاجتماعية.
- إسهامات فرويد في اكتشاف اللا وعي، وتقسيم الذات الإنسانية إلى مناطق شعورية وأخرى لا شعورية، وبأن الذات الإنسانية ذات تفاعلية تنشأ عبر صيرورات نفسية لا واعية، وهو ما يخالف تماما الذات الديكارتية كما رأيناها.
- أعمال الألسني البنيوي فاردينان دو سوسير الذي أثبت بأن اللغة نظام اجتماعي لا فردي..
- أعمال الفيلسوف ميشال فوكو، لا سيّما مفهوم "السلطة الانضباطية" ، الذي يرصد نوعا جديدا من السلطة التي أنتجتها الحداثة، تُعنى بإدارة ومراقبة وحكم النوع البشري أولا والفرد والجسد ثانيا..
- ظهور "الحركات الاجتماعية الجديدة"، مثل الحركات النسائية، والصراعات من أجل الحقوق المدنية، والحركات الثورية في العالم الثالث، وكان للحركة النسائية بوصفها نقدا نظريا وحركة اجتماعية دور كبير في نزع المركزية المفهومية للذات الديكارتية.. يُنظر: حول الهوية الثقافية: ١٤٨-١٥٢.

(١) المركزية الغربية – إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات (منظور نقدي)، د. عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، ط١ الدار البيضاء (١٩٩٧): ١٣.

(٢) الهوية والزمان: ١٣.

(٣) المرجع نفسه: ١٤.

* المثالية اتجاه فلسفي يذهب إلى تفسير كل موجود، ورد كل وجود إلى الفكر، وكل فلسفة مثالية تنزع إلى الذاتية، لأنها مذهب من ينحصر في ذاته، مميزاً إياها عن العالم الخارجي، وهو ما يُعرف فلسفيا بالـ : الأنانة، وحدة الذات، الواحدية، يُنظر: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية: ٦١، ٤١٠.

الآخر إلا بوصفه عدوّا، أو على الأقل منافسا في الحياة[١]، يقول فتحي التريكي: ((يبدو أن الواحدية التي تقطن كيان الهوية هي التي تفرض هذا الاستبعاد، وهي التي تحول الآخر إلى عدو يجب القضاء عليه، ذلك ما دعا بعضهم إلى تعويض تصور الهوية بمفهوم جمعي يؤكد على التنوع والتعدد ويقضي على الواحدية. فقد أكد فرنسوا لاريوال مثلا (Francois Laruelle) أن التفكير المعاصر بما في ذلك العلوم المختلفة هو تفكير في الاختلاف والكثرة والتنوع، لذلك يجب أن نتكلم في الهوية بصفة الجمع ونقول هويات حتى نزيح عن هذا المفهوم كل تقوقع في الذات وكل انكماش في الوحدة))[٢].

وهذا ما تحقق فعلاً مع ظهور فلسفة "ما بعد الحداثة"؛ لأن تحول الحداثة بهذه الصورة في عرف بعض المفكرين إلى فلسفة استعباد واضطهاد وقمع، وخيبة أملهم بما تم إنجازه من مشروعها، وفقدان الثقة بوعودها وادعاءاتها الأخلاقية، واتهامها بالمركزية الثقافية التي خلقت أقطابا مركزية، يكون كل ما عداها متخلفا، بدائيا..، كل هذه المعطيات وغيرها، كانت السبب وراء ظهور ما يُعرف بـ"ما بعد الحداثة" بوصفها ردة فعل على الحداثة[٣]، يقول في ذلك عبد الله الغذامي: ((إن مرحلة "ما بعد الحداثة" جاءت لتفجر الهوامش وتكشف عن عجز الوعد العقلاني الليبرالي في تحقيق العدالة والحرية وتضع الكل أمام الحقيقة القاتمة التي لم تستطع العقلانية الأوروبية معها منع الحروب والكوارث الاقتصادية والأخلاقية وكان هذا إخفاقا لكل وعود الحداثة))[٤]، ومن هنا تصدّع مفهوم الهوية الحداثية الواحدة، ليتشظى إلى هويات، وفي ذلك يضيف الغذامي: ((في هذا الجو من الإخفاق الحداثي من جهة وانكشاف الهامش المابعد حداثي من جهة أخرى جاءت الهويات، وهي معنى ثقافي جديد، وهو جديد كمصطلح وجديد كمعنى، ويمكن حسبانه على ما بعد الحداثة كأحد سماتها الأساسية))[٥].

---

(١) يُنظر: الحداثة وما بعد الحداثة، المسيري، التريكي: ١٩٨-١٩٩.

(٢) الحداثة وما بعد الحداثة، المسيري، التريكي: ١٩٩.

(٣) يُنظر: النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٣ المملكة المغربية (٢٠٠٥): ٣٧-٤٠.

(٤) القبلية والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٢ الدار البيضاء (٢٠٠٩): ٤٣.

(٥) المرجع نفسه: ٤٥.

إن هذه الانعطافة في الفكر الفلسفي والنقدي ارتبطت عضويا بموضوع الهوية؛ إذ سعت إلى تحرير الفكر من قيد الهوية الذاتية المركزية الواحدة، إلى التعددية، والاختلاف، وهذه كانت واحدة من أهم تطلعات الفكر ما بعد الحداثي، الذي تأسس على أفكار الفيلسوف الألماني "فريدريك نيتشه(١٨٤٤-١٩٠٠)"[١]، الذي يعود إليه الفضل في تدشين حركة تقويض ركائز الحداثة (الذات، الوحدة، الحقيقة)، ساعيا إلى تحرير الفكر الفلسفي من سجن الذات، وغطرسة الحقيقة المطلقة، هادما كيان العقل الذي تماهى مع النفعية، والمصالح والهيمنة[٢] ، ((وتقوى هذا التوجه مع أنصار نيتشه وهيدغر من الفلاسفة المعاصرين أمثال فوكو ودريدا وليوتار وفاتيمو، هذا الأخير الذي يرى أن ما بعد الحداثة، تعود إلى تحولين أساسيين أصابا أوروبا وهما: نهاية السيطرة الأوروبية على العالم، ونمو وسائل الإعلام والاتصال التي أفسحت في المجال للثقافات المحلية والفرعية والهامشية))[٣].

أما النص الفلسفي الأول الذي طرح الأفكار الأساسية لفلسفة ما بعد الحداثة، فيعود للفيلسوف الفرنسي "جان فرانسوا ليوتار(١٩٢٤-١٩٩٨)، وقد نُشر عام (١٩٧٩) بعنوان: "الوضع ما بعد الحداثي"، ومن الإشكالات التي يطرحها حول الحداثة ما أسماه "قضية التجاوز"[٤]، ويعني به ((تجاوز الهوية الثقافية إلى هوية مدنية عالمية كلية، وهنا نجده يسأل ويعترض في الوقت نفسه، كيف يحدث هذا التجاوز؟ ليخلص إلى إن فكرة التاريخ العالمي هو مجرد سرد من تلك السرديات الكبرى أو الميتاسرديات* التي أوجدها التنوير والحداثة، وهذا ما يقوله نصا: "إن الإنساني يفترض التاريخ الكلي ويسجل ويضع فيه الجماعة الخاصة بوصفها لحظة في صيرورة الكلية للجماعات الإنسانية. إن هذه هي المشكلة الكبرى للسردية الكبيرة التأملية المطبقة على التاريخ الإنساني" لذا لا يتردد ليوتار في القول إنه إذا كان التاريخ الكلي واحدا من تلك السرديات الكبرى أو الشارحة

(١) يُنظر: نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، د.أحمد عبد الحليم عطية، سلسلة أوراق فلسفية، دار الفارابي، ط١ بيروت (٢٠١٠): ١٢١.

(٢) يُنظر: الحداثة ومابعد الحداثة، المسيري، التريكي: ٢١٦-٢١٩.

(٣) ما بعد الحداثة والتنوير: ١٥.

* يقصد ليوتار بالسرديات الكبرى أو الشارحة أو الميتاسرديات تلك المقولات أو السرديات التي كانت وظيفتها إعطاء الشرعية على الحداثة؛ لذلك يعرّف ما بعد الحداثة بـ "التشكك إزاء الميتا-حكايات"، يُنظر: ما بعد الحداثة والتنوير: ١٦-١٧.

(٤) يُنظر: المرجع نفسه: ١٦.

للحداثة فلا بد من رفضه والقبول بالطرح الانثروبولوجي المتعدد والمتنوع))[١]، وهذا يعني أن الوضع ما بعد الحداثي يدعو إلى تقبل الاختلافات الثقافية للآخر، من دون السعي إلى إذابتها في نموذج حضاري واحد، بخلاف ما سعت إليه الحداثة من هوية كلية للعالم[٢].

وفق هذه المنطلقات تطوّر فكر الاختلاف في حاضنة فلسفة ما بعد الحداثة، التي تبدو ذات طابع علائقي؛ إذ تعد أنّ ((ماهية الشيء تتوقف على علاقته بسواه، بمعنى أن يتقوّم بما يختلف عنه، ولا ينفك عن استدعاء ضده))[٣]، وفي ضوء هذه الفكرة لم يعد البحث في الهوية في مابعد الحداثة ممكنا بمعزل عن البحث في الاختلاف، وبات حضور الذات مرتهنا بحضور الآخر، غير أن جذور التفكير في الاختلاف، وغيرية "الآخر" تعود في الأصل إلى هيجل (١٧٧٠-١٨٣١)، الذي رفض تصور فكرة الوحدة في الهوية كانسجام فاتر مستقل عن كل علاقة، وطرح مفهوم الاختلاف بوصفه تباينا بين وحدات مغلقة، في ما أسماه "الموقف الاختباري"[٤]، و((يعبر هيجل عن وجهة نظر هذا الموقف في كتاب المنطق بقوله: "إن الأشياء المتباينة، حسب هذا الموقف، تختلف عن بعضها البعض اختلافا بحيث لا يبالي أحدها بالآخر، ما دام كل منها مطابقا لذاته، وما دام التطابق يشكل مجال كل منها والعنصر الذي يتحرك داخله (..). ينتج عن ذلك أن الشيء لا يخالف الآخر في ذاته، بل إن الاختلاف الذي يفصلهما هو مجرّد اختلاف ظاهري"، إن ما يقف عنده الموقف الاختباري، هو التنوع، هو الأشياء من حيث إن بعضها يتميز عن الآخر))[٥].

وهذا الاختلاف الظاهري هو تجريد محض في رأي هيجل؛ ذلك إن تعدد الأشياء يستلزم تعارضا باطنيا في ما بينها بالضرورة؛ لأن ((كلا من هذه الأشياء يدخل في علاقة مع الأشياء الأخرى، مع كل الأشياء الأخرى، بحيث يكون تميز الشيء تميزه عن كل ما عداه: "فالتميز العام

---

(١) المرجع نفسه: ٢٢.

(٢) يُنظر: ما المقصود بـ "ما بعد الحداثة"؟، نيقولا جورنيه، ضمن كتاب: فلسفات عصرنا – الفلسفة الغربية المعاصر: تياراتها، مذاهبها، أعلامها، وقضاياها، مجموعة من المؤلفين، تر: إبراهيم صحراوي، منشورات الاختلاف، ط١ الجزائر (٢٠٠٩): ١٧٧.

(٣) الأختام الأصولية والشعائر التقدمية – مصائر المشروع الثقافي العربي، علي حرب، المركز الثقافي العربي، ط١ الدار البيضاء (٢٠٠١): ٢٨.

(٤) يُنظر: أسس الفكر الفلسفي المعاصر– مجاوزة الميتافيزيقا، عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، ط١ الدار البيضاء (١٩٩١): ٩٠.

(٥) المرجع نفسه: ٩٠.

للشيء هو الذي يربطه بالكون كله، وهو الذي يرد الاختلافات إلى الاختلاف الجوهري الباطني، أي اختلاف شيء أو تعيين عن آخره"))[١].

وبالانتقال من التنوع إلى التعارض تتشكل علائقية الاختلاف؛ فلا يعود التعدد كميا بل جوهريا، وحينها يبدو الاختلاف على شكل علاقة إيجاب وسلب، فتطابق الذات مع ذاتها إيجاب، ومخالفة الذات بمعنى أنها ليست الآخر هو سلب، وكل منهما يظهر في الآخر، فلا وجود له إلا بوجود الآخر، و((هكذا يكف التنوع عن أن يكون مجرّد تعدد وتبعثر، ويمتزج الانعكاس الذاتي بالانعكاس الموضوعي، ليصبح الاختلاف اختلافا باطنيا هو اختلاف الماهية، وليظهر كتعارض بين نفي وإثبات، وإيجاب وسلب، فكل تعيين سلب. إنه تناقض الموجود المتعين الذي لا يكون مطابقا لذاته، إلا إذا خالفها، فبينما كان الاختلاف الاختباري مجرد اختلاف كمي لا يمس إلا سطح الكائن، نرى الاختلاف الهيجلي قد بلغ جوهر الأشياء، لأنه وضع داخل الهوية، فأصبح التعارض وحدة التطابق والتنوع. لا تقوم الهوية إذن إلا بـ/في معارضتها للآخر، ولا معنى للوحدة إلا كتركيب، ولا للتطابق إلا كاختلاف))[٢].

وبذلك يعود الفضل بتدشين مصطلح "الآخر" في منطق الاختلاف إلى هيجل، وإن تمظهر عنده "ديالكتيكيا" ((بوصفه بنية لغوية رمزية ولا شعورية تساعد الذات على تحقيق وجودها ضمن علاقة جدلية بين الذات ومقابل لها هو من يطلق عليه "الآخر"))[٣]، أي أنه لم يخرجه من حدود الذاتية، إنما أخرج الهوية من منطق الوحدة والمطابقة إلى الاختلاف، لكنه الاختلاف الذي يدعّم ذاتية الذات، ووعيها بنفسها عبر الآخر، وقد أسهم فلاسفة لاحقون في تأصيل "غيرية" الآخر بعيدا عن مرجعية الذات، ومن أبرزهم الفيلسوف الفرنسي "إيمانويل ليفيناس(١٩٠٦-١٩٩٥)، الذي رفض أن يكون الآخر انعكاسا للذات، وتمثّلا من تمثّلات وجودها، مؤكدا أصالة غيرية الآخر؛ لذلك يرى أنّ علاقة الذات بالآخر يجب أن تُحدد إيتيقيّا، وليس أنطولوجيا، حيث تغدو الذات "حارسة للآخر" فيما يسميه بـ "المسؤولية تجاه الآخر"[٤].

---

(١) أسس التفكير الفلسفي المعاصر: ٩١.

(٢) المرجع نفسه: ٩٢.

(٣) الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، ط١ الدار البيضاء (٢٠٠٨): ٣٤.

(٤) يُنظر: إيتيقيا المسؤولية تجاه الآخر عند إيمانويل ليفيناس أو الأنا حارس للآخر، سلمى بالحاج مبروك، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط، (٢٠١٥): ٣. ويُنظر أيضا: فينومينولوجيا الوجه والإيروس عند ايمانويلليفيناس،

ومن التطوّرات التي شكّلت علامة فارقة في مفهوم مصطلح "الآخر" استعماله في مجال التحليل السياسي والسوسيوثقافي من قبل إدوارد سعيد(١٩٣٥-٢٠٠٣)، في كتابه "الاستشراق"؛ وشحنه ((بدلالات إمبيريقيّة* ونصوصية قويّة أكسبته حضورا واسعا في الحقول المعرفية، لا سيّما في حقل الدراسات ما بعد الكولونيالية وهي من أكثر الحقول اهتماما بهذا المصطلح، فـ"الآخر" هنا، أي حسب ما يتمرأى في تاريخ الاستشراق، هو التكوين الثقافي والجغرافي والإنساني عموما المغاير للغرب والمسمّى "الشرق". الشرق هو "آخر" أوروبا من حيث هو نقيضها (أو وجهها الآخر) وموضوع تحليلها ومعرفتها وسيطرتها في الوقت نفسه. وهو من هنا بنية ذهنية، حسب سعيد، أكثر من كونه حقيقة واقعة))[١].

وبذا فإنّ صورة "الآخر" في خطاب الاستشراق، تتصل في حقيقتها بتأكيد الهوية الذاتية للغرب عبر تصوير ما يناقضها؛ فوصف الشخصية الشرقية -مثلا-أنها غير عقلانية يستلزم الوجود السابق للذات العقلانية الغربية ضمنيا[٢] ، و((هذه النظرة الناقصة التي تجعل تفسير الآخر الذي هو "النحن"، من قبل أنا "الهم" تهمل كثيرا من الحقائق والثوابت، لأن المصالح الاقتصادية، والسياسية، والهيمنة بالقوة تتغلب على الفهم الواعي والواقعي من قبل الغرب للآخر، وعليه تهمل أبسط شروط التعامل معه، فهي لا تريده إلا نسخة مكررة منه، ولذلك تبدو الأعمال الإبداعية للمهتمين بالنسبة للآخر الأوروبي المتعالي، وصاحب المركزية بكل شيء، مناهضة، ومقاومة لإثبات هويتها، والتمسك بها))[٣].

بهذه الدلالة وجد مصطلح "الآخر" بيئته الملائمة في "أدب ما بعد الحداثة"؛ بوصفه متمثّلاً لمبادئ هذه الفلسفة التي جاءت لتكرّس الاختلاف، والتعددية الثقافية، وتهدّم قلاع التمركز

رحيم عمر، (رسالة ماجستير)، جامعة أبي بكر بلقايد، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، الجزائر، (٢٠١٥-٢٠١٦): ٤٨.

* الامبيريقية: مصطلح يدل على اعتماد الملاحظة العملية في تحصيل المعرفة، والخبرة المستمدة من التجربة والاختبار، يُنظر: الكلمات المفاتيح – معجم ثقافي ومجتمعي، ريموند وليامز، تر: نعيمان عثمان، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١ القاهرة (٢٠٠٥): ١٥٠.

(١) الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف: ٣٤.

(٢) يُنظر: موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم والمصطلحات الأساسية، أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، ط٢ القاهرة (٢٠١٤): ٤٧.

(٣) التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، د. أحمد ياسين السليماني، دار الزمان، ط١ دمشق (٣٠٠٩): ٤٠٨.

والأحادية والهيمنة، ومن هنا انسحب المصطلح ليكون الضد لكل ما يمثل مركزية، يكون الآخر هامشا منفعلاً في ذاتيتها، غيرَ فاعلٍ في ذاته، سواء كان ذلك على أساس تمييز عرقي، أو طبقي، أو سياسي، أو جنساني.. [١].

وبناءً على ما تقدّم نرى أن موضوع الهُوية كان ومازال موضوعا متجدّداً فلسفيا، غير أنه على تعدد أبعاده، ووجهات النظر حوله، وتطور مباحثه من الوجود إلى الذات ثم الآخر، بين الوحدة والمماثلة والمطابقة، والاختلاف والغيرية والتعددية، لم يخرج عن نطاق المنحيين الفلسفيين اللذين نشأ عنهما في الفلسفية اليونانية القديمة (الجوهرانية والصيرورة)، فالأولى سمتها الثبات، ومآلها الانغلاق والأحادية والمركزية، أما الثانية هي في حراك ديناميكي مستمر، ومتحول، ومؤداها الانفتاح والحوار والعيش المشترك.

ثانيا: الحداثة الأدبية وهوية النص (من الشكل إلى التشكيل):

انطلاقا مما انتهينا إليه في الفقرة السابقة حول مفهوم الهوية، وتموقعها بين منحيين فلسفيين هما الثبات والتحول، نجد أنّ هوية النص الأدبي أيضا لا تخرج عن هذين المنحيين، والنقد الأدبي العربي القديم حافل –كما هو معروف– بكثير من السجالات، حول قضية الخصومة بين القديم والحديث، والإبداع والاتباع، وكذلك الأمر في النقد الحديث، في تتبعه لحداثة النص الشعري، فنجد أدونيس –وهو من أبرز منظري حركة الحداثة الشعرية في العالم العربي– يضع كتابه باسم "الثابت والمتحول"، مشيراً إلى الثبات الذي يسميه "الاتباعية" التي ترفض تبدل الأشكال والأعراف الأدبية التي توجه الذائقة العربية، وتسود النظرة العربية للشعر منذ العصور السابقة، وحتى العصر الحديث؛ بسبب البنية الثقافية والحضارية والفكرية[٢]؛ ما يدل على الارتباط الوثيق بين هوية النص الأدبي، والهوية الثقافية عامة، وهو ما تؤكّده خالدة سعيد التي ترى أن ارتباط اللغة العربية بالقرآن الكريم قد حفظها من التطوّر، والتبدل، غير أن ((هذه الصفة اللازمانية للغة العربية قد سُحبت على ما كتب بها حتى في المرحلة التي اعتبرها الإسلام "جاهلية". وكما سلمت اللغة من التغير والتأثر باللهجات والتطورات السياسية والاقتصادية كذلك حصل بالنسبة إلى الأشكال الشعرية العربية.

---

(١) يُنظر: الرواية العربية مابعد الحداثية (تقويض المركز–الجسد–تحطيم السرديات الكبرى)، د. ماجدة هاتو هاشم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١ بغداد (٢٠١٣): ١٧١–١٧٢.

(٢) يُنظر: الثابت والمتحول – بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب (١– الأصول)، أدونيس، دار العودة، (د.ط) بيروت (١٩٧٤): ١/١٧–١٨.

يكشف هذا الموقف عن نظرة معيّنة إلى الأنا الجماعية، ترى إليها كاملة ومعصومة، وبالتالي فإن نصوص الأصول التي عبّرت عن هذه الأنا وقيمها الثابتة تتمتع بمثل هذه العصمة. وأي مساس بالنصوص والأشكال القديمة يُنظر إليه كأنه مساس بهذه الأنا ومقدساتها))[١].

على أن هذه الصنمية الأدبية التي عرفتها الأشكال الشعرية لم تنجُ من محاولات تحطيمها، وتهشيمها، من قبل ما يسمّيه فوزي كريم بـ "التيار الاستثنائي" عبر العصور، إذ استطاع هذا التيار تسخير خبرته الروحية ومخيلته المفعمة بالوجدان، من دون أن تنتهبه الأغراض الشعرية الجاهزة، ويذكر –على سبيل التمثيل– من هؤلاء الاستثنائيين (طرفة بن العبد، وامرئ القيس، وعمر بن أبي ربيعة، وبشار بن أبي برد، حتى السياب في الشعر الحديث)، وهو أوضح نماذج هذا التيار[٢]، والتجديد لدى هذا التيار –بحسب كريم– هو ((وعي للدلالة لا للشكل، لأن "الشكل" إنما هو "تشكّل" المعاني الغامضة التي تتطلع إلى النور. إن انفعال الجسد لا يعرف أي شكل ستأخذ حركته لحظة الرقص. وما إن يتجسد الانفعال في الحركة، حتى تصبح هذه، بفعل التكرار، تقليدا، ومن هنا تأتي طلاقة وحرية "الشكل" مشربة بضوابطه وقيوده))[٣]، بمعنى أن حركيّة الدلالة تفرض شكلها، مثلما يفرض الانفعال حركات الجسد في الرقص.

وهذا الانتقال من الشكل الثابت السابق إلى ما يتشكل من الدلالة هو جوهر الحداثة الشعرية، والقصيدة الحديثة هي ((القصيدة المنفتحة ذات الشكل المنفتح تتضمن مبادهاتٍ تغير باستمرار مقاييسنا الشعرية والجمالية: من هنا يعارض الشاعر الجديد الثبات بالتحول، والمحدود باللامحدود، والشكل المنغلق الواحد المنتهي، بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي، ويعلن أن الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة، وصار عالما من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية فيما وراء الحد والنوع، وفيما وراء كل قاعدة وكل تقليد))[٤].

هكذا انتقل مفهوم الشكل الشعري إلى التشكيل، ووجب التفريق بين مصطلحي (الشكل والتشكيل)، فالشكل في سياق الدرس النقدي ينصرف إلى معنى القالب المعروف مسبقا، وفي ذلك سمة تسلطية تحكمية تقيد الدلالة وتقلل من القيمة الفنية؛ لكون المضمون محكوم بالشكل، أما في

(١) حركيّة الإبداع – دراسات في الأدب العربي الحديث، د.خالدة سعيد، دار الفكر، ط٣ بيروت (١٩٨٦): ٦.

(٢) يُنظر: ثياب الإمبراطور– الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، فوزي كريم، دار المدى، ط١ دمشق (٢٠٠٠): ١٦–١٨.

(٣) المرجع نفسه: ١٧.

(٤) مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، ط٣ بيروت (١٩٧٩): ١٠٧.

النص الحديث ينبع الشكل من المضمون ويعود إليه ويتشكل بحسب المحتوى، ولذلك هو تشكيل[١].

ولكن السؤال الأهم هنا هو: متى يمكن للتشكيل الشعري أن يكوّن ويكون هوية للنص؟ وهل كل تشكيل شعري هو هوية نصية؟

يؤكد أدونيس بشكل قطعي أن هوية النص الشعري إنما تتحقق عندما يكون له تشكيل مختلف، والاختلاف هو سمة الأعمال الإبداعية الكبرى، ولا يكون الاختلاف إلا بالخروج عن الشكل المسبوق، وكأنه يضع قاعدة متعالية وتشريعا شعريا حين قال :((قل لي ما شكل تعبيرك الشعري أقل لك ما شعرُك))[٢].

إن الاختلاف الذي يتحدث عنه أدونيس ليس مجرد تغيير في الشكل وحسب، فالشكل لا يختلف من دون أن يختلف المعنى، ولا يكون ذلك إلا بالخروج عن المعنى السابق، وهو ما يفترض ((تغييرا للعلاقات بين الكلمات والأشياء المحسوسة أو المشخصات، وتغييرا في الوقت نفسه للعلاقات بين الكلمات والأشياء غير المحسوسة، أو المجردات، إنه تغيير لعلاقة الإنسان بالعالم على مستوى اللسان، وعلى مستوى الكيان (..) ذلك إن الشكل ليس مجرد إناء أو لباس، وإنما هو طاقة لتوليد العلاقات، بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمة والشيء، وبين الإنسان واللغة، وبين الإنسان والعالم))[٣].

وهذه المسألة –بحسب أدونيس– ليست تقنية بقدر ما هي صياغة حركية تجعل من الشاعر مهندسا يعيد ترتيب الوجود، ورسم العلاقة ما بين ذاته والعالم، وذلك يحتاج إلى شكل لا يكون ((مجرد نسق تفصيلي أو مجرد تراتب وتراصف لجمل وعبارات. شكل يكون في آن امتدادا وعلوّا وعمقا. شكل لا يحيل إلا على ذاته، ومنه هو، ومن نصيته ذاتها، تتولد المعاني والدلالات))[٤]، و((الأشكال الشعرية، هي خلاصة تجارب في الكتابة الإبداعية. والكتابة تخلق تقاليدها في محيط ثقافي–تاريخي. وتتطور أو تتغير هذه (التقاليد) حسب المتغيرات في الأزمنة الثقافية والتاريخية. وعليه، إن حق المبدع في أن يكتب (نصه) بمواصفاته هو، يظل حقا ذاتيا

(١) يُنظر: شعرية قصيدة الحداثة من "الشكل والمضمون" إلى "التشكيل والرؤيا"، أ.بو عيشة بو عمارة، جامعة زيان عاشور بالجلفة، مجلة الحقوق و العلوم الإنسانية، ع٤٤، (كانون الثاني ٢٠١٠): ٢٩٤.

(٢) موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، أدونيس، دار الآداب، ط١ بيروت (٢٠٠٢): ٢٥.

(٣) المرجع نفسه: ٢٥.

(٤) المرجع نفسه: ٢٧.

تاريخيا))[١]، ويصبح من واجب النقد تلمس هذه المواصفات لتحديد هوية هذا النص أو ذاك، ووفق هذا المفهوم يستقل النص بكينونته الخاصة، وتصبح المماثلة ((مستحيلة. وتصبح الهوية قائمة لا في التطابق والتماهي، بل في التباين والاختلاف، لا في المكوَّن، بل في ما لم يتكوّن بعد. لا في المنتهي، بل في ما لم ينته بعد. لا تعود الكتابة نقلا، وإنما تصبح بحثا))[٢].

وهذا ما يؤكده عبد الله الغذامي الذي يرى أن النص الأدبي يتأسس على قاعدة "الاختلاف"، ويعرّف النص المختلف أنه ((ذلك الذي يؤسس لدلالات إشكالية تتفتح على إمكانات مطلقة من التأويل والتفسير، فتحفز الذهن القرائي وتستثيره ليداخل النص ويتحاور معه في مصطرع تأملي يكتشف القارئ فيه أن النص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية، ومتفتحة من حيث إمكانات الدلالة))[٣].

وإذا كان التشكيل الشعري بما فيه من حركيّة إبداعية يُعد هوية نصية؛ فدراسة الهوية من خلال الشعر إذن تقتضي ((التمعن في الوسيط الذي حمل مكنونات هذه الهوية، والبحث في هذه المكنونات هو بحث شعري يدور في إطار النص الذي مكّن الهوية من الظهور فيه بوصفه متاحا لهذا الاشتغال من خلال أدواته الشعرية المعروفة، حسب قدرة هذه الأدوات على تمثيلها لحمولة الهوية التي تُعد مضافا على الاشتراطات الجمالية للتكوين الشعري))[٤]، وهكذا يكون التشكيل الشعري عنصرا رئيسا في تكوين الخطاب الأدبي بمتنه النصي، ولابد من إدراكه وفهمه، بوصفه ((مجالا عميقا للنظر والتحليل والكشف عن خاصية الفاعلية الجمالية التي يكون الخطاب الأدبي بنصه المدون قد حققها، متجها نحو تكوين هويته وفرضها على المحيط))[٥]، وهو ما يستلزم كثيرا من التأمل والتحليل، لكل ما في النص من علامات تؤسس لاختلافه، على مستوى التشكيل البنائي، والبصري، والنصي.

---

(١) الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف "مقالات في الشعر"، طراد الكبيسي، اتحاد الكتاب العرب، (د.ط) (٢٠٠٠): ٢٥.

(٢) موسيقى الحوت الأزرق: ٢٦.

(٣) المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، د.عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط١ بيروت (١٩٩٤): ٦.

(٤) الهويّة والشعر–دراسة في تجربة ألفريد سمعان ، عمر عجيل جاسم السراي، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، كلية التربية، قسم اللغة العربية، (نيسان٢٠١٦):١٣٦.

(٥) التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي –الهوية والمتخيل– د.محمد صابر عبيد، دار غيداء، ط١ عمان (٢٠١٤): ١٥.

ثالثاً: مفهوم التمثّلات:

يُعد مفهوم "التمثّل" من المفاهيم المعقدة، والمتداخلة بين علوم إنسانية عدة، ويُلحظ تعدد تعريفاته بحسب الحقل المعرفي أو الاشتغال العلمي، وقد ورد في المعجم الفلسفي: إن التمثل هو ((حصول صورة الشيء في الذهن، أو إدراك المضمون المشخص لكل فعل ذهني، أو تصور الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه))[١]، كما يعرف أيضا بأنه ((مثول الصور الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي أو حلول بعضها محل بعضها الآخر))[٢].

وربطا لهذين التعريفين الفلسفيين بالدراسات اللغوية وتحليل الخطاب، يُلحظ ثبات المفهوم بين الحقلين؛ إذ أن "التمثل" –بوصفه عنصرا خطابيا– يعني اختزال الرموز اللغوية المرتبطة ببعضها علائقيا لمقولات الفكر، وبذا تكون المقولات اللغوية انعكاسا للفكر[٣]، وهو ما يقترب من المفهوم الفلسفي للتمثل، الذي أشار إلى أنه "تصور الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه"؛ فالتمثلات في اللغة والخطاب، هي أيضاً إعادة إنتاج للعالم وموجوداته على شكل تصورات ذهنية، وبذا تنوب المقولات اللغوية، عن معطيات الواقع بكل تعقيداته، وتحوله إلى تصور ذهني، وهكذا فإن ((الإنسان عندما يتكلم يعيد في خطابه إنتاج ما حدث وإنتاج تجربته الذاتية بما حدث. أما المستمع إليه، فيدرك أولا الخطاب، ويدرك من خلال الخطاب ما أُعيد إنتاجه من أحداث ووقائع وخبرات وتجارب. وفي سياق التبادل والحوار بين المتكلم والمستمع، يكتسب فعل الخطاب وظيفتين: الأولى، وظيفة تمثيل الواقع إذا نظرنا إلى هذه الوظيفة من زاوية نظر المتكلم، والثانية وظيفة إعادة خلقه من جديد إذا نظرنا إليها من زاوية نظر المتلقي أو المستمع))[٤].

غير أن اللغة –على الرغم من قدرتها الهائلة على ترجمة الأشياء والموضوعات– لا تحول الوجود إلى رموز تعكس تصورات ومفاهيم، بقدرتها الذاتية وحسب، من دون ما يُعرف ((بملكة التمثل الرمزي لدى الإنسان. فليست قدرة الإنسان على الاعتبار والتعقل والتفكير في ذاته والعالم، وعلى التواصل والتبادل والاختراع والابتكار، دون غيره من الحيوانات، إلا قدرة على إنتاج تمثّلات

---

(١) المعجم الفلسفي، جورج صليبا: ٣٤٢.

(٢) المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، تصدير: إبراهيم مدكور، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، (د.ط) القاهرة (١٩٧٩): ٥٤.

(٣) يُنظر: في سوسيولوجيا الخطاب – من سوسيولوجيا التمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل، د.عبد السلام حيمر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط١ بيروت (٢٠٠٨): ١٧–١٨.

(٤) المرجع نفسه: ١٩.

–تتشكل باللغة– عن أحوال الذات والعالم))[1]، وهكذا يمكن القول إن كل خطاب إنساني، يحتوي ضمنيا تمثلات منتجه للوجود ومعطياته، بحسب فهمه لهذا الوجود، وتجربته الذاتية فيه.

واتكاءً على ما تقدم يمكن صياغة مفهومنا الإجرائي لمصطلح "التمثلات" في هذه الدراسة، بأنه بحث في خطاب سركون الشعري بوصفه انعكاسا لتجربته الذاتية في تمثل الوجود والعالم والمجتمع والثقافة، وكل ما يتعلق بهذه الموضوعات من أبعاد نفسية واجتماعية تتعلق بثيمة الهوية، كالانتماء، والذاكرة الجماعية، والأنا، والآخر، انعكاسا تمظهر على شكل رموز شعرية، ودوال سيميائية تمثل رمزيا هذه التجربة الذاتية، وتعبر عنها.

(١) في سيسيولوجيا الخطاب: ٢٠.

الفصل الأول

التشكيل الشعري وهوية النص

- المبحث الأول: قصيدة النثر.
- المبحث الثاني: النص المفتوح.

المبحث الأول: قصيدة النثر:

يعدُّ سركون بولص أحد أهم روّاد قصيدة النثر في الشعر العراقي؛ ذلك أنه من أوائل الشعراء الذين كتبوا هذا الشكل الشعري الجديد، بل كان من أشد المدافعين عنه، والداعين إليه؛ يؤرخ لذلك سامي مهدي قائلا: ((تدل أقدم الوثائق التي عثرنا عليها على أن الشاعر الستيني بدأ يتلمس طريقه الجديد منذ عام ١٩٦٤ (..) بتاريخ١٩٦٤/٨/١٥ كتب سركون بولص في جريدة "الأنباء الجديدة" يقول:"أن الطريق إلى القصيدة الحديثة...هو نفسه الطريق إلى لا وعينا الكثيف الخافي"))[١]، ويضيف قائلاً: ((إن سركون بولص أول من وضع أساسا لقصيدة نثر عراقية حقيقية وجادة تنتمي إلى الشعر بثقة وجدارة، وتحتفظ بمكانة ريادية عالية))[٢]، غير أننا نجده في بعض المواضع يرفض تسمية "قصيدة النثر"، فهو لا يعد نفسه شاعر قصيدة نثر، بل يزعم أنه يكتب شعرا فقط، شعرا له إيقاع الشاعر الخاص، يقول في إحدى الحوارات معه: ((ما أكتبه ليس قصيدة نثر. لكل عبارة إيقاعها الذي يحتاج ربما إلى أذن جديدة خرجت عن ألفتها مع الإيقاعات القديمة المألوفة))[٣].

ويشير محمد الصالحي إلى هذا الخلط المفاهيمي، والتشابك الاصطلاحي في ما يخص هذه التسمية، مؤكدا أن ذلك يهدد فعل القراءة بعدم التحقق، ويحول دون معرفة الشكل معرفة حقة[٤]، منطلقا أيضا من رأي لسركون من حوار آخر معه، يقول فيه: ((نحن حين نقول قصيدة النثر فهذا تعبير خاطىء لأن قصيدة النثر في الشعر الأوروبي هي شيء آخر. وفي الشعر العربي عندما نقول قصيدة النثر نتحدث عن قصيدة مقطعة وهي مجرد تسمية خاطئة، وأنا أسمي هذا الشعر الذي أكتبه بالشعر الحر كما كان يكتب إليوت وأودن وكما يكتبه شعراء كثيرون في العالم الآن. وإذا كنت تسميها قصيدة النثر فأنت تبدي جهلك لأن قصيدة النثر هي التي كان يكتبها

---

(١) الموجة الصاخبة–شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية،(د.ط) بغداد (١٩٩٤): ٢٢٥.

(٢) المرجع نفسه: ٣٢٧.

(٣) عن الشعر والشعراء والعالم الذي لا يوثق به: سافرت ملاحقا خيالاتي، حوار: سلوى النعيمي، بريد الجنوب، باريس، ١٧/حزيران ١٩٩٦. ضمن كتاب: سافرت ملاحقا خيالاتي، حوارات، سركون بولص، منشورات الجمل، ط١ بغداد (٢٠١٦): ٢٤٠.

(٤) يُنظر: شيخوخة الخليل – بحثا عن شكل لقصيدة النثر، محمد الصالحي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١ الرباط (٢٠٠٣): ٢٢.

بودلير ورامبو ومالارميه وتعرف بـ (prose poem) أي قصيدة غير مقطعة))[١]، إن سركون في هذا النص يشير إشارة مهمة إلى أن السبيل لضبط المصطلح يجب أن يمر بمرجعية هذه القصيدة الحديثة، وهي مرجعية غربية بلا شك[٢]، ومن ثم عبر شكلها؛ فقصيدة النثر –بحسب تعبيره– قصيدة غير مقطعة (في النقد الغربي)، وهنا يقول الصالحي: ((لا يسلم هذا التعريف من وهم الشكل الخارجي الذي وقعت فيه معظم التعريفات التي صاحبت تنامي الأشكال في الشعر العربي الحديث، لكنه لا يخلو من جهة ثانية من قلق وحيرة تجاه مصطلح "قصيدة النثر"))[٣].

إن هذه الضبابية في تسمية هذا الشكل الجديد، في النقد العربي* توجب الرجوع إلى مرجعيته الغربية؛ لتحديد سماته، ومن أبرز منظريه الغربيين "سوزان برنار"، التي تذكر أن من السمات العامة لقصيدة النثر، هي تمردها على الشكل، والقوالب الجاهزة، وتخليها عن الوزن، تقول: إن ((قصيدة النثر قد أنكرت على نحو تام قوانين علم العروض . ورفضت بإصرار أن تنقاد للتقنين، وتفسر الإرادة الفوضوية الكامنة في أصلها تعدد أشكالها كما تفسر الصعوبة التي يواجهها المرء في تحديد هويتها ومعالمها))[٤]، ويُستخلص مما ذكرت برنار ملمحان لقصيدة النثر: أولهما ظاهري يتمثل بالوزن الذي تحررت منه، وثانيهما كامن يتمثل بروح التمرد التي تسكنها ضد كل تقنين؛ وهو ما يفسر لا نهائية أشكالها، من دون أن تتطرّقَ إلى بنائها النصي، مقطعيا كان أم غير مقطعي.

وليس التخلي عن الوزن في قصيدة النثر غاية شكلية، بقدر ما هو حاجة جوهرية، تفرضها طبيعة الشعر الحديث، فالشاعر الحديث عاد ((إلى عالمه الداخلي، يغوص فيه، ويستجلي

---

(١) جاءني الشعر مبكرا كالضربة مازلت أسترجعها حتى هذا الزمن، حوار: صلاح عواد، مجلة نزوى العمانية، عدد أبريل ١٩٩٦، ضمن كتاب: سافرت ملاحقا خيالاتي: ٢١٢.

(٢) يُنظر: محاكمة الخنثى – قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي (دراسة ما وراء نقدية)، د. علي داخل فرج، دار الفراهيدي، ط١ بغداد (٢٠١١): ٢٠–٢٣.

(٣) شيخوخة الخليل: ٢٣.

* من التسميات التي أطلقت على هذا النمط الكتابي الجديد (الشعر المنثور، الكتابة الخاطرية، قصيدة النثر، النص المفتوح، الكتابة النثرية شعرا، النثر الفني، الكتابة الحرة، الشعر بالنثر، النثر الشعري، وغيرها)، غير إن الاسم االذي شاع، واستقر له هو "قصيدة النثر"، يُنظر: شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي (دراسة أجناسية لأدب نزار قباني)، د.فيروز رشام، دار فضاءات، ط١ عمان (٢٠١٧): ٩٤.

(٤) قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، سوزان برنار، تر: د.زهير مجيد مغامس، مراجعة: د. علي جواد الطاهر، مؤسسة الأهرام، ط٢ القاهرة (١٩٩٩): ١٢.

غموضه، ويكتشف حقيقته الإنسانية، وطاف مع الحلم في ما وراء الواقع مغامراً في مطاردة المجهول (..) ونتيجة لذلك أخذ الشاعر الستيني يكتشف ضيق الأشكال الشعرية الخمسينية، وتكرار إيقاعاتها، ونمطية أبنيتها، فراح ينقدها، ويتلمس أشكالا جديدة، ومفهومات جديدة تسوغها))[١]، وهو ما يقود إلى القول: أن تطور الأشكال الشعرية لم يكن ترفا أدبيا، أو غواية نصية، بل هو تحوّل في المضمون استلزم أشكالا جديدة تتلاءم معه؛ لذلك لم يعد الشكل منفصلا عن المضمون؛ ((فشكل القصيدة هو القصيدة كلها: لغة غير منفصلة عما تقوله، ومضمون ليسن منفصلا عن الكلمات التي تفصح عنه. فالشكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري حقيقي، وهي وحدة انصهار أصيل. هكذا يبدو إن القصيدة الجديدة قصيدة/ حركة، مقابل القصيدة التقليدية التي هي قصيدة ثبات ومقاومة. ومن هنا، لا نهائية الخلق الشعري))[٢]؛ وبناءً على هذه التحوّلات في طبيعة الشعر الحديث، ذهب أدونيس إلى تعريفه بأنه "رؤيا"، يقول: ((إذا أضفنا إلى كلمة "رؤيا" بُعدا فكريّا إنسانيا، بالإضافة إلى بعدها الروحي، يمكننا حينذاك أن نعرّف الشعر الحديث بأنه رؤيا، والرؤيا، بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها، هكذا يبدو الشعر الحديث، أول ما يبدو، تمرداً على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة، ورفضا لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها))[٣]، وهكذا تحولت أسبقية الشكل على المضمون في القصيدة التقليدية، إلى تبعية الشكل للرؤيا في القصيدة الحديثة[٤].

وبما أننا في صدد دراسة هوية النص في تجربة سركون الشعرية، تطالعنا هذه الإشكالية حول هوية هذا الجنس الأدبي، الذي تنوّعت أشكاله في نصوص سركون الشعرية، في محاولة لتأطير هذه التجربة نصيّاً، والكشف عن حركية نصه الشعري، لا سيما إن سركون يُعد من رواد قصيدة النثر التي أثارت جدلا واسعا في النقد العربي الحديث، بعد أن رماها بعضهم بتهم تهجين هوية النص الأدبي، والانشقاق على الأعراف الأدبية السائدة، وتبنيها من قبل ضعاف الموهبة ممن

---

(١) الموجة الصاخبة: ٢٢٥.

(٢) زمن الشعر، أدونيس، دار الفكر، ط٥ بيروت (١٩٨٦): ١٥.

(٣) محاولة في تعريف الشعر الحديث، أدونيس، مجلة شعر، ع١١ صيف (١٩٥٩): ٧٩، نقلا عن: الشعر العربي الحديث–بنياته وإبدالاتها (٣.الشعر المعاصر)، محمد بنيس، دار توبقال، ط٣ الدار البيضاء (٢٠٠١): ٣٩.

(٤) يُنظر: الشعر العربي الحديث: ٣/٤٠.

يجترئون على البنية المحكمة للنوع الأدبي[١]، وغيرها من تهم كثيرة عددها مناهضو هذا الشكل الشعري الحديث.

ومن هنا فإن البحث في هوية النص الشعري يستلزم تمعنّاً بالتشكيلات الشعرية، وسماتها، من منطلق الأعراف الأدبية القارّة لهذا النوع الشعري أو ذاك، وإنْ لم يكن لشكل النص الشعري في الأدب العربي القديم أهمية تتصل بالقراءة والتلقي بوصفه أدبا شفاهيا مقولبا إيقاعيا[٢]؛ فإن الأمر لم لم يعد كذلك في الشعر الحديث؛ إذ باتت ((محاولة الفصل بين معنى القصيدة، أو دلالتها وبين شكل الأداء، محاولة لا طائل تحتها؛ فدلالة القصيدة، خارج كيانها التعبيري، وهم كامل. كما أن شكل التعبير النصي، أو بناءه، إذا فصل عن شحنته المعنوية والنفسية، لا يعدو كونه ضجة مجردة))[٣]، وذلك ((ما جعل الشعر يقتحم طرائق جديدة، تنسجم مع الذوق المستجد، ليعطي مفهوما مضافا إلى شكل القصيدة بهندسة معمارية، يخصها الشاعر بوضع تصاميم شكلية، متوازية مع مضمون الكلمات لتشييد بناء قصيدته))[٤]، وهو ما عُرف عن الشعراء الستينيين، لا سيما سركون؛ إذ تمرد هؤلاء الشعراء على سطح القصيدة الخارجي، وصاروا يخترقونه بأشكال هندسية، أو يلصقون صورا أو رسوما معينة خلال القصيدة[٥].

وفي ضوء نظرة عامة لمجاميع سركون الشعرية، نلحظ تعدد الأشكال الشعرية، بحسب شؤون التعبير التي تفرض شكلا معيّنا يناسب الأبعاد النفسية الذاتية، أو المكونات النصية من لفظية أو إيقاعية أو تركيبية، أو بحسب الرؤيا، أو بأثر من الأبعاد الموضوعية التي تسهم هي الأخرى في رسم أشكال معينة للقصيدة، ومن الممكن تقسيمها بمجملها إلى نوعين*: أولهما قصيدة النثر التي يختص بها هذا المبحث، وثانيهما النص المفتوح الذي سنرجئ دراسته إلى مبحث آخر.

---

(١) يُنظر: الشعر وقضية الهوية، د.صلاح رزق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط) القاهرة (٢٠١٤):٣٣-٣٤.

(٢) يُنظر: قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحديث "الأهمية والجدوى"، الدكتور يحيى الشيخ صالح، جامعة منتوري (قسنطينة – الجزائر) مجلة الآداب، ع٧: ٤٦.

(٣) في حداثة النص الشعري–دراسة نقدية، د.علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر، ط١ عمان (٢٠٠٣): ٢٩.

(٤) معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، د.عبد القادر فيدوح، دار صفحات للدراسات والنشر، ط١ دمشق (٢٠١٢): ١٧.

(٥) يُنظر: الموجة الصاخبة: ٣١٩.

* كتب سركون في بداياته الأدبية قصائد موزونة من الشعر الحر، غير أن البحث لم يتعامل معها بوصفها هوية نصية؛ لأنها لا تمثل نضج تجربته الشعرية؛ بدليل أنه لم يجمعها في ديوان، وانصرف بشكل تام إلى اشتغاله في=

وقصيدة النثر التي سنتناولها في هذا المبحث تندرج من ضمن ما يمكن تسميته "النص المؤتلف"، وهي جميع النصوص الشعرية التي جاءت على أشكال نصية مؤتلفة، والنص المؤتلف يعد امتدادا للحركة الشعرية السابقة (أي امتداد لتوزيع قصيدة التفعيلة النصي)، غير أنه انماز بهوية خاصة، مستمدة من استقلالية التجربة الشعرية التي رافقته، وسمة النصوص من هذا الشكل تجنب الإفراط بالتجريب والتغريب والتنافذ الأجناسي[١]، وتضم الآتي:

١. القصيدة المقطعية:

هي من أبرز أشكال القصيدة الحديثة شيوعاً، ويُشار إلى الأثر الغربي في شيوع هذه التقنية البنائية في القصيدة العربية[٢]، سواء قصيدة الشعر الحر، أو قصيدة النثر، ويتكون النص المقطعي من ((بنى تكوينية، قد تتشكل علائقيّا في دواخل نص كامل وفي فضاءاته، تُصور مكوناته على مستوى السياقات والأنساق الشعرية فيه، وقد تتوزع هذه المكوّنات إلى مقاطع متعددة، يحتوي كل مقطع من المقاطع على بنى داخلية مهيمنة في نص المقطع، وكل المقاطع تنضوي تحت لواء القصيدة))[٣]؛ لذلك تبدو القصيدة المقطعية مؤلفة من مجموعة ومضات شعرية متراكمة، تجمع بينها وحدة الموقف أو الحالة أو الشعور[٤]، ويُعد نظام المقاطع صفة أساسية في تنظيم قصيدة النثر عامة، ومن التقنيات الرئيسة المستعملة لدى جماعة كركوك[٥]، وهو أحد الأشكال التي ترد كثيرا في قصائد سركون، إذ يفصل بين المقاطع إما بأرقام أو نجوم، أو أن تكون قصيدة مقطعة بمسافات البياض الفاصلة بين مجموعات الأسطر الشعرية، أو قصيدة مقطعية بعنوان رئيس

=إهاب قصيدة النثر، التي اعتنى بها، وانصرف إليها، وعُرف بها، كما يؤكد الدكتور فاضل ثامر، يُنظر: رهانات شعراء الحداثة، فاضل ثامر، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، دار الرواد، ط١ بغداد (٢٠١٩):١٣٣.

(١) يُنظر: تأويل الهوية– قراءة سوسيوثقافية في الشعرية المعاصرة (جيل التسعينيات)، رائد حاكم الكعبي، دار أمجد، ط١ الأردن (٢٠١٨): ١٩٢.

(٢) يُنظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر– دراسة حول الإطار الاجتماعي–الثقافي للاتجاهات والبُنى الأدبية، د. كمال خير بك، تر: لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر، ط٢ بيروت (١٩٨٦): ٣٥٠.

(٣) التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر: ١٨٥.

(٤) يُنظر: قصيدة النثر، د.أحمد زياد محبك، اتحاد الكتاب العرب، (د.ط) دمشق، (٢٠٠٧): ٣٩.

(٥) يُنظر: جماعة كركوك وقصيدة النثر، د.عمر إبراهيم توفيق ود.سنان عبد العزيز عبد الرحيم، دار غيداء، ط١ عمان (٢٠١٠): ٧٦.

يجمعها، وعناوين فرعية لكل مقطع منها، ومن هذا التقسيم المقطعي الأخير يرد النص الآتي بعنوان "كيف ولد الغناء الشرقي"[١]:

نبي

أُجمّعُ نفسي
عارضاً وجهي للبرق
وأنا أهذي بانتظار أن تتركني
الموجة
على شاطئ مجهول، مُقيَّداً
إلى حَجَر.

كتاب

افتَحْ كتابَ الزمَن
بأصابعَ مرتجفة، واقرأ:
ها هي حياتُك مشدودةٌ من شعرها
إلى وتَد الأيام، كأنها امرأةٌ
تُريدُ أن تبوحَ لك
بأوّل الأسرار
وآخرها.

الله

شاءَ اللهُ
للعالم السفليّ أن يتجلّى:
أزقّةٌ مظلمةٌ، حزينة
كُتبَ على البشَر أن يَتيهوا فيها
إلى الأبد.

(١) عظمة أخرى لكلب القبيلة، سركون بولص، منشورات الجمل، ط١ بغداد (٢٠٠٨): ١٨٠.

عود

ثمّ كانت الأيام
ودسَّ أحدُهُم بينَ يديّ
هذا العُود، وعلّمني كيفَ أغنّي
بهذا الصوت الجريح.

أشرنا في ما سبق إلى إن ما يميز القصيدة الحديثة، هو تبعية الشكل البنائي فيها للرؤيا التي تنبثق منها، فالشكل جزءٌ غير منفصل عن المعنى الكلي للقصيدة؛ لذا فهو يتشكل بحسب الرؤيا، ويصبح أحد الدوال المشكلة للمضمون الدلالي العام للقصيدة، ومن هنا كان فهم دور الشكل أساساً لفهم النص، ولأن هذا النص يبدو أقرب إلى أن يكون تأمّلات فلسفية، جاءت على شكل صور شعرية مستقلة متتابعة، تناسلت من رحم العنوان الرئيس (كيف ولد الغناء الشرقي)؛ فإن ذلك يفسر دلالة الشكل البنائي المقطعي في النص؛ فالعنوان الرئيس حمل سؤالا فلسفيا، يبحث في ما وراء الفن، أو الشعر، الذي اختُزِل في النص برمز "الغناء الشرقي"، كيف وُجد، وهذا السؤال الوجودي يتعالق مع كل مقطع من مقاطع القصيدة، وإن بدت مستقلةً عن بعضها، فالمقطع الأول بعنوان "نبي" جاء بضمير المتكلم (أجمّع نفسي)، ونلمح فيه دلالات الشعور بالضياع، والتشتت، والقلق، وهي ملامح "العدمية" التي تمثل الرؤيا العامة للقصيدة، فالعدمية كما يعرفها "نيتشه" هي ((الوضع حيث يتدحرج الإنسان إلى خارج المركز نحو المجهول))[1]، والذات –كما تبدو في النص– تسبحُ فاقدةً للقوة والإرادة –كما يتبين من الدوال (بانتظار أن تتركني الموجة)– نحو هذا المجهول، وعند هذا الحد ينتهي المقطع الأول.

ثم يبدأ بعد ذلك المقطع الثاني بعنوان "كتاب" بداية جديدة، ويتوجّه إلى مخاطَب مجرّد، وغامض، وغير معلوم، طالبا منه أن يفتح الكتاب، الذي يتضح بأنه كتاب الزمن، بخوف ورهبة، يمثلان "القلق الوجودي"، وهو محور المقطع الثاني، وثاني ملامح العدمية في النص، إذ يبدو النص محاولة للتعامل مع أزمة الوجود، حيث تبدو الحياة أسيرة معذبة تريد البوح بسرّ خطير مرعب، هذه الأزمة التي يعبّر عنها "سيوران" قائلا: ((نحن نفرّ من كارثة الولادة ونتخبط مثل

(١) نهاية الحداثة– الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة (١٩٨٧)، جياني فاتيمو، تر: د. فاطمة الجيّوشي، دراسات فكرية ٣٧، منشورات وزارة الثقافة السورية، (د.ط) دمشق (١٩٩٨) : ٢٣.

ناجين يحاولون نسيانها. ليس الخوف من الموت سوى إسقاطٍ لخوفٍ قادمٍ من لحظتنا الأولى))[١]، هكذا يبدو المقطع الثاني تمثيلاً لخوف الذات، وفقدانها للطمأنينة، منذ لحظة وجودها الأولى، فهي بانتظار مصير مجهول[٢].

وينبني المقطع الثالث من النص على فكرة عدمية أخرى، تتمثل بـ "احتقار الحياة الأرضية"، وهي إحدى مسلمات العدمية، كما تؤكد "نانسي هيوستن"، التي ترى إن قيام الفلسفة العدمية على اللا معنى واللا جدوى واللا انتماء، يجعل كل شيء بلا قيمة بالنسبة للعدميّ؛ لذا ينظر العدميّ إلى العالم على أنه مسرح كُتب على البشر أداء أدوارهم فيه، بطريقة مضحكة، ولا عقلانية، لمواراة الحقيقة المرعبة خلف ذلك كله، التي هي عزلة الإنسان، وقابليته للفناء، وتسرّب الزمن، وتحلل الجسد[٣] ، وهو ما نراه في النص من تجلّ لصورة الحياة الأرضية، أزقةً مظلمة كتب على الإنسان الضياع فيها.

ويأتي بعد هذه الدفقات الشعرية ذات البعد الفلسفي العدمي، المقطع الرابع والأخير، الذي ربط بين هذه المقاطع الثلاث بحرف العطف "ثم"، جاعلاً ما سبقه مقدماتٍ، تتمخض عنها النتيجة والإجابة لسؤال العنوان في ما يليه؛ فالغناء بصوتٍ جريح يأتي بعد هذه المقدمات الثلاث، بأفكارها التي مثلت نظرة سوداوية للوجود، وضآلة الكائن الإنساني إزاء لا نهائية العالم، ومجهوليته، والقلق الوجودي الممتد من "كارثة الولادة"، إلى حتمية الفناء، فـ (ثم) في بداية المقطع تفسر الغناء بصوت جريح بسبب هذه المعطيات، وهي فلسفة العدميّين للفنّ؛ فهم يرون ((أنه نظرا لأن كل أفعال الإنسان عبثية وأن كل الآمال محكومة بالفشل فقد يكون من الأجدر الانتحار على الفور، وإلا فالحل هو اللجوء إلى الكتابة))[٤].

يأتي المقطع الرابع من النص بهذه الصورة ليربط بين المقاطع السابقة –التي بدت مستقلة بنائياً؛ لأن كلّا منها قائم على توتر ذهني، وعنوان، وتصوير خاص به– مع الفكرة العدمية الرئيسة للنص، التي تجلت في المقطع الأخير منه، وهي أيضا من مسلمات العدمية، التي ترى ((إن الفن

(١) مثالب الولادة، سيوران، تر: آدم فتحي، منشورات الجمل، ط١ بغداد–بيروت (٢٠١٥): ٨.

(٢) يُنظر: المعنى والغضب– مدخل إلى فلسفة سيوران، حميد زنار، منشورات الاختلاف، ط١ الجزائر (٢٠٠٩):٩.

(٣) يُنظر: أساتذة اليأس، النزعة العدمية في الأدب الأوروبي، نانسي هيوستن، تر: وليد السويركي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، ط١ أبو ظبي (٢٠١٢): ٢٠.

(٤) أساتذة اليأس: ١٧.

في حدّ ذاته، وربما الأدب بوجه خاص، رفضٌ للعالم القائم، وتعبيرٌ عن النقصان وعن قلق الوجود))[١]، وما الدال الأخير (أغني بهذا الصوت الجريح) إلا كنايةٌ عن النزعة التشاؤمية السوداوية للفن العدميّ.

ونستطيع في ضوء هذا التحليل فهم آلية التشكيل البنائي للنص، وتبعيته للرؤيا الفلسفية التي انبثق منها؛ ذلك إن البناء المقطعي له القدرة على استيعاب الوثبات الفلسفية، بمنأى عن المنظومات النسقية الفكرية، ((بل ضمن انقطاعية الكتابة المقطعية استجابة لتشظي الكائن))[٢]، بحسب تعبير "سيوران"، وهنا تجدر الإشارة إلى إن جذور الكتابة المقطعية هي جذور فلسفية في الأصل، وتُعرف بـ "الكتابة الشذرية، وهي أسلوب مختلف في الشكل والدلالة، وظفه عدد كبير من فلاسفة ما بعد الحداثة، لا سيما نيتشه، وسيوران[٣]، وهو ما يدل على حركية إبداعية في معمارية النص الشعري عند سركون بولص؛ لأن التشكيل الشعري المقطعي جاء استجابة للرؤيا الفلسفية، ويُلحظ هذا الامر على معظم القصائد المقطعية في شعره[٤]، فضلا عن سمات البناء المقطعي الأخرى، من تكثيف دلالي، واقتضاب، واستقلالية المقاطع شكلياً، وتكاملها ضمن سياق دلالي رؤيوي.

---

(١) المرجع نفسه: ١٩.

(٢) لو كان آدم سعيدا، إميل سيوران، تر: محمد علي اليوسفي، أزمنة للنشر والتوزيع، ط٢ الدوحة (٢٠١٤): ٧.

