النص المفتوح أساليب السرد في قصيدة (الصليب والثعبإن ويوميات شاعر) لشيركوبيكه س

م.م. خالد علي ياس
كلية التربية/ جامعة ديالى

مقدمة:

تسعى هذه الدراسة إلى(قراءة) قصيدة(الصليب والثعبإن ويوميات شاعر) للشاعر العراقي الكردي شيركو بيكه س للكشف عن سرديتها المتنامية من العنوان وحتى الخاتمة، وهي سردية تتجاور ونفس الشاعر الذي يميل إلى التطويل، واستثمار النثر، وصولا إلى تحقيق نسق شعري يبنى على المفارقة، واستثمار أساليب استحضرها الشاعر من ذاكرة الشعب الكردي. والشاعر شيركو بيكه س يمثل حالة مشرقة في تاريخ الشعر الكردي في العراق فخصوصية التجربة الشعرية عُرف بها تهيمن منذ زمن ليس بالقصير على أفق المشهد الأدبي الكردي، وقد امتدّت إلى المشهد الثقافي العراقي الكبير بألسنه الموغلة في نبش الذاكرة، واستنطاق محمولها، والتعبير عن أنساقها شعراً ، ونثراً،وفنّا جميلاً(*).

١. الشعري والسردي :

مما لا شك فيه إن الأدب بأنواعه المتباينة من شعر ،و رواية،و قصة قصيرة ،و مسرحية سواء أكان منبثقا عن واقع حقيقي أم مفترضا أم كليهما معا ، يمثل نشاط معرفيا جماليا في إطار إنساني اجتماعي من إذ إنتاجه وتلقيه. والشعر والسرد متجاوران منذ القدم على الرغم من إن مستوى الممارسة الإبداعية للشعر

أقدم ؛ على خلاف السرد الذي تأخرت نظريته في الظهور ، لكن هذا لم يؤثر في العلاقة الحية بينهما ، بمعنى ، ليس ثمة تقاطع يحكم هذه العلاقة ولاسيما مع الشعر الحديث ؛ لأن هذا التجانس ، كما هو الحال مع باقي الفنون ، تمليه ضرورات موضوعية لمواكبة أو استشراف المستجدات والمتغيرات الواقعية (الاجتماعية) والاقتصادية للوصول إلى مضمون جديد(١) فمنذ حديث أرسطو (٣٨٤ – ٣٢٢ ق . م) عن قواعد نظم الشعر وإرساء قواعد المحاكاة أكد بأنه ((إذا كانت الوسيلة واحدة والغرض واحد فالشاعر يحاكي حينذاك عن طريق (السرد) وهو في هذه الحالة يتقمص شخصية أخرى أو يتكلم بلسانه من دون تغير أو يقدم لنا شخصياته جميعها حية متحركة أمامنا))(٢)ويتمم ذلك من خلال حديثه عن الأناشيد المدحية والبطولية والهجائية(٣) . فالشاعر برأيه يحب أن يحكي ما كان إن يمكن حدوثه ، أو ما يمكن حدوثه أي عليه إن يبقى في حدود الممكن بحسب الاحتمال والضرورة ، وإنه لابد إن يكتب الأساطير أو الحكايات الوهمية بلغة النظم وهو يعبر عن أحداث واقعية من الماضي بلغة شعرية أنيقة (٤) لقد حدد أرسطو طريقتين للمحاكاة (الأولى) محاكاة بالطريقة السردية ، وهي ما أشرنا إليها سابقا ، أما (الثانية) فهي محاكاة بالطريقة التمثيلية . وقد جعل في ضوء ذلك الملاحم ضمن الطريقة الأولى (السردية) ، ولعل هذا هو السبب الحقيقي وراء الأصل الملحمي لنشأة الرواية الذي أكد عليه (هيغل) بوصفه الرواية ملحمة برجوازية ، وهو ما تبناه (غوته)(٥)أيضا وعدد من النقاد السوسيولوجين أمثال (جورج لوكاش)(٦) و(لوسيإن غولومإن) . وجعل المسرحية ضمن الطريقة الثانية (التمثيلية) فكانت تحكي الفعل بالفعل نفسه ، أي إن مبدأ المحاكاة الشعرية لديه موجه لا للأشياء المحسة بل للشخصيات والانفعالات والأفعال(٧) . وهذه جميعا عناصر فاعلة في التكوين السردي ، ولو عدنا إلى شعريات أفلاطون (٤٢٩-٣٢٧.ق.م) في جمهوريته لوجدنا إنه يميز بين (السرد العادي)وبين (المحاكاة)، فالمحاكاة عندما يتمثل الشاعر في

أسلوبه طريقه الأخر في الكلام عن طريق صوت أو إيماءة ؛ أما أذا ظهر الشاعر في كل مكان من دون إن يتخفى ألغيت المحاكاة وأصبح شعره سردا عاديا(٨). ولو دققنا النظر جيدا بما طرحه كل من أفلاطون وأرسطو ، لوجدنا إنهما حددا خمس حالات أو أساليب بتأثير نظرية المحاكاة الشعرية ، كأن النثر أحدها وهو نتاج اللفظ وحده (٩) . لذا يمكن القول بأن السرد ((يسود في الشعر الغنائي ، بينما يقوم الشعر التمثيلي على المحاكاة ، إما الشعر الملحمي فيجمع بين السرد والمحاكاة معا))(١٠) . وفي حديثه عن الشعر وتساؤله عن اختلاف الشعر والنثر وما يحدد مضمون الشعر وتعبيره عن العالم الروحي ، والوعي النثري وعلاقته بالواقع ، يؤكد هيغل (١٧٧٠ –١٨٣١م) إن الوعي النثري لا يختلف كثيرا عن معنى المضمون الشعري من إذ معرفة القوانين العامة وتفسير ظواهر العالم الخارجي وتمييزها وتصنيفها ، لكن الفرق بينهما – بحسب هيغل – يكمن في أسبقية الوجود الذي إنما به الشعر عن النثر لأنه يعبر عن صورة عفوية للواقع ، فهو معرفة لا تفرق بين العام وتظاهراته الخاصة الحية وقوانين تطبيقاتها ، بينما النثر يعبر عن إطار المظهر الواقعي للعلاقة بين السبب والنتيجة ، بين الغاية والوسيلة ، وهو يؤدي إلى طرح فرضيات قوانين الأحداث والظواهر ويخلق فصلا بين قوانين الخاص والعام ويقيم بينهما علاقات تبعية واضحة (١١). لنجد صدى التجانس بين النوعين فيما بعد مع ظهور المذهب الرومانسي ومن ثم نشوء المدرسة التصويرية التي أكدت الصيغة السردية في الشعر على يد الشاعر (أزرا باوند) (١٢) . ولاسيما محاولاته الأخيرة التأسيسية مع (بيتس) ومن قبلهما (روبرت براوننغ) لتكوين أسلوب شعري خاص قائم على شخصية سارده يتخذها الشاعر قناعا له ، عرف فيما بعد باسم (قصيدة القناع) وهي ذات أبعاد درامية واضحة ، ثم اقترنت هذه القصيدة فيما بعد مع (ت.س.اليوت) لتتطور نحو السردية بشكل واضح ، إذ أخذت ((بالنزوع نحو الموضوعية واللا شخصية والابتعاد عن الالتصاق بنزعة غنائية))(١٣) وقد انتبه النقاد المحدثون في

الغرب لهذا التحول الشكلي في الشعر ، مما دفع ناقدا مثل (تودوروف) لأن يؤكد ((إن كل الشعر الحديث يستعيد تلوينا ته الأصلية من الرواية)) (١٤) . ويميز (ميخائيل باختين) بين الخطابين الشعري والروائي مبينا إن المائز السوسيولوجي لا يمكن حصره على الخطاب الروائي لأن الخطاب الشعري يحتويه أيضا فهو ((سيرورات اجتماعية أكثر دواما أو تقول إنها تعكس اتجاهات عريقة من الحياة الاجتماعية))(١٥) . وهو رأي يتداخل فكريا مع رأي هيغل ألذي أشرنا أليه سابقا عندما حدد تعبير الشعر عن الواقع ب(الصورة العفوية) وإن مضمونه لا يختلف كثيرا عن الوعي النثري ، فكلا الرأيين يدلان على تحول واضح في وظيفة الخطاب الشعري وانزياحه في مهمته من الغنائية والتبحر في الذات إلى الموضوعية وقدرته على رصد التناقضات في الواقع الاجتماعي . وقد احتفت القصيدة العربية منذ القدم بهذه الصيغة من ناحية احتوائها على مضامين سردية وحكائية .(١٦) عوضت الملحمية التي افتقدتها بسبب نزعتها الذاتية الغنائية(١٧)، وقد نضجت هذه الصيغة في العصور اللاحقة بشكل كبير مع الشاعر (عمر بن أبي ربيعة)الذي وصف مغامراته العاطفية سرديا عن طريق الحوار واستنطاق شخصيات حية متحركة ، لكنها - القصيدة العربية - حفلت بالسردية منذ انبعاث النهضة والبعث الشعري ومدرسة الديوان وغيرها وصولا إلى (الشعر الحر) على يد كبار كتابه مثل: السياب والبياتي وأمل دنقل وغيرهم ، ولعل قصائد كحفار القبور ، والمومس العمياء ، والمسيح بعد الصلب ، دليل واضح على تفشي السردية المنلوجية في شعر السياب ، وبعد انبثاق شكل (القصيدة النثرية) أصبح الطريق ممهدا لتداخل الشعري والسردي فكان السرد سمة أساسية فيها ، مما دفع الباحثين والشعراء لئن يعدوها جنسا ثالثا يختلف عن الشعر والنثر على حد سواء (١٨). ولعل هذه التحولات الشكلية والتطورات الفنية والموضوعية في القصيدة العالمية والعربية ، لها تأثير أكيد على نشأة القصيدة الكوردية وتطورها ، فقد عرفت بداياتها ذات التوجه

