حَركة الحَداثة في الشِعر الكُردي

د. سَرْوَر عَبدُالله

2015

حَركة الحَداثة في الشِعر الكُردي

د. سَرْوَر عَبدُالله

2015

صاحب الامتياز: مؤسسة آيديا
مسؤول المؤسسة: انور حسين

من منشورات مؤسسة آيديا
تسلسل رقم (80)

عُنوان الكِتاب: حَركة الحداثة في الشِعر الكُردي
المؤلف: د. سَرْوَرْ عَبدُالله
التصميم: آكام شمس‌الدينى
الطبعة الثانية: 2015
مؤسسة آيديا - السليمانيّة
الطبع: مطبعة دلير
عدد النسخ: 500
السعر: 5000 دينار
من منشورات **مؤسسة آيديا** للفكر والبحوث
جميع الحقوق محفوظة للمؤلف ©

www.ideafoundation.co
info@ideafoundation.co
idea@ideafoundation.co
www.facebook.com/dezgai.idea

منحت له رقم الايداع (1660) لسنة 2015 من قبل
المديرية العامة للمكتبات العامة

إلى الأبهى
كنار

المحتوى	الصفحة

مقدمة الطبعة الثانيّة 15

مقدمة الطبعة الأولى 19

التَمهيْد 25

أولاً: أقنومات التجربة الشِعريّة الكُرديّة والتخطي من التَجديْدِ إلى التَحديث 26

ثانياً: البُعْدِ التاريخي وإشكاليّة الحريّة في حركة الحداثة الشعريّة الكرديّة 30

ثالثاً: الشعريّة الكرديّة في مرحلتيها التجديدية الأولى والثانية في العصر الحديث 1918 - 1931م 34

المبحث الأول: التجديدات الشِعريّة الكُرديّة وإشكاليتها قبيل حقبة التحديث 37

المحور الأول: الجهد التجديدي المرتبك 1918-1920م 38

أولاً: الخصائص والطابع العام 38

ثانياً: جوهر الحَركة التجديدية الأولى المُرتبكة وأهميتها في المرحلة الكُرديّة الحديثة: 40

ثالثاً: غياب مَلامح تجديد عبدالرَّحيم رَحمي الهَكاري في الحداثات اللاحقة 41

المحور الثاني: المَرحلة الثانية أو التجديد المؤسِّس1921-1931م 47

أولاً: الطابع العام 47

ثانياً: حضور ملامح التجديد المؤسس في الحداثة الأولى 48

ثالثاً: جوهر الحَركة التجديدية الثانية وأهميتها في المرحلة الكُرديّة الحديثة: 49

المبحث الثاني: ظهور حَركة الحداثة الشعريّة الكرديّة 51

أولاً: القرن العشرون البدايَات التحديثية الأولى 52

ثانياً: فضاءات تَجارب الحداثة الشِعريّة الكُرديّة 53

المبحث الثالث: حَركة الحداثة الشعريّة الكرديّة الأولى (أو حَداثة عبدالله كوران التأسيسيّة 1932- 1968م) 61

أولاً: السياق العام لظهور الحداثة الشعريّة الكرديّة الأولى ... 62

ثانياً: زَعزَعة الشكلِ التقليدي والسياق التاريخي لظهور الحداثة 64

ثالثاً: الخروج مِن بنيَة الشكل التقليديِّ 76

رابعاً: نظرية الإرتداد والتنقية 77

خامساً: عبدالله كوران ودوره في تفعيل الارتداد والتنقية .. 78

سادساً: إمتدادات تجارب عبدالله كوران أو رعيل شعراء الظاهرة الكورانيَّة 95

سابعاً: أهمية رَعيْل شعراء الظاهرة الكورانيَّة 100

ثامناً: دوافع الحَداثة الشِعريّة الكُرديّة الأولى التأسيسيّة ... 102

تاسعاً: خصوصيات الحَداثة الشِعريّة الكُرديّة الأولى
وجوهرها وأهم مظاهرها 103

عاشراً: حوافز الحَداثة الشِعريّة الكُرديّة الأولى التأسيسيّة .. 107

المبحث الرابع: الحداثة الشعريّة الكُرديّة الثانية:
1983-1969 109

أولاً: حركة الحداثة الشِعريّة الكُرديّة الثانية في ملحمه
العام وخارطتها 110

ثانياً: الجذور المؤثرة في التكوين 114

ثالثاً: الاستشراف على الحداثة 122

أ: المشهد الشعري لمرحلة الاستشراف بين القلق والتطلعات 122

ب: هيمنة الروح الرومانتيكية الكورانية في مرحلة
الاستشراف وإشكالية الرؤية 134

رابعاً: ظهور الحداثة الشعريّة الكرديّة
الثانية 1969-1983م 127

خامساً: الشعر الكُردي المعاصر واستمرار التحرك مـجانبةً 143

سادساً: أهم خصائص الحَداثة الشِعريّة الكُرديّة الثانية 146

سابعاً: المتقدمون في التأسيس 148

ثامناً: المؤسّسون 151

أ: لطيف هلمت 152

ب: شيركو بيكس 153

ج: جلال ميرزا كريم 154

د: عبدالله بَشيو 155
تاسعاً: غياب الجهود الشِعريّة المؤسسة في الأجزاء الأخرى من كردستان وأهم أسبابها 156
عاشراً: دوافع الحَداثة الثانية وحوافزها 163
أولاً: دوافع الحَداثة الثانية 163
ب: حوافز الحَداثة الثانية 164
الحافز الأول: الظروف التاريخية 165
الحافز الثاني: المجلات والصحف وحرية النشر 165
الحافز الثالث: مؤتمرات أدباء الكُرد ومهرجاناتهم 169
الحافز الرابع: الترجمات وتأثيرات الآداب المجاورة 171
الحافز الخامس: الدراسات النقدية الشِعريّة والمقالات الأدبيّة 173
الحافز السادس: المقاهي والتجمعات الأدبيّة 178
أولاً: التجمعات الشِعريّة في كرميان وكركوك 179
ثانياً: التجمعات الشِعريّة في أربيل 181
ثالثاً: التجمعات الشِعريّة في السليمانيّة 188
رابعاً: التجمعات الشِعريّة الكُرديّة في بَغداد 190
خامساً: التجمعات الشِعريّة الكُرديّة في بهدينان 191
المبحث الخامس: حَركة الحَداثة الشِعريّة الكُرديّة الثالثة 1984-2000 193
أولاً الملمح العام: 194

ثانياً: بدايات الحركة وجماعة شعر الطليعة الكرديّة 195

ثالثاً: أهم خصائص الحَداثة الثالثة (حَداثة الشعر الحرّ الانكلوسكسوني الفورمافوني) 196

رابعاً: التأسيسيون 197

خامساً: دوافع الحَداثة الثالثة وحوافزها 200

الدافع الأول: البعد التاريخي للتجربة الشِعريّة 201

الدافع الثاني: تطور الرؤية الشعريّة 201

رابعاً: حوافز الحَداثة الثالثة 203

الحافز الأول: الظروف التاريخية 203

الحافز الثاني: المجلات والصحف الكُرديِّة 205

الحافز الثالث: الترجمات وتأثيرات الآداب المجاورة 207

الحافز الرابع: المقاهي والتجمعات الأدبيّة العامة 207

الحافز الخامس: الندوات والأمسيات الشِعريّة 213

الحافز السادس: الدراسات والمتابعات النقديّة 213

أ: رَعيْل ما بعد التأسيسيين أو الرعيل الثاني مِن متابعات الكتابة المفتوحة: 214

ب: الرعيل المتأخر أو الرعيل الثالث مِن متابعات الكتابة المفتوحة: 215

المبحث السادس: حَركة الحَداثة الرابعة 2001 119

أولاً: الطابع العام 220
ثانياً: الجذور الحيّة 221
ثالثاً: أهم خصائص الحَداثة الرابعة 223
رابعاً: التأسيسيون 224
أ: المرحلة الأولى من التأسيس 224
ب: المرحلة الثانية من التأسيس 225
خامساً: دوافع الحَداثة الرابعة 229
سادساً: حوافز الحَداثة الرابعة 230
المبحث السابع: أنماط التجربة الشِعريّة الكُرديّة المُعاصِرة 233
أولاً: الشعر السيلابي: 234
ثانياً: الشعر السيلابي الجديد: 235
ثالثاً: الشعر الحّر الأنكلوسكسوني الكردي 236
رابعا: القصيدة المزدوجة 242
خامساً: قصيدة النثر الكُرديّة 243
سادساً: الشعر المركب (القصيدة النثريّة- الحّرة الأنكلوسكسونيّة) 244
سابعاً: القصيدة المنفتحة 245
المبحث الثامن: إتجاهات التجربة الشِعريّة الكُرديّة المعاصرة 247

أولاً: الاتجاه الإيديافوني 254
ثانياً: الاتجاه الفورمافوني 261
أ: المرحلة الأولى: النشوء 262
1: التيار الفورمافوني الوزني 262
2: التيار الفورمافوني المتحرّر 264
ب: المرحلة الثانية: الانعطافة في الشعر الكُردي المعاصر ... 266
ج: التيارات الشكليّة للاتجاه الفورمافوني 270
1: الصورة السينتيمينتالية النسقية 270
2: الصورة السينتيمينتالية الباطنية 271
ثالثاً: الاتجاه السينتافوني أو اتجاه العزف التركيبـي 273
ملحق: أبستيمولوجيا الشعريّة الكرديَّة 277
ثبت المراجع 318

مقدمة الطبعة الثانية

أثارت هذا الكتاب الذي بادرت مؤسسة جاودير مشكوراً بطبعه لأول مرة سلسلة من النقاش المفتوح والجدل الكثير على ما ورد في مضمونه من الإستقراء والبحث والتنظير والإستنتاجات، وقد نشرت تلك النقاشات والآراء في المجلات والصحف التي تصدر في كوردستان. ولاشك في أن تلك الآراء التي قدمت عن محتوى الكتاب قد أثارت لدي أسئلة عدة تخص طبيعة الرؤية إليه وإلى مضمونه وكيفيّة تناوله، فهو لم يرتكن إلى معلومات مجردة يمكن أن تستوفق قارئ النتاجات الشعريّة في أدب ما، بل نتج عن حفريات بعيدة المدى في عمق النتاجات الشعريّة الكرديّة والتواصل في استقراءات عديدة سعت إلى مقاربتها، وفي الوقت عينه ولد ماورد فيه من الآراء عن طريق تنافذنا المستمر مع ما كان يصدر من النتاجات الشعريّة التي قصدت الإستحداث والتجديد.

وإذا كانت حركات الحداثة في الخطاب الشعريّ الكردي قد بدأت بالظهور منذ بداية الثلاثينات من القرن العشرين، فإننا لم ندخر في جهدنا استبطان تلك المراحل السابقة وفي الوقت عينه الإفادة من معايشته الوسط الشعري الكردي على الأقل في حداثتيها الأخيرتين مما أثرت ذلك معوماتنا وأغنت البيانات التي بنينا على

وفقها تنظيراتنا.

إن دراسـة الشعر الكردي ولاسيما المعاصر منها يحيلنا إلى اشتراطات عديدة تفترضها علينا الإشكالات التي تطرحها طبيعة تجليات الشعريّة الكرديّة، وَقد كنت خصصت كتيبا خاصاً بذلك بعنوان أبيستيمولوجيا الشعريّة الكرديّة، مفترضاً إفادته من أجل مقاربة مضمون كتابنا هذا من جانب، ومن جانب آخر فهم المواضعات التي يمكن أن يجابهه أي جهد نقدي أو تنظيري في ميدان الشعر الكردي وما جرى من الجهود التحديثيّة فيه. ولقد ألحقت الكتيب وما فيه من تفاصيل بالكتاب هذا، لكي يتسنى للمتلقي تناوله على نحو مباشر.

لاشك في أن كل جهد نقدي أو تنظيري في الأدب ومكوناته، لايمكن له إلا أن يكون مقاربة تتولد من حيث تجربة منتجه وما يحيط بذلك من السياق التاريخي والفكري، وعلى هذا النحو فإن هذا الجهد سعي يطمح للوصول إلى صميم ما جرى في الشعر الكردي المعاصر من تحديث فيه وما اتسم به من تغييرات في تركيبة بنيته وهندستها.

لقد نفدت نسخ الطبعة الأولى للكتاب بسرعة غير مألوفة، مما دفعا إلى التجاوب مع رغبة مؤسسات النشر في طبعه ثانية وعلى نحو أوسع.

وفي ختام هذه المقدمة المقتضبة لايسعني إلا أن أشكر جميع من أثراني بملاحظاته أو آرائه عما ورد في الكتاب، كما أشكر مؤسسة

جاودير التي قدمت الكتاب لأول مرة لقرائها، وفي الوقت عينه أقدر مبادرة مؤسسة آيديا في إعادة طبعه في حلته الحاضرة.

مقدمة الطبعة الأولى

بدأت حَركات الحداثة في الخطاب الشعريّ الكردي بالظهور مع بداية الثلاثينات من القرن العشرين، في محاولة جادة لمسايرة المتغيرات الجذريّة التي طرأت على بِنية المجتمع الكرديّ وطبيعة تركيبته، وقد شخصت تلك المتغيرات على أثر التقلبات والإنعطافات التي حدثت في الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة المعقدة التي سادت المنطقة على وجه عام، مُؤدية بالإنسان الكردي إلى القلق والنكوص إلى ذاته والبحث عن حلّ جذري في ما توصّل إليه من سوء في أحواله، وقد قاد ذلك في نهاية المطاف إلى أن يصبح الخطاب الشعري بحاجة ماسّة إلى تغيير في طبيعته من أجل أن يتواصل مع المستجدات التي طرأت على مَنظومته الحياتية الجديدة ويتفاعل معها تفاعلاً خلاقاً، حِاملاً آماله وآلامه وتطلعاته، ومـجسداً لتجاربه الذاتية في ذلك.

هذا الجهد المتواضع هو مُحاولة للتخطي نحو مَعرفة حَركات الحداثة التي طرأت على بنية الخطاب الشعريَّ الكرديَّ وسننه وما اتسم به من التراكيب والآليات والإتساقات الجماليّة التي لم تكن مألوفة في وقت سابق، وهو سعي لاستقراء المراحل التي مرّت بها مكوناته والأسباب التي دعت منتجيه إلى الدخول في مغامرة

التغيير والتأسيس الفعلي له.

يَكمن هَدفنا الرئيس من القيام بهذه الدراسة في معرفة جوهر الحداثة الشعريَّة الكرديَّة وطبيعتها ومؤثراتها وأهم مؤسسيها والدوافع التي أدت إلى ظهورها والحوافز المؤدية إلى تسهيل تنميتها وتحديد خصائص حركاتها وقد وقفنا على سلسلة من الأبعاد التي أسست للأقنومات الجماليّة فيه وخلقت تجلياتها التشكيليّة وأسهمت في ترسيمات هندستها.

لقد قمنا بهَيكَلَة بحثنا على وفق مقدمة وتمهيد وثمانية مباحث، تناولنا في التمهيد أقنومات الشعر الكردي وَتعرضنا من خلالها إلى مفهوم الحداثة في سياق موازنته بالتجديد ووقفنا على ماهيّة كلّ واحد منهما على حِدة، ثم تعرّضنا إلى التجربة الشِعريّة الكُرديِّة وأهم إشكالاتها قبيل المَرحلة التي أثمرت التحديث وَقد حاولنا التركيز في جانبين مُهمين فيه وَهما أولاً: الخلفيّة التاريخيّة التي قادت الجهود الشعريّة إلى دائرة التحديث، ثانياً: الوقوف على طبيعة الشعريّة الكرديّة ومكوناتها الرئيسة في مرحلتيها التجديديّة الأولى وَالثانية اللتين أهّلتا الأرض الخصبة للحركات الأربعة للحداثة التي ظهرت في العصر الحديث.

وبعد التمهيد بدأنا بالتعريج على محاور الدراسة، وقد جعلنا المبحث الأول منها مخصصاً لاستقراء أهم الجهود التجديديّة في التجربة الشِعريّة الكُرديِّة وأبرز إشكالاتها قبيل حقبة التحديث 1918-1931، كما تناولنا من خلال ذلك أهم الفضاءات الشعريّة

التي تحركت فيها العَمليّات التحديثيّة الشعريّة. ووقفنا في المبحث الثاني على السياق التأريخي والفني اللذين ظهرت فيهما حَركة الحداثة الشعريّة الكرديّة وتحديد أهم معالمهما. أما المبحث الثالث فقد خصصناه لتناول جوهر حَركة الحداثة الشعريَّة الكرديَّة الأولى التي تمثلت على نحو رئيس في جهود عبدالله كوران التأسيسيَّة وعرجنا في المبحث الرابع على الحداثة الشعريّة الكُرديّة الثانية التي ظهرت بين سنتي 1969 و1983، وفي المبحث الخامس تناولنا حَركة الحَداثة الثالثة الطامحة إلى التجريب في التخطي نحو الحَداثة وقامت بتقديم نمط أكثر مخالفة للمعهود، ووقفنا في المبحث السادس على حَركة الحَداثة الرابعة وعلى طبيعتها التي ما زالت في طور النمو والتطور. وفي المبحث السابع تعرضنا إلى الأنماط الشِعريّة الكُرديّة المُعاصِرة وتناولنا في المبحث الثامن إتجاهات التجربة الشِعريّة الكُرديِّة. وَلم أتردد في هذا المضمار أن أقف على ذكر بعض التفاصيل اللازمة من أجل التوضيح وبيان القصد. وَقد أعقبنا هذا الجهد بِخاتمة لخصنا فيها استنتاجاتنا ثم أنهيناه بالهوامش وَقائمة أدرجنا فيها المصادر والمراجع الرئيسة التي نهلنا منها.

لا شك في أن دراسة ظاهرة الحداثة في الخطاب الشعري الكردي وطبيعة تكوينها المعقد تستدعي الكثير من الحفريات فيها والتدقيق في تراكيبها اللغويّة، والمراحل التي مرت بها، والنظر في مؤثراتها الفنيّة، ولكنها تظل في أطوارها الأولى وتحتاج إلى قدر

أكبر من العمل عَليها وَتستلزم التأويلات العَديدة فيها التي تغني النقاش في الخِطاب الشِعري عموماً.

لم يَكن عملي هذا سائراً مِن دون تَعرّضهِ لبعضِ المشكلات التي تُصادفها الدراسات في كثير مِن الأحيان، وَمنها شحّة الدراسات التي تعرضت إلى جوهر الحداثة الشعريّة الكرديّة التي ترتكن في آليات تناولاتها إلى المسلك النظري الذي اتبعته هنا، وكذلك صعوبة التيقن الكُليِّ بوجود الدراسات الأكاديميّة التي في الإمكان أن تقوم بالتنظير لميدانها وتمنطقها على وفق ما اتبعناه في منهج دراستنا المتواضعة هذه.

التَمهيْد

أولاً: أقنومات التجربة الشِعريّة الكُرديِّة والتخطي من التَجديْدِ إلى التَحديث

تحدد الدراسات الكُردية مُعظمها بدايات مَسيرة الإنتاج الشعريّ الكُرديّ المدوّن برباعيات بابا طاهر الهمذاني، إذ يربو ظهورها على عشرة قرون تقريباً، ولكن هذا التحديد تعتريه مشكلة مستويات تعرض ذلك الإنتاج المُبكر إلى التعديلات والإضافات والتأثر باللغة الفارسيّة القريبة من الكرديّة. ولاشكّ في أن نقطة الضعف التي تشوب صحة الصورة الأصليّة لتلك النصوص تتحول إلى مأخذ منطقي في سياق عدِّ تلك الرباعيات البدايات الشعريّة الحقيقية المكتوبة التي انكبَّ عليها الدارسون بالتفتيش عنها. ومن اللافت للنظر أنَّ مثل تلك الظنون تكاد تنتفي إذا ما تعلق الأمر بصحة الصورة الأصليّة لتلك النصوص التي بدأت بالظهور في نهايات القرن السادس عشر وبدايات القرن السابع عشر الميلادي، التي تمثلت في النتاجات الثرّة لشعراء من أمثال ملاي جزيري (1567-1640م) وفقيه تيران (1653-1642م) وشمس الدين الأخلاطي (1588-1674م)، وقد شَهدت مسيرة الخطاب الشعري الكردي منذ تلك

المدة إلى سنة 1931م مُتغيراتٍ مُتَعَدِّدَة ومتنوعة في الإمكان أن تعرف تجَلّياتُها الشكليّة وَأبعادها الفنيَّة وَتداعياتها الداخليَّة بالتجديدات الشِعريّة وَليسَت بالتَحديثات1 إذ أن مُصْطلح التجديد كَما نفضِّل قِرَاءَتهُ وَفهمهُ ضِمن إطار الإنتاج الشِعري، هو نوع من التطوير الذي يتمثل في إفرازات لظاهرة أو سلسلة من الحَالات التي تَتَكوَّن مِن خِلال قيام المُنتِج الشعري بإجراءِ تَبديل طفيف على الشَكل الشِعري السائد من أجل تَنمية خطوطٍ مُحددة غير رئيسة في اتساقات الشَكل الشِعري المتبع ونسيجه، تحويلاً له مِن وضع مُعينٍ إلى وضع آخر يكون كسابقها أقرب إلى المألوف ومَقبولاً في التلقي. أمَّا الحَداثة فهيَ ظواهر مُنفردة وخلاقة ضِمن السياق التاريخي للصياغة الفنيّة للأدب، وتتمثل في إجراءِ إستبدالات جوهريّة واضحة في أجزاء رَئيسة من بنيَة الشكل الشِعري السائد، وصولاً إلى الحدّ الذي تمس علاقاتها الأقنوميّة وتراكيبها، وعلى هذا النحو تصبح الحداثة انحرافاً عنْ هويّةِ الشكل السابق من حالة مألوفة إلى حالة أخرى غير مَألوفة، شرط أن تكون تلك الإستبدالات جاريةً على الجزء الأساس من مكونات بنى الشكل السائد، وأن

1- (1) أشرت إلى التفريق بين المصطلحين التجديد والحداثة في سياق محاضراتي التي كنت قد قدمتها في سلسلة من المؤتمرات بالمدن الأوروبيّة، وكنت قد طرحت الفكرة لأول مرة في محاضرة بمؤتمر الأدب الكردي في (بيت الأدب) ببرلين عام 1998، وهي الآن مسجلة ومحفوظة عند اللجنة المشرفة للمعهد الكردي ببرلين، وقد أثارت الأطروحة الكثير من النقاش المثمر عليه.

تكون خلاقة ومؤثرةً في زيادة نسب القيمة التي تتصف بها وظائف الخطاب الشعري، بعيدةً عن الوقوع في اللامَنطقيات والانحراف إلى لامعقوليّات التعبير الشعري في سياقه التاريخي. وتشترط فيها عَدَم اعْتِراض الانسيابية الطبيعيّة القائمة على انتقال المُتلقي مِن حالة شُعوريّة معينة إلى أخرى تتوفر فيها إفراز مَديات أوسع للمَساحات التأمليّةِ، والتي تتناغم في العمق مَع الوظيفة الايصالية للنص الشعري.

على هذا النحو يكون التجديد متمثلاً في ما يجري على الشكل الشعري السائد من تغييرات قائمة على النمو الأفقي إن صَحَّ التعبير، على حين تكون الحَداثة ظاهِرة متمثلة في تَغييرات تتعلق بجوهر الشَكل الشعريّ وما لهذا الشَكل مِن آليّاتٍ وعلاقاتٍ حيويّة تنمو نمواً عمودياً على قدر مُعطيات المَقدرة الإبداعيَّة التي تنهض بإجراءاتها.

إن الذي يجدر الإشارة إليه في هذا السياق هو أن عمليّة التجديد تشكل خطوة أولية حيويّة قد تثير الفرصة للقيام بالحراك داخل الخطاب والتمهيد لتَغيْيرات رئيسة في بنية الشَكل الشِعري السائد، وهي تتحول في كثير من الأحيان إلى منطلقات قويّة ذات اتجاهات مختلفة ومتعددة، قد تنمو مع تطور الزمن لتتسع وتشكل أجزاءً من النواة الأولى للحركات الحداثوية. فالحركات هذه مَهما كانت صورها وأشكالها، تظلّ مُتداخلة جزئياً مع الحركات التجديدية السابقة عليها أو الموازية لها، وهذه الجزئيات قد لا تكون مرئية،

لأن المادة الحديثة في الحركات الأدبية تتحول إلى قيمة احتوائية تهيمن بقوة على سمات الحالة التجديدية للخطاب، فتفقدها لونها الذي لا يمكن التعرف عليه تماماً إلا خارج سلطة تلك الهيمنة وتأثيراتها.

وفي ضوء ما ذكرناه فإن الأعمال الشِعريّة المَكتوبة لمَلاي جَزيْريْ في الإمكان أن تعد نوعاً مِن الحالات التجديديّة الأولى في بنية الشكل الشِعري التقليدي الكُرديِّ عموماً، وذلك من حيث تجربته في استعماله لعروض غير محليّة، ولكنها تظل على الدوام موضع شك وتساؤل فيما إذا كانت ثمة حقاً جهود شعريّة تسبق تجارب جزيري في استعمالها لعروض الخليل بن أحمد الفراهيدي، إذ لم نجد لحدٍّ الآن من سبقه في هذا الاستعمال الواضح لها ومن سَعَةٍ موازنةً بما قد ورد في صياغة الخطاب الشعري عند جزيري، وعلى هذا النحو اتسع استعمال العروض الخليلي وانحسر اتباع الأوزان المحليّة وبدأ تقتصر على النتاجات الشعبيّة أو في نتاجات شعراء ذات طابع شعبـيّ. وبعد ثبوت العروض الخليلي، لأمد من الزمن نجد أن الخطاب الشعري الكردي يعود مرة لأخرى على نحو تدريجي لتجاوز تلك البنى التقعيديّة العروضيّة المتبعة وَتجديدها ببنى تجتذر في العروض المحليّة التي خفّ استعمالها لأمد طويل من الزمن، ونجد ذلك بوضوح من خلال بعض مَساعي سَيْدِيْ هَوْرَامِيْ (-1784 1848م). من اللافت للنظر أنه بموازاة مَساعي سَيْدِيْ أو قبلها قليلاً، استمرت الجهود في استعمال العروض الفراهيديّة وقد

تمثلت في مـجموعة من النتاجات الشِعريّة التقليديّة وهي جهود شكلت كما نرى الجزء التأسيسي من محاولات تطوير الخطاب الشعري من حيث التوسيع في الكتابة بلهجة أخرى تستمر صعوداً وحيويّة لتتحول بجدارة إلى ظاهرة شعريّة غنيّة العوالم، وقد تشكّل هذا الجزء التأسيسي مِن نتاجات شعراء أمثال نفعي (توفي في حدود1860م) ونَالي (1797-1873م) وَسالِم (-1800 1866م) وكـوردي (-1809 1849م). مستمرة من دون انقطاع لتكتمل مَلامِحها في امتداداتها الرصينة التي تمثلت في رهط من شعراء مُختلفي الإمكانات ومُتنوعي العَوالِم، وفي الإمكان تحديد هذا الرعيل بمجموعة من الشعراء الذين قاموا بإحياء الحركة الشعريّة في منطقة كويسنجق ومِنهم حاجي قادر (1816-1897م) إلى جانب مـجموعة أخرى متفرقة من كبار الشعراء من أمثال مَحوي (1830-1904م) وَوَفايي (-1844 1902م) وَالشَيخ رضَا الطَالبَاني (1837-1910م) الذين أمدوا هذه الظاهرة التطويريّة بِطاقة خلاقة، وَمنحوها مزيداً من التنوع.