(٣) يُنظر: النقد الشذري..أو الكتابة الشذرية بين النظرية والتطبيق، د. جميل حمداوي، (بحث منشور على شبكة الإنترنت)، صحيفة المثقف، ع: ٥١٣٣، (٢٤-٩-٢٠٢٠)، ويُنظر: آليات اشتغال فلسفة الخواء: قراءة في كتابة إميل ميشال سيوران، د. سعدلي سليم، مجلة جيل العلوم الإنسانية والاجتماعية، مركز جيل البحث العلمي، ع٥٧- أكتوبر- (٢٠١٩): ٨١.

(٤) يُنظر على سبيل التمثيل القصائد: (لغة نحيا عبرها، قراءة (في شواهد الحاضر)، كرسي القصب)، ضمن مجموعة: عظمة أخرى لكلب القبيلة: ١٠٣،١٥٧،١٨٩،٢١٥، و (شاحذ السكاكين، قال الصمت، رجل يعبر التاريخ أو ملاحظات إلى صاحب الملكوت "فيلم بلا حدود"، هذه ليست أورفليس (كلمات إلى جبران))، ضمن مجموعة: حامل الفانوس في ليل الذئاب، سركون بولص، منشورات الجمل، ط٢ بغداد (٢٠١٣) : ١١٧،١٠٥،٨٥،١٩، و (تجاسيد) في ديوان: الأول والتالي، سركون بولص، منشورات الجمل، ط٢ بغداد (٢٠٠٨): ١٠٣.

٢. القصيدة المركزة:

يذهب بعض الباحثين إلى تسمية هذا الشكل الكتابي، بالقصيدة القصيرة أو النص المختزل القصير بوصفه نصا كاملا؛ نظرا إلى حجمها[١]، غير أن الدكتور علي صليبي المرسومي قد اقترح تسمية دقيقة، منطلقا من السمات الفنية لهذا الشكل؛ إذ يرى أنه يتطرق إلى التركيز أكثر منه إلى صفة القصر التي لا تشكل معطى فنيا، ولا تحديدا دقيقا (مدى القصر)[٢]، كما يقرن الدكتور المرسومي القصيدة المركزة بمفهوم "وحدة التشكيل" إذ يسهم الأخير في ((التماسك والانسجام والالتئام والتداخل الذي يخضع له تشكيل القصيدة، بحيث أن عناصر التشكيل تندمج فيما بينها اندماجا حيا وفاعلا وخلاقا، يتيح فرصة للنظر إلى (القصيدة المركزة) بوصفها كيانا تشكيليا موحدا ومستقلا في منطقة لغوية وصورية وإيقاعية، ويخضع لقراءة بصرية كلية تستقبل التشكيل الشعري للقصيدة استقبالا كاملا))[٣]، ويمكن إيجاز سمات القصيدة المركزة بحسب المرسومي بما يأتي :

- الإيجاز والتكثيف والاقتصاد اللغوي وتحميل الدوال بأكبر قدر من المقاصد الشعرية.
- وحدة التجربة الشعورية، وعدم تنوع الموضوع، وتحديد التلقي في بؤرة شعورية واحدة تتمركز حولها فعالية التلقي.
- اندماج مقدمة القصيدة بخاتمتها.
- الاهتمام العميق بالمفردة الشعرية.
- لا تزيد في طولها على الصفحة أو قد تزيد بقليل[٤].

وفي ضوء هذه السمات ربما لا نغالي لو قلنا: إن التركيز يعد ملمحا بارزا من ملامح التشكيلات النصية في تجربة سركون بولص الشعرية؛ فلا حصر لمصاديق هذا الشكل على مدى نتاجه الشعري من البدايات إلى آخر دواوينه، نذكر منها على سبيل التمثيل القصيدة الآتية بعنوان "سقط الرجل"[٥] :

---

(١) يُنظر: جماعة كركوك وقصيدة النثر: ١٩٥.

(٢) يُنظر: القصيدة المركزة ووحدة التشكيل– دراسة فنية في شعر الستينيات في العراق، د.علي صليبي مجيد المرسومي، دار غيداء، ط١ عمان (٢٠١٥): ١١.

(٣) المرجع نفسه: ١١.

(٤) يُنظر: المرجع نفسه: ١٩ – ٢٢.

(٥) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ١٣.

في وسَط الساحة
سقطَ الرجُلُ على رُكبتيه.
– هل كان مُتعَباً إلى حدّ
أن فقدَ القُدرة على الوقوف؟
– هل وصلَ إلى ذلك السدّ
حيث تتكسّرُ موجة العمر النافقة؟
– هل قضى عليه الحزُن بمطرقةٍ يا تُرى؟
– رُبّما كانت فاجعةً لا يُطيق على تَحَمّلها أحد.
– ربما كان ملاكُ الرحمة
جاء ببلطته الريشيّة عندما حانَ لهُ أن يجيء.
– ربما كان الله أو الشيطان.
في وسط الساحة
سقط الرجلُ فجأةً مثلَ حصان
حصَدوا رُكبتيهِ بمنْجَل.

قد يبدو هذا النص بقراءة أولية وصفا لصورة رجل سقط بشكل مفاجئ في وسط ساحة ما على الأرض، ينقل الشاعر هذه الصورة وكأنه يروي خبرا مع مجموعة من التساؤلات ترافق الوصف محاولة تحديد سبب سقوط الرجل، هل كان متعبا أو مريضا أو هو العمر أو...؟ تساؤلات عن سبب موته المفاجئ، ولكن هل هذا ما يريده النص؟ مجرد وصف سقوط الرجل، والسؤال عن سبب موته؟ أم أن هناك معنى آخر يرمي إليه؟

إن النص لا يريد هذه القراءة السطحية، بل يغوص إلى عمق فلسفي أبعد من ذلك بكثير، لأنه عبارة عن تأمل فلسفي في حقيقة الموت نفسه، تساؤل حول ميتافيزيقا الموت والأبعاد الخفية وراءه، هكذا يخلق النص جوا من التساؤل الفلسفي الوجودي[1]، فهذا النوع من القصائد المركزة يُعرف بقصيدة السؤال، لأنها تفتح أفق التوقع على حالة من الترقب لا تخلو من الفضول، يأخذ السؤال فيها بعدا شعريا؛ لكونه لا ينتظر جوابا بل يحمل في نفسه إيحاءات تجعل النص مفتوحا

(١) يُنظر: الحضور الفلسفي في الشعر العراقي المعاصر–شعر سركون بولص أنموذجاً، فارس نجم عبد حرّام، (رسالة ماجستير)، جامعة الكوفة، كلية الآداب، (٢٠١٥): ١٤٠.

على دلالات وقراءات متجددة وغزيرة[١]، فتتحمل الدوال بالمقاصد الشعرية العميقة بتركيز شعري تميز به النص الشعري عند سركون رغم كون المفردة مأخوذة من وقائع الحياة اليومية والمشاهدات العرضية، بلغة بسيطة لكنها تأملية عميقة على الرغم من بساطتها[٢]، حتى حق القول: ((إن سمة العمق المعروف بها سركون، تكاد تكون البوابة المشرعة لدخول التأمل الميتافيزيقي في شعره))[٣].

فضلا عن أن النص استغلّ وسائل بصرية في توزيع البياض والسواد، مثل جملتي (في وسط الساحة/ سقط الرجل على ركبتيه) إذ لم تبدآ من أول السطر، بل بقيت مساحة بيضاء فارغة، لإشراك حاسة البصر في تلقي صورة الرجل وسط الساحة مابين فضاءين تركهما فارغين، هكذا يتماهى الشكل الكتابي للنص مع الرؤية الفلسفية التي تقف وراءه؛ لأن الرؤيا في الشعر الحديث تعرض لقضايا الإنسان الفلسفية، مما ولد الحاجة إلى وجود شكل يتماهى معها[٤]، ونص سركون هذا مثال لاستجابة الشكل للرؤيا الفلسفية، إذ اتسم بالتكثيف والتركيز الشعري وتجنب الإطالة؛ لأنه إنما يهدف إلى إثارة تساؤلات تأملية يضع القارئ في خضمّها، ويترك الباب مشرعا لها، ويختم النص بسرعة، ذلك ما نجده في القصيدة المركزة التي تعد ثيمة بارزة، وشكلا كتابيا أساسيا في تجربة سركون بولص الشعرية، وهي مثال آخر لاستجابة الشكل إلى الرؤيا، مما يدل على حركية الشكل الشعري في تجربته مقابل ثبات الأشكال الشعرية السابقة، وأسبقيتها على المضمون.

(١) يُنظر: القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي، طلال زينل سعيد حسين، دار غيداء، ط١ عمان (٢٠١٧): ٦٢.

(٢) يُنظر: جماعة كركوك وقصيدة النثر: ٦٥.

(٣) الحضور الفلسفي في الشعر العراقي المعاصر: ١٣٩.

(٤) يُنظر: قصيدة النثر العربية وتحولاتها الفنية والمعرفية–دراسة نقدية–، أحمد حسين خشان، دار الوارث للطباعة، ط١ كربلاء (٢٠١٤): ١٠٦.

٣. قصيدة الومضة*:

تُسمّى أيضا بالـ(اللقطة، التوقيعات، الهوامش)[٢]، وتعتمد على ((ما يُمكن تسميته بـ"الضربة الشعرية" التي تحقق أكبر قدر ممكن من التركيز والتكثيف والتبئير، على النحو الذي يستوعب عموم التجربة بأقل مساحة كتابية ممكنة))[٣]، وقصيدة الومضة قد تشبه في ملامحها القصيدة المركزة، غير أن هناك بينونة بين الشكلين، تكمن في شدة الإيجاز والتكثيف وعمق التجربة؛ لذا يبدو هذا الشكل سهلا، إلا أنه لا يحقق الغاية منه إن لم يعتمد على الصدمة أو المفارقة، فهو يحتاج إلى قدرة فنية كبيرة في الاقتصاد اللغوي مع الحفاظ على التكثيف[٤]، الذي يُقصد به –في هذا الشكل الشعري– قيام النص على ((أحادية لحظوية أو فردية مشهدية تومض في بؤرة مركزية واحدة))[٥]، وبذلك فإن نجاح قصيدة الومضة يتحقق كلما ((ازداد النص كثافة وتركيزا وحقق القصد الذي يرومه الشاعر بجملة أو بسطر أو عبارة، وكلما عبرت لحظة شعورية مكثفة، تخلق حقلا من الدلالات والإيحاءات والقراءات أكبر من كلماتها القليلة))[٦]، ويمكن إجمال سماتها في ما ياتي:

- تتشكل بمجملها من دفقة شعورية واحدة.
- تتسم بالاختزال، وقلة المفردات، فلا تتعدى في طولها جملا قليلة.

---

* يرى عز الدين المناصرة –وهو ذو دور ريادي في شيوع الومضة في الأدب العربي– أن مصطلح "التوقيعة الشعرية" هو الأنسب لقصيدة الومضة، ويعده خامس الأنواع الشعرية بعد (قصيدة العمود، الموشح، الشعر الحر التفعيلي، قصيدة النثر)، بمعنى أن قصيدة الومضة منفصلة تماما عن قصيدة النثر، في حين يذهب نقاد آخرون إلى أن الومضة هي شكل من أشكال قصيدة النثر، ومنهم حاتم الصكر، الذي يذكر أن من أسمائها أيضا "الجملة الشعرية"، يُنظر: (النوع الشعري الخامس): حركة قصيدة التوقيعة، عز الدين المناصرة، (مقال منشور على شبكة الإنترنت)، الحوار المتمدن– ع: ٦٢٢٠، (٢٠١٩/٥/٤): https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٦٣٦٢٢١ ، ويُنظر: قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة – من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر، حاتم الصكر، مجلة فصول، ع٣ (١ يوليو ١٩٩٦): ٨٢، ٨٧.

(٢) يُنظر: قصيدة الومضة–دراسة تنظيرية تطبيقية، هايل محمد الطالب، أديب حسن محمد، الدار الوطنية، ط١ السعودية–الخبر (٢٠٠٩): ١٢.

(٣) عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد، دار غيداء، ط١ عمان (٢٠١٦): ٣١.

(٤) يُنظر: عضوية الأداة الشعرية: ٣٢.

(٥) في التجنيس البينيّ – الأجناس الشعرية القصيرة مثالاً، د. عباس رشيد الدده، دار الفراهيدي، ط١ بغداد (٢٠١٥): ٤٤.

(٦) قصيدة الومضة: ١٢.

- تتشكل بطريقة لماحة وامضة سريعة معتمدة على تقنيات فنية متعددة.
- تقوم على قدرات تعبيرية ثرة عمادها الترميز.
- قدرتها التاثيرية في وجدان المتلقي لما تتضمنه من إدهاش واقتصاد في تكوين بنية النص[١].

ولا يمكن إغفال هذا الشكل الشعري في تتبعنا لحركية النص الشعري في تجربة سركون بولص؛ لأن قصيدة الومضة من أكثر الأشكال الشعرية حضورا وتميزا في نتاجه، وقد انتخبنا من بين أمثلته المتعددة[٢] النص الآتي لتحليله وبيان سماته بعنوان "تحولات الرجل العادي"، يقول فيه[٣]:

أنا في النهار رجلٌ عاديٌّ
يؤدّي واجباته العادية دون أن يشتكي
كأي خروف في القطيع، لكنني في الليل
نسرٌ يعتلي الهضبة
وفريستي ترتاحُ تحت مخالبي.

يقوم هذا النص المختزل على صراع بين نموذجين متناقضين، يجتمعان في شخص الشاعر مما يشي بشيء من الاعتراف، وهو بمجمله عبارة عن مشهد واحد ذي زمنين متناقضين هما النهار الذي يحمل شخصية الرجل العادي الذي يخضع لقانون القطيع، وقد رمز له بالخروف، وزمن الليل الذي تخرج به الشخصية الأخرى، وهي الشخصية المتعالية التي رمز إليها بالنسر، فمن هو الرجل العادي، ومن هو النسر؟ وإلامَ يرمز بالفريسة؟

للإجابة على هذه التساؤلات نورد النص الآتي من إحدى الحوارات مع سركون، إذ يقول: ((إن القصيدة طقس روحي، وجودي، يجمع في ذاته، كلما مررت به في حياتي، نقطة رحيل)[٤]، إن ما نستخلصه من هذا النص هو إن طقس الكتابة ليس عاديا عند سركون، بل إنها عملية معقدة

---

(١) يُنظر: قصيدة الومضة: ١٤.

(٢) يُنظر الأمثلة الآتية على سبيل الذكر لا الحصر: ("جلاد" ضمن مجموعة: الوصول إلى مدينة أين، سركون بولص، منشورات الجمل، ط٢ كولونيا (٢٠٠٣): ١٢١، يُنظر أيضا:(الذاهب، ضياء، تقرير من الجبهة، ضمن مجموعة : حامل الفانوس في ليل الذئاب: (٨٣،٩٥،٩٦).

(٣) حامل الفانوس في ليل الذئاب: ٧٧.

(٤) لست مصارع ثيران والثقافة جزء صغير من مهمتي الشعرية، حوار: برهان شاوي، جريدة الاتحاد الظبيانة، ع:٢_١٠ ، ٢٢ يوليو ١٩٩٧، ضمن كتاب: سافرت ملاحقا خيالاتي: ١٣١.

ينسلخ فيها عن وجوده الطبيعي بوصفه إنسانا عاديا (ليس شاعرا)، هذا الوجود الذي ينقضي بمجرد توقد الحالة الشعرية ليتحول إلى نسر (شاعر) قابض على فريسته (القصيدة) في الليل (زمن الكتابة)، فالليل إذن ليس هذا الليل الذي نعرفه بل هو في هذا النص زمن الكتابة، وتحوله إلى نسر يعني تحوله إلى شاعر، والفريسة هي القصيدة، ، بهذه الدينامية تتحول قصيدة الومضة على شدة اختزالها إلى مشهد رمزي مكثف في شعر سركون، وهذا النص شاهد على شدة التكثيف في هذا النمط الشعري؛ لأنه ((حافلٌ بالصراع وإن كان مكتوماً وبالغَ التخفّي، نصّ تفترسه الثنائيات، ويؤججه التضاد، الأسطورة واللحظة الراهنة، البشريّ والبهيميّ، الليل والنهار، الرفعة والتدنّي، الأنوثة والذكورة، الأرضيّ والسماويّ، لذة الاستسلام، ووهم التعالي))[١]، وهذا يقودنا إلى القول إن قصر قصيدة الومضة كتابياً لا يعني "التسريع" قرائياً (مدة الزمن المستغرق في القراءة الفاعلة)؛ لأن ما فيها من تكثيف، وترميز، يحتاج إلى إعمال ذهني، وتفكر في محمولاتها الدلالية[٢]، كما رأينا في تحليل هذه القصيدة، وهو شكل آخر من أشكال قصيدة النثر في شعر سركون، تفرضه خصوصية التجربة الشعرية.

٤. القصيدة الشاملة:

يطلق بعض الباحثين تسمية "القصيدة الطويلة"[٣]، أو"النص الطويل"[٤]، على هذا الشكل الكتابي من أشكال قصيدة النثر، غير أن الدكتور محمد صابر عبيد يرفض هذه التسمية، كما يرفض تداول النقد العربي الحديث لمصطلح "القصيدة القصيرة"؛ لأنهما مصطلحان فقيران –بحسب رأيه– في كفاءتهما النظرية، فلا يعبران عن جوهر الفاعلية الشعرية للقصيدة الحديثة بتجلياتها التشكيلية والتعبيرية، فضلا عن أن معيار القصر والطول معيارٌ مادي ملتبس لا يصلح لمعالجة نشاط إنساني خلاق[٥]، فطول القصيدة ليس إلا مظهرا خارجيا لا يُعوّل عليه في بيان حقيقة هذا الشكل، إنما يُعوّل على سمات أهم ((تتجلى في القصيدة الطويلة، وتتصل اتصالا وشيجا ببنائها الفني الذي يبدو أنه يحاول بصورة عامة أن ينأى بنفسه عن الغنائية التقليدية، وينحى منحى

(١) سركون بولص وهشاشة الكائن، علي جعفر العلاق، مقال منشور في جريدة القدس، (١٧ مارس–٢٠١٥): http://goo.gl/ZYtMy4.

(٢) يُنظر: التجنيس البيني: ٣٦.

(٣) يُنظر: قصيدة النثر، أحمد زياد محبك: ٢٥.

(٤) يُنظر: تأويل الهوية: ١٩٧.

(٥) يُنظر: التجربة الشعرية التشكيل والرؤيا، د.محمد صابر عبيد، دار غيداء، ط١ عمان ٢٠١٦: ١٦٥.

دراميا، أو ينفتح على الأجناس الأدبية الأخرى من خلال توظيف التقنيات المعاصرة، وأدوات البناء الجديدة التي تلح على الرؤية والتجربة المتكاملة، وتحول الشكل إلى أداة لتحقيق تلك الغاية))[١]، وهكذا يجد عبيد "القصيدة الشاملة" مصطلحا أدق لهذا الطراز الشعري الذي ليس الطول إلا سمة من سماته، بينما الاشتمال يضم مجموعة سمات مثل التمظهرات السردية والدرامية والملحمية التي يستوعبها، منطلقا في ذلك من دلالة الشمول المعجمية، ومن سمات هذا الشكل التي يعددها أيضا: تتابع اللحظات الشعرية المكثفة، ونموها، واشتباك العلاقات بين أجزائها المختلفة، ذلك أنها متنوعة ومعقدة[٢].

وإن كنا نميل إلى ما ذهب إليه الدكتور محمد صابر عبيد في تبني مصطلح "القصيدة الشاملة"، فإن تحري الموضوعية يوجب علينا أن نشير إلى أن من ذهب إلى تسمية الطول لم يرد الطول في حجم النص، فمثلما لا تُسب تسمية القصيدة القصيرة إلى حجمها، بل إلى عدّها تدور في فلك توتر ذهني واحد يسيطر عليها من بدايتها إلى النهاية، كذلك القصيدة الطويلة يُراد من تسميتها الإشارة إلى طول المعاناة الشعورية الكبيرة التي ترافقها، فتجعلها غاية في التعقيد الذي يُعد عنصرا أساسيا في طبيعة تشكيلها[٣].

وقد أشرنا في ما سبق إلى الحضور الطاغي للقصيدة المركزة في نتاج سركون الشعري بشكل عام، وبموازنتها مع القصيدة الشاملة التي نحن بصددها في هذه الفقرة نجد تفاوتا في مستوى الحضور لصالح القصيدة المركزة، غير أن القصيدة الشاملة سجلت حضورا متعددا في مجموعة "إذا كنت نائما في مركب نوح"[٤]، وهو ما يُظهر أثر الطور الشعري على الشكل الكتابي، لا سيما إن سركون قد سجل ملاحظات في آخر هذه المجموعة، أشار خلالها إلى أن هذه القصائد كُتبتْ في السنوات الأولى من حياته في أمريكا، بعد فترة من التوقف عن الكتابة، وفي هذه الملاحظات نستشعر تعليلا لتشكل هذا الشكل وعلاقته بالتجربة، إذ يقول: ((قلت أنني توقفت عن الكتابة زمنا،

---

(١) القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، أحمد زهير رحاحلة، دار الحامد، ط١ عمان ٢٠١٢: ٣٣.

(٢) يُنظر: التجربة الشعرية التشكيل والرؤيا: ١٦٧.

(٣) يُنظر: الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د.عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣ (د.ت): ٢٤٧.

(٤) مثل قصيدة "إرشا (في الطريق إلى الجمرة) دات"، وقصيدة " أقف غي سمت غريب: عرّاف أور (سيرة كاملة)"، وقصيدة "حانة الكلب"، وغيرها، يُنظر: إذا كنت نائما في مركب نوح، سركون بولص، منشورات الجمل، ط٢ بيروت–بغداد (٢٠١٣).

لعامين أو أكثر، من ١٩٧٣ إلى ١٩٧٥ على الأرجح، سافرت فيها إلى أمريكا اللاتينية، عشت بضع مغامرات، وزاولت مهنا عدة، قطيعة شبه كاملة (..) وحاولت، عندما عدت إلى الكتابة ثانية، أن أعبر عن ذلك في قصيدة طويلة نسبية عنوانها حانة الكلب))[١].

نخال أن هذا النص باب ملائم لدخول عالم القصيدة الشاملة في شعر سركون والتعرف على ملامحها، عبر الوقوف على مقتطفات من القصيدة التي تحدث عنها، وهي قصيدة "حانة الكلب" التي يقول في مطلعها[٢]:

لا أخفي عليكم أنني أنا أيضا
أفكّرُ أحياناً بماهيّة الشعر بخطورة القضيّة

منذ مطلع القصيدة تبرز أهم سمات القصيدة الشاملة، ألا وهي التداخل الفني؛ إذ أن الشاعر افتتح النص بمطلع يمكن تسميته مطلعا سرديا ابتدأ فيه قصّا شعريا سيستمر في سائر القصيدة؛ ولذلك هي قصيدة سردية مونولوجية؛ لأن الضمير البارز فيها هو ضمير المتكلم المفرد فقط[٣]، وفي المطلع يخاطب الشاعر (السارد) جمهوره بلغة مباشرة بعيدة عن اللغة الاستعارية، وهنا تجدر الإشارة إلى أنه مما يُلحظ على سركون انتقاله ((من شعرية الكفاية البلاغية، إلى شعرية أخرى تؤسّس إيقاعَها في النثر، وتَخلق شكلها بهيئة لا تَشغل البلاغةُ كلّ ملامحها، وإنما تؤسس قصيدة الصورة، المتفردة، الحسية غالبا، المفتوحة على خيال أبعد من البلاغة وأبعد من الذات))[٤]، بهذه اللغة يتحدث في مطلعه السردي عن خطورة قضية الشعر وما هيّته، ويستأنف كلاما سابقا غير معروف، بقوله (لا أخفي عليكم أنني أنا أيضا..)، فإذا كان هو أيضا فمن هم الذين يضيف نفسه لهم؟ الذين يُفترض أنهم يُفكرون بماهية الشعر..وخطورة القضية، لا بد أن نستمر مع سركون في شعره السردي لمعرفة القصة، يقول[٥]:

وفي أغلب الأحيان
وأنا نائم أحلمُ أنني أتعثّر برجل نائمٍ تحت جبلٍ

---

(١) إذا كنت نائما في مركب نوح: ١٥٢.
(٢) المجموعة نفسها: ١٠٣.
(٣) يُنظر: القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر: ١١٧.
(٤) سركون بولص: نسّاج الصورة (صورةُ الوجودِ/العدمِ)، ناظم عودة، مجلة دراسات، اتحاد كتاب الإمارات، (٢٠١٢ ع٣٣): ٤٩.
(٥) إذا كنت نائما في مركب نوح: ١٥٢.

وأركلهُ لأوقظه برفقٍ أولاً ثم بتهور وصراخ حتى يستيقظ،
ويوقظني
وأحيانا يكون الفرق الوحيد بين الحياة والنوم
هو هذه العلاقة الزجاجيّة بين المصادفة والقصد
بين أن تستيقظ بنفسك، أو أن توقَظ، بواسطة حذاء

إذن النوم واليقظة، وقضية الشعر الخطرة، والملاحظة التي تتحدث عن القطيعة شبه الكاملة عن عالم الشعر، كل ذلك يشير إلى ما يريده النص، فالنوم هو الانقطاع عن عالم الشعر، ذلك العالم الذي يعيده إليه الرجل النائم الذي يوقظه في حلمه، فيوقظه الأخير للمعنى، فهو غايته حيث يبثُّ رؤياه صافية كما هي، يقول[١]:

لكننا نبدأ عادة
بالبداية أي الخروج بكل ما نملكه من الصدق
نحو الفريسة
التي ستقودنا إلى قلب المعنى
لأن المعنى دائما هناك يدخّن صابرا في نهاية القصيدة

إننا بموازنة هذا الشكل مع الأشكال الأخرى في تجربة سركون الشعرية، نلحظ انفراده بسمات جلية تجعله مستقلا عن سائر الأشكال الأخرى، بناء وموضوعا؛ فمن ناحية البناء نلحظ انفتاحه على التداخل الفني كما أسلفنا، وفي هذا النص تحديدا يبرز التمظهر السردي الذي يسيطر عليه، فمثلا نجد للزمن حضورا سرديا، وإن كان ((جزءا من عملية تماهي البنية السردية، وفقدانها لقوتها المركزية تحت تأثير القوة المركزية للشعر))[٢]، فالنص الشعري قد يتجرد من الزمن، أو قد يشغل حيزا زمنيا فنيا، غير أنه في هذا النص جاء ضمن بنية سردية تداخلت مع بنية الشعر[٣]، ومن أمثلة هذه المرتكزات الزمنية في النص، ما يأتي:

لذلك أخرج لأشتري علبة سجائر
في أعماق الليل وأزور صديقي
لنناقش الشعر ونقذف المسبات في وجه الغرب

---

(١) إذا كنت نائما في مركب نوح: ١١٠.

(٢) تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة/ دراسة في شعر ما بعد الستينات، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية، (سلسلة رسائل جامعية)، ط١ بغداد ٢٠٠٧: ١٢٥.

(٣) يُنظر: المرجع نفسه: ١٠٩.

حيث نعيش كلانا مؤقتا في الدين

(..)

في الصباح أذهب إلى فلمور وهو حيّ الزنوج

في سان فرنسيسكو على طريقة هارلم في نيويورك

لأزور صديقي الفلسطيني

هذه التوقيتات الزمنية (في أعماق الليل/في الصباح)، فضلا عما تحمله الأدوات النحوية من دلالات زمنية، عززت البناء السردي للنص، كما يحضر المكان و ((هو ثاني عناصر السرد فإن كانت الوقائع والأحداث السردية تتراتب في مجال زمني فستحتاج حتما إلى مسرح مكاني تدور عليه))[١]، وسركون في هذا النص تحديدا يركز على حضور المكان، فهو البعد الثاني بعد قضية الشعر التي سبق وأن مررنا عليها، فحانة الكلب هي القصيدة التي سكب فيها صرخته المدوية في وجه الرأسمالية المادية التي وقع عليها في أمريكا، فكانت صدام بين الروح والمادة، ويعكس هذه الاشمئزاز من نسق الحياة في هذا المكان ما ينقله على لسان صديقه الفلسطيني كما جاء في حكايته، يقول[٢]:

بلاد العرصات

بدك تشنق حالك، مش هيك؟

بيخلّوك تروح تستأجر شجرة! وإلا عمود تلغراف؟

كيف حال الشعر هذي الأيام؟

ولا يتوقف البناء السردي على هذين العنصرين في النص، بل يسخر سركون اللغة التي تحوّلت إلى لغة عامية بأثر البنية السردية في الأسطر الشعرية السابقة، كما تحضر حيل سردية وتقنيات أخرى مثل استنهاض ذاكرة المكان عن طريق الاسترجاع[٣]، كقوله[٤]:

أحوم حول أسوار العالم حيث أسجّلُ في دفتري

مواقعَ الثغرات بدقة

وأضيفها على الخارطة بالمسامير

أفكر بجبران بن خليل يسير في نيويورك

---

(١)تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة: ١٤٠.

(٢) إذا كنت نائما في مركب نوح: ١١٢.

(٣) يُنظر: القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر: ١٩٢.

(٤) إذا كنت نائما في مركب نوح: ١٠٥.

بشجاعة الحالمين،

هكذا تتسع القصيدة الشاملة بوصفها شكلا من أشكال قصيدة النثر للتداخل الفني، كما تستوعب أنواع بنائية متعددة، كل ذلك إلى جانب اتساع هذا الشكل لموضوعات متشابكة ومعقدة وعميقة شحنها سركون في هذا النص الذي أسلفنا أنه قصد إليه كما يشير في ملاحظته؛ لأنه يتوافق مع خصوبة التجربة التي تضمنها، فالشكل إنما يتبع التجربة الشعورية التي تشكله.

وبناءً على ما تقدم نستطيع القول بعد معاينة الأشكال الشعرية لقصيدة النثر عند سركون بولص، إنها قصيدة تميزت بالتنويع في التشكيلات البنائية النصية، تبعا لما تمليه خصوصية التجربة، وطبيعة الرؤيا؛ مما يدل على حركية الشكل، وتبعيته للرؤيا، واستقلاله عن كل تقنين شكلي سابق، وإن الإطار النصي العام لقصيدة النثر في شعر سركون يتكوّن من الأشكال الأربع التي مرّت معنا في هذا المبحث (المقطعية، المركزة، الومضة، الشاملة)، مع تفاوت في نسبة هذه الأشكال الشعرية في عموم تجربته الشعرية، بحسب الأطوار الشعرية، ونضوج التجربة، وتعقدها، أو بساطتها.

المبحث الثاني: النص المفتوح:

جاء في المبحث السابق أن الهوية النصية لمجمل أعمال سركون بولص الشعرية تتمثل بقسمين، هما "قصيدة النثر"، و"النص المفتوح"، وهذا التقسيم ينطوي في ذاته على إشكالية التفريق بين القسمين؛ هل هو تفريق نوعي أم شكلي، لا يتجاوز حدود الجنس أو النوع الأدبي، وهل للنص المفتوح وجودٌ مستقل عن قصيدة النثر، أم أنه امتدادٌ لها، وشكلٌ من أشكالها؛ ولفهم هذه الإشكالية لا بدّ أوّلا من فهم الأسس النظرية التي يقوم عليها مفهوم "الانفتاح"، ثم استخلاص السمات التي يمكن على وفقها التمييز بين النص المفتوح، وبين غيره من الأشكال الشعرية أو الأجناس الأدبية الأخرى.

وبدءا يُشار إلى أن الفضل بإشاعة مصطلح "الانفتاح" يعود إلى الناقد الإيطالي "إمبرتو إيكو (١٩٣٢-٢٠١٦)"، الذي كان أول من استعملَه استعمالا منهجيّا نقديّاً عام (١٩٥٨م)، في مداخلة علمية بمؤتمر فلسفي، أرسى خلالها قواعد مفهوم الانفتاح نظريّاً، وكانت هذه المداخلة هي البذرة التي تشكّل منها كتابه "الأثر المفتوح" الذي شرح وطبّق به مفهوم الانفتاح، على مجموعة من الأعمال الأدبية وغير الأدبية[١].

وقد أوضح مفهوم الانفتاح من خلال الأمثلة التي أوردها في مقدمته، من مجالاتٍ عدة؛ من بينها "انفتاح النص الشعري"، الذي يقول فيه: إنه تجنب ((فرض التأويل الوحيد على القارئ، فالفضاء الأبيض واللعب الطباعي والتنظيم الخاص للنص الشعري كلها تشترك في خلق هالة من الغموض حول الكلمة وفي ملئها بالإيحاءات المختلفة))[٢]، وهكذا يربط إيكو مفهوم الانفتاح بالمساحة المتوفرة في النص لتعددية استجابة القارئ، وتعددية تأويله؛ ((فمفهوم "الانفتاح" له علاقة بالمؤول الذي يستهلك الأثر أو النص أو الخطاب. أما الأثر الفني فهو موضوع جمالي قابل للتأويل))[٣]؛ لذلك يؤكد أن جمالية التلقّي تكمن في الإيحاء، عن طريق الترميز الجمالي الذي يجعل النص مفتوحا على التفاعل الحر للقارئ[٤].

---

(١) يُنظر: الأثر المفتوح، إمبرطو إيكو، تر: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، ط٢ اللاذقية (٢٠٠١)، (مقدمة المترجم): ٧.

(٢) المرجع نفسه: ٢٢.

(٣) المرجع نفسه: (مقدمة المترجم): ٨.

(٤) يُنظر: المرجع نفسه: ٢٢.

وهذا التوجه إلى القارئ بوصفه المرتكز الرئيس لانفتاح النص؛ هو ما قاد إيكو لإشكالية أخرى تتلخص بالبحث عن الكيفية التي يُمكن لنص ما، أن يفترض وفقها نشاطاً تأويليا حرّاً، في الوقت نفسه الذي يُحافظ فيه على خصائصه البنيوية، التي تحرّك نظام تأويلاته الممكنة، وتسعى إلى ضبطه(١)، ومن هنا شرع بالتأسيس لدور القارئ في كتابه "القارئ في الحكاية"، وفيه يذهب إلى أن النص يحتوي في شكله الظاهر على حيل تعبيرية يُنتظر من القارئ تفعيلُها، وتفعيل هذه الحيل يعني قراءة ما لم يقله النص، في سطحه الظاهر(٢)، منطلقا من أن النص المفتوح قائم على آلية استباقية تتوقع حركة قارئه، يقول: ((إنّ النص إنْ هو إلا نتاج يرتبط مصيره التأويلي (أو التعبيري) بآلية تكوينه، ارتباطاً لازما؛ فأن يكوّن المرء نصّا يعني أن يضع حيّز الفعل استراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر))(٣)، ويُستخلص مما يذهب إليه إيكو أن منتج النص يجب أن يتوقع حركة قارئه من خلال آلية تكوين النص، أي بما فيه من موجّهات، كفيلة بأن تشكّل "القارئ النموذجي" الجدير بتأويل النص، كما كان المنتج جديرا بتكوينه(٤).

ويشابه مفهوم "القارئ النموذجي" عند إيكو مفهوم "القارئ الأرستقراطي"* عند "رولان بارت(١٩١٥-١٩٨٠)"، الذي استعمل مصطلح "النص المكتوب" بما يعادل مصطلح "النص المفتوح" عند إيكو، وإذ يرى بارت أن رهان العمل الأدبي هو ((أن يجعل من القارئ منتجاً للنص وليس مجرّد مستهلكٍ فحسب))(٥)، فإنه –تأكيداً لدور القارئ في النص– يعقد في كتابه "لذة النص" تشبيها شبقيّا لعلاقة مؤلف النص بقارئه، بعلاقة جنسية في فضاء جنسي يتخلّق في النص، فتلتقي لذة الكتابة بلذة القراءة(٦)، وهذه العلاقة برأيه هي التي تنتج اللذة الدائمة، مقابل المتعة الماضية التي

---

(١) يُنظر: القارئ في الحكاية – التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، أمبرتو إيكو، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط١ الدار البيضاء (١٩٩٦): ٧.

(٢) يُنظر: المرجع نفسه: ٦١-٦٢.

(٣) المرجع نفسه: ٦٧.

(٤) يُنظر: المرجع نفسه: ٦٨.

* المصطلح مأخوذ من قول بارت: "ما يجب على المرء أن يقوم به لقراءة كتاب اليوم، ليس الالتهام، ولا الابتلاع، ولكن الرعي بدقة، والجز بعناية: يجب أن يكون المرء أرستقراطياً"، لذة النص، رولان بارت، تر: د.منذر عياشي، (مركز الإنماء الحضاري / حلب)، دار الوسيم، ط١ دمشق (١٩٩٢): ٣٨

(٥) س/ز، رولان بارت، تر: محمد بن الرافه البكري، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١ بيروت (٢٠١٦): ٣٥.

(٦) يُنظر: لذة النص: ٢٥، ويُنظر: درس السيميولوجيا، رولان بارط، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، ط٣ المغرب (١٩٩٣): ٥٤.

تتحقق في "النص المقروء"* ، (وهو المصطلح الذي يستعمله بارت لما يقابل النص المكتوب عنده؛ فالنص المقروء هو الذي لا يكون للقارئ فيه دور في إنتاج الدلالة)[١]، يقول: ((إن نص اللذة: هو النص الذي يرضي، فيملأ، فيهب الغبطة، إنه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة. وأما نص المتعة: فهو الذي يجعل من الضياع حالة، وهو الذي يحيل الراحة رهقاً (ولعله يكون مبعثا لنوع من الملل)، فينسف بذلك الأسس التاريخية، والثقافية، والنفسية للقارئ نسفاً))[٢]؛ لذلك يرى بارت أن النص الذي يُلمح فيه التفكك، بما يمنح دوراً للقارئ في ملء فراغاته، مع ما فيه من إيماءات توجّهه، هو نص اللذة الحقيقي، فشهوانية النص في غموضه، وفي ما يتكشف منه من ملامح الدلالة المتوارية خلف طبقاته، مشبّها إياها بما يتبدّى من مفاتن الجسد بين طياتِ الثياب[٣].

ويُلحظ أن ما ذهب إليه كل من إيكو وبارت، في التأسيس لدور القارئ في النص إنما يهدف إلى إيجاد الاستراتيجيات التي تؤهل هذا القارئ للكشف عن الدلالة التي تتوارى خلف حيل تعبيرية، تفتح الباب لدخول القارئ إلى النص، للمساهمة بكشف هذه الحيل، ثم الإمساك بالدلالة كما أرادها المؤلف، أو على الأقل الكشف عن طابعها العام، على وفق ضوابط النص، واستراتيجياته، بما يُفضي إلى تأويل مناسب للنص، وهو ما يبدو تأويلاً متناهيا إلى حد ما؛ فهذا الاتجاه وإن كان ((ينطلق من مسلمة تعددية دلالات النص، إلا أنه ينظر إلى طبيعة هذه التعددية على أنها تعددية محدودة، تحكمها قوانين التأويل ومعاييره، سواء المتعلقة بالإرغامات اللسانية، والثقافية للنص، أم المعرفة الموسوعية للقارئ، فالتعددية لا تعني اللا نهائية، لأن التأويل يخضع لقوانين واستراتيجيات نصية توجّه هذه التعددية نحو مسارات تأويلية محتملة ومسوغة نظرياً))[٤]،

---

* إن ما يقصده "بارت" من التفريق بين اللذة الدائمة في النص المكتوب، والمتعة الماضية في النص المقروء، هو أن الأخير يقبل القراءة مرة واحدة لا يعود القارئ إليه بعدها، بينما النص المكتوب هو الذي يكون قابلا لإعادة كتابته من قبل القارئ مع كل قراءة جديدة، يُنظر: فاعلية القارئ في إنتاج النص: المرايا اللا متناهية، عبد الكريم درويش، مجلة الكرمل، ع٦٤، (١ يوليو ٢٠٠٠): ٢٠٩.

(١) يُنظر: س/ز :٣٥-٣٧.

(٢) لذة النص: ٣٩.

(٣) يُنظر: المرجع نفسه: ٣٣.

(٤) تأويل النص – من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، محمد بوعزة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط١ بيروت (٢٠١٨): ١١٣.

وهو ما يذهب إليه أيضا دعاة نظرية القراءة والتلقي[١]، وهو اتجاه في التأويل يقابله اتجاه آخر، ذهب مدياتٍ أوسع في فتح النص على لا نهائية التأويل، ومن أبرز أعلامه "تشارلز بيرس[١٨٣٩-١٩١٤]" الذي وضع مفهوم "السيموزيس"، الذي يشكّل متاهة تأويلية لا متناهية، منطلقا من تأويل فلسفي للوجود والعالم ينطبق على العلامات داخل النصوص، وهو مفهوم موسّع، يقوم على مبدأ رئيس هو أن العلامة شيء تفيد معرفته شيء آخر؛ مما يؤدي إلى سيرورة دلائلية غير متناهية[٢].

ويأخذ هذا الاتجاه مداه الأقصى مع رواد التفكيكية، ومع إسهامات منظرها الأبرز "جاك دريدا [١٩٣٠-٢٠٠٤]"، الذي ينطلق في استراتيجيته التفكيكية القرائية من مبادئ فلسفية تهدف إلى تقويض ما يُعرف بالتمركز المنطقي (اللوغوس) الذي كرّسته الميتافيزيقيا الغربية داخل النصوص[٣]؛ بمعنى أن التفكيك يسعى إلى نقض وجود حقيقة مطلقة سابقة للنص، توجه تأويلاته، وبتقويض هذا التمركز، وقطع الصلة بين قصدية المؤلف وقصدية القارئ، ينتفي وجود مدلول واحد للنص، ويتحول إلى شبكة لا نهائية من الإحالات[٤]؛ ذلك أنه ((عندما يُفصل النص عن قصدية الذات التي أنتجته، فلن يكون من واجب القراء ولا في مقدورهم التقيد بهذه القصدية الغائبة))[٥]، وبذا يتحول النص عند دريدا إلى آلية تشتيت، وهو ما يجلعه مفتوحا على كل تأويل محتمل[٦].

وبناء على هذه الأسس النظرية لمفهوم الانفتاح في النقد الغربي، يمكن القول أنه مفهوم عام، لا يقتصر على نوع، أو جنس أدبي، بل يشمل الأعمال الأدبية وغير الأدبية، وهو في النص الأدبي أقرب إلى أن يكون صفة تقنية يتصف بها النص، مما يجعله قابلا لتعددية الاستجابة، والتأويل، والقراءة؛ ما يمنح القارئ دورا رئيساً في إنتاج الدلالة، وهذه الصفة التقنية الرئيسة للانفتاح

---

(١) يُنظر: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبرت ياوس، تر: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١ القاهرة (٢٠٠٤): ٤٥، ويُنظر: التفاعل بين النص والقارئ، فوفغانغ آيزر، ضمن كتاب: القارئ في النص – مقالات في الجمهور والتأويل، تر: د.حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١ بيروت (٢٠٠٧): ١٣٣.

(٢) يُنظر: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، أمبرتو إيكو، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط٢ الدار البيضاء (٢٠٠٤): ١١٩-١٢٠.

(٣) يُنظر: استراتيجيات القراءة – التأصيل والإجراء النقدي، د. بسّام قطّوس، دار الكندي، (د.ط) إربد (١٩٩٨):١٧.

(٤) يُنظر: تأويل النص: ١١٧.

(٥) التأويل بين السيميائية والتفكيكية: ١٢٤.

(٦) تأويل النص: ١١٦.

تستلزم سماتٍ معينة تميز النص المفتوح، فانفتاح النص الشعري –كما ذكر إيكو– يرتبط بالغموض، وبما في النص من إيحاءات، تتشكل من اللعب الطباعي، والتنظيم الخاص، وهذه السمات تميز النص المفتوح، وتجعله قابلا للتصنيف بوصفه نصاً عابراً لحدود الشكل السابق.

أما عربياً فإن فهم النقاد العرب لمصطلح الانفتاح يبدو متباينا؛ إذ نجد الدكتور عبد الملك مرتاض يجعله مقتصراً على الأعمال السردية، أو الأعمال الشعرية التي توظف السرد في تقديم موضوعاتها؛ لأنه يشترط في الانفتاح أو الانغلاق وجود شريطٍ حكائيٍّ سرديّ، فهو يرى أن الانفتاح يتعلق بعدم وضع الروائيين نقطة إنهاء لأعمالهم الروائية، مما يجعلها مفتوحة على التأويلات[١].

وإذ يبدو ربط مفهوم الانفتاح عند مرتاض، بالسرد أو الأعمال الشعرية التي توظف السرد مفارقا لما أقرّه النقد الغربي من أسس نظرية يقوم عليها مفهوم الانفتاح، فإننا نجد المفهوم أكثر نضجا، وأقرب إلى ما هو عليه في النقد الغربي، عند الدكتور خليل الموسى، الذي يعرف النص المفتوح بأنه: نص ((ذو سمات بنيوية تسمح بسيرورة التأملات وتطور وجهات النظر وتقليب النص على جوانب مختلفة لاكتشاف ما فيه من كنوز دلالية خفية، وهو الذي تحرّر فيه الدال من سيطرة المدلول الواحد، ولذلك هو حمال أوجه ودلالات، وهو طبقات من المعنى وله سطح ظاهر وأعماق خفية، وهو بؤرة غنية لإنتاج المعنى))[٢]، وبذلك يربط الموسى مفهوم الانفتاح في النص بما فيه من سمات بنيوية تجعله قابلاً للتأويل، فالانفتاح تقنية بنيوية تسمح بتعدد التأويلات، ووجهات النظر، دون أن تخرج النص من جنسه الأدبي، بخلاف ما ذهب إليه بعض الباحثين العرب الذين عدّوا النص المفتوح جنساً أدبيا مستقّلاً[٣].

ويشير خزعل الماجدي إلى وجود نصوص نظرية سابقة، رافقت ظهور النص المفتوح في الشعر العربي، وحاولت التأسيس له، غير أنها كانت تشير إليه ضمنيا تحت مسميات عدّة، من دون أن تشيع استعمال مصطلح "النص المفتوح"[٤]، ومن أبرز تلك المحاولات، ما جاء به أدونيس في ما يُعرف بـ "الكتابة الجديدة"، داعيا إلى تغيير نوعي في الكتابة الشعرية، يحطم الحواجز بين الأجناس الأدبية، ويمسح الحدود بين الأنواع، وهي كتابة تحمل أسئلة لا جواباً، فلا يكون هناك

(١) يُنظر: نظرية النص الأدبي، عبد الملك مرتاض، دار هومة للطباعة، ط٢ الجزائر (٢٠١٠): ٣٥١-٣٥٦.
(٢) جماليات النص المفتوح في قصيدة المتنبي، د. خليل الموسى، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع: ١٠٥، السنة: ٢٧ (٢٠٠٧): ٦٨.
(٣) يُنظر: العقل الشعري، خزعل الماجدي، دار الشؤون الثقافية، ط١ بغداد (٢٠٠٤): ٢/١٨٠.
(٤) يُنظر: المرجع نفسه: ٢/١٨٢.

معنى سابق، بل المعنى هو نتاج الكتابة؛ ولذلك فالقارئ مدعو –في هذه الكتابة الجديدة– للتساؤل والتأمل والحيرة، وليس لتلقي المعنى جاهزا[١].

ويُشار إلى أن النص المفتوح ظهر في الساحة الأدبية العربية أواسط السبعينات، وكانت بعض نصوص سركون بولص هي الأقرب لهذا المفهوم[٢]، وبذلك يعده البعض الأسبق تأريخياً إلى هذا النمط من الكتابة*.

وإذ أشرنا في المبحث السابق إلى أن قصيدة النثر في شعر سركون يمكن إدراجها تحت مسمى النصوص المؤتلفة؛ لأنها جاءت على تشكيل نصي منظم، يُعد امتدادا للحركة الشعرية السابقة له (قصيدة التفعيلة)، فإن النص المفتوح**على العكس تماما، اتسم بالتجريب والتنظيم الطباعي الخاص، والانفتاح على الأنواع الأدبية والفنون الأخرى، كما سنبيّن في ما يأتي:

١. التجريب:

التجريب مصطلح أدبي مستعار استعمالاً من الحقل العلمي، الذي نشأ فيه بمعنى إثارة الظواهر، أو خلقها، بهدف إثبات فكرة جديدة، تخص الظواهر الطبيعية، فهو عملية بحث، واعية

(١) يُنظر: تأسيس كتابة جديدة، علي أحمد سعيد إسبر (أدونيس)، مجلة مواقف، ع ١٥، (١ مايو ١٩٧١):٣–٧، وينظر: الشعر العربي الحديث، محمد بنيس:٤٩–٣/٥١.

(٢) يُنظر: شعرية النص الحرج– مشروع رؤية لما بعد قصيدة النثر، محمد غازي الأخرس، مجلة الطليعة الأدبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع١ كانون الثاني– شباط،(١٩٩٩) :٤٣. نقلا عن: تأويل الهوية: ٢٣١، يُنظر أيضا: النص المفتوح في النقد العربي الحديث، د.عزيز حسين علي الموسوي، الدار المنهجية، ط١ عمان (٢٠١٥): ١٨٧.

* قد لا يتسنّى تأكيد هذه الأسبقية تأريخيّا بشكل قطعي، غير أن خزعل الماجدي يُشير إلى أن نصا لأدونيس بعنوان "مفرد بصيغة الجمع" في عام (١٩٧٧)، يمثل بداية أولية لظهور النص المفتوح، في حين أن نص سركون "دليل إلى مدينة محاصرة" (١٩٧١–١٩٧٢)، يسبقه بعدة أعوام، ويسبق الاثنين ما كتبه فاضل العزاوي، في "مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة" (١٩٦٩)، وهو –بحسب العزاوي– انعكاس لمفهومه حول النص المفتوح: يُنظر: العقل الشعري: ٢/١٨٢، و إذا كنت نائما في مركب نوح: ١٠٠. و الروح الحية:٢٢٩– ٢٣٣.

** تجدر الإشارة إلى أن النصوص المفتوحة التي سندرسها في هذا المبحث تم تحديدها على وفق المعايير والسمات المستخلصة من الأسس النظرية التي يقوم عليها مفهوم الانفتاح، وهذا لا يعني أن بقية النصوص خالية منها، ولكن نسبة حضورها، واجتماعها في النص، هي المعيار الذي ميزنا النص المفتوح –بوصفه نصا عابراً لقصيدة النثر– بناء عليه.

ومنظمة[١]، ويُشار إلى إجماع معظم الدراسات النقدية، على أن أول من استعمل مصطلح التجريب في المجال الأدبي هو إميل زولا (١٨٤٠-١٩٠٢)[٢]، رائد الواقعية الطبيعية في الأدب، وأول من أدخل الأسلوب العلمي الطبيعي إليه، متأثرا بمعطيات تطبيق المنهج التجريبي العلمي على الظواهر الطبيعية، ومؤكّدا على ذاتية المبدع في التجريب، وهو عنده الشرط الأول للخلق الأدبي[٣].

ويُعرّف التجريب أدبيّاً بأنه "قرين الإبداع"؛ لأنه ابتكار لطرائق جديدة للتعبير، وتجاوز للمألوف، وسباحة ضد التيارات السائدة، بغية استثمار جماليات الاختلاف[٤]، وقد ((عدّ الستينيون "التجريب" مبدأ من مبادئهم، وكان يحلو لكل منهم أن يوصف بأنه" شاعر تجريبي". فالتجريبية تعني الطليعية، تعني المغامرة وارتياد الآفاق المجهولة))[٥]، ولأن المرحلة الستينية عُرفت بانفتاحها الثقافي؛ فإن ذلك ((مهد الطريق لاحتضان هذا المصطلح الجديد، بصفته مفهوما إبداعيا، مثّل قيما حداثوية جديدة، لكونه معنيا ببناء نظام جديد وهدم الأطر التقليدية القائمة على القولبة الكلاسيكية، ولهذا هو مصطلح فكري فلسفي وشكلي من خلال اهتمامه بالشكل الخارجي للقصيدة))[٦].

غير أن إقبال الستينيين على هذا التحول البنائي لاقى ردود أفعال متباينة بين مرحب ومعارض، إذ اتهمه المعارضون بطمس الهوية الشعرية؛ لأن المرحلة التجريبية خرجت بالشعر من عالمه الخاص إلى العوالم المجاورة، ومثلت عبورا أجناسيا ونوعيا، بحجة التجريب، وهو ما أدى بالنهاية إلى هدم الخصوصية الشعرية[٧]، فضلا عن أن ((هناك من يرى أنهم أحدثوا خللا، أو نوعا نوعا من الهوة. ما بين الأدب وعناصره ومنها المتلقي الذي يقع على عاتقه الدور الكبير في فهم

---

(١) يُنظر: مدخل إلى دراسة الطب التجريبي، كلود برنار، تر: يوسف مراد، وحمد الله سلطان، المجلس الأعلى للثقافة، ط١ القاهرة (٢٠٠٥): ١٤-١٦.

(٢) يُنظر: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، زهيرة بولفوس، (رسالة دكتوراه)، جامعة منتوري، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، قسنطينة-الجزائر، (٢٠٠٩-٢٠١٠): ١١.

(٣) يُنظر: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، فيليب فان تيغيم، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط٣ بيروت (١٩٨٣): ١٤٩-١٥٥.

(٤) يُنظر: لذة التجريب الروائي، د.صلاح فضل، أطلس للنشر، ط١ القاهرة (٢٠٠٥): ٣.

(٥) الموجة الصاخبة: ٣١٨.

(٦) التجريب ومخاضاته في الشعر الستيني العراقي (شعراء البيان مثالاً)، عبدالله عبدالرحمن غضيب، مجلة ديالى، ع٧٨، (٢٠١٨): ٣٠٨.

(٧) يُنظر: التجريب في مجلة الكلمة العراقية – قصيدة النثر أنموذجا، د. عبد الله حبيب التميمي، رياض حمزة عبود، مجلة اللغة العربية وآدابها، مج١ ، ع٢٩ (٢٠١٩): ١٢٠.

العملية الإبداعية، لأن التجريب غالبا ما يرتبط بتحطيم الأسس الثقافية والفنية لبناء القصيدة الحديثة))[١]، وتحطيم هذه الأسس يعني تعويم الكتابة الأدبية، ونسف المعايير التي كانت تمثل المرجعية التي ينطلق منها القارئ في الفهم، والتأويل.

على أن التجريبيين ينحون منحى آخر أبعد من الجانب الشكلي، في فلسفتهم التجريبية، ففاضل العزاوي يرى في الحداثة ثورة فكرية انتقلت بالإنسان من زمن الوهم إلى زمن الحقيقة العلمية، ويربط هذه الانتقالة بالفن فيقول إن ذلك يعني: ((تحرير الإنسان وفكره وروحه من أوهام الرؤيا الأسطورية والعصبيات [القومية] والأغلال السلطوية والطبقية. وكان معنى ذلك في الشعر أن يمتلك الشاعر حساسية جديدة تنبثق من قول يفتح أمامنا آفاقا لم نرها من قبل، كبديل عن القول الماضي الذي كان يكذب علينا، حتى بدون معرفة ذلك))[٢]، ويرى طراد الكبيسي أن حرية التجريب حق مشروع للجميع بشرط أن ينبع من الداخل، أي أن يكون بدافع وحاجة ذاتية ومتطلبات تعبيرية وجمالية، لا بدافع المغايرة لذاتها أو بدافع المجاراة والمجايلة[٣]، أما سركون بولص فيرى أن أهم ظاهرة تجلت في الكتابة الستينية هي ظاهرة التجريب؛ لأنها تمرد على النمطية، ومحاولة لتقويض القواعد الثابتة، بحثاً عن إبدالات واحتمالات أخرى[٤].

وتتجلى ملامح التجريب في النص المفتوح عند سركون، على المستوى الشكلي، بالجنوح إلى رفد النص بأشكال هندسية، أو رسوم[٥]، أو بالميل إلى تسخير علامات الترقيم، أو نثر الكلمات على السطور الشعرية بطريقة خاصة، نذكر منها –على سبيل التمثيل– ما يأتي[٦]:

شرب قهوته صامتا. رأى الباب ثانيةً والسرير ثانية. ذهبا،

انتهى. نظرت خلفهما وتنفّست ثانية. أغلقت الباب.

الرجلان يتكلمان

---

(١) التجريب ومخاضاته في الشعر الستيني: ٣١١.

(٢) الروح الحية– جيل الستينات في العراق، فاضل العزاوي، دار المدى، ط٢ سورية (٢٠٠٣): ٢٢٥.

(٣) يُنظر: الاختلاف والائتلاف: ٢٥.

(٤) يُنظر: الهاجس الأقوى عن الشعر والحياة، سركون بولص ، منشورات الجمل، ط١ بيروت (٢٠١٨): ٣٤.

(٥) يُنظر: إذا كنت نائما في مركب نوح: ٧٥. ويُنظر: الوصول إلى مدينة أين: ٧١.

(٦) إذا كنت نائما في مركب نوح: ٩٧.

بينما

ينزلان

الدرج

ببطء شديد

جلسا وحدهما الآن. نظرت إليه ثانية. وضعت يدها على كتفه وقالت شيئاً ما ثانيةً .

تظهر النزعة التجريبية في هذا النص، من خلال تصوير النزول على الدرج لغويا وسيميائيا في نوع من المزاوجة بين الأيقوني واللغوي[١]، إذ يرسم الشاعر خطوطا تكبر إلى الأسفل بشكل تدريجي، لتخلق شكل الدرج بصورة حسية، ما يولد تأثيرا بصريا يُراد منه خلق تفاعلٍ أكبر للقارئ مع النص، نتيجة مردافة الذهني للحسي، وذلك ما يمكن تسميته بالصورة البصرية للنص الشعري، إذ يكون مطبوعا ((بتشكيل معين فوق بياض الصفحة يخرج على معايير شكل الكتابة النثرية الاعتيادية، ويسهم في صنع الجانب الشعري من البعد البصري للنص))[٢]، ومثل ذلك ما نراه في موضع آخر من النص نفسه، كما يأتي[٣]:

مرآة بحجم العالم

١ رحلة ح

٢ رحلة ب

٣ ح يرحل على شكل مثلث

٤ ب ترحل في دائرة

٥ كل منهما يرسم زنزانة هندسية في الفضاء

٦ حين يلتقي ح، ب يذهبان إلى فندق

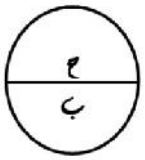
---

(١) يُنظر: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، ط١ بيروت (١٩٩١): ٣٠٢.

(٢) شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، د.أحمد جار الله ياسين، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج٢ ع٤ (٢٠٠٥): ١٧١.

(٣) إذا كنت نائما في مركب نوح: ٧٥.

٧ في داخل الفندق



يُلحظ على هذا النص ملامح تجريبية عدة، منها استعمال الأرقام، والترميز بالحروف للشخصيتين في النص (الباء والحاء)، ومن ثم الرسم الهندسي (الدائرة)، وبداخله رمزا الشخصيتين، في فضاء نصي يتموضع فيه أحدهما بمكان مرتفع، يعلو مكان الشخصية الأخرى، وهو ما تكتسي به الدلالة طابعا حسيا بصريا، في نوع من الكتابة تُعرف بـ "القصيدة البصرية"؛ لأنها تحاول التعبير بالصورة البصرية، عوضاً عن الصورة اللفظية، أو إلى جانبها، بغية إشراك حواس عدة في عملية التلقي[١]، وهذا التغيير في أسلوب التعبير، هو باب لدخول القارئ المؤول إلى النص؛ لأن المعنى لم يعد مباشراً، بل متوارٍ خلف إيحاءات الرسوم والأشكال، وقد يتعدد بحسب تأويلات القارئ، وفهمه لهذه الإيحاءات.

ومن التلاعب في توزيع الكلمات على بياض الصفحة، والاستعمال الخاص لعلامات الترقيم (الأقواس) ما نراه في النص الآتي[٢]:

الجميعُ فيّ ينتظرون الخروج .

الشمسُ قامرت في جسدي نجمةٌ
(الشمس قامرت في جسدي) تظهر
عرفت صخوري (عرفت صخوري) على
صخرةً بعد صخرة نافذة
(صخرةً بعد صخرة) رجلٍ
وهربت بين ذراعيّ معدَم
(وهربت بين ذراعيَّ) يتضوّر
وأضاءتني وهي في صدري أطفاله

(١) يُنظر: الشعر والكتابة – القصيدة البصرية، طرّاد الكبيسي، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، السنة: ٢٢، ع١ (١٩٨٧): ٦.

