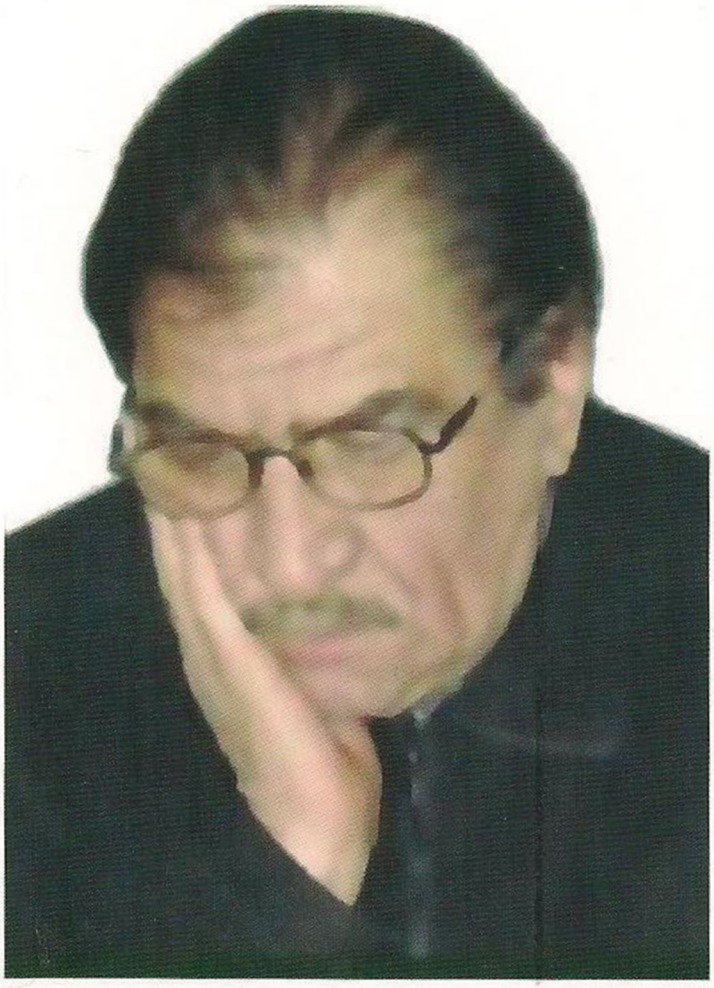
صباح الانباري

المكان ودلالته الجمالية

في شعر شيركو بيكس



نينوى

المكان ودلالته الجمالية
في شعر شيركو بيكس

اسـم الكتـاب : صورة المكان ودلالته الجمالية
في شعر شيركو بيكس
اسـم المؤلفة : صباح الانباري
عـدد الصفحـات: ١٣٦
القيـاس : ١٤,٥ × ٢١,٥
١٠٠٠/٢٠١١م - ١٤٣١هـ

© جميع الحقوق محفوظة
Copyright ninawa

دار نينوى
للدراسات والنشر والتوزيع

سورية - دمشق - ص ب ٤٦٥٠
تلفاكس: ٢٣١٤٥١١ ١١ ٩٦٣ +
هاتـــــف: ٢٣٢٦٩٨٥ ١١ ٩٦٣+

E-mail: ninawa@scs-net.org
www.ninawa.org

العمليات الفنية:

التصميم الداخلي والتدقيق اللغوي: دار نينوى
إخراج الغلاف: م. سوسن الحلبي

لا يجوز نقل أو اقتباس أو ترجمة، أي جزء من هذا الكتاب، بأية وسيلة كانت
دون إذن خطي مسبق من الناشر.

صباح الانباري

المكان ودلالته الجمالية
في شعر شيركو بيكس

المكان ودلالته الجمالية
في شعر شيركو بيكس

*

المكان هو فسحة وجودنا ومماتنا. وما المهد واللحد ألا مكانين.لا شيء
خارج المكان. وما الزمان من دون المكان ألا خواء كما أعتقد.
المكان يعني ما نتحرك فيه ونفكر فيه ونعمل فيه حيث
يؤشر لوجودنا بكل ما فيه من أصغر خلية،
ولنقل غرفة، إلى كوكبنا
شيركو

المقدمة:

استأثرت بنيةُ المكان في قصائد شيركو بيكس بحيزٍ وَسِعَ اشتغالُه دلالاتها الجمالية، ومخزونها الإيحائي، والمثيولوجي، وطاقتها التحويلية، والانتقالية، والارتقائية، فضلاً عن كثافتها التي منحت شعر شيركو هوية كردستانية، وروحا كردية خالصتين، ومحلية انفتحت آفاقها على مساحات إنسانية شاسعة.

المكان عند شيركو بيكس ليس مكاناً ذهنياً أو افتراضياً. إنه مأخوذ بواقعيته، وطبيعيته، وتماهيه مع الإنسان في جملة علاقاته ونشاطاته، وتأثيراته المتبادلة؛ وله في شعر شيركو وظائف عديدة، ومختلفة تناولناها في متن كتابنا هذا سعياً منا وراء بيان تجلياته الشعرية، وانعكاساته الحياتية، وانصهاره في بوتقة الواقع الذي خاض غماره الإنسان الكردي بشكل يومي، وتفصيلي.

الكتاب إذن هو بحث في جوهر المكان وجمالياته، وفي خزينه الذاكراتي واسترجاعاته الصورية، وفي تفاعله مع الحدث وتداعياته، وفي سيرته التفاعلية المنفلتة من قيود التاريخانية ومحدداتها وموجهاتها الملزمة، وانصهاره في بوتقة الروح الشيركوية، وتوحده مع سيرة الشاعر الذاتية والحياتية، واندماجهما في سيرة شعرية أذابت بينهما الفواصل والعوازل؛ وأغنتنا عن البدء بالسيرة التقليدية الجاهزة التي درج الكتاب والمؤلفون على وضعها في فواتح دراساتهم، وبحوثهم، ومؤلفاتهم، وقد تجلى الشكل السيرتي الجديد في بحثنا المتصدر للكتاب، والموسوم(شيركو بيكس..سيرة ذات مكانية).

إن استراتيجية حضور المكان في مطولات شيركو الشعرية خصوصاً، وقصائده الوامضة (البوسترية) عموماً فرضت علينا دراسة صوره المختلفة، وتصنيفها على أساس مهامها الأدائية أو الوظيفية، وهذا هو ما فعلناه في بحثنا العام الموسوم(صور المكان ودلالته الجمالية في شعر شيركو بيكس) وكما يأتي:

1.صور الأمكنة الخبرية/ 2.صور الأمكنة الابدالية/ 3.صور الأمكنة القصية/ 4.صور الأمكنة المغلقة/ 5. صور الأمكنة المشبهة بها.

عرَّفنا الأولى على أنها صورٌ خبرَ الشاعر فيها ظرفي الزمان، والمكان، وتفاصيل حصولهما، ثم أعاد إنتاجهما في مصهر مخيلته الخلاقة بشكل أتاح لها (للصور) امتلاك

جاهزية الإخبار عن الشيء، ومثالنا الكبير على هذا قصيدة شيركو بيكس(حلبچه). وعرَّفنا الثانية على أنها الصور التي استعار فيها شيركو حاسةً أو أكثر من حواسه الفاعلة ومنحها لشيء (مكان) جامد بغية أنسنته جزئيا أو كلياً، وترك تلك الحاسة تنطق بلسان ذلك المكان كما في قصيدته(بدلاً مني). أما الثالثة فهي انعكاس طبيعي لفعل النفي، والتغريب، والإقامة الجبرية بعيدا عن المكان الأم، والتي شهدها الشاعر جميعاً في فترات مختلفة من حياته التي لم تعرف الثبات، والاستقرار في مكانه الأثير كردستان إلا في السنوات الأخيرة. وأما الرابعة فهي تلك الأماكن المأهولة بالناس، ولكنها تمتاز بانغلاقها عليهم، وتضييقها فسحة حياتهم، والزجّ بهم في عزلة تسورهم بالستائر، والسواتر التي تحول بين الداخل (داخل المكان) والخارج(خارج المكان). وأخيرا وليس آخراً الأمكنة التي تمتاز بأيقونيتها وبطاقتها الكامنة، وقدرتها على التمثيل، والاستبدال.

وخلصت الدراسة إلى استنتاجات مهمة، وتعريفات مبسطة لأقسام الأمكنة الخمس. ولما كان الجبل هو المكان الأكثر تناولاً، وحضوراً في شعر شيركو بيكس لذا اشتغلنا عليه ببحث مستقل تناولنا فيه قصيدة الشاعر الطويلة (أنشودتان جبليتان) التي بينّا من خلالها معنى أن يكون امتداد الجبل عمودياً، ومنتصباً. وذكرنا أنه يشكل بطريقة ما ترفعاً عن دنايا، ورزايا العالم الأفقي، وسمواً على الأرض، واستئثاراً بأكبر حصة من السماء. وهو قوام متماهٍ بهامات أولئك الذين حفلت، واحتفت بهم هذه القصيدة وغيرها من قصائد شيركو بيكس.

ولما لم تكن صور المكان مقتصرةً على ما ذكر فقد تناولناه كحاضنة للنص، وكان مثالنا على هذا (كتاب القلادة) الصادر في بيروت بطبعته الأولى عام 2009. والذي رصدنا من خلاله حركات القلادة وانتقالاتها في المكان والزمان، وتعريتها للذكورة والفحولة، وما شهدته من اغتصابات، ونكبات، وويلات. وخلصنا إلى أن(كتاب القلادة) يعد بياناً شعرياً أنثوياً ضد الذكورة، وأفعالها التدميرية.

أما (دورق الألوان) فقد تجلَّت مكانياته من خلال سطوة اللون، وهيمنته على فضاء القصيدة، ومؤثثاتها الشعرية. وقد أكدنا من خلال مبحثنا هذا على تضمن كل لون دلالة مكانية خاصة، وفرقنا بين اللون الطبيعي للمكان واللون الصناعي، وتأثيريهما. فالبيت . على سبيل المثال لا الحصر . مكان لكن ألوانه مصنعة، والجبل . على سبيل المثال أيضاً . مكان لكن ألوانه موجودة بطبيعتها وهذا هو محور اهتمام شيركو، والمَفْصَل الأكثر حضورا في معزوفته اللونية.

وفي مبحثنا الذي خصصناه لقصيدة(الكرسي) تعاملنا مع الكرسي كمكان متحرك مخصص للجلوس، ومتنقل بين الأمكنة الثابتة. وتعاملنا مع القصيدة أيضاً كسيرة ذات مكانية عامة،

وإذا كنا قد تناولنا قصيدة(الصليب والثعبان ويوميات شاعر) واعتبرناها سيرة مكان ذاتية متماهية في سيرة شيركو الخاصة فان قصيدة(الكرسي) هي سيرة ذات مكانية عامة متماهية في سيرة السليمانية كمكان عام.وفي مبحثناالموسوم بـ(مضيق الفراشات) تطرقنا الى غربة الشاعر وانتقالاته فيها، وتطلعه الى العودة من خلال مضيق يمتد من الغربة الى كردستان، وعلى امتداده الزمني تتجلى أرواح الشعراء الكرد بهيئة فراشات لا تتردد في القاء نفسها بنار الوطن. أما مبحثنا الأخير فقد تناولنا فيه كتاب د.فاضل التميمي الموسوم بـ(البناء السردي في شعر شيركو بيكه س) اذ القينا نظرة عامة على مباحثه ثم انتقلنا الى مبحث المكان ومناقشة آراء التميمي فيه، والتوسع في موضوعة بنائه.

ولا يفوتنا في هذا التصدير الإشارة إلى أن أفكارنا، ورؤيتنا النقدية لشعر شيركو بيكس شكلتا المصدرين الأساسيين لمادة هذا الكتاب فضلاً عن دواوين الشاعر، وبعض المقالات التي تناولت شعره، والحوارات التي أجريت معه على صفحات الشبكة العنكبوتية. نأمل أن يكون جهدنا المتواضع هذا مساهمة جادة في إبراز مكون أساسي من مكونات شيركو بيكس الشعرية.

صباح الانباري
Australia 2010

شيركو بيكس

سيرة ذات/ مكانية

(الصليب والثعبان ويوميات شاعر)

*

عذبني الشعر لكي أنمو شعرياً. أنه كعذاب السنبلة في مخاضها الأرضي ولكن في النهاية تعلم أنها تدخل في تكوين خبز يسعد الآخرين!.

نعم صار الشعر حياتي.

شيركو

بمغايرة عن المألوف من السير الذاتية قدم لنا شيركو بيكس في قصيدته(الصليب والثعبان ويوميات شاعر) سيرة (ذاتمكانية) منطلقاً من أهمية ما للمكان من دور مؤثر وفاعل في احتواء مكوّن الشاعر ومنظومة أحلامه ورؤاه، واستذكاراته. فهو عنده، كما جاء في احد لقاءاته، ليس مجرد حاضن للزمن حسب بل هو فسحة الوجود والموت، هو المهد واللحد، هو التكوين، والاستذكار، والهوية. ولما كانت هذه العناصر محض عناصر وسمات إنسانية خالصة فان تفعيلها ذاكراتياً يؤدي إلى تفعيل الحياة التي أسستها خطوات الشاعر على تضاريس المكان.

ليس ثمة فرق كبير بين الأمكنة وبين شيركو بعد أن تحولت في شعره إلى حاضنة لحياته بكل ما حدث لها وفيها، وما أصابها من الأوجاع والمسرات، والكوارث. إنها غريمه المؤنسن الطافح بقوة التشويق المثير للدهشة، والغرابة، والرغبة في استكناه الجوهري. إنها مجموعة الصفات الإنسانية التي منحت لها فأخرجتها من الهامشية إلى الجوهرية، ومن الشيئية إلى الحيوية، ومن الجمود إلى الحركة، ومن الركون والإمعان في العزلة إلى المشاركة الوجدانية المنفتحة على تجربة البشر، ومن جفاف الصورة وتيبسها إلى جمال الصورة وتدفقها في قصائد شيركو الشعرية، وخاصة المطولات منها معززة انتماءه إليها سواء من خلال تضمن اسمه على الجزء الأكثر حضوراً منها(كو) الجبل، أو من خلال نظرته التقديسية لشخصية الأب"**أبي هو الجبل**"**(1)**، أو من خلال حياته التي امتزجت أنفاسها بأنفاس كردستان وتضاريسها الجبلية التي تشكلت في تفكيره، وحلمه منذ رأى عالمها السحري المبهر، والمدهش.

الجبل إذن هو أول الأمكنة وأكبرها حجما وأطولها قامة، وهذا هو ما شغل شيركو كثيرا، وطويلاً، وجعله يفكر في ما عساه يفعل ليكون غريمه الحقيقي. من هذا الشاغل الكبير بدأت رحلة الذات مشوارها الطويل مع الشعر بعد أن أدركت أنه السبيل الوحيد، المحفوف بالعذابات والمعاناة، والمخاطر للوصول إلى قمة ذلك الجبل، إلى ذروة الإبداع الشاهقة.

لقد ولد شيركو عام (1940) في حي من أحياء السليمانية، ولحظة رأى النور للمرة الأولى رسمت القابلة على جبينه صليب آلامه وعذاباته، وعلى رأسه وضعت إكليل شوك توج غربته التي ستمتد مع العمر إلى أجل شيّأته المنافي اسفيناً بين أضلعه المتقاطعة. لقد كتب

على شيركو العذاب، والاكتئاب..العذاب الذي نمت في رحمه الكلمات، والصور، والرؤى، وطلاسم الوجود.. العذاب الذي استمرأ نمو شيركو بيكس على جمرات القصائد ومباهجها."**عذبني الشعر لكي أنمو شعرياً**".**(2)** وما عذابه إلا جزءًا من عذابات كردستانه التي استهدفها الغزاة والبغاة، والطغاة والمارقون. فتح شيركو بيكس عينيه في منطقة (سورداش)**(3)** حيث كان والده معلماً هناك:

حوَّل المعتقل أباك قمراً

وحوَّله التشرد وطنا

والزلازل نشيداً

والقيود والسلاسل معلماً

[سافر والده فائق بيكس إلى بغداد عام 1924درس وتخرج فيها ليعود إلى السليمانية عام 1926، وبعد أن عمل مستخدما في مديرية أشغال أربيل عدة أشهر عيّن معلماً في مدرسة (زانستي) بالسليمانية.]

في ذلك المكان الكردستاني (في زانستي)**(4)** رأى شيركو ما رأى من عجائب الجبال، وأهوال الوديان، وأغوار الكهوف وعتمها الغامضة. سمع عن أساطيرها وخرافاتها، وحكاياتها فتشكلت في ذاكرته صور فريدة وغريبة وعجيبة أسست تاريخه الذاكراتي. كبر وكبرت معه موحياتها، وصليب دلالاتها فاستعادها كرموز شعرية ضمن منظوماتية أنساقها وأطراسها المنقوعة بعصارة موهبته المتفردة. في ذلك المكان الأسطوري وفي فضاءاته الخرافية تماهت النبوءة والواقع، وتماهت الرؤيا والحقيقة فتشكلت الصور الأولى لطفولته التي علقت مصيرها على صليب البراءة. يروي لنا شيركو ما رأته والدته ذا صباح عندما أبكرت في الرواح إلى الينبوع ثم عادت لترى ثعبانا أطول من ذراع إبليس يلتف حول بدنه واضعا رأسه على كتفه، وهو يهمس في أذنه كمن يحاول البوح بسر ما فروت للغجرية ما رأت في ذلك الصباح الضبابي:

رمت الغجرية الأحجار البنفسجية على جلد الجاموس

فصارت الأحجار صلبانا وقالت بعد ذاك

سيسحب الألم على أعقاب وجعه

هذا العمر كما الدم المنساب

منح الثعبان سمه لعاشقه

التف الثعبان حول معشوقه الذي اختاره

منحه الثعبان لغة

سيجعل من الكلمة خرافة

ما ان يكبر

سيأتيه الحلم ويكتب على فخذه

سر قلب الرب وأنبياء الرب

وسر هذا الكون(**6**)

بعد هذه النبوءة/ البشارة توحد الصليب والثعبان، الشاعر والإله، الطفل والتأمل. "كنت طفلا متأملا في جبروت جبل الخوف والذهول" وسنعرف أن هذا الجبل هو(چرماوند)(**5**) الشاخص المتربع على كاهل (سورداش)، وان له التأثير الأول على شيركو، وعلى انطباعاته التي ستترك لها في ذاكرته آثاراً ثابتة، ومشاعر مستفزة بالمخاوف والهواجس.

تجدر الإشارة هنا إلى أن الصليب والثعبان فكرتان متأتيتان من جوهر مفردات عنونة القصيدة (الصليب والثعبان ويوميات شاعر)، ومقترنتان بحياة شيركو منذ أن وعى أنه الصليب والثعبان معاً، وحتى كتابته ليومياته الشعرية. رب سائل يسأل لماذا اختار شيركو الصليب؟ ولماذا الثعبان؟ ويأتي الجواب من داخل النص ومن حياة شيركو المفعمة بالغربة، والوحشة، والعنف، والألم، والحب، والبهجة، والأمل، والتطلع إلى عالم أجمل وابهى. لو خير شيركو لما اختار الصليب، ولما اختار الغربة، ولكن ما حدث فعلا أنهما فرضا عليه. لقد ولد شيركو في مكان هو مهد الآلام والعذاب، والمعاناة، والاغتراب، والاحتراب، وهو محط أنظار الطامعين، والمارقين، والمستحوذين على الخيرات والثمرات، وتفاقم عنده، وتعاظم الشعور بالغبن، والحرمان، ورأى كردستانه مثل تفاح جبلي يمد له يدا حانية لكنه لا يستطيع الحصول على قضمة واحدة في الوقت الذي تكالب على قضمه الغرباء، والأدعياء، والساسة المستلبون، والمستكلبون، والمستأذبون. لقد حمل شيركو صلوات الكرد ونذرهم، لوعة العذارى، وأنين الثكالى، ودموع المستجيرات ليقدمها بتضرع لآلهة الشعر كي تهبه الكلمة، والجملة، ونور القصائد المتدفق من ملكوت الأشعار.

امتطيتُ أرجوحةَ الشفق وظهر الضباب

تعلمتُ لغة الدغل والحجر والرماد والبساتين

كتبتُ في دفتر الثلج أولى قصائدي

أنا الصليبُ الملتف حوله الثعبان

تقول الأسطورة أن (قدموس) الفينيقي الذي علَّم الإغريق الكلام، سوف يتحول بعد موته إلى ثعبان. وها هو ذا يأتي بهيئته الخالدة لينام على كتف الشاعر، ويعلمه سر الكلمة، وسحر الجملة، وقداسة الكلام. في ذلك الزمن المبكر من عمره "كان (سورداش) تحت أبط (چرماوند) أشبه بأرنب مغموس في الوحل"، وكان الشاعر الغض لا يزال يكبر ليطول قامة الأسئلة الغامضة. يسأل والده المبحر أبداً في مسالك الكلمات ومساراتها:

الرب أكبر أم أنت

الرب أكبر أم الجبل

هل بامكانك أن تأخذني إليه؟

لم يظفر الشاعر/الطفل إلا بأجوبة تراوغ فطنته المبكرة. هيمن الخوف متربعا على أعلى قمة في ذاته القلقة فأسرى به الخيال إلى مجرة كاروان كوزه(**6**) (قاتلة القوافل) ليفتح له الباب الصخري، ولتخرج الملائكة إليه حاملة صلبانها النارية:"كن يأخذنك ويرينك من بعيد هشيم نيران الجحيم/ يرينك عفاريت، وثعابين، وعمالقة الرب"وكان الخوف يتناسل في رأسه منغرساً في أعماقه القصية:

الخوف..الخوف..الخوف

كانُ يشرب في البيت مع الماء

يعجن مع الدقيق

كان داخل قطن اللحاف

وفي الخارج كان الخوف كما الحسحس..كما الحارس

يقف ويحاصر الأسئلة

في الثامنة من عمره (1948) غادره الأب راحلا إلى العالم الآخر فورث عنه أشجان كردستان، وهموم الوطن، وجرحاً صعب المراس، وتركة ثقيلة من الهواجس، والمخاوف، والظنون. ترك له أنين حلبچة، وخوفها المتأهب، وضوءها الخافت في ليالي الاغتراب.

رحيل والدك في كل عام هو رحيل سنونو الشعر

ورحيل ريح غاضبة ورحيل الم صعب المراس

ولعل مصدر هذا الإحساس متأت من الرحيل المبكر الذي لم يترك مجالا للشاعر/الأب أن يأخذ من الحياة قدر ما أعطى. يروي لنا شيركو عن والده أن نصيبه كان من النهر الضمأ، ومن اللهيب البرد، ومن الحنطة الجوع. لقد رحل والد شيركو، وبرحيله فتحت بوابة الفقر، والحرمان ذراعيها لتضم الابن بقوة واغتلام لجحيم أتونها المستعر.يقول الأستاذ مصطفى صالح كريم:"في الثامن عشر من شهر ديسمبر (كانون أول) عام 1948 توفي الشاعر في مدينة حلبچه التي كان معلماً في إحدى مدارسها تاركاً محفظة خاوية، وزوجة، وأطفال دون معيل".**(7)** معاناة، وقسوة، ومواجهة غير متكافئة لطغيان الظرف الذي ألم بالشاعر وهو ابن ثمانية. لم يتوقف أبداً عن اغتراف ما ينقصه من ينبوع المعرفة الكبير(المدرسة) على الرغم من شظف العيش، والهوة الواسعة الشاسعة التي خلفها رحيل الأب بوقت مبكر. كان الحرف الأول، والكلمة الأولى، والأرقام الأولى التي سجلت على سبورة الدرس تشير عليه بالتقدم فتقدم إليها بلا تردد، أو وجل، مع شيء من الشعور بالاغتراب:

من هناك من كلمة(دار) الأولى

ومن جملة(زريزه) الأولى

أصبحت حجلاً وأنشدت للجبل

وأصبحت جبلاً فأنشدت للثلج

وأصبحت ثلجاً فأنشدت للزهور

وأصبحت زهرة فأنشدت للماء

وأصبحت ماءًا فأنشدت للأرض

وأصبحت أرضا فكتبت قصيدة للصنوبر

متواليات من التقدم والتطور أشارت كلها إلى أصالة منبته، ومتانة جذره، والتصاقه بالمكان، وبكردستانية الطبيعة وجمالها حتى صارت بكليتها، في كتاباته، معجونة بماء السحر، ودموع الشعر، وندى القصائد. لقد أثرت تلك الطبيعة في مكونه الشعري فأعطته من ألوانها وألحانها ما جعل موهبته تتفتق عن صور غاية في الروعة والغرابة، فضلا عن الدور المؤثر الذي لعبته أمه من خلال سردها المستمر لحكايات الكرد التي كانت تلقيها بصوت عذب جعل الابن ينمو محبا للغة الكردية وأشعارها وأغانيها الجبلية. لقد غيَّر رحيل الأب حالة الأم وأثر هذا التغيير على حياة الابن التي لا تني تجترح النكبات:

قبل أن تنشد فوق رأسك النكبة

كانت حجرة أرملة

وطنا لباكورة آهاتك

ومرجا لبكائك الأول

كان فستان والدتك الحالك السواد

الليلة الأولى لتوهج همومك

أنا الحلم اسمي

أنتمي إلى بلد الخرافة

أبي هو الجبل

وأمي هي الضباب

شيركو بيكس إذن هو ابن الطبيعة الكردستانية بحق، وهو الناطق بجمالها وفتنتها، قسوتها وغنجها، انفعالاتها الهادرة وهدوءها المبين، غضبها وليونتها، بكائها ومرحها الأنثوي. وهو الناطق باسم الجبل، والضباب، وزهور النرجس، وأشجار البلوط، والكستناء، وگاوران، وزه ردياوا، وقرداغ، ومامه ياره، وبازيان، وداريكه لي، وعه بابه يلي، وهلوبه، وزيوى، وگرميان، وكويستان، وزانستي، وحلبچه.(8) وان سيرته الذاتية هي سيرة كل هذه الأمكنة وتلك. ولما لم يكن ثمة فرق بينه وبينها لذا فان سيرته تجاوزت ذاتيتها المحضة إلى ذات الأمكنة، وجوهرها سواء تلك التي أشار إليها أو التي أسس عليها قصائده العملاقة.

اشتغل شيركو بيكس في النصف الأول من قصيدته على سيرته من الولادة إلى ما بعد الولادة، والى احتراقه في نار الكلمات على صليب أوجاعه الشعرية، بينما اشتغل في نصفها الثاني على يومياته التي تناولها بمغايرة، أيضاً، عن مألوفية اليوميات وتقليديتها وقد جعلها في ستة مفاصل يمكن تبويبها كالآتي:

1. أمثال الأب.. تناولها بفقرات خمس.
2. مقامات(هورات) الأم.. تناولها بفقرات ثلاث.
3. جداول الكلمات..تناولها بست فقرات.
4. ذكريات..تناولها بخمس فقرات.
5. لوحات منقوشة..تناولها بأربع فقرات.
6. لوحات معلقة..تناولها بفقرتين.

في المفصل الأول والثاني نقل لنا جوهر متعلقات الشاعر/الأب، ومقامات الأم، وتأثيرهما على جوهر حياته الداخلية، ونموها شعرياً وفكرياً في رحم عذابات كردستان، وآلامها وجراحها العميقة التي لم يجد ما يستوعب دراميتها غير القصائد الملحمية الطويلة التي نجح في استدراجها إلى الحاضر، وجعلها على قدر كبير من التشويق لقارئ معاصر لم يعد يستسيغ قراءة الأدبيات المطولة. لقد تحولت أفكار الشاعر/الأب إلى مضارب أمثال، ومسلمات فكرية، ورؤى شعرية حددت مسار شيركو في يومياته ومدته بمعين لا ينضب من الالتماعات الفنية والذهنية. يقول شيركو على لسان أبيه:

ماذا اعمل بالكلمة التي

لا تتزوج الرمال

ولا تتزوج الحجر

ولا تنجب أعشاباً ولا بنفسجاً

وكأني به يريد الجزم أن القصائد التي تتقوقع على نفسها لا يمكن لها فعل أي شيء. القصائد التي يريدها شيركو هي تلك التي تمتزج أنفاسها بأنفاس البشر، وبأنفاس الأمكنة، وبعذابات الإنسان والمكان. تحرك السواكن والبواطن، وتثير الدهشة والغرابة، وتعلن انتماءها غير المشروط للجمال حسب. وهو إذ يحمّلها هذا فانه، في الوقت نفسه، ينأى بها عن الشعاراتية الفارغة، والحماسة الهوجاء، والسطحية المقيتة، والغموض المتعمد حد أننا نتوهم بساطتها وسهولتها، والقدرة على مجاورتها. يقول الأديب الكبير محي الدين زنكنه في

رسالة بعثها للشاعر شيركو بيكس نشرت في مقدمة مختاراته الشعرية (أنت سحابة..فأمطرك):

"المدهش يا شيركو أن القصيدة عندك تبدأ بداية بسيطة..مألوفة..ولكن خداعة، توهم القارئ أن بوسعه أن يكتب العشرات مثلها. ولكن ما أن يحاول حتى يتبين كم هو واهم أو مخدوع.. ليس لأن لكل إنسان، قارئاً كان أو شاعراً!!