ثانياً: البُعْدِ التاريخي وإشكاليّة الحريّة

عَلى الرغم مِن المساعي التاريخية المُستميتة والقاسية للإنسان الكُردي من أجل التحرر، قد دخلت في مراحل عسيرة وقاسيّة، فإن ما ترتب على نتائج ذلك كان أكثر قسوةً وإيلاماً عليه، فقد كانت كردستان تشكل محوراً مهماً للقوى المتصارعة في المنطقة، وقد

أدت الوقائع فيها إلى تجزئته مراراً. وكلما كان الزمن يمرَّ ويتسع كانت الأوضاع السياسية والاجتماعية للكُرد تتسع وتتعقد معه أكثر، وعلى وجه خاص عندما ورثت حكومات البلدان المصطنعة في المنطقة أوصال وطنه مِن القوى الغربيّة التي قامت بسلسلة تجزيئات له، ملحقة كلِّ جزء منها ببلد من تلك البلدان التي هي من صنيعتها كالعراق وسوريا أو التي أسهمت في صناعتها مثل تركيا وإيران وذلك من دون الالتفات إلى إرادة الشعب الكردي في تقرير مصيره بنفسه ولم تؤد هذه الخطوة إلى نهب لثرواته مِن قبل حكومات الشعوب المجاورة له فحسب، بَلْ قد أصبح احتلالهم لها أكثر شَراسَة واستبداداً وأشد عُنفاً وقسوة بسبب تطور الخطاب القوميّ لدى إدارة كلِّ دولة من الدوَل المُحتلة التي لمْ تعد أي واحدة منها أن تركيبة دولتها المستحدثة لمْ تكن إلا تركيبة دولة مُصطنعة وغير طبيعيّة ولمْ تأخذ بعين الاعتبار أن تلك الأجزاء من أرض كردستان الملحقة بها إنما هي أشكال احتلاليّة موروثة وعلى حساب الأمة الكُرديِّة وأراضيها وتنصلت عن الحقيقة التي تفيد أن إلحاق تلك الأجزاء من كردستان لم يكن إلا نتيجة للتقسيمات التي قام بها الاحتلال الغربيّ للمنطقة، كما أنها لم تنظر إلى أراضي كردستان بوصفها مـجالاً حيوياً لها للهيمنة عليها والسيطرة على ثرواتها فحسب، بل عدَّتها امتداداً طبيعياً لتشكيلة أوطانها وذلك نتيجة للتطورات الفكريَّة المُشوهة التي شابت طبائعها الإستبداديّة والمتصفة بالمهيمنة المطلقة.

ومما جَعَلَ من القضيّة الكرديّة أكثرَ تعقيداً هو اكتشاف البترول في كردستان ولاسيما في وسطها وجنوب غربها وقد أدى كُلّ تلك المتغيرات والإشكاليات إلى أن يزرح تحت وطأة القمع والتبعيّة، وقد قاد كل ذلك إلى سعى الإنسان الكردي بلا هوادة إلى الكفاح والنضال والتحرُر على جميع الصعد من أجل التحرر تحقيقاً لهويته القوميّة والسعي الجاد لنيل الحرية الحقيقية، وتقرير مصيره بنفسه.

وعلى الرغم من قيام الشعب الكردي بثورات عِدّة من أجل التحرّر من والاستبداد العبوديّة ولكنّ الارتدادات الطبيعيَّة إلى القيام بتحرُير ذاته لمْ يَتَّسع عند المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ ذلك الاتساع الذي يسري على مستويات العمق الشكلي للنص وآليّات تعامل هذا الشكل مع الأشياء وتعاطيه معها موازنة بالموضوعات، ولمْ تَأخذ بالبدءِ في السعي الجاد لتعميق أبعاده ذلك العمق الواضح المَشهودِ له الآن إلا مع بدايات القرن العشرين أي بَعدَ تقسيم وطنه بمدّة وجيزة.

إن التحولات التاريخية التي طرأت على أوضاع الإنسان الكردي منذ بداية القرن العشرين قد جعل من البحث عن التحرُر عند الإنسان الكُردي ونمو الفكر القومي لديه وعلى وجه خاص عند الفئةِ المُثقفة أن يتحول مِن تحرير العيش إلى تحرير الأشياء المعاشة أيضاً، وكان الشعر أحد تلك المظاهر وذلك من خلال تجارب الشعراء المُستجدة في عمليّة التعبير عن العالم والرؤى

ووجوده الأخلاقي وكلّ ما يجعلهم في تعاطٍ دائم معه، ولا نجزم أن هذا السعي غير المنظم عند تلك الفئة ومنهم الشعراء الكُرد كان أمراً متعلقاً به وبمنطقة شرق المتوسط، إذ ليس مِن المستبعد أن تكون نتائج الثورة الفرنسيّة سنة 1789م ومبادئها في الحريّة وَالعدل والمساواة، وكذلك نتائج الثورة الصناعيَّة الأوروبيِّة التي بدأت بسنة 1770م تقريباً وما أفرزتها من تداعيات منذ نهايات سنة 1830م التي أثرت في شطر كبير من أمم العالم قد لعبتا دوراً في أن تتبلور عند الشعب الكردي لاحقاً بعض الملامح لظاهرة النزوع إلى التحرُر وحق تقرير مصيره بنفسه، ولاسيما أن فئةً من مُثقفي الكرد قد كانوا عَلى اطلاع عَلى الثقافات الغربيِّة كالثقافة الفرنسيِّة المعروفة بتطورها الأدبي وتنوع حركاتها التجديدية والتحديثية التي انبهر الدارسون والمهتمون على نحو دائم بها.

ولاشك في أن ظهور الصحافة الكُرديِّة في أواخر القرن التاسع عشر أي بصدور أوّل صحيفة كُرديِّة باسم (كوردستان) في عام 1898م[2] قد لعب دوراً فعّالاً ومؤثراً في إنشاء الوعي الثقافي عند الكرد وتفهم ظاهرة التحديث وَزرع بذورها باتجاه استيعاب العمل بها تناغماً مع السعي الدءوب إلى إثارة شعور الإنسان الكُردي بالذات أكثر والعمل على تحفيز إرادته للبحث عن حُرِّيَتِه وامتلاك حقه في تقرير مصيره بكل الوسائل النضاليّة الممكنة آنذاك.

2- كوردستان، (صحيفة)، ع 1، القاهرة، 1898.

ثالثاً: الشعريّة الكرديّة في مرحلتيها التجديدية الأولى والثانية في العصر الحديث 8191 - 1391م

إذا كان ظهور النتاجَات الشِعريّة التقليديّة الكُرديّة وتطوراتها حَتّى بدايات القرن العشرين وتحديداً حتى أواخر العقد الثاني من القرن العشرين كانَت مُتَّسِمَة بتواصل جهود التجديد وتنوع معالمه، فإن آفاق تلك الجهود قد بدأت تختلف شيئاً فشيئاً وتتنوع مع سنة 1918م مستمرة في ذلك إلى سنة 1931م، وقد مرّت بمرحلتين اثنتين: تؤول المرحلة الأولى إلى بعض جهود عبد الرَّحيم رَحمي الهكاري (1890-1958م)، فقد بدأ الخطاب الشعري وإن كان مرتبكاً بالخروج من البني التقليدية للتراكيب اللغويّة التي عرف بها بالرغم من بقاء جزء كبير منها ملتزمةً بالأصول والمواضعات التي كانت متبعة منذ أمد بعيد. ولكن المرحلة الثانية التي مثلت الانعطافة القصوى من خطوات التجديد لم تبرز إلا في الجهود التجديديّة التي ظهرت في العقد الثالث من القرن العشرين وصولاً إلى بدايات العقد الرابع منه وتحديداً مع سنة 1921م وصولاً إلى نهايات 1931م. متمثلة على وجه التحديد في التجارب الشعريّة لنوري شيخ صالح وعبدالرحمن بكي بابان ورشيد نجيب. أما جهودهم فقد تحركت باتجاهات مختلفة وبدأت شيئاً فشيئاً تثير حفيظة المتلقين للشكل الشعري السائد، وقد وفرت تلك الجهود أفضل فرصة للشاعر للبحث عن التحديث الشعري وأهلت الأرض الخصبة للالتفات الجاد إلى ما يمكن أن يكتشفه

خلال تجربته دون أن يقود ذلك إلى ابتعاد المتلقي الشعري الكردي عنه. وعلى هذا النحو تحولت التجديدات الشعريّة الذي شهدها العقد الثالث من القرن المُنصرم إلى النواة الحيوية الأولى للبدء بحداثة جوهرية وحقيقية تجتاح على نحو غير مألوف الساحة الشعرية الكردية برمتها وتزعزعها، وتثير التذوق السائد في رغبته وحساسيّته في تلقي الشكل الشعري التقليدي، ولكن جلّ ما كان ينقص تلك المرحلة هو ظهور مقدرة شعرية خلاقة تنتج تجربة حقيقية وتقدم للوسط الشعري الكردي خطاباً شعرياً كردياً حديثاً يتلاءم مع المرحلة التاريخية، فكان ظهور الأعمال الشعريّة للشاعر الأمهر عبدالله كوران (1905-1962) توقيعاً على ميلاد حقبة جديدة في مسيرة الخطاب الشعري الكردي وإرساءً للدعائم الحقيقيّة لتحديثه.

المراحل	مدة التجديد	شعراء التجديد
المرحلة 1	1918-1920	عبدالرحيم الهكاري
المرحلة 2	1921- 1931	نوري شيخ صالح، عبدالرحمن بكي بابان، رشيد نجيب

الجدول رقم 1: مرحلتا التجديد قبيل الحركة الشعريّة الكرديّة الحديثة

المبحث الأول

التجديدات الشِعريّة الكُرديِّة وإشكاليتها قبيل حقبة التحديث

المحور الأول: الجهد التجديدي المرتبك 8191-0291م

أولاً: الخصائص والطابع العام

مع أوائل القرن العِشرين وحتى نهايات العقد الثاني مِنه يتقدّم أوّل مُثقف وشاعر كُردي بنتاجاته الشِعريّة محاولاً تجديد تركيبة بنية القصيدة التقليديّة الكرديّة، وَحَاملاً أوّل تجربة جديدة عَمّا ألِفه المتلقي الكُردي عبر العصور وهذا المُنتِج الشِعريّ هو (عبد الرَّحيم رَحمي الهكاري) كما أشرنا إليه سابقاً والذي خاض في الكتابة المسرحيّة إلى جانب الإنتاج الشعري.

شكلت جُهودُ الهكاري الملامح الأوّلى في محاولة تغيير تمثلت في الابتعاد نوعاً ما عن اللغة الشِعريّة التقليديَّة السائدة في وقتهِ، إذ كانت ذات طبيعة خطابيّة عاليَّة النبرة[3]. فقد تبنى لغة تمتلك طبيعة خطابيَّة مُغايرة متعلقة على نحو مباشر بالعالم الخارجي

3- يراجع: القصائد العشرون المنشورة بين عامي 1918 و1919م في مجلة (ذين) إسطنبول وكذلك ينظر: حازم كلج (روذان حازم)، الشاعر والكاتب الوطني عبد الرَّحيم رَحمي الهكاري)، مطبوعات خاني وباتيي، دانمارك، 1991.

المتمثل في المجتمع المعاش، إذ أنها أصبحت منبثقة من الذات إلى الآخر المُخَاطبْ إلا في بعض الأحيان، فضلاً عن المحاولة الجادة على نحو أوسع للحراك باتجاه مُلامسة القضايا الاجتماعيَّة والسياسيّة، كما في قصيدة (صوت) المنشورة سنة 1919م إذ يقول فيها:

((من خرابات وطني يصرخ صوت ما
أي صوت ذاك؟ أهو للبوم أم للطيور الصائدة؟
أم أنه صوت اليتامى في العواصف والثلوج
متروكون، عراة، حفاة، يرتجفون من البرد؟
مشردون، جوعى كلهم، دون طعام و زاد
نادمون على حياتهم، راضون بكلّ فناء))[4]

وتتطور إشكالية الاضطهاد والتشرد لتصل إلى أدق المسائل الإنسانية حساسيَّة في وجدان الشاعر مـجسدة الأبعاد الاجتماعية لواقِعِهِ المعاش مِثلما في قصيدة (أنيْنَ يَتيمة) المنشورة في مـجلة (ذين) ضِمْن عددها 11 لسنة 1919م، التي يستهلها بالبيت الآتي:

((يتيمة، متروكة أنا، من دون أم وأب
أضرموا النار في بيتي، ليس لي مأوى))[5]

كما سعى إلى أن يستفيد من العقيدة الإسلامية ومبادئها وينطلق منها في دعواته أو خطابه إلى الآخر ومثال ذلك يتجلى في قصيدتيه

4- ذين (مجلة)، ع10، 1919، 12.

5- ذين (مجلة)، ع11، 1919، 12.

المنشورتين في مـجلة (ذين) وهما قصيدة (لا تيأسوا)[6] المنشورة ضِمْن عددها 9 لسنة 1918م وقصيدة (حَيّ على الصَلاة)[7] المنشورة ضِمْن عددها 13 لسنة 1919م.

كان من جُهود الهكاري التطرق إلى النمَط المَعروف بالقصيدة المبنية على القافية المزدوَجة وَلعَلَّ نشره لجملة من قصائدهِ من هذا النمط بين عامي 1918 و1920م، يبرز شاهداً على ذلك، ولاسيما توسعه في تقسيمات البَيت الطفيفة وتشطيره على النحو الذي يعبر عن مُقتضَياتِ التجسيد الشعري. ومن اللافت للنظر أن القدر الأكبر من قصائد عبد الرَّحيم الهكاري، قد نشرت في مـجلة (ذين) التي كانت تصدر بأسطنبول في تلك المدة.

ثانياً: جوهر الحَركة التجديدية الأولى المُرتبكة وأهميتها في المرحلة الكُرديِّة الحديثة:

يمكننا أنْ نحدّد جوهر الحَركة التجديدية الأولى تمثلت في قصائد عبدالرَّحيم رحمي الهكاري في أربع نقاط رئيسة، وهي:

أولاً: الابتعاد عن البنيّة اللغويّة العائمة في الشكل الشبيه بالقوالب التقليدية التي تَجسد في بعض مشاهد العشق والغرام والتصوف والتزهد وصولاً إلى تجسيد الغيبيّات وإستبدال هذه

6- ذين (مجلة)، ع9، 1918، 14.

7- ذين (مجلة)، ع13، 1919، 14.

البنيّة اللغويّة العائمة بلغة سَهلة ومباشرة وتعبر عن قضايا أكثر واقعيَّة للحياة اليوميّة الإنسانيّة.

ثانياً: السعي إلى ملامسات خفيفة لقواعد عروضيّة جديدة التي في الإمكان أنْ تقعّد الإيقاع الشعري الكُردي فيها من دون حدوث خلل موسيقي أو إشكالات بنائية في هيكل الخطاب الشعري، ومحاولة إهمال العروض مِن أجل التعبير الشعري.

ثالثاً: السعي للاستفادة مِن التجارب الشِعريّة الغربيَّة، لِمَا امتلك الهكاري مِن ناصيّة بعض اللغات الغربيَّة كالألمانية والروسيّة.

رابعاً: وضوح الرؤية إلى العالم والحذر في التعامل معها، والاقتراب مِن التركيبة الشِعريّة المجسِّدة لها.

خامساً: السعي إلى الترميز والتعبير من خلاله عن العالم والوجود ومنه التعبير عما تعرض له الهكاري من قضايا القهر والاستبداد والاضطهاد، وقد أدى هذا الترميز إلى أغناء عوالم تجاربه الشِعريّة، وإعطائها دفقة حيوية، تجذب ملاحظة القارئ إليها.

ثالثاً: غياب مَلامح تجديد عبدالرَّحيم رَحمي الهَكاري في الحداثات اللاحقة

مِن العسير أنْ نَجزم أن تجربة المرحلة الأولى من المحاولة التجديدية التي قام بها عبد الرَّحيْم الهكاري قد استطاعت أنْ تخترق حدود زمنه لتصبح ظاهرة يَعتمد عليها شُعراء حَركة الحَداثة الأولى التي ظهرت بوادرها في حدود سنة 1932م وقد تبلورت

معالمها مع بداية الخمسينات تماماً على يد عبدالله كوران. كما أنه من الصعب أيضاً الجزم أن شعراء حَرَكاتِ الحَداثات المعاصرة المتعاقبة، قد التفتوا إلى تجارب هكاري في تشييد تجاربهم الشعريَّة الأصيلة وَتغييراتهم الجذريّة، بل لعل أنهململململمشعراء تلك الحداثات المعاصرة ما كان في الإمكان أن يلتفتوا إلى تجارب هكارى إن صادفوها هنا أو هناك، وذلك لتواضع مقدرة الهكاري الشِعريّة في نظرهم وضعفها في كثير من الأحيان، بل وَسذاجة التعبير لديها في بعض الأحيان.

إن عدم تأثير نتاجات عبد الرَّحيْم الهكاري الشِعريّة في شعراء حَرَكاتِ الحَداثات المعاصرة المتعاقبة، قد نتج عن رؤية أولئك الشعراء ونظرتهم إلى الشِعر والتجربة الشعرية وذلك في السياق التاريخي الذي نشطوا فيه وإلى الموازنة بين عمليّة التحديث والحداثة في نتاجاتهم الشِعريّة وبين شعر شعراء مرحلة بدايات القرن العشرين، إذ أنهم نظروا إلى نتاجات كثير من شعراء المراحل السابقة من عيار أشعار هكاري، بأنها جهود تنأى عن امتلاك القيمة الحقيقيّة للشعريّة، فالشاعر لم يمتلك مشروعًا تجديداً متكاملاً بالشكل الذي يلفت نظر القارئ الجاد من الخطاب التقليدي إلى جهوده، وهو في الوقت نفسه لم يمتلك ناصية الخطاب التقليدي الناجح، وبذلك فإن جهوده منتمية إلى الحلقة الضعيفة من النتاجات الشِعريّة الكرديّة النيوتقليديّة في المَرحلة الحديثة، ويبدو أن هذا التصور قائم على وفق العلتين الآتيين:

العلة الأولى: إنَّ جهود الحداثة الكرديّة الأولى التي ظهرت في أوائل الثلاثينات التي قام بها عبدالله كوران ورعيله، كانت أكثر جذريّة وقوة وأهمية في التأسيس للقيم المستحدثة في الشعرية الكرديّة، كما أنها كانت المؤثر الأول في الدفقة الفنية مما هيمن على الجهود التجديديّة لعَبدالرَّحيم الهكاري ومن عقبه من الشعراء مثل نوري شيخ صالح وعبدالرحمن بكي بابان وَرشيد نجيب.

العلة الثانية: ثمة غياب للروابط بين جهود عبدالرَّحيم الهكاري وَما قصده كلّ مِن نوري شيخ صالح وعبدالرحمن بكي بابان ورشيد نجيب لكي يسوغ لنا القول أن هذا الثالوث الأخير كان امتدادا لجهود عبدالرَّحيم الهكاري، كما أنه ثمة فتور زمني فارق بين جهود الهكاري التجديديّة وتجليات الحداثة الأولى التي ظهرت بوادرها في سنة 1932 لدى القراءة الشموليَّة لمسيرة الحَداثة الشِعريّة الكُرديِّة.

وعلى هذا النحو قد تبلور لدينا إحساس بوجود ارتباك في المحاولة التجديديّة للشاعر عبدالرَّحيم الهكاري ارتباكاً يتمثل في ضعف قوة تأثيرها في أعمال من عقبوه من الشعراء، وكذلك في ضعف حضورها الملموس في التجارب الحداثويّة الكُرديِّة. لذا كانت تسميتنا لهذا التجديد الذي قام به الهكاري بـ(المرتبك) ولعل السبب في عدم عدّ ذلك التجديد ظاهرة مُتكاملة نوعاً ما يعود إلى عوامل رئيسة أهمها:

العامل الأول: إن التراث الشعري للمرحلة الأولى من التجربة التجديدية ضئيل جداً، لا يتجاوز عدداً محدداً من قصائد عبدالرَّحيم

الهكاري وهو تراث ظل مغموراً، ولا سيما أنها كانت باللّهجة الكُرْمَانْجيَّة الشماليّة التي كانت علاقة الكثير من شعراء الحَداثة الأولى ضعيفة بها وخاصة عند أولئك الذين أنتجوا قصائدهم باللهجة الكُرْمَانْجيَّة الوسطى، أما شعراء الحَداثات المتعاقبة فلم تكن علاقاتهم ضعيفة بها فحسب، بَلْ منقطعة تماماً، و في كلّ الأحـوال لم تكن لتشكل تعرفهم عليها أهمية حقيقيّة لديهم، فالأرجح أنهم كانوا سيتعاملون معها على أنها نصوص تنتمي تجاربها إلى إرث تأريخي قد تجاوزتها التجارب الجديدة تجاوزاً واضحاً، فضلاً عن ضعفها الفني موازنةً بما وصل إليه المعاصرون في تجاربهم.

العامل الثاني: على الرغم من أن الشعراء الذين أنتجوا قصائدهم باللهجة الكُرْمَانْجيَّة الشماليّة منذ الثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين وما بعدها، لم تكن لديهم أية مشكلة مع لهجة قصائد عبدالرحيم الهكاري إذ كتبوا في اللهجة عينها، ولكنهم لم يلتفتوا بجديّة الى جهود هذا الشاعر المتمثلة في قصائدهِ الواحدة والعشرين، ولم يهتموا بها الاهتمام الكافي، وربما جاء ذلك بسبب ملاحظتهم لشكل التغييرات التي هدف إليها الهكاري ولعل ذلك في نظرهم كان دون المبلغ الشعري الذي كانوا يقصدونه، فأصبح أغلب ما كتبه الهكاري مَغموراً بين طيات تاريخ بعيد.

العامل الثالث: عُسْر وصول بعض الدوريات على نحو موسع إلى القارئ عموماً والمناطق الواسعة من كردستان خصوصاً ومنها

مـجلة (ذين) التي نشر الهكاري الجزء الأكبر من قصائده فيها.

العامل الرابع: ما أن لبثت القضية الكردية في تلك المدّة بالتراجع وازداد القمع والاستبداد إزاء الكرد حتى نجد أن عبد الرَّحيم الهكاري قد بدأ هو أيضاً بالتراجع في الإنتاج الشعري والانقطاع عنه، فإذا ما صرفنا النظر عن مسرحية شعرية منشورة له في تلك المُدّة إلى جانب قصائده، فإننا لا نجد أية نصوص شعرية أخرى له فيما بعد وهذا الأمر قد أدى إلى انكماش نتاجاته وانقطاعها وانقطع بذلك تطورها باتجاه التجديد أو السعي للتخطي نحو مغامرة تحديث بنى الشعرية الكردية.

ولكن على الرغم من ذلك، فإننا نجد إلى جانب ما ذكرناه أن هنالك لَمحات عدة وإن كانت بسيطة للتغييرات الشِعريّة في جهود الشعراء الذين كتبوا باللّهجة الكُرْمَانْجيَّة الشماليّة في العقد الرابع والخامس من القرن نفسه، وهي شبيهة نوعاً ما بما قدمه عبدالرَّحيم رحْمي الهكاري قبلهم، ولكن قد لا يستبعد أن تكون تلك اللمحات قائمة على بعض تأثيرات الهكاري، فالمعطيات تشير إلى أن أولئك الشعراء قد سعوا باتجاهات متعددة لإجراء تغييرات علي الخطاب الشعري محاولة لإقامة الحداثة أو الاستهلال لها، قبل حلول المرحلة المتعاقبة التي مثلت تجارب عبدالله كوران بناء أول حداثة شعرية كردية، منتجة للحداثة الشعريّة الكرديّة الأولى.

أما الذين تتكرر في نتاجاتهم بعض لَمحات من تجديدات الهكاري ومنهم مثلاً كامران بدرخان (1895-1978م) وجكرخوين (1903-

1984م) وعثمان صبري (1905-1993م)، وقدريجان (1911-1972م) الذي يُعَدْ أول شاعِر قد حاول أن يدفع الخطاب الشعري باتجاه شعر شبيه بالشعر الحّر الأنكلوسكسوني الغربي الخارج عن قواعد الأوزان والقوافي المتبعة، ولكن محاولته قد أخذت شكلاً بسيطاً ولمْ يقم بنضجه في وقته، وهو أحدى العلل المركزيّة التي حالت من تجربته دون أن تتحول تجلياتها إلى ظاهرة حقيقيّة يلتف الشعراء حولها ويسلكوا المسلك عينها الذي سلكه منتجها.

على الرغم من أهمية محاولة عبدالرَّحيم الهكاري التجديديّة ولكنها ظلت يتيمة ولم تجد لها أيّ صدىً في الدراسات الأدبية إلا في وقت متأخر جداً، ولعل ذلك يعود إلى محدوديّة أهميتها الفنيّة في نظر الدارسين والباحثين في المجال الشعري، فقد كان من المفترض تناولها في وقت مبكر، وذلك على الأقل في سياقها التاريخي الفني، الأمر الذي كان في الإمكان أن يساعدنا في فهم بعض الأصول البعيدة للجهود التحديثية التي قامت في المرحلة الشعريّة التي شهدتها جهود عبدالله كوران ومحاولاته التحديثيّة الجادّة.

وإذا كان ثمة من يجد أن أعمال عبدالرَّحيم الهكاري الشعريّة تتسم بالضعف الفني التعبيري وبساطة الأفكار والرؤى، فإننا نجد أن جهوده تشكل في تلك المرحلة التاريخيّة بادرة جيدة يحسب لها في المجال الذي تعرض له، وعلى نحو خاص موقفه من اللغة ومقاربتها من المضمار الذي لا تربط روح القصيدة ربطاً كليّاً بالعالم التقليديّ المتعارف عليه، وبذلك يكون هو من أوائل من سعى في

القرن العشرين إلى دَفع بنية القصيدة الكُرديَّة باتجاه نمط آخر من الشعر الذي يحمل شكلاً مخالفاً عن شكله السابق الذي عرف به.

المحور الثاني: المَرحلة الثانية أو التجديد المؤسِّس 1291-1391م

أولاً: الطابع العام

في الإمكان تحديد المرحلة الثانية من الجهد التجديدي الذي قام به الشعراء بالسنوات بين 1921 و1931 فقد ظهر في هذه المدة رهط من الشعراء الكرد الذين تأثروا بالحركات التحديثية الشعرية التركية من أمثال نوري شيخ صالح وعبد الرحمن بكي بابان ورشيد نجيب، وعلى الرغم من أن شطراً كبيراً من أعمالهم الشعرية كان منظوماً على وفق التقعيد العروضي التقليدي العربي، ولكنها كانت غنية بتقنياتها الفنية في تجسيد الرؤية الإنسانية للعالم والوجود والتعبير عنهما، تلك العمليّة التجسيديّة التي لم يألفها المتلقي الكردي وطرحت نفسها بكثير من الجرأة في تناول الموضوعات المشكلة لاهتمام المثقفين والعامة آنذاك. إن ما قدمه المُنتِج الشِعريّ القدير نوري شيخ صالح من التجارب المتعددة والمتنوعة والثرة حقاً ما جعله في مقدمة شعراء المرحلتين تجديديتين المذكورتين حتى بدايات الثلاثينات من القرن العشرين، إذ انه خاض فيما لم يخض من قبله من الشعراء في التجارب الثرة التي انتهل منها الشعراء

اللاحقون في مشروع بناء تجربة الحداثة الشعرية الكردية الأولى ولاسيما ما قدمه الشاعر عبدالله كوران الذي أشاد بكل تواضع بأهمية أعماله في سياق تجاربه الشعرية الناجحة.

ونظراً للقيمة الكبيرة التي تتمتع بها الأعمال الشعريّة لنوري شيخ صالح أشار الكثير من الباحثين والنقاد إلى فضلها في عملية التحديث الأول، ولاسيما بموازنتها بنتاجات كوران الشعريّة التي أجمع الدارسون الجادون على مقدرته العالية في تفعيل ما رمى إليه من التحديث الشعري الكردي.