(٢) إذا كنت نائما في مركب نوح: ٤٨.

(وأضاءتني وهي في صدري)	**جوعا:**
كامرأة مليئة النهدين	**يرفس**
(كامرأة مليئة النهدين)	**النجمة**
حتى سكرتُ	**بقوة حتى**
(حتى سكرتُ)	**تعود إلى**
حتى أصبح كلّ عظمٍ فيّ	**مكانها!**
(حتى أصبح كل عظمٍ فيَّ)	**يلتقط**
سكّيرا يدمنُ على الطيران	**سكّيناً**
(سكّيرا يدمنُ على الطيران)	**وينزلُ**
بلا أجنحة ولا هدف	**إلى**
بلا أجنحة ولا هدف	**المدينة.**

تبرز النزعة التجريبية في هذا النص من خلال البناء الخاص، الذي يجعله مفتوحا على تأويلات متباينة؛ فالنص جاء على شكل عمودين متوازيين، يمكن أن نعدّ الأول منهما متناً، والثاني هامشاً جانبيّاً محاذياً له، ما يستدعي دلالات قرائية متعددة بحسب استجابة القارئ.

ولو تمعنا بالصورتين ما بين الهامش والمتن نجد أن كلّا منهما يشف عن معنى واحد هو الثورة؛ فالشمس التي أضاءت في صدره كامرأة جامحة، وتغلغلت في كل عظم من عظامه هي تلك الروح المتمردة الغاضبة، وهي نفسها تلك الروح الجائعة التي رفست النجمة، وحملت السكين ونزلت إلى المدينة نزول غضب وثورة، والثورة على المدينة ذات بعد رمزي؛ لأن المدينة في الشعر الحديث فضاء ذو بعد دلالي خاص؛ فهي مكان اغتراب واستلاب بخلاف دلالة الريف التي تحيل على دلالة الألفة والطمأنينة(١).

ولا تقتصر النزعة التجريبية في النص على هذا التقابل بين الهامش والمتن، بلوحتين متوازيتين، بل استغل النص وسيلة نصية كتابية أخرى هي (الأقواس) ليكون لها دور في فتح النص على التأويل؛ فتكرار كل جملة من جمل المتن في الأسفل ما بين قوسين أسهم بإنتاج دلالات جديدة، من خلال استعمال تقنية الأقواس الكتابية، التي تعطي الكلمات المحصورة بين القوسين

(١) يُنظر: في حداثة النص الشعري، العلاق:١٤٠.

تمظهرا صوتياً قائما على التفاعل بين النص والقارئ[١]، فتردد هذه الأصوات بين قوسين أشبه بأن يكون صدىً لها، مما يولد مناخا شعريا زاخرا بالإحساس في المتن يرفد المتلقي بقراءة سمعية بصرية حسية في الوقت نفسه، وهذه الصورة تعززها الصورة المحاذية في الهامش.

ومثل هذا الاستعمال الخاص للأقواس، بغية إعطاء النص الكتابي تمظهراً صوتيا، ما يأتي في النص الآتي، بعنوان "**إرشا (في الطريق إلى الجمرة) دات**"[٢]:

عجائب القدم اليمنى (هكذا بدأ القصيدة)
تكمنُ في إنقاذ الشاعر الذي كان يؤمنُ بالسفر
كنوع من الاعتماد على الطُرق والطرق وحدها
في استنطاق الحقيقة
أو إذ لم توجد هذه – إجبارُ المصير على الانفتاح
كساقي امرأةٍ خجولة
ومنحه جائزةً أو صفعةً مدويّة (أخذَ يدخّن هنا
دون أن يقوى
على احتمال الجو) إنقاذ الشاعر الذي يُمضي
حياته في البحث عن مفتاح
يتبيّنُ أنه لا يصلح لبابه
لذلك يقضي حياته من جديدٍ
في البحث عن بابٍ
يصلحُ للمفتاح الذي وجدَه (هنا
أخذَ يفكّر عمليّاً بقتل عدد من الرمزيّين
والبلابل الغنائية، حتّى أنه عبّأ مسدّساً وبدل ذلك
أكلَ تفاحةً قديمة وجدها تحت يده بالصدفة)

---

(١) يُنظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م) – بحث في سمات الأداء الشفهي"علم تجويد الشعر"، د. محمد الصفراني، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط١ الدار البيضاء (٢٠٠٨): ٢٢٢.

(٢) إذا كنت نائما في مركب نوح: ٣٥.

إن ملامح التجريب في هذا النص ظاهرة عنواناً، ومتناً، لا سيّما استعمال الأقواس، بما يعطي النص الكتابي تمظهراً شفهياً يتمثل بتعددية الأصوات فيه، وهي موجهات نصية تجريبية، تفتح النص على تأويلات متعددة بحسب استجابة القارئ، وهذه التعددية في وسائل التعبير بفعل التجريب تجعل النص المفتوح يسير على وفق خطوط دلالية متوازية بالنسبة للحدث الشعري، بمعنى أن الواقعة الشعرية منظور لها من زوايا عدة، من الداخل عبر اللفظ، ومن الخارج عبر الجانب البصري الأيقوني(١).

وهذه الإبدالات النصية التجريبية، التي نجدها في النص المفتوح عند سركون، تدل على حركية إبداعية، تحاول الانفلات من قيد الأعراف التقليدية لوسائل التعبير الشعري التي ألفها القارئ، غير أنها لا تخلو من بعض التكلف الذي قد يقلل من تلقائيتها، ومع ذلك فإنها تصدم القارئ بما فيها من ضبابية تعبيرية؛ تنقله إلى مناطق تأويلية لم يألفها، فيغدو (القارئ) عنصرا رئيساً في بناء المعنى الشعري، وبذلك يمكن القول أن التجريب أحد السمات البارزة التي تميز النص المفتوح عند سركون بولص، وأنه لم يكن عبثيا، إنما نبع من صميم العمل الإبداعي، وهو ما ذهب إليه سامي مهدي حينما قسّم الشعراء التجريبيين إلى منحيين: الأول ينزع إلى التجريب من داخل العمل الإبداعي، والآخر من خارجه، وقد كان سركون برأيه من المنحى الأول(٢).

٢. الغموض:

إن الغموض في النص المفتوح سمة لازمة لوجوده؛ لأن النص إذا لم يكن غامضاً فلن يكون هناك حاجة للتأويل، وسيكون دور القارئ مقتصراً على التلقي المباشر للمعنى، وبذا لا يكون النص مفتوحاً إلا بوجود نوع من الغموض الذي يغيّب المعنى الأحادي، ويفتح النص على فضاء من التأويلات، والاحتمالات؛ ما يجعل القارئ بمواجهة تواصلية مع النص، بحثاً عن المعنى المتواري خلف طبقات متراكبة، بفعل الإيحاء الذي يحاول نقل البعد الدلالي من إنتاجية المؤلف إلى القارئ(٣)، وهكذا يبدو الغموض في النص المفتوح تحولا نصيا يستلزم تحولا آخر غير نصي، هو

(١) يُنظر: الأبيض والأسود: بلاغات الفضاء في النص الشعري، طراد الكبيسي، مجلة الآداب، مج٣٦، ع٩-١٠ (١٩٨٨): ٣٨.

(٢) يُنظر: الموجة الصاخبة: ٢٩٤،٢٥١،٢٩٠.

(٣) يُنظر: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، د. عبد العليم محمد إسماعيل علي، دار الفكر العربي، ط١ القاهرة (٢٠١١): ١٥٩-١٦٣.

القارئ الذي انتقل من خانة التواصل إلى التفاعل، فلم يعد مجرّد شارح لألفاظ النص المعجمية، بل اضطلع بدور رئيسٍ في إنتاج المعنى، عبر قراءات متعددة، وتأويلاتٍ لا متناهية[١].

والغموض ليس ظاهرة جديدة في الشعر العربي، إلا أنه في الشعر الحديث (المعاصر) بات سمة ملازمة له، يقول الدكتور عز الدين اسماعيل: إن الغموض ((ليس خاصية ينفرد بها الشعر الجديد، وإنما هو خاصية مشتركة بين القديم والجديد على السواء، وكل ما في الأمر هو أن الغموض قد صار ظاهرة واضحة في الشعر الجديد تدعونا إلى التأمل))[٢]، ويستطرد في حديثه فيرى أن هذه الظاهرة لها ضرورة جمالية تجعلها عنصرا جوهريا في الشعر، بل تجعل الشعر كائنا في الغموض، وذلك بعد التمييز بين الغموض والإبهام، إذ أن الإبهام صفة لغوية، في حين أن الغموض صفة خيالية[٣]، ويخلص بعد ذلك للقول: ((أن الغموض في الشعر خاصية في طبيعة "التفكير الشعري" وليس خاصية في طبيعة "التعبير الشعري"، وهي لذلك أشد ارتباطا بجوهر الشعر وبأصوله التي نبت منها))[٤]، وإلى ذلك يذهب أدونيس معبرا عن ضرورة الغموض بوصفه تفكيرا شعريا بالعمق، فيقول: إن ((الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل القصيدة سطحا بلا عمق. الشعر، كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا))[٥].

وبمعاينة النصوص المفتوحة في شعر سركون بولص، يبرز تمظهران متباينان للغموض، يمكن توصيفهما بما يأتي:

أ- الغموض بأثر السريالية:

تُعرف السريالية بأنها مذهب فني متمرّد، نشأ في باريس ما بين الحربين العالميتين، وجاء كردة فعل على الأحداث السياسية والعلمية والفلسفية الهائلة التي وسمت تلك المرحلة، واتسم السرياليون – نتيجة لويلات الحرب التي عاصروها- بفقدان الثقة بكل معايير القيم والتراث الفكري

(١) يُنظر: انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة، عبد القادر عباسي، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجزائر باتنة، (٢٠٠٦/٢٠٠٧): ٩١.

(٢) الشعر العربي المعاصر: ١٨٨.

(٣) يُنظر: المرجع نفسه: ١٨٨-١٩٠.

(٤) المرجع نفسه: ١٩٠.

(٥) مقدمة للشعر العربي: ١٢٤.

والإنساني، ورفضوا الموروثات الأخلاقية والدينية والاجتماعية والفلسفية[١]، كما تمرّدوا على القواعد المنطقية، حتى اللغوية منها، فسعوا إلى قطع الصلة بين الدال والمدلول، وجعل الكلمة تعني غير ما تعنيه في حقيقتها، ومن هنا نشأت "الكتابة الآلية"، حيث يتراجع الوعي، ويفسح المجال لأعماق الذات بالحديث، على سجية العقل الباطن[٢]، ومن أمثلة هذا النمط من الغموض في النص المفتوح عند سركون ما يأتي[٣]:

كقبضة،

أو كتلة من الإسفنج المجفّف، المتبلور عبر عشرات السنين

ومروراً بتجارب لا حدّ لها يجريها عليها البحر كيمياوياً: أو

مجرّد دائرة كاملة من مادة متصلدة نتيجة تشنّجات مسلّطة

عليها من قبل الشمس: حرّة من الخارج، عمياء في الداخل

مكهربة بالغياب الذي تحتويه المادة ولا تستطيع إلا أن تحتفظ

به في وجه قوانين **الحركة**،

أو محاولاتنا الجدّية في إبراز الدلائل من داخل دوائر النوم،

على وجود اليقظة، وانتشال لحظات قصيرة من الضجيج من

قطعة من المعدن المطروق: أحيانا يسحر هذا الشعور

المؤلف من حركاتٍ لا نهائيّة دقيقة،

من **أقدام**

نملة عاملة **مثلا**،

عيننا الداخلية كأن كل شخص، منتصباً على قدميه المشرئبتين

في زوج من الأحذيـــة الغامضـة، هو مجهر كبيـر مغطــى

بالثياب: تمثــال يُزاح عنه الستـار، وهذا التمثــال لفــرط

امتلائه بالانعكاسات المترددة الوافدة إليه من الخارج هو

---

(١) يُنظر: تاريخ السريالية، موريس نادو، تر: نتيجة الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، (د.ط) دمشق (١٩٩٢): ٩ – ١٣. ويُنظر: المدارس الأدبية الأوروبية وأثرها في الأدب العربي، د. رفعت زكي محمود عفيفي، دار الطباعة المحمدية، ط١ القاهرة (١٩٩٢): ٨٨.

(٢) يُنظر: تاريخ السريالية: ١٧–١٩.

(٣) إذا كنت نائما في مركب نوح: ٧٣.

مطلق فريد من أصوات هياريّة وانبجاسات مشيرة إلى مناطق
التحرك، بحيث إنه، نتيجة حياته التي لا تعرف التلف وإنما
الاستيعاب المطلق – يبدو مستعداً دائماً لإطلاق النار على
أبعد رجل يحدث أنه يسير في طريق فرعي، في **بلدة**

يُلحظ الغموض على النص بدءاً من مطلعه؛ لأنه ابتدأ بالحذف في مستهل النص، إذ يبدأ بحرف تشبيه، ومشبه به (قبضة) مع غياب المشبه، وعدم معرفة القارئ له، وكذا الإحالة على مجهول غير محدّد في الجملة: (يجريها عليها البحر)، مما يسبغ على النص نوعاً من التعمية، فضلاً عن إقامة علاقات بعيدة لا يوضحها السياق بين دوال النص، ما يجعله نصاً سريالياً آليا، يسعى الشاعر خلاله لاستكشاف اللا شعور؛ وهي كتابة غير واعية، تفلت من الإكراهات المنطقية، والعقل الرتيب، إلى فضاء أكثر رحابة[١]، فهي ((نوع من اللّا تركيز، من غياب الفكر، أو فراغه، حيث يمّحي الوعي، ويقتصر دوره على تلقي ما يأتيه: تلقّي ما يُرسله إليه اللاوعي، أو اللّا شعور، وتسجيله))[٢]؛ لذا يبدو النص مبنيا على علاقات متباعدة غير مترابطة أو مفهومة.

ويُشار إلى أن هذا النوع من الكتابة برز عند شعراء جماعة كركوك؛ تأثّرا بجماعة البيتنكس* الأمريكية، وقد ظهرت هذه الجماعة تعبيرا عن موقف جيل أطلق عليه "الجيل المهزوم"[٣]، وكما أن البيتنكس ((رفضوا الرأسمالية والحياة المادية الآلية في الغرب، فإن جماعة كركوك رفضوا الحياة القاسية والدمار والانقلابات القسرية التي كانت في العراق))[٤]، فكانوا ((يهدفون إلى تحطيم كل شكل وإلى فوضوية وعبثية لذلك ترى كثيرا من قصائدهم غير مفهومة))[٥]، وهكذا يمكن القول أن الغموض والنزعة السريالية في النص جاءت تعبيرا عن الثورة والتمرد ، ومحاولة رفض المنطق السائد.

---

(١) يُنظر: الصوفية والسوريالية، أدونيس، دار الساقي، ط٣ بيروت (د.ت): ١٣٣.

(٢) المرجع نفسه: ١٣٤.

(٣) يُنظر: جماعة كركوك وقصيدة النثر: ٥٤.

* البيتنكس (Beatniks) أو الجيل المهزوم (Beat Generatios): فئة من الكتاب الذين ظهروا في الولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية، متأثرين بمشاركتهم بالحرب التي كانت دائرة في عصرهم، وتقوم رؤيتهم على الاحتجاج ضد "أسطورة الحياة الأمريكية"، ونظامها الرأسمالي، وهذه الروح شكلت حركة شاملة في الفن والأدب، تأثر بها الجيل الستيني في العراق، يُنظر: الروح الحية: ١٧١–١٧٣.

(٤) جماعة كركوك وقصيدة النثر: ٥٤.

(٥) المرجع نفسه: ٥٣.

وهذه الكتابة الآلية المبهمة التي عُرفت عن السريالية ليست اعتباطية، وإنما تقوم على فلسفة يعتقدها السرياليون، إذ ظهرت بفعل اكتشافات "سيغموند فرويد(١٨٥٦-١٩٣٩م)"، لمناطق النفس البشرية اللا شعورية، وتجاذب الأنا الواقعية بين الأنا العليا التي تمثل المنطق والأخلاق الصارمة، وبين الهو التي تمثل عالما مجهولا من الرغبات، يكشف عن حقيقة الذات الإنسانية، وهو ما وجدوا فيه مواضيع شعرية، عُرفت بالحلم، حيث يُفسح المجال للّا وعي، لتكشف عن طبيعة الإنسان، وتطلعاته، وأفكاره[١]؛ لذا يبدو هذا النوع من الكتابة أقرب إلى الهذيانات، كما مرّ في النص السابق، وهو ما نراه أيضا في النص الآتي بعنوان "حفر على الخشب"[٢]:

في وسط الحقيقة، الخطأ الذي يزحف كالدودة. الحقيقة =
تركيب فسيفسائي من التناقضات: العلاقة بين الأجزاء،
تسميريّاً وفي نوع من المنطق الأعمى. منطقة المحاق حيث
الغرائز والأحلام في حرب. كاستعمالات السكين: القتل،
أو كشط البقايا القذرة عن مائدة ليجلس عليها الضيوف. أو
لمجرّد الإخافة. حرارة الشر والنشاط الغريب لأدوات
التحريك في اللغة العربية. تسمير الأنا المنهكة عاريةً إلى
جدار صلد من الإسمنت، بواسطة فأس. الشمس تتكئ على
عمارة بعيدة. على المائدة، سمكة مقليّة في صحن. **الباحث الحقيقي عن الحقيقة هو الذي يجد ما تنبئ جميع الظاهر عن أنه الحقيقة وحين يتأكد من أنها الحقيقة، يعمل على تجاوزها بكل ما يستطيع من القوة.**
مسيح، حفر على الخشب، أسنان مكشّرة باتجاه الأرض،
والعنق محنيّ هندسياً وبحدّة كأنما تحت ثقل ألوهةٍ عمياء لا
اتجاه لها إلا نحو الأسفل. الفنان: مجهول. **عملية التجاوز تلك أصعب من الحقيقة بكثير، قد تكون هي الحقيقة الوحيدة.**

(١) يُنظر: تاريخ السريالية: ١٧.
(٢) إذا كنت نائما في مركب نوح: ٨١.

إن بناء النص على انثيالات اللا وعي بهذه الصورة، التي تشتبك فيها الدوال بعشوائية تهدم القواعد السياقية، يفرغه من المعنى الأحادي، ويجعل كل معنى ينتجه القارئ للنص هو في حقيقته لا معنى؛ لأن التشتت في العناصر النصية يجعلها غير قابلة للإدماج ضمن معنى واحد، ومن هنا فكل معنى هو "مرجأ" – بحسب المصطلح التفكيكي– إلى ما لا نهاية له من المعاني، وكل معنى للنص مناسب، وغير مناسب في الوقت نفسه؛ لغياب المرجع الذي يحكم بصحةِ تأويلٍ ما من عدمه(١)، وهكذا يُستدلّ على دور الغموض بفعل السريالية، والكتابة الآلية في فتح النص على فضاء غير متناهٍ من التأويلات، ما يجعل هذا النمط من الغموض سمةً بارزةً للنص المفتوح عند سركون بولص.

ب- غموض الدوال المعرفية:

يتولد هذا النمط من الغموض نتيجة اعتماد مؤلف النص على مرجعيته الثقافية والمعرفية، في بناء نصوصه الشعرية؛ لأن ثقافة الشاعر الخاصة تتحول إلى رموز في نصه يصعب فهمها على غيره، وفي هذا الخصوص يرى "إيكو" أن مؤلف النص وهو ينظم استراتيجيته النصية يلجأ إلى "سلسلة من الكفايات" التي تمنح عباراته مضموناً، وهو ملزم هنا بأن تكون هذه الكفايات هي ذاتها التي يرجع إليها قارئه، أي إنه يُنظّم نصه على وفق هذه الاستراتيجية التي يستشف بها قارئا نموذجياً، يمتلك من الثقافة ما يمتلكه هو نفسه، كي يهتدي إلى سبيل لتأويل النص(٢)، وإن لم يتوفر هذا القارئ النموذجي فسيكون النص غامضا.

وفي هذا الارتباط بين ثقافة مؤلف النص وقارئه، يقول شكري عياد: إننا ((لا نعدو الواقع إذ قلنا أن معظم الشعراء –بل معظم الأدباء عامة– في عصرنا قراء نهمون، وأنهم يستمدون موضوعاتهم في أكثر الأحيان من قراءاتهم. ولا أعني بالموضوعات هنا ما اصطلح على تسميته بموضوع القصة أو القصيدة أو فكرتها العامة، بل كل المادة الفنية التي يعمل فيها الكاتب أو الشاعر، من أفكار وصور، وهما لا يستمدان هذه المادة من التاريخ أو الأعمال الأدبية السابقة وحسب، مما يظن أقرب إلى ميدانهما، وأقدر على إلهامهما، بل أنهما كثيرا ما يستمدانه من

(١) يُنظر: القارئ في الحكاية:٦٧، ويُنظر: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة – دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، عبد الكريم سرفي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم–ناشرون، ط١ الجزائر (٢٠٠٧): ٥٩.

(٢) يُنظر: القارئ في الحكاية: ٦٨.

ثقافتهما العلمية أضعاف الذي يستمدانه من ثقافتهما الأدبية))[١]، وبهذه الصورة التي قد يختل بها التوازن بين ثقافة المؤلف وثقافة القارئ، يتولد الغموض في النص، وهو ما يراه البعض مؤديا إلى إغلاق النص بدلا من انفتاحه، لا من أحادية معناه، لكن لعدم كفاءة القارئ، فمثل ((هذه النصوص لا يمكن أن تتوجه إلى القارئ العادي، أو حتى النموذجي، بل هي في حاجة إلى قارئ (فوق النموذجي والمثالي) يمتلك أدوات الإضافة المألوفة وغير المألوفة من شرح وتفسير وتأويل، واستحضار للمرجعيات التاريخية والأسطورية والفلسفية، وقدرة على كشف الأقنعة والرموز))[٢]، ومن أمثلة هذا النمط من الغموض في النص المفتوح عند سركون ما يرد في النص الآتي[٣]:

جلستُ في أحد المقاعد مع الآخرين الذين كانوا
صامتينَ في الظلام وثِمّ قاماتٌ
تتجوّلُ وتلمع في رؤوسها فجأةً
عيونُ حيواناتٍ زرقاءُ جائعة وكان ذلك يحدثُ كلّما
رفعتُ عيني أو حاولت أن أنظر حولي
لأعرف أين أنا
بعد قليل حاول رجلٌ مجهول أن يغادر
المسرح فأُطلق عليه الرصاص وقُتل على الفور
بدّلوا الأثاث ونصبوا بدل الأثاث تماثيل خفيفة من المطّاط
لملائكة وشياطين
موزّعة في أنحاء المسرح كيفما اتفق جعلوا الأشعة الصناعية
أكثرَ خفوتاً
لتخفّف من البياض الأصلي ثم أطلقوا مجموعةً من الغربان
المنقوعة بالفُسفور في الهواء وظهر أستاذٌ
جامعيّ ذو شعر أبيض ونظّارة
بحجم رادار فأخذَ يقرأُ مختاراتٍ من "الأرض الخراب"

(١) الغموض في الشعر الحديث، شكري محمد عيّاد، مجلة الفكر المعاصر،ع ٢٦، (١ أبريل ١٩٦٧): ٤٤.
(٢) النص المفتوح والنص المغلق، محمد عبد العظيم، مجلة الأدباء، ع٢ مصر (٢٠٠٦): ٧.
(٣) إذا كنت نائما في مركب نوح: ٥٦.

وفي أثناء ذلك استُحضرتْ على المسرح

مبولة دوتشامب

مغزلُ غاندي

نظّارةُ تروتسكي

سيجار تشرتشل

معطفُ ستالين

شاربُ هتلر

مقصلةُ روبسبير

بابُ زنزانة

رأسُ يوحنا

عربةُ أبوللو

قرنا الاسكندر

صندوقُ باندورا

إن النص مشحون بحمولة فكرية ثقافية تمثلت بالدوال المعرفية المستلهمة من حقول عدة؛ ما يجعل القراءة رهن معرفة القارئ مضامين هذه الدوال، وبذا يضطلع بدور رئيس في إنتاج المعنى، معتمداً على ثقافته المعرفية التي تخوّله فهم المدلول المضموني المباشر لكل دال، ومن ثم تأويله على وفق وظيفته في السياق، للخلوص إلى تأويل كلي للنص؛ لأن الدوال في النص تترابط بعلاقات متشابكة، بحيث لا تكون دلالة كل منها مستقلة عن الأبعاد الدلالية للدوال الأخرى، إنما تنتج عنها الدلالة الكلية متآلفة معا[1]، أي إن القارئ ينتج تأويله النهائي للنص وقراءته الكلية على وفق تراتبية تأويلية كما يأتي:

الدوال المعرفية ⟸ مداليلها المباشرة ⟸ التأويل الخاص بكل مدلول ⟸ التأويل الكلي للنص

وبتطبيق هذه السيرورة التأويلية على النص أعلاه، يتضح أثر الدوال المعرفية بتوجيه التأويلات، وصولا إلى تأويل كلي للنص، كما يلي:

(١) يُنظر: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: ٦٣.

الدال المعرفي	المدلول المباشر	التأويل الخاص	التأويل الكلي
قصيدة الأرض الخراب	هي قصيدة الشاعر الإنكليزي توماس ستيرنز إليوت (ت.س.إليوت) الذي يُعد ((الأب الروحي لحركة الشعر الحديث التي ظهرت في العالم العربي في أعقاب الحرب العالمية الثانية))[٢]، ولها أهمية لدى شعراء الحداثة؛ لأنها تُعد أسلوبا جديدا في الكتابة، ولأنها تعبر في مضمونها وشكلها عن أفكارهم[٣].	يرتبط تأويل هذا الدال بمضمون القصيدة؛ لأنها تمثل ردة فعل على **اتجاه الحضارة المادي (الحداثي)**؛ لإعلائه من شأن العقلانية مقابل الأفكار الماورائية والعقائدية للمجتمعات، ما أدى إلى تنامي وجه الحضارة المادية غير العابئة بأسئلة الإنسان ذات البعد المتعالي[١].	إن ما يمكن استخلاصه من مجموع التأويلات الخاصة لهذه الدوال المعرفية، بالنظر إلى وظيفة كلٍّ منها في سياق النص، نظرة كلية عامة هو: أن النص يختزل صورة التأريخ الإنساني في
مبولة دوتشامب	دوتشامب فنان فرنسي ارتبط اسمه بالسريالية والدادائية، والمبولة قدمها عملا فنيا في معرض الفنانين المستقلين في نيويورك عام (١٩١٧)[٤]؛ سخريةً من البرجوازية، وتعبيرا عن الامتعاض من الواقع الدموي، ومن جنون الحروب[٥].	تختزل هذه الدوال في بعدها الإيحائي جانبا من صورة العالم في الحقبة الزمنية التي شهدت الحرب العالمية الأولى، وهو الجانب الذي يمثل **الثورة والتمرد ضد الظلم البورجوازية، والرأسمالية والهيمنة والاستعمار**،	
مغزلُ غاندي	يشير هذا الدال إلى دعوة المهاتما غاندي الشعبَ الهندي لمقاطعة الثياب المستوردة من بريطانيا، واستعمال المغزل اليدوي لحياكة الملابس بدلا منها[٦].		
نظّارةُ	تروتسكي هو أحد القادة الثوريين الماركسيين الذين ساهموا بإنجاح الثورة الروسية (١٩١٧)،		

(١) إليوت عند النقاد العرب، د.فؤاد مطلب مخلف، د.لطيف محمود محمد، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، ع٣ (٢٠١٠): ٩٣.

(٢) فائدة الشعر وفائدة النقد، ت.س.إليوت، ترجمة وتقديم: د.يوسف نور عوض،مراجعة: د.جعفر هادي حسن، دار القلم، ط١ بيروت (١٩٨٢)، من مقدمة الكتاب: ٧.

(٣) يُنظر: إليوت عند النقاد العرب: ٩١.

(٤) يُنظر: الدادائية والسريالية، ديفيد هوبنكنز، تر: أحمد محمد الروبي، دار المحرر الأدبي، ط١ (٢٠١٦): ٥٣.

(٥) يُنظر: أقنعة الحداثة– دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، أ.د. عقيل مهدي يوسف، دار دجلة، ط١ عمان (٢٠١٠): ٢١.

(٦) يُنظر: مهاتما غاندي، رومن رولان، تر:عمر فاخوري، مطبعة وزنكوغراف طبارة، (د.ط) بيروت (د.ت): ٦٠–٦٣.

تروتسكي	ويُعد ثاني القادة أهمية بعد لينين تنظيرا وممارسة[١]، وتعد كتاباته أغنى مصادر الماركسية الثورية[٢]، ونظارته رمز نظرته الثورية للحياة والمجتمع في ظل الحكم السوفييتي، تمثلها مؤلفاته التي تحمل رؤيته.	وإلى ذلك ينصرف بعدها التأويلي الخاص في النص.	الوجود، بما فيها من صراع بين المادية والروحانية، وتمت الإشارة في النص إلى هذا المعنى بتصويره لوجود الذات في المسرح، حيث لا إرادة لها بالبقاء أو المغادرة، ولا تعرف أين هي، في جو من الخوف والرهبة، ويقود إلى هذا التأويل مجموع
سيجار تشرتشل	ونستون تشرشل القائد بريطاني، الذي ترأس الحكومة البريطانية أثناء الحرب العالمية الثانية، وقادها إلى الانتصار على القوات الألمانية، كان يعمل لزيادة المستعمرات البريطانية، وعُرف بتدخينه السيجار[٣].	قد لا تكون هذه الدوال غامضة معرفياً؛ لأنها أسماء لأعلام بارزين في التأريخ العالمي الحديث، غير أنها لا تخلو من حمولة معرفية، تأخذ مساحتها في التأويل، لا سيما أن النص يستدعي هذه الدوال بما علق منها في الذهن، فستالين بمعطفه، وهتلر بشاربه، وتشرشل بسيجاره، أي بوصفها إيحاءات لما بات يشكّل جزءا من ذاكرة تأريخية لحقبة **الحرب** العالمية الثانية، وهذا هو الرابط بين الدوال الثلاث، الذي يعطيها بعدها التأويلي الخاص في النص.	
معطفُ ستالين	جوزيف ستالين زعيم شيوعي، وديكتاتور، انفرد بحكم الاتحاد السوفيتي حكما فرديا حتى وفاته (١٩٥٣)، وقاد بلاده للانتصار في الحرب العالمية الثانية[٤].		
شاربُ هتلر	أدولف هتلر (١٨٨٩–١٩٤٥)، القائد الألماني، الذي أسس الحزب النازي، وحكم ألمانيا منذ عام (١٩٣٣) حتى اغتياله عام (١٩٤٥) بسقوط برلين على يد الحلفاء، وهو أبرز قادة الحرب العالمية الثانية[٥].		
مقصلةُ روبسبير	يُعد ماكسميليان روبسبير(١٧٥٨–١٧٩٤) من أبرز شخصيات الثورة الفرنسية ونادي اليعاقبة الذي أشعلها ضد الملكية، وقد عُرف بمطالبته بإعدام الملك، وعرف عهد وصوله إلى السلطة بـ"عهد الإرهاب" لما شهده من إعدامات	بناء على ما يتضمنه هذا الدال المعرفي من مدلول مضموني مباشر، ارتبط به هو "عهد الإرهاب" والإعدامات، التي هي من تمثلات **العنف** في التأريخ	

(١) يُنظر: موسوعة القادة السياسيين "عرب وأجانب"، عبد الفتاح أبو عيشة، دار أسامة، ط١ عمان (٢٠٠٢):١٥١.

(٢) يُنظر: ماركسية تروتسكي، دانكن هالاس، ترجمة ونشر: مركز الدراسات الاشتراكية، ط١ مصر (١٩٩٩): ٦.

(٣) يُنظر: أشهر القادة السياسيين من يُوليُوس قيصر إلى جمال عبد الناصر، تركي ضاهر، دار الحسام، ط٢ بيروت (١٩٩٢): ٤٣.

(٤) يُنظر: المرجع نفسه: ٤٦.

(٥) يُنظر: المرجع نفسه: ٦٤.

	للمعارضين بتهمة معاداة الثورة، مما أدّى في النهاية إلى محاكمته وإعدامه بالمقصلة[١].	الإنساني، فإن بعده التأويلي في النص ينصرف إلى هذا المفهوم.	الوظائف الدلالية لكل دال، بناء على مضمونه المعرفي، فما يُستحضر على المسرح يمثل جوانب من تأريخ الإنسان الحافل بالصراع والظلم والثورة، والحرب، والعنف، والآثام، والأساطير.
رأسُ يوحنا	يوحنا المَعمَدان بحسب الإنجيل، وهو نبي الله يحيى بن زكريا في الإسلام، والدال إشارة إلى رواية قتله بأمر هيرودس ملك اليهود بعد أن نهاه عن زواجٍ محرّم[٢].	إن ورود هذا الدال ذو الحمولة الميثولوجية إلى جانب الدوال السابقة ينقله من مساحته الدينية إلى مساحة أخرى تتعلق بقصة إعدام النبي تحديداً، وبذا فهو يشير إلى **الخطيئة والمعصية والآثام.**	
عربةُ أبوللو	أبوللو هو الاسم الروماني للإله اليوناني فوبيوس، ابن زيوس، إله الشمس، ويُرمز إليه بمركب، أو عربة ذهبية، إشارة إلى ما تتضمنه الأسطورة من أنه يجلب النهار أو الشمس بعربته كل صباح[٣].	يلحظ على هذه الدوال مجتمعة ارتباطها بالبعد الأسطوري، ولذا نرى أن استحضارها في النص يؤدي وظيفة تأويلية تتعلق باستحضار **الأسطورة** بوصفها جزءاً من تراث الإنسانية.	
قرنا الاسكندر	هو الاسكندر الأكبر، المقدوني، ومن ألقابه ذو القرنين (٣٥٦–٣٢٣ ق.م)، ترتبط ولادته وحياته بكثير من الأساطير، وقد كان ملكاً عادلاً، وقائداً عسكرياً، أسّس امبراطورية عظيمة توسعت من الغرب إلى الشرق[٤].		
صندوق باندورا	باندورا هي أول امرأة خُلقت بأمر من زيوس في مجتمع الرجال بحسب الميثولوجيا الإغريقية، وحملت معها إليهم صندوق الشرور المحمل بكل شرور البشر عقاباً لهم، وقد مُنعت من فتحه لكن الفضول دفعها لذلك[٥].		

(١) يُنظر: الثورة الفرنسية، د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط) القاهرة (١٩٩٢): ٢٣٥–٢٤٥.

(٢) يُنظر: قصص الأنبياء، قطب الدين سعيد بن هبة الله الراوندي(٥٧٣هـ)، تح: عبد الحليم عوض الحلي، مطبعة عمران، ط١ (١٤٣٠هـ): ٦٦.

(٣) يُنظر: أساطير الحب والجمال عند اليونان– دراسة نصية، درّيني خشبة، دار التنوير، ط١ بيروت (١٩٨٣):٤٧.

(٤) يُنظر: الإغريق تاريخهم وحضارتهم – من حضارة كريت حتى قيام امبراطورية الاسكندر الأكبر، د. سيد أحمد علي الناصري، دار النهضة العربية، ط٢ القاهرة (د.ت): ٥٠٥، ويُنظر: ذو القرنين – الملك العادل الذي طاف بالأرض، منصور عبد الحكيم، دار الكتاب العربي، (د.ط) القاهرة (د.ت): ٧.

(٥) يُنظر: أساطير إغريقية – أساطير البشر، د. عبد المعطي شعراوي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣ القاهرة (د.ت): ١/٦٨.

يتضح بهذه الصورة أثر غموض الدوال المعرفية في فتح النص على تأويلات متعددة*، بحسب فهم القارئ للدوال المعرفية، وتأويله لوظائفها في نسيج النص، ما يتطلب قارئاً مثالياً يمتلك من الثقافة والمعرفة، ما يعينه على فهم الدوال المستلة من حقول متباينة شملت الأدب والسياسة والتأريخ والعقائد والتراث.

وعودا على مفهوم إيكو حول الاستراتيجية النصية التي يتوقع على وفقها المؤلّفُ قارئَهُ، نرى أن سركون في نصه يتوقع قارئاً مثالياً، ويريد منه بذلَ جهدٍ معرفيٍّ لاكتشاف معانيه، لأن اللذة تكمن في المفاجأة والدهشة؛ لذا يرفض أن يذيّل نصوصه بهوامش أو إحالات، يقول: ((أنا أرفض أن أكون مرشدا، فأنا لا أكتب أية إرشادات للقارئ، لأنني أنتظر أن يكتشفها بنفسه لتكون مفاجأة، وإذا لم يكتشفها فهذه ليست مشكلتي، ليفهم ما يفهم))[٢]، وهذا هو جوهر الانفتاح النصي، أن يفهمَ كلٌّ ما يفهمُه.

٣. التداخل الأجناسي:

يُفرق "رولان بارت" بين مفهومين أدبيين هما: النص الأدبي، والعمل الأدبي، فالأخير يخضع لتقسيمات النظريات الأجناسية التي تفرض حدودا صارمة بين الأجناس، والأنواع الأدبية، وهو ما يسميه الأدب البرجوازي الكلاسيكي، أما النص أو ما يُدعى نصاً –بحسب تعبيره– هو الذي له القدرة على خلخلة الأجناس الأدبية، حتى لا يمكن تصنيفه ضمن، جنس أو نوع ما[٣]، يقول: ((إن النص لا ينحصر في الأدب (الجيد)، إنه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى ضمن مجرد تقسيم للأجناس، ما يحدده على العكس من ذلك، هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة))[٤].

وهذا الفهم للنصية بوصفها عبورا لحدود الأنواع الأدبية على وفق الرؤية النقدية ما بعد البنيوية يمثل أحد ملامح انفتاح النص على مساحة تلقٍّ جديدة؛ لأن تحرر الكتابة من قيود الأنواع

---

* في مثال آخر لغموض الدوال المعرفية يأتي قوله : ((وهذا النسر الذي يعيش في حنجرتي كسكّير في حانة هو الله/ هو مومس السياب العمياء هو آخر نيران بني الأحمر/ هو مارا واليعاقبة هو أحذية جبران خليل جبران تقيسُ أوردةً مقشعرّة/ في الطرق المنحنية نحو الداخل هو الداخل في مدينة العادة/ والغيمة في سروال مایاكوفسكي قبل الانتحار))، إذا كنت نائما في مركب نوح: ٣٧.

(٢) سافرت ملاحقا خيالاتي، من حوار بعنوان: لست مصارع ثيران: ١٣٤.

(٣) يُنظر: درس السيميولوجيا: ٤٨.

(٤) المرجع نفسه: ٦١.

الأدبية، يعني هدم نسق المعايير المرجعي المتشكل لدى القارئ بشكل تراكمي من خبراته القرائية السابقة، وهو ما يُعرف بحسب نظرية التقلي بـ "أفق انتظار القارئ"[١].

وإبطال "أفق الانتظار" بواسطة خروج النص على معايير الجنس أو النوع الأدبي، يشكل قيمة جمالية مرتبطة ((بدرجة "انزياحه الجمالي" عن أفق الانتظار المعهود، أي بمدى تعطيله للتجربة السابقة وتجاوزه لها وتحريره للوعي بتأسيس إمكانات جديدة للرؤيا والتجربة، وبعبارة أخرى فإن القيمة الجمالية للعمل الأدبي الجديد تكون أكبر كلما كان "تغير الأفق" السائد ضرورة مُلحة يتطلبها استقبال هذا العمل. وعلى العكس من ذلك فكلما تضاءلت هذه "المسافة الجمالية" ولم يقتض العمل الأدبي الجديد أي تغير في الأفق، بل استجاب تماما للانتظار المألوف والمستقر، فإنه يقترب حين إذن من ميدان الفن الاستهلاكي))[٢]، وهذه المسافة الجمالية ليست ثابتة؛ لأن قارئ النص المعاصر سيجد فيها لذةً أو دهشةً أو حيرةً لأنها تمثل تغيرا في أفق انتظاره، أما القارئ المستقبلي فلا يجد ذلك؛ لأنها ستكون جزءاً من نسق مرجعي صار مألوفاً بالنسبة له[٣].

وينعكس مفهوم النص العابر للأنواع هذا في بيان أدونيس –سابق الذكر– حول تأسيس كتابة جديدة، تسعى إلى إزالة الحدود بين الأنواع الأدبية[٤]، كما نجده عند فاضل العزاوي الذي يُسمي النص المفتوح بـ "الكتابة عند خط التماس"[٥] أي على حدود النوع، بمعنى الاستفادة من عناصر الأنواع الأدبية المجاورة، ويُلحظ أن هذا المولود الهجين بوصفه نوعا من الكتابة الحرة، التي تستثمر خصائص أنواع أدبية عدة، يرد في النقد العربي الحديث بمسمّيين (النص)، أو (الكتابة)[٦]، ويُشار إلى أن سركون بولص كان في مقدمة الشعراء الستينيين الذين حاولوا التجريب في ميدان العبور بين الأجناس[٧].

---

(١) يُنظر: من فلسفات التأويل: ١٦٥.

(٢) المرجع نفسه: ١٦٦.

(٣) يُنظر: جمالية التلقي – من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبيرت ياوس، تر: د. رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، ط١ الجزائر (٢٠١٦): ٦٠.

(٤) يُنظر: تأسيس كتابة جديدة: ٧.

(٥) يُنظر: الروح الحية: ٢٣٣.

(٦) يُنظر: مرايا نرسيس: ١٩، ويُنظر: اللغة الثانية – في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، ط١ بيروت (١٩٩٤): ٦٧.

(٧) يُنظر: تمثلات الحداثة: ٣٩٨.

وتبرز فاعلية التداخل الأجناسي، والانفتاح على الأنواع الأدبية، وأثره في فتح النص الشعري عنده، من خلال توظيفه تقنيات السرد والبناء الدرامي في نصوصه الشعرية، وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذا التداخل –لا سيما مع السرد[١]– لا يكاد يخلو منه نص من نصوص سركون، فكيف يمكن أن يكون سمة مميزة للنص المفتوح وهو موجود في غيره؟

إن المعيار الذي نتخذه في التمييز بين النص المفتوح وقصيدة النثر، هو نسبة تداخل الفنون الأخرى مع النواة الشعرية للنص، إذ تبدو سلطة البناء السردي أو الدرامي أشد سطوة في النص المفتوح منها في قصيدة النثر*، وبذا يكون المعيار الفارق هو نسبة التداخل الأجناسي ضمن بنية النص، ومن ذلك ما نراه في المشهد الآتي من هيمنة درامية على نواة النص الشعرية، كما يلي[٣]:

كلّا، أنا نفسي خرجت لأجد أحداً أتحدث معه.

خرجتَ في الليل تسير لتجد أحداً تتحدث معه؟

نعم.

ليس هذا غريباً.

لكنني لم أتوقع أن يهطل المطر بهذا العناد. والبرد أيضا

شديد.

إنك لا ترتدي ملابس حقيقية. سروالك صيفي؟

إنه خفيف لكنه جيد.

لن ينفعك كثيرا. خصوصا هذه الليلة.

رأيتُ عينيه تتحركان في قناع مظلم من الجلد. انتظرت أن

يكمل.

---

(١) يُنظر: مآل سركون بولص: قصيدة سرد، حسن ناظم، مقال منشور في مجلة اللحظة الشعرية، ع١٨(ربيع٢٠١٠)، (مجلة الكترونية): http://fawzikarim.com/poetry_moment/

* يُعد الجنس الأدبي ((موجها من موجهات القراءة. أي أنه يمنح القارئ مفتاحا لقراءة النص بهدي أعراف الجنس الذي ينضوي تحته. ولذا فإن تكريس أعراف جديدة في قراءة النصوص، تستلزم بالضرورة تخطي الموجه الجنسي للنص، بحثا عن شعرية خاصة به، وذلك يبرر مهمة البحث عن السردي في الشعري مثلاً، فالحدود بين الأجناس الأدبية تُعبر باستمرار، والأنواع تُخلط أو تُمزج))، مرايا نرسيس: ١٦.

(٣) إذا كنت نائما في مركب نوح: ٧٩.

هذا هو يوم الطوفان.

يوم ماذا؟

الطوفان، الطوفان. (يداه ترتفعان) أنا، أنت، العالم: كل

شيء سيغرق، سيغيب.

يتمظهر النص على شكل مشهد درامي تحضر فيه تقنيات البناء الدرامي حضورا جليا، تمثل بتعددية الأصوات عبر الحوار الذي قام عليه النص، وبروز صفات لكل من الشخصيتين يمكن استخلاصها من الحوار، وهو العنصر الثاني من عناصر البناء الدرامي، فضلا عن الإشارات الخاصة بالعوامل المساعدة، من وصف للظروف المحيطة بالمشهد (المطر يهطل بعناد/ البرد أيضا شديد)، أو وصف حركات الشخصية (عيناه تتحركان/ يداه ترتفعان)، والأهم من ذلك هي الحبكة التي تشتد في وسط النص حين ينبئه بالطوفان، وبعد ذلك تبدأ بالتداعي، وهنا يتحول النص من الحوار إلى مونولوج* يظهر فيه صوت الراوي(١)، وتظهر اللمحة الشعرية التي شكلت نواة النص، وهي حالة من الاغتراب والقلق النفسي التي اتضحت في النص بصوت الراوي، كما يتبين في ما يأتي(٢):

كان الرجل يونانيا أعمى.

أجنبي مثلي.

وعندما لم يتكلم، قلت

مثلي

مرة أخرى.

أنك من بلد آخر، نحن أجنبيان.

إن النص بهذه الصورة يختزل شعوراً بالاغتراب، والصراع النفسي، وهذا المعنى ليس مجرّدا في النص، بل مستوحى من تجسيم التجربة الذاتية دراميا، أي أن ما قدمه البناء الدرامي للنص

---

* المونولج: هو وسيلة درامية لتقديم المحتوى الذهني الداخلي للشخصية، يُنظر: التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر – دراسة نقدية، د. محمد عجور، دائرة الثقافة والإعلام–الشارقة، ط١ الشارقة (٢٠١٠):٥٤.

(١) يُنظر: تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة: ١٨٦. ، ويُنظر: التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر: ٢٠.

(٢) إذا كنت نائما في مركب نوح: ٨٠.

الشعري من أدوات تعبيرية، نقله من التجريد والغنائية الذاتية إلى تجربة مجسمة في إطار حسي ملموس[١]، وهو ما يفتح باب التفاعل مع القارئ في النص؛ لذلك يعد عز الدين اسماعيل التعبير الدرامي في النصوص الشعرية أعلى مستويات التعبير[٢].

ومن أمثلة هيمنة عناصر البناء السردي، على الهوية الشعرية الأصلية للنص، ما نراه في النص الآتي بعنوان "بلدة"[٣]:

ظهرت البلدة من النافذة، في الغرب حيث تُجمع القمامة
على شكل جبل هناك مثلثات بيضاء وأخرى سوداء يظهر
أخيراً أنها طيور. وبعض الرجال المقوّسين يبحثون في
أعماق الفضلات التي يتصاعد منها بخارُ برتقالاتٍ متفسّخة.
يبدو أحدهم وفي نهاية ذراعه علبة فارغة إلا من سمكة
سردين واحدة متيبّسة قليلاً. وجد أحدهم نظّارة بزجاجة
واحدة وأخذ يجرّبها بوضعها على جسر أنفه، ثم نظر إلى
أعلى
بعينٍ واحدة
مفتوحة في الإطار المفقود والأخرى مغطاة بزجاجة، فرأى
العالم مفصولاً في وسطه بخطّ أفقي حادّ يترجرج كحافة بحر
عدسية متلألئة في جانب وفي الجانب الآخر ظلام شاحب
تظهر على سطحه قامات طويلة منحنية تشق طريقها بين
البيوت بصعوبة.

في هذا النص تنمحي ملامح البناء الشعري، وتحل محلها عناصر وتقنيات سردية، تمثّلت بتصوير المكان، بنظرة شاملة، أعقبها الاقتراب أكثر من المكان الذي سيشهد الحدث، حيث (جبل القمامة) وحوله بعض الأشخاص، من دون توضيح ملامح الشخصيات؛ لأن النص جاء على شكل قصة قصيرة جدا، ومن المعروف أن هذا الشكل السردي لا يحفل ببناء الشخصية، إنما بؤرته

(١) يُنظر: الشعر العربي المعاصر: ٢٨١-٢٨٢.
(٢) يُنظر: المرجع نفسه: ٢٧٨.
(٣) إذا كنت نائما في مركب نوح: ٨٤.

المركزية هو قيامه على المفارقة التي تضمر نوعا من التضاد، بين ما تقوله الكلمات، وما يقع في ذهن القارئ من تأويلات، وهو ما تم تصويره في النص، من منظور الشخصية التي لبست النظارة ذات الزجاجة الواحدة، فبدا العالم لها منقسما إلى جانبين، أحدهما مضيء، والآخر مظلم، وهذه الثنائية تمظهرت في النص بأكثر من شكل، مثل السواد والبياض، الفقر والغنى، والبلدة من جهة، وجبل القمامة من جهة أخرى، وهذه الثنائيات والتناقضات هي سمة القصة القصيرة جدا، التي تمثلت في النص بلغة موجزة ومكثفة، بعيدة عن الجزالة والتفخيم، وقريبة من المألوف والعادي، وهي جميعها من سمات البناء السردي في القصة القصيرة جدا(١).

إن ما يهمنا من ذلك، هو الكشف عن خيط التداخل بين السردي والشعري، ومن الواضح على النص هيمنة السردي، وهو ما يضع القارئ في حيرة إزاء تجنيس ما يقرأه، هل هو سرد أم شعر؛ إذ لم يبق في النص من آثار البنية الشعرية، سوى "التكثيف الشعري" في لغته(٢)، وهذا هو ما ألمحنا إليه في ما سبق، من تغير في أفق انتظار القارئ، لا سيّما أن النص مُصدّر بمؤشر أجناسي هو "شعر"، وهذه الحيرة إزاء تجنيس النص، هي ما يجعله نصاً عابراً للأنواع الأدبية، منفتحا على تقنيات الفنون عامة.

إن هذه المعاينة للنصوص المفتوحة عند سركون بولص إنما تكشف عن حركة إبداعية ريادية، تجاوزت القواعد التقليدية الثابتة، وذهبت إلى مدى بعيد في التجريب والابتكار الفني، ومحاولة الكشف عن وسائل جديدة في التعبير، كما أوضحت السمات التي يُمكن على وفقها التمييز بين النص المفتوح وبين قصيدة النثر، في مجمل نتاج سركون بولص الشعري، لا بوصفه نوعا أدبياً مستقلاً، إنما نصاً عابرا منفتحاً على التأويلات المتعددة؛ لما فيه من سمات تغيب معناه الأحادي وتدفعه بهذا الاتجاه، وهذه السمات البارزة هي التجريب، والغموض، والتداخل الأجناسي، وبذا تتضح معالم القسم الثاني الذي يشكل مع قصيدة النثر الهوية النصية والأدبية التي ميّزت تجربة سركون بولص الشعرية، وجعلتها علامة فارقة في حركة الحداثة الشعرية الستينية في العراق.

(١) القصة القصيرة جدا، رؤى وجماليات، د. حسين المناصرة، دار الكتب الحديث، ط١ إربد (٢٠١٥): ١٥–١٨.
(٢) يُنظر: القصة القصيرة جدا: ٧٧.

الفصل الثاني

الهوية الذاتية وتمثلاتها الشعرية

- المبحث الأول: الانتماء والهوية القومية.
- المبحث الثاني: المنفى والهوية الوطنية.

المبحث الأول: تمظهرات الهوية القومية:

تتفق معظم الدراسات على أن "القومية" تُعد من أكثر الظواهر انتشارا في العصر الحديث، وأقلها فهما ووضوحا؛ لتشابك المفهوم مع مناحٍ فكرية، وسياسية، واجتماعية، وثقافية عدة، وامتداد جذوره إلى أعماق علم النفس السياسي، فيما يخص الدولة القومية؛ لذلك يصعب فصل مفهوم القومية عن هذه العناصر التي تتفاعل معه، فضلا عمّا يتركه ذلك من أثر بالغ في تشكيل الهوية الإنسانية(١)، ويُشار إلى أن مفهوم القومية* قد استُعمل للمرة الأولى في عام (١٨٥١) في محاضرة ألقاها البروفيسور "باسكوال ستانسيلو مانتشيني"(١٨١٧–١٨٨٨) ، وهو أحد القادة الإيطاليين الذين دعوا إلى وحدة إيطاليا، وكان عنوان المحاضرة "الأمة كأساس للدول"، وذهب إلى أن أهم عناصر تكوين الأمة هي الأرض والأصل العرقي والعادات واللغة(٢)، وهو ما صار يُعرف في ما بعد من بين الدراسات النظرية للقومية، بـ"القومية العرقية" إشارةً إلى ((التأكيد على الهوية الجماعية التي تدور حول أسطورة أصل عضوي (بيولوجي) مشترك. وهو امتداد لمبدأ القرابة بالمجتمع الكبير. يترتب عليه الادعاء بالسيادة الإقليمية. ويمكن أن يشير هذا المصطلح أيضاً إلى أية حركة ترتكز على خصائص ثقافية موضوعية مشتركة (لغوية، دينية، فولكلورية، أو أية توليفة مما سبق) كأساس للقومية السياسية))(٣).

ويقابل مفهوم القومية العرقية –الذي يُعد رجعيّا– مفهوم القومية المدنية، ويُقصد به ((تأكيد الشعب لهويته الجماعية وحقه في السيادة السياسية والإقليمية القائمة على تمسكه بمجموعة مشتركة من القيم السياسية، وعلى ولائه لدولة محددة المعالم الإقليمية، قائمة بالفعل أو يُنتظر قيامها))(٤)،

---

(١) يُنظر: القومية العرقية وسقوط الامبراطوريات (أوروبا الوسطى، وروسيا، والشرق الأوسط (١٩٢٣–١٩١٧)) ، أفيل روشفالد، تر: عاطف معتمد/ عزت زيان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المركز القومي للترجمة، ط١ القاهرة (٢٠١٢): ٢٧.

* إن كلمة "قومية" أُخذت عند العرب عن الاسم "القوم" ويُقصد بها "الأمة"، وتفضيل استعمال "القومية" على "الأمية"؛ لما تتركه "الأمية" في الذهن من لبس ومعنى غير محبب، وهذا اللبس غير موجود في اللغات الأخرى، يُنظر: تاريخ الحركات القومية – يقظة القوميات الأوروبية، د. نور الدين حاطوم، دار الفكر، ط٢ ١٩٧٩: ١/٥.

(٢) يُنظر: القومية والعقلانية، ألبرت بريتون، وجيانلويجي جاليوتي، وبيير سالمون، ورونالد وينتروب، تر: أمينة عامر، وعاطف مدكور، ومحمد عبد السلام، الهيئة العامة المصرية للكتاب، المشروع القومي للترجمة، ط١ القاهرة (٢٠٠٦) : (مقدمة المترجمين) /٩.

(٣) القومية العرقية: ٣٤.

(٤) القومية العرقية: ٣٣.

وهنا نلحظ أن القومية المدنية لا تهتم بعناصر اللغة والدين والعرق، وأن العنصر الوحيد الذي تؤكد عليه هو حق شعب بامتلاك دولته، بناءً على قيم سياسية مشتركة*؛ لذا تُعرّف النظرية القومية الحديثة الأمة أنها: ((مجموعة من الناس تشترك في العواطف نفسها المتمظهرة إلى حدٍّ كاف في دولة خاصة بها؛ ومن ثم فإنّ الأمّة هي مجموعة من الناس تميل عادةً إلى إنتاج دولة خاصة بها))(١)؛ ما يجعلها تناقض القومية العرقية التي جوبهت بكثير من النقد الذي فكك عناصرها، وأضعف قدرتها على تكوين أمة، ويُعد "أرنست رينان" أحد أبرز المنظّرين الذين عددوا أسسا موضوعية بديلة عن عناصر القومية العرقية(٢).

وبعيداً عن الخوض في التنظير المطول حول مفهوم القومية، بما فيه من مدارس متعددة، فإن ما يهمنا من هذا التنظير هو إيضاح الأسس التي اعتمدها البحث في تحديد الهوية القومية كما تتمظهر في شعر سركون، وهنا لابُدّ من الإشارة إلى انتماء سركون إلى المكون الآشوري (السرياني)**، وأنّ الآشوريين –كما يصفهم الدكتور مؤيد الونداوي– هم ((مجموعة قبائل جبلية (..) يمتهنون الرعي والزراعة مسيحيو الديانة، نساطرة المذهب، اللغة التي يستخدمونها هي مزيج من الآرامية والسريانية، ولكونهم يسكنون الجبال الباردة ومجاورين للأكراد فقد أخذوا عنهم الكثير من العادات والتقاليد بما في ذلك طريقة الملبس، ولقد فرض عليهم المكان وطبيعته أن يجعلهم

---

* ألمانيا الهتلرية تُعد إحدى نماذج القومية العرقية، في حين تعد فرنسا نموذجا للقومية المدنية؛ إذ كرّست حق المواطنة لكل من يقيم على الأرض بغض النظر عن عرقه، بخلاف ألمانيا العرقية التي اعتمدت القرابة ورابط الدم وتعاقب الأجيال أساسا في المواطنة، يُنظر: علم اجتماع القومية ديفيد مالك كرون، تر: سامي خشبة، المركز القومي للترجمة، ط١ القاهرة (٢٠٠٧): ٣٢.

(١) نظريات القومية – مقدمة نقدية، أوموت أوزكيريملي، تر: معين الإمام، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط١ بيروت (٢٠١٣): ٦٥.

(٢) علم احتماع القومية: ٢٢.

** يُطلق اسم "السريان" على الأقوام الآرامية التي اعتنقت المسيحية، بينما بقي اسم "الآراميين" ملتصقا بالأقوام الآرامية الوثنية، أما السريان فتتنوع تسمياتهم بين (الكلدانية والسريانية والآشورية)، وهي دلالات دينية أكثر من كونها عرقية، مردها إلى الخلافات الطائفية بين الكنائس المسيحية، أما التسمية الآشورية فيقال أنها أُطلقت على الآشوريين نسبة إلى مدينتهم المقدسة "آشور"، وقد سقطت الدولة الآشورية عام ٦١٢ ق.م، ويشير بعض المؤرخين إلى أنها تعرضت لفيضان أدى إلى تدميرها، وقد كانت عاصمتهم "نينوى" وهي "الموصل" الحالية، يُنظر: الهويات والتعددية اللغوية (قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن)، عز الدين مناصرة، الصايل للنشر والتوزيع، (د.ط) عمان (٢٠١٣): ١٠٧، ويُنظر أيضا: المملكة الآشورية من عصر القوة إلى الانهيار ٧٢٢–٦١٠ ق.م، م.د طعمه وهيب خزعل، مقال منشور في مجلة التراث العلمي العربي، ع٢ (٢٠١٥).

متضامنين متكاتفين في الحرب والسلم، ونظراً لمجاورتهم لأمم أوسع منهم هي جميعها تدين بالإسلام فقد أحبوا الاستقلال بأمورهم))[1]، وهذا الوصف إنما يذكرنا بعناصر الهوية القومية العرقية، إذ اشتمل على قبلية، ودين، ولغة، ومسكن، وثقافة خاصة بهم، وإنما نشير إلى انتمائه الآشوري ليكون ذلك مدخلا للبحث في تمثله لسؤال الهوية القومية في تجربته الشعريـة؛ ذلك أن هذا المكون قد تعرض إلى حملات إبادة، ومحاولات لطمـس هويته منذ القدم حتى العصر الحديـث*.

ولأن سركون مثل كل شاعر آخر، لا بد أن يتشرب ثقافة وذاكرة وهموم البيئة التي عاش فيها، لا يمكن له أن يشيح بنظره عن التأريخ الذي عاشه أهله الأشوريون**، والحاضر الذي يعيشونه، وهو نفسه يقول: ((إن الكاتب شاهد على عصره، وعليه أن يكون واعيا، في خضم كل

(١) كتاب قوات الليفي العراقية (١٩١٥-١٩٣٢)، العميد جي. كيلبرت براون، ترجمة وتحقيق: مؤيد إبراهيم الوناوي، مطبعة شفان، ط١ السليمانية (٢٠٠٦)، (الفصل التمهيدي للمترجم): ٢٢.

