ܩܨܝܕܬܢ ܣܘܪܝܝܬܐ ܡܥܨܪܬܐ

قصيدتنا السريانية المعاصرة
قصيدة القرن العشرين

راجعه وقدم له
بنيامين حداد
خبير في المجمع العلمي العراقي

تأليف
نزار حنا الديراني

الغلاف من تصميم الفنان وسام مرقس

* الطبعة الاولى : بغداد 1998

92 و 811
د 912 الديراني / نزار حنا
قصيدتنـا المعاصـرة . قصيدة القرن العشرين
تاليف نزار حنا الديراني
بغداد . مطبعة اليرموك 1998

م.و 1998/129
الفهرسة اثناء النشر
رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد 129 في 1998

* الطبعة الثانية باضافاتها : الجميل للأنتاج والطباعة
بيروت ـ لبنان

الفهرس

ت	الموضوع	رقم الصفحة
1	تـقـديـــم	4
2	كلمة لا بد منها	6
3	تنويه تنويه	10
4	قصيدة القرن العشرين	11
	الفصل الاول / القصيدة الغنائية 1 - قصيدة الأنا الشخصية 2 - قصيدة الانا الكلية 3- قصيدة اللاأنا – الوصفية	13
	الفصل الثاني / لقصيدة الروائية 1- القصيدة التعليمية(الحكمية) 2- القصيدة القصصية 3 – الملحمة	53
	الفصل الثالث / قصيدة الدراما	88
5	الفصل الرابع / الشكل 1 - القصيدة المقطعية 2- القصيدة الكلية	105
6	الفصل الخامس / الأيقاع	118
7	الفصل السادس / قصيدتي شعر الحر وقصيدة النثر	128
8	المراجع والمصادر	137
9	المؤلف	139

تقديـــم

يُعد الادب السرياني من بين الاداب العالمية الكبرى القديمة الاصيلة، والذي وصلتنا روائعه مدونة وبشكل اعمال متكاملة ناضجة، رغم ان ما سلم من هذا الادب لا يشكل سوى كما يسيرا مما جادت به قرائح عمالقة الادب السرياني منذ القرن الاول قبل الميلاد.ولقد غلب على هذا الادب الطابع الشعري، فلقد عبر اباؤنا السريان عن عمق ايمانهم وصدق مشاعرهم وعن كل ما يعتمل في صدورهم نظما ورتلوه نغما.
ورث الشاعر السرياني الاوزان الشعرية والقافية واحكام صياغة الشعر عن ابائه. ولقد حافظ على تلك الاوزان التقليدية المتوارثة وعلى تلك الاحكام النظمية ولم يحاول التطوير فيها كثيرا.
كان الشعر ديوان السريان تماما كما كان لدى العرب، وبيت الشعر باوزانه وايقاعاته، بقافيته وتعدد مقاطعه قمة في البلاغة وغاية الصنعة الادبية الشعرية.
وفي تقييم اعمالهم الادبية وتحليلها والحكم عليها وتصنيفها اعتادوا ان يعتمدوا على ماوضعه المفكرون اليونان وفلاسفتهم في نقد الشعر وتحليل المنطق ودراسة فلسفة اللغة وبناها الدلالية. وعمدوا الى الترجمة من اليونانية كتبا في المنطق والبلاغة والقواعد وفي نقد الشعر ككتاب "الشعر" لارسطو الذي ترجم الى السريانية ثم العربية، والذي لم يصلنا منه سوى الترجمة العربية. الا ان هذا لايعني انهم لم يضيفوا شيئا الى ما اعتمدوه من مصنفات اليونان في هذا المجال. فلقد كتبوا في البلاغة والفصاحة والمنطق واللغة، وفي اوزان الشعر واحكامه وفي تبويب وتصنيف انماط النظم بحسب اغراضه ومنطلقاته.
ففي مجال البلاغة والفصاحة والمنطق وبنى اللغة، وفي اوزان النظم ومكاييله واحكامه وفي تبويبه على ضوء تلك الاوزان والضوابط، وفي تصنيفه بحسب اغراضه ومقاصده، كتب الكثير من الاباء السريان نذكر منهم على سبيل المثال يعقوب بن شككو البرطلي (1241 م) في كتابيه "الموسيقى" و "ديالوغ" اللذين بحث فيهما الموسيقى والشعر وفنون النظم. وانطون البليغ التكريتي (85. م). في كتابه "معرفة الفصاحة" وغيرهما. وفي الكتاب الطقسي المدعو (كزا): الكنز ويقصد به كنز الالحان الكنسية في الطقوس السريانية الشرقية نجد تصنيف القصيد على ضوء انماطه النظمية واوزانه وما رُكب عليه من انغام كنسية، فهناك:
المداريش والتخشفتات: الابتهالات، والمعبرانات،:المراحل، والسهريات، والبواعيث: الادعية او الطلبات، والعنيانات: الاجوبة والموربات: التعاظيم، والقوانين، والزومارات: التزمير، والشوباحات: التسبيح والمنادات: النداات، والقوقليونات: وهي آيات من المزامير تتخللها لفظة هللويا. والادوار، والملحقات، والتهاليل وغيرها.

اما في بحور الشعر واوزانه فقد كتب الكثيرون ففضلا عن انطون التكريتي ويعقوب شككو البرطلي فقد كتب من المتاخرين في هذا المجال وبشكل تفصيلي وافٍ المطران اقليمس يوسف داود في كتاب قواعده الشهير "اللمعة الشهية".

واخر من تعرض لهذا الفن من المحدثين صاحب هذا المصنف الشاعر والباحث نزار الديراني في كتابه "الكيل الذهبي في الشعر السرياني" الذي درس فيه الاوزان الشعرية السريانية باسهاب وتفصيل وافيين، وطبق هذه الاوزان على القصيدة السريانية ايضا وربما لاول مرة.

هذا وقد قام الكثيرون بدراسة الشعر وتصنيفه على اساس اغراضه ومنطلقاته ومقاصده نخص بالذكر منهم المطران غريغوريوس بولس بهنام في دراسته النفيسة القيّمة لشعر ابن العبري فقسمه الى عشرة ابواب هي:

المحبة والاخوانيات، الرثاء، المدح، الهجاء، جمال الطبيعة، الاخلاق، النفس، الفلسفة، التصوف، العقائد. وتكلم عن كل من هذه الابواب بشكل ضافٍ.

ورغم التزام الشعراء السريان بالانماط التقليدية في صناعة شعرهم، وعدم خروجهم على الشكل العمودي التقليدي المتوارث، الا ان شعرهم اتّسم في كثير من الاحيان بالاصالة والصدق والصميمية، فاتوا بصور شعرية معبرة نابعة عن احاسيس رقيقة صادقة، وبرموز شفافة، وتضامين ذكية من ايات الكتاب المقدس بشكل فنّي معبّر.

وظل الشعر السرياني محصورا في اطار التقليدية ولم يخرج على اغراضه المعروفة واوزانه المتوارثة الا مؤخرا، وبالتحديد منذ الخمسينيات من هذا القرن. كان الشعر السرياني التقليدي، شانه شان الشعر العربي يرتكز على مقومات نسقية وينبني على الوزن المتساوق المحدد والقافية ذات الروي الواحد، وعلى فك استقلالية كل مصراع بذاته في القصيدة. كان البيت اساسا ومحورالابداع في الشعر العمودي في نمطه التقليدي الكلاسيكي.

ومنذ الخمسينيات كما ذكرنا ظهرت هنا وهناك اعمال شعرية يمكننا ان ندعوها بدايات حركة تجديدية في الشعر السرياني، قامت على نقض مفهوم البيت باعتباره الوحدة البنائية التي تمثل قوام صرح الشعر السرياني الكلاسيكي. فالتجديد او الحداثة في الشعر السرياني تمردت كما قلنا على نمطية مبدا البيت وخرجت على القوالب الايقاعية الرتيبة المتوارثة، وبصورة عامة نقضت او كسرت الاطر التقليدية، واوجدت القصيدة الحديثة لنفسها جوا او فضاءً نغميا لم يكن معروفا في الشعر التقليدي متاثرة بحركة التجديد والتحديث في القصيدة العربية. وانبنت القصيدة السريانية الحديثة حرة في تركيبها اللغوي، يمنحها الايقاع نغميتها التي تحدد هويتها. ولقد قام السطر مقام البيت في القصيدة، مما اعطى حرية بنائية استوعبت كل هموم الشاعر وارهاصاته واحاسيسه، كان الاطار النمطي الرتيب المقيد بالوزن والقافية وذو الاستيعاب المحدود يقف في احيان كثيرة عائقا يحد من حرية الشاعر وانطلاقاته، كما كان في احيانٍ اخرى يفرض حشوا لا مبرر له تفرضه نمطية البحر الواحد ورويه المتساوق.

وهنا بامكاننا القول: ان نسقا افقيا حلّ محل النسق او النمطية العمودية، فالسطر الحر غير المقيّد بتفعيلاته هو الوحدة فنيا، ولا ضير ان تماثلت فيه اقفاله بروي او

بقافية واحدة او تخالفت او تبادلت القوافي في القصيدة بين حينٍ واخر. كما ان السطر هنا ليس مستقلا لا شكلا ولا فحوى، وانما هو جزء جوهري في البناء العضوي للقصيدة لا يمكن الاستغناء عنه مطلقا، خلاف البيت في القصيدة الكلاسيكية التي لا يؤثر فيها كثيرا الغاء اي بيت فيها. لقد ظهرت مع القصيدة العربية الحديثة حركة نقد علمية، وواكبت اعمال الحداثة في الشعر، وظهروا نقاد درسوا بجدية اعمال الشعر الجديدة فاغنوا حركة الشعر العربي الحديثة وسهلوا لها مسارها ودفعوها الى امام لتواكب حركة الشعر المعاصرة في العالم. الا ان الشعر السرياني الذي بادر الى امتطاء مركب الحداثة لم يكن هناك من يواكبه ويسند مسيرته ويقّوم عثراته، ولا نقاد ليضعوا الصوى في دربه الشائك لتدله الى الاصوب والافضل. وليحددوا له مرافئ بمنارات يستضيء بها وهو يخوض بحر الحداثة المتلاطم، فكان ان غرق الكثيرون ونسيوا وهم لما يزالوا في بداية محاولاتهم. الا اننا لايجب ان ننكر ان محاولات بسيطة ظهرت كبحوث على صفحات المجلات التي كانت تصدرها المؤسسات الثقافية السريانية، اضافة الى بعض المحاضرات والندوات التي نظمت في هذا المجال. لقد بذل الباحث نزار الديراني جهدا كبيرا في مسح كل ما ظهر شعرا باللغة السريانية وبخاصة ما ظهر خلال العقود الاربعة الماضية، وتمكن وبذكاء من انتقاء نماذجه التي جاءت موفقة الى حد كبير، واخضعها لدراسة دقيقة على ضوء الاسس والاحكام والنظريات الادبية الحديثة، ويمكننا أعتبار هذه المحاولة النقدية الجادة للقصيدة السريانية الاولى من نوعها في الادب السرياني المعاصر.

قسم الناقد كتابه الى ستة فصول تناول فيها:

ا - القصيدة الغنائية، ودرس فيها:

1- الانا الشخصية. 2- قصيدة الانا الكلية 3- قصيدة الانا الوصفية.

ب - القصيدة الروائية، ودرس فيها:

1- القصيدة التعليمية (الحكمية). 2- القصيدة القصصية 3- الملحمة.

ج - القصيدة الدرامية.

د - الشكل في القصيدة، وتناول:

1- القصيدة المقطعية. 2- القصيدة الكلية3- الايقاع.

هـ - قصيدة الشعر الحر.

و - قصيدة النثر.

ولقد اوفى الكاتب كلا من هذه الابواب حقه واشبعه تحليلا ودراسة، فبارك الله في جهده.

ان ما نلمسه في شخص الكاتب من همة وحماس واقبال على الدراسات الادبية، وما يبذله من جهد ووقت في البحث والدراسة والتمحيص ومن متابعة لمسيرة الادب السرياني الحديث يبشر بثمار ادبية لاحقة اكمل نضجا واكثر نضارة.

بنيامين حداد

بغداد- شتاء 1997

كلمة لا بد منها

حضارة العراق من أقدم الحضارات الأنسانية، هذا ما تشهد له وتقره آثارهم الشاخصة وما خلفوه للأنسانية من نتاج فكري عظيم حفظته لنا عشرات الالوف من الرقم المفخورة والذي يشمل حقول المعرفة كلها من علوم واداب وفنون.
ويكفينامجداً وفخراً كوننا صاحب أعظم إنجاز في حقل الحضارة البشرية ألا وهو فن الكتابة. ذلك الأنجاز الذي يعتبر أعظم نقلة في حياة الأنسانية وأخطر مرحلة في حياة البشر مرحلة التدوين.
وأستمرت مسيرة الحضارة في العراق متقدمة حتى بلغت أوج أزدهارها في عهد الدولة البابليةوالآشورية. إلا ان نجمها بدا يخبوا بعد سقوط هذه الدولة الآشورية ومن بعدها الدولة الكلدانية، فخدا العراق لُقمةً سائغة في أفواه الروم والفرس.
تلك مرحلة أولى. وفي مرحلة ثانية يمكن تحديدها بإنتشار المسيحية في بلاد ما بين النهرين. فلدى أعتناق أجدادنا المسيحية ضحوا بأغلى ما عندهم من النتاجات الأدبية والعلمية والفنية، فأتلفوا وأحرقوا الكتب والمعابد وتماثيل آلهتهم خشية أن توقع أحفادهم في شراك التوثن. وبهذا فقدنا الكثير مما كنا نملك من الآداب واللوحات والتماثيل، فلم ينجو من ذلك الا اليسير من الكتابات كبعض الأبيات من قصائد وفا الارامي التي نوه عنها أنطون التكريتي وكتاب أحيقار ومارا بن سارافيون ونبوءة بابا الحراني وشيء يسير من كتابات برديصان وغيرها من الكتابات التي عثر عليها....
إلا أن هذا الأدب أزدهر بشكل ملفت، فأصبحت الأديرة تزهى بما لا يعد من المخطوطات وسجلت بهذه اللغة أسمى ما أنتجه الفكر البشري في شتى أصناف العلوم الأنسانية والعلمية ونبغ كتاب بارعون أمثال برديصان وأفراهاط ومار أفرام ويعقوب السروجي ونرساي وبالاي وأبن العبري وخاميس القرداحي... وأنشات في البلاد عشرات المدارس يدرس فيها شتى أنواع الأدب والعلوم... ونقلت هذه العلوم والبشرى الى شتى أنحاء العالم، حيث توغلت هذه اللغة في أواسط آسيا والهند والصين وبلاد المغول وبلاد فارس وأفغانستان ودول القوقاز... وفي المرحلة الثالثة وبالتحديد بعد القرن السابع الميلادي، ضحى الكثيرون ممن أعتنقوا الدين الأسلامي بما لديهم من المؤلفات من أجل دينهم الجديد... وبهذا فقدنا كمّا آخر مما لدينا من التراث إضافةً الى ما دمّر نتيجة الحروب...
إلا أن مسيرة الأدب لم تتوقف بل راحت تواصل المسيرة ضمن مواكبة العصر الذهبي وخاصةً في القرون الثلاثة الاولى ،ومن ثم بدأ ينحسر مد اللغة السريانية وآدابها شيئا فشيئا لتحل محلها اللغة العربية، وأصبحت اللغة العربية لغة البلاد الرسمية... ولكن لا ينكر ان الخلفاء الأمويين والعباسيين شجعوا المدارس وراعوا العلماء وصرفوا لهم مخصصات طائلة من أجل نقل الحضارة اليونانية والسريانية الى العربية. ففي زمنهم نُقلت فلسفة أرسطو وأفلاطون والأرقام الهندية والحركات

السريانية الى العربية وقام الأدباء السريان بترجمة العشرات من الكتب وفي شتى صنوف الأدب والعلوم الى العربية ونبغ كتّاب بارعون في النقل أمثال يوحنا بن ماسويه وحنين بن اسحق وأسحق أبنه وآل بختيشوع ويوحنا الزعبي وحسن بن خمار وحسن بن بهلول... وغيرهم.
وبعد سقوط الدولة العباسية سنة 1258 م أفل نجم هذا الأدب في المرحلة الرابعة حين أحرقت عشرات القرى والأديرة بما فيها من مخطوطات لا تحصى على يد هولاكو وغيره، وراح أبناء السريان يلوذون أنفسهم في الجبال البعيدة، مما دفع ببعض الكتاب أن يصفوا هذه الفترة (منذ سقوط الدولة العباسية وحتى مطلع القرن التاسع عشر) بفترة الأنحطاط. وفي المرحلة الخامسة... جاء دور المبشرين ليقسموا الشعب الواحد الى ثلاث فئات وسموا كل فئة بما يحلوا لهم، كما قسموا الكنيسة الواحدة الى ثلاث كنائس وكأنهم يريدون ان يشرحوا لنا معنى واحد ذو ثلاثة أقانيم، ومن ثم نقلت العشرات من هذه المخطوطات الى متاحفهم وأتلفت العشرات بحجة انها تنافي وعقيدتهم... إلا أنهم والحق يقال عملوا على أنعاش بعض من جوانب أدبنا وعملوا على طبعه ونشره وخاصةً مما كان يساعد الشعب على ممارسة طقوسه الدينية.
وفي المرحلة السادسة جاءت الحرب العالمية الأولى لتلعب دورها السلبي بحق هذا التراث فدمرت العشرات من القرى والأديرة بما فيها إضافةً الى تشتت ابناءها.
ان جل ما وصلنا من تراث الآباء يغلب عليه الطابع الديني والطقسي الكنسي وهذا يثير لدى الدارس تساؤلات مشروعة.
ما مصير بقية الصنوف الأدبية ؟ الم يكن لهذا الشعب أدبا يعبر عن هموم الأنسان اليومية وما يختلج في صدره من مشاعر واحاسيس ؟
وهل جميع من كتبوا بهذه اللغة العريقة هم من رجال الدين فقط ؟ وهل ما كتب بهذا الأدب وبالأخص قبل القرن السادس عشر هو باللغة الطقسية فقط؟...
أنها تساؤلات مشروعة يصعب تفسيرها رغم اننا نحن الجميع متفقون بان هذه اللغة التي كتب بها أغلب ما وصل الينا من التراث هي لهجة أورهاي، حيث جاءت مع ناقلي البشرى إلا انها لم تكن بعيدةً عن لهجة بلاد العراق (بعكس ما يذهب اليه البعض) وإلا لما تقبلوها وأستخدموها في جميع صلواتهم وكتبهم الى يومنا هذا. إلا أنها (اللغة) بمرور الزمن ابتعدت عن عامة الشعب فأصبح الشعب وحياته اليومية في واد وهي والطقوس الكنسية في واد آخر، الأمر الذي يدفعنا اليوم ان نكتب بلغة الشعب وهذا حق مشروع... جميع اللغات في العالم (وخاصةً العريقة) تكيفت نفسها ومن حق لغتنا هي الأخرى أن تكيف نفسها مع العصر ومع الشعب طالما انها (اللغة) وسيلة للتخاطب ولكن هذا لا يعني ان نستعمل اللهجوية... بل أن نجد القاسم المشترك، وهذا ما فعلناه فعلا في الثلث الاخير من القرن العشرين، باستثناء عدد قليل من المنشورات.
من يدرس بأمعان ما وصل الينا من المكتوب والشفاه، لتوصل الى ان هذا الشعب كان يملك مقدرة فائقة وحب لا يوصف، فجميع ما وصل الينا هو على درجة من

الرقي يجعلنا نرجع الى الوراء قرون عديدة لدراسة جذره... فكل ما نتوصل اليه اليوم نفاجيء بان أجدادنا قد سبقونا...

في نهاية الثمانينات عندما درست أوزان الشعر (في كتابي الكيل الذهبي) توصلت الى أن أجدادنا سبقونا في ما يشبه بقصيدة الشعر الحر بما لايقل عن ستة عشر قرنا كما توصلت ان أجدادنا استعملوا القافية منذ القرن الرابع الميلادي ان لم اقل قبل ذلك، وهذا دحض لكل اللذين توهموا وزعموا بأن السريان أخذوا القافية من العرب. وفي مجال قصيدة النثر ان كان الغرب يفتخر بأنه أوجد هذا الجنس من الأدب في القرن التاسع عشر أقول أن هذا الجنس من الأدب (ما يشبهه) يرقى تاريخه في أدبنا الى مالايقل عن عشرين قرنا قبل ذلك...ومن الجدير بالذكر ايضا، ان هذا الأدب لم يحضى بإهتمام الباحثين إلا بنسبة ضئيلة من حجمه، إضافة الى ان كل الدراسات كانت تدور في فلك الدين، فلم نحظى بدراسة نقدية بحتة في الشعر ولا في العلوم الاخرى ... أبعد ما كانوا يذهبون اليه يكون في تاريخ الأدب او النحو، وبعض المقالات البسيطة في أوزان الشعر.

ولهذا قد تكون دراستي هذه من الخطوات الأولى (إن لم أقل الفريدة) لهذا الأدب في مجال نقد الشعر وبعيدا عن الطابع الكنسي، آملا ان يحذو حذوي الآخرون، لتزدهر مكتبتنا بهذا الجنس من الادب.

وختاما أعتذر لبعض الأخوة اللذين لم أذكر أسماءهم وذلك لعدم حصولي على قصائدهم بما يكفي لدراستها، لأننا نعاني من أزمة شديدة في النشر، فمئات من الأدباء لم تر قصائدهم النور، لذا أضطررت الى الطلب من البعض مخطوطاتهم كما أعتذر للذين يكتبون قصيدة كلاسيكية في الشكل والمضمون كوني لم أتناول قصائدهم . لأن دراستي تناولت القصائد التي حاولت ان تفجر جميع القوالب المحيطة بها من الشكل والمضمون واللغة...آملين التوفيق.

المؤلـــــــف

نزار حنا الديراني

1997

تنويه

حين شرعت بتاليف كتابي هذا كنت أعاني كثيرا من شحة المصادر والنصوص، وفي حينها لم يكن لدينا الأنترنيت ، كنا نعيش بما يشبه السجن الكبير فأتصالاتنا مع الخارج كانت شحيحة وما كنا نملكه من المؤسسات الثقافية والأندية كانت عاجزة عن دعم أدبائنا لنشر نتاجاتهم فكانت جميع هذه المؤسسات (بأستثناء المجمع في مرحلته الأولى) تعتمد على نفسها فلا تملك ما يؤهلها لتلبية أحتياجاتنا ، وبعضها الآخر (الأندية السريانية) وأن توفرت لها من وارد فكانت أكثرها خارج هذا التوجه لسبب أو لآخر فكانت تكتفي بالقيام ببعض النشاطات المحدودة والحق يقال ان بعضها الآخر نشطت كثيرا في أماسيها الثقافية والاجتماعية وإقامة المهرجانات وأصدارها لمجلتها او نشرتها إلا أن جميع مؤسساتنا لم ترتقى الى أن تكون بمثابة دار نشر لدعم أدبائنا فالذي كان يجازف بطبع مؤلفه عليه تحمل نفقاته لذا كتا نطبع بأعداد محددة نوزعها فيما بيننا كهدايا وقليل منها تباع لعدم وجود جهة تقوم بتوزيع كتابنا ... فضلا عن الرقابة الصارمة على المطبوع لذا فكثير من الأصدقاء كانت لهم العشرات من القصائد إلا أنها لم تكن في متناول اليد ، وما موجود في خارج العراق لم نكن حتى وان نسمع به إلا ما ندر .. لذا عانيت كثيرا في الحصول على تجارب العديد من الشعراء وخصوصا في أيران وسوريا ولبنان وبلدان المهجر وأنا على ثقة لو توفرت لدينا نتاجاتهم لوجدنا محاولات جادة في دفع القصيدة بأتجاه الحداثة ربما قبل غيرها في المنطقة فأضطريت الى الأعتماد على ما موجود وإن كان البعض منه ليس بالمستوى المطلوب ولكن كنت مظطرا لايصال الفكرة الى القارئ ، وكنت أحس بوجود فراغ في كتابي . إلا أنه وبعد عام 2003 أنفتحنا على الخارج وإجتاحت شبكة الأنترنيت بيوتنا مما سهلت علينا الأتصال الى حد ما ، لأن الفراق لعشرات السنين أوقع شرخا كبيرا بيننا لذا من الصعوبة الوصول الى نتاجاتهم وخصوصا لا زلنا نعاني من شحة في دور النشر والتوزيع وما لدينا لم تغطي إلا مساحة ضيقة من الساحة الأدبية لسبب او لآخر وفي مقابل ذلك هناك فوضى في أصدار العديد من الجرائد والمجلات مما أدى بهم أن تمتص إحداها من قوة الاخرى .... ولكن مع كل هذا توفرت بين أيدينا العديد من التجارب وليست كلها، وحاولت ان أزج مؤلفي هذا ببعض النتاجات الحديثة لملئ الفراغات التي أحس بضرورة ملئها على أمل القيام بمؤلف اخر على غرار كتابي (معالم الحداثة في الشعر السرياني من القرن الثاني للميلاد) المنشور من قبل المديرية العامة للثقافة والنشر الكوردية التابعة لوزارة الثقافة في بغداد - فعذرا لمن لم أستطع زج مؤلفه لأن ذلك سيكون على حساب سحب نماذج أخرى من الكتاب او الأسهاب الزائد على أمل ان يحظوا في مؤلفاتي القادمة ...

قصيدة القرن العشرين

الشعر فن الكلمة، ملزم بان يبحث في مضمونه الروحي أي أنه الروح للروح... وملزم في الوقت نفسه في الأعداد الفني لهذا المضمون، بألا يقنع مثل سائر الفنون، لا بالشكل وحده، ولا بالداخلية وحدها، ولا بمنتخبات الفكر التأملي وحدها، وأنما عليه ان يلزم منطقة وسطى بين الحدين يجمع بين القطبين، قطب الأدراكية الحسية المباشرة وقطب ذاتية الشعور والفكر...[1]

ان الشعر بوصفه فنا كاملا يتعامل مع مواد ليس من شأنها أن تفرض عليه نمط تنفيذ بعينه دون سواه من أنماط التنفيذ الأخرى، يمتلك المقدرة على أشكال وأنماط إنتاج فني بالغة التنوع، بحيث ان أساس إنقسامه وتمايزه الى أنواع لا يمكن ولا يجوز إشتقاقه الا من المفهوم العام للأنتاج الفني....[2]

وعلى هذا الأساس ساقسم قصيدتنا المعاصرة الى ثلاث قصائد بعد أستبعاد كمية لا باس بها من القصائد، كونها خطابية لم تستطع ان ترسم لنفسها خطا بيانيا ملموسا لذا نستطيع ان نطلق عليها شعر المناسبات وهي خالية من أبسط معالم الشعر، وسأتعامل مع تصنيفي هذا الجانب الفني في القصيدة ومضمونها، وهذه القصائد هي:

1 - الشعر الغنائي:

الذي هو تصوير للذاتية وللعالم الداخلي أي أنه مرآة الذات الفردية

2 - الشعر القصصي:

الذي يصور العالم الموضوعي من خلال موضوعيته. أي أنه مرآة الأنسان الخارجية.

3- قصيدة الدراما

التي هي وسيلة تكثيف تربط كلا النوعين السابقين في وحدة جديدة، تجد فيها الكشف الموضوعي، والحياة الداخلية للفرد على حد سواء. أي أنه مرآة الذات الأنسانية العالمية.

وعلى هذا الاساس نقول:

(1) من حيث الفعل:

الشعر الغنائي = حاضر

الشعر القصصي = الماضي

---

[1] **هيغل: فن الشعر ص 18**

[2] **نفس المصدر ص 11.**

الشعر الدرامي = المستقبل
(2) من حيث الضمير :
الشعر الغنائي = المتكلم
الشعر القصصي = الغائب
الشعر الدرامي = المخاطب
(3) اذا اخذت على اعتبارها عناصر متلازمة لمراتب لغوية فتكون :
الشعر الغنائي = الصوت
الشعر القصصي = الكلمة
الشعر الدرامي = الجملة
(4) أما اذا أخذت على اساس التكوين فتكون :
الشعر الغنائي : يكمن في اساسه المزاج (الحالة النفسية)
الشعر القصصي : يكمن في اساسه الحالة المستوعبة فنيا
الشعر الدرامي : يكمن في اساسه الفعل

الفصل الاول

القصيدة الغنائية

تأملوا معي هذه التعاريف:
الشعر الغنائي = الحاضر = المتكلم = الصوت = المزاج
وبهذا ستكون عناصر الشعر الغنائي هي:
1- مواد ملموسة
2- زخرفة وصوت يأتيان من خلال:
التلاعب بالكلمات + موسيقى + وزن + قافية
3- الأنفعال الذي هو عبارة عن:
كلمات مشحونة + صمت (.....)
من هنا نجد ان القصيدة الغنائية تمتاز بالتلاعب بالمفردات ذات المعنى التقريبي او الصوت، بأعتبارها صوت وزخرفة. كما تمتاز بأستعمال الشاعر الصمت المفعم بالامل (.....) كونها أنفعالية.
ولو تعمقنا أكثر لوجدنا " ان الأحساس..."[3] يلعب الدور الأول من حيث الزمن وذلك في صياغة ما نطلق عليه اسم الشعر الغنائي "
غير ان الأنفعالية تعتبر مجرد ساس أولي للتعبير الغنائي الخاص للشخصية ان الذي يؤدي الى ظهور هذا النوع من الأدب... [4] إنما هو القدرة على تطوير وصياغة الفكرة الفنية، انه يتكون من صورة المعاناة انه ليس مجرد أحساس وليس مجرد فكرة، بل ليس مجرد أحساس أضاءته فكرة.. إنه فكرة فنية تقدم في شكل معاناة مباشرة.اما خصوصية القصيدة الغنائية تأتي فقط عندما تصبح " الشخصية " موضوعا لنفسها وعندما تدعو الى مراقبة الذات حسب تعبير اي. ن. فيسيكوفسكي..[5]

ولكن الأنا في القصيدة الغنائية لا تكون دائما انا الشاعر..[6] الذي نظم هذه القصيدة وعلى هذا الأساس نقسم القصيدة الغنائية الى:

---

[3] **الشعر الغنائي – ف.ل.سكفو زنيكوف– ص 4..–562 –نظرية الادب.**

[4] **المصدر السابق.**

[5] **نظرية الادب. ص477**

[6] **ن.غ. نشيرنيشفسكي. المجموعة الكاملة – المجلد3 –موسكو 1947 ص457. للمزيد لاحظ نظرية الادب ص415.**

1 - قصيدة الأنا الشخصية

التي تتطلب حضور الشاعر ضمنا لا بصورة مقنعة بل يبقى هوهو لا يتغير اي لا ينفصل الشاعر عن إبداعه، يحاول دوما ان يترجم صراعه ليكشف ما في داخله من عاطفة جياشة....لذا نراها مشحونة بالأحساس.

الشاعر يعبر عن أحساسه المباشر الذي أثارته في نفسه ظاهرة معينة..... المهم هنا كما يقول ن. اي. دبرو ليوبوف..[7] ليس الأحساس نفسه ولا أستيعابه السلبي، بل رد الفعل الداخلي لذلك الأنطباع الذي يستلم من الخارج وبهذا يؤكد دبروليوبوف بصورة خاصة عن هذا الأنعكاس الداخلي على هيئة احساس شخصي مباشر بالضبط. ويكون الصوت في هذه القصيدة قويا ورنانا. ويكثر الشاعر الجيد من التكرارات اللفظية لتعطي وقعا أو جرسا.

في قصائد هذه المجموعة نجد ان الشاعر لا ينفصم عن الحدث بل أناه والحدث شيء واحد لذا نجد الشاعر يكثر من أستعمال ضمير(انا / انت) كما الحال في قصائد الشاعر الكسندر أثنيل. حيث نراه يقول في قصيدته(ܗܘܢܐ ܚܕ ܐܕܟ ܠܠܥܡ - أنتظار للحب الضائع):

ܚܠܡ ܚܘܗܢ ... ܗܢܐ ܐܢܐ	أتحسر.... أنتظر
ܗܢܐ ܐܕܟ.....	أنتظر الحب
ܗܢܐ ܥܠܡ	أنتظر السلام
ܚܠܡ ܐܢܐ	واقفا انا
ܗܢܐ ܐܢܐ	أنتظر انا
ܠܐ ܗܢܡ	بلا خلاص

وفي موضوع اخر يقول:

ܕܡܝ ܚܠܠ ...ܚܠܡ ܡܚܠ ... ܚܫܒ ܚܟܠ ... ܕܒܪ ܥܒܠ

بدمي كتبت قصائد جميلة، غنيت بقلبي، بكيت بعيني، وبآلامي رسمت... حياة حلوة...

ثم يرجع الى الوجه الآخر لأناه وهي الحبيبة، الوطن فيقول:

ܐܝܟ ܕ ܚܠܟ ܗܢܐ	كشوكة مسمومة
ܚܠܠ ܟܗܢܝ	وقفت في طريقي
ܡܚܠ ܐܕܝ	مزقت حبي
ܕܚܠ ܠܝ	حرقت قلبي

نجد ان القصيدة موزعة بين انا وانت.

---

[7] اي. دبرو ليوبوف. المجموعة الكاملة. المجلد الثاني. لينغراد.ص569. للمزيد لاحظ نظرية الادب ص4...

وهكذا الحال في قصيدته (ﺭﺣﻴﻞ - الطريق) حيث تراه يكثر من أستعماله للضمير (انا) فتراه يقول:

ﺭﺣﻴﻞ ﻣﻲ ﻣﺤﻤﻞ ﺃﻧﺎ ﻫﺎ

ﺭﺣﻴﻞ ﻣﻲ ﻏﻨﻲ ﺃﻧﺎ ﻫﺎ

ها أنذا آت محملا

ها أنذا أغني للثورة

ثم يقول:

ﺃﻧﺎ ﻫﻮ ﻏﻨﻴﺔ ﺍﻷﻣﻞ ﻣﻲ ﺃﻧﺎ

ﻏﻨﻴﺔ ﻣﻲ ﺃﻧﺎ

ﺍﻟﻄﺮﻳﻖ ﻣﻲ ﺃﻧﺎ

ﻧﻮﺭ ﻣﻲ ﺃﻧﺎ

أنا هو أغنية الأمل

أنا هو أغنية المطاف

أنا هو الطريق

أنا هو النور

وهكذا الحال في قصيدته(ﺍﻟﺤﺮﻳﺔ ﺍﻟﻀﺎﺋﻌﺔ- الحرية الضائعة)

نراه يقول:

ﺣﻠﻢ ﺃﻏﻨﻲ ... ﺣﻠﻢ ﺃﺭﺳﻢ ... ...ﺣﺮﻳﺘﻲ ...ﻗﺼﺎﺋﺪﻱ ...

أريد أن أغني / أريد أن أرسم / قصائدي / حريتي /.....

أما الصورة الثانية لأناه فتأتي من خلال مخاطبته لحبيبته / الوطن

ﻳﺎﻭﻃﻨﻲ / ﻳﺎ ﺣﺒﻴﺒﺘﻲ / ﻇﻔﺎﺋﺮﻙ/ ﺷﻌﺮﻙ...

ياوطني / ياحبيبتي / ظفائرك / شعرك /.....

وهكذا الحال في بقية قصائده.

أما أستعماله للتكرارات اللفظية ليخلص قصيدته من الملل ويؤكد ما يريد ان يصل اليه إضافة الى خلق موسيقى تتلائم مع معاناته فيكون من خلال:

ﺃﺑﻜﻲ ﻳﺎ ﻋﻴﻨﻲ... ﻳﺎ ﻧﺎﺭ ﻳﺎ ﺣﺮﻗﻲ

ﺃﺑﻜﻲ ﻳﺎ ﻋﻴﻨﻲ ... ﻟﻴﺲ ﻟﻲ ﺧﻼﺻﻲ

ﺃﻧﺎ ﺃﻧﺘﻈﺮ

ﺃﻧﺎ ﺃﻧﺘﻈﺮ

ﺃﻧﺎ ﺃﻧﺘﻈﺮ

أبكي أيتها العين... أحترقي أيتها النفس

أبكي أيتها العين... ليس لي خلاص

أنتظر أنا...

انتظر الحب

انتظر السلام

(من قصيدته- انتظار للحب الضائع)

وكذلك:

ܡܐ ܐܙܠ ؛ ܡܐ ܐܡܪ ؛ ܡܐ ܐܫܬܘ
نسير معا / نغني معا / نقول سوية
ܐܢܐ ܐܙܠ ܐܢܐ ؛؛ ܐܢܐ ܐܡܪ ܐܢܐ
ها أنذا آت / ها أنذا أغني
ܐܢܐ ܐܠܒܫ ܐܢܐ ؛ ܐܢܐ ܐܣܝܪ ܐܢܐ
ها أنذا اسير / ها أنذا لابس
(من قصيدته - الطريق)
او
ܐܢܐ ܐܟܘܢ ... ܐܢܐ ܐܢܐ ها انا أكون
ܐܢܐ ܐܬܓܫܡ ... ܐܢܐ ܐܢܐ ها أنا أتجسد
ܐܢܐ ܐܟܒܪ ... ܐܢܐ ܐܢܐ ها أنا أكبر
(من قصيدته الحان مفترقة)
ܠܡܢܐ ܐܡܪ ܐܢܐ ؟ ولكن لماذا ؟
ܥܕ ܡܬܝ ܐܡܪ ؟ الى متى... ؟
ܐܬܪܚܩܝܢ تبتعدين
ܬܦܪܩܝܢ تفترقين
ܡܬܚܠܦܝܢ تخالفين
(من قصيدته حبيبتي)
هذه التكرارات وكثرة أستعماله لـ (انا / انت) لا بد من ان يكون وراءها حدث ما يدفع الشاعر لتقمص اناه.
شاعرنا الكسندر يعاني من فراق الحبيبة الذي جاء قسراً وهو يتحسر للقياها ليتحدا:
ܐܗܘܢ
ܐܢܐ ܐܡܪ ܠܡ ܐܗܘܢ ܒܝ ܐܢܐ
ܐܗܘܢ ܐܢܐ ܐܢܐ
ܐܗܘܢ ܐܝܬ
ܐܗܘܢ ܗܪܒ
الهروب
حياتنا غدت هربا
وجودنا هرب
أستقرارنا هرب
أملنا هرب
من قصيدته (الحان مبعثرة)
انه يعلم جيدا لماذا عليه ان يترك حبيبته ويفترق عنها رغم حبه وأخلاصه لها
ܐܠܐ ܐ ܒܥܠ ܬܦܪܩܢܐ ܕܥܠ ܠܒܡܐ
ܐܠܐ ܐܥܒܠ ܐܡܪ ܐܟܒܪ ܐܢܐ ܠ ܠܡܐ
لأني صحوت على أنسانيتي، أصبحت ضائعا

لأني رسمت طريق الشمس، أصبحت ملاما

وفي موضع اخر يقول:

آه من أسمي

او تراه يقول

لأنني أحيا

لذا تراني منزعجا

من قصيدته (الحرية الضائعة)

ان الشاعر يؤمن بأن الأنسان ولد ليكون حرا أو أنه ولد اصلا حرا.

أستفق

أنهض

ولدت حرا

وتأتي معاناته لتكون خميرة لولادة قصيدة غنائية جميلة

حزن ثقيل... وحمل ثقيل

حملته وقلبي الصغير

أزرع الورد... أحصد الشوك

أنتظر الثمرة فأجني الجوع

آه من الدنيا المؤلمة

آه من الحسرة المحرقة

من قصيدته (انتظار الحب الضائع)

او

رفعت حملي على ظهري
لعالم عاشق
رفعت حملي على ظهري
متجولا ... متسائلا
بلا جواب
آه من هذه القيود الثقيلة
آه من أسمي
أيها الأفق الضائع
يا لضياعي في الدنيا
يا لتشتتي
ها أنذا أحيا
لذا أتعذب
ليس لي موت
ليس لي خلاص
عقدة أنا في الدنيا
لا حل لـي

(من قصيدته الحرية الضائعة)

في كل ما مضى نجد ان الشاعر في زمن الحاضر المستمر

حاضر مستمر / يحبك مني / حاجتك مني / حاسبك مني

لا زلت قادما / لا زالت حاملا / لازلت أغني / لازلت أسير

هذا دليل على ان الشاعر لا يزال في شبابه.... لا ييأس، بل يتمسك ببريق الامل، لذا تراه لا يزال مستمرا في مسيرته رغم معاناته.

وهكذا الحال في قصيدته (الحان مبعثرة) :

لك حملت عنائي
لك أشواق عاشق
لك ...لك هتفت حد اضمحلالي حد سحقي
حد هتفت حياتي
سيكون الميلاد قريب
ومنح الحقوق حقيقة
لا... لا أنتظر الشعاع في الظلام
بل ساخلق الضوء

وفي قصيدته (لحن الثورة) يقول :

حد متى سيظلم
حد متى ي حتفي
حتى تحطم قيدك لتحيا
حتى تشاء ي حياتي لتحيا
حتى تحتك أسبقك حي تحيا

ܬ ܡܢܟ ܫܡܝܢ
ستنادي حريتنا
ستولد أرادتنا
مهما طال أنتظار السنابل للشمس
مهما أشتد ضمأ الأرض للماء
مهما أبتعدت الغيوم عن الشمس
ستنتصر حريتنا

وهكذا الحال في القصيدة الغنائية لدى عوديشو ملكو التي تخاطب أناه سواء أكانت حبيبته كما في :

ܥܡܟ – ܦܡܟ – ܕܡܟ – ܥܝܢܟ – ܩܡܬܟ /.....
أسمك / فمك / دمك / عيناك / قامتك /.....
او في أستعماله للضمير انا
ܠܒ – ܐܢ – ܠܝ – ܐܒܥܝܢ ܠ
قلبي / انا / ليس لي / ابعثيني /.....