ثانياً: حضور ملامح التجديد المؤسس في الحداثة الأولى

في الإمكان القول أن تجربة التجديد المؤسس الذي قام بها الرهط المذكور قد استطاعت أنْ تخترق حدود زمنها لتتحول إلى سلسلة من التجارب الغنية التي جعلت من كبار الشعراء أن يفيدوا منها ويعتمدوا عليها في التعرض إلى الحداثة الشعريّة، ولا سيما حركة الحداثة الشعريّة الأولى التي ظهرت بوادرها في حدود سنة 1932م وقد تبلورت معالمها الفنيّة على نحو ملموس مع بدايات الخمسينات على يد عبدالله كوران. كما أنه في الإمكان الجزم أن تجربة شعراء حَرَكاتِ الحَداثة الثانية التي برزت في نهاية الستينات من القرن المنصرم وبدايات سبعيناته قد وقفوا بالقراءة والإطلاع عليها في تشييد تجاربهم الشعريَّة وَتغييراتهم الجذريّة. ويبدو أن هذا التأثر قائم على وفق السببين الآتيين:

الأول: هيمن بعض جوانب جهود الحركة التجديدية للثالوث المذكور على بدايات تجربة كوران التحديثيّة وقد أثّرت الأعمال الشعريّة لكوران بدورها على محيطه ومن جاءوا بعده.

الثاني: هنالك حضور ملموس للروابط بين جهود الثالوث المذكور التجديديّة وما ورد في تجليات الحداثة الأولى والثانيّة لدى القراءة الشموليَّة لمسيرة الحَداثة الشِعريّة الكُرديِّة.

ثالثاً: جوهر الحَركة التجديدية الثانية وأهميتها في المرحلة الكُرديِّة الحديثة:

يمكن تحديد جوهر الحَركة التجديدية الثانية في ثلاث نقاط رئيسة وهي:

أولاً: السعي إلى النأي عن البنى اللغويّة التقليديّة وإستبدال هذه البنيّة بلغة سَهلة مـجسِّدَة لقضايا تلامس الحياة اليوميّة الإنسانيّة. وعلى الرغم مِن ظهور ذلك في قصائد شَيخ رضَا الطَالبَاني أو إلى حَدّ ما في قصائد حَاجي قَادري كويي، وأحياناً كانت اللغة لديهم تكتسب صيغةً أشبه بالبعد الرومانتيكي الغربي في التعامل مع العالم والوجود ولكن ذلك لَم يَتَحَول إلى ملمح عام للنتاجات الشِعريّة الكردية إلا مَع جهود الحَداثة الأولى.

ثانياً: السعي إلى ملامسات وإن كان طفيفاً جداً في الصياغة الشعرية على وفق القواعد العروضيّة الخليليّة المتبعة، مثل تقسيم الشطر الشعري، من دون إحداث خلل موسيقي في هيكلية النص

الشعري.

ثالثاً: الإفادة مِن التجارب الشِعريّة غير الكرديّة ومنها اللغات الغربيّة.

رابعاً: يجد المتلقي أحيانا حضور الترميز في تجسيد العالم والوجود، وقد أدى ذلك الترميز إلى إثراء مَعالم تجارب الشعراء وإضفاء دفقة مليئة بالحيوية عليها.

المبحث الثاني

ظهور حَركة الحداثة الشعريّة الكرديّة

أولاً: القرن العشرون البدايَات التحديثية الأولى:

يعد القرن العِشرون قرن الحَداثة الشِعريّة الكُرديِّة، وتحديداً منذ الثلث الأول منه، إذ انطوى عَلى أربع حداثات، ثلاث منها قد اكتملت ملامحها مع اتصاف كلّ واحدة مِنها باتجاه أو اتجاهات مُتَعَدِّدَة مَشحونةٍ بتياراتٍ مُختلفةٍ وعلى نحو خاصٍ ما ظهر في الإنتاج الشعري خلال العقود الثلاثة الأخيرة مِن القرن العشرين. أما الحداثة الرابعة قد ظهرت في بدايات القرن الحادي والعشرين، ولكن ملامحها لمْ تكتمل تكامُلاً كليّاً، بَلْ مازالت في طور النمو المستمر، فالسنوات الأولى لها تعطينا أدلة قوية بأن تلك الملامح قد بدأت بالتجلي وقادت حقاً إلى أطوار تكويناته الأولى. وقد أدت تلك الحركات إلى ظهور تيارات واتجاهات متعددة لتلك التجارب الحداثويّة واتسام بعض منها بقوة فنيّة عالية.

حركات الحداثات الشعريّة	المراحل الزمنيّة المستغرقة
حركة الحداثة الأولى	1932 - 1968م
حركة الحداثة الثانية	1969 - 1983م
حركة الحداثة الثالثة	1984 - 2000م
حركة الحداثة الرابعة	2001 - إلى الآن

الجدول رقم 2: حركات الحداثة الشعرية الكردية ومراحلها الزمنيّة التي استغرقتها ظهور التحديثات في مراحل تكوين الشعريّة الكرديّة

إن هذا المشهد الشعريّ الكُردي الذي تشكلَ منذ ثلاثينات من القرن العشرين إلى الآن وتحديداً منذ سَـنة 1932م هو مَوضوع بَحثنا الرَئيس ولكن وقفتنا سَـتكون أطول مع نهايات ستينات القرن العشرين وبدايات سبعينات منه وصولاً إلى الوقت الحالي عند البحث في اجراءاته التغييريَّة والعوامل المتعددة التي أثرت في تكويناته الحاليّة فضلاً عن تأثير تراث الحداثات السابقة عموماً فيه.

ثانياً: فضاءات تَجارب الحداثة الشِعريّة الكُرديِّة

استناداً إلى ما سبق من القول فإنه في الإمكان القول أن الحركة الأدبية الممتدة منذ أوائل القرن العشرين وصولاً إلى السنوات

الأولى من القرن الحادي والعشرين قد شهدت تَجارب شِعريّة حداثوية تحركت في فضائين متباينين شأنها شأن التَجارب الشِعريّة الحداثوية لآداب الشعوب المجاورة جغرافياً للشعب الكردي. وهذان الفضاءان يختلفان من حيث الصورة الكتابية لكل واحد منهما، ولكنهما ليسا منفصلين عن بعضيهما كلياً من النواحي الفنية للبنى الداخلية للنص، فهما متداخلان في جوانب عدة باستثناء ما يلامس الصورة الكتابية لكل واحد منهما، وبذلك فهما يتقاسمان القاع الفني عينه الذي يغطيانه ويتحركان عليه نحو فكرة الخروج إلى كلّ ما هو مستحدث في نظرهم للتعبير عن الذات والوجود والعالم للتواصل مع الآخر.

لقد نتج كل فضاء من الفضائين عن طبيعة الحراك الذي قام في تجاربهما الشِعريّة، لقد تركز كلّ واحدٍ منها في مَرحلة زَمَنيَّة محددة. ولا شك في أن ماهية كلّ تمظهر من تمظهريهما هيَ انعكاسات للهوية الفنيّة، وَحالة شِبه مَرئية للطابع العام لكلٍّ واحد منهما ولما يكتنزانها من مقومات تجعل من الملمح العام لكلٍّ نمط من نماطهما مشابهاً لملامح الأنماط الأخرى.

وَفي الإمكان أن نحدد الفضاء الأول بأنه فضاء يتمثل في الصورة البيتيّة العمودية في صياغة القصيدة وتميل إلى الالتزام بقواعد الأوزان، مع الركون إلى المنظومة المستحدثة في تقعيدات تلك الأوزان، وهذه المنظومة المستحدثة تسمح على نحو أسهل إدخال تنويعات متعددة في كينونتها وفقاً للضرورات التي تقتضيها

السياقات الشِعريّة. وعلى الرغم من أن هذه الصورة الكتابيّة تنحرف عن النظرة التقليديَّة إلى القافية من حيث تفهم أهميتها إذ لا يعَدّها أنها أحد الركائز الرئيسة للنص الشعري وتبتعد عن ربط كينونة الشِعريّة بحتمية حضور القافية فيها، ولكنها ميّالة نحو عدم الاستغناء عنها إلا للضرورات التي تفرضها السياقات الشِعريّة للنص.

أما الصورة الكتابية الثانية فهي تخالف الصورة الأولى من حيث أنها تخرج عن تمظهر البيت العمودي حتى لو كانت تلك الحالة البيتية غير محتفظة بوحدة بنيتها وغير مترددة من أخذ مقوماتها من نسيج التعاطي مع أبيات أخرى التي تشكل القصيدة. ولكن ذلك لا يعني الاستغناء عن بنية الأوزان نهائياً. أما فيما يتعلق ببنية القافية في الصياغة الشعريّة فإنها مهملة تماما إلا ما قد ورد منها عفو الخاطر. وتشكل تجليات الفضائين الشعريين المذكورين مرحلتين زمنيَّتين وهما:

المرحلة الأولى: هي مرحلة فضاء حركة الحداثة الأولى التي ارتكنت إلى التمظهر بالصورة الكتابية القائمة على المستحدثات الوزنيَّة المتمثلة في شكل البيت العمودي القافيوي على النحو الذي يخرج الحالة البيتيّة العموديّة القافيوية من صورتها التقليدية إلى تلك الصور التي ستظل دائما ومع كل قراءة لها تذكرنا بالصورة التقليدية التي انفكت عنها ولكنها حملت شيئاً كبيراً منها.

أما السَعة الزمنيّة لهذا الفضاء المتمظهر بالصورة القائمة على

هذه المستحدثات الوزنيَّة فإنها متبلورة في المجال الذي ظهرت فيه حركة الحداثة الأولى وهو يمتد من سنة 1932م وصولاً إلى أواخر العقد السابع من القرن العشرين تقريباً وعلى نحو رئيس إلى سنة 1968م، إذ ظل الشطر الأكبر من هذا الفضاء في هذه المدة يغطي التجربة الشِعريّة الكُرديِّة ولكن الصورة البيتية العمودية القافيوية أخذت منذ أواخر 1968 تنكمش على نحو أوضح.

لقد كان للشاعر عبدالله كوران نفسه الدور الأول من خلال ما تضمنته أعماله الشِعريّة من جرأة نبذت الحساسية من التجاوزات على هذا الفضاء الشعري أو على الأقل محاولة تغييره بما يريح المُنتِجِ الشِعريّ للتعبير من خلاله عن العالم والوجود والذات. ولم تكن تلك النصوص الشِعريّة التي قدمها كامران موكري ومعاصريه، إلا امتدادات حقيقية للمنظومات الأولى لتغيير ذلك الفضاء الشعري، على أنه يجب أن لا يغيب عن بالنا أن قدريجان كان له جهوداً ممتازة في ذلك بالرغم من قلة نتاجاته الشعريّة. إن الجهود التي ذكرناها قد بدأت بخلق الجرأة التي تعرضت للحساسية المفرطة عند المتلقي الكردي تجاه تجاوز الصورة الكتابية التقليدية في صياغة القصيدة الشعرية.

المرحلة الثانية: وهي مرحلة فضاء حركات الحداثة الثانية والثالثة والرابعة (المتوقعة) التي ارتكنت إلى الخروج عن التمظهر البيتي العمودي. وعلى الرغم من هذا التطور، فإن حركة الحداثة الثانية ظلت على علاقة نسبية بشطر محدد من الخصوصيات

الوزنيّة للتمظهر البيتي العمودي، كما أنها لم تنحرف عن الاعتماد على الوزن الشعري السيلابي، ولكن جزءاً كبيراً من الأعمال الشِعريّة المتأخرة التي بدأت مَع منتصف الثمانينات من القرن العشرين وعلى وجه خاص ما ورد في حركة الحداثة الثالثة، إذ مالت إلى الاستغناء عن التقعيدات الوزنيّة نهائياً إلا ما ورد مِنها عفو الخاطر. أما فيما يتعلق ببنية القافية فإنها قد أمست مهملةً إلا ما ورد منها من دون قصد أو للعبة شِعريّة يبتغيها الشاعر لهدف ما.

وأما السَعة الزمنية لهذا الفضاء فهي عينها التي ظهرت فيها حركات الحداثة الثانية والثالثة والرابعة وهي كما تبين تقع على نحو رئيس على ذلك الخط الذي يمتد من سنة 1969م وتتصاعد تركيزه وصـولاً إلى الوقت الحالي، على أنه لا يجوز أن يغيب عن بالنا أن ملامح عدة وصوراً من هذا الفضاء كانت موجودة في عمق الفضاء السابق. لقد ظل هذا الفضاء يُغطي التجربة الشِعريّة الكُرديِّة على نحو رئيس منذ نهاية العقد السابع من القرن العشرين، ولعل انحراف تلك الحركات عمّا وجده مستهلكاً وتقليدي الأبعاد في حركة الحداثة الأولى قد قاده إلى تمظهرات وجدوها أكثر شِعريّة وأكثر نضوجاً، ومن هنا ظهرت القصيدة التي لا تأخذ منحى الصورة العمودية النيوتقليدية وإنما أخذت ثلاث اتجاهات أخرى في التمظهر لصورتها. ويجدر الإشارة إلى أن الخروج من منحى التمظهر بالصورة البيتية العمودية النيوتقليدية لم يكن من نتائجها الوصول إلى فضاء آخر أو فضاءات أخرى فحسب إنما

كان من أهم ما يمكن ملاحظته هو ظهور أنماط جديدة على نحو تدريجي في الشعر الكردي الحديث. إن تمظهرات القصيدة الكُرديَّة التي حال دون أخذها منحى الصورة البيتية العمودية النيوتقليدية قد سلكت ثلاثة اتجاهات وهي:

الاتجاه الأول: التمظهر بالصورة الانسيابية العمودية اللابيتية والتي تبلورت في الأنماط الشِعريّة التي سنعرِّفها فيما بعد بالشعر السيلابي أو الشعر الوزني الحر.

الاتجاه الثاني: التمظهر بالصورة الانسيابية الأفقيَّة للشكل اللابيتي والذي في الإمكان عَدّ الشعر الحر الأنكلوسكسوني الكردي وقصيدة النثر الكُرديَّة أهم تجلياته.

الاتجاه الثالث: التمظهر بالصورة الانسيابية المركبة للشكل البيتي واللابيتي، وقد تجلى هذا الاتجاه من المنحيين الأول والثاني مما ذكرناه. إنه لمن الخطأ القول أن كل اتجاه مما ذكرناه هو مستقل بذاته، وأن الفواصل القائمة في ما بين كل واحد منها هي فواصل حديَّة، بل إن كل إتجاه منها، وإن كان مختلف الأبعاد والصور متداخلٌ مع غيره في جوانب عدة.

ومن اللافت للنظر أن تلك التشعبات التي قامت على أثر تكوين الفضائين وما انطوى الفضاء الثاني من الاتجاهات لاحقاً، قد تبلورت على نحو مباشر أنماط شعريّة عدّة، ومن هنا فإنه لامناص من التفريق بين الفضاءات الشِعريّة والأنماط الشِعريّة، فالأنماط الشِعريّة هي مرحلة متقدمة تتمخض عن التبلورات الناشئة من

الخصوصيَّات التي تجسد وضعاً شكلياً خاصاً من أوضاع فضاء شعري.

مراحل التكوين	المدّة الزمنيّة	نمط الفضاء الشعري
الفترة التقليديَّة	القرن 9 1920-م	البيتي الوزني المطلق
الحداثة الأولى	1932 - 1968م	الوزني البيتي المتذبذب
الحداثة الثانية	1969 - 1983م	الوزني اللابيتي
الحداثة الثالثة	1984 - 2000م	اللاوزني اللابيتي
الحداثة الرابعة	2001 إلى الآن	اللاوزني اللابيتي

الجدول رقم 3: الفضاءات الشعريّة الكرديّة

المبحث الثالث

حَركة الحداثة الشعريَّة الكرديَّة الأولى (أو حَداثة عبدالله كوران التأسيسيَّة 1932- 1968م)

أولاً: السياق العام لظهور الحداثة الشعريّة الكرديّة الأولى

لمْ تَظهر الحَداثة الشعريّة الكرديّة الأولى على نحو تلقائي أو عَلى أرض تهيأت لها لتَنبت عَليها على نحو طَبيعي، بَلْ كانت الروح التقليديّة للتعبير عن العالم والوجود سمة لمْ تنفك عَن العالم الشعري للقصيدة الكُرديِّة، وذلك حَتى أوائل القَرن العشرين، فقد ظلت القصيدة الكُرديِّة أَسيرة لغَة التعبير التقليديّ، وَلا شك في أن ذلك كان بسبب وجود القيم الإبداعيَّة التي أفرزتها القصيدة الكُرديِّة ذاتها مِن خلال هذه اللّغة.

وَلئن كانَت منطلقات الحَداثة الأولى أو الحَداثة التأسيسيَّة وبوادرها الأوليّة قد نَبتَت وبطروحات أخرى مترسخة عَلى أرضيّة اللّهجة الكُرْمَانْجيَّة الوسطى وَنمت بموازاتها معطيات الكُرْمَانْجيَّة الشماليّة والتي استقوت دائماً في خطواتها المتعاقبة بالنتاجات الشِعريّة في الشق البهديناني منها، فلم يكن الخروج مِن طبيعَة التعبير التقليدي باللّهجة الكُرْمَانْجيَّة الوسطى، على الأقل سهلاً، إذ لم تحدث على هذه اللهجة حتى ذلك الحين أية قطيعة واضحة مع مسيرة شعره التقليدي الذي أنتجت حتى ذلك الحين عدداً

كبيراً مِن الشعراء مع نتاجاتهم الكثيرة ابتداءً بمن شكلوا النصف الأول من حلقة الجهود التَأسيسيَّة للشعرية الكُرديَّة باللهجة الكرمانجيّة الوسطى المُتمثلة في شعر الشعراء نَفعي ونَالي وَسالِم وكـوردي، وصولاً إلى النصف الثاني المكمِّل لحلقة تلك الجهود التَأسيسيَّة المتمثلة برهط من شعراء مختلفي المقدرة ومتنوعي العوالم والعطاء، كما ذكرنا سابقاً، وكان لحركة النهضة الشعريَّة في كويسنجق الدور الرئيس في تكملة تلك الحلقة فضلاً عن أسماء شعرية مهمة أخرى من أمثال مَحوي وَالشَيخ رضَا الطَالبَاني. هذا فضلاً عن أن الشعراء الكرد التقليديين الكبار الذين ظهروا قبل أولئك الشعراء الذين ذكرناهم أو بموازاتهم وذلك ضِمْنَ بقيَّة اللهجات الكُرديَّة التي أسهمت إسهاماً فعالاً في تقويم جوانب عدة ضِمْنَ تقنيات بناء الخطاب الشعري الكُردي عموماً والتي تواصلت النتاجات الشِعريّة باللّهجة الكُرْمَانْجيَّة الوسطى معها، إذ أن نسيج هذه اللهجات من حيث التعاطي الفني الشعري متداخل مع بعضه، لا من حيث استعمال الأشكال التقعيدية لبنى الأوزان والقوافي أو إيراد المفردات إيراداً صائباً ومستحسناً وبعيداً عن كل ما هو مُسْتَهْجَنٌ في اللسان والفصاحة فحسب، بل من حيث البناء الفني للخطاب وصياغة شكله، ومنها انتاج الصيغ التي تأخذ بأصول كتابة السرديّات الشِعريّة البطوليّة المنطوية في العادة على قضايا منطوية على أبعاد إنسانيّة عميقة التي أخذت في الدراسات النقديّة واصطلاحاتها تسمية "الموضوعات الكبرى» مثل العشق

والوفاء والصراعات المَصيريّة والمجابهات المستميتة والفداء البطوليّ التي تجسّد روح العشيرة أو العموم أو الأمة وقيمها. تلك السرديّات الشِعريّة البطوليّة التي تتحكّم فيها الأصول الرئيسة للقوانين وللمبادئ وللمقاييس التي لا تخرج من الأصول المتداولة في الآداب الشرقيّة عينها ضِمْنَ إنتاجها للسرديّات الشِعريّة البطوليّة، كلّ تلك الخصائص المركزيّة، وصولاً إلى استعمال بُنى التراكيب البلاغيّة وإيراد الصور الشِعريّة بأنماطها أو الموضوعات والأغراض الشِعريّة وبتمكُّن المُنتِجِ الشِعريّ في إجادته لأكثر من لغة وإتقانها بالشكل الذي يُقرض الشعر من خلاله بكلِّ حُرِّية وذلك على المستوى عينه في تعامله مَع الشعر في أدب لغته.

ثانياً: زَعزَعة الشكلِ التقليدي والسياق التاريخي لظهور الحداثة

لم يَكن مِن السهل خروج الشاعر الحديث مِن طبيعَة التعبير التقليدي للشعر وذلك في مجمل اللّهجات التي تَعاطى المنتجون الشعريون التقليديون الكرد معها في العُمق، غَير أنّ الشعر الكردي في وسط كردستان وقد قدّمت -حتّى بدء أوان التحديث- موازنة بالمناطق الأخرى، عدداً كبيراً مِن الشعراء مع نتاجاتهم الكثيرة، التي تضمنت سلسلة من التجارب الغنية والفريدة، ولم تستطع جهود عبدالرحيم رحمي الهكاري الشِعريّة الوصول إليها، وكان من تلك جهود النتاجات الشعريّة لنوري شَيخ صَالح (1896-

1958م) الحافلة بلغة ثرة وكذلك تجارب كلّ من عبدالرحمن بَكي بابان (1878-1967م) وَرشيد نجيب (1906-1968م) أنْ سهلت فكرة التعرّض إلى الشكل الشعري التقليدي الكُردي وذلك بمحاولة تغييرهم لتركيبتها اللغويّة في تَجسيد العَالم والوجود والتَعبير عنهما على نحو أفضل. فعلى سبيل المثال نَجِدْ أن نوري شَيخ صَالح قد خاض في تغييرات مُتعددة وتجديدات متنوعة في بنية الخطاب الشعري المنتج الذي كان سائداً في وقته، وفي مقدمة تلك التغييرات خلق علاقات لغويَّة حديثة لم يسبق للمتلقي الكردي أن صادفها في قراءاته.

مَع العَقد الرابع مِن القرن العِشرين سيظهر رَعيْل آخر مِن الشعَراء يدفعهم الشعور الشديد بالذات إلى الخروج مِن الأوزان الشِعريّة التقليديّة التي كانت في تصورهم أن تلك الأوزان في أصولها معايير تنتمي إلى التراث العربيّ أو مُستَمَدَّة مِنه، إذ تُصاغ أغلبيّة نتاجات الشِعر الكُرديّ عَلى وفق تَقعيداتها وتُقاس عَلى وفقها، ليعرجوا شيئاً فشيئاً عَلى استعمال الأوزان المَحليّة المُستمدة مِن التراث الشعري الشفاهي الكُردي فضلاً عن الالتفات إلى نتاجات شعراء قدماء من الكُرد وقد نظموا قصائدهم على الوزن السيلابي أو كما يسمّي عادة بوزن الهجاء.

على الرغم من الأهمية الشعرية التاريخية للشاعر كوران لما قدمه من نصوص ناجحة حقاً في سياق التحديث الشعري الكردي وتبديل أوزانها، ولكنه كما ذكرنا لَمْ يكن الوحيد في الساحة، بَلْ

ظهر في مرحلته العديد من الشعراء الذين توجهوا بقدر ما إلى المساس بالحساسية الشعرية التقليديَّة، محاولين تجاوز قيمها السائدة وزعزعة أركانها الثابتة، ولعله ليس من باب المبالغة القول أن هؤلاء الشعراء كثيرون في هذا المضمار وقد أشرنا إلى أهمهم في حقول سابقة من هذه الدراسة فعلى سبيل المثال نجد أن نتاجات نوري شيخ صالح قد تعرضت إلى كسر القوالب اللغويّة التي كانت سائدة كما أنها تضمنت رؤى لم تكن مألوفة في السابق، كما نجد أن هنالك نتاجات لشعراء من جيله مثل إبراهيم أحمد الذي قد سعى لاحقاً إلى إضفاء ملامح أخرى إلى اللغة الشعريّة الكرديّة كما في قصيدته (الذكرى والأمل) التي يفتتحها بـالسطرين الآتيين:

((إزاء الأعين الحاقدة، مخافة الناكبين

أحول قلبـي لَحْداً للذكرى))[8]

وإذا تقدمنا صعوداً إلى الإنتاج الشعري الكردي في تلك المرحلة نجد أن ثمة شعراء آخرين أسهموا بنتاجاتهم الشعرية على نحو فعَّال في كسر تلك القوالب التقليدية. وهنا نجد من المستحسن الوقوف على تلك الإسهامات الشِعريّة ضِمْنَ حَركة الحداثة الشِعريّة الكُرديِّة الأولى وذلك في محاولات الشعراء الذين شكلوا بجهودهم شطراً من التجربة المتمثلة بجهود عبدالله كوران ومحاولاته، ولئن كان اسم كوران قد برز بروزاً حقيقياً لقوة مقدرته

8- إبراهيم أحمد، قصيدة (الذكرى والأمل)، روظار، عدد خاص، سردم، سليمانية، 2000، 6.

الإبداعيَّة وثرائها وتجربته المُحكمة الخلاقة والتغييرات الجذرية التي أجراها على القصيدة الكُرديِّة ضِمْنَ مسيرة الحداثة الشِعريّة الأولى حتى سميت الحركة باسمه، فإن شعراء آخرين بدءاً بكامران بدرخان ودلدار وجكرخوين وصولاً إلى قدريجان قد سَعوا جاهدين ضِمْنَ نِتاجاتهم الشِعريّة إلى الوقوف على الاستفادة مِن التقعيدات الوزنيّة الأخرى الواردة في النتاجات الشِعريّة الشعبية الكُرديِّة وذلك إلى جانب الجهود التي كانت قد بذلت من قبل كوران في المضمار عينه أي الاستفادة من الأوزان التي وردت في النتاجات الشِعريّة الشعبية الكُرديِّة ولكن مع سعي لتقعيد أوزان مُحَدّدَةٍ منها عَبْرَ التجارب التي أجروها على النتاجات الشِعريّة تقعيداً في الإمكان اتباعه.

لقد تطورت جُهود الشعراء إلى الاهتمام بفكرة استعمال بنىً من الأوزان الشعبيّة الكُرديِّة وترك الأوزان الخليليَّةِ التي لا تنسجم في نظرهم مع ما يطمحون إليه من تقعيد البنية الإيقاعيَّة للشعر الكُردي، فالشعر الكُردي لمْ يُقعّد إلا في ما يقارب نصف عَدَدِ الأوزان السِتَّة عَشَرَ الواردة في تقعيد البنية الإيقاعيَّة للشعر العربيّ التقليديّ، بَلْ وأقل من ذلك العدد، وَحتى أن تلك الأوزان المُستعملة في الشعر الكُردي فإن أغلبها تَتَعَرض إلى تَغييرات جَذريّة أو شِبه جذريّة إذ تَنأى كَثيراً عن أشكالها الأصليّة العَربيّة وَصُوَر تَمَظهُراتِها وَذلك بهدف الانسجام مع البنية التركيبيّة للـّغة الشِعريّة وإيقاعيّاتها المائلة إلى طبيعَة تَوازناتها الذاتيّة التي اكتسبتها مِن

طبيعة التلقي الكُردي وتذوقهِ، فعلى سَبيل المثال نجد أنّ الشَاعِر أحْمَديْ خَانيْ قدْ نَـظـَّمَ عَمَلهُ الشِعْري الواسع (مَمْ وَزيْنْ) عَلى وَزن الهَزَجْ ولكنه ابتَعَدَ فيه ابتعاداً وَاضِحاً عَن بنية تراكيبها التفعيليّة الأصليّة وأشكالها، ويَصِلُ هذا الابتعاد في الاستعمال الشعري الكُردي إلى الحَدِّ الذي تُعْسَرْ معه كثيراً مَعرفة أصلِها الوَزني وَلكنـّها في نهاية الأمر تَكون منتَظـّمة التقسيم، وذلك في إطار التوازنات الموسيقيّة بَين مِصراعي البَيتِ الشِعري ودَقيقة في تَوافقِ النِسَبِ الصوتيّة وَورودهـا للمَقادير الضَائِتةِ وَالصَّامِتَة المَوجودة في كلّ مِصراع مِن مِصراعَيها، بَلْ أن ثمة أوزاناً خليليّة نادرة أو عَديْمة الإستِعمال وَالورود في هذا الشعر (الكُردي)، كالرَمل والطويل وهُما مِن البُحور المُهمّة في الشّعر العَربي. وَيَبدو أنّ كلّ هذه المَشاكل أتَتْ مِن بؤرة جوهريّة مُتَصَوّرَة وَهي أنّ طبيعة ورود النِسَبِ الصوتيّة ونِسَبِ تفاوتاتها في طبيعة التكوينات الصَوتيّة لِلغة الشِعر العَربي مُتَباينة وَمُختَلفة على نحو ملحوظ مَع طبيعة التكوينات الصَوتيَّة للغة الشعر الكُردي. وعلى هذا النحو كان ذلك الاستعمال للوزن الذي رآه منتمياً للتراث العَربيّ والمتبع في الشِعر الكُردي عِندهُم نوعاً مِن تقعيْد التعبير الشعري الكُردي في قواعد أوزانٍ وقواف شِعريّة للغة مختلفة عنه، تضَيقُ به مُستويات التعبير، وَتحدّده في نظر مؤسسيه، وعندما توسّعت الحاجة لديهم للتعبير أكثر وذلك بتوسع الآفاق الحَياتيّة والفكريّة لديهم فإن الإحساس بغرابة البحور العربيّة وما يولده ذلك مِن تضييق قد ازداد أكثر فأكثر.