* إن الآشوريين والسريان عامة قد تعرضوا على مر التأريخ إلى الكثير من الاكتساحات، وعمليات الاقتلاع والطمس، فقد تعرضوا بعد الفتح الإسلامي إلى عملية أسلمة وتعريب، فلجؤوا إلى المناطق الجبلية ليكونوا بمأمن من ذلك، غير أنهم بعد تراجع الدولة العربية، وصعود الدولة العثمانية، تعرضوا إلى ما يُعرف بحملات "التتريك" و "التكريد"، وهي سلسلة مذابح تمت بحقهم بتهم الانحياز للروس القيصريين أو الانكليز، وكانوا يجبرون على الرحيل أو التحول إلى أكراد مسلمين، فضلا عن الأذى الذي لحق بهم من جيرانهم الفرس..، ومن المذابح المؤسفة التي تعرضوا إليها أيضا ما يُعرف بمذبحة "سميل" (١٩٣٣م)، في زمن الدولة العراقية المعاصرة، قبل ولادة سركون بولص بأحد عشر عاما، يُنظر: الذات الجريحة – إشكالات الهوية في العراق والعالم العربي "الشرقمتوسطي" ، سليم مطر ، دار الكلمة الحرة، ط٤ بيروت (٢٠٠٨) : ٤٢٥ – ٤٢٨، ويُنظر أيضا: نكبة سميل ١٩٣٣-أسبابها وتأثيراتها المحلية والدولة، عوديشو ملكو كوكيس آشينا، (أطروحة دكتوراه)، جامعة سانت كليمنتس، اقليم كوردستان- العراق، (٢٠١٢).

** ينفي بعض المؤرخين صحة تسمية الآشوريين بهذا الاسم؛ زعما بأنها من قبيل الادعاء بكونهم أحفاد سكان مملكة آشور؛ وهو برأيهم (المؤخين) ادعاء ليس له ما يؤيده، في حين يذهب آخرون إلى أن تسمية "الآثوريين" هي كلمة مشتقة من الآشوريين نسبة إلى الدولة الأشورية التي لم يبق منها سوى آثار، غير أن بعض علماء الآشوريات أنكروا وجود صلة بين الآثوريين والآشوريين، ومنهم طه باقر الذي يرى أن تسمية الآثوريين بالآشوريين تقف وراءها دوافع سياسية انكليزية، وهي تسمية بلا دليل صلب، وتتعدد الآراء إلا أن التسمية عرفا هي الآشوريون، لمزيد من الاطلاع، يُنظر: كتاب قوات الليفي العراقية (١٩١٥-١٩٣٢): ٢١-٢٢.

هذه الفوضى والجنون، والحروب والمذابح، وأن يكون مدركا لتلك الأصوات الباهتة التي تحدثنا عن الزمن الماضي، عن حيوات أخرى مدفونة في بطن الحوت الذي يُطلق عليه التأريخ))[١].

وسنتقصّى في هذه الدراسة تشرب النص لهذا التأريخ، والحاضر، وتمثله لهوية الشاعر القومية المغيبة؛ لأن الهوية المستلبة وإن توارت خلف ستار من التغاضي، نتيجة ظروف معينة تبقى تنتظر في الظل أي متنفس لتعبّر عن ذاتها[٢]، وهذا ما نجده في خطاب سركون الشعري الذي تمثلت فيه الهوية القومية على النحو الآتي:

١. أزمة الانتماء:

يُعد الانتماء أحد أجوبة سؤال الهوية، بصيغة (من نحن؟)، وهو أساس الهوية الاجتماعية، ويشكل مجموعة الروابط التي تشد الفرد إلى جماعة أو عقيدة أو فلسفة معينة، وقد يأخذ صورة شبكة من المشاعر، ومنظومة من الأحاسيس التي تربط بين الفرد والمجتمع[٣] ، ويأتي ((الشعور بالانتماء كنتاج لعمليات التكامل الاجتماعي، ولعملية تمثل القيم الاجتماعية السائدة في إطار المجتمع))[٤]؛ لذا كان الإحساس بالهوية ((مركب من مشاعر الانتماء، والتكامل، والإحساس بالاستمرارية الزمنية، والتنوع، والثقة بالنفس، والإحساس بالوجود))[٥]، وبحسب "إريك أيركسون"(١٩٠٢-١٩٩٤) يُعد الشعور السليم بالهوية هو إحساس بالمشاركة، الناجم عن الإحساس بالاعتراف الاجتماعي، ((في حين تترافق أزمة الهوية من المنظور النفسي الاجتماعي مع الإحساس بعدم الأمان وإرهاق الدور والتشرد والاغتراب))[٦]؛ لذا ((حين يطغى إحساس "الأنا" بظلم الآخر وهيمنته، تبادر إلى الدفاع عن نفسها خشية الذوبان، فتقوّي انتماءها إلى الجماعة،

---

(١) عن الشعر والذاكرة، سركون بولص، ترجمه عن الانكليزية: خالد الجبيلي، مقال منشور ضمن كتاب: الهاجس الأقوى عن الشعر والحياة: ١٧.

(٢) يُنظر: الهويات القاتلة "قراءات في الانتماء والعولمة"، أمين معلوف، تر:د. نبيل محسن، دار ورد للطباعة، ط١ دمشق (١٩٩٩): ٢٧.

(٣) يُنظر: إشكالية الهوية والانتماء في المجتمعات العربية المعاصرة، علي أسعد وطفة، ضمن كتاب: الهوية وقضاياها، في الوعي العربي المعاصر، مجموعة مؤلفين، مركز دراسات الوحدة، سلسلة كتب المستقبل العربي (٦٨)، ط١ القاهرة (٢٠١٣): ١٥٥.

(٤) الهوية، اليكس ميكشيللي، تر: علي وطفة، دار الوسيم، ط١ دمشق (١٩٩٣): ٧٥.

(٥) المرجع نفسه: ١٢٩.

(٦) البحث عن الهوية "الهوية وتشتتها في حياة إيريك إيركسون وأعماله"، Peter Cozen، تر: د.سامر جميل رضوان، دار الكتاب الجامعي، ط١ العين–الإمارات العربية المتحدة، (٢٠١٠): ١١١.

وتتماهى بها من أجل الحصول على الاعتراف ومواجهة الإقصاء، أو المسخ، الذي هو الموت، لذلك تبحث عن الهوية، التي تتميز عن الآخر المختلف، وتجمعها بمن يأتلف معها، كي يزداد إحساسها بكينونتها))[١].

إن مسألة الانتماء شبيهة بدوائر متداخلة، ذات مركز واحد؛ لأن الفرد داخل الجماعة الواحدة، هو هوية متميزة، تضع نفسها في مركز الدائرة، وهو "أنا" لها "آخر" داخل الجماعة نفسها، والجماعات داخل الأمة، هي كالأفراد داخل الجماعة، لكل منها "أنا" خاصة بها، و"آخر" من خلاله تتعرف على نفسها بوصفها ليست إياه، والشيء نفسه يقال بالنسبة للأمة الواحدة إزاء الأمم الأخرى[٢]، هناك ((إذن ثلاث مستويات في الهوية: الهوية الشخصية، والهوية الجمعية، والهوية القومية، والعلاقة بين هذه المستويات ليست قارة ولا هي ثابتة، بل هي في مد وجزر دائمين، يتغير مدى كل منهما اتساعا وضيقا، حسب الظروف صراعا وتضامنا))[٣].

ومن هذا الصراع تحديدا يتهدد الانتماء على مستوى الهوية الجمعية، حين يُفتقد التوازن بين الهويات الفرعية، وتطغى إحدى الهويات على الأخرى، داخل النظام الاجتماعي، وتتأزم الهوية؛ إذ تتعرض إلى نوع من محاولات الطمس والاقتلاع، وهو ما يُعرف بتغييب الهوية، وقد يكون ذلك الاقتلاع ماديا عبر عمليات الاضطهاد والتصفية والنفي والإبادة، أو روحيا عن طريق الإزاحة والنفي من مسرح الأحداث، وإزالة صورة الذات، وإسقاط الوجود[٤].

وتتولد هذه الإزاحة عن ثنائية الذات والآخر، وهما يتصارعان من أجل الهيمنة، والسيطرة على مركز الدائرة؛ لأن المركز فرض على الآخر أن يكون خارج المركز؛ لأنه ليس هناك إلا مركز واحد لكل دائرة، وأن تكون خارج المركز يعني كونك في المساحة اللامتعينة، وأن المتعين الوحيد هو المركز الذي فرض مركزيته المطلقة مقابل لا محدودية المحيط اللامتعين، الذي هو الهامش؛ لأن ما لا يكون مركزا هو بالضرورة هامش، أو هو آخر هامشي[٥]؛ لذا ارتبط سؤال الهوية بالطرف

---

(١) إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، د.ماجدة حمود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت (مارس ٢٠١٣)، (سلسلة عالم المعرفة ٣٩٨): ٢١.

(٢) يُنظر: بول ريكور–الهوية والسرد، حاتم الورفلي، دار التنوير، ط١ بيروت (٢٠٠٩): ٣٨.

(٣) المرجع نفسه: ٣٩.

(٤) يُنظر: الهوية في روايات علي بدر بعد عام ٢٠٠٣– دراسة في ضوء النقد الثقافي، (أطروحة دكتوراه)، غصون عزيز ناصر، جامعة البصرة، كلية الآداب، (١٤٣٦/٢٠١٥): ٤٣.

(٥) يُنظر: الكلمات والأشياء، ميشيل فوكو، مركز الإنماء القومي، فريق ترجمة، لبنان، (١٩٨٩–١٩٩٠): ٧.

بالطرف الآخر، فالذات وهي تحاول اكتشاف كينونتها، والشعور بانتمائها، إنما تضع نفسها في مواجهة مع الآخر، الذي يسعى إلى نفيها، وفرض هيمنته عليها(١)، ومع ذلك قد لا تكون العلاقة بين الذات والآخر قائمة على الاقتتال والنفي بالضرورة، إذ أنها أحيانا ((تتمظهر على شكل توازٍ حضاري أو تداخل وتقاطع وتحاور أو اندغام أو مجرد تراسل وتجانس))(٢).

ويجد هذا الصراع طريقه إلى الخطاب عامة، حتى أصبح هناك ما يُعرف بـ "الخطاب الهووي"؛ الذي يبحث عن محددات الـ أنا/نحن إزاء الـ هو/هم، في سعي دؤوب لترسيخ محددات الذات إقصاءً للآخر، وانتزاعا للاعتراف والتغاير(٣)، فضلا عن أنه وجد الطريق أيضا إلى الخطاب الإبداعي الأدبي الذي ينظر إليه من منظورين: نصي يبحث في المعنى الحرفي الملاصق له، ويسعى إلى تحليل النص نفسه، واكتشاف بنيته من خلال الأساليب اللغوية والبيانية، ومنظور آخر يبحث النص من جهة الآثار المترتبة عن المعنى لدى المتلقي(٤)، لاسيّما أن الدراسات الثقافية باتت تنظر إلى النص، من حيث ما يتحقق فيه من أنساق، وأنظمة ثقافية(٥)، وهذا المنظور الثاني هو الذي نلمس من خلاله تمثل النص الأدبي للخطاب الهووي، وصراع الذات مع الآخر، بوصفه نسقا مضمرا له دلالته التي تختبئ في الخطاب، إلى جانب الدلالات الأخرى الصريحة للنص، وهو الذي يُنتظر من النقد كشفه وإظهاره(٦).

وبمطالعة إحدى المجاميع الشعرية التي نُشرتْ بعد وفاة سركون بولص بعنوان "سيرة ناقصة"، وقد أشار الناشر إلى أنها مجموعة من القصائد الأولى له، التي يعود بعضها إلى عام ١٩٦٢م، نجد النص الآتي بعنوان قصيدة "إلى المسيح ، سطور في الرمل"، جاء فيه(٧):

---

(١) يُنظر: تمثلات اليهودي في الرواية العربية ٢٠٠٠–٢٠١٨م دراسة في الأنساق الثقافية، (أطروحة دكتوراه)، فاضل حمد مكوار، جامعة المثنى/كلية التربية للعلوم الإنسانية/قسم اللغة العربية، (١٤٤٠هـ/٢٠١٩م): ٢٧.

(٢) مُضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، سليمان حسين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (١٩٩٩): ١٦٠.

(٣) يُنظر: بول ريكور– الهوية والسرد: ٥.

(٤) يُنظر: الإسلام، أوروبا، الغرب، رهانات المعنى وإرادة الهيمنة، محمد أركون، تر:هاشم صالح، دار السافي، ط٢، بيروت (٢٠٠١)، المقدمة: ٢٦.

(٥) يُنظر: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة – في ترويض النص وتقويض الخطاب، أ.د. حفناوي رشيد بعلي، دار دروب، ط١ عمان (٢٠١١): ١٣٧.

(٦) يُنظر: النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية: ٧٨.

(٧) يُنظر: سيرة ناقصة (قصائد أولى)، سركون بولص، دار الجمل، ط١ بيروت (٢٠١٨): ٣٧،٩٤.

سآخذُ منهُ يديهِ وأُعطيهِ صمتَ الحياةِ الطويلة
أقول لهُ أيّها الشبحُ الضائعُ
أقولُ له أيها الضائعُ
أجيءُ إليك بثوب المنافي ، أجيء وأفتحُ كفّي الهزيلة
وأعطيكَ صمت الحياة الطويلة.
(..)
أقولُ لهُ خُذْ عصايَ وجرّبْ طوافي
أقولُ لهُ بارتجافي
يضيُّعني يا مَسيحي يُضيّعني الزيفُ بين جذورِ السأمْ
فأكسرُ خبزي وأشربُ خمري وأَمضي غريبا

هذه القصيدة من القصائد الأولى، أي كُتبت قبل هجرته خارج العراق، فأي المنافي تلك التي تحفر وجدان الشاعر الضائع إذن؟

يستدعي النص صورة السيد المسيح بما تحمله في جوانبها من محمولات دلالية ترمز إلى التضحية والنفي والصلب(١)، ويرمز بها لحالة النفي الذي تعاني منه هوية الشاعر المغيبة، ومن المعلوم أن المنفى يكرّس ((شعورا من عدم الانتماء؛ لأنه طارئ ومُخرّب، ومفتقر إلى العمق الحميم، بل إنه يضمر قوة طاردة في العلاقات القائمة فيه بالنسبة للمنفي))(٢)، غير أن المنفى في النص "منفى داخل"*؛ لأنه يعبر عن شعور بالنفي وعدم الانتماء داخل أرض الوطن، ويتمثل ذلك

(١) يُنظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، ط١ القاهرة (١٩٩٧م) : ٨٢.

(٢) السرد، والاعتراف، والهوية، د.عبدالله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١ بيروت (٢٠١١): ١٤.

* منفى الداخل: هو كل ما يجعل الفرد مغتربا داخل الوطن، مثل مصادرة الحقوق الاجتماعية والأيديولوجية، والفشل في إزالة تعسف السلطة، عن ذاته وذوات أقرانه، أو التحيز العرقي والطائفي الذي يُمارس من قبل الحاكم/السلطة بحق جماعته، وبذا تتحول دلالة المكان إلى الانقطاع واللا تواصل، وتصبح أمكنة الوطن منافي بعض أفراده، يُنظر: المكان والزمان في النص الأدبي – الجماليات والرؤيا، د. وليد شاكر نعاس، دار تموز، ط١ دمشق (٢٠١٤): ٢٥.

التهميش للآشوريين في مجتمع سادت فيه هوية مركزية مغايرة، أرغمت هذا المكون أن يكون خارج المتن، وتتمركز بؤرة التكثيف الدلالي حول هذه الثيمة من خلال الدوال :(الضائع، ثوب المنافي، يضيعني، طوافي، غريبا)، والضياع والطواف سمات اقترنت بالآشوريين؛ نظرا للهجرات القسرية التي اضطروا لها عبر التأريخ؛ تمسكا بدينهم حتى بات التشرد والضياع طابعا لهم(١).

ونلحظ أن النص الذي استلهم الرمز الديني عبر استدعاء صورة السيد المسيح قد سخّره لمعالجة قضية التهميش الذي تعرض له الآشوريون، وهذا ما التفت إليه فوزي كريم قائلا في قراءته لنص سركون هذا :((هو غير متدين كما أعرف، ولكنه يجد في فيض "التضحية" المسيحية، وفي "الضحية" المسيحية كأقلية في مجتمع مسلم [..] مادة شعرية مُلهمة))(٢)، فغاية الشاعر ليس المضمون الديني بل ما يرمز إليه ذلك المضمون.

إن هذا الشعور بالنفي إنما هو تجلٍّ لأزمة الانتماء** التي تشكّل ظاهرة بارزة في تجربة سركون بولص الشعرية، سترافقه في مجمل نتاجه الشعري، لاسيّما النصوص التي تمثلت فيها هويته القومية، ويُلحظ اقترانها بملامح هذه الأزمة، على نحو ما نرى في النص الآتي بعنوان "بستان الآشوري المتقاعد"(٣):

النجومُ تنطفئ فوق سقوف كركوك وتُلقي
الأفلاكُ برماحها العمياء، إلى آبار النفط المشتعلة
في الهواء، إلى كلبٍ ينبحُ في الليل، مقيّداً إلى المرزاب، حُزناً؟
أو رُعباً أو ندَماً، وضفادع تجثمُ على أعراشها الآسنة
في بُستانٍ مهجور عندما
تشقُّ حِجابَ الليل صرخةٌ مقهورةٌ، إنهُ ..الآشوريُّ المتقاعدُ يقلعُ
ضِرسَهُ
المنخورَ بخيطٍ مشمّعٍ يربطهُ إلى أكرةِ الباب

---

(١) يُنظر: الذات الجريحة :٤٢٥.

(٢) سركون بولص – مشروع نص نقدي، فوزي كريم، مقال منشور في مجلة اللحظة الشعرية، ع١٨(ربيع٢٠١٠)،(مجلة الكترونية):/http://fawzikarim.com/poetry_moment.

** يُقصد بالأزمة هنا الإشارة إلى فكرة تصدّع التوازن بين مكوّناتٍ متباينة، أو مرحلة صعبة تمر بها مجموعة اجتماعية، يُنظر: أزمة الهويات: ٢٨.

(٣) الحياة قرب الأكربول، سركون بولص، منشورات الجمل، ط٢ ألمانيا–بغداد (٢٠٠٨): ٣٩.

ثمّ يرفسُ الباب بكل قواهُ مترنّحاً

وهو يئنُّ، مُغمضَ العينينِ، إلى الوراء.

جاء هذا النص ببناء سردي مكثف، اختزل الهوية القومية الآشورية في شخصية الآشوري المتقاعد المنسيّ في بستانه المهجور، وهو يئنّ وحيداً، في نص شديد التكثيف، ومُحمّل بدلالات رمزية عديدة، عكست معاناة هذه القومية، وجاءت أولى دلالات الإزاحة من مسرح الأحداث في عتبة العنوان (بستان الآشوري المتقاعد)، ويتبيّن الدال الأول البستان في ما بعد أنه مهجور، وهو بذلك علامة ذات بعدين زمنيين في الوقت نفسه، إذ تحمل دلالة البستان ما كان للآشوريين في هذا المكان من ازدهار وقوة وعظمة، وما صار إليه وضعهم في ما بعد، ومن ثمّ يصرح في الدال الثاني (الآشوري) بالدلالة القومية للنص، ليرفدها بدال ثالث هو (المتقاعد)، وهو دال يتضمن في دلالته شيئاً من النكران؛ لأن المتقاعد –كما هو معروف– مَن يُستغنى عنه لسببٍ ما، وإذ ركّز النص على تأثيث المكان بكل موحش وكئيب، انتقل بعد ذلك إلى الحدث الذي عبّر عنه بـ (صرخة مقهورة)، هي صرخة هذا الآشوري وحيدا، لكنها في بستان مهجور لم يسمعها أحد، وهو في النص صوت قوميته المغيّبة.

ولتأويل تمثل الهوية القومية بهذه الصورة المأزومة في تجربة سركون بولص الشعرية، نحتاج إلى فك التشابك الذي أشرنا إليه في ما سبق، حول ارتباط الهوية القومية بالحقول الثقافية والسياسية والفكرية والتأريخية؛ إذ علينا العودة إلى ما قبل تأسيس الدولة العراقية، إلى زمن لم يكن فيه العراق ((بلداً موحّداً وشعباً متجانساً ومجتمعاً متكاملاً ينضوي تحت هوية وطنية واحدة. وإنما كان "تجمعاً" من إثنيات وقبائل وأديان وطوائف ولغات متعددة، كالعرب والكرد والتركمان والآشوريين وغيرهم، وكانت كل مجموعة منغلقة على نفسها))[١].

ومن ثمّ بعد أن تأسست الدولة و((نتيجةَ بطء عملية نضج الدولة واستكمال مؤسساتها المدنية وضعف روح المواطنة والهوية وانقسام المجتمع إلى اثنيات وقبائل وطوائف وعدم التزامها بالقوانين وتمردها على الحكومة، لم يستطع العراق تثبيت روح المواطنة وترسيخها على أسس دولة القانون والمجتمع المدني، ولذلك كان العراق ولا يزال يبحث عن هوية))[٢].

---

(١) الشخصية العراقية – البحث عن الهوية، د. إبراهيم الحيدري، دار التنوير، ط١ بيروت (٢٠١٣) : ١٧.

(٢) الشخصية العراقية – البحث عن الهوية: ١٨. ويُنظر أيضاً: إشكالية الهوية في العراق – الأصول والحلول: علي عباس مراد، ضمن كتاب: الهوية وقضاياها: ٣٠٠.

ثمّ تلا ذلك أن برز مشروعان قوميان، كلٌّ منهما يسعى إلى إنشاء كيان سياسي خاص به، هما المشروع القومي العربي، والمشروع القومي الكردي؛ مما أثّر في بناء هوية عراقية شاملة، يقول أحد الباحثين: إن ((مشكلة التيار القومي العربي أنه افتعل تعارضا ساذجاً بين ما يسمى بـ "الانتماء القطري" و "الانتماء القومي"، أي بين أن تكون "عراقيا" وأن تكون "عربيّاً" وعلى هذا الأساس إن الشرط الأول لقياس "مواطنية" أي عراقي هو "أصله العربي"..إن هذه السياسة القومية التعصبية أشعرت الفئات العراقية غير العربية بعدم عراقيتها وغرابتها عن الهوية العراقية التاريخية))[١].

فضلاً عن أن الآشوريين أنفسهم يرون في أنفسهم أمة مستقلة، لها امتدادها الحضاري العميق، والإرث المتجذر في بلاد الرافدين، ثم أن لهم دينهم وكنيستهم الموحدة، ولغتهم الخاصة[٢]، ولعل ذلك –علاوةً على ما تقدم ذكره من ظروف تأسيس الدولة العراقية– ما أغرى البطريرك الآشوري إيشاي شمعون ليطالب إبّان تأسيس الدولة العراقية بحكم ذاتي، الأمر الذي تمخّض عنه الصدام بين الآشوريين والدولة العراقية، التي تعاملت معهم بعنف مفرط[٣]، فيما يُعرف بمذبحة سميل[٤].

وبتتبع تمثلات الهوية القومية في نصوص سركون الشعرية يتضح تشربها لهذه الصدمة التي خلقت ما أسميناه أزمة الانتماء بالنسبة للآشوريين، وهو ما يفسر تمثل الهوية القومية بهذه الصورة في النصين السابقين، وكذلك هي في النص الآتي بعنوان "أم آشور تنزل ليلاً إلى البئر"[٥]:

أُمُّ آشور، عمّتي، أخت أبي الكبرى

ومُرضعتكَ الفاضلة أيّها الصديق

ذات الصدر الأرحب من هذه الدنيا

والوجه الذي بَرَتْ ملامحهُ المذابحُ والكوارث

---

(١) الذات الجريحة: ٣٧١.

(٢) يُنظر: الميثولوجيا الآشورية عمق تاريخي لتجذير الهوية القومية (اكيتو) وتأثيراتها على حضارات الشعوب، فؤاد الكنجي، موقع الحركة الديمقراطية الآشورية (ZOWAA.ORG)، (مقال منشور على شبكة الانترنت)، (www.zowaa.org/الميثولوجيا–الآشورية–عمق–تاريخي–لتجذ/#.XxtpIFUzbDd).

(٣) يُنظر: الآشوريين بين الأمة والدولة، عوديشو ملكو آشيثا، مقال منشور في جريدة بيت نهرين، ع(١٠٥) ، كانون الأول (٢٠٠٩).

(٤) لمزيد من التفاصيل حول الصدام بين الآشوريين والدولة العراقية يُنظر: تاريخ الوزارات العراقية، عبد الرزاق الحسني، مطبعة العرفان، ط٢ صيدا (١٩٥٣): ٣/٢٣٢–٢٧٠.

(٥) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ٦١.

وموتُ الأحبّة، وفراقُ الأبناء

حتى اكتسى بتلك الهالة

حتى تقدّست العينان. . . تعالَ الليلة

لأُريكَ أم آشور، تعالَ معي أيّها الصديق

لنزورَها عندما تنزلُ ليلاً إلى البئر.

تقولُ أنّ الأرواح تُناديها شاكيةً

من أبعدَ الأماكن لتنزلَ إلى البئر

وتُواسي أمواتَها، مُنْذُ ذلك اليوم الأسوَد

يومَ جاؤوها بآشور.

حينما سَجّوهُ بين يَديها، صاحَت من الأعماق:

إلهي

من ينزعُ هذه الشوكةَ السوداء من قلبيَ الآن؟

سمعناها، وأحْنَينا الرؤوس، وماذا

سيرفعُها بعدَ الآن؟

(من ينزع هذه الشوكة السوداء من قلبي الآن) هي العبارة التي جاءت على لسان "أمّ آشور" المرضعة، التي تقدست عيناها من هالة الحزن التي أحاطت بهما من البكاء والحزن لفقد الأحبة في المذابح، والحروب، "أم آشور" هي في النص اختزال للأم الكبرى، القومية الآشورية المُعذّبة، التي لم تكن رياح التأريخ رحيمةً بها، وما العبارة التي جاءت على لسانها إلا اختزال لأزمة الانتماء كما أسلفنا، وهي لن تنسى أمواتها، بل تنزل كلَّ ليلة إلى البئر تنادي أرواح الضحايا، وتزداد هذه الفجوة اتّساعاً مع الدال الأخير (أحنينا الرؤوس، وماذا سيرفعها بعد الآن؟)، وكأن في هذا الدال ما يوحي بثقل الثأر الذي لا يمكن أخذه؛ لذلك هم محنيو الرؤوس، فهو ثأر ضائع، كما يمر في نص آخر، يختزل القومية الآشورية أيضاً، لكن في صورة "شموئيل ابن الحبانية الشارد"، يقول[١]:

شموئيل، ابنَ الحبّانيّةِ الشارد

وسليلَ الملوك الآشوريين

(١) حامل الفانوس في ليل الذئاب: ١٠٣.

سكرانُ هذه الليلة.

سكران يحلمُ بأبراج الدم الضائع

عاليا فوق أهرام المنافي، أعلى

من زقورات باريس..

هكذا نرى النص المتمثل للهوية القومية الآشورية في شعر سركون، فائضا بدلالات الاستلاب والإقصاء، وفاقدا للانتماء، ومضمّخاً بالحزن الأبدي.

٢. ذاكرة الجماعة:

تُعرف "الذاكرة" أنها تلك القدرة العقلية الداخلية التي مكانها مخ الإنسان الفرد، والتي تعد موضوعا من مواضيع علوم وظائف أعضاء المخ، وعلم الأعصاب، وعلم النفس، غير أن عالم الاجتماع "موريس هالبفاكس"، قد وسّع مفهوم الذاكرة، حين قسّمها إلى داخلية وخارجية (أو يمكن القول فردية وجماعية)*، إذ لفت النظر إلى أن الذاكرة بما تنطوي عليه من معان ومضامين، وما تسير عليه من قوانين تنتظم خلالها المعاني والأفكار، وتتسع إلى خارج دائرة قدرة الفرد، وتوجيهه، إلى أطر خارجية، ونظم اجتماعية، تتحول خلالها من فردية إلى جماعية(١)، وتُعد "الذاكرة الثقافية" إحدى صور الذاكرة الجماعية، ويُقصد بها ((السبيل الذي يضمن فيه مجتمع بعينه الاستمرارية الثقافية عن طريق الحفاظ، وبمؤازرة الذاكرة الثقافية، على المعرفة الجمعية من جيل إلى الجيل الذي يليه ناقلا إياها قدر المستطاع إلى الأجيال اللاحقة لإعادة صياغة هويتها))(٢).

وتتميز الذاكرة – بوصفها عنصرا أساسيا من عناصر تشكل الهوية – بفاعلية زمنية؛ إذ ترتبط بشعور الفرد أو الجماعة بالهوية من خلال الإحساس بالاستمرارية عبر الزمن(٣)؛ لذا يُعد تاريخ كل جماعة أحد المرجعيات الموجهة لتشكل هويتها الجماعية، بما يشتمل عليه من أساطير،

---

* تعددت بعد ذلك البحوث والدراسات حول الذاكرة، ومن أبرزها "التاريخ والذاكرة" لجاك لوغوف، و"أماكن الذاكرة" التي شارك فيها عدد من الباحثين تحت إشراف بيير نورا، و"الذاكرة والتاريخ والنسيان" لبول ريكور، يُنظر: سوسيولوجيا الهوية – جدليات الوعي والتفكك وإعادة البناء: ١٥٣.

(١) يُنظر: الذاكرة الحضارية – الكتابة والذكرى والهوية السياسية في الحضارات الكبرى الأولى، يان أسمن، تر: عبد الحليم عبد الغني رجب، المشروع القومي للترجمة، ط١ القاهرة (٢٠٠٣): ٣٥.

(٢) دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي–إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، د.سمير الخليل، دار الكتب العلمية، (د.ط) بيروت (د.ت): ١٧٥.

(٣) يُنظر: الذاكرة في الفلسفة والأدب، ميري ورنوك، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١(٢٠٠٧): ١١٧.

وحكايات، وتقاليد، وأحداث، وموروثات[١]، ويؤكد معظم الباحثين أن الذاكرة هي القدرة الأولى التي تغذي الهوية[٢]؛ لذلك ترتبط الهوية بالذاكرة ارتباطا لا انفصال فيه إذ ((ليس ثمة بحث عن الهوية دون الذاكرة، والبحث عن الذاكرة، بالمقابل، يرافقه دائما شعور بالهوية))[٣].

وتأكيد الباحثين الاجتماعيين على ارتباط الأدب بالحالة الاجتماعية التي أنتجته، يبرز دور الذاكرة في بلورة تصور كل جماعة عن ماضيها، من خلال الأدب الذي تنتجه؛ لأن أدب كل جماعة هو مرآة لتمثل ماضيها، وإعادة إحيائه في الحاضر، إحياءً خياليّاً، يعوّض عن فهمه بشكل مباشر ملموس؛ وهكذا فإن لكل أدب نسقا من الأفكار الإنسانية والمشاعر العامة، تحركه ملامح وأمزجة مشتركة بين بشر من عرق واحد، أو عصر واحد أو بلد واحد[٤]، وبذلك يمكن القول: إن تمثلات الذاكرة في الفن، والعمارة، والأدب إنما هي تمثلات هوياتية تكوّن عبر استمراريتها الزمنية من جيل إلى آخر، وعبر استحضارها لماضي جماعة ما، هويةً لهم[٥].

وفي تجربة سركون بولص الشعرية تبدو ملامح الهوية القومية الموسومة بالجرح القومي المستعاد عبر الذاكرة الجماعية الممتدة إلى عمق تاريخي بعيد في بلاد الرافدين، حاضرة في نصوصه، وقد تمثلها نص الشاعر القادم من كركوك إلى بغداد، وهو يصارع وجوده في ظل هوية مركزية يسعى إلى الاندماج في سرديتها، وهي تصر على طرده إلى الهامش[٦]، ليعبر عن حاضره المأزوم هذا عبر ما يستعيده من الذاكرة من ماض مأزوم أيضا، يقول في نص بعنوان "الهجرة من آشور إلى بلدان الأشياء الأخيرة"[٧]:

في الريح المغرَمة بالاقتلاع دوماً، والتي
ليست ودودةً أبداً نتَساند. نتسانَد. لكلّ منّا جدارٌ نُسندُ إليه
ظهرَنا المتعَب. لكل منا حقيبة

---

(١) يُنظر: الهوية، اليكس ميكشيللي: ٢٣.

(٢) يُنظر: الذاكرة والهوية، جويل كاندو، تر: وجيه أسعد، الهيئة العامة السورية للكتاب، (د.ط) دمشق (٢٠٠٦):١١.

(٣) المرجع نفسه: ١٥.

(٤) يُنظر: سيسيولوجيا الأدب، بول آرون، وألان فيالا، تر: د.محمد علي مقلد، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط ١ بيروت (٢٠١٣): ٢٤.

(٥) يُنظر: الهوية: ٦٧.

(٦) يُنظر: سرديات المدن والهوامش، محمد غازي الأخرس، بحث منشور في مجلة الكوفة، ع٢٠١٦/١٠: ١١٦.

(٧) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ١٢٨.

فيها صوَرٌ مصفّرة لبضعة أجداد مُلتحين حاربوا
في الجبالِ طوابيرَ من الأعداء بلا نهاية
البعضُ ينهارُ البعضُ يبقى
ويقيس حجم الإساءة
في وجه التأريخ
الجهم..

هي مواجهة ريح الاقتلاع عبر التأريخ والحاضر، تلك الريح التي لم تكن ودودة بالنسبة للشاعر، وأجداده، يستحضرها النص تاريخا مستعادا في كل عصر بالنسبة له، ولهويته القومية المغيبة، طوابير من الأعداء، يقابلهم أجداده الملتحون، ويحمل صورهم المصفرة في حقيبته، حقيبة الهجرة؛ لأن هذه الرياح تقتلعه من هذا المكان، ولكنه لن يرحل من دون أن يأخذ معه ذلك الماضي؛ لأن عدوه يجيء دوما من الماضي ، يقول(١):

أسأله: هل تريدني أن أستسلم، أن أعترف؟
هل تريد أن تمتلك الساحة
تصول فيها وتجول، هل تريد أن تكون السيد؟
أسأله ولا أنتظر منه أن يجيب
عدوّي ... جاء من الماضي
يجيء دوما من الماضي
قبل تيمولنك. بعد هولاكو. بعد الطوفان
قبل الخراب.

هكذا يطلق النص الشعري عند سركون بولص صرخة في وجه التأريخ، الذي يطل بوجهه القبيح في حاضره، إن العدو بالنسبة للشاعر واحد، الاكتساحات واحدة، سواء قام بها تيمورلنك، أوهولاكو، أو الطوفان! وهناك من يريد أن يكون هو السيد/المركز الذي يمتلك الساحة، ويطرد منها غيره، هذا الماضي المترع بالجرح القومي، بما فيه من اقتلاع للهوية، ووأد للانتماء، يشير إلى تمثله في النص سركون بولص أحد الباحثين قائلاً: ((الآشوريون قد اضطهدوا عبر التأريخ وفي الدولة العراقية الحديثة، وهو نفسه لم يحصل على العمل في وطنه العراق الحديث بسبب من

(١) المجموعة نفسها: ٤٢.

آشوريته (..) إنه ظل يحمل هذا الماضي ثقلاً تنوء به أمة كاملة عبر تاريخ طويل. وليس تجاهل هذا الماضي مأثرة، ولا التنكر له شعريا إبداعا، ولكن أيضا ليس استحضاره شوفينية))[١]؛ لذا نجد أن تمثلات الهوية القومية بوصفها مستهدفةً طالما جاءت مقترنة بالذاكرة، واستعادة الماضي، بمواجعه وآلامه، كما في النص الآتي[٢]:

فأس التتري المقذوفة من على ظهر الفَرَس...

ما زالت تطيش منذُ ألفِ سنةٍ في فضاء أيامي.

نلحظ في هذه الصورة إعادة إحياء ماضي الجماعة شعريا عبر فعالية الذاكرة، فضلاً عن إسقاط هذا الماضي على معطيات الحاضر، وهو منذُ ألفِ سنة في رهبة من تلك الفأس المقذوفة باتجاهه، وكأن ذاكرته الجماعية، بما فيها من عذابات باتت هاجسا يمكن الإحساس به، في نصوص سركون بولص، لا سيما التي تمثلت هويته القومية منها، وكأن الذاكرة هي التي تقود حركته الشعرية في مثل تلك النصوص، يقول في إحداها بعنوان "هناك رحلات"[٣]:

في نهاية كل كهف

شمعةٌ تدعوني لأجلس إلى مائدة

بكى عليها أجدادي وأقسموا وصاموا

وكلُّ صيحةٍ تنطلقُ من أيّةِ نافذةٍ بعيدةٍ

توقظني من أعمق أحلامي فأتبعها

كالأعمى الذي يغزو الهواء بيديه

نحو أقطارٍ عدوّة

هُرّبت إليها عيناه وطولب بالجزية

تتردد في النص صيحة موجوعة، وصدى أصوات الأجداد المشرّدين بين الأقطار العدوّة، حيث المطالبة بالجزية، وحيث عدم الانتماء، والضياع، هذه الأصوات المحزونة هي التي تسكن وجدان الشاعر.

---

(١) الوقوف على حافة العالم – محمود البريكان وسركون بولص، علي حاكم صالح، منشورات الجمل، ط١ بغداد – بيروت، (٢٠١٣): ١٣٢.

(٢) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ١٧.

(٣) الوصول إلى مدينة أين: ٦.

وبمقاربة سيسيولوجية لهذه النصوص، بما فيها من آثار أزمة الانتماء، يُمكن أن نقول أن النص الشعري عند سركون بولص لم يتخلص من ثقل الذاكرة، ولم يستطع الجنوح إلى نسيان جراح الماضي، فيما يخص هويته القومية، وهو ما جذّر شعوره بأزمة الانتماء؛ ذلك أن أهم عوامل بناء الأمة الجامعة الموحدة بحسب أرنست رينان، هو نسيان جراح الماضي، والنسيان هنا بمعنى التناسي أي "المحفوظ في الذاكرة/المنسيّ"؛ لذا يقول: ((تكمن ماهية أمة في أن يكون لكل الأفراد أشياء كثيرة مشتركة، وتكمن أيضاً في أن ينسى كل الأفراد كثيراً من الأشياء))[١]، غير أن ما أشرنا إليه من صعود تيارات قومية عرقية في العراق، هي في الحقيقة متعارضة مع مفهوم النسيان الذي يطرحه رينان لبناء أمة موحدة بجميع أعراقها وأطيافها وأديانها؛ وهذه هي الحقيقة التي ربما اصطدمت بها محاولات النسيان، وهو ما نستطيع أن نؤوّل به النص الآتي[٢]:

ملامحك القديمة تحاولُ العودة حسب شروط منسيّة بينك

وبين النسيان، وتستعمل أغطيةً مسروقة لهروبها.

عباءةٌ مطليّةٌ بفضّة المرايا تتحرّكُ بشكلٍ مريب.

في أسفل الوديان.

إنها الماضي.

أعطي هذه البرهةَ لحالات استنفادي

أعطي هذه البرهةَ من الرمل جلالها اللازم ، فتحلبني

حتى الجفاف.

وأكونُ على وشك أن أستدير عن وجهي

عندما يسقطُ أحدُ أجدادي من المرآة.

في هذا النص تتركز بؤرة التكثيف الشعري حول ثنائية التذكر/النسيان، وكأن مضمره صراع بين متناقضين، هما النسيان والتذكر، أو هو الماضي الذي يطل بين حين وأخرى، يتجاهله، لكن المرايا تذكره، أي إن الماضي بات محفورا في ملامحه؛ لذا فالشروط بينه وبين النسيان (منسيّة)، ولذلك أيضا فإن النسيان محال، ففي كل مرة يرى أجداده وعذاباتهم في المرآة.

(١) ما الأمة؟ ، أرنست رينان، دار نشر بروكيت، ١٩٩٢: ٤٢، نقلاً عن : الذاكرة والهوية: ١٧٠.

(٢) الوصول إلى مدينة أين: ٩١.

ومن ملامح اقتران الهوية القومية بالذاكرة الجماعية في شعر سركون اعتماده على الموروث بوصفه عنصراً ثقافيا لغويا مغروسا في ذاكرة الجماعة، يستدعيه النص ليحوله وفق نظام القواعد السيميوطيقية، إلى لغة ثقافية بين أبناء الجماعة(١)، لا سيّما قصة الطوفان التي ترتبط بالموروث الآشوري(٢)؛ لذا نلمح تحولها إلى علامة ثقافية شعرية تختزل ضياع هذه القومية، وتشردها، واقتلاعها المتكرر من مناطق سكناها عبر التأريخ، من ذلك قوله في نص بعنوان "أوقات (أغنية سومري عاش ألف عام)"(٣):

من قبل، أوقاتٌ كهذه
جاءت من قبل. أوقاتٌ عرفنا فيها
أعاصيرَ لا تكفُّ عن اقتلاع الأشجار
من جذورها، الغِرْينُ يدفقُ فائراً، والطين
ينجرفُ إلى آخر الأفق، ويغطي الآثار.
(..)
عندما كنا نأمل، في آخر مرة
كَتَبَ البرقُ فيها أسماءَنا على
ألواح المصير، أن نحثو حَفنةً من تراب
على وجهِ الميّتِ في آخر الرحلة
وخُيّل لنا أننا تعلّمنا كيفَ نسلكُ الطريق
إلى بوّابة الآلهة
كيف نحمل العبء، وننهضُ بعد الطوفان.

إن ما نلحظه على النص الذي تمثلت الهوية القومية عبر الضمير (نحن)، استعماله الثيمة الأسطورية (الطوفان)، لتكون رمزاً مشتركاً بين أبناء الجماعة، مشحونا بفاعلية طاقته الميثولوجية،

(١) يُنظر: سيميوطيقا الثقافة – حول الآلية السيميوطيقة للثقافة، يوري لوتمان، وبوريس أوسبنسكي، تر: عبد المنعم تليمة، ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة – مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، (د.ط) القاهرة (د.ت): ٢٩٩.

(٢) يُنظر: قصة الطوفان وتطورها في ثلاث مدنيات قديمة هي الآشورية البابلية والعربانية والمسيحية وانتقالها باللقاح إلى المدنية الإسلامية، اسماعيل مظهر، دار العصور، ط١ مصر (١٩٢٩): ٣٦.

(٣) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ٥٩.

بما فيها من مضامين النفي والاقتلاع، وطمس الهوية (يغطي الآثار)، وبمزيدٍ من التمعن في مدلولاته نلحظ أنه يستلهم موروث الجماعة الأسطوري، ليسقطه على حاضرها، ويتجلى ذلك في قوله (من قبل، أوقات كهذه عرفنا فيها)، فضلاً عن أن النص يضمر شيئا من الجزع، لهذا الاقتلاع، ومن المعروف أن قصة الطوفان محملة بدلالة ميثولوجية تتعلق بنزع الآثام، والغضب الإلهي(١)؛ لذا يأتي قوله (خيّل إلينا أننا تعلمنا كيف نسلك الطريق إلى الآلهة)، وكأن النص يتساءل لماذا في كل مرة نظن أننا وصلنا إلى الآلهة يأتينا الطوفان من جديد، كعقوبة إلهية متكررة.

ومما يؤكد ارتباط قصة الطوفان في شعر سركون بهويته القومية، وتحوله إلى علامة ثقافية تنشط بفاعلية الذاكرة الجماعية، هو تعدد تلك النصوص التي تستلهم ماضي الجماعة عبر هذه القصة، وتسخره لتمثيل حاضرها، وهو ما تدل عليه بوضوح النصوص الآتية؛ يقول في نص بعنوان "أنا الذي"(٢):

ربّما هي الريح يا سيّدي لي دونغ
جاءت لتسردَ علينا مرّةً أخرى قصّة الطوفان
قبيلتي تعرفُها جيّداً، جيلاً بعد جيل
تعرف من سيدها ومن راويها...

يتضح في هذا النص اقتران الهوية القومية التي تتجلى بالدال (قبيلتي)، مع قصة الطوفان بوصفها ذاكرة جماعية، الأمر نفسه نجده في نص آخر جاء فيه(٣):

تاريخنا نحملهُ
في أكياسنا، أيامنا طوفان
يا مركب جدّنا النائي
أوتانا بشتم
يا سفينة سيدنا نوح
أهذه سماؤنا السابعة

---

(١) يُنظر: الطوفان في المصادر السومرية، البابلية، الآشورية، العبرانية، فؤاد جميل، المركز الأكاديمي للأبحاث، ط١ بيروت (٢٠١٤): ٤٩.

(٢) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ٥٧.

(٣) المجموعة نفسها: ١٢٨.

أم أنهُ ليس سوى القاع؟

يبدو على النصوص السابقة اختزالها ما مرّ على القومية الآشورية من أحداث دامية عبر التأريخ، في رمز الطوفان، ويُلمح اختيار رمز الطوفان تحديدا؛ لأنه يستفز ذاكرة الجماعة؛ دينيّا وأسطوريا، لا سيّما النص الأخير الذي اجتمع فيها استدعاء هذا الرمز دينيا وأسطوريا في الوقت نفسه؛ ذلك أن قوله (يا سفينة سيدنا نوح) هو استدعاء للموروث الديني، وقوله (يا مركب جدنا النائي أوتانا بشتم) هو استدعاء لأسطورة كلكامش كما ترد في الرقيمات الآشورية، وهو في الحالتين جزء من الذاكرة الجماعية للآشوريين.

وبناءً على ما تقدم يمكن القول: إن ارتباط الهوية القومية للآشوريين بالذاكرة الجماعية في نصوص سركون بولص قد أثرى رموزه، وصوره الشعرية؛ مما شحنها بطاقة شعرية ذات حساسية عالية، وحزينة، فضلا عن أن فاعلية الذاكرة في تجربته الشعرية جعلت من ماضي الجماعة وسيلة للتعبير عن حاضرها المأزوم.

٣. مفارقة اللغة:

إن تمثلات الهوية القومية ترد كثيراً في شعر سركون، بوصفها هوية مغيبة تعرضت إلى الطمس والاستلاب من قبل الهوية المركزية، غير أن من المفارقات التي تدعو إلى مناقشتها، أن نص سركون الشعري الذي تمثل هذه الهوية القومية المهمشة قد جاء بلغة الآخر/المركز الذي همّشها، أي باللغة العربية، فهل هو نوع من محاولة التماهي مع خطاب المركز، مما يعني استعارة خطاب المهيمن، وبخس الذات وتحقيرها تماشيا مع ثقافة الهيمنة[١]، أم هو نوع من بلاغة الأمة المقهورة بلغة الأمة القاهرة، بحسب تعبير الروائي العراقي علي بدر، الذي ذهب إلى أن سركون استخدم اللغة التي كُتب فيها قرار نفيه ليعلن وجوده، وينتصر على عدمه[٢] .

إن هذه الإشكالية نفسها يمر بها أمين معلوف، فيقول: ((أن أكون مسيحيا وأن تكون لغتي الأم اللغة العربية، لغة الإسلام المقدسة، أحد التناقضات الأساسية التي شكلت هويتي، فالتحدث بهذه اللغة ينسج لي روابط مع كل الذين يستخدمونها يومياً في صلواتهم، ومعظهم يعرفها أقل مما

(١) يُنظر: سرديات المدن والهوامش: ١١٦.

(٢) يُنظر: سركون بولص "قصيدة النثر وبلاغة الأمة المقهورة"، علي بدر، مقال على شبكة الانترنت، مجلة الدستور، (https://www.addustour.com/articles/484054).

أعرفها أنا..))[١]، فهل كان النص الشعري في تجربة سركون يبحث عن الروابط مع الهوية المركزية حين سكب تجربته الشعرية بلغة الآخر؟

إن علاقة الهوية باللغة علاقة ترابط، وتأثر، وتأثير مباشر؛ لأن ظاهرة الهوية يمكن عدها في أحد جوانبها ظاهرة لغوية[٢]، إذ تُفسر تعددية اللغات على أنّها تطابق بين حدود اللغة وحدود الشعوب، وهي ليست جزءا عرضيا من الهوية، بل تتشكل من الجزء الأساسي للهوية[٣]، ويرى "إدوارد تايلور"(١٨٣٢–١٩١٧)*، إن اللغة والثقافة يتبادلان صلات وثيقة؛ لأن استيعاب ثقافة معينة يعني استيعاب لغتها[٤]، ويؤكّد آخر: ((أن اللغة والثقافة تقعان في قلب ظاهرات الهوية، وتتحدد الهوية بصفتها–مجموع قوائم السلوك واللغة والثقافة التي تسمح لشخص أن يتعرف على انتمائه إلى جماعة اجتماعية والتماثل معها))[٥].

وبذا يبدو تشكل الهوية القومية بوصفها هوية مغيبة في نص مكتوب بلغة مغايرة لها، هي لغة الهوية المركزية، تناقضا في الهوية، يُمكن تأويله أنه نوع من تحطيم الحواجز التي أنشأتها الثقافة بين القوميات المهيمنة من جهة والأخرى المهمشة من جهة أخرى، خصوصا أن النص قد استلهم ثقافة الآخر، وسخرها في تشكيل هويته المغيبة، ومثال ذلك ما نجده في النص الآتي بعنوان "إلى امرئ القيس في طريقه إلى الجحيم"[٦]:

أصغي، لكن أسمع الصحراء تغنّي

وليس صهيل أمريكا المتعالي كألف حصان جريحٍ

من حولي، إلى عصر آخر سفّتهُ يدٌ قويةٌ من الرمل

في ذلك الفم الفاغر للزمن حيث الأطلال

دائماً بانتظار المناسبات

---

(١) الهويات القاتلة: ١٩.

(٢) يُنظر: اللغة والهوية، قومية– إثنية–دينية، جون جوزيف، تر: د.عبدالنور خراقي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة (٣٤٢)، ط١ الكويت، أغسطس (٢٠٠٧): ١٧.

(٣) يُنظر: اللغة والهوية: ٥٥.

* إدوارد بيرنت تايلور: أنثروبولوجي بريطاني، يُعد مؤسس علم الأنثروبولوجيا الثقافية، وعمل أستاذا في جامعة أكسفورد حتى تقاعده (١٩١٣).

(٤) يُنظر: الهويات والتعددية اللغوية: ٤١.

(٥) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(٦) حامل الفانوس في ليل الذئاب: ٥٧.

بسقط اللوى. بين الدخول فحومل. إنها دائما هناك.

إنها دائماً أصواتٌ ومن التيه إلى التيه

تثرثر الريحُ في وديانّنا كامرأةٍ هرمة لنا بها علاقةٌ رحيمة

ولا نريدها

أن تموت في الغرب كنّا أم في الشرق، نضرب واحداً

بأسداس الثاني ونقول

"ضيّعني أبي صغيراً" أجل ضيّعني ولن أستريح

"اليوم خمرٌ، وغداً أمرٌ" تقول الريح

ولي خمرٌ وجمرٌ ومعلقةٌ

تتماهى ذات الشاعر في النص مع الشاعر العربي امرئ القيس، فهو يصم السمع عن عويل الريح في أمريكا، ويستمع إلى الصدى القادم مع الريح التي تهب من الصحراء العربية، ويجد نفسه ضائعا كضياع امرئ القيس، وهو يحمل ثأر أبيه، ويدور بين القبائل مطالبا به، حيث الأطلال يبتلعها الزمن الفاغر فمه، كأنه هوة عميقة ابتلعت أماكن الشاعر، كما ابتلعت أماكن امرئ القيس، وكلاهما يناديان "ضيعني أبي صغيرا"، إنه يسمع الريح القادمة في لا وعيه تحمل صدى كلمات امرئ القيس، وتذكره بضياعه في وطنه، الذي أجبره على أن يكون هامشا، وهو يراه أبا، وما هذه الأبوة الضائعة إلا تمثل لأزمة الانتماء في النص، وفي النهاية لا أمر يبحث عنه كما فعل امرؤ القيس، فليس له إلا الخمر، والجمر، والمعلقة التي يسكب فيها صرخته من منفاه الأمريكي.

هكذا نرى أن علاقة سركون باللغة العربية ترتبط بعلاقته الحميمة بالثقافة العربية بشكل عام، وهذه الفكرة تؤكدها نصوصه الشعرية، التي استلهمت من الثقافة العربية مادتها، في مواضع عدة من شعره، لا سيما في ما يستلهمه من الشعر العربي القديم، إذ نجده يحاور امرئ القيس، والنابغة الذبياني، وعمر بن أبي ربيعة، وأبا تمام، والمتنبي، والمعري[1]، وهو بذلك ((يقر برؤية

(١) يُنظر: قصائد("كواكب الذبياني"، "كيف يأتي الفجر(كواكب الذبياني:نص ثان)، "مرثية إلى عمر بن أبي ربيعة")، مجموعة : الأول والتالي: ٥٥،٥٧،٩٠. ، ويُنظر أيضا: قصيدة "بعد لأي(أمثولة أبي تمام)"، مجموعة: الحياة قرب الأكربول: ٢١. و "حانة الكلب" ضمن مجموعة : إذا كنت نائما في مركب نوح: ١٠١، و "نصف بيت" ضمن مجموعة: عظمة أخرى لكلب القبيلة: ١٣٣.

الخطاب المهيمن (..) فيندمج به، ومن ثم ينقضه بمنظوره هو لهويته. أي أنه في الوقت الذي يركن للهوية المشرعنة* ويعترف بها لا ينفكّ، وبعبارات عاطفية، عن بعث هويته المحلية، بوصفها هوية مقاومة))[١].

ولنا أن نتساءل في هذا الصدد، هل التزم سركون بولص أو تبنّى قضايا الأمة التي كتب شعره بلغتها؟

يمكن القول بناء على استقرائنا لمجاميعه الشعرية: إنه تبنى في تجربته الشعرية القضايا الإنسانية للشعوب عامة، وحمل هموم المهمشين[٢] ، كما حمل الهم الآشوري بشكل خاص؛ غير أننا لا نجد حضورا مباشرا في تجربته الشعرية لقضايا الأمة العربية التي كتب شعره بلغتها، لا سيما القضية الفلسطينية التي تعد قضية مركزية لهذه الأمة، ووجه من وجوه الهيمنة والاستعمار، وانتهاك حقوق الإنسان، وهذا التغاضي يصطدم مع حقيقة تأثر الجيل الستيني عامة بالقضية الفلسطينية، والتحاق بعض الستينيين بإعلام المقاومة التي وجدوا فيها روح الثورة التي تسكنهم[٣].

ونخلص مما تقدم إلى أن تمثل الهوية القومية في تجربة سركون بولص الشعرية، قد جاء مأزوماً، ومستلباً بين حاضر تعرضت فيه للتهميش والإزاحة، وبين ذاكرة جماعية احتفظت عبر التأريخ بسجل من المذابح والهجرات القسرية، التي اقترنت بهذه القومية وباتت طابعا لهم؛ لذلك جاءت تمثلات الهوية القومية في نصوصه مقترنة بماضي الجماعة، وموروثها، فضلا عن سعيها إلى إعلاء صوت الجماعة المقهورة بلغة الآخر المركز تحطيما للحواجز التي تفرضها دوائر الانتماء الضيقة.

* الهوية المشرعنة، هي الهوية التي تنتجها المؤسسات الاجتماعية المهيمنة من أجل إدامة هيمنتها، وتقابلها الهوية المقاومة التي تنتج عن النشطاء الواقعين في موقع التقليل أو التصنيف الدوني، فهي نتيجة سلوك هيمنة..يُنظر: القبلية والقبائلية: ٥١.

(١) سرديات المتون والهوامش: ١١٨.

(٢) يُنظر: الصفحة (١٣٠) من هذه الرسالة.

(٣) يُنظر: تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق، فاطمة المحسن، منشورات الجمل، ط١ بيروت (٢٠١٥): ٣٦٣.

المبحث الثاني: المنفى والهوية الوطنية:

درس غاستون باشلار المكان الأليف دراسة ظاهراتية؛ بوصفه بذرة جوهرية لتكون الذات الإنسانية، وذهب إلى أن المكان الأول الذي يمثله البيت هو بذرة التكون الوجودي للإنسان؛ معللا ذلك بوصفه يمثل الألفة والحماية؛ ولذلك يبقى ثابتا في لا وعي الإنسان، مرتبطا به، وتتم استعادته بعنصري: الخيال والذاكرة، وبذلك ترتبط الهوية الوجودية للإنسان بالمكان الأول؛ لأنه يمثل الوجود الهانئ له، قبل الاحتكاك بالعالم الخارجي(١)، كما يرى باشلار أن معرفة الإنسان لذاته ترتبط بالمكان، وبأن الذاكرة التي تشكل هوية الإنسان قوامها المكان، يقول: ((بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يود حتى في الماضي، حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة أن يمسك بحركة الزمن، إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفا، هذه وظيفة المكان))(٢).

وهذا التحليل الظاهراتي يفسر ظاهرة الحنين التي تعصف بالنفس الإنسانية كلما نأت عن المكان الأول، وهي ظاهرة ليست طارئة في الأدب العربي(٣)، بل هي من أقدم بواعثه التي عرفها النقد العربي القديم، وقد وضع فيها الجاحظ رسالته "الحنين إلى الأوطان"، ويقول في حديثه عما دفعه لكتابتها: ((أني فاوضت بعض من انتقل من الملوك في ذكر الديار، والنزاع إلى الأوطان، فسمتعه يذكر أنه اغترب من بلد إلى آخر أمهدَ من وطنه، وأعمر من مكانه، وأخصب من جنابه، ولم يزل عظيم الشأن، جليل السلطان (..) وليس ببابه إلّا راغب إليه أو راهب منه، فكان إذا ذكر التربة والوطن حنّ إليه حنين الإبل إلى أعطانها))(٤).

وقد عرفت ظاهرة الحنين في النقد الغربي الحديث باسم "Nostalgia"، وهو مصطلح مؤلف من لفظين يونانيين هما: "Nostos" ومعناه العودة، و"Algos" ومعناه المعاناة، فالنوستالجيا

---

(١) يُنظر: جماليات المكان، غاستون باشلار، تر:غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢ بيروت (١٩٨٤م): ٣٥-٣٨.

(٢) المرجع نفسه: ٣٩.

(٣) يُنظر: الحنين والغربة في الشعر العربي:الحنين إلى الأوطان، د.يحيى وهيب الجبوري، دار مجدلاوي، ط١ عمان (٢٠٠٧).

(٤) الحنين إلى الأوطان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، دار الرائد العربي، سلسلة اللغة والأدب، ط٢ بيروت (١٩٨٢): ٥.

هي المعاناة الناتجة عن الرغبة غير المشبعة بالعودة[١]، ((على أن المصطلح اتّسع وتشبّع بدلالات حافة، فالمصطلح يتردد في إيحاءاته بين حنين جارف للمكان الأول، وتوق إليه وجهل به وتخوف من العودة إليه وتردّد، بل عجز عن عدم القدرة على اتخاذ أي قرار بشأن ذلك، فالبقاء بعيداً عن الوطن يخلّف عذابا متواصلا وقلقا مستمرا، والاقتراب إليه غير ممكن (..) وحينما تُحزم معا كل هذه الإيحاءات القابعة تحت لفظ (Nostalgia) ينبثق المفهوم الشامل لفكرة الحنين، التي تشكل اللب الحقيقي لأدب المنفى))[٢].

والمقصود بأدب المنفى هنا ذلك النوع من الكتابة التي تتمثل معاناة المنفي بوصفه مغتربا عن وطنه، وتتخذ من ذلك موضوعا لها، سواء كان النفي مباشرا، أم غير مباشر[٣]؛ فالنفي المباشر هو الذي يكون بأمر سياسي، وهو ما مارسته سلطات الاستعمار في الوطن العربي، أما غير المباشر –وهو ما يراه أدونيس أكثر فعالية– إذ يذهب إلى أن الدولة المعاصرة لجأت إلى أساليب في ((استئصال المختلف المعارض، ذلك أنها لم تتأسس على اختيار حر، ولم تبنِ نظامها على ما يشمل الجميع، أكثرية وأقليات، وإنما ارتكز نظامها على أقلية خاصة مرتبطة عضويا به، هي الجماعات الموالية، وهكذا تُرك طريق المنفى التلقائي مفتوحا غالبا، أمام المختلف))[٤]، وبذا يتم التفريق في أدبيات المنفى بين نوعين من النفي: النوع الأول هو "النفي القسري" وهو الذي يكون بقرار سياسي من السلطة كما بيّنا آنفا، والنوع الثاني هو "النفي الطوعي"، وهو لمن يهاجر؛ هربا من الاضطهاد، إلى بلد يؤمّن له الحرية أو سبل العيش التي لا يتسنى له الحصول عليها في بلده الأصل[٥].