أو مخاطبته لقريته أشيتا التي تعني كومة الثلج المنهار (ܫܥܝܬܐ - اشيتا) كما في :

ܐ ܫܥܒܐ ܠ ܚܦܝܠ !! ܐܫܓܝܐ ܡܠܝ ܐܢܫܝ ܡܚܝܫܠ !
ܡܒ ܡܠ ܠ ܕܠܡ ܕܠܒ ܡܒ ܥܡܠ ܠ
ܫܡܐ ܫܡܒ ܕܐܠ ܡܓܒ ܐܡܡ ܫܡܒ ܕܠܩ ܕܒܐ
أيها الثلج المنهار....هل جرفتني وانت منطلق سريع وأرحتني
لقد قتل دمي وسلبني نبراس قلبي
في الكوة جف خمري منتظرا
وتناثر الشيب في شعري المخمري

كما الحال عند غيره من الشعراء يكون الفراق اللبنة الاساسية في ولادة القصيدة الغنائية، انه السبب في معاناة الشاعر

ففي قصيدته (ܫܥܝܬܐ حزينة) يصر الشاعر ان الفراق وحده لا يكفي لمحو أسمها من على شفاهه حيث يقول:

ܐܠܡܠ ܚܠ ܡܒܒ ܫܡܟ ܠ ܥܡܟ
ܚܡܟ ܣ ܠ ܚܒܐ ܫ ܐܠ ܡܚܒ ܐ ܡܥܡܟ
ܡܡܟ ܒ ܫ ܒܠ ܐ ܡܒ ܫ ܡܟ
ܡܥܡܟ ܫ ܐ ܡܚ ܡܡ ܫ ܡܥ ܡܥ ܡܥ ܡܥ
ضاع كل شيء إلا أسمك
عيناك الصادقتان وشفتاك الذابلتان
شعرك المنثور ودمك المصفر
جبينك المسود وقامتك الساحرة

وهكذا الحال في قصائده (في الجنينة، الفراق، أشيتا). نلاحظ ان الفراق جعل من الزمن ان يتحول الى مطحنة مسننة تهشم جسده كما في:

سحقني الزمن بكل لحظاته ومضغني بأنيابه
الفلك يدور وفي الضباب غاب القمر وطاف الفزع

إن مصدر قلق الشاعر هو ضياعه وفقدان هويته، فالأنسان عندما يكون في قريته، بين أحبته وأقربائه يحافظ على هويته من خلال حفاظه على قيمه وعاداته ولغته، ولكن عندما يترك قريته ويضيع وسط أزدحام المصانع في مدينة كبيرة، لا يجد فيها إلا نفسه، يكون ذلك مصدر قلق الشاعر ان تبتلعه دوامة المدينة ان ذاب، كما في:

ܬܡܚܐ ܕܚܝܐ ܒܝ ܐܠܝ ܗܒܐ ܠܫܢܐ ܫܢܐ
ܥܡܗܠܐ ܕܫܘܝ ܠܐ ܫܥ ܗܠܡܐ ܠܫܡܐ ܡܡܫܐ ܡܡ ܚܢܐ ܚܢܐ

الخوف من ذوبانه... كالثلج الهرم يذبح الحياة
روح مستاصلة، لم يبقى طعم للحب والدماغ والعظام منخورة

وفي قصيدته (ܡܡ ܚܠܡܗ يوم عرسي) يصف الشاعر ذلك اليوم حين يكون عرسا جميلا يتباهى به الكل، حتى العجائز يبدين في عنفوان شبابهن، أنها قصيدة غنائية مقطعية جميلة ذات صور رائعة.

ܡܡܡܐ ܕܚܠܡܗ ܗܬܐ ܕܝܠܬܐ
ܫܢܐ ܒܝ ܚܠܒܐ ܡܡܩܐ ܚܗܢܐ
ܡܩܡܡܐ ܠܡܡܢ ܫܬܐ ܚܠܒܗ
ܡܡܗܠܩܐ ܢܡܐ ܠܡܚܬܐ ܬܬܠܗ
ܡܡܡܐ ܕܚܠܡܗ ܚܡܡ ܡܒܗܐ
ܡܡܡܐ ܒܝ ܐܝܐ ܕܝܬܐ ܫܡܡܐ
ܡܒܐ ܡܩܐ ܡܡ ܚܠܐ ܡܡܬܡܐ
ܚܠܬܐ ܚܢܐ ܕܬܬ ܚܐ ܚܡܐ

في يوم زفافي... أوراق الأغصان
تتناثر كالأكاليل حمراء معطرة
تفترش طريقي فرحة بواجباتي
والعناقيد ترقص على أغصان الكرم

***

في يوم زفافي أجمع الجدات
ترقص كالأيائل متذكرة أيامها الخوالي
والشيوخ يرفعون كؤوسهم المملوءة
والشباب يرقصون ويرعد غنائهم

مما مضى نجد ان الشاعر عوديشو ملكو يعيش حاضره:

ܚܠܗ / ܚܢܗ / ܫܢܐ/ ܫܢܐ/..
تمضغني / تطحنني / تجول / تذبح/..
ܒܝܬܐ/ ܚܥܡܡܐ/ ܢܡܐ/ ܥܡܐ/...
تنثر / تمهد / ترقص / تقفز

وهكذا الحال في قصيدته (ܐܚܒܢܗ ܕܚܠܫܬܐ اغنية الفلاحين) حيث نجد ان معاناة الفلاح أو العامل تاتي من خلال العمق الشاق ليل نهار. وفي النهاية يرجعون الى

البيت فارغي الأيدي. هذه المعاناة هي نقطة أنطلاق الشاعر في كتابة قصيدته، وهكذا الحال في بقية قصائده الغنائية.
إلا أن قصائد الشاعر عوديشو ملكو تخلو من التكرارات والتلاعب بالألفاظ. لكثرة تاثره بالأسلوب التقليدي.
ويشترك الشاعر أديب كوكا مع من سبقه، كون الفراق هو البنية الأساسية في تكوين قصيدته اي محور ماساته.
إنه لا يريد ان يفارق قريته او حبيبته او وطنه، فمن شدة حبه نجده يحلم في قصيدته (متى تعودين) فارسا يمشق الرياح بلا كلل ليصل الى حبيبته.

سلمكه حصفكه ... م سهه هصهمكه
ملهكه حنهكه حنهكه حمهكه حنهكه
كهمكه حصهكه حتى ليك حنهكه
كهمحهكه حصهكه حنهكه حجز حصم كهمحهكه

حلم عابر.... ام رؤيا فارغة
يقود ممتشقا... كالبرق يبرق
العاصفة تمزق الكون
وكالنمر الجائع يحطم الايام

ولكن عندما يستفيق من حلمه تبدا ماساة الشاعر فنجده يقول:

ؤهسم بلهك حصهكه كهمكهمعهمه كهمكه
ملحم بلهك هصهمكه ه حجبلكه حنهصجهكه كهمكه
ه حصحم بلهك ؤه حلكه هنهمكه حصهى كهمكه
ههحجم بلهك سهقكه ملكه سهلم لهكهمكه
روحي حبلى بالحزن والقساوة
وقلبي أسير مكلول بالفزع
وضحكتي كاذبة خالية من الفرح
ودموعي عصية لا تذرف على الخد

كيف لا يحزن الشاعر طالما أنه يتذكر كل معالم طبيعة قريته، خرير الماء، لقاء الشمس والجبل، رقصة أمواج الخابور، .....
وفي قصيدته (كهمكه صهلكه الضيف الصيفي) يترجم الشاعر معاناته التي هي الأساس في بناء قصيدته :

ههحل هههحهكه
هلهلم هسهمكه
كهمكه هصهكه حصهكه
ههحمكه
لهجكه هلهلهلم حصحهه جه ؤهمكه
ملحلحهكه هلهلم لم حصحهه هكه
ههحل لهلكه
حد عهلهس ... هههجم كهمكه ؤهسم

وفي كل صباح ...
أخرج ...وأتجول
كالضوء الأعمى
وأسال !
الى الزمن الذي ليس لي موقع فيه
والى الملكوت التي ليس لي فيها تاج
وفي كل ليلة
عندما أتمدد وأنام
أبدو كالسكران
ان سبب مأساته ليس فقط لانه فارق قريته ولكن !
[illegible]
[illegible]
الأرض مباعة الى الحارس
والملكوت بلا سيد

وفي قصيدته (علمت السلام للوطن) يكون لقاء الشاعر مع قريته بعد فراق طويل نقطة إنطلاقه، حيث مأساة الشاعر تبدا من خلال ترصده لآثار الدمار الحاصل في قريته نتيجة لفراقه، حيث الأرض متشققة والطريق الذي كان يسلكه شباب وشابات القرية قد أختنق بالأشواك:

[illegible]
[illegible]
جاء الصيف ... فعدت الى قريتي
أرض الكرم
متشققة ظمأى

كما يشترك الشاعر مع غيره من شعراء المجموعة من حيث التصاق ذاته مع الحدث، أي أن أناه والحدث شيء واحد. فكثيراً ما يستعمل الشاعر الضمير انا / انت كما في قصيدته (صلاة الروح) - [illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
صلاتي اليك... لعينيك
وقلبي أسير... بشعاع وجهك
حلمي ووجودي...
عندما أصل اليك

أصلي صلاتي
وأنشد قصائدي
وأغني ألحاني
نلاحظ ان القصيدة موزعة بين أنا وأنت:
انا / صلاتي ـ قلبي ـ حلمي ـ قصائدي ـ ألحاني،....
انت / اليك ـ عينيك ـ وجهك ـ أتعتقدين أنت ـ أتنسين انت....
وهكذا الحال في قصيدته (الضيف الصيفي) حيث نجده يستعمل !
علي/ سنة/ حمة/ لعلة/ عليس/ ممم.
أخرج / أتجول / أسال / ليس لي / أسترخي / أنام /.....
وهكذا الحال في قصيدته (ممم ممممم, متى تعودين)...
أما تلاعبه بالمفردات يأتي من خلال تكرارات لفظية او جملية كما في قصيدته (صلاة الروح)

ممم ممممم ممة ممممم	الان... ربطو الطيور الطائرة
ممم ي لبممم ممة ممممم	الان... صلبوا الاطفال والجميلات
ممم ممممم ممة ممممم	الان...احرقوا الكتب والقصائد

او

مم نمم ممممم	سيري بهدوء
مم نمم ممممم	سيري بسكون

او

لم ممملي ممي	لا تدعيني جائعا
لم ممملي ي مم	لا تدعيني عطشانا

وهكذا الحال في قصيدته (ممنم مملم ضيف صيفي)

ه نم ممي / مم ممم	باب مكسور / باب مغلق

او تكراره للجملة :
صيف آخر / وحلم آخر / أودع صيفي/ وأنتظر القادم
ثلاث مرات.
او في قصيدته (ممم ممم الأنسان والسلام)

نم ممتم ... نم مممم
نم ملأنم
ممم ممم
مملم ممم
م مم ممملي نم
ملم نم ... مم مم
فوق الغيوم...فوق السلام
فوق الجبال
في الحر وفي البرد ...

في الصيف وفي الشتاء
وفي الضيق
صوته عال مرعد

او

ܩ̈ܠܐ ܚܢ̈ܝܩܐ
ܩ̈ܠܐ ܢܚ̈ܝܚܐ
ܩܠ ܫܒܘܒܪܐ
ܩܠ ܡܙܡܘܪܐ
أصوات مبحوحة
أصوات خافتة
صوت الناي
صوت المزمار

ويشترك الشاعر روبن بيت شموئيل مع من سبقه في مخاطبة أناه / الحبيبة - الوطن، وبأسلوب مباشر لذا نراه يستعمل وبشكل مفرط، الضميرالمخاطب أنا/ أنت لكثرة تأثره بأناه كما في قصيدته (ܙܡܪܬܐ ܕܫܪܪܐ أغنية الحقيقة):

ܠܘܬܟܝ ܗܘܢ ܐܘ ܫܪܪܐ ܕܐܚܙܐ ܦܪܨܘܦܟܝ
ܕܡܢܝܢ ܗܝ ܨܘܪܬܟܝ ܡܠܒܝ ܒܪܫܠܟܝ
ܒܣܟܝܐ ܗܘܢ ܠܡܕܢܚ ܐܝܟ ܒܟܘܪܗ
ܕܫܪܝܢ ܚܘܒܝ ܘܫܠܡܬܝ ܣܘܟܝܟܝ
متلهف اليك أيتها الحقيقة لأرى وجهك
لأنتزع صورتك من قلبي
أنتظر شروق شمسك
لأبدأ بالحب وأختم الأنتظار

شاعرنا يستعمل
أنا/ متلهف، أراها، كي أستطيع، من قلبي...
أنت/ وجهك، صورتك، شمسك...
وهكذا في قصيدته (حبيبتي) يقول فيها:

ܒܪܠܗܘܢ ܣܦܘܬܟܝ ܚܒܝܒܬܝ ܐܘܡܬܐ
ܝܩܪܘܢ ܥܝܢܝܟܝ ܒܕܡܥ̈ܐ ܕܦܫܡܬܐ
ܐܝܟ ܟܡܐ ܫܢ̈ܝܐ ܗܘܬܝ ܨܝܡܐ ܡܢ ܚܐܪܘܬܐ
ܠܚܘܕܝܟܝ ܦܫܝܬܝ ܗܘܬܝ ܟܕ ܕܡܝܟܐ ܒܚܫܘܟܐ
جفت شفتاك أيتها الحبيبة
ثقلت عيناك بدموع الأعتذار
كم من السنين وأنت صائمة من الحرية
بقيت وحدك نائمة في الظلام

أما السبب في أبتعاده عن أستعمال التكرارات كما هو الحال لدى عوديشو ملكو، فيعود الى أستخدامه الأسلوب التقليدي الحديث فعوض عن ذلك بالقافية الداخلية والخارجية.

في قصائد الشاعر عادل دنو يختلط حنين القرية مع الحب...شاعرنا يشتاق الى أجواء القرية، حيث الطبيعة الخلابة والحب العذري والملابس الفلكلورية التي تتلائم وجمال القرية، شاعرنا يلتصق مع أناه فيكون والقرية والحبيبة جسدا واحدا.

في قصيدته (ܚܨܕ - الحصاد) يتجلى حب الشاعر ووطنيته، أنه لا يريد ان يفارق حبيبته (الارض) بل يريد ان يجعل منها آية من الجمال، يحصد الحقل وفي الوقت نفسه يزرع تلك الارض:

ܐܚܨܕ ܐܢܐ
ܚܩܠ ܕܗܒܐ
ܐܪܡܐ ܒܬܪ ܢܘܪܐ
ܒܓܠܝ ܥܠ ܟܬܦܝ
ܘܦܢܝܬܝ ܠܓܒܠܐ
ܐܚܨܕ ... ܐܬܫܠܚ
ܒܟܠ ܫܒܠܐ ܕܐܪܥ ܐܢܐ ܙܪܥ
ܐܦܙܪ ܒܪ ... ܐܦܙܪ
ܒܝܕܝ ܣܢܒܠܬܐ
ܘܒܫܘܠܝ ܒܪ ...
ܐܫܪ ܐܢܬ ... ܐܫܪ
أحصد أنا
حقل الذهب
وأترك ورائي النار
لينشر النور
منجلي فوق كتفي
ووجهي نحو الجبل
أحصد... أتسلق
وبيدي سنبلة
وفي الطرقات
أنثر الثمار
وبعض الأشعار

شاعرنا لايعاني فقط من فراق القرية، بل تضامن فراق القرية مع فراق الحبيبة ليفترسا سوية شاعرنا حيث نراه يقول في قصيدته (ܒܪܥܡ - البرعم)

ܡܢܘ ܕܝܢ ܕܐܬ ؟
ܐܢܐ ܒܪܥܡ
ܕܐܬ ܐܝܟ ܫܘܠܝ ܒܝ
ܒܝ ܫܘܠܝ ܐܝܟ ܕܐܬ
ܒܪܥܡ ܐܢܐ ܕܐܬ ܠܓܒܠ

ܟܠܝܬܝ ܟܠ ܐܡ ܢܚܢ
ܐܚܘܬܢ ܐܬܐ ܐܡ
نسيت حبي
قطفت وردي
تذكري طفولتنا
ضحكاتنا وأفراحنا
كنا نرتدي ملابس القرية
كنا ننشد ونغني
تذكري طفولتنا

رغم كل ذلك نجد شاعرنا لا يقطع كل الوشائج بل يترك لها خط الرجعة حيث يقول:

ܐܡܐ ܕܡܢ ܐܡܠܝ ܐܢܐ
ܐܝ ܫܦܩܬܝ ܒܚܠܡ ܢܚܢ
ܐܢܐ ... ܐܟܠ ... ܚܠܡ ܕܡܐ
ܐܡ ܐܝ ܒܝ ܚܦ ܠܝ
ܟܠ ܫܚܪ ܐܡܐ ܢܚܢ ܒܝ
شمس حياتنا أشرقت من جديد
والخمر نبع من شفتيك
شربنا ... أنتشينا... أمتزج الدم بالخمر
وأرتوا ترابنا من دمنا
كالنهر المتعطش ليصب في البحر

طالما تكون المعاناة قوية ومباشرة يكون التصاق الشاعر بأناه قوية، لذا تجده يكثر من أستعمال (نحن، انا وانت)

ܐܚܘܬܢ / ܚܣܐ / ܫܒܩ ܒܝ / ܐܡ ܢܚܢ / ܐܡ ܐܢܐ / ܐܟܠ / ܐܟܠ / ܚܦ ..

طفولتنا، ضحكتنا، فرحتنا، كي نلبس، كي نقول، شربنا، كبرنا، ترابنا ...

أما أستعماله لـ (انا) و (انت) يكون في قصيدته (الحصاد):

انا / ܫܝ ܠ / ܐܡ / ܩܒܩ / ܐܚܪ / ܐܚܠ / ܫܝ / ܐܡ ..

/ أحصد، أنا، أترك، من خلفي، منجلي، ظهري، وجهي، ...

حيث لا نجد أي أثر لـ (انت) و(نحن)

أما في قصيدته (البرعم) نجده يستعمل :

أنا / ܐܡ / ܐܢ / حبي، وردي

أنت / ܐܡܩܠ / ܐܒܐ / ܐܚܬ / ܫܦܬܝ نسيت، قطفت، تذكري، شفتاك

كما لاحظنا أستعماله لـ (نحن) بكثرة، وهكذا في قصيدته (ذكرى ܕܡܥ ܢܚܢ ܐܡ خمرية):

ܐܚܬ ܩܛܦ
ܐܡ ܒܝ ܠ
ܐܡ ܐܢ ܐܡ ܩܛܦ ܐܚܬ

حذكرلجر حسعجر ذلعلة كالصلاة
م حجبعمكر ذعجمط,
تذكري قبلتي
كالصلاة
وقت الحزن... والأيمان
لتساعدك
في الليالي الحالكة الظلام
أو في ألم الفراق
نجد ان أناه موزعة كالاتي:
كنكر/ ذعمط,/ عجمط,/ ذعمط, / سمعجر
انا / قبلتي، فراقي، قبلتي، أفكاري
كنكط,/ ذبمذ,/ حذكرلجر/ ذبمذ,/ حلكرلجر/ حسطجر
انت / تذكري، تساعدك، تذكري، تكشف لك، عيناك....
حيث لم نجد اي أثر لـ (نحن) . أما أستعماله للأفعال فيكون في زمن الحاضر والحاضر المستمر.
سي ذ / عجمر/ كمهلمر/ حطذ/
أحصد، أترك، سأصعد، سأنثر
إلا أنه في قصيدته (البرعم) يستعمل الماضي القريب لأن القصيدة تحمل بين طياتها الرواية. أما في قصيدته (ذكرى خمرية) نراه يستعمل المضارع ... وهكذا في أغلب قصائده.
ان الذي اثقل كاهل الشاعر ليس الفراق وحده، بل تزامنه مع قدوم الشتاء لذا نراه يتسائل في قصيدته(ي حنكر العصفور)
منكر منجلش حلكمر ذي حنكر ذحنكر عطيكر
م حتيحكلم ... م معجر لم
حمكر ذحي لم
م حمسر لم
م حقيلم
ي حنكر علكر
كحمر كلكر
حجلكمر ولكملم
حل البرد
جناح العصفور مبتور ومشلول
من سيحميه
من سيأويه
في عش البصل
من سيدفئه
او يحضنه

العصفور الهادىء
معلق في النافذة
بجنحه وقدمه

أما التكرار فهو قليل التداول لدى الشاعر، ويكون تكراره دوري، اي يستعمل في بداية كل مقطع كما نجده في قصيدته (ܚܝܐ ܕܚܝ ܒܫܡܝܐ - حماية الفرح) تكراره لعبارة (ܐܫܠܝܢ ܚܒܝܒܝ - عذرا حبيبي) ثلاث مرات وعبارة

ܐܒܢ ܕܒܫܡܝܐ أبانا الذي في السموات
ܬܬܐ ܡܠܟܘܬܟ لتأت ملكوتك

ثلاث مرات في قصيدته (ܩܠ ܡܠ ܐܚܒ - صدى الحب) وعبارة (تذكري قبلتي) أربع مرات في بداية كل مقطع، وتكراره لعبارة (ܗܒ ܐܝܕܟ / أعطني يدك) أربع مرات في قصيدته (ܒܝܬ ܐܡܝܪܐ - فراش الأميرة) ... وغيرها.

نلاحظ ان الشاعر عوديشو بولص لا ينصهر مع أناه كليا، لأن أناه أكبر منه ؛ أنها ليست له وحده، بل لكل واحد منا. فهي ليست حبيبته ولا قريته وحدها، إنها الوطن والتاريخ والتراث. يتذكر قريته بكل معالمها، يتذكر عاداتها وتقاليدها وتراثها العريق، يتذكر ذلك الحب الذي كان يجمع شمل ابناء القرية، فعندما يجري مقارنة بينها وبين المدينة (المهجر) تبدأ ماسأة الشاعر، أي أنها، البنية الأساسية لبناء قصيدته (ܚܒܝܒܬܝ - حبيبتي) حيث يقول:

ܐܢ ܐܫܬܟ ܒܟܠܬ ܒܝܬ
ܒܟ ܫܡܥ ܠܡܚܟ ܒܝܬ
ܝ ܠܟ ܒܢܬ ... ܥܢܬ ܒ ܥܝܢܟ
ܒܥܝܩ ... ܡܐ ܒܟܢ ܚܩܒܟ
ܕܡܥܐ ܕܒܚܒܐ
ܒܝܠ ܒ ܥܐܢ ܠܟ ܐܫܬܟ
أردت أن أجري مقارنة
ولكني عندما وجدت دموع عينيك
تسيل ... تنثر ... باردة ... ام ساخنة
تلمع... تشبه النجوم
مبعثرة في السماء
رجعت من البداية بلا مقارنة

حقا أنها المأساة، لأنه لم يرى في معالمه القديمة أي أثر ... انه يتذكر كل يوم صياح الديك والمنجل والثلج عندما يغطي سطح بيته، يتذكر كيف كان الانسان يعمل بملىء إرادته وحبه وأخلاصه فهل يجد ذلك في المدينة:

ܐܦܘܓ
ܒܟ ܚܠܡ ܒܚܠ ܕܡܕܝܢ
ܡܫܬܐ ܠ
ܦܦܝܢ ܒ ܕܒܩܒ ܬܠܓܕ
ܟܡܘܓ ܕܠܒ ܒܠ ܟܫܦ ܒܫܒܟ

جمالك
كآثار قريتي وذكرياتي
فاتلفت في كل الجهات باحثا
على أمل ان ألتقي بشعاعك
بطريق ليس فيه ضياع

رغم انه يعيش في المدينة إلا انه لا يزال يتنفس قريته... يخاف عليها من الخراب....

في قصيدته (ﻣﻄﺮ ﺃﻳﻠﻮﻝ - كان طوفانا) يزور الشاعر قريته، حيث الثلج سقط بأكوام والعواصف اقتلعت الصخور ودحرجتها من سفوح الجبال.... كان الجميع يتامل مطر أيلول ليعيد الجمال الى قريته ... ليمسح بقع الدم من الأرض إلا ان مطر ايلول لم يستطع حتى ان يبلل سطح الارض فكيف سيجد الشاعر قريته بعد كل هذا.

ﻣﻄﺮ ﺃﻳﻠﻮﻝ ﻛﺎﻥ ﻃﻮﻓﺎﻧﺎ
ﻭﻗﺪ ﺟﺎﺀ ﻟﻴﻐﺴﻞ ﺟﺮﺍﺡ ﺑﻠﺪﺗﻲ
ﻭﻫﻞ ﺗﻠﻚ ﺣﺠﺎﺭﺓ ﺳﻘﻄﺖ ﻣﻦ ﺍﻟﺠﺒﺎﻝ
ﻭﻫﻞ ﺃﺟﺒﺎﻫﺎ ﻭﺍﺩﻱ ﻣﻦ ﺍﻟﺪﻣﻮﻉ
صعدت لأتفقد الكروم
وتحت قدمي مساند مقلوعة
وقد أختنقت الدوالي بالبكاء
والأغصان متاصلة من أصولها

كيف لا يبكي الشاعر وهو يرى كل ذلك. انه لا يستطيع ان يفعل شيء وكبقية الشعراء عليه ان يحلم ويتمنى ! وفي قصيدة أخرى يقول:

ﻣﻠﻚ ﺃﺻﻮﺍﺕ ﺩﻳﻜﻲ ﻟﻬﺎ
ﻭﺣﻠﻤﻲ ﺑﺄﺟﺪﺍﺩﻱ ﻟﻬﺎ
ﺣﻲ ﺑﻨﺎﺋﻲ ﻭﺑﻨﺎﺗﻲ ﻟﻬﺎ
ﻭﺷﻮﻗﻲ ﻟﻘﺮﻳﺘﻲ ﻟﻬﺎ
أصوات الديك...وحبي للقرية
وحلمي بأجدادي
أريد ان أرى أبنائي وبناتي
يتشوقون من أعماق قلبهم لقريتي

الا ان الشاعر لا يستسلم أبدا، فهو يريدك ان تفعل ما بوسعك، لا يريدك ان تقاتل او تسلب او تقتل بل يريدك ان تعمل بالممكن، ان تزرع أرضك، ان تعيش قريتك، ان تحرق كل شوكة في حياتك.

ﻣﻬﻤﺎ ﻳﻜﻦ
ﻓﻠﺎ ﺗﺴﻠﻤﻦ ﺃﺑﺪﺍ ﻟﻠﺮﺩﻯ
ﻭﻗﺎﺗﻞ ﻭﻻ ﺗﺴﺘﺴﻠﻢ ﻟﻠﻘﻴﺪ
ﻭﺇﻥ ﺣﻠﻢ ... ﻓﺎﺣﻠﻢ .. ﻭﺇﻥ
ﻭﻻ ﺗﺤﺮﻕ ﺃﺭﺿﻚ ﺇﻻ ﻟﺘﺰﺭﻉ

ﻛﻴﻒ ﻣﺤﻮ ﻛﻠﻤﺎﺗﻲ ﻛﻠﻤﺎﺗﻲ
ﻛﺠﻤﻮﻉ .. ﻛﻠﻤﺎﺕ.. ﻛﻠﻤﺎﺕ
أنهض ...أنفض
أفتح عينيك الحزينة
أحرق الأشواق... لينبت الياسمين
وأزرع أرضك.. حباً..قوةً..حياةً
وأنر الطريق لكل المحبين
وأملأ السهول والجبال
خضاراً.. دفئاً.. وأملاً

من قصيدته (السلام)

ﺣﻞ ﺳﻼﻡ ﻛﻠﻤﺎﺕ ﻣﺘﻠﻌﺜﻤﺔ
ﻓﻮﻕ ﻱ ﺣﺮ ﻛﻴﻒ ﻛﻨﻮ
ﻟﻤﺤﺔ ﺣﺴﺮﺓ ﻟﺴﻼﻡ ﺣﻮﻟﻲ ﻗﺼﺔ ﺳﻼﻡ
ﻣﺴﻼﻡ ﻣﻠﺞ ﺣﻮﻟﻲ ﻣﻼﻡ
ﻟﻲ ﻣﻠﺞ ﺳﻌﻲ

على غصن تسلقت.. وجلست
وأنا أغني مع عصفوري
لمحت عيناي بطمة تتبرعم لتوها
أدركت ان شجرتنا
ليست عقيمة

من قصيدته (كان طوفانا)

من الملاحظ في قصائد الشاعر ان الأنا موزعة لديه بين نحن / الشعب ، وانت / القرية. أما أستعماله للتكرار فيكون نادرا وتلاعبه بالمفردات يكون من خلال بعض الأيقاعات وبصورة محصورة جدا.

جففت عيناك يبست سواقيك

اما إذا أخذت على أعتبارها عناصر متلازمة لمراتب لغوية فنجده بخلاف مع زملائه لا يبني قصيدته على الصوت الذي هو سمة من سمات القصيدة الغنائية بل يعتمد على الكلمة التي تنسجم مع أستعماله السرد في بعض مقاطع قصيدته عندما تجعلك تحيى مع القرية وهو بهذا يشترك مع بنيامين ويخالف بقية شعراء المجموعة. كما نجده في قصيدته (طوفانا كان):

ﻋﻤﻞ ﻟﻲ ﺣﻨﻲ ﻏﻨﻲ ﻛﻨﻮﻥ
ﻟﻤﻨﻜﻢ ﻛﻨﻜﻢ ﻟﻌﻨﻜﻢ ﻛﻨﻜﻢ
ﻣﺪ ﺣﺴﻔﻮﻥ ﻛﻨﻮﻥ ﻣﻠﻢ
ﻛﻢ ﻟﻤﻜﻢ ﻟﻤﻜﻢ ﻛﻨﻮﻥ ﻣﻦ ؟ ﻟﻤﻜﻢ ﻟﺤﻨﻤﻜﻢ ﻛﻢ ﻟﻤﻜﻢ ﻟﺤﻨﻤﻜﻢ ﻛﻢ
أخذت مسحاتي لأهيىء الطريق
الى المياه التائهة التي نسيت الضيف
وأنا أحفر سمعت صوتا

أيها الفلاح لماذا تضرب جذعي
لماذا تكره كرمك
ويختمها
[illegible]
[illegible]
وحين خرجت من الكرمة
تذكرت البطمة العقيمة
وفي قصائد الشاعر الياس متي يكون الفراق أيضا اللبنة الأساسية في بناء قصيدته، كما نجد في قصيدته ([illegible] - الطرق):
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
مسافر انا....
من مكان لآخر
ويدي على قلبي
أخاف أن أقف
قبل ان أحضنك
ياحبيبتي
إنه مسافر... هذا يعني سيفترق... سيتالم....
وكغيره من شعراء مجموعته تكون قصيدته موزعة بين انا / انت.
[illegible]
أنا واقف وأفكاري ترقص
[illegible]
انا واقف وأرجلي ترتجف
[illegible]
جميع الطرقات هي للذهاب وللعودة
[illegible]
جميع الطرقات هي للذهاب والوصول
ويمكن ضم الكثير من قصائد الشاعر نينب لماسو ضمن شعراء المجموعة كونه يخاطب ويستدعي نصفه الأخر فتقفز أناه لتتحد مع أنا الأخرى ...
في قصيدته ([illegible] – عانقيني) من ديوانه (التفاحات والحاوات) تكشف النواة الهلامية عن لب القضية التي يحاول الشاعر توصيلها عبر مجموعة من الخواص التصويرية والرمزية ذات الكثافة العالية والظلال الدلالية الموحية ، ومن بين هذه الرموز العناق التي ترمز الى الاتحاد الى حد الصيرورة يقول :

سحمم لم ، مسحمم لم ، سلمي لم
سلمي ، لم ، فسلمي ، لم ، سبي سما
محفاظة حلة تلاجم
حلة تلم
ذقوم سدم تلا
فسدم سلا سدم
لحلبم ذاجم دسما :
عانقيني ... وعانقيني بكل قواك
شديني .. وشديني شدة قوية
أطرقي ذاتك كلها
بذاتي
لنصير ذاتا واحدة
وعلامة واحدة للحب
لكل الأزمان القادمة

هذا التكرار هو من خواص الغنائية في (سحمم لم ، سلمي ، لم ، تلا .... - عانقيني ، شديني ، ذات ...) وهي محاولة من الشاعر لشد القابلية الحكائية على التفاعل بين أناه وأنا الآخر مولدة بذلك الحركة ...

نجد ان درجة تحسس أناه ترتفع في عمود الذات الشاعرة لتصل قمة أدائها الأنوي وتتحد في مجموعة من قصائده من بينها قصيدته (سجا - طوبى) لتتحول الى حركة مونولوجية :

سوم مومم سجلا
فحي سفسفم
فحلوم لحم سلمم خم
ابفم فحسا
فنعمل يعقلا :
سهم تمحم دتيم للبيل
حصحيم حنبغني
ديملا ديقيل
طوبى لي أن أكون
ضوء القمر
الذي يزاوج أشعة وجهها
ويقبل شفاهها :
كالنهار الذي يقبل الليل
في الأفاق السحرية
لنهر دجلة وأشجار النخيل

ان الذاكرة الشعرية لديه في تجسيدها لفضاء الأنا الشاعرة لا ينحصر شكلها في حدود معينة يفرضها المفهوم الزمني أو المكاني للذاكرة بل يمتد في عمق اللغة

والمكان والموروث والروح لذا يبدأ المتن النصي بصوت المخاطب حين تطلقه الأنا الشاعرة باتجاه منطقة محددة من عتبة قصيدته المعنونة (فستان – الفخاري) فتطلب منه :

[illegible]

وهكذا في أغلب قصائد مجاميعه الشعرية .

ويشاركهم بهذا النوع من القصيدة الشاعر نمرود يوسف الذي يخاطب أناه (الآخر) من خلال نسجه لصور تعكس مأساته اليومية ويتفاعل معها الى حد وكأنه يتفاعل مع أناه وبأسلوب المضارع وكما في قصيدته (حجر حه كه حسه لحجر) :

[illegible]

2 – قصيدة الانا الكلية

في هذه القصيدة حيث الأنا الشخصية تختفي لتحل محلها شخصية أكثر عمومية وذلك من خلال صور مكثفة موزعة بين الحبيبة والوطن والانسان و..
ففي قصيدة (ܫܓܝܪ ܡܢ ܐ - صديق أنت) للشاعر يونان الهوزي نجده يقول:

ܥܠ ܫܘܪܐ ܕܒܪܝ ܒܟܝ
ܥܠ ܫܘܪܐ ܕܒܪܚ ܡܒܠ
ܐܝܟ ܡܥܟ ܫܒܠܐ
ܫܒܪܐ ܒܠܒܟ ܒܠ ܟܠܐ
ܟܠܒܟ ܝ ܡܪ ܡ ܡܢܬܠܐ
ܫܪܒܟ ܒܟܟ
ܫܪܒܟ ܒܠܒܟ
ܫܪܒܟ ܥܢܟ
ܫܪܒܟ ܒܠܒܟ
ܡܠ ܡܝ ܐܒ ܒܠܒܟ ܡܪܫ
ܡܫܪܒܟ ܒܠܒܐ
ܐܫܒܟ ܒܒܢ

على الخابور أجلس... أبكي
على الخابور... أبكي... وأقف
الزمن القاسي أبحار
والكلمات تلامس السطح
بدت صيدا أو أسماكا
البعض منها مشلولة
البعض الآخر بلا حس
البعض منها تلامس السطح
بلا حركة خرجت الى الدنيا
والبعض الآخر...استقرت في القعر
بعيدة عن الأعين

نلاحظ ان أستعمال الضمير أنا او أنت قليل الأستعمال، وهو يكتفي بانه سيجلس على ضفاف الخابور ويبكي، ثم يصف الشاعر في أغلب مقاطع قصيدته الأثر الذي تركه الخوري أبلحد في رحيله. ثم يربط الشاعر رحيل الخوري ابلحد مع رحيل شهيدين أحدهما استشهد في عبادان والآخر في مندلي، فيصف ماحلّت بالأسماك والطيور والأزهار حين سماعها الخبر. بمعنى آخر نقول ان الفراق هو اللبنة الأساسية في تكوين قصائد الشاعر، حيث يعبّر عن مشاعره بالظواهر الطبيعية الى درجة من اليأس يقول فيها:

مهما أسبح... تراني يابسا... غير مبتل
مهما أشرب ... تراني عطشانا ... لم ارتو
حيث نجد الفراق أصبح حتميا لذا فهو حالة لابد منها، يعبّر عنها في قصيدته (يجب ان نفترق) ذلك الفراق الذي أصبح السبب في ان تختلط الفراخ فيما بينها، حتى نبضات قلوبها:

يجب ان نفترق أيتها الأم
ها قد أختلطت فراخك سوية
تنبض قلوبها... وتدمى وجوهها

ان الذي حيّر الشاعر ليس فقط حتمية الفراق، بل ان الشاعر ذهب الى مابعد الفراق فيتساءل:

من نأتمن عليك... أيتها المباركة
من سيكون حارسك الأمين
من الذي سيُسليك
وأين ستتجول الجميلات
وأين سيغني شباب القرية

هذا الفراق يوّلد أحباط لدى الشاعر فتنمو القصيدة في أعماقة وتتصاعد شجونها.

الرياح العفنة تملأ رداءك
سكون الموت يسري في دمائك
أصوات مزعجة... غربان... ذئاب

ان بنية القصيدة الغنائية هي الصوت، لذا يحاول الشاعر ان يخلق أصواتا متشابهه من حيث الموسيقى لتوّلد أيقاعا لدى القاريء، بحيث ينزلق في القراءة من اول البيت الى آخره، هذه الأصوات تأتي من خلال وصفه للحركات كما في قصيدته (

عادت الى بيت أبيها
والعريس في الحرب
لايزال يناقش
ويعد الأيام

او من خلال تلاعبه بالمفردات وتكراره للجمل او الأصوات كما لاحظنا في قصيدته (صديق أنت – صديق أنت):

على الخابور... أركع... أصلي
على الخابور... أقول... وأعلن
على الخابور... أجلس... أبكي
على الخابور... أبكي... واقف

وهكذا الحال في أستعماله التكرار اللفظي كقوله:

بعضهم طافٍ، بعضهم قد أنتقل
يغطس هنا، يطفو هناك، هنا وهناك

وكذا الحال في قصيدته (الأعتراف أمام شجرة الدلب -)

بين يديك.. أقف وأعلن
انا غارق الى قمة راسي
بأتون الحب
انا متلهف
أرى... واحب
منذ طفولتي

لم أرتو... ولم أشبع
كلما أرى تلك السواقي
وأرى السماء صافية
وأرى السهل والتلال
كلما أراها... أحبها أكثر

الشاعر هنا يحاول الأعتراف أمام شجرة الدلب التي تعتبر واحدة من معالم قريته، بأنه لايزال يعيش بكل تفاصيل حياته، لحظات القرية وهو يتذكر خرير المياه وزقزقة العصافير وحكايات الجدّة أمام الموقد... الخ وهو يعترف بأنه لم يشبع بعد من لحظات القرية التي عاشها في طفولته... ذكريات القرية كانت العامل الأساسي في صياغة القصيدة وكذلك نجد ان اناه لم تكن موجهه الى شخصية واحدة (كما لاحظنا في قصائد المجموعة الاولى) فأناه موزعة بين الحبيبة والقرية والسهل والسواقي والجبال...

وهكذا الحال في قصائده الأخرى (ستعود خاتون - الثلج ضيفي - وغيرها)، ومن الملاحظ في أسلوب الشاعر (كما الحال عند من سبقه بأستثناء عوديشو ملكو) فان عملية الطرح هي ذاتها لاتتغير.

وقد تاتي موسيقاه من خلال التقفية الداخلية كما في قصيدته (ܒܓܢܒܝܐ - الغربة) :

ܒܝܬ ܒܝܬ ... ܒܝܬ ܕܒܝܬ
ܒܝܬ ܒܝܬ ...ܒܝܬ ܒܝܬ
ܒܝܬ ܒܝܬ ...ܒܝܬ ܒܝܬ
في زاوية من عالم آخر
وجدت نفسي في "سدني"
ضعيف... مبتور... أسير صامتا

أما من حيث الفعل فنجد الشاعر يوزع أفعاله بين المضارع والمضارع المستمر.

ومن يقرا قصيدة بنيامين حدّاد (ܐܢܐ ܗܘ - شاعر أنا) سيجد الشاعر يكثر من أستعمالاته للضمير انا / انت أسوة بالمجموعة الأولى، إلا ان هذه (الأنا) ليست أناه الذاتية، بل انا الكل، انا لكل واحد منا. حيث نجده يقول:[8]

ܐܢܐ ܗܘ
ܐܢܐ ܗܘ ܐܢܐ
ܒܝܬ ܒܝܬ ܒܝܬ ܒܝܬ
ܒܝܬ ܒܝܬ ܒܝܬ
ܒܝܬ ܒܝܬ
ܒܝܬ ܒܝܬ ܒܝܬ
ܒܝܬ ܒܝܬ ܒܝܬ
ܒܝܬ ܒܝܬ

8 كما ترجمها الشاعر نفسه في مجلة قالا سريايا العدد8 ص78.

محلة في الحارة
الحارة الخامسة
شاعر أنا...
شاعر جوال أنا...
سأقف على عتبات كل البيوت
واقرع كل الأبواب
وانا أنشد
لكل الجنس البشري
الأسود والأبيض والأصفر
بمزماري الذي أستعرته
من حناجر قبرات سفحنا
أنشودتي الجديدة

في قصيدته الجميلة هذه، يطرح الشاعر عدة لوحات، وفي كل لوحة ترسم أناه صورة جميلة، ففي الاولى نراه يصنع مزماره من حناجر القبرات الصغيرة ليغني أغنيته الجديدة

محلة في الحارة
حجارة قبور
من حناجر قبرات
على سفح الجبل
ومن حناجر القبرات الصغيرة
سأصنع مزماري
وأغني اليوم
بلحن جديد

ما الذي دعا شاعرنا ان يصنع لنفسه المزمار لو لم يكن ذلك العرس الذي ملا قلبه فصنع منه خيمة ومن شعاع الشمس ظفر حبالا فنصب خيمته، ودعا اليها كل عامل متعب، منهك وكل مناضل ليستريح على انغام مزماره وألحان قرع الكؤوس ونشوة الخمر المعتقة.