لقد قام جكرخوين في عام 1932م بمحاولة لاكتشاف الأوزان الكُرديّة المحليّة المُستعملة في التراث الشعريّ الشفاهيّ الكُردي واستعمل لفظة الحِصَانْ (Hesp) ليدلّ عَلى كلمة الوَزن لِمّا لاحَظ أن كلّ وَزن مِن الأوزان التي اكتشفها يشبه مَشية مِن مَشَيات الحِصَان[9]، فأمَّا الأوزان المُكتشفة لدي (جكرخوين) فهي كما يرد في الجدول الآتي:

الوزن	Hesp	الحِصانُ	المَقاطِع
الأول	Çeleng	السَرِيْعْ	5 +5
الثاني	Laxer	البطئ	6 +6
الثالث	Sivik	الخفيْف	7 +7
الرابع	Rewan	السَلِسْ	7 +7

الجدول رقم 4: الأوزان المُكتشفة لدي (جكرخوين)

وعلى الرغم من البساطة الواضحة التي تتسم بها محاوَلة جكرخوين وابتسار نتائجها، ولكنه من الأمور التي يجدر الانتباه إليها، ولا نستبعد أنه لم يقم بالالتفات إلى الاستعمالات الوزنية في التراث الشعري الفولكلوري الكُردي عُموماً، كما لا نستبعد أنه قام بالتعريج عَلى التراث الدينيّ الإيزدي وما لها مِن منظومات تعليميّة التي قوامها أناشيد دينيّة تتضمن جملة من الطقوس العبادية

9- جكرخوين، الأحصنة الكُرديّة الفصيحة، هاوار (مجلة) السنة الثانية، 30 تموز1932، ع 22، دمشق، 3.

والمرتبطة بلهجة المجتمع الذي تجلت منه ونشأت عنه بالرغم من الظروف القاسيّة التي مرَّت بها وهذه المنظومات التعليميّة تسمّي على حسب اصطلاحها الديني التقليدي لرجالاته بـ(القول)، إذ يُردّده رجل الدّين الإيزدي والذي يُسمي بـ(القَوّال) أو يُرنمه مع إيقاعات ضرب الدف وذلك على حَسَبِ نمط متطلبات القول من التسرع أو التباطؤ وكذلك من التخفيض أو التعلية الصوتية لمفردات القول، وإن افترضنا جدلاً أن جكرخوين لم يلتفت إلى الاستعمال الوزني في الشعر المدوّن باللّهجة الكورانيّة، فإنه لا مناص من القول أن الشعر الكردي التقليدي المدون باللهجة الكرمانجية الشماليّة له قدر كافٍ من النصوص التي في الإمكان أن يؤسس عليها جكر خوين أطروحته. ولكن مَهمَا يَكنْ مِن أمر مصادر جكرخوين ومنابعه الرئيسة وبصرف النظر عن بساطة نتاجاته الشعرية وتواضعها من الناحية الفنية، فإن المسَاعي التي قام بها جكرخوين تُعَـدُّ في نِهاية الأمر مِن الإشارات التي تمتلك أهميّة خاصة في سياق دِراسَة ما كان من الإسهامات التي خصت بالتَطور التاريخي للشعر الكُردي والبَحث عنهُ ضِمْنَ نمو إطار وَعي المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ الحديث وحَسّاسيَّـتِهِ في التعاطي مع أهميّة الأوزان الشِعريّة وتقعيداتها التي تتناسب مع طبيعة اللّغة التي يَستخدمها في صياغة قصيدَتِهِ، وَسَعيه لتثبيتها وتأصيلها.

عَلى أن الشعر الكُردي لمْ يُقتعد قطّ في القواعد العَروضيّة التي سعى إلى اكتشافها جكرخوين، بل إننا نجد أنّ التقعيدات

العروضية الشِعريّة الكُرديّة قد انطوت عَلى تغييرات متعددة فرضت عليها طبيعة التجارب الشِعريّة وطموح المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ إلى تقنيات مستحدثة تستجيب للواقع الجديد وتتفاعل مع التذوق الجمالي المستجد للمتلقي الكردي، مُتناسجاً مع رغباته، ومُتعاطياً مع تطلعات طموحه كالقصائد التي وردت في المجموعة الشعريّة (قلب أبنائي)[10]، لكامران بدرخان في عام 1932م وذلك بصرف النظر لِمَن وَلأيّ غرض نظمت.

إن هذه التجربة في التعاطي مَع أهميّة التقعيد العروضي والتفكير في تَوافقه مع طبيعة اللّغة التي يستخدمها المنتج في صياغة قصيدَتِهِ ستأخذ في أحيان عدِّة بالمُنتِجِ الكرديّ إلى التأني في عدم الاعتبار لضرورة حضوره أو عدمه في حالة كتابة الخطاب الشِعريّ لتصبح نتاجاته فيما بعد خارجةً عن الوزن وتتحول إلى نمط شعريّ آخر شبيه بالشعر الحرّ الأنكلوسكسوني أو مثله دون فرق وذلك مثل القصيدتين اللتين نشرتا في مـجلة هاوار، فقد نشرت القصيدة الأولى ضِمْنَ عَددها السادس لسنة 1932م بعنوان (استغاثة) باسم شخص غير معروف وهو (بوزان شاهين)[11]، أما القصيدة الثانية فهي بعنوان (ناي أنا) نشرت بعد حوالي تسعة أعوام ضِمْنَ عَددها 23 لسنة 1941م بإسم مُسْتَعَار أيضاً وهو

10- كامران بدرخان، قلب أبنائي، نقل: تيلي أمين، دار الحرية بغداد،1981.

11- بوزان شاهين، استغاثة، هاوار (مجلة)، ع6، سنة 1932، ص12.

(المُعَلمُ الجَوَّالْ)[12]. ولا نستبعد أن يكون شخص هذا الاسم المُستعار هو المُنتِجِ الشِعريّ (قدريجان) وليس (جلادت بدرخان) كما يعتقد لِمَا نجد من التزامنات القوية بين البني التركيبية لهذه القصيدة والبني التركيبية لبقيّة الأعمال الشِعريّة المنشورة باسم (قدريجان).

من المفيد هنا أن نشير إلى أنه ليس من المستبعد أن نتاجات بعَض من الشعراء مثل كامران بدرخان وجكرخوين وعثمان صبري وقدريجان قد أثرت ولو على نحو بسيط في شعراء منطقة بهدينان كغياث الدين النقشبندي (1890-1944) وصبري بوتاني وأنور مائي وصالح اليوسفي وطه مائي وذلك على المستوى الشكلي. إن المقدرات العالية التي تمتع بها الكثير من شعراء منطقة بهدينان، قد جاوزت تلك المؤثرات. وفي الوقت عينه تفاعلوا على نحو أساس مع فكرة تحديث الشعر الكُردي التي شخصت في تجربة كوران أكثر وأصبحوا ضمن الرعيل المشارك في التجربة التحديثيّة الشعريّة، مساهمين في المسيرة على نحو ملحوظ، حتى أنهم كانوا سباقين مع غيرهم في ذلك المجال، وبذلك تناغمت كتابة القصيدة الشِعريّة عند شعراء منطقة بهدينان كغيرهم من منتجي الشعر من جيل كوران وجيل ما بعده فيما أنتج من الشكل الشعري الشاخص ليكونوا جزءاً رئيساً من الشعر الكردي وقد اتسمت أعمالهم بقيم فنية وعمق أكبر مما كتبت من القصائد سابقاً، فخارج بعضٍ القصائد الشِعريّة لقدريجان ومعها بعض يسير من القصائد

12- المعلم الجوال، ناي أنا، مـجلة (هاوار) ع 23، سنة 1941، ص 14.

الشِعريّة لجكرخوين أو بعض قصائد شعرية هنا وهناك، فإنه لا توجد في تلك المدة التي تمثلت في الثلاثينات وصولا إلى الخمسينات من القرن العشرين سَعة واضحة من النتاجات الشِعريّة شمال كردستان وغربه تمثل تحديثاً حقيقياً للخطاب الشعري لكي تنفتح التجربة الشعريّة في منطقة بهدينان عليها وتؤسس منظومتها على أقانيمها الشِعريّة في بناء الحَداثة الشِعريّة الكُرديّة.

وإذا ما استثنينا بعضاً من قصائد (قدريجان) فإن الغالبية الساحقة من التغييرات على القصائد كانت قد طرأت على جوانب معينه غير فنية كالقضايا الاجتماعية أو متضمنة لبعض الأفكار. ولمّا كانت تلك الجوانب تعد جوانب غير شكلية فإن ذلك التأثير لم يلعب دوراً مهماً في الدفع بالشعر الكردي بخطوات حقيقية إلى الأمام، إذ أن هنالك جملة وافرة من قصائد لـ(جكرخوين) و(عُثمان صَبري) يُعد بالمقاييس الفنية وضمن السياق التاريخي للإنتاج الشعري الكردي عموماً، ليس إلا نتاجات مُتواضعة وضعيفةً، بَلْ إن بعضا منها لا ترتقي أحياناً إلى مصاف ما يمكن عدّه شعراً حَقيقيّاً. وعلى الرغم مما سبق فأنه يبقى للجزء الغني الذي قدمه (قدريجان) من النتاج الشعري مرتكناً إلى أهمية أدبية حقيقية في سياقات الدراسة الشعرية الكردية وتمحيصها، إذ أن جهود هذا المنتج لم تقف عند طرح الموضوعات في شكلها التقليدي البسيط بل في قالب حديث تتجاوز الصور السابقة لها وقد استطاعت أن تمنح ما يثري التحديث من العمق مثل ما تقدمه في انتاج مميز

لما سمى فيما بعد بـ(شعر المقاومة الكرديّة)، فقد أضافت ملمحاً آخر على النتاجات الشعرية الكردية للمرحلة عموماً. وليس من باب المبالغة القول أن الجهود الشعريّة لقدريجان تقف في الصف الأول من نتاجات هذا المجال من الشعر الكرديّ الذي ظهر على نحو ملفت للانتباه في رحم الحداثة الشعريَة الكرديّة الأولى عموماً. إن مفهوم المقاومة زاوية متعلقة بالمعنى الشعري ولكنها تحولت إلى إحدى الحوافز الحيّة في سياق التطوير اللغوي لجوانب حيّة من الخطاب الشعري الكردي، وعلى الرغم من الأهميّة الحقيقيّة التي تتمتع بها النتاجات الشعريّة لقدريجان فإنها لم تستطع الأخذ بناصيّة الجزء الأكبر من الحداثة الشعريّة الكرديّة لأسباب عديدة ومن أهمها ما يأتي:

أ: إن قدر ما قدمه الشاعر قدريجان من النتاجات الشعرية التي تعرض فيها إلى تحديث القصيدة الكردية في المرحلة التي ظهرت فيها الحداثة الأولى قليلة جداً لا يتجاوز عدداً محدداً من القصائد، ومن دون أدنى شكّ فإن القِلة في هذا القدر يؤثر على نحو سلبـي في حجم تحفيز العمل الأدبي وتضعيفه من أجل الحِراك باتجاه الانتشار والتبلور في التلقي ومن ثم تحوله إلى ظاهرة.

ب: إنحسار عملية التأثير والتأثر بين شعراء اللهجة الكرمانجية الشماليّة ومنها البهدينانيّة وَلعل السبب الرئيس في ذلك عائد إلى طبيعة اللّهجة الكُرْمَانْجيَّة التي لم يَقمْ إلا عَدَد قليل جداً مِن شعراء اللّهجة الكُرْمَانْجيَّة الوسطى الاهتمام بها متكاسلين في السعي إلى

إجادتها إجادة تبلغ بمعرفتهم لها وترقى بمستويات تلقيهم لها إلى مستوى الإحساس بجماليّاتها وما تحملها من مكنوزات وصولاً إلى المرتبة التي يتذوقها شعراء الكرمانجية عموماً وما يتبلور لدَيْهم مِن الاستجابة الجماليّة لها وكان ذلك على عكس شعراء اللهجة البهدينانية الذين تفهموا الكرمانجية الوسطى وأجادوها نوعاً ما، وصولاً إلى الإفادة من التجارب الشعريّة التي ظهرت فيها. بل ثمت منهم من أتقنوها إلى الحد الذي أنتجوا بتلك اللهجة النص الشعري على نحو ناضج تماماً.

ج: أدت النتاجات الشِعريّة الإبداعيَّة لعبدالله كوران على نحو غير مباشر وغير مقصود إلى عدم الالتفات عنها بعيداً، أي أنه لم يكن في الإمكان تجاوزها بسهولة، فالقصائد التي أنتجها كوران كانت في تلك المرتبة العالية من القيم الفنية ولاسيما إن لغتها التعبيرية قد أصبحت المثال الأول الذي لم تتقدم النتاجات الشعريّة المقروءة للمرحلة فحسب، بَلْ إنه قد عَدّ التجربة الشعرية الذي يحتذي المنتجون بنجاحها وينسجون على منوالها. كما ان المحاولات كوران الشِعريّة التحديثيّة قد سبقت إلى حدّ بَعيد مـُجمل المحاولات الجادة لمن كانوا مُعاصرين له وَبضمنها ما قدمه الشاعر قدريجان.

ثالثاً: الخروج مِن بنيَة الشكل التقليديِّ

لقد بادر في تلك المرحلة الكثير من شعراء الكرد في صياغاتهم الشعريّة بسلوك المسلك الذي اتخذه كوران في استعمال الأوزان المَحليّة المُستمدة مِن روح التراث الشعري الشعبـي الكُردي وربما كان أهم هؤلاء الشعراء نسبياً من الذين بادروا في تلك المغامرة بنصوصهم الشعريّة ذات قيم فنيّة عالية هم: إبراهيم أحمد (1914-2000م) وَدلدَار (1918-1948م)، وَلم تكن تلك الحركة أمراً خاصاً بالشعريَّة الكرديَّة المنتجة في حيز جغرافي محدد ومعين، بل في الإمكان ملاحظة تلك الحالة في نتاجات أسماء كثيرة ممن سلكوا المسلك نفسها في تلك المرحلة مثل كامران بدرخان (1895-1978م)، كذلك قدريجان (1911-1972م) وأنور مائي (1913-1963م) وصالح اليوسفي (1918- 1982م) فضلاً عن بعض جهود جكرخوين، وعثمان صبري.

بيد أنّ عبدالله كوران الذي ظل يتقدم بنتاجاته الشعريَّة وتجاربه الخلاقة تقدماً واضحاً على مـجمل شعراء المرحلة ممن توجهوا نحو تحديث الخطاب الشعري، وبصرف النظر عن اللهجة التي أنتجوا بها نصوصهم، وذلك نظراً لثقافته ورؤيته العاليَّة الناضجة ومقدرته الشِعريّة الاستثنائية، وعمق رؤيته الشعريِّة ونضوج تجاربه ودقتها وحساسيتها، وما تمتعت به نتاجاته من قوة إبداعية متميزة، وهي الأسباب الحقيقيَّة لذلك التصور الذي تفيد أن قدراً كبيراً من الجهود الشِعريّة المنتجة من قبل شعراء مرحلة عبدالله كوران

من اللهجتين أنها ليست إلا ظلاً لتجارب كوران الشعريَّة ولاسيما اللهجة الوسطى منها، وهذا ما يثبت لنا أصالة تجربة عبدالله كوران ونجاحها، وذلك خلافاً لكثير من تجارب الشعريَة المتعددة الهزيلة التي لم تكن الشعريَّة الكرديَّة في تلك المرحلة بمنأىً عنها ولا بحاجة إليها.

رابعاً: نظرية الإرتداد والتنقية

لقد دخل شعراء الحَداثة الأولى أو الحَداثة التأسيسيَّة، والذين ذكرناهم آنفاً، في سجال جديد مع ما وجدوه من الأمور التي تشوب الخطاب الشعري الكُردي من القيم والمواضعات التي تخص بنيته التقليدية من قضايا الإيقاع الشِعْريَّ وفضاءاتها وعَوالمها، مع ما فيها من الرؤى، فكان قوام هذا السجال بعث الروح في مساع يستعيد الاستحكام بما يمثل الهوية الشِعريّة ويحدد له عُمقاً ليس له من صلة مع ما هو غير محلي، ونتيجة لكلّ ذلك خرج المحدثون بإقامة ما نحدده بنظرية تتمثل في رؤيتهم القائمة على الارتداد إلى الأصول والنكوص إليها بشدة ومن ثم التوجه نحو تصفية مساحات الخطاب الشعري مما يشوبها من الكلمات غير الكُرديِّة وتنقيته من العبارات التي لا تمتّ في أصولها إلى البنية التركيبية للغة الكُرديِّة.

لقد ارتكن كوران في تأسيس الخطاب الشعري إلى قواعد واضحة وملموسة ترتبط بالأصول الشِعريّة الكُرديِّة. وعلى الرغم من الجهد الكبير الذي بذل من قبل كوران ورعيله ورعيل مابعده في

العمليَّة التنقويّة والتصفوية وتوسيع المساحة الواسعة من التجربة التحديثية لديهم ولكنهم لم يضعوا مُصطلحاً دقيقاً لتلك التجربة، وعلى هذا النحو وجدنا أن تسمية الإرتداد والتنقية مُعبراً عن ماهيّة التجربة التي اتبعوها ومناسباً لها.

لعل هذه النظرية وقدْ أتت أسباب ظهورها بشدة على خلفية وجود حوافز المشاعر القوميّة الارتداديّة التي باتت في تلك المرحلة تزداد شيئاً فشيئاً منعكسة على النظر إلى المادة الأدبيّة وطبيعتها في الانتماء الكليّ إلى الأصول الأوليّة التي انبثقت منها، وعلى هذا النحو إقترحنا ان نطلق عليها (نظرية الارتداد والتنقية).

خامساً: عبدالله كوران ودوره في تفعيل الارتداد والتنقية

لقد كانت بنية التقعيد العروضي الكُردي ضِمْنَ أولى القضايا التي تعرض لها النقاد، فقد وجدوا أن هذه الأوزان العروضيَّة المستعملة في الشعر الكُردي مؤسسة على أصولٍ عَربيّة وهي لا تَتَناسَب مَع طبيعة تكوين اللغة الكُرديَّة، كما أنَّها أقلّ تَناغماً مَع تلقي السَمع الكُردي وأقل أستجابة وتوافقاً معه، فَقاموا على إثر ذلك بتعميل نظريتهم وتفعيلها وتطبيقها شيئاً فشيئاً ثم سعوا إلى احكامهاً إحكاماً جيداً على نحو لا يشوب شدَّتها وهن أو ضعف في طرف منها.

لقد كتب عبدالله كوران وهو يقدم لمجموعته الشعريّة الأولى المعنونة بـ(الجنة والذكرى) التي صدرت في عام 1950م، موازنا بين

الحديثة من قصائده والقديمة منها: ((القصائد الحديثة نظمت على وزن الهجاء بالرغم من أن رفاقنا القدماء لم يألفوا قراءتها بعد، ولكن لأنه الوزن الخاص بأمتنا وينسجم على نحو أفضل مع خصائص لغتنا، وجدت من خلال جُهدي الأدبي الخاص أن أتجه يوماً بعد يوم نحو استعمال هذا الوزن، إلى أن تركت في السنوات الأخيرة وأعتقد على نحو تام وزن العروض، إلا إذا كان ثمة من حدوث دافع خاص لحاجة ما))[13] لقد َقاموا بتفعيل نظريتهم وتطبيقها بكلِّ ما حواها من المبدأ والفكرة وذلك بتوجيهها نحو اتجاهات عِدَّة منها الإلتفات إلى الأوزان التي إستُخْدِمَتْ في شِعر اللَّهجة الكورانيَّة وعلى نحو خاص الإنتاج الشعري للشاعر مَولوي، إضافة إلى التعريج على الأشعار الفولكلوريَّة الكُرديِّة كالـ(لاوك)، وكذلك الوقوف عَلى قصَائد الشاعر الشعبـي على بَردَشَاني الذي عَاش بَين القرن الثامِن عَشر وَأوائل القرن التاسع عشر المنظومة عَلى النسق التقعيدي ذاته فضلاً عن العروج عَلى القصَائد الشعبيّة الكُرديِّة المتداولة عموماً.

ومن هنا نود أن ننوه بوضوح إلى أنه على الرغم من أن وزن الهجاء كان موجوداً في النصوص الشِعريّة الكُرديِّة، ولكن ذلك كان في حدود معينة غير شاملة كما أنه ظلّ ملتزماً بأشكال كونكريتية لا تقبل التبديلات الداخلية لها والتنوع فيها، والحقيقة أنه لمْ

13- عبدلله كوران، (الديوان)، تح: محمد ملاكريم، مطبعة المـجمع العلمـي العراقي، بغداد، 1980م 3.

يقف الشعراء عند التجرؤ على الإستبدالات داخل مقاطع السيلاب فحسب، بَلْ قاموا بتغييرات عِدّة على هذا الوزن الجديد فعَلى سَبيل المثال لمْ يقفوا عند وزن (5+5) المستَخدم على نحو واسع في الّلهجة الكورانيّة فَحَسب، أي لمْ يتثبتوا عند تَقعيد خَمسة مَقاطع في كلّ مَصرَع مِن مصراعي البيت الشعري، بَلْ أقاموا أنماطاً عديدة من هيكلة البيت الشعري، وقد مارس الشاعر عبدالله كوران في تلك المرحلة دوراً بارزاً في هذه التغييرات ضِمنَ التَعامل مَع الإيقاع الشعري وَتَقعيداته وترجع محاولاته الأولى إلى بداية الثلاثينات، تلك التجارب التي أجراها على بنية الإيقاع الشعري الكُردي كالسعي إلى المزاوجة بين الأوزان العَربيّة والوزن الهجائي الكُردي كقصيدة (آمَال التـنائي)[14] المَنظومَة عَلى أساس الفقرات»كلّ فقرة مِنها تتكون مِن أربعة أبيات» البيت الأول والرابع مِنهما منظومان عَلى وَزن العروض أمَّا البيت الثاني والثالث مِنهما فهما منظومان علي وزن الهجاء الكُردي

ولاشك في أن أوزان الهجاء كانت مستعملة من قبل، ولعل النتاجات الشعرية لشعراء من أمثال فقيي تيران مروراً بخاناي قوبادي ومولوي وصعوداً إلى كثير من شعراء عاشوا إلى مشارف القرن العشرين تعد أمثلة واضحة لاستعمال وزن الهجاء في الشعر التقليدي الكردي. وفي العصر الحديث وتحديداً في المرحلة التي

14- عبدلله كوران، آمال البعد (قصيدة)، مجلة (هاوار)، السنة الأولى، ع1، 1932، 5.

تسبق جهود كوران نصادف أمثلة كثيرة في استعمال أوزان الهجاء في الشعر الكردي، ولكن تجربة كوران مختلفة تماماً عن التجارب التي سبقتها في استعمال تلك الأوزان، إذ أن التجارب سابقة في التعامل مع وزن الهجاء كانت قائمة على التعاطي معها على وفق تساوي نسب المقاطع الشعرية بين الصدر والعجز وبذلك لم تستبدل التفعيلة بالأقدار الجزئيّة للمقاطع، بل ظل قدر مُحدّد من المقاطع الشعرية تنظم البنية الإيقاعية لصدر بيت شعريّ ما، وفي الوقت نفسه أصبح قدر محددة من المقاطع الشعريَّة يُنظم البنية الإيقاعية لعَجز ذلك البَيت الشعريّ نفسه، وهو مقاطع متساوية القدر من حيث العدد لما ورد في صدر البيت، إذن كانت عملية استعمال وزن الهجاء بكل بساطة قائمة على وفق توزيع قدر من المقاطع على صدر البيت الشعري وعجزه على نحو متساوٍ، وتشمل هذه العمليَّة القصيدة برمتها، من البيت الأول حتى البيت الأخير منها، ولكن تجربة عبدالله كوران كانت مختلفة في هذا الباب إذ أنه لم يتعامل مع آلية المناصفة بين صدر البيت وعجزه، أي بين مصراعي البيت الشعري، للقصيدة الواحدة وذلك من حيث جانبين مهمين:

الجانب الأول: تجاوز جهود عبدالله كوران في مضمار إستبدال التقعيدات الوزنية من تناول البيت الشعري وهيكلتها على وفق استقامة الصدر والعجز بتوزيع النسب المقطعية عليهما على نحو متساوٍ، أي بمفهوم أخر أنه لم يفضل إحلال نسبتين متساويتين من

المقاطع الصوتية محل الصدر والعجز البيتي، بَلْ إنه تعامل على وفق تفضيل مبدأ إحلال قدر مقطعي معين محل التفعيلة العربية ومثلها من القدر محل تفعيلة أخرى مطابقة للتفعيلة ذاتها أو مشابهه لتلك للتفعيلة وفقاً للمقايسة الصوتية المقطعية الكردية، إذ قد لا تكون التفعيلتان متطابقين في العربية، بَلْ قد تكونان متشابهتين ولكنهما قد تغدوان وفقاً للمقاييس الصوتية المقطعية الكردية متطابقتين، ومن هنا لم يفتح كوران الباب أمام التحرر من ملابسات التعامل مع التفعيلة العربية فحسب، بَلْ إنه فتح الباب الأكبر أمام صناعة التفعيلات الشعرية الكردية وتحريكها نحو التوزيع على وفق ما تطلبه مُقتضيات السياقات التعبيرية للشاعر، وفي الوقت نفسه حافظ على التقعيد الإيقاعي المتوازن في صياغة الخطاب الشعري. كما أن كوران لم يسَع نحو تثبيت القصيدة الواحدة برمتها لإقامتها عَلى نَمط محدّد مِن تَوزيع المَقاطع في أبياتها، فظهرت القصائد التي تَتَنَوَع فيها الأوزان خلافاً لحسَابات المقتضَيَات الشعرية التقليدية ووفاقاً للمقتضَيَات السيَاقية الشعرية إضافة إلى عَدَم الثبوت عندَ وَضع المصرَاعَين في سَطر شعري مَشطور مِن الوَسط أو في شَطرين، بَلْ تَجَاوزوا في ذلك إلى تغييراتٍ مَوقعيَّة في وَضع المصرَاعين كأنْ يوضَع -عَلى سبيل المثال- المصرَاع الأول في وَضع سَطر وَاحد وَيكون المصرَاع الآخر مشطراً إلى شطرين متعاقبين وكذا على العكس أيضاً، أي أنْ يأتي المصراع الأول مشطوراً ويورد الثاني متكاملاً. وقد جاوزوا في ذلك في أحيان عدّة إلى

الانحراف مِن التوازن في عَدَد مِن مقاطع مصراعي البيت الشعري وتقسيماتهما والتغيير في موقعيهما إلى نظام يزيد مقطعاً ومِن ثمَّ تكرَار الحَالة في السّياقات البَيتيّة للقَصيدة الوَاحدة، عَلى أنَّه مِن نافلة القول أنْ نذكر أنّه قد لا تَتَكَرَّر الحالة في بعض الأحيان أي أنْ يأتي المصراع الأوّل في سبعة مقاطع ويأتي المصراع الثاني في شطرين متعاقبين؛ الأوَّل مِن ثلاثة مَقاطع يَعقبها الشطر الثاني مكوناً مِن أربعة مقاطع ويعقب هذا الشطر الثاني شطر آخر مكوناً مِن ثلاثة مقاطع مثل المقطع الثاني من (مَنظومَة المُحِبْ) لِعبدلله كوران إذ يعقب المقاطع المتبقية على أشكال الأخرى غير مألوفة كذلك وغير واردة في النظم الشعري الكُردي من قبل.[15] وعلى هذا النحو استطاع عبدالله كوران بجهوده تنفيذ آلية تقعيدية مستحدثة في سياق الإنتاج الشعري الكردي وذلك في الجوانب الآتية:

أولاً: القيام بتنويع التفعيلات تنويعاً يمتلك المقدرة المناسبة للتفاعل مع التذوق الذي أمتلكه المتلقي الكردي.