الصوفي الكلاسيكي (*) وهي بداية لا تعيد إلى الأذهان التوجه الصوفي في القصيدتين العربية والفارسية فقط بل تعيد أيضا الرؤية المثالية للعالم التي تجسدت في قصائد (ييتس) ذات الوظيفة الصوفية بتأثير الإيمان والرؤى والاحتلام وعوالم الميتافيزيقيا . ولكن مع انطلاق حركة الحداثة على يد الشاعر (عبد الله كوران)* بتأثير عربي فارسي تركي في النصف الثاني من القرن العشرين (١٩) . برزت نماذج شعرية جديدة حاولت بالضرورة كسر القيود الشكلية القديمة (عروضات – مهرجانات لفظية) والبحث عن أشكال ومضامين جديدة للتعبير عن حياة الإنسان وعالمة ، فكان ذلك إيذانا لولادة قصيدة ذات منحى سردي تستوعب الظروف الثقافية الجديدة لمجتمع كردستان . وقد وجدت إن قصيدة (مطولة) (الصليب والثعبإن ويوميات شاعر – مقاطع من قصيدة روائية) للشاعر شيركو بيكه س (٢٠) خير ما يمثل هذا المنحى في الشعر الكردي المعاصر ، فهذا النص الشعري لا يخفي عن القارئ جنس هويته السردية ، فالشاعر (الراوي) يدمج صوته (سرد مونولوجي) بأصوات شخصيات حكاياته ، فضلا عن العنوان الذي يدل على الطبيعة الحكائية ، وقد وسم بالشكل الراوي وهو يجمع الواقعي بالافتراضي والأسطوري بالديني والخرافي محاولة منه لإنشاء (نص مفتوح) يتكون من الشعر والنثر بكل أنواعه ، من رواية أو قصة أو مسرحية ، لتبدو القصيدة سردا شعريا بعد إذابة هذه الأجناس جميعا في بوتقة النص .(٢١) مما ضمن محاكاة القصيدة لهذه الأجناس ومماهاة بينها سواء أكان ذلك على مستوى الوصف أم الحوار أم البناء الزمني والمكاني، وفي كلتا الحالتين نلمح رؤية مبدع متمكن من عالمي الشعر والسرد على حد سواء.

٢. تماسك البنية السردية :

قد يستمد الشاعر لبناء الحدث الدرامي (Action) حكايات مختلفة منها ما ينتمي إلى الماضي من تاريخ وموروث ديني وأسطوري كما فعل بيكه س في هذه القصيدة أو كما رأينا عند السياب في أكثر من قصيدة (العودة لجيكور ، مرحى غيلان ، المسيح

بعد الصلب) وعند خليل حاوي في قصيدة (الأم الحزينة) ، ومنها ما ينتمي إلى الحاضر بما فيه من رؤية إلى الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي كما في قصيدتي السياب (المومس العمياء وحفار القبور) وقصيدتي أمل دنقل (المدينة الفضية وميتة عصرية) ، أو رؤية إلى الذات المأزومة كما في قصيدة (يقولون إني انتهيت) لأدونيس. والشاعر يقدم هذه الحكايات برؤية جديدة تتناسب ورؤيته للعالم الخارجي لكي تكون مادته الأولية التي تتشكل منها هذه الرؤية ، ولعل هذا الأمر هو الذي يميز أسلوب شاعر عن آخر سابق أو معاصر له ، وهو مرتبط بطبيعة صنعته الفنية فالشاعر كما يؤكد (أرسطو) ((يجب إن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار ، لأنه شاعر بفضل المحاكاة ، وهو إنما يحكي أفعالا))(٢٢) .

وقد احتذى الشاعر شيركو بيكه س هذا الأسلوب السردي في بناء قصيدته ، إذ عمد لبناء الحدث (شكلا مركبا) (٢٣) يتكون من حكاية رئيسة غذتها حكايات فرعية مضمنه ، فالافتراض الذي اقتضاه بناؤها الفني إن تكون كل حكاية بؤرة تكشف جزءا معينا من القصيدة ، وإن جمع هذه الحكايات معا يصل بالنص إلى بنية سردية متكاملة. تبدأ القصيدة بلوحة تأملية واصفة على لسان راويها الداخلي الذي يمثل (أنأ) الشاعر مخاطبا شخصية متخلية يكشف عنها السرد مع تقدم الأحداث (٢٤) :

بقيادة الحزن الوسيم

بقيادة الحزن الأطول قامة من أعاصير الجبال

والأوسع عينا من الجحيم والاثقب نظرا من الوحدة

بلغت أوج هذا الزمن

ثم لا تلبث القصيدة إن تكشف الصوت الثاني فيها بأسلوب يقربها من الحوار المسرحي(٢٥) :

إنا الحلم اسمي

انتمي إلى بلد الخرافة

أبي هو الجبل

وأمي هي الضباب

والحوار هنا يؤدي دور الاستهلال في القصص ، لأنه يعطي المتلقي معلومات عامة وبشكل صورة غير محددة تقترب من غاية النص بهدوء وحذر ، حتى يصل إلى المرحلة التي يجد فيها الراوي ضرورة كشف النقاب عن شخصية المخاطب بضمير (أنت)(٢٦) :

في حي (كوران)* صرت أنت سائلا منويا فولدت°

جارة مسيحية

زهرة قرنفل تدعى مريم

كنت لا تزال في الوعاء

رسمت مريم بقطعة من الفحم صليبا على عرض جبينك

ووضعت إكليل الشوك فوق راسك

قبلتك وحملتك كحمل مولود حديثا

حملتك في حضن غربتها وغربة عيسى

فالحكاية الشعرية تسرد حدثا دينيا معروفا ، لأن الأحداث فيها تلمّح إلى ولادة السيد المسيح عندما يصف الراوي الأول فيها (إنا الشاعر) بأسلوب موضوعي هذه الحادثة (الولادة) ، وقد تم ذلك بتقنية التعاقب الزمني للسرد منذ مرحلة التكوين الأولى وحتى الولادة ينتقل بعدها زمن سرد الحادثة إلى (استباق) مقصود هوا شبة بحالة الأرصاد لمصير الشخصية، وذلك عندما يصف الراوي مريم وهي ترسم صليبا على جبين المولود متنبئة بذلك مصيره المحتوم ، والنص (القصيدة) يضع المتلقي أمام (زمن أسطوري) أنتجته وقائع غرائبية متخيلة ، إذ تحف هذه الوقائع في زمنها (الماضي) حكاية الموروث الديني التي وسمت حكاية السيد المسيح في

ولادته ذات البعد الأسطوري (٢٧) . إذ يولد طفل من غير أب ويتكلم وهو في المهد مدافعا عن شرف أمه أمام حشد من الناس ، وفي زمنها (الحاضر) تؤطر بالأحداث السياسية المضطربة لإقليم كردستان ولاسيما إن الشاعر قد اختار مكانا في السليمانية هو (حي گاورإن) ليكون منطلقا لبدء الأحداث ورصدا رمزيا يمثل آلام المسيح متعانقة مع آلام كردستان وهو ما صرح به الراوي الأول (٢٨) :

أنت كنت شجرة واقفة قبالة عواصف الكوارث
والماسي
والدرب الشاق
على ضفة النهر الأسود
لا أفرزت برعما
ولا ملكت صوتا
ولا طالت قامتك
قبل إن يهدهدك الألم
قبل إن ينشد فوق راسك طائر الشك وطائر الخوف
قبل إن تنشد فوق راسك النكبة
وعاد ليؤكد عليه مرة أخرى (٢٩)
ذات يوم أرسلت بغداد من بغداد
لغما مجنحا
وفجرت به شجرة الزيتون

والبناء الشكلي للزمن تحت هذه المؤثرات يمضي في أكثر من اتجاه في إن واحد لأنه يشمل أكثر من واقعة ، بمعنى ، إنه زمن يخترق محدداته التاريخية لأن الشاعر يبغي بالضرورة قلب التاريخ وتطويعه لخدمة فكرة معينة ، وانعكاسه خارج مجرى الزمن موحدا العلاقة بين الماضي والحاضر والمستقبل ، فالزمن لا

يجري إلى الأمام لأن العصر الراهن (عصر الشاعر) مأخوذ خارج علاقته بالماضي والمستقبل لأنه يفقد وحدته ويتفكك إلى ظواهر وأشياء متفرقة ليكون خليطا مجردا منها ، فهو أشبه بلحظة (سقوط اللغم) ، لحظة تتناسق فيها الإحداث دفعة واحدة من دون أي تردد (حزن ، صلب ، غربة ، كوارث وماسي ، تفجير ، . . . الخ) لأن تحولات السرد في موقع الراوي وشكله بين الراوي الأول والثاني ، وتحولات السرد على أكثر من نوع من الذاتي إلى الموضوعي ، أنتجت أكثر من مجرد زمن اعتيادي ، زمن ذي ملامح واضحة ، فهو مع القصيدة يتحول من الزمن إلى اللازمن ، ومع دلالة الأحداث المجسدة بأكثر من عين يتحول إلى إيديولوجيا راسخة لكن الحدث السابق كأن بؤرة أولى لبناء حدث (حكاية) آخر تابع له متطور عنه ، كي يتعاضد فيه الزمني والسببي معا عن طريق تقنية الاسترجاع الزمني للأحداث (Flash back) (٣٠) .