عرس على جبل
خمر على الموائد
وجوه مشرقة
على ضوء شمس
على أنغام مزماري
على أنغام مزماري
وجوه على الموائد
محلة في الحارة
حجارة قبور
على سفح الجبل
من حناجر قبرات على سفح الجبل

اليوم في قلبي عرس
سأدعو الرفاق كلهم
فتية وفتيات
وأشمر عن ساعدي
وأنحزم...
وأديرعلى الأحبة كؤوس الخمرالمعتق
وأستعير من حناجر الطيور الصغيرة
سأصنع مزماري
لأحبتي
وأغني اليوم بلحن جديد

وتستمر أنا الشاعر بالأمتزاج مع ظواهر أخرى كرقراق الماء الصافي والأرض الحبلى بحبة الحنطة، والنحلة التي تطوف في الحقول وجنان الزهور حيث يتخمر الحب شهدا...

الى أن يعترف الشاعر في نهاية قصيدته بأنه شاعر جوال ينشد لكل الأجناس من أجل ان يخفف عن كاهل كل مناضل من أجل لقمة العيش، من أجل ان يسود السلام والحب والمساواة في أرجاء المعمورة، وفي كل مقطع نجده يردد ويقول:

انا شاعر
من أعماق قلبي تنضح اليوم بهجة
ومن حناجر القبرات الصغيرة
سأصنع مزماري
وأغني اليوم بلحن جديد

وهكذا الحال في قصيدته (هههاجر- شفتاك) حيث يستعمل ضمير المخاطب (انت/ انا)، إلا ان الشاعر لا يمتزج أو ينصهرمع أناه، لأن الشاعر يخاطب تلك الأنا من الخارج لا من الداخل، اي انه يخاطب انا كل واحد وهو الوطن (بلاد الرافدين) حيث يقول:

حجه هههاجر
محلحكه ني قه هههاجر
ني قه متهنه
قله ثحنه
حجه هقه حيه
ثحل وسقه
حجه هههاجز

ܚܫܟ ܒܠܒ
ܒܫܬܝܟ ܚܢܓܪ
ܚܢܓܪ ܥܨܦܘܪ ܒܫܬܝܟ
ܥܨܦܘܪ ܘܚܡܡܐ
ܨܘܬ ܐܠܐܘܬܪ
ܒܐܠܐܬ ܐܠܡܘܣܝܩܝܐ
ܠܒܐܒܠ ܘܐܫܘܪ
ܒܫܦܝܬܟ
ܝܐܚܒܝܒܝܐ ܩܠܒܝ
ܡܘܬܐ ܐܡܘܬ
ܐܕܐ ܡܐ ܠܐܠܝܠ ܢܣܓ ܨܡܬܐ
ܦܘܩ ܫܦܬܟ

الا ان الشاعر في قصيدته (ܐܠܒܪܕ - البرد) يكون أكثر رقة وهو يخاطب أناه لأنه يعاني، ليس من الشيخوخة وحدها، بل البرد الحقيقي هنا قد نخرعظامه، فولدت القصيدة من أحساس داخلي بذلك الحاجز الجليدي الذي أبعد القلوب عن بعضها وأفرغ النفوس من حرارة الحب والتآلف الأنساني. لذا نجده يقول:

ܐܢܐ ܒܫܬܝܟ ܡܚܒܝܒܬܝ
ܒܫܬܝܟ ܚܫܟ ܒܠܒ ܐܢ
ܐܠܐܘܬܪ ܒܐ ܠܐܠܐܘܬܪ
ܐܠܐܘܬ ܒܥܝܢ
ܐܠܐܘܬ ܐܠܐ
ܐܠܐ ܒܥܝ ܐܢ ܐܠܐ
ܐܠܐ ܐܠܐܘܬ
ܐܠܐ ܒܥܝ ܐܠܐ
ܐܠܐ ܐܠܐ ܥܠ
ܐܠܐ ܒܥܝ ܐܠܐ ܐܠܐ ܐܠܐ ܐܠܐ ܐܠܐ
ܐܠܐ ܐܠܐ
ܐܠܐ ܐܠܐ ܐܠܐ ܐܠܐ ܐܠܐ ܐܠܐ ܐܠܐ
ܐܠܐ ܐܠܐ
ܐܠܐ ܐܠܐ ܐܠܐ ܐܠܐ ܐܠܐ
ܐܠܐ ܐܠܐ ܐܠܐ
ܐܠܐ ܐܠܐ ܐܠܐ ܐܠܐ ܐܠܐ
ومضت الأيام...
ياحبيبة قلبي
وجاء شتاء

قاس وقارص
المطر الثقيل
يصفع الباب
وفي كوة البيت
تزمجر الرياح
في الليل والنهار
والسماء تبكي بصوت مرير
وفي ساحة بيتنا الداخلية
تعرت شجرة التين
كالمجنونة
وأصبحت بلا أصدقاء
والبرد في عظامي
برد الشيخوخة
عمرت كما البيت

الشاعر لايعاني من مشكلة الفراق، تلك المشكلة التي عانى منها من سبقه من شعراء القصيدة الغنائية، لذا نجد ان ضياع الأنسان لا الفراق هو اللبنة الأساسية لدى الشاعر الأمر الذي أدى بالشاعر لأن يتحد مع الآخر من أجل ان يسود السلام والمساواة بين الناس في قصيدته (شاعر انا) يحاول الشاعر ان يتحد مع كل الأجناس من أجل ان يبقى جنس البشر (ان لايزول):

... ⵜⵉⵏⵎⵔ ⵜⵉⵎⵓ
ⵜⵜⴰⵏⵉⵖⵜ ⵜⵜⵎⵓⵔⵜ ⵜⵜ
ⵜⵜⴰⵖⴰⵏⵓ ⵜⵉⵎⵓ ⵜⵜⵎⵓ
وأنا انشد
لكل الجنس البشري
الأسود والأبيض والأصفر

وفي قصيدته (ⵜⵜⵏ- البرد) يكون خوف الشاعر من ضياعه بسبب ذلك الحاجز الجليدي الذي أبعد القلوب عن بعضها وأفرغ النفوس من حرارة الحب فيستعير لذلك كلمة الشيخوخة كرمز أستعاري لتكون اللبنة الاساسية في بناء قصيدته فعندما يجد الشاعر كل معالم الطبيعة في الشتاء قد تعرت، حيث المطر الغزير يطرق بابه والعواصف تملا أذنيه صفيرا والسماء تبكي وترعد وتبرق، حتى تلك الشجرة (شجرة التين) التي كانت بمثابة رفيقته الثانية بعد زوجته قد تعرت:

ⵓⵔⵜⵜ ⵙⴷ ⵜⵜⵎⵓⵔⵜ وجاء شتاءٌ

إلا أن خوف الشاعر من الضياع تصل الى درجة اليأس فيتخيل الموت أمام عينيه عندما يشعر ان البرد قد نخرت عظامه :

ⵜⵜⵏ ⵙⵙ ⵜⵜⵏⵓⵓ
ⵜⵜⴰⵙⵙⵓⵜ ⵜⵜⵏ
ⵜⵜⵙⵙ ⵜⵜⵎ ⵜⵜⵔⵜ

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
البرد في عظامي
برد الشيخوخة
أستقرت كما البيت
والأرض سبحت
بالحزن والكابة
أمام عيني
كل العناصر
ظلال الموت

إلا ان الشاعر عندما ينادي محبوبته، يجدها في أوج الربيع، حيث أنواع الأزهار تزين راسها، وعلى جبينها يتجسد زوج من الحمام، ومن صدرها تتدلى الثمار، فتجري دماء الشباب في عروقه فيصر على البقاء ويقاوم كل معالم الشيخوخة والموت .

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
مهما بكت السماء... يامحبوبة قلبي
بأصوات مدمرة
كالقبرة الصغيرة
سينسج قلبي
عشا صغيرا
وفي قلبي ستوقد أتون النار
وينتصر على البرد

الشاعر كغيره من شعراء المجموعة يستعمل التكرارات إلا ان التكرار لديه يكون مبنيا على مقاطع شعرية بأستثناء قصيدته البرد التي يشترك مع من سبقه بأستعماله التكرار الأيقاعي فيها.

ففي قصيدته (شاعر انا) نلاحظ ان الشاعر يكرر عبارة (شاعر أنا) ثلاثة عشرة مرة، اي أنه يجزىء الزمن او المسافة الى ثلاث عشر جزءً فيردد ويقول:

انا شاعر
من أعماق قلبي تنضح اليوم بهجة

وفي قصيدته (من فوق حلم الايام) حيث يكرر عبارة (من هذا الذي جاء) عشر مرات عندما يتناول حياة القس أوغسطين صادق فيقول:

من هذا الذي جاء
في إحدى صباحات الربيع
حاملا على كتفيه السلال
مليئة بالثمار والأزهار
مليئة بالحب... والسلام
مليئة بالشهد والكلمات
ومرَّ من فوق حلم الايام

نلاحظ ان الشاعر إضافة الى استعماله للتكرارات المقطعية، يستعمل في قصيدته تكرارات ايقاعية، كأستعماله:

مملوءة بالثمار... مملوءة بالورد...مملوءة بالحب ...مملوءة بالسلام ...مملوءة بالشهد

وهكذا الحال في قصيدته (شفتاك- شفتاك) حيث نجده يستعمل عبارة (في شفتاك) بشكل مفرط (31 مرة).

في شفتيك
صليل الجرس الصغير
المصنوع من الذهب
في أيام طفولتي
في شفتيك
صليل ناقوس الميلاد
في زمن شبابي
في شفتيك

ويشاركهم في الاسلوب نفسه الشاعر صبري يعقوب الذي يرسل لنا مجموعة شحنات معبرا من خلالها مسيرة شعبه الطويلة بعطاءه وآلامه ، فأناه هي أنا لكل منا والحدث هو حدثنا اليومي ، انه لا يخاطب أناه وحده بل يخاطب الأنا والتي هي مجموع أنا لكل منا كقوله في قصيدته (ܙܒܢ ܕܗܓܪ - زمن الامل) :

ܙܒܢ ܕܗܓܪ ܐܢܐ
ܘܓܗ ܚܒܝܒܝ ܒܠܘܢ ܕܬܪܒܐ
ܫܗܝ ܟܠܟܒܙ ، ܓܡܝܠ ܥܝܢܐ ܛܦܠ
ܝܒܚܬ ܥܢ ܘܓܗ ܡܣܟܝܢ
ܝܩܪܐ ܡܝܡܪ ܓܕܝܕܐ ܥܠ ܥܬܒܐ ܕܡܚܬܓܝܢ
ܘܗܗܘܐ ܟܠ ܝܘܡ ܬܪܗ ܡܚܡܠ ܒܐܠܐܓܢܝܐ

كان زمن الامل
ووجه حبيبي بلون التراب
شهي كالخبز ، جميل كعينا طفل
يبحث عن وجه المساكين
يقرأ ميامر جديدة على عتبات المحتاجين
والهواء كل يوم تراه محمل بالاغنيات

نجده يستخدم الافعال المضارعة (ܐܣܬܥܝ ؛ ܐܩܪܐ ؛ ܐܬܠ ؛ ܐܨܠܝ ؛ ܐܣܬ ؛ تتجول ، تقرأ ، تحمل ، تصلي .تحب) ، ولا يوجد أستخدامات الضمير أنا / أنت وحتى إن ورد فهو يعبر عن نحن .

3- قصيدة اللاأنا - الوصفية

يقول . اي. دوبرو ليوبون: [9] " في القصيدة الغنائية يجري التعبير عن الأحساس المباشر الذي أثارته في نفس الشاعر ظاهرة معينة في الطبيعة او الحياة، المهم هنا ليس الأحساس نفسه ولا أستيعابه السلبي، بل رد الفعل الداخلي لذلك الأنطباع الذي يستلم من الخارج... ". بمعنى اخر على الشاعر ان يتفاعل مع تلك الظاهرة وبهذا سيكشف لنا عن ذاته اي أناه الداخلي وهذا ما لاحظناه في قصيدتي الأنا. إلا ان من الملاحظ ان بعض الشعراء يعبرون عن أحساسهم المباشر وأعجابهم الشديد بتلك الظواهر بعيدا عن ذاتهم، أنهم ينقلون او يصورون تلك الظاهرة بأمان كما سنلاحظ شعراء هذه المجموعة التي سنحيلهم الى مايقوله الشاعر والناقد أزرا باوند حيث يقول: [10] "... لاتكونوا وصافين وتذكروا ان المصور يستطيع ان يصف منظرا أفضل بكثير مما تستطيعون، فكروا في طريقة العلماء أكثر مما تفكرون بطريقة وكالة أعلان عن صابون جديد. ان العالم لاينتظر تنصيبه عالما عظيما ما لم يكن قد أكتشف شيئا ما، انه يبدأ بتعلم ما تم إكتشافه بالفعل ثم ينطلق قدما من هذه النقطة... ". هذا مما حدا ببعض النقاد الى الأعتراض على أعتبار هذا النوع من الشعر شعراً غنائياً، وذلك لأنهم (الشعراء) لم يعبروا عن القيمة الذاتية البشرية من الناحية الأنفعالية، لهذا السبب فانهم لايتحدثون باي شيء عن الغنائية كما يقول ف. ل. سكفوزنيكوني[11] " لا يصح أعتبار أي وصف شاعري للطبيعة، ولو كان هذا الوصف قد صب في قالب شعري وبصورة مرهفة جدا وملهمة " ألا يصح أعتباره طبعا، من الشعر الغنائي ".

ان مشكلة سكفوزينكوف هو حصر القصيدة الغنائية بقصيدة الأنا، رغم إشتراك هذه القصيدة مع القصيدة الغنائية بكثير من المجالات، ويمكن تسميتها بقصيدة غنائية مجردة، لأن الشاعر يعبر عن أعجابه وتاثره بالظواهر الطبيعية او الحياة اليومية بصورة مجردة عن ذاته، إنه ينقلها بأمانة كما يراها لا كما يحلو له، فنجد يوارش هيدو وجان الخاص على سبيل المثال يصورون الطبيعة كما يرونها. إنهم يبحثون، وخاصة يوارش عن معالم الجمال، إنه الجمال من أجل الجمال. بينما يرسم كل من كوركيس آغاسي وسوزان يوسف المآسي الأنسانية وخاصة كوركيس أغاسي.

ففي قصيدة يوارش هيدو (حصد مع مهنكم- في يوم ما) نجد الشاعر يتخيل يوما من أيام الربيع جمعت فيه كل معالم الطبيعة حيث يقول:

---

[9] ن.أي. دوبرو ليوبون – المجموعة الكاملة – المجلد الثاني – لينغراد ص 569

[10] أزرا باوند– شاعر في ثياب ناقد– عبد الاله رؤوف– جريدة القادسية–89/5/18

[11] ف. ل. سكفوزنيكوف– الشعر الغنائي– ص399– 553. نظرية الادب.

ܒܬ ܡܢ ܐܢܐ ܕ ܒܬ
ܒܬ ܐܝܡ ܡܢ ܒܬ
ܒܬ ܐܝܢ ܐܝܢ ܒܬ
ܒܬ ܐܝܢ ܐܝܢ ܒܬ
ܒܬ ܐܝܢ ܐܝܢ ܒܬ
ܒܬ ܐܝܢ ܐܝܢ ܒܬ
ܒܬ ܐܝܢ ܐܝܢ ܒܬ
ܒܬ ܐܝܢ ܐܝܢ ܒܬ
ܒܬ ܐܝܢ ܐܝܢ ܒܬ
في يوم ما سأأتي
عندما يطلع البدر
على مرتفعات "عين نونى"
عندما يذوب ثلج الجبل
عندما ينمو الراسن الجميل
وتتفتح أزهار الربيع
ويتراءى النرجس البهي
على سفوح الجبال الشامخة

ويستمر الشاعر يصف قريته فيلمس القاريء وكأنه يشاهد فلما للطبيعة فلا نجد أي أثر لأنفعالات انا الشاعر، فعين الشاعر بمثابة عدسة الكاميرا يتحسس المناظر الطبيعية ليصور لوحة جميلة.

وهكذا الحال في قصيدته (ܒܬ - قريتي) حيث يقول:

ܒܬ ܐܝܢ ܐܝ
ܒܬ ܐܝܢ ܐܝܢ ܒܬ ܐܝܢ ܐܝܢ ܒܬ ܐܝ
ܒܬ ܐܝܢ ܐܝܢ ܒ
ܒܬ ܐܝܢ ܐܝܢ ܒ
ܒܬ ܐܝܢ ܐܝܢ ܒ
ياعروسة الجبل جنانك الخضراء، حيث الطيور تغني راقصة
وغاباتك الجميلة
وكرومك ذات العناقيد الذهبية
ووديانك المليئة بغناء الرعاة

الشاعر يترك معاناة الأنسان ويهرب من البيت ليتمتع مع الطبيعة... انه يحاول ان يرسم لوحة جميلة يجعل الآخرين يتمتعون بها، ويختار لذلك مفرداته، اي ان كلماته لم تكن عفوية او وجدانية تأتي مع القصيدة، بل ان الشاعر يحاول ان يهندس قصيدته، لذا نجد (بخلاف القصائد التي ذكرناها) الأيقاع او الموسيقى لا تكون قوية بقوة القصائد المار ذكرها لأن القصيدة لم تكن مبنية على الصوت ولا على الجملة او البيت، بل ان القصيدة مبنية على لوحة متكاملة.

إذن اللبنة الأساسية في كتابة هذه القصيدة هو الجمال، جمال الطبيعة، حيث القمر يرسل أشعته على مرتفعات قريته... او عند ذوبان الثلج من على قمم الجبال وتنفتح

الأزهار او الوديان تعج بغناء الرعاة... الخ الشاعر ينقل ما يتحسس ويتاثر به بأمان، بعيدا عن أناه، لذا لانجد اي أثر لأنا الشاعر أو أنت.
وبنفس الطريقة يعبر جان الخاص عن أعجابه بالطبيعة وهي المدخل الذي يشدك للوطن وبالأخص القرية التي تتمتع بمعالم الطبيعة... جان يرسم بكلماته لوحة طبيعية تقليدية جميلة.
ففي قصيدته (نيسان - نيسان) نجد ان الشاعر يصور الطبيعة في شهر نيسان، حيث مياه الثلج تتدفق من سفوح الجبال لتغسل الصخور وتسقي الزرع، انه يريد ان يقول لك لايوجد أجمل من وطنك وأنقى منه، طالما ان هناك مياه نقية تغسل الصخور... انه يرسم فعلا بريشة شاعر منظرا طبيعيا.

ܫܠܝܓܐ ܕܢܝܣܢ ܡܛܠ ... ܡܝ ܕܡܫܐ ܒܛܘܪܐ
ܒܥܢܐ ܡܢ ܥܡܩܐ ܘܡ ܟܠ ܒܪ ܡܠܐ
ܟܠ ܕܡܐ ܕܡܝ ܕܡܠܐ ܕܡܝ ܕܡܐ ܒܪ ܡܐ
ܡܣܣܐ ܠܟܦܐ ܥܣܒܐ ؛ ܡܕܥ ܠܕܪܬܐ ܡܐ

زخات مطر نيسان أذابت الثلوج من قمم الجبال
تنبع من بين الصخور فتجري على السفوح الخضراء
تنحني على أرجل الأشجار حيث أغصانها حبلى بالأزهار
تغسل الصخور المتربة وتزيل الجليد المعتق

وهكذا الحال في قصيدته (ڤ ڤڤ ڤڤڤ - من مذكرات منفي) نجده يرسم لنا الطبيعة في شهر حزيران وهي صورة مناقضة للأولى فبدلا من صورة الثلج والحشيش والأزهار نجده في الثانية يرسم لنا كيف ان الأشجار تعرت وحرارة حزيران طردت كل الأحياء لتختفي تحت الظلال، أنهما لوحتان، الأولى لوحة الوطن وجماله والثانية لوحة للأنسان ومعاناته.

في حزيران، أوراق الأغصان تسقط من دون رياح
ربي أبعدني من تلك الأطراف، ترى اين هو ؟ هل هو مرتاح
أنظر ليس هناك طير يطير ولا من شيء يشع
كل واحد تحت الظل ممدد، ومن الحر تتتهدم الابنية
لا يوجد في صدري ما يفصح به، قبل ان يطحن جسدي في المطحنة

من الملاحظ ان القصيدة خالية من الأنا او الأنت، ولم نجد ما يجعل الشاعر يمتزج او ينصهر مع قصيدته، بل انه أخذ دور الكاميرا ليصور لنا الطبيعة. اما من حيث الفعل فنجده أسوة بأقرانه يستعمل المضارع المستمر.
أما التكرارات او التلاعب بالألفاظ فلا نجد لها أثرا لأن الشاعر يكتب قصيدة تقليدية.
وحتى في قصيدته (ڤڤڤ - وردتي) نجده يكتب بعيدا عن أناه، اي انه ينظر الى حبيبته من الخارج. اي يقوم مقام الكاميرا، حيث نجده يقول:

ڤڤڤ ܒ ڤ ڤ ؛ ڤڤڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ
ڤ ڤ ڤ ڤ ؛ ڤڤڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ
ڤ ڤ ڤ ڤ ؛ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ

جميلتي ظفائرها صفراء... وشعرها يلتف حول عنقها
خدودها بلون الورد وبمرآها يرتعد الجبابرة
أنا فداءك يا أمي لاتدعي حبيبتي تذهب بسرعة

ومن الملاحظ لدى الشاعر انه يرقع بعض قصائده بجسم غريب (فكرة دخيلة) على موضوعه، فهو يشبه الرسام الذي يشرح فكرته في اسفل اللوحة. ففي قصيدته (ܢܝܣܢ - نيسان) المار ذكرها يختتم قصيدته برجاء الى بني بيته ليخرجوا جميعا وبصوت واحد ويد واحدة من اجل مجد حضارة شعبه.

وفي قصيدته (من مذكرات منفي) المار ذكرها، نجده يختتم قصيدته برجاء الى بني قومه ليتزوجوا من جنسهم ويحفظوا لغتهم، إنها معاناة المهاجر، وهكذا الحال في كثير من قصائده...

أما البنية الأساسية في بناء قصيدته هو تاثره بالطبيعة اي ان الطبيعة - الجمال هي البنية الأساسية في كتابة قصيدته.

إلا أن البنية الأساسية لدى كوركيس آغاسي ليست الطبيعة بل ماتتركه الحرب من مآسي ودمار على البشرية كما أننا لانجد (انا) الشاعر في قصائده بل نجد نحن، لأن الشاعر يتكلم بلغة الكل، حيث يصف معاناة الأنسانية التي تاتي نتيجة للحروب.

ففي قصيدته (ܒ ܚ ܫܚܫܚܐ - نقطة الصفر الحمراء) يجسد الشاعر أثر الحرب على الشعب، كيف تغلق المدارس أبان الحرب، فبدلا من أن يحمل الطالب قلمه ودفتره نراه يحمل بندقيته. وبدلا من الحبر نرى يداه قد صبغت بالدم.

ܫܒܩ ܗܘܐ ܒܝܬ ܡܕܪܫܐ ܕܟܠ ܚܕ ܡܢ ܬܠܡܝܕܘܗܝ
ܐܝܟ ܕܟܬܒ ܒܝܕ ܬܠܡܝܕ ܟܬܒ ܠܗ ܒܪܘܡܐ
ܟܠ ܚܕ ܡܢ ܬܠܡܝܕܘܗܝ ܐܚܙ ܒܝܕܗ ܒܪܘܡܐ
ܘܟܠ ܚܕ ܡܢ ܬܠܡܝܕܘܗܝ ܐܚܙ ܒܝܕܗ ܒܪܘܡܐ
ܘܟܠ ܚܕ ܡܢ ܬܠܡܝܕܘܗܝ ܐܚܙ ܒܝܕܗ ܒܪܘܡܐ
ܘܟܠ ܚܕ ܡܢ ܬܠܡܝܕܘܗܝ ܐܚܙ ܒܝܕܗ ܒܪܘܡܐ

رياح تشرين هبت، والأيام بدت تقصر
الأجراس دقت ولكن التلاميذ لم يتجمعوا
الصفوف فارغة والسبورة لا زالت نظيفة
والتلاميذ بدلا من الأقلام تراهم يحملون البنادق
أياديهم بدلا من الحبر تراها مخضبة بالدم
أكتافهم بدلا من الكتب تراها مثقلة بالبنادق

وهكذا يبين الشاعر كيف ان المدارس خلت من التلاميذ والجرس يدق ولكن بلاجدوى،... ويختتم الشاعر قصيدته بصور جميلة ورائعة، كيف ان الرصاصة رسمت نقطة حمراء على اللوحة البيضاء لتعلن النهاية.

ܚܕ ܠܗܘܐ ܒ ܚ ܕ ܢܩܛ ܒ ܚ ܫܚܫܚܐ ܥܠܡܐ
على صدورهم النقية، وشحوا بنقطة الصفر الحمراء

وهكذا الحال في قصيدته (سماء وطني -) يجسد الشاعر لحظة الحرب كيف ان سماء وطنه تمتليء بطيور من حديد (طائرات) بدلا من حمامات بيضاء، وبدلا من أوراق الزيتون تجد لهيب النار تفترش الأرض.

في سماء وطني الحمراء، الطيور لم تعد تطير
من قوة الدخان والنار عجزت أجنحتها عن المد
بدلا من الحمامات البيضاء ترى في السماء طيورا من فولاذ
بدلا من أوراق الزيتون ترى الأرض مفروشة بالنار

ثم يتساءل الشاعر في نهاية قصيدته فيقول:

أيتها السماوات أين شعاعك، ويا أيتها الشمس أين مشرقك
ياوطني... أين هو أسمك في صورة الارض

وفي قصيدته (الحصادون) يكون الزوال، الذي هو من نتائج الحرب، اللبنة الأساسية لولادة القصيدة، لذا نراه يحث أبناء جلدته ان ينهضوا ويحصدوا الزرع، ويحثهم على العمل الشاق وعدم الأعتماد على الآخرين. لأن آذانهم مسدودة بالقطن لايسمعون صوتكم ولا يرونكم عندما تعبرون أمامهم وبهذا يتساءل ثم يختتم قصيته قائلا:

أيها الحصادون، أنهضوا لنحصد الحصاد
ها قد حان الوقت للتخلص من نير العبودية
أيها الفلاحون أنهضوا لنتنكب منجلنا
ها قد حان الوقت لنرفع صوتنا

في قصائد الشاعر لانجد أثرا لـ (انا) او (انت) بل تختفي (الأنا) لتحل محلها الشخصية العمومية، أي ذلك الفرد الذي لا وجه له في مجتمع يضم أناسا على شاكلته، من ذوي نمط واحد وغرباء تماما بعضعهم عن الآخر، أي أن الشاعر يتكلم بلغة الأنا الكلية، اي وكأنه يعبر عن (أنا) لكل واحد منا، أينما كان طالما نحن الجميع نعارض ونتاثر بذلك.

الشاعر يكتب أغنية، لا فقط قصيدة غنائية بل أغنية بعينها. لذا نجد ان الشاعر لم يستعمل بعض من عناصر القصيدة الغنائية كالتكرار والتلاعب وغيرها كونها قصيدة تقليدية مبنية على البيت الشعري خلافا للقصائد الغنائية السابقة (اولا وثانيا) التي كانت مبنية على الصوت.
اذا كان كل من يوارش هيدو وجان الخاص قد طرح قصيدة تصويرية (تصوير الطبيعة) وكوركيس أغاسي رسم ماسي الحرب وما تؤول اليه. إلا ان الشاعرة سوزان يوسف قد طرحت نموذج آخر للقصيدة الوصفية تمتزج فيها الوصف والحكمة.
ففي قصيدتها (ܚܕܐ ܒܥܝ - الصراع المخفي) الذي يدور بين قلب مغشوش وفكر تختلط عليه أكثر من ورقة، لذا نراها تصف (ترسم) ذلك الصراع فتقول:

ܚܕܐ ܡܢ ܕܠܐ ܥܒܝܕ ܐܡܪ ܫܒܝܠ
ܦܡܝ ܒܠܫ ܕܠ ܦܥܠ
ܐܠܐ ܕܐ ܐ ܐܡ ܐ ܐ ܒܐ
ܫܢܐ ܐܥܐ ܒܐ ܥܒܐ ܥܒܐ ܠܥܐ ܒܐ
ܒܐ ܒܥܐ ܐ ܫܒ ܥܩܐ ܒܐ ܒ ܐ
ܦܫ ܥܐ ܕܠ ܐܠ
ܒ ܐ ܫ ܐ ܐ ܒ ܥ ܫ
أنها مباراة بين القلب المضطرب والفكر المشوش
ها قد أقتربت نهايته بلا حكمة
أمواج البحرمع الضباب الطوفاني
حيث الجسد السقيم والمشلول يحضن الظلام
وجه مقنع وراء الأردية الممزقة والمحجبة
يطير في السماء بلا جناح
أو على الأرض بكل أعتناء يبحث عن نفسه

مما تقدم لا نجد أي اثر لـ (أنا) أو (أنت) في قصيدتها وهي لاتمتزج معها بل تسلط عدستها الكبيرة المخفية على الصراع الذي يدور كل يوم بين القلب (العاطفة) وبين الفكر. وهذا الصراع يدور دائما لدى الشخص الذي لاهدف له في الحياة سوى انه معلق بشعرة من الحظ.
الشاعرة سرعان ما تتمرد على هذا الواقع فتهجم عليه كالأسد الجائع متمنية أن يزهو فكرها بشعاع الشمس ويحذو قلبها حذو القمر في القوة والهدوء. أنها تريد لبني جنسها أن ينمو كنمو الشجرة بهدوء وأمعان الى أن تستقر أوردتها في أعماق الأرض كي تستطيع أن تتصدى للعواصف لذا نراها تقول في قصيدتها (ܚܕܐ-ܠܚܕܬ) :

ܒܠܐ ܒ ܐ ܐ ܒ ܐ ܒ
ܚ ܐ ܒ ܐ ܒ ܐ ܒ ܐ ܒ
ܐ ܒ ܐ ܒ ܐ ܒ ܐ ܒ ܐ ܒ
ܐ ܒ ܐ ܒ ܐ ܒ ܐ ܒ ܐ ܒ

الشجرة الطيبة نمت منذ زمن بعيد
وجذعها في الصخر قدس الحياة
لباسها من الأزهار والثمار الغير الناضجة
نسجت جذورها لتصنع منها سكة

إلا ان الشاعرة قد ذهبت في صراعها الى أبعد من ذلك الصراع الذي كان يدور في السابق (بين القلب والفكر) انه الصراع بين الروح والجسد.

ܟܝ ܢܘܫ ܐ ܒ ܚܒܥܐ ܒ ܚܕ ܕܢܥܠ
ܠܥܠܚܐ ܐ ܒܥܐ ܡܢ ܠܐ ܚܒܥܐ ܐܚܠܚܠ
إذا فارق الحظ بين الروح والجسد
لا تميت التراث والأمل

نلاحظ ان عدستها الخفية تغور في أعمق الأعماق لتصور لنا الصراعات الخفية بعكس كاميرا يوراش هيدو وجان الخاص وحتى كوركيس آغاسي التي تلتقط معالم الطبيعة مجردة من الأنسان.

ولكن هذا لا يعني ان عدسة سوزان لا تصور ما تراه العين المجردة. ففي قصيدتها (ܚܒܐܓܠ ܣ ܒܝܠ - أمام جبل) تصور عدستها رقصة من سفح الجبل فترسم لنا ما يجري حيث الشباب فرحين وازهار نيسان متفتحة والرقص يملا سفح الجبل.

ܚܠܬܟ ܐܚܠܬܟ ܚܣܝܢܐ ܐܚܠܬܟ ܒ ܒܝܬ
ܟܝܢ ܢܒܥܬ ܟܝ ܐ ܒܐ ܒܐ
ܟܠ ܚܠܬ ܚܠ ܟ ܚܒ ܐ
ܐ ܒ ܚܒ ܟ ܒ ܟ ܚ ܐ ܟ
الشباب والشابات فرحون
ببراعم نيسان وأزهارها المتفتحة
عرس أبدي يحل في القلب
الرقص والغناء يطردان الحزن

من الملاحظ ان اللبنة الأساسية في كتابة القصيدة لدى سوزان هي الصراع. أما من حيث الفعل فنجدها تعيش حاضرها لا ماضيها. والشاعرة كما الحال عند جان وكوركيس تبني قصيدتها على البيت الشعري لا على الصوت الذي هو واحد من السمات الأساسية للقصيدة الغنائية، الأمر الذي أدى الى أختفاء التكرار والتلاعب بالألفاظ ، وذلك لان الشاعرة كما عند جان وكوركيس، تستعمل الأسلوب التقليدي بعكس يوارش هيدو، الذي يستعمل فضاء أوسع لقصيدته، وهو الأسلوب النثري؛ اضافة الى ان سوزان بالأستناد الى ذلك تستعمل الرتابة الأيقاعية والمفردات الفخمة (كما عند عوديشو ملكو) التي هي من سمات القصيدة التقليدية.

إلا أن الشاعر متي أسماعيل دفع بقصيدته خطوة بأتجاه المجموعة الثانية حيث أقام نوع من التزاوج بين أناه (والتي هي الأنا الجمعية) والطبيعة ولكن ليس بكثافة المجموعتين الأولى والثانية ففي قصيدته (ܒܥ ܚܒܐܢ – حياة النفاق) رغم أننا لا نجد حضورا فاعلا لأناه او الأنا الجمعية إلا أنك تحس بتفاعلها مع صور الطبيعة

وتمازجها لان القصيدة كما لدى زملائه هي وصفية يصف بها حالة عامة بدون ان تتفاعل أناه مع أنا الأخر (الحبيبة ، الوطن ، ..) او الانا الجمعية .... كقوله :

عندما تغيب الشمش
وتمضي الايام التعسة
ويخرج ندى الصمت
في ليال الحزن
ومن انين الظلام
يوقد اتون الجهنم

وبعد هذا العرض نعود الى ما قاله سكفوزنيكوف ونتسائل هل يمكن أعتبار القصيدة الوصفية (اللا انا) من القصائد الغنائية ؟ بدء من الأنا لاحظنا ان هذه القصائد خالية من الأنا اي من الذات رغم وجود أرضية خصبة لذلك. أما من حيث الفعل فنقول: رغم ان شعراء هذه المجموعة لا يستعملون الأفعال بكثرة لعدم تفاعلهم مع الحدث او صراعهم معه إلا أنهم جميعهم يعيشون زمن الحاضر وحتى يوارش هيدو الذي يبدو للقارىء انه يخاطب المستقبل حيث يقول في قصيدته المار ذكرها، إلا أنه سياتي عندما تشرق الشمس... !! إلا أنه من خلال وصفه يعيش حاضره. أما بخصوص الحالة النفسية نجد هناك مزاج مشترك مع من قبله ولو بدرجة أقل ولكن من المحتمل عثور على قصائد متوترة نفسية اكثر وخاصة بلون قصائد كوركيس آغاسي أما من حيث أستعمال التكرارات او التلاعب بالألفاظ، كان بالإمكان ملاحظة ذلك، وخاصة عند يوارش هيدو الذي يكتب بأسلوب الفضاء المفتوح (باسلوب نثري) كان بأمكانه أستعمال بعض التكرارات اللفظية او الجملية التي بدورها ستعطي قوة ايحائية وموسيقية كبيرة، فاذا كان يوارش لم يستعمل ذلك فمن الممكن رؤيتها مستقبلا عنده او عند الآخرين، وأنا واثق لو ان القصيدة خرجت من أسلوبها التقليدي عند كوركيس وجان وسوزان.... الخ، لطرقت هذا الباب. هذه الأسباب، هي التي دفعتني لأن أصنف هذه القصيدة ضمن القصيدة الغنائية.

الفصل الثاني

القصيدة الروائية

القصيدة الروائية التي تصف في شكل تسلسل شعري واسع، عملا كاملا، وكذلك طبائع الأشخاص اللذين عنهم يصدر هذا العمل، إما في خطورته الجوهرية وإما في لقاءاته الأعتباطية بحوادث ومصادفات خارجية مما يتاتى عنه لوحة للموضوعي في موضوعيته بالذات. وتعبر القصيدة الروائية (وخاصة الملحمة) بأهتمام عميق بالمصير التاريخي للشعب ويتضمن مفهوما شعبيا شاعريا لماضيه، كما يوجد فيه حماس ما جماعي ووطني في نهاية المطاف. حيث يجري في الأدب الملحمي تصوير العالم كقيمة ثابتة أحادية الجانب نسبيا بالمعنى الأجتماعي، ويقدم الأدب الملحمي لوحة متكاملة عن العالم الذي تسوده وحدة مباشرة لما هو كامل وفريد.

وتتميز القصيدة الروائية ب:

1- طغيان القيم الجماعية على القيم الفردية وبالتالي طغيان النمذجة والنمطية على أظهار الخصائص الفردية.

2- إذ يسدل الستار على ما يجري داخل النفس البشرية، يرسم فقط المظاهر الخارجية المنظورة، ويجري في الأدب القصصي بالدرجة الاولى تصوير الأفعال وتصرفات الأنسان وليس مزاجه النفسي.

3- ومن صفات الرواية في الشعر أن يجسد الشاعر فكرة الرواية برمز يتحرك من خلال القصيدة دون الأشارة الى جزئياته.

للقصيدة الروائية جذور عميقة في أدبنا وتعتبر الملاحم والقصص الشفاهية أرثا كبيرا لو جمعت، فهناك ملحمة كلكامش، ويوسف الصديق، وقصة مار كوركيس وكياسا... وهناك العشرات من الدواوين الشعرية لم ترى النور، وحتى المطبوعة لم تكن في متناول اليد . إلا أن أغلب القصائد الروائية المتداولة كتابيا أو شفاهيا يمكن اعتبارها مدخلا الى الملحمة بأستثناء ملحمة قاطيني التي تعتبر ملحمة بحد ذاتها. ويمكن تقسيم القصيدة الروائية الى :

1 – القصيدة التعليمية(الحكمية)

في هذه القصائد يحاول الشاعر ان يطرح حكما طريفة بأسلوب قصصي... حيث يختار أبطاله من الحيوانات والأشجار والأنسان من خلال أواصر العلاقة بينهم وهدفها تعليمي.
الشاعر توما أودو يطرح حكمته ومشورته من خلال جمعه متناقضين بقصص شعرية.كما في الحوار الذي يجري بين الصرصر والنملة ليصل الى حكمته التي يقول فيها : من لايعمل لا ياكل

صرصر طول الصيف
كان عاطلا...جالسا
كان دائما يغني ويقول
صر..صر..صر..صر
لم يجمع شيئا في عشه
الى ان حل الشتاء
ولم يكن لديه ما يسد رمقه

وهكذا الحال الى ان يأتي الشتاء لايملك ما يملىء به رمقه فيضطر الى الطلب من جاره (النملة) التي توٴنبه وتقول:

- قالت له النملة
قرضا انا لا أقرض
أين كنت وحتى هذه اللحظة
ماذا كنت تعمل
- حقا كنت دائما
أغني للأنسان
- حينها قالت له النملة
زبدة هذا الكلام
صيفك مر بالغناء
فليمضي شتاؤك بالرقص
كل كسول عاطل عن العمل
يكون محتاجا ومكروها وذليلاً

من حيث الفعل نجد ان الشاعر يعيش زمن الماضي لانه يتكلم عن شيء (قصة) حدث في الماضي ، ولا يوجد ما يشير الى التكرار في قصيدته، كما نجده يستعمل الضمير الغائب. واذا كانت القصائد الغنائية تكمن في أساسها المزاج اوالحالة النفسية نجد في هذه القصائد الحالة المستوعبة فنيا ، وهكذا الحال في بقية قصائده.
وبنفس الطريقة يطرح داويذ كورا حكمه ونصائحه من خلال ترصده لبعض الظواهر التي يستخلص منها حكمه. ففي قصيدته (ܚܠܠܐ ܕܚܠܐ ܡܢܚܐ - مثل البلوط والقرع) يوظف الشاعر شجرتين من اشجار الطبيعة ألا وهي شجرة البلوط العملاقة ذي الثمار الصغيرة ونبتة القرع التي لاتستطيع ان تقف على ساقها فكيف بها تحمل ثمارها التي هي أكبر منها بأضعاف...
قد يترای للمرء ان الله قد أخطا في تدبيره الا ان الشاعر يترصد حالة واحدة يثبت عدالة الله:

ܚܕ ܓܒܪܐ ܕܐܝܟ ܕܐ ܡܢ ܚܕ ܓܦܢܐ
ܐܝܟ ܕܐܦܠ ܚܕ ܡܢ ܚܕ ܓܒܪܐ
ܚܕ ܓܒܪ ܒܥܐ ܕܐ ܚܕ ܓܦܢܐ
ܚܕ ܓܦܢ ܚܕ ܐܝܟ ܚܕ ܓܒܪ
ܐܝܟ ܚܕ ܓܦܢ ܚܕ ܐܝܟ ܚܕ ܓܒܪ

***

ܐܝܟ ܚܕ ܓܒܪ ܕܐ ܚܕ ܓܦܢ
ܚܕ ܓܦܢ ܕܐ ܚܕ ܓܒܪ
ܐܝܟ ܚܕ ܓܒܪ ܕܐ ܚܕ ܓܦܢ
ܚܕ ܓܦܢ ܚܕ ܐܝܟ ܚܕ ܓܒܪ
ܐܝܟ ܚܕ ܓܒܪ ܕܐ ܚܕ ܓܦܢ
رجل ما، شاهد نبتة قرع
أستغرب من حجم ثمرته الكبيرة وشجرته الصغيرة
فتساءل كيف صنع الله هذا
جعل الثمرة كبيرة جدا

ووضعها في نصبة صغيرة

****

حقاً إن الخالق قد أخطأ
فالله الذي صنع كل ثمرة
ان كانت صغيرة ام كبيرة
الا انه لم يضعها في المكان المناسب

إلا ان الشاعر في نهاية قصيدته يبرهن حكمة الله فيقول: ان سقوط ثمرة البلوط من الشجرة على أنفه كان أثباتا لحكمة الله، فلو كانت ثمرة البلوط كثمرة القرع لتحول الى جثة هامدة.