ويرى إدوارد سعيد بأن المنفي كائن نوستلجي عاطفي؛ لأنه يعيش في حالة وسطية بين محيطه الجديد وموطنه الأصل[٦]؛ لذا نرى أن معاناة المنفيين قبل مغادرتهم أوطانهم، وشكوى

---

(١) يُنظر: الجهل، ميلان كونديرا، تر: رفعت عطفة، دار ورد للطباعة، ط١ دمشق (٢٠٠٠م): ٦.

(٢) السرد والاعتراف والهوية: ١١.

(٣) يُنظر: سرديات المنفى (الرواية العربية بعد عام ١٩٦٧)، محمد الشحات، دار أزمنة للنشر، ط١ عمان (٢٠٠٦م): ١٠.

(٤) رأس اللغة جسم الصحراء، أدونيس، دار الساقي، ط١ بيروت (٢٠٠٨): ٦.

(٥) يُنظر: رواية الغربة والمنفى، حليم بركات، مجلة فصول، مج:١٧، ع:١،(١٩٩٨): ٤٢.

(٦) يُنظر: صور المثقف (محاضرات ريث سنة ١٩٩٣)، إدوارد سعيد، تر: غسان غصن، مراجعة: منى أنيس، دار النهار للنشر، ط١ بيروت (١٩٩٦): ٥٨–٥٩.

ألمهم واغترابهم فيها، تتحول في المنفى إلى شكوى حنين جارف إلى الوطن رغم ذلك الماضي فيه، فنجد المنفي يتمثل هويته الوطنية في أدبه عن طريق الذاكرة أو الخيال؛ ذلك لأن المنفي ما إن يرتحل أو يُرحل ((عن مكانه الأول حتى تتساقط كثافة الحياة اليومية، وتنحسر وتتلاشى، وتحلّ محلها ذكريات شفافة تدفع به إلى نسيان الوقائع المريرة، وبمضي السنوات يبدأ المنفي في تخيل بلاد على سبيل الاستعادة والتعويض، وهي أمكنة تتخلّق في ذاكرته كتجربة شفافة وأثيرية، يغذيها شوق إلى أماكن حقيقية تلاشت إلى كومضات بعيدة في عتمة حالكة، ذلك هو الحنين بدلالته الفكرية والعاطفية))[١].

ولم يكن سركون بولص بمنأى عن هذه الحالة التي تخيم بظلها على النتاج الأدبي للمنفيين، وهو نفسه يقول: ((إن معظم كتاباتي منذ تركت العراق كانت محاولة بالغة الجهد عبر مئات القصائد للتعامل فنيا مع ظاهرة الحنين. وكشاعر أخشى أن أقع في أحبولة الإسراف العاطفي، على أني لم أتوقف لحظة عن التفكير بوطني أو التشوق لرؤيته))[٢]، وهو ما نجده يتضح في معظم نتاجه الشعري، الذي قام بنشره كله من منفاه، فهو يتمثل معاناة المنفي، ويصور غربته، وحنينه إلى مكانه الأول، مستعيدا هويته الوطنية التي يزيد المنفى من تشبثه بها، ويمكن أن نجمل ملامح تجربة المنفى في شعرية سركون بولص في ما يأتي:

١. الحنين والاغتراب المكاني:

إن ما يُلحظ على نتاج سركون الشعري في المنفى بشكل عام، أنه كان منطلقا من نقطة واحدة، هي شعوره بعدم الانتماء للمكان الجديد، والحنين لمكانه الأول؛ لذا يكثر من وصف المكان في المنفى في مجاميعه الشعرية، بوصفه موحشا، وغير أليف، تعبيرا عن الاغتراب المكاني الذي يعانيه، كما في ما يأتي من قصيدة بعنوان "موكب أصوات"[٣]:

هنا يتفتّح الزمان ببطء زهرة
تنضحُ الطبيعة كحائض في قارورة
الطقس، تندرجُ الخفايا خلسةً

---

(١) السرد والاعتراف والهوية: ١٣.

(٢) بغداد مركز أحلامي، حوار: ريان الشواف، اللحظة الشعرية،ع١٤ (٢٠٠٩)، ضمن كتاب: سافرت ملاحقا خيالاتي: ٣٤٩.

(٣) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ١٠٠.

في مساربها الخفية
يتكسّر غصنٌ
أسمع حمولته الثقيلة من الثلج
تضرب سجّادةَ الأوراق
كدَفٍّ أصم.
في مكانٍ ما، تَنعبُ بومة.
(..)
في هذه القرية التي انتهيت إليها
طامعا بحفنة من سلامٍ، بشيء من السكينة.
في هذه القرية التي بَرَتْها
ريحُ الشمال بأبردَ المخالب
تحتشدُ الأصواتُ كأنّهُ يوم الحَشْر

يبرز المنفى بوصفه مكانا موحشا في النص بوضوح، من خلال ذكر تفاصيل الأصوات، والملامح الكئيبة التي تحيط بالمكان: بطء حركة الزمن، الجو الشتائي الموحش، أصوات الحيوانات، وأوراق الشجر التي تفترش الأرض كسجادة، جميعها ملامح لمكان كئيب، مكان جاءه الشاعر بوصفه ملجأً أو مفرا ينشد فيه السلام، غير أن ملامحه جميعها كانت ملامح سلبية، وكأنه يوم الحشر، هذه الأوصاف يمكن أن نفسرها بوصفها إسقاطات نفسية من الذات الشاعرة على المكان غير الأليف؛ فالنص يشف عن علاقة سلبية –قد تكون لا شعورية– مع المكان، لأن علاقة الإنسان بالمكان تنطوي على جوانب معقدة تتشكل في لا شعوره؛ ((فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية، جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها "الأنا" صورتها))[1]، وهي صورة من صور الحنين إلى الوطن، تمثلت برفض البديل الذي لم يجد فيه القيمة الروحية للمكان الأول، بوصفه مرتبطا بالهوية الوجودية للذات وتكوينها، كما نجد بعض

(١) مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، تر: سيزا قاسم، ضمن كتاب: جماليات المكان، جماعة من المؤلفين، عيون المقالات، ط٢ الدار البيضاء (١٩٨٨): ٦٣.

التفاصيل المكانية تتحول إلى بواعث شعرية منبعها الحنين إلى المكان الأول، كما في النص الآتي[١]:

ستسمعُ الريح

إذا سرتَ هذا المساء

حيث لا يسيرُ أحدٌ سواك

عندما تأتي

ضاربةً من جهة المذابح وساخنة كأحشاء آب

لترفعَ جريدة الأمس من بين قدميك

تأتي في هذا النص دوال عدة، منها صوت الرياح، وهو في القصيدة المفتاح الذي فتح بابا للعودة إلى الزمن الماضي الذي أشار إليه بـ(جريدة الأمس)، من الزمن الحالي الذي أشار إليه بـ(هذا المساء)، وهو إذ ينتقل عبر الزمن يسير وحده، كما عبر عن ذلك بـ (حيث لا يسير أحدٌ سواك)، ولا تخفى ملامح الحنين إلى مكانه الأولى، وزمنه الماضي في النص، غير أن السؤال لماذا ريح آب الساخنة؟

إننا نجد الإجابة في العودة إلى قصيدة أخرى من قصائده، يتعالق معها النص، وهذه القصيدة تتحدث عن المكان الأول في مخيال الشاعر، يقول[٢]:

حيثُ تعيشُ عوائلُ عمّالٍ

في أطراف معسكرِ تدريبٍ

ويحومُ جنودٌ

تحت سحاباتِ غبارٍ

خلف السكة

كانَ يسيرُ إلى التّلةِ في الظهرِ ويُصغي

لأنين الريح إذا جاءت مُحرقة الأنفاس ووالهةً

في آب اللهّاب...

---

(١) الأول والتالي: ١٣٩.

(٢) المجموعة نفسها: ٢٣.

إن التعالق بين النصين يتضح في الإصغاء إلى رياح آب اللهّاب، حيث كان يسير ويصغي إلى صوتها، لذا يعصف به الحنين حين تمر به رياح آب في المنفى، على الرغم من سخونتها، فهو يحن إليها، وهذه هي الرمزية التي تحولت بها المعاناة إلى حنين جارف إلى المكان الأول بفعل الاغتراب.

كما إن العلاقة السلبية للذات الشاعرة مع المكان الجديد تحمل ضمنيا حنينا للمكان الأول، ويمكن تلمس هذه الثنائية بين المكان الأول الأصل، والمكان الجديد، بتقصي دلالة أسماء الإشارة الخاصة بالمكان في مجاميع سركون، إذ نجد موازنة منبعها الحنين، بين (هنا/هناك)، وهي ثنائية نجدها حاضرة في أدب المنفى*، تختزل أزمة المنفي بين الاسمين، وقد ابتدأ النص السابق بقوله: (هنا يتفتح الزمان ببطء..) إشارة إلى منفاه، وهو ما نجده أيضا في النص الآتي، إذ يقول[١]:

لن تستلّني من عجينةِ نومي هنا

أصواتُ ديوكٍ جهيرة تتحفّز للاحتفال بالفجر

من سقوف كركوك

ريشُها الزاهي لن يشعّ لعينيّ ثانيةً كبدلة العيد

أصواتها الراعفة بأمجادٍ على وشك الانكشاف

أو الانهيار، لن تفزعني من أحلاميَ الآن

ينطلق هذا النص أيضا من وصف طبيعة المكان، غير أن المكان الموصوف هو الوطن، في كركوك، حيث يفتقد المكان الجديد الذي أشار إليه بـ(هنا)، تلك الأصوات الأليفة، وبموازنة هذا النص مع النص السابق، نلحظ أثر الإسقاطات النفسية، على الأوصاف؛ ففي هذا النص الذي يصف المكان الأول، مستعيدا من الذاكرة زمنا ماضيا، نلحظ أن أصوات الديوك هي أصوات احتفال، وريشها الزاهي بدلات عيد، وهي أوصاف إيجابية، وما ذلك إلا تقاطع للتاريخي والجغرافي، في أدب المنفى، وهو ما تتخلّق به شعريته[٢]، وكأن المنفيين يسكنون بين هذين العالمين: عالم المنفى الواقعي، وعالم الوطن الذي صار ماضيا أثيريا مستعادا.

---

* في قصيدة "طباق" لمحمود درويش، تمثل اغتراب صديقه إدوارد سعيد في المنفى، بهذه الثنائية نفسها: ((يقول: أنا من هناك.أنا من هنا، ولستُ هناك، ولستُ هنا))، يُنظر:كزهر اللوز، أو أبعد...، محمود درويش، منشورات رياض الريس، ط١ بيروت (٢٠٠٥): ١٨٢.

(١) الأول والتالي: ٥٧.

(٢) يُنظر: سرديات المنفى: ٢٥.

أما اسم الإشارة (هناك) فنجده يشير إلى مدينته الأثيرية البعيدة، التي يستعيدها خيالا، وذاكرة، على شكل لقطات وصور عالقة في ذهنه، كما في النص الآتي، بعنوان "نهار في كركوك"[١]:

هناكَ يبدو العالم كمركب نوح القديم إذ يودّعُ آخرَ الضفاف–
قد تنسلُّ امرأةٌ
لِصقَ سياجٍ حاملةً شيئاً من أحد البيوت
صينيَةً مغطّاةً بمنشفةٍ نظيفةٍ تطفو بين يديها
المصبوغتين بالحنّاء، كطيفٍ سابغٍ
يعجنُ نعلاه الغبارَ لكنّها
لن تكسر السكينة..

ابتدأ النص بـ(هناك)، حيث العالم كمركب نوح، ذلك المركب الذي يرمز للنجاة، والحميمية، هكذا يستعيد النص المكان الأول، واصفا جزءاً من ثقافته الشعبية، بما يستعيده من الذاكرة، تمثل بصورة النساء يحملن (الصينية) المغطاة ويتنقلن بين البيوت، هذا المكان الذي تمتد فيه جذوره، يكون بهذه الصفات فالنساء يصطبغن بالحناء، ويتدخل الخيال في النص، فتغدو المرأة طيفا أو ملاكا لا تكسر السكينة خطواته على الأرض.

ونجد هذه الثنائية في نص آخر يجمع اسمي الإشارة بدلالتيهما للوطن والمنفى معا، يقول[٢]:

، وهل أنتِ إلّا
وجهُ عابرٍ لا يأبهُ لمن نادى، من تمنّى ومن غنّى
هنا في منفاه الجديد، أو هناك
على حدِّ القرية التي يموتُ
كلّ يومٍ، ويولدُ
فيها...

(١) الأول والتالي: ٢١.
(٢) المجموعة نفسها: ٦٠.

إن هذا الاغتراب المكاني الذي يتمظهر في نصوص سركون بثنائية (هنا/هناك)، لم يكن حالة حنين طارئة، بل يمكن أن نعده من البواعث الرئيسة لتجربته الشعرية، من خلال استقصاء أثر المنفى في نصوصه الشعرية؛ فإننا نلحظ اقتران المنفى ببروز الهوية الوطنية في مجاميعه، ذلك الحنين الذي مثّله بصوت يناديه للعودة إلى وطنه، عبّر عنه قائلا[١]:

أمامي

تقف الأبواب

وحيدةً بلا بيوت

يصيح بي صوت عابرٌ من وراء الأسوار

عد إلى حيث كنت

من حيث أتيـ

ت

أيُّ ها الأحـ

مقُ عُد!

ولكن يبدو أن العودة مستحيلة

ينطوي النص على مفارقة أن الأبواب لا تؤدي إلى بيوت، فهي مجرد أبواب، يكاد يشعر المتلقي بأنها موصدة، وهي سمة أدب المنفى التي تخيم على نتاجات المنفيين، مما جعلت منه "أدب لا استئناس"؛ لأن المنفي لا بيت له، وهو ما يجعل من ثيمة العودة حلما مُلحّا[٢]، لكنه حلم مستحيل، كما في هذا النص.

٢. تجلّي الهوية الوطنية:

من الواضح أن تجربة المنفى بما فيها من وجدانية عالية، تركت أثرا كبيرا في شعرية سركون، فشعوره بالاغتراب المكاني، وحنينه إلى مكانه الأول، أدى إلى بروز لهويته الوطنية،

(١) الوصول إلى مدينة أين: ١٠٧.

(٢) يُنظر: سرديات المنفى: ٢٥.

يتجلى بسطوة ثنائية الـ(هنا/هناك)* التي أشرنا إليها في ما سبق على نصوصه التي كتبها في منفاه، فنجد من صور تشبثه بالوطن، أنه صار حلما، يقول[١]:

حلمْتَ بالوطن أحيانا

أردت أن تدفن أقدامك في لحمه إلى الأبد

وترى الجبال بعيون أطفالك

ومن الملفت أن الوطن في المنفى يتمثل في النص الشعري عند سركون بوصفه فردوسا مفقودا، كما في هذا النص، على الرغم من المرارة والمعاناة التي عاشها داخله، وهو يدرك هذه الحقيقة، فيقول: ((بينما أنت في الوطن، تكون قد تقبلّت مسبقا جميع موارد سحره وتفاهته وعظمته، وما إن تتركه حتى تبدأ عملية جديدة عكسية، تغيّرك إلى الأبد، البعد ينظف رؤيتك للوطن.. تتقدس أشياء، ومشاعر تجاه الآخرين، بطريقة لم تكن لتحدث، لو أنك بقيت))[٢]، وهو في هذا القول يرصد واحدة من التداعيات التي تصيب النفس البشرية بفعل تجربة المنفى؛ إذ تتقدس حتى الأشياء البسيطة، وهي صورة يعكسها في نص بعنوان "الفلس"، يقول[٣]:

جلستُ طوالَ النهار

أحلمُ بهذا اللغز: بلادي

عندما وجدتُ فلساً في جيب سُترة قديمة.

ولقد تمثلت نصوص سركون هويته الوطنية، ولم تقف عند حد تجربته الشخصية، بل تمثلت معاناة المنفيين العراقيين عامة، وتشبثهم بهويتهم الوطنية، وإن كانت تجربة مشتركة تتقاطع مع تجربته الشخصية، وهي سمة من سمات أدب المنفى؛ ذلك إن هذا النوع من الكتابة يكرس لذاكرة جماعية، وثقافية للأفراد الذين يجدون أنفسهم مشردين[٤]، فإننا نجد أن نص سركون الشعري

---

* انظر أيضا: قصيدة (جئت إليك من هناك)، وقصيدة (مرثية إلى سينما السندباد)، و(حلم البيوت) ضمن مجموعة: عظمة أخرى لكلب القبيلة:١٢٤،١٧٣،٧٠.

(١) الوصول إلى مدينة أين: ١٠٤.

(٢) أمريكا تأكل شعراءها، حوار: أحمد فرحات، مجلة الكفاح العربي،(١٩٨٣/١/٣١)، ضمن كتاب: سافرت ملاحقا خيالاتي: ٣٥٦.

(٣) الأول والتالي: ١١٢.

(٤) يُنظر: المنفى الشعري العراقي، علي ناصر كنانه، مؤسسة الرحاب الحديثة، ط١ بيروت (٢٠١٣): ٦.

من هذا النوع من الكتابة، إذ ينقل معاناة المهاجرين، ودهشتهم بعد وصولهم إلى المنفى، يقول في نص بعنوان "اللاجئ يحكي"[١]:

مستغرقٌ في دهشة أن يكون هنا

بعد كل الهناكات: المحطات والمرافئ

دوريات التفتيش، الأوراق المزوّرة...

(..)

لو سألتني، لقلت: بَشَرٌ في كل مكان.

لقلت: في كل مكان حجارة.

يحكي ويحكي ويحكي

لأنه وصل، ولم يذُق طعم الوصول

ولا يحس بالنار عندما تحرق أصابعه السيجارة.

إن هذه الدهشة بعد أن عبر كل المحطات، هي صورة من صور الشعور بالفقد، ذلك الفقد الذي امتد حتى فقد إحساسه بنار السيجارة، وهي تحرق أصابعه، إنها العزلة التي يعيشها المهاجر بعد وصوله إلى منفاه، حيث لن يذوق طعم الوصول، بعد أن غادر مكانه الأول، وكأن الوصول الحقيقي هو إلى الوطن فقط، من دون غيره من الأماكن؛ لأنه سيصدم بحاجز الاغتراب، حيث لا بشر يحيط به، بل حجارة.

وفي نص آخر نرى الوطن محمولا في كيس تراب، تضعه إحدى المهاجرات العراقيات في عمان قلادة على عنقها، يقول[٢]:

المرأة التي يتدلّى

من رقبتها النحيلة ما يبدو

أنه قلادة

وليس سوى كيسٍ من جلد

قالت

إنه يحتوي على

---

(١) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ١٣١.

(٢) المجموعة نفسها: ١٨٤.

قبضة من تراب الوطن (..)

قالت إنها عندما عبرت الحدود

أيقنت أنها قد لا تراها

في هذا العالم مرة أخرى

لذلك

ستحملها أينما انتهى بها المطافُ

كالنير.

وهذا النص بما فيه من التقاطة لصورة المرأة التي تحمل كيس من تراب الوطن، يشي بنوع من التماهي بين الذات الشاعرة، وهذه المهاجرة؛ فهذه الصورة التي علقت في ذهن الشاعر، وتشكلت في شعره، إنما تعود لأثر الصورة في ذاته، ووحدة الإحساس المشترك بينهما بوصفهما مهاجرينِ، فهي حملت الوطن في عنقها بكيس من تراب، وهو حمل الوطن في قصيدته.

٣. المنفى وتحوّلات الهوية:

لم يغفل نص سركون الشعري، بوصفه أدب منفى، تمثيل صورة الفنان أو الشاعر المنفي، ومعاناته بين وطن أُجبر على مغادرته، وحياة تذكره في جميع ملامحها بأنه لا ينتمي إلى هذا المكان الجديد، بل يجد نفسه هامشا، في بلدان لا تحفل إلا بالمادة، مما يجعله مغتربا تطول المسافة بينه وبين الآخر، وتختلط بمشاعر سلبية؛ بسبب تباين نمط القيم بين الاثنين، وهي نتيجة نفسية لهامشيته[١]، يتمثل النص هذه المعاناة بإضاءته لصورة الرسام العراقي القادم من الأهوار، الذي يعمل في تنظيف أرضيات البنوك، يقول[٢]:

في حلمه عينا المرأة الباكية

في "نصب الحرية" لجواد سليم (..)

في الحلم أو في اليقظة

في ساعات طوافه بين المكاتب

بسطل أو ممسحةٍ، يُلمّعُ البلاطات وهو يُغنّي

---

(١) يُنظر: دراسات في سيكلوجية الاغتراب، د.عبد اللطيف محمد خليفة، دار غريب، ط١ القاهرة (٢٠٠٣): ١٤٣.

(٢) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ٧٣.

أبوذيّةً حزينة، في بنوك تطنّ بوحشة ليل التجارة

يتشكل النص من تجربة المهاجر، متمثلا ثقل الحياة في المنفى، ومتشربا مواجع المهاجرين، إذ يحملون حزنهم معهم أينما رحلوا، فهو يطوف في بنوك موحشة، حيث العالم المادي، الذي يقدس التجارة، ويغني أبوذيته الحزينة، تلك الأغنية التي رمزت للصعوبة التي يعاني منها المنفي، والتي أشار إليها إدوارد سعيد بأنها الوسطية بين العالمين، عالم الوطن الذي ليس ببعيد جدا؛ بسبب تطور وسائل الاتصال في العالم الحديث التي تبقي المنفي على علم بما يحدث في بلاده، وهذا ما يجعله غير متخلص من عبء ذلك الماضي؛ فكل شيء يذكره بأنه منفي، وهي – على حد تعبير سعيد– أنصاف تدخلات وأنصاف انفصالات[١]، وهذا ما يبينه المقطع الثاني من النص[٢]:

وكلّما قرأ الأخبار (..)

كلّما ردموا هورا، كلّما أحرقوا خريطةً

وأزالوا عالما من الوجود، بدأ يرسمُ محموماً

لوحةً جديدة تستلهمُ الأهوار:

كلَّ جُرّيٍّ، جاموسةٍ، غُراب

كلَّ شبكةٍ مفرودةٍ للصيدِ في الريح

كلّ مشحوفٍ طافٍ كالمهدِ أو التابوت

على بحرٍ من الغِرينَ، في غرفته ذات الكوة الوحيدة

كزنزانة ناسك، حيث يرسمُ الأهوار

إن وصف النص لمهنة هذا الفنان في المنفى ليست كمالية، بل هي صورة من عمق أدب المنفى، الذي حفل بالكثير من مثيلاتها؛ لأنها مهنة تتصف بكونها هامشية، و((المنفى معناه أن تظل على الدوام هامشيا))[٣]، وهذه الصورة نفسها تتراءى في نص آخر بعنوان "لقاء مع شاعر عربي في المهجر"، جاء فيه[٤]:

---

(١) يُنظر: صور المثقف: ٥٨.

(٢) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ٧٤.

(٣) صور المثقف: ٧٠.

(٤) الأول والتالي:٦٦.

وها هو ذا

في سان فرانسيسكو أخيراً

حيث ألقتْ به آخرُ عاصفةٍ منذ سنين

بعد أن أنهكهُ الترحال، يطبخ من منتصف الليل

إلى الفجر، في هذا المطعم الذي يطلُّ على البحر، ويسمى"الفنار"

لهذه الشخوص الليلية، هؤلاء الضائعين والضائعات...

لكنّه أفهمني أن الحال كانت دائماً هكذا

وذكّرني أن خليل مطران

فتح دكّانا لبيع الفحم في مدينة بالمنفى

يتمثل النص صورة الشاعر المنفي، التي تشوهت بفعل النفي، صورته الواقعية، وليست الفنية؛ فـ((أن ترى شاعرا في المنفى يعني –بخلاف قراءة شعر المنفى– أن ترى تناقضات المنفى مُجسدة وفاعلة بشدة فريدة))[١]، وكأنه يتحرك ضمن مركزيته في مكانه الأول، وهامشيته في المكان الجديد، في الوقت نفسه، يقول[٢]:

حيثُ كان، بين كل زبونٍ يغادرُ محمّلاً

وثانٍ يُطلُّ بأكياسه الخاويةِ من الباب

يُسطّر في كتاب ديونهِ

عَدداً من الأبيات...

إن هذا الرسم الحركي لشخصية الفنان أو الشاعر في المنفى، تهدف إلى تمثيل صورة المثقف التي غيّر المنفى ملامحها، فمراوحته بين الطبخ في المطعم الليليّ، وكتابة الشعر، في دفتر الديون، هو تمثيل لحقيقة انزوائه عن دوره في مجتمعه الأصل، وتحوله إلى الهامش، غير الفاعل، وتزداد هذه الصورة وضوحا مع ذكر الشاعر مطران خليل مطران، ومهنته في المنفى.

(١) تأملات حول المنفى ومقالات أخرى، إدوارد سعيد، تر: ثائر ديب، دار الآداب، ط٢ بيروت (٢٠٠٧): ١١٩.
(٢) الأول والتالي: ٦٦.

وتتردد هذه الصورة التي ترصد تحولات الهوية بأثر المنفى، من منظور آخر يتعلق بالانعزال الفكري، والثقافي، نتيجة وعي المثقف بحقيقة الصراعات الحضارية، والسياسية، وفي هذا الصدد يقول سيوران: ((اللا شعور وطن؛ الوعي منفى))[١]، ليصف حالة الاغتراب التي تصيب الذات نتيجة الوعي والإدراك؛ فهو يرى أن ((الوعي هو الذي ينبهنا لوجود البشاعة في العالم))[٢]، فالوعي صورة من صور الاغتراب الثقافي، وهو ما يصيب المثقف المنفي، حينما يعيش في مجتمع يمثل الآخر بالنسبة لهويته الأصلية، لا سيّما حين تكون بموضع لهيمنة والاستلاب من قبل الآخر، إذ تبدو الرؤية أوضح بالنسبة له، وهذا لسان حال المثقفين العرب في مهجرهم الأمريكي، ممن يتخذ موقفا من قضايا الصراع السياسي والاقتصادي العالمي، يقول حليم بركات: ((ربما نتمكن بفعل وجودنا كمثقفين عرب في الغرب من أن نرى الأمور من زاوية خاصة، وستكسب رؤتنا أهمية بالغة إذا ما تكلمنا من موقع الصراع الثقافي داخل الثقافة العربية وضد الثقافة الغربية المهيمنة))[٣]، وهكذا يتضاعف الشعور بالمنفى، مكانياً، وفكريّاً.

وبالنظر إلى نص سركون الشعري نستطيع القول أنه عانى في منفاه الأمريكي الأمرّين: المنفى المكاني بفعل الحنين إلى المكان الأول كما بيّنا في ما سبق، والمنفى الثقافي الفكري؛ بفعل الوعي، ووضوح الرؤية بالنسبة لمثقف له موقف واعٍ بحقيقة الصراع، وفي كلا الحالين تتبدّى هويته الوطنية، وتتمثل في شعره، يقول في قصيدة بعنوان "بعد القيامة...(مرثية إلى الأحياء)"[٤] :

إنك لن تنسى

بريق النشوة المخلوط بالامتعاض حين سرى

في عين بائع السلاح الأشكنازيِّ بينما هو يدعو مجدّدا

إلى تصعيد المقتلة

ويُحذّر من التهاون في قَصف المُدن العراقية

سواءً في الليل أو النهار ...

لن تنسى الدلائل والحركات

---

(١) لو كان آدم سعيدا: ٤٥.

(٢) المعنى والغضب – مدخل إلى فلسفة سيوران: ٣٢.

(٣) غربة الكاتب العربي، حليم بركات، دار الساقي، ط١ بيروت (٢٠١١): ٢٥٥.

(٤) الأول والتالي: ١٤٤.

أنت الذي حلمت في كل شارع بالقيامة

وسبرتَ العارَ في كلِّ وجهٍ ...

(..)

ستذكر الأخاديدَ

على كلِّ شاشةٍ بذيئةٍ في الغَرب

عندما تبقر مُدنَ الطفولة، والجسورَ عندما تتدلّى

كأضلاعِ ربٍّ قتيلٍ فوق دجلة والفرات

كتب الشاعر هذا النص من منفاه الأمريكي*، حيث تُدار الحرب من هناك ضد وطنه؛ لذا هو يسبر العار في كل وجه، فالحالة الشعورية المسيطرة على النص هي حالة الاغتراب الثقافي، في مجتمع يسوّق للحرب بخطاب إعلامي منظم، غير أن المثقف الواعي قادر على تفكيك هذا الخطاب، ولكن المهمة الأكبر على عاتقه –بحسب إدوارد سعيد– تتمثل بمقاومة هذا الخطاب، فـ((المثقفون أبناء عصرهم، تسوقهم معها السياسات الجماهيرية للنزعات التمثيلية المتجسدة في صناعة المعلومات أو الإعلام، ولا يقدرون على مقاومتها إلا بمنازعة صور السلطة، ورواياتها الرسمية، وتبريراتها، التي تروّجها وسائل إعلام متزايدة الجبروت))[١]، غير أن هذه المهمة ليست بالسهلة؛ ((ذلك أن المثقف يعيش بين الانعزال والانحياز))[٢]؛ لأن المثقف في عالم السلطة الرابعة، إما أن يكون منخرطا بالخطاب المهيمن، أو منعزلا في وعيه، ومن خلال هذا النص الذي تجلت فيه هوية سركون الوطنية، نرى أنه عاش الانعزال الثقافي؛ رفضا لخطاب الآخر المهيمن، وتبريراته الواهية التي اتخذها ذرائع لغزو العراق، يقول سركون: ((قررت في النهاية أنني تقريبا استندفت أمريكا...فعلا، لم يعد هناك ما يثيرني ويبقيني هناك، وأردت أن أبتعد عنها، وخصوصا بعد حرب الخليج، قطيعة حقيقية، صدقني أنا رفضت أن أبقى في بلد يفكر ليلا ونهارا كيف يدمر عائلتي ووطني ولربما البيت الذي كنّا نعيش فيه، لم أحتمل الفكرة وكان همي الوحيد كيف أترك أمريكا في أقرب وقت))[٣].

---

* كُتبت في (شباط–نيسان ١٩٩١، سان فرانسيسكو)، انظر: الأول والتالي: ١٤٨.

(١) صور المثقف: ٣٦.

(٢) المرجع نفسه: ٣٧.

(٣) سيرة حياة شاعر، حوار:خالد المعالي، ضمن كتاب: سافرت ملاحقا خيالاتي: ١١٣.

هكذا يمكن تصنيف شعرية سركون بولص، بوصفها أدب منفى، يشكل الحنين أساسا ينطلق منه في الكتابة، فيدفعه إلى التشبث بهويته الوطنية، ويحوّل ما كان يعيشه من أزمة انتماء في بلده الأم، إلى حنين جارف إليه، كما يتمثل معاناة المنفيين، واغترابهم المكاني، والثقافي، وسطوة الذاكرة عليهم، وضياعهم بين عودة مستحيلة إلى المكان الأول، وعدم انتماء للمكان الجديد، فضلا عن استيعابه لصورة انزواء الفنان أو الشاعر المنفي، وانكفائه إلى الهامش.

الفصل الثالث

هُويّات ما بعد الحداثة

(انكشاف الهامش)

- المبحث الأول: الأيديولوجيا والهوية الثقافية.
- المبحث الثاني: الإيروتيك والهوية الجنسانية.

المبحث الأول: الأيديولوجيا والهوية الثقافية:

تُعرف الأيديولوجيا بأنها نسق من التمثلات المستوحاة من صور وأفكار وتصورات داخل مجتمع معين، وهو نسق ذو منطق ودقة، ويتمتع بدور ووجود تاريخيين[١]، والأيديولوجيا بوصفها نسقا فكريا تكوّن أحد ثلاثة أضلاع تقوم عليها المجتمعات وفق علاقات معقدة إلى جانب السياسة والاقتصاد، وبذلك تعد ((جزءا عضويا في كل وحدة مجتمعية (..) فالمجتمعات البشرية تفرز الإيديولوجية كما لو كانت هي العنصر والمناخ الضروريين لحياتها التاريخية))[٢]، وتتشعب المفاهيم وتتداخل ضمن هذا المصطلح، حتى أن بعضهم يعده من أكثر المفاهيم صعوبة في التحديد[٣]، واستعمال هذا المصطلح لغويا يأتي بمعنيين: المعنى الأول عام ويُقصد به مجموعة نظامية من المفاهيم في موضوع الحياة أو الثقافة البشرية، أو أسلوب التفكير الذي تتميز به طبقة أو فرد معين، والمعنى الخاص هو أنه مجموعة من الأفكار المبنية على أسس نظرية معينة[٤]، ويختلف المعنى باختلاف مجال الاستعمال، ففي ميدان المناظرة السياسية مثلا يكتسي المفهوم صبغتين، سلبية وإيجابية، بحسب هوية المستعمل؛ إذ يرى المتكلم إيديولوجيته الخاصة عقيدة سامية، ويرى في إيديولوجيات الخصوم أقنعة تتستر وراءها نوايا خفية لا واعية يحجبها أصحابها حتى على أنفسهم لأنها حقيرة لئيمة[٥].

ويرى بعضهم أن مفهوم "الأيديولوجيا" يتسم بطابع سلبي؛ لأنها تنبثق عن الصراعات السياسية؛ إذ تمثل المبررات الفكرية التي يبتكرها السياسيون للحفاظ على استمراريتهم ووجودهم، مقابل الجماعات الأخرى[٦]، ومقابل "الأيديولوجيا" يأتي مفهوم "اليوتوبيا"، ويُقصد بها ((ذلك النمط الذي يتسامى على الأمر الواقع ويحطم في الوقت نفسه حدود النظام القائم))[٧]، فالأيديولوجيا تعمل

---

(١) يُنظر: ما هي الإيديولوجية، لوي ألتوسير، ضمن كتاب: الأيديولوجيا (دفاتر فلسفية–نصوص مختارة)، إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، ط٢ الدار البيضاء (٢٠٠٦): ٨.

(٢) المرجع نفسه، والصفحة نفسها,

(٣) يُنظر: النقد الروائي والإديولوجيا، د.حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط١ بيروت (١٩٩٠): ١٣.

(٤) يُنظر: الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة (دراسة مقارنة بين كارل مانهايم وتوماس كون)، عبد الله عبد الوهاب الأنصاري، (رسالة ماجستير)، جامعة الاسكندرية، قسم الفلسفة، (٢٠٠٠م): ١٨.

(٥) يُنظر: مفهوم الأيديولوجيا، عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، ط٨ الدار البيضاء (٢٠١٢): ١١.

(٦) يُنظر: الأيديولوجيا واليوتوبيا مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة، كارل مانهايم، تر: د.محمد رجا الديريني، شركة المكتبات الكويتية، ط١ الكويت (١٩٨٠): ١٤٣–١٤٤.

(٧) الأيديولوجيا واليوتوبيا مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة: ٢٤٧.

تعمل على حفظ الوضع التسلطي القائم، بينما اليوتوبيا تسعى إلى التحرر؛ لأنها تمثل فكر الطبقة المحكومة[١]؛ ولذلك نجد ((الفئات المسيطرة في المجتمع، والتي تكون في اتفاق كامل مع النظام القائم هي التي تقرر ما يكون يوتوبيا، بينما الفئة الصاعدة هي التي تقرر ما يعتبر أيديولوجيا))[٢].

وتشكل الأيديولوجيا أحد المحددات البانية للوعي الاجتماعي السائد، والصانعة للهوية الثقافية للأفراد[٣]، أما الأثر الأدبي فتتشكل هويته الثقافية من موقعه من هذا الصراع[٤] ؛ لأن الأثر الأثر الأدبي إنما يمثل رؤية للعالم*، وهذا مذهب أصحاب البنيوية التكوينية التي ((تحاول البحث عن العلاقات الرابطة بين الأثر الأدبي وسياقه الاجتماعي– الاقتصادي الذي سبق تكوينه))[٥]؛ فالأثر الأدبي بحسب غولدمان هو عالم كلي يحتوي على نسق تصوري يمكن ترجمته إلى نسق فلسفي؛ لأن ((النظام الكامن للعمل الفني له وظيفة مزدوجة، فهو ينظم العمل الفني من جانب ويعبر عن رؤية للعالم ، عن وعي جماعة اجتماعية من جانب آخر، إن العمل الفني ليس نتاج مؤلف بوصفه فردا ولكنه يكشف الوعي الجماعي والمصالح والقيم الاجتماعية لجماعة أو طبقة، والأعمال العظيمة وحدها هي التي تعبر باتساقها عن رؤية للعالم ووعي جماعة ما))[٦].

---

(١) يُنظر: الكتابة والتشكيل الأيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة – دراسة نقدية أيديولوجية –، السعيد عموري، (رسالة دكتوراه)، جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، الجزائر، (٢٠١٢/٢٠١٣):١٦.

(٢) الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة: ١٠١.

(٣) سوسيولوجيا الهوية – جدليات الوعي والتفكك وإعادة البناء، د.عبد الغني عماد، مركز دراسات الوحدة العربية، العربية، ط١ بيروت (٢٠١٧): ٣٦.

(٤) يُنظر: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، آنيا لومبا، تر: محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار، ط سوريا (٢٠٠٧) ٧٨.

* رؤية العالم هو مصطلح اختزالي يدل على المعتقدات التي تشترك بها جماعة من المتكلمين، وتتصل بالعالم وعلاقتهم به، يُنظر: موسوعة النظرية الثقافية: ٣٣٧، ويُنظر: الثقاف في الأزمنة العجاف– فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب، محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، ط١ الجزائر (٢٠١٤): ٤٣٢.

(٥) تأصيل النص – المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، د.محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط١ حلب (١٩٩٧): ٩.

(٦) النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، بيير زيما، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات، ط١ القاهرة (١٩٩١): ٥٢.

وفي ظل صراع أيديولوجي عالمي قائم نجد الهوية الثقافية تتمظهر على شكل موقفين متعارضين: ((موقف صادر عن البلدان التي طورت ثقافتها وأعطتها صبغة عالمية وكونية وقد يتمظهر هذا الموقف في إرادة الهيمنة والاستغلال والتمركز اقتصادا وسياسية وثقافة، وموقف صادر عن الثقافات الأخرى العرقية التي كثيرا ما تأخذ صبغة الدفاع عن الذات فتنظم نفسها للصمود))[١]، وتبعا لعلاقة الأيديولوجيا بالثقافة وموقف المثقف من هذا الصراع، تتعدد صور المثقف، فهناك المثقف العضوي كما أسماه غرامشي، ويمكن تصنيفه ضمن سياق الموقف الأول، فالمثقفون العضويون هم الذين يكونون مرتبطين بمؤسسات السلطة، ويتم استخدامهم لإحراز سلطة أكبر[٢]، أما الثاني فهو المثقف الحقيقي الذي قال عنه سارتر بأنه ((ذلك الإنسان الذي يدرك ويعي التعارض القائم فيه وفي المجتمع بين البحث عن الحقيقة العلمية (مع ما يترتب على ذلك من ضوابط ومعايير) وبين الأيديولوجيا السائدة (مع منظومتها التقليدية)، وما هذا الوعي(..) سوى كشف للنقاب عن تناقضات المجتمع الجوهرية، أي عن المنازعات الطبقية وعن صراع، عضوي، داخل الطبقة السائدة بالذات، بين الحقيقة التي تحتاج إليها لإنجاح مشورعها وبين الأساطير والقيم والتقاليد التي تصونها وترعاها، والتي تريد أن تعدي بها الطبقات الأخرى ضمانا لهيمنتها))[٣].

وباستقراء مجاميع سركون بولص الشعرية، وتتبع موقعها من هذا الصراع، يمكن تحديد معالم تشكل الهوية الثقافية لنص سركون بولص الشعري، وقد اتخذت تشكلات عدة، يمكن تصنيفها وإجمالها كما يأتي:

١. هوية ثقافية مقاومة:

لقد استوعب نص سركون بولص الشعري هذا الصراع ذا البعد الأيديولوجي، بين التيارات الأيديولوجية التي تسعى إلى فرض هيمنتها، بما يتبعها من جهاز ثقافي، تعتمد عليه، وبين الطرف الآخر، الذي يمثل الثقافة الحقيقية، فنجده يلتقط صورة المثقف العضوي بوصفها نسقا ثقافيا ينتجه مجتمع ذو هيمنة أيديولوجية غربية سائدة، ويعكسها في نص بعنوان "الوجه الرهين"، جاء فيه[٤]:

---

(١) الحداثة وما بعد الحداثة، المسيري، التريكي: ٢٠٠.

(٢) يُنظر: صور المثقف، إدوارد سعيد: ٢٢.

(٣) دفاع عن المثقفين، جان بول سارتر، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، ط١ بيروت (١٩٧٣): ٣٣.

(٤) الأول والتالي: ١٤١.

تجلس كعادتك في كل أمسيةٍ

أمام شاشةٍ تلوّن لك الأخبار

تلك الحرباء الالكترونية، ذلك الجدار الشفيف

كوجهك الرهين حيث تحب الاختباء: بابك محصّنٌ، وإليك

ما من طريق. لا ممرٌّ ممن هنا

إلى هناك

إذا قالوا: هناك، في الجنوب، نار كبيرة

والشعب يهرب في كل الجهات

لأدرتَ وجهك نحو الشمال

إن نقطة البداية في قراءة هذا النص تبدو مرتبطة بمنعطفات الصراع الأيديولوجي؛ فهو مثقل بمحمولات فكرية عميقة، تتمثل بصورة هذا الشخص ذي الوجه الرهين على نحو ما أسماه، الذي يدير وجهه عن الحقيقة، ويمتثل لخطاب السلطة، خطاب عدم الاعتراف بالآخر؛ لذا يغض النظر عما تمارسه السلطة التي يتبع لها بحق الشعوب المستعمرَة؛ لأن هذه السلطة بخطابها الاستعماري رسمت صورة نمطية منحطة للآخر، لكي تبرر ممارساتها الاستعمارية ضده[١]، ولأن هذه السلطة قد خلقت أيديولوجيتها على نظام اقتصادي واجتماعي معقد، جعلت من المثقف العضوي أسيرا لخطابها، فهو يتغاضى عن الحقيقة؛ لذا هو رهين علاقة، طابعها الوحيد المنفعة المادية، فوق أي اعتبار آخر، وبعبارة أخرى يوجه النص خطابه إلى من يمكن تسميتهم بـ "مثقفي السلطة"[٢]، وهو ما يزداد وضوحا في ما يأتي من النص[٣] :

حيث يغرق الآخرون في الطوفان، تعرف أنت كيف تطفو

كالفلينة على الأمواج.

(..)

حيثما وُجدتْ هذه الأشياء

---

(١) يُنظر: موقع الثقافة، هومى.ك.بابا، تر: ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط١ القاهرة (٢٠٠٤): ١٥٥.

(٢) يُنظر: المثقف والسلطة، إدوارد سعيد، تر: محمد عناني، دار رؤية، ط١ القاهرة (٢٠٠٦): ١٤٨.

(٣) الأول والتالي: ١٤٢.

أنت ذو الوجه الرهين

أنت أيضا هناك..

تسير، واحدا من العباد

في الزحام الذي يملأ الطرقات.

لكن أن تسهر قلقاً من أجل البيت والسيارة

وتتفانى في تأدية الوظيفة بينما تُحسّن سلوكك في السرير

قد لا يقدّم برهانا كافياً على أنّك لستَ واحداً من الأموات.

يتماهى الخطاب في هذا النص الذي يشن حربا ضد هذا النوع من المثقفين مع خطاب إدوارد سعيد، الذي يقول: ((إن المثقف هو فرد له في المجتمع دور علني محدد لا يُمكن تصغيره إلى مجرد مهني لا وجه له، أو عضو كفوء في طبقة ما لا يهتم إلا بأداء عمله))[١]، وسركون حين يهاجم في نصه هذا النوع من المؤدلجين، إنما يريد أن يضطلع المثقف بدوره المفترض في مجتمع الإنسانية عامة، وهذا الموقف لشاعر قادم من الشرق، بما يشنه من حرب ضد الخطاب الاستعماري المهيمن، إنما هو تمثل لهوية ثقافية مقاومة بوجه الأيديولوجيا الإمبريالية الغربية؛ لذا هو يمثل موقف المثقف الحقيقي الذي يعي حقيقة الصراع، وينتج خطابا مضادا له.

ومن تمثلات الهوية المقاومة للأيديولوجيا الإمبريالية في نصوص سركون الشعرية تعريته لأحد أهم أجهزتها الأيديولوجية، التي تستعملها لتبرير وجودها، وفرض هيمنتها، وهي ما يُعرف بـ"البروباجندا الإعلامية"، وهو مصطلح يشير في أدبيات الفكر السياسي المعاصر إلى فن الدعاية السياسية، بما فيه من آليات واستراتيجيات تهدف إلى التأثير على الرأي العام، لصالح سلطة معينة، عن طريق التحكم بنشر المعلومة، بطريقة مراوغة[٢]، وأشار إلى ذلك النص السابق بالدوال: (شاشة تلون لك الأخبار/تلك الحرباء الالكترونية)، وبذا نرى أن خطاب سركون الشعري يتخذ موقف المقاومة من المنظومة الإعلامية الأيديولوجية، فهو يرى أن مما تؤسس له وسائل الإعلام هو تقديم مبررات أمام شعوبها لاحتلال الآخرين، وهنا لا بد من الإشارة إلى تمييز النص بين السلطة وأساليبها التوسعية، وبين الشعوب بوصفها مُعرّضة لخطاب إعلامي مؤدلج، يشير إلى ذلك

(١) صور المثقف: ٢٧.

(٢) يُنظر: موسوعة كمبريدج للتاريخ – الفكر السياسي في القرن العشرين، تيرينس بول، ريتشارد بيللامي، تر: مي مقلد، المركز القومي للترجمة، ط١ القاهرة (٢٠١٠): ٢/١٦٠.

تشومسكي بقوله: ((من المهم بمكان حفز الرأي العام لتأييد مغامرات السياسية الخارجية، وعادة ما يكون الناس مسالمين مثلما كانوا أثناء الحرب العالمية الأولى، ذلك أن عامة الجمهور لا يجدون سببا للتورط في مغامرات خارجية أو عمليات قتل وتعذيب ولذلك لابد من تحفيزهم. ولفعل ذلك لا بد من أن تثير مخاوفهم))[١]، ويقول إدوارد سعيد: ((كم كان صعبا في أثناء حرب الخليج الحديثة العهد تذكير المواطنين الأمريكيين بأن الولايات المتحدة لم تكن قوة بريئة نزيهة (..) وبأنها هي التي نصّبت نفسها بنفسها شرطيا على العالم))[٢]، وهو بذلك يميّز بين المواطن الأمريكي، والسلطة الأمريكية، وهذا ما يحتويه خطاب سركون الشعري ضمنيّا، حين يهاجم المنظومة الإعلامية الأمريكية[٣]، بوصفها أداة للسلطة، يقول[٤]:

أطفئ هذا الصندوق المليء بقيء "الأخبار"

تسقطُ فيه أمَمٌ كاملة، وتنهض في مكانها الأشباح.

جياعُ أفريقيا، هياكلُ العظم، الذبابُ والصبار.

أطفال العراق في أراجيح الموت

تهدهدهم يد التنين الآتي

ليشربَ الذهبَ الأسود النابع من قلب الأرض.

يهاجم الشاعر في هذا النص وكالات الأنباء، ويراها سلاحا لإسقاط الأمم واحتلالها، بما فيها العراق، وحول ذلك يشير إلى أن هذا التنين الآتي إنما غايته سرقة النفط، وهو خطاب مضاد لما تروجه مؤسسات الدعاية الأمريكية من أن هدفها إعادة السلم الدولي، ونزع أسلحة الدمار الشامل، وغيرها من المبررات، وهي مبررات تُقدم لمستهلك هذه الصناعة المعرفية، وهو بالمرتبة الأولى المواطن الأمريكي، ومن بعده بقية شعوب العالم[٥]، يقول تشومسكي: ((تعد حرب الخليج مثالا على أن النظام الدعائي الجديد يحقق نجاحا، فالناس تقتنع إذا قلنا إننا حينما نستخدم القوة

---

(١) السيطرة على الإعلام–الإنجازات الهائلة للبروباجندا، ناعوم تشومسكي، تر: أميمة عبد اللطيف، مكتبة الشروق الدولية، ط١ القاهرة (٢٠٠٣) : ١٧.

(٢) صور المثقف: ٣٧.

(٣) يُنظر أيضا: قصيدة "بعد القيامة (مرثية إلى الأحياء)"، ضمن مجموعة الأول والتالي: ١٤٤.

(٤) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ١٨٧.

(٥) يُنظر: السيطرة على الإعلام: ٢٩–٣٥. ويُنظر: حراس السلطة – أسطورة (الميديا) وسائل الإعلام الليبرالية، دافيد إدواردز– دافيد كومويل، تر: آمال كيلاني، مكتبة الشروق الدولية، ط١ القاهرة (٢٠٠٧).

ضد العراق؛ فذلك لأننا نحترم مبدأ أن الاحتلال غير الشرعي والإساءة لحقوق الإنسان لا بد وأن تجابه بالقوة، وهم يعرفون ما معنى أن تطبق هذه المبادئ ضد سلوك الولايات المتحدة ذاتها، مما يدل على نجاح هائل للأساليب الدعائية الأمريكية))[١].

وبهذه الصورة تتضح سمة المقاومة بوصفها إحدى تشكّلات الهوية الثقافية، المُتمثلة في نصوص سركون الشعرية، في مواجهته لـ "مثقفي السلطة"، وتعريته لخطابها الإعلامي.

٢. هوية ثقافية يسارية:

يميل النص الشعري عند سركون إلى إعلاء صوت الشعوب المقهورة، فهو يجري في تيار يمكن أن نقول عنه يساريا*؛ إذ يحمل رسالة إنسانية، وموقفا، ورأيا من الأيديولوجيا الإمبريالية، وهو دور ((لا يمكن القيام به من دون شعور المرء بأنه إنسان مهمته أن يطرح علنا للمناقشة أسئلة محرجة، ويجابه المعتقد التقليدي والتصلب العقائدي (بدل أن ينتجهما)، ويكون شخصا ليس من السهل على الحكومات أو الشركات استيعابه، وأن يكون مبرر وجوده تمثيل كل الفئات من الناس والقضايا التي تُنسى ويُغفل أمرها))[٢]، ومثل هذا الصوت نجده حاضرا في نصوصه، بل أن قصيدته أغنية للشعوب المضطهدة، يقول[٣]:

هذه الأغنية التي تجدلون لها
حبلا طويلاً في الخفاء
إنها ستستمر.
ستكتب التاريخ هذه المرّة
بأقصى ما يُمكن من الحذر.
أيها السادة
ماذا فعلتم بالعالم؟
أخاطب المجرمين الكبار بينكم
أولئك الذين يسكّون نقود الأرق

---

(١) السيطرة على الإعلام: ٢٩

* في إحدى الحوارات يقول سركون: ((أنا كنت أعتبر نفسي يساريا ويمكن ما زلت...يساري غير حزبي))، انظر: سيرة حياة شاعر من بحيرة الحبانية إلى سان فرانسيسكو، حوار: خالد المعالي، مجلة "عيون"، ع١٢ (٢٠٠١)، ضمن كتاب سافرت ملاحقا خيالاتي: ٤٨.

(٢) صور المثقف: ٢٨.

(٣) الوصول إلى مدينة أين: ٨٧.

للشعوب الصغيرة
مسلّحين بالديدان والدولارات
بصواريخ بيرشنغ ووكالات الأنباء
من الذي أوكلَ إليكم بالعالم، بأي شيء؟
من أنتم؟

ومن تمظهرات الاتجاه اليساري في نص سركون الشعري نقد الأيديولوجيا الرأسمالية، وهو نسق سياسي ثقافي، يحدد الهوية الثقافية للنص؛ فتضمن النص لهذا النسق يجعل منه ((علامة ثقافية تتحقق دلالتها فقط داخل السياق الثقافي السياسي الذي أنتجها))[١]؛ لذا تركز الدراسات الثقافية على تحديد طبيعة النصوص الأدبية ذات الأنساق الثقافية السياسية، بالنظر إلى موقعها من الصراع الطبقي*، بفعل الأيديولوجيا المهيمنة، التي ترسخ مفهوم الطبقية في أدبياتها، و((هذا التثبيت للعلاقات الطبقية التي يجب أن تعكسه النصوص الأدبية، هو على وجه التحديد، ما تتمرد عليه الدراسات الثقافية ذات النزعة اليسارية الواضحة، وفي هذا ركّز أتباع الدراسات الثقافية انطلاقا من معطيات ماركسية واضحة على رفض الوحدة الزائفة، التي تبدو فوق سطح المجتمعات الرأسمالية، وعلى نفي ذلك الاستقرار الظاهري في العلاقات الطبقية، التي تحاول الطبقة المهيمنة، الطبقة صاحبة النفوذ والمصلحة ترسيخه، وبدعوة من الوحدة والاستقرار المخادع))[٢]، يتمثل نص سركون هذا الخطاب الثقافي السياسي في قصيدة بعنوان ("شوبنغ مول" في كاليفورنيا)[٣]:

أهرامٌ
من البضائع
الجاهزة

---

(١) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن (المنطلقات..المرجعيات..المنهجيات)، أ.د حفناوي بعلي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط١ الجزائر (٢٠٠٧): ٤٧.

* يُستخدم مصطلح "الطبقة" على نحو شائع في النقد الثقافي، فالطبقة تشير إلى المقولات المعتمدة على المصادر الاقتصادية للمجموعات المختلفة من الناس في مجتمع بعينه، وإلى التنظيمات الثقافية والاجتماعية التي تنبثق من هذا التقسيم، أي أن لتقسيمات الطبقة الاقتصادية نتائج ثقافية؛ فأعضاء طبقة معينة لهم مستويات من التعليم، المناصب، أسلوب الحياة، قيم...، تختلف عن غيرهم من طبقة اقتصادية أخرى، يُنظر: النقد الثقافي–تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، أرثر أيزابرجر، تر: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، ط١ القاهرة (٢٠٠٣): ٨٨.

(٢) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: ٤٨.

(٣) حامل الفانوس في ليل الذئاب: ٧٥.

(عرقُ البشرية
المستحيل أحذيةً
وحقائب)
في ثكنةٍ
جنودها
جيشٌ من المستهلكين
تتوسطها
حديقة
لها نافورة
تعلو
إلى السقف
ويلهو حولها
الأطفال
أشجارها
الصناعية
تجهلُ
ما هو الماء
ولن
يأتي إليها
يوماً
لا
البستاني
ولا الحطاب.

في هذا النص يتركز الخطاب الشعري حول الطبقة العاملة، وتسليعها في النظام الرأسمالي، وهي وجهة نظر ماركسية، تمثّلها اليساريون في نقد النظام الرأسمالي، ويُعرف مفهوم تسليع الطبقة عند الماركسيين بالتشيؤ*، ودوال هذا المفهوم في النص تتمثل بقوله: (أهرام من

* التشيؤ عند الماركسيين هو معاملة الطبقة العاملة كأشياء، أي أن العامل في ظل الرأسمالية يصبح مندمجا في منتوجه (الشيء)، يُنظر: الرأسمالية والنظرية الاجتماعية الحديثة – تحليل كتابات ماركس ودركهايم وماكس فيبر، أنطوني جيدنز، تر: أديب يوسف شيش، الهيئة العامة السورية للكتاب (د.ط) ، (د.ت): ٤٧

البضائع الجاهزة عرق البشرية المستحيل أحذية وحقائب)، وفي تحليل هذا المفهوم يرى الماركسيون أنه ((في ظل الاقتصاد الرأسمالي لا ينتمي هذا الجوهر المتموضع لذواتنا إلينا، فالمنتج الذي يصنعه العامل يخص الرأسمالي الذي يعتبره سلعة للبيع، وأدى ذلك بماركس إلى تأكيد أن الرأسمالية تستتبع اغترابا لذواتنا كما تستتبع تموضعا. وأكثر من ذلك فإن قوة العمل في نظام العمل المأجور تصير سلعة، يبيعها العامل أو العاملة مقابل النقود))[١].

أما قوله (في ثكنة جنودها جيش من المستهلكين) فهو أيضا تمثيل لاغتراب الفرد داخل المجتمعات الرأسمالية، إذ ((يصبح مشاركا في مجتمعه لا بالعمل الاجتماعي أو السياسي بل باستهلاكه لسلع وبضائع ينتجها هذا المجتمع، فالمشاركة أصبحت مشاركة في نوع الاستهلاك، والانتماء أصبح انتماء لشريحة استهلاكية معينة تكون علامة على المكانة أو المستوى الاجتماعي))[٢]، وهو ما يعده التيار اليساري نوعا من الهيمنة على إرادة الفرد، وإيهامه بالحرية في النظام الرأسمالي، بينما هو في الواقع أسير النزعة المادية لأصحاب رؤوس الأموال في تسويق أكبر كمية من البضائع عن طريق تسويق الرغبات والحاجات إعلاميا[٣]؛ لذا يشير النص إلى أنها أهرامٌ من البضائع.

والجانب الأخير من النص الشعري الذي استهدف تفكيك هذا النسق الثقافي السياسي المتمثل في نظام الحياة الاقتصادية والاجتماعية في الولايات المتحدة ذات السياسة الرأسمالية المهيمنة هو ما جاء في المشهد الأخير المتمثل بالأشجار الصناعية التي لا تعرف الماء، ولن يأتيها بستاني أو حطاب، وهي تمثيل لثنائية (الروح/المادة)، فالنص ينتقد خواء الحياة الاجتماعية في ظل النظام الرأسمالي من الحياة الروحية، وغلبة المادة على طبيعته بشكل عام، وقد تم تمثيل هذه الثنائية بالأشجار الصناعية؛ لأنها مفارقة تُعرف في النظرية الثقافية بـ"الصورة الباهتة"، وهو مفهوم أنطولوجي يُقصد به كونها نسخة لنسخة؛ فـ((النسخة أقل من الشكل المثالي الذي تمثل نسخة منه، بينما تكون الصورة الباهتة أبعد وأبعد عن هذا الشكل الأصلي، وتكون أدني درجة من

---

(١) الإيديولوجية، ديفيد هوكس، تر: إبراهيم فتحي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، (د.ط) القاهرة (٢٠٠٠): ٧٩.

(٢) من الليبرالية إلى مجتمع الاستهلاك (نقد بودريار للمجتمع المعاصر)، أشرف حسن منصور، (مقال منشور على شبكة الإنترنت)، الحوار المتمدن، ع١٧٩٠ – (٢٠٠٧/١/٩): http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=85418

(٣) يُنظر: الإيديولوجية: ٩.

النسخة المباشرة))[١]، وهذه الصورة يكرّسها النظام الرأسمالي في نظام الإعلان ليخلق ما يُعرف بـ"مجتمع الاستهلاك"، حيثُ تُرسم صورة للواقع مخالفة له[٢]، يقول "جان بودريار"* منتقدا هذا النوع من الاصطناع: ((كان الخيال تعلة الواقع في عالم يهيمن عليه مبدأ الواقعية، أما اليوم فالواقع أصبح هو النموذج في عالم يحكمه مبدأ الاصطناع. وبالمفارقة فإن الواقع أصبح طوبانا الجديد))[٣]، وهذا النزعة النقدية للنظام الرأسمالي، التي تمثلت في هذا النص، ما هي إلا تمثل من تمثلات الهوية الثقافية اليسارية.