كأن أبوك دغلا
في جبل متعرض للرياح العاتية والعواصف البرقية
ففي أعماق ذات شتاء
حين مخضت خرافة (پيره هه گرون)*
قطيع امهار الحرية
في أعماق ذلك الشتاء بالذات رسم الرعد أباك
والعاصفة حولته جوادا
والجوع حوله قمحا
والليل حوله شعلة

وهنا نلاحظ تماهٍ واضح للراوي الأول (الشاعر) ووالده الراوي الثاني (السيد المسيح) وأمه في مكان خرافي وجو أسطوري قصده الشاعر محاولة منه لاسطرة الذات في حكاية جديدة مكملة للأولى ، وهو أسلوب سردي حكائي أفاد من

نسق التصنيف ((فشكل الحكاية يبدأ في موضع ما ثم يستمر في موضع أو موضعين آخرين ثم ينتهي في موضع آخر))(٣١) وما يبرر ذلك الأسلوب الذي يشابه شفاهيات ألف ليلة وليلة أثناء وصفه شخصية الأب ، ولكن استخدام الرمز والأسطورة والاستعارة في النص أدى إلى تحطم الحبكة التقليدية والاقتراب من السرد إلى حد كبير (٣٢) . ولعل ما يؤكد هذا التماهي ، وتداخل صوتي الراويين معا وكأنه موجة لذات الشاعر وليس للآخر ، قوله فيما بعد (٣٣) :

بضعة أمثال لأبي حفره صليب قامتي على نفسه

وحينها يتعرف القارئ على هذه الأمثال التي هي أدوات الشاعر نفسه ، وإنها لا تمس الراوي الثاني (السيد المسيح) بأية صلة ، لأنها معنية بكتابته للشعر ولغته الشعرية الجميلة بلوحة تذكر بلوحات المدح القديمة في الشعر العربي . وما يبرر ذلك فنيا وبحسب القوانين السردية التي طالما كأن الشاعر واعيا بها ، ثنائية (النطق / الاستماع) التي تحيل إلى ثنائية (الراوي / المروي له) وهي مظهرة في الحكاية من خلال الراوي نفسه الذي حدد شكلها وسماتها الفنية لأنه ((سواء أكان راويها مفردا أم جماعة والمروي له مفردا أم جماعة فإنها لابد من إن تنطوي على أكثر من حكاية متضمنة))(٣٤) . وكذلك (التكرار السردي) الذي يصف فيه لوحة صلب المسيح وحينها لا يستطيع القارئ إن يميز بين (إنا) الراوي الأول والثاني : (٣٥)

إنا الصليب الملتف حوله الثعبان

إنا لعنة إلهية

إنا ثلاثة مسامير منبوتة

والحديث عن شكل الراوي ونوع السرد الذاتي منه والموضوعي يحفزنا لمناقشة مفهوم (النص المفتوح) مرة أخرى ، لأن بناء الحدث وطريقة سرده في هذه القصيدة يختلف عن سواه من الأجناس الأدبية كالملحمة أو المسرحية ، ولو عدنا إلى

مبدأ (الذات والموضوعي) لدى (هيغل) لوجدنا إنه مابين الأمرين بثلاثة طرق ، فالغنائي ذاتي والملحمي موضوعي و المسرحي ذاتي وموضوعي معا.(٣٦) بينما كشف لنا تحليل القصيدة إن الحدث قد رسم أصلا بواسطة العناصر الغنائية والعواطف المتدفقة والموسيقى المتناغمة والصور الفنية والإيقاعية ليتحقق بذلك مبدأ الذاتي ، أما الحركة الدرامية فقد جاءت متناغمة مع العناصر الغنائية على شكل حوار مسرحي يمثل الذاتي والموضوعي في إن واحد ،إما الموضوعي أو الملحمي فقد غاب من النص إلا في بعض أجزائه ، والقصيدة بهذا أصبحت نصا مفتوحا لأجناس مختلفة ، وهكذا تتناوب هذه الأجناس في القصيدة بتناوب الحدث وتغير الراوي :

ذاتي

(غنائي) السرد بضمير المتكلم (إنا)

م وعي

(حمي) السرد بضمير الغائب (هو)

ذات موضوعي

(مسرحي) حوار بين راويين

إن ما رصدناه من حكايات متتابعة داخل القصيدة تحت مبدأ الذاتية والحوار يصل بنا إلى حكاية أخرى تكمل الحدث وبأسلوب موضوعي ، مما يدل على إن بنية السرد تجري على وفق نظام (التقطيع المتنوع)* إذ يقدم الفعل على شكل وحدات سردية هادئة مرتبطة بالزمان والمكان ، فكل وحدة (حكاية) كفيلة بأن توضح جزءا غامضا (٣٧) :

تلاشى الضباب فجأة وانتصبت مشعوذة أمام فناء داركم غجرية سوداء

تضع على أنفها حلقة

كانت تبدو كظل أحدى خرافات اللؤلؤتين (*)

وراوي الحكاية يصف بدقة ، كأية قصة جيدة ، موجودات المكان والجو العام لسير الأحداث والشخصية المرتبطة بها ، وهذا الوصف التقليدي يعد مقطعا نصيا مستقلا في زمنه عن زمن الحكاية الأم ، أي إننا أمام تحول واضح من سرد الأحداث إلى الوصف الذي أدى بالضرورة الفنية إلى توقف الزمن (زمن الحكاية = صفر) وهو وصف موضوعي لأن الراوي غير مشارك في الحدث ، ثم يستأنف الراوي سير الأحداث وعودة الزمن الأصلي للحكاية : (٣٨)

نادتها أمك لتدخل ، أخبرتها

لا تنشغلي بحظي إنا

إنا لا أقص عليك حلمي

بالأمس وفي هذه الغرفة بالذات

خرجت إلى الينبوع فجرا

تركت هذا الصبي لوحده [كذا] . . .

حين عدت ، رأيت ثعبانا . . .

ملتفا حول ابني واضعا رأسه فوق كتفه

كأن يضع رأسه فوق كتفه ويقبله

يلعبان معا

يضحكان معا

ثم لا يلبث السرد حتى يتحول على لسان الصبي (السيد المسيح) محاور الراوي الأول (الشاعر) ، حوارا صريحا يكمل به سائر الحكاية وما غاب في كلام الراوي الأول .(٣٩)

حين فتحت عيني

لم يكن هناك ثعبان

كأن الثعبان قد رحل . . .

وللحكاية أكثر من إيحاء ودلالة ، ليس فقط في أسلوب سردها القريب من الأساطير بل في شخوصها وأحداثها ، ولعل شخصية (المشعوذة) التي يشبهها الراوي بخرافة كردية قديمة لقوم يتنافسون مع الاكديين على الأرض (قرداغ) رمز واضح لأصالة الشعب الكردي وعلاقته بأرضه ، وعلاقة هذه المشعوذة بالصبي وأمه هي علاقة الشعب الكردي بكردستان وأرضه ، لأن السيد المسيح (الصبي) هنا يمثل كردستان، و ما الثعبان إلا رمز ودلاله واضحة للحركات الشعبية التي طالبت بحقوق كردستان وقضيتها القومية المعروفة ، وهو إسقاط صريح على الحاضر بدلالة (إنا لا أقص عليك حلمي) فالحكاية تسرد واقعا سياسيا بأسلوب (أسطوري / ديني) لكن ما لم ينتبه له الشاعر هو رمز الثعبان الذي يدل في الموروث الديني المسيحي على الخطيئة والألم وهو على خلاف رمز الصليب الذي يدل على الحياة والمطر والخصب(٤٠) .ولكي نتفهم البنية السردية للقصيدة وطبيعة التماسك فيها ، لابد من عودة سريعة لمناقشة مفهوم (الحدث الدرامي) فيها وأسلوب تواصله ونموه ، فهو مبني بأسلوب يبتعد عن الأسلوب الأرسطي التقليدي (بداية – وسط – نهاية) إذ تتابع الأحداث يجري على شكل دفقات سردية منفصلة لكل منها حدثه ، وهي متواصلة بخيط شفاف مع الحكاية الأم ، لأن كاميرا الشاعر ترصد مشاهد متلاحقة يكون الاحتدام فيها مذابا إلى درجة الاختفاء مما يسمح بظهور الغنائية ، لذا فمن الممكن تسمية هذا النوع من الحدث الدرامي بـ (الحدث الارتدادي) لأنه يظهر و يتقدم في جزء من النص (القصيدة) ليخبو وينزوي في جزء آخر منها ، وقد لاحظ (د. خليل الموسى) إن بعض القصائد الحديثة تخلو من عقدة واضحة وتنماز بصراع بسيط وعواطف متناثرة ولاسيما قصائد القناع منها ، لأن الحدث غير متواصل تتلاشى فيه الذروة وتفتقده بناءه الهرمي(٤١). وإني أجد إن التأثير