ومن أمثال بنيامين حداد الشعرية يستخلص الشاعر من الحوار الدائر بين شجرة الجوز والفأس (او بين العنز والذئب او الثعلب والعنب حكمته، كما يقول في قصيدته الشجرة والفأس :

ܒܚܕ ܒܝ ܡܐܢ ܓܐ ܒܥܠ ܓܦܢ ܕܐܝܬ
ܒܓܦܢ ܐܝܬ ܒܗ ܫܘܫ ܡܚܠܡ ܚܕܐ
ܒܐ ܫ ܠܐܒܟ ܠܐ ܡܥܒ ܒܐ ܢ ܐܝ
ܡܥܠܡ ܒܡܠܐ ܒܟܝܠܟ ܒܡܢ
في يوم ما جاء رجل
عقله صغير وقلبه قاس
وحيث كان يحمل على كتفيه فاسا
وبدا يقطع الشجرة الطيبة

نلاحظ في هذه القصائد أستعمال الشاعر الأسلوب السردي وكأن الشاعر يريد ان يكتب لنا قصة قصيرة ولكن بأسلوب شعري ، فهو لا يتعامل مع أناه بل قراءته للواقع الذي هو خارجي أعني خارج أناه ،لذا تراه يستحضر الماضي بعبره ليسقطه على الحاضر .

2- القصيدة القصصية

قلنا ان القصيدة الروائية تصف عملا كاملا تفرزه طبائع الأشخاص من خلال لقاءات أعتباطية بحوادث ومصادفات خارجية. هذه الأعمال والحوادث قد تكون ناتجة من خارج أرادة الأنسان كما نجد ذلك في قصائد عوديشو ملكو التي يعتبرها من فعل التكوين وأخرى ناتجة من خلال علاقات الأفراد وطبائعهم كما نجد في قصائد بقية الشعراء.

ان ما يشكل مضمون قصيدة الخلق (التكوين) هو صيرورة الأشياء (صيرورة الطبيعة) اي الصدام والصراع بين الأنشطة التي تدور فيها والمماثلة لقوى الطبيعة الفاعلة وبين الأعمال والأحداث الأنسانية عن طريق تجسيم تلك القوى وتشخيصها بقدر متفاوت.

ففي مطولة الشاعر عوديشو ملكو(ܛܒܥܐ - الطبيعة) التي يتناول الخليقة منذ تكوين الأنسان، كيف خلق الله الأنسان حين يقول :

ܟܡܐ ܕܢܫ ܚܠܡ ܒܠܒܡ
ܠܐ ܗܢ ܡܢܝ ܫܒܝܩ
ܟܠܝ ܗܝܡܢ ܠܫܚܐ ܫܒܝܩ
ܒܚܝܫ ܫܢܐ ܒܒܝ
خلق الأنسان صامتا
ليل فاسد كان يلف الأرض
وسواد الليل أغرق نصف القمر
فتراءى البرعم ناعما

حيث يعتقد الشاعر ان سبب ضعف الأنسان هو من بدايته، في تكوينه. حيث ولد صامتا نحيفا والسبب يعود الى خلقه في ليل مظلم بدلا من نهار مشمس. ثم يتناول الشاعر مسيرة الانسان منذ آدم والخطيئة المميتة. والشاعر يصر في فلسفته على ان السبب يعود الى تكوين الأنسان لأنه جمعت فيه قوة الخير والشر:

ܫܒܟܐ ܟܐܠܓܐ ܐܠܐ ܟܐܒܐ
يمتلك الحكمة والجهل

وفي موضع اخر يقول:

ܗܘܐ ܚܠܡ ܐܒܝܩ ܐ ܚܐ
ܚܢܟ ܠܐ ܠܟ ܐܒܟ ܒܝܥ
الحقد في قلبه والسكين في جيبه
انه رجلا صالحا وشيخا قديسا

ان الشاعر يتناول في قصيدته الكون بشكل تاريخي فلسفي متسلسل، تارة يتكلم عن صراع الانسان وأخرى يتناول الطبيعة ليصل في محصلته النهائية الا ان تصرفات الأنسان ناتجة عن مصدر آخر خارج أرادته، اي ما وراء الطبيعة (ميتافيزيقيا).

وفي قصيدته القنبلة الذرية يتناول الشاعر ماساة هيروشيما ويرجع في فلسفته بحتمية الصراع من أجل الحفاظ على النسبة، حيث يقول، لو أن الأنسان لايقتل أخيه الأنسان سيبقى في كل الأزمان.
وفي قصيدته (أغنية الفلاح والعامل - ܐܓܢܝܬܐ ܕܦܠܚܐ ܘܦܥܠܐ) يرجع الشاعر ويؤكد ان سبب مأساة الفلاح تعود الى خارج إرادته اي الطبيعة فيقول:

ܐܓܝ ܒܓܢܝܢܬܐ ܕܒܝ
ܦܠܚܐ ܕܐ ܕܒܚܠ
ܒܚܠ ܕܒܝ ܒܓܢܝܢܬܐ
ܒܙܡܢ ܒܚ ܒܓܢܝܬܐ
زماننا كان مرا
فظلم الفلاح كثيرا
والعالم أوقد تنوره
فأذاب قلبنا

وفي نظرته الى الانسان يشبه الشاعر الانسان بجنينة نبتت فيها الشوك والأزهار. ويحاول الشوك دائما خنق الازهار، ولكن تموت بعضها وتعيش الأخرى، كما نجد ذلك في قصيدته (القنبلة الذرية) و(خمر الجبابرة) .
ومن الملاحظ على هذه القصائد انها تنطلق من فكرة التكوين في التوراة.
أما الجزء الآخر من قصائده الروائية فنجد ان التاريخ ياخذ حيزا منها. ومن هنا يأتي الأنسجام بين ثقافة الشاعر من جهة وبين قصيدته من جهة اخرى. لذا نجده يترك بصماته في قصائده.
فمثلا نجد في قصيدته (الاثوريين والصليب - ܐܬܘܪܝܝܐ ܘܨܠܝܒܐ) يمتدح الشاعر شعبه الذي حمل الصليب مبشرا في أرجاء المعمورة. وفي قصيدته (صورة للحرية - ܨܘܪܬܐ ܠܚܪܝܬܐ) يستعرض الشاعر صورتين للأديرة وكهنتها، صورة الماضي الزاخر بالعطاء وصورة الحاضر الذي يقول عنه:

ܐܢܢ ܕܐܡܪܝܢ ܒܦܘܡܗܘܢ ܘܒܠܫܢܗܘܢ ܡܘܬܝ ... موتى يمجدون بفمهم ولسانهم

ثم يقول

ܐܟܐ ܒܝܬ ܟܢܫܬܐ ܕܐܝܬ ܒܗ ܓܪܐܒ ܠܒܘܫ ܟܗܢܐ
ܘܡܠܠ ܘܐܡܪ ܒܛܠ ܘܝܘܡ
كان هناك غراب بلباس راهب
ينطق زورا ويذم ويلوم

وهكذا الحال في قصيدته (موت زهرة البنفسج - ܡܘܬ ܙܗܪܬܐ ܕܒܢܦܣܓ) التي يصف الشاعر بأسلوب سردي لحظة يتذكر فيها حبيبته، فيحاول الأتصال بها، حيث يسرد تلك اللحظة الى ان يختتم قصيدته وهي (الحبيبة) تبرك في الهيكل- هيكل الحب وترتوي من الدن.
إلا ان الشاعر أستطاع ان يتخلص من السردية أنطلاقا من قصيدته (الشعاع - ܫܥܥܐ) التي تعتبر واحدة من أجمل قصائده لأسلوبها المركز والتي تظهر خلفية الشاعر الثقافية.

حيث يجمع الشاعر في قصيدته هذه الخليقة والحضارة التاريخية، ثم ينتقد الشاعر في قصيدته هذه، العالم باجمعه الذي أنكر الجميل، حيث أخذ من أمته كل شيء ليزهو بدون مقابل او رد الجميل. فلولا سيطرة الشاعر التامة على تسلسل الأحداث لأتت قصيدته مطولة تتكون من عشرات الأبيات، حيث يفتتح قصيدته بإشعاع شعاع حضارته على العالم، كيف أن أبناء قومه سخرو أجسادهم وفكرهم من أجل بناء حضارة زاهية :

ܫܒܥܐ ܕܫܡܫܐ ܥܠ ܒܢܝ ܐܢܫܐ
ܕܐܬܝܢ ܒܡܚܫܒܐ ܘܒܦܓܪܐ
ܘܒܓܘܫܡܐ ܕܒܢܘ ܒܝܬܐ
ܐܝܟ ܕܐܠܗܐ ܒܪܝܬ ܥܠ ܐܢܫܐ
ܒܢܘ ܐܠܗܐ ܒܓܒܪܐ ܕܐܝܟ ܐܢܫܐ
الشعاع شع على البشرية
بنو الله[12]
الجبابرة
بالجسد والفكر والتأمل
وضعوا أساس البيت

ثم يختتم الشاعر قصيدته بعد عرضه كيف ان الحضارات أخذت من قومه حضارتها. إلى ان وصلنا الى نقطة لم يبق لدينا شبابا ليكونوا الأيدي العاملة ولا ألحان أغانينا ونحن في شهر تشرين الثاني اي في نهاية السنة. لذا نجده يقول:

ܫܢܝܢ ܥܠ ܬܫܪܝܢ
ܒܟܐ ܢܘܚ ܥܠ ܬܐܬܐ ܕܬܘܬܐ
ܘܠܐ ܡܫܬܟܚ ܒܪ ܐܢܫ ܒܓܢܬܐ
ܘܠܐ ܡܫܬܟܚ ܒܪ ܐܢܫ ܒܓܢܬܐ
أنه تشرين الثاني
والبوم لايزال يئن على شجرة التوت
من يصوم السابوع [13]
ويصرخ بصوت عال

ومن أسرار نجاح القصيدة الروائية عند عوديشو ملكو في قصائده الأخيرة هو أستعماله الرمز، حيث يجسد فكرة الرواية اوالقصة برمز يتحرك داخل القصيدة دون الأشارة الى جزئياتها... وهكذا في قصيدته (ܫܒܥܐ ܕܩܪܘܕ - القرود الخمسة) حيث تتحول شجرة الدلب الى رمز يتحرك في القصيدة ليعبر عن الأقطاب الخمسة التي من خلالها يتوقف مصير البشرية. هذه الأقطاب يرمز لها ب (قر، القبر، رماد الخشب، القيود، القرن) حيث يقول:

---

[12] في التكوين– الاصحاح السادس(رأى بنو الله بنات الناس انهن حسنات فاتخذوا لهم نساء).

[13] السابوع: هو الصوم الصغير قبل عيد الميلاد حسب الطقس الشرقي.

ﻛﻬﻪ ﻛﻠﻮﺍ ﻣﻦ ؟! ﻛﻤﻜ ﻣﻠ ﻛﺠﻤﻮ
ﻛﻬﺪ ﻟﻠﻴﻠﻮ ﻛﻬﺪ ﻫﻨﺒﺞ ﻱ ﻛﻨﻜﻪ
ﻛﺒﺞﻫ ﻣﻠ ﻛﻌﻪ ﻣﻠﻮ ﻛﻬﺪ ﻟﺪ
ﻛﻨﻴﻬﻠ ﻛﻌﻴﻌﻪ ﻛﻌﻴﻪ ﻛﻨﻨﻪ ﻣﻦ
ﻛﻨﺪ ﻱ ﻛﻨﻬﻪ ﻫﻠﺠﻠﻜ ﻣﻠ ﻛﻠﺠﻜ
ﻛﻨﺪﻫ ﻣﻦ ﻛﻨﻠﻮ ﻛﻬﺸﻪ ﻱ ﻛﻌﻪﻜ
ﻛﻨﻤﻮ ﻛﻠﻮ ﻛﻬﺪ ﻛﻨﻠﻮ ﻛﻬﺪ ﻟﻠﻮ
ﻛﻨﻴﻬﻠ ﻛﻨﺠﻨﻪ ﻛﻬﺪﻨﻪ ﻛﻬﺪﻨﻪ ﻟﻪ ﻣﻦ

أنه قبر!!...لشجرة الدلب الهرمة
أهو بيت للغولة أم كرم مهجور
كل ميت مهمل ومنسي
جذع عقيم...يصلح للتنور
أكلته الأرضة ونخره السنجاب
بعواصف وزخات ثلج ثقيل
وفي تلة صغيرة دفن فيها الذكريات

نلاحظ ان كل رمز يجسد قطب من أقطاب شعبه، كما لاحظنا في الدور الذي أخذه القبر لتقرير مصير شجرة الدلب، ودور الرماد الذي ينتهي اليه مصير شجرة الدلب عندما تقطع وترمى في التنور، عندما تعجز عن العطاء حيث يقول:

ﻛﻨﻠﻠﻮ ﻛﻠﻮ
ﻛﻨﻴﻬﻮ ﻛﻌﻪ
ﻛﻨﻮ ﻟﻠ ﻣﻨﻲ
ﻛﻨﻤﻪ ﻛﻠﻴﻠﻌﻪ ﻛﻌﻪ ﻟﻪ ﻛﻌﻴﻠ
رماد البطم
بدلا من الكنوز
ومرفق القرية
شلت حركته من الجوع وأصفر وجهه

وهكذا في دور(القيود والقرون).

مما مضى نجد ان الشاعر يكون في زمن الماضي من حيث الفعل والضمير كما نجد في قصيدته (ﻛﻌﻌﻨﻪ ﻛﻴﻤ - النهر الأزلي)

ﻛﻨﻴﻌﺠ ﻛﻌﺠﻠﻮ ﻟﻪ ﻟﺴﻲ ﻛﻨﻨﻴﻌﻪ ﻛﻨﻤﻪ ﻫﻌﻢ ﻫﻠﺪ
ﻛﻨﻴﻌﻠﻤﻌﻪ ﻫﻌﻢ ﻛﻨﻠﻤﻌﻢ ﻛﻨﻤﻪ ﻟﺪ
ﻛﻨﻴﻪ ﻛﻨﻠﻪ ﻟﻠﻮ ﻛﻌﻢ ﻛﻴﻴﻜ ﻛﻴﻴﻜﻮ
ﻛﻨﻴﻌﻪ ﻛﻨﻴﻌﻮ ﻛﻌﻢ ﻛﻴﻴﻌﻜ ﻛﻴﺠﻨ
ﻛﻨﻴﻠﻨﻴﻪ ﻟﻌﻌﻌﻴﻴﻪ ﻟﻌﻌﻌﻴﻨ ﻛ ﻛﻨﻴﻠﻨ
حيث لم يكن هناك وجه يلمع بالوقاحة ويتوشح بالحشمة
عندما كان الرداء الجميل هو العري
وكان الأنسان أنسانا ولم يكن جثة هامدة
وكان الرجل رجلا والمرأة ساقية

وهي حبلى بالياسمين وعلى الريباز متكئة
من خلال دراستنا لقصائد الشاعر نجد ان الشاعر يستعمل.
اجد ملاهم حنينه/ زماننا كان مرا
ي حسه ي حسلم لمعاهل/ الشعاع اشع على البشرية
حد لمل هم هلحنهم هلاهم/ حيث لم يكن هناك وجه يلمع بالوقاحة...
ويستعمل بكثرة ضمير الغائب(ملاهم) خلافا لقصائده المار ذكرها في القصيدة الغنائية. أما من حيث كونها عناصر متلازمة لمراتب لغوية، فنجد قصائده مبنية على الكلمة اما من حيث التكوين فنجد ان قصائده تكمن في أساسها الحالة المستوعبة فنيا، أي خارج مزاجه النفسي او ذاته، حيث أستوعب من تاريخ أجداده (أي حضارتهم وتعاملهم مع الآخرين) موضوعه وصنع منها الكثير من قصائده كما في (ي حسه الشعاع، همم حلاهمه النهر الازلي، حمحه هلاهمالقنبلة الذرية، هلاهنه مي لمحه الاثوريين والصليب ؛ صورة للحرية،... الخ ان الموضوع موجود قبل كتابة القصيدة بعكس قصائده الغنائية الذي تلعب الحالة النفسية دورا مهما في تكوين القصيدة، اي نجد ذاته تتلألا من خلالها.
وبنفس الطريقة يرجع الشاعر يوخنا دانيال ويقول ان الزمن هو السبب في أفول نجم حضارته التي كانت أشعتها تسطع وتشع في أرجاء المعمورة الا انه يشبهها بدولاب الهواء، تارة يصعد الى القمة وفي الأخرى يهبط الى القعر بفعل الزمن. إذن المشكلة هي خارج أرادة الانسان:

هملح هجاه حلمه همه
أحنه حتنه همه
همهل حلحه حمهه
هنه حلحه حمجه
وحيث دولاب الزمن يدور
يقطع الأفكار بأسنانه
ويدفن العذاب في القلب
ويدفن حركات الأموات

هذا الدوران هو السبب في تراجع شعبه وانهياره :

لمح مح همه أسيمه
حلمه همهه هلهنهل حلمه
حنج مه هتاه همبقه
حلهه مح ي حسه همهه
* * *
مح ي هسلم,هسلهل هاه ي
مح سهنه همبته عيهل
همهه هاوه هجهه
هتاه حملحه همهسلهل

قلوبنا بعيدة عن الحق
العالم يفتقر للثقافة
أغنامنا متروكة للذئاب
وبيتنا أظلم
* * *
من العطش ماتت حقولنا
تجرعنا الخمرة الفاسدة
بعنا الأمل بالنقود
وأستبدلنا الذهب بالرماد

وهكذا الحال في قصيدته (ܪܝܫܐ ܕܐܡ ܠܒܪܗ - رسالة من ام الى ولدها) التي يتحدث الشاعر من خلالها عن الماضي، كيف ان الزمن جعل أم الطفل تقلب رأسا على عقب... كانت فاتنة جدا، لا بل كانت ملكة، اما اليوم، لقد فقدت كل شيء بعد ان فقدت زوجها :

ܡܢ ܙܡܢ ܨܓܝܪܬܝ ܐܢ ܐܬ
ܒܝܢ ܐܢܫܐ ܘܒܢܬ ܐܢܫ
ܒܬ ܫܢܝܢ ܐܢ ܙܥܝܪܬ
قبل سنين كنت صغيرة
مزينة بالجمال والشهرة
فأصبحت ملكة على العالم

اذا كان كل من عوديشو ملكو ويوخنا دانيال يعتقدان ان السبب يكمن خارج إرادة الأنسان - منذ التكوين- نرى الآخرين من الشعراء يعتقدون العكس اي ان الأنسان هو المشكلة، الطمع، الحسد، الجهل هي التي تدفع الانسان ليتخلص من اخيه الأنسان. ففي قصيدته (ܦܪܫܝ ܒܥܫ ܕܓܪܓܝܬ - فراشي في عش البراغيث) للشاعر داؤد الضرير، يتناول الشاعر مأساته في رحلته الى قرية بيوس، حيث حل ضيفا في بيت الكاهن، يتناول الشاعر بأسلوب سردي طريف وممتع، كيف ان أهل الدار فرشوا له فراشا في عش البراغيث فصعدت البراغيث أفواجا أفواجا إبتداء من الفوج الأحمر مرورا بالأسود والصغير والكبير و...

ܒܙ ܒܝܘܡ ܕܐܙܠܬ ܒܣܝܣ
ܒܒܝܬ ܟܗܢܐ ܐܬܩܒܠ
ܐܚܪ ܫܡܫܐ ܐܬܦܪܫ
ܠܝ ܦܪܫܐ ܒܬܪ ܦܪܫܐ
ܒܫܩܝܦܬܐ ܐܬܦܪܫ ܠܝ
في يوم ما قصدت قرية بيوس
نزلت ضيفا في بيت الكاهن
فبعد العشاء
فرشوا لي في السقيفة

ماذا أفعل ؟ الويل لي
فقد أكلتني البراغيث
ثم نراه يخاطب هذه البراغيث ان يتركوه ويلتجاوا الى الأغنياء :
ܐܬܝܬܐ ܕܒܪܓܝܬ ܕܥܘܢܝ
ܘܫܢܝ ܐܢܐ
ܫܩܘ ܕܡܝ ܡܢ ܦܘܡܟܘܢ
ܙܠܘ ܠܘܬ ܥܢܝܐ
ܐܬܝܬܐ ܕܒܪܓܝܬ ܕܥܘܢܝ ܘܫܢܝ
أبصقوا دمي من أفواهكم
أذهبوا الى الأغنياء
أمتصوا وأجرعوا من دمائهم
وهكذا يسرد الشاعر صراعه مع البراغيث وحتى الفجر وهو يتخيلهم أفواجا أفواجا،،،
الشاعر يتكلم عما مضى اي في الماضي رغم إستعماله ضمير المخاطب وفعل مضارع في بعض الأحيان، الا ان الحدث في الماضي.
ܒܕ ܡܚܟ ܠܚܕܐ ܒܫܠܡ / في يوم ما نزلت ضيفا على قرية بيوس
رغم ان القصيدة في صيغة التخاطب الا ان الشاعر في الحقيقة يتكلم عن الغائب، اي زوجه الكاهن التي هي السبب، اي ان السبب يكمن في الانسان وليس خارجه.
وكذلك الحال في قصيدة الشاعر القس شموئيل كوليا (تولد 1889 - ايران) يحاول الشاعر بأسلوب قصصي سردي ان يكشف أثر تعدد المذاهب في الدين الواحد التي هي من صنع الانسان، وهو يتساءل لماذا لايذهب الكاثوليكي الى كنيسة الأرثوذوكس والعكس بالعكس والنسطوري الى كنيسة الكاثوليكي والعكس بالعكس.. الخ لقد وجد الشاعر تجمع هائل أمام الكنيسة وعندما دق الناقوس لحضور القداس لم يجد إلا نفر ضئيل من الواقفين والآخرين تشردوا لأنهم ليسوا من طائفته فعلم انه ليس من الصواب ان نبني في كل قرية كنائس بعدد الطوائف، وهكذا يسرد قصته ويقول:
ܠܚܢܐ ܕܚܒܐ ܡܠܐ ܐܢܐ ܒܐ ܠܟܢ
ܚܕܐ ܕܟܢܝܫܬܐ ܐܢܐ ܒܚܕ
ܐܢܐ ܕܟܬܒ ܒܟܬܒ ܠܒ ܐܢܐ ܕܐܢܐ
ܒܐ ܠܟ ܐܢܐ ܒܚܕ ܐܢܐ ܕܐܢܐ ܒܐ
ܐܢܐ ܕܐܢܐ ܒܚܕ ܐܢܐ ܕܐܢܐ ܠܐ
ܐ ܐܢܐ ܐܢܐ ܒܕ ܐܢܐ ܒܐ
ܠܐ ܐܢܐ ܐܢܐ ܕܐܢܐ ܐܢܐ
ܒܐ ܠܐ ܐܢܐ ܐܢܐ ܐܢܐ ܐܢܐ
كالعادة...وفي يوم العيد
ذهبت الى كنيسة الاباء لأقدس
وكان المطر يبللني

وأمام باب الكنيسة تجمع الكثيرون
كان النهار في طريقه الى المغيب
والناقوس بأعلى صوته ينادي
ولنصف ساعة... وأنا أنتظر

نجد ان القصيدة جاءت نتيجة لتعدد المذاهب في قريته... إنها أساس التكوين، لقد أستوعب الشاعر هذه الحالة وكون منها قصيدته، إنها ليست مزاج نفسي بل حالة مستوعبة بشكل فني.

وهكذا الحال نجد الشاعر سعيد شامايا يصطاد حكاياته من حياة الفقراء التعساء، انه يعيش حياتهم بقناعة تامة فنجد صوره بسيطة خالية من التركيب او المزج وبلغة شعبية يفهمها أبسط الناس خالية من التصنع . فنجده يقول في قصيدته (ܬܘܒ ܥܠ ܐܪܥܐ - عودة الربيع) وهو حوار بين حبيبين:

ܫܐܠܬ ܚܒܝܒ ܚܒܝܒ ܫܠܡ
ܚܒܝܒ ܒܐܒܠ
ܒܐ ܒܐ ܠܒܐ ܒܐ
ܒܐܠܒܫܐ ܚܒܝܒ ܒܐܒܝ ܝ
ܒܐܒܝ ܒܐܒܠ ܐܒܝ
ܐܒܠ ܒܐ ܒܐ ܒܐ ܒܐ
ܒܐ ܒܐ ܒܐ ܐܒ ܒܐ
ܒܐ ܒܐ ܒܐ ܒܐ ܒܐ
ܒܐ ܒܐ ܒܐ ܒܐ ܒܐ
ܒܐ ܒܐ ܒܐ ܒܐ ܒܐ
ܒܐ ܒܐ ܒܐ ܒܐ ܒܐ
ܒܐ ܒܐ ܒܐ ܒܐ ܒܐ

بحثت عنك في كل الأدغال
في كل القرى
من بيت لبيت
صورتك لا تفارق قلبي وذهني
بأسمك كتبت الأغاني
غنيتها للشباب والشابات
ها قد جاء الربيع ورحل الشتاء
اين كنت يا قلبي الجريح
لطالما ناديتك فلم تسمعني
كنت معك لما لم تعد
كان عليك ان لا تنسى حبك النقي

إنه حوار بسيط بين الشاب والشابة او الفلاح والأرض او الأنسان والوطن رغم ان طرفي الحوار يخاطبان احدهما الآخر الا ان كل منهم يتحدث في زمن الماضي ويكثر من أستعمال الضميرالغائب .

وفي قصيدته (ܚܫܒܬܐ ܕܡܨܥܬܐ - محاسبة الضمير) نجد هناك محاكاة، تارة يحاكي التعب وفي الأخرى يحاسب الخوف او الحقد او الفرح... في كل مقطع يسأل الشاعر واحدا منها. ففي الأولى يخاطب الكسل كيف أستطاع ان ينتصر على الحيوية وفي الثانية يخاطب الفزع بأي أتجاه تراه وفي الثالثة يخاطب الحقد في أي أنواع من القلوب يستقر فيها... وهكذا ... انه حوار بين الشاعر وبين كل النوازع.
وفي قصيدته (ܚܕ ܒܝܬܢ ܒܢܝܢ ܒܝܬ - عندما بنينا البيت) تجده يقول:

ܐܡܪ ܐܒܝ ܗܒܘ ܠܢ ܒܝܬ ܕܢܒܢܝ ܠܢ ܒܝܬ
ܘܦܪܚܬ ܐܡܝ ܥܢܕ ܫܡܥܗ ܐܬ ܟܒܪ
ܘܡܕ ܐܚܘܬܝ ܐܝܕܝܗܡ ܒܦܪܚ
ܪܩܨܬ ܐܚܬܝ ܘܓܢܝܬ ܐܢܐ ܒܠܗܦܬ

قال أبي... أنهضوا لنبني لنا بيتا
ففرحت أمي عند سماعها الخبر
ومد أخوتي أياديهم بفرح
رقصت أختي وغنيت انا بلهفة

رغم ان هناك عملية سرد في قصائد الشاعر الا ان القاريء لايمل من هذه السردية لأن الشاعر ينقلك في كل مقطع الى لوحة ثانية، لذا نجد حواراته قصيرة وصوره بسيطة جدا، الى حد يصعب على القاريء تلمسها. الا ان الشاعر يحمل في صدره هموم الانسان، يسلط عدسته على حشرات الأرض ليصورها بحركاتها الحية وتعاستها، يترصد الواقع اللاإنساني من خلال إبتلاع الحشرة الكبيرة للحشرة الصغيرة.
من يقرأ قصائد الشاعر يتحسس بالمسرح وهذا يلائم توجهات الشاعر المسرحية، لذا ترى أصابع المسرح منغمسة في شعره. كما نلاحظ أيضا استعماله للضمير الغائب (ܗܘ ؛ ܗܝ ؛ ܗܡ) ومن حيث التكوين تكون معاناة الانسان لديه أساس التكوين اي خارج مزاجه النفسي لان هذه المعاناة ليست وريثة لحظة ما، بل انها إفرازات الماضي، فأستلهم الشاعر هذه الحالات وأستوعبها فنيا.
فيما مضى نجد كيف ان الشعراء يصفون بشكل تسلسل شعري طبائع الأشخاص الذين يصدر عنهم هذا العمل وبشكل حكم ونصائح يقدمونها للجيل الذي يليهم وبشكل سردي نمطي . إذ يسدل الستار على ما يجري داخل النفس البشرية فلم نجد اي تفاعل بين الشاعر والحدث بل نراه يرسم فقط المظاهر الخارجية المنظورة اي تصوير الاحداث وتصرفات الانسان عكس ما رأيناه في القصيدة الغنائية التي تصور لنا الأنا الداخلية للشاعر، إي ذاته.
وفي قصيدة الشاعر بولس داؤد (ܙܚܐ ܡܢ - تستيقظ) نجد ان شعاع الضوء هو السبب في تكوين القصيدة، اي السبب في إستفاقة الشابة من سباتها العميق.

ܥܠܝ ܒܪ ܫܡܫ ܒܫܝܡ ܟܠܝܠ
ܡܢ ܒܝܬ ܡܢ ܥܠ
ܒܪ ܒܪ ܡܢ ܒܝܬ ܡܢ ܥܠ ܒܪ
ܒܪ ܒܪ ܡܢ ܒܝܬ ܡܢ ܥܠ ܒܪ

أهداب الضوء تلامس وجهها
توقظها من النوم العميق
تعيدها الى وعيها من النوم المميت
الذي كان يلفها منذ زمن بعيد

إلا ان الأسلوب السردي طاغ في قصيدته لذا نجده يروي لنا كل التفاصيل والخطوات وكأنه يكتب رواية لا قصيدة...

إمتدت سلسلة أفكارها
وهي لوحدها في الجنينة
كيف ستعود الى البيت مسرعة
وحيث الظلام الدامس يلف المدينة
من أعماق العيون الشديدة السواد
تمر بسرعة تتلفت هنا وهناك

رغم ان الظلام الدامس بدا يلف المدينة الا ان الشابة ترى المستقبل الباهر لبني بيتها، لذا تراها تأخذ معها باقة ورد وهي بهذا تتحدى كل قوى الموت والخراب..

تمتلك الإرادة لتسير في الليل
متسلحة بالشجاعة
لتتخلص من الطريق الطويل والمفزع
لتصل الى بيتها بين أخوتها
لتستريح...وتتذوق الفرح والحرية

وفي قصيدته (الفرح في الروضة- الفرح في الروضة) يختلق الشاعر مأساة يبني عليها قصيدته وهو يتجه إتجاها ملحميا، لذا نجده يطعم قصيدته بفقرات غنائية يترجم كل عاشق حبه للآخر، حيث نجد سركون ومريم يدخلان سوية الحديقة متعانقين، تارة يقطفان الورود وأخرى يتراكضان ويغنيان:

ܗܘܐ ܢܩܝ
ܫܡܫܐ ܡܙܪܚܬܐ
ܣܪܟܘܢ ܘܡܪܝܡ... ܝܕܐ ܒܝܕ ܝܣܝܪܢ
ܒܕܟܠܢ ܓܢܝܢܬܐ
ܗܐ ܗܡܐ ܝܣܝܪܢ ܒܦܪܚ
ܗܐ ܗܡܐ ܝܪܟܕܢ
ܗܐ ܗܡܐ ܝܪܩܨܢ
ܒܩܛܥܢ ܐܙܗܪ ܡܟܠ ܠܘܢ

هواء نقي
شمس مشرقة
سركون ومريم... يدا بيد يسيران
يدخلان الجنينة
ها هما يسيران بفرح
ها هما يركضان
ها هما يرقصان
يقطعان الأزهار من كل لون

من الملاحظ عن قصائد الشاعر انه يستعمل بعض التكرارات اللفظية اي ان الشاعر يستعمل أسلوب القصيدة الغنائية ، بصورة أخرى نقول ان الشاعر يتجه إتجاها ملحميا.

إن كان الشعاع في قصيدته (ܙܚܐ ܡܢ - تستيقظ) هو البنية الأساسية في بناء قصيدته، تجده في قصيدته (الفرحة بالروضة) جمال الطبيعة هو البنية الاساسية وأصوات الربيع في قصيدته (الربيع). وكعادته ينهي الشاعر قصائده بأمل اللقاء وصفحة مشرقة.

ومن الأشياء الملفتة للنظر، ان الشاعر يكثر من الوصف (وصف للمكان) ويستعمل تكرارات، الا انه لم يستطع ان يوظف هذه التكرارات في خلق صورة إيحائية او الموسيقى لان القصيدة قصصية وليست غنائية. الأمر الذي ادى الى زيادة طمس القصيدة في السردية.

وهكذا في قصيدة (ܚܝܠܐ) للشاعر بولس سرمس (1870 – 1930 ايران) حيث يقول:

ܫܡܥܬ ܥܠ ܚܕܐ ܥܡܝܬܐ ܡܒܟܝܬ
ܒܬܠܝ ܥܡ ܒܢܝ ܥܡܗ ܡܬܒܟܝܢ ܒܬܪ
ܒܟܝܬ ܡܢ ܪܡܐ ܠܬ ܚܙܝܬ ܐܦ ܐܢܐ ܒܟܝܬ

رأيتها تنزل من أعالي الجبال
تبكي وتتنهد وتئن
شابة جميلة ترتجف من شدة البرد والعواصف

وهكذا في قصيدة (ܚܠܡܐ) للشاعر بنيامين ارسانيس وقصيدة (ܩܘܠܐ ܕܡܫܝܚܐ) للشاعر القس شموئيل يوسف بيت كوليا وقصيدة (ܩܠܡܐ ܕܚܝܠܐ) للشاعر ميشائيل بيت بطرس و... (من ايران)

إلا ان القصيدة عندما تتجه نحو السردية يضعف عامل الصوت في التأثير وان كانت غنائية فالشاعر يريد ان يصل صوته مباشرة من دون أستخدامه المؤثرات الصوتية وكما الحال في بعض قصائد كوثر نجيب التي تشبه الى حد ما الحكاية كما في قصيدته ܚܠܡ ܟܡܐ ܐܠܡ:

ܚܠܡ ܟܡܐ ܐܠܡ ܕ ܚܠܡ ܟܡܐ ܐܠܡ ܚܕܝܕ
ܚܕܝܕ ܐܦܐ ܐܢ ܚܠܝ ܟ
ܐܡܝܚܠ ܒ ܐܐܚ ܟܢܝ ܟ
ܚܠܝ ܒ ܚܠܡ ܚܠܝ ܡܕ ܚܦܐ ܟ
ܐܚ ܐܒܟ ܐܟܐ ܚܒܝ ܟ

حلم كان ، حلما مخيفا
العنب الأسود قد يبس
والعناقيد فارقت أغصانها
حين أستفقت من حلمي وجدت نفسي أسير تجربة
وحيث امي عجوزة وأبي طريح الفراش

ان كانت السردية عند البعض طاغية إلى حد أصبحت القصيدة كالحكاية كما لاحظنا في قصائد (داويذ كورا ، القس شموئيل كوليا ، سعيد شامايا ، بولس سرمس ، بنيامين ارسانس ، بعض قصائد ـ عوديشو ملكو ، كوثر نجيب ، بولس داود ، ...) حيث تراهم يقصون بشكل تسلسل شعري طبائع الأشخاص الذين يصدر عنهم هذا العمل ليقدموها عبرا ونصائح للجيل الذي يليهم وبشكل سردي نمطي . من خلال سدل الستار على ما يجري داخل النفس لذا لم يقيموا آية علاقة مباشرة بين الشاعر والحدث كي تتفاعل بل نراهم يرسمون فقط المظاهر الخارجية المنظورة اي تصوير الاحداث وتصرفات الانسان.

إلا ان البعض الآخر من الشعراء أستفاد من الفنون الأدبية الأخرى كالمونتاج والتكثيف السردي والديالوك و... لذا أستطاعوا ان يتخلصوا من السردية المقيتة من خلال التكثيف وكما في قصائد الشاعر روبن بيت شموئيل ، فالفعل عنده هو مصير ومآسي أمته ، والفاعل هو الآخر ، الذي يلعب بمصير أمته .

ففي قصيدته ܕܓܠܬܐ ـ الذبائح العالمية ـ نجد المسافة التي يتحرك بها الشاعر هي من نهر دجلة الى الفرات ومن سميل الى الفلوجة والزمن يمتد من عشتار الى المقاتل جلو :

ܟܐ ܕܡܒܟ ܠܐ ܚܕܓܬܐ
ܕܡܠ ܐܦܐ
ܐܐ ܐܬܐ ܢܒܝ
ܒܝܬ ܟ ܐ ܐܬܕ ܕܐܐ
ܒ ܐܟ ܕܚܒܝ ܟܐ

ܘܓܠܘ ܠܚܘܕܗ .. ܐܙܠ ܘܐܬܐ
ܡܓܦܐ ܬܪܘܝܗܝ ܦܢܝ̈ܬܐ
ܣܡܝܠܐ ܘܦܠܘܓܐ
ܬܪܝܢ ܣܟܝ̈ܢܬܐ
ܒܚܢܩܐ ܕܙܕ̈ܩܐ ܐܢܫܝ̈ܐ
ܥܬܝܕܐ ܒܠܒܐ
الجسر جاثم على وسادتين
دجلة والفرات
شريانين زاحفين
منحوتين ! في أوردة وطني
منذ زمن جدتي عشتار
وجلو .. وحده يذهب ويأتي ..
يحضن جهتي الجسر
سميل وفلوجة ..
سكينتان
غارزتان في حقوق الأنسان
وفي القلب ..

فالفعل (يذهب ، يأتي ، يحضن ...) في قصيدته هو مصير ومآسي أمته، ويحتل التاريخ مساحة كبيرة في مضامين شعره الى حد تحولت بعض قصائده (ܬܫܘܡܬܐ ܡܛܠܛܐ ؛ ܕܒܚ̈ܐ ܬܒܠܝ̈ܐ ؛ ܚܘܕܖ̈ܐ ܬܒܠܝ̈ܐ - الخط القاتل ، المذابح العالمية ، الدوائر العالمية...) الى مادة تاريخية وتحولت الشخصيات التي لعبت دورا بارزا في مصير أمته سلبا أو أيجابا الى رموز متناقضة ، ومن بين هذه الرموز (نعوم فائق ، جان ألخاص ، بولس بيداري ، جلو ،... / المبشرين ، سفينة مدروس ، خط بروكسل ، ، شرشل ، بيرس كوكس ، أرنولد ولسن ، ياسين الهاشمي ، الكيلاني ، كمال أتاتورك ، ...) فأقام علاقة بينها وبين (آتور ، كلدو ، أورهاي ، نصيبين، دجلة والفرات ، الحروف الجميلة ، الوثائق المزيفة ، سميل ، فلوجة ، شهر مايس واب ، ..) ومن أفرازاتها كانت (الوديان الحمراء ، الكراسي المصنوعة من الدماء ، الجسر ، السكاكين ، العواصف والزوابع ، النواقيس ، الأنقسامات المتكررة ،...) لذا كانت الكثير من صوره تحمل شحنات مأساوية.

أماالشاعر صبري يعقوب نجده يستخدم مساحة قصيرة جدا في الزمكان لذا كان الأداء الروائي عنده قصير فأتجهت قصيدته بأتجاه الأداء الغنائي :

ܙܒܢܐ ܕܡܒܪܐ ܗܘܐ
ܘܦܐܬܐ ܕܡܘܚܒ ܒܓܘܢܐ ܕܚܦܪܐ
ܒܫܝܡܐ ܐܝܟ ܠܫܡܐ ܫܦܝܪܐ ܐܝܟ ܒܢܝܐ ܕܫܒܪܐ
ܒܣܕܪܐ ܒܠ ܦܬܘܬܐ ܕܡܫܡܠܝܐ
ܒܡܪܝܐ ܡܐܡܪܐ ܣܕܪܬܐ ܒܠ ܬܪܒܐ ܕܫܝܩܐ
ܦܘܫܐ ܒܛܒܠܐ ܒܘܢܝܬܐ ܒܠ ܝܘܡܐ

كان زمن الأمل
ووجه حبيبي بلون التراب
شهي كالخبز ، جميل كعينا طفل
يبحث عن وجه المساكين
يقرأ ميامر جديدة على عتبات المحتاجين
والهواء كل يوم تراه محمل بالأغنيات
والعطر تراه محمل بملاحم الصراع
مثقل بتواريخ مدن الخبز

نجد ان الشاعر وكما لدى ميخائيل مروكل يستخدم المفردة المشحونة بشحنات المأساة ، ماسأة شعبه الذي لا يزال يبحث عن السبب لكل هذه المعانات التي أنفرد بها. كما يقول الشاعر صبري يعقوب في قصيدته [illegible] - عندما تدق النواقيس :

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] ؟
[illegible]
قرأت أسمي وقد نقش على وجه صخر
هنا ، في صمت الصحراء..
على خشب يابس..
على قبر ..
وأنا أتساءل
كيف يمشي الأنسان وهو يرى قبره ؟
فهو لا يعرف إن كان حيا أم ميتا

وكذلك أستطاع الشاعر نوئيل بولس جميل ان يتخلص من وقع السردية في قصيدته ([illegible] - ترنيمة النهر الازلي) من خلال أستخدامه لجمل قصيرة وانتقاله بسرعة من محطة لأخرى كقوله :

[illegible]
انت يا دجلة .
اسطورة الزمن

نسمة حياة النهر
من فم الليل
تتعلم ابجد هوز

نجده لا يسرد في وصف أو مسيرة نهر دجلة بل تراه ينتقل مسرعا الى الليل ومن ثم الى التاريخ ... شاعرنا يعالج الصراع الدائر بين الموت و الميلاد (أي الاستمرار او الزوال) الا انه وبسبب المآسي المتكررة يرى المستقبل في كثير من الاحيان قاتم ومؤلم كما يقول في قصيدته (ܡܠܐܟ ܐܝܠ - مرثية) :

ܡ ܐܝܟ ܡܥܟ
ܡ ,,, ܡܠܐܟ ܒ ܚܡܢ ܪܥܝ
ܒ ܡܕ ܐܝܠ ܕܡܢ
ܡ ,,, ܠ ܡܕ ܪܥܝ ܕܡܢ ,,,
ايها الزمن القاسي
لماذا قطفت براعم الازهار
قبل ان تشرق الشمس
لماذا .. الا تعلم ستذبل الجنينة

وهكذا الحال في قصيدته (ܐ ܕܥܟ ܪܥܝ – الاحد الدامي)[14] حيث تتلمس من خلال القراءة ان الشاعر كان موفقا في سيطرته على السردية من خلال التكثيف الى درجة ان الشاعر قذف بأسلوبه بخطوة تجاه الدراما ....