مكونات..وخلفيات..ومرجعيات..ومنطلقات..وذاتيات و..و..و..تختلف وحتى تتناقض عما عند الآخر حسب..بل لأنه سرعان ما يكتشف أن هذه البساطة المفرطة في بساطتها، مقصودة بفنية عالية و(متعوب) عليها كثيراً كثيراً. وأعمق الفنون وأجملها هو أبسطها وهو ما يسميه طه حسين "السهل الممتنع".**(9)**

أراد شيركو، من خلال ما أطلق عليه شعريا أمثال الأب، التأكيد على مجاورة أفكار الشاعر/الأب لأفكار الشاعر/الابن ومن ثم انطلاقه منها إلى فضاءات أوسع أفقا وأعمق رؤية، ولكن ليس بمعنى الانفصال أو الانقطاع التام عن تلك الأفكار التي استطاعت أن تشكل رافدا أو جذراً أساسياً ربط تجربة شيركو بيكس الشعرية والحياتية بتجربة فائق بيكس الشعرية والحياتية ذات الجذور الممتدة في أعماق الأمكنة الكردستانية. تجربة شيركو إذن هي امتداد طبيعي لتجربة الشعر الكردي ابتداءًا من والده الشاعر، وانتهاءًا بأقدم شاعر كردي. ولعل ما يميزها أنها أعلنت عن كردستانيتها بشكل تام وذلك عن طريق جعل المكان ومحليته مرتكزا أساسياً من مرتكزات قصيدته الشعرية الجامحة نحو أفق بشري ومكاني كبير جدا قد يضم الأرض بكليتها أو البشر بكليتهم.

في المفصل الثاني ثمة تأكيد على جوهر الابن وتساميه من خلال جوهر الأم وتساميها في التضحية بحياتها شريطة أن ينجو ابنها حسب. وقد أشار شيركو إلى ذلك في ما قاله عن الأب:

الشعر سامٍ، والجبل مقدس

الطبيعة جميلة

ولكن الأسمى من الشعر

والأكثر قدسية من الجبال والقمم

والأكثر جمالاً من الطبيعة بكثير

هو تضحيات الإنسان

وفي هذا ومن خلاله يثبت لنا أن الأمكنة كلها، وعلى الرغم من عظمتها وأثرها وتأثيرها سوف لن تكون بأفضل من تضحية الإنسان بحياته خاصة عندما يتعلق الأمر بابن مهددة حياته بالزوال. وفي هذا أيضاً تتجلى صورة الأم، وقداستها ومثاليتها، وجوهرها. وبطريقة لا تخلو من مفاخرة الشاعر بأمه يتضح مكونه وانتماءه الإنساني، وطبيعة السيرة المنبتة على أرضية هذا المكون، والجانحة نحو شاطئ المغايرة.

لقد كان هذا في ماضي تكوين الشاعر قبل مغادرة الأب، والأم، وبعد مغادرتهما، وغيابهما حلّت روحاهما في عناصر ومكونات الطبيعة الكردستانية فصار الجبل أبا، و(سيوان) أماً، وصارت النجوم والقمر أخوة وأخوات، والقصيدة وعبقها أقارباً وأحبة، وانهمرت أمطار الشعر عليه قادمة مع الثلج، والضوء، وتغريد الطير، وزقزقة العصافير، وغيوم الطفولة، وحلمة خه زال، وقبلات كاكه لا س، والكلمات المزروعة على سفح گويژه..و..و..الخ. يقول شيركو معرفاً مفكرة الكلمات أنها مفكرة دموع الأرض:

أولاً: مفكرة عيون گويژه هذه

هي مفكرة دموع الأرض

والمفكرة المحترقة لتاريخ الماء

وساعة دم المدينة

المستمرة في الرنين

في هذا المقطع ثمة مكانين: كويژه والأرض. الأول منح المفكرة سمة محلية محددة باسم الجبل المطل على مدينة السليمانية (گويژه)(**10**) والثاني جعل الأول يندمج فيه، وهو قائم عليه، ليمنحه انفتاحاً على آفاق الأرض كلها ولتتحول دموع المأساة التي عاشها إلى قاسم مشترك أعظم بين الأرض وبين الجبل، بين ما هو محلي (كردستاني) وبين ما هو أكبر من ذلك بكثير. وفي المقطع الثاني ومع استمرار رنين ساعة دم المدينة يعود الشاعر إلى سفح گويژه متسائلاً: "ما الذي لم يمر من هذا السفح" في إشارة إلى أهوال الماضي، وأنفال الحاضر وما خلفته أيام العرب، وغزوات الروم، وغارات العجم، وغيرهم ممن حفظت لهم

مفكرة المدينة تاريخ حرائقهم التي طالت الماء والسماء. لهذا وبسببه يقرر الشاعر أن لا صديق لهذه الأرض التي طالتها حرائق الغزوات، ودمار الكيميائيات، ولكنها ظلت حتى هذه اللحظة "خضراء الجنان وخدود صفحاتها مدماة".هي كالقصيدة إذن يقول شيركو: "تذبل بالاستقرار وتتوهج بالهموم".

وتستمر اليوميات بسرد هموم شيركو وآلام الكرد ومعاناتهم الطويلة. وإذ يشعر أن حياته مهددة بالجحيم الذي خلقه زبانية السلطة الحاكمة في بغداد فانه يعود إلى رحم الجبل، إلى جوفه الصخري، إلى الكهف ليكتب، من هناك، عن رجال "يرغمون المستقبل على المجيء، ويرغمون الموت على الهروب" لقد التحق شيركو بحركة الكرد المسلحة وهو ابن خمس وعشرين في محاولة منه للتخلص من ذلك الجحيم المهلك الذي طال كردستان بحرائقه ومشانقه وبإمعانه في القتل، والذبح، والسحل، والجينوسايد. كان شيركو الوحيد الذي ظل على قيد الحياة من بين ثلاثة من الأصدقاء كان رابعهم في ذلك الكهف. عثمان الذي غيبوه تحت الجبال الجليدية، ودلشاد الذي سقط جريحاً، وعبد الخالق الذي اغتيل في أربيل، وحده شيركو ظل منتظرا نهايته ولا يعرف كيف ستجيء: "أنا لا أعرف أي سيف سيأتي ويذبحني" وشاء الشعر أن يظل شيركو على قيده، وأن يعود إلى المكان الذي افترض الآخرون انه مأوى الحياة وحاضنها الرؤوم إلى الدار المسورة بعيون الطامعين والمارقين والشاهرين سيوف ضغائنهم وحقدهم على امتداد التاريخ:

في هذا التاريخ الأزرق

أنت الآن عند دجلة

لو أخلصت دجلة لينبوعها

عليها أن تحبك

فما بين دجلة وبين الشاعر أواصر لم يستطع الظلام تغييبها أو درسها ما دام النهر يدفع بقوة الجبل والجليد أمواجه نحو بغداد المدينة التي أحبها الشاعر وأخلص لها ورأى أن عليها أن تبادله المحبة، فما يربطها به، أو يربطه بها أشد وأقوى مما يرتكبه فطاحل خائنوها.

هي تنبع من عيون طوائف ثلوجك

وأنت حفيد ذلك الثلج وغصن منجرف من تلك الطوائف

بغداد والنهر إذن يجتمعان في قلب الشاعر، يتماهيان في روحه، يغوران في أعماقه فيرتديهما كموجة وصراخ: "أنا لكي افهم هذا النهر وافهم بغداد/ارتدي يوميا أحد أمواجها وإحدى صرخاتها كالقميص" ثم يعلن مصرحا بمحبة ويقين:

أنا لا أتحمل المكوث هنا

إن لم تدخل دجلة غرفتي كل ليلة

وفي خاتمة يومياته يعود ليلقي على نفسه، وربما علينا أيضاً السؤال الافتراضي: من أنت؟ لتأتي آخر إجاباته مؤكدة طرحه، ومضيفة ما استجد عليه بعد رحلة القصيدة الطويلة في أغواره القصية:

أنت الصليب الملفوف حوله الثعبان

أنت التنفس في وطن مخنوق

قطرة من تلك الكلمات

المحصورة في أعين الغربة.

*

المكان ودلالته الجمالية

في شعر شيركو بيكس

*

شغل المكان حيزاً كبيراً في قصائدي، فلا أستطيع أن أكتب من دون الحضور القوي والدائم للأماكن والطبيعة بصورة خاصة.

شيركو

استهلال..

يجترح الاستهلال عنصري العنونة الأساسيين:الصورة والدلالة،وارتباطيهما بموضوعة الكتاب المركزية عن طريق بيان المحددات الاستباقية لمفهوميهما كونهما قيمتين متداخلتين: الأولى ابتكارية غير جانحة إلى التشبيه والاستعارة كما كان حالها في ماضي الشعر وتاريخه، وهي هنا وان كانت مختصة في مجال بحثنا بالمكان الشعري إلا أنها تحتفظ بخصوصيتها كنتاج روحي . للمخيلة الخلاقة . سابق لعملية تحكم الوعي، ومنظور إليه من زاوية تعارضية تلغي فكرة أنها تركيبة وجدانية أو تشبيه قائم على الوصف والاستعارة أو إنها رسم قوامه الكلمات. إنها جوهر الشعر وإذا أردنا الدقة أكثر فهي جوهر المكان الشعري، الذي نحاول تقصي معالمه، في مرحلة تشكله الجنيني.

وأما الثانية(الدلالة) والمقصود بها دلالة المكان جمالياً فهي نتاج الأولى ومحصلتها السببية، والجمالية، وهي لهذا وبسببه متصلة بها اتصال السبب بالنتيجة. إذ لا يمكننا التحدث عن أهمية المكان جماليا قبل ولادة صورته شعريا، فالصورة تستبق الدلالة كما تستبق الأجنة الولادة وهذا يفسر لنا استباقية الأمكنة للأزمنة، أيضاً، فالأمكنة . كما يقول باشلار في كتابه (جماليات المكان)(**11**) . تحتوي الزمن مكثفا ثم يذهب إلى ابعد من هذا حين يجعل من هذا التكثيف وظيفة للمكان.

ينبغي علينا هنا أن نفرق بين أمكنة، وأخرى فليس كل الأمكنة قابلة للتحليل على وفق منظورنا الجمالي. إننا نتناول الأمكنة التي وطأتها أقدام روح الشاعر، وتركت أصابعه . على جدرانها . بصمات تلك الروح ثم تماهى الاثنان معا لتتحول عبر استرجاعاته الذهنية(مخياله) إلى صور لها قدرتها الفريدة على الاتصال، والتواصل مع المتلقي منتجة،عبر تأثيرها قلبيا، وعاطفيا نوعا من الإحساس بالتطابق المتكافئ بينه كمنتج ثان للصورة وبين الشاعر كمنتج أول لها. إن بلوغ هذه الذروة الاتصالية سوف تسهل على المتلقي تبني النص(الصور) كما لو كان هو منتجه الأول بالفعل. وإن هذه العملية تحديدا تفسر الفرق الواضح بين الصورة الشعرية التي سادت، وبين التي حتمتها الظروف الجديدة للقصيدة المعاصرة، بين حسية ملمحها في الماضي، وصوفية تشكلها الآن. بين الطلليّة المقفاة المقيدة إلى عامود الشعر ،وبين تلك التي أدخلت الحرية إلى مفاصل لغتها الشعرية.

في القصيدة الطلليّة(**12**) صار المكان سياقا قصديا مفروضا على الشاعر من خارج القصيدة مما جعل منتجها التخيلي محددا بحدود المحسوس والملموس على الرغم من فاعيلة الطلل على تشكله كأيقونة شعرية أو كدفق انثولوجي. إن الصورة في القصيدة

الطللية قائمة على بنية الوصف والاستعارة وهي في أحسن أحوالها لا تتعدى كونها مصاغة بطريقة ذوقية عقلية حسية وطارئة.

لنتأمل هذه الصورة الشعرية التي تصف جوادا عربيا:

مكرٌّ مفرٌّ مقبلٌ مدبرٌ معاً كجلمود صخر هدَّه السيلُ من علِ**(13)**

الشاعر يصف الفرس الجامح، وعدوه الرشيق فيراه مختزلاً، وجامعاً النقيض بالنقيض ولبيان سرعته الفائقة، التي بسبب عدم قدرته على تصويرها، يلجأ إلى استعارة ما يشابهها ويدل عليها فيستعير لذلك صخرة هابطة من مكان مرتفع دفعتها السيول إلى الأسفل.

إن كل الذي فعله الشاعر هنا هو انه استعار، وقارن المستعار بالمعار أو بمعنى آخر شبه احديهما بالآخر عن طريق الـ(كاف) التشبيهية. ولا لوم عليه أو على شاعريته فصورته الشعرية استمدت روحها من أنفاس الزمن الذي عاشه، وكتب فيه قصيدته المعلقة. لقد أدت الصورة هنا وظيفتها ضمن مرحلتها الزمنية حسب. وان الطلل الذي جذب انتباه الشاعر ليس مبنى مندرسا حسب، بل مكانا عاش فيه الشاعر أيامه الخوالي وذكرياتها الثابتة، وأحلامها ورومانسيتها وأحداثها ومشقاتها ومعاناتها.الخ..الخ..إنها بتلخيص شديد انثولوجيا الشاعر التي يحولها إلى أيقونة تدخر كماً هائلا من حياته السابقة.

الطلل إذن هو موئل ذكريات الشاعر،الذكريات التي تشعره بالراحة والاسترخاء وتهيئه لاجتراح فيض الصور الأخرى في لحظات تساميه نحو القصيدة. الطلل يحتفظ،عادة، بالصور وسريتها وقيمتها، فهو منغلق عليها ومتكتم على أحجارها الثمينة حتى يفتح الشاعر بوابة انثيالها إليه.

صور المكان عند شيركو بيكس تأخذ أشكالا تختلف باختلاف جوهرها، وغايتها (خصوصيتها) وقد أشار د.فاضل عبود التميمي في معرض تناوله للمكان في كتابه (البناء السردي في شعر شيركو بيكس)**(14)** إلى أن الأمكنة تنقسم على قسمين رئيسين هما الأمكنة الأليفة، والأمكنة المعادية، إلا انه لم يعتمد هذين التقسيمين في مبحثه المخصص لـ(بناء المكان) وبدلا منهما جعل المكان على ثلاثة أقسام هي:المكان الساكن،والمكان المتحرك،والمكان المتخيل؛ ونظر إلى المكان في السرد الشعري على، وفق نظرته النقدية،على انه:

"يأخذ تفاصيله من عنصري (السرد + الشعر) وفيهما يبدو صنعة لغوية بملامح إنسانية تأخذ بنظر الاعتبار أهمية العلاقة بين الإنسان والطبيعة"

إن نظرتنا الجمالية إلى المكان تتحدد من خلال اعتبارنا اللغة مجرد ناطق بالصورة الشعرية المبتكرة للمكان حسب، ولا علاقة لها بما تقوم به الصورة من الاستحضارات الأولية لتشكلها

في المخيلة الخلاقة. ولا تتعارض هذه النظرة إلى الصورة المكانية مع ما أورده د.فاضل عبود التميمي وفقط تنحى منحى جماليا يَستَكنِهُ جوهرها لا مظهرها.

قد يكون في هذا الاستهلال ما يكفي لإضاءة أسلوب الدراسة التي جعلناها وقفا على قصائد واحد من أكبر شعراء القصيدة الكردية المعاصرين، والذين لاقت أشعارهم رواجا هائلا عبر ترجمتها إلى عدة لغات أولها العربية. فالمكان في شعر شيركو بيكس يأخذ حيزا كبيرا، وأهمية قصوى تتأتى من حميمية علاقته به ليس طوبوغرافيا حسب بل كمرتع خصب لذاكرته الانفعالية، وخياله المنتج.

إن أول الأمكنة التي تجتذبنا في شعر شيركو بيكس هي تلك التي اكتسبت جماليتها من التركيبة الشعرية التي وضعتها فيه ملكة شيركو في الابتكار، والخلق، والتصوير، والتجسيد. والمكان عندنا لا يقتصر على وجوده الطوبوغرافي . وهو وجود لا يعنينا كثيرا . بل على وجوده كقيمة شعرية وإنتاجية فكل الأمكنة التي وردت في قصائده اكتسبت جمالياتها من ارتباطها بفنه الشعري ومن تسامي روح قصيدته المحض. أما الأمكنة الإنتاجية منها فيمكن تقريبها لذهن القارئ من خلال مثال الوردة التي تتحول عندنا إلى مكان منتج للعطر الذي نهفو دائما لمعرفة ما يحدثه من أثر وارتياح نفسيين ناهيك عن تطلعنا إلى اكتشاف ما قبل ذلك الأثر والتحضيرات التي تقوم بها الوردة لإنتاج الأثر. وهذا هو بالضبط ما سنحاول دراسته في شعر شيركو بيكس لأنه في حقيقة الأمر يلتقي تماما مع فكرتنا عن الصورة التي تبدأ استحضاراتها بومضة من روح شيركو المسكونة بالشعر.

صور الأمكنة الخبرية

المكان حسب المعاجم العربية هو الموضع، أو موضع الشئ، وحصوله، واسم المكان هو ما دل على موضع وقوع الفعل. فلو أخذنا اسم (حلبچه)،وهو الاسم الذي ورد كثيرا في قصائد شيركو بيكس، لتبين لنا أنه موضع تحددت هويته الانثولوجية بوساطة اسمه (حلبچه) والذي ،ببساطة، يدل على موضع وقوع فعل التدمير الراسخ في الذاكرة الجمعية كتدمير كيماوي شامل تمخض عن السياسة الجينوسايدية التي انتهجت كأسلوب معتمد لتصفية ما له صلة بالمعارضة أياً كان حجمها. أن مجموعة الوثائق، والوقائع، والأحداث، والمعلومات(الأفعال الحاصلة) شكلت بمجملها أيقونة شعرية درامية مشحونة بكم هائل من الصور الكامنة. ومهمة الشاعر هنا ليست انتقائية حسب، بل مشفوعة بتقصي حياة الصورة خلال تشكلها في مخياله، وهذه سمة شيركوية اتسمت بها أغلب صور المكان في قصائده.

لنتأمل هذه الصورة المبهرة من قصيدة (حلبچه) أولا:

اخبروهم ..
ستذهب حلبچة إلى بغداد قريباً
عن طريق غزلان سهول شيروانه
حاملة معها. سلة من الغيوم البيضاء
وخمسة آلاف فراشة.

في هذه الصورة جمع شيركو بيكس بين مكانين لهما الأثر نفسه على حياته (حلبچه وبغداد) وعلى الرغم من تمتع كليهما بوجوده الطوبوغرافي إلا أنه حيِّد هذا الوجود لصالح المخيلة الخلاقة التي اجترحت نبوءة السفر إلى بغداد (ستذهب) على الرغم من كم الوجع القادم منها كمكان نقيض؛ وعلى الرغم من أن صورة الفعل المستقبلية (المجترحة) لم تكتمل بعد إلا أنها كشفت عن تسامي القصيدة المحض وترفعها عن الأثر المادي الجسيم باختيارها مكانا محايدا هو (شيروانه)**(15)**. حلبچه ،إذن، لن تذهب إلى بغداد بموتورية تنسف النقاء وتبدد البراءة. بل ستقلها غزلان شيروانه بهدوء جم وهي تحمل معها ما يمنح اليباب الخصب، والطراوة، وروح أبنائها(الفراشات) الذين غيبتهم تراجيدية الكيمياء الوحشية.
إذا أعدنا النظر في تراتبية هذه الصورة سنجد أنها صورة خبرية بدلالة فعل الأمر (أخبر) والذي الحق به الضمير(هم) بقصد تجاهل الهوية الجمعية لـ(هم) تجاهلا يؤدي إلى بيان بشاعة فعل الإثم، والفرق الهائل بين المُخبِر والمُخبَر عنه.
(أخبروهم) إذن هو أمر وإن ترفعت به ذات الشاعر عن الجناية إلا أنها وضعت الجناة حيث ينبغي. الشاعر هنا لا يشتغل على محاباة المكان النقيض (بغداد)، وفقط يصور في لاحق القصيدة ما يجعل من المكان النقيض مكانا حميماً عاش تفاصيله التي تسامت بشخصيات لها دورها في فعل الأثر الذي اشتغل في مخيال الشاعر على تكوين صورة خالصة له مغايرة لتلك التي شوهها الطغاة والبغاة شكلا ومبنى.

تذهب حلبچه إلى بغداد

تكرار يفيد توكيد الذهاب ولكن ما عسى المكان الذي عانى من الدمار، والخراب أن يفعل في المكان النقيض؟ هل يقابل الدمار بالدمار، والخراب بالخراب؟ لقد تضمنت الصورة الأولى إجابة استباقية لسؤالنا المتأخر حين جعلت من (شيروانه) حمامة سلام وواسطة محبة للوصول إلى بغداد فهل كانت بغداد في وجدان شيركو مكانا عدائياً (نقيضاً)؟ إن شيركو الشاعر، والإنسان يبني علاقته مع المكان لا من خلال فعل تدميري هامشي،

وطارئ ولكن من خلال الأثر العميق الذي خلفته شخصيات إنسانية شعرية قريبة إلى روحه، وأثيرة لديه. شيركو إذن لا يقف على أطلال حلبچه ليتوعد بغداد لأنها هي الأخرى جزءًا وجدانياً حميماً منه وهو العارف أنها ليست بمغتصبيها بل بعشاقها وأصلائها: الحصيري والجواهري ورشدي العامل وجواد سليم وحسين مردان ومعروف الرصافي وأبو نؤاس والقبانچي وحسن عجمي..الخ.
لنأخذ صورة أخرى من القصيدة نفسها ونعاين مكوناتها وموجهاتها الشعرية:

تذهب حلبچة إلى بغداد
تجول ببصرها نحو الحيدرخانة
وقد عاد لها شبابها
وفي مقهى حسن عجمي
تنزل من على الرفوف والمواقد
النرجيلة والسماور.
أباريق الشاي والاستكانات المزركشة
تتراصف على الرشيد
تترنم بنغمة الأجراس
وترقص فرحاً

ترتكز هذه الصورة على ثلاث دعامات مكانية فضلا عن المكانين الرئيسين: الحيدرخانة، ومقهى حسن عجمي، وشارع الرشيد.ومن طبيعة هذه الأمكنة يتكشف لنا عمق العلاقة التي تربط بينها جميعا من جهة وبين الشاعر من جهة أخرى، وتتسم بما يجعلها تسمو على الانغلاق، والتعصب، والانحياز الشوفيني المقيت. فالحيدرخانة اسم كردي على الأغلب وصاحب المقهى ينحدر من أصول فارسية بدلالة اسمه (حسن عجمي) وشارع الرشيد معروف بأصله العربي المحض فلا غرابة أن يلتقي، في هذا المكان، جمع متجانس من ألوان مختلفة توحدها حميميتها، وطيبتها، ونقائها، ونظرتها المتفائلة إلى الحياة. إن هذه المكونات وموجهاتها هي التي اشتغلت على اجتراح النبوءة "ستذهب حلبچه إلى بغداد قريبا" في الصورة السابقة وأكدها الحضور الفاعل لـ(حلبچه) في (الحيدرخانة) بطريقة أوحت بحجم القرابة بين المكان، وبين الشاعر والذي وضح من خلال عودة الشباب للمكان، ومن خلاله للشاعر وهو يرتاد هذه الأمكنة الأثيرة مذ كانت المقهى موئلا، وملاذا للعقل العراقي العابر لراهنية زمانه ومراحلية واقعه المعيش.

في هذه الصورة أيضا تنبعث التراثيات من سكونيتها المفرطة، وجمودها الدائم، ومن فوتوغرافيتها لتتحول إلى فعل شعري آني حركي صامت مؤثرن ومتأثر بترنيمة الأجراس التي تحول الفاجعة عبر تناسق ألوانها إلى كرنفال من الرقص على رصيف شارع الرشيد فضلا عن رغبة المكان الحميم في حمل الخصب إلى غريمه (النقيض) الذي قسي عليه اليبابن والسراب.

اللقاء الجميل، إذن، والعناق القوي بين المكانين غيَّر طابع الفواجع، وقلب أقداح الحزن المزركشة وأعاد إليها ألقها وزهوها وما فُقِد منها منذ زمن ما قبل (حلبچه) إلى زمن ما بعدها.

وفي موضع آخر تخبرنا صورة أخرى من القصيدة نفسها عن حال(حلبچه) الذاهبة إلى بغداد:

تذهب حلبچة إلى بغداد
في طريقها تقف في شهربان
تنزع عن نفسها
في بساتين البرتقال
آخر قطعة من رداء البكاء
بعدها
تتقدم برتقالة ذات شعر نارنجي
عبر سياج البرسيم
لتهديها
فستاناً طويلاً مطرزاً بورودها
ترتدي حلبچة
ثوب الشمس
ثوب الكرنفال
ثم تذهب إلى بغداد

كما الملاك إذن ستذهب (جلبچه) إلى (بغداد) بعد أن تغتسل من فواجعها، ومواجعها، وتخلع عن جسدها تراجيديا المكان، وأيامها الدامية، وفي أقرب موضع (مكان) في (شهربان)(**17**) تخلع عليها برتقالة ديالية نارنجية الشَّعر ثوبا من القداح والنقاء والصفاء.

إن عملية التطهر داخل القصيدة على وفق طقوس شيركوية رومانسية شعرية، تعني إعادة

الخلق أو تطهير الكائن المكاني ليس من ذنوبه ولكن مما ألحقته تلك الذنوب بروحه النقية. الكائن المكاني هنا خاضع بالطبع لأنسنة انتهجها شيركو بيكس في معظم قصائده ذات البنى المكانية كما سنرى. وله القدرة اللازمة على الاستمرار الدائب، والتواصل، والحركة.

إن هذه الصورة ضمت، فضلا عن المكانين الظاهرين المكررين الرئيسين، مكانا جديدا هو (شهربان) وهو مواز لشيروانه في كرديته وصفاء روحه، ومختلف عنها من حيث قربه إلى بغداد، واستخدامه كنقطة توقف وانطلاق إلى معانقة المكان المقصود. وهو رمز مكاني من رموز المحبة الدائمة، والألفة التاريخية بين العرب والكرد.

إن المكان عند بيكس يتسم ،في الغالب، بأنسنة تجعل منه كائنا ديناميا، وشخصية لها دورها الفاعل في نهضة القصيدة، وتجلياتها، ورسمها لمختلف الصور الشعرية التي تتسامى من خلالها صورة كردستان (مكان الشاعر وبيئته). والأنسنة عند شيركو غير مقتصرة على الأمكنة حسب، بل تتعدى ذلك إلى نتاجها الطبيعي وغيره كالبرتقالة التي أهدت لـ(حلبچه) فستانا من الورد (القداح) الناصع البياض كجزء من استحضارات القصيدة لاستكمال بناءها وأسطرتها.

وفي السياق ذاته يضعنا الأستاذ فاروق صبري في معرض تناوله لمطولة شيركو بيكس (حلبچه) **(18)**

"أمام شاعر يستحضر ويصوغ كردستانه ليس عبر تفصيلات ونكهة وتسميات وتواريخ وشخصيات بيئتها، وإنما أيضا بإرهاصات تلك البيئة الصاخبة بأوجاعها وأحلامها."

في هذا التنصيص ينبهنا الأستاذ فاروق إلى قابلية الفعل (يستحضر) على الاجتراح الشعري الروحي للمكان عبر مخيلة شيركو الخلاقة حين يترك لها حق الاتصال الحر عبر قنواته الإبداعية المنتجة التي تقوم باستحضار المكان روحيا وأنسنته شعريا بطريقة لا تمس هندسته المجردة بل روحه الهائمة في ملكوت وذكريات الماضي القريب أو البعيد. أما الفعل (يصوغ) فلنا تحفظنا عليه من خلال إشارتنا إلى أن الشاعر يعزف عن الصياغة لما فيها من حرفية، ونظم لا تتوافقان مع شعريته وحداثويته وعلى وجه الخصوص في مطولاته الشعرية.

إذا نحينا المطولات جانبا وعاينا قصائد شيركو القصيرة فما عسانا نجد في قصيدة تناولت المكان نفسه (حلبچه) في ديوان (ملك الكلمات)؟

لنتأمل هذه الصور:

كان الرابع عشر من الشهر،
على هامة (گويژه)
اختطفت الرياح قلمي،
وحين وجدته وكتبت به
حلقت كلماتي أسراباً أسراباً.
كان الخامس عشر،
أخذ(سيروان) قلمي

وحين استرددته وكتبت به،
تحولت قصائدي،واحدة إثر أخرى،
إلى أسماك

كان السادس عشر،
آهٍ،السادس عشر!
عندما سلبني (شارزور) قلمي
وحين أعاده إليّ...لأكتب به،
كانت أصابعي قد تيبَّست
مثل (جلبچه) !