الحقيقي لهذا التحول في بناء الشكل السردي للقصيدة يعود إلى مؤثرات (الرواية الجديدة) وتأكيدها على تحطيم الحبكة التقليدية ورفض الرؤية المتوارثة للواقع . ويرى الدكتور الموسى إن هذا التحول سبب لتفكك بنية القصيدة وهو يشترط لوحدتها العضوية إن يكون لكل عنصر ((وظيفة غير منفصلة عن وظائف العناصر الأخرى ، وينجم عنها تكامل العمل ونموه وتوضيحه ، وهي وحدة تركيبية ناجمة عن تعدد العناصر والمستويات والإبعاد والعلاقات وتفاعلاتها))(٤٢). وقد فات الدكتور الموسى إن هذا ليس شرطا كافيا لتفكك البنية في القصيدة السردية ، فوجود العناصر الغنائية فيها إلى جنب العناصر السردية يوازن هذا البناء ويماسكه ، هذا فضلا عن إننا لا يمكن إن نحاكم القصيدة وكأنها نص قصصي، لأن وجود العناصر الغنائية فيها يدفع الشاعر إلى الانفلات من قبضة السردية نحو الغنائية النقية، ثم يؤكد الدكتور الموسى في موضع آخر من دراسته بأن الوحدة العضوية ((لا تنشأ في بنية الصوت الواحد الذي يذهب طولا في الأسلوب التقريري))(٤٣) وهذا كلام غير دقيق لأنه من الممكن إن تنشأ وحدة عضوية متماسكة في قصائد ذات بنية صوتية واحدة وخير دليل على ذلك قصيدة السياب (المسيح بعد الصلب) تلك القصيدة التي يعدها الموسى نفسه مثالا دراميا ناجحا (٤٤) وعليه فقصيدة (الصليب والثعبان . .) تقدم أكثر من صورة (الحكاية) بوصفها مركبا عقليا وعاطفيا، وإن جمع هذه الصور مع بعضها يصل بنا إلى التلاحم السردي المنبثق عن أماكن وأزمنة جمعت بين الحقيقة والخيال ، الديني والأسطوري ، الماضي والحاضر ، نجح(بيكه س) خلالها في ردم الهوة القائمة بين الزمن الكردي ومكانة عن طريق الحكاية، لعل ما سميناه تلاحما سرديا سوف ينتج حتما (دلالة كلية) تحتضن القصيدة وتجعلها مفهومه ، مما يوضح رؤية الشاعر للعالم وانتقائه لفئة اجتماعية معينة تساعدان على بناء فني متماسك بين زمنين تاريخيين يمسك بهما ويلج داخل بنية اجتماعية للنص .

٣. المتكلم في القصيدة – تناصات الرؤية المقنعة :

إن الموضوع الرئيس الذي يميز الجنس السردي بأنواعه المتباينة ويحدد أصالته الأسلوبية هو الإنسان الذي يتكلم ومن ثم كلامه ، لأننا اعتمادا على هذين الأمرين سوف نفهم ثم نفسر علاقة هذا الإنسان بعالمة ، لذلك سيكون تشخيصنا مقترنا بهذين الأمرين وسنناقش في هذه الفقرة الأمر الأول (المتكلم) من خلال تقنية (القناع الدرامي) أما الأمر الثاني (الكلام) فسنرجئ الحديث عنه لاحقا في فقرة (اللغة السردية) إذ يعد هذا الأسلوب الشكلي – القناع – واحدا من الأساليب التي تساعد الشاعر على إن يمزج ما هو شعري غنائي مع ما هو سردي موضوعي ، ليخلق رؤية درامية داخل القصيدة من خلال شخصية المتكلم ووصفة لما يحدث من أفعال تنمّ من مواقف متناقضة ، بدمج الماضي بالحاضر دمجا يساعد على انسياب الزمن بطريقة توحي إلى حوادث معينة يتحسسها الشاعر في واقعة المعيشي ، فالقناع ((مظهر اشد قوة وتعيينا على صعيد آليات السرد ، لاسيما صلة الصوت المتحدث بصوت الشاعر))(٤٥) فهو وجود مستقل للقصيدة يتخلص به الشاعر من قضية الذاتية في التعبير(٤٦) لكن هذا لا يعني إن هناك تطابقا بين المتكلم و (إنا) الشاعر لأن القناع في الأصل ((محصلة العلاقة بين هذين الطرفين أو الصوتين ولأنه كذلك فهو ينطوي على عناصر منهما معا ، دون إن يتطابق مع أي منهما))(٤٧) وهذا سوف يفرض شكلا سرديا تدور فيه اغلب قصائد القناع وهو (المنلوج الداخلي) الذي يستطيع الشاعر فيه إن يعبر بصورة أوسع عن ذاتيته ورؤيته الخاصة لما يدور من تحولات في المجتمع مع بقاء صوت المتكلم الذي لا يطابق بالضرورة صوته وهذا ما يؤكده الناقد (أ.ل.فرينج) بتأكيده على إن الشخصية الدرامية في الشعر تمتلك تميزها في الفكر والإحساس عن الشاعر ذاته ، أو كما يفكر به أو يحس به ، لأن الشخصية – حينما تتكلم إنما تفعل ذلك من خلال شفتي المؤلف (٤٨) . فالشاعر يبحث بقصيدته عن شخصية معينة يصطفيها متكلما عنه

وعن تجربته ، لما في هذه الشخصية من سمات مشتركة بينهما تؤهلها إن تكون رسولا بينه وبين القارئ .لقد أتاحت فكرة القناع في هذه القصيدة لبيكه س إن يستلهم الأساطير ويسترجع التراث الديني ويحيك الحكايات على وفق سنن التاريخ ومؤثرات العصر الحديث في أماكن محددة جغرافيا ، وقد انتقى لذلك شخصية (السيد المسيح) التي تصلح للتعبير عن رغباته الدفينة بمهاجمة الظلم والبحث عن الحرية والفداء في سبيل الإنسانية جمعاء ، وهو بهذا يعيد إلى الأذهان قصيدة السياب الشهيرة (المسيح بعد الصلب) مع اختلافات واضحة في البناء الفني بين القصيدتين.(*) ولكي نستطيع إن نبين هذه الاختلافات لابد لنا من إن نحدد أداة فهم السرد من خلال شخصية القناع في القصيدتين ، ففي أي خطاب لابد من وضع الأحداث المتسلسلة داخل وعي شخصية معينة من داخل حبكة العمل نفسه ، لأننا لا نفهم رؤية المؤلف إلا من خلال هذه الشخصية ، أي إن من الضرورة التي تفرضها طريقة فهم الأساليب القصصية وجود شخصية تمثل وجهة النظر التي يرى الشيء بعينها ويفهم بإدراكها (٤٩) وكما هو معروف إن وجهة النظر مرتبطة بالراوي المتكلم نفسه وظاهرة في قصيدة الصليب والثعبإن بشكلين (الأول) بضمير المفرد المخاطب (أنت) بإذ يمثل في القصيدة وكأنه شخصية منفصلة عن المحكي عنه فبدت بذلك القصيدة سردية ، أما (الثاني) فبضمير المتكلم (إنا) وهو ما تعبر عنه تجربة الشاعر متداخلة مع صوت السيد المسيح ، فيتحول حينها الحوار مع الغائب إلى(منلوج) ويتحول الغائب المخاطب إلى حاضر متكلم لأن المحكي عنه سوف يتحول إلى راو ، وبذا يتساوى ضمير المفرد المخاطب (أنت) مع ضمير المفرد المتكلم (إنا)(٥٠) وهذا ما يمكن تسميته بالاستخدام الجزئي للقناع(٥١) أما في قصيدة السياب فالأمر مختلف من إذ موقع المتكلم وشكله، ولاسيما إن السياب يميل في قصائده السردية إلى بنية منلوجية واضحة، لذا فقد استعار قناع شخصية السيد المسيح كي يدير خلالها مونولوجا داخليا يكشف فيه عن أفكار والآم وتضحيات هذه

الشخصية الدرامية المستعارة من مصدر ديني أسطوري ، والشخصية (القناع) في القصيدتين كلتيهما مثال للبطل المحبط المأزوم، العاجز عن أداء أي فعل ايجابي سوى سمه الإنسانية التي وسمته وتحمله للعذاب على يد جلاديه ، وهذا ما وضح مليا في قصيدة السياب بعد استدعائه لها وتوحده معها بصوت منلوجي واحد مما فرض شكلا كليا للقناع (٥٢) إذ امتزجت التجربتان معا وانتفى بذلك الفرق الزمني والتاريخي بإذ أصبح الواقع المرير الذي يعيشه الشاعر من ظلم وطغيان قسيما بين الاثنين (*)، لأنه إذا كانت الشخصية المتقنع بها ((فاعلة بتجربتها في الشاعر هيمن الماضي على الحاضر وفرضت الشخصية التراثية سياقها الخاص على الشاعر، وعاد بنا الشاعر إلى مرحلة استدعاء التراث في عصر الإحياء، وصارت التجربة الشعرية وسيلة بدلا من إن تكون غاية))(٥٣) ولعل هذه الوسيلة هي التي دفعت السياب إلى إن يتخذ من حكاية خيانة (يهوذا) للسيد المسيح رمزا دالا للعلاقة بين الشعب والسلطة، فقد استثمر شخصية يهوذا كما هي في التراث الديني المسيحي (٥٤) وهذه نتيجة واضحة لتأثره بالنادب الغربي الذي استثمر هذه الأساطير والرموز ولاسيما تأثره باليوت وستويل(٥٥) وقد استطاع بكل ما سبق إن يمزج الذاتي بالموضوعي وقد توحد بقناعة كاشفا وجوها جديدة، موظفا الموضوع توظيفا معاصرا من خلال استعارة ثلاث من أهم سمات شخصية السيد المسيح (الصلب – الفداء – الحياة من خلال الموت) مصورا بذلك معاناته ومعاناة المجتمع(٥٦) وقد استلهم(بيكه س)هذه الأجواء نفسها جاعلا إياها مادته في تصوير معاناة الإنسان الكردي مبينا ارتباطه الوثيق بمدينة (السليمانية) وتاريخها بحوارية مع السيد المسيح يترجى فيها حلول الأمن والسلام والأمل على مدينته بعد إن أصابتها لعنات متتالية عبر التاريخ (٥٧):