ܠܠܟ ܫܡܠ ܠܐܡ ܡܪܡ
ܠܥ ܟܠܐ ܟܢ ܪܝ
ܡ ܡܓ ܟܪ ܡ ܥܠ
ܥܡ ܡܥ ܡܡ ܠܡ ܫ
ܡ ܐ ܡ ܒ ܡ ܠܪ
ܡ ܪ ܡ ܒ ܡ ܠ
ليلٌ يحتضنُ أطرافَ المدينة
نارٌ ودخان
وديدانُ الجحيم
تَقرض رجاءَ أُناسٍ آمنين
راحلينَ عبر الأمكنةِ
نحو الأبعدِ
ومطاردينَ من كونٍ
الى أكوانٍ
يُسرعونَ خطاهم طَوراً بعد طَورٍ

ويتسع فضاء القصيدة لدى الشاعر عبد الله نوري بحجم تمنياته وعراقة قريته، كما يقول في قصيدته ܐ ܐ ܠ ܥ - أنشري قلبي جسرا :

[14] كما ترجمها الشاعر

ﺣﺠﺮ ﺃﺑﻴﺾ ﺻﻐﻴﺮ
ﻓﻲ ﺃﺳﻔﻞ ﺻﺪﺭﻱ ﺻﺪﻳﻖ ﺍﻟﻄﻔﻮﻟﺔ
ﻭﺍﻟﺼﻴﻒ ﻓﻲ ﻋﻴﻨﻴﻪ ﻓﻲ ﺑﻴﺘﻨﺎ
ﻭﻣﻊ ﺍﻟﻌﺼﺮ ﺻﺎﺭ ﻳﺴﻜﻦ ﺍﻟﻤﺪﻥ
ﻭﺍﻟﺜﻠﺞ ﻳﻐﻄﻲ ﺍﻟﺒﻴﻮﺕ
عيناك واسعتان في فكري
تسيران معي في مدن الثلج
وتنصهرين من الحياء
وتختفين كحشيش البرية
خلف باب أحلامي

إن كان الفعل في القصيدة القصصية يكون في الماضي إلا اننا أحيانا نجد البعض منهم يستخدمون أفعال مضارعة ولكن بمفهوم الحدث في الماضي.
ويشاركهم في الاسلوب نفسه الشاعر أبراهيم خضر وكما في قصيدته (ﺩﺧﺎﻥ ﺍﻷﻓﻮﺍﻩ – دخان الأفواه)[15] الذي يزاوج بأسلوب جميل بين صورتين لشعبه صورة مشرقة لماضيه وأخرى مدمية لحاضره بفعل وحوش كاسرة عبثت ولوثت جمال قريته لذا تره يقول :

ﻳﺎ ﺃﻳﻬﺎ ﺍﻟﻌﺘﻴﺪ ﻣﻦ ﺍﻟﻤﺮﺍﻳﺎ ﺍﻟﻌﺘﻴﻘﺔ
ﻭﺿﻮﺀ ﺍﻷﺟﺪﺍﺩ
ﺃﻣﺎﻣﻚ ﺻﺨﺮﺓ ﻋﺎﺗﻴﺔ
ﺍﻏﺘﺴﻠﺖ ﺃﺷﻼﺅﻫﺎ ﺑﺎﻟﺪﻣﺎﺀ
ﻭﺭﺳﻤﺖ ﻋﻠﻰ ﺗﺠﺎﻋﻴﺪ ﺍﻟﺠﺒﺎﻩ
ﺃﺧﺎﺩﻳﺪ ﺍﻟﻬﻠﻮﺳﺔ
ﺣﻴﻦ ﺗﺪﻧﻮ ﻣﻨﻬﺎ
ﺗﻔﻘﺪ ﺻﻮﺍﺑﻬﺎ

نجد الشاعر بخلاف زميليه نوئيل جميل وعبد الله نوري يبقى متمركزا في الدائرة السردية من دون القذف بسرديته تجاه الغنائية . ويستمر في قصه ووصفه للمكان فيقول :

[15] كما ترجمها الشاعر

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
المقام مسكون بالمياه الآسنة
وألسِنـة السيوف الجارحة
والنفوس الدنيئة التي
حطّمت خارطة الأحلام
من الوجود
وهي تتخبّط لا تفرّق
بين الخطأ والصواب

الشاعر كريم أينا رغم قصر قصائده (في قصائد قصيرة) إلا انه يحاول دائما قذف الذات الشاعرة من المحيط التأملي ذي الطابع السكوني الغنائي الى فعل حركي يحرك المشهد العام كقوله في القصيدة الثالثة [illegible] من قصائد قصيرة :

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
سأشد النهر على قمري
وأفتح غيوما من الحشيش
سأتسلق الشجر
وأنقي الماء بالهواء
أريد عشا كالطير

الا ان الشاعر وكما لدى زملائه المشار إليهم أستطاعوا ان يتخلصوا من السردية من خلال تقديم صور مكثفة . وهكذا لدى الشاعر غزوان صباح وحيث المجال الذي يشتغل عليه يمتد الى ما لانهاية أسوة بنظره الذي يمتد الى الأمام (المستقبل) فقط لأنه يؤمن بان صورة الماضي يجب ان تتجلى في المستقبل كما يقول في قصيدته [illegible] - أنظر الى الأمام:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

ܠܐ ܬܢܛܪ ܠܠܘܪܐ
ܕܐܢܐ ܟܕ ܡܫܟ ܕܢܝܐ ܠܠܐܡܐܡ
ܘܠܐ ܬܢܛܪ ܚܠܦܗܐ
ܠܗܕܐ ܐܢܫܐ ܐܠܡܝ ܡܣܪܥܐ
ܘܐܢܫܐ ܟܠ ܨܥܘܒܐܬ ܘܬܕܟܪ ܥܪܣ
ܦܚܝܢ ܬܬܠܡܣ ܟܝܦ ܬܨܦܩ
ܐܘܪܐܩ ܐܠܡܙܪܘܥܐܬ
ܚܝܢܗܐ ܣܬܬܠܡܣ ܟܝܦ ܬܪܩܨ ܐܠܐܪܥ ܘܬܓܢܝ

الشاعر جبرائيل حنا ماموكا يتناول الموضوع بمساحة أكبر فتتلمس في قصائده وكانك أمام موضوع ملحمي متكأ على الاساطير ، فالمساحة الذي يشتغل عليها الشاعر جبرائيل فهي المسافة المحصورة بين حضارة وادي الرافدين واليوم ، بين العالم السفلي والعلوي (ولكن بمفهوم اليوم) ، بين الموت والميلاد (موت حضارة عريقة او انبعاثها من جديد) ، بين العبودية والحرية ، الخير والشر ، ... الشاعر يصارع من اجل البقاء ويصر على البقاء لوجود العديد من الوشائج التي تربطه بوطنه كما يقول في قصيدته (ܡܚܠ ـ الاحتضان) :

ܡܠܥܝ ܟܚܐ
ܐ ܠܥܝ ܟ ܫܡܥ ...
ܟܡܠܡ ܫܚܦܚ ܠ ܟܐܢ
ܟܚܝ ܟ ܡܠܦܚ ܟܡܠܟ
ܐ ܡܠܟܥܠܚ ...
ܕ ܚܠܠ ܚܥܥ ܒ ܕ
ܟܚܐ ܟܐܦ ܟ ܚܐܚ ܟ
ܟ
ܟܡܥ ... ܟܫܡ ... ܟ

نسي الزمن
و نحن لن ننسى ...
جئنا نمتدح
الاله الذي هرب من مسكننا
واختفى
حين خرجنا لنجمع الصيد
لا تخافوا يا اصحاب الضياء
يوجد معنا
الماء ... الخبز ... الهواء

الشاعر يبحث عن الخلاص والخلاص ياتي من خلال نزول عشتار من جديد الى العالم السفلي (الارض) وتحرير الارض من سالبيها كما يقول في قصيدته (منظر من مسرحية - قراءة جديدة من سفر عشتار) :

منظر من مسرحية
المتحدثون في المتحف
منظر
مدخل الى حديقة
منظر لمعبد في مدينة
... مسرحية
... مسرحية
... مسرحية
مسرحية ... مسرحية
مسرحية مسرحية مسرحية

اين انت ايتها الحبيبة عشتار
دعيني اسمع من العالم السفلي للعبودية
لتنقذي تموز
وجميع فلاحي كلدو اشور
وتحرري المساكين من المشانق
فلتتسلق الشمس الجديدة ...
القمر الجديد ..
الضياء الجديد ... ونيسان جديد
وسنة جديدة مباركة ومقدسة

مما تقدم نجد كيف ان الشعراء يصفون بشكل تسلسل شعري طبائع الأشخاص الذين يصدر عنهم هذا العمل او بشكل حكم ونصائح يقدمونها للجيل الذي يليهم وأحيانا بشكل سردي ونمطي، إذ يسدل الستار على ما يجري داخل النفس البشرية. فلم تجد اي تفاعل بين الشاعر والحدث بل نراه يرسم فقط المظاهر الخارجية المنظورة اي تصوير الأحداث وتصرفات الانسان بعكس ما نراه في القصيدة الغنائية.

3 – الملحمة

يرى ش. أوتران[16] ان الملحمة تظهر في نهاية عصر الثيوقراطية المقدسة THEOCRACY (الدولة التي تزعم انها تحكم بموجب قوانين سماوية) وان للأدب الملحمي قبل كل شيء جذور كهنوتية . لقد ألف هذا الادب في المعابد على اعتباره جزءا من مراسيم الطقوس، ومن التراتيل، وهو غني بدرجة كبيرة بالعناصر الاغيوغرافية HAGIOGRAPH (شكل من اشكال الادب الكنسي المخصص لوصف الشخصيات التي تعتبر مقدسة) وهكذا يربط أوتران أصل الادب الملحمي ليس فقط بالدين بل وبالثقافة الأكليريكية.

أما هيغل فيرى[17]ان الملحمة الحقيقية تقع في فترة وسط عندما يكون الشعب قد أستيقظ ولم يعد بليدا، يكون الروح قد قوي لدرجة تكفي لأن يكون عالمه الخاص، وعلى العكس فكل ما يصبح في النتيجة عقيدة دينية صلبة او قانونا أخلاقيا او مدنيا سيبقى هاجسا حيا غير منفصل عن الفرد بذاته، هذا بينما تستمر الأرادة والأحساس في عدم أنفكاكهما عن بعضهما.

اذا كانت الحاجة الى الملحمة في السابق[18] تنشا في الوقت الذي ينحل فيه عالم ما، فقد كتب الأنسان العراقي ملاحمه عندما راى ان المسافة بينه وبين الآلهة قد أنحلت، لابل أصبح الأنسان العراقي القديم يتحدى الآلهة، وكان هذا التحدي[19] تبريرا ملحميا صرفا نابعا من المطامح والقوى غير المحدودة ومن عدم الرغبة في التراجع حتى أمام الآلهة ، وفي تحدي كلكامش للآلهة - كلكامش الذي كان ثلثاه إله - معنى أكثر عمقا.

وهكذا فهو يرفض حب الآلهة عشتار ويتحدث بازدراء عن تصرفاتها غير اللائقة يجنح كلكامش ضد حقيقة ان الأنسان رغم أنه يمكن ان يصبح كشخصية بطولية أجدر من الآلهة، الا انه رغم ذلك يبقى كائنا فانيا بالرغم من انه (كلكامش) في النهاية يصبح أحد آلهة العالم السفلي.

وهكذا كتب هومر ملاحمه بعد إنقضاء عصر الأغريق الذهبي، فالألياذة تعكس عالما دمرته الحرب عبثا وهو يتوجع بين الأنتقام والغفران. أما بطل الأوديسا يفتش بيأس عن مهرب من أحكام طروادة ويجد سبيله الى مأواه وبالطريقة نفسها كتب دانتي الكوميديا الإلهية عندما أنهارت العصور الوسطى وهي في سبيل محاولتها الرائعة

---

[16] ش. اوتران– بطل الالياذة وأصل المقدسات في الملحمة الاغريقية. مجلد1،2. باريس.

[17] هيغل– الاعمال الكاملة. مجلد 14. موسكو.1958

[18] هنري بيسيل. الملحمة تحد للشعراء في عصرنا. مهرجان المربد 1987

[19] أي. م. فيلينينسكي. الادب القصصي الشعبي. نظرية الادب. بغداد 198.

في التوفيق بين الأيمان والعقل، وقد رافقها إنهيار في النظام الأقطاعي الى جانب النظام اللاهوتي والكنسي. وفي القصيدة الملحمية (النشيد العام) لبابلو نيرودا التي كتبها أثناء فراره من خلال حواجز فقراء تشيلي يعبر فيها عن الصراع البشري المكروب من أجل الخبز والحرية والعدالة. وبالمثيل ينهمك أزرا باوند في اناشيده Contas بالصراع الناشيء عن كرب الأنسان العصري الحقيقي .
أما وليم دانيال الذي كتب ملحمته قاطيني (قطتنّأ - Kateni) في عصر بدأت البحار من جميع الجهات تغزو سهوله، إنه شعور بالضياع، ضياع شعب له أكثر من مقومات تؤهله للبقاء.

الشعر الملحمي

ملحمة قاطينيKateni

إذا كانت الملحمة[20] وحدها التي جعلت من الشاعر منذ البداية باحثا ورائيا وقاصا، يجمع حكايات وأساطير الآلهة والأبطال في قصص جارفة تشكل وحدة من الرواية والملحمة، اما اليوم فالسؤال الذي يطرح نفسه، ماهي وظيفة الشعر الملحمي في وسط التشويش الأخلاقي والقنوط الروحي والسياسات المبنية على المصالح والتي هي بمجموعها نتيجة هذا الأدب؟ ماذا يستطيع الشاعر الذي يفتش عن التفاهم لا القوة، عن السلام لا الحرب ان يفعل ؟
عند دراسة قصائدنا التي تصنف ضمن هذا الحقل نجد ان الكثير منها تعتبر مدخلا الى قصيدة ملحمية متكاملة، اي أنها تعالج جانبا من جوانب الملحمة باستثناء ملحمة قاطيني للشاعر وليم دانيال التي سننفرد لها بفصل خاص في كتابنا هذا.
وما يجب ان نقوله هنا على الشاعر الملحمي:
1- أن يحيا بجماع نفسه في الظروف والشروط التي يصفها، وأن يشاطر العصر الذي يتغنى به معتقداته وطريقته في التفكير.
2- ألا يدخل على عرض موضوعه الذي يؤلف الأساس الموضوعي لقصيدته، أي يتعين على الشاعر بصفته ذاتا يتوارى أمام أبداعاته ان يصور لا ذاتية الشاعر، بل وقائع وأحداثا عينية. فعلى أناه ان يبقى مستترا، بقدر ما يكون غائصا في العالم الذي تتوالى أحداثه على مرأى منا. مما ينبغي ان يكون ظاهرا هو النتاج وليس الشاعر. أي أن المنشد ليس هو الذي يقدم العالم المتموضع برسم الحدس، الروحي ويرسم الشعور بأعتباره تمثله الذاتي والمعبر عن شعوره الحي الخاص، وأنما الراوية- رابسود Rhapsod هو الذي يتلوه بصورة آلية، عن ظهر القلب، بواسطة كتلة مقطعية تتوالى بأطمئنان على نسق واحد وكأنه واقع مقفل خارجي عنه،

---

[20] **هنري بنسيل: نفس المصدر.**

بأعتباره ذاتا، واقع أجنبي لا يجوز له ان يتماهى واياه الى حد تشكيل وحدة ذاتية معه. فان أنفصمت الصلة بين الشاعر وحياته وتمثلاته الواقعية والراهنة من جهة أولى، وبين الأحداث الملحمية التي يصفها، من الجهة الثانية، تفككت قصيدته وفقدت لحمتها.

عند دراستنا لهذه الملحمة نجد ان الشاعر يتكلم عن شيء حدث في الماضي لذا نراه يستعمل دائما الضمير الغائب:

ܒܙܒܢܐ ܕܡܢ ܡܕܝܢܬܢ ܒܐܪܥ ܓܒܠܝܐ
ܟܐܢ ܠܗ ܠܡܠܟ ܩܕܡ ܫܠܛܢܐ
ܫܡܗ ܕܬܘܡܐ ܡܠܟ ܐܬܘܪܝܐ
ܒܕܝܘܢܗ ܡܬܟܢܫ ܒܢܝ ܣܗܠ ܘܓܒܠ

في زمن ما، في ديارنا الجبلية
كان هناك ملكا قويا، بيده زمام السلطة
كان أسمه توما، ملك الاثوريين
في ديوانه يلتقي أبناء السهل والجبل

أما من حيث البنية فنجد ان لغالبية الآثار الملحمية[21] شكلا شعريا او شعريا نثريا مختلطا. لقد نظم الشعر الملحمي الهومري ببحر الدكتيل السداسي (تفعيلة شعرية تتألف من ثلاثة مقاطع صوتية يجري التأكيد على الاول) أما الشعرالبابلي القديم فيتسم بالأيقاع، المعتمد على النبرات (النبرة تعني تعميق لفظ حرف علة واحد من بين حروف العلة الاخرى).

اما في الأدب الملحمي للشعوب الناطقة بالتركية فتكون الأبيات قصيرة (من سبعة الى ثمانية مقاطع صوتية) او طويلة (أحد عشر مقطعا صوتيا) وتتحد هذه الابيات فيما بينها في مقاطع او ستروفات. يتكون كل منها في الغالب من أربعة ابيات. اما ملحمة قاطيني فتتسم بالأيقاع او الحركات الموزع على الدعامات (السلم الموسيقي) وقد أستعمل الشاعر ابحراً قصيرة ومتوسطة وطويلة.

على كل حال ان الملحمة تتكون من جزئين :

1-الجزء الروائي (القصصي)

2- الجزء الغنائي

اذا كانت الملحمة تتشابه مع قصيدة الدراما في المزج بين القصيدة الغنائية والروائية، إلا ان في الملحمة (عكس الدراما) تكون القصيدة الغنائية منفصلة عن القصيدة الروائية كما سنرى لاحقا.

ومن حيث الجذور التاريخية يتضح بان هناك ما لا يقل عن أربعة مصادر أرتكز عليها الشاعر في كتابه ملحمته وهي:

1- ملحمة كلكامش: تتشابه قاطيني مع كلكامش من حيث :

- العدو/ الغول= خمبابا (حارس الأرز)

[21] هنري بيسيل – المصدر السابق

- الخلود/ فالحشيش الذي يبحث عنه كل من كلكامش وقاطيني هو من أجل أطالة عمر الأنسان..

عندما كانت الغولة في نومها الجميل
حيث نامت أربعين يوما
من بستانها تختار الأموات
باقة من حشيش الحياة
يشفي الأعمى
ومن عطره يستفيق حتى الميت

2 - ملحمة مار كوركيس: تتشابه كلا الملحمتين في مصدر الشر. هناك التنين حيث يمنع جريان الماء من المنبع الا بعد ان يحصل على وجبة غذاء، وهي عبارة عن ضحية (فداء) فتتلوث المياه بالدماء كما يقول الشاعر في ص 29.

قاطيني :
أطباقكم كثيرة، وخبزكم قليل
لماذا مياهكم مدماة هكذا
حقا ان قلت انها تنبع من الجبل
لوثتها أياد مسمومة
الملك :
صحيح ما قلته الآن
إنها دماء أولادنا وبناتنا
وضعت على المذبح الأسود وغسلت بالماء
تلك المياه التي تأتي الينا

2- الانجيل: عندما يصل قاطيني الى مخبأ العدو يعرف حجم التضحية وفي اللحظة الحاسمة يتردد فيقول:

أيها الأب القوي... يا آشور
إذا لا تريدني ان أكون سببا للخلاص
خلصني من العذاب، الذي يكون السبب في أنتكاسي
أقطع رباط حياتي وأقبرني في الكهف

4 - الحكايات: كما يقول وليم دانيال في مقدمته من هو كليانا (الراوي):
"... كليانا! كان يذهب من قرية الى أخرى... من جبل لاخر... من مدينة ملك الى أخرى... رسالته كانت ان يروي الملاحم البطولية...". من هذا نقول لايمكن الجزم بان ملحمة قاطيني هي وحدها في القرن العشرين ونحن نتذكر كيف كان أجدادنا يقصون لنا الكثير من الملاحم امام الموقد، رغم انني لم اجد غيرها في الكتب والمصادر المتيسرة لدي ولأكثر من سبب رغم وجود ذكر لملحمة (قصر معنو) إلا أني لم أطلع عليها .

المضمون

من حيث المضمون نجد ان أحداث الملحمة موزعة على ثلاثة ابواب:
أ - الباب الأول الذي يتكون من سبعة فصول، يتناول فيه الشاعر مرحلة النمو (ولادة) ، حيث تدور أحداثه حول مسقط رأس البطل والظروف التي ولد فيها البطل، ثم يركز الشاعر على عملية الخلق، كيف يستطيع ان يوجه أمته اوأبناء شعبه للتفكير بمصير الأمة ، للأبتعاد عن المشاكل الداخلية، وصب طاقاتهم في بناء دولة قوية تستطيع ان تسترجع حقوقها.

لايكن هدفك في الحياة الأنتقام
بعمل كهذا ستتعب ساعديك وتتنكس رأسك
وكذلك يقول:

لم يتجاسر أمام أخوان زوجته
وليس من الصواب ان نسفك الدماء امام هذا الباب المقدس
ولا على رغيف خبز تمزجه بسم الزعاف
لماذا نسكب النفط على النار الخامدة
ونتصارع كالحيوانات المفترسة

ويتعمد الشاعر ان يطرح في الفصل السابع من الباب الأول مواجهة تنشب بين البطل (قاطيني) وبين قوات خاله الملك توما بقيادة خاله قوزمانو، حيث ينتهيان الى ضرورة التكاتف من اجل دحر العدو المشترك الذي سلب منهم أراضيهم وقوتهم.

ب - الباب الثاني (الكتاب الثاني) ويتكون من ست فصول يتناول فيه الشاعر مرحلة النضوج والعمل

[illegible]
[illegible]
أبناء أمتنا بحاجة الى الخلاص
إن جلسنا مكتوفي الأيدي ستنهينا هذه الضربة

وهو يتكون من ثلاث مراحل او ثلاث مواجهات

[illegible]
في طريقك ثلاث صولات
أنا هي الأولى
الثانية تشق الأرض والصخر
والثالثة... حجر هائل
يغطي القبر
الغولا التي تريد أن تصارعها
لها قوة الثلاث

أي:

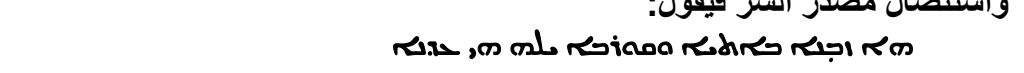
1- صراع مع المراة العجوزة (البوابة)
2- مع الحيوانات المفترسة
3- رفع الحجر الذي يغطي القبر

ج - الباب الثالث (الكتاب الثالث)، بعد اجتياز قاطيني المرحلة الاولى (مرحلة النمو والولادة) والمرحلة الثانية (مرحلة النضوج) بمواجهاتها الثلاث تاتي المرحلة الثالثة مرحلة الفعل (الصراع) وهو يتكون من سبعة فصول تجسد الصراع الذي يدور بين قاطيني البطل والجنية (مصدر الشر) التي تؤسر العديد من أبناء أمته التي تستعملهم

كعبيد وكوليمة للأكل ومن ثم مسح وتدهين جسمها بدمائهم الطاهرة ومن بينهم خاله قوزمانو وقواته (الخمسين) التي كانت (الغولة) تحتفل بهم لتقديمهم قرابين لها. وقد يستعمل الشاعر ذكاؤه في خلق حرب نفسية لتحطيم معنويات الجنية التي كانت تستهزء من قوزمانو ومن قواته حيث تقول:

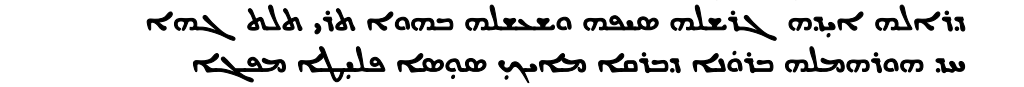
قوزمانو... كم هزيلة هي سيقانك
ألم تاكل او تشرب لتطول أيامك
طالما يعرفونك جبارا ماهرا
حتى في يومك الأخير ستلقى الأحترام
في اليوم الأول من الأحتفال
ستكون الضحية الأولى على هذا المذبح

إلا ان قوزمانو يرد عليها بالمثل ويحذرها من قدوم قاطيني ليضع نهاية لحياتها وأستئصال مصدر الشر فيقول:



ها هو الزمن آت
سيتهدم المذبح المفزع
سيسقط سلطانك وجثتك العفنة
ستهبط الى الهاوية وتتطهر الخليقة
قريبة هي تلك اللحظة... التي ياتي فيها قاطيني

وبعدها يصف وصفا رائعا الصراع الذي يدور بين البطل وأبنة االغولة ومن ثم بين البطل والغولة التي ينتهي بفوز البطل وتحرير شعبه من نير العبودية.



مد يده، سحب سيفه هزه في الهواء مرتين او ثلاث
زأر أبن البرق كالفرس الخارج من مربضه
أبنة الغولة بدون أنتظار دار السيف حول نفسه
بلمعة وصليل سقط رأسها على الأرض

نجد ان وقائع هذه الملحمة تتلاحق وقائعها بشكل متسلسل تثير الأهتمام بكل تفصيل من تفاصيلها وبكل لوحة من لوحاتها، حيث نجد ان الموضوع ينمو بهدوء متميز ومنسجم مع الهدف، نجد ان البطل منذ صغره يصارع الأطفال ويتعلم السيف على يد اليهودي ومن ثم يختبر مع خاله قوزمانو (الذي كان بطلا قد حاصر المواني‌ء) وينتصر عليهم مما يؤهله أجتياز المرحلة الأولى، ومن ثم نجد ان البطل يعمل راعيا منذ صغره كي يتعلم مصارعة الحيوانات المتوحشة ليؤهله أجتياز المرحلة الثانية، وهكذا نجد ان الشاعر يحاول ان يخلق من بطله بطلا بمعادلة متساوية، على أمه ان تجعل منه ثلاثون ضعفا لقوة والده (الذي أستطاع ان يرفع رحى المطحنة) كي يستطيع في المرحلة الثالثة من رفع الصخرة (التي هي بقوة ثلاثين مرة على رحى المطحنة) من على المقبرة التي تختبي‌ء بها الجنية.

ܩܛܠܝ ܗܘ ܫܡܟ ܘܣܝܒܩܝ ܩܛܠܝ
ܠܐ ܬܕܥܝܗ ܢܡܘܬ ܗܘ ܗܝ ܫܡܐ ܕܡܗܝܒ
ܥܠܝܟ ܐܢ ܬܪܬ ܩܘܬ ܐܒܝܟ ܬܠܬ̈ܝܢ ܫܥܦܐ

قاطيني هو أسمك وسيبقى قاطيني
لاتدعه يموت ذلك الأسم المهيب
عليك ان ترث قوة أبيك ثلاثون ضعفا

نجد ان وليم دانيال لم يخلق بطله او يأتي به من السماء فجأة، بل أختاره من بين شعبه لا بل أختار طفلا يتيما له من المواصفات ما يجعل الآخرين يستهزئون به.

ܚܕ ܡܢ ܗܘ ܕܐܬܝܡ ܕܐܠܗ
ܕܐܦ ܐܢ ܐܢܐ ܠܐ ܐܫܬܘܝ ܐܠܗ
ܗܘ ܫܒܥ ܐܝܢ ܕܐܝܬ ܠܝ
ܒܥܕ ܙܢ ܫܡܐ ܕܐܝܬ
ܚܠ ܥܠ ܦܡܗ ܥܠ ܙܢܟ
ܕܢܟ ܫܒܘܫܐ ܕܠܚܡ
ܡܠܟ ܡܠܟ ܐܝܬ
ܝ ܙܝ ܥܡܩ ܕܡܢ

أسنانه كسكة المحراث
وأذنه كلحاف جدتي
أما أنفه فهو كالبوق
حين ينفخ به يشب النار في الحقل
اما الكتف فطوله ذراع
والأرض تحته تهتز
قاطيني قاهر الجبال
صدره يشبه المرمر

أن أختيار وليم لبطله لم يكن أعتباطيا، فهو لم يختار أجمل الصبيان او أبن الملك، بل أختار طفلا يتيما (رغم ان أمه اخت الملك وأجداده وأبوه كانوا من الأبطال المشهود لهم). كان الشاعر يعي ما يفعله، انه يستعمل شتى الوسائل النفسية

لتهذيبه بطلا، فهو يعلم عندما يحدد هذه الصفة في البطل سيكون محل أستهزاء من قبل الآخرين مما يمهد له الطريق للمصارعة والأنتقام.
نجد ان الشاعر قد أحكم قبضته على بطله، لم يتركه يتصرف بنزواته او مزاجه الشخصي، لذا نجد شاعرنا يستعمل نوعين من الحرب النفسية على طول الخط لتهذيب بطله، تارة يحاول العدو دحر عزيمته بأستعماله الأستهزاء ليثير أعصابه وفي الأخرى شق الخلاف بينه وبين مرشده (الذي جاء به الشاعر لتهدئة اعصابه وتهذيبه). هاتان الحربان يدفعان بطلنا على طول الخط من تقوية عزيمته لأكمال واجبه . ومن أجل أتمام واجبه عليه ان لا ينهك نفسه بالصراعات الداخلية، ان لا يأخذ ثأره من خواله كما لاحظنا ذلك.
ما يريد ان يقوله وليم دانيال، عندما تكون الأمة في مرحلة البناء عليها ان تصب كل طاقاتها نحو الأمام.
كان وليم دانيال يعرف ان الأدب الملحمي يجب ان يعبر دائما عن أهتمام عميق بالمصير التاريخي للشعب ويتضمن مفهوما شعبيا شاعريا لماضيه، كما يوجد فيه حماس ما جماعي ووطني في نهاية المطاف، لهذا يكون الادب الملحمي دائما تاريخيا بمعنى خاص . لذا نجد ان الشاعر وليم دانيال يستعمل أغاني التحمس اي تعظيم بطله وشعبه :

أخيل... الجبار الأغريقي
الذي يفتخر
بسلاحه الذي يهز السماء
انا لا أخجل أبدا
حين أشد ظهري بالآشوريين
بل أنه فخر عظيم

كانت مادة الشعر تشكل القاعدة التي على أساسها تجري الأحداث ذات الصلة بجميع مظاهر الواقع القومي والدامجة لها، والأحداث المشار إليها ليست محض حوادث خارجية طارئة بل كانت تنبثق من الأرادة التي تنشد هدفا روحيا وجوهريا، كان صراعا من أجل البقاء.

ܐܡܪ ܠܐ ܐܢܐ ܡܢ ܐܘܠܝܟ
قال لست أنا من أولئك
ܕܐܝܠܝܢ ܕܡܫܒܩܝܢ ܒܐܗܠܗܘܢ
الذين يغدرون بأهلهم
ܐܠܐ ܐܬܝܬ ܠܐܚܠܨ ܐܚܘܬܝ
بل جئت لأخلص أخوتي
ܡܢ ܦܘܗ ܬܢܝܢ
من فوهة التنين
ܗܕܦܝ ܗܘ ܕܠܟ ܩܨܪ ܚܩܝܪ
هدفي هو ذلك القصر الحقير
ܕܡܒܢܝ ܡܢ ܓܡܥܬܢ
المبني من جماجمنا

كان وليم دانيال يعرف جيدا حتى لا يكون هناك إنقطاع بين حالة ألأمة وبين الأفعال الفردية، ينبغي أن يكون الحدث المشار اليه ضاربا جذوره في التربة التي عليها نما وذلك كي لا تفقد الملحمة قيمتها المعمرة حين تطرأ على وعي الشعب وحياته الروحية على مر الأجيال تحولات بالغة العمق تنقطع معها الصلة بين نقطة أنطلاقه وبين ماضيه الأحدث عهدا وهكذا نجد وليم يختار الحالة العامة في المنطقة الجبلية التي يقطنها أبناء قوميته، والتي أصبحت القاعدة التي على أساسها تجري الأحداث ذات الصلة بجميع مظاهر الواقع القومي الذي يعيش في صراع مع الوجود وهو يرى مياه البحر تمحو يوما فيوما سهوله، وتغمر أراضيه وتحول قراه الى جزر في البحر. كل هذا نجد ان الشاعر قد أخفى أناه الداخلية من أجل ان لا تتحول الملحمة الى قصيدة غنائية، لذا نجده أستخدم شخصيات أخرى للتعبير عن أناه (أمه كوركمو تارة وخاله الملك توما طورا). ولكن طالما ان الهدف هو أكبر مما نتصور لذا نجد ان الشاعر قد كشف عن جانب من اناه عندما تتصارع ام البطل مع نفسها بين ان تضحي بأبنها الوحيد وبين الوطن فنراه يقول:

ܚܕܝ ܡܢ ܠܠܒ
ܡܢ ܐܝ ܓܒ ܚܕܐ ܡܠܒܐ ܡܢ
ܐܢ ܚܕ ܒܢ
ܐܢ ܚܕ ܠܒ
ܡܢ ܚܕ
شعوران يمزقان قلبي
أحساس الأمومة وأحساس الواجب
أحدهم ان تكون بقربي
والثاني ان تعمل من أجل هدف
خلاص الوطن

وكذلك لم يستطع وليم دانيال ان يخفي الصراع الذي كان يصارعه مع بعض من أبناء قومه، أولئك الذين كانوا يخافون مصالحهم ولايهمهم الوطن او الشعب، أولئك الذين كانوا يخالفونه الراي فنراه يقول :

ܐܢ ܠܐ ܐܢ ܡܢ ܚܕ ܐܢ ܡܢ ܚܕ ܐܢ
ܡܢ ܚܕ ܐܢ ܡܢ ܚܕ ܐܢ ܡܢ ܚܕ
ܡܢ ܚܕ ܐܢ ܡܢ ܚܕ ؟ ܐܢ ܡܢ ܚܕ ؟
ܡܢ ܚܕ ܐܢ ܡܢ ܚܕ ؟

بعض أصوات كانت تخترق أذني
أصوات كالتي تخرج من أفواه الأبواق
لماذا ربطت النهر؟ أين هي سواقينا
أذبلت براعمنا وتركت لنا الأشواك

ولكن مع كل هذا كان الشاعر يحاول دائما أخفاء ذاته (أناه الداخلي) لأن من مميزات الملحمة كما قلنا ألا يدخل المؤلف على عرض موضوعه اي يتعين على الشاعر ان يصور لا ذاتية الشاعر، بل وقائع وأحداثا عينية كما يقول الشاعر نفسه تقديم كتابه (من هو كليانا كما اسلفنا سابقا).

وختاما نقول كان الشاعر أمينا لما يكتب ويقظاً من أجل ان لا تنفصم الصلة بين عقيدة الشاعر وحياته وتمثلاته الواقعية والراهنة من جهة أولى وبين الأحداث الملحمية التي يصفها من الجهة الثانية كي لا تتفكك قصيدته وتفقد لحمتها، لذا نجد ان بطله كان أمينا لقضيته :

ܒܥܠܕܒܒܐ ܐܝܠܢܐ ܡܢ ܒܥܩܪܘܗ ܒܩܫܝܪܐ
ܚܙܠܗ ܘܠܘܬܗ ܝ ܦܩܐܕܬ ܚܙܠܗ
العدو يقطع الأشجار من أصولها
فشاهد واجبه بكل نقاء

ويقول ايضا:

ܗܕܝܪܐ ܐܢܐ ܠܡܦܩܬܐ ܒܗܘ ܢܦܫܐ
ܫܘܫ ܡܦܩܬܝ ܐܢܐ ܚܘܫ ܦܪܘܩ ܡܢ ܚܪܒܐ
ܐܗܐ ܝܝ ܟܐ ܕܐܝܠܢܐ ܩܕܝܫܐ
جاهز أنا لفداء نفسي من أجل هذا الهدف
فلأمت عساي ان أخلص من الخراب
هذه الشجرة المقدسة

شاعرنا لايهمه الموت بل يريد ان يخلص تلك الشجرة المقدسة من الزوال، لذا نجد ان قوة الشاعر ليست في جسمه ولا بسلاحه بل كانت إرادته القوية فيقول:

ܠܐ ܗܘܐ ܡܓܠܐ ܘܠܐ ܙܐ ܣܝܦܐ ܕ ܒܠܗ
ܐܠܐ ܚܕ ܠܒܐ ܗܘܐ ܙܘܪܒܐ ܒܟܐܒܐ
ܕܡܓܪܓܪ ܗܘܐ ܐܬܪܗ ܗܐ ܡܢ ܚܕܡܐ ܕܘܪܐ
ܐܠܐ ܚܕ ܪܘܚܐ ܗܘܐ ܒܝ ܨܒܝܐ ܡܙܝܢܬܐ
ܝ ܨܒܝܐ ܩܕܝܫܐ ܠܦܘܠܚܢܐ ܩܐ ܐܡܬܐ
لم يكن درعا ولا سيفا
بل كان قلبا مترعا بالآلام
يجرجر وطنه من زمن بعيد
بل روحا مسلحة بالأرادة
الأرادة المقدسة من أجل الوطن

من هنا نقول:[22] إن القاعدة العامة التي تنجم عن ذلك كله ان الحدث الملحمي الخاص لا يمكن ان يوصف وصفا شعريا حيا إلا اذا كانت تربطه أوثق الروابط وأمتنها بفرد واحد، فكما ان شاعرا واحدا هو الذي يبتكر ويحقق كل شيء، كذلك فردا واحدا هو الذي ينبغي ان يحتل مكانه في القمة التي فيها يرتبط الحدث وان يخلع على هذا الحدث شكله من بداياته الى خاتمته. ففي ملحمة قاطيني يتركز الأهتمام على شخص واحد يمثل الشاعر وهو قاطيني الذي يبقى وفيا وملتزما لقضيته كما راينا.

[22] **نظرية الادب.**

الفصل الثالث

قصيدة الدراما

قصيدة الدراما التي هي وسيلة تكثيف تربط كلا النوعين السابقين (الغنائية والروائية) في وحدة جديدة، تجد فيها الكشف الموضوعي والحياة الداخلية للفرد على حد سواء، اي إنها تجمع بين العالمين الظاهر والباطن، فيمثل فيها التاريخ والطبيعة والنفس[23]وبهذا تكون:

قصيدة الدراما = القصيدة القصصية (الروائية) + الغنائية

= الحدث + الذاتية

= ما هو موضوعي + ما هو ذاتي

= الفعل

إذن قصيدة الدراما [24] تشمل على قسم غنائي ـ القسم الذي تفصح فيه الشخصية عما هو خاص بها ، عما يؤلف جزء من قرارة ذاتها ـ غير أن الشخصية تدلك من جهة ثانية، على نشاطاتها في الحياة الواقعية، حيث تشتبك مع شخصيات أخرى، وبعبارة أخرى أنها تنخرط في نشاط خارجي ينطوي على حركات ، وبهذا تكون قصيدة الدراما تمثيلية يعمل فيها ممثل واحد.

من هنا نقول أن قصيدة الدراما هي صراع بين قوتين، الظاهر (القسم القصصي) والباطن (القسم الغنائي) حيث تتجلى القوة الأولى بالحدث الذي يأتي من خارج إرادة الأنسان الذي يحاول ان يتخلص من هذا الحدث. لذا في ميدان الدراما يكون الفرد فعالا فيما يخص هدفه. بمعنى اخر تؤلف الأرادة الداخلية واجبها والتزامها العنصر الحاسم بصورة جوهرية في قصيدة الدراما ذلك لأنها تعتبر الأساس الثابت لكل ما يجري. ويجب ان لا ننسى ان القصة تكون حتمية في قصيدة الدراما شأنها بذلك القصيدة القصصية على عكس القصيدة الغنائية التي لا تكون القصة حتمية لأنها بالأساس تكون مبنية على الحالة النفسية للشاعر. ومن أمثلة على ذلك نجد في قصيدة (الموت والميلاد) للشاعر ابراهيم يلدا، تتجسد أمام عينيه كل أضطهادات الماضي التي لحقت بأجداده حيث الموت يلف كل شيء ولكن الشاعر بأرادته الوطنية القوية ينصح حبيبته بشعاع الأمل الذي يعيد الحياة الى الروح التي وصلت الى لحظة الموت، من خلال التكاتف والعمل سوية من أجل فك عقدة الحاضر وأستقبال ميلاد جديد لذا تراه يقول :

---

[23]**الاصول الدرامية في الشعر العربي ص12. د. جلال الخياط.**

[24]**فن الشعر ص112-113 هيغل.**

ظلام دامس يلف المدينة
هدوء وسكون
خوف مفزع يتلحف به المحبون
في وسط البحر، الشاب وحبيبته
جالسين في المهد
متكئين أحدهما على الآخر
يئن كلاهما مرثية الحزن
وببصيص الامل
بشعرة معلقة
سيصلان الى اليابسة
ويقبلان الفجر

رغم ان القصيدة يلفها الحزن لمسارها الموضوعي الذي يأتي من تاريخ أمته الذي لعب بها القدر، إلا ان ذاتية الشاعر تحاول ان تكون فعّالة فتنفجر بأمل جديد.. بالوصول العاجل الى اليابسة والعيش لوحدهم هناك.