تضمنت هذه القصيدة على ثلاث صور رئيسة لثلاث أمكنة مختلفة: (گويژه وسيروان وشارزور) فضلا عن المكان المركزي المعنوِن للقصيدة (حلبچه). في القصيدة أيضا ثلاثة أيام تترى هي الرابع عشر، والخامس عشر، والسادس عشر. في اليوم الأول رسم الشاعر صورة قلمه الذي تحولت كلماته بفعل الريح إلى أسراب طائرة لأن الريح منحتها سر طيرانها الأزلي على قمة جبل (گويژه) والذي لولاه لما امتلك قلمه قوة الهواء أو روح الحياة. وفي اليوم الثاني منح (سيروان)(**19**) سره لقلم الشاعر فتحولت كلماته إلى اسماك، وبهذا امتلك قلمه قوة الماء أو إكسير الحياة. وفي اليوم الثالث وهو أصعب الأيام وأشدها بأسا ورهبة ودمارا لأن سهل شهرزور وحده من سلب الشاعر أداته وجعل أصابعه متيبسة بطريقة مماثلة لتيبس (حلبچه) الكيماوي بمعنى آخر أن ثالث العناصر هو مدمرها وهو الذي قيد أصابع الشاعر بالجفاف والموت وهو قوة النار والدمار.المكان هنا إذن هو العنصر الفاعل

والمتفاعل مع روح الشاعر لخلق الصورة الشعرية، وهو مبتكر العناصر الثلاث، وسائق المراحل إلى نقطة تطورها السلبي عند بدء القيامة الكبرى لمدينة (حلبچه).
إذا عدنا لبدايات الصور الثلاث سنجد أن الشاعر حدد الدخول إليها عبر الفعل الناقص (كان) والذي يفيد الإخبار أو الرواية عن ماضي مكوناتها محددا إياها كصور خبرية يمكن تعريفها على أنها صورٌ خبرَ الشاعر ظرفيها(الزمان والمكان) وتفاصيل حصولهما ثم أعاد إنتاجها في مصهر مخيلته الخلاقة. المكان، في هذا المثال، منحنا انطباعاً جيدا عن الكيفية التي على وفقها تم التأثير المتبادل بين الشاعر والمكان. أما المثال اللاحق فقد خصصناه لدراسة الأمكنة الأبدالية.

صور الأمكنة الإبدالية

لنتأمل المقطع الشعري الآتي من قصيدة (بدلا مني)

أنا لا أراكِ
لكن جبل (گويژه) يبصرك
وعيناي واقعتان فيه.

بدءًا أود الإشارة إلى معنى (الإبدال) حسب ما ورد في معاجم اللغة العربية: فالإبدال عند العرب هو تَنْحيةُ الجوهرة واستئناف جوهرة أُخرى، أو هو خِيارٌ بَدَلٌ من خِيار. أما في شعر شيركو فهو إعارة الشاعر حاسة أو أكثر من حواسه الفاعلة لشئ (مكان) جامد بغية أنسنته جزئيا أو كلياً، ففي الصورة أعلاه تنتقل بصيرة الشاعر إلى الجبل فيرى ما يرى بتماثل تام مع الشاعر بصراً وبصيرةً، وربما بتماهٍ غير تامٍ يؤدي إلى تحول الجبل من حالة انغلاقه ككتلة صخرية جامدة إلى مكان حيوي منفتح على الأماكن كلها بحرية تامة. إنه مكان حر يستأثر بأكبر حصة من السماء التي هي سقفه بالتأكيد.إنه النقطة الهائلة التي تلتقي عندها الأرض والسماء. في هذه الصورة يتحول الجبل إلى راءٍ قادرٍ على الرؤية إلى كل الاتجاهات، ومن كل زوايا النظر، وهذا هو بالضبط حال الرؤية الشعرية، والبصيرة النافذة التي يتحلى بها الشاعر شيركو بيكس، والتي تخلى لجبله (بديله)عنها.
في الصورة التالية يمنح شيركو بديله (المكان) حاسة أخرى في تماهٍ جزئي متمم للحالة الأولى:

أنا لا أسمعكِ
لكن (هزارميرد) يصغي لكِ
وفيه تقع أذناي.

فهو لم يعد يسمع صوتها لقيام المكان (كهف هزارميرد) بالسماع نيابةً بأذنيه المرهفتين بعد تماهيهما فيه، كما أنه لن يكون بمعيّتها لأن "الهم" (هم الشاعر) سيكون إلى جانبها مضمخا بعطره ومزدانا بقبلاته وهبات قصائده، وهذا ينطبق على صورة (حلبچه) الذاهبة إلى (بغداد) والتي التقت بـ(الحيدرخانة) فأعادت إليها شبابها. إن الأصل في هذا هو أن الشاعر استبدل وتماهى وأنسن ما يحوّل المكان إلى مثيله فالجبل وحلبچه وغيراهما من الأمكنة الكردستانية هي البديل، والمثيل، والناطق باسم الشاعر والقصيدة. ولم يعد صعبا على قارئ أشعار شيركو التعرف على كتاباته الشعرية التي يسري فيها المكان بروح هي روحه النقية.
عموما يمكن القول أن شيركو بيكس منح التغيير المطلوب لمكان مرئي مقصود ما وسعه مخياله محولا إياه إلى حالة أكثر تماثلا لدخيلته الشعرية المتسامية. القصيدة بناءًا على هذا، وبسبب غزارتها، غير المحدودة، تتجذر في داخلنا ملغية الخدر، ومحركة أعماقنا باتجاه فهم الصورة، وتقبلها، ومعرفة حقيقة خصوصيتها. وبسببه، أيضا، صارت المطولات مرغوبة التلقي بعد أن عزف المتلقي عن قراءة الأعمال الطويلة في عصرنا ذي الإيقاع السريع جدا.

صور الأمكنة القصية

إذا دققنا في حياة شيركو بيكس، وتعرفنا على عذاباته، ومعاناته، وإرهاصاته جراء النفي، والإبعاد، والإقامة الجبرية المتكررة بعيدا عن مكانه الأم لوجدنا انه حمل معه في كل نفي روح كردستانه الرؤوم وأنفاسها المتضمخة بأريج الجبال، والوديان. وانه . وهو المتيم بسحرها وجمالها . يستحضر روحها التي تنفلت منه كل مرة بزئبقية امرأة مغتلمة تتمنع بخفر ودلال وهي تروم بقوة واشتهاء نيل دفئه اللذيذ.

يا كردستاني!
أنت سحابة فأمطركِ
أنت حقل وأنا أهبك

الخصوبة الخضراء **(20)**

في هذه الصورة يعلن شيركو عن مدى التصاق لحمته بسدى كردستان، وعن جوهر العلاقة بينه وبينها من خلال موجهات الحقل، والسحابة، والمطر، والخصب، وجميعها موجهات أنثوية منادى عليها ومرتبطة بفاعل واحد هو الشاعر المنادي الذي يمنحها المطر ويهبها الخصب والنماء. إن هذا التلميح المهم إلى علاقة الشاعر يفضي بنا إلى معرفة حجم التأثير الحاصل كفعل قهري على غربة شيركو وحرمانه القسري من مكانه الأثير(كردستان). ولكونه شاعرا مطبوعا فان الأماكن القصية لم توقف سيل انثيالاته الشعرية بل على العكس من هذا تدفقت شاعريته دافعة بأمواجها الهادرة نحو كردستانه المغيبة. لقد حمل شيركو، وهو ينقل خطواته في الغربة، ثقل جباله الرواسخ، وجمال وديانها، وعمق كهوفها؛ ورأى الأمكنة القصية بعيون تلك الجبال والوديان حتى امتزجت الأمكنة البعيدة بالقريبة وتبادلت مسمياتها.

يقول د.فاضل عبود التميمي في الكتاب نفسه:

"شيركو في شعره لم يكن مقتصرا على مضامين (كردية) فحسب، وإنما كان منفتحا على موضوعات كثيرة كانت تشغل ذاكرته الشعرية، منها ما هو وطني خالص يجتاز عتبات الجبل، منحدرا نحو السهل، والنهر، ومنها ما هو عابر لحدود الوطن باتجاهات قصية".

إن انفتاح شيركو بيكس على (موضوعات كثيرة) هو الذي أشاع رغبة تلقي شعره كرديا، وعربيا، وعالميا. ولكي لا نحيد عن موضوعة الأماكن القصية فاننا ندعو القارئ إلى تأمل قصيدة الشاعر (الشمس والأغنية والمطر):

رأيتها في اوسلو
كانت عائدة من أفق المشرق
أحضرت معها
ملء حضنها ضوء الشمس
أخذتُ القليلَ منه لعيني
ظل النور يتدفق من عيني
لمدة اسبوع كامل

رأيتها في لندن
كانت عائدة من حنجرة المشرق

وأحضرت معها
عددا من الأغاني الصفراء والحمراء.
أخذتُ منهما أغنيتين للطريق
ظلت غربتي
طيلة شهر كامل
تمسك برئاسة الدبكة في محطات الرحلة،

رأيتها في برلين
كانت عائدة من جنان المشرق
أحضرت معها ملء كفها عطرا
أخذتُ القليل منها لقصيدتي
إلى أن عدت إليكم
ظلت وحدتي تنتشي من ذلك العطر

الشمس كانت من "كويه"
والأغنية من "سابلاغ"
والعطر من "دهوك"

في القصيدة ثلاثة مقاطع، فصلناها عن بعضها لأسباب فنية، يرد في كل منها ذكر مكان قصي في القارة الأوربية: اوسلو في المقطع الأول،ولندن في الثاني وبرلين في الثالث.جغرافياً تشكل هذه الأماكن مثلثا يقع في الجهة الغربية من القارة الأوربية.المقاطع الثلاثة تتكرر بالأسلوب نفسه: رؤية الشاعر لها قادمة من المشرق(المكان الذي تغرب عنه الشاعر) إلى مكان تواجده القصي في الغربة، وأثر ذلك عليه.ولا شك أن زمن ذلك الأثر استمر في الحالة الأولى سبعة أيام وفي الثانية أربعة أسابيع بينما ظل في الثالثة إلى حين عودته من الغربة. تجدر الإشارة هنا إلى أن الشاعر لم يتناول الأمكنة (المدن الغربية الثلاث) في قصيدته إلا ليعطي القارئ انطباعاً عن تأثيرها الخارجي عليه ليظل الأثر الأكبر للمكان الأكبر في حياته والذي غادره قسراً. في القراءة الأولى للمقاطع الثلاثة لا تكشف القصيدة عن نفسها لبساطتها المفرطة، تلك البساطة التي امتازت بها أغلب قصائد شيركو بيكس.

يقول الأستاذ محي الدين زنكنه في رسالته الأدبية إلى الشاعر والتي تصدرت مجموعته (أنت سحابة..فأمطرك):

"المدهش يا شيركو أن القصيدة عندك تبدأ بداية بسيطة..مألوفة ولكن خداعة، توهم القارئ أن بوسعه أن يكتب العشرات مثلها. ولكن ما أن يحاول حتى يتبين كم هو واهم أو مخدوع"

ويضيف قائلاً:

"أعمق الفنون وأجملها هو أبسطها..المعجز أبسطها الملغز هذا..وهو ما يسميه (طه حسين)السهل الممتنع"

فضلا عن أن شيركو يستعين بذكائه الشعري المفرط في بناء القصيدة بتراتبية لا تكشف عن نفسها مباشرة بل تؤجل الكشف للَّحظة الملائمة، ويصبح ترتيب المقاطع تصاعديا من الأدنى إلى الأعلى أو من الأقل إلى الأكثر لتصل إلى محصلتها النهائية:

المقطع الأول(اوسلو) وزمن التأثر فيه أسبوع

المقطع الثاني(لندن) وزمن التأثر فيه شهر

المقطع الثالث(برلين) وزمن التأثر فيه مفتوح لغاية انتهاء الغربة

ولم تقتصر القصيدة على نموها عامودياً حسب بل أنها امتازت بتطورها أفقيا فلو أضفنا المقاطع بعضها إلى بعض لكان حاصل جمعها مساوٍ لنتيجتها على وفق المعادلة الآتية:

المقطع الأول + المقطع الثاني + المقطع الثالث = (...؟)

هنا يضع الشاعر ما لم يحسب القارئ له حساباً في المقاطع السابقة:

(كويه)....مقابل الشمس

(سابلاغ)..مقابل الأغنية

(دهوك).. مقابل العطر

وعلى وفق هذا تكتمل المعادلة فتكون على الشكل الآتي:

المقطع الأول + المقطع الثاني + المقطع الثالث = كويه + سابلاغ + دهوك

المقطع المؤجل إذن وَمَضَ فأضاء ما لم تلقِ المقاطع عليه ضوءًا من قبل. وهو يفسر ارتباط الشاعر بمنبته البيئي (المكاني) وأثر ذلك المنبت عليه، وعلى قصيدته التي اكتسبت صفتها، ولونها منه. وإذا كان المكان هنا مستخدم لإثبات مؤثرات مكان آخر فانه في قصيدة أخرى يتداخل مع المكان ممتزجاً به وربما متماهيا معه عندما تكون احداثهما متقاربتين، أو متشابهتين كما في المقطع الآتي من قصيدة (المرأة والمطر):

أرى صورة الوجه المعبس لـ(ميلوسوفيج) بحجمه الكبير
ونظري يصاب بالغثيان، وبغتة
تحضرني رائحة الحقد، ورائحة الدم، ورائحة كوسوفو، والأدخنة
ورائحة حريق شَعر الجِمال، ورائحة رماد العالم الثالث،
ويمر من على زجاج النافذة شبح من الموت الأزرق، وشبح
من الموت الداكن، ويتلاقى الضحايا، ويختلطون ببعضهم،
وتصبح حلبچه مدينة في كوسوفو، وتصبح كركوك كروزني،
وأرى رأسي المذبوح يخرج من كم معطف الدنيا

في هذا المقطع الصغير اختصر شيركو مأساة العالم التي يصنعها الدكاترة وجلادو الشعوب المقهورة. إن صورة (ميلوسوفيج) الكبيرة أصابته بالغثيان لأنها هي نفسها التي واجهته كثيرا في بقاع كثيرة من العالم وأولها بلاده البعيدة. لعبت الصورة دورا في استحضار روائح الحقد والدم ورائحة (كوسوفو) ورائحة العالم الثالث. شيركو هنا يجعل لكل مكان وحالة رائحة، وربما لونا أيضا. ألم يفعل هذا مع الألوان عندما جعل لها روائح في مطولته (إناء الألوان)؟ فما رائحة المكان عنده إذن؟ إنها ولا شك رائحة احتراقه بنار الظلم، والحقد، والدماء المراقة. إنها رائحة شواء الأجساد فرادا، وجماعات. إنها رائحة احتراق الأشجار، والأهوار. إنها رائحة احتراق الأرض بمن عليها. إنها رائحة احتراق (حلبچه).

هكذا تجترح الرائحة عند شيركو المكان الأكثر تراجيدية في بلاده(حلبچه) بينما يجر خطاه في المكان القصي (ستوكهولم). وهكذا توحد الحرائق نفسها بين (حلبچه)، و(كوسوفو)، وبين(كركوك)، و(كروزني).

وعود على بدء فان شيركو وهو يعيش في الأماكن القصية بتفاصيلها وأشجانها تحيله تلك التفاصيل، والأشجان إلى أماكنه الأولى، إلى الجبل وكردستان والعراق.

صور الأمكنة المغلقة

في شعر شيركو ثمة أماكن مأهولة بالبشر ولكنها تتصف بانغلاقها عليهم، وتضييقها فسحة حياتهم، والزجّ بهم في عزلة تسورهم بالستائر، والسواتر، وتلقي بهم في دياجير أقبيتها المدلهمة.عندما نقول مأهولة بالبشر فمن المفترض أن تكون أليفة حسب ما أورده باشلار، وأشار إليه د.فاضل عبود التميمي إلا أنها عند شيركو تبدو وكأنها مجافية لهذه الألفة مع

أنها لا تندرج ضمن خانة الأمكنة المعادية أيضاً أو التي أطلقت عليها اسم المكان النقيض وهو المكان الذي يتعذر دراسته خارج صور الصراع الملتهب، والضرر الجسيم، والكوابيس الهائلة، ومشاعر الحقد والكراهية..الخ. ولعل المسكن يأتي على رأس قائمة هذه الأمكنة التي تحفظ ذكرياتنا السعيدة أو يفترض أنها تشتغل على حفظ صور حياتنا التي مرت بأجمل أوقاتها وأحلاها داخل المسكن الذي استقر وجودنا فيه. مما لا شك فيه أن المسكن هو بيت الأحلام والرؤى، وهو مستقر أحلام اليقضة، ومخزن الذكريات، ورمز الحماية، وأرض الطفولة، وهو لهذا وذاك لا يقتصر على كونه حاضن المعيشة حسب بل مرتعا لكل ما هو خيالي وجنيني وجميل. ولكي يوفر الحماية المطلوبة لا بد أن يكون على درجة كبيرة من العزلة، كما لو انه كوخ وحيد في ارض جبلية وعرة تهاجمه العواصف وتحيط به المفترسات. جدران المسكن هي مصدات الرياح الصلدة، وعوازل الأمان فهل المسكن مكان مغلق حقاً؟ انه مغلق بقدر تعلق الأمر بالحماية ولكن ماذا لو تحول المسكن إلى ما يشبه قبو الاعتقال؟ هل يمكن أن يستمر كمكان أليف؟ لنتأمل البيتين الأولين من قصيدة شيركو بيكس (مسكننا) وهي من مجموعة(أنت سماء..فأمطرك):

مسكننا، أي مسكن عبوس الوجه
وأي مسكن حاد المزاج نملك، مسكننا

توصيف أولي يشي بهوية البيت وعبوسيته الكالحة وبما يبدو عليه من مزاجية غير مرغوبة كعلامة من علامات واجهته الخارجية التي تنبئ عما فيه، وتعمل كعازل أولي يحول بين الذي فيه وبين القادم إليه. بمعنى آخر أن سيكولوجية الواجهة بألوانها الداكنة، وخطوط تكويناتها الحادة تعطي للرائي انطباعا مضطربا يحرك فيه الإحساس الطبيعي بالريبة التي تبعده عن المرئي. من جهة أخرى تحمل هذه اللازمة التوصيفية انتقادا لاذعا من داخل المسكن لخارجه جاء على لسان الساكنين معبرا عنهم بالضمير المتصل (نا).وماذا في الواجهة أيضاً؟

الأسوار طردت الأضواء

الداخلُ إذن، إن كان دخوله ممكناً، لن يرى غير الظلام، ولن تتكشف له أسرار المسكن الخفية فهو أشبه ما يكون بعبوة مفخخة بالظلام، والمخاوف، والهواجس، والتسلط المريب.

باب الفناء أقفل على الجبهة

لا أحد يستطيع الخروج، ولا أحد يستطيع الدخول. إنها عزلة مرضية مقيتة أقفلت باب الفناء الرئيس وسدت ممر الاتصال الوحيد بين الداخل والخارج.

لا الشمس تحل ضيفا علينا ذا يوم
ولا القمر يتفقد شباك غرفتنا ذات ليلة.

هنا تأكيد لتقوقع المسكن، وانطوائه على كتلة كثيفة من الإعتام المثير للمخاوف والظنون، واستمرارية انغلاق منافذه على مدار الوقت، وتعطل حياته الداخلية، وجمود حركته، وتحييد فاعليته.

لا الرياح
تنشد لنا أغنية في الإيوان
ولا طائر
يزورنا مبعوثا من النسيم والمطر،

لم تعد الأحاسيس محفوفة برؤى رومانسية شفافة كما كانت من قبل. الحزن خيم على زواياه كلها بطريقة مهولة، وهواؤه الراكد حوَّله إلى ما يشبه قبرا فسيحاً تآكله العفن، وجدرانه الداخلية تشبعت برائحة الموت. كل شئ تبدل في هذا المسكن الآيل للخراب. الستائر بألوانها البهية، والشفافة حلَّت محلها لحية (أبي) الشعثاء. الأزهار بجمالها الأخاذ، والأشجار السامقة التف حولها نسيج لحية (أبي) أيضا:

لحية والدي تقف حارسا على باب أحلامنا
تحجب البيتونة والسطح والإفريز، لحية والدي.

قلنا أن المسكن هو بيت الأحلام والرؤى وهذا أمر مؤكد بالطبع لكن اللحية ذاتها برجعيتها، وبقيمها العتيقة البالية تمنع الحالمين من ارتقاء المكان، والصعود إلى البيتونة، والسطح، والإفريز. إنها تعمل على أن يظل الكل قابعا في قاع المسكن وعتمته.

لحية (أبي) سلطة تتحكم بالمصائر، والمشاعر، وتحول بين العلية والقاع. إنها تديم هيمنتها بطرق مختلفة على المكان بأسره، وهي قوة ظلامية تعسفية غيَّرت طبيعة المكان(المسكن) وغايته، ووضعت كل شئ فيه تحت الرقابة المشددة، والقصاص الهمجي، وبهذا تحول المكان إلى واحد من أمكنة العزلة لا الألفة خلافا لما تعارفنا عليه وأكده باشلار في (جماليات المكان).
يختتم شيركو بيكس هذه القصيدة باللازمة نفسها ولكنه يضيف عليها ما يوضح حقيقة المكان، وجوهره بالضبط:

مسكننا، أي مسكن عبوس الوجه
وحاد المزاج نملك، مسكننا
تابوت هو مسكننا.

وبصورة التابوت ودلالته يكون الشاعر قد أكد ما أكدنا من أمر انغلاق المكان على ساكنيه كما ينغلق التابوت على من فيه.

صور الأمكنة المشبهة بها

في شعر شيركو لا تتحدد مهمة المكان بتكثيف الزمن حسب، بل تتعدى ذلك إلى استخدامات أخرى تحوِّل المكان إلى أداة شعرية أو لغوية يطوعها شيركو لخدمة نصه الشعري. تمتاز هذه الأمكنة عن الأمكنة الأخرى في كونها تختزن دلالات تبوح بكم هائل من المعنى مختزل فيها كأيقونة معبأة بكل ما يريده الشاعر لإيصال غايته. إنها ذات قدرة فريدة على حث التأويل، واجتراح التخييل، واستقراء التحليل. وهي تستند على خلفية أو خلفيات ذاكراتية تمتد جذورها إلى الزمن الذي يحدد بدء تكوينها الجنيني. قد يكون اسم المكان بسيطا حد انه لا يحيلك إلى ابعد من كونه مكانا مجردا ولكن ما يمنحه تلك القدرة هو اشتغال الشاعر على معنى يفضي إليه ويحرك فيه رأس السهم باتجاه ما يختزنه من معان بديلة، ومنتجة. إن شيركو بيكس وهو يشتغل على هذه الأمكنة فانه يقدم أنموذجا معاصرا لاستخدام التشبيه يختلف تماما عما ساد في ماضي الشعر وتاريخه. ويتَّضح هذا الفرق بينهما من خلال معطيات كل منهما إذ لا يمكن أن يعطينا مثال الصخرة التي هدها السيل من علِ أكثر من معنى كونها تهبط بسرعة هائلة. إن الصخرة ليس لها تاريخ محدد

ولم تتضمن على خزين معرفي أو ذاكراتي. إنها باختصار لم تتعد كونها صخرة مجردة. وهذا يجعلها مختلفة بالطبع عن(حلبچه) التي تحمل ماض وذاكرة ومعنى.
يشبه شيركو المرأة في قصيدة (الرجم) من مجموعة (أنت سماء ..فأمطرك) كالآتي:
تبدو وكأنها دربونة في حلبچه امتنعت عن الضحك

بهذا التشبيه الدقيق ندرك فورا حقيقة الحزن العميق التي تشعر به المرأة، وفاجعتها التي تمتص الفرح إن كان لها ثمة ما يفرحها، فضلا عما تركته فينا (الدربونة) من ضيق شديد كقناة اندلقت منها أطنان الأحزان على المرأة داخل القصيدة، وعلينا خارجها. ويستمر التشبيه عند شيركو على المنوال نفسه فيقول:

وحين تنصت إليها
تبدو نايا گرميانيا
ولا تعزفه إلا رياح التشرد بـ(عرعر)

في هذا التشبيه لم يكتفِ شيركو بالناي كمشبه به لجمال المرأة وعذوبة صوتها وجرسها الموسيقي فأضاف إلى الناي صفة جديدة أرادها أن تكون ملاصقة لحالة الناي حين جعله نايا گرميانيا تحديدا لا لشئ إلا لتنبعث منه حرارة گرميان ودفئها الجنوبي الذي اكتسبته من ذلك الجزء الجنوبي الدافئ من كردستان. إنها امرأة حارة، ومغتلمة مع وقف الحرارة، والاغتلام. فلا أحد يعزف عليها غير رياح التشرد في (عرعر) وغير الأنفاس المؤنفلة الثقيلة، وفي هذا ربط بين حالة المرأة ومصيرها الذي جعل من نايها وقفا على (عرعر) المكان الذي تجوبه الرياح اللاهثة اللاهبة. وفي تشبيه مثالي آخر يقول شيركو عن المرأة ذاتها:

هي مكتبة الأحلام الجميلة حين تنهب

لقد الحق الأحلام الجميلة بالمكان المشبه به(المكتبة) لإنتاج صورة فريدة "هي مكتبة الأحلام الجميلة" إن المبالغة بالجمع(الأحلام) هنا يراد منها بيان القيمة الحقيقية للمرأة المقصودة في زمن نهبها. لقد أوقف الجمال كله على مرحلية فعل النهب فأعطى انطباعا واضحا عن جوهر تراجيديتها وعمق مأساتها.
لنعد الآن إلى أول القصيدة ونمعن في التشبيه الآتي:

تلك المرأة تشبه
ضبابا يرتدي البياض، طويلة القامة كحسرات جبل،
مرتبكة كظلال نيران الفوانيس المرتجفة،
المعلقة على جدران الغرف
ممشوقة كأسواط أيدي الرجال،
وسمراء كوجه خانقين

ترد في هذا المقطع ثلاثة أمكنة هي:الجبل، والغرف، وخانقين ولكل منها توصيف خاص. في المكان الأول أراد شيركو الإشارة إلى طولها الجبلي الفارع مشفوعا بحسرات كبيرة، وكأني به يريد القول أن هامة الجبل المستقيمة مثقلة بالحسرات التي احدودبت الهامة جراها. في المكان الثاني استحضر صورة الظلال المرتجفة داخل الغرف القديمة كعلامة على حالة وجود ما يمنح الغرف بهجة باهتة بتردد، وارتباك واضح. ومنحها في المكان الثالث سمرة خانقين المدينة التي يختلط فيها لون العرب بلون الكرد والتركمان.

بعد هذه الأمثلة الأساسية لصور الأمكنة الرئيسة وأنواعها هل ثمة أنواع أخرى للمكان في شعر شيركو بيكس؟ نعم..هناك أمكنة تركنا متعة اكتشافها لمن يعشق البحث، والدراسة، والتنقيب في آثار شيركو الشعرية. الدراسة في مجملها إذن محاولة اجتهدنا من خلالها إثبات حقيقة أن شعر شيركو بيكس يمكن تناوله أو الاشتغال عليه نقدياً عن طريق الوصول إلى جوهر صورة المكان الشعري بمختلف تكويناتها واستحضاراتها الجنينية، وان هذا الشعر قادر على اجتراح الأدوات النقدية المختلفة التي تساعد على فهمه واثبات حقيقة أننا ما زلنا نتعلم من الشعر أكثر مما نتعلم من الفلسفة. وسنحاول في مبحثنا اللاحق اعتماد صورة (الجبل) كمكان رئيس من الأمكنة التي وردت في شعر شيركو، وأخذت لها حيزا كبيرا، في تحليل نصه الشعري الموسوم(أنشودتان جبليتان) ولكن ليس قبل أن أضع الاستنتاجات الآتية:

1. إن أول الأمكنة التي حفَّزت الاشتغال على شعر شيركو بيكس هي تلك التي لاحظنا أنها اكتسبت جمالياتها من التركيبة الشعرية التي أنتجتها ملكة شيركو في الابتكار، والخلق ،والتصوير، والتجسيد، والأنسنة.
2. ليست كل الأمكنة الشعرية قابلة للتحليل على وفق منظورنا الجمالي. ثمة أمكنة اشتغل عليها الشاعر . مستعينا باسترجاعاته الذاكراتية، وفاعلية مخياله، وقدرته على تحويلها إلى

ذروة اتصالية جعلت من القارئ عبر التطابق المتكافئ منتجا ثان لها . هي التي اشتغلنا عليها في هذه الدراسة.

3. إن بلوغ قارئ شيركو إلى الذروة الاتصالية المشار إليها في أعلاه، وتبنيه للصورة كما لو كان منتجها فعلا أضفت على صورة المكان عند شيركو سمة معاصرة وميزة حداثوية سهلت المقارنة بينها وبين الصورة التقليدية بمقوماتها الكلاسيكية.
4. المكان عند شيركو بيكس ليس وجودا طوبوغرافيا حسب، بل قيمة شعرية إنتاجية اكتسبت جمالياتها من ارتباطها بفن الشعر ومن تساميها المحض.
5. المكان في شعر شيركو، على العموم، يتسم بأنسنة تجعل منه كائناً ديناميكياً له دوره الفاعل في نهضة القصيدة وتجلياتها، ورسمها لمختلف الصور الشعرية التي تنساب من خلالها صورة (كردستان) أرض الشاعر الأم، وبيئته الأولى.
6. اللغة في شعر شيركو بيكس هي مجرد ناطق بالصورة الشعرية المبتكرة للمكان حسب، ولا علاقة لها بما تقوم به الصورة من الاستحضارات الأولية لتشكلها في المخيلة الخلاقة.
7. صور الأمكنة في شعر شيركو بيكس جاءت على خمسة أقسام هي: صورة الأمكنة الخبرية، والإبدالية، والقصية، والمغلقة، والمشبه بها، اعتمادا على الاختلاف في جوهر صورة المكان، وغايتها أو ما أطلقنا عليه (خصوصيتها):

- الأمكنة الخبرية: هي صورٌ خبرَ الشاعر فيها ظرفي الزمان والمكان وتفاصيل حصولهما ثم أعاد إنتاجها في مصهر مخيلته الخلاقة.
- الأمكنة الابدالية: وهي التي تشتغل على الإبدال كبنية أساسية لها وهو في شعر شيركو بيكس يعني إعارة الشاعر حاسة أو أكثر من حواسه الفاعلة لشئ (مكان) جامد بغية أنسنته جزئيا أو كلياً.
- الأمكنة القصية: وهي التي أجبر الشاعر على العيش فيها بعد أن حرم من العيش في أماكنه الأولى. إنها أمكنة بديلة عملت على أن تحيله، بتفاصيلها وأشجانها، إلى تفاصيل وأشجان أماكنه الأولى، إلى الجبل، وكردستان، والعراق.
- الأمكنة المغلقة: هي أماكن مأهولة بالبشر ولكنها تتصف بانغلاقها عليهم وتضييقها فسحة حياتهم والزجّ بهم في عزلة تسورهم بالستائر والسواتر، وتلقي بهم في دياجير أقبيتها المدلهمة.
- الأمكنة المشبهة بها: تمتاز هذه الأمكنة عن الأمكنة الأخرى في كونها تختزن دلالات تبوح بكم هائل من المعنى مختزل فيها كأيقونة معبأة بكل ما يريده الشاعر لإيصال غايته.