علق صليبك فوق الليل

عسى إن يتحول حين حلول الصباح واستيقاظك

إلى أربعة اذرع لنهر

هذه المدينة

علق صليبك فوق الليل

عسى إن يتحول حين حلول الصباح واستيقاظك

إلى القامة المنتصبة

لبشائر وأعياد

هذه المدينة

علق راسك فوق الليل

عسى إن يتحول حتى الصباح

إلى ينبوع الإشعاعات

لضريري هذه المدينة

بينما ينظر السياب من خلال هذا القناع إلى المكان (جيكور) نظرة رومانسية متفائلة ، لأن الموت لديه يتحول إلى أسطورة (٥٨) فهو ينتقل من المشهد الأول الذي يصور فيه المسيح مصلوبا والعويل والحزن يعم المدينة ، إلى المشهد الثاني الذي يصور فيه جيكور وهي مزدهرة محفوفة بالثمار ودفء شمسها يلمس قلب المسيح الذي تحول فيها إلى أسطورة اندمجت مع المكان (جيكور) فحولته إلى جنة أرضية.(٥٩)

حينما يزهر التوت والبرتقال ،

حين تمتد "جيكور " حتى حدود الخيال ،

حين تخضر عشبا يغني شذاها

والشموس التي أرضعتها سناها ،

حين يخضر حتى دجاها ،

يلمس الدفء قلبي ، فيجري دمي في ثراها .

ثم تتضح الرؤية لدى الشاعرين متداخلة أكثر عندما يتم التعامل مع القناع بوصفه موقفا إنسانيا يتجلى من خلاله السيد المسيح نذرا سماويا للفقراء والمسحوقين(٦٠) :

كل قامات صلبانك

فوق هذه الليلة

كما راسك

عسى إن يتحولن جميعا حتى الصباح

إلى أرغفة

أرغفة . . أرغفة

لجوعى هذه المدينة

والشاعر في هذا المشهد يتوارى صوته وصوت شخصية القناع (المخاطب) مظهرا رؤية إنسانية يتردد صداها في إقليم كردستان، مما يجعل همه الإنساني هما إقليميا محددا بمدينة السليمانية(٦١) أما هم السياب فهو هم لا تحده الأمكنة لأنه يخترق الحدود ليشمل كل الفقراء ، هم يمتزج بقوة مع مكامن المأساة في روحه الجريحة التي تنساب صوتا يمثل السيد المسيح (٦٢) :

كنت بدءا وفي البدء كأن الفقير.

مت كي يؤكل الخبز باسمي ، لكي يزرعوني مع الموسم .

إن اختفاء الشاعر وراء القناع الدرامي الذي اختاره بقصدية واضحة ، وظهوره بتقنية المتكلم الخفي ، سوف يزيد من حدة الإطار الأسطوري قوة ولاسيما إنه مستل أصلا من موروث ديني أسطوري ، وسيعطي الرموز المبثوثة دلالات أعمق من خلال التفاعل الصوتي بين المتكلم (شخصية القناع) بحضورها وملئها مساحات واسعة من السرد الغنائي ، وبين الشاعر المختفي خلف هذه الشخصية ، فضلا عن الانتقال بالزمن وتداخل الماضي والحاضر والتوتر الدرامي الذي ينتج

عنهما ، ((فالمتحدث بضمير المتكلم هو الشخصية ، فيما يكتسب السرد الذاتي هنا سمة العائدية الدلالية الصريحة على الشاعر ، وهنا لا تعود دلالة اسم الشخصية فقط ، هي مفتاح البحث عن تطابقات بين الشخصية المقنعة والذات المتقنعة بها ، بل تكون صورة القناع واصله ، ودلالة الشخصية المقنعة في القصيدة ، وعلاقة الزمن الأسطوري بالزمن الحاضر ، هي مفاتيح القراءة الممكنة))(٦٣) هذه القراءة التي تتبعناها في قصيدة (الصليب والثعبإن ويوميات شاعر) انطلاقا من الحوارية وتباين الضمائر وصولا إلى الأحداث والإشارات المكانية والحكايات الخرافية المضمنة التي حملت في طياتها ، وعلاقة كل هذا بالواقع الحياتي والتاريخي الذي مرت به التجربة الشعرية ، توضح للمتلقي إن العمل الشعري ذو الطابع الدرامي إنما هو " بناء على مستويين ، مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها ، فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي بمقدرة الشاعر على بناء عملة الشعري بناء فنيا فحسب ، بل نعاين كذلك ، هذه هي القيمة الموضوعية لعملة ، مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها "(٦٤) .

٤. بنية المفارقة :

إن لجوء الشاعر لهذه البنية محاولة جمالية للتقريب بين العناصر الشعرية والسردية معا ، فهي موقف وأسلوب يلجا إليه الفنان تحت مؤثرات متباينة ، منها ما هو شكلي جمالي انطلاقا من فرضية إن المفارقة بنية (٦٥) والبنية ((هي كل ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما ، والعناصر والعلاقات القائمة بينها ، ووضعها والنظام الذي تتخذه))(٦٦) ومنها ما هو إيديولوجي ثقافي مرتبط بموقف الشاعر ووعيه ونظرته إلى الواقع .وعليه فالمفارقة أسلوب تعبيري حامل لمعنيين احدهما ظاهر تمويهي والآخر باطن مقصود ، لذا فهي تقتضي بالضرورة دالا ومدلولا ، احدهما يرتبط بالشكل الخارجي والثاني يرتبط بمضمون العمل وفكرته ، وهي بهذه البنية ذات الدلالة الثنائية تقترب من (الاستعارة) إلا إن المفارقة تنماز باحتوائها

على علاقة توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول (٦٧). وسنحاول في هذه الفقرة من الدراسة إن نتصدى لأنواع المفارقة التي ظهرت في قصيدة (الصليب والثعبإن و يوميات شاعر) بوصفها أساليب سردية تناغمت مع الشعري للوصول إلى بنية متكاملة ، وهي على نوعين (مفارقة زمنية) و (مفارقة درامية)

أ. المفارقة الزمنية :

إن الأساس الفني لهذا النوع قائم على الاختلاف الجوهري في ترتيب الأحداث وتسلسلها بين زمن السرد وزمن القصة ، وإن التفاوت بين هذين الزمنين سوف يؤدي حتما إلى ولادة هذه المفارقة ، فكما هو معروف في النظرية البنائية السردية ، إن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابد إن تترتب في السرد تتابعيا ، وهذا قانون تفرضه طبيعة الكتابة الأفقية ، لأن راوي الأحداث لا يستطيع إن يروي أكثر من واقعة في الوقت نفسه ، وهذا يقربنا من حقيقة الفرق بين (زمن الحكاية) المتواصل بالتتابع المنطقي للأشياء وبين (زمن سردها) المتذبذب بين الحاضر والماضي والمستقبل بحسب ما تقتضيه الضرورة الفنية .

أ ← ب ← جـ ← د

ب ← د ← جـ ← أ

ومن خلال هذا الفرق بين إحداث الزمنين وأسلوب بنائهما في النص تنولد (المفارقة الزمنية) وهي منطلقة أساسا من عدم التطابق بين نظام السرد ونظام القصة (الحكاية)(٦٨) ولو تتبعنا هذا الأمر في القصيدة المدروسة لوجدناها زاخرة غنية ، إذ نستطيع إن نحدد زمنا حاضرا في القصيدة على لسان راويها الأول (٦٩) :

إنا الحلم اسمي
انتمي إلى بلد الخرافة
أبي هو الجبل

وأمي هي الضباب

وهو زمن تكويني ذو بعد أسطوري مرتبط بمعنى فكري قصده الشاعر للتدليل على بعد تاريخي تكشفه الأحداث اللاحقة (٧٠) :

صرت أنت سائلا منويا فولدت

جارة مسيحية

زهرة قرنفل تدعى مريم

فهذا المشهد الحواري المرتبط بزمن حاضر (زمن السرد) ينفتح عن طريق الاسترجاع على الزمن الماضي ، على حادثة استثمرها الشاعر من الموروث الديني لتكون له بؤرة زمنية وأساسا ينطلق منه ، عندما يذكر المخاطب وهو الراوي الأول وإنا الشاعر في القصيدة ، المخاطب وهو شخصية السيد المسيح بزمن ولادته ولعل هذا المشهد لفظيا لمدلول معنوي يفسر تلك الظروف الصعبة التي كانت تحيط بمكان ولادة الشاعر نفسه (كردستان) وهي رمز وإشارة لطبيعة الظرف السياسي آنذاك ، وهنا تتوسع الدلالة المقصودة من خلال تحول زمن السرد واتساعه نحو المستقبل تنبؤا بمستقبل شخصية السيد المسيح (رمز الألم في كردستان) (٧١) -:

رسمت مريم بقطعة من الفحم صليبا على عرض جبينك

ووضعت إكليل الشوك فوق راسك

فعلى الرغم من أن هذا المشهد يسرد بزمن ماض بدلالة الفعل الماضي (رسمت) ، (وضعت) إلا إنه رؤية أو نبوءة لما سوف تؤول أليه الحال مع مصير الشخصية المخاطبة ، إذ يتحقق مدى المفارقة من خلال المجال السردي الفاصل بين نقطة زمنية وأخرى بين الحاضر والماضي وصولا إلى المستقبل ، وهذا ما أكده

(جيرار جنيت) ، بقوله : ((إن مفارقة ما ، يمكنها إن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة (الحاضر) أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من اجل إن يفسح المكان لتلك المفارقة))(٧٢) .