نعم يا حبيبتي الصغيرة
سنصل الى اليابسة
ونحيا وحدنا
لزمن قصير وحتى شروق الشمس

من الملاحظ ان الشاعر يستعمل المخاطب من أجل المستقبل ففيه تشرق الشمس الأبدية.

وهكذا الحال في قصيدته (مرثية الى شميرام) نجد نفس الشعور يلف القصيدة، الشعور بالتاريخ الحافل بالمصاعب لذا نراه يقول:

أخوتي وأخواتي ... يا أيها الأطفال
إذا فتحت فمي وغنيت ... في حضرة الأحباب
أغنية حبلى بالحزن ... في محفل الأعياد
أقتبسناها من أعماق الزمان ... من أعماق الأحزان
لعصرنا عصر الصعوبات ... في محفل الأعياد
حلت الأغنية وتجسدت على شفاهنا ... أخوتي وأخواتي

نجد هناك صراع بين قوتين، (الظاهر ـ الذي يتمثل بالتاريخ ـ وحيث غابت الشمس عن أمته كي لا ترسل أشعتها ودفئها الى أبناء اليتامى) والباطن (الذي يتمثل بشعوره وإشمئزازه تجاه ذلك. أو ذلك الشعور المكبوت في داخله الذي يبحث عن مخرج ليعّبر عن رثاءه وإشمئزازه لذلك). ولكن أمل الشاعر فوق كل هذا، فهو لا يبالي بل مصر للمضي قدما فهو يقول:

لا تقولوا مسكين ... لا تقولوا مسكين
كيف يستطيع ان يغني ... كيف يستطيع ان يغني

ويختار الشاعر لقصته شابة جميلة تقف على نهر دجلة تبكي تارة وتضحك في الأخرى، وتطلب الماء من دجلة التي ترفده من عينيها، تلك الدموع التي تركض وتتلهث من الموت وتبتسم وتتامل ان تصل الى نقطة آمنة بعيدة عن الموت.

وقد تحتوي القصيدة في نصها على حوار، لانها اي قصيدة الدراما هي عبارة عن تمثيلية ذات شخص واحد. ففي هذه القصيدة يكون الحوار بين الشابة والشمس، حين تلوم الشابة الشمس وتسألها لماذا لم تشرق في الماضي، في أكواخ اليتامى:

يا شمس يا شمس ... لا تأفلي يا شمس
لا تغيبي عنا ... فالليل مخيف
يا شمس يا شمس ... لا تأفلي يا شمس
قالت شمس الله... لم تشرقي في ذلك الوقت
كي لا تفرح الأشجار... البراعم والأزهار العطره
ولم تشرقي في الكوى
كي تدفا الأرامل واليتامى

ولكن الشمس تعترف بخطئها فتدلي رأسها من دفئ تراب الوطن وتختبئ وراء كورة وتشكل مع الماء والتراب ثلاثي مقدس يلف جثه الشهيد لتولد من جديد:

يا شمس يا شمس ... لا تأفلي يا شمس
يا شمس لا تغيبي ... فالليل مخيف
يا شمس يا شمس ... لا تأفلي يا شمس

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
الماء والشمس والتراب... ثلاثي مقدس
يلفهم الدنس
دخلو تلك الشابة الحبيبة
ليبدوا للجميلة رحمة ويمتلئ الكل بالرحمة
لينبع الماء من الينابيع... ويسقي الأبناء الحقول
وتشرق الشموس في الوقت المناسب ويتدفا الأرامل
كي يبنوا بيوتا جديدة

وفي قصيدة الشاعر يوسف نمرود كانون (السنونو وارز لبنان) الذي يأخذ قصته من الحرب الأهلية في لبنان حيث يتأمل شهر نيسان، وحيث الثلج يغطي جبال لبنان وتبدا الطيور بالرحيل فيقول:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
كان ربيعا
والثلج من على الجبل بدأ بالذوبان
والطيور تزحف
تارة تترك العش وفي الاخرى تعود
والفلاح المتعب
لا يزال ينتظر في حقله الواسع

ثم يخاطب الشاعر شجرة الأرز التي أعطت ظلالها للعشاق قبل ان يتاجروا تجار الموت بقضيتهم حيث يقول:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
تحت ظلالك أيها الأرز الجبار
كم من مرة
جلس الشاب يحرس
حبيبته الصغيرة... غارقة في النوم

وهي تحلم وتتجول
مع حبيبها ممتطين الفرس
ثم تتجلى ذاتية الشاعر في القصيدة وهو يرسم لوحة جميلة لمأساة الفلاح اللبناني حيث يقول:
[illegible]
فلاح تعيس
في حقل واسع دموعه تجري وتتدحرج ببطئ
على لحيته البيضاء أحترقت الحقول
ويبست الأشجار
وتأتي قصيدة الدراما كعادتها برؤية الشاعر وهو يرسم مستقبل المنطقة فيقول:
[illegible]
غدا سيتألق النور في وطني
غدا سيطلع القمر على الجبل
غدا السنونوة على شجرة الأرز
تجلس بأحترام
وفي قصيدة الشاعر شموئيل جبرائيل (لا لمجلس الامن) نجد ان الصراع يدور بين أحداث تشرين ووقائع مؤتمر السلام في أروقة الأمم المتحدة من جهة وبين ذاتية الشاعر أي أناه من جهة اخرى .
[illegible]
على صوت المدافع والقنابل
أستفقت من نومي... خرجت من الجنينة
صوت الخلاص يخترق أذني
سمعت من الأذاعة
كل المقاتلين معي

نجد ان الحدث يتجلى في الحرب، صوت المدافع التي أيقظته من نومه، أما ذاتيته فتتجلى في صوت الخلاص الذي ينبع من أناه ويملأ أذنيه، انه يحاول ان يطرد صوت المدافع من أذنيه.
الشاعر ينظر الى أعضاء المجلس كيف يجلسون بهدوء وبأعصاب باردة، فيقرا في وجوههم كل البعد عن القضية، يتشاجرون تارة وفي الأخرى يستريحون وفي النتيجة يرى الشاعر قرارات المجلس غير منصفة لسببين:
الأول: لأنهم بعيدون كل البعد عن القضية، فأبنائهم يعيشون في النعيم وليسوا في الحرب، وديارهم سالمة من أذى المدافع.
ثانيا: يرى الشاعر تحيز سافر لصالح جانب دون الآخر. من هنا تأتي معاناة الشاعر فيتأجج نار قلبه، لذا نراه يقول:

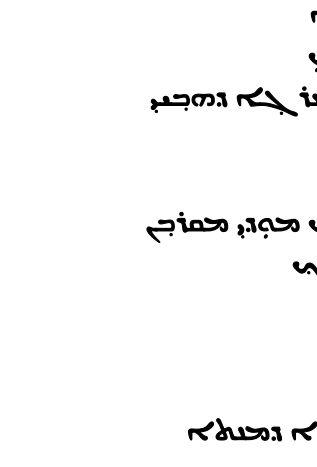
بدمائنا نعبد طريقنا في الميادين
لنقل للجميع أنهم يستحقون الحياة
وتبدد العقدة من على قلوبنا
الى أن يحل الهدوء والراحة
وتشرق شمس العدالة من جديد
شمس الحرية والمساواة
في وطن المشرق

وفي قصيدته (هدية لعيد الميلاد) يعبر الشاعر عن معاناة زوجة الشهيد وتكون ذكرى ميلاد أبنها اللبنة الأساسية في تكوين القصيدة لأنها حائرة لا تعرف ماذا تقدم لأبنها، تحاول ان تذكره بأبيه كيف كان وكيف رحل:

يا ولدي الحبيب... في ليلة ممطرة
من أيام الشتاء القارس
مع أصدقائه

خرج الى الكرم
دبٌ أسود ممتلئ بالحقد
منع النهار من الخروج
وقلع الأشجار
وبذر الزؤان
وزرع الشوك

ان معاناة الشهادة تتفاعل مع ذكرى ميلاد أبنها الوحيد ومن نتيجة هذا التفاعل تتأجج نار القصيدة فتضطرب ذاتها وتكشف عما يجيش في داخلها، حيث يقول:



في هذا العالم
ليس لي سواك
أنت امل حياتي وسراج رجائي
بعد يومين
عيد ميلادك
ماذا أقدم لك
في ذكرى ميلادك
دموع... قبلات
أم ضحكة يابسة
في القلب والشفاه
خذ هذا القميص المدمى
بدماء أبيك
ليكون ذكرى
لأقديك روحي

وكالعادة نجد شاعر الدراما لا يستسلم ابدا بل انه يرى المستقبل مشرقا، إنها الأرادة الخيرة لذا نجد شاعرنا ينهي قصيدته برؤية المستقبل فيقول:

ܚܕ ܕܒܪ ܝ ܚܪ
ܡܚܝ ܕ ܠܡܚܡܝ
ܡܒܫܒܚ ܡܒܘܓܕ
سيشرق الغد
ويبهج ينابيع
الطفولة الكئيبة

إلا ان الشاعر أقحم قصيدته هذه بالسردية الى حد يمكن عدها من القصائد الروائية لولا أستعماله بعض العناصر الغنائية .

مما مضى نجد شعراء المجموعة يخاطبون المستقبل (من حيث الفعل والضمير):

ܡܒܘܬ ܡܒܠ ܡ
ܚܒ ܡܠ ܠܚ
ܚܕ ܣܒܕ ܚܥ
نعم ايتها الجميلة الصغيرة
سنصل الى اليابسة
سنحيا لوحدنا
* * *

ܠ ܡܚܢ ܚ ܚ
ܡ ܚ ܡ ܡ ܡ
لا تقولون مسكين
كيف يستطيع ان يغني
* * *

ܡܠ ܡ ܡ ܡ قالت شمس الله
(اوراهم يـلدا)

ܡ ܚ ܚ ܚ ܡ
ܡ ܚ ܡ ܚ ܡ
غدا سيتلالا الضوء على ربوع وطننا
غدا سيطلع القمر على جبالنا

(يـوسف نمرود)

ܡ ܡ ܠ ..ܡ ܡ ܠ
ܡ ܡ ܡ : ܡ ܡ
ܚܕ ܕܒܪ ܝ ܚܪ
ܡ ܡ ܡ
ܚܕ ܡܠ ܠܚ
إلى أن يكون الهدوء والراحة
وتشرق من جديد شمس العدالة

سيشرق الغد
نعم أيتها الجميلة الصغيرة
سنصل الى اليابسة

(شموئيل جبرائيل)

أما من حيث كونها عناصر متلازمة لمراتب لغوية تكون الجملة (بدلا من الصوت او الكلمة) أساس البناء أما من حيث التكوين نجد هناك الفعل.
وهكذا الحال في قصيدة (المسيح يتكلم من خط النار - الشهادة - نيسان -...) من مجموعة (صراع الوجود) والعديد من فصائد المجموعتين (مفعد شاعر ، كل الأرض عند الحكماء سوية ، هكذا تكلم كياسا ، السرة والعشب والخلود) لمؤلف الكتاب.
إن بعض الشعراء المعاصرين أستفادوا من العناصر الدرامية في خلق شخصية غنية معقدة، فاتجهوا الى التراث بأنواعه للتعبير عن تجارب معاصرة ، فأبتدعوا لقصيدتهم شخصيات درامية ذات خلفيات مختلفة، فبعضها من الماضي ومن خلال الأساطير وحيث التراث العراقي غني بهذه الميثلوجيا كما لدى بطرس نباتي وأخرى من الحاضر من الواقع الاجتماعي كما لدى شاكر سيفو و... وأحيانا يلعب المونولوج دوراً هاماً في الدراما الشعرية للتعرف على الملامح الشخصية وأفكارها ومشاعرها الداخلية وكما لدى الشاعر نينب لماسو (البعض من قصائده) و.. ويتحدد الشكل في القصيدة الدرامية على هيئة خط عام أو سيناريو يشمل القصيدة كلها ، وهذا لا يعني أنها لا تحتوي على العناصر الغنائية في داخلها.
فمن بين من أستخدم التشكيل الاسطوري الى جانب التشكيل الغنائي في أدائه الدرامي الشاعر بطرس نباتي وكما في قصيدته ܐܢܐ ܗܘ ܕܚܙܝܬ ܟܠ ܡܕܡ - أنا الذي رأيت كل شئ) في قصيدته هذه يحاول الشاعر أن يسترجع التاريخ ليقرأه من خلال جامع آيا صوفيا التي كانت كنيسة فيقرأ الشاعر تاريخه الطويل بدءً من أساطير سومر والتي لا تزال خالدة بتقنيات أجداده الذين بنوا هذه الكنيسة فيقول :

ܒܝܬ ܩܕܝܫ ܕܐܝܬ ܒܗ ܟܠ ܡܕܡ
ܚܬܝܢ ܒܣܝܡܐ
ܒܣܝܡ... ܒܣܝܡ
ܩܕܝܫ ܩܕܝܫ ܩܕܝܫ ܐܝܟ
ܒܝ ܩܝܡ ܩܕܝܫ
ܐܠܐ ܡܠܐ ܐܢ
ܩܕܝܫ ܐܠܐ ܒܪ
ܩܕܝܫ ܩܕܝܫ ܩܕܝܫ ܐܝܟ
ܩܕܝܫ
ܒܪ ܡܠܐ ܐܠܐ ܟܠ ܡܕܡ
ܩܕܝܫ ܩܕܝܫ ܩܕܝܫ ܒܝ ܩܕܝܫ
من الأسوار العالية لتاريخنا
يهبطان بهدوء

ويجريان بهدوء
نهران مقدسان
من الجنة الإلهية
يا دجلة
أنت الذي رأيت جمال بنات أوروك
أنت الذي راى كل شئ
كما رأت اسوار آيا صوفيا

أمام هذا التاريخ وقصة بناء هذا الصرح العظيم وما آل اليه لا بد ان تنفجر ذاتية الشاعر لتنطق وتتساءل نهر فرات الذي كان رفيقا وشاهدا :

[illegible]
[illegible]
[illegible]
الى متى .. تبقى صامتا
أيها النهر ... تكلم لا تخف
تكلم ... وقل لنا

الشاعر يمزج بين الماضي والحاضر ، بين الذات الجريحة التي تتألم وهي تجد ثمار تعبها وحضارتها تصادر والحدث المتمثل بآيا صوفيا ، ليحصل على فعل درامي ينطق بكل أحاسيس الشاعر .

وهكذا في قصيدته ([illegible] - أغنية في بيراغمون) حيث تنطق معالم حضارته وهي تزين متاحف العالم برموزها وخلودها حين يستدعي قادة تاريخه ليصنع منهم أبطاله ، وحين يرى الشاعر ان صفحات التاريخ المظلم تعيد نفسها وتكرر كل يوم سرعان ما تقفز ذاته لتتزاوج مع موضوعه لترسم لنا تشكيله الدرامي :

[illegible]
من أعماق قلبي
ناديت كلكامش الواقف هناك
حمورابي ومردوخ بتماثيلهم
عشتار وبابها الشامخ
الى متى نبقى نحن وأنتم
مربوطين بنير العبودية

وهكذا في قصيدته ([illegible] - حين عدت من فم الأنهر الإلاهية) حيث يتجلى الفعل القصصي عنده منذ ان نزح والده قبل آلاف

السنين من منبع الحضارة (النهرين) حاملا سراجه وزيته .. أما أدائه الغنائي فيتشكل من خلال سقوط عرشه وأمبراطوريته وحيث عصفوره ينتقل من غصن لآخر طالما لم يجد غصن يأويه :

[illegible]
قبل آلاف السنين
أبي الشيخ
الذي أنحدر من فم الأنهار
حاملا سراجه
وزيته وضيائه
وآلاف الشموع

إلا أنه في قصيدته ([illegible] - خروج الشاعر من عالمه السفلي) طغت السردية على الاداء الأسطوري أولا وعلى ذاتيته ثانيا فأتجهت هذه القصيدة نحو القصصية الى حد كبير .

[illegible]
أنا حين نمت على صدر حبيبتي
أستفقت على الفرحة الكبرى وهي تملأ روحي
أردت ان أخفي سر وجودي
بين أجفان قامتها المقدسة

إجمالا أقول إن السردية واضحة في أغلب هذه النصوص، و الشاعر يلجأ الى التلوين في صيغ الخطاب فيستخدم المونولوج الذاتي والحوار والوصف الى جانب السرد .

أحيانا يتجه الشاعر بقصيدته الدرامية نحو الأداء الملحمي وبشكل مركز كما في قصيدته ([illegible] - ثلاث صباحات لبيت ترما) فتحس وكأنك أمام ملحمة قصيرة، يحاول الشاعر ان يستدعي التاريخ والتراث ليسقطه على ما تعكسه الطبيعة من أعمال وحضارة أجداده التي عصفت بشتاء قارس لا بثلوجه ولكن ببربريته .

إلا أن ما يجعل قصائده تبوب ضمن الأداء الدرامي لا الملحمي هو تزاوجه بين الذات والموضوع كما هو في الدراما.

وبنفس الطريقة يقيم الشاعر رمزي هرمز علاقة بين تاريخه الممزوج بالأساطير وحضارته النيرة مع ذاته التي تنفجر بمجرد انه يتذكرها فيتحدد مجال الصراع الذي هو المساحة المحصورة بين الماضي والحاضر ، الموت والميلاد (الانبعاث) إلا أن النتيجة دائما محسومة للأنبعاث ، فمدنه التاريخية في حركة مستمرة من أجل التخلص من حراشفها القديمة لتجدد الحياة في ميلادها كما يقول في قصيدتـــه ﺩ ﺳﻴﺎﺗﻲ - سيأتي :

ﺩﺍﺳﻴﺎﺗﻲ ﺳﻲ ﺣﻔﺎﺳﻢ
ﺳﻴﺎﺗﻲ ﻟﻠﻌﺎﻡ ﺩﻋﻤﺔﻛﻪ ﺩﻋﺴﻪ
ﺩﻩ ﺳﻴﺎﺗﻲ ﺣﻞ ﺳﻴﺎﺗﻲ ﺩﻋﻴﻪ
ﺳﻴﻠﻞ ﺩﻩ ﻫﻤﺒﻲ ﻫﺒﻪ
ﺩﺩﻩ ﻟﻠﻪﻟﻢ ﺩﻩﻳﻪ ﻟﻠﻪﻟﻢ ﺩﻩﻋﻪ
ﺩﻤﻲ ﺣﻪ ﺩﻟﻴﻪ ﻫﻴﺒﻪ
ﺩﺩﻩ ﻱ ﺃﺩﺓ ﺣﻠﻴﺴﺔ
ﺩﻩ ﺳﻴﺎﺗﻲ
ﻟﻴﺒﻪ ﺩﺍﺳﻴﻴﻪ ﻟﺄﻭﻋﺘﻪ
ﺩﻩ ﺳﻴﺎﺗﻲ
المدن تنفض أتربتها
والحياة في دهاليز الفحم
سيأتي على أكف عشتار
سينتظر انليل شيخا
وسيلحقهم آشور ومردوخ
من خلال الطين المثبت
جميعهم سيصرخون
سيأتي
حاملا حضارتنا على كتفيه
سيأتي ...

وفي قصيدته ﻣﻲ ﺩﺍﻣﻴﺎﺗﻲ ﺩﻋﻴﻪ ﺩﻫﻤﻲ - من شروق بين النهرين - نجد ان مدنه في حالة صراع مستمر من أجل التجديد وأعادة مجدها :

ﺩﺍﺳﻴﺎﺗﻲ ﺩﻱ ﻟﺪﻋﻴﻪﺩﻫﻤﻲ
ﺩﻱ ﻟﺪﻋﻴﻪ ﺩﻋﻴﻪﺩﻫﻤﻲ
المدن تبحث عن أعقابها
عن آثارها

إذا كان الأداء السردي طاغ على الأداء الغنائي الى حد ما لدى البعض كما لاحظنا في قصائد الشاعر بطرس نباتي ورمزي هرمز وآخرين ولو بدرجات متفاوتة عكس ما موجود لدى الشاعر عادل دنو وشاكر سيفو و.. وحيث الأداء الغنائي هو الطاغي .

فالشاعر عادل دنو تجده يمازج بين التاريخ والأسطورة والتراث ليصنع منهم صورة جميلة تكون أنعكاسا لصورة حبيبته (التي هي قريته او وطنه او شعبه) كما الحال في قصيدته ([illegible] - الأغنية والخبز المحمص - المحمر -) حيث يزاوج في قصيدته هذه بين تاريخ شعبه العريق - الذي يبدأ من سومر - والرقم 7 الذي هو من الأرقام المقدسة لما لها من مدلول والقيثارة السومرية التي أصبح وجودها ضروريا في المعابد وآثار حضارة عريقة تمتد لآلاف السنين وتراث قريته من حيث جدائل الصبيات والسلاسل الذهبية والملابس الفلكلورية التي تزين بها العروسات أيام زفافهن وأيقاع المهد و.. كل هذا من أجل ان يرسم صورة حبيبته بمعالمها القروية وتاريخها العريق بابعادها الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) فيقول :

[illegible]

....

من سيغني لي
لأرقص على اللحن الأكدي سبع رقصات
من سيغني لي لأشد على يد حبيبتي
المنحلة في أعين السومرية
من سيجعلني أتوقف كي أكشف عن وجه جسد الهيكل العامر
من سيعلمني كي أسبح في البحار المنصوبة واحدة فوق الأخرى
وهي حبلى بلهب النار
من سيغني لي
حينها يداك وحدها تستطيع إنتشالي
بجدائل راسخة وقرى مداهمة للفوهة الحمراء

والتراث يكون حاضرا بعاداته وتقاليده الذي يدغدغ ذاته ليكون حضوره أكثر فاعلا

[illegible]

من سيغني لي
والآثار المحفوظة .. عطرها يفوح من أمام رجليك في الطرقات
اليوم قد جمعت قبلاتي وذكرياتي بحملٍ منسوج عليك
تلك الآثار من حملي تسقط ..
معي تدفن بملابس فلكلورية .. ملابس العرس المتنكرة
تلك التي تتلألأ في كؤوس الخمر المعتق
والمؤمن لديك منذ أزمان

أتجه الشاعر شاكر سيفو الى التراث بأنواعه لأنتقاء العناصر الدرامية المهمة ليوظفها في نصه الشعري ، إلا أنه لا يحشد المفردة التراثية بدلالاتها القديمة والحاضرة في ذهنه والقارئ ، بل يتوقف عندها طويلاً يتأملها وينتقيها ويشحنها بروح معاصرة ، ثم يعيد تشكيلها وصوغها بما يتناسب مع الدلالة الوجدانية لا الأتصالية ، وقد يغير من أبعاد صياغتها فنياً، وقد يحطم من أنسقتها ليخلق لنفسه نمطاً جديداً تتحقق رغبته ورغبة جمهوره في المتعة الفنية المتوقعة من إبداعه ؛ فضلا لما ابتدع لقصيدته من شخصيات درامية ذات خلفيات مختلفة، فبعضها من الماضي ومن خلال الأساطير وأخرى من الحاضر ، ليجعل منهما أقنعة يتحرك من خلالها ويفجر طاقاته عبر لعبة الوصف، والتلمّس، وعبر التصاق قصائده بهاجس الوجود الذي يتسع كثيرا ليضم بين دفتيه تاريخا طويلا يمتد الى أكثر من 7000 سنة فلعب المونولوج دوراً هاماً في صوره الدرامية للتعرف على مدوناته الشعرية الجميلة في ملفوظات مشحونة بالدلالة الشعائرية والمشاكسة الحسيّة معتمداً فيها على الملامح الشخصية وأفكاره ومشاعره الداخلية لتحديد الشكل الذي جاء على هيئة خط عام أو سيناريو يشمل القصيدة كلها بسردها المباشر برموز تهز الوجدان بإنسيابية تمليها المشاعر والأحاسيس والإنفعالات ، متشابكة في لوحة تعبيرية واضحة المعالم رغم كثافة ظلالها فتتحرك هواجسه بالنيابة عن الرعب المتأصل في ذاته المصابة بخوف مستديم طفوليا (من أن تبلع مدنه وحضارته) لتمكنه من الولوج إلى الباطن فتتحرك هذه الهواجس مشكلة القسم الغنائي في قصائده وبأشكال مثيرة تتراءى بقدر التخيلات المتحفزة في أعماق الذات كما هي رؤى الأحلام والكوابيس والمرئيات التي يتحسسها المعني بحالته . كما نلاحظ في قصيدته (قيامة جديدة) :

إن لم تحملني الشمس فهي مظلمة ومريضة
إن لم تحملني السماء كذلك هي يابسة
وإن لم تولد بين يدي فهي ميتة
وهكذا تبقى السماء راسخة في مكانها
وإن مشت حياطينها فقلبها أسود
وان أرادت هذه الحياطين ترك أماكنها
سنحمل أضلعنا ونضعها عوضا عنها

وقد أتكأ الشاعر شاكر سيفو كثيرا في بناء صوره الدرامية على معطيات تراثية من واقعه وأغلبها معاصرة له كالقماط والملابس التراثية وشخصيات قريته ومعالم مدنه و... وتصبح بأنعكساتها على الواقع هي الصورة المجسدة للكيان وصراع الانسان في الحياة بشكل عام ولشدة إلتصاقه بالواقع استطاعت أناه ان تسحب القصيدة خطوة ما نحو الغنائية بمعنى آخر أستطيع ان أقول أستطاع الشاعر أن يدفع السرد القصصي ليتقمص الغنائية أسوة بزميله عادل ونينب وأبراهيم يلدا ويوسف نمرود و... وعكس بعض زملائه من أمثال بطرس نباتي وجبرائيل ماموكا و.. وآخرين وحيث أستطاعت السردية ان تسحب الفعل الغنائي نحو محورها.

لقد اتكأ الشاعر كثيرا على مهارته في صياغة الشعرية، والاختزال، والعناية بالتصوير في بناء صوره الدرامية التي تأخذ التقعر الشكلي الذي يشبه المرآة المقعرة لتلائم ما نسجتهُ مخيلته من التقصد الوجودي، لما له من دلالة راسخة بعمق الصورة المسخرة لتراقب وتعكس تحولا مهما في تجربته في النظر الى الأشياء الرامزة التي يتشكل منها المشهد الشعري المبني على معطيات تراثية من واقعه واغلبها معاصرة له كالقماط والملابس التراثية وشخصيات قريته و... وكما في قصيدته (عدحمه دهلهه دهلم !!! – عذرا يا إلاهي)

حس حهلل هه هنا هنابهه اهنا هنابهه دعمجم عمحمه دعمجم حس
هلحه لهنا هنابهه دعمجم ودعمجم معمجم هلشه
هنلهه حمحلهلل هلحنه دعمجم هنلحه هلحه هه هلهنبهه حمحلهه
عدحمه لهنا هنابهه دعمجم (عدحمه) حمه هلهنبهه هه عدحمه
هلحه لعمفاجم عدحمه معمجم هنلحه

لأني من شعاع إسمك السماوي نسجت أشعة أسمي
طوبى لأشعة أسمك وشمسك وسمائك الألاهية
ونحن أخرجنا آلاف الشموس من آلاف الليالي المظلمة
شمئيل أنت كلك مشمسة وأجمل من الشمس
طوبى لجمالك السماوي والمشمس
وهكذا في قصائده الأخرى المنشورة في دواوينه .

إلا ان الشاعر نينب لماسو يحاول في قصائده أستحضار الآخر او لنقل أستدراج الماضي من خلال أستخراجه من الداخل على مستوى بنية الأستعارة وتوظيف عناصر سردية وحوارية بكثافة واضحة مثل حشد التوصيف والتراث و.. في قصائده بعد ان يقيم بينها تمازج (بين الماضي والحاضر) كما في قصيدته المعنونة الرقم 430 والذي يشير به لداره وذكرياته وأناه التي تتحنن لتلك الذكريات فتستحضرها لتعيش معها ، فالدار هي ذات القصيدة/ ذات الشاعر المتلازمة بقلقها وأوجاعها وأسئلتها الملحة لاسيما على المستوى الوجودي الإنساني...

ܫܕܪ ܫܡܥܬ ܡܢ ܒܝܬ
ܒܝܬ ܫܕ ܡܕܝܢܐ ..
ܡܢܐܪܐ ܡܫܡܫ ܡܢ
ܫܠܝܬ ܒܝܬ ܒܫܩ
ܡܒܝܬ ܒܝܬ ܒܝܬ
ܡܐܝ ܐܡ ܒܝܬ
ܒܝܬ ܒܝܬ ܒܝܬ
ܒܝܬ ܒܝܬ ܒܝܬ
ܒܝܬ ܒܝܬ ܒܝܬ
ܒܝܬ ܒܝܬ ܒܝܬ
ܒܝܬ ܒܝܬ ܒܝܬ

أسكفة من الماضي[25]
وكأس ملأى
وخمسة وعشرون خريفا
كرمى لثمانية فصول ربيعية
ولسياج تلك الحديقة
ومدخل تلك الدار
كافية لتحرق أحمالا
لثلاثة وثلاثين عاما

إلا ان حركة الخطاب الموجهة نحو ضمير المخاطب تأتي من خلال أنا المتكلم (الحاضر الذي يكمن في أساسه المزاج النفسي) الممزوجة بالذات الاخرى (الماضي المستوعب فنيا) مكوناً بذلك الأنا الأخرى للذات التي تتكلم في الخطاب وتجسد صورة الفعل بحثاً عن إجابات معلقة لأسئلة الذات والآخر في أشتباكهما لا سيما على مستوى التجربة الوجودية :

ܒ ܒܡܠܟܬ ܒܝܬ ܒܝܬ
ܒܝܬ ܒܝܬ ܒܝ ܒܝܬ
ܒܝܬ ܒܝܬ ܒܝ
ܒܝܬ ܒܝ ܒܝܬ ܒܝ
ܒܝܬ ܒܝ ܒܝܬ ܒܝ
ܒ ܒܝ ܒܝ ܒܝ ܒܝ

[25] كما ترجمها انور اتو

" تموت الاشجار واقفة "
أما شجرتي
فقد سقطت مثل صباي الجريح
في حدائق الحرية
وقد سقطت ظلالها أيضا
مع ربيعي في كأسي الملأى
كالنجوم المتناثرة
في ليلة صافية

الفصل الرابع

الشكل

رافق الأنقلاب في المضمون أنقلاب مماثل في الشكل... هذا الأنقلاب يعتبر من الظواهر المهمة التي ميزت الحداثة في الشعر فوضعت حدا للمفهوم الكلاسيكي الذي كان (ولايزال) ينظر الى كل بيت من أبيات القصيدة كوحدة مستقلة، في حين يرى المعاصرون خلافا لذلك فالقصيدة كلها هي الوحدة البنائية وليس البيت . الأمر الذي دفع بالشكلانيين الروس ان يستخدموا كلمة الشكل بمعنى واسع يتضمن ما نسميه بالمحتوى[26] حيث كان رائدهم شكلوفسكي صادقا حين قال (الشكل يخلق المحتوى...)[27] إذ لم يعد الشكل تلك االقشرة التي تحيط بالمضمون، ولم يكن هدفا أو غاية، بل توليد فعالية جمالية جديدة... إنه بنية حركية تتسلسل فيه الأفكار بشكل طبيعي على أيقاع الكلمات تاركا وراءه تناغما بين المضمون والشكل وبين اللغة والموسيقى. ويعتبر الأيقاع (الوزن) عاملا مهما في إنتظام شكل القصيدة او الحجر الأساسي في بناءها، أي بمعنى آخر فالأيقاع هو الذي يوثق العلاقة بين الفكرة والشكل باطنيا فتنزل القصيدة بلباسها الكامل.

في القرن الثاني الميلادي يعتبر برديصان كما يزعم البعض (المولود سنة 154م) رائد الأنقلاب الذي حصل في الشعر السرياني عندما أخضع القصيدة الى قوالب الوزن اي ما تسمى بالقصيدة الكلاسيكية، حيث كان الشعر يكتب في ذلك الحين او لنقل عند وفا الآرامي (المولود منذ قرون قبل الميلاد) بشكل نثري. وقد نوه عنه أنطون التكريتي في كتابه (علم الفصاحة) حيث قال [28]: "... والبحر الخامس (في الشعر) هو المؤلف من أوزان سداسية وسباعية وتزيد أحيانا وتنقص، وهو لرجل يقال له (وفا) من فلاسفة الآراميين ونظم الشعر الذي عالجه هذا الشاعر المغمور من أجيال عديدة... "

إلا ان بريصان ومن جاء من بعده من مار أفرام وغيره وظف القصيدة من أجل نقل الأيمان المسيحي ونشره بين الناس على شكل أناشيد (مداريش) ترتل من قبل

---

[26] الشكلانية الروسية – بقلم رينيه ويليك – ترجمة د.عبد الله الدباغ الثقافة الاجنبية عدد 3 سنة 1988.

[26] الشكلانية الروسية نفس المصدر.

[27]الشكلانية الروسية نفس المصدر.

[28]) راجع اللؤلؤ المنثور في تاريخ العلوم والاداب السريانية تاليف البطريريك اغناطيوس افرام برصوم ص19.

جوقات كنسية ، فاعتبرت ما تسمى بالقصيدة الكلاسيكية حداثة لذلك العصر، فأصبحت القصيدة السريانية تسير بأتجاه واحد مستقيم. من حيث المضمون تكون جدلية او في المدح او... الخ. المهم إنها لم تخرج من إطار الكنيسة وحتى التي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر لم تخرج من الإطار الذي رسمته لها القصيدة الكلاسيكية من حيث المضمون والشكل، فجميعها أمينة للقصيدة الكلاسيكية، رغم إنها لم تكن بتلك القوة، لأن الأدب السرياني مرّ بفترة الإنحطاط منذ سقوط الدولة العباسية سنة 1258م لذا فإن القصيدة التي ظهرت في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كانت تواصلا مع قصائد القرن السادس عشر، إلا ان القصيدة السريانية وخاصة في الثلث الاخير من القرن العشرين إنطلقت إنطلاقة جديدة وخاصة في العراق. فالبعض من هذه القصائد رافق الأنقلاب في المضمون إنقلابا مماثلا في اللغة والشكل، والبعض الآخر أحدث إنقلابا في اللغة والمضمون إلا أنها حافظت على الشكل التقليدي، وهناك قصائد أخرى خرجت من المضمون إلا أنها بقت أسيرة للغة والشكل.

إلا أني هنا سأتناول الحداثة من حيث الشكل، وكما قلت لا أعني بالشكل القشرة، لذا ساتناول التجديد في الشكل كونه كما قلت بنية حركية تتسلسل فيه الأفكار بشكل طبيعي على أيقاع الكلمات تاركا وراءه تناغما بين المضمون والشكل.

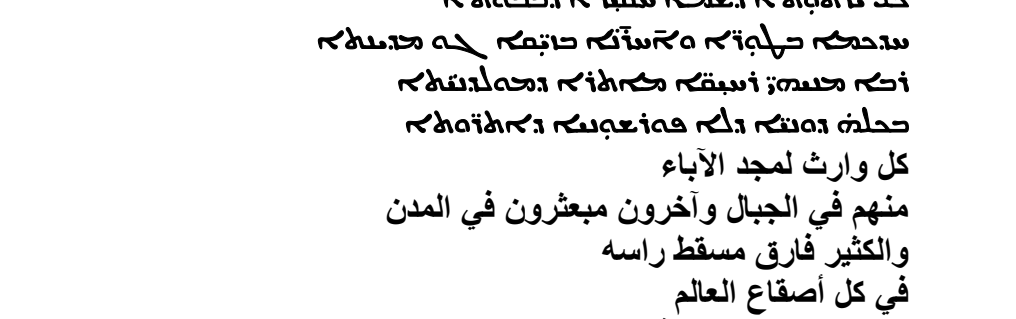
ان جميع القصائد التي ظهرت في السنوات السابقة لمنتصف القرن العشرين كانت تقليدية ، لغتها بسيطة، مضمونها لم ينحرف إلا قليلا عن مسار قصائد القرن الخامس عشر وحتى العشرين، اما من حيث البنية، فبناؤها كلاسيكي تمتاز بنمطية مفاصلها (دعاماتها) على مدار القصيدة. ويعتبر البيت هو اللبنة المتجانسة في بناء صرح القصيدة، وتكون أمينة للوزن والقافية أيضا. البعض من هذه القصائد أستعملت الأسلوب الشطري والبعض الآخر كتبت درجا كما في قصائد توما أودو(المتوفي في 1918) ، موشي دومن (1872 - 1918)، فريدون بيت أوراهم آثورايا (1891 - 1925) داويذ كوركيس مالك (1876 - 1931)، بولس سرمس (1872 -1939) أدي الخاص (1897-1959) زيعا بيت زيعا (المولود في 1897) أبرم بنيامين ومنصور روئيل وكوركيس بنيامين، عابد بتي،.....

كما نجد في قصيدة الشاعر أدي الخاص :

ܫܡܥܬ ܩܠܗ ܕܛܠܝܐ ܒܟܝܐ ܒܐܘܪܚܐ
ܠܐܠܗܐ ܠܡܥܒܕ ܠܓܢ ܡܢ ܒܝܬܐ
ܒܝܬ ܐܒܐ ܒܐܒܠ ܒܥܠܐ ܒܐܒܝ ܒܝܬ
ܒܟܝ ܠܒܝ ܒܐܘܪ ܠܐ ܒܟܝ ܒܐܘܪ
ܒܐܒܠ ܒܐ ܒܐܟ ܒܟ ܒܐܘܪ ܐܝܟ
ܒܐܦܥܠ ܡܢ ܒܐܒܐ ܐܠܐ ܒܐ ܡܠܐ
رأى الصبي أناسا حاملين ميتا
كي يدفنوه خارج القرية
وراء النعش سار الولد
وهو يبكي ويضرب التابوت

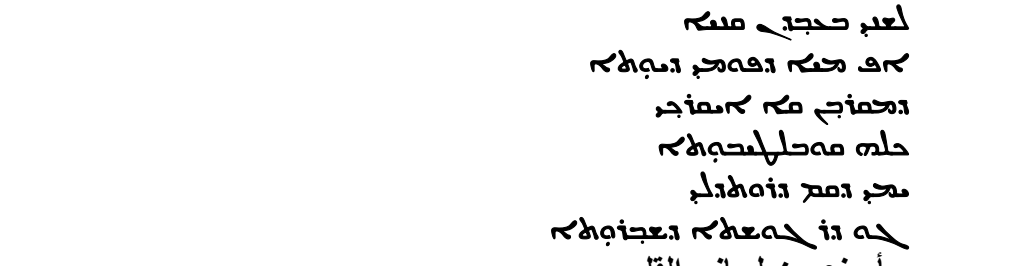
كان يقول يا أبتي أين يأخذوك
ويفارقونك من أهلك وبيتك

او كما يقول كيوركيس بيت بنيامين الأشيتي، المنشورة في جريدة الصوت الآثوري1976 حيث يقول في قصيدته (من هم الاثوريون).



كل وارث لمجد الآباء
منهم في الجبال وآخرون مبعثرون في المدن
والكثير فارق مسقط راسه
في كل أصقاع العالم

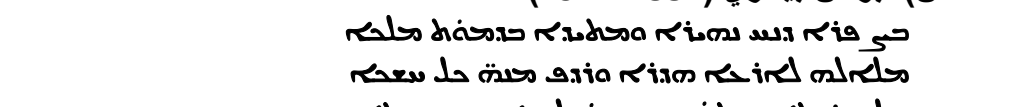
او كما يقول شليمون بولس في قصيدته (اليك يا امي):



سأصنع من لساني القلم
ومن لعابي الحبر
لأقدمه إجلالا اليك
كل الأحترام
أمي كنت تدغدغيني
في مهد الطفولة

نلاحظ فيما أستعرضناه ان البيت هو اللبنة المتجانسة في صرح القصيدة ووحدتها الأيقاعية والنغمية اي بمعنى آخر يكون البيت مكتملا داخل سياجه، أي مكتفيا بذاته، فتتطابق حدوده العرضية بحدوده التركيبية إضافة الى دورانها حول نقطة ثابتة ، لذا لا تختل القصيدة إذا قطعت بعض أبياتها وأحيانا إذا قدم بيت على اخر.

وهناك قصائد اخرى بقيت أمينة للشكل والمضمون واللغة أعني لا زالت تستعمل اللغة الطقسية كما في قصائد الشاعر بولس بيداري، ابرم عما، بشيرطورايا، الخوري افرام جرجيس، يوحنا سلمان، دنحا توما، يوحنا دولباني ، وبعض قصائد بنيامين حداد ... وأغلب شعراء سريان المغاربة. كما نجد في قصيدة (غروب الشمس) لبولس بيداري (1887-1974) :



غدا سيشرق النجم
ويعرف كملك
ويملأ الارض وقارا
ويطرد منها الظلام
ويعم الفرح الكون
بانبعاث الحياة من الموت

أو في قصيدة يوحنا دولباني (المدرسة) :

ܡܢ ܒܬܪ ܗܠܝ ܕܐܡܪ ܐܢܐ
ܐܢܐ ܟܝ ܐܡܪ ܐܢܐ ܐܡܪ ܐܢܐ
ܐܢܐ ܒܬܪ ܕܝ ܒܕ ܐܢܐ
ܠܐ ܡܫܬܠܡ ܐܢ ܡܫܚܪ ܠܐ
عش حبيب أنت
ومرج أنت هنيئ وطيب
وعد أنت ظافر وحكيم
طوبى لمن تضمينه

أو كما في قصيدة بشير طورايا (الحب الخاطف)

ܚܠܠܐ ܚܦܐ ܒܚܐ
ܐܢܐ ܒܬܚܐ ܒܐܢܐ
ܐܢܐ ܠܐ ܒܐ ܒܚܐ ܒܐ ܠܐ
ܐܢܐ ܐܠܐ ܒܚܐ ܒܚܐ ܠܐ
التقيت بشابة بنت عشرين، ودعتني بأهداب عينيها
لم تمنح مجال للعقل ليفحص طلبها
وكالعاشق الولهان أقتفى أثرها

وتمتاز هذه القصائد بلغتها الرصينة وسبكها المحكم ووزنها.