ثانياً: السعي نحو تنظيم التفعيلات الوزنية تنظيماً دقيقاً إذ تتوافق مع سياقات التعبير وتنسجم مع المعبر عنه.

ثالثاً: البدء بالانحراف عن التعامل التقليدي في تركيبة تقعيدات المصراع الذي يقوم على التساوي مع تركيبة تقعيدات المصراع الذي يقابله، وقد أدى ذلك إلى كسر القيمة البنائيّة المتبعة التي كانت

15- عبدلله كوران، (الديوان)، 28.

تمتلكهما المادة الشعرية المكتوبة.

مما هو من الجدير بالملاحظة هو أنه لم يكن من السهل في تلك المرحلة التي عاش فيها كوران القيام باستحداث أشكال تخالف التقعيد الإيقاعي التقليدي وتجانب الآليات التي تقوم بتقعيد نظام تفعيلاتها في سياق الإنتاج الشعري الكردي.

الجانب الثاني: لم تمتد الجهود عبدالله كوران لتشمل بنية التقعيدات الإيقاعيَّة في التجربة الشِعريّة الكُرديِّة فحسب، بل قد شملت كذلك مـجمل الجوانب الشكلية الأخرى للنص الشِعْريّ وَلغة كتابتها والتراكيب التي كونتها الكلمات والمفردات، فعلى سبيل المثال نجد أنه على مستوى الكلمات والمفردات، قد عمل بِجـدٍ وَجُهْدٍ جَهيْدٍ لممارسة كتابة النصوص الشِعريّة التي تخلو بقدر المُستطاع مما هو من غير اللغة الكُرديِّة من الكلمات والمفردات وهو يشير في عام 1950م إلى ما قام به ضِمْنَ تقديمه لمجموعته الشعريّة الأولى والمعنون بـ(الجنة والذكرى) إذ يرد فيها في سياق حديثه عن النصوص القديمة والحديثة التي انطوى عليها المجموعة: ((أفضل وسيلة أوصي بها للتفريق ما بين القديمة من قصائده والحديثة منها هو التدقيق في لغتها ولغة كتابتها إذ أن كل قصيدة على قدر ما تكثر من احتوائه الكلمات والتراكيب العربيّة والفارسيّة فهي قديمة على قدر ذلك الكثر من الاحتواء، وعلى العكس من ذلك تكون عكس ذلك كما هو واضح))[16]

16- عبدلله كوران، (الديوان) 4.

ولمْ تقف تجارب عبدالله كـوران عند هذا الحدّ فحسب، بَلْ خاض في الهارمونيّة الخلاقة بين الرؤى وتراكيب بنية اللغة الشِعريّة الكُرديِّة، وذلك تغييراً لبنية التعبير وتوسيعاً لها وذلك أكثر مما سعى إلى ذلك شعراءِ الرعيل السابق عليه في تجسيد العالم والوجود بالشكل الذي يتناسب مع التذوق المستجد في وقته الذي في الإمكان أنْ نحدّد إرهاصاته الأولى بمنتصف الثلاثينات صعوداً إلى أوائل الأربعينات، ومِن ثمّ امتداداتها الطبيعيّة في الخمسينات والستينات مِن القرن العشرين. ولمْ تكن نتائج جهود عبدالله كوران عائدة إلى مقدرته الشِعريّة الذاتيّة فحسب أو إطلاعه العميق على التراث الشعري الكُردي وهضمه له، بَلْ لأنّه نفذ إلى تجارب الآداب الأخرى كذلك؛ ولاسيما الأدب التركي إذ تأثر بتجارب جلال ساهر وعبد الحق حامد وتوفيق فكرت وتعمق في الأدب الفارسي ومن ثم تقرب بقدر وإن كان قليلاً نسبياً مِن الشعر العربي فضلاً عن اطلاعه الجيد على الأدب الإنكليزي والتجارب الشِعريّة له[17]. ولئن كان عبدالله كوران قد تعمَّق إلى ذلك الحدِّ في قراءتهِ لتلك الآداب فضلاً عن هضمه للتراث الكُردي فإن شعراء رَعيْله لمْ يكونوا بأقل

17- كاكي فَلاح، مسيرة الشعر الكُردي الحديث، المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1978م، 29و31.

مِنه تجربة على مُستوى قراءة التراث الشعري الكُردي والتعمق في الأدبين التُركي والفارسي، بَلْ وحتى الأدب العربي كذلك، على أنّه تبقي للمقدرة الشِعريّة التي تمتع بها عبدالله كوران فضلاً عن حسَّاسيته الشِعريّة وَرَهافتها وحذق تعامله مع التجربة الشِعريّة وعمق نظرته إلى التجارب الشِعريّة الأجنبيّة واستفادته مِنها القيمة الكبرى لتقدّمه على بقيّة شعراء رَعيْله إن يرتقي ناصية التأسيس الشِعريّ الكُرديِّ بجدارة لمْ يسبق لأحد غيره أنْ ناله، إذ لا يمكن موازنة التجربة الشِعريّة لأي شاعر آخر من جيله بتجربته الشِعريّة. وفي الإمكان أن نورد مقاطعاً أساسية من قصيدة (ليلة في عبدالله) مثالاً لثراء تجربته الشعرية وعمقها، فالقصيدة في غاية من العمق والحساسية وبتركيبة لغوية غير مسبقة إلا لديه، إذ يقوم بتقديم المشهد الداخلي لليلة من ليالي إحدى كبريهات السمر الراقيَّة التي كانت معروفة في نهاية الأربعينات وأوائل الخمسينات في بغداد والتي كان يتردد عليها الأثرياء من ذوي الإتيكيت الغربي في إقامة الحفلات الواسعة أو من ذوي الأذواق الأرستقراطية وكان الكبريه يحمل اسم (عبدالله) فكانت عنوان القصيدة إشارة إليها، لقد انتهز الشاعر الذي دعي ذات مرّة إلى المكان الفرصة للقيام بجمع لأطراف الجمال والحرمان والكبت والاختلاف الطبقي والفئوي وذلك في مبلغ مثير من الدقة، مـجسداً من خلالها البون الشاسع والفارق بين طبقة مسحوقة محرومة وأخرى مثيل الأرستقراطية، مضمناً إياهما في نسيج شعري يتبلور في محاور ثلاثة يعالج في كلّ

محور منها جانباً من جوانب تلك التجربة الإنسانية ففي المحور الأول يورد:

((القاعة كبيرة جداً، ومضاءة جداً..
كلُّ شيء فيها جميل، كلّ شيء فيها أنيق،
الجوُّ تتقطر منه البهجة..
الرائحة الزكيَّة، الموسيقا، الجمال...
كلّ طاولة فيها، كراسي محيطة بها،
مُحتشدة بالنسوة والرجال..
النسوة: سراجات جمهرة الحفل،
تمايل الحركات، موسيقا الأصوات،
على كلّ طاولة، ثمة بضعةٌ منهن
إيماءات لأصناف الجمال!
إحداهن شقراء والأخرى حوراء،
ثمة مِنهُنَّ مَنْ شفتاها كبرعم الزهر المتألق.
ثمة مِنهُنَّ مَنْ بهاؤها كالضياء،
مرأى للنظر دفؤها وإشراقاتها؛
مِنهُنَّ مَنْ هي قمر بهي وَرَقِيْق،
صَامِتٌ سِحْرُ جَمالِها؛
ثمة منهن اللطيفة في أسلوب محادثتها،
ليست جملية، لكنها أنيقة الملبس!.))[18].

18- عبدلله كوران، (الديوان) -53 54.

ففي المحور الأول من القصيدة يحاول الشاعر بلورة سلسلة من مفردات الجانب السينوغرافي للفضاء الشعري للنص، ألا وهو المكونات الداخلية للقاعة وألوانها مرتكزاً من خلالها على جماليات النسوة اللاتي يملأن المكان وتحضرن فيه جاعلاً منها النقطة المركزيّة للمحور، فضلاً عن ذلك فإنه إلتفت إلى إثراء تلك المفردات المكونة للجانب السينوغرافي للقاعة وذلك بما تحتفي بها من الحركات الموجودة داخلها من الزهو والأفـراح، وعلى هذا النحو يفتح الشاعر القصيدة بتفاصيل تجلب انتباه المتلقي، ثم يستمر على إتباع النسق الشعري عينه مغطياً بذلك ما يربو على نصف مساحة القصيدة إذ يستمر مورداً:

((وكلّ امرأة منهن على قدر من النظارة
لتغري أكثر ما منها ملفتة للانتباه
وردية اللون والجسد الرهيف واللطيف
الفستان الشفيف النصف العاري
رشيقة وعالية القامة بعض الشيء
لها الهندام والقيافة زخرف
الشعر الحريري المزيَّن
ينسال منه الأريج والسحر
حوراء وبكحلها
للناظر أشد إثارة
الرشيقة المرمرية الجيد والصدر

للتلألؤ عاقدة على صدرها العاري
طوقاً من اللآلىء
مما هو لبهر الرؤية سبب))[19]

يستمر الشاعر على مدِّ النسق الشعري السابق وهو محاولة منه لإضاءة أرضية الخطاب مما يضفي على ذلك جمالية خاصة بالنص فهو يجسد ذكاء النسوة وحذقهن في جذب أنظار من في محيطهن من الحاضرين في الحفل وإثارة انتباههم وإغرائهم، فضلاً عن ذلك التجسيد لهن فإن الشاعر يعمد إلى زيادة التركيز في جمالياتهن وألوانهن وما يتزينّ به، فها هو يركز في ألوانهنّ الورديّة ورهافة أجسادهنّ ولطفها وما عليهن من الفساتين الشفيفة الشبه العارية فضلاً عن الرشاقة وعلو قاماتهنّ بعض الشيء، تلك القامات التي غدا لها الهندام والقيافة زخارف، كما يلتفت الصوت الشعري إلى ما تتصفنّ به من الشعر الحريري المنسدل الذي ينسال منه الأريج والسحر كما لا ينسى أعينهنّ، فمنهنّ من هي حوراءة وبكحلها أصبحت أكثر إثارة من المعتاد للناظر، أو يلتفت من جانب آخر إلى رشاقة بعضهنّ وما تتمتع بها الرشيقة تلك ذات الجيد المرمري ومثيلته الصدر، كما لا يغيب عن الصوت الشعري الالتفات إلى مسعى النسوة تلك إلى التزين عبر الإشارة إلى ما يعقد على الصدر العاري لهن طوقاً من اللآلئ مما يغدو ذلك علة لبهر الرؤية من لدن الناظرين لهنّ في الحفل.

19- المصدر نفسه، 54.

إن هذا الاستمرار الشفيف والرقيق على إتباع النسق الشعري عينه إنما هو محاولة لإضاءة المساحة التي سيبني عليها ما ستنطوي عليه الأنساق اللاحقة، وعلى هذا النحو يَتحول المحور الأول للنص إلى مـجال واسع للحراك عليه والبدء بالتأسيس الحيوي للمحورين الذين يعقبانه، ليتعاطيا معه ويتوافقا مع مفرداته، جامعاً بذلك لأطراف الخطاب دون ترك ما في الإمكان أن يترسب في قاع تلك العَمَليَّة الاستهلاليّة الواسعة من النتف التي تضر بتركيبة الأنساق اللاحقة، وها هو بعد أن يكمل المحور الأول ينتقل إلى المحور الثاني مباشرة:

((أُحَادً أُحَادً مثل طاولتي
يحيطها حشد من دون نسوة
وأولئك هم شرّاب الخمر،
أو سكارى المشهد!
للحظة ما يتطلعون إلى جميلة
تتقن رقصاً رائعاً،
الأطراف ودورات المراوحة
تنسِّقها بزهوة مع التانكو..
وللحظة أخرى توصل نغمتا الفالس والخيال،
مع نشأة الستاوت المرِّ،
براحاتهم إلى هاماتهم،
لافتة أذهانهم إلى عالم الخارج،

إلى متى؟ بل إلى نهاية الرقص،

تصفيقة.. وتصفيقة.. تصافيق ما بعد نغمة الفالس!...))[20]

ففي المحور الثاني من القصيدة يحاول الشاعر إجلاء الطرف الذي يعاني البؤس والحرمان وهو المجموعة التي لا تنتمي إلى ما يماثل الطبقة الأرستقراطية من المجتمع، وهم يعيشون على هامش الاهتمام في الواقع المكاني الذي احتواه ذلك الفضاء المحتفي بمزاهي الجماليات المعاشة. إن الشاعر يركز بذلك في سلوك أولئك الذين يمثلون أحد جوانب الحركية المثيرة المكوّنة للمشهد، إنهم ليسوا إلا رجالات من شاربي الخمور أو أولئك الذين تأخذ بهم النشوة للحظة ما إزاء جماليات المشهد الحافل بالرقص الغربي ملؤه حركات أطراف الجسد المتعاقبة ودورات مراوحاتها المتتالية وما يصاحب ذلك من تناسقات زاهية وانسجامات تحول الراقصة من حالة حركية إلى أخرى، ولكن ذلك المشهد الساحر الجميل يزول سريعاً عند أولئك البؤساء من الذين أخذت بهم رغبة الشُرب إلى السكر في المكان, إذ تختفي الحالة الفردوسية للمكان للحظة ما، ليأخذ بهم هاجس الأفكار إلى مفردات العالم الكائن خارج جدران تلك القاعة التي يعايشون فيها حالة السمر والأنس، وهنا يجسد الشاعر الذهنية المشتتة التي تأخذ بتأنياتهم نحو تفاصيل الواقع المؤلم الذي يعيشه التعساء خارج تلك البقعة المكانيّة المتمثلة في

20- المصدر نفسه، 54-55.

القاعة، فهؤلاء التعساء لا يجرعون إلا حياة الحرمان والعوز، والقهر، وتستمر هذه الحالة الذهنية إلى أن ينتهي الحفل بتصفيقات ما بعد نغمة رقصة الفالس، وما أن يحدث التصفيق يبدأ الانتقال إلى المحور الثالث إذ يرد:

((انفلت الوقت، وتأخر الليل.
والحفل لم يزل في ظهيرته!
ولم تزل فرقة ما خلف مسند النوتة:
في دفء أنغام فوكستروت!
والرشيقة التي اخترتها للتو
بدت تبادلني اللمحات بين آن وآخر،
بعينين كبحرين زرقاوين
ملؤهما الابتسامات العذبة...
ولكن، أنا الذي غريب الحفل،
غير المتقن لفن السهر كثيراً،
قمت وَرفيقي لِزاماً
فالغفوة أفسدت لنا ذلك الفردوس))[21]

ففي هذا المحور الثالث من القصيدة يحاول الشاعر إظهار ثلاثة من الأنساق الأساسيّة المُهمة ألا وهي أولاً: النسق الوَقتي وَالثاني: النسق المَكاني وأما الثالث: النسق الاعتراضي. إذ نرى أن الشاعر

21- المصدر نفسه، 55-56.

في النسق الأول الذي هو النسق الوقتي يحاول الجمع بين زمنين مخالفين وهما الزمن الحقيقي وزمن الحفل الجاري في القاعة، فمن جانب يقدم الزمن الحقيقي أو العرضي الذي يعيشه هو وكذلك غيره من عالم الآخرين خلف قاعة الحفل، فالوقت قد أنفلت عما يجري في العادة وأضحى في حالة من التأخر، وهو الفهم الفيزيقي العام للوقت من لدن الآخرين، من جانب آخر يقوم بإيراد الزمن المتخيل وهو الزمن الذي طرحه وفقاً لما قام به من مقايسة سيرورة وقت الحفل وذلك من خلال استعارة أحد أوان اليوم العادي وهو آن الظهيرة التي هي منتصف اليوم، فالحفل على وفق تلك الاستعارة ما زال في منتصفه وهو يستمر حتى نهايته. وهنا تحديداً يكون بدء الانتقال إلى المحور الثالث من القصيدة، إذ تبيان الوضع الذي تمر به فرقة عازفي الموسيقا الكائنة خلف مسند النوتة، في أنها ما زالت في دفء أنغام فوكستروت، أي لها ما يقدمها أكثر فأكثر، إن هذا المحور إنما يؤكد من جانب المحور السابق ومن جانب آخر يفتح صفحة لبيان الحالة الذهنية غير المستقرة للشاعر أو بالأحرى للحالة الذهنية للمخاطب الشعري التي يشحنها بما يستنشقها من رؤيته للحركات والمشاهد والالتفاتات المثيرة وما بدأت للتو بينه وبين رشيقة أعجب بها ليختارها فيلحظ من آن إلى آخر لمحاتها إليه بعينين شبيهتين ببحرين زرقاوين تملؤهما الابتسامات العذبة، ولكن الشاعر يبدأ هنا بتجسيد الصورة الاعتراضية للمشهد، إذ يجد من نفسه شخصاً غريباً وجوده في الحفل، كما أنه غير متقن لفن

السهر وغير مـجيد له كثيراً، ليقوم في النهاية بترك المكان مضطراً لأن الغفوة قد داهمته فأفسدت عليه لذة التمتع بما رآه فردوساً، وعلى هذا النحو لم يتحول الخطاب في السطور الأربعة الأخيرة التي جسدت نهاية المحور الثالث نسقاً استرسالياً للمشهد الذي يخرج به، بل جعله نسقا أساسياً للخطاب برمته، فهي تبين اللاتوافقيّة القائمة فيما بين الطبيعتين المطروحتين.

إن النتاجات الشعرية لعبدالله كوران المتعرضة إلى عمليّة التحديث، إنما هي حافلة حقاً بما يثير انتباه الدارس للحداثة الشعرية الكردية ولاسيما ضمن السياق التاريخي الذي مرّت به خارج الالتزامات الفكرية والآيديولوجيّة، فقد رأى كثير من الدارسين أن العديد من قصائد الشاعر المنتجة في المرحلة الشعرية الثانية له والتي تعازفت فيها مع الأصول العامة للإيديولوجيا الماركسية إنما هي نصوص تنأى عن القوة الإبداعية عينها التي عرف بها في المرحلة الأولى من سنوات إنتاجه الشعري ويفتقر لما يحمل في ثناياه القيم الحقيقية للاستحداث ويقدم معطيات مثيرة للحساسية الجمالية عند المتلقي الكردي.

سادساً: إمتدادات تجارب عبدالله كوران أو رعيل شعراء الظاهرة الكورانيَّة

لمْ تقف أهميّة جهود عبدالله كوران الثرَّة في حدود التأثير في مُحيطه، بَلْ تجاوز إلى خلق امتدادات وَشعراء مُتقدمين ساروا على نهجه وفي إطار اتجاهه الشعري وتجاربه، فضلاً عن امتداد تأثيره إلى حيث الحَداثة الثانية ولاسيما على مستوي اللغة الشِعريّة وكان ذلك الامتداد عبر وسيلتين رئيسيَّتين:

الوسيلة الأولى: الثراء الفني الذي يحفل به تراث عبدالله كوران الشعري وعمق تجاربه والقوة الكامنة في شعرية التركيبة اللغوية له، فضلاً عما ينطوي عليه ذلك التراث من التجارب، وذلك إلى جانب التراث الواسع لنتاجات جيل عبدالله كوران الذي دخل في مغامرة الاستحداث.

الوسيلة الثانية: النتاجات الشِعريّة للرَعيْل الذي عقبة وسار في منحاه ويمكن عَدّهم الإمتدادات الحقيقيَّة لتجربة عبدالله كوران، كما أنّهم أثبتوا أن الشعريَّة الكرديَّة في تلك التجربة الحداثويَّة لاتقف عند حدود النتاجات الشِعريّة لكوران ذاته أو لمرحلته، بَلْ في الإمكان جداً أنْ تطور وتبنى عليها تجديداتٍ أو تنمياتٍ أكثر عمقاً وأكثر خرقاً للزمن.

وعلى هذا النحو فإنه على الرغم من الأهمية البالغة التي تتمتع بها النتاجات التي قدمها عبدالله كوران فإنه مِن الخطأ أنْ نجعل ظهور الحَداثة الأولى بمفهومها الشامل حكراً مطلقاً على تلك

التجارب التي جاء بها هو وحده، بل يبقى الفضل لرَعيْل من ساروا على نهج تجربة كوران في أنّهم دخلوا إلى التجربة سريعاً ليشاركوا كوران ويشاركوا رهط شعراء جيله في تحويل مَعالم تلك التجربة إلى ظاهرة شِعريّة ذات وزن أثقل وحجم أوسع وأن لا تبقى تجربة يَتيمَة عند حدود جهود كوران وحده، وفي زمَن ضَيِّق وَوَضع فني محدّدٍ، فكلّ حركة حداثويّة لا يمكن لها أنْ تأخذ أهميتها مِن دون أنْ تتحول إلى ظاهرةٍ تخترق الحيِّز الفني والتاريخي للوضع الذي ظهرت عليه أولاً، ومن هنا تحديداً كانت حداثة عبدالله كوران ورَعيْله ورَعيْل ما بعده حداثة تأسيسيَّة ورافداً ثراً للأجيال اللاحقة بهم.

إذا كان كل من إبراهيم أحمد وَدلدَار أهم الشعراء نسبياً من الذين بادروا للمشاركة في المشروع الكوراني بنصوصهم الشعريّة ذات القيم الفنيّة العالية فإنه لا يخفي أن شعراءَ آخرين من أمثال بختيار زيوَر (1908-1952م) ومَدهوش (المولود 1919) وأحمد دلزار (المولود 1920م) وَ ع.ح.ب (محَمد حسَين برزنجي المولود 1923)، وَأحمد هَردي وآخرين يمكن أن نعتبرهم في مقدمة مَنْ حَملوا تجربة عبدالله كوران ومرحلته لتتبلور كظاهرة شِعريّة، وذلك في مساحة جغرافيّة أوسع مما نجده مِن التحركات الشعريّة وطبيعتها التي ظهرت عليها في البداية. لقد تجاذبت إلى النمط المستحدث عشرات الشعراء من المناطق الجغرافيَة البعيدة نوعاً ما عن مراكز التدفق التي شهدها وفي الإمكان أن يكون كلاً من هيمن

مكرياني (1921-1986م) وهزار مكرياني (1920-1991م) نموذجين واضحين للتجاذب الجغرافي نحو النمط الحديث، وقد كان تقربهم من المراكز الجغرافيّة لظهور الحداثة أن جعلت من أعمالهم تخطو نحو النضوج الفني أكثر، بل إنه مع تقدم الزمن نجد أن هذه الظاهرة الشِعريّة قد بدأت تتطور تطوراً ملحوظاً لتشمل عشرات الشعراء الآخرين في الساحة حيث قاموا بإضافات وتعديلات طورت بنية تجربة كوران ومن هؤلاء الشعراء يمكننا أن نذكر منهم صبري بوتاني (1925-1998م) ومحمد صالح ديلان (1927-1990م) وكاكي فَلاح (1928-1992م) وكريم شارزا (المولود 1928م) وطه مائي (1924-2000م) وكامَران موكري (1929-1986م) وقد استمر هذا الانجذاب الحي نحو هذا النمط الحديث لتشمل شعراء كثيرين في الساحة من المتأخرين عن جيل كوران ولكن من المحافظين على جوهر مشروعه الحداثوي الذي أثبت للمتأخرين أولئك إثباتاً لا يعتري الشكّ نجاحه، ومن هؤلاء علي فتاح دزيي (1928-1992م) وحسيب قرداغي (1929-1997م) وبيربَال مَحمود (1936-2004م) وجمال شَاربَازيري (المولود1941م)، وعلى هذا النحو يمكن تسمية هذه المرحلة الواسعة بمرحلة (رعيل شعراء الظاهرة الكورانيَّة)، لم تكن انسيابيات الخط البياني للعطاء الشعري لرعيل شعراء الظاهرة في حركة محددة وثابتة، بَلْ إنها قد مرّت بتغييرات متعددة منها أن ذلك الخط البياني قد تقدم نحو الأعلى عند مـجموعة من شعراء المرحلة، وعند مـجموعة أخرى من الشعراء انحدر نحو الأسفل

فالخمود أو الوقوف وقوام ذلك الخمود أو الوقوف عائد إلى أسباب عِدَّة وَلكل واحد منها سببه الخاص، منها الاكتفاء الذاتي عن العطاء مثل أحمد هَردي ومنها الانشغالات الحزبية أو السياسية والعكوف عليها بوصفها المجال الأرحب لتحقيق ذات مثل إبراهيم أحمد أو صالح اليوسفي الذي تعرض للتصفية الجسديّة، فقد أغتيل في عام 1982م أو مثل أنور مائي الذي استشهد في عام 1963م وهو ضِمْنَ مَسيرة الكفاح المسلح، ومنها من وافاة الأجل حتى قبل وفاة كوران في عام 1962 فتوقف الشاعر عن عطائه الشعري مثل بختيار زيوَر الذي قضى نحبه في عام 1952م أو مثل دلدَار الذي توفي في عام 1948م.

وعلى الرغم من كل ذلك فإن ثمة أسماء لشعراء قد عاصروا كوران نفسه وساروا في نتاجاتهم بموازاته ولكنه لا يمكن عَدّهم شعرياً من جيل كوران وحده فقد شاركوا الجيل (اللاحق) في تظهير النتاجات التي استحدثوها وكانوا أن أصبحوا جزءاً مهماً من ذلك الجيل اللاحق، بالرغم من أنهم من الناحية العمرية كانوا متقاربين مع كوران.

إنه لِمن الجَدير بالإشارةِ أنّه قلما وجدت دراسات جادة تتناول نتاجات هذا الرَعيْـل كجهود متناسجة القيمة، ومتقاربة فنياً مِن دون السعي إلى تلك الميول التي مفادها المحاولة غير النقدية لإضفاء أهميّة تاريخية أو فنيّة استثنائية على بعضهم، في الوقت الذي أجد فيه أنّه لا يوجد من حيث الأهمية تلك الاختلافات

الكبيرة في السياق العام وفي النظريَّة التي قام عليها الخطاب فيما بينهم، وقد أسهم كلّ واحد مِنهم بشيء من الجهود ومارس دوره في جانب مُعين في تحويل تجربةٌ عبدالله كوران إلى ظاهرة شِعريّة فعلي سبيل المثال نجد أن هيمن مكرياني لم يكتف عند انسيابيات الرؤية الشِعريّة الكورانية للجمال المجسد في شعره فحسب، بَلْ إنه دفع بها إلى فضاءات أخرى مَشحونة بصور من الحياة خارج المدينة أو حفزه نحو الحركة باتجاه الممرات التي تجسد حالات الاغتراب والتآكل من الداخل. كما نجد أحمد دلزار ساعياً إلى الحفاظ على التعبير عن روح الانتماء إلى الجماعة المضطهدة كما فهمه، ونجد بيربَال مَحمود ساعياً إلى الحفاظ على البنى الأساسية للإيقاع الشعري الكوراني المعتمد على التقطيع الهجائي، ونجد شعراء مثل قدريجان ومحمد صالح ديلان يتوجهون بمساعي حَثيثة لمجاراة بعض جهود كوران في كسر القوالب البنائية للقصيدة ومَدِّ ما أهلت لها من أن تُمَدّ أو ما مُكنت لعوالمه من أن تُطور وتنمى، ومن هنا ظهر دور جمال شَاربَازيري أكثر فقد حاول هذا المُنتِج الشِعريّ أنْ يدفع بالبنى الشِعريّة للتجربة الكورانيّة إلى أقرب نقطة فنيّة مِن بدايات المرحلة اللاحقة وأنْ يحمل أوزار التحديث لها في أتون بنى تجربته الشِعريّة المخضرمة، والتي تبلورت عندها جوانب عِدّة من الإرهاصات الأولى للحَداثة الشِعريّة الكُرديّة الثانية، ولكنه ظل ملازماً للعالم اللغوي للقوالب البنائية لقصيدة التجربة الكورانيّة ومرتبطاً بها في جزء كبير من ممارساته الإنتاجيَّة الشعريَّة.