8. خلصت الدراسة إلى وجود أمكنة أخرى يمكن دراستها في شعر شيركو بيكس، وتركت أمر تقصيها للباحثين والدارسين والمتابعين لمنجز شيركو الشعري.

9. استنتجنا من خلال هذه الدراسة أن بامكاننا الاشتغال على شعر شيركو بيكس نقدياً عن طريق الوصول إلى جوهر صورة المكان الشعري بمختلف تكويناتها واستحضاراتها الجنينية، وان هذا الشعر قادر على اجتراح الأدوات النقدية المختلفة التي تساعد على فهمه واثبات حقيقته.
10. أحالتنا الدراسة إلى ضرورة الاشتغال على صورة الجبل كمكان رئيس من الأمكنة التي وردت في شعر شيركو بيكس، وأخذت لها حيزا كبيرا، وهو عين ما سنقوم به في دراستنا اللاحقة: صورة الجبل ودلالته الجمالية.

*

صورة الجبل، ودلالته الجمالية
في قصيدتي (أنشودتان جبليتان)

*

التشكيلة الأولى في تفكيري، وحلمي بدأت مع ولوجي في عالم الجبال السحري، وأسرار الطبيعة، وجمالها أيضاً.

شيركو

إذا كان شيركو بيكس يعد واحدا من ابرز الشعراء الكرد المعاصرين لغزارة شعره، وصدق مشاعره، وجزالة لغته، وسحر مفرداتها، فانه يعد الأبرز في استلهام مكانياته الشعرية وتمثلها، وتجنيسها، وتشخيصها، وتصويرها بدقة تتكفل بخصوصية هويتها التي تستمد محليتها من طبيعة كردستان..من الجبل والنرجس وشجر الجوز، من المطر، والثلج، وخرير الشلالات، من اللون، والصوت، ومقام لاوك، من حلبچه، والقرى الكردية المؤنفلة، من برخان، وشيرين، وخامر، وخاتوزين، من برده قرمان، وشيروانه، وبابا كركر، من مراد خاني، ونوروز، وشهر كولان، تلك الهوية التي تتماهى فيها ملامح الوطن، وجغرافية الكون، ويتحول، من خلالها، النرجس إلى نخيل والـ (لاوك) إلى الـ (الريل وحمد) وسيروان، وتانجرو إلى الفرات ودجلة، وشمالية حروف شيركو إلى جنوبية حروف السياب، ومنها إلى كونية لوركا، وايلوار، وناظم حكمت.

في مطولات شيركو الجبلية، أو جبلياته الشعرية، أو أناشيده الكردية تتدفق روح كردستان حالما يطأ القصيدةَ أولُ حرف يلهج باسم الجبال. ففي (برايموك وأغنية الثلج وطفولتي) يقول مفتتحا إياها:

جباه الجبال صفحات هامتك الصخرية

وفي الرحيل يقول :

نذرت هامتك للريح
فحولتها أفياء للقمم التي ترنو
على سهول مرايا العشاق

الجبال عند شيركو إذن أجساد كردستانية القوام، وقبة أرواح الكرد وحاضنة أساطير عشاقهم..هي سمة المكان، وهيئته القزحية. هي القصائد عارية في مذبح القداسة، ومتسامية في فضاء الروح..شاهقة بعنفوانها الأبدي نحو السحاب. إنها بسملة القصائد، وأبجدية الشعر، وخازنة الرعود والثلوج:

ألم تعرف ؟ أن هامتك كومة من الغيوم
تزج مخاض عاصفة الثلوج وصهيل الرعود؟! .

عندما ينشد شيركو في جبلياته (أنشودتان جبليتان) فانه يترك الجبال ترتل أناشيدها فتنساب الأناشيد من قممها مرتجفة كدفق المياه وانبثاق الينابيع:

التراتيل البيض التي تزخها في صوتي
وتشرق عليها شمس شعري
تستحيل أبخرة وتذيب عشقي
وتنزل من (خه ره ند) أعماقي.

(أنشودتان جبليتان) والأنشودة لغة تعني الشعر الذي ينشده القوم بعضهم بعضاً ،جمعها أناشيد، والنشيد في الكتب القديمة يعني السفر الواحد، ومن هنا جاءت العنونة بمفردتها الأولى (أنشودتان) لتكون شعرا يتغنى به القوم (الكرد) أينما حلوا وحيثما رحلوا، ولتكون سفرا متضمناً على تاريخهم، وتطلعهم للحياة التي ينشدون، ولكي تكتسب الأنشودتان صفتهما البيئية، والاجتماعية، وخصوصيتهما، أيضاً، الحق الشاعر بهما مفردة (جبليتان) لتكون هذه المفردة القرين المتماهي للأنشودتين الجبليتين ناهيك عما للجبل من رسوخ في ذاكرة شيركو الشعرية وفي ذاكرة الكرد الجمعية، وعما يوفره من الأمان، والاطمئنان، والركون إلى الوحدة والتوحد واستقراء الغيب وصفاء السريرة والارتقاء إلى ملكوت القداسة.
يقول باشلار: "الإنسان يعلم غريزيا أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق"(**21**) والمتابع لحياة شيركو وسيرته يعلم الكثير عن وحدته مع الجبل التي تشبه عندي، إلى حد ما، وحدة المتصوفة، والقديسين،والأنبياء.

في (برايموك وأغنية الثلج وطفولتي) و(الرحيل) تأخذ المطولة (الأنشودة) شكل الجبل فتنحدر من هامته العالية إلى السفوح والوديان، إلى شجر الجوز والبلوط، إلى نايات الرعاة، وأصوات عذارى الكورد وترانيم النساء وربما إلى ولولتهن أيضاً، ثم تصعد من الكهوف (حاضنات الهاربين من وجه الذل والظلم والرعونة العسكرتارية) عائدة إلى صومعة الشاعر(مأواه) ووحدته، وانفراد ضميره أمام تجليات الشعر وتسامي الروح، وتوهج القداسة.
الجبل عند شيركو عاشق أبدي ربما هو شيركو نفسه، أو برايموك، أو فرهاد، أو خوسروه، أو كاكه مه م، أو خورشيد..الجبل طفولة الكرد ومزمار الثلج، وملاذ العشق الأخضر..الجبل هو الوطن راسخا في ضمائر الكرد ومحتفيا بجذور عراقيته وسرمديتها..الجبل عند شيركو هو الأول قبل الأشياء..أول الأبجدية..أول الكلمات..أول الشعر، والحب، والارتقاء، والقداسة. هو شخصية المكان وهيئته الزمانية..هو رمز الكورد، وهوية الطبيعة، ومعراج كردستان. هو الكائن عاريا في تكايا الشعر، أو متشحا ببياض الثلوج.
الجبل، عند شيركو، كائن حجري فقري، مميز، كونياً، بعامودية معماره الفاعلة في حركتها، وانطلاقها، وملئها للفراغ البيئي المحيط. أنه هامة صخرية شامخة مطلة بجبهتها على

سحر الطبيعة، وفتنة الوجود، وعذابات الكرد؛ وارتقاؤه يمنح أقدامنا شعوراً بالسعادة، والأمان بابتعادنا عن الأخطار المحدقة المهددة لوجودنا على الدوام..الجبل مأوى الحالمين وملاذ المعذبين..وبوقوفه منتصبا على جسد الأفق فانه يرى الجميع ويراه الجميع، إنه ترفّع عن دنايا ورزايا العالم الأفقي، وهو إذ يسمو على الأرض فانه يستأثر بأكبر حصة من السماء، الجبل هو الأرض والسماء، هو الحلم الدائم بالخلاص.

للجبل عند شيركو مكملات تأثيثية مبهرة لا تغفلها أناشيده، ولا مطولاته الجبلية فالثلج عنده لم يكتفِ بنسج بياضه رداءًا للجبل..بل هو روح الجبل ونبضه، وملائكته البيض، وحاضنته التي أنجبت من طهرها (به ري خانه) ابنة الثلج كما يحلو لشيركو أن يسميها..هو كائن آخر من كائنات الجبل الشعرية الجميلة، تعكس مراياه الجليدية عذابات العشق، ومرارة الفراق، وروح (به ري خان) ليسمى بأسمائها.

الثلوج تبرقعت
الثلوج اسمها (به ري خان)

ناهيك عن أنها تعكس، على صفحاتها، بياض الوجود:

الليل ابيض..والثلوج تشعل
رؤوس الأطفال شيبا
كرأس جدي
حارتنا بيضاء..كل الأشياء بيض
لكن ثوب أمي
آه..انه الوحيد اسود

إن شيركو يطفئ بياض الوجود على سواد الحزن العميق الذي تلبس الأمهات الثكالى فيشعرنا بضخامة المأساة، وعمق الحزن العراقي..الحزن على(به ري خان) والحزن على أمهات العراق و(بريخاناته) اللائي فقدت كل منهن، ذات ليلة سوداء، بنتاً أو ابناً من أبنائها..الثلج عند شيركو أيضا معطف ابيض سميك يدثر جسد برايموك ليدخل إلى حجرة الأطفال، وليتنصت معهم لحكاية (خويي وهه له كوك) ثم يبكي معهم بدموع ملائكة الغيوم..ومع الثلج يقفز شيركو على مسميات الواقع وصفاته اللونية فيمنح للثلج وللريح ألوان

لا ندركها "إلا بغريزة العقل ولا نعقلها إلا بنظر القلب" كما يقول الجرجاني في أسرار البلاغة.

من السماء تنزل ثلوج خضر
كنا نرى:
الرياح بألوان..زرق..أرجوانية.

هي الطبيعة إذن تنقاد لغريزة الشاعر، بعد أن كشف الشاعر عن كنهها، وتعرف على حواراتها الصماء، فتستقبل مرموزاته اللونية برضا دونه رضاها عن الواقع ومرموزاته التقليدية.

المطر هو الذي يعرف ما ذا يقول لي
وأنا ما ذا أقول له!

المطر عند شيركو هو الخصب، والنماء، والتجدد، والبقاء، وهو كما اللون يتحرر من قيود الواقع متحولا إلى كائن ينتقي أفعاله وحالاته ومؤثراته وصوره التي لا عقلنة لها إلا بنظر القلب، فالمطر وهو رمز من رموز الطبيعة الكردستانية، يلثم بشفاه قطراته وجنة قصيدة مشردة، أو ينزل مع الكلمات، أو يظل ساهرا، أو يحلم دون أن ينام..صور تترى في ذهن شيركو الذي لم يحفل بها مجردة لأنه ينشئها على وفق غريزية الشعر وتدفقها وانهمار حروفها على صفحات القصيدة..صور حالما تحرك أجزاءُ منها سكونيةَ خيالنا فأنها تتوهج فيه مثل سراج مشع في عتمة برزخ لا نهائي. لا شك أن شيركو أراد لكل رموزه أن تكون ذات صبغة كردستانية أو كردستانية خالصة، ولهذا نجده ينتقي من الورود زهور النرجس، ومن الأشجار الجوز والبلوط، ومن الأنهار سيروان وتانجرو، ومن المدن السليمانية، ومن الأزياء مراد خاني، ومن الأعياد نوروز..وعلى الرغم من هذه المحددات المحلية يتمتع شيركو بقدرة هائلة على توسيع مدياتها لتسع أرجاء الكون ومدياته المفتوحة، وفي هذا يكمن إعجاز قصيدته التي تنفتح على مدى الوجود.
في مطولتيه (أنشودتان جبليتان) يشتغل أدائيا على ملحمية الشخصية الرئيسة (برايموك، الشاعر، الشاعر المنفي، والانا)..على تأثيرها العام وجدانياً، وعلى تأثيرها الخاص شعرياً، وعلى قوة تحويلها، أو أسطرتها كرمز بشري وإنساني..المدهش في مطولات شيركو انه،

وبالقوة نفسها، يؤسطر المكان/الجبل ويحوله إلى كائن يتساوى مع الشخصية الرئيسة في القوة، والتأثير كما هو الحال مع برايموك/الجبل، وبه ري خان/الشخصية.
برايموك الراعي الذي يغني للثلج كي لا ينام الثلج على أنغام اللاوك(**23**)..هو العاشق والحالم والفارس والشاعر المنفي..هو شيركو مولها بعيون (به ري خان) لحمة العشق الكردستاني وسداه:

يا (به ري خان)
حبك الثلج وقلبي الـ (كويستان)
أينما أكون..وأينما تكونين
لا الفؤاد ينفصل عن حياتك
ولا أنت تذوبين.

برايموك كما ينقل لنا الأستاذ نعيم عبد مهلهل عن (فرهاد) في معرض مقالته الموسومة (نال باريس..المدينة وهي ترتدي الكون شروالاً):"هو فتوة وشباب البلاد كلها،وان شيركو جعله أيقونة ليقظة منتظرة، بل جعله جزءًا من طبيعة المكان وتكوينه" والأهم من هذا انه تابع تحولاته في القصيدة فبعد أن كان مغنيا مردداً للاوك مع صدى الجبل صار الشاعر ثم الشاعر منفياً ثم أنا:

انبعث برايموك من رداه..
هذه المرة تحول إلى شاعر

شيركو يجترح التراث الكردي ممثلا بشخصية برايموك ليجعله يتنفس من رئة الشاعر وتحولاته التي فرضتها طبيعة (الخارج) على(الداخل):

في الخارج..الأشجار حانية تحت أجساد الثلوج؟!
وفي الداخل..أوقد
(حاجي قادر) نيران عينيه
وانتصب واقفا

يتنقل شيركو بين مكانين، هما الداخل والخارج. الداخل الذي يمثل جوهر الإنسان الكردي ممثلا بشيركو/الجبل، والخارج ممثلا بشيركو/الرداء الملائكي للجبل.

الثلج في الخارج..والكلمات في الداخل
يتساقطان معاً..
ويلونان سائر جسد أنشودة هذه الأرض المباركة
بلون البياض

في هذه الأنشودة لا يقتصر شيركو على جبل واحد تحديدا فثمة جبال أخر تشهق سموا في طيات القصيدة مثل (هيبت سلطان) و (ئه زمه ر). شيركو يعرف كل جبل في خارطة كردستان المحفورة في روحه، والراسخة في ذاكرته، والفعالة في خياله.قد لا يسميها بأسمائها المتداولة لكنه قطعا يشير إلى فعلها في دخيلته كشاعر وكردي.ويتعامل معها باعتبارها روحا كردستانية حية شاخصة في الضمير الجمعي للكورد؛ لهذا أو بسببه تتحول عنده إلى كائنات بشرية فاعلة على امتداد أفق القصيدة. بمعنى أدق أن شيركو لا يتعمد صناعة تجنيس المكان/الجبل بل أن التجنيس يأتي من ضرورة تفرضها طبيعة القصيدة من داخل متنها الشعري لا من خارجه.

في مرايا الثلوج ترتجف الألوان
بيضاء وأرجوانية..
ارتجافاتها رقصات مع أناشيد منبثقة
من حناجر الجبال؟!

لقد أعار الكردي حنجرته للجبل فتماهى معه أو أنهما تقمصا روح بعضيهما بعضا فصار الجبل منشداً كردياً وصار الكردي جبلاً منشداً. وهكذا تعامل شيركو، تجنيسيا، مع الجمادات الأخرى كالكرسي، والقلادة وغيريهما.

في مطولته الثانية (الرحيل) يتّحد الرثاء، والغناء..الحياة والموت..البقاء والرحيل..الواقع والحلم..الجدب و(به ري خان) ضمن متناغمات هارمونية تمتد من القرار إلى الجواب ومن أول الأشياء إلى آخرها محولة (الأنشودة الجبلية) إلى (كونشيرتو) ينفرد الشاعر فيها بالعزف على أوتار الروح فتنساب إيقاعاتها كمياه الجبال وشدو المطر.

لقد ترك رحيل (به ري خان) صدعا في هامات الجبال وجرحا أو اثر جرح على جباهها الشماء..فمن هي (به ري خان)؟ أهي مجرد كردستان غيبها الرحيل؟ أم مجرد مناضلة في يسار كردستان؟ أم هي كردستان بكل جبالها، وأمطارها، وثلوجها بنرجسها وعذاراها؟ أم هي كل هذا وذاك؟ مع شيركو لا يأخذنا البحث عنها في مطبات الواقع أو في صفحات التاريخ أو فيما يقوله الرواة..لان ما نريد الوصول إليه يوصلنا إليه أو يبثه لنا عبر منظومة صوره الشعرية التي تترى وتتساوق وتزدحم في مخياله، والدالات التي تنهمر من مخزونه الثقافي الهائل متلفعة بروح الكورد وشذا كردستان.

الصورة الشعرية المحدثة يضعها شيركو بإطار محدث يمنحها تجددا، وديناميكية، ومغايرة عن التقليدية، والمألوف، وهو لهذا لا يرضى لنفسه أن يكون شاعر الطبيعة مثلما يرضى أن يكون انطباعيا تتاح له القدرة على المغايرة، والتحويل، والتلوين بملونته الشعرية الخاصة.عليه يمكن أن نصل إلى كنه (به ري خان) من مجموعة الصور التي اشتغل عليها شيركو بدقة مصور بارع، ورسام مبدع، وشاعر قدير ذي مكنة، ودربة عاليتين. (به ري خان) إذن هي الصليب واللهيب..هي الماء والندى..هي الينابيع، والجسد الأخضر..هي أيكة صوت على الشفاه..هي الثلوج التي تحمل اسمها (به ري خان) هي الزوجة، والحبيبة، والأحزان، والمصائب. كيف لا وهو الذي "نسج وشاحها من خيوط صوتٍ جلبته صرخات بيادر النرجس من قرية النار" هي لحمة الحب المشدودة إلى سداه، هي الطيران المحلق بجناح الشعر في سماوات القصائد:

(به ري خان) رحلت
وإذا لم ارحل أنا
سينفصل طيراني عن جناحي.

أي انفصال عجيب ممكن، وغير ممكن بين متماهيين، ومتداخلين إلى حد اللا فصل؟ وجود أحدهما مقرون، ومشروط بوجود الآخر فكيف ينفصل ما لا فصل له؟ صورة شعرية فريدة لا تخطر على بال شاعر إلا من هو على شاكلة شيركو بيكس. وعلى شاكلة الكبير مظفر النواب وهو المتسائل قائلا: "هل تاب النورس من ثقل جناحيه؟". (به ري خان) عند شيركو هي كردستان الجميلة المعذبة، وهي العراق يجر خطاه متنكباً رافديه في غربة غريبة.

إن عظمة صور شيركو الشعرية تأتى من انثيالاته التي لا تتوقف عند حد معين، ومن شلالات شعريته التي تنهمر بلا انقطاع، ومن رؤاه التي تندفع سيولها بقوة الأفكار، وسحر

اللغة، وجمال الشعر، ومن موهبته، وغريزته، وملكته الشعرية التي تجعل المطولة قصيرة، وممتلئة، بالصور، والأفكار والرؤى.

لم أكمل قراءة مطولة له إلا وفي نفسي رغبة في قراءة المزيد، فمطولات شيركو عبوات صغيرة تحتوي على عوالم فسيحة يسيطر عليها، ويبثها ببصيرة نافذة، وبراعة شيركوية يندر أن نجد مثلها بين الشعراء المحدثين، حتى يخيل لمن يقرأ شعر شيركو أو يصغي مستمعا لتلاوته أن هذا الرجل إنما خلق ليكون شاعرا..وما اكبر دهشتي به وأنا استمع، على مدى خمسين دقيقة، لإحدى مطولاته دون أن يتمكن الملل مني أو ينتابني الضجر، على الرغم من انه كان يلقي تلك المطولة بلغته الكردية التي لم أتعلم منها إلا بضع مفردات مدرسية..كان شيركو يلقي قصيدته الطويلة تلك لا بلسانه حسب، ولا بإشارة يديه حسب، بل بجسده كله، وكان كل عضو فيه يتجاوب، آنيا، مع معاني القصيدة وصورها ذات الطابع الحركي/الدرامي. المطولة، عند شيركو، إذن، تكتسب طولها من معينه الذاكراتي، والمعرفي الذي يضفي عليها ما يجنبها جمود الحركة، وضيق العبارة، ومحدودية التأويل، والتحليل. إن مطولاته في نهاية الأمر تفرض على قارئها نوعاً من الاحتفاء لا يتهيب عن إعلانه أو المجاهرة به لإدراكه أن لا عيب في هذه المجاهرة، ولا في ذلك الإعلان ما دام أمرهما قائما على أساس الإبداع..الإبداع حسب.

*

المكان حاضن النص المفتوح
(كتاب القلادة)
أنموذجاً

*

إن حضور المرأة هي كحضور اللغة والرؤيا الشعرية عند كتابتها أي إنه لا يمكنني أن أكتب دون حب امرأة أو حضورها المستمر في خيالي وتخيلاتي المضيئة أو عطر جسدها أو صوتها العذب، إذا كنت أتخيل قارئاً قبل كتابة أية قصيدة أتخيله كامرأة لا كرجل وإنما أعطي القصيدة وأهتم بإيقاعها (الأنثوي) إن جاز التعبير. الأنثى هي الشجرة التي تظللنا ولولاها سنكون مثل صحراء جرداء دون ماء ودون هواء.

شيركو

على الرغم من أن(كتاب القلادة) قادر على إخبار القراء، والنقاد عن نفسه بنفسه، وعن اجتراحه جنساً تتداخل فيه الأجناس، وتشتغل على ابتكار جنس غير مسبوق (النص المفتوح) إلا أن الشاعر استبق نصه المفتوح في التصريح والتنويه عن كونه جنساً هجيناً "لا يندرج ضمن الجنس الشعري الخالص".

عنونة (كتاب القلادة) أسسها شيركو على مفردتين، الأولى أراد منها أن تكون ناطقة بنوع القصائد التي صارت نهجاً واضحاً في شعره، متخذة لها أسماء وإن اختلفت في طرق رسمها إلا أنها تتفق، بشكل أو بآخر، على معنى لها، فالأناشيد،(أنشودتان جبليتان)، والقصيدة الروائية (الصليب والثعبان ويوميات شاعر)،والكتاب (كتاب القلادة)، والقصيدة الطويلة (مضيق الفراشات) والسفر(سفر الروائح)..الخ مسميات تشي بشكل الكتابة الشعرية المحدثة التي صار شيركو يعرف بها أكثر من غيره من الشعراء المحدثين الذين كتبوا القصيدة الطويلة.

أما مفردة(القلادة) فقد أشار شيركو إلى أنها تجمع عدة أجناس أدبية، وفنية في كتاب واحد كما تجمع القلادة عدة أحجار كريمة مختلفة بخيط واحد. وهي فضلاً عن هذا منحت النص قدرة على الانتقال، والتنوع مكانياً، وهذا هو بالضبط ما يهمنا في اشتغالنا عليها. إن الاختلافات الاجناسية هي نتاج التطويع الفني لها ضمن النص المفتوح عليها، والتي انصهرت فيه، وتوحدت على وفق الرؤيا المنتجة لمخيال شيركو بيكس. فضلا عن أنها حددت الخطوط المسارية لنص(القلادة) وهو نص بلا فواصل أو تبويبات. يقول مازن معروف في مقالته الموسومة (مانفيستو ضد الذكورية): "إن الكتاب لا يحمل في داخله تبويبات"(**25**) ولهذا، وبسببه ارتأينا تقسيم النص إلى أمكنة رئيسة تحتضن الأحداث، والشخوص، والأفعال السردية، والدرامية.

إذا استثنينا مادة الاستهلال فاننا سنجد أنفسنا بإزاء المكان الأول والذي أطلق عليه شيركو بيكس (متجر الزهرة الجبلية)،وقبل الدخول إلى تفاصيل هذا المكان سنلقي نظرة فاحصة على مقدمة النص الاستهلالية، التي انقلبت فيها البداية إلى نهايةٍ ارتبطت ببدايتها بسلسلة من الأحداث، والشخوص، والصور الشعرية، والسردية ليكون حدثها الرئيس مستمرا واقعيا في حياة اختيرت له خارج نطاق السيرة الذاتية لشخصية القلادة. بمعنى آخر أن الأحداث اتصل بعضها ببعض لتلتقي في النهاية عند بدايتها.

"حين تغدو الخاتمة استهلالاً"

يقدم لنا شيركو بيكس وصفا للشخصية الرئيسة حين تقوم الشخصية بوصف ما يدور لها بعد أن أزف وقت رحيلها إلى النهاية بصوتها الأنثوي، وأدائها المتقن وظيفياً.

قبل أن يخفت الصوت
ويتناهى كأمواج رمال السواحل
قبل أن تحتضر ملامحي، وتتناثر
في الأصيل شعاعاً بين صخرتي جبل

هي محاولة في استباق الحدث ووضع موجهات الفعل ضمن مسارات النص وزمانيته، وهي صور بلقطات بعيدة(سينمية) لخلفية ما سيحدث إن أدركتها النهاية:

قبل أن يصرعني الضياع ويغمرني بالسراب
ها هو دفتري يتراءى داخل دوامة اللغة

هكذا ابتدأ صوت القلادة وهو يشي بدفترها الجامع للحكايات، والناطق بالمغامرات، والانتهاكات التي لا حدود لها في حياتها. إنها إذن كائن شيركوي ملحمي درامي فاعل عبر مساراته السردية، وهو صوت غير منفرد في أداءاته الوظيفية، والشعرية. إنه مصحوب بصوت الشاعر الذي يقطع الاسترسال عليه ليضفي تنويعا تكاملياً من خلال قطع المشهد الشعري قطعا بريشتيا.
يعطينا الشاعر ما يرى أننا بحاجة إليه موجها كلامه(صوته) إلينا بشكل مباشر حين يروي (سردياً) عن القلادة:

"إن ما سمعتموه كان صوتا أبيض لقلادة عاشقة زيتونية أبت أن تستحيل قوس أصيل،أو تغدو تابوتا، أو سرابا،لكنها عجزت عن المقاومة حتى النهاية..فذات مساء خريفي متكور، بعد صرخات متقطعة خنقوها كغزالة في منزلها بخيوطها التي حملت من قبل حباتها."

إن شيركو بيكس، وهو يجمع بين شخصية الشاعر والراوي . لما حدث أو ما سيحدث . فانه بهذا يعطي الشخصية وظيفة أدائية تقربها من الدراما، أو تجعلها تتصف بصفة درامية، أو انه يطوع فيها ما هو درامي لخدمة ما هو سردي، وسنلمس هذا لاحقا حين نتناول الأجناس

الداخلة(لا الدخيلة) بطواعية إلى نصه المفتوح. ولم يكتف شيركو بهذا حسب، بل انه ذهب إلى أكثر منه حين أخبرنا اعتراضياً عن نفسه قائلاً:

أنا . كاتب هذه السطور. أعرفها عن كثب

وفي هذا تداخل واضح بين صوتين: صوت الشاعر داخل النص، وصوت شيركو خارج النص، وهو في الحالتين يمثل دور الراوي العارف بكل شئ.
لنتأمل الآن الاستهلال ثانية لنرى بأي شئ تلتقي البداية بالنهاية، أو النهاية بالبداية ولنقرأ أولاً هذا المقطع الشعري على لسان (القلادة):

أزف الوقت،زادت صرخاتي إصراراً، وأنا في عجالة
ينبغي لجسدي أن يبقى مُلْكاً لي وحدي
فأنا مصدر التدفق، أنا نهر الجريان معاً،
آن لروحي أن تغدو نشيداً على لسان قصيدة مجنحة،
ملامح حرية ناصعة في لوحة أو ستائر مسرح مفتوحة
أبداً

بدءًا لفت انتباهي تصريح (الأنا) الأنثى عن نفسها بوصف دقيق جدا لماهيتها" أنا مصدر التدفق، أنا نهر الجريان معاً" فالتدفق لغة يعني "الماء :انصبَّ . النهر:امتلأ حتى يفيض الماء من جوانبه"(حسب المنجد في اللغة) وفي هذا إشارة إيروتيكية(erotic) لخصب المرأة، وتدفقه، وجريانه إغتلامياً نحو الشهوة المنتجة. وبغيره يستحيل على نهر الحياة إنجاب ما يجعله مستمر الجريان إلى مصباته القصية. المرأة . وبسبب تاريخ كامل من الانتهاكات والاغتصابات . ميالة إلى الانفراد بجسدها حفظا للطهر الذي دنسه الذكور على مر الزمن، وهي لهذا وذاك استحقت من شيركو تحويلها إلى نشيد جديد في قصيدة طويلة تشي بكل معاناتها، وهمومها عبر الزمن.
لنعد الآن إلى بداية النهاية متأملين المقطع الأخير من (كتاب القلادة):

عندما تغدو البداية نهاية
أزف الوقت، وينبغي أن يكون جسدي ملكا لي حسب،
أنا المنبع، والنهر أنا أيضا..