وبوساطة هذه التنقلات الزمنية استطاع (بيكه س) إن يحمّل رسالته المغزى الفكري الذي قصده ، لذلك كي نفهم المفارقة الزمنية ونحل شفرتها لابد إن نستوعب العلامة التي حملتها هذه المفارقة بما تضمنته من مهارة ثقافية وأيديولوجية ، وهذا ما توضح بالعودة الثانية إلى الماضي والانحناء السردي الذي بنيت المفارقة على أساسه من الحاضر إلى المستقبل مع دوام العودة إلى الماضي(٧٣) :

كأن أبوك دغلا

في جبل متعرض للرياح العاتية والعواصف البرقية

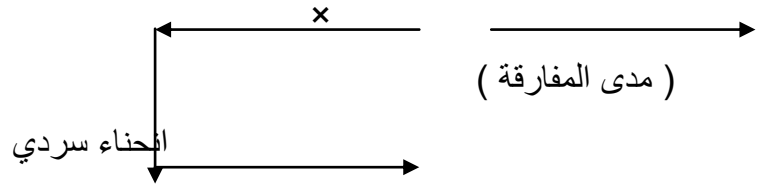
حين مخضت خرافة (پيره مه گرون)

قطيع امهار الحرية

وهكذا نجد إن القصيدة في تنقلاتها المستمرة في الزمن استطاعت إن تبني مفارقتها على الشكل الآتي:

الماضـــــــــــي الحاضـــــــــــر

المستقبل



وقد وظف الشاعر في بنية المفارقة الزمنية محورين أساسيين استطاع من خلالها إن يصل إلى الدلالة المطلوبة ، محور الزمن الماضي بما فيه من رؤية أسطورية ، ومحور الزمن الحاضر بما فيه من رؤية للواقع السياسي ، ومن خلال

التعارض والتحرك الجدلي بين هذين المحورين تنشط المفارقة وتتجدد على مسار السرد ، على شكل اتساع ينحصر بين زمنين (الحاضر ،والماضي) أو (الماضي والمستقبل) وهو ما يظهر على شكل استرجاع أو استباق مرتبط بالحادثة المعنية بالسرد على طول القصيدة .

ب- المفارقة الدرامية :

إن الأساس المهيمن في هذا النوع من المفارقة يعتمد (المعارضة النصية) منطلقا له، بمعنى ، إننا سوف نعتمد مجموعة العلاقات التي جمعت قصيدة (بيكه س) مع نصوص أخر والكيفية التي من خلالها تمت المعارضة بين الحدث الناشئ عن النصين لخلق مفارقة معينة يقصدها الشاعر ، وهو بهذا لا يحاكي الواقع كما هو على الرغم من إنه يدلل عليه ببعض الرموز إلا إنه يحاكي واقعا نصيا ، أي نص أدبي يحاكي نصا آخر ولغة تحاكي لغة أخرى غيرها للوصول إلى دلالة معينة أو كما يسميه رولان بارت (الإيهام بالواقع). ولو عدنا إلى القصيدة لوجدنا إن النصوص موضوع المعارضة قد اعتمدت من مشارب مختلفة مثل الكتب الدينية والتاريخية والأدبية ، بإذ يصنع الشاعر ما يشبه الموازاة اعتمادا على معارضة شكلية للغة هذه النصوص ، ناقلا محتواها من زمنه إلى زمن حاضر ، هو بالأحرى زمن الشاعر نفسه ، إذ يوازي الشاعر منذ بدء القصيدة بين صوته وصوت السيد المسيح ،عاكسا مشهد ولادة السيد المسيح على ظروف نشأة إقليم كردستان وتكوينه ، بتواز يكشف التشابه - بحسب الشاعر - بين المعطيات الأيديولوجية والاجتماعية والثقافية لحقبتين تاريخيتين مختلفتين ، الحقبة التي عانى فيها السيد المسيح والحقبة التي سعى فيها إقليم كردستان إلى استقلاله : (٧٤)

أهدتك جارة مسيحية
أحدى لعنات مدينتك
أول وصلة تلف بها

وأول صليب لهذه الحياة

وفي مشهد المفارقة إحالة واضحة إلى كتب دينية تعاملت مع قضية ولادة السيد المسيح مثل الكتب المقدسة والقران الكريم كما أشرنا سالفا لذلك ، وإن التضاد بين هذه الكتب والقصيدة بما طوعته من النصوص الدينية يفرض شكلا دراميا قائما على أساس المفارقة ، ولعل الشاعر هنا أعني عندما يغوص في بنيات لغوية لنصوص دينية محاولا استثمار مضمونها الفكري ، لا يريد بذلك التزويق الشكلي للقصيدة بل غايته أيديولوجية لأنها قائمة على أساس معارضة الحدثين معا . ويؤكد الشاعر غايته مرة أخرى عندما يستثمر من القران رحلة الإسراء والمعراج دامجا إياها برحلة السيد المسيح إذ تتولد المفارقة من الجمع بين هاتين الفكرتين بأسلوب تراجيدي نبيل : (٧٥)

كانت الملائكة تخرج من أعماق جب تشبه عينا

كلها تحمل صلبانا نارية ...

كن يأخذنك ويرينك من بعيد هشيم نيران الجحيم كما ورد في القران

يرينك عفاريت وثعابين وعمالقة الربوالمعروف إن النبي محمد(ﷺ) هو الذي قام بهذه الرحلة الخيالية (الإسراء والمعراج) وليس السيد المسيح لكن ما أراده الشاعر من ذلك هو إذابة الزمن على مراحله الثلاث (زمن السيد المسيح ، زمن النبي محمد ، زمن الشاعر)ومن هذا التكنيك تأتي الدلالة الكلية للبنية ، إذ الصراع بين المظهر والجوهر وبين الحاضر والماضي وبين الماثل والمسكوت عنه مما يضفي بعدا لبناء المفارقة .وحين يلجأ إلى تضمين فكرة (أصحاب الكهف) (٧٦) يدمج الديني بالأسطوري بأسلوب يمكن إن نسميه ، إدخال الايديولوجيا السائدة ضمن بناء القصيدة إذ أصحاب الكهف (الأكراد المعارضون) هم من حمل السلاح عبر

العصور المختلفة في وجه السلطة ، ومن خلال إشارته إلى أسماء معينة في التاريخ الإسلامي يولد التضاد الذي يمد المفارقة بالديمومة والاستمرار إلى إمام (٧٧) :

إنا لا اعرف أي سيف سيأتي ويذبحني ؟
سيف عمر ؟ أم سيف ذو الفقار ؟
ولكن ليأت الذي يأت
لقد أكملت شعري

ويعتمد الشاعر في بعض الأحيان المسرودان الأدبية الحكائية وما فيها من أسلوب قصصي جاعلا إياها مرجعية لإحداث مفارقة كما في قوله (٧٨) :

حتى ذلك اليوم الذي قدمت جدتك وقدمت معها أمك
استوقفتا قبالتك سيف سورة النار والمنجنيق
جعلتاك ترى هشيم شرارات الجحيم
أدخلتا الثعبان والعفريت والتنين تحت لحافك وأقفلتا عليك من مئة جهة
من يومها صرت مهدا لسؤال مذعور

فبين الأم والجدة وصورة الهشيم تمكث صورة المخاطب بوصفها تضادا لأحداث مفارقة تؤول باختلاف الشخص المخاطب المقصود سواء أكان الشاعر نفسه أم السيد المسيح ، فالمفارقة تواصل بين استمرار الم الجحيم وضياع الحياة ، مفارقة خطط لها النص لأحداث عنصر الصدمة باخفاقة كينونة الشخصية المقصودة والحدث المرتبط معها ، مما أدى إلى تكوين وحدة درامية ذات توتر حدثي حكائي مرتبط بطبيعة المرجعية الخارجية للمفارقة .

٥. اللغة السردية : الأسلوب ، الواقع ، الايديولوجيا

ثمة مقولة تؤكد إن الشعر صنعة لغوية بالدرجة الأساس ، لأنه يعتمد الومضات البلاغية والبنى التطريزية الجمالية ، خلافا للأجناس الأخر كالرواية التي تعتمد الواقع أساسا لها عن طريق السرد ، والدراما التي تعتمد الصراع مكونا لها

عن طريق الحوار ، ومع مرور الوقت ، بدأت هذه القوانين الصارمة تتآكل تحت ظروف ومتغيرات فنية وموضوعية أدت إلى تداخل الأجناس والفنون بعضها مع بعض ، فكان للقصيدة الحديثة نصيبها من هذا التغيير مما اثر بشكل مباشر على جميع قوانينها البنائية واخص بذلك القصيدة السردية الحديثة ، لأنها انفتحت على جميع الفنون من دون استثناء ولاسيما الفنون السردية منها ، وهذا حتما سيفرض تحولا بالغا في لغة الشعر ، من السيادة الشعرية إلى الهجانة السردية بكل ما فيها من قوانين جمعت الشعري والسردي معا داخل لغة النص ، ولعل هذا ما غفل عنه الناقد (جإن كوهن) عندما أكد على إن اللغة الشعرية على الضد تماما من لغة النثر واللغة الاعتيادية لأنها – لغة الشعر – تنحرف عن الاعتيادية من خلال غموض القصدية على المتلقي لتعود مرة أخرى كي توضح هذه القصيدة بدلالة معينة وهي دلالة تختلف عن دلالة النثر ، لأن الشعر يحافظ على دلالته الموحية بينما النثر يعتمد الدلالة المطابقة للواقع(٧٩) .