لقد سعي الشاعر جَمال شَاربَازيري المخضرم إلى مشاركة شعراء المرحلة الجديدة اللاحقة أي المرحلة الثانيّة في رؤيتهم للإنتاج الشعري وبنائه وفهمهم القلق للتجربة الشِعريّة السابقة عليهم ومستويات تعاطيهم مع آفاق الرؤى الجديدة بخصوص الشِعريّة وما تجرّ من الطموحات إليها، بل ثمة مِن الشعراء الجيدين مِن تلك المرحلة اللاحقة له قد عوّلوا على آرائه في تقويماتهم لنتاجاتهم الشِعريّة مثل شيركو بيكس إذ كان يقدم نتاجاته الشِعريّة أحيانا لجَمال شَاربَازيري في تلك المدّة القلقة لكي يقدم له رأيه فيها مبيناً له مواهنها إن وجدت فيها، ويعدل له مواطن الضعف فيها وقد أوضح شيركو بيكس ذلك مراراً وفي كثير من المناسبات واللقاءات الأدبيّة.

سابعاً: أهمية رَعيْل شعراء الظاهرة الكورانيَّة

وتبقى لرَعيْل (شعراء الظاهرة الكورانيَّة) التي مَدَّت الشكل الشعري لتجربة عبدالله كوران وعمقتها أهميتها الاستثنائيّة في أنّها وسعت من وجهات تلك التجربة وحوّلتها إلى تلك الـظاهرة التي سَهَّـلَتْ إقامة التجارب التي وسعت منها، ومن ثَمَّ إجراء الحَداثة الثانية عليها، وهنا يجب أنْ لا يغيب عَن بالنا أن هذا الرَعيْل من الشعراء لم يكن بمثابة ذلك الجسر الذي عَبَرَ رعيل الحَداثة الشِعريّة الثانية في قراءاته المُسْتفيْضَة عليه ليَصل إلى تلك الحَداثة الثانية فحسب، بَلْ إن جهودهم قد أضفت الجرأة والخروج من

الطرح الخجول وللمساعي الشِعريّة للرعيل اللاحق أي رعيل الحَداثة الشِعريّة الثانية التي استغرقت بداياتها زمناً مُحَدَّداً موازنة بسَابقاتها مِن الحداثات لتثبت وجودَها فيما بعد وتَتَبلور بَعض الاتجاهات على نحو شفيف فيها، ولمْ يَعبر هذا الرعيل الجديد على سلسلة امتدادات رعيل شعراء عبدالله كوران مِن دون أنْ يُصادف تجارب وإن كانت قليلة وبسيطة مثلما نجد عند كامران موكري، تدور في فلك يمهد للبدايات التي خاضها شعراء الحَداثة الثانية أنفسهم، هذا وثمة شعراء عديدون مَدَّوا التَجربة الكورانيّة إلى خارج دائرة المنطقة الجغرافية لها كذلك. ومن الجدير بالذكر أنّه كان ثمة مُنتِج شِعريّ آخر في دائرة نمط كتابة القصيدة ذاتها التي كتبها عبدالله كوران ورَعيْله وذلك على المستوى اللغوي الشعري الجديد وليس الوزني وأعقبه للكتابه فيه الرَعيْل الذي حَوَّله إلى ظاهرة، هذا المُنتِج الشِعريّ هو سوارَي إيلخاني زَاده (1937-1976م) مِن شرق كُردستان[22] ولكن تجاربه الشِعريّة رغم أهميتها جاءت على نحو متأخر وظلت بعيدة عن الوسط الشعري ولمْ يلتفت إلى إنتاجه الشعري الغني إلا متأخراً، ذلك الإنتاج الذي تطور في أواخر حياته والذي كان في الإمكان أنْ يكون نقطة مضيئة ضِمْنَ التجارب التي انحرفت فيما بعد عن النمط الشبيه بالنمط الكوراني في البعد التعبيري أو المتطور عنه على المستوى اللغوي

22- سواري إلخاني زادة، روفار، مطبوعات سردم، سليمانية،2000م، 1-12.

الشعري وإن كان على المستوى الوزني قد ظلّ ملازماً للتفعيلة الخليليّة في نظم قصائده.

ثامناً: دوافع الحَداثة الشِعريّة الكُرديِّة الأولى التأسيسيَّة

يمكمن تلخيص دوافع الحَداثة الشِعريّة الكُرديِّة الأولى التأسيسيَّة في النقاط الآتيّة:

أولاً: إستنفاد القيم الشعرية التقليدية لقوتها في التحقيق المقنع لإثارة الحساسية الشعرية التي استجدت ملامحها مع تجديد الأوضاع الحياتية الكرديّة، فقد غدت آلية العلاقة التقليدية بين المتلقي الكردي والنصوص الشعرية المنشورة مستهلكة وتحتاج إلى دفقة حياة جديدة تتصف بحساسيَّة جديدة لتتجاوز رويداً رويداً القيم المورثة للرؤية إلى العالم والأشياء والوجود، وقد تغير ملامحها على نحو فعلي تغييراً وضحاً وإن لم تكن وجهة التطورات حياتيّة باتجاه الأفضل إلا في جزء يسير منها، فقد كان الجانب الثاني منها تطورات نحو الأسوأ، إنّه لمن الجدير أن نذكر أن طبيعة التغيير لا يلعب دوراً كبيراً في إفراز الاستحداث إلا في حالات معينة، ولكن الأهم قبل كل شيء هو وجود التغيير وأن تتواجد معه هاجس سريان هذا التغيير على شكل النتاج الفني الذي لابد من أن يتحسس المنتج مكنوناته من العمق.

ثانياً: ظهور القلق الفني في عمق النتاجات الشعرية الكردية وبروز هاجس الرغبة الشديدة في إثارة القيم الشعرية مستحدثة

على نحو تبرز الحساسية الشعرية إزاء ما يمكن النظر إليه على وفق نصوص تقليديّة عالية القيمة من الناحية الفنية غير أنها ليست ملبيّة لمطامح القارئ الحديث.

ثالثاً: تطور الصراعات الفكرية وتزايد التقابلات العقائدية التي دارت في تلك المرحلة بين رهط كبير من الشعراء الكرد أنفسهم، وكان الإنتاج الشعري وسيلة جيدة في تلك المرحلة لمحاولة التعبير عن الآيديولوجيا أو الأفكار والعقائد التي كان الشاعر مؤمناً بها، أو ملتزماً بها ومرتكناً إليها.

تاسعاً: خصوصيات الحَداثة الشِعريّة الكُرديِّة الأولى وجوهرها وأهم مظاهرها

في الإمكان أنْ نحدد أهم ما برز مِن خصوصيات الحَداثة الشِعريّة الكُرديِّة الأولى-الحَداثة التأسيسيَّة- وجوهرها وأهم مظاهرها في النقاط الآتية:

أولاً: ترك الأوزان العروضيّة نهائياً والعروج على أوزان الهجاء (أو السيلاب) المحليّة، في تقعيد البنية الإيقاعيَّة الشِعريّة الكُرديِّة وَإرساء دعائمها من خلال كم كبير من التجارب الشعريِّة الناضجة.

ثانياً: القيام بإضافات عديدة وَوَاسعة على تلك الأوزان المحليّة المستعملة في تقعيد النصوص الشعريَّة ووضع تقعيدات جديدة لها، وَالعمل على تغييرات مُتعدّدة ومُتنوعة عليها بهدف جعلها متناسباً على نحو أفضل مع التعبير الشعري الجديد. فقد قاموا

بتنويع التفعيلات التي اكتشفوها تنويعاً يمتلك الطاقة المناسبة للتفاعل مع استجابات تذوق المتلقي الكردي. كما سعوا في الوقت عينه للقيام بتنظيم التفعيلات تنظيماً تتوافق مع سياقات التعبير عن المعبر عنه، فضلاً عن أنهم بدءوا بالتقليل مِن شأن التعامل التقليدي مع المصراع الذي يقوم على التساوي مع المصراع الذي يقابله، فقد كسروا القيمة البنائية البيتية التقليدية التي كان يمتلكها المكتوب الشعري.

ثالثاً: الابتعاد عن طبيعة التَعبير اللغوي التقليدي المشحون بالانزياحات التي لمْ تَعُدْ مثيرة لحسّاسيّة التجربة الشِعريّة الكُرديّة وَلا سيما في ظلّ المستَجَدات الحَياتيّة ومتغيّراتها.

رابعاً: الابتعاد عن المفردات غير الكردية التي دخلت منذ أمد طويل في التَعبير اللغوي التقليدي والسعي الجاد نحو استعمال المفردات الكردية الأصيلة والتأسيس لجعلها مثيراً للحسّاسيّة الشِعريّة الكُرديّة وَعلى نحو خاص في سياق المستَجَدات الحَياتيّة ومتغيّراتها.

خامساً: الالتفات إلى الواقع الاجتماعي واستنباط الموضوعات الشِعريّة الدالة مِنه والتقرب مِن مشاكلها ومعاناتها وفي الوقت نفسه الابتعاد نوعاً ما وإن كان ذلك بدرجة محدودة، عن ذلك الشكل من المعاناة الشخصيّة التي تكون ضعيفة الارتباط بالوضع الاجتماعي والسياسي القائم.

سادساً: الابتعاد بقدر معيّن عن الأوهام والغيبيّات التي لم تقدم

علاجاً للأوضاع السيئة التي عاشتها الوقائع الاجماعية الكرديّة، بل كانت مسبباً للمزيد من الابتعاد عن جوهر المعاناة التي عاشها الإنسان الكردي على مرّ العصور.

سابعاً: النأي عن الغموض وذلك لأن الإنتاج الأدبي أصبح في شطر كبير مِنه ليس صورة أخرى للواقع الموضوعي مِن خلال المنتج فحسب، بَلْ أصبح جزءاً من ذلك الشعر منزلقاً إلى الحالة التي تصبح وسيلة مِن وسائل العلاج الاجتماعي، أو بالأحرَى رسالة اجتماعية ولكن غير نائية عن القيم الفنية.

ثامناً: وضوح الرؤيّة إلى العالم والوجود واتصافها بالنأي عن غالبية المِثاليّات الموروثة مِن الشِعر التقليدي

تاسعاً: شفافيّة الخيال وتكاتفه مع العواطف الإنسانيّة العميقة وما يكتنفها من معاناة وتناغمه مع عملية تجسيد العَالم والوجود وهي العلة التي غررت الكثير من الدارسين أن يسموا هذا النمط المستحدث من القصيدة بالشعر الرومانتيكي مخطئين في التحديد الاصطلاحي الدقيق له.

عـاشراً: اتسم عوالم هذا النمط الشِعريّ المستحدث بربط المشكلات الشخصية والعاطفية بالقضايا السياسية والتاريخية والاجتماعية العامة والجمع بينها كما تميز بالسعي نحو استنباط الموضوعات الشِعريّة الدالة مِنها.

بعد هذه النقاط المذكورة يستكشف القارئ أن الجوهر الحقيقي للحَداثة الأولى كان محصوراً على نحو رئيس وخاص في التغييرات

التي جرت على البنية اللغويّة الشِعريّة والتوسيع منها، و من ثم العروج على استخدام عروض الهجاء الكُردي والتنويع فيها عوضاً عن استخدام الأوزان والقوافي المستمدة مِن العروض العربي.

من الجدير بالملاحظة أنه إذا ما استثنينا التغييرات في البنية اللغويّة الشِعريّة فإننا نستنتج أنه ما كان في الإمكان أن تمتلك التجربة الكورانيّة ورَعيْله لناصية ذلك التغيير الشعري التاريخي ومكتسباً لتسمية الحَداثة بمعناها الشمولي، ومن هنا كان السبب في الطفرة التي جرت على التجربة الشِعريّة الكُرديِّة عائدة إلى ما قام به عبدالله كوران من التغييرات التي أجراها على البنية اللغويّة الشِعريّة والتوسيع من قيمها.

فالتغيير الوزني لوحده لا يكفي قط لهذه التسمية الثقيلة ألا وهي الحداثة، إذ أننا إن وقفنا على التقعيد الإيقاعي والإستبدالات الوزنيِّة فإننا نجدُ تلك أن التغييرات الوزنيِّة ما هيَ إلا تغييرات في الأوزان فحسب وإن الأوزان المُعَوَضة هيَ ذاتها إلى حدّ بعيد من زاوية خلق الوضع النسقي الشعري فضلاً عَمّا يترتب على ذلك من تقارب حجم نِسَبِ إقحام التعبير الشعري وتشابهه ولاسيما بالصورة الشكليّة ذاتها التي تحوّلت إليها، إنها تحوّل مِن صورة إلى صورة أخرى ذاتها ولا تختلف في وظائفها كثيراً، أمَّا مسألة محليّة الوزن عند عبدالله كوران فهي في نظرنا أقرب إلى التوهم عندما تُستبعد قيمة الوزن التقليدي وأهميّته بحجة عدم كرديته في صياغة الموروث الشعري الذي أنتجه وتركه جزيري ونالي وشَيخ

رضَا الطَالبَاني ومن سبقوهم وكذا عند الذين أتوا بعدهم بذلك الموروث الذي أثبت شعريّته العالية بجدارة بما تضمّنه من قوّة الوزن التقليديّ وأشكال استخداماته، ذلك الوزن الذي في أصله مُلك للإيقاع ذاته وليس للعرب أو للهند أو غيرهم وعلى هذا النحو لا نجد في البنى التقعيدية الجديدة غير مهاد تشجيعي في الحَداثة هذه وليست كلّ ما في جوهرها.

عاشراً: حوافز الحَداثة الشِعريّة الكُرديِّة الأولى التأسيسيَّة

أولاً: عمق الثقافة التي تمتع بها الشعراء المحدثون المتقدمون للشعرية الكردية في تلك المرحلة وما ضم ذلك من الإفادة من تلك الثقافة تقويماً لنتاجاتهم.

ثانياً: إطلاع الشعراء المتقدمين من المحدثين للشعرية الكردية على الثقافة الغربية وذلك على نحو مباشر مثل عبدالله كوران أو على نحو غير مباشر مثل الكثيرين منهم عن طريق اللغات المجاورة.

ثالثاً: ظهور مـجلة كلاويذ التي لعبت أفضل دور تاريخي حيوي في نهضة الثقافة الكردية عموماً والأدب الكردي ولغته خصوصا وذلك خلال السنوات العشر التي شغلتها.

المبحث الرابع

الحداثة الشعريّة الكُرديّة الثانية 1969-1983

أولاً: حركة الحداثة الشِعريّة الكُرديِّة الثانية في ملحمه العام وخارطتها

كان الشعراء الشباب منذ نهاية الستينات قد توزعوا على مناطق عِدّة في وسط كُردستان أو بالقرب مِنها وتركزت كلّ مجموعة مِنهم في منطقة معيّنة استناداً إلى انتمائهم إليها. لا يمكن إعطاء خارطة نهائية لتوزيعهم الجغرافي فقد كانت ساحة كُردستان بدءاً بتلك المُدّة ساحة التحرك مِن الداخل وتحديداً بين الأعوام 1969- 1975م وعلى هذا النحو في الإمكان أنْ نعاين ما لحق بما تضمنته الجهود الشِعريّة في الخمسينات من المحاولات المستجدة بأنها المُدّة الحسّاسة والمحورية للانعطافة في مجالها نحو تبني نمط آخر غير النمط الشعري الكوراني وبذلك اتسع تحرك الشعراء فيما بعد هذه المُدّة الحسّاسة والمِحوَريَّة التاريخية شيئاً فشيئاً وصولاً إلى عام 1975م أي عام نكسة الحركة التحرريَّة التي قادها مصطفى البارزاني، حيث وَصل الحال ببعض من الشعراء بعد ذلك أنْ يُنقل محلّ وظائفهم إلى وسط العراق وجنوبه أو أن يقوم بعض منهم بمغادرة أرض كُردستان شيئاً فشيئاً لاجئين إلى الغرب على

نحو خاص ربما باستثناء عبدالله بشيو الذي غادر قبل هذا التاريخ وتحديداً في 1973 إلى موسكو لغرض الدراسة، كما التحق فيما بعد بعض مِنهم بالمقاومة المُسلحة المستجدة في جبال كُردستان، تلك المقاومة التي شكلت نواتها الأساسيَّة رعيل جديد وجد من الفشل التاريخي في عام 1975 درساً له ولو لبرهة من الزمن ليعيد النظر في ذهنيته التي زاحمتها أقنومات العَقل القبَلي الذي كان قد قاد الحركة التحرريَّة في المرحلة السابقة نحو الإجهاض والهلاك.

مَبدئياً يمكن أنْ نحدّد خمس مـجموعات رئيسة أرسَت الدعائم الأولى للحَداثة الشِعريّة الثانية والتي توزعت ثلاثة مِنها على مناطق مركزيّة محدّدة مِن كُردستان وذلك بسبب تجمع كلّ مـجموعة في منطقة معيّنة من المناطق التي تعيش فيها هذه المجموعات أمَّا الرابعة فهي خارجة مِنها والخامسة متفرقة في كُردستان على نحو خاص وخارجها.

أولاً: مـجموعة شعراء كرميان وكركوك

ثانياً: مـجموعة شعراء أربيل

ثالثاً: مـجموعة شعراء السليمانيّة

رابعاً: مـجموعة الشعراء الكُرد المقيمين في بغداد

خامساً: مـجموعة بهدينان المتفرقة.

واذا كان هذا التوزيع توزيعاً جغرافياً مدرسياً للشعراء الذين خاضوا في الحَداثة فإن الحَداثة الشِعريّة الكُرديَّة في ذاتها قد فرضت في نموها الداخلي لها علاقات واسعة تدخل في ظلّها مناطق واسعة

مِن مراكز الثقافة داخل كُردستان نفسها وخارجها ولاسيما شعر المهجر الكُردي أو ما يصطلح عليه في بعض الأحيان بشعر المنفى.

من جدير بالإشارة أن المناطق الثلاث الأولى التي ذكرناها في الإمكان اعتبارها المناطق الجغرافيّة الرئيسة في الخطوات الأولى للحَداثة

وعلى الرغم مِن الاختلاف الجغرافي النسبـي للمواقع الخمس (كرميان وكركُوك، أربيل، سليمانيّة، بهدينان، وبغداد) حيث ظهرت الحَداثة الشِعريّة الكُرديّة الثانية فيها، غَير أنّ الاختلافات الفنيّة ظلّت طفيفاً جداً فيما بينها، وذلك في المدة القائمة بين نهاية الستينات وبدايات السبعينات، وهذه الاختلافات لا ترتقي إلى المراتب التي يمكن للمستقرئ إن يقوم باستشفاف درجات فنيّة كافية منها لتصنيفها إلى تجارب مختلفة، فجميعها تتصف بلغة شبه الخطابيّة ويدور فلك موضوعاتها في أمور مُحددة كما أن جميعها تقريباً سعت إلى الخروج مِن توحيد القافية فضلاً عن أن أغلبها قامت بالسعي إلى التحويرات في الوزن حيث وصل ذلك الوزن في منتصف السبعينات إلى درجة مِن المطاطيّة تصاغ من خلاله الخطاب على وفق ما ينويه المُنتِج الشِعريّ، على أنّه مِن الجدير بالإشارة إلى أن هذه الأمور بدءاً باللغة والموضوعات وصولاً إلى التغييرات الوزنيّة كانت متجهة في منحى شبه مختلف عن منحى تجربة كوران ورَعيْل ما بعده.

وإذا إلتفتنا إلى أهم الأسماء الشِعريّة في هذه المناطق الخمس في

تلك المرحلة فإننا نجد في (كرميان وكركوك) ومركزهم مدينة كفري المنتجين الشعريين لطيف هلمت وفرهاد شاكلي ضِمن رَعيْلهما الصغير الذي يتكون إضافة إليهما مِن لطيف حامد وأحمد شاكلي وسلام محمد ويوسف زنكنه وجلال زنكابادي. أمَّا في أربيل فإننا نجد عبدالله بَشيو وجميل رنجبر وسعدالله بَروش وجوهر كرمانج وسامي شورش وعبدالخالق سرسام. وفي السليمانيّة فإننا نجد شيركو بيكس وأنور قادر محمد. وفي بغداد كان هنالك المُنتِج الشِعريّ الأهم في تخطيه نحو الحَداثة الشِعريّة الثانية وهو جلالي ميرزا كريم كما كان هنالك المُنتِج الشِعريّ رَفيق صَابر، فضلاً عن منتجين آخرين من مثل صلاح شوان وعبدالله عباس وقد اهتموا بمسألة الحَداثة الشِعريّة الكُرديّة ومارسوا التخطي فيها ضِمن مـجموعة بغداد. وقبل الوصول إلى وسط العقد السبعيني تبدأ النتاجات الشِعريّة في بهدينان لكلّ مِن عبدالرحمن مزوري وفيصل مصطفى بالتخطي خطوات جريئة بالظهور على غير الشكل الشعري الذي كان قد كتبه صبري بوتاني أو قبله جكرخوين ولاسيما بعد أنْ يلحظ مزوري بدقة في حضوره لمؤتمر الأدباء الكُرد في العام 1971 الذي أقيم في أربيل بأن الشعر الكُردي قد بدأ يكتب وهو يجانب الشكل الشعري الموروث عن كوران. هذا إلى جانب جهود متفرقة لـشعراء آخرين مثل صالح اليوسفي وبدرخان سندي ولم تكن لتكتمل الجهود المبذولة لشعراء من حركة الحداثة الشِعريّة الثانية إلا بدخول أسماء عديدة أخرى ذات أوزان متنوعة ومختلفة القيمة

في تطوير الحركة الشِعريّة الكُرديّة عموماً ومِن الأسماء المُهمّة لها نَـوزاد رَفعَت، وَمحمد محمد باقي ومحسن قوجان وَعَباس عبدالله يوسف وجلال برزنجي ودلشَاد عبدالله وهَاشم سَرّاج وإسماعيل برزنجي وكريم دشتي وفريد زامدار ومُحسن آواره وخليل دهوكي ومحفوظ مائي ودلشاد مريواني ورستم باجلان حيث تظهر بين مـجموعة مِن هذه الأسماء بوادر الحَداثة الثالثة فيما بعد وتضاف إلى هذه الأسماء الشِعريّة أسماء أخرى كالشاعر محمد رنجاو وحمه سعيد حسن ومحمد أمين بينجويني، صعوداً إلى جهود المُنتِجِ الشِعريّ مؤيد طيب الذي توج نهايات العقد السبعيني في بهدينان بنصوصه الشِعريّة التي استطاعت أن تخترق صف النخبة الشِعريّة القارِئة آنذاك وصولاً إلى قلب جمهور واسع من القراء والمتداولين لنتاجاتها الهادفة وذلك صعوداً نحو أوائل الثمانينات من القرن العشرين. وستبرز مع هؤلاء أسماء شِعريّة مهمّة أخرى وذلك ضمن العقد السبعيني صعودا إلى العقد الثمانيني من مثل جمال غمبار وفاتح عزالدين ومحمد عمر عثمان وهيوا قادر وغيرهم.

ثانياً: الجذور المؤثرة في التكوين

إذا نظرنا برويّة إلى حركةِ الحَداثة الثانية التي ظهرت في الشعر الكُردي المعاصر وطبيعة تطور مكوناته وصولاً إلى تخوم حركة الحداثة الثالثة التي ظهَرت شَيْئاً فشَيْئاً مع نهاية العقد الرابع لثمانينات القرن العشرين يتجلى لنا بوضوح أن التكوينات الأولية

للأفكار المعاصرة لحركة التحديث هذه قد مَرّت بمراحل عدّة لا يمكن عدم الالتفات إليها أو المرور بها من دون الوقوف عندها وذلك لأن كلّ مَرحلة من تلك المراحل تمتك إسهاماتها الخاصة بها، كثيراً كان ذلك أم قليلاً، في تكوين هذه حركة.

و تتجلى هذه الجذور في جهود كوران الشِعريّة ولاسيما ضِمْنَ ما ظهر من النتاجات الشِعريّة في مجموعته الأولى المعنونة بـ(الجنة والذكرى)[23] الذي صدرت في عام 1950م إضافة إلى نتاجات رَعيْله ورعيل مابعده. لقد اتسمت هذه الجذور إلى جانب تكوناته الحداثوية الرئيسة القائمة في مركزها بالعديد من خصائص التجربة الشِعريّة للحداثة التي بدأت مع نهاية الستينات من القرن المنصرم، وشكلت بذور التحولات الحداثة فيها. إن هذه الجذور تمتد من سنة 1950م إلى سنة 1968م أي حتى صعود الموجة الأولى من الحركات القومية العربية إلى الحكم في العراق فسعيهم إلى منع كل ما هو أصيل من الثقافة الكُرديّة عموماً وازداد هذا التوجه العنيف عندما انفرد البعثيون من خلال انقلابهم في عام 1968م بسدّة حكم الدولة وإدارة شؤونها.

وعند النظر مِن الوهلة الأولى إلى هذا الشعر الكُردي بدءاً بعام 1969 وصولاً إلى 1975 فإننا نجد أن جذوراً من متغيراتها الكامنة بالإحساس بالحَداثة التي طرحها رَعيْل الحَداثة الشِعريّة الكُرديّة الأولى ترجع إلى نتف أو مقطوعات واردة ضِمْنَ قصائد عديدة من

23- عبدلله كوران (الديوان)، (الجنة والذكرى).

رَعيْل كوران نفسه بل أحياناً تجد القصيدة في تلك المدة غامرة بما ظهرت ملامحها في حركة الحداثة الأولى.

فإن رجعنا إلى النتاجات الشِعريّة لبعض من جهود الظاهرة كورانيَّة المتقدمة زمنيّاً نجد أن تلك النتف أو المقطوعات الواردة ضِمْنَ القصائد العديدة لديهم غامرة بملامح وان كانت بسيطة من بنىً هذا الشعر الكُردي الذي خرج منذ نهاية الستينات وهو يبغي التحديث.

ففي جهود كوران الشِعريّة نفسها هنالك الكثير من الملامح التي اتسمت بها الحداثة الشعريَّة الكرديَّة الثانية وهذا ما يتجلى لنا عند قراءة نتاجاته المنشورة في المجموعة الأولى له التي عنوَنَها بـ(الجنة والذكرى) الصادرة له في عام 1950م حيث احتوت على قصائد مثل (تمَنيَّ بالعام المنصرمْ)[24] و(مَنظومَة المُحِبْ)[25] ومن ثم صعوداً إلى قصائد كثيرة له ظهرت تباعاً حيث امتلك الجرأة الأكبر في خطواته اللاحقة وهنا نقدم ترجمة لنص شعري له بعنوان (خريف!):

((أيّها الخريف!
أيّها الخريف!
أيّتها العروسة الشقراء

24- المصدر نفسه.

25- المصدر نفسه.

ساكن أنا، وأنتِ مكسورة الخاطر
كلانا في الهَمِّ سيِّان
دموعي أنا، وأنت أمطارك
أنفاسي أنا، وأنت رياحك الباردة؛
شجوني أنا، وأنت غمائم بكائك..
لا من منتهى لها: أيا حقي، ويا حقك،
أبداً، أبداً،
أيّها الخريفٌ! أيّها الخريف!