ينبغي لروحي أن تكون دوما
أغنية على لسان قصيدة مجنحة
أو لون الحرية الناصع في لوحة
أو ستارة مسرح مفتوحة أبداً
أزف الوقت ..وأزف..وأزف.

وإذ تلتقي البدايتان، أو النهايتان ،لا فرق، ينعدم الزمن بينهما ويحسب على انه مجرد استرجاع لما حدث في ماضي القلادة استغرق بضع لحظات وامضة حسب. وهو من وجهة نظر د.فاضل عبود التميمي" دوران النص حول نفسه".لانطلاقه من نقطة محددة يرجع النص إليها عبر حركة بانورامية كاملة.

الاستهلال إذن، ومن الناحية الوظيفية، والأدائية قدم لنا الشخصية(القلادة) من خلال صوتها الذي نهض بمهمة الوصف، وصوت الشاعر الداخلي، ممثلا بشخصية الشاعر الناطق باسم النص، والصوت الخارجي ممثلا بشخصية شيركو كاتب النص،وأصواته المهيمنة، والمتماهية في الأصوات الأخر ضمن المقدمة الاستهلالية في آن واحد. وهذا يعني أن شيركو جمع بين تقنية الشعر وتقنية الدراما فضلا عن استخدامه الوصف غير التقليدي الذي جمع بين اللون وبين الصوت:"وهذا الصوت النارنجي هو صوت قلادة زرقاء الجسد، خضراء العينين" يقول الناقد د.فاضل عبود التميمي في معرض تناوله الوصف عند شيركو بيكس في دراسته الموسومة(شيركو بيكس وكتاب القلادة) أن اللون: النارنجي لون يميل إلي الصفرة الفاتحة، وهو ما توصف به الملموسات، والمرئيات لا المصوتات، لكن الشاعر يستعمله في إطار لعبته الذكية المفارقة للأصول".**(26)**

إن هذه (اللعبة) المفارقة للأصول حسب تعبير د.فاضل عبود ليست بالجديدة على شيركو بيكس، وغير مقتصرة على (كتاب القلادة) حسب بل انها أخذت مداها كاملا في مطولة(إناء الألوان) وقد تناولناها . خارج كتابنا هذا . في مقالة مستقلة موسومة بـ(فلسفة اللون في ملحمة شيركو بيكس إناء الألوان). وكذا الحال في مطولته(سفر الروائح) إذ وصف بالرائحة ما لا يمكن وصفه بها.

مهمة الوصف وان كانت سردية، في أغلب حالاتها، إلا انها أعطت القارئ انطباعاً وافياً عما أراده الشاعر من توصيف مهم لشخصيات كتابه وأهمها شخصية القلادة التي قدمت سيرتها الذاتية بهذا التوصيف:

أنا قلادة من سلالة الإناث

زرقاء الجسد خضراء العينين
أنا من أهل البحار يعود جذرنا من جهة الأم إلى أحلام "المرجان"
ومن جهة الأب إلى قبائل "اللؤلؤ"
ولدت أنا في مدينة الأسماك
وقابلتي كانت سلطعونة
يروون أن جدتي كانت تقص الحكايات على حوريات البحر
أمواجا هادرة لا تغفو أبداً

قد يبدو لقارئ هذا المقطع انقطاع علاقته الشعرية تماماً، وابتعاده عن روح الشعر، وهيمنة السرد المطلقة عليه، وفي حقيقة الأمر أننا لا يمكن أن نعاين مقطعاً انفرادياً من قصيدة عدد صفحاتها 123 صفحة معاينة خاصة تماماً فضلا عن إن هذا المقطع، وارتباطا ببقية مقاطع القصيدة يقدم وصفا مطلوبا لشخصية الكتاب الرئيسة، وهنا على القارئ أن يتذكر أن شيركو في هذا الكتاب لم يقدم لنا شعرا خالصاً(باعترافه طبعاً) من الناحية الاجناسية بل مجموعة أجناس تضافرت على ابتكار جنس هذا الكتاب على الرغم من هيمنة النفس الشعري لشيركو على مفاصله كلها.
القلادة، إذن، وحسب توصيفها لنفسها أنثى من أهل البحار ولدت في مدينة الأسماك. ولم يأت،هذا التوصيف، اعتباطاً لارتباطه بأحلام المكان البديل(قاع المحيط) بعد أن قيّدت في المكان الأول(المتجر) خارج المحيط؛ وهذا هو بالضبط محور بحثنا الآن.
المكان الأول:
بعد أن كانت الأنثى حجراً ثميناً كريماً، كما يقول شيركو، في أعماق المحيط، وبعد مغادرتها عالم الصفاء والنقاء،عالم الأضواء المنعكسة برومانسية من خلال موجات البحر،عالم الهدوء الشامل بما يكفي، والجميل كما ينبغي. عالم يتساوى فيه الذكور، والإناث خرجت لتلفحها شمس الأرض، ولتعيش بقية عمرها تحت هيمنة الذكور، وسلطتهم التي لا يحدها حد. هذه الأنثى هي بطلة كتاب شيركو بيكس (القلادة):

لو تطلب الأمر، فان هذه القلادة ستكون بطلة نصي هذا

المكان ما قبل المكان الأول في حقيقته تمهيد مطلوب للدخول إلى عالم القلادة الجديد، والمضطرب. فهو يقدم مقارنة، ومفارقة بين عالمين(مكانين) مختلفين، ومتناقضين عملا على التأثير المباشر في حياة الأنثى. وفي الوقت الذي تحول الأول إلى حلم يقظة ظل

الثاني يمارس ضغوطه، وكابوسيته عليها. إن استقرارها الجنيني، ومن ثم اكتمال أنوثتها، وجمالها الأخاذ، هو ما جر انتباه الذكور إلى الاستحواذ عليها وزجها في خضم حياتهم الذكورية خارج بيئتها، وظرفها الذي منحها ما ينبغي أن يكون لها كأنثى. إن التحول، والانعطاف من البراءة إلى فقدان البراءة عمل على تغيير حياتها برمتها. لقد تحولت إلى قلادة مرغوبة، ومطلوبة بعد أن كانت حجراً كريماً يرفل بالسكون، والركون بعيداً عن منغصات الحياة وضجيجها الأرضي. أدخلت إلى(المدينة البيضاء) قسراً لتستقر في متجر(الزهرة الجبلية) وليصبح المتجر غرفتها الأولى ومنزلها الأول. لقد حولوها إلى سلعة، إلى شئ يمكن أن يباع، وان يشترى، ولم يكن هذا إلا بداية النهاية التي أرخت لفقدان مكونها الإنساني، والجنوح إلى تشييئها ووضعها في متناول من يشاء.

لنسأل أنفسنا بداية:

ما الذي يقدمه النص للمكان الأول؟

انه يقدم وصفا أولياً، ومسحاً طوبوشعرياً، وانثروبوشعرياً شاملاً عن طريق صوت الأنثى أولاً، وصوت الشاعر الذي يروي ما حدث لها في نصه المفتوح ثانياً. في هذا المكان ثمة إكسسوارات ذكورية، أو ذكور إكسسواريين يشاكسون القلادة. تقول في معرض وصفها للمكان:

"صار هذا المخزن الأزرق مأواي، وأصبحت الأشياء الذكورية وأصحابها من المغرورين ذوي الشوارب والأصوات الخشنة تبعث فينا نحن الأربعة الضجر والملل ليلا ونهارا من على تلك الرفوف المحاذية."

إن (الأربعة) الوارد ذكرهم في توصيفها هم: أنا ضمير المتكلم زائداً ثلاث قلادات اقل منها شأنا، وجمالا. أما الأشياء الذكورية فهي رباط عنق، وملقط رجالي ذو رأس كبير، وسلسلة ساعة رجالية، ونظارة رجالية، وكل هذه الإكسسوارات تنطق بذكورتها، وفحولتها، ومحاولتها اقتناص نظرة، أو كلمة، أو إشارة تفضي بهم إلى نيل مأربهم من مجموعة الإناث جسدياً. إن لكل أنثى حكاية مختلفة لكنها تلتقي مع الحكايات الأخر في ذات المصير، وذات النهاية، ولم يتبق لهن غير الأماني اليائسة، ولذا وجدنا إحداهن تتمنى لو أن قسمتها قادتها إلى ايطاليا شرط أن تعيش في فلورنسا بينما تتمنى الأخرى أن تعلق في رقبة امرأة حسناء لتتخلص من جور الذكور، والحلقة الأضعف بينهن تلك التي تمنت التخلص من الذكور الأشقياء الشرسين، والأنانيين الذين يحيطونها بأدواة فحولتهم من كل صوب. إنهن يعشن اغتراباً روحياً كاسحاً، ووحدة ووحشة محفزتين للدموع، إنهن غريبات عن الوطن، وغريبات

عن فتيانه أيضاً، ولا غرابة إن عاملوهن بأنانية ووحشية وشذوذ، وفحولة تواقة لفرض هيمنتها عليهن جميعا، وما (كتاب القلادة) إلا بيان احتجاج أنثوي ضد الذكورية المهيمنة كما جاء ذلك في مقالة الأستاذ مازن معروف(القلادة للشاعر الكردي شيركو بيكس:مانفيستو ضد الذكورية).**(27)**

ماذا قدم المكان الأول للنص؟

المكان قدم للنص هويته المؤسسة على الاستلاب والإلغاء ،والترهيب، والتخريب، والتهميش، ومصادرة الحريات الشخصية، والفكرية، وما إلى ذلك من أشكال الانتهاك، والاغتصاب. من هنا يبدأ اقتراب النص من مساره السياسي والدخول إلى المنطقة الحساسة حين تنقل لنا القلادة ما حدث لصاحب المتجر حين داهمه رجلان اقتحما متجره وألقيا عليه الأسئلة:

"أأنت صاحب متجر(الزهرة الجبلية)؟! فأجاب بارتباك وتلعثم:أجل أنا،وهل أن اسمك الكامل هو (بيستون كاكه ويس)؟!فأجاب ثانية وبارتباك:أجل.

ثم قال الثاني :"هيا تفضل أغلق متجرك واتبعنا لدقيقتين فقط"

اقتادوه ولم يعد..فوقع المتجر في حديقة سوداء."

في هذا المقطع ثمة إشارة إلى أن الظلم ـ في هذا المكان ـ طال الإناث، والذكور في آن وان اختلفت أساليبه ووحشيته. تقول القلادة مشيرة إلى هول ما حدث أنها المرة الأولى التي تصادف فيها تجربة عسيرة مثل هذه التجربة السوداء. ولكننا بتقدم فصول، وأحداث النص، وتفاصيل حياة القلادة سنجد أن شيركو بيكس يروم من خلال نصه المفتوح فضح تلك الأساليب، وشجبها شعريا بأسلوب يبعد النص عن الشعاراتية، والتقريرية لأنه لا يسعى إلى توافقات، ومراضاة تدر عليه فائضا من قيمة الشهرة، والجاه، ولأنها لا تهمه من قريب أو بعيد قدر ما يهمه الأبرياء من الناس، ضحايا ارتدادات الواقع وأوتوقراطياته. ليس للقلادة من يواسيها في وحدتها، وغربتها، ووحشة لياليها. ليس لها من تناجيه أو تسمعه، أو تراه. كل الأشياء صارت رجالاً: العاصفة والموجة، والميناء، والسفن. وكلما استجارت بإلهٍ ما صار ذلك الإله رجلاً أيضاً. ترى أين إله أنوثتها الذي كان لها من قبل؟

لم يعد لها سوى البكاء، وسوى أن تغوص في دوامته الأبدية. لقد تغير حال المكان(متجر الزهرة الجبلية) مثلما تغير حالها:

"(الزهرة الجبلية) غدت ذابلة مثلي، ومثل قارورة العطر، ولون غرفتي البرتقالي الشاحب، وسائر النساء في البيوت..مضت شهور طويلة دون أن ينطق الباب أو نرى خصلة من شعر الشمس، فجأة وفي ظهيرة يوم ما ابتسم الباب، ودخل (بيستون كاكه ويس) برفقة حزمة من ضياء الشمس."

في هذا المقطع تتجلى فكرة المكان، والتأثير التراجيدي المتبادل بينه وبين شخوص النص. فهو يؤثر على الشخوص تأثيرا مباشراً حين ينقلب بهم إلى مكان ليس بأفضل حال من (مملكة الظلام) الذابلة مثل لون برتقالي شاحب، وهم يؤثّرون عليه بشكل مباشر أيضاً حين يقلبون ظلامه نورا يتدفق إليه تزامنا مع إطلاق سراح كاكه ويس من المعتقل المجهول، وعودته إلى المتجر، وبث روح الحياة في عروق (الزهرة الجبلية) ثانية بعد ان أصابها ما أصابها من الذبول والأفول. المكان . في القلادة أو في شعر شيركو عموماً . كائن دينامي تجاوز جموده وسكونيته إلى حركية علاقته بمضمناته الزمانية والشخصانية. انه يشتغل على وفق نظام دقيق ديالكتيكي شعري يتأثر ويؤثر في تأثيثات واقع القصيدة، على الرغم من ضخامته كحاضن لها. إنه يقفو أثر التناقضات . كبنية أساسية من بنى الصراع . التي تؤدي إلى تأزم موقف الشخصيات لأسباب مختلفة وزجها . شاءت ذلك أم أبت . في أتون معترك يتسلق سفح القصيدة بعنف نحو ذروتها. ولا مناص من الإشارة إلى طبيعة المؤثر الخارجي، في هذا المقطع أو في غيره، والذي فرض هيمنته بهيئة قوة متحكمة بالمصائر، والأواصر، والآجال. لقد عادت الأشياء إلى حال ما قبل الاعتقال (زوال الأثر) إلا أن المؤثر استمر في زعزعة بنية القلادة التي أعلنت في خاتمة المكان الأول، أن فؤادها الحزين:

ما برح كعصفورة ترتجف في كف رجل
وكحمل غزال مطارد منهمك في عرض سهل قاحل

فالعصفورة برقتها ورهافتها، وبما عرفت به من جموح إلى الانطلاق نحو الآفاق الرحبة تقيد حركتَها كفٌ ذكورية صارمة كدلالة على سلطوية عالم الذكورة وأثره الممتد إلى أبعد ما يمكن في عالم الأنوثة. ولهذا لم يكن إطلاق سراح(بيستون كاكه ويس) ليدل على رفع التأثير أو الضغط العالي عن (الزهرة الجبلية) كمكان أو حاضن للإناث كليا بل يعني مجرد إلغاءٍ بسيط يترتب عليه تأثير اكبر في قادم الأيام، أو في مقاطع القصيدة اللاحقة.

المكان الثاني:

تنتقل القلادة من مستقرها الأول(المتجر) بعد اقتنائها من قبل امرأة جميلة إلى مكانها الجديد. والانتقال هنا يعني حركة محسوبة ومدروسة ومنسقة . مع هدفها النهائي . تقوم به القلادة بوساطة ما للوصول إلى غاية ما تتماهى بين كائنين. الأول متحكم والآخر متحكم به. إن هذه الحركة الانتقالية وضحت لنا نوعية العلاقة بين الداخل والخارج مثلما وضحت لنا حركة(بيستون كاكه ويس) علاقة الخارج بالداخل حين اقتيد من المتجر(المكان الداخلي) إلى دائرة الأمن(المكان الخارجي) ليلاقي ما يلاقي من صنوف الإذلال والتعذيب. الخارج إذن مكان عدواني، ومحايد في آن وان عدوانيته تأخذ أشكالاً مختلفة حسب ما تفرضه على الواقع، والشخوص من ضغوط كابوسية، أو لنقل بسبب الهيمنة الذكورية المنفلتة من عقال البناء الاجتماعي/السياسي، والديني أيضا، وتجييرها المؤسساتي للمفاهيم والقيم الروحية، والمادية بما يعزز تلك الهيمنة بسلطة ذكورية مطلقة.

إذا كان المكان الأول(المتجر) منفتحاً على الخارج (خارج المتجر) فان المكان الثاني(البيت) منغلقا عليه. تتحكم بانفتاح الأول سايسولوجية علاقاته التجارية كمركز لتبضع مختلف إكسسوارات التجميل، وتتحكم بانغلاق الثاني أَمنية معاييره السايسولوجية كملاذ، ومأوى حصين للإناث من تجاوزات، وتطاولات الذكور.

هل البيت مكان منغلق على نفسه في(كتاب القلادة)؟

هو كذلك فعلا فلا أمان له بانفتاحه الدائم على الخارج العدواني، ولكنه يكسر هذه العزلة حين يتوجه إلى أي مكان دون عقبات أو معوقات، ولكي يفعل هذا فانه يركب موجة التخييل لمد أواصر خفية بينه وبين الوجود الخارجي لتحدث المواجهة المطلوبة بين الوجودين والتي ستشعل فتيل الصراع حتما لوجود التناقض أصلا في كلا الجانبين. ولما كانت قوى الصراع غير متساوقة ولا متكافأة لذا ركنت الأولى حميميتها داخل البيت بينما استشرت عدائية الثانية خارجه. وقبل المضي قدما في تحليل البيت كمكان ثان للقلادة نتوقف قليلا لنجر الانتباه إلى أن القلادة لم تتخذ من البيت بكليته ملاذا لها، بل ضيِّق الخناق عليها في(غرفة بيضاء) داخل البيت.

"حزينة هي آنسة الغرفة البيضاء كجدول مياه مهموم عند الأصيل، تحاول أن تتناسى..ولكن لا بريق كريستال القصر ولا امتزاج الأطياف الملونة ولا الشرفة الذهبية

المحاذية للجبل..تقدر أن توصل خيطا من السعادة إلى الروح التي غدت هزيلة كما الأصداف في حافات السواقي صيفاً."

ومع أن شيركو بيكس البس الغرفة رداء البراءة والنقاء إلا أنه أشار إلى جنوحها نحو القسوة بفعل مؤثر خارجي/داخلي جعل آنسة الغرفة البيضاء حزينة تتآكلها الهموم. إنها مهمشة ومنقادة إلى مركز الذكورة الذي هو محور، وعمود ارتكاز الحياة الداخلية للبيت. وبفعل الذكورة أيضا صار البيت متضمنا على كلا الجانبين: الداخل، والخارج بعد أن عزلت(الغرفة البيضاء) لتكون عالم الداخل، ولتكون أجزاء البيت الأخرى وبضمنها(المركز) عالم الخارج. ربَّ سائل يسأل ما الجدوى من هذا التحليل والتفلسف؟
إننا نؤكد على الدوام أن الجدوى تكمن في أن فرصتنا لفهم الحياة، وتجلياتها الروحية، وتساميها لن تتأتى إلا من خلال الشعر، ولن نتعلمها إلا من الشعراء الكبار. وهذا هو ما فعلناه بالضبط منذ عرفنا الشعر ومنذ ابتدأنا الرحلة إلى أقاصي الحياة.
لنعد إلى افرازات الداخل والخارج ثانية، ونبحث عن المتناقض فيهما، ولنبدأ من آنسة الغرفة البيضاء. إنها امرأة كردية جميلة بلا حدود، رقتها الكرستالية تضفي عليها أنوثة تشبه مجالا ممغنطا تنجذب إليه العيون، والأفئدة، والعقول. ثرية تقع بحب رجل من بيوت الطين تشعر انه الوحيد الذي يستحق امتلاك جمالها الأخاذ فماذا يحدث بعد هذا؟ إذا أخذنا هذه القصة ببساطة، وبشكل تقليدي، وتتبعنا آثارها على سطح الواقع المعيش فإننا لن نكون بحاجة إلى معونة شاعر، أو حنكة قاص، أو فذلكة روائي، أو فنية مسرحي ليقول لنا ماذا سيحدث بعدئذ لأننا نعرف ما سيحدث مسبقاً فقد خبرنا مثل هذه التناقضات من قبل، ولكن هل ثمة أحد خبر رجفان قلب الأنثى وهي تدخل مجالاً ممغنطا بالحب يشدها نحو الاقتراب أكثر فأكثر ممن تحب؟ هذا الرجفان لا تدركه حتى الأنثى لحظة حدوثه، ولا يدركه إلا الشعراء الكبار، وهذا هو ما نتعلمه منهم بالضبط.
هذه القصة أيضا تمنح شيركو حرية الحركة داخل القصيدة وفروعها كما تمنحه الأشكال الأخرى قدرة استخدام شتى الوسائل لبيان المعنى العام لكتاب القلادة أو حياة القلادة فهو ضمن المكان الثاني يستخدم شكل الرسائل في الكشف عن جانب أو أكثر من جوانب الشخصية وكذلك شكل القصة القصيرة أو الحكاية أو شكل المذكرات أو اليوميات أو شكل المقارنات والمقاربات أو شكل الحواريات. قلت شكلاً ولم اقل مبنى لأن شيركو لم يكتب رسالة تقليدية بالضبط، ولم يكتب قصة قصيرة أو مسرحية أو..أو..الخ..بالضبط، ولكنه كتب ذلك بأسلوب جعل تلك الأشكال تذوب في إناء أسلوبه الشعري المتفرد. لنأخذ هذا المقطع من المذكرات أنموذجا:

"بخصوص المذكرات التي كتبتها. بداية تحدثت القلادة قليلاً وأعربت عن شكرها وامتنانها لقلم(الحواجب) قائلة: لولاها لما أبصرت مذكراتي هذه النور. حينذاك أصغى الجميع باهتمام، فبدأت قلم الحواجب بتلاوة المذكرات:

اليوم الطقس بارد
ليس في الخارج حسب
بل في أرواحنا تتساقط الثلوج
الآنسة منهمكة في الكتابة
والكلمات مبتلة تحت حدقتيها
شعرها منساب على دفترها
العشق قصيدة
والقصيدة هي الآنسة ذاتها
لذا تبدو الأولى كالشموع
والثانية غدت شمعدانا..
الهموم البيض تنهمر
ونحن من خلف النافذة نحسب ندف الهموم بأسف
هذا اليوم وعند المساء
انتحرت صديقتي القلادة الجميلة حرقا
وتفحمت وسط هذه الثلوج
لأنها أبت الزواج بسكين عجوز."

في هذا المقطع ثمة ثلاثة رواة تظافرت جهودهم لإيصال المذكرات إلينا: أنا الشاعر، والراوي العارف بكل ما حدث وهو الذي نقل لنا الحال، والقلادة المنقول عنها وهي ضمير غائب آنياً وحاضر فاعل ستراتيجياً، وقلم الحواجب التي قامت نيابة بتلاوة المذكرات شعريا، وبتقطيع فني نقل لنا حال الطقس خارجيا وداخليا أولاً، ثم نقل حال المرأة التي تبدو مثل شمعةٍ شمعدانها القصيدة ثانيا. ثم نقل لنا بعد ذلك خبر انتحار القلادة الجميلة لأنها لم ترد الزواج من سكين عجوز ثالثاً، لتحضر شخصية القلادة الغائبة، ولتكمل المذكرات، وتنقل أخبار القادم من الأيام. وكل هذا جاء بأسلوب شعري خالص، وبنكهة مذكرات سردية حسب خدمت الفكرة العامة للبيان الموجه أنثويا ضد استبدادية الذكور، وهيمنتهم الجائرة. الحالات الثلاث التي نقلت إلينا عبر أصوات الرواة فنيا أعطت انطباعا كاملا عن حياة

القلادة أو القلادات(الإناث) بتوصيفات دقيقة استعارت ما هو خارجي لوصف ما هو داخلي فضلا عن المحددات المكانية للفعل القائم في النص، فالطقس الجليدي (كردستان) ببرودته الثلجية يتشابه وحياة المرأة (الكردية) الداخلية المعطلة بفعلٍ ذكوريٍ عنيف، ولكنها على الرغم من ذلك تشتعل مثل القصيدة، وتذوب مثلها أيضا، بل وتحترق متفحمة وسط الثلوج لتبلغ ذروة فعلها الاحتجاجي رافضة استسلام أنوثتها لمهيمنات الجليد الذكورية. وضمن المكان العام(خارج البيت) ثمة مؤثرات أخرى خارج مكانية ساهمت بدعم الفكرة الرئيسة لكتاب القلادة أيضاً عن طريق القصص، أو الحكايات المروية. تقول إحدى تلك القصص أن قلادة شجاعة فقدت عشر حبات من أقاربها، وذويها في حملات الأنفال استطاعت دس السم للقبعة (الضابط الانفالي) ثم اختفت لتعود بعد سقوط مبنى (دائرة الأمن الحمراء). وتروي قصة أخرى كيف أن قلادة عاهرة وقفت في وسط الشارع رافعة طرف ثوبها صارخة بوجه الذكور أنها تبيع جسدها حسب. تبيعه في الوقت الذي يبيعون فيه أجساد الجبال، والسهول، والحدائق، والشموس، والأمطار، وما برحوا متربعين على كرسي شرف هذا الوطن دون اكتراث. في القصتين إدانة واضحة لسكونية الفعل الذكوري وعجزه عن فعل ما يليق بذكوريته المفرطة. وتبجيل لفعل الأنثى واقتصاصها من الرجال المؤنفلين بوجه خاص. القصتان أشارتا أيضا إلى الثقل الكابوسي الذي تنوء به الأنثى تحت ضغوطات الداخل(داخل البيت) والخارج(خارج البيت) وضغوطات الخارج مكانية(الضغوطات المؤنفلة) والتي على الرغم منها استطاعت كسر الحاجز القائم بينها وبين ما يحدث لمثيلاتها خارج البيت. هنا يستخدم شيركو صيغة اليوميات ليسجل بوساطتها الانتهاكات، والاغتصابات، والترديات، والتداعيات في واقع الحياة اليومية للقلادة فكل يوم من أيامها داخل البيت تخرج واحدة لترى ما ترى من أحداث مريعة ثم تنقل ما رأته إلى زميلاتها بشكل يومي إلا أن الخروج اليومي هذا لم يكفل لهن ابسط مقومات الحياة البسيطة المتواضعة داخل البيت الذي يختلف عن التوصيفات التقليدية التي جعلت منه مكانا للشعور بالأمان، والاطمئنان، والألفة، والمحبة، والسلام. لنتأمل، ونعاين هذا المقطع الصغير:

البيت...البيت...البيت
مكوثنا في البيت لا يضاهيه
مكوث الدجاج في الأعشاش
ولا الضباع في الجحور
بل ربما الأقباج في الأقفاص

كلا...كلا...كلا

البيت...البيت...البيت

أكد الشاعر على مفردة البيت ثلاثا ليضاعف شعور ساكنيه بالعزلة، وبالشبه الكبير بينه وبين الأمكنة التي تتحكم باغلاقها قوى بشرية ذكورية في أغلب الأحوال. ففي السجن تتوقف فاعلية الحركة، وفي القفص تتحجم فاعلية التحليق، وفي الجحور تتعطل فاعلية القوة، وفي قن الدجاج تخمد فاعلية البحث.ولكي يضاعف الشاعر التوكيدَ توكيداً فانه يرفض بالثلاث أن يكون القن، والجحر، والقفص من المشبهات بالبيت لان البيت الذي تقطنه الاناث هو اشد قسوة، وظلمة، وضيقا، وعزلة من الامكنة التي وردت كمشبه بها، ولهذا صار إلى توكيد مفردة البيت ثلاثا ثانية أغلقت حركتها الدائرية على نفسها في خاتمة المقطع الذي بدأ بها وفي اشارة مقصودة إلى تكرار ما يدور في حياة الأنثى داخل البيت.
وتستمر القلادة بكتابة، أو تلاوة مذكراتها التي تضمنت الكثير من الالتماعات الشعرية، والفكرية، والاجتماعية، والجمالية. تقول على سبيل المثال لا الحصر:

"كنت شخصياً أعرف جدولي مياه ،أحدهما جميل القوام، والآخر جميل الفكر، وعندما امتزجت مياههما، أصبحا أجمل نهر في العالم"

صورة شعرية معبرة عن نظرة القلادة الفلسفية، والقيمية للجمال المتكامل جاءت بشكل انتقائي، واستنتاجي بعد استعراض جمالي لأشكال القلادات وأنواعها. وفي خاتمة المذكرات لا تتوانى القلادة عن إبداء رأيها الانتقادي بمذكراتها:

"لقد شارف هذا القسم من مذكراتي على الانتهاء، لكن المذكرات التي تخلو من أنفاس قلادات الأنفال، وخصوصا قلادات مناطق (كرمسير) لن تصبح مذكرات..فأنصاف الهموم لن تروي ظمأي، عليه قررت استكمال هذه الهموم. أنا أشعر الآن وكأن جميع قلادات الأنفال تحيط بي، فأريد الكتابة بمداد آلامهن، قلادات الأنفال مصلوبات بخيط أسود طويل وحباتهن تتوسد أماسي بعضهن بعضاً"

ولأن الأفعال الأنفالية وأهوالها أكبر من أن تستوعبه الأنساق السردية أو الشعرية وحدها يجنح نص القلادة إلى الشكل، أو إلى الحوار الدرامي لاستيعاب شبكة هموم الأنفال والأهوال. الجميل في شيركو أنه يخفف عن قارئه سطوة الآلام، والهموم، والأحزان،

والشعور بعظمة المأساة، وكارثيتها باشتغاله على لغة شعرية، طيعة، رشيقة فيها من الرومانسية ما يجعل حمل المأساة خفيفاً على متلقي تلك المأساة. المشهد الحواري الذي كتبته القلادة إذن هو جزء من مذكراتها، وبه يتم التداخل بين السرد (سرد المذكرات)، وبين الفعل (الفعل الدرامي). دار الحوار فيه بين القمر الذي يرى من علياءه ما لا تراه القلادات من على الأرض، وبين القلادات الثلاث اللائي حفرت الأيام في ذاكراتهن أبشع وأوجع الصور الأنفالية. وباكتماله تعود القلادات لإبداء آرائهن الانتقادية والتقييمية في المذكرات ككل. قالت إحداهن:

"لم تكن هذه مذكرات حسب، بل كانت قصة، ونثراً، وعبراً، وكل شيء، وجعبة احتوت كل ذلك لكن الشعر كان فيها نادراً"

إن هذا التقييم الختامي، بحد ذاته، يعد توكيداً لما كتبه شيركو "تنويه من المؤلف" في مفتتح (كتاب القلادة) حين قال مقيّما تجربة الكتاب:

"ليس هذا الكتاب شعراً مجرداً ولا نثراً محضا، لا نظماً ولا سرداً، ليس كلاما منمقا ولا كلاما عاديا.. انه ليس شعرا طويلا ولا قصة واحدة ذات فصول متعاقبة، بل بمثابة وعاء جامع يحوي جميع هذه العناصر في كيانه المنزاح. على هذا استوجبت بعض السياقات أن تنطلق الكلمات بوضوح تضعف معه سلطة الشعر، لكن الشعر يأخذ بناصية النص في سياقات أخرى فتنطق الكلمات شعراً."