ويبدو إن كوهن في كلامه هذا يضع حدود صارمة بين الأجناس الأدبية ولغاتها وهو إن كأن محقا في رأيه عن اللغة الاعتيادية، نجده يبتعد عن الصواب عندما نفى الإيحاء عن لغة النثر لأن الواقع لا يقلل من شعرية النص بل يغنيه وما الامتزاج بين لغتي الشعر والنثر في القصيدة الحديثة إلا دليل على ذلك.

ولغة القصيدة ، موضوع الدراسة،زاوجت بين الأسلوب الشعري الدائر حول ذات الشاعر والأسلوب السردي الذي تردد صداه بين الواقع وايديولوجيا النص, فقد نهلت هذه اللغة من مشارب مختلفة ودمجت ثقافات متباينة وأعطت مدلولات عديدة، وقد أفادت من القصص الديني والشعبي والأسطوري على حد سواء وصولا إلى السيرة الذاتية ، واحتفت بمفردات التاريخ والحياة الواقعية والخرافية فكانت شكلا مكملا لمضمون سردي لا ينفك إن بدور حول ثلاث مفردات بوصفها بؤرا تتحكم بلغة القصيدة (الصليب - الثعبان - الشاعر). وتظهر هذه اللغة من خلال الأداء

القصصي وطريقة بناء الحدث والاهتمام بتطوره ، ورسم الشخصية المتكلمة وتشخيص كلامها ، مما ترك أثرا ظاهرا في مفرداتها ودلالة هذه المفردات ، ولعل تكثيف النص في بعض سياقاته باستعمال مفردات معجمية سردية يؤكد هذا الظهور والوعي الواضح للشاعر في غايته لسرد حكايات متعالقة متسلسلة مثل (قصة ،سرد ،حكاية ، رواية ،نثر ، مقامة ،...الخ) فالوصف مثلا واحد من أهم الأساليب القصصية التي كسر بها الشاعر التكثيف منتقلا إلى الإطالة وتكوين اللوحة السردية ،فلقد وصف المدن والجبال والليل والناس العابرين ،وتطرق إلى الحكايات والأساطير ، ودلف المباني والغابات والأنهر ليعود بعد إلى الموضوع (الحدث) الأساس ، أعني حكاية الصليب والشاعر : (٨٠)

حلبچة ،أيتها الرمانة الساقطة في حضن شنروى كولإن (*)

حلبچة : يا سؤال سيروإنه وبحث شهرزور

ياضوءا خافتا لنافذة وحيدة

إثناء رحيل الطيور على غير موعدها

ويا زخات متعانقة حول بعضها

أثناء رقصة الثلج

ومما يلاحظ على لغة القصيدة في هذا الأسلوب ، استمرارها المسهب في بعض الأحيان والاسترسال التصويري الذي يخرج أحيانا إلى التقريرية والمباشرة ، لكن هذه اللغة تعود إلى فاعليتها وقدرتها في التعبير عن الحدث الدرامي عندما تسود فيها لغة الحوار (٨١) :

من هناك تحديدا نطق صليبك

نطقت المسامير الجاثمة على جسد رحلتك وهجرتك . . .

من هناك تحديدا التف ثعبانك . . .

من هناك تحديدا

رأيت لأول مرة الرأس المكسر للجوع وجها لوجه
حين اعتلى سلالم بيتنا نحو السطح
كانت المرة الأولى التي أرى فيها العين المحفورة للفقر

والحوار يمثل الوسيلة الرئيسية للغة القصيدة ، إذ يتعاضد مع السرد معبرا عن وجهة النظر للراوي على شكل وحدات سردية مقسمة على راويين(*) ومن الواضح إن الحوار يدور بأفعال مرتبطة بالزمن الماضي عند كلا الراويين ولم يتحول الفعل فيه إلى المضارعة ، وهذا يؤكد مفهوم (الحدث الارتدادي) الذي أشرنا إليه سابقا، إذ يقل الاحتدام وينزوي التصاعد الدرامي إلا بما يناسب رؤية الشاعر ،وعليه نجد إن هذه اللغة قد أدت وظيفتين متلازمتين بين النص والمتلقي ، ففي الوقت الذي تخف فيه وحدة الغنائية وفضاءات الصورة المجازية التي تؤدي مهمة الانفعالات الوجدانية غير المبررة ، نجد إن القصيدة قد رسمت طريقا للمتلقي ،فالقارئ لا يتعامل معها على إنها مجرد لغة مطرزة بأساليب بلاغية وزخرفيه بل يتفاعل أيضا مع الأسلوب السردي الذي استعارته مما يخلق تجاوبا من نوع خاص ، ولغة القصيدة بهذا النسيج تقترب من نسيج اللغة السردية للفن القصصي فهو ((نسيج من التفاصيل الحقيقية والقاطعة يربط الوجود الواقعي للقارئ بالوجود الوهمي للشخصيات)) . (٨٢) فهذه التفاصيل تتحول إلى وحدات سردية لغوية أشبة بالشريط المتواصل على طول القصيدة وهذا ما يؤكد كلام الشاعر بقوله : ((شعري وعين الكاميرا قريبة (كذا) جدا من بعضهما ، فإنا لا أستطيع من دون صورة مجسدة كتابة الشعر ولهذا السبب فإن غالبية أشعاري الطويلة أو القصيرة تشبه الفلم الطويل أو القصير . هناك سلسلة من الصور المتعاقبة في أخذ اللقطة الصغيرة نحو الكبيرة ، والبعيدة والقريبة ، وبذات صيغة المونتاج السينمائي تؤثر في أشعاري مثلما مخرج فلم ربما يكون لديه العشرات من اللقطات لمنظر ، لكنه في النهاية يختار فقط لقطة أو لقطتين)) (٨٣) . ولعل أشارتنا السابقة إلى (الوجود الواقعي)

يحتم علينا العودة إلى الألفاظ وكيفية تحديد معناها من خلال استعمالها في الحياة ، وهذا الرأي يقربنا من معتقدات (ميخائيل باختين) في اللغة فهو يرى إن ((الخطاب اللفظي ظاهرة اجتماعية ، وهو ظاهرة اجتماعية عبر كل مبدياتها وفي كل عواملها سواء أكانت فرادى أو مجتمعة ، من الصورة الصوتية إلى ابعد ما تصل إليه المعاني المجردة))(٨٤) وبمعنى آخر يتضح من كلام الناقد إن راوي الأحداث فرد اجتماعي له انتماء معين ، وإن خطابه لغة اجتماعية لا فردية لذا فهو منتج إيديولوجيا وإن ما ينطقه عينة لهذه الإيديولوجية بما يناسب الحدث المقصود لأن إيديولوجية اللغة ((مجموعة من الأنساق الفكرية ، ينتظمها نسق فكري موحد ، وتحقق أهدافا محددة))(٨٥) . ففكرة الإصغاء مثلا بين الراوي الأول والثاني من خلال اللغة الحوارية في القصيدة ، تمثل رؤية اجتماعية ذات إبعاد إيديولوجية مرتبطة بامتدادات تاريخية والمثال السابق يوضح ذلك ولاسيما بعد إن يتأكد القارئ إن قضية كردستان وما يدور حولها من جدل سياسي عبر تاريخ العراق الحديث ، هي المقصودة بهذا التعبير ، فالوجود المصاحب للصراعات (الاجتماعية / الإيديولوجية) بين الماضي والحاضر ضمن حقب الماضي المختلفة وضمن الفئات الاجتماعية بما فيها من أشكال تعارض ضمن الواقع الاجتماعي ، يمثل العناصر الأسلوبية لبناء لغة سردية تقترب بهدوء من هذه الحياة ، ويمكن إن نرصد ذلك في موقع آخر من القصيدة(٨٦) :

يقولون : إنسد بابا دربند على بغداد
وتحولا إلى مدخل الجحيم
يقولون : صخور دربند
أصبحت كلها عيونا متوقدة
يقولون : في حنجرة دربند
زرع اليوم تاريخ ما

ولد تاريخ جديد

ولعل هذه التجربة تتأكد لدى الشاعر على شكل شفرات لغوية ترتبط بالحدث التاريخي الذي يضفي على القصيدة بعدا إيديولوجيا معينا ، وهو ما أكدته الناقدة (جوليا كرستيفنا) إذ بينت إن لغة الشعر لا يمكن استيعابها بشكل محدد إلا بوصفها معرضا للإنهائية الشفرة اللغوية (٨٧) .