أيّها الخريفٌ! أيّها الخريف!
يا عاري العاتق والجيد
سَاكن أنا، وأنتَ مكسور الخاطر
توأمان في الحال
كلما تذبل زهرة، نبكي،
كلما سال تبر من الشجَر، نبكي،
تهب أسِراب الطيور مُهاجرة، نبكي،
نبكي.. ونبكي.. ولا نجفف أعيننا،
أبداً، أبداً،
أيّها الخريفٌ! أيّها الخريف!))[26]

26- عبدلله كوران (الديوان) 63.

ولكن هذه النتف أو المَقطوعات المنطوية على تلك الملامح من بنى الحداثة الأولى للشعر الكُردي أو حتى القصائد المتفرقة هنا وهناك التي تحفل كل واحدة منها بجزء من تلك الملامح قد أخذت كلها صورة أوسع في رَعيْل شعراء الظاهرة التي أسهم كوران على نحو فعال في إقامتها ومن هنا كان الفرق بين جذور المجموعة الأولى (الجذور البعيدة) التي هي أبعد فنياً منهم مع جذورالمجموعة الثانية (الجذور القريبة) التي هي أقرب فنياً لهم.

ومن الجدير بالملاحظة أنه لمْ يكن لكلّ عمل من الأعمال الشِعريّة التي أنتجتها هذه المرحلة القيمة الفنية ذاتها التي تقترب فيها مكوناتها من النمط الشعري الذي رمى اليه شعراء الحداثة الشِعريّة الكُرديِّة الثانية، نظراً لتفاوت المقدرات الشِعريّة فيها، فإن نظرنا إلى نتاجات الثلث الأخير مِن خمسينات القرن الفائت وذلك صعوداً إلى أواسط الستينات التي شهدت نصوصاً شِعريّة كثيرة فإن العديد من تلك النصوص توقفنا على الدوام كلما صادفنا واحدا منها ويخلق لنا قناعات جديدة في أنها لم تكن كلها في المستوى الذي يؤهلها لأن تكون نصوصاً جيدة. فعلى سبيل المثال وليس الحصر تصادفنا في مسيرة الشعر الكردي الحديث جهود شعريّة كثيرة ومتنوعة من مثل قصيدة (أيتها الطبيعة)[27] لجوهر غمكين التي نشرت في مـجلة (هيوا) في عام 1957 في عددها الرابع من الشهر العاشر لها، إذ يتبين للقارئ من الوهلة الأولى له

27- جوهر غمكين، أيتها الطبيعة (قصيدة)، (مجلة هيوا)، ع: 4، شهر: 10، 1957.

تجليات لبعض ملامح التحديث فيها، كما تتجلى ذلك في سلسلة من نتاجاته الشعريّة الأخرى التي تمثلت في مـجموعتي الشاعر وهما (اللحن الجديد)[28] المطبوع في عام 1959م و(كُردستان)[29] المطبوع في عام 1960م غير أنه عند النظر بعمق وتأن نقدي ودقةٍ مَليَّة إلى محتوى القصيدة المذكورة بل ومحتوى كل قصيدة من قصائد هاتين المجموعتين الشعريّتين وَمجمل مكوناتها وضِمْنَ السيِّاق التاريخي الشعري الكُردي ذاته نجد أن معطيات شعريّتها متَواضعة بل ساذجة ولا ترتقي أي منها من حيث قوتها الفنية إلى حيث جوهر مَلامح القيم الحداثويّة، بل إنها تكاد لا تحتسب منتمية إلى روح القصيدة التي سعى إليها الشعراء الشباب منذ منتصف الستينات والسبعينات وطمحوا اليها بجهد جهيد وهذا الفقر في المقدرة الشِعريّة قد يحول بنتاجات الشاعر عن الدخول بسهولة إلى المشاركة الفعالة في تشكيل الخطوط الأولى لحركة الحداثة الشِعريّة الثانية، ولاسيما إذا وازنّا تلك المقدرة بمقدرات مهمة لجهود شعراء ممن سبقوه مِن محيطه وبشعراء رَعيْله وما قدموه مِن معطيات شِعريّة عاليه المستوى ضِمْنَ مجاميع شعريّة ثرَّة. على الرغم من أن المساهمة الفعالة للشاعر كوران في تضمن نتاجاته لمكونات جذور حركة الحداثة الشعرية الثانيّة وتعزيزها،

28- جوهر غمكين، اللحن الجديد، نعيمي، بغداد، 1959.

29- جوهر غمكين، كُردستان، نعيمي، بغداد، 1960.

غَير أنّ تلك المكونات ليست عائدة كلها إلى مُعطيات جهود رعيله وحدهما بل تشترك فيها جهود أخرى ومختلفة المعالم أيضاً تتمثل في النشاطات المكثفة لرعيل ما بعده الذي سار على نهجه وأضاف من التنويعات والتطويرات على حداثته ما جعل منها ظاهرة حقيقيَّة للشعريَّة الكرديَّة لأمد طويل.

لقد شكلت النشاطات المكثفة للجهود التي اتصفت بها آليّات المعطيات الشعريَّة لشعراء الظاهرة الكورانيّة امتداداً متعدد الجوانب لجهود كوران مما أفرز التغييرات الأوليّة التي وقف عليها الشعراء اللاحقون الذين سعوا للتأسيس للحداثة الثانية ولا يخفى أن جهود أولئك قد أفرزت تغييرات الأوليّة تمثلت في بعض نتاجات جمال شَاربَازيري و بعض جهود كامَران موكري ومحمد صالح ديلان فضلاً عما قدمه قدريجان، ولاسيما في مـجال بنية اللغة الشِعريّة وشفافيّة الخيال والموضوعات الشِعريّة والعواطف الإنسانيّة العميقة في تجسيد العَالم والوجود، فقد تبلور كلّ هذه الأمور تبلوراً حقيقيّا في حركة الحَداثة الثانية، ولمْ تستنفذ تأثيراتها في قبول التذوق المستجد في وقته بل أكدت نجاحها بجدارة.

إن هذا القبول في التذوق الشعري والنجاح في التلقي بجدارة لنتائج الحَداثة الأولى المتمثلة بنتاجات عبدالله كوران ورَعيْل شعراء الظاهرة الكورانيَّة هو السبب الحقيقي والعلة الأولى والأساسيّة التي أغرت بكثير من شعراء الحَداثة الثانية التشبث ببنية اللغة الشِعريّة لجهود عبدالله كوران ورَعيْله وجهود الرَعيْل

اللاحق عليه فيما قدموه من النتاجات الشِعريّة. كما أن استمرار تمسك بعض أصحاب حركة الحَداثة الثانية ببنية اللغة الشِعريّة للحداثة الأولى قد أدى بدوره إلى الحيلولة دون وصولهم الوصول الطبيعي إلى جوهر ما استهدفوه من الحَداثة فضلاً عن أن استمرارهم في المَوْر داخل شفافيّة اللغة الشِعريّة التي شكلوها من إفرازات الجهود الشِعريّة الكورانية ومن جهودهم والتي لم تنفكك نهائياً من تأثيرات ظاهرة الالتزام الشديد باللغة ومآسرها و تأثيرات فكرة الاحتفاظ بها وبمنجزاتها إلى حدٍّ يقارب شيئاً من التقديس قد أدى مرة أخرى إلى تأخرهم في اللحاق بركب الحَداثة الثالثة أو مـجرد وصولهم إلى حافاتها، وقد مثلت جهود شيركو بيكس الشِعريّة وروح لغتها الشِعريّة مثالاً واضحاً لهذه الملازمة للغة الكورانية والارتباط بجزء كبير منها مما أدى إلى تباطؤ الشاعر في لحاقه بركب التحديث قليلاً.

ويبدو أن شيركو بيكس قد تريث من الاندفاع نحو عمليّة الاستحداث في بداية مرحلة الاستشراف التي أشرنا إليها بسبب من الهيمنة القصوى لروح اللغة الشِعريّة الكورانيّة على نتاجاته، غَير أنّه أستطاع على نحو فعال وسريع الأخذ بشطر كاف من ناصية التحديث وخلق المثال المميز في الخطاب الشعري للحداثة الثانية.

ثالثاً: الاستشراف على الحداثة

بدءاً بسنة 1967 إلى سنة 1968 يبدأ شعراء جدد في الساحة الشِعريّة الكُرديِّة بمرحلة جديدة وهي الاستشراف على إجراء التغيير على مكونات التجربة الشِعريّة الكُرديِّة وبسبب ذلك قمنا بالإصطلاح على هذه الفترة الشِعريّة القصيرة بمرحلة (الاستشراف).

أ: المشهد الشعري لمرحلة الاستشراف بين القلق والتطلعات

في نهاية الثلث الأول من الستينات أي منذ 1964م تقريباً وبداية السبعينات يبدأ رعيل جديد بقراءة تراثة الشعري ولا يري فيه أفضليّة تطويرها بقدر ما يغمره الإحساس بضرورة تحديثها تحديثاً حقيقياً قوامه التحرّر مِن القيود الأوزان المعمول بها التي كانت في نظرهم مجرد الأوزان محليّة حلت محل الأجنبية ورأوا أنه لم تبذل في وقت حركة الحداثة الأولى الجهد المتكامل في تحديث بنى الشِعريّة وتغيير عميق لتشكيلة أدائها والتي هي في نظرهم أكثر أهمية بخصوص حيوية الاستجابة لحساسيّة العالم والوجود والأشياء وأكثر قبولاً للرؤى الاستبطانيّة.

وكما ذكرت فإن جمال شَاربَازيري وهو من رَعيْل شعراء الظاهرة الكورانيّة وقد حاول أنْ يحمل تجربة الرَعيْل الكوراني مع ما انطوت عليه من الرومانتيكية إلى أقرب نقطة فنيّة مِن بدايات الرعيل اللاحق عليه، والذي تبلورت عنده الإرهاصات الأولى للحَداثة الشِعريّة الكُرديِّة الثانية وقد أسهم هو نفسه في تلك

الإرهاصات وبذلك يكون لجمال شَاربَازيري مُحاولة مُتميزة في هذا المجال وإن لم يشمل ذلك إلا أمداً وجيزاً جداً كما أنه وعلى الرغم من تواضع مقدرته الشِعريّة غَير أنّه بخطوته نحو مُحاولة التغيير قد أثر في جملة كبيرة من صانعي حركة الحَداثة الشِعريّة الكُرديِّة الثانية وربما كان من أكثر المتأثرين به هما الشاعران شيركو بيكس وعبدالله بَشيو كما ذكرا ذلك لي شخصياً أكثر من مَرَّةٍ وفي أكثر من مناسبة واتصال، ولكنهما قد تجاوزاه بجهودهم وإنجازاتهم.

لقد شهدت المرحلة التي حدَّدتها ضِمْنَ خطاطتي المُمتدة من منتصف الستينات الكثير من الإصدارات والفعاليات المؤثرة في طبيعة تكوين هذه الحداثة الشِعريّة المعاصرة وذلك ابتداءً بصدور المجموعتين الشعريَّتين (الدمعة والجرح)[30] الصادرة في عام 1967م و(الصنم المحطم)[31] الصادرة في عام 1968م للشاعر عبدالله بَشيو وقد صدرت في العام نفسه المجموعة الشِعريّة (لمعان القصيدة)[32] أي في عام 1968م للشاعر شيركو بيكس.

30- عبدالله بَشيو، الدمعة والجرح، شمال، كركوك، 1967.

31- عبدالله بَشيو، الصنم المحطم، شمال، كركوك، 1968.

32- شيركو بيكس، لمعان القصيدة، سلمان الأعظمي، بغداد، 1968.

ب: هيمنة روح الرومانتيكية الكورانية في مرحلة الاستشراف وإشكالية الرؤية

إنه لِمِن نافلة القول أنْ نذكر أنه على الرغم من حضور الإحساس الجارف بإشكالية الرؤية في الشعر الكُردي المعاصر غَير أنّ روح الرومانتيكية الجارفة إن صحت هذه العبارة ظلت مُهيمنة على القصيدة الكُرديِّة كما في جملة من القصائد الواردة ضِمْنَ المجموعتين الشعريَّتين المذكورتين للشاعرين للشاعر شيركو بيكس وعبدالله بشيو، بل وحتى أن هذه الروح تطغى على مساحة شاسعة جداً مما أنتجه كل واحد منهما من المجموعة الشعريّة اللاحقة له حيث سنقف عليهما فيما بعد إبّانَ مرورنا بالمرحلة الثانية من حداثة الشعر الكُردي المعاصر التي هي مرحلة الانبثاق وتبدأ بعام 1970م، إذ أنه حتى هذا العام كان ثمت جوانب عديدة من تلك الروح من الرومانتيكية الكورانية مُهيمنة هيمنة طاغية على شطر غير صغير من الشعر الكُردي المعاصر، إذ لو وقفنا بقراءة شموليّة على مـجموع قصائد المجموعتين الأوليتين المذكورتين للشاعر شيركو بيكس وتأنينا فيهما بعمق سنسْـتَنتِج بوضوح ضِمْنَ أول ما نستنتجه أن المحاولات الشِعريّة مَهْمَا تَكُنْ قوة اندفاعها ومَهما تمتلك من التحمس نحو التحديث ستظل غير متكاملة أو في هيئةٍ تنطوي على حالة من شبه نقص دائم مادامت الروح الرومانتيكية التقليدية ملازمة لها ومسيطرة عليها، فهذه الرومانتيكية توجه الشكل الشعري بما يتطلبه بإلحاح من التراكيب

العائمة في الذاكرة الشِعريّة للشاعر في مرحلته، تلك الأشكال التي تنتمي إليها جهود المُنتِجِ الشِعريّ وتتكون منها نتاجاته وتنبني على وفقها، والأمر الذي جعل هذا السعي الشعري الكُردي نحو التحديث أمام ملازمة روح الرومانتيكية أكثر عسراً وأشد صعوبةً هو أن الشعر الكُردي ما إن ينأ شيئاً فشيئاً عن شكله التقليدي الموروث علي يد شعراء كبار وفي مقدمتهم المُنتِجِ الشِعريّ نوري شيخ صالح حتى يخرج بعد أمدٍ قصير بشاعر قدير مثل كوران الذي كان لقدر غير قليل من أشعاره أبلغ الأثر في جلّ الشعراء الكرد ولاسيما أولئك الشعراء الذين عاصروه أو أعقبوه مباشرةً، ثم الشعراء الذين أسسوا للحداثة الثانية. ولا نغفل عن ذكر أن العلة التي قد عَزّزَتْ حقاً من حضور هذه الروح من الرومانتيكية وتسببت في تباطؤ حضور جملة من الأعمال الشِعريّة لدى جلِّ الشعراءِ في بداية الرحلة عند سعيهم إلى الحداثةِ هي قيام تلك الستراتيجيات الطامحة لديهم في ذلك الوقت بأن تكون قصائدهم غامرة بالمشاعر والأحاسيس الجامحة نحو الآخر الإنسان والأحداث ومشحونة برؤية كونيَّة للعالم ومُستلهمة طقوساتها من الخليقة والوجود والعناصر المكونة لها بحيث تتبلور هذه الأمور في النتاجات الشِعريّة وتنعكس فيها، ولكن هذا الطموح لتجسيد تلك الرؤية الكونيَّة لمْ تكن مؤهلة لها لأن تتحقق من دون التجرد من العلاقات اللغوية الشِعريّة التي خلفتها روح الرومانتيكية الكورانية، لقد غاب عن بال هؤلاء ربما لأن ثقافتهم الشِعريّة لم تسعفهم بأن مثل هذه التجسيدات لرؤية

كونيَّة للعالم لا تنبني إلا على أصول استيعاب المعطيات التاريخيّة الفكريّة أو في أسوأ الأحوال لا تقوم إلا على أرضيّة أبيستيمولوجيّة وما لها من محفزات تَمتَدُّ بشطر غير صغير من جذور لها في الفكر والأخلاق، وهذه الأمور لم تتوفر لدى هؤلاء، ناهيك عن أهم نقطة مرتبطة بما ذكرناه وترتكن إلى قضايا الإدراك والأبيستيمولوجيا، و هذه القضايا لا يمكن التعبير عنها أو تجسيدها من خلال لغة مفعمة بروح الرومانتيكية الغنائية أو مع التراكيب التي لا تتناغم مع التعبير الدقيق بها.

لقد استمرت تلك الهيمنة غير الواهية لجوانب عديدة من روح الرومانتيكية الكورانية على ذلك الشطر غير الصغير من الشعر الكُردي المعاصر منذ نهايات الستينات وصولاً إلى أوائل السبعينات ومنتصفها، ولكن التجربة الشِعريّة لم تكن منذ الثلث الأخير من الستينات معزولة عن وضع البذور الأولى بين الفينة والأخرى في تربة الإحساس بهذه الروح، وربما كان ذلك بقصد منهم إذ نجد حقاً في المجموعة الشِعريّة الثانية المذكورة للشاعر شيركو بيكس وجود نتف وأحياناً بؤر مضيئة تشير إلى الخروج من تلك الروح المهيمنة التي كانت تأخذ سيرورات كتابة القصيدة آنذاك.

ما من أدنى شك أنه كان لنتاجات عبدالله بشيو وشيركو بيكس أن سهلت الارضية لفكرة التحديثات التي كانت تأخذ بعقول الشعراء الجدد في تلك المرحلة، فقد إلتفتوا في العديد من قصائدهم إلى مبادرات وإن كانت بسيطة نحو إنتاج بعض تلك

النتف التي اتسمت بالملامح الأولى أو بالأحرى بالإشارات الأولى للحداثة الشِعريّة الكُرديِّة الثانية.

رابعاً: ظهور الحداثة الشعريّة الكرديّة الثانية 9691-3891م

كان لابد لمنتجي الحداثة الثانية من أن يتخطوا بجديَّة وبثقةٍ بالنفس نحو عوالم متعددة أخرى والمرور بالعديد من التجارب والجهود الرؤيوية الشِعريّة التي لم تسبق لها الحضور في التلقي القرائي الكردي. وعلى هذا النحو تبدأ الحداثة الشعريّة الكرديّة الثانية بالظهور شيئاً فشيئاً، وفيها تبدأ النتاجات الشِعريّة لمنتجيها من سنة 1969م بالانبثاق والتدفق وذلك في من خلال مقدرات الشِعريّة الجديدة أهلت لها العمل على تنمية التوهجات الفنيّة في الشعر الكُردي المعاصر عموماً بالرغم من ازدياد الصعوبة الحياتية وقساوتها في ظل سياسات الدولة القائمة آنذاك، إذ كما هو معروف أن الدولة بسياساتها ظلت دوماً في سعي متواصل لوضع العراقيل والصعوبات أمام كلّ المناشط الثقافيّة الكُرديِّة الأصيلة آنذاك ومنها المناشط الشِعريّة عموماً أو تمنع أحياناً، على عكس المناشط الثقافية العربيّة التي كانت هذه الدولة تدعمها دعماً غير مَحدود سوى ما كان لا يروق لها ممن هم من غير الداخلين في خطها، وبسبب من هذا الانبثاق والتدفق فقد اصطلحت عليها بمرحلة (الانبثاق).

فعلى مستوى هذه البدايات نجد على سبيل المثال أن الشاعر شيركو بيكس قد قام في عام 1969م بإصدار مـجموعته الشِعريّة

الثانية (هودج البكاء)[33] وانطوت المجموعة على بعض ملامح التغيير، والسعي إلى التحديث، فعلى سبيل المثال نجد فيها سلسلة كبيرة من المقطوعات التي تجسد حلات ترميزيّة تحاول النأي عن الركون إلى الرومانتيكيات المؤسسة على لغة تسهل تلقيه، كما في الأمثلة الآتية، ففي قصيدة (صبح بلا شمس) يرد:

((الدرب طويل، وحالكٌ هذا الليل الخريفي،
والعالم بلا حدود.
شظايا جسدي، اشراقة حسرتي، هي نار صيف نَفَسي.
في انتظار لنسمة شماليّة))[34]

ونجد في قصيدته (لاتعجب) يرد:

((لاتعجب، إن قلت:
عندنا
الربيع، فصل الذبول
وشروقنا غروبٌ
وتمنياتنا صوب الفناء
ولا تضجر
أن الشجن مزاملنا

33- شيركو بيكس، هودج البكاء، كامران، سليَماني، 1969.

34- شيركو بيكس، الأعمال الشعريّة الكاملة, 218-219.

سابغاً لنسيج حياتنا))[35]

كما نجد في قصيدته (شجرة البلوط) يرد ما يأتي:

((لن يقف العالم عن الحراك

ولن يستريح الفكر ولكن التاريخ يصرخ.

منذ أن إجتذر شجرة البلوط

حتى الآن يصرخ ويخبرنا:

إنه القوي يأكل الضعيف دوماً.

هذه هي سيرورة الحياة))[36]

لعل الابتعاد عن الروح التقليديّة التي اتسمت بالرومانتيكية لم تكن السبب في الوحيد في ترك لغة تسهل تلقيه للوصول إلى ملامح اللغة الشعريّة الجديدة بل إن هنالك أسبابا أخرى خارجيّة أيضاً، فعلى الرغم من تصاعد وتيرة المخاطر السياسيَّة الجمَّة في الستينات خصوصاً غَير أنّ هذا التصاعد لوتيرة المخاطر قد تحول إلى دافع خارجي فعَّال في تطوير البنى اللغوية في التجربة الشِعريّة عند المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ، فالشاعر في خطابه الذي أراد دوماً أن يحمل رسالة إلى القارئ، لم يستطع التعبير عن العالم والوجود بسهولة وذلك مثلما هي متوافرة في المجتمعات المُتَقدِّمة أو في

35- المصدر نفسه, 266-267.

36- المصدر نفسه, 294.

الدول التي تحترم فيها كرامة الإنسان وحريات التعبير، وعلى هذا النحو سعى الشاعر مثلُ كثيرين من غيره إلى تجسيداته الشِعريّة بلغة قد تجعل من منتجه نائياً شيئاً ما مِنْ مَنْ قد لا يسلم جانبهم من لدن السلطة القمعيَّة التي كانت محيطة بهم من كل جانب والتي لم يستطع بالرغم من ذلك أن يسلم أحد من بأسهم وأذيتهم التي راح الكثيرون من المثقفين ضحايا لها، ولقد آلَ ذلك بالشاعر إلى الركون نحو استعمال التركيبات الجديدة واستحداث الصيغ والإيمـاءات والرموز الجديدة فالخروج إلى الاستعارات أو على نحو عام إلى المجازات التي لم يتخط إليها أحد من قبل، فاللغة الشِعريّة كما هو وارد وواضح أنها في جزء كبير منها تفوق تركيبتها المعقدة ونجاح توافقاتها الخارجيَّة متطلبات التلقي وتذوقاتها، فهي لا تعتمد اللغة الوضعيَّة المتداولة بل تعتمد اللغة التي تتجه صوب إنتاج علاقات غير مألوفة ولكن معقولة على حدِّ تعبير جون كوهين وهو الأمر الذي سيؤدي في النتيجة إلى إجلاء مَدلولات لمْ يألفها المُتلقي من قبل، وعلى هذا النحو فإنه في الإمكان القول هنا أن قارئ الخطاب المذكور باللغة الكُرديِّة لا يجانب فكرة كون بنيته ساعية وذلك في سياقه التاريخي والزمن الذي أنتج فيه إلى استحداث لغة تحاول حمل المعنى إلى أقصى ما تحتمله مكوناتها.

ولكن اللغة الشِعريّة مهما كانت محاولة ان تغيير من ذاتها غَير أنّها لا يمكن لها التوفيق والنجاح من دون السعي الجاد إلى تغيير الرؤية المجسدة لها للعالم والوجود. ومن هنا فإن النصوص المنتجة

لاحقاً استطاعت أن تعي الدفقة القويّة للكتابة الشِعريّة باتجاه شكل مُغاير للشكل السابق عليه وعلى هذا النحو كانت قضية الرؤى في مقدمة التغييرات المهمة التي كانت تأخذ بروح القصيدة الكُرديّة آنذاك والتي بدأت لأول مرّة تأخذ شيئاً فشيئاً صوراً أخرى لقد تحولت تلك الرؤى إلى إحدى مُنطلقات هذه الظاهرة التحديثية ضِمْنَ محاولات الخروج من هوس الروح الرومانتيكية التي كانت تشوب التجربة الشِعريّة الكُرديّة.

لقد أدرك شيركو بيكس بقوة حِسِّهِ الجمالي للنص الشعريّ أنه لا يمكن البدء بالتحديث من دون كسر القوالب التقليدية للرؤية الشِعريّة المجسدة لها وترهيل أوتاد رومانتيكية شِعريّة النص وتغيير خصوصيّات تركيبتها وتبديل طبيعة العلاقات الداخلية التي شكلت هارمونيّة تلك الروح من الرومانتيكية القائمة والمهيمنة هيمنة كبيرة على التجربة الشِعريّة الكُرديّة المعاصرة. وهذه الاستراتيجيّة الشعريّة تأخذ أفقها الحقيقي في عمله المؤسس الذي نشره لاحقاً في عام 1974والذي عنونه بـ(بالنار يرتوي ظمأي)[37].

غير أن ظهور مـجموعة (الله ومدينتنا الصغيرة)[38] الشِعريّة للشاعر لطيف هلمت في عام 1970م كان سبقاً شعريـّاً في التغيير، حيث البداية التي قام الشعراء فيها بالتوسع في نشر نصوصهم التي

37- شيركو بيكس، بالنار يرتوي ظمأي، دار الحريّة، بغداد، 1973.

38- لطيف هلمت، الله ومدينتنا الصغيرة، شمال، كركوك،1970م.

كَمنت فيها حَداثة التجربة بدءاً بمحاولة طرح حساسيَّة شعريَّة جديدة للعالم والوجود متجَسدة شكلاً مختلفاً عَن الأشكال السابقة وصولاً إلى السعي نحو صياغة الخطاب على وفق علاقات لغويَّة جديدة. ومن هنا وجدنا أنه من المناسب أن نقدم ترجمة لقصيدة (الله ومدينتنا الصغيرة) للشاعر لطيف هلمت والتي عنون بها مـجموعته الشِعريّة المشار إليها آنفاً.

((ظلّ من معزوفة خيال قلبـي
يحلم بأمنية،
يضحك كالماء
لحب أبدي
مُدَوَّنٌ اسمه على قلب الجبال،
إنني أبحث دوماً عن قارب
يعيدني إليك،
لم تزل الجدران عالية
لم تزل السَلاسِل غليظة
يا روْحي
إن رَسائلي كائنة في ريْح الليل
انتبه من أن يبللها المطر،
تلك الصور
التي تزرعها قبضة الأعاصير في الأزقة
تذكرني بعمر حبي،

لَنْ نظلَّ هكذا حفاةً
ولنْ تظلَّ قناديلنا خافتة
ولنْ تظلَّ مدينتنا في خمول،
فتلك الرؤيا التي رآها والدي سَتتحَققْ
ها هي ذي الأطفال
يفتحن تلك الكوّة المَسدودة بالطينْ))[39]

فالذي يلاحظ عند قراءة هذا الخطاب الشعري باللغة الكُرديِّة اختلاف بنية لغته التي صيغت بها موازنة بسوابقها من البني اللغوية للنصوص الشِعريّة التي أنتجت في تلك المرحلة، إذ تركيبتها قائمة على خلق علاقات لغويَّة جديدة وتسعى تلك العلاقات بدورها نحو إنتاج معان جديدة تشكل قوام الرسالة التي تحملها القصيدة للقارئ ولا أشك في أن ذلك ما ابتغاه الشاعر إلا قصداً. كما أن تركيبة الصور التي عمد إليها الشاعر إنما هي تركيبة صور قلما إلتفت إليها الشعراء وتداولوها، وربما كان ذلك تحفظاً من تأثيرها السلبـي في انسيابيات الخطاب الشعري باتجاه المتلقي الذي يفضل قراءة خطاب سهل التركيبة حتى لو كان ممتنعاً في كشف غايته الرئيسة، غَير أنّ هذا التحفظ وغيره من التحفظات لم تحدد تجربة الشاعر وتقصر منها، بل بدأ الشاعر من خلال مبادراته التجريبيّة

39- لطيف هلمت (المجموعة الشعريّة الكاملة)، 1999، سليمانية، وزارة الثقافة لإقليم كردستان، 69 ـ70.