ولم يكتف شيركو بالمشهد الدرامي السابق حسب بل تبع ذلك مشاهد أخرى راحت تتجسد على ارض الواقع منطلقة من الخشبة إلى الحياة، ومن الأقوال إلى الأفعال بعد أن تظاهرت القلادات/الإناث معلنة تمردها على السلطة الذكورية المهيمنة. لقد فتحت ستارة المسرح، وبدأت المرأة ملحمة حريتها ولن تغلق إلا على حريتها. ولهذا ومن اجله ختم شيركو نص القلادة ببدايته كي يظل فعل التحرر قائما على مدار النص والواقع.

*

تجليات المكان لونياً
في قصيدة (دورق الألوان)

*

الطبيعة في كردستان قاسية ومرنة في وقت واحد.
قاسية في شتائها ورياحها ومرنة في شفافية ربيعها وجمالها
السحري في صيفها وخريفها. إنها الألوان التي لا حصر لها والتموجات الجبلية
وكأنها سيمفونية حجرية تعزفها الطبيعة باستمرار.
شيركو

عندما شرعت بالكتابة عن قصيدة (إناء الألوان)، أول مرة، لم يخطر على بالي أن من الممكن أن أتناول فيها العنصر الأكثر غلبة في شعر شيركو بيكس (المكان) لكنني، والحق يقال، انتبهت له وأنا اقرأ عنوان مقالة الأستاذ شوقي بزيغ (الشعر يتلاعب بالألوان استحضاراً لروح المكان الغائب)(**28**) فرحت ابحث عن سر غيابه في قصيدة جنحت نحو اللون أكثر من أي شيء آخر مبتدئا بحثي هذا من عنونتها الجديدة (دورق الألوان).

الدورق: كلمة معربة تعني(حسب المنجد في اللغة) الإبريق الكبير ذو العروتين ولا بلبلة له، وجمعه دوارق. أما الألوان فقد اتفقت معاجم اللغة العربية على أنها: ما فصل بين الشيء وغيره، وهو صفة الشيء وهيئته من البياض والسواد والحمرة وغير ذلك، وهو النوع والصنف.. و.. و.. الخ. ووجدت أن الشاعر عمد إلى صهر أو مصاهرة ألوانه كلها في بوتقة واحدة أو إناء واحد(دورق) هو إناء الحياة.. حياة الشاعر الصاخبة الضاجة المستفزة دوما، وحياة شعبه، وقومه الملحمية بصدماتها، وعواصفها، وعواطفها، وشجونها، وظنونها، وويلاتها، وخرابها، ودمارها، وكل ما فيها من ميتات جماعية(جينوسايد).

اللون عند شيركو بيكس يتأسس على إيحاء لغوي قائم على أساس مزج الدالات الذهنية بالدالات المسموعة واكتساب إحداها لخصائص الأخرى. بمعنى انه منح اللون خصائص صوتية امتزجت بخصائص الرؤية فتشكل لونا شيركويا قادرا على الولوج الملحمي في دخيلة الإنسان وأغواره القصية.

لقد كتب شيركو بيكس أول ملحمة شعرية عراقية للألوان المسموعة التي عزف أنغامها على مزماره السحري، وثبت نوتاتها على أوتار الشعر المعاصر.

لقد جئت هذا المساء
كي أستحيل نايا واعزف الألوان

واللون عند شيركو أيضاً: هو انعكاس ذهني صامت يمنحه الشعر، لحظة انعكاسه على مراياه صوتاً ذا طبيعة خاصة جداً، وما دورقه إلا حاضن لحياة الشاعر وحياة الكرد المتماهيتان في حياة كردستان. اللون إذن، وحسب العنونة هو الحياة (حياة الشاعر والكرد) والدورق هو المكان الذي يضم الشاعر والكرد(كردستان) وهذا الافتراض يفضي بنا إلى حقيقة كنا قد فرغنا من البرهنة عليها في الفصول السابقة متجلية في اللا فرق بين شيركو الشاعر، وبين المكان الشعري المؤسس على مكان قائم جغرافياً، وموجود طبيعياً، وبيئياً،

وقد ضربنا أمثلة على مثل هذه الأمكنة لكننا، هنا، نضعها ضمن محدداتها الطبيعية حسب، لوجود الألوان فيها بشكل طبيعي.

البيت مكان لكن ألوانه مصنعة، وكذا العمارة، وسائر الأبنية الأخرى. والجبل مكان ألوانه موجودة بطبيعتها وكذا النهر، والكهف والسهل والحقل.. و.. و.. الخ. وهذا هو ما وصل إلى جوهره شيركو بيكس فراح يعزف على نغمته بطريقة تجريبية سهلة وممتنعة في آن.

الألوان عند شيركو تعني لغة الطبيعة البكر التي تشتغل مفرداتها بعمق، وشاعرية على اجتراح المعاني السامية المتجلية بجوهر الجمالي. وما تفرَّد فيه شيركو انه توصل إلى ذلك الجوهر، وامتلكه فامتلك به ناصية الشعر. ولا غرابة فيما أُطلق عليه من الألقاب كشاعر الطبيعة، أو الناطق باسم الطبيعة، أو لسان الطبيعة الكردستانية وان كنت متحفظاً عليها بعض الشيء لسبب اصطلاحي حسب قد نتطرق إليه في قادم كتاباتنا. يقول الأستاذ شوقي بزيع في معرض تناوله لـ(دورق الألوان) في مقالته الموسومة (الشعر يتلاعب بالألوان استحضاراً لروح المكان الغائب)، والمنشورة على صفحات الشبكة العنكبوتية:

"يتخذ شيركو من الطبيعة الكردية المسننة التضاريس ظهيراً أساسياً لبناء عالمه الشعري، وهو تبعاً لذلك شاعر الطبيعة بامتياز"(**29**)

ثمة شعراء غيره، من الكرد، كتبوا عن الطبيعة، وعن كردستان فاستحقوا هذا اللقب أو ذاك، ولكن الفرق بين كل أولئك المبدعين، وعلى رأسهم (رسام الطبيعة) الشاعر الكبير عبد الله كوران، وبين شيركو يكمن في بلوغه، وإدراكه لجوهر لغة الطبيعة، وأسرارها الخفية ،وامتلاكه القدرة على نقلها من الشيئية، والجمود إلى الأنسنة، والحيوية. وهي لهذا ليست ظهيرا له حسب؛ بل معينا يغرف منه ما شاء له الغرف؛ وهي في شعره ليست خالصة تماماً لأنها تتجاذب بين قطبي الطبيعية، والانطباعية بمعنى أن شيركو يمنح من طبيعته الخاصة ما يجعلها ثنائية التكوين والولادة شعرياً. وهذا ما أشار إليه الأستاذ الدكتور شاهو سعيد في مقدمة ترجمته لديوان شيركو (دورق الألوان) في قوله:

"شيركو بيكس تمكن من أن يضيف عنصرا آخر إلى الطبيعة الكردستانية، وهو عنصر التفتح والتفجر"

فالطبيعة عند شيركو لا تظل على ما هي عليه بل تتماهى . كما يقول الأستاذ شاهو . مع الإنسان في مجمل أفعاله سلباً وإيجاباً. وهذا هو ما تمت إشارتنا إليه في عبارة (ثنائية التكوين) التي اشتغل فيها شيركو على مكونين: الأول وجد بشكل طبيعي، والثاني خلقه شيركو بوساطة (التفتح) على الطبيعة ومن ثم (تفجر)ها في شعره وتحولها إلى حاضنة

لتاريخ الإنسان الكردي. لقد وضع د.شاهو سعيد يده على مكمن أو سر تفرد شيركو في هذا الخصوص حين قال في المقدمة ذاتها:

"تصطبغ الطبيعة الشيركوية بسمات إنوثية، إنه مكان الحرث والاغتصاب، والاستعباد والإحراق. فالرثاء لمكان يقتل ويعذب وتصب عيونه بالاسمنت، هو النغمة المسموعة الأولى في قصائد شيركو بيكس".

وهي نغمة نكاد نسمع ألوانها الأنثوية على مدى (دورق الألوان) كله، ولهذا نؤكد اعتقادنا أن الألوان عند شيركو هي المرأة التي حشرت في سعير الذكورة، وهي كردستان التي رأت ما رأت من سعير الذكورة ووحشيتها. لقد استعار شيركو من الطبيعة ألوانها ولكنه عمل في الوقت ذاته على أن تكون تلك الاستعارات ناطقة بما آل إليه حالها. وهذا هو ما سنحاول الولوج إليه من خلال تتبعنا لمسارات الألوان في دورقها الشيركوي المحض.

يبدأ شيركو بيكس من اللون الأصفر حتى آخر الألوان الخريفية بعد اصفرار شجرة العمر، وتساقط أوراقها الصفر، وبعد أن حفرت "عاصفة الأصفر" في حياته ممرا خانقا، وفعلت فعلتها في حياة قومه وأحزانهم. أن ما يميز ألوان شيركو هو قدرتها على التعبير عن ذاته وهي تخترق ذوات الآخرين أو تنصهر فيها أو تتماهى معها فضلا عن قدرتها في النفاذ إلى عمق الأشياء واستبطانها، واشتغالها على إعطاء الأحداث ألوانها، وخصوصياتها. إن بدء شيركو بيكس من الأصفر؛ من خريف العمر منحه انتقالات واسعة في الزمن، وقدرة استرجاعية للوحدة الزمنية والتي تعقبها أو تسبقها. فاللون الأبيض الذي يعقب الأصفر في القصيدة يشكل قطبا نقيضا، ومسافة تمتد من الشيخوخة إلى الطفولة. إلى زمن النقاء الأول، والحب الأول، والبراءة البيضاء حيث يقع ما بينهما على امتداد تاريخ هذه المسافة أفدح الكوارث، والويلات، والابادات الجماعية؛ ولا غرابة في أن يبدأ الشاعر، بعد ذلك، باللون الأسود:

حين انفتح في الأسود
يمتزج الوشاح النسوي الأسود لأشعاري
مع الورود السود لبناتها و جدائل الرثاء الطويلة لشتائي!

فالأسود عزاء طويل، ومرثية لأحزان الشاعر، وشجون قومه وعذاباتهم. ولئن كانت "العاصفة السوداء" منذرة بسقوط وريقات العمر الأخيرة فأن "العاصفة السوداء" جرَّت وراءها الفواجع والمواجع، وأنزلت على حياة الشاعر، وقواه ستر الظلم والظلام فانتهكت قوى الخير

النورانية ملقية بها في ديجور اشد حلكة من ظلام روح الطغاة، والبغاة، وسارقي نهارات البشرية، وأفراحها.

واللون عند شيركو تجربة كلما تعددت مداركها كلما اتسعت رؤاها، وتجاوزت بشموليتها ما هو خاص إلى ما هو عام، وما هو فردي إلى ما هو إنساني حتى

أصبحت الأرض كلها موكبا لرؤياي
وإناءًا لألواني ..

إن اتساع رقعة الألوان، وتجاوزها حدود المكان الأول (كردستان) إلى مكان أكثر اتساعا (الأرض) منح القصيدة تأشيرة سفر إلى عالمية الشعر وإنسانيته وهذه ميزة شيركوية واضحة ومهيمنة على أغلب . إن لم نقل كل . قصائد شيركو، وهذا هو بالضبط ما يجعل شعره مقروءاً من الجميع سواء بلغته الأم أو باللغات التي ترجم إليها.

لقد صار شيركو ينظر من خلال ذاكرة اللون أو ذاكرة الألوان الجمعية إلى كل شيء يحيط به فصار لكل شيء لونه الخاص: لوالده إذ يعتقل ويقيد لون، ولوالدته إذ تذرف دمعها وتترمل متشحة بالسواد لون، ولليمامة إذ تهدل بين غصنين متيبسين لون. وصار للون صوت، وعين، وذاكرة، وحكايات، وكلمات، ومكتبات، وأرشيفات، ولوحات، وقصص، وضحك، وبكاء، وموت، وولادة. وصار الشاعر عرّاب الألوان الذي "يروي قصة اللون للنطق والشم". إن شيركو وهو يتحول إلى راوٍ للألوان التي عادت إلى الرياض بعد أن انمحت وماتت يروي لنا عن اثنتي عشرة لوحة ممهورة بكل معاناته، ومخاضاته، وعزلته، وغربته، وامتلاء سمعه بصراخ النسوة في جنون (الأنفال). وعلى الرغم من هذا كله تبقى الألوان خارج ذات الشاعر متشابكة متشكلة مثل لوحة ناقصة مقطعة الأوصال لكنها داخل ذاته، وفي يقينه، تتصافى كصفاء الهي "فإذا هي الألوان غير المثمرة تلد من جديد" مخلفة ألوانا جديدة لم يرها أحد من قبل. يقول شيركو بيكس في لوحته الأولى:

عندما تعاشر عزلتي جسد الخيال
يولد بعد هنيهة و في غرفة انبهاري
لون لا يشبه لون الضباب عند أصيل الغربة
ولا الدخان والرماد
انه لون يشبه ذلك اللون
الذي يتجلى عند امتزاج مياه ينبوع العشاق

بصيحات النساء و تراب "الأنفال"

في هذا المقطع يعلمنا الشعر كيف تبتكر الألوان أسماءها من خلال معاشرة عزلة الشاعر لمخياله. فالعزلة تفترض التأمل الحر، والإبحار، والتمعن في مجريات الحدث المأساوي. والخيال يمنح العزلة صفة لونية محددة بجوهرها؛ ومن امتزاج الطرفين تتجلى الصفة اللونية الجديدة التي تتلاءم وطبيعة المسمى ذي اللون الذي لا يشبهه لون آخر؛ وهو ما أطلق عليه الشاعر في لوحته الثانية عشر (اللون الأنفالي). وهو عنده مصهر للعظام البشرية، ومعصرة للأرواح، ومطمرة للنفوس، ورحم يلد في إنائه قصصا اشد إيلاما من كل ما عرفته البشرية من الكوارث والتراجيديات. فأن كان حجم تلك التراجيديات مرهونا بحجم القدر الغشوم المسلط على أبرياء الناس فانه في ملحمة شيركو بيكس الشعرية مرهون بحجم الدمار الجماعي الذي الحقه بهم أعتى الطغاة، وأشرس البغاة، وأشدهم عطشا للدماء البشرية. ولعل (بارق)**(30)** هو الرمز الأكثر دلالة على ذلك الطاغوت الرهيب:

لقد جاء "بارق"
.. جاءت المنية بثيابها العسكرية
وتيجانها و أنجمها المثبتة على الأكتاف!
جاء "بارق"
جاء الحقد لابسا خوذته الحديدية
أتت النار لابسة زوجا من الحذاء الجهنمي

لقد جاء (بارق) فنزلت جهنم الكبرى على أفئدة النساء، والرجال، والشيوخ، والأطفال. فها هي ذي امرأة من (كلار)**(31)** تروي لنا قصة ألوانها الستة وهي تبكي دما، واحتراقا على ست جثث اختطفها (بارق) من بين يديها مغيبا أرواحها الست في قيامة (الأنفال)**(32)**. لقد تركها وهي تتمنى الموت على يديه فأي موت اشد قسوة، وضراوة من النظر إلى ست فلذات من كبدها مشوهة، وممثلا فيها بكل ما تيسر لبارق من أدوات التشويه، والتمثيل. من يدرك لونا كهذا يدرك حجم الفجيعة، وكم يدين لهذا العالم بالاعتذار عن جرائم اقترفتها أيدي أبناء زعموا أنهم ينتمون لهذه الأرض. هذا اللون الذي استولده شيركو من رحم مأساة الكرد لا يدانيه لون آخر حتى الأحمر(وهو صفة الدم المراق) مهما أعدنا تركيبه أو مزجه بما تيسر وما لم يتيسر لنا من الألوان.

اللون عند شيركو بيكس حياة كاملة لأمكنة تلبستها المآسي على مر الزمن وامتدت ألوانها من الولادة إلى الموت وضعها شيركو ،كلها، في دورقه بعد أن قام بمراجعة بانورامية لمفصل تجاربها الكثيرة، والمريرة، ومعايشة تلك التجارب من الداخل، وصهرها في مصهر الشعر مولدا منها ألوان جديدة، وفريدة، وغريبة أسهب في ذكرها، وأحبها، ونام معها، وهجرها، ورثاها. لقد شاهد الألوان كلها، وعرف الألوان كلها حتى تلك التي لم يعرفها أحد من قبل لكنه في نهاية المطاف وصل إلى اللون الأكثر ثباتا، وخلودا، وسرمدية في الكون (لون الموت) الذي يناديه مرارا، وتكرارا لا ليأتي إليه بمهابة، وقداسة حسب، بل لينتظر وصوله إليه:

يا لون الموت!
انتظرني في نقطة مندهشة
كاندهاش بلادي أمام تاريخ السكاكين

وعلى الرغم من كارثية هذا اللون إلا أن شيركو يفترض الدهشة المقترنة بدهشة بلاده أمام تكرارات الذبح كأساس لاستقبال روحه المضطربة على الدوام.
لقد امتلأ دورق الألوان ونضح بما فيه، ووقف شيركو على حافة غياهب المجهول ملقيا بكل أسئلته التي تحوم فوق رأسه، وتحرك نحو مصيره باسترخاء الشاعر وهدوء الإنسان، ووقار العبقري، وهو يلوح للموت، ويناديه:

يا لون الانبهار
حين آتيك ..
آتي إليك بإناء ألوان مصير شاعر
ومصير بلاد.. لم يسبق لك أن رأيته
سوف أريك لونا يبهر لونك!

ولا شك أن هذا اللون المبهر الذي لا يقارن به حتى لون الموت هو اللون الأنفالي الذي جعل دورق الألوان (كردستان) ينضح بشتى ألوان المرارة والأسى، والحزن، والنوح، والحرمان، والبؤس.. و.. و.. الخ.....
وربما ألوانا جديدة أخرى مشرقة بالفرح في قادم الأيام.

المكان المتحرك في قصيدة

(الكرسي)

*

إن الرجوع الدائم إلى الأماكن يعني ما يتضمن مني، ومن ذاتي، ومن العقل الإنساني العلاقات التي مزجتهن بمحيطي سواء عن طريق الذهن أو الفعل. إن عدم غياب المكان في شعري هو عدم غياب الذاكرة أيضاً.

شيركو

الكُرْسي لغة ما يقعد عليه. ج كراسي وكراسٍ. "كرسي الأسقف": مركز إقامته. "كرسي الملك": عرشه. حسب ما جاء في المنجد في اللغة. والكُرسي، والكِرسي (بكسر الكاف) حسب ما جاء في لسان العرب هو: الشيء الذي يُعْتَمَد عليه ويُجْلَس عليه. وكرسي شيركو من وجهة نظر الناقد الكبير ياسين النصير هو: "الكائن الذي يرفع الآخر عن الأرض فيعطيه وجاهة".**(33)** وهو، على وفق منظورنا النقدي، مكان الجلوس، وهو مكان رئيس، ومحوري، ومهيمن على فضاء المطولة، وهو شخصيتها الرئيسة، والرائي، والراوي، والقائم بالأشغال الشعرية والنثرية، والأفعال الدرامية، والتجليات الفكرية، والناطق باسم من جلسوا عليه أو جاوروه، أو حاوروه، أو خططوا للإيقاع به، والاستحواذ عليه، والتنعم بأنعامه وثرائه وفرائه و.. و.. وغيرها كثير قد نعجز عن ذكر غيضه ناهيك عن فيضه الذي جعله محط أنظار الطامعين، والمارقين، والمتسلطين على الرقاب.

وهو مكان متحرك غير خاضع للقيود الجغرافية إذا ما علمنا انه . على وفق ما جاء في لسان العرب . الفضاء لا يستتر فيه شيء، والأرض الواسعة. وهو الموضع، وجمعه أمكنة وأماكن كما ورد في القاموس المحيط، وهذه كلها تشير إلى ثباته ومحدودية استخداماته، وهو ما يتناقض ونظرتنا إليه كمكان متحرك في عالم القصيدة، ومتنقل بين الأمكنة الثابتة المختلفة التي تشكل بكليتها فضاءً طوبوشعرياً واحداً رأينا أن من الضروري تتبع مساراته التي تلتقي كلها مع مسار الكرسي عبر تنقلاته المدروسة في أروقة المطولة الشعرية فمن هو هذا الكائن الحيوي الفعال الذي استأثر بثريا القصيدة فصار عنواناً لها؟ يجيبنا الأستاذ ياسين النصير في المقالة نفسها أنه:

"**تكوين تراجيدي مكاني** تتداول عليه الأزمنة وترحل عبره الأمكنة بينما جلساؤه متكررون، غائبون، وراحلون".

لقد اعتمد النصير في توصيفه كرسي شيركو على ثلاث مفردات مهمة في هيكلة القصيدة. أشارت الأولى (تكوين) ضمناً إلى العناصر التركيبية، وإلى الكرسي كحاصل جمع تلك العناصر ومساهماتها البنائية، واشتغلت الثانية على توصيف حالة ذلك المكوَّن مختصرة إياها بمفردة (تراجيدي) التي عبرت عن واقع، وطبيعة مأساة ذلك الكرسي، وأكدت الثالثة على توصيف ذلك (الكائن) وتحديده بـ (المكاني). إذن ثمة تقارب استنتاجي بين هذه النظرة الثاقبة للنصير، وبين زعمنا أن الكرسي مكان. ولا نغالي إذا قلنا أن هوية هذا المكان حددتها توصيفات وتشبيهات شيركو الشعرية التي اشتغل عليها في هذه القصيدة كثيرا

فأسبغت على المكان روحا كردستانية خالصة. يقول في بداية النص الشعري مشبها (الكرسي) بغيمة فوق تلال (سيوان) على سبيل المثال لا الحصر:

حين يمعن الناظر لهذا الكرسي
يجده كغيمة مكتئبة
في سماء رابية "سيوان"

لنتأمل قليلاً المشبه به من حيث حالته النفسية، والمكانية وتأثيريهما على السياق الوصفي إذ يأتي بعد كاف التشبيه المشبه به (غيمة) وهي جزء يمتاز بعدم ثباته، وتسييره على وفق إرادة ملزمة خارجة عن ذاته غير المستقرة، والمشوبة بحالة نفسية مضطربة جسدتها مفردة (مكتئبة) وما لها من موحيات لونية داكنة غير مريحة للناظر إلى هذا الكرسي. ولما كان مكان الغيمة (المشبه بها) في السماء، ومكان الكرسي (المشبه) على الأرض فان الشاعر يربط بين المشبه به السماوي(غيمة)، والمكان الأرضي(رابية سيوان)، برباط السيكولوجيا. فرابية (سيوان) لا تقل عن تلك الغيمة حزنا، ومرارة، وشعورا متفاقماً بالمأساة، إنهما يقدمان وصفا مساهماتياً دقيقا لحالة الكرسي كمكان تراجيدي مفعم بالويلات والعذابات على مر الزمن.

إن نظرة سريعة إلى الأمكنة المشبه بها، وغيرها من الأماكن التي وردت ضمناً في نص (الكرسي) تعطينا انطباعا أولياً أن رأس السهم فيها يشير إلى مدينة السليمانية. وإن الكرسي ينثر، ويشعر، ويقص، ويمثل، ويروي ما حدث له في مدينة السليمانية كجزء مركزي من الكل الذي هو كردستان، وهو بهذا يمثل الذاكرة الحية الفعالة للمدينة. يقول د. شاهو سعيد في مقدمة القصيدة واصفا كرسي شيركو:

"إنه الكرسي الإنسان، الكردي، السليماني، الذَّكَرُ، الحامل لرؤاه الخاصة، وعقده المكبوتة. إنه الكرسي الذي يتناسخ روحياً مع الإنسان الشاعر الذي يتناسخ، بدوره، شعريا مع مدينة السليمانية، وأحداثها، ومآسيها، وتاريخ شخصياتها المعروفة."

وبهذا يكون الوصف قد حدد تحديداً دقيقاً هوية الكرسي، ومساهماتية تناسخه المركب بين الجماد (الكرسي) وبين الكائن الحي(الإنسان/الشاعر) وبين حاضنتهما (السليمانية) التي هي بمعنى آخر ذاكرة السليماني وتاريخه وتراثه وكيانه المهدد بالانتهاك على مر الزمن.

وعلى الرغم من أن القصيدة اشتغلت على (أنا) الكرسي العارف بكل شيء، وعلى الرغم من تماهي أنا الكرسي بأنا الشاعر/الإنسان إلا أن شيركو طرح أناه بتأكيد مقصود في هذه القصيدة كما طرحه في قصيدة (القلادة) إذ قال بعد أن روت القلادة عن ذاتها:

أنا . كاتب هذه الأسطر . أعرفها عن كثب، كانت تنتمي
إلى غيوم الأنوثة الممتلئة غيثاً وبرقاً.

وقال مقدما أناه على أنا الكرسي في قصيدة (الكرسي):
أنا كاتب هذا النص، أجوب كما الريح المجنونة
هذه المدينة منذ عصور.

إذن دخلت أنا الشاعر من أوسع، وأول بوابة للقصيدة فتماهت بأنا الكرسي، وأنا الكردي، وارتحلت معهما بين مؤثثات النص الشعري ثم عاودت الظهور ثانية في خاتمة النص رابطة بدايته بنهايته، ولا تنكر هذه الأنا سلطة الذات الشاعرةِ تماماً، بل تؤكدها كقوة متحكمة بمسارات القصيدة، ومسيطرة على انفلاتها غير المرغوب لينطلق الكرسي في ترحال وتجوال، وهو يجوب ملكوت السليمانية كما جابها الشاعر حافياً، تائهاً، ممزق السروال. لقد ابتدأ الكرسي رحلته المكوكية من موطنه (مكانه) المضطرب ومن عزلته التي دونها عزلة الشاعر. يقول شيركو واصفا عزلتهما:
أما عزلتي فتبدو كطائر عقعق هزيل، عاري الرقبة
يجثم ويحط كل يوم
على كرسي منهك، ومسن، ووحيد
منزو في مقهى صغير رطب.

هكذا بدأ اللقاء الحميم بين عزلتي كائنين: أحدهما أنهكه الطيران، والدوران في فضاء المدينة، والآخر أنهكته الفواجع، والمواجع على أرضها فظل مهملاً مثقلاً بوحشة المكان الرطب في مقهى صغير.
قلنا أن الكرسي ذاكرة السليماني، وتاريخه، وتراثه، وكل ما يمت بصلة إليه من قريب أو بعيد استنادا إلى ما جاء على لسان الشاعر من تعريف بأصول الكرسي، وحسبه، ونسبه:

تعود سلالة هذا الكرسي إلى أيام غابرة
فهو حفيد شجرة جوز نقشبندية
ذاعت شهرتها في منطقة هورامان

من المعروف أن شجرة الجوز شجرة كردستانية المنبت، كردية الأصل، نقشبندية الفصل، وان الكرسي الذي تمتد جذوره عميقا في تربة (هورامان)(**34**)هو حفيد الجد الذي قدم قطعاً من جسده(قطعة شطرنج) كهدية لأمير (أردلان)(**35**) وزوجه. ولعله أتى ليستقر في هذا المكان(المدينة)، وقد حددت إقامته، وحجِّمت حركته ولم يكن بمستطاعه الخروج، أو الدخول، أو التنقل في شوارع المدينة، وأزقتها فاكتفى بحركته الموضعية داخل مكانه الثابت(المقهى) فتراه تارة في هذا المكان منها، وتارة في ذاك. كان كلٌّ جلاسه . في ذلك المقهى . من الذكور لهذا كان يحلم بالتعرّف على الإناث. إن هذا الكرسي ببساطته، ومحدودية تطلعه، وتواضع تجربته، وما اتصف به من الحياء، والنبل، والعشائرية يتماهى مع شخصية الكردي البسيط الذي يتصف بالصفات نفسها، وهذا هو سر اهتمامنا به، ودراستنا لجوانيات حياته، ومتابعتنا لمسار تاريخه المسفوح.