أما القصائد التي خرجت من الإطار التقليدي من حيث اللغة والمضمون وأبقت على الشكل التقليدي فهي قصائد الشاعر لطيف بولا ، فائق بلو ، كيوركيس آغاسي وبعض قصائد عوديشو ملكو وسوزان يوسف وجان الخاص وبعض قصائد نمرود يوسف وغيرهم من الشعراء اللذين تناولنا قصائدهم في الفصول السابقة كما نلاحظ في قصيدة الشاعر لطيف بولا وبالأسلوب الشطري وكما في قصيدته (ܐ ܡܐ ܚܠܐ . اه يا بيتنا) حيث يقول :

ܐܡܪ ܒܐܢܐ ܚܠܐ ܐ ܒܐ
ܠܐ ܐܡܐܡܐ ܒܐ ܐܡܐ ܐܡܐ
ܐܡܐ ܒܐ ܐ ܐܡ ܐܡ ܐ ܐ
ܐ ܐ ܒܐ ܐ ܐ ܐ ܐ ܐ ܐ
ܐ ܐ ܐ ܐ ܐ ܐ ܐ ܐ ܐ ܐ
ܐ ܐ ܐ ܐ ܐ ܐ ܐ ܐ ܐ ܐ

ܒܝܬܢ ܒܝܬܢ ܫܒܩܬ ܒܟ ܒܥܕܬ ܥܢܟ
ܘܟܠ ܒܝܬ ܐܒܘܟ ܡܘܨܕ ܟܡܐ ܒܝܬ ܐܠܐܣܪܝ
ܨܪܬ ܟܐܠܩܒܪ ܣܐܟܬܐ ܘܐܠܗܘܐ ܒܓܘܒ ܓܪܦܟ
ܐܫܒܐܚ ܐܓܕܐܕܢܐ ܘܐܠܛܝܘܪ ܘܐܠܚܫܪܐܬ ܘܚܕܗܐ ܬܓܘܒ ܦܝܟ
وهكذا لدى الشاعر كيوركيس آغاسي:
ܣܝ ܬ ܡܡܚ ܣܝ ܬ ܣܝ ܕܣܠ
ܚܕ ܟܠܗ ܟܠ ܕܢ ܥܡܠܣܠ
ܟܚ ܡܡܚ ܟܠ ܠܗ ܥܡܠ ܠܗ
ܚܕ ܟܠܗ ܟܠ ܕܡܠ ܟܚܣܠ
أيها الحاصدون أنهضوا لنحصد الحصيد
ها قد حان الوقت للتخلص من نير العبودية
أيها الفلاحون أنهضوا، لننتكب منجلنا
ها قد حان الوقت لنرفع صوتنا
أما القصائد التي خرجت من النمط التقليدي يمكن تقسيمها كالآتي:

1 - القصيدة المقطعية : حيث تحولت القصيدة الكلية الى قصائد جزئية تسمى (العنيان) وهي تشبه الارجوزة في الشعر العربي ، حيث يربط المقطع بالآخر آصرة تساهمية وقد تكون هذه الآصرة ضعيفة أعني كل مقطع يكون شبه مستقل عن الآخر، وترتبط المقاطع فيما بينها بخيوط شبه وهمية من حيث الموسيقى والمضمون كما في قصيدة (شهيد من ديره بون، حقوق الانسان - من ديواني شهيد من ديرا بون) (الهدوء، وقفة على ساحل البحر، صوت الجرس - من ديواني المطر لحن الذكريات) وقصيدة (يحيا وطني من ديواني صراع الوجود).
كما في (ܫܗܝܕ ܡܢ ܕܝܪܐ ܒܘܢ – شهيد من ديرا بون) :
ܟܐܠܒܠ ܟܐܟ ܒܚܪܝܢ ܡ
ܟܐܢ ,ܡ ܡ ܟܡܐ ܡܠܟ
ܟܐܒܓ ܟܓܒ ܟܐܠܠ ܥܡܠ
ܟܐܟܠ ܟܡ ܟܓܒ ܫܒܩ
* * *
ܟܐܢ ܡܠ ܟܐܟ ܟܡ
ܠܡܠ ܟܐܒܫ ܒ ܟܠ
ܟܐ ,ܡܡ ܡ ܟܐܒ ܡ
ܟܐܒܐ ܡ ܡܡ ܟܐܟ
من ديرا بون... القرية الجميلة
غابت عنها الشمس
وتركت الطفلة تبكي
لأن عينيها الطاهرتان تريان الموت

إنها فلاحة
تلتقط الحنطة وتجمعها في التابوت
ومن الحان المنجل والشهادة
غنت اليوم هذه المرثية

نجد أن الشاعر في كل مقطع يرسم لك لوحة جديدة ، أي ينقلك الى عالم آخر. وبمجموع هذه الصور تتكون الصورة الرئيسية.

وقد تكون الآصرة قوية بين المقطع والآخر اي تكون الأستقلالية ضعيفة، حيث ان الشاعر لايبتعد كثيرا عن المركز، بل يحوم حوله بحلقات او دوائر في كل دورة يدخل الى دائرة اخرى، انها تشبه الدوائر التي يحدثها الحجر عند رميه في الماء الساكن، كما في قصائد الشاعر عوديشو ملكو (المقطعية) المنشورة في جنان القوافي (الانسان ، اليافع ، نيسان) وكذلك في قصيدته (يوم زفافي) من ديوانه قيود واجنحة وكذلك في قصائد الشاعر فائق بلو كما في قصيدته (علمني سلام على وطني) يقول فيها :

عملي هي ملهة حدا نحو
ملعلم هي هالتي عبر الحقول
محزم لمعلم حاس الجبين
ه جعم حعلمها لي حدا الجعجة
+ + +
نمة اسنا لعصفر الحبيبا
هي مهد الاطفال استعير حبي
ومن دموعهم اتعلم السلم
واركض مسرعا لاحضن ضياء النصر
محدقا مستسلما لاصابع الخجل
* * *
الاشعة ترقص لشمس الحرية
وصلابة الارض تهز العتمة
وارى الحب منتشر بعمق
لاقطف ابتسامة متوجة بالحيوية

القصيدة تتكون من عدة مقاطع تر بطها آصرة تساهمية اسوة ببقية شعراء المجموعة وكما الحال في قصيدة (الموت) للشاعر نمرود يوسف التي يقول فيها :

حسرة على حل ملء كياني
جعجم تحلجبجة لتحلجبجم
كياني لي هبة جعجنا لمحلجة

ܟܝܢܬ ܟܬܒ ܒܟ ܐܚܕ ܒܟ ܐܝܓ
* * *
ܡܐ ܕ ܟܒܥ ܒܥ ܟ ܟܝ
ܡ ܟ ܒܒ ܟ ܒ ܟ
ܡܐ ܒ ܐ ܒ ܒ ܐ
ܡ ܒ ܒ ܒ ܒ ܒ
ܟ ܒ ܒ ܒ ܒ ܒ
الموت ضيف يقرع بابنا
يجعل العدو على عدوه يبكي
ضيف غير منتظر أرسلته الملائكة
المجد لأسمه في الأيام المباركة
ضيف غير مدعو يداهم الباب
إذا لم تقبله سيمد يده
ستستسلم له لقوته
لا تنتظره فليس له موعد للقدوم

نجد ان القصيدة تتكون من عدة مقاطع، كل مقطع يرسم صورة من صور الموت. وتكون الآصرة أكثر قوة كما في قصيدة (يوم زفافي) للشاعرعوديشو ملكو التي تتكون من عشرة مقاطع، كل مقطع يرسم صورة ليوم الزفاف، اي حالة من الحالات. ففي الأولى تزين الطبيعة نفسها وفي الثانية السواقي تغني أغنية الزفاف وفي الثالثة تنثر أوراق الأشجار لتفرش الطريق أمام العرس وفي الرابعة العجائز ترقص كالضباع وهي تتذكر شبابها وهكذا... جميع هذه الصور تدور حول نقطة واحدة ألا وهو يوم الزفاف عند عوديشو ولحظة الموت عند نمرود. وهكذا الحال في قصائد حورية آدم وبنيامين حداد (شاعر انا)... الخ .

وهناك اسلوب ثالث للأنقلاب في الشكل وهو الاسلوب العنقودي الذي طرحته أنا من خلال دواويني الشعرية. حيث يقوم الشاعر بتحويل البيت الشعري الى مقطع، اي تجزئة البيت الواحد الى مجموعة ابيات جزئية شبه مستقلة، وكل بيت عبارة عن دعامة واحدة. اي ان البيت الواحد ، خاصة الأبيات (الأوزان) الطويلة يتفكك الى كتل مفصلية تتجمع في مقطع واحد تجمعها آصرة تساهمية قوية حيث يتخلص الشاعر من الرتابة الوزنية في الأوزان الطويلة التي تتطلب من الشاعر نفس طويل لقراءة البيت الشعري بدعاماته العديدة ذات أيقاع واحد كما في قصيدة (الأمل، رسالة من زوجة شهيد، صلاة اليوم، غني أيها القبر، وجود بلا صدى - من ديواني شهيد من ديره بون) و (الهدوء، وقفة على ساحل البحر، صوت الجرس، قراءات من اعماق الليل - من ديواني المطر لحن الذكريات) وقد أنفردت في هذا الأسلوب، كما تجد في قصيدتي (أستفق ياولدي) من مجموعة ألحان شابة.

ܒ ܟ ܒ ܟ ܟ ܟ
ܟ ܒ ܐ ܟ ܟ
ܟ ܐ ܟ ܟ ܟ
ܟ ܒ ܟ ܟ ܟ

ܐܝܬ ܕܥܠܡܐ ܒܐܝ
ܐܝܠܐ ܐܒܝܢ
* * *
ܡܐ ܕܚܫܐ ܐܢ ܕܘܝ
ܡܕ ܟܠܒܐ ܕܥܒܪ
ܒܦܘܡܐ ܕܟܠܒܬ
ܕܫܥܐ ܕܡܠܟ
ܡܒܕܠܒ ܕܢ
ܕܫܡܝܢ ܕܒܟ

أستفق ياولدي
ها قد أشرقت الشمس
وأحتضن الشعاع
دموع الفجر
المنثورة
على سفح الجبل
* * *
أستفق ياولدي
قبل ان تغيب الشمس
وتمتد أجنحة
الظلام الدامس
وأصنع لنفسك وقتا
في زماننا المفزع

حيث نجد ان الآصرة داخل المقطع او بين المقاطع قوية.
وهناك أسلوب آخر أستعمله كل من يونان الهوزي وأديب كوكا وألكسندر يوسف في قصائدهم، حيث أستعملوا شكلا لينا، تارة تتلمس إنفجارا في البيت الشعري مما يحدث فراغا وصمتا بين دعامتي البيت الواحد كما نجد :

ܠܟ ܠܗܘ ܡܠܬ ܨܠܘܬܝ ... ܒܥܝܢܝܟ ܒܥܝܢܝ
ܡܠܬ ܡܠ ܨܠܘܬܝ ... ܠܥܝܢܝܟ ܠܒܝ
صلاتي إليك... لعينيك
وقلبي أسير لشعاع وجهك
(اديب كوكا)
ܒܟܝ ܒܟ ܒܥܝܢ ܒܥܝܢ ܒܟ ܢܘܪ
ܒܟܝ ܒܟ ܒܥܝܢ ܠܝ ܠܝ ܚܠܨ
أبكي ايتها العين - أحترقي أيتها النفس
أبكي أيتها العين - ليس لي خلاص
(ألكسندر يوسف)

حيث يلاحظ هناك فراغ او توقف او ما يسمى بالصمت المقحمم بين دعامة واخرى. وأحيانا تختفي هذه الدعامات تاركة وراءها خيوطا من التناغم تسحبك الى المعنى كما نجد :

واقف انا...
أنتظر انا...
بلا خلاص
(الكسندر يوسف)

أنا متلهف
أرى - أريد
(يونان الهوزي)

البعض من هذه القصائد حافظت على حدود المقاطع والبعض الآخرى أختفت هذه الحدود كما في قصيدة صلاة الروح لأديب كوكا، وأنتظار للحب الضائع لألكسندر يوسف وغيرها...

من الملاحظ عن هذه القصائد (المقطعية) إنها غنائية تستعمل أوزانا قصيرة او متوسطة (4،5،8) المتساوية الدعائم اي بسيطة. وتكون الدعامة هي الوحدة البنائية للمقطع الواحد، والمقطع بدوره يكون الوحدة البنائية للقصيدة .

2- القصيدة الكلية : وهناك أسلوب آخر وخاصة المتبع في قصيدة الدراما والقصيدة الروائية. حيث تدخل الجملة في أساس البناء ، حيث تكون القصيدة وحدة متكاملة، أما الفواصل التي توضع داخل القصيدة فهي حدود وهمية، لا تستطيع تجزئة القصيدة الى مقاطع بل إنها مجرد محطات أستراحة، أحيانا يستعمل الشاعر (الدراما) بعض فنون الشعر الغنائي كالأنفجار الذي يحصل في البيت الواحد سواء زحزحة دعاماته وخلق فراغ بينها او بتر احدى دعامات البيت الواحد، او تكرار بعض الاصوات او الجمل لتخلق ايقاعا جميلا. لان قصيدة الدراما تتكون من القصيدة الغنائية والقصيدة الروائية.

أما من حيث الوزن، البعض منها يستعمل وزنا واحدا على طول القصيدة كما في القصيدة الغنائية (البرد) للشاعر بنيامين حداد الذي يكون البناء كليا وليس مقطعيا كما لاحظنا في أغلب قصائده الغنائية إلا ان الشاعر يستعمل الصوت بدلا من الجملة او الكلمة في بناء قصيدته أسوة باقرانه شعراء القصيدة الغنائية حيث نراه يقول:

ܚܠܥܡ ܕܟܠܒܐ
ܚ ܡܠܐ ܐܝܟ
بالإمس... في الربيع
أيتها الحبيبة
كان لي أصدقاء
شقائق النعمان...
وبعض الفراشات
أجنحتها كأجنحة الملائكة
مزركشة بآلاف الألوان

والبعض الآخر يستعمل أوزان حرة كما في قصيدة الموت والميلاد للشاعر أوراهم يلدا حيث يقول :

ܫܥܐ ܚܡܠܐ ܗܘܐ ܠܚܒܐ
ܡܒܥܠ ܡܥܠ
ܡܕܐ ܕ ܡܒܫ
ܠܓܢ ܗܘܐ
ܚܒܐ ܥܠܐ ܕܡܐ ܚܠܡܐ ܚܐ ܫܒܐ
ܡܒܟܐ ܕܢ ܚܥܠ
ظلام دامس يلف المدينة
هدوء وسكوت
رهبة مفزعة
يتلحف بها المحبون
في وسط البحر - الشاب وحبيبته
جالسين في المهد

والبعض الآخر يستعمل قصائد منثورة كما الحال في قصيدة (قريتي) للشاعر يوارش هيدو وقصيدة رثاء الى القس موسى شماني للشاعر يوسف سعيد وقصيدة (ܙܒܢ ܕ ܡܚܠ ܒܬܚܬ - الزمن الذي يستيقظ الآن) للخوري أفرام جرجيس الخوري .

وركبت القصيدة مركب الحداثة منذ الخمسينات في ايران حين فجر كل من الشاعر (أفرام د. يوسف وميشائيل بيت بطرس ونيوكتيني وردا (روسيا) و.. وربما آخرون في سوريا ولبنان وتركيا... او بلدان المهجر) وحدتهم البنائية ليخطوا خطوتهم الأولى تجاه الحداثة . وفي السبعينات سار كل من الشاعر نينوس آحو (سوريا) والشاعر وليم فيرويان (من ايران) وآخرون .. على منوالهم خاطين خطوتهم تجاه فجر الوحدة البنائية للبيت ليحلوا في ساحة قصيدة الشعر الحر او قصيدة النثر كما نجد في قصيدة (ܚܢܢ ܡܚܢ) للشاعر ميشائيل بيت بطرس .

وقصائد فولس كبريال من لبنان (في الستينات) خير دليل على ذلك ، حيث يقول في إحدى قصائده :

ܚܡ ܐܝܟ ...
ܙܡܠ ܡܙ ܡܙ ؛ ܡܡܠܡܙ

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
في أي نمط من التفكير أنا
لا شئ أنا ، وأنا كل شئ
فيَ ، وفيك يكمن كل شئ
في زماننا ،
وفي هذا العالم ترانا نحمي البرعم
وصوت العصافير يخفت

نجده يستخدم في قصيدته هذه أسلوب قصيدة النثر فضلا عن أستخدامه الأيقاع الصوتي والقافية الداخلية أعني في نهاية الجملة كقوله :

[illegible]

فلو توفرت لدي قصائد هذه المجموعات (لبنان ، سوريا ، تركيا ، الهند ، المهجر) وخصوصا فترة السبعينات ربما سنكتشف وجود قصائد تفوق تلك التي كتبت في العراق وايران، وقصيدة الشاعر سركيس بنيامين يوسف ـ من سانت بطرسبورغ ([illegible] - أغنية الأم) المنشورة في جريدة كوكب الفجر سنة 1910 وهي قصيدة جميلة فيها نفحة نثرية :

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

قف وأسمع لما سأقوله لك
يا مجد قلبي
أنصت جيدا ، فيما سأحكيه لك
ولا تبكي .. يا حبيبي

وكذا في قصيدة الشاعر نينوس آحو (ايران) المعنونة ([illegible] - ولكن) حيث يقول :

[illegible]
[illegible]
[illegible] ...
[illegible] ... [illegible]
رغم أن اليوم كان قاسيا للبائع والمشتري
رغم أني عاجز على الأعتراض
ولكن !!
ولكن لا زلت منتظرا .. منتظرا

وفي قصيدة النثر [illegible] للشاعر افرام د. يوسف (ايران) :

ܗܕܐ ܫܘܠܡܐ
ܗܕܐ ܕܠܐ ܫܩܝܬ ܒܗ ܐܦ ܒܪܡܫܐ ܒܨܦܪܐ
ܗܕܐ ܕܠܐ ܡܫܚܬ ܐܝܕܟ ܥܠܝܗ ܒܚܢܢ ܘܫܦܝܦܝܬ
ܬܪܗ ܗܫܐ ܒܝܫܬ
ܥܒܕܬ ܠܗܘܢ ܡܙܪܥܬ ܕܥܡ ܦܪܥ ܚܡܪ
ܡܬܠ ܕܟܢܬ ܥܒܕ ܒܨܦܪܐ ، ܟܕ ܐܝܬ ܠܗܘܢ ܚܝܐ
ܠܐ ܫܝ .. ܠܐ ܫܝ
ܠܡ ܢܫܐ ܡܢ ܚܝܐ ܐܠܐ ܛܠܠܐ

هذه الأنامل
ما كنت تتركها ولو للحظة في الصباح
ما لم تشد يداك عليها بحنان وشفافية
تراها الآن يابسة
جعلت منهم مزهرية تضع فيها براعم لأزهار حمراء
مثلما كنت تفعل في الصباحات ، عندما كانوا أحياء
لا شئ .. لا شئ
لم يبقى من الحياة سوى الظلال

في قراءتنا للمجاميع الشعرية نجد ان الشاعر أفرام د. يوسف وميشائيل بيت بطرس وبيرا سرمس و.. منذ الخمسينات فجروا وحدتهم البنائية ليخطوا خطوتهم الأولى تجاه الحداثة وسارا كل من الشاعر نينوس آحو والشاعر وليم فيرويان على منوالهم خاطين خطوتهم تجاه تمزيق الوحدة البنائية للبيت ليحلوا في ساحة قصيدة الشعر الحر او قصيدة النثر كما نجد في قصيدة ܚܡܪܐ ܕܝܢܐ للشاعر ميشائيل بيت بطرس (1910- 1970):

ܚܡܪܐ
ܚܕ ܟ ܡܢܐ ܫܬܐ
ܕ ܚܡܪ ܐܝܬ ؛ ܟ ܚܡܪ ܕܡܥܬ
ܕ ܚܠܡ ܥܠܝ ؛ ܐ ܕ ܚܠ
ܚܡܪ ܟ ܝ ؛ ܕ ܚܡܪ
في صيف ما
في أحد الأيام الحارة
برعم صغير ورفيع
زرع في وادٍ ما
من شدة العطش يحترق ويتنفس أنفاسه الأخيرة

إلا أن إقحامها بالسردية وغياب الغنائية في القصيدة جردتها من فعل الحداثة الحقيقية ومن شاعريتها عكس قصيدة (المثل) للشاعر افرام د. يوسف الذي تخلص من الأسلوب السردي رغم إفتقارها الى بعض المعالم الغنائية .
وكما نجد في قصيدة (قريتي) للشاعر يوآرش هيدو التي تعتبر من حيث الأسلوب قصيدة منثورة اما من حيث الوزن فهي شعر حر:

ⵔⴰⵙⵉ ⵙⵙⵓⴼⵍ ⵏⵉ
ⵜⴰⵎⵔⵉⵜⵉ ⵜⵉⵎⵣⵉⵖⵜ
ⵎⴰⵛⵉ ⵜⵉⵎⵣⵉⵖⵜ ⵉⵖⵓⵔ ⵏⵜⵜⴰⵏⵉⵏ
ⵜⵉⵎⵣⵉⵖⵜ ⵜⵉⵏⵉⵏⵜ ⵏⵉ
ⵜⵉⵎⵣⵉⵖⵜ ⵜⵉⵎⵣⵉⵖⵜ ⵏⵉ
ⵜⵉⵎⵣⵉⵖⵜ ⵜⵉⵏⵉⵏⵜ ⵏⵉ
ⵜⵉⵎⵣⵉⵖⵜ ⵜⵉⵎⵣⵉⵖⵜ ⵏⵉ
ⵜⵉⵎⵣⵉⵖⵜ ⵜⵉⵏⵉⵏⵜ ⵏⵉ
ياقريتي الطاهرة
مسقط راسي
كم أنا مشتاق لرؤاك المدهشة
ياجنة الطفولة
ياعروسة الجبل
رقعك الخضراء
حيث تغني الطيور راقصة
ومروجك البهية

الفصل الخامس

الأيقاع

نوهنا في بداية المقال على دور الأيقاع في انتظام شكل القصيدة، بأعتباره موفق العلاقة بين الفكرة والشكل باطنيا. والأيقاع الشعري يختلف من لغة الى أخرى[29] بأختلاف طبيعتها وشخصية كل لغة وظروف تطورها. فقد تكون الوحدة نبرية كما هو الحال في الشعر الأنكليزي وقد تكون وحدة مقطعية كمية مع أرتكاز على آخر كل تفعيل كما الحال في الشعر الفرنسي، وقد تجلت هذه الوحدة من خلال توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص كما في العروض العربي ، بحيث ينشا من هذا التوالي نواة نغمية هو التفعيلة التي تتردد على مدى البيت الشعري، ومن ترددها يتولد الأيقاع، ثم من مجموع هذا التردد في البيت الواحد يتكون ما يدعى أصطلاحا بالوزن الشعري. أما في شعرنا فالوحدة الأيقاعية هي الدعامة التي تتكون من توالي مجموع الحركات بدون أخذ بنظر الأعتبار عدد السواكن، وبتكرار عدد الدعامات او بالأكتفاء بدعامة واحدة يتكون الوزن الشعري.

وللأيقاع مستويان [30]:

1 - مستوى داخلي: فهو حركة موقعة في بناء القصيدة او نسيجها، مجردة من عنصر الصوت، وهي حركة لايتم أدراكها من خلال حاسة السمع او البصر وانما من فهم متكامل لنمو الحركة داخل البناء الكلي للقصيدة.

2 - مستوى خارجي صوتي: وهو عبارة عن حركة صوتية تنشا عن نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار ويقسم الأيقاع الشعري الى:

أ- الأيقاع الخارجي : ويتكون من

- **الوزن** meter **أو الأيقاع العام الذي يرتبط بالتوافق الجماعي لا الفردي أي ان هذا التوافق الصوتي متى ما أرتضته أذان شعرية عديدة وألحت في تقبله تحول الى وزن، لهذا نقول كل وزن في حقيقته أيقاع، في حين ليس كل أيقاع وزن ولهذا نقول ان علم العروض هو معيارا وزنيا للأيقاع العام، اما الأيقاع الداخلي فليس له معيارا لكونه يعتمد على قوانين النفس الفردية لا الجماعية.**

بصورة عامة نقول:

---

[29] **محمد فتوح احمد – مصر – ظاهرة الايقاع في الخطاب الشعري – المربد العاشر 89**

[30] **خالد سليمان – الاردن – الايقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة – المربد العاشر 89.**

الأيقاع الخارجي يتكون من مجموع مرات التردد الايقاعي عبر البيت الواحد. وعند دراسة الوزن لابد من الأشارة الى: [31]

1 - المدة الثابتة للدعامة، تبعا لطولها، او قصرها والتركيب بينها بنسب متفاوته وطبقا لأوزان متنوعة.

2 – لافرق سواء أكانت الحركة مشبعة (مطلقة) ام مطبقة لأن للحركات في السريانية قدر واحد.

3 - البيت الشعري يكون موزونا على نسق واحد من الحركات لا السكنات لذا فان الوزن الشعري لايختل البتة اذا أشتملت الفاظه على سببين خفيفين (/0/0) او سبب ثقيل (//) او وتد مجموع (/0/) او وتد مفروق (/0/) لذا لافرق عندنا بين فاعلاتن او مفاعيلن او مستفعلن. وكذلك لافرق بين فاعلن او فعلن.

4 - عدد حركات الدعامة، والدعامات هي:

ا- ثنائية - حركتان.

ب - ثلاثية - ثلاث حركات.

ج - رباعية - أربع حركات.

د - خماسية - خمس حركات.

هـ - سباعية - سبع حركات.

وعلى غرار هذه الدعامات يتحدد الوزن الشعري وبهذا نقول:

رغم ان شعراء السريان حددوا البحور الشعرية بـ (18) بحر. إلا أن الصحيح هي أربعة أبحر وهي:

1- البحر المتساوي - أربع حركات.

2- البحر المتوسط - خمس حركات.

3- البحر المزدوج - سبع حركات.

4- البحر المركب - الذي يتكون من تركيب او جمع الدعامات داخل البيت الواحد. فعلى سبيل المثال:

- البحر المتقارب (الأسوني) يتكون من جمع دعامتين (4+2، 3+3)

- البحر الأنطوني: يتكون من جمع دعامتين (4+4)

وهكذا.

ب – القافية : وقد تلعب القافية الخارجية دورا آخر في الأيقاع العام للقصيدة والتي تعرف بانها نهاية العنق او الكلمة الاخيرة من البيت، حيث يتشابه الحرف الاخير منها عند بقية أبيات القصيدة.

---

[31] للمزيد – راجع اكليل الذهبي في الشعر السرياني.

وقد كانت القافية عندنا بعدة أشكال، منها أستعمال الحرف الواحد في بداية كل بيت من أبيات المقطع الواحد كقول مار افرام المولود سنة 3.6م .

ܕܟܝ ܐܢ ܕܟ ܐܚܢܝ
ܕܟ ܐܢ ܕܟ ܠܟܒܠܟ
ܕܡܫܒܗ ܚܠ ܡܚܡ
ܕܒܚܝ ܫܡܚ ܒܡ
ܕܠܟ ܐ ܕܕܕܠܟ
يشبه فكرنا
شجرة
تحتاج كل يوم
ان تسقى
كأولئك الذين يشكرونك

وقد تكون في نهاية كل دعامة كقول يعقوب السروجي المولود سنة 451م

ܡܟ ܕܫܠ ܫܐ ܡܚܒܗ ܐ ܕܟ ܐܡܒ
ܒ ܚܦ ܡܕ ܒܕ ܡܟ ܡܟ ܗ ܚ ܟ ܡ
قالى دَحلين حزوى تميهين رَعمى رهيوين
طفسى سديرين سِدرى متيحين تِغمى شويحين
أصوات عذبة، رؤى ساحرة، أصوات رهيبة
طقوس متتابعة، صفوف ممتدة، أصناف ممجدة

وبهذا يكون السريان سباقين في أستعمال القافية عكس ما ذهب اليه البعض اذ قالوا:[32] لم تكن القافية معروفة عند السريان في القديم. فان فحول الشعراء الأولين كافرام واسحق ونرسي ويعقوب السروجي وسائر الذين انشدوا الشعر لدى السريان في القرون العشرة الأولى بعد المسيح لانجد أثرا للقافية في أشعارهم... وتعلم القافية من العرب سائر الامم... " وهذا خطا لأن السريان أستعملوا القافية قبل ان يكتب العرب الشعر بقرون وأن افرام ويعقوب وغيرهم من الشعراء أستعملوا القافية. إلا أن القافية كانت مقطعية، اما الشعراء المتاخرون عن مار افرام فأستعملوا القافية في جميع أبيات القصيدة كما عند العرب الأمر الذي دفع بهؤلاء القائلين خطأ بان السريان أقتبسوا القافية من العرب.

ولا بد من الأشارة الى ان الشعر الغنائي [33] هو من بين الأنواع الشعرية الخاصة أكثرها أستعمالا للقافية، بحكم داخليته ونمط تعبيره الذاتي، مما يتيح له ان يجعل من الكلام بالذات موسيقى للشعور وللتناظر اللحني، لا تناظر لمدة الحركة الأيقاعية، بل

---

[32] اقليمس يوسف داود / اللمعة الشهية في نحو اللغة السريانية سنة الطبع 1898.

[33] هيغل – فن الشعر.

تناظر الصوتيات من خلالها تتمكن الداخلية من أدراك ذاتها، لأن الغنائية تبنى على التلاعب بالأصوات والصوتيات، وتطفح بالشعوروالعاطفة .

ب – الايقاع الداخلي RHYTHM : الذي هو توافق صوتي بين مجموعة من الحركات على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة تؤدي وظيفة سمعية، ويؤثر في من يستجيب له ويتذوقه وهذا التوافق قد ترتضيه أذن دون أخرى فيبقى أيقاعا ليس إلا. وعند دراستنا للأيقاع الداخلي لابد من الاشارة الى:

- **التكرار[34].**

يلعب التكرار في القصيدة دورا مهما في تثبيت أيقاعها الداخلي وتسويغ الأتكاء عليه مرتكزا صوتيا يشعر الأذن بالأنسجام والتوافق والقبول. ويكون التكرارعلى عدة أشكال :

أ- ان لبعض الحروف إذا ما تكررت أعطت حدسا جميلا خاصا مثل (س)، (ش)، (ص)، (ز)،.. كما في قصيدة (الشعاع) لعوديشو ملكو:

ܫܥܥ̈ܐ ܕܥܠ ܒܢܝ ܐܢܫܐ

الشعاع اشع على البشرية

أو كقول الشاعر ابراهيم يلدا:

ܫܥܥ̈ ܥܡ ܫܥܥ̈ ܒܠܝܠܐ ܕܒܝ ܫܥܥ̈

ܫܥܥ̈ ܕܒܝ ܫܥܥ̈

ظلام دامس يلف المدينة

هدوء وسكوت

حيث نراه يكرر الحرف (ش).

ب - تكرار كلمة واحدة في الشطر حتى تصير قافية كما في قصيدة (في كل نيسان سآتي ليونان الهوزي حيث يكرركلمة (لتقول) ثمان مرات حيث يقول :

ܐܬܐ ܒܢܝܣܢ ... ܐܬܐ ܒܢܝܣܢ ... ܐܬܐ ܒܢܝܣܢ

ܐܬܐ ܒܢܝܣܢ ... ܐܬܐ ܒܢܝܣܢ ...

لتقول الحكمة....لتقول في نيسان.... لتقول الحقول....لتقول البساتين.....

لتقول الحنطة ....

وكذا لدى الشاعر سمسر زوري الذي يكرر كلمة ܚܒ - الحب 15 مرة في بداية البيت وكما في قصيدته (ܚܒ - الحب) :

ܚܒ ܕ ܠܒܒ	ܒܠܥ ܒܚܒ	ܠܫ ܕ ܥܡܝ
ܚܒ ܥܡ	ܚܫܚܓ ܚܫܡ	ܘܚܦܥ ܚܡܥ
ܚܒ ܫܢ	ܠܠܚ ܥܡܚ	ܘܚܓܡ ܥܦܥ

[34] للمزيد راجع مقالتي (التكرار في القصيدة السريانية المعاصرة) المنشورة في مجلة الكاتب السرياني عدد 17 لسنة 94.

الحب صليب نحمله على الكتف والظهر
الحب نار يضيئ ويقدس
الحب حياة للقلب والدم والجسد والروح
جـ - تكرار بيت أو جملة شعرية كتكرار(شاعر انا) للشاعر بنيامين حداد ثلاث عشرة مرة في قصيدته (شاعر انا) وتكراره لعبارة (من هذا الذي جاء) عشر مرات في قصيدته (ومر على حلم الايام) أو تكرار عبارة (وبدأ يقول) للشاعر أبراهيم يلدا في قصيدته (الموت والميلاد).
وبنفس الطريقة يكرر الشاعر يوسف زرا الجملة (ܠܡܢ ܐܡܪ ܐܢܐ – لمن أقول ؟) في بداية كل مقطع من مقاطعه العشرة متسائلا ومن خلال تساؤلاته يدعوا ابناء شعبه للمقارنة بين الماضي والحاضر :

ܠܡܢ ܐܡܪ ܐܢܐ ܠܡܢ ؟
ܕܐܝ ܒܪ ܐܡܐ ܕܐܝ
ܕܐܝ ܒܪ ܐܒܐ ܕܐܝ
ܕܐܝ ܒܪ ܐܚܐ ܕܐܝ
ܕܐܝ ܒܪ ܒܥܠ ܕܐܝ
ܠܡܢ ܐܡܪ ܐܢܐ ܠܡܢ ؟
ܕܐܝ ܒܪ ܐܚܬ ܕܐܝ
ܕܐܝ ܒܪ ܐܒܬ ܕܐܝ
ܕܐܝ ܒܪ ܒܬ ܕܐܝ

على اي وطن علي ان اسأل ؟
ذاك الذي سقيناه من دمائنا
وزرعنا سهوله الازهار
وبنينا سوره من الاحجار
- - -
واي من جباله علي ان اذبح ؟
لاي وطن علي ان اسأل ؟
كم من أزمان قاسية دارت
فيها نسينا الوطن
ولغتنا تبلبلت
وتهنا في ارجاء المعمورة

نجد الشاعر يجعل قصيدته دائرة مغلقة من خلال تكراره لبيت القصيد في بداية كل مقطع . وهكذا يستخدم الشاعر ميخائيل مروكل الذي يصف مآثر أمته في قصيدته (ܐܡܬ ܕܐܝ ܕܠܐ ܫܡ ܠܗ - الامة التي لا اسم لها) حيث يستخدم التكرار لاعطاء قصيدته الغنائية أيقاعا جميلا فيكرر في كل مقطع اي بين بيت واخر مؤكدا ان

المقصود هو الامة وكذا الحال في قصيدته (ﻲﺑﺗﻛ ﺢﺗﻓﻛ - - الارادة الجبارة) حيث يكرر (إن) الشرطية وكذلك (وإن كنت) عدة مرات مؤكدا على المحور ، الا ان التكرار في قصيدته (ﻲﻧ ﻪﻟ ﺱﺩﻗ ﺭﻫﺎﻇ ﺭﻭﺻ - وصية جديدة للشهيد الاثوري) يتسع لديه اكثر كونه له وظيفة ايقاعية ايضا كقوله :

ﺭﻫﺍ ﺭﻣﻟ
ﺭﻫ ﺍﺫﺎﻣ ﻭﻭﻭ
ﺭﻣﻧﺍ ﺭﻣﻟﻣ
ﺭﻋﺎﻧﻋﺍ
ﺭﻫ ﻭﻭﻭﻣ
ﺭﻫ ﺍﻭﻣﺎﻧﻣ
ﺭﻫﻣﻭ ﺭﻫﻭ
كانوا يغنون بصوت عال
كانوا ينشدون اناشيد الفكر النير
لنهضتنا ..
للكبرياء
لانبعاث الوطن
كانوا يغنون بصوت عال
لنهضتنا....

د - تكرار بعض الاصوات حتى يصير هذا التكرار أيقاعا لازما للأيقاع العام كتكرار عبارة (بصوت خافت، بصوت مبحوح) و(لاتخف، لا تقلع) للشاعرميخائيل مروكل في قصيدته (موت الظلام) وكذلك تكرار عبارة (تزيد وتنقص وتظهر وتختفي) للشاعر يونان الهوزي في قصيدته (أهلا بالسنة الجديدة).

إستنادا الى ما ذكر يكون التكرار على نوعين:

أولا: التقسيم الى مقاطع شعرية.

إن مقاطع الشعر تقسم الوقت الى أجزاء منتظمة في أغلب الأحيان تفصلها بياضات او صمت، ان الصمت هو الذي يخلق ايقاعا، والذي يشير الى الهيكل الروحي للقصيدة وهي تتيح ايضا لأيحاءات كل مقاطع الأستطالة وبث موجاتها فنيا، ويفصل هذه المقاطع بوضوح بعضها عن بعض، فإن الصمت يتيح عزل مختلف لحظات القصيدة والقيام بأختيار لحظات دالة في أستمرارية الواقع المتصلة. حيث يظل التقسيم الى مقاطع شعرية العنصر الوحيد للأطراد الأيقاعي وهذا التقسيم يرافقه في أغلب الأحيان بنية دورية للقصيدة ذات نظام أيقاعي مبني على العودة والتكرار.كما الحال في قصيدة (شاعر انا) لبنيامين حداد الذي يستعمل الجملة (شاعر انا) ثلاث عشرة مرة بمعنى آخر انه يجزء زمن المرحلة الى ثلاثة عشر جزء عن طريق تجزئة المسافة التي تقاس بالزمن حيث تبدأ الجولة الأولى بجريان الفرحة من قلبه كوشل صغير.

ﺭﻫﺍ ﻲﻧ
ﻲﻧ ﺡﻭﻭﻣﻣ ﺩﻟﺟ

شاعر أنا
من أعماق قلبي
تنضج اليوم بهجة
وكالساقية تجري
على وجه القطرة

وفي الحالة الثانية تتفجر الأغنية بعد ان تخمرت... ويغني الشاعر أغنيته الجديدة وفي الحالة الثالثة ينتهي الشتاء ليأتي الربيع ويبسط حلته او يلد المزمور الجديد وفي الرابعة سيطوف كالنحلة في الحقول وفي الخامسة سيسرق الشوق المقدس ويزرع الدنيا بساتين أشواق... وفي الثالثة عشر سيقف على عتبات كل البيوت ويقرع الأبواب.

الشاعر في مسيرة طويلة تتطلب منه مئات الصفحات لكتابة وقائعها فأضطر الشاعر الى تقسيم رحلته بأقل ما يمكن من الرحلات... ولأجل ان لا يترك فجوة كبيرة بين رحلة واخرى أستعان الشاعر بعبارة (شاعر انا) كمفتاح لكل مقطع وهكذا الحال في قصيدة (الموت والميلاد) لأبراهيم يلدا وقصيدة السنونو وأرز لبنان للشاعر يوسف نمرود وقصيدتي صلاة الحاضر وغيرها.

ثانيا : التكرار الذي يشتمل على اللازمات، أستعادة الكلمات او المواضيع والتناظرات من كل نوع. وللتكرار أشكال متنوعة :

أ - عودة لازمة على فترات منتظمة، كما الحال في قصيدة (ديمومة الفرحة) للشاعر عادل دنو الذي يستعمل عبارة (عذرا حبيبي) حيث يقول:

عذرا حبيبي
اذا أخذت دفتري ورحلت
حتى وان جمعت اوراقي ومضيت
وأخفيت الحروف في بؤبؤة عيني
عذرا حبيبي
إن سكتُ من دون أن أقرا قصيدتي
ولم أحضن حبيبي أمام عينيك

ولم أبوح اليك بأسراري

نجد ان الشاعر يستعمل عبارة عذرا حبيبي في بداية المقطع الأول والثاني والثالث والعاشر إلا أنه لا يوظفه في المقطع الرابع والخامس والسادس والسابع والثامن والتاسع.

ب ـ أستعادة مقطع البداية في الخاتمة، مما يسمح للفكرة الشعرية بان تلتف حول نفسها وتغلق القصيدة كما الحال في قصيدة للشاعر أبرم بيت بنيامين حيث نجده ينهي كل مقطع الذي هو عبارة عن قصيدة قصيرة بجملة مستعملة في بداية المقطع (البيت الثاني):

[illegible]

إن كان لديك عمل قاس

أعمله الان

فالسماء صافية

أما غدا، قد تأتي الغيوم

فالأيام العابرة ليست ملك يديك

فأصنعه الآن

نجده يستعمل عبارة (أصنعه الآن) في البيت الثاني والبيت الأخير من المقطع الأول وعبارة (غنيها الآن) في البيت الثاني والبيت الأخير من المقطع الثاني وهكذا الحال في المقطع الثالث والرابع والخامس إلا أنه يعود في المقطع السادس ليستعمل عبارة المقطع الأول (أصنعه الآن) لينهي قصيدته لا بل ليغلقها.

إستنادا الى ما ذكر ننتهي بصيغتين او قصيدتين وهما:

1- القصيدة الصورية او الشكلية او الدورية المبنية على التقسيم الى مقاطع شعرية وعلى التكرار والتنظيم الأيقاعي التي تفرض على الوقت بنية وأشكالا أيقاعية منتظمة كما هي في قصيدة (شاعر انا) و(ومر على حلم الايام) للشاعر بنيامين حداد وقصيدة (الموت والميلاد) للشاعر ابراهيم يلدا الذي يكرر عبارة (لايزال يقول) خمس مرات إضافة الى تكراره مفردات اخرى مثل (أنصتي إلي حبيبتي) وكذا الحال في قصيدته (شميران) او في قصيدة السنونو وأرز لبنان للشاعر يوسف نمرود وقصيدة (عذرا حبيبي) لعادل دنو وغيرها من القصائد المار ذكرها.