وفي منحى آخر، يتماهى الخطاب الشعري عند سركون مع مقولات اليساريين في تناولهم للدين، وتمثلهم لمقولات فلاسفة التنوير الذينَ سعوا لأن تكون ((الشؤون الإنسانية مقودة بالعقل بدلاً من انصياعها للعقيدة والخرافة والنبوءة، وأن التنوير هو الإيمان بقوة العقل البشري على أن يغير المجتمع وأن يحرر الفرد من قيود العادات والسلطات الاعتباطية، ويستند كل هذا إلى رؤية عالمية يدعمها العلم وليس الدين أو التقاليد))[٤]، وهذا ما نجد صداه لدى ماركس الذي يصف الدين، فيقول: ((إنه أفيون الشعوب. إن إلغاء الدين، من حيث هو سعادة وهمية للشعب، هو ما يتطلبه صنع سعادته الفعلية. إن تطلب تخلي الشعب عن الوهم حول وضعه هو تطلب التخلي عن وضع بحاجة إلى وهم، فنقد الدين هو بداية نقد وادي الدموع الذي يؤلف الدين هالته العليا))[٥]، وهذا المذهب في تفسير الدين بوصفه وهما تلجأ إليه الذات الإنسانية من بؤس الواقع هو ما نجده في نصوص سركون، كما يأتي في هذا النص بعنوان "٧ تعريفات"[٦]:

الأرض: تنتظرُ الحرائق

---

(١) موسوعة النظرية الثقافية: ٣٧٥.

(٢) يُنظر: المصطنع والاصطناع، جان بودريار، تر: د.جوزيف عبد الله، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١ بيروت(٢٠٠٨): (مقدمة المترجم): ١٧.

* جان بودريار (١٩٢٩–٢٠٠٧): سوسيولوجي وفيلسوف فرنسي ماركسي، من أبرز مفكري ما بعد الحداثة، عُرف بنقده نظام الاستهلاك، والمحاكاة، والواقع الافتراضي، يُنظر: المصطنع والاصطناع،(مقدمة المترجم):٩–٢٥.

(٣) المرجع نفسه: ١٩٧.

(٤) التنوير، دورينداً أوترام، تر: د. ماجد موريس إبراهيم، دار الفارابي (مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم)، ط١ بيروت (٢٠٠٨): ٥٩.

(٥) نقد فلسفة الحقوق عند هيغل، كارل ماركس، ضمن كتاب: حول الدين، كارل ماركس، فريدرك انجلس، تر: ياسين الحافظ، دار الطليعة، ط٢ بيروت (١٩٨١): ٣٣.

(٦) الوصول إلى مدينة أين: ٨١.

مفتوحةٌ دائما للإخصاب

السماء: نوعٌ من الحجارة

منجمٌ وهمي

لاستثماراتٍ غير محدودة

إن هذين التوصيفين الشعريين عند سركون لثنائية الأرض والسماء، يكادان أن يكونا اختزالا لفكر ماركس الذي تبناه اليساريون حول الدين الوهمي، بوصفه حليف السلطة، التي تستثمره بدورها في فرض هيمنتها؛ لذلك يرى ماركس أنه بإسقاط الفلسفة مفاهيم الدين الغيبية، ((يتحول نقد السماء إلى نقد الأرض، نقد الدين إلى نقد الحقوق ونقد اللاهوت إلى نقد السياسة))[١]، ومن هذا المنطلق يسعى النص الشعري عند سركون إلى الحفر في مفهوم الدين، منطلقا من الواقع، لتتكرر ثنائية الأرض/السماء[٢] ذاتها، يقول[٣]:

قُلتَ

أنك تكتب والقنابل تتساقط، تُزيل تاريخَ السقوف

تَمحقُ وجه البيوت.

قلتُ

أكتبُ إليك بينما الله

يسمح لهؤلاء أن يكتبوا مصيري، هذا ما يجعلني أشك في أنه الله.

هذا النص تجلٍّ آخر لثنائية الواقع/الوهم في معالجة فكرة الدين، وهو الثنائية التي انطلق منها ماركس في نقده للدين، فعدّه تعويضا خياليّاً وهميّاً عن مأساة الواقع[٤]، وبذلك نرى أن سركون سركون بولص قد تمثّل في تجربته الشعرية آراء اليساريين على الصعيد السياسي والاقتصادي والديني، وهكذا تشكّلتْ الهوية الثقافية اليسارية في شعره.

---

(١) نقد فلسفة الحقوق عند هيغل: ٣٣.

(٢) يُنظر أيضا: قصيدة "أودية الرسالة"، ضمن مجموعة: إذا كنت نائما في مركب نوح: ٢٩.

(٣) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ٤٤.

(٤) يُنظر: الأيديولوجيا والهوية الثقافية – الحداثة وحضور العالم الثالث، جورج لارين، تر: فريال حسن خليفة، مكتبة مدبولي، ط١ القاهرة (٢٠٠٢): ٥٨.

٣. هوية ما بعد كولونيالية*:

إن من أهم ملامح تشكل الهوية الثقافية في النص الشعري عند سركون تصديه لتفكيك السرديات الكبرى، في الخطاب الكولونيالي، والمقصود بالسرديات الكبرى هنا هو تلك ((التمثلات الثابتة التي أنتجها العلم الغربي الحديث، وهي (سرديات) يُفترض أنها تمثل الحقائق الكونية التي تدّعي الحضارة الغربية أنها تنطوي عليها، وتستند إليها في تحقيق مشروعيتها الموضوعية))[١]، وقد صارت سمة تحطيم المرويات الكبرى من العلامات المائزة لأدب ما بعد الكولونيالية؛ لأن المنظومات الغربية التي سعت إلى فرض هيمنتها على العالم، اتخذت من هذه السرديات الواهية غطاءً ثقافيا وفكريا وإنسانيا[٢]؛ بزعم أنها تحمل مبادئ الحرية والعدل والمساواة للشعوب المُستعمَرة، يعبر عن ذلك سركون، فيقول[٣]:

الشمسُ أو ليمونةٌ
تطفو على وجه الغدير المكتسي
بطحالبٍ أُلقي إلى أكداسها حَجراً
فتخفقُ، مرّةً، وتبقبقُ الأغوارُ _ فقاعاتِ أوهامٍ مُبدّدةٍ
رغابا لم تُجسّدها الوقائعُ
جمجماتٍ لا محلَّ لها من الإعراب–
أطماعٌ، دهاليزٌ، وعودٌ بالعدالةِ؟
(بالسعادة!)
رَغوةُ الكلمات في بالوعة المعنى
تواريخٌ

---

* تُعرف الآداب التي تأثرت بالصراع الاستعماري باسم "أدب ما بعد الكولونيالية"، وهو مصطلح يشمل كل ثقافة تأثرت بالعملية الإمبريالية منذ اللحظة الكولونيالية، يُنظر: الرد بالكتابة – النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، بيل أشكروفت، غاريث غريفيث، هيلين تيفن، تر: د.شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١ بيروت (٢٠٠٦): ١٦.

(١) دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي–إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، د.سمير الخليل، دار الكتب العلمية، (د.ط) بيروت (د.ت): ١٩٠.

(٢) دليل مصطلحات الدراسات الثقافية: ١٩١.

(٣) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ٥١.

وثمّةُ من يُفبركُها، ويشطبنا بممحاةٍ....لنبقى.

يفيض النص بدوال مثل (فقاعات، أوهام، رغاب، أطماع، وعود، فبركة..)، دوال متعددة تفصح عن الدلالة ذاتها هي "السرديات الواهية"، في إطار واحد هو فضح سياسة الاستعمار، وتحطيم سردياته، فالوعود بالعدالة تبقى مجرد وعود، والتواريخ ثمة من يفبركها، وهو بهذه الدوال يشير إلى تزييف التأريخ، وهو موقف من الاستشراق، يعبّر عنه الشاعر في إحدى مقالاته حول كتاب إيف لاكوست* عن ابن خلدون، يقول:((كانت كتابة التاريخ، منذ حلول الحكم الأوروبي، ينفذ فيها ويحتكرها مؤرخون استعماريون وتلامذة من المحليين. وكان لهؤلاء المؤرخين هدف: أن يبرروا الاستعمار ويجعلوه يظهر بمظهر الضرورة، وأن يوطدوا بقاءه))[1]؛ لذلك نجد النص يعيد كتابة التأريخ الذي فبركه الاستعمار، ليثبت بأن الشطب بالممحاة لن ينفع، وأن هذه الشعوب وثقافتها باقية (لنبقى)، يقول في نص آخر[2]:

قاماتُ لصوصٍ نهبوا التاريخ

كأنه بنكٌ، ولهُم همٌّ واحد:

أن يقتسموا الواردَ

باسم وعودٍ جاءت في كُتبٍ

دشّنها بالسيف طغاةٌ لا حصرَ لهم

وبهاليلُ بلا عددٍ

ومما يتصل بالهوية ما بعد الكولونيالية، من القضايا الشعرية التي وقف عندها نص سركون الشعري، هي قضية الأصلاني كما أسماها إدوارد سعيد، والأصلاني هو صاحب الأرض الأصلي ((الصامت الذي لا صوت له، والذي مثّله الغرب نيابة عنه، وهو الآن يستعيد صوته وينطق ليمثل نفسه، وفي عملية التمثيل للذات هذه، يُكتشف واقع جديد، وتأريخ جديد، أو بدقة،

* إيف لاكوست: جغرافي ومؤرخ، وهو مؤسس ومدير مجلة "هيرودوت"، وأستاذ في الجامعات الفرنسية، له عدة مؤلفات مثل: "قاموس الجيوسياسة"، و"قصة أسطورة الأرض"،"الجغرافية تخدم أولا في صنع الحرب"،"المغرب، شعوب وحضارات"، و"ابن خلدون".

(١) من مكر المستشرقين والاستعمار الذي استغله، (مقال) سركون بولص، (ملحق النهار، ١٩٦٨/٩/٨)، ضمن كتاب: الهاجس الأقوى عن الشعر والحياة: ٢٤٨.

(٢) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ٢٠١.

سردية جديدة تكافح من أجل أن تُسمع وتحتل مكانة لها إلى جانب السرديات الحواضرية))[١]، وها هو النص الشعري عند سركون يسلط الضوء على هذا الأصلاني الذي شوّه الاستعمار تاريخه، يقول في نص بعنوان "رسالة من هوليود"[٢]:

في الشارع بين براميل الزبالة

ينام الموتى واللصوص معاً

في هذه القارة المسروقة

وفي هذه الساعة المتأخرة

يدخل إلى المقهى هنديٌّ طويل

قتلوا حصانه الأبيض

ولوّثوا أنهاره الجميلة

ينصرف النص إلى قراءة المسكوت عنه في طبيعة هذه القارة المسروقة بحسب تعبيره، فتاريخ هذا الهندي قد سُرق حينما سرقوا حصانه، أما تلويث النهر فإشارة إلى سياسية المستعمر بنشر الأوبئة في المناطق المستعمرة للقضاء على سكانها الأصليين، وكذلك غزو الطبيعة بإنشاء المصانع[٣] ، هكذا بات الهندي هامشا في وطنه، ينام بين حاويات الزبالة، وهو صاحب الأرض الأصلي، الذي تم تمثيله بصورة ملفّقة في الخطاب الاستعماري القائم على تنميط هذه الشعوب المستعمرَة، بصورة ((خاملة ومستعبدة وتابعة، و [يوصفها] موضوعا للحكم، فلا يُشار إليها إلا بوصفها فئات وطوائف وجماعات متباينة في المعتقد أو العرق أو اللون أو اللغة، فمُحيت تواريخها الأصلية، واقترحت لها تواريخ مغايرة تستجيب للرؤية الاستعمارية))[٤].

ومن الجدير بالذكر أن سركون –وليس في هذا النص فقط[٥]– يتحاشى ذكر التسمية الشائعة (القارة الأمريكية)؛ ذلك أن هذا الاسم أُطلق على القارة؛ ((نسبةً إلى أمريكو فيسبوتشي Amerigo Vespucci (١٤٥١_١٥١٢)، الذي توصل إلى أن هذه القارة، التي ظنها كولومبوس

(١) الثقافة والإمبريالية، إدوارد سعيد، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، ط٤ بيروت (٢٠١٤): (المقدمة): ١٨.

(٢) الوصول إلى مدينة أين: ١٠١.

(٣) يُنظر: نموذج المستعمر للعالم – الانتشار الجغرافي وتاريخ المركزية الأوروبية، جي.إم. بلاوت، تر: هبة الشايب، المركز القومي للترجمة، ط١ القاهرة (٢٠١٠): ٢٧٩/١.

(٤) موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم، قنديل للطباعة والنشر، ط١ دبي (٢٠١٦): ٨/٢٨٤.

(٥) يُنظر: قصيدة "مساء في قارة مسروقة" ضمن مجموعة: الوصول إلى مدينة أين: ١١٣.

امتداداً للهند، ليست في الشرق الأقصى بل هي قارة جديدة لَم تُعرف من قبل، وهذا العالم "الجديد" بالنسبة لأهله ومواطنيه ليس جديدا ولا مستحدثا، بل ضاربا بجذوره في أعماق التاريخ، وهكذا نجد أن التسميات ذاتها تشي باستملاك الآخر لغويا، وقد تم الاستملاك أيضا على صعيدي الاقتصاد والثقافة بإزاحة الآخر وإبادته، حتى أن السكان الأصليين أصبحوا أقلية وغرباء في أوطانهم))[١].

ويُشار إلى أن لفظ "اكتشاف أمريكا" هو أيضا من ضمن استراتيجيات الخطاب الكولونيالي في الهمينة؛ ((لأن الكلمة في هذا السياق تتضمن عنصرية وتمحوراً أوروبيا ومركزية غربية. فالمكتشف (بكسر الشين) أوروبي والمكتشَف (بفتح الشين) هو القارة التي كانت حينذاك مجهولة بالنسبة لأوروبا والعالم القديم، ولكنها معروفة عند أهلها وعامرة بسكانها الأصليين ذوي الحضارة العريقة مثل الآزتيك والإنكا والمايا وغيرهم، إن "الاكتشاف" هنا هو اكتشاف من وجهة نظر الأوروبي، لا من وجهة نظر أهل البلاد القاطنين فيها، وبهذا تكون كلمة "اكتشاف" التي استخدمتها أوروبا التوسعية حاملة في ثناياها إيديولوجية تضخم الذات الأوروبية وتغيب الآخر اللا أوروبي))[٢]، وسركون في خطابه الشعري يعي هذه الحيل اللغوية، ويتجنبها، ويستوعب مأساة الأصلاني، ليعكسها في نصوصه، فنجد مثل هذه الصورة للهندي الأصلاني الذي تم تهميشه بفعل مركزية غربية استعمارية حاضرة في قصيدة "قارب إلى ألكتراز *"[٣]:

في الساعة الثانية ليلا أعود مع امرأة هندية من

المدينة إلى منطقة الخليج، ننتظر القارب الذاهب إلى ألكتراز

وهو آخر القوارب. الهندية التي اسمها فالو

ننتظر آخر قارب–

قال البارمان الأبيض بلهجة

---

(١) فتح أمريكا – مسألة الآخر، تزفيتان تودوروف، تر: بشير السباعي، تقديم: فريال جبوري غزول، سينا للنشر، ط١ القاهرة (١٩٩٢): المقدمة. ..ويُنظر أيضا: الأدب المقارن، سوزان باسنيت، تر: أميرة حسن نويرة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط) القاهرة (١٩٩٩): ٨١–٨٢.

(٢) المرجع نفسه، (المقدمة).

* ألكتراز جزيرة هندية صغيرة في خليج سان فرانسيسكو، حوّلت إلى سجن شهير بمناعته، وقد حاولت مجموعة من الهنود الأمريكيين استيطانها بعد إغلاق السجن عام ١٩٦٩؛ بوصفها ملكا شرعيا للأمة الهندية، ليتمكنوا من العيش وممارسة طقوسهم وشعائرهم التي يؤمنون بها، لكن الحكومة الأمريكية طردتهم بالقوة.

(٣) إذا كنت نائما في مركب نوح: ١٧

مراهن مدمن: أراهن أنك لن تلحق بالقارب!

وأضاف بأسف كاذب أراهن أن تلحق به على أية حال....

جلست فالو في الرمل وجلستُ في الرمل، مع فالو

وأمامنا ألكتراز في الماء

جزيرة كالإبهام

في يدٍ هندية أكلت أصابعها الكلاب.

جاءت هذه القصيدة بتشكيل نصي تداخل فيه البناء الشعري، مع السردي، فتضمن تمثيل شخصيتين هما (البارمان الأبيض) مقابل (المرأة الهندية)، البارمان يراهن بأن الوقت فات على أن يلحقوا بالقارب الذاهب إلى الجزيرة المسروقة، ويبدي أسفا كاذبا، بينما يروي النص قصة الجزيرة الهندية التي تشبه يد قد أكلتها الكلاب (إشارة إلى احتلالها من قبل الأوروبيين المستعمرين)، وهذا التقابل بين الأبيض ورهانه، والهندية إنما هو تمثيل لعملية الاقتلاع الثقافي ضد هندية الهنود في تلك القارة؛ إذ ((كانت صيحات التذويب الثقافي تواكب حفلات السلخ، وتدعو إلى تدمير هذه الهندية، وإعادة بنائها بحجارة التاريخ الأبيض، واللغة البيضاء. إذ إن نهب ما تبقى من أرض الهنود لا يتم إلا بتدمير هندية الهنود: ثقافتهم وبنيتهم الاجتماعية))[١]، غير أن الخطاب الشعري في نصوص سركون يستهدف إعادة الصوت إلى هذه الهندية، الأصلانية، وإعادة رسم ملامح هندية الهنود، وتاريخهم، وثقافتهم، تلك الهندية التي تم إسكاتها، من قبل ذات مهيمنة (الأبيض)، وتم تمثليها في سردياته بآخرية منمّطة بصورة سلبية[٢]، نيابة عن صوتها الحقيقي، يعيد النص الصوت إلى هذه الأصلانية–وهذا ما يجعل هويته الثقافية هوية ما بعد كولونيالية– لتعبر عن ذاتها بصوتها، يقول[٣]:

رسمت فالو جبلَ قبيلتها الضائع

والشمس المائلة بنصف سهامها على سور المخيّم

حيث يمرض الأطفال حيث مات طفلها حيث يهذي

---

(١) أمريكا والإبادات الجماعية–حق التضحية بالآخر، منير العكش، رياض الريس للكتب والنشر، ط١ بيروت (٢٠٠٢): ١١٦.

(٢) يُنظر: موقع الثقافة: ١٤٥.

(٣) إذا كنت نائما في مركب نوح: ١٨.

جدها في المطر – يُجنّ الشيوخ ويهربُ الشبان
ليتحولوا إلى مدمنين ليُقتلوا في المدن لينام في الشوارع
وينتهوا في السجون، النساء بغايا...
وكيف رسمت فالو جبل قبيلتها الضائع
والشمس الأجنبية تقبع عليه كالسرطان، بمخالب
عمياء، شمس أمريكية داجنة روّضتها البنادق
شمس رعاة البقر شمس رجال العصابات

في هذا المقطع تحديدا يبدو الاستلاب المكاني ثيمة بارزة؛ فنلحظ الاهتمام بتصوير جبل القبيلة، والشمس الغريبة المهجّنة الطالعة عليه، والمخيم الذي سُجن فيه الهنود، وهو ما يحدد هوية النص بما بعد الكولونيالية؛ إذ ((يمثل الاهتمام بالمكان، والإزاحة عن المكان ملمحا رئيسيا من ملامح آداب ما بعد الكولولونيالية؛ وهو ما يعني هنا ظهور أزمة خاصة ما بعد كولونيالية تتعلق بالهوية والاهتمام بتطور أو استعادة علاقة فعالة بين الذات والمكان لتحديد الهوية))[١]، ولقد أتاح النص للأصلاني إعادة رسم هذه العلاقة كما هي، لتروي كيف تحول صاحب الأرض إلى متشرد، ولتحطم الصورة النمطية التي فبركها الخطاب الاستعماري في سردياته حول الهنود الحمر، إذ تم تمثيلهم بصورة همجية، على أنهم "آكلو لحوم البشر"، ويُشار إلى أن كولومبس هو أول من أطلق هذا المصطلح على سكنة الجزر الهندية الغربية، وهي مجرد استراتيجية خطابية إمبريالية، وليست مبينة على حقيقية موضوعية[٢].

بذلك يمكن القول إن صوت الأصلاني يأخذ مساحة في الخطاب الشعري عند سركون[٣]، وهو ما يُعرف بـ"استيعاب الهامش" في نظرية الأدب ما بعد الكولونيالي؛ إذ إن ((التهميش هو الحالة التي تبنيها العلاقة المفترضة بمركز متميز، إنها عملية "إضفاء صفة الآخرية" التي تخضع لتوجيه السلطة الإمبراطورية، ولكن إقصاء هذا المركز لا يتضمن بناء بؤرة ذاتية بديلة، أي "مركز" جديد. بل في الواقع ينتهي فعل الاستيعاب بنص ما بعد الكولونيالية إلى احتضان ذاك

(١) الرد بالكتابة: ٧٢.
(٢) يُنظر: دراسات ما بعد الكولونيالية–المفاهيم الرئيسية، بيل اشكر وفت، جاريث جريفيث، هيلين نيفين، تر:أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، ط١ القاهرة (٢٠١٠): ٨٣.
(٣) يُنظر أيضا: قصيدة "هنود الأباتشي"، مجموعة: عظمة أخرى لكلب القبيلة: ١١٧.

الهامشي))[١]، وهو ما ينطبق على هذا النص تماما؛ إذ نرى كيف يُنفى البارمان الأبيض (المركز في الخطاب الكولونيالي) خارج المتن، في حين يسعى النص إلى احتضان (الهامش)، على الرغم من مساعي البارمان من تنميط الهندية بصفة آخرية سلبية، يقول[٢]:

عندما نصحني البارمان، لفائدتي

بأنها خطرة حين تغضب

بأنها نصف مجنونة، هندية من قبيلة "شايان"

هربت من سبعة مخيّمات حكومية وتشرّدت بعيداً

تشرّدت بعيداً عن وطنها الذي اغتصبوه بالآلة

في القفص الذي يحلم فيه الدولار بالمسدس

والمسدس بالدولار

نرى كيف يسعى البارمان –وهو في النص الشعري اختزال تمثيلي للمنظومة الإمبرالية– إلى تنميط الآخر (الهندية) على أنه خطر، قاتل، متوحش، في حين يرد النص أن هذه التي تُوصف أنها خطرة هي في الحقيقة ضحية، أما الخطرون هم الذين اغتصبوا وطنها، أصحاب المال والسلاح والآلة الحديثة.

ومن اللافت في نصوص سركون التي تُعنى كثيرا بقضية الأصلاني هو تماهي الذات مع الأصلاني، ولا عجب؛ فإن سركون أيضا وُلد وعاش طفولته في كوخ من الطين والصفيح في معسكر بريطاني، حيث كان قبالته قصر على البحيرة يسكن فيه الإنكليز في الحبانية[٣]، فوعى منذ نعومة أظفاره الصراع الاستعماري في وطنه، وخبر ثنائية (السيد/العبد)، وقد رأى نظيره في منفاه فتماهى مع هذا النظير، يقول[٤]:

أتناسى أني

بين أجانب

في مدُنٍ

---

(١) الرد بالكتابة: ١٧٦.

(٢) إذا كنت نائما في مركب نوح: ٢٠.

(٣) يُنظر: السيرة: سركون بولس، ضمن كتاب: الهاجس الأقوى عن الشعر والحياة: ٦.

(٤) عاصمة آدم، سركون بولص، منشورات الجمل، ط١ بغداد–بيروت (٢٠١٨): ٥٥.

يحكمها اللونُ الأشقرُ

والعين الزرقاء

حيثُ اللاتينيُّ، الهنديُّ

الأسودُ، والأصفرُ مثلي

يتناسون قليلا بالخمر

يُدارون الجرح الموروث عن الأرض

(..)

وأنا

أعبر سكرانُ قليلاً

أعرفُ ملءَ اليقظةِ

أن التربةَ وهي بعيدة

بُعدَ الصين أو المكسيك

أو الجبلِ الهنديِّ الأحمر

أو بغداد

تؤجّج في لحم الغرباء

ناراً غامضةً

غضباً أعمى

لا أتحاشاه وأنا أعبر في الحانات

وفي الطُرقِ الأمريكيِّة

بحثاً عنهُ.

تحضر ثنائية (السيد/العبد) المركز والهامش، فالأشقر ذو العينين الزرقاوين هو الحاكم في هذه الأرض، أما المحكومون فهم الهندي الأحمر واللاتيني وذات الشاعر، المطرودون من أرضهم، ونلحظ التماهي في ما بينهم في كونهم جميعا مستعمَرون من الأشقر نفسه، فضلا عن أن الهنود الحمر، والأزتيك، هم أصحاب حضارات تضرب في عمق التاريخ، وهم أصحاب الأرض الأصليون، المُهجّرون من أرضهم، والمهمّشون ثقافيا فيها، وفي ذلك نلتمس مشتركا ثانيا –هو العرقية المهمشة في أرضها– يجمع بين هذه الأقوام الثلاث إلى جانب الاستعمار، في نسق واحد،

فإذا بهم يتناسون معا جرح الاقتلاع بالخمر، فيتحولون إلى مدمنين، لكن نارا تحت الرماد ما زالت تستعر في قلوبهم، توقدها الأرض، مهما كانت بعيدة؛ لأن الارتباط الروحي بالأرض لا يزول بالاقتلاع الثقافي، مهما طالت مدته.

وفي النص تقاطعت عدة قضايا، كالاغتراب الثقافي، والتهميش، والاقتلاع، والتمسك بالهوية الوطنية إزاء سياسات الهيمنة، غير أن ما يهمنا في هذا الصدد هو التماهي مع الأصلاني (الهندي واللاتيني)، وواحدية المصير بينهم، وهي قراءة لا تتم من دون مراعاة السياق التأريخي والثقافي لهذه الأعراق، لتفسير التماهي فيما بينها؛ فالنص ينطوي على عدة أبعاد، زمنية ومكانية؛ إذ أن لكل عرق قضيته التاريخية، ومكانه المستلب، امتزجت معا في النص، وهو ما يُعرف بظاهرة "الترسيب"*، التي تعد الحدث المؤسس لهذا النوع من الخطابات التي تختزل القضايا الثقافية؛ لذلك لابد من مراعاة السياق في قراءتها؛ لأن ((البحث في العلاقة التي تقيمها الخطابات مع أحداث الثقافة المختزنة في الذاكرة الجمعية، يفيد كثيرا في التقدم نحو فهم أكثر موضوعية للمعنى))[1]، أي بمعنى آخر أن التماهي بين هذه الأعراق الثلاث، يرجع إلى تشكلهم في نسق واحد*، في نظرية الاستعمار وما بعده، يقابله نسق الأشقر الحاكم.

وهكذا يمكن القول إن قراءة هذا النص تكمن في فهم التكوين الثقافي للنسقين المتقابلين (الحاكم الأشقر)، و(المحكوم: اللاتيني، الهندي، الذات في النص)، بالعودة إلى السياق التأريخي الثقافي والمرجعية الثقافية التي أنتجتهما، وهي مرجعية أيديولوجية تمثلت بالإمبرالية الغربية، وخطابها الكولونيالي (الاستعماري) الذي أنتج نسق الآخرية إقصاء، وتهميشا لكل ما هو غير

---

* يُقصد بهذه الظاهرة انتقال المعنى من منظومة ثقافية إلى نصية، وهو ما يجعل للسياق الثقافي والذاكرة الثقافية الدور الأبرز في فهم المتلقي للنص، وفك شفراته، وهو من باب تقاطع الخطاب الإبداعي مع الخطابات الثقافية المخزونة في الذاكرة الجمعية، يُنظر: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة – فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، د. عبد الفتاح أحمد يوسف، منشورات الاختلاف، ط١ الجزائر (٢٠١٠): ٦٥.

(١) المرجع نفسه: ٦٤.

* عندما سُئل سركون في أحد الحوارات معه عن سر انشغاله بقضية الهنود الحمر، أجاب أنهم أصحاب الحضارة الحقيقية الوحيدة في أمريكا، وأنه يعد صراع إنسان الحضارة القديمة مع الدول الحديثة المصطنعة مسألة مثيرة، وشعرية في جوهرها، وهذه الإجابة تشير في مضمرها إلى قوميته الآشورية بوصفها حضارة قديمة، وهو –على ما يبدو– سر التماهي بين ذات الشاعر وقضية الهنود الحمر، يُنظر: شاعر "الريادة الثانية" لا يزال في طريقه إلى "مدينة أين"، كم غريب أنّ للكلمات هذا الوقع!، حوار: نوري الجرّاح، وهاشم شفيق، مجلة الوسط، ٢٨/٤/١٩٩٧/٥/٥، ضمن كتاب: سافرت ملاحقا خيالاتي: ٢٥٦.

أوروبي، وهذا المزج الثقافي لعدة أعراق في نسق واحد هامشي عند سركون بولص نجده أيضا في قصيدة "الليل في نيويورك"؛ إذ تتماهى ذات الشاعر مع اللاتينية أو الشرقية (سمراء البشرة) عاملة المطعم، والزنجي (النادل)، في مطعم في ليل نيويورك، بمقابل أضواء هذه المدينة، التي تمثل المركزية المهمّشة لكل من الذوات الثلاث، يقول(١):

عيناها تُنبئان بالشرق البعيد، سيماؤها تقول

إنها من هناك...

عيناها

سيناءان

ما زالت فيهما قافلةٌ

تبحث عن طريق إلى بئر الحيرة

وسمرتها قد تكون لاتينية

لكن في ملامحها بيت أبيك النائي

(..)

هي ونادل زنجي يسّلك أسنانه الجسيمة مصغيا بكآبة

إلى الأخبار، وأنا الذي أشربُ

هذه القهوة الموحلة المذاق

يجمع النص هذه الشخوص بتمثيل شعري لكل عرق، جميعهم مهمشون، ولكل منهم جرح، تمثل بنظرة العاملة، وكآبة النادل، وقهوة الشاعر المرة، يتشكل هذا النسق في مكان، مثل المركزية الإمبريالية، مدينة "نيويورك" التي يقبع على مشارفها تمثال الحرية، هي في نظر الشاعر رمزٌ للظلم، واستعباد الآخر، وتهميشه؛ فسركون ينظر للتأريخ المخبوء لهذه المدينة، ويرى عالمها السفلي الذي يقابل بهرجتها الظاهرة، يقول(٢):

أبراجاً شفافةً تعلو

كأنما من قدور ساحرات مدينةٍ

في الأسفل، تغلي

---

(١) الأول والتالي: ١٩٦.

(٢) المجموعة نفسها: ١٩٧.

(..)

كم جزار يشحذُ سكينه الآن

كم من خبازٍ يحلم أمامَ فرنه هناك

بجبالٍ من أرغفة سُرقت من كم فمٍ

في كم مدينة أخرى

لتشبع هذه المدينة التنين..

هكذا نرى ملامح تشكل الهوية الثقافية في شعر سركون، من خلال موقفه من قضايا الاستعمار، والهيمنة الغربية، والأمريكية، في خطابه الشعري الذي يمثل موقف المثقف الواعي لهموم الإنسانية، ويعبر هو عن هذا الموقف في مقال له حول الحرب الأمريكية في فيتنام، وانعكاسها على الشعر الأمريكي، يقول: ((الموضوع هنا هو موضوع ضرب الإنسانية برمتها. ووقوف الشاعر في قلب عملية الطعن، فالقتل. ماذا يفعل. إنه هذا السؤال المصيري المطروح على كل شاعر، يجد جوابه حاليا في صرخات الاحتجاج والتنبؤ والزخم والاستفظاع– في قصائد شعراء العالم الثالث، وبالأخص شعراء الدول اللاتينية، والشعراء العرب))[1]، بل إن سركون يشدد على ضرورة تحرر الشاعر من الأيديولوجيات بشتى اتجاهاتها، ليكون نصه إنسانيا خالصا، يقول في حوار معه: هناك شاعر ((يتشبث بأيديولوجية معينة تسمح له بأن ينفث بضعة أبيات تعبر عن موقف مسبق يتكفل به الحزب الذي ينتمي إليه، وهناك شاعر له قضية سياسية ينظر من خلال تعاليمها إلى هذا المشهد الإنساني المريع، ولكنْ هناك في الطرف الأقصى الشاعر الذي لا ينتمي إلى حزب ولا يعتنق أية قضية سياسية، يواجه العصر بكامله من خلال انتمائه الإنساني المحض..))[2]، هذا ما يريده سركون من كل شاعر مثقف، وهذا ما رأيناه في تشكل الهوية الثقافية في تجربته الشعرية.

---

(١) أين هي فيتنام، سركون بولص، مقال منشور في مجلة شعر، ع٣٩ (١٩٨٦)، ضمن كتاب: الهاجس الأقوى:١٨٧.

(٢) الشعر هو فعل الاستعادة والإحياء، حوار: أماني سليمان، مجلة العرب اليوم، (د.ت)، ضمن كتاب: سافرت ملاحقا خيالاتي: ٤٢٢.

٤. هوية يوتوبية:

أشرنا في ما سبق إلى أن اليوتوبيا مفهوم يقابل الأيديولوجيا؛ ومرد ذلك إلى أن اليوتوبيا تمثل كل ما يتسامى على الواقع، من أفكار وأحلام بعالم تتحقق فيه قيم العدالة والمساواة والحرية، ويرجع استعمال هذا المصطلح إلى كتاب "اليوتوبيا" وهو أحد أعمال توماس مور* الأدبية، التي ((تقدم صورة متكاملة لعالم مثالي، تختفي منه شرور عالم الواقع، وتتحقق فيه أحلام الإنسانية بالسعادة والكفاية، والعدل))[١]، وتشير النزعة اليوتوبية بحسب النظرية الثقافية إلى الكتابات التي تقدم رؤية لمجتمعات خالية من الصراعات والمظالم، وتسعى إلى ((إنشاء مجتمعا لا يقتصر على كونه "أفضل" من المجتمع الحالي، بل يكون مجتمعا بالغا حد الكمال))[٢]، ولأن اليوتوبيا تتجه نحو مثل عليا بعيدة عن الواقع؛ فإنها تستلزم اغترابا يعيشه أصحاب الفكر اليوتوبي؛ لأنهم ينشدون مكانا مثاليا خياليا، غير موجود، وهذا هو الأصل اللغوي الإغريقي لهذا المصطلح؛ فكلمة "يوتوبيا" مأخوذة من الكلمة الإغريقية "topos" ، وتعني مكان، والحرف u مأخوذ من البادئة ou وتعني لا أو بدون، وهكذا فإن يوتوبيا تعني اللا مكان[٣].

وتمعنّاً بما رأينا من مواقف سركون الثقافية، التي تمثلت في تجربته الشعرية، من قضايا الحرية، والعدل، والانحياز إلى الشعوب المضطهدة، والفقيرة، ومقاومته شتى أشكال الإمبريالية السلطوية، وانتصاره لهموم ومعاناة مختلف الأمم، يمكن أن نقول أن هويته الثقافية لا تخلو من سمة اليوتوبية؛ فهو يحلم بعالم تتمثل فيه هذه المضامين الجليلة؛ لذا فإن خارطة حياته يمكن توصيفها برحلة البحث عن اللا مكان، فأينما وصل كان يعيش انفصالا عن الواقع، يقول[٤]:

عندما رأيتُ

الموتَ يتوضأ في النافورة

---

* توماس مور (١٤٧٧–١٥٣٥): سياسي ومحامي وكاتب إنكليزي، من المهتمين بالمذهب الإنساني، ومن أشهر كتبه "يوتوبيا"، يُنظر: يوتوبيا، توماس مور، تر:د. أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢ القاهرة (١٩٨٧)، (المقدمة): ١٥.

(١) المرجع نفسه، (المقدمة): ١٣.

(٢) موسوعة النظرية الثقافية: ٧٣٧.

(٣) يُنظر: اليوتوبية – مقدمة قصيرة جدا، لايمان تاور سارجنت، تر: ضياء ورّاد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط١ القاهرة (٢٠١٥): ١٠.

(٤) حامل الفانوس في ليل الذئاب: ٩٧.

والناس حولي يعبرون نياماً في الطرقات

بدا أنّ أحلامي أهرامٌ من الرمل

تنهارُ أمامَ عينيَّ

ولمحت نهاري يهربُ في الاتجاه المعاكس

بعيدا عن تلك المدينة الملعونة...

تبدو عناصر اليوتوبيا واضحة في النص؛ فالعالم الواقعي عالم تحكمه الأيديولوجيا المخادعة، التي يدّعي من خلالها الأيديولوجي السلطوي قيم العدالة، وهو لا يطبقها، وذلك ما يرمز إليه النص، بالموت الذي يتوضأ في النافورة، وهو أبعد ما يكون عن الطهارة، أما الناس فنيام ينقصهم الوعي لإدراك حقيقة الواقع، وذلك ما يجعل من أحلامه اليوتوبية مجرد جبال من الرمل، تذروها الريح، فإذا به يهرب من هذه المدينة الملعونة (الواقعية)، باتجاه آخر بعيد عن الواقع، إلى مدينته المثالية (الخيالية).

وقد ظلّ الحلم اليوتوبي بالمكان المثالي حلما يداعب مخيلة سركون، وطالت رحلته في طريق اللا مكان كثيرا، متفكّراً بأول اليوتوبيين، أولئك المتسامين عن أرض الواقع، متماهيا معهم في أحلامه، يقول في نص بعنوان "بناة الزقورات"[1]:

كانوا

أول الحالمين

جسّدوا شكلَ الحلم بالآجرِّ

متلولباً نحو العلاء كأدراج العبادة.

عرفوا

أنه طيفُ الغريبِ

يمرُّ، لا يُستعادُ سوى

على شكل زقّورةٍ ينتهي رأسها

الحجريُّ في السحاب

غير أن النزعة اليوتوبية في الأدب تستلزم لونا آخر متصلا بها، يُعرف بـ "الديسيوتوبيا"، وهو تعبير عن صدمة المهاجرين الذين غادروا بلادهم حالمين بمكان أفضل، لكنهم عندما وصلوا

(١) حامل الفانوس في ليل الذئاب: ٨٦.

إلى المكان الجديد اكتشفوا واقعا مخالفا لما كانوا يحلمون به، ولذلك كان أدب هؤلاء اليوتوبي هو في الواقع ديسيوتوبي يصف هذه الصدمة التي اكتشفوها بعد وصولهم[١]، ويعبر سركون عن هذه الصدمة بعد وصوله إلى الولايات المتحدة، وشعوره بثقل وطأة الأيديولوجيا التي تسير الحياة الأمريكية، في النص الآتي بعنوان"الحياة على حافة زلزال"[٢]:

عندما جئت إلى هذا المكان

كنت أحلم بأنّ كلّ شيء بانتظاري:

الطبيعة بكل بهائها، رفوفٌ علتْها كتبي.

أسماءٌ حيّةٌ تجتاحني. ذلك المعنى

الذي سأقوله، أنا وحدي

هكذا فكرت، أنا البريء

الأكثر خضرةً من أعشاب والت ويتمان

في حديقة السذاجة.

إن النص يصرح بالحلم اليوتوبي بعالم مثالي، الحلم الذي كان يعيشه الشاعر بهذا المكان الجديد قبل وصوله إليه، باحثا عن الصورة التي رُسمت في مخيلته، صورة عالم من الحرية والعدالة رسمتها قراءاته السابقة عن هذا المكان؛ مشيرا إلى ذلك بديوان "أوراق العشب" للشاعر الأمريكي والت ويتمان، غير أنها أعشاب في حديقة السذاجة؛ لأن صورة أمريكا في هذا الديوان صورة متسامية، فـ ((أمريكا –بالنسبة لويتمان– ليست فقط أرض الحدود والناس والطير والحيوان... إنها أيضاً الأرض التي ترتفع فيها شارة الديمقراطية))[٣]؛ أي أن أمريكا ويتمان من خلال شعره ليست مجالا جغرافيا؛ فهو أراد اكتشافها من خلال اكتشاف الروح الإنسانية الأمريكية، متمثلة بإنسانها الديمقراطي الجديد، ولذلك فإن مفهوم الحرية هو الأساس في ديوانه[٤]، غير أن أمريكا ويتمان هذه

(١) يُنظر: اليوتوبية – مقدمة قصيرة جدا: ٥٨.

(٢) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ٩٤.

(٣) أوراق العشب، والت ويتمان، تر: سعدي يوسف، منشورات الجمل، ط١ (بغداد–بيروت)، (٢٠١٠)، مقدمة المترجم: ١٣.

(٤) يُنظر: وولت ويتمان – أغنية لنفسي، جيمس إ. ميللر (الابن)، ضمن كتاب: معالم الثقافة الأمريكية – مجموعة دراسات لنخبة من أساتذة الجامعة الأمريكيين، تر: نبيل راغب، المركز القومي للترجمة، ط١ القاهرة (٢٠١٠): ١٩١.

لم يجدها سركون، بل وجد الصراع الاجتماعي والاقتصادي في ظل هيمنة الرأسمالية، والسياسة الإمبريالية، يقول[١]:

أينها؟ أينَ أمريكا التي عبرتُ البحر

لآتيها، أنا الحالم، هل ستبقى أمريكا ويتمان

حبراً على ورق؟

وتكاد تكون قصيدة "هذه ليست أورفليس"* من أشد تجليات النزعة اليوتوبية المغتربة وضوحا في شعر سركون؛ إذ يشارك فيها جبران خليل جبران في البحث عن مدينته الفاضلة التي يحلم بها، بين حطام المدينة الواقعية، يقول[٢]:

إذا بنا هنا

نعيش، لكننا نحيا

هناك.

أعطني الناي

أو لا تعطني الناي

سيّان أن أغني

أو لا أغني في هذا الهدير

هنا تشتري المغني بدولار

وهذه ليست أورفليس

لقد صار سيان بالنسبة له الغناء، أو عدمه؛ لأنه هنا (الواقع) لا يشعر بقيمة الأشياء الروحية، بل كل شيء يُثمن ماديا في عالم رأسمالي، وهو ما يدل عليه قوله (هنا تشتري المغني بدولار)؛ لذا يخاطب جبران بأن هذه ليست أورفليس التي يعيشان فيها بأحلامهم (هناك)، بل هذا الواقع، وهو بالطبع ليس ما حَلُم به، غير أنه ما زال يبحث عنه، يقول في النص نفسه[٣]:

رحلتنا يا سيّدي

---

(١) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ٢٢٠.

* أورفليس: أو أورفاليس هي مدينة خيالية مثالية، بعيدة عن ضجيج الحياة الواقعية، حلم بالسفر إليها جبران في كتابه النبي، يُنظر: النبي، جبران خليل جبران، تر: د.ثروت عكاشه، دار الشروق، ط٩ القاهرة (٢٠٠٠): ١٠٥.

(٢) حامل الفانوس في ليل الذئاب: ١١٩.

(٣) المجموعة نفسها: ١٢٠.

بلا دليل

تستغرقُ ألفَ عام

وهذه

–أكرر–

ليست أروفليس.

هكذا يمكن القول إن هذه القصيدة تحديدا تُعد تمثلا صارخا للنزعة اليوتوبية، بوصفها سمة من سمات الهوية الثقافية في شعر سركون، مقابل عناصر الأيديولوجيا الضاغطة والمتحكمة، بالفكر، والسياسة، والاقتصاد، وهي قصيدة مقطعية مثلت النزعة اليوتوبية رؤيا موحدة، في سائر مقاطعها، وتتركز حول المكان الخيالي الذي يعيش فيه الشاعر الحالم، هاربا إليه من قسوة الريح التي تهب عليه من جهة الواقع(١).

وبناء على ما تقدم من تمثلات شعرية للهوية الثقافية في نصوص سركون بولص، وبالنظر إليها من منعطفات الصراع الأيديولوجي الضاغطة، وإكراهاته ومهيمناته الثقافية، آخذين بعين الاعتبار موقع المثقف الحقيقي من هذه الإكراهات، ورسالته الإنسانية المفترضة، نخلص إلى نتيجة عامة، هي تحرر خطاب سركون الشعري من قيود الأيديولوجيا المركزية الغربية، وانحيازه إلى الهامش الثقافي؛ مما يجعل هويته الثقافية –بوصفها تمثّلا شعريا– هوية ما بعد حداثية.

وقد تمثلت هذه الهوية الثقافية على وفق تشكّلات وسماتٍ عدة، يمكن إجمالها بالقول أنها هوية ثقافية مقاومة لخطاب السلطة المركزية الأيديولوجي، ويسارية تمثلت مقولات اليساريين الثقافية على صعيد الدين والسياسة والاقتصاد، وما بعد كولونيالية هدفت إلى تفكيك الخطاب الكولونيالي، وقراءة المسكوت عنه فيه، وإعادة الصوت إلى من تم تهميشهم، ونفيهم خارج المتن، بما تقتضيه مصالحه الإمبريالية، وأخيراً اتسمت هويته الثقافية مقابل ضغط الأيديولوجيات عامة، بسمة اليوتوبية الباحثة، عن مفاهيم مثالية كالعدل والحرية والإنسانية.. في واقع غير مثالي؛ مما يجعلها هوية ثقافية مغتربة.

---

(١) يُنظر أيضا: قصيدة "الأطفال المسحورون والمدينة"، وقصيدة "لحظات في الحديقة"، ضمن مجموعة: عظمة أخرى لكلب القبيلة: (١٢٦،١٦٦)، وقصيدة "إلى الحالمين في ليلة ماطرة" ضمن مجموعة: الحياة قرب الأكربول: ٣٢.

المبحث الثاني: الإيروتيك والهوية الجنسانية:

يرجع الأصل اللغوي في استعمال مصطلح الإيروتيك إلى اللفظ الإغريقي "Eros"، بمعنى الرغبة، وهو اسم أحد الآلهة اليونانية* الذي ((هو بمثابة تشخيص لتلك القوة الجبارة التي ترغم الناس على الحب والعشق والبحث عن التواصل، الواحد مع الآخر))[١]، وقد استعمل مصطلح "إيروتيك Erotic" في الميثولوجيا اليونانية؛ ليدل على جنس أدبي، ارتبط بوصف علاقات الحب والغرام وملذات الحب الحسي[٢]، ويُطلق حديثا على الأعمال الأدبية التي تتطرق لوصف ((العملية الجنسية دون الخوض في تفاصيلها وآلياتها، إلا أنها تسعى إلى رفض النظرة الدونية الجنسية التي كانت تبثها الثقافة المركزية القضيبية بالنظر إلى الجسد كسلعة))[٣]، ويُلحظ على بعض الباحثين الخلط بين مفهومي: "الأدب الإيروتيكي Erotic Literature"، والأدب الإباحي Pornograohy"، فنجد منهم من يجمع المصطلحين معا، في الإشارة إلى النوع نفسه من الكتابة؛ ومرد ذلك لكون المصطلحين يتضمنان المؤلفات التي تتصل بالعلاقة الجنسية[٤].

غير أن الأدب الإباحي يتمايز عن الأدب الأيروتيكي في الغاية؛ إذ تُعرف ((الإباحية بأنها فعاليات محظورة يراد منها إثارة الرغبة الجنسية))[٥]، وهو ما يشير إليه المعنى اللغوي للمصطلح؛ فالبورنوغرافيا ((تعني حرفيا باللاتينية: رسم المومسات، وبمرور الوقت تحولت الكلمة إلى الأدب الإباحي أو فن الفجور، فالبورنوغرافيا تخوض في جزئيات العملية الجنسية وتصوير مجونها

* إيروس بحسب الميثولوجيا اليونانية هو إله الحب والرغبة الجنسية والشهوة والخصوبة، وهو ابن أفروديت (فينوس عند الرومان، وهي إلهة الحب والجمال)، وإذ كانت صورة أفردويت في الشعر الإغريقي ترمز للثقة الهادئة وقوة الحب، فإن إيروس يرمز إلى جنون الحب، والشهوة الجامحة، والنزق والطيش، يُنظر: الأيروس والثقافة – فلسفة الحب والفن الأوروبي، فياتشيسلاف شستاكوف، تر: نزار عيون السود، دار المدى، ط١ دمشق (٢٠١٠): ١٧–٢٦.

(١) المرجع نفسه: ١٦.

(٢) يُنظر: المرجع نفسه: ٥٠.

(٣) سرديات الجسد والإيروتيكا، أسامة غانم، دار الحوار، ط١ سوريا/اللاذقية (٢٠١٩): ٧.

(٤) يُنظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، و كامل المهندس، مكتبة لبنان، ط٢ بيروت (١٩٨٤): ٢٢، ويُنظر أيضا: أدب الجسد بين الفن والإسفاف، دراسة في السرد النسائي (مدخل نظري)، د.عبد العاطي كيوان، مركز الحضارة العربية، ط١ القاهرة (٢٠٠٣): ٥٤.

(٥) مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة، ط١ بيروت (٢٠١٠): ٤٤.

وجنونها، ويطلق عليها "أدب المواخير"))[١]، وبذلك يشترك النوعان (الإيروتيكي، البورنوغرافيا) في المادة والموضوع، غير أن كلا منهما يختلف عن الآخر في المعالجة والتفسير؛ فالأدب الإيروتيكي ((عندما يقوم باستخدام صور الواقع، فهو في الحقيقة، يبعدنا عن هذا الواقع، أما هدف الإباحية (البورنو)، فهو معاكس تماما، وهو تقريب ما هو غير حي وما هو مكتوب، إلى أقصى درجة من الواقع، إن الفن يظهر لنا توهم الواقع، أما الإباحية فهي خلافا لذلك، ومثلها مثل أي فن مزيف، تسعى إلى تقريب كل ما هو وهمي ومزيف إلى الحقيقة والواقع، وهذا ضروري للإباحية، لأنها تسعى، ليس إلى إعطائنا معاناة تجريدية، بل إلى إثارة استجابة، وهي استجابة فيزيولوجية على الأغلب))[٢]؛ لذا نجد الأدب الإيروتيكي لا يخلو من مشاهد عدوانية مثل الاغتصاب، كما يتضمن الإغواء والإغراء، غير أن هذه المضامين تتجلبب بعباءة ((المعنى الفلسفي الذي يحث الإنسان على أن يتحرر من حيوانيته من خلال الإيروتيكية، وهنا يتلخص التمايز/الفرق في نقطة واحدة بينهما حيث البورنوغرافيا تهتم بشطحات وجغرافية الجسد، والإيروتيكية بالإنسان))[٣].

ويشكّل خطاب الجنسانية* منطقة خصبة للدراسات الثقافية؛ لأنه ارتبط تاريخيا بالسلطة، والقمع، تحت ثنائية المقدس والمدنس[٤]، وقد أسهم فوكو بتفكيك هذه العلاقة في معالجته لخطاب الجنسانية المقموع، رابطا إياه بتنامي التيار البورجوازي** في أوروبا مطلع القرن التاسع عشر، إذ يرى بأن قمع هذا الخطاب في الغرب تمّ تحت رعاية سياسية؛ لينسجم مع نمو الرأسمالية[٥]، يقول:

---

(١) سرديات الجسد: ٧.

(٢) الإيروس والثقافة: ٢٩٠.

(٣) سرديات الجسد: ٨.

* يتميز مصطلح الجنسانية عن الجنسية في كون الأخير يحيل على القضية البيولوجية التي ينقسم وفقها الكائن البشري إلى ذكر وأنثى وحسب، بينما يحيل مصطلح الجنسانية على علم متعدد الاختصاصات يشمل الجنس ويتجاوزه إلى الأبعاد النفسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية والقانونية والسياسية التي تتشعب وتشكل الظاهرة الجنسانية..، يُنظر: سوسيولوجيا الجنسانية العربية، د.عبد الصمد الديالمي، دار الطليعة، ط١ لبنان (٢٠٠٩): ١٣ – ١٥.

(٤) يُنظر: توأم السلطة والجنس، نوال سعداوي، مؤسسة هنداوي، سي آي سي، (د.ط)المملكة المتحدة، (٢٠١٧): ١٣.

** البورجوازية: مصطلح شائع الاستعمال، يُشار به إلى الطبقة المهيمنة في النظام الرأسمالي، يُنظر: موسوعة النظرية الثقافية: ١٣٧.

(٥) يُنظر: تاريخ الجنسانية – إرادة العرفان، ميشال فوكو، تر: محمد هشام، أفريقيا الشرق، (د.ط) الدار البيضاء (٢٠٠٤): ٥–١/٧.

((فإذا كان الجنس قد خضع للقمع بكل هذه الصرامة، فذلك لأنه لا يتوافق مع سيادة العمل على كل المستويات وبأكبر كثافة؛ وهل كان يمكن في وقت يتطلب استغلال قوة العمل بشكل ممنهج، قبول أن تصرف في المتع، باستثناء تلك التي تنحصر في الحد الأدنى والتي تسمح لتلك القوة بأن يُعاد إنتاجها))[١].

أما في الثقافة العربية، والشرق أوسطية، فإن قمع خطاب الجنسانية عبر التاريخ تم بهيمنة ذكورية؛ في ظل مجتمعات سادت فيها الثقافة الأبوية (البطريركية)*، واستمرت بظهور الديانات السماوية، فأخذت بعدا دينيا في قصة الخلق التوراتية، التي تأثرت بها بعض المرويات الإسلامية؛ إذ تُبرئ هذه القصة آدم من ذنب الأكل من شجرة الخلد، وتجرّم حواء التي استعملت الإغراء الجنسي وسيلةً لإقناعه بذلك[٢]، وهكذا انتقلت المرأة (بعد أن كانت مركزا في الميثولوجيا القديمة)[٣] إلى الهامش، وتحوّلت من مقدّس إلى مدنّس، واقترنت بمفاهيم الشرّ والشيطان والخطئية[٤]، فارتبطت الهوية الجنسانية بالمرأة، في أدبيات هذه المجتمعات التي ((لم تهاجم الحياة الجنسية ولم تحط من شأنها، ولكنها هاجمت المرأة كتجسيد ورمز للفوضى، إنها الفتنة، والمركز لما لا يمكن التحكم فيه، والتجسيد الحي لأخطار الجنس))[٥].

وبانعكاس هذه المعطيات على الأعمال الأدبية، تتشكل الهوية الجنسانية لهذه الأعمال التي يكتبها الرجل، لاسيما الأيروتيكية منها؛ لكونها تختص بالعلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة، وهو ما يدعو للبحث فيها من خلال تمثلها لصورة المرأة بوصفها آخر؛ وفق ثنائية

---

(١) تاريخ الجنسانية: ٧.

* (البطريركية): يعود المصطلح إلى مفردتين يونانيتين تعنيان مجتمعين (حكم الأب)، ويلعب هذا المصطلح دورا مركزيا في الدراسات النسوية التي تتبع السيطرة الذكورية في المجتمعات بوصف تلك السيطرة مصدرا للكبت المفروض على الأنثى، إذ يرون بأن أبوية النظام في المجتمعات عامة، لا تسمح للمرأة بأن تتجاوز الدور الثانوي، فبات المصطلح أداة منهجية ومعرفية مفيدة للتعرف على مختلف الممارسات الجنوسية، أو المتعلقة بجنس الفرد والتعبير عنها، يُنظر: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية: ٥٧.

(٢) يُنظر: دوائر الخوف – قراءة في خطاب المرأة، نصر حامد أبوزيد، المركز الثقافي العربي، ط٣ بيروت (٢٠٠٤): ١٨–٢٣.

(٣) يُنظر: لغز عشتار – الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، فراس السواح، دار علاء الدين، ط٨ دمشق (٢٠٠٢): ٢٥–٢٨.

(٤) يُنظر: توأم السلطة والجنس: ١٧.

(٥) ما وراء الحجاب–الجنس كهندسة اجتماعية، فاطمة المرنيسي، المركز الثقافي العربي، ط٤ الدار البيضاء (٢٠٠٥): ٣٤.

(المركز/الهامش)، إذ أن نفي المرأة إلى الهامش، يعني احتكار المركز من قبل الذات/الرجل؛ وبذا فإن النص حين يتمثل صورة المرأة بوصفها آخر، يتمثل صورة الذات أيضاً؛ لأن الهوية الذاتية إنما تتشكل من خلال الآخر المختلف[١]، غير أن الآخر هنا هو آخر جوهري، أي أنها علاقة من جوهرين متساويين ((في حالة صراعية بين الذات، والذات الأخرى التي تسعى إلى مصادرة غيرية الآخر))[٢]، وجوهرية الطرفين تقع؛ نظراً إلى طبيعة العلاقة بين الذكورة والأنوثة؛ بوصفها علاقة مترابطة، تشكل فيها المرأة الجنس الآخر ضمن وحدة يتلازم طرفاها، ويتمسّك كل منهما بالآخر[٣].

ويحتل مفهوم الجسد مساحة مركزية في الخطاب الجنساني؛ لأن الجسد هو الذي وقعت محاصرته في نظرية السلطة بحسب فوكو، في تفكيكه لعلاقة الرأسمالية مع الدين، وأخلاقياته، التي تؤكد على احتقار الجسد، وتقديس العمل[٤]، فبات خطاب الجسد يعد خرقا للتابو الذي فرضته هذه السلطة الأخلاقية، وهذا الخرق والتقويض يشكلان أحد ملامح ما بعد الحداثة في النصوص الأدبية ذات الخطاب الجنساني[٥]، وهو ما نجده في نصوص سركون بولص الشعرية؛ إذ تتمظهر الهوية الجنسانية وفق ما يمكن تلخيصه بالآتي:

١. جنسانية العلاقة بين الشرق والغرب:

يتجلى الخطاب الشعري الجنساني في شعر سركون بصورة مغايرة للنسق المهيمن في الثقافة العربية الشرقية، فيتمرد في بعض نصوصه على البنى الثقافية المتسلطة، والحاجبة لخطاب الجنسانية، بمحاولة لإعادة رسم صورة العلاقة بين الرجل والمرأة، بالتحاور الجسدي، والرغبة المتبادلة، لا المحتكرة للرجل فقط، فالمرأة ليست مجرد ساحة لبطولات الرجل، كما ((تواتر في المخيال الشعري الفحولي لأجل كبح جماح المؤنث شهوة ورغبة وفي المقابل تضخيم ايروسية

---

(١) يُنظر: الكينونة والعدم – بحث في الأنطولوجيا الفنومينولوجية، جان بول سارتر، تر: د.نقولا متيني، مركز دراسات الوحدة، المنظمة العربية للترجمة، ط١ بيروت (٢٠٠٩) : ٣١١-٣١٣.

(٢) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن:١١٢.

(٣) يُنظر: الجنس الآخر – الوقائع والأساطير، سيمون دو بوفوار، تر: د. سحر سعيد، دار الرحبة، ط١ دمشق (٢٠١٥): ١٩/١.

(٤) يُنظر: ميشال فوكو– السلطة والمعرفة، عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١ بيروت (١٩٩٤): ٨٥.

(٥) يُنظر: سياسة ما بعد الحداثية، ليندا هَتْشيون، تر: د.حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة، ط١ بيروت (٢٠٠٩): ٦٦.

الآخر المذكر شيطنة أو انفتاحا، شهوة أو شرا))[١]، بل على العكس من ذلك تبدو المرأة ذاتا جوهرية أخرى، إلى جانب ذات الشاعر(المذكر)، بقدر من التوازي بين الطرفين، وهو ما نلمحه في النص الآتي بعنوان "أريكة فيرونيكا الزرقاء"[٢]:

"كولونيا" باردة، طقسها رماد:

اليوم ثلجٌ، بالأمس ثلج وغداً بالتأكيد...

لكن الثلج جميل على الراين، والرماديّ لون لا بأس بهِ

عندما تدلّك فيرونيكا عازفة الفلوت

إلى غرفتها القريبة من الجسر

لتسمعك شيئا من فيفالدي، شيئا

من باخ، وتفتح أريكتا الزرقاء

فإذا بها سرير.

نلحظ في النص نوعا من تبادل المواقع بين الرجل والمرأة، بموازنته مع الثقافة العربية الشرقية، ونسقها الذكوري المهيمن؛ فالنص بدءا من العنوان "أريكة فيرونيكا الزرقاء"، جعل من هذه الشخصية (المرأة) محورا، بدلا من الرجل؛ ونرى في النص أن المبادرة كانت منوطة بالمرأة، حين دعته إلى منزلها، وهي التي فتحت الأريكة، لتجعل منها سريرا، استجابة لرغبتها وتعبيرا عنها، ليس ذلك وحسب، بل نراها مثقفة، فنانة، تعزف لفيفالدي، وباخ، وهذا الرسم لصورة المرأة غير مألوف في المخيال العربي، الذي اعتاد على تنميط صورة المرأة، لا بما يميز ذاتها، من ثقافة، أو فكر، أو فن، ولا بحاجاتها* هي[٣]، بل بصورة نسقية لا تتجاوز كونها أداة لإفراغ الشهوة، فهي الفاتنة،

---

(١) الجسدنة بين المحو والخط (الذكورية/الأنثوية) مقاربات في النقد الثقافي، أ.د نادية هناوي، دار الرافدين، ط١ لبنان (٢٠١٦): ٦٢.