ولإيضاح ذلك نتابع هذا السرد للراوي الأول في القصيدة (٨٨) :

لوحات منقوشة حديثا على أجساد ضحايا الزعيم الصديق عام ١٩٦٣

أولا :

مساحة ارض جرداء كاملة

إلا في بقعة واحدة

فرشتها

كريات ، كريات من الزهور

لم يعرف احد سر هذه البقعة من الأرض

وهذه الكريات الكبيرة من الزهور

والتاريخ المشار إليه مثل تحولا خطيرا في حياة العراق الحديثة ، فهو يشير إلى الانقلاب العسكري الذي أودى بحياة الزعيم (عبد الكريم قاسم) ودخول الفكر القومي لبعثي إلى السلطة ، ولكن الذي تشير إليه القصيدة هو ضحايا الزعيم في هذا التاريخ وليس الزعيم بوصفة ضحية للانقلاب ، فمن هو الزعيم المقصود؟ ومن الضحية ومن الجلاد ؟ وما علاقة كل هذا بكردستان ؟ والمعروف إن الشعب الكردي في العراق كان يتمتع بحقه الدستوري في المرحلة التي حكم بها عبد الكريم قاسم (*) ، فمفردات مثل (ضحايا) ، (صديق) تؤكد شفرة إيديولوجية في القصيدة ترتبط بشخصية (الزعيم) وهو موقف للشاعر تجاه الحدث التاريخي لم يرغب إن يصرح به بوضوح (٨٩) :

كأن الزعيم الصديق

جنرال صيف الهلاك

أول من حولها لنا

إلى مقابر أيضا

ولا نعلم إن كانت هذه (المقابر) إشارة دلالية إلى المقابر التي شهدتها مدينة حلبچة لاحقا أم هي مقابر ارتبطت بالحدث التاريخي سابقا ، ولكن الذي يتأكد لنا فعلا إنها تذكر بأن تاريخها كأن حقيقيا ، إن تشكيل المجتمع لوعي الشاعر عن طريق اللغة ، لا يعد دائما فعلا ايجابيا ، فلغة خطاب المجتمع لا تكون حيادية دائما فهي منحازة في بعض الأحيان وهذا سوف يؤثر بالضرورة على الوعي الذي تكون بفعل هذه اللغة ، لأنها بحكم طبيعتها ((منغمسة في حياة المجتمع اليومية ، بوصفها الوعي العملي لهذا المجتمع ولا مفر من إن يكون هذا الوعي منحازا مزيفا . وفي وسعنا إن نسمي هذا الوعي إيديولوجيا ، عندما نعرف الايدولوجيا بأنها بنية منظمة من الأفكار ، يتم تنظيمها وفقا لوجهة نظر بعينها))(٩٠) والأكيد في الأمر إن الشاعر يعبر عن تجربته وأفكاره من خلال وجهة النظر هذه ، وهي مرتبطة لا محالة بفئة الشاعر الاجتماعية ، فهو الوحيد القادر إن يعبر عن قيمها وقضاياها تجاه العالم ، لأنه الذات الجماعية المتكلمة بدلا منها ، وهي في حالة شيركو بيكه س تمثل مجتمع كردستان وليست فئة اجتماعية مخصوصة بطبقة معينة ، لأن هم الانتماء القومي يطغى على خطاب الشاعر ويحدد رؤيته للعالم ، كما اشرنا سابقا وهنا تتمركز الوظيفة الوجدانية للغة إذ تؤدي وظيفة إدامة التماسك والتوازن للمجتمع الذي يعبر عنه (٩١) بما فيه من تناقضات أو صراعات تتطلب من الفنان الوقوف عندها وقفة تأمل .

الخاتمة:

إن كأن لابد من كلمة أخيرة حول اللغة السردية لهذه القصيدة ، فإنني أجد ملاحظتين جديرتين بالذكر (الأولى) تتمثل بالصبغة الثقافية للشاعر ،إذ فرضت هذه الصبغة سردا خاصا ماز القصيدة بما يمكن تسميته بـ(سرد ثقافي)، أما (الثانية) فتتمثل بميل بعض أجزاء القصيدة إلى لغة خطابية هي اقرب إلى الكلام الاعتيادي المنثور وابعد ما تكون عن اللغة الأدبية ، وهي لا تعد بصدق عما دار في القصيدة من أحداث.

المصادر والمراجع

- القران الكريم /إنجيل متى/ إنجيل يوحنا .
- إيديولوجيا اللغة (ملف خاص / الأدب والايدولوجيا – الجزء الثاني) ، مجلة فصول ، عز الدين إسماعيل ، مجلة الخامس ، العدد(٤) يوليو – أغسطس – سبتمبر – ١٩٨٥.
- أساليب الشعرية المعاصرة ، د. صلاح فضل ، دار الآداب ، بيروت – ١٩٩٥.
- أسس النقد الحديث ، مجموعة من النقاد ، ترجمة : السيدة هيفاء هاشم ، دمشق – ١٩٦٧ ، الجزء الثاني .
- أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، ريتا عوض ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،د.ت .
- إشكاليات قصيدة النثر – نص مفتوح عابر للأنواع ، عز الدين المناصرة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، ٢٠٠٢ .
- الأصول الدرامية في الشعر العربي ،د.جلال الخياط ، دار الرشيد ،١٩٨٢ .
- إناء الألوان ، شير كو بيكه س ، دار الآداب ،ط١ ، بيروت ،٢٠٠٢ .
- البناء الدرامي ، د.عبد العزيز حمودة ، مكتبة الإنجلو مصرية ، القاهرة ،١٩٧٧ .
- البناء السردي في شعر شيركوبيكه س ،د.فاضل عبود التميمي ، دار سردم للطباعة والنشر ،ط١،السليمانية ،٢٠٠٨ .
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق ،د. شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ، ١٩٩٤ ، الجزء الأول .
- البناء القصصي في القصيدة الجاهلية ،د. محمود عبد الله الجاد ، مجلة الأقلام ، العدد(٣) ، ١٩٨١ .
- بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة : محمد الوالي ومحمد العمدي ، دار توبقال للنشر – المغرب ، ١٩٨٦ .

- بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة (دراسة) ، د. خليل الموسى ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق – ٢٠٠٣ .
- بنية النص السردي – من منظور النقد الأدبي ، د. حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي ،ط٣ ، ٢٠٠٠.
- حوار مع الشاعر شيركوبيكه س ، تحرير : سعيد الوائلي ، أجرى الحوار : علي المندلاوي ، الهدف الثقافي ٣اكتوبر -٢٠٠٥.
- جمهورية أفلاطون ، ترجمة : حنا خباز ، دار الأندلس ، بيروت ،د.ت .
- الخطاب الشعري والخطاب الروائي ، ميخائيل باختين ، ترجمة : محمد برادة ، مجلة الكرمل ، العدد (١٧) ، ١٩٨٥ .
- دستويفسكي والله – مختارات من أعماله الروائية ، تقديم : ارنست جوردن ، ترجمة : قسطندي شوملي ، دار الجيل ، بيروت ، ط١ ،٢٠٠٠ .
- دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د. محسن اطيمش ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ .
- ديوان السياب ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ .
- الرواية كملحمة برجوازية ، جورج لوكاش ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ .
- السرد الحكائي في الشعر الكردي المعاصر – صليب شيركو وثعبانه أنموذجا ، خالد علي ياس ، جريدة الأديب ، س٣ ، العدد(١٢٨) ، ٢٠٠٦ .
- السوسيولوجيا والأدب – البحوث والباحثون وسبل الارتياد ، د. قصي الحسين ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،ط١ ، ١٩٩٣ .
- الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، عز الدين إسماعيل ، القاهرة ، ١٩٦٧ .
- الصليب والثعبان ويوميات شاعر – مقاطع من قصيدة روائية ، شيركو بيكه س ، ترجمة وتقديم : دانا احمد ، السليمانية – العراق ، ٢٠٠٣ .
- ضرورة الفن ، ارنست فيشر ، ترجمة ، اسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .
- العراق (الكتاب الثالث) – الشيوعيون والبعثيون والضباط الأحرار ، حنا بطاطو ، ترجمة : عفيف الرزاز ، منشورات فرصاد ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
- علم دلالات الألفاظ والمجتمع ، جيفري ليتش ، ترجمة : عبد الواحد محمد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (١) ، ٢٠٠٤

- فن الشعر ، أرسطو طاليس ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، د.ت.
- فن الشعر ، هيغل ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨١.
- في البنيوية التركيبية – دراسة في منهج لوسيإن غولدمإن ، د. جمال شحيد ، دار أبن رشد للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٢.
- في سردية الحكاية الخرافية – مظاهر ثنائية الراوي والمروي له ، د. عبد الله إبراهيم ، مجلة الأقلام ، العدد (١-٢) ، ١٩٩٢.
- قراءات في الأدب والنقد ، د. شجاع مسلم العاني ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩.
- القصة الحديثة ، فرديك ج .هو فن ، ترجمة : بكر عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، د.ت.
- كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ترجمة :د. شكري عياد ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ،١٩٦٧.
- لغة الفن القصصي ، البرت كوك ، تقديم وترجمة : د. طه وادي ، مجلة الأقلام ، العدد (١٠) ١٩٧٧.
- لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي ، د. نوري حمودي القيسي ، الموسوعة الصغيرة (٧١) د.ت.
- مختارات نقدية من الأدب العربي الحديث ، محمد شاهين ، دار الشؤون الثقافية ، ط١ ، ١٩٩١ .
- مدارات نقدية – في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، فاضل ثامر ، ط١ ، ١٩٨٧.
- مدخل لجامع النص ، جيرار جينيت ، ترجمة : عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية ،د.ت .
- مرايا نرسيس – الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديث ن د.حاتم الصكر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩.
- مع الشاعر الكردي شيركو بيكه س ، حاوره عادل كرميإني ، جريدة الأديب (ملف خاص) ، العدد (١٢٨) تموز -٢٠٠٦
- المفارقة في شعر الرواد ، قيس حمزة الخفاجي ، دار الأرقم للطباعة – حلة ، ٢٠٠٧ .
- المفارقة في القص العربي المعاصر ، سيزا قاسم ، المجلد الثاني ، العدد (٢) يناير – فبراير – مارس
- منظر الرأي في الشعر عبر التاريخ ، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (١٠) ، شباط -١٩٨١.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي ن د. صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧.
- النفخ في الرماد ، د. عبد الواحد لؤلؤة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط٢ ، ١٩٨٩.
- هدف الرغبة الغامض البعيد – علم اللغة (ملف خاص) ، توني كرولي ، ترجمة : باقر جاسم محمد ، مجاة الثقافة الأجنبية ، **العدد (١) ، ٢٠٨.**