2- قصيدة الأشراق التي يستعمل فيها التكرار الأيقاعي إضافة لتكراره لعبارات او بيت ما، لسد الفجوات الناتجة من ألغاء او حصر. الزمان، والمكان كما هي الحال في قصيدة (موت الظلام) للشاعر ميخائيل مروكل كاستعماله (شتيقا، شويقا)

او(لازدعت، لاشمطت) وقصائد يونان الهوزي والكسندر يوسف واديب كوكا وغيرهم من الشعراء.

ويكرر الشاعر عبد الله نوري عبارة (ܐܕܝܪܝܢܝ ܠܝ ܒܫܢܝ ܠܐ – اديريني لأديرك) في قصيدته (ܒܫܡܝܪ ܠܥܝܢܝܟ ـ مزامير لضياء عينيك) وهو يخاطب محبوبته (ر) :

ܐܕܝܪܝܢܝ ܒܫܦܬܝܟ
ܠܐ ܐܕܝܪܟ ܒܫܦܐ ܩܠܒܝ
ܐܕܝܪܝܢܝ ܒܓܡܠܟ
ܠܐ ܐܕܝܪܟ ܒܥܕܠ ܪܘܚܝ
ܐܕܝܪܝܢܝ ܒܪܘܚܟ
ܠܐ ܐܕܝܪܟ ܒܐܨܒܥܝ ܥܣܪ ܘܒܩܠܡ ܘܕܦܬܪ ܚܒܝ
ܐܕܝܪܝܢܝ ܒܟܦ ܝܕܟ ܠܐ ܐܕܝܪܟ ܒܩܡܪ ܘܫܡܝ ܙܪܩܐ ...

مما سبق نلاحظ ان التكرار يكون من خلال القصيدة الغنائية او قصيدة الدراما (الجزء الغنائي منها)، وحيث من مميزات القصيدة الغنائية أستعمالها للتكرارات وخاصة الايقاعية.

ثانياً: توازي الحركات

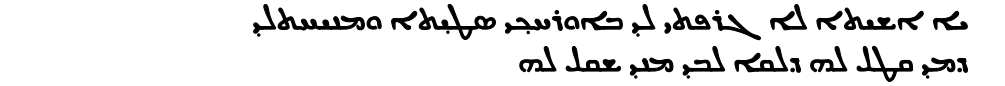
الحركة هي الأساس الذي يبني عليها الوزن أي أنها الصوت، وعند تراصف الحركة بشكل منتظم يتحول هذا الصوت الى موسيقى كما نجد في قصيدة (الشعاع) للشاعر عوديشو ملكو

ܡܢ ܟܬܒ ܡܠܐ ܩܠܡ
ܟܐ ܠܥܠ ܒܪ ܐܢܫ ܟܐ
ܐܠ ܐܢܫ ܠܡܠܐ ܒܥܐ
ܠܐ ܟܬܒ ܐܢܫ ܐܢܐ
ܐܝ ܐܢܫ ܥܓܠ ܠܐ ܡܫܬܟܚ
قطرات من الفكر والذات
على الحجر دونوا لسانهم

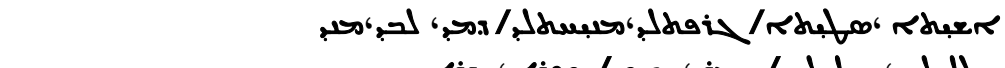
على اللوح حفر النقش
وفي قلب الأرض فدان
والشعاع شع على البشرية
نلاحظ الشاعر يستعمل :
الزقاف أي (آ)
با / تا / عا / يا / تا / با / شا / نا / حا،
(الزلام العميق) - أي ، أيه - عكس الاولى.

ثالثا: القافية الداخلية :

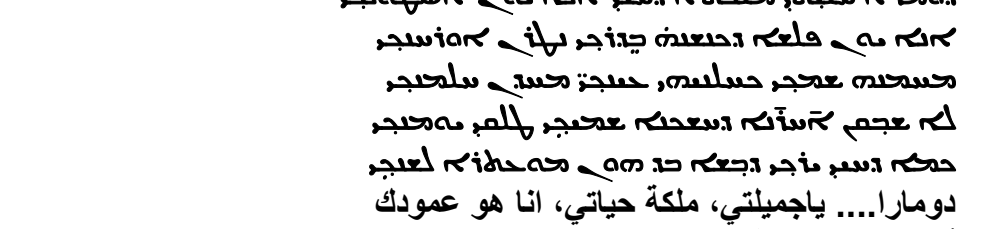
كما نجد في قصيدة (أشيثا) للشاعر عوديشو ملكو:
نجده يستعمل:



نجده يستعمل:



وهكذا الحال في قصيدة (دومارا) للشاعر نمرود يوسف حيث يقول:



دومارا.... ياجميلتي، ملكة حياتي، انا هو عمودك
أنا هو المقاتل الذي يكنس بيدرك ويحرس اقليمك
أحمي أسمك، أكحل عينيك وأجعل أحلامك مفرحة
لا أدع من بعد اليوم سماءك تظلم وأيامك تتيه
مهما طالت أيامي سأكون العسل الذي يثري على لسانك
حيث يستعمل:

الفصل السادس

قصيدتي شعر الحر وقصيدة النثر

من الصعوبة تحديد مسار قصيدتي الشعر الحر وقصيدة النثر وأسبقيتها لعدم وجود مصادر بين يدينا وخصوصا شعراء ايران وسوريا ولبنان والهند وبلدان المهجر لأن قصيدة الشاعر سركيس بنيامين يوسف ـ من سانت بطرسبورغ ـ روسيا (ܙܡܪܬܐ ܕܐܡܐ ـ أغنية الأم) المنشورة في جريدة كوكب الفجر سنة 1910 وهي قصيدة جميلة فيها نفحة نثرية وخصوصا من حيث الشكل كقوله :

ܫܠܝ ܫܡܥ ؛ ܡܘܕܝ ܠܟ ܡܬܚܫܒܢ
ܫܘܒܗܪܐ ܕܠܒܝ
ܨܘܬ ܨܦ ܐܢܬ ؛ ܠܟ ܡܫܥܝܢܢ
ܠܐ ܒܟܝ ܚܘܒܝ
قف وأسمع لما سأقوله لك
يا مجد قلبي
أنصت جيدا ، فيما سأحكيه لك
ولا تبكي .. يا حبيبي

وسار من بعده آخرون كما لدى الشاعر نيوكتيني وردا (روسيا) وآخرون.

وركبت القصيدة مركب الحداثة منذ الخمسينات في ايران حين فجر كل من الشاعر افرام د. يوسف وميشائيل بيت بطرس وربما آخرون البيت الشعري والشكل التقليدي للقصيدة .

في قراءتنا للمجاميع الشعرية نجد أن الشاعر افرام د. يوسف وميشائيل بيت بطرس وبيرا سرمس و.. منذ الخمسينات فجروا وحدتهم البنائية ليخطوا خطوتهم الأولى تجاه الحداثة خاطين خطوتهم تجاه تمزيق الوحدة البنائية للبيت ليحلوا في ساحة قصيدة الشعر الحر او قصيدة النثر كما نجد في قصيدة ܩܝܛܐ ܘܚܒܒܐ للشاعر ميشائيل بيت بطرس (1910- 1970) :

ܒܩܝܛܐ
ܒܚܕ ܡܢ ܝܘܡܬܐ ܚܡܝܡܐ
ܚܕ ܦܩܚܐ ܙܥܘܪܐ ؛ ܡܢ ܓܢܣܐ ܕܪܡܝܡܐ
ܒܕ ܒܬܦܩܐ ܫܬܝܠܐ ؛ ܓܘ ܚܕ ܪ ܓܒܠܐ
ܒܫܪܐ ܡܢ ܝܘܡܐ ؛ ܓܘܗ ܒܫܒܥܐ
في صيف ما
في أحد الأيام الحارة
برعم صغير ورفيع
زرع في وادٍ ما

من شدة العطش يحترق ويتنفس انفاسه الأخيرة

ويمكن تصنيفها ضمن قصيدة النثر إلا أن أقحامها بالسردية وغياب الغنائية في القصيدة جردتها من فعل الحداثة الحقيقية ومن شاعريتها عكس قصيدة ([illegible] – المثال) للشاعر افرام د. يوسف الذي تخلص من الأسلوب السردي من خلال التكثيف كما يقول في قصيدته :

[illegible]

هذه الأنامل
ما كنت تتركها ولو للحظة في الصباح
ما لم تشد يداك عليها بحنان وشفافية
تراها الآن يابسة
جعلت منهم مزهرية تضع فيها براعم لأزهار حمراء
مثلما كنت تفعل في الصباحات ، عندما كانوا أحياء
لا شئ .. لا شئ
لم يبقى من الحياة سوى الظلال

هذه القصيدة يمكن تصنيفها ضمن قصيدة النثر. وفي السبعينات سار الشاعر وليم فيرويان (من ايران) وربما آخرون .. على منوالهم خاطين خطوتهم تجاه فجر الوحدة البنائية للبيت ليحلوا في ساحة قصيدة الشعر الحر او قصيدة النثر كما نجد في قصيدة الشاعر وليم فيرويان :

[illegible]

حب الأنسانية
حب صادق وأصيل
بعض التجار ...
تجار الدين ، يبيعون العهد
يبيعون السماء ..

لا يهمهم سوى ان يبيعوا ما لديهم

وفي لبنان التي تعتبر إحدى معاقل الحداثة في القصيدة العربية لا بد ان تشهد حركة حداثوية لدى الشعراء السريان إلا أننا لقلة المصادر لا يمكننا الدخول الى هذا المعقل رغم ان قصيدة الشاعر فولس كبريال (في الستينات) خير دليل على ذلك ، حيث يقول في إحدى قصائده :

ܒܝܬ ܒܝܬ ܒܝܬ ...
ܒܝܬ ܒܝܬ ܒܝܬ ؛ ܒܝܬ ܒܝܬ ܒܝܬ
ܒ ؛ ܒܝܬ ܒܝܬ ܒ ؛
ܒܝܬ ؛
ܒ ܒܝܬ ܒܝܬ ܒܝܬ
ܒܝܬ ܒܝܬ ... ܒܝܬ
في أي نمط من التفكير أنا
لا شئ أنا ، وأنا كل شئ
فيَ ، وفيك يكمن كل شئ
في زماننا ،
وفي هذا العالم ترانا نحمي البرعم
وصوت العصافير يخفت

نجده يستخدم في قصيدته هذه أسلوب قصيدة النثر فضلا عن أستخدامه الأيقاع الصوتي والقافية الداخلية أعني في نهاية الجملة . وفي سوريا يعتبر الشاعر نينوس آحو نموذجا لقصيدة النثر منذ السبعينات وكما يقول في قصيدته (ܒܝܬ - ولكن) حيث يقول :

ܒܝܬ ܒܝܬ ܒ ܒܝܬ ܒܝܬ ܒܝܬ ܒܝܬ ܒܝܬ
ܒܝܬ ܒ ܒܝܬ ܒ ܒܝܬ ܒ ܒ
ܒܝܬ ...
ܒ ܒܝܬ ... ܒܝܬ ܒ ܒܝܬ ܒܝܬ
رغم ان اليوم كان قاسيا للبائع والمشتري
رغم إني عاجز على الأعتراض
ولكن !!
ولكن لا زلت منتظرا .. منتظرا

فلو توفرت لدي قصائد هذه المجموعات (لبنان ، سوريا ، تركيا ، الهند ، المهجر) وخصوصا فترة السبعينات ربما سنكتشف وجود قصائد تفوق تلك التي كتبت في العراق وايران. لذا سأضطر أن أتناول في كتابي هذا قصيدتي الشعر الحر وقصيدة النثر في العراق على أمل ان تتاح لي الفرصة او للآخرين للكتابة عن مسيرة قصيدة الشعر الحر وقصيدة النثر السريانية بالتفصيل .

قصيدة الشعر الحر في العراق[35]

أعتمادا على ما وصل إلينا من المطبوع نقول:
تعتبر قصيدة (الموت والميلاد) المنشورة في كتاب ربيع الاتحاد الصادر من أتحاد الأدباء والكتاب السريان في حزيران 1973 للشاعر أبراهيم يلدا باكورة قصيدة الشعر الحر وحيث أعتمد على الدعامة كأساس الوزن أي سكب ما لديه من الدعامات على أرض واسعة، أحيانا يتكون البيت من دعامة واحدة وفي الأخرى من دعامتين او أكثر وجميع هذه الدعامات تكون متساوية الوزن كما سنلاحظ :

سعكه حصلكه حصحبكه لحنكه	5+5حركة
عكه معلمه مكه	5
نحسمه ي مكه لجعكه حصتكه	5+5
حصه فلحكه نمكه حلمكه حم سحكه	5+5
مكبكه حنه حصعكه مكهلمه مكهمكه	5+5
هبعكه كصوتكه	5
لعكه حصولكه ... سكلمكه نسعكه	55+5

وفي سنة 1974 نشر الشاعر بنيامين حداد قصيدتيه (لحن الى حزيران) في 1974/6/9 و(زرعنا لا يذبل في 25/ 8/ 1974) إستنادا الى كشافه المنشور في مجلة الكاتب السرياني (15-16 في 1991) حيث صنفها الاستاذ بنيامين في كشافه هذا بالشعر الحر ، وبعدها أي في منتصف 1975 نشر الشاعر بنيامين حداد قصيدته المشهورة (شاعر انا) بأسلوب يختلف عن أسلوب أبراهيم يلدا ، أي ان شاعرنا بنيامين حداد قد مزج بحرين مختلفي الدعامة وهما البحر المتوسط (خمس حركات) والبحر المزدوج سبع حركات وكما سنلاحظ :

عصكه ملم حلحه	5 حركات
حه لحبح عصم ءكم	7 حركات
حكه مدحكه	5 حركات
ههه لحتلح سحلكه	7 حركات
ههبي حي هلكه حصبكه	7 حركات

وبعد ذلك نشر قصيدته الرابعة (شفتاك) في المثقف الاثوري عدد 11 لسنة1977 ومن ثم نشر الشاعر يوسف كانون قصيدته (السنونو وأرز لبنان) في المثقف الاثوري العدد 17 لسنة 1978 وبأسلوب أوراهم يلدا حيث يقول:

حصه سعنكه مصم	5 حركات
مهلكه محلد هلهكه عنومكه صعنكه	10 حركات
مهلعكه	5 حركات

[35]للمزيد راجع الكيل الذهبي في الشعر السرياني ص71.

ܚܠ ܡܢ ܥܓܡܐ ܡܘܠܐ ܕܓܢܐ	10 حركات
ܡܚܢܐ ܚܝܒܐ	5 حركات
ܚܐ ܣܠܐ ܢܒܐ ܕܡܠܐ ܕܡܢܐ	10 حركات
ܠܝ ܢܐ ܥܓܒܐ	5 حركات
ܕܢܓܐ ܡܓܒܐ	5 حركات

نلاحظ ان الشاعر يستعمل الدعامة الخماسية تارة وفي الأخرى يستعمل دعاميتين من ذوات خمس حركات.

وفي نفس السنة نشر بولس داود قصيدته (الربيع) ولكن بأسلوب بنيامين حداد حيث يقول فيها :

ܚܡ ܐܡܐ ܕܥܓܐ	5 حركات
ܚܡ ܐܢܐ ܕܡܓܐ	7 حركا ت
ܐܥܠܡ ܗܒܐ ܡܒܓܐ	7 حركات
ܚܥܠܡ ܥܓܢܐ	5 حركات
ܡܥܠܡ ܚܠܒܐ ܡܚܠܒܐ	7 حركات

وفي سنة 1987 نشر الشاعر يوارش هيدو قصيدته (قريتي) في مجلة الكاتب السرياني ومن الملاحظ فيها إنها مكتوبة بأسلوب نثري إلا أنها موزونة (شعر حر) حيث يستعمل الدعاميتين 4 ،5 واحيانا يستعمل أكثر من دعامة في البيت الواحد أي أنه يمزج أسلوب أبراهيم يلدا بأسلوب بنيامين حداد كما نلاحظ :

ܐܢ ܒܐ ܐܢܐ	5 حركات
ܒܐ ܒܐܠ	4 حركات
ܒܒ ܠܒܒ ܡ ܠܐܓ ܕܓܢܐ	8 حركات
ܐܢ ܒܕܒ ܕܒܐܢܐ	8 حركات
ܐܢ ܒܠܐ ܕܐܢ	5 حركات
ܠܒܕ ܢܐ	5 حركات

2- قصيدة النثر

هذا الجنس من الادب لم يكن حديثا على أدبنا بل يرقى الى ما قبل المسيح اي منذ زمن الشاعر وفا الارامي (المولود قبل الميلاد) الذي نوه عنه الأديب أنطون التكريتي (القرن التاسع) في كتابه علم الفصاحة حيث يقول:
"..... والبحر الخامس في الشعر هو المؤلف من اوزان سداسية وسباعية، وتزيد أحيانا وتنقص، وهو لرجل يقال له (وفا) من فلاسفة الآراميين.....) وفي القرن الثاني للميلاد يمكن درج موشحات سليمان (أغلب الظن هي لبرديصان) مدخلا لقصيدة النثر من حيث الشكل وبعد ذلك أحدث برديصان أنقلابا في الشعر عندما أخضع القصيدة الى الوزن خدمة لنقل البشرى من خلال تراتيل ترتلها جوقات كنسية وأستمرت القصيدة (التي وصلتنا) على هذا المنوال الى منتصف القرن العشرين (حسب ما تيسر لدي من المطبوع) وبهذا يعتبر الأب أفرام بيث كوريا أول من كتب ما تشبه قصيدة النثر في شعرنا والمنشورة في (النشرة السريانية عدد 9-1 ايلول سنة 1949) والمسماة (ܙܒܢ ܕܡ ܕܚܠ ܒܗܘܢ ـ الزمن الذي يستيقظ الان) الذي قال عنها (الشعر الحر) إلا أني أصنفها ضمن باكورة قصيدة النثر من حيث الشكل حيث يقول فيها :

ܐܒܗܘܬܐ ܐܒܗܝܢ ܐܒܗܠܠܐ	10حركات
ܐܒܗ ܕܚܝ ܒܗ ܐ	6 حركات
ܚܕ ܠܐ ܐܒܗ ,ܒܚܒ	6 حركات
ܒܚܠ ܒܠܬܐ ܐܒܠ ,ܒܚ	8 حركات
,ܒܗ ܠܒ ܒܚܒ ܐܡ ܐܒܚ	10حركات
,ܒܚ ܒܚ ܐܒ ܒܚ ܐ	11 حركات
,ܒ ܐܡ ܒܚ ܚܕ ,ܒ	7 حركات

وفي سنة 1977 نشر الأب يوسف سعيد قصيدته (رثاء الى الخوري موسى شماني والمنشورة في مجلة الصوت السرياني عدد (13) التي يتصارح فيها أيقاع الشعر مع أيقاع النثر حيث يقول فيها [36]:

ܐ ܒ ,ܒ ܐ	5 حركات
ܐ ,ܐ ܐ ,ܐ	7 حركات
,ܐ ,ܐ ,ܐ	6 (4+ 2) حركات
,ܐ ,ܐ	4 حركات
,ܐ ,ܐ	4 حركات

[36] راجع اللؤلؤ المنثور ص 19.

7 حركات

12(7 + 5) حركات

وقد أبدع الشاعر في قصيدته هذه من حيث الأيقاع مما أدى بالبعض أعتبارها شعرا حراً.

إلا أنه في السنوات الاخيرة (التسعينات) ظهرت في بغداد وسهل نينوى وربما في أماكن أخرى.. قصائد تميل الى رفض الاشكال الموجودة بشكل أوسع، اي بمعنى آخر تمقت القوالب الجاهزة كما أمقتت قبلها قصيدتا الشعر الحر والنثر التي نحن بصددها، وحاولت هذه القصائد ان توجد لنفسها شكل آخر يتطاوع وفكرة القصيدة، اي بمعنى آخر ان الفكرة هي التي تخلق شكلها بتطورها كما يحفر النهر مجراه كما تقول بذلك سوزان برنار.

لقد حاول الشاعر المعاصر، ان يجتاز حدود الدعامة ويلغي الحدود التي كانت تشكل بين بيت لآخر او بين جملة لأخرى. في الحقيقة ان الشاعر حمل في هذه المرة كيس من الجمل بدلاً من الدعامات ليفرغها على الورقة، هذه الجمل التي تربطها وبعضها التناسق الموسيقى او الأيقاع الداخلي المتمثل بأحساس الشاعر بالأصوات من خلال الكلمات التي تتأتى من إشتغالها مع النشاط النفسي للشاعر والايقاع الداخلي الذي يقول عنه الدكتور راضي جعفر[37]يؤدي دورا مهما في البنية الموسيقية متمثلا في التعبير والتلقي للشحنات الأنفعالية التي هي مجال العمل الشعري، لأن للصورة الصوتية قدرة على خلق دهشة مهما كانت درجتها تشد الذهن وتثير الأنتباه.

ولضيق المجال سنختار من شعراء هذه المجموعة الشاعر شاكر سيفو الذي يمكن وصف قصائده بقصائد التحدي من حيث الشكل والمضمون.

فلو أخذنا قصائده وأخضعناها الى التقطيع الموسيقي على أساس ان قصائد النثر من حيث الشكل تعتمد على أيقاع موسيقي، لوجدنا ان الشاعر يستعمل مجموعة من الجمل يبعثرها هنا وهناك ولكنها تشترك جميعها بإيقاع موسيقي متوازي. ففي قصيدته (قيامة جديدة) نجد ان الشاعر يستعمل مجموعة من الجمل ومن ذوات صور تحمل بين طياتها تساؤلات عدة ، حيث يفتتح قصيدته ويقول:

لا تحملني الشمس فهي مظلمة ومريضة
إن لم تحملني السماء كذلك هي يابسة
وإن لم تولد بين يدي فهي ميتة

[37] جريدة الجمهورية 1997 /8/26

وهكذا تبقى السماء راسخة في مكانها
وإن مشت حياطينها فقلبها أسود
وان أرادت هذه الحياطين ترك أماكنها
سنحمل أضلعنا ونضعها عوضا عنها

وهكذا تتسلسل صوره التحدية الى ان ينهي قصيدته فيقول:

أنهضي يا مدينتي... لتري
شهدائك قد نهضوا من قبلك

أما من حيث الشكل فلو أخضعنا قصيدته الى مقاطع موسيقية وما تحويه من معنى لوجدنا ان الشاعر يستعمل:

الجملة (الوزن)	التكرار
2 حركة	1
3 حركة	5
4 حركة	2
5 حركة	3
6 حركة	1
7 حركة	4
9 حركة	3

اي ان الشاعر يستعمل (11) جملة ذات وزن قصير و (5) جمل ذات وزن متوسط و(3) جمل ذات وزن طويل.

وفي قصيدته (حرارة اسمي وكل شيء) التي يبرر فيها سبب مجيئه:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
من أجل التفاح البارد والحار
ومن أجل كحل عينيك جئت
من الدموع.. ومن دم القمر شربت
لا كما شرب الآخرون... لذا جئت

إلا ان الشاعر يتحدى مرة اخرى حين يقول:

[illegible]
أنا لماذا جئت ان لم يكن كل الواقفينيسيرون خلفي

رغم ان الشاعر يقول إنه ليس المسيح الجديد إلا أنه يصر بان أهميته لاتقل عن ذلك:

[illegible]
[illegible]
كل شيء باطل إن لم تمطر شمسي فيه دمي
كل شيء باطل إن لم تسر خلفي كل الجبال

أرانوس وأرارات

أما من حيث الشكل نجد ان الشاعر يستعمل:

الوزن	التكرار
2 حركة	5
4 حركة	5
5 حركة	1
6 حركة	5
8 حركة	1
9 حركة	3
10 حركة	1
12 حركة	1

اي ان الشاعر استعمل (11) جملة قصيرة (وزن قصير) و(61) ذات وزن متوسط و(5) ذات اوزان طويلة.

نجد هنا ان الشاعر قد زاد من الأوزان الطويلة والسبب يعود الى توجه الشاعر توجها روائيا. وفي قصيدته (كتاب الدموع) نجده يستعمل (8) اوزان قصيرة و (7) متوسطة ووزن واحد طويل.

مما مضى نجد ان الشاعر يستعمل تكرار المقاطع الموسيقية اي الاصوات التي تعتبر ركنا مهما في تحقيق الأيقاع الداخلي إضافة الى أستعماله المجانسة والتناظر.

الا انه في الآونة الاخيرة توهم البعض بان قصيدة النثر هي مجرد قصيدة خالية من الوزن متناسيا بذلك ما تتركه او تطبعه الموسيقى في نفوسنا فجاءت قصائدهم خارج إطار قصيدة النثر. حيث ترى أصابع الكلاسيكية لازالت منغمسة في دمائهم، إضافة الى أستعمالهم جمل ذات أيقاع غريب وغير مألوف فتخرج قصائدهم متعكزة مما يتعذر على القاريء تذوقها كونها لا تنسجم مع النشاط النفسي للقاريء او المستمع.

اضافة الى الشاعر شاكر سيفو كان هناك العديد من الشعراء كانوا يكتبون بهذا اللون .

المراجع والمصادر

1 ـ تاليف عدد من الباحثين الروس / نظرية الادب ـ ترجمة د. جميل نصيف التكريتي وزارة الثقافة والاعلام 198. بغداد

2 ـ هيغل / فن الشعر ـ ترجمة جورج طرابيشي / دار الطليعة ـ بيروت 1981

3 ـ سوزان برنار / قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا هذا ـ ترجمة د. زهير مجيد مقاص دار المامون 1993 بغداد

4 ـ تحرير ما لكم براد بري وجيمس ماكفارلن / الحداثة ـ ترجمة مؤيد حسن فوزي ج 1 ج 2 دار المامون للنشر 1987 بغداد

5ـ مرشد الزبيدي / بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر دار الشؤون الثقافية 1994 بغداد

6 ـ د. عبد الرحمن بدوي / في الشعر الاوربي المعاصر المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 198.

7ـ نازك الملائكة / قضايا الشعر المعاصر / دار العلم للملايين بيروت 1983

8 ـ د. جلال الخياط / الاصول الدرامية في الشعر العربي / وزارة الثقافة والاعلام 1983 بغداد

9 ـ د. محسن اطيمش / دير الملاك / وزارة الثقافة والاعلام 1982

10 ـ منيف موسى / نظرية الشعر ـ دار الفكر اللبناني بيروت 1984

11 ـ اقليمس يوسف داود / اللمعة الشهية في نحو اللغة السريانية دار الاباء الدومنكيين موصل 1898

12 ـ نزار حنا الديراني / الكيل الذهبي في الشعر السرياني ـ بغداد 1988

13 ـ اغناطيوس افرام برصوم / اللؤلؤ المنثور في تاريخ العلوم والاداب السريانية مجمع اللغة السريانية ـ بغداد 1976

14 ـ هنري بيسيل / الملحمة تحد لشعراء عصرنا ـ مهرجان المربد الثامن 1987

15 ـ رينيه ويلك / الشكلانية الروسية ترجمة د. عبد الله الدباغ الثقافة الاجنبية عدد 3 بغداد 1988

16 ـ محمد فتوح احمد / ظاهرة الايقاع في الخطاب الشعري ـ مهرجان المربد العاشر 1989

17 ـ خالد سليمان / الايقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة ـ مهرجان المربد العاشر بغداد 1989

النصوص الشعرية

المجاميع الشعرية المطبوعة

1-ܚܕܝܥܐ ܚܠܡܐ – ܡܐܢ ܐܚܠܡ ܐܢܐ / ܡܟܬܒ ܡܐܢ ܐܚܠܡ ـ 1994

ـ ܚܠܡ ܐܚܕܝܥܐ – ܫܝܪ ܡܫܘܚܪ ܡܫܚܒ / ܡܫܝܥܐ ـ ܚܠܡ ܐܚܕܝܥܐ 1981

ـ (ܡܬܠ) – ܫܝܪ ܡܫܘܚܪ ܡܫܝܥܐ / ܡܫܚܠ ܡܫܘܚܪ ܡܫܝܥܐ ـ ܫܝܪ 1981

1974 ،د.ن - مكتبة النهضة العربية / مدني، حسن - الإسكندرية، مكتبة
1983 ،د.ن / صحراوي، ابراهيم عبد المجيد - عمان، دار
1996 ،د.ن - مصر، مكتبة النهضة العربية / مدني، عبد الله - عمان، دار
1986 بجدد / مدني، عبد الله - عمان، دار
عبد الله / مدني، عبد الله - عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع - ط 2
1978 ،د.ن – عمان، دار
1977 ،د.ن عمان، دار الشروق – ط 2 / مدني، عبد الله – عمان، دار
1988 ،د.ن / عبد الله، عبد الله – ط 3
1896 إلى 1900 - مكتبة الشرق العربي، بيروت - ط 1 / مدني، عبد الله - عمان، دار
1956 ،بيروت / مدني، عبد الله – عمان، دار
1978 ،د.ن - الإسكندرية، مكتبة الشباب – ط 1 - الإسكندرية، مكتبة
1981 مدني، عبد الله / عبد الله، أحمد – ليبيا، دار
مدني، عبد الله / الإسكندرية، مكتبة الشباب – ط 1 / الإسكندرية، مكتبة
ط. 2 - عمان، دار الشروق - عمان، دار
عبد الله / مدني، عبد الله / عمان، دار
دار الفكر، عمان - ط 1
عبد الله، عبد الله – عمان، دار
عبد الله، عبد الله - د.ن، د.م، د.ت
الإسكندرية، مكتبة الشباب – ط 1 / الإسكندرية، مكتبة
عبد الله، عبد الله – عمان، دار
القصائد الغير مطبوعة (مخطوطة)
عبد الله، عبد الله
عبد الله، عبد الله
عبد الله، عبد الله
عبد الله، عبد الله
المجلات
عبد الله، عبد الله - عمان، دار
عبد الله، عبد الله - عمان، دار
عبد الله، عبد الله - عمان، دار
عبد الله، عبد الله
عبد الله، عبد الله - عمان، دار
عبد الله، عبد الله - عمان، دار

المؤلف في سطور

+ الاسم الثلاثي : نزار حنا يوسف الديراني
+ مسقط الرأس وتاريخ التولد : ديرابون - زاخو 1956.
+ التحصيل الدراسي : بكالوريوس ادارة واقتصاد - الجامعة المستنصرية
+ النشاط الادبي :
- عضو الجمعية الثقافية للناطقين يالسريانية منذ سنة 1976 / عضو الهيئة الادارية للسنوات 1977 – 1981.
- عضو اتحاد الادباء والكتاب السريان منذ سنة 1977 / عضو الهيئة الادارية سنة 1979.
- عضو اتحاد العام للادباء والكتاب العراقيين منذ سنة 1983 .
- عضو اتحاد ادباء العرب منذ سنة 1985.
- عضو مكتب الثقافة السريانية في الاتحاد العام للادباء والكتاب العراقيين من سنة 1985 ولغاية 2000.
- أمين سر نادي الأدباء والكتاب في العراق في التسعينات
- عضو الهيئة الادارية لجمعية اشور بانيبال - رئيس اللجنة الثقافية منذ سنة 1994 ولدورتين متتاليتين
- عضو اللجنة الثقافية في الرهبنة الانطونية الهرمزدية من سنة 1994-2007
- عضو في المجلس القومي الكلدوآشوري السرياني منذ تاسيسه سنة 2003.
- عضو مؤسس في المجلس المركزي لمركز يونان هوزايا للدراسات المستقبلية
- رئيس اتحاد الادباء والكتاب السريان منذ سنة 2003 - 2010 وعلى مدى ثلاث دورات متتالية .
- نائب الامين العام لاتحاد الادباء والكتاب في العراق منذ سنة 2004 ولغاية 2010
- عمل عضواً في تحرير المجللات :
(قالا سوريايا . مجلة الاديب السرياني ومديرا للتحرير. مجلة ربنوثا .
مجلة الاديب العراقي.)
+ نال عدة دروع وشهادات تقديرية
+ حاصل على جائزة شربل بعيني لعام 2015 التي تمنح من قبل معهد الأبجدية في مدينة جبيل اللبنانية التاريخية، وباسم مؤسسة الغربة الاعلامية في أستراليا
+ كما شارك في العديد من المهرجانات والمؤتمرت والندوات.
- مهرجانات نوهدرا منذ سنة 1986 / دهوك.
- المهرجان الديني الاول / نينوى 1988.
- المهرجان الكردي الثالث / اربيل .
- مهرجانات اشور منذ مهرجانها الاول / بغداد جمعية اشور.
- مهرجانات الابداع السرياني جميعها / نينوى - بغديدا.
- مهرجانات القوش جميعها / نينوى - القوش.
- مهرجانات المربد / وزارة الثقافة في العراق
- مهرجانات بابل / بغداد نادي بابل.
- مهرجاني الجواهري / تحاد الادباء العراقيين

- مهرجانات برديصان / اتحاد الادباء والكتاب السريان
- مهرجان المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية - وزارة الثقافة في اقليم كردستان / عينكاوة.
- مهرجاني اللغة السريانية / القامشلي - سوريا.
- ندوة المجمع العلمي العراقي - هيئة اللغة السريانية .
- مؤتمرات الادب السرياني / اتحاد الادباء والكتاب السريان.
- مؤتمر المثقفين العراقيين / وزارة الثقافة .
- مؤتمر حوار الحضارات / بغداد 2004
- المؤتمر العام للكنيسة الكلدانية في منتصف التسعينات
- مؤتمر التراث الشرقي / جامعة القاهرة 2013
- مؤتمر التراث السرياني الاول / جامعة القاهرة 2014
- مؤتمر جبرائيل القرداحي / بيروت الجامعة اللبنانية الدولية بالاشتراك مع اتحاد الادباء والكتاب السريان
- وجهات له دعوات أخرى للمشاركة (ايران ، جامعة الكسليك (لبنان) ، فرنسا) الا انه لم يحضر بسبب ظروف خاصة
- مثل دائرته في مناقشات موضوع المهجرين والمرحلين في كل من الاردن والكويت
- عدة مؤتمرات للاقليات القومية في العراق
- كما القى العديد من المحاضرات واشترك في العديد من الاماسي الشعرية
- عدة محاضرات في جمعية اشور بانيبال.
- عدة محاضرات في عينكاوة/ اربيل.
- محاضرة في اتحاد ادباء الكرد / دهوك.
- محاضرة في اتحاد ادباء الكرد / اربيل
- محاضرة في بغديدا / قره قوش - نينوى.
- محاضرة في نادي بابل .
- محاضرة ومشاركة في عدة فعاليات ثقافية في مدينة ملبورن - استراليا
- عدة محاضرات في بيروت / الرابطة السريانية ، الجامعة اللبنانية الدولية ومنتديات عدة
- عدة محاضرات في اتحاد الادباء والكتاب في العراق
- عدة محاضرات في المراكز الثقافية لكنائس (بغداد - عينكاوة - زاخو)
- عدة اماسي اقامتها (الجمعية الثقافية ، جمعية اشور بانيبال ، اتحاد الادباء والكتاب في العراق ، نادي التعارف ، نادي نمرود ، نادي سومر ، نادي القادسية ، ...).
+ قدم العديد من الحلقات الثقافية في فضائية اشور واجريت معه عدة لقاءات في الصحف والمجلات والفضائيات

+ كانت له اعمدة اعلامية في صحيفتي بهرا (الورقية) وصحيفة عينكاوة دوت كوم الالكترونية

+ البحوث المنشورة

فضلا عن عشرات القصائد وعشرات المقالات المنشورة في الجرائد العراقية (العراق ، القادسية ، الثورة ، الزمن ، بابل ، قويامن ، بهرا ، الصباح ..)
والمجلات (الف باء ، قالا سوريايا ، الاديب السرياني ، الطليعة الادبية ، الاديب العراقي ، بانيبال ، الافق ، قيثارة الروح ، ربنوثا ، رديا كلدايا ، سفروثا ، ديانا ، نجم بيت نهرين

،نوهدرا ، نشرة اثرا (الوطن) ، نشرات مهرجانات اشور ، الابداع السرياني ، القوش ، بابل) ومجلات اخرى خارج العراق وعشرات المقالات والقصائد في الصحف الالكترونية ، نشر المؤلف البحوث التالية :

- لوحات فلكلورية من شمالنا الحبيب / مجلة قالا سوريايا العدد الاخير.
- التكرار في الشعر السرياني المعاصر / مجلة الاديب السرياني .
- الموشحات هل هي اندلسية المنشأ ام سريانية ـ بالسريانية / مجلة ربنوثا.
- ملحمة قاطينى ـ بالسريانية / نشرة اشور .
- الشعور القومي لدى حكام اورهاي ـ بالسريانية/ مجلة ربنوثا .
- الرهبنة في فكر افراهاط / مجلة ربنوثا .
- الدير بين مأساة الحياة والبحث عن السعادة (دراسة في قصيدة نازك الملائكة) / مجلة ربنوثا .
- الثقافة كما يفهمها علماء الانثروبولوجيا / مجلة ربنوثا .
- تحديد تاريخ مزامير سليمان استنادا الى شكلها الشعري / مجلة ربنوثا .
- الموت والبعث في قصائد بدر شاكر السياب / مجلة الفكر المسيحي .
- رسالة ابجر الى المسيح بين الحقيقة والخيال / مجلة قيثارة الروح .
- الموشحات هل هي اندلسية المنشأ ام سريانية (بالعربية) / مجلة بانيبال.
- اوزان الخليل هل هي اصيلة ام مستوردة / مجلة الاديب العراقي.
- بحوث اخرى ضمن مؤتمرات الادب السرياني
- عدة دراسات وتراجم في مجلة رديا كلدايا ومجلة نوهدرا ومجلة سفروثا ومجلة نجم بيت نهرين

+ الاصدارات

• الشعر

1- شهيد من ديرابون / مطبعة الحوادث سنة 1984 بالسريانية .
2- المطر لحن الذكريات / مطبعة اطلس 1986 ـ بالسريانية والعربية ـ.
3- صراع الوجود / من اصدارات اتحاد الادباء العراقيين ، مطبعة دار الشؤون الثقافية. سنة 1994 ـ بالسريانية والعربية
4- مقعد شاغر / مطبعة اليرموك سنة -2001 ـ بالسريانية .
5- لمن تغني العصافير / مطبعة اليرموك 1999 ـ شعر للاطفال .
6- الصراع الساخن / سرياني من اصدارات وزارة الثقافة في اقليم كردستان
7- كل الارض عند الحكماء سوية / سرياني ـ من اصدارات اتحاد الادباء والكتاب السريان
8- هكذا تكلم كياسا / سرياني من اصدارات المركز الثقافي الاشوري دهوك 20015
9- اوراق متناثرة ـ المجموعة الاولى / نشر الكتروني ـ مجموعة شعرية بالعربية 2016
10- اوراق متناثرة ـ المجموعة الثانية / نشر الكتروني ـ مجموعة شعرية بالعربية 2016
12- اوراق متناثرة ـ المجموعة الثالثة / نشر الكتروني ـ مجموعة شعرية بالعربية 2016
13- السرة والعشب والخلود / 2017 مركز أنخيدوانا لندن

*** الدراسات الادبية**

1- الكيل الذهبي في الشعر السرياني / مطبعة اليرموك 1989 .

2- قصيدتنا المعاصرة (قصيدة القرن العشرين) / الطبعة الاولى مطبعة اليرموك 1998. الطبعة الثانية
3- الايقاع في الشعر ـ دراسة مقارنة بين السريانية والعربية ـ / مطبعة اليرموك سنة 2000.
4- رسالة مارا بن سرافيون / ط1 من منشورات المجمع العلمي العراقي 2002. ط2 منشورات مكتبة السائح طرابلس – لبنان 2017
5- اضواء على تاريخ الادب السرياني / بالعربية ـ من منشورات دار الشؤون الثقافية ـ وزارة الثقافة بغداد 2007
6- معالم الحداثة في الشعر السرياني / مديرية الثقافة والنشر الكوردية ـ بغداد 2014 وزارة الثقافة
7- الحلقات المفقودة في تاريخ الشعر واوزانه (دراسة مقارنة بين السريانية والعربية والكوردية واللغات الاخرى المجاورة) / دار الامل الجديدة سوريا دمشق 2016

• الترجمة

1- من الشعر العربي الحديث / من منشورات مركز مار كوركيس الثقافي ـ بغداد 2003.
2- من الشعر العربي المعاصر ـ ترجمة / من منشورات اتحاد الادباء والكتاب السريان وعلى نفقة دار الهدف للطباعة والاعلام والنشر
3- في البدء كان الصراع / ديوان شعر ـ ترجمة من السريانية الى العربية / من منشورات دائرة الشؤون الثقافية بغداد 2013 وزارة الثقافة
4- الشاعراللبناني شربل بعيني ومعانات الهجرة /من منشورات مؤسسة الغربة ـ استراليا 2015
5- الموت والميلاد للشاعر ابراهيم يلدا / ترجمة من السريانية الى العربية / بيروت 2017

• متفرقة

1- درب الصليب ـ بالسريانية ـ اعادة صياغة ـ / من منشورات مركز مار كوركيس الثقافي ـ بغداد 2003.
2- ديرابون بين الماضي والحاضر / مركز مار كوركيس الثقافي.
3- تراتيل سريانية – بالسرياني / نشر الكتروني

• جاهز للطبع

1- من الشعر العراقي المعاصر / ترجمة الى السريانية
2- هذا المهد ليس مهدي / مجموعة شعرية بالسريانية والعربية
3- مذكراتي
4- قراءات في الشعر السرياني المعاصر / دراسة نقدية
5- قراءات في الشعر البناني المعاصر / دراسة نقدية
6- من الشعر اللبناني المعاصر / ترجمة الى السريانية
7- من الادب العربي المعاصر / ترجمة الى السريانية