(٢) حامل الفانوس في ليل الذئاب: ١٠٠.

* نفسيا تُشكل الرغبة الأنثوية خضوضا إذا تمّ التعبير عنها خطراً يهدد مملكة الذكورية في الثقافات الأبوية؛ لخوف الرجل من استقلال رغبة المرأة عن رغبته، وهو ما يقوده إلى أساليب القمع والحصار تجاهها، وإلى إلصاق مفاهيم الشر بها، يُنظر: التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان، عدنان حب الله، المركز العربي للأبحاث النفسية والتحليلية، دار الفارابي، ط١ بيروت (٢٠٠٤): ٢١٩-٢٢٠.

(٣) يُنظر: الاختلاف في الثقافة العربية الإسلامية – دراسة جندرية، آمال قرامي، دار المدى الإسلامي، ط١ بنغازي (٢٠٠٧): ٦٦٢-٦٦٥.

الجميلة، الحاضرة بجسدها فقط[١]؛ إذ ((هان على الثقافة الذكورية أن تفك العقل وتعزله عن الجسد لتجعل العقل للرجل وحده والجسد الخالص للأنثى))[٢].

والملاحظ أن النص مُحاط بجو إيروتيكي، إيحائي، بلغة غير مباشرة، يأخذ اللون فيها بعدا سيميائيا، فالأريكة الزرقاء، تضمر دلالة هذا اللون الذي يرمز للمعاني الأثيرية، التجريدية، لون ((تقدمه الطبيعة بشكل عام كمظهر للشفافية، للفراغ المتراكم، فراغ الهواء، فراغ الكريستال، أو الماس))[٣]، وهو ما يوحي بالترفع عن الحيوانية، إلى العلاقة الإنسانية التكاملية، بين الرجل والمرأة، ومثل هذه الصورة تتمثل في نص آخر، بعنوان "تلميذة من بيركيلي"[٤]، إذ يقول:

كانتْ تأخذه إلى الجسر
الخشبيِّ الصغير باتّجاه بُرج الجامعة
وساعتِه المُضاءة بين الأشجار، إلى كافتيريا اللّيل
ثمَّ بعد الجَوَلانِ، إلى غرفتها الخانقةِ: منْهدَةٌ
مُعلَّقةٌ في النافذةِ، جوربانِ يخفقانِ لأتفهِ نَسمَة..
تَنتزع الدبابيس من شَعْرها الذهبيِّ لينسدلَ على ظهرها
وتُسقِطُ ملابسَها على الأرض أو ترمي بها إلى الزوايا لتَبقَى
بِكيلوتِها الأسد كرايةِ قُرْصانٍ تشقُّ بحرَ الهَوَاء.

إن هذا النص يشابه النص السابق من نواح عدة؛ إذ نرى المبادرة أيضا أنثوية، وليست مذكرة، فالمرأة هي التي تقود الحدث، وتحدد الوجهة، ولا نرى للذات (الرجل) أي حضور، أو فعل، وفي الدال الأخير في نهاية النص (راية قرصان)، بعد أن خلعت الفتاة ملابسها، وانسدل شعرها الأشقر– في ما يشير إلى جسد إيروسي– نرى تشبيه ما بقي من ثيابها على جسدها شبه العاري، براية قرصان، وهي علامة تحيل إلى دلالة القوة، والعنفوان، وكل ما يندرج ضمن هذا المفهوم من مضامين، تمت إضافتها للمؤنث.

---

(١) يُنظر: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة: ١٥٨. ويُنظر أيضا: الثقافة التلفزيونية – سقوط النخبة وبروز الشعبي، د.عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٢ الدار البيضاء/المغرب (٢٠٠٥): ١١٤.

(٢) المرأة واللغة، د.عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٣ الدار البيضاء (٢٠٠٦): ٣٤.

(٣) الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها،رمزيتها، دلالتها)، كلود عبيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١ بيروت (٢٠١٣): ٨١.

(٤) الحياة قرب الأكروبول: ٤٧.

غير أن اللافت بين النصين، أن كلا المرأتين، غربيتان، واحدة في ألمانيا، والثانية في أمريكا*، فكأن الشاعر يعمد إلى تأنيث الغرب في نصه، ليعطي بذلك الذات (الشرق) صفة الفحولة، بما يدعو للتساؤل حول إمكانية أن تأخذ العلاقة بين الرجولة والأنوثة بعدا أيديولوجيا في شعره، وهي إشكالية تُعيدنا إلى خطاب الكولونيالية؛ إذ ((عرفت ثنائية الرجولة والأنوثة ازدهارا عظيما في عصر الفتح والاستعمار والعنصرية، ففضائل الرجولة لم يتغن بها أحد كما تغنى الأوروبي الكولونيالي، أدب البعثات والحملات والاستكشافات والفتوحات، وليس من قبيل الصدفة أن يكون نعت "البكر" و"العذراء" قد أطلق على قارات ومناطق وغابات بكاملها، وليس من قبيل الصدفة ايضا أن يكون مالك العبيد والمستكشف والفاتح والمستعمِر والمستوطن قد سُمّي بـ "الرجل" الأبيض، فعلاقة المستكشف بالمجاهل والأراضي البكر، كعلاقة المستعمِر بالمستعمَر، هي– أو يفترض بها أن تكون– علاقة رجل بامرأة))[1]، واستمرت هذه الثنائية بتلبس الطابع الجنساني، في ثقافة ما بعد الاستعمار؛ إذ لم تتغير كثيرا ((طبيعة العلاقات بين المستعمِر السابق، والمستعمَر السابق، فالذكريات ما تبرح حية، دامية، محرقة، والمشاعر ما تزال متأججة، والاستغلال الاقتصادي الامبريالي الجديد وغير المباشر ما يفتأ يقوم بنفس دور الاسترقاق الكولونيالي المباشر. ثم أن الأمة المستعمرَة سابقا ما تزال، بفعل عملية المثاقفة Acculturation**، أي استيراد ثقافة المتروبول*، تحس إحساسا ساحقا بدونيتها "المؤنثة" إزاء "رجولة" ثقافة الغرب و"فحولتها"))[2]؛

---

* يُفرق الدكتور محمد أركون بين مفهوم الغرب جغرافيا، وثقافيا، مُتتبعا تحوله من مصطلح جغرافي إلى ثقافي تأريخياً؛ بسبب الخلافات الدينية والسياسية، ليتم تحريفه من ارتباطه بمنطقة جغرافية إلى معنى جديد ثقافي وأيديولوجي لا علاقة له بالمنطقة الجغرافية، كما يشير إلى توسع المفهوم سياسيا بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية، ليشمل الولايات المتحدة الأمريكية، وهذا الأمر ينطبق أيضا على تكون مفهوم الشرق ثقافيا، يُنظر: الإسلام، أوروبا، الغرب، رهانات المعنى وإرادات الهيمنة: ٣١–٣٢.

(١) شرق وغرب رجولة وأنوثة، دراسة في أزمنة الجنس والحضارة في الرواية العربية، جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط٤ بيروت (١٩٩٧): ٨.

** تُعرف المثقافة بأنها مجموعة الظواهر التي تنجم عن الاحتكاك المباشر والمستمر، بين جماعتين مختلفتين في الثقافة، مع ما تجره من تغيرات في نماذج الثقافة الأصلية، وتُعد مشكلة المستعمرات من أهم تمظهرات المثاقفة؛ إذ يفرض المستعمِر ثقافته بوصفها "الأعلى" على المتستعمَر ماحيا ثقافته الأصلية بوصفها "الأدنى" وغالبا ما تتم المثقافة بالقوة، يُنظر: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: ٢٣١.

* المتروبول: مصطلح يستخدم بشكل ثنائي في الخطاب الكولونيالي للإشارة إلى (المركز) في علاقته بالهامش الكولونيالي، يُنظر: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي: ٢٦٧.

(٢) شرق وغرب رجولة وأنوثة: ٨.

ونتيجة لهذا الانطباع فقد أخذت العلاقات الحضارية بين الشرق والغرب سمة جنسانية مجازية، في ما ألّفه المثقفون العرب والشرقيون من أعمال أدبية، في الحواضن الغربية، التي تعرضوا فيها لعملية المثاقفة(١).

وإن لم نشهد في النصين السابقين لسركون، ما يمكن أن نستند عليه تماما للقول بتجنيس العلاقة الحضارية في شعره، فإننا نجد في النص الآتي تصريحا بذلك، إذ يقول في قصيدة بعنوان "إلى أجل غير مسمّى"(٢):

حبّنا وليمةٌ

لن يأتي إليها شاهدُ زور.

أسدلي الستائر

لئلّا يرى أنوارَنا الجيران.

الشرقُ شرقٌ والغربُ غربٌ. نحنُ واحدٌ. هذانِ عالمانا.

يصرح هذا النص بجنسانية العلاقة الحضارية، وإن كان يعطيها بعدا تكامليا إنسانيا، في قوله (نحن واحدٌ)**، غير أن ذلك لا ينفي بأن النسق المضمر في النص هو أنوثة الآخر (الغرب/المرأة)، وفحولة الذات (الشرق/الرجل)، وذلك يعني أن النص لم يتحرر من نسقية الفحولة الذكورية التي تضمر النقص للمرأة، والكمال للرجل، أو أنه تعمد عدم التحرر من هذه النسقية، واستعمالها بما يشبه الانتقام، لتراثه، وحضارته، وهو انتقام بالسلاح نفسه الذي استعمله الاستعمار الغربي ضد الشرق؛ وتحديدا بخطاب الاستشراق، القائم على ثنائيات تقابلية، تتضمن تأنيث الشرق، لإعطاء الغرب صفة المذكر؛ كونه يمثل العقل، والحضارة، والتطور(٣)؛ لذلك نرى أن تأنيث الغرب في شعر سركون هو من باب الرد بالكتابة؛ بدليل أننا نراه مصرّحا به، ففي قصيدة أخرى بعنوان "الابتسامة"، نرى نسق الذكورة أساسا للبناء الشعري، يقول(٤):

---

(١) يُنظر: المرجع نفسه: ١٤.

(٢) حامل الفانوس في ليل الذئاب: ٥١.

** يُنسب إلى الشاعر الإنجليزي (روديار كبلنغ ١٨٦٥–١٩٣٠) قوله "الشرق شرق والغرب غرب ..ولن يلتقيا"، ومن هنا يُلمح تجنيس العلاقة بين العالمين، عبر التناص مع هذه المقولة، ونقضها في هذا الدال، يُنظر: الشرق والغرب لماذا لا يلتقيان، عبد العزيز السماري، جريدة الجزيرة، ع ١٦٨٦٣، (٢٠١٨/١١/٢٩).

(٣) يُنظر: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية: ٥٨.

(٤) الحياة قرب الأكروبول: ٤٤.

عاملة المقهى اللندنيّة ذاتُ الحركات السينمائية المفتَعلة ولكن
المثيرة، تخدمُ الجميعَ أطباقاً عامرةً من تمارينها في الغنجِ أمامَ
المرآة، إلايَ وصديقي. في محيط نظراتنا الملهَمة إلى نهديها
الناضجين، يحدثُ شيءٌ للابتسامة: تُختصر بسرعة. بدءاً من زاويةٍ
في فمها المنفرج ، الأبيِّ ولكنّ الموحي في نفسِ الوقت بقُدرةٍ
كامنةٍ على البذخ حتى العبوديّة، ترفرفُ قليلاً، أشبهُ بفراشةٍ طعنَتْها
إبرة، ثم لا تلبث أن تنسى حتى الرفيف، وهذا هو سر ارتباكها:
مُمارسةُ الحبِّ بالعُيونِ فنٌّ معقَّدٌ، وهو وَقْفٌ على الشرق.

فهذا النص بُني أيضا على ثنائية الفحولة/الأنوثة، وقد تمثلت بالذات المذكر (الشاعر وصديقه)، والآخر المؤنث (النادلة البريطانية)، وبتصريح النص في نهايته بتمثيل الذات للشرق؛ فإن النادلة بالمقابل تمثل الغرب، وهكذا تتمثل مرّة أخرى ثنائية الرجولة الشرقية، والأنوثة الغربية، مع احتكار صريح للفحولة في السطر الأخير منه لصالح الذات، والتعامل مع المرأة بوصفها جسدا إيروسيا.

ومما يلفت الانتباه في النص افتقاده –موازنة بما سبقه من نصوص– للود في طبيعة العلاقة، والانفتاح على الآخر؛ فالعلاقة هنا تشبه الاغتصاب؛ لأنها نظرات شهوانية إلى مفاتن المرأة، وهي نظرات ارتبكت بفعلها النادلة، بما يشي بتمثيل لالتباس العلاقة، وتوترها بين الحضارتين، وبذلك ((تحولت "الرجولة"، منسوبة إلى الشرق، إلى سلاح، وتحولت "الأنوثة"، منسوبة إلى الغرب، إلى جرح، وتحول فعل الحب إلى فعل انتقام. وبدلا من أن يكون الليبيدو طاقة للحب كما عند فرويد، أو طاقة للحياة كما عند يونغ، تكشّف عن أنه طاقة للكره))[1]، ويبدو أن الشاعر يعمد في هذا النص تحديدا إلى تأنيث الغرب البريطاني؛ إذ يجد نفسه في الدولة التي كانت تستعمر بلاده؛ يقول في ذلك جورج طرابيشي: أن المثقف الشرقي في تلك الحواضر التي كانت تستعمر بلاده ((يعترف بتجنيس عملية المثاقفة، ويقبل لا شعوريا على الأقل، بأن يقيم علاقة تساو وتماه بين الثقافة والرجولة، وكل ما هنالك أنه يعكس المعادلة: فما دامت الثقافة رجولة، فإن

(١) صورة "الأخرى" في الرواية العربية: من نقد الآخر إلى نقد الذات في "أصوات" سليمان فياض، جورج طرابيشي، ضمن كتاب: صورة الآخر (العربي ناظرا ومنظورا إليه)، تحرير: الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١ بيروت (١٩٩٩): ٧٩٩.

الرجولة أيضا ثقافة))[١]، ذلك هو رده على عملية المثاقفة بتجنيس العلاقة الحضارية، والانتقام من الغرب بتأنيثه، وممارسة الفحولة الجنسية إزاءه[٢]، والغاية من هذا الخطاب تتجاوز الجنس إلى أفق أوسع يتعلق بتحقير الآخر؛ ذلك ((أن الآخر يقع في الجنسانية العربية موقعا دونيا؛ إذ أنّ ما يلحقُ به من استعمال وإخضاع جنسيين يمثل تتويجا للسيطرة والهيمنة، بمعنى أن هدف الفاعل الجنسيّ يتجاوز الاستمتاع الجنسيّ إلى إلحاق الإهانة بالمفعول به الخاضع للفعل الجنسي. أي أن الآخر لا يمثل شريكا حقيقيا وإنما شريك رمزيّ، بمعنى أن الهدف الأساسي في هذا السلوك الجنسي ليس الوصول إلى المتعة الجنسية بل إلى تحقير الآخر وإهانة هويته))[٣]، وهذا الخطاب يتلاءم مع الموقف الثقافي لسركون بولص من الآخر الغربي، فلو تحرينا ملامح هذا الموقف التي تتجلى في نصوصه لوجدنا الصورة نفسها، تنعكس بمنظورات متعددة، ففي قصيدة له بعنوان"أمام منحوتة في قسْم الآشوريات بالمتحف البريطاني" ، نراه يخاطب ثقافته المسببة في بريطانيا، قائلا[٤]:

أصابع من يد عشتار بقايا من بوَّابة نِركال، وخلف الزجاج

هذه الحجارةُ المقدّسة، كم صلّوا لها في أرِيدو..

مجبولةٌ من غرْيَنِ الفُرات ودجلة.

أمّا راعيها الحاليُّ فهذا الحارسُ المأجورُ، وليس سَمُوقان.

(..)

ماذا رأيتِ يا عيونَ السومريّين الكبيرة، أيُّ لصٍّ تَبّتْ يداهُ

أتى بك إلى هذه الجزيرة، مَنْ سيخشعُ لكِ في هذا السرداب؟

أيُّ لصٍّ في أيِّ ليلٍ بهيمٍ، أتى بك إلى هذا المكان؟

تتبدل الأدوار مع بقاء جنسانية العلاقة قائمة، الغرب المستعمر هو المغتصب في هذا النص، والثقافة الشرقية هي المغتصبة، المستلبة، التي تمثلت بالمنحوتة الشرقية في قسم الآشوريات في متحف غربي، حيث راعيها الحالي حارس غريب مأجور، فضلا عن باقي الدوال المستلهمة من ثقافة وادي الرافدين بمرموزاتها ودلالاتها الثقافية المرتبطة بذاكرة ثقافية شرقية/عراقية، هذا الجرح

(١) شرق وغرب رجولة وأنوثة: ١٣.

(٢) يُنظر: المرجع نفسه: ١٤.

(٣) خطاب الجنس – مقاربات في الأدب العربي القديم، د. هيثم سرحان، المركز الثقافي العربي، ط١ الدار البيضاء/المغرب (٢٠١٠): ٢٠٩.

(٤) الحياة قرب الأكروبول: ٤٥.

الذي يحمله الشاعر، يفسر التباس العلاقة في النص السابق، ونقلها إلى ميدان آخر، وجد الشاعر فيه فرصة للانتقام من الآخر الغربي عبر تأنيثه.

ومما يزيد جنسانية الصراع الحضاري وضوحا في شعر سركون، موازنة صورة المرأة الغربية كما وردت في النصوص السابقة مع صورة المرأة الشرقية، التي تتجلى في النص الآتي بعنوان "عينا امرأةٍ في التيه"، يقول(١):

قولي كيف جئت، بأيِّ طريقٍ
كم "تأشيرة" تزيّن جوازَكِ الآن.
كم حارس فالت الفكّ تملّاكِ على مهله بعينيِّ ذئبٍ
كأنّكِ شاةٌ، كم جمركيٍّ عبثت يداهُ
بأشيائك الحميمة، في أيّ المحطّات.
اذكري كم من الحدود عبرتِ
وقطعتِ من المسافات حتى وصلتِ
من قريتنا المنسيّة في طرف من بادية العراقِ
إلى هذه الضاحية المسلولة
في "عاصمة الضباب"؟

تحضر في النص ثنائية الذكورة والأنوثة، وتتمظهر جنسانية الصراع الحضاري، بصورة معاكسة لما رأيناه في قصيدة (الابتسامة) في ما سبق، إذ يتشابه النصان مكانا، وحدثا؛ فالمكان هو العاصمة البريطانية لندن، أما الحدث فهو نفسه ما رأيناه مع النادلة البريطانية، ولكن بتبدل الأدوار، فالمرأة هنا شرقية، والمتملي لمفاتنها هو الحارس الأجنبي، وبموازنة صورة المرأة الشرقية في هذا النص، مع صورة المرأة الغربية التي رأيناها في النصوص السابقة، نجد تباينا واضحا في التصوير، فالمرأة الغربية تحدث عن مفاتنها، وعريها، وشهوانيتها، فضلا عن أنه ارتضى ممارسة الحب مع مفاتن النادلة البريطانية بالنظر الشهواني، الأمر الذي استنكره في هذه القصيدة، التي تجلت فيها صورة المرأة الشرقية، بل نراه يتألم للفعل نفسه، بتشبيه تلك النظرات المتأملة لمفاتن المرأة الشرقية من الحارس الغربي بنظرات ذئب، هذا الفعل الذي عدّه فحولة شرقية مع النادلة البريطانية، يتكرر في هذا النص لكن بوصفه اعتداء على المرأة الشرقية، في طريق لجوئها، إلى العاصمة البريطانية،

(١) الأول والتالي: ١٦٢.

وفي هذه الموازنة خير دليل على جنسانية العلاقة الحضارية في شعر سركون بولص بين الشرق والغرب، بفعل عملية المثاقفة، فضلا عن أنها تعبير عن انتماء الذات إلى الثقافة الشرقية.

وأخيرا تجدر الإشارة إلى أن هذه الظاهرة ليست بجديدة، ولا هي وقف على تمثيل علاقة الشرق بالغرب، إذ حفل الخطاب الاستعماري بمثل هذه التمثيلات التي ترمز إلى اغتصاب وانتهاك البلاد المستعمرة، وكأنها أنثى، ومن ذلك تشبيه الأوروبيين لفتح أمريكا، بعذراء تمّ فض بكارتها، وبالقابل فإن أدبيات الثوار المحليين أيضا أنتجت خطابا جنسانيا مضادا يرمز إلى الثقافة الأوروبية عادة بمرأة بيضاء يغتصبها الثائر[١] .

٢. الجنسانية بين تدنيس الأنثى وهيمنة النسق الذكوري:

ينبثق الخطاب الجنساني في تجربة سركون بولص الشعرية من وعي بالنسق الثقافي الذكوري المهيمن؛ ذلك أنه يحاول صياغة هذا النسق شعريا، من خلال فهمه، وتحويله إلى خطاب شعري، متوسلا بالحيل اللغوية الجمالية[٢]، للوصول إلى غايته الثقافية، المتمثلة بالمعنى الذي يتشكل بدوره من التعالق بين ((العلامة النصية وفضائها المعرفي المتشعّب في النظام/الخطاب أو النص، واللا نظام/النسق الثقافي، فالنسق الشعري مكوَّن من أفكار وصياغات لغوية، ومن ثم يمكن اعتباره صيغة لغوية منطوقة/مكتوبة تعبر عن علاقة، أو عدة علاقات بين عناصر مختلفة إيديولوجيا، ومتباعدة زمنيا، حيث تستعير العناصر المتأخرة الأفكار من العناصر التقليدية السابقة، ومهمة النسق الشعري؛ هي التعبير عن رموز النسق الثقافي من ناحية، ومحاولة تحرير الفكر النسقي القديم من كل معتم وظلامي من ناحية أخرى))[٣]، بهذه الصورة يرصد النص الشعري عند سركون سلطة النسق الذكوري في المجتمع، ليعكسها نسقا شعريا في نص بعنوان "يونس وبئر الأرملة"، جاء فيه[٤]:

من وراء السدّة العالية لسكّة الحديد

كان يظهر بلحيته الكثيفة شاردَ العينين في كل النواحي

متنقّلاً بهما بين العصفور الذي يرفرف فوق تلّة الفضلات

---

(١) يُنظر: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار: ٨٧.

(٢) يُنظر: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافية: ١٦٠.

(٣) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(٤) الأول والتالي: ٣٣.

قرب عربة القطار التي تصدأ في الشمس

إلى طارمة المقهى التي يجلس فيها شيوخ المحلّة

أمام السكّة مباشرةً، يرصدونه بعيونٍ ذئبيّةٍ مليئة بالغيرة.

بعيونٍ ذئبية مليئة بالغيرة، وأيدٍ ما زالت طافيةً في الهواء

تحمل الزار عالياً فوق الطاولة، سمّرها الفضول كالشراع إذا ملأته

ريحٌ واعدة بالبحر.

يعرفون أنه كان يزور الأرملة ذات البيت الكبير المغطّى بالعرائش

الغبراء، في الطرف الآخر من السكّة، مرّةً أخرى.

نلحظ تأسّس النص على مجموعة من العلاقات الثقافية، جاءت بسياق شعري، تداخل فنيا مع السرد؛ ليأخذ بذلك مساحة أكبر للعلامات اللغوية المعبرة عن تلك العلاقات، لا سيما المكان، وهو أحد عناصر السرد التي نلحظ ضلوعها بشكل واضح في بنية النص(١)؛ إذ أوضح النص حدود المكان بين سكة الحديد، والمقهى، وبيت الأرملة في الطرف الآخر من السكة، مع ما يحيط به من تفاصيل؛ ليكون مسرحا للحدث الشعري، يأخذ بعدا ثقافيا؛ لأن هذه الحدود جعلت من المقهى حيث يجلس شيوخ المحلة، مركزا لسلطة النسق الذكوري، من خلال موقعه المراقب لبيت الأرملة، والمقهى له بعدٌ ثقافي مضمر في النص؛ لأنه ارتبط في ثقافة المجتمع العراقي منذ بداية ظهور المقاهي بمعانٍ سلبية؛ كون روّاده غالبا من طلّاب اللهو، كما يُعد أحد مظاهر ضعف الحياة البيتية؛ لذا كان الكثير من المحافظين –بحسب علي الوردي– يأنفون من الجلوس فيها(٢).

وقد مارس هؤلاء الشيوخ من المقهى سلطتهم الرقابية، بالرصد، والفضول، والعيون الذئبية، وهم يحسدون "يونس" الذي سيزور بيت الأرملة، ذلك البيت الذي تغطيه عرائش غبراء؛ وهو دال سيميائي يحيل على دلالة توقف الحياة في هذا المنزل، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن كون المرأة (أرملة) يعني في عرف النسق الذكوري المتمثل في النص بالمقهى ومن فيه، أنها فريسة من السهل اصطيادها؛ لأنها فاقدة للرجل؛ لذا نراهم يترصدونها بعيون ذئبية، وفي هذه النظرات الذئبية تكمن

(١) يُنظر: تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة: ١٤٠.

(٢) يُنظر: دراسة في طبيعة المجتمع العراقي – محاولة تمهيدية لدراسة المجتمع العربي الأكبر في ضوء علم الاجتماع الحديث، د.علي الوردي، جامعة بغداد، (د.ط)، (د.ت): ٣٢٩.

الدلالة المضمرة للنسق الذكوري، بمعنى تجريد المرأة من حصانتها الأخلاقية، وتحويلها إلى طريدة، كأي جسد حيواني، يُراد اصطياده؛ لذا يشدّد على هذه النظرات، بتكرار الجملة (بعيونٍ ذئبية مليئة بالغيرة)، أي عدم الاعتراف بها بوصفها "امرأة" والتعامل معها بوصفها "أنثى" فقط، و((هذا الفرق بين "الأنثى" و"المرأة" هو نواة الإشكال لدينا: إذ يميل صنف ذكوريّ من الرجال إلى إلغاء "المرأة" بواسطة ردّها إلى "الأنثى"، إلى مجرّد الأنثى، نعني إلى اللحم البشري القابل للصيد بكلّ الحواس المتاحة))[١]؛ لذا فهم منشغلون حقا بهذه المرأة، ومراقبتها، يقول[٢]:

يتابعون كلّ حركة من حركات البهلول، الذي يحظى وحده من بين الجميع، هو المعتوهُ رسميّاً في عرف الجميع، بالدخول إلى بيت الأرملة بحجّة البَستنة أو حمل المؤونة، أو تنظيف البئر الوهميّة في نهاية الحديقة.

"منعول الوالدين!" كانوا يتمتمون بإعجاب شرس ما أن يقترب يونس من منطقة الفيء حيث يجلسون، إلى أن يعالجه نزّاح الآبار المتقاعد بلهجة قانطة بقدر ما هي متواطئة، كأنه يُكمل حديثا شيّقا تَبودِلَ بينهما منذ زمن بعيد بينما يشعل سيجارته بمقدحةٍ أثريّة لها فتيلة برتقالية طويلة كساق مالك الحزين:

"ها سيدنا يونس، وكم مرّة دنْدلت حبلك اليوم، بإذن الله، في بئر الأرملة؟"

تتضح سلطة النسق الذكوري في النص في مراقبة شيوخ المقهى لبيت الأرملة، وهي في الحقيقة مراقبة لجسد هذه المرأة؛ لأنه مكمن الفساد في المجتمع في عرف النظام الأبوي، الذي يربط به مضامين العفة والشرف، أو العار والفساد الذي يهدد أمن الجماعة، فهي غير مالكة لجسدها، وذلك ((يعني في الوقت نفسه انعدام الفصل بين جسد المرأة والجسد الرمزيّ للمجموعة أو للأمة))[٣]، وبمزيد من التمعّن في العلامات اللغوية للنص، نلحظ عدة أمور هي:

(١) الهجرة إلى الإنسانية، فتحي المسكيني، دار كلمة للنشر، ط١ بيروت (٢٠١٦): ٦١.

(٢) الأول والتالي: ٣٣.

(٣) بنيان الفحولة – أبحاث في المذكر والمؤنث، د.رجاء بن سلامة، دار بترا للنشر، ط١ دمشق (٢٠٠٨): ٨٨.

- يضمر النص ثنائية (المركز/الهامش)، من خلال شخوصه، فالمرأة و"يونس(المعتوه)" يمثلان الهامش المقموع، الذي لم نسمع صوته، في حين أعطى النص مساحة لأصوات الشيوخ في المقهى، الذين يمثلون المركز الذكوري.
- إن مجموع السمات التي أحالها النص على الشيوخ، من أوصاف مثل (عيون ذئيبة، إعجاب شرس، متواطئة..)، هي كشف للشر الذي يضمره هؤلاء الذين يدنسون هذه المرأة، كما يتضح من التعابير المجازية في النص، في حين أن كلّاً منهم يتمنى أن يكون بمكان البهلول.
- إن تعددية الأصوات أغنت النص تداوليا، ولا سيما السؤال الأخير بصوت (نزّاح الآبار المتقاعد) بنبرة تهكمية، وهي تعبير عن فكرة النسق الثقافي التي تدنّس المرأة، دون الرجل، بل تكنّ للرجل الإعجاب، والغيرة منه، وهي صورة من صور التمييز بين الرجل والمرأة، أخلاقيا واجتماعيا، في المجتمعات الأبوية.
- إن الشاعر يرصد ما يدور في الواقع، ويلتقط النسق الثقافي، ليحوله إلى نسق شعري في خطابه، دون أن يحاول إعادة تشكيله، بأن يقحم ذاته، أو ضميره الشخصي في العمل الشعري، بل يترك لفعل التلقي مهمة خلخلة سلطة النسق.

وبذلك يكشف التحليل الثقافي لهذا النص عن مضامين خطابية مضمرة، وهي مضامين تهدف إلى خلخلة هذه الأفكار المترسخة بفعل العلاقات التاريخية والدينية التي تدعم بنية النسق الذكوري، كما تعكس الجانب المظلم الذي يقبع خلف هذه الصورة، أي بمعنى آخر يمكن وصف هذا النص بمحاولة لتعرية النسق الذكوري في الواقع الاجتماعي، من خلال تحويله إلى نسق شعري.

٣. تمثلات الجسد الأنثوي:

يسجل الجسد حضورا بارزا في مدوّنة سركون بولص الشعرية، وهو ما يدعو للبحث في تمثلاته شعريا؛ إذ يشكّل الجسد بوصفه معطى ثقافيا أحد أهم التقاطعات بين حقول معرفية عدة، أدبية وفلسفية واجتماعية ونفسية..؛ لذلك يجيء في النص الشعري محمّلا بمدلولات ثقافية ثرة، لا سيّما الجسد الأنثوي؛ لأنه يمثّل مركز اهتمام بالنسبة للحركات ((النسوية الحديثة، التي جعلت من المرأة موضوعاً للمنازعة بين الثقافة الذكورية التقليدية، والحراك الاجتماعي المتجدّد الذي أفرز مطالبات كثيرة بحقوقها ومكانتها ودورها بوصفها فاعلاً اجتماعياً وثقافياً، فكان الجسد جزءاً من المنظومة المترابطة لقضيّة المرأة))[١].

وتتبثق خصوصية الجسد الأنثوي من خصوصية ((النوع الإنسانيّ للمرأة، ومن التنميط الثقافيّ لها، ومن طبيعة جسدها؛ لأنها تنتظم في علاقات ثقافية ونفسية مع العالم من جهة ومع ذاتها من جهة أخرى، وهي علاقات بمقدار ما كانت في الأصل طبيعية، فإنها بفعل الإكراهات التي مارستها الثقافة الذكورية أصبحت مشوّهة؛ لأن المرأة اختُزلتْ إلى مكوّن هامشيّ، وصار جسدها موضوعاً لتنازع ديني واجتماعي واقتصادي وثقافي))[٢]؛ لذلك ((تقلصت المرأة وأصبحت مجرد (جسد) وتم استثمار هذا الجسد ثقافيا، وجرى دفع المرأة لأن ترى نفسها على أنها مجرد جسد مثير، وصارت تسعى إلى إبراز هذا المعنى فيها))[٣]، وهنا لا بدّ من التمييز بين منحيين في مراجعة تمثلات الجسد الأنثوي في النصوص الأدبية: الأول يسعى إلى اكتشاف هوية المرأة عبر الاحتفاء بخصوصية جسدها الأنثوي، أما الثاني فيختزلها إلى جسد وحسب، مجرّدا من ((الشبكة المتداخلة من الخلفيات التاريخية، والقيم النفسية والشعورية والعقلية المتصلة بالمرأة وعالمها))[٤].

وفي ضوء هذين المنحيين نرى أن تمثل الجسد الأنثوي في شعر سركون بولص قد مرّ بأطوار متغيرة؛ فبدءا بإحدى قصائد البدايات في تجربته الشعرية، نجد احتفاءً بالجسد الأنثوي

---

(١) موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم: ٢٤٧/٦.

(٢) المرجع نفسه: ٢٤٧/٦

(٣) المرأة واللغة: ٣٤.

(٤) موسوعة السرد العربي: ٢٥١/٦.

بوصفه مكوّناً من مكوّنات الهوية الأنثوية التي تشكل مع الهوية الذكورية الذات الإنسانية المتكاملة، يقول[١]:

لا لستُ أعني جَسَداً

أربطه بشهوتي

أخفضُهُ، أرفعُهُ

أجرّهُ بين فناراتِ الحقولْ

أعني يديكِ أنتِ

أو

أعني وقوفَكِ خلالَ مَوجتِي

تمشّطينَ غَضبي وترفعينَ لي فمَ الطبيعة

يظهر على النص تمييزه بين جسد المرأة، وبين وجودها فاعلاً ثقافيّاً في جدلية فلسفية ذات بعد أنطولوجي، قائم على ثنائية الذكورة والأنوثة في الوجود، إذ يشكّلان معاً كلّاً إنسانيا متكاملاً، بمعنى أن ((الجسد الإنسي وهو يجترح مأثرته عبر تواصلية مع جسد آخر (جسد أنثوي + جسد ذكوري)، فإنه يتأكد حضوراً فاعلاً في هذا الوجود، على اعتبار أن جسده المُفْرَد (سلب) غير فاعل ضمن شرطي الزمان والمكان، وبحاجة من ثم إلى (إيجاب) لإحداث الشعلة المقدسة في هذا العالَم))[٢]، وبحثا عن هذا التحقق التكاملي للجسد الإنساني، يرفض النص ربط الجسد الأنثوي بالشهوة؛ مما يجعل من الوجود الأنثوي وجودا تابعا للذكر، تشكل فيه المرأة موضوعا لمتعته لا أكثر.

ويتضح هذا المعنى من الدوال (لا لست أعني جسدا أربطه بشهوتي)، وحين يقول لا لست أعني جسداً، فهذا النفي إنما يتبعه استدراك، يصرف النظر عن الجسد إلى ما هو أهم، إلى التكامل الإنساني الذي يتشكل من الالتحام بين عنصري الذكورة والأنوثة معاً، إذ تتمثل كل من الهوية الأنثوية والهوية الذكورية في النص من خلال الضمائر؛ فتمثيل الهوية الذكورية جاء عبر ضمير المتكلم، بينما تتمثل الهوية الأنثوية عبر الضمائر (كاف المخاطب/الضمير المنفصل (أنتِ)/ياء

(١) سيرة ناقصة (قصائد أولى): ١٨.

(٢) الجسد والوجود – العتبة المقدّسة، معاذ بني عامر، المركز الثقافي العربي، ط١ الدار البيضاء/المغرب (٢٠١٥): ٥.

المؤنثة المخاطبة)، وهاتان الهويتان جاءتا بسياق يضمر نقص كل هوية وجوديا من دون الأخرى؛ بمعنى أن مضمر النص يوحي بأن ((التحقق الإنسي في هذا الوجود لا يتم إلا وفق تزاوجية بين ذكورة وأنوثة))[١].

وفي الدال الشعري (وقوفك خلال موجتي/تمشطين غضبي)، نلحظ أن النص يربط وجود الرجل المتكامل حضاريا بوجود المرأة، وهو ما يذكرنا بشكل غير مباشر بالنص الأسطوري في ملحمة جلجامش؛ إذ تمّ ترويض الوحش "إنكيدو" في هذه الملحمة عبر الجسد الأنثوي حين كشفت المرأة عن مفاتنها، وبعد أن اتصل بها، تحول من وحش يرعى في الغابة، إلى حكيم يسمع ويتحدث[٢]، وهنا يكمن المضمَر الجنساني الأنطولوجي؛ فكأن النص أراد بإيحاء خفي أن يحاور النص الأسطوري في هذه الوثبة الشعرية التناصية، للوصول إلى ما يسعى إليه، ألا وهو ((إعادة الاعتبار إلى النسق الجسدي بصفته نسقا تشاركيا بين ذكورة وأنوثة [..] فالذكورة والأنوثة يدفعان بالوجود الإنساني ناحية كمالاته الأنطلوجية ساعة التعامل معهما على أنهما بذات الأهمية، ولا أفضلية لأحد منهما على حساب الآخر في الفاعلية الحياتية))[٣]؛ أما الرابط بين النصين فهو وقوف الأنثى أمام الذكر، ولحظة تجلي جسدها، مثل ما حدث في النص الأسطوري تماما[٤]، وهو ما يؤكد جوهرية الهوية الأنثوية، إلى جانب الذكورية في النص.

لتزيد بعد ذلك ثباتا مع الدال الأخير (ترفعين لي فم الطبيعة)؛ وهي استعارة تحمل مضمونا جنسانيا عميقا؛ يرمي إلى المطابقة بين دورة حياة الطبيعة، ودورة الجسد الأنثوي بيولوجيا، وهو ما يعطي للمرأة ثباتا في هويتها، مقابل الهوية الذكورية؛ إذ ((إن دورات الطبيعة هي دورات المرأة، فالأنثوية البيلوجية تنتج من نوبات العودة الدائرية، تبدأ وتنتهي من وإلى النقطة نفسها، حيث مركزية المرأة تمنحها استقرارا في الهوية، فهي ليست مضطرة لأن تصبح، وحسبها أن تكون،

---

(١) الجسد والوجود: ٦.

(٢) يُنظر: ملحمة كلكامش–أوديسة العراق الخالدة، طه باقر، مديرية الفنون والثقافة الشعبية، وزارة الإرشاد،(د.ط) ١٩٦٢: ٤٢–٤٣.

(٣) الجسد والوجود: ٩.

(٤) يُنظر: المرجع نفسه: ٨٢–٩٠.

ومركزية المرأة تمثّل عقبة كَؤوداً أمام الرجل، إنها تعوق بحثه عن الهوية. حيث يجب أن يحوّل نفسه إلى كائن مستقل، أي كائناً متحرّرا من المرأة، وإن لم يفعل، فإنه ببساطة سيرتد إليها))[١].

وبذلك فإن التحليل الثقافي للنص، وفق ثنائية الذكورة والأنوثة، يكشف عن مضمون خطابي مضمر، يتعلق بمركزية الهوية الأنثوية –بما تتضمنه من خصوصية جسدية– بوصفها شرطا، لتحقق الهوية الذكورية، وبالتالي فإن الهويتين معا يشكلان الذات الإنسانية المتكاملة وجوديا، وهكذا يتمثل الجسد الأنثوي في النص، ضمن رؤية فلسفية، تتجاوز النظرة الشهوانية إليه.

غير أن صورة الجسد الأنثوي كما تمثلت في النص السابق لا تبدو ثابتة في تجربة سركون الشعرية؛ إذ نلحظ في نصوص أخرى صورة مغايرة لها، يحضر فيها جسد المرأة متأثرا بظلال الأنساق الأيديولوجية التي تقرنه بالخطيئة، بما يوحي بشيطنته، وإلصاق مفاهيم الشر به، فيقول في نص بعنوان "المرأة التي كانت هنا منذ قليل"[٢]:

((ماذا قرأت

في وجه المرأة

التي كانت هنا منذ قليل؟

بماذا

أوحت إليك

لعبتُها الواضحةُ الخفيّة؟))

((إلهُ الغرائز، ذاك الذي

لا ينام، لا ينام أبدا

في سردابه العميق–

هذه رسولتُهُ

حملت إلينا رسالته

السهلة القراءة

بأن الأيام هنا، تدعو

---

(١) أقنعة جنسية – الفن والانحطاط من نفرتيتي إلى إميلي ديكنسون، كاميلي ياليا، تر: ربيع وهبة، المركز القومي للترجمة، دار التنوير، ط١ القاهرة (٢٠١٥): ٣٧.

(٢) حامل الفانوس في ليل الذئاب:٣١.

والأسفار تنتظر الرحّالة

خصوصا

عندما ترفع إلى فمها الشوكة

وهي تبتسم بعينيها

للسكين))..

يبدو على النص محاولة استنطاق جسد المرأة، بطريقة الحوار المونولوجي؛ إذ يعكس النص حديثا مع النفس يوحي بوجود امرأة كانت جالسة بقرب الراوي (الذات الشاعرة)، على مائدة ما، وهو يريد أن يقرأ وجه هذه المرأة، ويتفحص نظراتها، التي تبتسم للسكين، ليستنتج في النهاية أن إله الغرائز هو الذي أرسلها إليه من سردابه، وهي علامات تضمر بمجملها الشر الملتصق بالمرأة، ضمن رؤية للجسد الأنثوي تتوافق مع النسق الذكوري ذي النظرة الدونية إلى المرأة، بوصف جسدها مكمن الرغبة، وهي نظرة تم وفقها تنميط المرأة بمجموعة ((سمات لصقت بشخصيتها فهي المرأة الغواية، الشر، الخيانة والغدر ويتجلى ذلك في خلفية الأساطير والخرافات، التي جاءت برسم مشوّه لصورة المرأة. صورة الحذر والحيطة من غدرها وشرها، وظلت تحت سيطرة هذه التهمة، التي استعملتها الثقافة الذكورية، في صور الإبداع والفن كصورة نمطية للمرأة))[١].

يعرض النص هذه الصورة، ويتبعها بوصفها نسقا ثقافيا، دون محاولة لزحزحتها، أو التمرد عليها، بل على العكس من ذلك نجد في النص –كما في نصوص أخرى[٢]– سعيا إلى ترسيخها؛ وربما يعود ذلك إلى التأثر بسلطة المرجعيات الميثولوجية، التي شكلتها؛ إذ تتفق معظم الديانات على مرادفة الأنوثة للشيطنة، ((وربما استمدت هذه الفكرة المتأصلة في نفوس العديد جذورها من الخطيئة الأصلية (..) فقد اتفقت اليهودية، والمسيحية، في الحديث عن أصل الخلق، وتصوير المرأة الحاملة الأبدية لذنب أمها حواء والتي بسببها سقط آدم من مرتبته بعد أن أوعز لها الشيطان أكل ثمرة الشجرة التي نهاها عنها الله. فاحتفظت الذاكرة بذلك التلازم بين المرأة وإبليس الذي أنذر بالإيقاع بأبناء آدم حتى يحرمهم من الخلد))[٣]، وهذه الصورة نراها تتسرب إلى النص، عبر

(١) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: ١٢١.

(٢) يُنظر القصائد: ("مشهد باتجاه واحد"،"الذاهب إلى المكان) ضمن مجموعة: إذا كنت نائما في مركب نوح:١٣٠/ ١٥.

(٣) الجسد والمجتمع، دراسة أنتروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، صوفية السحيري بن حتيرة، الانتشار العربي، ط١ بيروت (٢٠٠٨): ٤٥.

علاماته السيميائية، فكأنه يتحدث عن شر مطلق، وهو يقرأ سيمياء الجسد الأنثوي لتلك المرأة، وهو في ذلك كله يختزل فكرة النسق الذكوري التي تشيطن الجسد الأنثوي*؛ لذا نجده في مواضع عدة، يربط الجسد الأنثوي بالشيطان.

وبمزيد من الاستقصاء حول تطور تمثلات الجسد الأنثوي، وتحولاته الكثيرة في نصوص سركون، نجد صورة أخرى تتقهقر فيها علاقة الذات (الرجل) مع الآخر (المرأة)، وتتراجع إلى مستوى يجعلها حبيسة الاتصال الجسدي، المُفرغ من المعاني الروحية؛ إذ يظهر فيها جسد المرأة وسيلة آنية، وهو ما يحط من هويتها ويهمشها، ويشي بتمركز الرجل حول الذات؛ يقول في نص بعنوان "انتهاء العلاقة"(٢):

حُبّها يبدأُ يوماً بعد يومٍ، ساعةً بعد ساعة
بالانقلاب إلى خارطة أليفة
ويطوي المُكتشفُ خيمتَهُ
على حُدود الجرف الأخير
في قارّةٍ أتمَّ اكتشافها..
ذلكَ الحَوَرُ الذي أغراهُ بها منذ البداية
لم يعُدْ يُصيبُهُ برميةٍ واحدةً في القلب.

في هذا النص تعلو نبرة النسق الذكوري، وتبدو المرأة لغزا تكتشفه الذات الذكورية، بما يضع الرجل في موقع السلطة المالكة لهذا الجسد الأنثوي، فالخطاب الشعري يبدو منطلقا من الصورة الرمزية التي تجعل من علاقة الذكر مع الأنثى علاقة هيمنة؛ انطلاقا من التمييز بين جسد كل منهما بيولوجيا(٣).

كما يفصح النص عن مكنون جنساني، يختزل العلاقة إلى نوع من التجربة المتكرّرة، للجسد الأنثوي الذي يبدو في النص مستَلباً، ومفصولاً عن الروح، فهو قارّة يتم هجرها بعد اكتشافها،

* لمزيد من التفصيل حول أثر النسق في شيطنة الجسد الأنثوي، يُنظر: ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط١ الدار البيضاء (١٩٩٨): ١٧.

(٢) الحياة قرب الأكروبول: ٤٩.

(٣) يُنظر: نقد الخطاب الذكوري عند بيار بورديو (قراءة في كتاب "الهيمنة الذكورية")، د. محمد بن سباع، ضمن كتاب: الفلسفة والنسوية في فضح "ازدراء الحق الأنثوي" ونقضه، و"والتمركز الذكوري" ونقده، مجموعة من الأكاديميين العرب، دار الأمان، ط١ الرباط (٢٠١٣): ١٠٤.

وهي نظرة تلغي الآخر(المرأة)، إن لم نقل تهينها؛ لأنها تختزل العلاقة معها إلى جسدية بحتة؛ يقول في ذلك أدونيس: ((ليس بوسعي أن أرى الجسدي خارج نطاق الروحي. فنحن لا نمارس الحب بالجسد، وإنما بالروح، ما دمنا بشرا، وما دام الكائن البشري جسداً وروحاً في آنٍ معاً))[١]، غير أننا لا نرى في النص إلا جسدا، يمارس الرجل فحولته عليه، ثمّ يغادره بعد أن يخبو رونقه، وتسقط مكانته في قلبه، فهو يتعامل معه من منطلق الرغبة الجنسية، ومثل ذلك نراه في نص آخر، جاء فيه[٢] :

أغريها بحجارةٍ موشومة (خرز أزتيكية مزيّفة صناعة
المكسيك) وبكلامٍ متداولَ لا بدّ أنّ الثعبان الماكر في الجنّة كان
يحفظه عن ظهر قلب ليتلوهُ، في اللحظة الحرجة، على حوّاء
الجميلة كلامٌ يخرج من فمي بسخاءٍ كأعذار رجلٍ محتاج,
أقول لها أن الثلج يغزو سريري من النافذة. أخبرها عن
كوارث، عن كوارث معينة تقوم كالسور حول النطفة النارية
البيضاء التي هي شوقي إليها

وهنا أيضا يعكس ظاهر النص صورة المرأة بوصفها مجرّد جسد مرغوب، ووسيلة يحتاجها الرجل لتدفئة سريره، أما مضمره فهو إلغاء عقل المرأة، التي تبدو سهلة الخداع، بكلامٍ منمّق، وهدايا مزيّفة، مما يحط من شأنها، ويخرجها من دائرة الوجود الاجتماعي الفاعل، إلى وجود جسدي محض، في صورة من صور حضور المرأة المادي، وغيابها عقلا وروحا وهويّة مكتملة، وهذه الصور مناقضة لما رأيناه من تجل للجسد الأنثوي المحتفى به، في نص من بواكير قصائد الشاعر، فكأن تجربته الشعرية كانت صراعا بين سلطة النسق الذكوري، والانفلات منه، ذلك الانفلات الذي لم نشهده إلا في قليل من النصوص، بينما تبدو الثقافة الذكورية التي لا ترى من المرأة إلا جسدها أعلى صوتا، حتى تماهى صوت الشاعر مع شاعر الغزل الحسي الأول، عمر بن أبي ربيعة، في نص إيروتيكي مضمخ برائحة الجسد الأنثوي، يقول[٣]:

---

(١) الهوية غير المكتملة (الإبداع، الدين، السياسة، والجنس)، أدونيس بالتعاون مع: شانتال شوّاف، تر: حسن عودة، دار بدايات، ط١ سورية/جبلة (٢٠٠٥): ٧٢.

(٢) الوصول إلى مدينة أين: ٤٧.

(٣) الأول والتالي: ٩٠.

قد أصفُ نهدَها

حلْمتَها الورديّة وكيف تشفّ في النور القويّ

ناريّةً كالزبيبة أو تمر الدين

قد أكتبُ عن نمشٍ يغطي كتِفيها

كظلال قوافلَ من النملِ

تعبر صحراءً من الصوّان

عندما تستيقظ في سريري

أو سريرها، عند الظهيرة أو في الضحى

وليسَ أبداً في الصباح

لكن آخرينَ

أكثر جدارةً مني

تغنّوا بهذا، وأجادوا–

(..)

أين منّي

تلك الأسرار يا ابن أبي ربيعة

إن رسم الجسد الأنثوي شعريا في هذا النص الذي يشكل امتدادا لمدرسة حسية، تحضر فيها الفحولة الذكورية بشكل واضح، يُمكن تأويلُهُ بوصفه انتفاضة ضد الثقافة الأبوية التي تكرس الحجب والحظر المفروض عليه؛ بفعل الممارسات الثقافية المتمثلة بالقيم والأعراف الحاجبة لتجليات الجسد، والمدنسة لحضوره، لو كانت هذه الانتفاضة من خارج المنظومة الأبوية الذكورية؛ بمعنى أنه لو ((تمرّد المؤسس المتمركز على ما أسّسه، فلن يكون في ذلك انقلاب لأنه في الأصل هو المركز وهو السلطة ولكن حين يأتي التمرد من ذلك الذي هُمش فعند ذاك سيكون لتمرده معنى الانقلاب على المركز والسلطة، وعبرهما العرف والمحاكاة كونه يشكل رفضا إشهاريا للتواري والاستلاب والكبت))[1]، أما إذا كان الجسد الأنثوي موضوعا شعريا يكتبه الرجل، فهو عندئذ ممارسة سلطوية تسعى لاكتشاف جسد الآخر، وتوظيفه، واستعماله، من وجهة نظر شهوانية، تتجاهل وجود الذات الأنثوية، وتقصر التعامل معها على وجودها الجسدي، حيث لا تكون المرأة إلا

(١) الجسدنة بين المحو والخط: ١٠٣.

مادّة للمتعة واللذة، في إطار شبق لغوي يتفحص تفاصيل جسدها، وتضاريسه؛ مما يمتهنه، ويحط من قيمته ثقافياً[١].

وإذ ابتدأنا مراجعة تمثلات الجسد الأنثوي في تجربة سركون بولص الشعرية من بواكير قصائده، وتابعنا تطوّر تأويلاته في مجاميعه التالية؛ فإننا نلمح في مجموعته الأخيرة التي صدرَتْ بعد وفاته "عظمة أخرى لكلب القبيلة" تمثل الجسد الأنثوي بصورة جديدة، مختلفة تماما عمّا سبقها من تمثلات، ففي قصيدة بعنوان لحظة الليلة المقمرة "بالجديدة"، يقول[٢]:

فتاةٌ تمشي، حافيةً، تُلصقُ الريح
جلّابتَها البليلة بردفيها، (..)
ومن ذلك المشهد، أيّ خيالات مجنونة
تصاعدت كأبخرة الأبدية في رأسي
عن ضَياع الممالك، عن عبور الرغبة
كمشطٍ من الماء فوق حجَر!
عن الفتاة وشَعر عانتها الأسود البادي
على شكل مثلّث من تحت ثوبها الرطب...
وعرفتُ أن الليالي
مذاقُ قطرةٍ من العسل، على اللسان، تتلاشى
أن الأشياء، دوما، مُهدّدةٌ بالغياب
وأنني، ذات يومٍ، كنتُ هنا، في هذا المكان
حيثُ لن أكون، أبداً، مرّة أخرى.

إن ما يختلف في تمثل صورة الجسد الأنثوي التي جاءت بتصوير دقيق إيروتيكيّاً في هذا النص، موازنةً مع ما مرَّ من نصوص سابقة، هو فقدان "التملّك" لجسد الآخر، وبمعاينة لما يشف عنه سطح النص؛ نلمح مضمونا أنطولوجيا، تتخذ فيه العلاقة بين الذات وجسد الآخر بعداً هويّاتيا،

(١) يُنظر: موسوعة السرد العربي: ٢٥٦/٦.
(٢) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ١٤٣.

إذ إن إرادة "التملّك" لجسد الآخر وجوديّا هي التي بها يتحقق وجود الذات[١]، وهو ما تفتقر إليه الذات في النص؛ مما يضعها في حالة وجودية مستلبة، يعبر عنها بالدوال (ضياع الممالك/تتلاشى/الغياب/كنت هنا/لن أكون)، ويفسر هذا الشعور بفقدان الذات لوجودها إزاء غيرية الآخر(المرأة)، هو فقدان "الإغراء" الذي تصبح به الذات موضوعا فاتناً لغيرية الآخر، يقول سارتر: ((الإغراء هو أن أتخذ موضوعيّتي للغير اتخاذا تامّا كخطر أجازف به، وهو أن أضع نفسي تحت نظرته))[٢]؛ وهو ما نرى في النص تجنّبه لحظة مثول جسد الآخر أمام الذات، رغم كونه جسداً مُشتهى؛ لذلك يرى سارتر بأن الشهوة الجنسية تتجاوز التغيرات الفيسيولوجية، إلى ما يجعل منها ظاهرة وجودية خالصة[٣]؛ لأنها مرتبطة بتحقق وجود الذات أمام الآخر، وهنا لا بد من إيضاح سبب استلاب الذات أمام سلطة الآخر (المرأة) في النص، وربما أمكن أن نستدل عليه بنص آخر من المجموعة نفسها، يقول فيه[٤] :

ربما كان هذا هو المعنى:

أن تتركَ المحطات خاليةً وراءك.

أن تُغادر قبل أن تغادرك الأشياء

وأن تتعلم كيف تحيا، هكذا.

تشم رائحة الأشناث على شاطئ البحر

حيث تمشي كلّ مساء لتستعيد قدرتك الأولى

على التنفّس: كم كان من الصعب أن تُطلّق التدخين!

فهذا النص وغيره من النصوص التي جاءتْ في هذه المجموعة (وقد توفي الشاعر قبل صدورها) تُشعر القارئ بكونها "تأملات شعرية آخر العمر" بحسب تسمية فاضل ثامر، إذ يقول: ((من حق الشاعر، أي شاعر، أن يعيد تأمل حياته وتجربته عندما يصل إلى خريف العمر،

---

(١) يُنظر: الوجود والعدم – بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية، جان بول سارتر، تر: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الآداب، ط١ بيروت (١٩٦٦): ٥٩١.

(٢) المرجع نفسه: ٦٠٠.

(٣) يُنظر: المرجع نفسه: ٦١٨.

(٤) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ١٩١.

ويتحفص جيّدا مواقع قدميه، وهو يشق طريق الحياة والشعر معاً، بصعوبة وخوف من الآتي والغامض من الأيام))[١].

وهذا النص الذي يبدو قصيدة شاعر يحتضر؛ إنما يفسّر سابقه، ويقودنا إلى تأويل تمثل الجسد الأنثوي بصورة جديدة، جعلت منه رمزا لعلاقة الذات مع العالم؛ إذ أن الشهوة الجنسية هي ما تربط الذات بالآخر، ومن ثمّ تحقق وجوده في العالم، فرسم الجسد الأنثوي في النص بوصفه جسدا مُشتهى لا يُقصد به الحضور المادي، بقدر ما يُراد به الكشف عن الحياة[٢]، والشعور بالتكيّف غير المتحقق بالنسبة للذات في النص.

وعلى هذا الشكل تتواتر تمثلات الجسد الأنثوي في هذه المجموعة[٣]، فيقول في قصيدة بعنوان "جزيرة الأدراج (هيدرا، في اليونان)[٤]:

امرأةٌ تحملُ جرّتها الملأى
من بئرٍ مسوّرةٍ بالنرجس، وتصعدُ الدرَج.
إنها تختفي خلف باب أزرق، آخذةً في إثرها
الزمانَ والعالم، تاركةً نظرتي اليتيمة
تتلكّأ على وجه الأبله المتهالك على عتبة الكنيسة
يُصلّي من أجل هذه الجزيرة
أو من يدري من أجل من، وماذا...
ويضربُ جبينَهُ بالجدار، مرّةً بعد أخرى.
وأنا الواقف في مكاني، حاملاً على ظهري حقيبةَ السفر
ثمّة شيء دعاني، رُبّما تلك النوافذ العالية
لأمضي في طريقي، وأصعدَ الدرج.

في هذا النص أيضا يبدو الجسد الأنثوي جسدا مرغوبا بعيد المنال، والنص يكتظ بمجموعة من العلامات السيميائية التي تؤكد رمزية الجسد الأنثوي في هذه المجموعة، فالمرأة تحمل

(١) رهانات شعراء الحداثة: ٢٠٤.
(٢) يُنظر: الوجود والعدم: ٦٢١.
(٣) يُنظر أيضا: قصيدة "صفير في الظلام"، عظمة أخرى لكلب القبيلة: ١٩٧.
(٤) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ١٤٥.

جرة ملأى بالماء من بئر محاط بالنرجس، وهي صورة مشعّة بالحيوية في جميع دوالّها، غير أن هذه الحيوية تختفي خلف بابٍ ما (آخذة في إثرها الزمان والعالم)، وهو المفتاح الذي يفك مغاليق النص؛ إذ به تتضح علاقة الذات مع الآخر (المرأة)، بوصفها علاقة وجودية مع العالم، تنحسر بانحسار تحقق ذاته في الوجود؛ لذا نجده يقابل بين صورة المرأة المشعة بالحيوية كما رأينها، مع صورة ذاته الكئيبة المريضة حاملا حقيبة سفر، مستجيبا لنداء النوافذ العالية بأن يصعد الدرج.

نصل من ذلك إلى رؤية يتمثلها الشاعر في هذه المجموعة حول الهوية الجنسانية بوصفها هوية إنسانية، تربط الذات بالعالم، يقول ريكور: إن ((الجنس يمتاز بكونه يعيد ربط الكائن البشري بقوى كونية لا يراها أو نسيها. بنوع من المقدس الذي يخترقه ولا يسيطر عليه. الجنس أكثر مما يُقال عنه دوما. هذا المقدس ربما هو ليس شيئاً آخر سوى "الحياة"، "البهجة الجنسية" تُعيد الكائن إلى نهر الحياة))[1]، وهكذا وفق هذه الرؤية تتحول صورة المرأة وتمثل جسدها الأنثوي إلى رمز يربط الذات بالعالم، والحياة، وبذا تعود الهويتان (الذكورية والأنثوية)، كلٌّ منهما إلى جوهريّتها، في تشكيل الهوية الإنسانية المتكاملة، إذ يتحقق بحسب العلاقة بينهما فعل الوجود.

وبناءً على ما تقدم تبدو الهوية الجنسانية في نصوص سركون بولص الإيروتيكية متأرجحة، ومتغيرة بين رؤية وجودية تحفل بالجوهر الإنسي، ذكرا وأنثى بوصفهما معاً يكوّنان الذات الإنسانية المتكاملة، حضاريا وثقافياً ووجوديا، وبين تسخير الهوية الأنثوية في تجنيس الصراع الحضاري، ليكون استلابها رمزا للهيمنة، منطلقا من رمزية العلاقة بين الذكر والأنثى بيولوجيا، فضلا عن مراوحة الخطاب الشعري بين الانفلات من سلطة النسق الذكوري (الأبوي)، ومحاولة تعريته حيناً، والانسياق وراءه أحيانَ أخرى لا سيما في تمثلات الجسد الأنثوي، التي تنوعت تمظهراتها بتنوع الأطوار الشعرية على مدى تجربة الشاعر.