في هذا المكان الصغير تعرَّف على الكثير من البشر، ثم وسَّع دائرة معارفه بتنقله بين العديد من الأمكنة داخل المدينة. أما ذاكرته فكانت فعالة بما يكفي لتروي لنا عن أيام الفتن، وليالي المحن، وتقلبات الزمن، والريح الهوجاء، و.. و.. الخ ولعل ابرز ما استرجعته ذاكرته ذلك الهجوم الساحق الماحق الذي حملت لواءه عواصف الرمال، والتراب القادمة من بلاد العجاج، والجمال، والعقال. والذي حرّك في موقد طفولته جمرات العنف، والعصف، وتداعيات الذات المبكرة. ولا شك في أن شخصية الكرسي بما اختزنته من النوائب، والمصائب حركت حياته محولة إياها من سكونيّة مستقرة إلى درامية ضاجة بالمتغيرات، والانقلابات، والتدهور المستمر.

قال أبي:

إن لك من شجرة التين تلك أخوين بالرضاعة

ولكن أسفاً..

فقد قتل أحدهما بغارة طائرة على (جاسنة)

والآخر رحل إلى (هانة كرمة)

ثم تزوج من ابنة شجرة جوز على ما اعتقد.

لقد بدأت درامية حياة الكرسي من طفولته بالقتل قصفاً حتى انه ألف منظر الطائرات المغيرة على الناس، والبيوت، وتعوَّد على فقدان الأحبة منذ وقت مبكر فهو الخاسر الدائم في معارك التغييب والإقصاء.

مطولة شيركو (الكرسي) إذن هي . بشكل من الأشكال . سيرة ذات مكانية قَدَّمَتْ الكرسي بما هو عليه، وبما ينبغي له، سيرة استنتجت على أساس اعتبارنا السابق للكرسي كمكان للجلوس أولا، وعلى موحيات القصيدة، وتحديداتها الطوبوشعرية ثانياً. وتناولنا للمكان لا على أساس كونه مجرداً، بل على أساس خلفيته، وتاريخه، واصطباغه بألوان مختلفة من المعانات، والعذابات، والانتكاسات، والخسائر الجسيمة التي جعلت حياته حبلى بالتراجيديات، والفواجع الدرامية. وإذا كان هذا كله قد ورد على لسان أبيه باعتباره ممثلا للماضي، فضلاً عن حكاية الشاعر الكردي الصوفي الاهتيامي (مولوي)**(36)** .

ذات صيف مرَّ (مولوي) بظلالي
حزينا..حزينا
وحالما جلس على صخرة أمام داري
شرع في الكتابة
فانسابت دمعتان على أوراقه
وبعدها أدمعت عيون ضفائري وحبات جوزي
وأجهشت بالبكاء.

. فإننا نستنتج من هذا أن حكايات الأب رَسَمَت شجرة نسب الابن التي تمتد جذورها إلى (مولوي) مؤكدة على طبيعة الحزن الذي رافقها منذ ذاك، وربما ما قبله بكثير.
تنساب هموم الكرسي، وينثال عليه سيل الذكريات الجارف، وما حديثه عن الشجر البكر(باعتباره المادة التي صنع منها)، والأماني إلا حديث البراءة، والنقاء، وتاريخ ما قبل التحول إلى شيء(كرسي، أو منضدة، أو أي شيء آخر). الكرسي يتمنى لنفسه أن يصير منضدة في غرفة شاعر لأن أنثاه التي أحبها تريد أن تصير كرسيا في غرفة شاعر، وعندما يأتي سؤال الصحفي المحدد للمكان "أين" يجيب الكرسي في مدينة السليمانية. إن هذا اللقاء الذي تحول إلى ريبورتاج صحفي شعري يعد واحداً من الأسس التي بنى شيركو عليها هيكل قصيدته، فضلا عن الأسس التي اشتغل عليها في القصائد الطويلة السابقة. ومن خلال هذا اللقاء أيضاً يفضح شيركو حقيقة المتاجرين بأرواح الشعب، والمستحوذين على مياهه، وسمائه أولئك الذين يفاخرون أن لهم من الجوز ثروات وثروات، ومن النساء ثلاثا أو يزيد قليلاً، وهم المتواطئون مع الحطابين على ذبح الأشجار الكردية الفقيرة، وقد لا يختلف هؤلاء عن أولئك الدعاة والمتحزبين . من وجهة نظر الشاعر . فها هو شيركو يكتب على لسان كرسيه أن حزباً من تلك الأحزاب نظم رحلة سياحية لأعضائه:

وراح زعيمهم يلقي خطابه، زاعماً أن هذا الوطن
مهد الحضارات وجنة الله على الأرض..،
قال: الوطن نور أعيننا..
والغريب أنهم، حين رحلوا،
تركوا قاذوراتهم في هذه الجنة
وجعلوا من هذا الوطن مزبلة

ويقف كرسي شيركو شاهداً على ما حدث في المدينة فيروي لنا عن الاغتصاب والتعطيش، والسحل، والغزو الجرادي. عن العيون المقتلعة من محاجرها، والدخان المخيم على أفق المدينة، والضباب الذي غطى كل شيء. عن القتلى والمذبوحين من الوريد إلى الوريد. عن المشانق، والجثث التي دحرجوها من أعالي الجبال لتملأ الأودية السحيقة. عن..وعن أشياء كثيرة حدثت قبل اعتقاله الأول.
ولا ينسى شيركو وهو في غمرة استرجاعاته الذاكراتية أن يمنح المجريات صفاتها المكانية، والانتمائية من خلال بعض المفردات ذات الدلالة الخاصة:

في ذاك النوروز خفت كثيراً وارتجفت ركبتاي،
ضاقت أنفاسي وجف حلقي واصطكت مفاصلي.
أما الجالس على كتفي فكان (بيكس)
وكان ثقيلاً فتفصد جسدي عرقاً..
ولحسن الحظ هب نسيم من جبل (كويژه)
فوصل قربي وهفهفني كما في الغابة سابقاً
فانتعشت قليلاً.

إن (النوروز، وبيكس، وكويژه) مفردات سليمانية بحتة: فالنوروز هو العيد الكردي الذي يحتفي الكرد به في مدينتهم كل عام مع إطلالة الربيع. أما (بيكس) فهو واحد من الشعراء الوطنيين السليمانيين المشهورين، وأما (كويژه) فهو جبل من جبال السليمانية، وكذا الحال بالنسبة إلى رابية (ياره) و(بيرَميرد) المذكورين في المقطع السابق للمقطع الذي ورد في أعلاه. وعندما ينتقل الكرسي إلى أحد الأمكنة الجديدة (بيت) فان شيركو يؤكد هوية ذلك المكان(البيت) من خلال شخصية(كريم ألكه) المعروف في مدينة السليمانية كوزير للمالية

في حكومة الشيخ محمود الحفيد، ومن خلال ما آلت إليه حال البيت من جوع جعل الدائنون يقتحمون حياته ويشردون فتاه العازف الجميل على أوتار المحبة فيتشرد (الكرسي)، ويظل مهملاً حتى تشتريه فرقة مسرحية سليمانية تدعى(بيشرو)(**37**) والذي مثل (الكرسي) في عروضها دور الكومبارس مع الفنان المسرحي السليماني(عثمان جيوار)(**38**) وهو من مؤسسي هذه الفرقة. إن الانتقال إلى المكان الجديد منح القصيدة جنوحاً يسيراً نحو فن الخشبة الذي بدا وكأنه من جنس القصيدة الشعري. لم يقدم لنا شيركو عرضاً مسرحياً، بل التقط الجزء الأخير من مسرحية(بيت الدمية) لأبسن وأسقط دميته (نورا) على شخصية(روناك) وأراد منه الإشارة إلى أن ثورة (نورا) وإغلاقها الباب لم يكن بأكبر وأشد من ثورة (روناك) وإغلاقها الباب، ومغادرتها البيت بحزم، وحسم، وإرادة، وتصميم. لقد غادرت(روناك) مكان إقامتها إلى مكان آخر أو بيت آخر في (هلدن) وهي قرية من قرى السليمانية وفي هذا توكيد مقصود للجغرافية التي يتحرك عليها شخوص القصيدة وانتمائهم المكاني.

وكمكان متحرك ينتقل (الكرسي) إلى محل بقال بخيل ثم إلى مقهى(سرجيمن)(**39**)، ودكان (علي فوتاو)(**40**)، ومن ثم يبدأ بشكل قصصي إخبارنا عن شخصية(ديلان)(**41**)، وانتقالاتها، وحواراتها، وأفعالها، وما حدث لها أو ما رواه الكرسي عنها طوال تلك الفترة إلى حين انتقاله إلى كاتب العرائض، واطلاعه على العديد من الشكاوى، والأحوال المزرية، ومن ثم شهد غياب كاتب العرائض الذي مات على أيدي حظيرة من ذئاب السلطة الغاشمة.

إن كل تلك الانتقالات، والأحداث، والكوارث التي شهدتها مدينة السليمانية وما جاورها شكلت بمجموعها سيرة ذات مكانية مروية بوساطة مكان متحرك عارف بكل شيء هو(الكرسي). فإذا كانت قصيدة (الصليب والثعبان ويوميات شاعر) تمثل سيرة ذات مكانية خاصة بحياة شيركو بيكس كما أسلفنا في أول الكتاب، فان قصيدة(الكرسي) تمثل سيرة ذات مكانية خاصة بحياة مدينة السليمانية.

في خاتمة القصيدة تنفصل أنا الكرسي العارف بكل شيء عن أنا الشاعر كاتب هذه السطور ليروي لنا الشاعر عن غربته خارج المكان وعودته إليه وقد رأى فيها ما رأى:

أنا كاتب هذا النص عندما عدت إلى المدينة
كان مبنى الأمن الأحمر
قد وقع في أيدي أشجار الرمان.
عندما عدت كانت أنشودة (أي رقيب) تجوب
أروقة مبنى السراي، وفي الحامية العسكرية كانت

الدماء قد تحولت إلى قناديل
وصلت عند أشجار الرمان، وكان الحلم قد خرج إلى الشارع
وفي شارع (مولوي) احتضنت الأمطار الخضر.

إن عودة الشاعر لإكمال ما بدأ به في مفتتح القصيدة وضع المسرود من النص على لسان الكرسي السارد بين شارحتين بمعنى أن ما رواه الكرسي عن السليمانية إنما هو جملة اعتراضية طويلة، أو هي حالة استذكار استرجاعي لسيرة المدينة كمكان ثابت من خلال مكان متحرك في أرجائها هو الكرسي.

مضيق الفراشات

مكان العبور من زمهرير الغربة إلى دفء الوطن

*

البيت الأول كان معي في أقاصي الدنيا ولم أغادره، رغم مغادرتي للوطن.
البيت الأول كان يسكن في قلبي أينما ذهبت.
شيركو

العنونة:

في هذه القصيدة، كما في سائر قصائد شيركو الطويلة تأتي العنونة (مضيق الفراشات) كبوابة للدخول إلى عوالم النص الشعري، والتنقل في ملكوته، واستكناه عوالمه، واستقراء خفاياه، واكتشاف أسراره، وأغواره، والوصول إلى جوانياته، وما ورائياته، والإمساك ببادئاته ولواحقه، وكل ما له صلة بزمان القصيدة ومكانها.

العنونة كما هو واضح قائمة على مفردتين لهما من الفاعلية الترميزية، والإيحائية ما يجعلهما يلقيان بسراجيهما على مفاصل النص مكانياً وزمانياً: الأولى(مضيق) وهو بحسب (لسان العرب) ما ضاق من الأماكن والأمور وتكمن دلالته جغرافيا بوعورة طريق مفضية إلى سَعَةٍ، وارض ملساء. قد يفضي المضيق من مسطح مائي إلى آخر، أو من ارض إلى ارض، ولكن المضيق عند شيركو هو شريان الجبل الناقل لنبض الكرد، وتراثهم، وتاريخهم، وما ملكت مآثرهم على مر الزمن. وهو عنده أيضاً برزخ الشعر، والممر الطويل المحفوف بالمخاطر، والمهالك، والرابط بين ضفتي الغربة(هنا) والغربة(هناك). وسنجد أن الشاعر أراد من خلاله العودة شعريا من مغتربه البعيد إلى أرضه القريبة من القلب(كردستان). أما ثانيةُ مفردتي العنونة فهي(الفراشات) التي تحددت رمزيتها، وصوفيتها برموز لها من القداسة، والتسامي ما يترك أثراً مستديماً متمثلاً فيما ابتكرته تلك الرموز، وفيما خلفته عبر أزمنتها المختلفة. الفراشات عند شيركو هي أرواح شفافة تبحث بلا استقرار عن انسانية البشر عبر مضيق مبهر يفضي من كردستان إلى كردستان، من ماضيها النائي إلى حاضرها القريب. من شاعرها الكبير نالي إلى شاعرها الأثير گوران. إنها عربة الزمن متحركة عبره بانتقائية شعرية شيركوية لا خلاف عليها ما دام المنتقى معمَّدا بطهر الشعر، ومسكوناً بأسرار القداسة.

بنية التكرار:

في هذه القصيدة يلجأ شيركو إلى الجبل كدال له أوجه متباينة الدلالات بحسب موقعه من الجملة الشعرية، وبحسب الموقف، والحالة النفسية، والتشبيهية. لقد استخدم شيركو هذه المفردة المهمة لقدرتها البيانية، ودلالتها المكانية والجمالية أكثر من ستين مرة في هذا النص في الوقت الذي استخدم فيه الأمكنة الأخرى بما لا يزيد على اثنين وخمسين مرة. وتأتي صورة الجبل منذ مفتتح القصيدة حين يصف فعل الغربة وأثره على رأس الشاعر إذ يقول:

أي عام طافح بالغربة هذا وأي ألم معطاء
يفتقان أحجار جبل رأسي هكذا
واحداً فواحداً
بأناة

لقد استبدل شيركو قمةَ الرأس بالجبل ليكون المتفتق جراء الغربة، والألم المعطاء رأس الشاعر الموغلة في اغترابها، والطاعنة في مرارة حنينها، ولوعة عشقها، وجنوحها نحو مكانها الأثير (كردستان).وقد جاء التكرار هنا(واحداً فواحداً) ليدل على كيفيات الهدم، والتأكيد على تسلسليتها.

يصغي الثلج للجبل ندفة فندفه
وقصائدي لحنينك كلمة فكلمه

تسلسلية التكرار هنا جاءت بغرض مقارنة أراد الشاعر منها تأكيد فعل الإصغاء وواحديته لكل من الجبل، والقصائد. ومقاربة في كيفية ذلك الإصغاء. الجبل يصغي للثلج ندفة فندفة، والقصائد تصغي للحنين كلمة فكلمة. التدرج هنا تضمن على تسلسلية فعل الإصغاء وهو ما درج الشاعر على استخدامه في مواضع غير قليلة داخل هذه القصيدة:

يأخذان بيدي إليك
سهباً بسهبٍ وجبلاً بجبل
خلل دروب الموت الأبيض

في هذه التسلسلية القائمة على بنية التكرار أيضاً تأكيد على أن الحركة أو الانتقال إنما يحدثان دون قفز أو تجاوز أو عبور أو إهمال لواحدة من مراحليتيهما كدلالة على صعوبة فعل العودة، وقسوته، وأثره على الشاعر الذي يروم العودة إلى أحضان حبيبته(كردستان) على الرغم من انه يعرف أن في عودته ليس سوى الموت، ولكنه يرتضيه لنفسه، ويميزه لونياً عن الموت الأسود ودروبه الحالكة تمييزاً محضاً خالصاً.
قد يأتي التكرار بغرض بيان دوام الفعل والتأكيد على شدته :

سفر

سفر

سفر

أعد العدة لسفر العذاب الفطري وسفر الشجرة الوحيدة

ودبكة الجروح المهاجرة

زمهرير

زمهرير

زمهرير

الزمهرير السنوي للربيع المنكود

ألم تكن حياة الشاعر مجبولة على السفر والرحال، والغربة بلا انقطاع؟ ألم يكن سفره محض عذاب دائم، وشقاء مستمر، وفراق مر؟ هي كذلك ولهذا لم يجد شيركو بدا من التأكيد عليها، وبيان حجمها أو كميتها كما فعل السياب بتكرار كلمة (مطر). لو اكتفى شيركو بزمهرير واحد هل كان للفكرة أن تصل إلينا كاملة كما أرادها؟ لقد استطاع شيركو إذن تسخير التكرار لبيان حجم، وقوة زمهريرية المكان بتكثيف مدهش، وإيجاز كبير يغني القارئ عن الإسهاب، والاستطراد، والتوصيف، والإطالة.

طويلة هي دموع هذه الجبال

أطول من دجلة والفرات

تكرار مفردة الجبال في هذين البيتين جاء بغرض استخدامها ككناية عن الكرد وعما مروا به من محن وعذابات على مر الأجيال وهي بطولها شبيهة بطول نهري العراق الذين أراد الشاعر بهما بيان مضاعفة الألم، ومرارة التجربة، وقسوة الظرف، وفي هذا مقارنة ما لا يقارن فعلياً، ومنطقياً.

مما تقدم نجد أن تكرار المفردة في الجملة الواحدة أو تكرار الدال في أكثر من جملة واحدة أدى وظائف مختلفة باختلاف دلالاتها.ومن الممكن تقصي حالات أخرى من التكرار في (مضيق الفراشات) إلا أننا سنشير إليها لاحقاً في حينه.

الاشتغال على ظرفية المكان:

أكدنا على أن(مضيق الفراشات) هو ممر الشاعر من زمهرير الغربة إلى دفء الوطن، وما بينهما حبل سري ناقل لذبذبات المشاعر المتدفقة هنا أو هناك. وعلى ظرفية هاتين البنيتين{الـ(هنا) والـ(هناك)} أسس شيركو ما يمكن أن نطلق عليه مجازاً المكان المقارن.

طويل عذاب الفبائي
يمتد من هنا وحتى (خاني)
طويلة..طويلة..طويلة هي غربتي
أطول من سكك أوربا الحديدية

في هذا المقطع تحددت الـ(هنا) بمحل إقامة الشاعر في الغربة التي امتد عذابها زمنياًً من لحظة كتابة القصيدة إلى (خاني)، أو لنقل من حاضر الشاعر إلى القرن السابع عشر حيث ولد ومات الشاعر الكردي الكبير أحمد خاني. كما امتد عذابها طوبوغرافياًً من أوربا إلى كردستان. عذاب طويل، وحزن ثقيل، وغربة أطول من سكك أوربا مجتمعة:

من الآن فصاعداً: أنا حلبچه!
منذ الآن فصاعداً: أنا حبات دموع رمان
ذلك الحزن العظيم.
منذ الآن فصاعداً أنا التفاح الذي
لن يحمل إلى هناك بعد.

من يعرف (حلبچه) يعرف عمق الحزن الذي أصاب شيركو جراء الغربة في (أوربا) التي لن يُحمل منها ثانية إلى (هناك)..إلى العراق..إلى كردستان..إلى السليمانية. إن شيركو هنا يعقد مقارنة ضمنية بين المكانين نتعرف عليها من طبيعة المشاعر التي راودته في منبته وتراوده الآن في مغتربه وأدت به إلى أن ينقسم على نصفين:

أحدهما هنا رجلان تركضان
تبحثان عن رأسهما المفقود.
والثاني هناك بعيدا:
طائر روحك
كل يوم..كل يوم..كل يوم

يغدو الضباب خيالك
فتغطيه سماؤك كفستان طويل

في المكان الأول(هنا) لا وجود لذكريات الشاعر، ولا حدود لمعاناته الطويلة، ولا تبدل لأوضاعه التي تسير به من سيئ إلى أسوأ. وفي المكان الثاني(هناك) تتعدد وجوه المعانات، ولا يملك الشاعر إلا أن يرضى بها ففيها يتدحرج رأسه المفقود على منحدرات جبال السليمانية ماراً بأزقتها زقاقاً زقاقاُ، وحارة إثر أخرى، وهو لهذا، وبسببه يروم وصول نصفه الأول الذي(هنا) في الغربة إلى نصفه الذي (هناك) في بلاده البعيدة عن العين، القريبة من القلب.
في الغربة يتسع المدى، وتنفتح الشوارع على غيرها، ويكبر المكان، وتطول جغرافيته الأرجاء كلها ولكن الشاعر على الرغم من هذا كله يجد نفسه محشوراً بين جدار صلد، وآخر أكثر صلادة:

حبيس هناك كحمامتي
كحلم غرفتي
كصوت صديقي سالم!

كلما اتسعت فسحةُ المكان في الغربة كلما ضيَّقت قبةُ الروحِ فسحتَها، هكذا تتحول الأمكنة إلى سجن يقيد أحلام الشاعر، ويشكم فرسه الجامحة، ويشكل جنح حمامته البيضاء، ويحبس أنفاس قصيدته كما تحبس الروحَ قبةُ الجسد. وفي الغربة(هنا) تلتقي روح الشاعر شيركو بروح (الجبل المهاجر)، و(شيخ الغرباء) الشاعر الكردي الكبير (نالي) فكلاهما عانى ما عانى من مرارة النفي، وجحيم الغربة، وحرقة الفراق، ولوعة الاشتياق، والاكتواء بجمر الحنين، والأنين. ومنذ لحظة دخول اللقاء إلى موضع الحلم في كردستان تتحول الـ(هناك) إلى مكان للغربة والـ(هنا) إلى كردستان، وعبر ثلاث روايات يرويها الشاعر لـ(نالي) تكون ظرفية الـ(هنا) والـ(هناك) قد انقلب حالها، وتغيرت صورها:

سيدي! كنت هناك في (جنيف) قبل أن تصل ذات يوم
أو:
سيدي! زرت هناك أيضاً باريس

وبهذا يكون شيركو قد سخَّر ظرفية الـ(هنا) والـ(هناك) لخدمة نصه الطويل الذي لم يرد إطالته أكثر مما ينبغي عن طريق ما تضمنته الظرفية من إيجاز وتكثيف.

التآكلية:

أصابتنا الدهشة . مطلع السبعينات . ونحن نقرأ للشاعر العراقي فاضل العزاوي (القصيدة التي تأكل نفسها)* ولم نكن نعرف حينها ما إذا كان العزاوي مبتكراً أو مقلداً لهذا الشكل الغريب الذي زاوج بين الشعر والرسم، بين المقروء والمنظور، بين الذهني والمرئي.
وعندما لم نقرأ ما يشبه هذه القصيدة سواء للعزاوي أو لغيره خفتت تلك الدهشة شيئاً فشيئاً، ونسينا أمرها أو لنقل أنها ظلت مخزونة في دخائلنا كل هذا الوقت من الزمن ليأتي شيركو بيكس ويوقظ ذاكرتنا بتطويعه هذا الشكل المبهر لرفد (مضيق الفراشات) بما يدعم شكلها الفني الذي ينسجم وطبيعة المشاعر المرتبطة بفعل الغربة وجرائرها. في(مضيق الفراشات) وعلى الرغم من مساحتها، وحجم انفعالاتها، وطولها الذي يناهز طول دجلة والفرات، وطول دموع الجبال، ونواح أوراق العشب، وعذاب الفباء الشاعر الممتد من الزمن الحاضر إلى (خاني)، وطول غربته إلا انه يشعر بحيرته أمام كم العذاب الناجز في واقع تلك الغربة وكأن كل معلوماته عنها وشعوره بوطأتها يتآكل شيئاً فشيئاً:

لا أعرف عمّ أتحدث لكم أنا؟
لا أعرف عم أتحدث؟
لا أعرف عم
لا أعرف
لا

في البيت الأول تحددت هوية المتحدث إليه (لكم) وجاءت الـ(أنا) بعدها لتؤكد شخصية المتحدث وهي شبه زائدة قد تكون الترجمة جاءت بها لغرض ما، وقد تمّ تجاوزها أو إغفالها في البيت الثاني ذلك لأن التآكل اشتغل على إسقاط الكلمة الأخيرة فقط وليس الكلمتين الأخيرتين. وقد بيَّن البيت الثاني أن المتحدث لم يوجه حديثه إلى جهة ما، بينما اكتفى البيت الثالث ببيان أن المتحدث لم يعرف كنه الحديث. أما البيت الرابع فقد اكتفى ببيان لا معرفة المتحدث من دون أن يحدد موضوعا للحديث ثم جاءت (لا) لتنفي كل ما قبلها، وتغيِّب كل ما بعدها. إن حال هذه القصيدة كحال قرينتها (الغربة) كلاهما يتآكل ويضمحل

شيئاً فشيئاً. ويأتي شيركو بتآكلية أخرى عندما تتسع أسئلة المقارنة بين الشئ والشئ، ويقف السائل حائراً بين هذه، وتلك وهو لا يقوى على المفاضلة أو التمييز:

لا أعرف أنا كيف
لا أعرف أنا
لا أعرف
لا

البيت الأول فيه تجاهل للكيفية، وفي الثاني اعتراف الضمير بما لا يعرف، وفي الثالث نفي لما يعرف أما الأخير فقد نفي ما قبله وما بعده بطريقة تآكلية أيضاً. لقد استخدم شيركو لا النافية الخبرية في المقطعين وفيهما تشابه كبير، وتقارب من حيث معنى نفي الشيء. ولم يكتف بهما بل أضاف إليهما تآكلية أخرى تضمنت هذه المرة التأكيد وليس النفي:

قولوا لي ماذا أفعل؟
قولوا لي ماذا!
قولوا لي!
قولوا!

فالتأكيد هنا جاء لغرض معرفة الفعل الذي ينبغي على الشاعر القيام به بعد توقف القائلون عن القول الذي يحدد أولويات ذلك الفعل، ومساراته. وعلى صعيد علامات الكتابة لم أجد ما يبرر انقلاب الاستفهام إلى التعجب على الرغم من أن حالات كهذه قد تتضمن على كليهما في آن واحد. وفي موضع آخر يعاود شيركو تآكلية القصيدة باستخدام لا النافية للجنس هذه المرة علما أن رسم القصيدة . من الناحية التآكلية . لم يكن دقيقاً كما هو حاله في القصائد (المقاطع) السابقة.

القصيدة إذن تضمنت على مكانين رئيسين: مكان في الغربة، ومكان في الوطن وما بينهما مضيق للفراشات المهاجرة العائدة إلى نار نهايتها. وفي حمأة النهاية يروق للشاعر إن يستحيل حصانا مجنحاً جامحاً رامحاً نحو الوطن. يقول شيركو مختتما قصيدته:

الليلة سيتحقق أحد أحلامي وأستحيل حصاناً
مجنحاً

ولن أعود هذه المرة إلى الغربة
وفي وقت متأخر من الليلة
وعند شاطئ تلك البحيرة
سأرخي العنان للريح
وسأرجع مع (نالي) إلى (گويژه)
وسنعود معاً إلى (سالم)
و(حبيبة)المدينة.

.....

*عنوان قصيدة فاضل العزاوي كما تحفظه ذاكرتي(القصيدة التي تأكل نفسها) ونصها هو الآتي:

إنهم لا يجيئون لا في القصائد أو في كلمات السفر
إنهم لا يجيئون لا في القصائد أو في كلمات
إنهم لا يجيئون لا في القصائد أو في
إنهم لا يجيئون لا في القصائد أو
إنهم لا يجيئون لا في القصائد
إنهم لا يجيئون لا في
إنهم لا يجيئون لا
إنهم لا يجيئون
إنهم لا
إنهم

بناء المكان في كتاب
(البناء السردي في شعر شيركو بيكه س)
للدكتور فاضل التميمي

*

المكان في قصائدي هو التكوين، والاستذكار، والهوية. حيث أنني لا أستطيع أن أتصور الحياة من دون المكان، من دون الحركة فيه، ومن دون الإنسان فيه.

شيركو

المقدمة:

تشتغل الأجناس الأدبية، بشكل عام، على عناصر متعددة تتظافر ضمن الجنس الأدبي الواحد لتشكل أسساً، وأعمدة تقوم عليها هيكلة بناء هذا الجنس أو ذاك من الأجناس الأدبية.

إن لكل جنس أدبي بناؤه الخاص فللرواية بناؤها، وللقصة بناؤها، وللمسرحية بناؤها، وللقصيدة بناؤها، وكل بناء يأخذ صفته من طبيعته الاجناسية المحددة، فنقول البناء الروائي، والبناء القصصي، والبناء المسرحي(الدرامي)، والبناء الشعري، وقد تتضمن هذه الأبنية على أبنية أخرى تأتي ضمن الجنس الأدبي المحدد، وهي جميعها تنقسم على مجموعتين أو عائلتين متجاورتين هما مجموعة البناء الشعري، ومجموعة البناء السردي، ولكل منهما ميزاته وقوانينه وأصوله التي تختلف باختلاف الجنس الأدبي الواحد على الرغم من السبق الذي منح الشعر سلطة ريادية، وهيمنة فنية قبل أن تنفصل عنه الدراما المسرحية، وتطلقه بشكل تام لتنبثق بعد ذلك فنون أخرى عبرت عن واقع حال الإنسان الذي تغيرت أشكال معيشته، وصار أكثر سيطرة على شؤون حياته اجتماعيا، واقتصاديا، ودينيا.