(١) الهجرة إلى الإنسانية: ٥٨.

خـــاتمـــة

خاتمة: –

إلى هنا تنتهي فصول هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج المستخلصة، على وفق الإشكاليات والأسئلة التي عُرضت في مقدّمتها، بعد أن بيّنا في إطار تمهيديّ نظريّ مفهوم الهُوية، فلسفيا ونصيا، ليكون أساسا في مقاربتنا لتجربة سركون بولص الشعرية، أوضحنا فيه كيفية اشتغالنا في موضوع الهُوية، داخل النص وخارجه، فالنص جسد كتابي له كينونته، والكينونة هُوية، تتحدد بمدى اختلافها وتغايرها، وبذا خلصنا إلى معيارٍ اتخذناه في تحديد هوية النص ، هو التغير والحركية، مقابل الثبات والصنمية، في السياقات والأعراف الأدبية، وهو امتداد لمفهوم الهُوية فلسفيا، وعلى وفق هذا المعيار، بحثنا في هوية النص الشعري في تجربة سركون الشعرية، متمعنّين بما فيها من حركية إبداعية واختلاف، وخروج عن الأشكال المسبوقة، ومحاولات في التجديد والتجريب والابتكار، وكل ما يشكل ملمحا من ملامح خصوصيتها وتفرّدها.

وفي ما يتمثل داخل النص من هويّات، كان المعيار الذي اشتغلنا عليه، هو التفريق بين الهُوية الذاتية بوصفها تمثّلاً شعرياً، والهُويّات ما بعد الحداثية التي تمثّلت في النص عبر احتفائه بالهامش الثقافي، والمسكوت عنه، والمستبعد، والنسوي، والصراع الحضاري.

وهكذا انتهت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، كما يأتي:

- تشكّل تجربة سركون بولص الشعرية علامة فارقة في حركة الحداثة الشعرية العربية، لا سيّما الجيل الستيني في العراق، وفي ضوء نظرة شاملة لهذه التجربة من منظور الاشتغالات والإبدالات النصية، وتحولاتها الفنية والرؤيوية، بدت هوية النص الأدبية منقسمة إلى قسمين، هما: قصيدة النثر، والنص المفتوح.
- جاءت قصيدة النثر على أشكال نصية مؤتلفة في توزيعها الكتابي، وبذا مثلت امتدادا للحركة الشعرية السابقة المتمثلة بـ "شعر التفعيلة"، ونلحظ في قصيدة النثر تجنب الإفراط بالتجريب، على مستوى الشكل، بخلاف ما وجدناه في النص المفتوح.
- إن تعددية أشكال قصيدة النثر جاءت تبعا لخصوصية التجربة الشعورية في كل نص، وللرؤيا التي يتشكل بحسبها، وبذا تجلت أسبقية الرؤيا على الشكل بوصفها سمة من سمات حداثة النص الشعري.
- إن ما خرجنا به من إطارٍ نصي للتشكيلات الشعرية في قصيدة النثر، يتكون من أربعة أضلاع، تتفاوت في نسبة حضورها بحسب الأطوار الشعرية، وهي (القصيدة المقطعية، القصيدة المركّزة، قصيدة الومضة، والقصيدة الشاملة).
- إن ما يميّز النص المفتوح عن قصيدة النثر –بوصفها معا يشكّلان هوية نصية لتجربة سركون بولص الشعرية– هو اجتماع مجموعة من السمات فيه، وهذه السمات تفتح الباب لدخول القارئ

إلى النص، ليكون له دور رئيس في إنتاج الدلالة، وهو ما يجعله مفتوحا على التأويلات المتباينة.

- إن النص المفتوح ليس جنسا ولا نوعاً مستقلا، إنما هو نص عابر لحدود النوع التقليدية؛ لما يتسم به من سمات تميزه، وأبرز هذه السمات في النص المفتوح عند سركون بولص هي التجريب، والغموض، والتداخل الأجناسي.
- بروز مظاهر تجريبية على سطح النص الكتابي، وتنظيمه بشكل خاص، يأخذ بعداً قرائيا في التأويل، كوضع أشكال هندسية، أو توزيع النص بشكل خاص، أو استعمال علامات الترقيم بوصفها وسيلة تعبيرية حسية (بصرية وسمعية) إلى جانب التعبير اللغوي.
- يتمظهر الغموض في النص المفتوح على نمطين: الأول هو الغموض السريالي، وهو نوع من الكتابة الغامضة اللا واعية، التي تُعرف بـ "الكتابة الآلية" حيث يترك المجال لانثيالات اللاوعي بالتداعي الحر بشكل ضبابي، والثاني هو غموض الدوال المعرفية الذي ينتج عن اعتماد مؤلف النص على مرجعيته الثقافية والمعرفية في بناء نصه، وهو ما يتطلب قارئا له من الثقافة ما يمكنه من فهم الدوال المعرفية، ومن ثم تأويل النص.
- تحرر النص المفتوح من قيود الأنواع والأجناس الأدبية، وانفتاحه على شتى الفنون المجاورة، لينتج عن ذلك ما يُعرف بكسر أفق انتظار القارئ، وفتح النص على مساحة تلقٍّ جديدة، غير مألوفة تصدم القارئ، وتستفز خبراته الفنية، والنص الشعري المفتوح عند سركون تهيمن عليه ظاهرة الانفتاح على الأنواع الأدبية لا سيما السرد.
- أما في ما يخص الهوية الذاتية بوصفها تمثلاً شعريا داخل النص، فقد تمثّلت نصوص سركون الشعرية، هويته القومية، والوطنية، واقترنت تمثلات الهوية القومية الشعرية بما أسميناه "أزمة الانتماء"، التي تحوّلت إلى ظاهرة رافقته في مجمل نتاجه الشعري، كما اقترنت بالذاكرة الجماعية، التي تحتفظ بسجل من المجازر والهجرات والنفي، وبذا تمثل النص الهوية القومية بصورة مأزومة مستلبة.
- عالجت الدراسة مفارقة تمثل الهوية القومية المغيبة بلغة الآخر/السلطة، في محاولة لتحطيم الحواجز بين الهويتين عبر التلاقح الثقافي، خصوصا وأن الشاعر يستلهم مادته من الثقافة العربية في كثير من المواضع.
- لاحظت الدراسة أثر المنفى الكبير في شعرية سركون بولص، بمقاربتها لظاهرة الحنين التي عصفت بذاته، فحوّلت أزمة الانتماء داخل الوطن، إلى شعور باغتراب وحنين جارف إلى المكان الأول، وبذا جاء أثر المنفى بتمظهرات عدة، منها الاغتراب المكاني الذي تجلى بسطوة ثنائية (هنا/هناك)، ما أدى إلى بروز هويته الوطنية، حيث استعاد الوطن بوصفه فردوساً مفقودا

بفعل ظاهرة الحنين على الرغم من أزمة الانتماء التي عاشها داخله، كما لم يغفل تمثيل هامشية المنفي، واغتراب المنفيين مكانيا وثقافيا.

- ومن تمثلات نصوص سركون الشعرية لهويته الثقافية، بالنظر إليها من منعطفات الصراع الأيديولوجي تبيّن لنا تحررها من قيود الخطابات الأيديولوجية الضاغطة، وانحيازها إلى الهامش الثقافي بشكل عام، ما يجعل منها –بوصفها تمثّلا شعريا– هوية ما بعد حداثية.
- وقد تمثلت هذه الهوية الثقافية على وفق تشكّلات وسماتٍ عدة، يمكن إجمالها بالقول أنها هوية ثقافية مقاومة لخطاب السلطة المركزية الأيديولوجي، ويسارية تمثلت مقولات اليساريين الثقافية على صعيد الدين والسياسة والاقتصاد، وما بعد كولونيالية هدفت إلى تفكيك الخطاب الكولونيالي، وقراءة المسكوت عنه فيه، وإعادة الصوت إلى من تم تهميشهم، ونفيهم خارج المتن، بما تقتضيه مصالحه الإمبريالية، وأخيراً اتسمت هويته الثقافية مقابل ضغط الأيديولوجيات عامة، بسمة اليوتوبية الباحثة، عن مفاهيم مثالية كالعدل والحرية والإنسانية.. في واقع غير مثالي؛ مما يجعلها هوية ثقافية مغتربة.
- أما الهوية الجنسانية في نصوص سركون بولص لا سيما الإيروتيكية منها، فقد بدت متأرجحة، ومتغيرة بين رؤية وجودية تحفل بالجوهر الإنسي، ذكرا وأنثى بوصفهما معاً يكوّنان الذات الإنسانية المتكاملة، حضاريا وثقافياً ووجوديا، وبين تسخير الهوية الأنثوية في تجنيس الصراع الحضاري، ليكون استلابها رمزا للهيمنة، منطلقا من رمزية العلاقة بين الذكر والأنثى بيولوجيا، فضلا عن مراوحة الخطاب الشعري بين الانفلات من سلطة النسق الذكوري (الأبوي)، ومحاولة تعريته حيناً، والانسياق وراءه أحيانَ أخرى لا سيما في تمثلات الجسد الأنثوي، التي تنوعت تمظهراتها بتنوع الأطوار الشعرية على مدى تجربة الشاعر.

ونود ختاما لفت انتباه الدارسين الأكاديميين في النقد الأدبي الحديث، إلى مزيد من الاعتناء بتجربة سركون بولص الشعرية، نظراً إلى خصوبة هذه التجربة وأهميتها، وسعتها، فهي لا تأخذ –بحسب علمنا– ما تستحقه من مساحة في الدرس الأكاديمي النقدي، ويمكن –على وفق استقرائنا– مقاربتها من وجهة نظرٍ بنيوية أو أسلوبية، لما فيها من ظواهر بارزة كالتناص والانزياح وغيرها.

المصادر

والمراجع

المصادر والمراجع:

الأعمال والمجموعات الشعرية للشاعر، والحوارات معه:

- إذا كنت نائما في مركب نوح، سركون بولص، منشورات الجمل، ط٢ بيروت–بغداد (٢٠١٣).
- الأول والتالي، سركون بولص، منشورات الجمل، ط٢ بغداد (٢٠٠٨).
- حامل الفانوس في ليل الذئاب، سركون بولص، منشورات الجمل، ط٢ بغداد (٢٠١٣).
- الحياة قرب الأكربول، سركون بولص، منشورات الجمل، ط٢ ألمانيا–بغداد (٢٠٠٨).
- سافرت ملاحقا خيالاتي، حوارات، سركون بولص، منشورات الجمل، ط١ بغداد (٢٠١٦).
- سيرة ناقصة (قصائد أولى)، سركون بولص، دار الجمل، ط١ بيروت (٢٠١٨).
- عاصمة آدم، سركون بولص، منشورات الجمل، ط١ بغداد–بيروت (٢٠١٨).
- عظمة أخرى لكلب القبيلة، سركون بولص، منشورات الجمل، ط١ بغداد (٢٠٠٨).
- الهاجس الأقوى عن الشعر والحياة، سركون بولص ، منشورات الجمل، ط١ بيروت (٢٠١٨).
- الوصول إلى مدينة أين، سركون بولص، منشورات الجمل، ط٢ كولونيا (٢٠٠٣).

الكتب:

- الأثر المفتوح، إمبرطو إيكو، تر: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، ط٢ اللاذقية (٢٠٠١).
- الأختام الأصولية والشعائر التقدمية – مصائر المشروع الثقافي العربي، علي حرب، المركز الثقافي العربي، ط١ الدار البيضاء (٢٠٠١).
- الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، ط١ الدار البيضاء (٢٠٠٨).
- الاختلاف في الثقافة العربية الإسلامية – دراسة جندرية، آمال قرامي، دار المدى الإسلامي، ط١ بنغازي (٢٠٠٧).
- الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف "مقالات في الشعر"، طراد الكبيسي، اتحاد الكتاب العرب، (د.ط) (٢٠٠٠).
- أدب الجسد بين الفن والإسفاف، دراسة في السرد النسائي (مدخل نظري)، د.عبد العاطي كيوان، مركز الحضارة العربية، ط١ القاهرة (٢٠٠٣).
- الأدب المقارن، سوزان باسنيت، تر: أميرة حسن نويرة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط) القاهرة (١٩٩٩).
- أزمة الهويات، أزمة الهويات – تفسير تحول، كلود دوبار، تر: رندة بعث، المكتبة الشرقية، ط١ بيروت (٢٠٠٨).

- أساتذة اليأس، النزعة العدمية في الأدب الأوروبي، نانسي هيوستن، تر: وليد السويركي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، ط١ أبو ظبي (٢٠١٢).
- أساطير إغريقية – أساطير البشر، د. عبد المعطي شعراوي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣ القاهرة (د.ت).
- أساطير الحب والجمال عند اليونان– دراسة نصية، درّيني خشبة، دار التنوير، ط١ بيروت (١٩٨٣).
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، ط١ القاهرة (١٩٩٧م).
- استراتيجيات القراءة – التأصيل والإجراء النقدي، د. بسّام قطّوس، دار الكندي، (د.ط) إربد (١٩٩٨).
- أسس الفكر الفلسفي المعاصر– مجاوزة الميتافيزيقا، عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، ط١ الدار البيضاء (١٩٩١).
- الإسلام، أوروبا، الغرب، رهانات المعنى وإرادة الهيمنة، محمد أركون، تر:هاشم صالح، دار السافي، ط٢، بيروت (٢٠٠١).
- إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، د.ماجدة حمود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت (مارس ٢٠١٣)، (سلسلة عالم المعرفة ٣٩٨).
- الإغريق تاريخهم وحضارتهم – من حضارة كريت حتى قيام امبراطورية الاسكندر الأكبر، د. سيد أحمد علي الناصري، دار النهضة العربية، ط٢ القاهرة (د.ت).
- أقنعة الحداثة– دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، أ.د. عقيل مهدي يوسف، دار دجلة، ط١ عمان (٢٠١٠).
- أقنعة جنسية – الفن والانحطاط من نفرتيتي إلى إميلي ديكنسون، كاميلي ياليا، تر: ربيع وهبة، المركز القومي للترجمة، دار التنوير، ط١ القاهرة (٢٠١٥).
- الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها،رمزيتها، دلالتها)، كلود عبيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١ بيروت (٢٠١٣).
- أمريكا والإبادات الجماعية–حق التضحية بالآخر، منير العكش، رياض الريس للكتب والنشر، ط١ بيروت (٢٠٠٢).
- الأيديولوجيا (دفاتر فلسفية–نصوص مختارة)، إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، ط٢ الدار البيضاء (٢٠٠٦).
- الأيديولوجيا والهوية الثقافية – الحداثة وحضور العالم الثالث، جورج لارين، تر: فريال حسن خليفة، مكتبة مدبولي، ط١ القاهرة (٢٠٠٢).

- الأيديولوجيا واليوتوبيا مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة، كارل مانهايم، تر: د.محمد رجا الديريني، شركة المكتبات الكويتية، ط١ الكويت (١٩٨٠).
- الإيديولوجية، ديفيد هوكس، تر: إبراهيم فتحي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، (د.ط) القاهرة (٢٠٠٠).
- الأيروس والثقافة – فلسفة الحب والفن الأوروبي، فياتشيسلاف شستاكوف، تر: نزار عيون السود، دار المدى، ط١ دمشق (٢٠١٠).
- البحث عن الهوية "الهوية وتشتتها في حياة إيريك إيركسون وأعماله"، Peter Cozen، تر: د.سامر جميل رضوان، دار الكتاب الجامعي، ط١ العين–الإمارات العربية المتحدة، (٢٠١٠).
- بنيان الفحولة – أبحاث في المذكر والمؤنث، د.رجاء بن سلامة، دار بترا للنشر، ط١ دمشق (٢٠٠٨).
- بول ريكور–الهوية والسرد، حاتم الورفلي، دار التنوير، ط١ بيروت (٢٠٠٩).
- تاريخ الجنسانية – إرادة العرفان، ميشال فوكو، تر: محمد هشام، أفريقيا الشرق، (د.ط) الدار البيضاء (٢٠٠٤).
- تاريخ الحركات القومية – يقظة القوميات الأوروبية، د. نور الدين حاطوم، دار الفكر، ط٢ (١٩٧٩).
- تاريخ السريالية، موريس نادو، تر: نتيجة الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، (د.ط) دمشق (١٩٩٢).
- تاريخ الفلسفة الغربية (الكتاب الثالث الفلسفة الحديثة)، برتراند رَسل، تر: د. محمد فتحي الشنيطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط) القاهرة (١٩٧٧).
- تاريخ الوزارات العراقية، عبد الرزاق الحسني، مطبعة العرفان، ط٢ صيدا (١٩٥٣).
- تأصيل النص – المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، د.محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط١ حلب (١٩٩٧).
- تأملات حول المنفى ومقالات أخرى، إدوارد سعيد، تر: ثائر ديب، دار الآداب، ط٢ بيروت (٢٠٠٧).
- تأويل النص – من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، محمد بوعزة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط١ بيروت (٢٠١٨).
- تأويل الهوية – قراءة سوسيوثقافية في الشعرية المعاصرة (جيل التسعينيات)، رائد حاكم الكعبي، دار أمجد، ط١ الأردن (٢٠١٨).
- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، أمبرتو إيكو، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط٢ الدار البيضاء (٢٠٠٤).

- التجربة الشعرية التشكيل والرؤيا، د.محمد صابر عبيد، دار غيداء، ط١ عمان ٢٠١٦.
- التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، د. أحمد ياسين السليماني، دار الزمان، ط١ دمشق (٣٠٠٩).
- التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان، عدنان حب الله، المركز العربي للأبحاث النفسية والتحليلية، دار الفارابي، ط١ بيروت (٢٠٠٤).
- تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة/ دراسة في شعر ما بعد الستينات، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية، (سلسلة رسائل جامعية)، ط١ بغداد ٢٠٠٧.
- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م) – بحث في سمات الأداء الشفهي"علم تجويد الشعر"، د. محمد الصفراني، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط١ الدار البيضاء (٢٠٠٨).
- التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي –الهوية والمتخيل– د.محمد صابر عبيد، دار غيداء، ط١ عمان (٢٠١٤).
- التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر – دراسة نقدية، د. محمد عجور، دائرة الثقافة والإعلام–الشارقة، ط١ الشارقة (٢٠١٠).
- تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق، فاطمة المحسن، منشورات الجمل، ط١ بيروت (٢٠١٥).
- التنوير، دورينداأوترام، تر: د. ماجد موريس إبراهيم، دار الفارابي (مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم)، ط١ بيروت (٢٠٠٨).
- توأم السلطة والجنس، نوال سعداوي، مؤسسة هنداوي، سي آي سي، (د.ط)المملكة المتحدة، (٢٠١٧).
- الثابت والمتحول – بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب (١– الأصول)، أدونيس، دار العودة، (د.ط) بيروت (١٩٧٤).
- الثقاف في الأزمنة العجاف– فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب، محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، ط١ الجزائر (٢٠١٤).
- الثقافة التلفزيونية – سقوط النخبة وبروز الشعبي، د.عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٢ الدار البيضاء/المغرب (٢٠٠٥).
- ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط١ الدار البيضاء (١٩٩٨).
- الثقافة والإمبريالية، إدوارد سعيد، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، ط٤ بيروت (٢٠١٤).
- الثورة الفرنسية، د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط) القاهرة (١٩٩٢).

- ثياب الإمبراطور– الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، فوزي كريم، دار المدى، ط١ دمشق (٢٠٠٠).
- الجسد والمجتمع، دراسة أنتروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، صوفية السحيري بن حتيرة، الانتشار العربي، ط١ بيروت (٢٠٠٨).
- الجسد والوجود – العتبة المقدّسة، معاذ بني عامر، المركز الثقافي العربي، ط١ الدار البيضاء/المغرب (٢٠١٥).
- الجسدنة بين المحو والخط (الذكورية/الأنثوية) مقاربات في النقد الثقافي، أ.د نادية هناوي، دار الرافدين، ط١ لبنان (٢٠١٦).
- جماعة كركوك وقصيدة النثر، د.عمر إبراهيم توفيق ود.سنان عبد العزيز عبد الرحيم، دار غيداء، ط١ عمان (٢٠١٠).
- جماليات المكان، جماعة من المؤلفين، عيون المقالات، ط٢ الدار البيضاء (١٩٨٨).
- جماليات المكان، غاستون باشلار، تر:غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢ بيروت (١٩٨٤م).
- جمالية التلقي – من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبيرت ياوس، تر: د. رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، ط١ الجزائر (٢٠١٦).
- جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبرت ياوس، تر: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١ القاهرة (٢٠٠٤).
- الجنس الآخر – الوقائع والأساطير، سيمون دو بوفوار، تر: د. سحر سعيد، دار الرحبة، ط١ دمشق (٢٠١٥).
- الجهل، ميلان كونديرا، تر: رفعت عطفة، دار ورد للطباعة. ط١ دمشق (٢٠٠٠م).
- الحداثة وما بعد الحداثة، د.عبد الوهاب المسيري، د.فتحي التريكي، دار الفكر، ط١ دمشق (٢٠٠٣).
- حراس السلطة – أسطورة (الميديا) وسائل الإعلام الليبرالية، دافيد إدواردز– دافيد كومويل، تر: آمال كيلاني، مكتبة الشروق الدولية، ط١ القاهرة (٢٠٠٧).
- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر– دراسة حول الإطار الاجتماعي–الثقافي للاتجاهات والبُنى الأدبية، د. كمال خير بك، تر: لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر، ط٢ بيروت (١٩٨٦).
- حركيّة الإبداع – دراسات في الأدب العربي الحديث، د.خالدة سعيد، دار الفكر، ط٣ بيروت (١٩٨٦).

- الحنين إلى الأوطان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، دار الرائد العربي، سلسلة اللغة والأدب، ط٢ بيروت (١٩٨٢).
- الحنين والغربة في الشعر العربي:الحنين إلى الأوطان، د.يحيى وهيب الجبوري، دار مجدلاوي، ط١ عمان (٢٠٠٧).
- حول الدين، كارل ماركس، فريدرك انجلس، تر: ياسين الحافظ، دار الطليعة، ط٢ بيروت (١٩٨١).
- خطاب الجنس – مقاربات في الأدب العربي القديم، د. هيثم سرحان، المركز الثقافي العربي، ط١ الدار البيضاء/المغرب (٢٠١٠).
- الدادائية والسريالية، ديفيد هوبنكنز، تر: أحمد محمد الروبي، دار المحرر الأدبي، ط١ (٢٠١٦).
- دراسات في سيكلوجية الاغتراب، د.عبد اللطيف محمد خليفة، دار غريب، ط١ القاهرة (٢٠٠٣).
- دراسة في طبيعة المجتمع العراقي – محاولة تمهيدية لدراسة المجتمع العربي الأكبر في ضوء علم الاجتماع الحديث، د.علي الوردي، جامعة بغداد، (د.ط)، (د.ت).
- درس السيميولوجيا، رولان بارط، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، ط٣ المغرب (١٩٩٣).
- دفاع عن المثقفين، جان بول سارتر، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، ط١ بيروت (١٩٧٣).
- دوائر الخوف – قراءة في خطاب المرأة، نصر حامد أبوزيد، المركز الثقافي العربي، ط٣ بيروت (٢٠٠٤).
- الذات الجريحة – إشكالات الهوية في العراق والعالم العربي "الشرقمتوسطي" ، سليم مطر ، دار الكلمة الحرة، ط٤ بيروت (٢٠٠٨).
- الذاكرة الحضارية – الكتابة والذكرى والهوية السياسية في الحضارات الكبرى الأولى، يان أسمن، تر: عبد الحليم عبد الغني رجب، المشروع القومي للترجمة، ط١ القاهرة (٢٠٠٣).
- الذاكرة في الفلسفة والأدب، ميري ورنوك، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١(٢٠٠٧).
- الذاكرة والهوية، جويل كاندو، تر: وجيه أسعد، الهيئة العامة السورية للكتاب، (د.ط) دمشق (٢٠٠٦).
- ذو القرنين – الملك العادل الذي طاف بالأرض، منصور عبد الحكيم، دار الكتاب العربي، (د.ط) القاهرة (د.ت).

- رأس اللغة جسم الصحراء، أدونيس، دار الساقي، ط١ بيروت (٢٠٠٨).
- الرأسمالية والنظرية الاجتماعية الحديثة – تحليل كتابات ماركس ودركهايم وماكس فيبر، أنطوني جيدنز، تر: أديب يوسف شيش، الهيئة العامة السورية للكتاب (د.ط) ، (د.ت).
- الرد بالكتابة – النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، بيل أشكروفت، غاريث غريفيث، هيلين تيفن، تر: د.شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١ بيروت (٢٠٠٦).
- رهانات شعراء الحداثة، فاضل ثامر، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، دار الرواد، ط١ بغداد (٢٠١٩).
- الرواية العربية مابعد الحداثية (تقويض المركز–الجسد–تحطيم السرديات الكبرى)، د. ماجدة هاتو هاشم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١ بغداد (٢٠١٣).
- الروح الحية– جيل الستينات في العراق، فاضل العزاوي، دار المدى، ط٢ سورية (٢٠٠٣).
- زمن الشعر، أدونيس، دار الفكر، ط٥ بيروت (١٩٨٦).
- س/ز، رولان بارت، تر: محمد بن الرافه البكري، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١ بيروت (٢٠١٦).
- السرد، والاعتراف، والهوية، د.عبدالله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١ بيروت (٢٠١١).
- سرديات الجسد والإيروتيكا، أسامة غانم، دار الحوار، ط١ سوريا/اللاذقية (٢٠١٩).
- سرديات المنفى (الرواية العربية بعد عام ١٩٦٧)، محمد الشحات، دار أزمنة للنشر، ط١ عمان (٢٠٠٦م).
- سوسيولوجيا الجنسانية العربية، د.عبد الصمد الديالمي، دار الطليعة، ط١ لبنان (٢٠٠٩): ١٣ – ١٥.
- سوسيولوجيا الهوية – جدليات الوعي والتفكك وإعادة البناء، د.عبد الغني عماد، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١ بيروت (٢٠١٧).
- سياسة ما بعد الحداثية، ليندا هَتْشيون، تر: د.حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة، ط١ بيروت (٢٠٠٩).
- سيسيولوجيا الأدب، بول آرون، وألان فيالا، تر: د.محمد علي مقلد، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط ١ بيروت (٢٠١٣).
- السيطرة على الإعلام–الإنجازات الهائلة للبروباجندا، ناعوم تشومسكي، تر: أميمة عبد اللطيف، مكتبة الشروق الدولية، ط١ القاهرة (٢٠٠٣).

- سيميوطيقا الثقافة – حول الآلية السيميوطيقة للثقافة، يوري لوتمان، وبوريس أوسبنسكي، تر: عبد المنعم تليمة، ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة – مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، (د.ط) القاهرة (د.ت).
- الشخصية العراقية – البحث عن الهوية، د. إبراهيم الحيدري، دار التنوير، ط١ بيروت (٢٠١٣).
- شرق وغرب رجولة وأنوثة، دراسة في أزمنة الجنس والحضارة في الرواية العربية، جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط٤ بيروت (١٩٩٧).
- الشعر العربي الحديث–بنياته وإبدالاتها (٣.الشعر المعاصر)، محمد بنيس، دار توبقال، ط٣ الدار البيضاء (٢٠٠١).
- الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د.عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣ (د.ت).
- الشعر وقضية الهوية، د.صلاح رزق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط) القاهرة (٢٠١٤).
- شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي (دراسة أجناسية لأدب نزار قباني)، د.فيروز رشام، دار فضاءات، ط١ عمان (٢٠١٧).
- الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، ط١ بيروت (١٩٩١).
- شيخوخة الخليل – بحثا عن شكل لقصيدة النثر، محمد الصالحي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١ الرباط (٢٠٠٣).
- صور المثقف (محاضرات ريث سنة ١٩٩٣)، إدوارد سعيد، تر: غسان غصن، مراجعة: منى أنيس، دار النهار للنشر، ط١ بيروت (١٩٩٦).
- صورة الآخر (العربي ناظرا ومنظورا إليه)، تحرير: الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١ بيروت (١٩٩٩).
- الطوفان في المصادر السومرية، البابلية، الآشورية، العبرانية، فؤاد جميل، المركز الأكاديمي للأبحاث، ط١ بيروت (٢٠١٤).
- ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، د. عبد العليم محمد إسماعيل علي، دار الفكر العربي، ط١ القاهرة (٢٠١١).
- عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد، دار غيداء، ط١ عمان (٢٠١٦).
- العقل الشعري، خزعل الماجدي، دار الشؤون الثقافية، ط١ بغداد (٢٠٠٤).
- علم احتماع القومية، ديفيد مالك كرون، تر: سامي خشبة، المركز القومي للترجمة، ط١ القاهرة (٢٠٠٧).

- غربة الكاتب العربي، حليم بركات، دار الساقي، ط١ بيروت (٢٠١١).
- الفارابي– التعليقات، تح: د.جعفر آل ياسين، عن المركز العلمي العراقي (بغداد)، دار ومكتبة البصائر، ط بيروت (٢٠١٢).
- فائدة الشعر وفائدة النقد، ت.س.إليوت، ترجمة وتقديم: د.يوسف نور عوض،مراجعة: د.جعفر هادي حسن، دار القلم، ط١ بيروت (١٩٨٢).
- فتح أمريكا – مسألة الآخر، تزفيتان تودوروف، تر: بشير السباعي، تقديم: فريال جبوري غزول، سينا للنشر، ط١ القاهرة (١٩٩٢)
- فلسفات عصرنا – الفلسفة الغربية المعاصر: تياراتها، مذاهبها، أعلامها، وقضاياها، مجموعة من المؤلفين، تر: إبراهيم صحراوي، منشورات الاختلاف، ط١ الجزائر (٢٠٠٩).
- الفلسفة المثالية – قراءة جديدة لنشأتها وتطورها وغاياتها، د. يوسف حامد الشين، منشورات جامعة قاريونس، ط١ بنغازي (١٩٩٨).
- فلسفة ديكارت ومنهجه (دراسة تحليلية ونقدية)، د.مهدي فضل الله، دار الطليعة، ط٣ بيروت (١٩٩٦).
- الفلسفة والنسوية في فضح "ازدراء الحق الأنثوي" ونقضه، و"والتمركز الذكوري" ونقده، مجموعة من الأكادميين العرب، دار الأمان، ط١ الرباط (٢٠١٣).
- في الحداثة والخطاب الحداثي، منير شفيق، المركز الثقافي العربي، ط١ الدار البيضاء (١٩٩٩).
- في حداثة النص الشعري–دراسة نقدية، د.علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر، ط١ عمان (٢٠٠٣).
- في سوسيولوجيا الخطاب – من سوسيولوجيا التمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل، د.عبد السلام حيمر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط١ بيروت (٢٠٠٨).
- في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، آنيا لومبا، تر: محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار، ط سوريا (٢٠٠٧).
- القارئ في الحكاية – التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، أمبرتو إيكو، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط١ الدار البيضاء (١٩٩٦).
- القارئ في النص – مقالات في الجمهور والتأويل، تر: د.حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١ بيروت (٢٠٠٧).
- القبلية والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٢ الدار البيضاء (٢٠٠٩).

- قصة الطوفان وتطورها في ثلاث مدنيات قديمة هي الآشورية البابلية والعربانية والمسيحية وانتقالها باللقاح إلى المدنية الإسلامية، اسماعيل مظهر، دار العصور، ط١ مصر (١٩٢٩).
- القصة القصيرة جدا، رؤى وجماليات، د. حسين المناصرة، دار الكتب الحديث، ط١ إربد (٢٠١٥).
- قصص الأنبياء، قطب الدين سعيد بن هبة الله الراوندي(٥٧٣هـ)، تح: عبد الحليم عوض الحلي، مطبعة عمران، ط١ (١٤٣٠هـ).
- القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، أحمد زهير رحاحلة، دار الحامد، ط١ عمان ٢٠١٢.
- القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي، طلال زينل سعيد حسين، دار غيداء، ط١ عمان (٢٠١٧).
- القصيدة المركزة ووحدة التشكيل- دراسة فنية في شعر الستينيات في العراق، د.علي صليبي مجيد المرسومي، دار غيداء، ط١ عمان (٢٠١٥).
- قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، سوزان برنار، تر: د.زهير مجيد مغامس، مراجعة: د. علي جواد الطاهر، مؤسسة الأهرام، ط٢ القاهرة (١٩٩٩).
- قصيدة النثر العربية وتحولاتها الفنية والمعرفية-دراسة نقدية-، أحمد حسين خشان، دار الوارث للطباعة، ط١ كربلاء (٢٠١٤).
- قصيدة النثر، د.أحمد زياد محبك، اتحاد الكتاب العرب، (د.ط) دمشق، (٢٠٠٧).
- قصيدة الومضة-دراسة تنظيرية تطبيقية، هايل محمد الطالب، أديب حسن محمد، الدار الوطنية، ط١ السعودية-الخبر (٢٠٠٩).
- القومية العرقية وسقوط الامبراطوريات (أوروبا الوسطى، وروسيا، والشرق الأوسط (١٩٢٣-١٩١٧)) ، أفيل روشفالد، تر: عاطف معتمد/ عزت زيان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المركز القومي للترجمة، ط١ القاهرة (٢٠١٢).
- القومية والعقلانية، ألبرت بريتون، وجيانلويجي جاليوتي، وبيير سالمون، ورونالد وينتروب، تر: أمينة عامر، وعاطف مدكور، ومحمد عبد السلام، الهيئة العامة المصرية للكتاب، المشروع القومي للترجمة، ط١ القاهرة (٢٠٠٦).
- كتاب قوات الليفي العراقية (١٩١٥-١٩٣٢)، العميد جي. كيلبرت براون، ترجمة وتحقيق: مؤيد إبراهيم الونداوي، مطبعة شفان، ط١ السليمانية (٢٠٠٦)، (الفصل التمهيدي للمترجم).
- الكلمات والأشياء، ميشيل فوكو، مركز الإنماء القومي، فريق ترجمة، لبنان، (١٩٨٩-١٩٩٠).
- الكينونة والعدم - بحث في الأنطولوجيا الفنومينولوجية، جان بول سارتر، تر: د.نقولا متيني، مركز دراسات الوحدة، المنظمة العربية للترجمة، ط١ بيروت (٢٠٠٩).

- لذة التجريب الروائي، د.صلاح فضل، أطلس للنشر، ط١ القاهرة (٢٠٠٥).
- لذة النص، رولان بارت، تر: د.منذر عياشي، (مركز الإنماء الحضاري / حلب)، دار الوسيم، ط١ دمشق (١٩٩٢).
- لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة – فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، د. عبد الفتاح أحمد يوسف، منشورات الاختلاف، ط١ الجزائر (٢٠١٠).
- اللغة الثانية – في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، ط١ بيروت (١٩٩٤).
- اللغة والهوية، قومية– إثنية–دينية، جون جوزيف، تر: د.عبدالنور خراقي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة (٣٤٢)، ط١ الكويت، أغسطس (٢٠٠٧).
- لغز عشتار – الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، فراس السواح، دار علاء الدين، ط٨ دمشق (٢٠٠٢).
- لو كان آدم سعيدا، إميل سيوران، تر: محمد علي اليوسفي، أزمنة للنشر والتوزيع، ط٢ الدوحة (٢٠١٤).
- ما بعد الحداثة والتنوير – موقف الأنطولوجيا التاريخية (دراسة نقدية)، د.الزواوي بغوره، دار الطليعة، ط١ بيروت (٢٠٠٩).
- ما وراء الحجاب–الجنس كهندسة اجتماعية، فاطمة المرنيسي، المركز الثقافي العربي، ط٤ الدار البيضاء (٢٠٠٥).
- ماركسية تروتسكي، دانكن هالاس، ترجمة ونشر: مركز الدراسات الاشتراكية، ط١ مصر (١٩٩٩).
- مثالب الولادة، سيوران، تر: آدم فتحي، منشورات الجمل، ط١ بغداد–بيروت (٢٠١٥).
- المثقف والسلطة، إدوارد سعيد، تر: محمد عناني، دار رؤية، ط١ القاهرة (٢٠٠٦).
- محاكمة الخنثى – قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي (دراسة ما وراء نقدية)، د. علي داخل فرج، دار الفراهيدي، ط١ بغداد (٢٠١١).
- مدارات الحداثة، د. محمد سبيلا، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط١ بيروت (٢٠٠٩).
- المدارس الأدبية الأوروبية وأثرها في الأدب العربي، د. رفعت زكي محمود عفيفي، دار الطباعة المحمدية، ط١ القاهرة (١٩٩٢).
- مدخل إلى المنطق الصوري، د. محمد مهران، دار الثقافة، (د.ط) القاهرة (١٩٩٤).
- مدخل إلى دراسة الطب التجريبي، كلود برنار، تر: يوسف مراد، وحمد الله سلطان، المجلس الأعلى للثقافة، ط١ القاهرة (٢٠٠٥).

- مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن (المنطلقات..المرجعيات..المنهجيات)، أ.د حفناوي بعلي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط١ الجزائر (٢٠٠٧).
- المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، فيليب فان تيغيم، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط٣ بيروت (١٩٨٣).
- المرأة واللغة، د.عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٣ الدار البيضاء (٢٠٠٦).
- المركزية الغربية – إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات (منظور نقدي)، د. عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، ط١ الدار البيضاء (١٩٩٧).
- مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة – في ترويض النص وتقويض الخطاب، أ.د. حفناوي رشيد بعلي، دار دروب، ط١ عمان (٢٠١١).
- المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، د.عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط١ بيروت (١٩٩٤).
- المصطنع والاصطناع، جان بودريار، تر: د.جوزيف عبد الله، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١ بيروت(٢٠٠٨).
- مُضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، سليمان حسين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (١٩٩٩).
- معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، د.عبد القادر فيدوح، دار صفحات للدراسات والنشر، ط١ دمشق (٢٠١٢).
- معالم الثقافة الأمريكية – مجموعة دراسات لنخبة من أساتذة الجامعة الأمريكيين، تر: نبيل راغب، المركز القومي للترجمة، ط١ القاهرة (٢٠١٠).
- المعنى والغضب– مدخل إلى فلسفة سيوران، حميد زنار، منشورات الاختلاف، ط١ الجزائر (٢٠٠٩).
- المنفى الشعري العراقي، علي ناصر كنانه، مؤسسة الرحاب الحديثة، ط١ بيروت (٢٠١٣).
- مفهوم الأيديولوجيا، عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، ط٨ الدار البيضاء (٢٠١٢).
- مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، ط٣ بيروت (١٩٧٩).
- المكان والزمان في النص الأدبي – الجماليات والرؤيا، د. وليد شاكر نعاس، دار تموز، ط١ دمشق (٢٠١٤).
- ملحمة كلكامش–أوديسة العراق الخالدة، طه باقر، مديرية الفنون والثقافة الشعبية، وزارة الإرشاد،(د.ط) (١٩٦٢).
- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة – دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، عبد الكريم سرفي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم–ناشرون، ط١ الجزائر (٢٠٠٧).

- المنطق نظرية للبحث، جون ديوي، تر: زكي نجيب محمود، المركز القومي للترجمة، سلسلة ميراث الترجمة ع:١٦٥٣، (د.ط) القاهرة (٢٠١١).
- مهاتما غاندي، رومن رولان، تر:عمر فاخوري، مطبعة وزنكوغراف طبارة، (د.ط) بيروت (د.ت).
- الموجة الصاخبة–شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية،(د.ط) بغداد (١٩٩٤).
- موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، أدونيس، دار الآداب، ط١ بيروت (٢٠٠٢).
- موقع الثقافة، هومى.ك.بابا، تر: ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط١ القاهرة (٢٠٠٤).
- ميشال فوكو– السلطة والمعرفة، عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١ بيروت (١٩٩٤).
- النبي، جبران خليل جبران، تر: د.ثروت عكاشه، دار الشروق، ط٩ القاهرة (٢٠٠٠).
- النص المفتوح في النقد العربي الحديث، د.عزيز حسين علي الموسوي، الدار المنهجية، ط١ عمان (٢٠١٥).
- نظريات القومية – مقدمة نقدية، أوموت أوزكيريملي، تر: معين الإمام، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط١ بيروت (٢٠١٣).
- نظرية النص الأدبي، عبد الملك مرتاض، دار هومة للطباعة، ط٢ الجزائر (٢٠١٠).
- النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، بيير زيما، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات، ط١ القاهرة (١٩٩١).
- النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٣ المملكة المغربية (٢٠٠٥).
- النقد الثقافي–تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، أرثر أيزابرجر، تر: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، ط١ القاهرة (٢٠٠٣).
- النقد الروائي والإديولوجيا، د.حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط١ بيروت (١٩٩٠).
- نموذج المستعمر للعالم – الانتشار الجغرافي وتاريخ المركزية الأوروبية، جي.إم. بلاوت، تر: هبة الشايب، المركز القومي للترجمة، ط١ القاهرة (٢٠١٠).
- نهاية الحداثة– الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة (١٩٨٧)، جياني فاتيمو، تر: د. فاطمة الجيّوشي، دراسات فكرية ٣٧، منشورات وزارة الثقافة السورية، (د.ط) دمشق (١٩٩٨).

- نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، د.أحمد عبد الحليم عطية، سلسلة أوراق فلسفية، دار الفارابي، ط١ بيروت (٢٠١٠).
- الهجرة إلى الإنسانية، فتحي المسكيني، دار كلمة للنشر، ط١ تونس (٢٠١٦).
- الهويات القاتلة "قراءات في الانتماء والعولمة"، أمين معلوف، تر:د. نبيل محسن، دار ورد للطباعة، ط١ دمشق (١٩٩٩).
- الهويات والتعددية اللغوية (قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن)، عز الدين مناصرة، الصايل للنشر والتوزيع، (د.ط) عمان (٢٠١٣).
- الهوية العربية والصراع مع الذات – دعوة للنهضة الفكرية وإعادة صياغة المفاهيم، د. أشرف حافظ، دار كنوز المعرفة، ط١ عمان (٢٠١٢).
- الهوية غير المكتملة (الإبداع، الدين، السياسة، والجنس)، أدونيس بالتعاون مع: شانتال شوّاف، تر: حسن عودة، دار بدايات، ط١ سورية/جبلة (٢٠٠٥).
- الهُويّة والزمان – تأويلات فينومينولوجية لمسألة "النحن"، فتحي المسكيني، دار الطليعة، ط١ بيروت (٢٠٠١).
- الهوية وقضاياها، في الوعي العربي المعاصر، مجموعة مؤلفين، مركز دراسات الوحدة، سلسلة كتب المستقبل العربي (٦٨)، ط١ القاهرة (٢٠١٣).
- الهوية، اليكس ميكشيللي، تر: علي وطفة، دار الوسيم، ط١ دمشق (١٩٩٣).
- هيراقليطس – فيلسوف التغير وأثره في الفكر الفلسفي، د. علي سامي النشار، د. محمد علي أبو ريّان، د. عبده الراجحي، دار المعارف، ط١ القاهرة (١٩٦٩).
- الوجود والعدم – بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية، جان بول سارتر، تر: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الآداب، ط١ بيروت (١٩٦٦).
- الوقوف على حافة العالم – محمود البريكان وسركون بولص، علي حاكم صالح، منشورات الجمل، ط١ بغداد – بيروت، (٢٠١٣).
- يوتوبيا، توماس مور، تر:د. أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢ القاهرة (١٩٨٧).
- اليوتوبية – مقدمة قصيرة جدا، لايمان تاور سارجنت، تر: ضياء ورّاد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط١ القاهرة (٢٠١٥).

المعاجم والموسوعات:

- أشهر القادة السياسيين من يُوليُوس قيصر إلى جمال عبد الناصر، تركي ضاهر، دار الحسام، ط٢ بيروت (١٩٩٢).

- دراسات ما بعد الكولونيالية–المفاهيم الرئيسية، بيل اشكر وفت، جاريث جريفيث، هيلين نيفين، تر:أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، ط١ القاهرة (٢٠١٠).
- دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي–إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، د.سمير الخليل، دار الكتب العلمية، (د.ط) بيروت (د.ت).
- دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي–إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، د.سمير الخليل، دار الكتب العلمية، (د.ط) بيروت (د.ت).
- الكلمات المفاتيح – معجم ثقافي ومجتمعي، ريموند وليامز، تر: نعيمان عثمان، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١ القاهرة (٢٠٠٥).
- الكُلّيات–معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، لأبي البقاء أيّوب بن مُوسى الحسيني الكفوي (ت١٠٩٤هـ–١٦٨٣م)، تح: د.عدنان درويش، محمد المصري، مؤسسة الرسالة، ط٢ بيروت (١٩٩٨).
- المعجم الفلسفي– بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، د. جورج صليبا، دار الكتاب اللبناني، (د.ط)، بيروت، (١٩٨٢).
- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، تصدير: إبراهيم مدكور، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، (د.ط) القاهرة (١٩٧٩).
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، و كامل المهندس، مكتبة لبنان، ط٢ بيروت (١٩٨٤).
- معجم مصطلحات والشواهد الفلسفية، جلال الدين سعيد، دار الجنوب، (د.ط) تونس (د.ت).
- مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة، ط١ بيروت (٢٠١٠).
- موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم، قنديل للطباعة والنشر، ط١ دبي (٢٠١٦).
- موسوعة القادة السياسيين "عرب وأجانب"، عبد الفتاح أبو عيشة، دار أسامة، ط١ عمان (٢٠٠٢).
- موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم والمصطلحات الأساسية، أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، ط٢ القاهرة (٢٠١٤).
- موسوعة كمبريدج للتاريخ – الفكر السياسي في القرن العشرين، تيرينس بول، ريتشارد بيللامي، تر: مي مقلد، المركز القومي للترجمة، ط١ القاهرة (٢٠١٠).

دواوين شعرية:

- أوراق العشب، والت ويتمان، تر: سعدي يوسف، منشورات الجمل، ط١ (بغداد–بيروت)، (٢٠١٠).
- كزهر اللوز، أو أبعد...، محمود درويش، منشورات رياض الريس، ط١ بيروت (٢٠٠٥).

الأطاريح والرسائل الجامعية:

- انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة، عبد القادر عباسي، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجزائر باتنة، (٢٠٠٦/٢٠٠٧).
- الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة (دراسة مقارنة بين كارل مانهايم وتوماس كون)، عبد الله عبد الوهاب الأنصاري، (رسالة ماجستير)، جامعة الاسكندرية، قسم الفلسفة، (٢٠٠٠م).
- التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، زهيرة بولفوس، (رسالة دكتوراه)، جامعة منتوري، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، قسنطينة–الجزائر، (٢٠٠٩–٢٠١٠).
- تمثلات اليهودي في الرواية العربية ٢٠٠٠–٢٠١٨م دراسة في الأنساق الثقافية، (أطروحة دكتوراه)، فاضل حمد مكوار، جامعة المثنى/كلية التربية للعلوم الإنسانية/قسم اللغة العربية، (١٤٤٠هـ/٢٠١٩م).
- الحضور الفلسفي في الشعر العراقي المعاصر–شعر سركون بولص أنموذجاً، فارس نجم عبد حرّام، (رسالة ماجستير)، جامعة الكوفة، كلية الآداب، (٢٠١٥).
- فينومينولوجيا الوجه والإيروس عند ايمانويلليفيناس، رحيم عمر، (رسالة ماجستير)، جامعة أبي بكر بلقايد، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، الجزائر، (٢٠١٥–٢٠١٦).
- الكتابة والتشكيل الأيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة – دراسة نقدية أيديولوجية –، السعيد عموري، (رسالة دكتوراه)، جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، الجزائر، (٢٠١٢/٢٠١٣).
- نكبة سميل ١٩٣٣–أسبابها وتأثيراتها المحلية والدولة، عوديشو ملكو كوكيس آشينا، (أطروحة دكتوراه)، جامعة سانت كليمنتس، اقليم كوردستان– العراق، (٢٠١٢).
- الهوية في روايات علي بدر بعد عام ٢٠٠٣– دراسة في ضوء النقد الثقافي، (أطروحة دكتوراه)، غصون عزيز ناصر، جامعة البصرة، كلية الآداب، (١٤٣٦/٢٠١٥).
- الهويّة والشعر–دراسة في تجربة ألفريد سمعان ، عمر عجيل جاسم السراي، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، كلية التربية، قسم اللغة العربية، (نيسان٢٠١٦).

الدوريات:

- الأبيض والأسود: بلاغات الفضاء في النص الشعري، طراد الكبيسي، مجلة الآداب، مج٣٦، ع٠٩-١٠ (١٩٨٨).
- الآشوريين بين الأمة والدولة، عوديشو ملكو آشيثا، مقال منشور في جريدة بيت نهرين، ع(١٠٥) ، كانون الأول (٢٠٠٩).
- آليات اشتغال فلسفة الخواء: قراءة في كتابة إميل ميشال سيوران، د. سعدلي سليم، مجلة جيل العلوم الإنسانية والاجتماعية، مركز جيل البحث العلمي، ع٥٧- أكتوبر- (٢٠١٩).
- إليوت عند النقاد العرب، د.فؤاد مطلب مخلف، د.لطيف محمود محمد، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، ع٣ (٢٠١٠).
- إيتيقيا المسؤولية تجاه الآخر عند إيمانويل ليفيناس أو الأنا حارس للآخر، سلمى بالحاج مبروك، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط، (٢٠١٥).
- تأسيس كتابة جديدة، علي أحمد سعيد إسبر (أدونيس)، مجلة مواقف، ع ١٥، (١ مايو ١٩٧١).
- التجريب في مجلة الكلمة العراقية – قصيدة النثر أنموذجا، د. عبد الله حبيب التميمي، رياض حمزة عبود، مجلة اللغة العربية وآدابها، مج١ ، ع٢٩ (٢٠١٩).
- التجريب ومخاضاته في الشعر الستيني العراقي (شعراء البيان مثالاً)، عبدالله عبدالرحمن غضيب، مجلة ديالى، ع٧٨، (٢٠١٨).
- جماليات النص المفتوح في قصيدة المتنبي، د. خليل الموسى، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع: ١٠٥، السنة: ٢٧ (٢٠٠٧).
- حول الهوية الثقافية: ستيورات هول، تر: بول طبر، مجلة إضافات (المجلة العربية لعلم الاجتماع)، ع:٢ ربيع (٢٠٠٨).
- رواية الغربة والمنفى، حليم بركات، مجلة فصول، مج:١٧، ع:١،(١٩٩٨).
- سرديات المدن والهوامش، محمد غازي الأخرس، بحث منشور في مجلة الكوفة، ع١٠(٢٠١٦).
- سركون بولص: نسّاج الصورة (صورةُ الوجودِ/العدمِ)، ناظم عودة، مجلة دراسات، اتحاد كتاب الإمارات، (٢٠١٢ ع٣٣).
- الشرق والغرب لماذا لا يلتقيان، عبد العزيز السماري، جريدة الجزيرة، ع ١٦٨٦٣، (٢٠١٨/١١/٢٩).
- الشعر والكتابة – القصيدة البصرية، طرّاد الكبيسي، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، السنة: ٢٢، ع١ (١٩٨٧).

- شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، د.أحمد جار الله ياسين، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج٢ ع٤ (٢٠٠٥).
- شعرية النص الحرج- مشروع رؤية لما بعد قصيدة النثر، محمد غازي الأخرس، مجلة الطليعة الأدبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع١ كانون الثاني- شباط،(١٩٩٩).
- شعرية قصيدة الحداثة من "الشكل والمضمون" إلى "التشكيل والرؤيا"، أ.بو عيشة بو عمارة، جامعة زيان عاشور بالجلفة، مجلة الحقوق و العلوم الإنسانية، ع٤، (كانون الثاني ٢٠١٠).
- الغموض في الشعر الحديث، شكري محمد عيّاد، مجلة الفكر المعاصر،ع ٢٦، (١ أبريل ١٩٦٧).
- قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحديث "الأهمية والجدوى"، الدكتور يحيى الشيخ صالح، جامعة منتوري (قسنطينة – الجزائر) مجلة الآداب، ع٧.
- قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة – من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر، حاتم الصكر، مجلة فصول، ع٣ (١ يوليو ١٩٩٦).
- محاولة في تعريف الشعر الحديث، أدونيس، مجلة شعر، ع١١ صيف (١٩٥٩).
- المرايا اللا متناهية، عبد الكريم درويش، مجلة الكرمل، ع٦٤، (١ يوليو ٢٠٠٠).
- المملكة الآشورية من عصر القوة إلى الانهيار ٧٢٢-٦١٠ ق.م، م.د طعمه وهيب خزعل، مقال منشور في مجلة التراث العلمي العربي، ع٢ (٢٠١٥).
- النص المفتوح والنص المغلق، محمد عبد العظيم، مجلة الأدباء، ع٢ مصر (٢٠٠٦).

على شبكة الأنترنت:

- (النوع الشعري الخامس): حركة قصيدة التوقيعة، عز الدين المناصرة،(مقال منشور على شبكة الإنترنت)، الحوار المتمدن- ع: ٦٢٢٠، (٢٠١٩/٥/٤): https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٦٣٦٢٢١
- سركون بولص – مشروع نص نقدي، فوزي كريم، مقال منشور في مجلة اللحظة الشعرية، ع١٨(ربيع٢٠١٠)،(مجلة الكترونية):http://fawzikarim.com/poetry_moment/.
- سركون بولص "قصيدة النثر وبلاغة الأمة المقهورة"، علي بدر، مقال على شبكة الانترنت، مجلة الدستور، (https://www.addustour.com/articles/484054).
- سركون بولص وهشاشة الكائن، علي جعفر العلاق، مقال منشور في جريدة القدس، (١٧ مارس-٢٠١٥): http://goo.gl/ZYtMy4.
- مآل سركون بولص: قصيدة سرد، حسن ناظم، مقال منشور في مجلة اللحظة الشعرية، ع١٨(ربيع٢٠١٠)، (مجلة الكترونية): http://fawzikarim.com/poetry_moment/

ل من الليبرالية إلى مجتمع الاستهلاك (نقد بودريار للمجتمع المعاصر)، أشرف حسن منصور، (مقال منشور على شبكة الإنترنت)، الحوار المتمدن، ع١٧٩٠ - (٢٠٠٧/١/٩): http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=85418

ل الميثولوجيا الآشورية عمق تاريخي لتجذير الهوية القومية (اكيتو) وتأثيراتها على حضارات الشعوب، فؤاد الكنجي، موقع الحركة الديمقراطية الآشورية (ZOWAA.ORG)، (مقال منشور على شبكة الانترنت)، (www.zowaa.org/الميثولوجيا-الآشورية-عمق-تاريخي-لتجذ/#.XxtpIFUzbDd).

ل النقد الشذري..أو الكتابة الشذرية بين النظرية والتطبيق، د. جميل حمداوي، (بحث منشور على شبكة الإنترنت)، صحيفة المثقف، ع: ٥١٣٣، (٢٤-٩-٢٠٢٠).

Abstract

Sargon Boulos's poetic experience lies at the borders of several literary and cultural intersections. From a literary aspect, it is located on the boundary between what is known as the first modernity movement, which was associated with names such as: Badr Shaker Al-Sayyab, Nazek Al-Malaika, Abdul Wahhab Al-Bayati, and others, and between what is known as the second movement, or (the second wave of modernity), whose launch was announced, and about lighting the torch of the sixties generation, and its cultural project, with the statement released by Fadel Al-Azzawi, Sami Mahdi, Fawzi Karim and Khaled Ali Mustafa, with all that this contains The throes of intellectual, political, and social loads, changes and transformations at the level of literary writing, form and vision.

On the other hand, this experience contains many cultural paradoxes. So you left Paulus an Assyrian poet, who wrote and renewed Arabic poetry, and between his Assyrianism on one side and the Arab state on the other hand,he found himself a fringe in his home country; This forced him to leave Iraq, to begin his never-ending journey between exile, carrying the legacy of a civilization struck deep in history, and from this knot the researcher decided to approach this experience, from the perspective of cultural studies, tracing the impact of these intersections in shaping its literary and cultural identity.

The researcher proceeded in his approach from several problems, which are divided into two parts: The first of them deals with the identity of the text from the outside, and in it the researcher searches for literary identity in Sargon's poetic texts, the researcher took from the criterion of change and constancy a research perspective, in his attempt to trace the transformations of the text and its artistic changes, according to the duality of renewal and imitation, creativity and following,in order to gain access to general features of the textual identity in the poetry of Sargon Boulos, given that the text is a biblical body that has its own distinct entity from others, including the difference.

As for the second section, he proceeds to read identity as a poetic representation in the text, trying to answer the central research question:What is the effect of the cultural intersections at which Sargon's poetic experience is located in shaping identity in his poetic text?Then there are sub-questions about this question related to self-identity in his poetry, the most important of which are:How was the national identity represented in his poetry?What is the effect of exile on crystallizing his national identity?

And in return for representing the self-identity,Against the representation of self-identity, the researcher searches for what is represented in the text from the identities produced by the postmodern trend,looking at what is available in the poetic speech of Sargon, both explicit and implicit,from a space to contain the cultural margin, gender issues, feminism, a reading of what is silent about it, and the dismantling of the ideological discourse that seeks to impose its hegemony through the media, propaganda and other postmodern issues, let's get from that to a general view about the formations of cultural identity in his poetic texts,Starting from a major question: was the poetic text integrated in Sargon's experience within a specific ideological discourse that formed his cultural identity, or was it free from ideological constraints, to produce a discourse expressing his own cultural position on human issues in general?How did the forms of cultural identity emerge in his poetic texts, and what are their features? According to these problems and what is related to them, the thesis came under the title "Representations of Identity in the Poetry of Sargon Boulos", the nature of the topics it deals with necessitated dividing them into three chapters, it is preceded by a clearer introduction to the theoretical and philosophical foundations of the concept of identity, and its extension to other fields of knowledge, especially literature, to be a theoretical basis upon which the researcher relied in his critical work, this is followed by a conclusion that briefly included the general findings of the research, together with a list of sources and references.

The most important results reached by the study:

- Sargon Boulos's poetic experience is a milestone in the Arab poetic modernity movement, especially the sixtieth generation in Iraq, and in light of a comprehensive view of this experience from the perspective of textual functions and alterations, and its artistic and visionary transformations, the literary identity of the text seemed divided into two parts, namely: the prose poem and the text open.
- Sargon's poetic texts represented his national and patriotic identity, and the poetic representations of national identity were linked to what the researcher called the "crisis of belonging", which turned into a phenomenon that accompanied him in the entirety of his poetic output, it was also associated with the collective memory, which maintains a record of massacres, migrations and exile, and thus the text represents the national identity in a crisis and exclusion.

- The study deals with a paradox representing the absent national identity in the language of the other / authority, in an attempt to break down the barriers between the two identities through cultural cross-fertilization, especially since the poet draws his inspiration from the Arab culture in many places.
- The study noted the effect of the great exile in the poetry of Sargon Boulos, by its approach to the phenomenon of nostalgia that has afflicted himself, transforming the crisis of belonging within the homeland into a feeling of alienation and overwhelming nostalgia for the first place, and thus the effect of exile came with several manifestations, including the spatial alienation that was manifested in bilateral power (here / there)), Which led to the emergence of his national identity, as he regained the homeland as a paradise lost by the phenomenon of nostalgia despite the crisis of belonging that he lived within it, and the representation of the marginalization of the exile and the alienation of the exiles were spatially and culturally.
- From the representations of Sargon's poetic texts of his cultural identity, by looking at them from the junctions of the ideological conflict, the researcher found that they are free from the constraints of pressing ideological speeches, and their bias towards the cultural margin in general, which makes it - as a poetic representation - a postmodern identity.

Ministry of Higher Education
and Scientific Research
Al-Muthanna University
College of Education for Humanities
Department of Arabic

REPRESENTATIONS OF IDENTITY IN POETRY OF SARGON BOULOS

Submitted by

MUSTAFA MOHAMMAD ABBAS

Submitted in Partial of fulfillment of requirements for the degree of Master of Arabic Language and its Arts/ Literature to the council of Department of Arabic, College of Education for Humanities, Al-Muthanna University

Supervised by

PROF. WALEED SHAKIR NA'AS(PH. D)

1442 AH 2020 AD