لقرون طويلة ظلت المجموعتان متجاورتين ولكن دون أن تتماهى واحدة في الأخرى. إنها متجاورة حسب، ولكن بتغير الظروف، وانعكاس التغير اجناسيا على الأدب بدأ التلاقح يأخذ مجراه بين ما هو سردي وما هو شعري، وقد تضمنت بعض التجارب على مساحة واسعة اشتغل فيها المبدعون على الدمج، أو التزاوج، أو التماهي، أو التداخل بين المجموعتين. وبرز بشكل واضح، من بين هؤلاء المشتغلين على السرد في كتاباتهم الشعرية، الشاعر العراقي شيركو بيكه س مما حدا بباحث أكاديمي هو د.فاضل التميمي أن يخصص لسردية شيركو الشعرية كتابا كاملا تناول فيه أغلب إن لم نقل كل أركان تلك التجربة، وهنا سنلقي الضوء، أو الأضواء على ابرز ما جاء في هذا الكتاب بشكل عام، وعلى موضوعة بناء المكان بشكل خاص.

البناء السردي في شعر شيركو بيكس

بعد مقدمة قصيرة استعرض فيها د.فاضل عبود التميمي فصول، ومباحث كتابه الموسوم (البناء السردي في شعر شيركو بيكه س) تناول المنجز الشعري الكردي المتميز عبر محطات إبداعية كان لها اكبر الأثر على تاريخ الشعر الكردي وتشكله إبداعيا على خارطة الشعر العراقي المنطلق أبداً نحو التجديد، والتجريب. وضرب لنا أمثلة، ونقل لنا أخبارا أكدت أن أولوية الشعر الكردي اقترنت بالشاعر بابا طاهر الهمداني المتوفى عام 1010م

إذ تمكن هذا الشاعر من"**تشكيل رؤية للحياة بوساطة الشعر على وفق ثنائية: التحول حيث عمل الأخير على تطعيم الذاكرة الشعرية الكردية بفنون بلاغية وعروضية جديدة أخذها من الشعر العربي**".

ولكنه ذهب الى ابعد من هذا حين نقل لنا خبر زيارة ياقوت الحموي لمدينة أربيل إبان الحكم العباسي لبغداد ولقاء ياقوت بالمؤرخ الكردي، والشاعر، والأديب أبي البركات ابن المستوفي المتوفى عام 637 هجرية بعد ان تحولت أربيل على أيدي مجموعة من الأدباء والشعراء الى حاضرة أدبية لها ما يميزها، كما يقول التميمي، ثم راحت بقية القائمة تترى وعلى رأسها أحمد الجزيري المتوفى عام 1481، وأحمدي خاني المتوفى عام 1706م، وملا خضر نالي المتوفى عام 1855م ،ومولوي المتوفى عام 1882، وقادر الكويي المتوفى عام 1892، ومحوي المتوفى عام 1904 ،وأحمد مختار المتوفى عام 1935، وحمدي المتوفى عام 1936 ،وفائق بيكه س المتوفى عام 1948، ودلدار المتوفى عام1948، وبيره ميرد المتوفى عام 1950، ونوري الشيخ صالح المتوفى عام 1958، وأخيرا الشاعر المجدد عبد كوران المتوفى عام 1962.

بهذه القائمة المهمة أراد التميمي التوكيد على ان جذور الشاعر شيركو بيكه س تمتد في عمق التاريخ الشعري الكردي. وان هذا الامتداد هو الذي منحه القدرة على التجديد، والتجريب والابتكار، وتجاوز المنجز الشعري القديم برؤى محدثة.

إن ما يميز اشتغالات شيركو الشعرية هو انفتاحها الثقافي، والمعرفي، والفكري فهي لم تعمد الى تكريس شعريته للكرد حسب، ولم تقولب فكره بالجمود، ولم تقيد ديناميته بالسكون، لقد ظل شيركو رامحا نحو تحقيق الظرف الإنساني الملائم لأبناء جلدته من العراقيين عربا وأكرادا بعد ان عاش ظروفا قاسية، وغربة، وتهجيرا، ونفيا، وإبعادا إجباريا عن منبته الكردستاني، وبيئته الجبلية.

في هذه المرحلة من حياته كتب أجمل قصائده التي امتازت بعراقيتها، وانفتاحها عربيا، وعالميا على بيئات خارجة عن حدوده الجبلية. يقول التميمي عن هذه القصائد إنها "**عراقية تسوح خارج فضاء الجبل الذي ولد بين وديانه الشاعر، ولعلها كانت من نتاج انفعاله بالواقع العراقي بعامة، فهي بتوصيفاتها المكانية أعطت تجربة الشاعر أبعادا ربطت بين هموم الوطن الواحد**".

في المبحث الثاني(شيركو مؤلفا) يفرق الكاتب التميمي بين شيركو الشاعر، وبين شيركو السارد فيخصص لمبحثه بابين مستقلين في الأول يتناول الشاعر بدلالة اسمه (شيركو)

وتعني الأسد، و(بيكه س) وتعني بلا أحد وهو المعنى الذي يتقاطع معه شيركو الشاعر في إحدى قصائده التي يقول فيها:

أنا (الأسد) في عش اسمي
لكنني لا أرغب بجهرة الأسد
لأنه شرس وعدواني
كنت أود أن يكون في اسمي
(الغزال) أو (الجدي)
أو (المهرة) أنا لقبي أيضا (بلا أحد)
وهذا أيضا لا يعجبني

ويشير التميمي في هذا المبحث الى تأثير الشاعر الأب فائق بيكه س على الشاعر الابن شيركو بيكه س وكيف تحولت حياة شيركو بفضله الى قصيدة شعرية رومانسية حالمة على الرغم من أن الابن لم يعش مع والده إلا قليلا. لقد توفي الأب قبل أن يكمل الابن سنته الدراسية الثانية في المدرسة الابتدائية لكن ذاكرة شيركو المتقدة كانت تحفظ حركات أبيه وهيئته وفنيته في إلقاء الشعر العربي والكردي فقد كان يحفظ معلقات الشعر العربي عن ظهر قلب فضلا عن الكثير من أمهات القصائد العربية المتميزة. لقد كان الأب بمثابة شعلة متقدة داخل روح الابن وكان لأناشيد الأب الوطنية التي تلقى في المدارس وقع السحر على بداياته الشعرية حتى انه حفظ كل كتابات أبيه من القصائد. ولقد وجدت أن الباحث قد تعجَّل الانتقال من موضوعة مبحثه القصير هذا الى موضوعة سيناقشها في المبحث اللاحق الذي يخص السرد وكان أولى به أن يتعمق في البحث عن شيركو الشاعر الذي كان السرد جزءا من منجزه الشعري الذي جنح الى استخدامه بطريقة شيركوية خاصة.
ويبني التميمي رأيه بشيركو ساردا على أساس تقمصه: "**شخصيات مختلفة تنتمي الى عالم الأدب، ولا تكون بالضرورة المؤلف نفسه، فيبدو مختلفا عن شيركو (الإنسان)**" وكان ينبغي على التميمي أن يحصر مفردة (الشاعر) بين قوسين بدلا من مفردة (الإنسان) ما دام التفريق جاريا بين الشاعر، والسارد حصراً.
إن التميمي في هذا المبحث يقدم لنا فهما عميقا لوظيفة السرد الشعري، وتوكيدا لمعناه، وتصنيفا لوظائفه التي يحصرها في: الوظيفة التواصلية، الوظيفة التوجيهية، الوظيفة الأيدلوجية، الوظيفة السردية، وأخيرا الوظيفة الشهادية. وبعد توضيح المهام الشعرية، والسردية عند شيركو بيكه س ينتقل التميمي الى الفصل الثاني من كتابه والذي خصصه

لدراسة بناء الحدث والشخصية ملقياً الأضواء على جوانب التجربة السردية، ومظاهرها الفنية. ويبدو أن التميمي يقترب من خلال توصيفه لها من الدرامية الشعرية التي تكاد تتصف بها غالبية أشعار شيركو وبخاصة مطولاته. ومن الجدير أن نشير الى أن التميمي ينظر الى البناء السردي في الشعر على أساس تجزئته بنائياً فثمة بناء للحدث، وللشخصية، وبناء آخر للزمان والمكان، وهذه العناصر البنائية كلها تدخل في صلب البناء الدرامي للنص المسرحي. كما ينظر الى بنية الحدث على أساس تجزئتها بنائيا أيضاً ويذكر منها: بناء التضمين، والبناء المتتابع، والبناء المتداخل، والبناء المتوازي. وهو إذ يفعل هذا فانه يفعله بفهم دقيق لمهمة كل جزء من اجزاء البناء السردي ولكن ما يؤاخذ عليه هو اعتماده مقولات من سبقه في تعريفها من دون أن يكون له تعريفه الخاص. ولا يفوتنا هنا أن نشير الى دقة اختياره للنصوص الشعرية مما تيَّسر له من اشعار شيركو المترجمة الى العربية، وتفكيكه لمحتواها السردي، وتفسيره لمقتضيات بناء الحدث فيها، أو تتابعه، أو تداخله، أو توازيه بجهد نقدي كبير. وكما فعل مع الحدث فعل مع الشخصية إذ جزَّء بناءها الى شخصيات أدبية، وشخصيات تاريخية، وشخصيات الشاعر التي تضمنت على الألوان، والكرسي، والطبيعة، وهي جمادات تمكن شيركو من أنسنتها، وشخصنتها وبث الروح فيها.

أما الفصل الثالث من الكتاب فقد خصصه الباحث لدراسة (بناء الزمن والمكان) وهو ما سنتناوله لاحقا بعد الفصل الأخير الذي درس التميمي فيه أساليب البناء السردي ووسائله وهي في العموم مأخوذة عن فن السرد وأساليبه التقليدية فجاءت الوسائل السردية في شعر شيركو مشابهة لوسائل السرد التقليدية بمعنى أن الباحث توقف عند هذه الوسائل بحدود تقنية السرد ولم يتوغل عميقا لاكتشاف مغايراتها في الشعر وهذا واضح من خلال تطبيقاته السردية البحتة على سردية شيركو الشعرية التي تجترح أسلوبا يزاوج بين الشعر والسرد. لقد استعار التميمي من السرد تعاريفه الجاهزة لهذه الوسائل ولم يجتهد في وضع ما يماثلها في شعر شيركو على الرغم من الجهد النقدي الواضح الذي بذله ليكون كتابه بالمستوى الذي يليق به كباحث أكاديمي ماهر، وناقد مجتهد.

وفي خاتمة (البناء السردي) وضع التميمي استنتاجاته على ضوء ما قدمه في مباحث الكتاب المختلفة من معالجات وافتراضات وتطبيقات. وإذا كان لا بد من تقييم لهذا الكتاب الثمين فلا مناص من القول أن (البناء السردي) واحد من الكتب المهمة التي تعمقت في تناول مفاصل السرد في الشعر، واجتهد مؤلفه في اجتراح أفكار واسعة لبيان عناصره الفنية والتقنية. وهو بعد هذا وذاك إثراء كبير لمكتبة النقد الشعري التطبيقي.

بناء الزمان والمكان

الزمان والمكان عنصران مهمان لهما التأثير الواضح في استخدامات شيركو السردية على الرغم مما يعتورهما من تعقيد داخل النص الشعري. إن التميمي في هذا الفصل اشتغل على عدد من القصائد المهمة التي تشكل خيارات نقدية دقيقة يتمثل فيها عنصر الزمان كحالة قلقة غير مستقرة لأن تلك القصائد تتحرك على نطاق زمني واسع ينساب من مرحلة الى أخرى، ويقفز من زاوية زمنية الى أخرى فالزمن هنا لا يخضع لتراتبية، وأنساق محددة ذلك أن الشعر يتحرر من تلك الأنساق، والتراتبية، ويخضع بشكل، أو بآخر لتراتبية انفعالية، وأنساق عاطفية تحددها لحظة الإلهام، والاستشعار وهي اللحظة التي تتجلى فيها رؤية الشاعر متحولة من وجود روحي خالص الى وجود محسوس. ومن محاسن البحث هنا أن التميمي درس تلك القصائد على وفق الأنماط الزمنية الآتية: الاستباق، والاسترجاع، والإشارات الزمنية، والزمن الحاضر ودرس تداخلاتها، وتماهياتها واشتقاقاتها لينتقل بعدها الى دراسة المكان، وأنماطه، وتأثيراته على بنية القصيدة باعتباره "**حيزا واقعيا، أو متخيلا، أو خليطا من الواقع، والخيال ليحيل على حياة يشكلها الشاعر برؤية فنية مغايرة للواقع، أو قريبة منه، أو مفارقة له مؤطرة بجملة من الخصائص، والمحددات، والرؤى التي هي بالضرورة نتاج التفاعل بين الزمن، والمكان، والإنسان**"

إن التميمي في هذا المبحث لم يدرس المكان كشكل مجرد أو بيئة مفترضة، ولم يتناول (الأمكنة الأليفة)، و(الأمكنة المعادية)، ولا (آلاف) الألفاظ الدالة على المكان في قصائد شيركو واكتفى بالإشارة إلى "**حالة الشاعر شيركو والمكان التي يمكن تلخيصها بـ(بالاشتباك) وتوصيفها بـ(الاقتران)**" ومع ما لهاتين المفردتين من أهمية في توضيح جوهر علاقة شيركو بالمكان إلا أن التميمي لم يشتغل عليهما أو يستبطن جوانياتهما لكنه على الرغم من هذا وذاك أكد على أن بحثه "**قد آثر دراسة المكان في سرديات شيركو على وفق أنساق تأخذ من السرد هيأته، ومن الشعر تخيلاته فهي مثقلة بدلالات التغيير، والتحول، واستنطاق الحيز**". وقد استطاع من خلال تلك الأنساق أن يقدم لقارئه تحليلاً موضوعياً، وتفكيكاً دقيقاً لبعض قصائد شيركو التي انتقاها بعناية كبيرة.

لنعد إلى مفردتي (الاشتباك والاقتران) ولنفحص أولا كل منهما لغوياً فالاشتباك حسب ما جاء في لسان العرب هو من الشّبْك:

"الشّبْكُ: من قولك شَبَكْتُ أصابعي بعضها في بعض فاشْتَبَكت وشَبَّكْتُها فتَشَبكت على الكثير. والشَّبْكُ الخلط والتداخل، ومنه تشبيك الأصابع.

وتشبَّكت الأمور وتشابكت واشتَبَكت: التبست واختلطت.

أما الاقتران فقد جاءت من القرين:

والقرين صاحبك الذي يقارنك. قرينته: نفسه، وقرينة الرجل امرأته لمقارنته إياها.

والاشتباك عند شيركو يعني تداخل المكان والشاعر بعضهما في بعض، وقد وضَّحنا ذلك من خلال دراستنا لسيرة الشاعر التي اختلطت، وتداخلت مع سيرة المكان في دراستنا الموسومة بـ(شيركو بيكس سيرة ذات/مكانية) بشكل خاص، وفي دراستنا الموسومة بـ(المكان المتحرك في قصيدة الكرسي) بشكل عام. والتداخل يعني في لغة المحدثين التماهي؛ وهو عند شيركو بيكس يتم جزئياً أو كلياً حسب مقتضيات رهنية القصيدة. ولا غرابة بعد هذا أن نزعم أن المكان هو شيركو وان شيركو هو المكان ذلك لأن الفرق ليس كبيرا بين الشخص وهويته. المكان . كما أسلفنا في متون مباحثنا . هوية شيركو الشعرية، وسمة قصائده الطويلة، وقرينه، وقرينته . على وفق لسان العرب . فالجبل على سبيل المثال لا الحصر هو الدال الذي تتجوهر قيمته الدلالية بالمصاحبة، والاقتران عن طريق التماهي أو التداخل أو الاختلاط أو التجاور، وكل واحدة من هذه المرتكزات تشكل حجماً محدداً من العملية نفسها. عليه يمكن القول أن إشارة د.فاضل التميمي إلى الاشتباك والاقتران، لها أهميتها الإستراتيجية في الكشف عن الأسس التي اعتمدها شيركو في عمليته الإبداعية.

إن د.فاضل التميمي وعلى الرغم من صغر المساحة التي خصصها لدراسة بناء المكان كجزء من كتابه إلا أنه أكد على أهميته القصوى وعلى هيمنته داخل النص السردي لقصائد شيركو:

"**في شعر شيركو بيكه س يحتل المكان موقعاً متميزاً في تجربته الموغلة في إخلاصها النفسي، والفني. الراصد للوضع الانساني للحياة، والباحثُ يستطيع ان يتقصى الأمكنة في شعره السردي بيسر حيث تواجهه الأمكنة الأليفة، والمعادية حيث قرأ وتلقى**"

لا نختلف مع التميمي على ما للمكان من أهمية في شعر شيركو بيكس، فهو لغزارة استخدامه، واختلاف طرق تناوله، وتنوع أغراضه يكاد يكون العنصر الأكثر هيمنة على التأثيثات المكانية لشعر شيركو، والبنية الأكثر حضوراً على امتداد منجزه الشعري، ولهذا تناولناه في دراستنا على وفق هذه التنويعات.

أما إشارته الى الأمكنة الأليفة، والمعادية دون الدخول الى تفاصيلها أو التعريف بها، والاكتفاء بالاشارة اليها فقد جاء نتيجة لاقتصار كتابه على البناء السردي في شعر شيركو حسب. ويبدو لي ان التميمي قد وضع يده على بعض تلك الامكنة واعطى لكل منها صفته التي استنبطها من طبيعته ووظيفته داخل القصيدة على الرغم من عدم الدخول في تفاصيله، أو توصيفه. وبحسب التميمي فان المكان ينقسم فضلا عن المكان الأليف والمكان المعادي على مكان ساكن، ومكان متحرك، وآخر متخيل. أما الساكن فيستمد ملامحه . بحسب التميمي . من سكونية الطبيعة المعادل لحركيتها، ويشير رأس السهم فيه إلى اتجاهين متعاكسين: الأول نسق الماضي وهو نسق سكوني، والثاني نسق الحاضر

وهو نسق حركي. وقد سبق لنا تناوله بشكل مفصل في في مبحثنا الموسوم بـ(صورة الجبل ودلالته الجمالية).

ويستمد المكان المتحرك . حسب ما جاء في رأي التميمي . ملامحه من دلالة الأفعال التي تشتغل على تأكيد الحركة، وتفسير تأثيراتها. ومن المؤكد لنا أن حركة الفعل تستمد طاقتها، وتأثيرها من طبيعة الفعل وجوهره المحض. وبما أن الأفعال في قصائد شيركو تستمد طبيعتها من خصوصية الحياة البشرية لذا اشتغل شيركو أولا وقبل كل شيء على أنسنة المكان الساكن ليمنحه روحاً دينامية، ونبضا دافقا، وحركية مؤثرة، وذاكرة فاعلة، وسيرة وطبيعة بشريتين ليكون بعد ذلك حاضناً لحركية أفعال القصيدة، ومساراتها المتعددة وهذا هو حال (الجبل) في الأمثلة التي تناولها التميمي.

أما المكان المتخيل فانه يستمد ملامحه من الصور المبتكرة، والمفترضة في مخيلة الشاعر الساعية الى تحقيق جغرافية شعرية بديلة. ويستند التميمي في زعمه عدم وجودها واقعياً على ما تتضمنه الـ(هنا) والـ(هناك) من إشارة إلى مكان غائب مبتكر في ذهن الشاعر حسب. ولقد تناولنا هاتين المفردتين واشرنا إلى ظرفيهما، ومسببات استخدامهما داخل القصيدة. وتحققنا من خلال عدد من القصائد عن دلالتهما باعتبار كل مفردة منهما تشكل دالاً مكانياً له مدلول واقعي مستمد من وجوده الجغرافي الذي استخدمه الشاعر عن طريق اسمي الإشارة للتفريق والمقارنة والمقاربة بين المكان الذي أجبر عليه (هناك) في ارض الغربة، وبين المكان الأثير لديه (هنا) كردستان أو العراق كما جاء في دراستنا السابقة. وتتحدد كل منهما بوجوده مكانياً فتستخدم الـ(هناك) أحياناً بقصد الـ(هنا) حيث يوجد الوطن والعكس صحيح. وفي الوقت الذي نشيد بتحليل التميمي للمكان المبتكر نؤكد على أن شيركو بيكس لم يهرب "**من زحمة الأمكنة الحقيقية إلى أمكنة رحبة**" فلقد تناولها في أغلب قصائده الطويلة منها، والقصيرة، وازدحمت بها قصائده الطويلة والقصيرة، وربما يكون شيركو هو الشاعر الأكثر استخداماً للأمكنة الحقيقية . بين كل مجايليه من الشعراء . والتي عن طريق إضافاته الإبداعية تحولت إلى هوية عامة لنصوصه الشعرية.

*

هوامش الكتاب

1. الصليب والثعبان ويوميات شاعر: شيركو بيكس/ترجمة وتقديم دانا أحمد/مطابع شفان/السليمانية 2003.
2. راجع اللقاء الذي أجراه الأستاذ عادل كامل مع الشاعر تحت عنوان الشاعر الكردي العراقي شيركو بيكس:الشعر وأسئلته الأبدية على الرابط الآتي:http://www.ittijahat.com/articles/shirko_peles.htm
3. سورداش: هي المنطقة التي عمل فيها والد الشاعر معلما.
4. زانستي: هي المدرسة التي عمل فيها فائق بيكس (والد الشاعر شيركو) معلماً.
5. چرماوه ند: سلسلة جبال ضة رماوة قند في منطقة سورداش.
6. كاروان كوژه: أو قاتلة القوافل وهي ثاني المجرات قربا من الأرض.
7. راجع مقال الأستاذ مصطفى صالح كريم الموسوم :فائق بيكس الشاعر الذي لوحق حتى بعد الموت!والمنشور في موقع أورنينا على الرابط الآتي:http://www.urrnina.com/news.php?action=view&id=3662
8. گاوران، وزه رديناوا، وقرداغ، ومامه ياره، وبازيان، وداريكه لي، وعه بابه يلي، وهلوبه، وزيوى، وگرميان، وكويستان، وزانستي، وحلبچه: مناطق في مدينة السليمانية.
9. أنت سحابة..فأمطرك: شيركو بيكس/ترجمة وتقديم دانا أحمد مصطفى/الطبعة الأولى 2004.
10. گويژه: من الجبال المطلة على السليمانية من جهة الشمال الشرقي.
11. جماليات المكان: غاستون باشلار/ترجمة غالب هلسا/المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان/الطبعة الثانية 1984.
12. القصيدة الطللية: هي التي تبدأ بالوقوف على الأطلال المندرسة، والبكاء عليها أو بالأحرى على من كان يسكن فيها في سالف الأيام.
13. ينظر في معلقة امرئ القيس (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل).
14. البناء السردي في شعر شيركو بيكس:د.فاضل عبود التميمي/دار سردم للطباعة والنشر/السليمانية 2008.
15. شيروانة: قلعة تاريخية معروفة في منطقة كرميان القريبة من مركز قضاء كفري.
16. الحيدرخانة، ومقهى حسن عجمي، وشارع الرشيد أماكن معروفة، ومشهورة في مدينة بغداد العاصمة.
17. شهربان: ناحية تابعة لمحافظة ديالى وتشتهر بأفضل أنواع الرمان.
18. ينظر في مقالة الأستاذ فاروق صبري الموسومة (شيركو بيكس يسترجع فردوسنا المفقود) المنشورة في موقع الحوار المتمدن وعلى الرابط الآتي: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=33775
19. سيروان: نهر في قضاء خانقين يصب في نهر الوند.
20. أنت سحابة..فأمطرك: شيركو بيكس/ترجمة وتقديم دانا أحمد مصطفى/الطبعة الأولى 2004.
21. جماليات المكان: غاستون باشلار/ترجمة غالب هلسا/المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع بيروت . لبنان/الطبعة الثانية 1984.
22. برايموك، أو فرهاد، أو خوسروه، أو كاكه مه م، أو خورشيد: شخصيات كردية لها شهرة واسعة في الثقافة الكرية.
23. اللاوك: مقام كردي غنائي.
24. ينظر في مقالة الاستاذ نعيم عبد مهلهل الموسومة (نال باريس..المدينة وهي ترتدي الكون شروالاً) والمشورة في موقع جهة الشعر على الرابط الآتي:-http://www.jehat.com/NR/exeres/C5DFA705-9074-411D-88AA-6D706C433C1B.htm
25. ينظر مقالة الاستاذ مازن معروف على الرابط الآتي:http://www.alsafahat.net/blog/?p=17587

26. ينظر: جريدة الزمان طبعة العراق الصادرة بتاريخ 2009/12/15
27. ينظر مقالة الاستاذ مازن معروف على الرابط الآتي:http://www.alsafahat.net/blog/?p=17587
28. ينظر: مركز عمودا للثقافة الكردية على الرابط الآتي:http://www.amude.net/erebi/sherko-bejes1.html
29. نفسه
30. هو قائد الحملة العسكرية الثالثة للأنفال..عرف بجرائمه، وقسوته..اعدم بعد حملات الأنفال من قبل قيادة القوات المسلحة العراقية لأسباب مجهولة.
31. كلار: قصبة تقع في محافظة السليمانية.
32. الأنفال: تسمية أطلقتها القوات المسلحة العراقية على حملة إبادة جماعية شنتها في عدة مراحل عام 1988 أبيد جرائها 182 ألف مواطن كردي مدني، وقد استخدم فيها السلاح الكيماوي.
33. ينظر: مقالة الناقد ياسين النصير اموسومة(الشعر و أنسنة الأشياء كرسي شيركو بيكه س الشعري) والمنشورة في موقع نخبة الابداع على الرابط الآتي:http://www.nu5ba.net/vb/archive/index.php/t-4846.html
34. هورامان: منطقة جبلية وعرة تقع بين شطري كردستان العراق، وكردستان إيران، معروفة بتراثها الثري الأصيل.
35. أردلان: إمارة كردية قديمة اهتم أمراؤها بالفنون والآداب والعلوم الدينية.
36. مولوي: شاعر اهتيامي وصوفي كبير. كتب بالهجة الكردية الهورامانية (1806. 1882).
37. بيشرو: فرقة مسرحية تأسست في السليمانية في القرن العشرين.
38. عثمان جيوار: فنان مسرحي كبير. من مؤسسي فرقة بيشرو.
39. سرجيمن: منةحارات مدينة السليمانية القديمة.
40. علي فوتاو: شخصية اجتماعية معروفةفي مدينة السليمانية.
41. محمد صالح ديلان: شاعر وفنان كردي من السليمانية(1927.1990)

*

محتوى الكتاب

المقدمة بقلم .....
تصدير بقلم الكاتب.....

شيركو بيكس سيرة ذات/مكانية.....
(الصليب والثعبان ويوميات شاعر)

صورة المكان ودلالته الجمالية في شعر شيركو بيكس.....

- **استهلال**
- **صور الأمكنة الخبرية**
- **صور الامكنة الابدالية**
- **صور الأمكنة المغلقة**
- **صور الأمكنة المشبه بها**
- **الاستنتاجات**

صورة الجبل ودلالته الجمال في قصيدتي (أنشودتان جبليتان).....

المكان حاضن النص المفتوح (كتاب القلادة) أنموذجاً.....

تجليات المكان لونياً في قصيدة (دورق الالوان).....

المكان المتحرك في قصيدة (الكرسي).....

مضيق الفراشات.. مكان العبور من زمهرير الغربة إلى دفء الوطن.....

المكان في كتاب (البناء السردي في شعر شيركو بيكه س).....
للدكتور فاضل التميمي

المكان ودلالته الجمالية

في شعر شيركو بيكس

استأثرت بنيةُ المكان في قصائد شيركو بيكس بحيزٍ وَسِعَ اشتغالُه دلالاتها الجمالية، ومخزونها الإيحائي، والمثيولوجي، وطاقتها التحويلية، والانتقالية، والارتقائية، فضلاً عن كثافتها التي منحت شعر شيركو هوية كردستانية، وروحا كردية خالصتين، ومحلية انفتحت آفاقها على مساحات إنسانية شاسعة.

المكان عند شيركو بيكس ليس مكاناً ذهنياً أو افتراضياً. إنه مأخوذ بواقعيته، وطبيعيته، وتماهيه مع الإنسان في جملة علاقاته ونشاطاته، وتأثيراته المتبادلة؛ وله في شعر شيركو وظائف عديدة، ومختلفة تناولناها في متن كتابنا هذا سعياً منا وراء بيان تجلياته الشعرية، وانعكاساته الحياتية، وانصهاره في بوتقة الواقع الذي خاض غماره الإنسان الكردي بشكل يومي، وتفصيلي.

الكتاب إذن هو بحث في جوهر المكان وجمالياته، وفي خزينه الذاكراتي واسترجاعاته الصورية، وفي تفاعله مع الحدث وتداعياته، وفي سيرته التفاعلية المنفلتة من قيود التاريخانية ومحدداتها وموجهاتها الملزمة، وانصهاره في بوتقة الروح الشيركوية، وتوحده مع سيرة الشاعر الذاتية والحياتية، واندماجهما في سيرة شعرية أذابت بينهما الفواصل والعوازل؛ وأغنتنا عن البدء بالسيرة التقليدية الجاهزة التي درج الكتاب والمؤلفون على وضعها في فواتح دراساتهم، وبحوثهم، ومؤلفاتهم، وقد تجلى الشكل السيرتي الجديد في بحثنا المتصدر للكتاب، والموسوم (شيركو بيكس..سيرة ذات مكانية).

ISBN 978-9933-456-12-2

9 789933 456122

نينوى للدراسات والنشر والتوزيع

نيل وفرات.كوم
www.neelwafurat.com