بالتعامل معها شيئاً فشيئا كأن مثل هذه التحفظات مـجرد فرضيات لا تستند إلى أسس منطقيَّة، إذ أن الممارسة الشِعريّة تنكمش عند أخذ هذا النمط من التحفظات بالحسبان فهي تحدد التصورات في التأثير الإيجابي لأيِّ خطاب شعريّ مُنتج في طبيعة انسيابياته ونسبه باتجاه استعدادات المتلقي لقبوله شعراً حقيقيّاً.

بل ربما كان بسبب عـروج الشاعر على السعي نحو طرح التركيبات اللغوية الجديدة دوراً أكبر عندما يتلقى القارئ قصائد أخرى للشاعر، كقصيدته (الكلمات المحترقة) المنشورة في المجموعة الشِعريّة ذاتها المشار إليها وفي الإمكان أن نورد منها ما يأتي:

((السكون والخفوت رماد غير مرئي
على رفة جروحي
تَسطو من الدروب أنفاسَ الحياة
تثاؤب الظلمة لوح جليد متجمد وخشن
يبتغي تحطيم ركبة التاريخ))[40]

وعلى الرغم من أن الخطاب في حالته المترجمة لا يشي بالملامح التي ننوي أن نبينها للقارئ عن مديات الاختلاف الذي يتمتع به عن النصوص التي كانت سائدة كتابتها آنذاك، غَير أنّه مع ذلك قد يلاحظ القارئ في أبسط قراءة له وذلك بعد محاولتنا لترجمتها إلى اللغة العربية أنه بالرغم من بعض الملامح الخطابية المهيمنة عليها تقدم لنا القصيدة بعض صور مختلفة المعالم عما قرأ في السابق

40- المصدر نفسه، 46 ــ47

ومجانب لما كان وارداً في التلقي القرائي، إذ على الرغم من أن المنتج قد تناول موضوعاً معهوداً في الكتابات الشِعريّة للمرحلة أورده مختلفاً لتشكيلة في الآلية اللغوية التي تعامل الشاعر في تجسيدها.

الحق أنه لا يمكن لنا أن ندرك بدقة الأسباب التي حدت بالشاعر إلى تخطياته تلك، ربما كانت التجربة الشعريَّة قد أوصلته إلى تلك المرحلة من صناعة الخطاب الشعري، على أنه مهما يكن من الأمر فإن آليّة التنصل من المكاشفات اللغوية كانت معهودة في وقته تحفظاً من الوقوع في كلّ ما كان في الإمكان أن يضرَّ بالشاعر المنتج من قبل السلطة كما أشرنا إلى ذلك لاحقاً، أي أن الأسباب ربما كانت غير فنيَّة أيضاً، وهذه مسألة اعتيادية مادام القارئ لا يتعامل إلا مع النتائج، كما أن الأفكار والدوافع في الصناعة الأدبيَّة قد تكون في كثير من الأحيان خارجيَّة، غَير أنّ الخطاب في صورته اللغوية المقدمة وأشكال تراكيبه ومدلولات العلاقات المتجليَّة منها وفي سياق تطور النصوص الشِعريّة المنتجة آنذاك، فإنه ما من شك في أنها تعدّ مثل غيرها من الكثير من نصوص الشاعر خطوة نحو تبني قصائد أكثر إحكاماً و أفضل شعرية وأحسن وقعاً في التلقي.

وإذا كانت التنصلات من المكاشفات اللغوية التي في الإمكان أن تطرح في هذا المضمار بوصفها ناتجة عن حالة تأثير خارجية وليست قائمة على منهج أو نظرية أو مفهوم شعري أو رؤية حقيقية في إنشاء الخطاب الشعري، فإن هذا الطرح وهذه الوجهة في النظر إلى الإنتاج الشعري للشاعر ليست من خصوصيات الشاعر

المنتج لهذه القصيدة، بل إن تلك الآلية في التعامل مع الخطاب الشعري كانت من الخصوصيَّات المنتشرة آنئذٍ لدى جمع ليس بيسير من الشعراء الناجحين حقاً، بل في الإمكان القول أن النظرية القائمة على تدليسات المقصود من المعاني التي يسعى الشاعر إلى إيصالها إلى القارئ والتنصل من المكاشفات التي كانت بدورها تؤدي إلى معارج كثيرة على علاقات جديدة لا يمكن تفسيرها على وفق المقاييس الدلالية السابقة.

أما عند عبدالله بشيو فإن المسألة تأخذ منى آخر فالإشكاليّة الشِعريّة لديه غير قائمة في تلك الروح الرومانتيكية المنجرفة، فكل خطاب لا يمكن له أن يحقق ذاته من دون استحضار إشراقيّات طقوسَ (الرومانتيكية)، بل إن الإشكاليّة قائمة على الوقوع في نمطيّة من نمطيّات هارمونية (الرومانتيكية) في روح النصوص الشِعريّة التي سَـتستنفد قواها باستنفاد حَسَّاسيّات التلقي الجَمالي، كما يجب أن تصاحب تلك الروح الرومانتيكيّة لغة شعريّة مخالفة للهيجانات العاطفيّة التقليديّة المزيفة، وعلى هذا النحو عرف الشاعر عبدالله بَشيو بِجِسِّهِ الجمالي وليس بالضرورة عقليته النقدية كيف يخرج شَيئاً فشيئاً من الدائرة التي تـَمور حَولها التجارب الشِعريّة الكُرديِّة وتلك التجارب التي أسهم الشاعر بنفسه في جزء منها ولاسيما في مجموعتيه الأوليتين فيها.

إن هذا السعي في أعمال الشاعر إلى النأي عن هذا الشكل المنطوي على الرؤية المعهودة التقليدية قد بدأ يأخذ صورة جِديّة

وغير خجولة لتنشر فيما بعد ضمن مجموعته الشعريّة (كتاب ليل شاعر ظامئ)[41] التي صدرت في عام 1972م، حيث بدأ فيها بوضوح ولأول مَرّةٍ ينحرف شيئاً فشيئاً عن معالجة قصيدته على وفق تركيبة (الرومانتيكية) التقليديّة وما لها من الخصوصيّات التي شكلت هارمونيّة تلك الروح الرومانتيكية القائمة والمهيمنة هيمنة كبيرة على النص، وكل ذلك ضمن السياق التاريخي للرؤى التي انطوت عليها التجربة الشِعريّة الكُرديِّة المعاصرة وبذلك خرج الشاعر بما أسَمّيه بـ(هارمونيات المُخَالَفة).

استناداً إلى ما ذكرناه فإن الشاعر عبد الله بشيو باستحداثه المُؤسَّسِ على إقصاء الحيثيات إقصاءً واضحاً من البنى اللغوية العائمة في اللامعنى وغيره من الحالات التي ذكرناها سابقاً وعدم إحلال حيثيات أخرى محلها بالشكل الذي لا يختلف في النتائج مع ما كان في السابق عليه ومواجهة السؤال الحرج من دون تردد هي في حَدّ ذاتها عمليَّة مقاربة أولية لأي مشروع حداثوي أو بالأحرى إلى ما هو تجربة جريئة غير خجولة للخروج من معبودية نسيج شكل شعري ما، ومن هنا تحديداً تكون تلك الإقصاءات لتلك الحيثيات القائمة في نتاجات الشاعر داخلة في أخطر تجربة وهي الوقوع في هاوية التجريد من الكتل التي تؤمل منها الانزياحات ضمن انسيابيات المعاني ولكن الشاعر بقوة مقدرته الشِعريّة يتلافى

41- عبدالله بَشيو، كتاب ليل شاعر ظامئ، دار الجاحظ، بغداد، 1972.

كل انجراف إلى التجريد من الانزياحات الشِعريّة.

إن مما يعزز من بنية نصِّهِ الشعري هو أن يتجه إلى الاستفادة أكثر من ديناميكيات بنائية داخلية أخرى لها، فلا يسعى إلى إبقاء تجربته الكتابية محصورة بالقوة القائمة على تجسيد هارمونيات المخالفة بالرغم من ثرائها المتدفق وإن لم تكن من المألوفات لدى المتلقي الشعري الكُردي المعاصر بل إن معالم نتاجات جهد الشاعر وفضاءاتها تتجه كذلك إلى صيغ أخرى أكثر غزارة، تلك الصيغ بالإمكان الاستفادة منها ومن تلكم الصيغ الصيغة التي تتجلى لدى الشاعر والتي سأسميها بصيغة (هارمونيات التوازي والمخالفة) ونقدم هنا ترجمة للجزء الافتتاحي من قصيدة (سُؤالٌ) للشاعر عبدالله بشيو مثالاً لآفاق هذه التجربة إذ يقول فيها:

((أتذكر،
السنة: كانت نهايات السادسة والستين
المدينة: كانت معصمةً
الشتاء: كان صقراً أسوداً!
كان الوقت مساءً...
وللمرّة الأولى...
أحسَسْتُ بضيق المدينة
مَشينا بعيداً..
والتقينا في زاوية ما،
بوجهين شاحبين..

لاهثين!
ذعرنا من ظِلَّينا
كان للأشجار والجدران أعين
كان للأشجار والجدران أفواه
غير أننا،
تمرَّدنا ولعنّا أهل المَديْـنة
لعنّا أعين المَديْـنة))[42]

إن كل حركة للحداثة مهما سعت إلى التغيير لا تستطيع أن تثبت ذاتها بأن تظهر وتبدأ إلا بعدما تقوم بتغيير الرؤية من الداخل وهي العلامة الأولى والإشارة الواضحة لرسوخ موطئ قدم الشاعر على أرضيَّة الاستحداث الشعري وتغييرها.

ولكن إلى جانب ذلك نجد عبدالله بَشيو بوضوح بعد إصداره لمجموعتيه الأوليتين المذكورتين يسعى الى النأي عن أن يكون ذلك الشاعر الذي له من صفات النبوة ذات الرؤية الكونيّة للعالم والوجود أو شاعراً يجعل من نفسه مركزاً للتعاطي مع المحيط أو عارفاً بحقائق الأمور، بل أنه يهدف في أغلب نتاجاته الشِعريّة الناجحة إلى أن يكون ذلك الشاعر أو الإنسان الذي تغمره المُعاناة البسيطة إلى الارتداد نحو اليوميات العاديّة لواقعه المعاش وذلك في نظرته إلى الأشياء والأمور ومجمل تناقضاتها وفي تحسّـسه لها

42- المصدر نفسه، 28.

ومن أهمها الرؤية نحو المرأة والعلاقة العاطفيّة الجارفة بها والتي تطورت فيما بعد إلى الشؤون السياسية والإيديولوجية.

فالرؤية إلى المرأة العالم والعلاقة العاطفيّة بها تنحرف انحرافاً حادّاً وغير خجولٍ أو مُترددٍ من حالات تقليدية معينة إلى حالة أخرى مغايرة تماماً للحالات التعبيريّة السابقة لها، إذ لم يَقم الشاعر بتصويرها بوصفها كائناً خاصاً أو النظر إليها باعتبارها ضحيّة اجتماعيَّة أو رمزاً للحب الإلهي أو مثالاً للجمال والبراءة والنقاء وفي عالم سحري وما إلى ذلك من الأوصاف التي خاض الشاعر بنفسه في جزء غير يسير منها في السابق، حيث بَدَتْ هذه الأمور تختفي في جزء ليس بصغير من قصائده الشِعريّة وربما بوصفها نتائج للتجربة الحياتيَّة فغدت أموراً تقليدية أو شبه تقليدية وبذلك نجده يجسد المرأة فيها بوصفها كائناً عرضياً ويطرح نفسها على الصور الأكثر حقيقيّة أو تدخل إلى ما يرغب فيه من أن تأخذ العلاقة العاطفية لديه بوصفها لعبة اجتماعيَّة ويقفز منها إلى حيث قد يبدأ ثانية في لعبة أخرى وتترك الآخر مع رجوعها للانكسار ولمصيره العاطفي مثل صنم محطم.

لقد عرف الشاعر كيفية استبطان المدارك التي كمن فيها صدق تجاربه ومكنوزاته كما أنه رأى فيها أنها تخرج بصور مـجانبة ومشاهد مخالفة خلافاً يأخذ المتلقي بالسؤال إزاء ما تفتقه يوميات الواقع البشري ومن هنا لم يكن البحث في الهارمونيات المستحدثة من عمق الجسد الهلامي لصدق تجربة يوميات واقعه البشري

المعاش التي ظلت دائماً مرتطمة بالتجربة الشِعريّة المجسدة ليوميات الواقع المتخيل. وفعلاً فإن الواقع المتخيل الذي ما برح فيما بعد يتطور شيئاً فشيئاً تطوراً يأخذ بزمام الشعر الكُردي المعاصر حتى لم يجد بعد ذلك من نثار اهتمام المُتلقي ما يتناسب مَع طموحِه، ولكن لم يكن السعي نحو استحداث هارمونيات المخالفة هذه أمراً هَيِّناً، بل إن مثل هذه الصور من الاستحداث تَغدو مِن أكثر الحَالات وقوعاً في الانزلاق إلى الحَيثيات اللغويّة حينما يسعي الشاعر إلى النزول من رتبته ويطمح إلى الاستحداث المؤسَّس على إقصاء البنى التي يجدها مستهلكة والتي هي في حقيقتها مازالت تقبل لدى القارئ، وفي الوقت نفسه لا يَستطيع هو أي الشاعر أن يؤمِّن جَانبَهُ في مغامرته الشِعريّة هذه، ولاسيما عندما لا يكون واثقا من مآلات تجربتهِ وعلى هذا النحو كانت تجربة عبد الله بشيو من التجارب التي كانت تجلب الانتباه، وتجذبه إليها أيضاً، وذلك ضمن احتمالين واردين قوامهما منطلقان اثنان لها فهي إما مُنْطلِقة مِن عَدَم الاكتراثِ بالمآلاتِ التي تُخرجُ بنتائِجِهِ الحَتمية لِكلّ تَجربَة واعتبار الشاعر لها نتيجة طبيعيَّة أو أنها مُنْطلِقة مِن وثوق الشاعر من مآلات مُغامَرته التي حالت به لأن تكون تلك الثقة مُستمَدة مِن صدق تجربته الشِعريّة ذاتها، حيث نجد بوضوح أن نتاجه الشعري الذي يراهن من صميم ذاته على الوصول إلى الاستحداث يبتعد عن كل الحيثيات التي تخلُّ بالبنى اللغوية وتجعلها تراكيب مفخفخة للشاعر.

لقد تَطورت هذه الهارمونيات الرؤيوية الشِعريّة المتنوعة من المُخَالَفة مُرُوْراً بالمُخَالَفة والتوازي إلى ما أسميناه بـالمفارقة من لدن الشاعر تطوراً مَلحَوظاَ بحَيث أصبَحت جانباً ثَرّاً من جَوانب رُؤاه المُتعدّدة إلى العالم والوجود، تلك الرُؤى التي تَجَسَّدَتْ فيْ جُزء كبيْر مِنْ قصائِدهِ المتعاقبة التي جمعها فيما بعد فأصدرها في عام1980 في مـجموعته الشِعريّة الأهم ضمن ما أصدره الشاعر في هذا الخط وهي مـجموعته (ما من ليلة تمرّ إلا وأحلم بكم)[43] حيث الشؤون السياسية والإيديولوجية والعاطفية تأخذ فيها بمسارات من الرؤى التي تخرج في نهاياتها بـهارمونيات أخرى أعمق من الناحية الرؤيويَّة، ومن هنا كانت هذه المجموعة إحدى أهم علامات المرحلة الثانية التي اتسمت قوامها بالانبثاق والنجاح. لقد تطورت هذه الهارمونيات في مخالفة الروح التقليدية للرؤية إلى قضية العلاقة العاطفية وتجسيدها من لدن الشاعر تطوراً ملحوظاَ بحيث أصبح جانباً من جوانب رؤاه المتعددة التي عرفت بها نتاجاته الشِعريّة بل إن هذا التجسيد يتطور في جزء كبير من قصائده ويمتد إلى جوانب عدّة، والتي ما كانت لها لأن تقبل في التلقي بهذه السهولة لولا الشِعريّة العاليَة التي تمتعت بها لغة الشاعر التجسيدية فقد كانت روح الرؤية الشِعريّة لكوران وفضاءاته مـجتاحة بصورة واضحة لآفاق التلقي في المرحلة وآخذة

43- ما من ليلة تمرّ إلا وأحلم بكم، عبدالله بشيو، بغداد،1980م.، 152

بها مآخذ نائية عن كل محاولة للتفكير في التغيير.

ومن هنا فإن نتاجات الشاعر عبد الله بشيو كانت في ذاتِها قرعاً مكشوفاً للإفتاء بمجانبة النتاج المتبلور في الحالة التقليدية للتلقي ونأياً واضحا من التصدؤ والانجراف نحو اللغة التي قد آن الأوان لتهيئتها للتجربة الشِعريّة والبدء شيئاً فشيئاً بالكتابة على وفقها والتوجه إلى قبولها من لدن المتلقي وذلك قبل أن يتحول المشروع الكتابي هذا إلى ارتطام غير طبيعي بالبنى التقليديّة لتلك اللغة والتي ستستنفد من قوة روح الإنتاج وتدفقها.

خامساً: الشعر الكُردي المعاصر واستمرار التحرك مـجانبةً

إذا كان تحديدنا الذي وقفنا عليه سابقاً والذي حصرنا جذوره في الخمسينات ومن ثم استشرافاتها في الستينات مروراً بصدور المجموعات الشِعريّة الناجحة التي أشرنا إليها سابقاً بدءاً بـ(الدمعة والجرح) الصادرة في عام 1967م للشاعر عبدالله بَشيو تكون كلها أمد الإرهاصات المتسمة بالمحاولات البادئة بالخروج عن النمط الشعري الكوراني الذي بات نمطاً شبه تقليديّ لدى الشعراء الجدد فإن الأمد الذي أعقبت ذلك كان أمداً مُتسماً ببدء ملامح التنافس على النمط الشعري الحديث والذي أنتج مـجموعات شعريَّة ناجحة حقاً كمجموعة (هودج البكاء) الصادرة في عام 1969م لشيركو بيكس ومجموعة (الله ومدينتنا الصغيرة) للطيف هلمت الصادرة في عام 1970م، والمجموعة الشِعريّة (كتاب ليل شاعر

ظامئ) الصادرة في عام 1972م لعبدالله بَشيو مروراً بأعمال كثيرة منها (مشروع انقلاب سري)[44] لفرهاد شاكلي التي صدرت في عام 1973م وبعدها مجموعة شيركو بيكس (بالنار يرتوي ظمأي) الشِعريّة التي صدرت في عام 1974، وقد كانت أحدى التجارب الناضجة في الشعرية الكرديّة آنذاك، كل هذه الأعمال الشِعريّة وغيرها من الأعمال قد لعبت أدواراً مهمة مع اختلافات نسبية في المعطاءات الشِعريّة لكل واحد منهم في تقديم دفقات حيَّة وقويَّة للشعريَّة الكُرديَّة المعاصرة، ذلك إلى جانب المناسبات الثقافية والأدبية أو الشِعريّة التي لعبت في تبادل المعارف حول الشعر وكيفيات تطوير عوالمه وأساليب تطويره وتحديثه مثل مناسبة مؤتمر الأدباء الكُرد الذي أقيم في أربيل سنة 1971م حيث اجتمعت فيه الأصوات الجادة.

لقد استمرت هذه المحاولات الجريئة والناجحة لهؤلاء الشباب الجدد وصولاً إلى منتصف السبعينات ثم صعوداً إلى أوائل الثمانينات التي تتوجت حقاً بالمجموعة الشِعريّة (ما من ليلة تمر إلا وأحلم بكم) للشاعر عبدالله بَشيو، هذه المجموعة الشِعريّة التي جسدت بحق الروح الحيّة للحداثة الشِعريّة الكُرديِّة الثانية ولتتكون بعد ذلك الثقة الكاملة بالنفس مِن أن نتاجاتهم قد تبلورت حقاً في

44- فرهاد شاكلي (أنور شاكلي)، مشروع انقلاب سري، دار الجاحظ، بغداد، 1973م.

التلقي القرائي الكُردي ونجح بذلك مشروعهم الشعري.

ومِن الجدير بالذكر أن الشعر الكُردي المعاصر لمْ ينضج ضِمن بؤرة المنطلق في محاولة حداثته بالمعنى الحقيقي للكلمة إلا عندما تغلغلت جهود كثيرة فيه مثل جهود مصطفى بَزار ودلشاد مريواني ونوزاد رفعت ومدحت بيخو وذلك لتقدم دفقة إلى بناء تلك الحَداثة التي في الإمكان أنْ ينطلق منها النمط الشعري الحديث وذلك ما أعقبته سنة 1975 وتحديداً خلال السنوات الثمان الحقيقيّة القائمة بين سنتي 1976م وَ 1983، هذا مِن جانب ومِن جانب آخر فإن الضيق الزمني لظهور جهود مـجموع هؤلاء الشعراء- الأوائل مِن المناطق التي ذكرناها- لا يسمح لنا إلا قليلا أنْ نقدم أو نؤخر مِن تلك الجهود، ذلك أن الحركة الحَداثوية التي لها حجم خاص بها تؤخذ غالباً ما باعتبارها موجة شاملة تشارك في تكويناتها مـجموعة مِن الشعراء إذ يسهم كلّ واحد مِنهم بإضفاء قيمة معيّنة عليها. ومِن ثمّ يبرز صوت أو أصوات معينة ترتكز فيها تلك القيم الفنيّة وفي الإمكان أنْ يضفى على ذلك الصوت أو تلك الأصوات القيمة التأسيسية، فالقيمة الفنيّة هي المرجع الأول والرئيس للتأسيس ضِمن كلّ مـجموعة متقدّمة في الخوض في عمليات التطوير أو تحديث، في تكوين الحَداثة الشعريّة.

سادساً: أهم خصائص الحَداثة الشِعريّة الكُرديِّة الثانية

في الإمكان أن نحدّد أهم خصائص الحَداثة الشِعريّة الكُرديِّة الثانية في عشر نقاط رئيسة:

أولاً: الانحراف عن البنية التقعيدية الإيقاعيّة المتمثلة في الأوزان السيلابيّة، فعلى الرغم مِن أن البنية الإيقاعيَّة في التجربة الشِعريّة الكُرديِّة أصبحت سَهلة الاستعمال بَعد جُهود رَعيل شعراء الحَداثة الثانية والأسس الجديدة التي سنّوها غير أنّه مع ظهور الرَعيل الحداثوي المعاصر بدأت القصيدة الكُرديِّة تنحرف عن ركائز مهمّة مِن تلك التي كانت تشكّل جماليّات (الإيقاع الكوراني) إن جاز لنا التعبير، وأهم هذه الانحرافات هي إهمال القافية وتركها شيئاً فشيئاً إلا ما وردَت عفو الخاطر، وعَدَمَ اعتبارها إحدَى رَكائز التجربة الشِعريّة الكُرديِّة المعَاصرة.

لقد كانت هنالك محاولات متعدّدة في تجاوز القافية منذ رَعيْل كوران ولكن كانت تلك المحاولات خَجولة وَمُمَارَسَة في حدود ضَيقة لا تشكّل ظاهرة شِعريّة غَير أنّه مع بدايات السبعينات أصبحت المحاولات روَيداً روَيداً أكثر جديّة وأن عدم الالتزام بالقافية طوعاً أصبح جزءاً مِن حريّة الشاعر وجزءاً مهماً مِن حريّة تَجسيد العَالم وَالرؤية له، وذلك بالرغم مِن أن استعمال القافية في الحَداثة الكورانيّة كان يسيراً بعض الشيء مقارنة بالأصول العروضيّة السابقة عليه، والتي كانت عربيّة كما أشرنا إلى ذلك سابقاً إذ أن الشاعر له الحريّة في وضع القافية في الموقع الذي يجعله يكمل مزدوجاته

الوزنيّة مع أن ذلك في رأيي ليس التزاماً عروضياً دقيقاً في الأساس فضلاً عن السعي إلى تجاوز القافية ومِن ثمّ تركها فيما بعد نهائياً. لقد كانت هنالك التغييرات الكثيرة التي أجريت في المزدوجات المقطعيَّة وقد شكّلت البنية الوزنيّة للقصيدة إضافة إلى تقسيمات جديدة فرضتها عليها التجربة الشِعريّة.

ثانياً: محاولة العروج على لغة شِعريّة تكون أكثر بعداً عن المباشرة التي عرفتها الحَداثة الأولى.

ثالثاً: التكثير مِن الأنساق المتوازيّة والمفارقات اللغويّة على جميع المستويات؛ الحروف والكلّمات والعبارات والجمل والمقاطع التي تغني شِعريّة الخطاب في التلقي.

رابعاً: عمق الرؤية الشِعريّة والابتعاد عن مفهوم الإنتاج الشعري بوصفه رسالة اجتماعيَّة وإصلاحيّة والسعي إلى الابتعاد عن تناول الإيدولوجيّات على حساب شِعريّة النص.

خامساً: الاهتمام بالقناع في الخطاب وأهم هذه الأقنعة الرموز القديمة والحديثة، المحليّة والأجنبيّة، الواقعيَّة والمتخيّلة، الأسطوريّة والملحميّة والخرافيّة.

سادساً: الانحراف عن الانسياب التقليدي للنص الشعري والوقوف عند اللحظة الشِعريّة بالدرجة الأولى مِن دون فقدان الصورة المعبرة للمسكوت الشعري.

سابعاً: عدم إهمال التراث بوصفه إحدى القيم المُهمّة في عدم فقدان الخطاب لهويته.

ثامِناً: السعي إلى الاهتمام بالفكرة المشكّلة للعالم الداخلي للقصيدة وتحري الدقة في التعامل معها.

تاسعاً: الاهتمام بالتجربة الشعوريّة في الخطاب حيث المحاولة للبقاء على تواصل دائم بالعالم والوجود.

عاشراً: زيادة الاهتمام بالخيال وانسيابياته مِن أجل خدمة فكرة النص.

سابعاً: المؤسسون

وإذا وقفنا عند مسألة تأسيس الشِعريّ الكُرديِّ فإننا سَنجد أن شعراء منطقة كرميان وكركوك وما حولهما وعلى نحو خاص شعراء مدينة كفري كلطيف هلمت وفرهاد شاكلي كان لهم الدور المتميّز إلى جانب جهود سَبّاقة لهم في نشر نصوص شِعريّة تسعى سعياً جاداً للخروج عن النمط الذي طرحه عبدالله كوران ولا سيما عند نشر لطيف هلمت ل مجموعته الشعريّة المذكورة.

إن مما لا شك فيه أن الأسبقيّة مسألة زمنيّة وليست فنيّة متكاملة ولكن في الوقت عينه فإن تلك الأسبقيّة ستكون مهمّة في قضيّة التأسيس عندما يكون المنتج الشعري كامِناً بفنيّته التي تخرجه مِن الإطار التقليدي وكذلك مشروطاً بالقبول ضمن موازين جماليات التلقي وتكون متحولة إلى ظاهرة فنية متبعة في نطاق واسع، وهنا تكمن مشكلة القصائد الأولى، فالقصائد التي نشرت في أمد الإرهاصات الشعريّة أي منذ 1967 وصولاً إلى 1968 هي

غير متباينة الأبعاد فنياً موازنة بالفترة الشعريّة السابقة إلا يسيراً، أما النصوص التي بدأت تنشر بدءاً بحدود عام 1969م نجدها شيئاً فشيئا تتباين في أبعادها، لترسم بدايات الخروج مِن نمط الخط الشعري الشائع في وقته باتجاه الانبثاق الحقيقي لنمط شعري حديث.

إن السؤال الأهم في هذا السياق تحديداً والذي سيحدد جوابه أبعاد مرجعيات التأسيس لأصحابها هو أنه إلى أي مدى اكتسبت تلك القصائد المنشورة مابين عامي1970 و1975م القيمة الحداثويّة في تجارب صناعاتها؟ إذ لاشك في أنه كان هنالك تقاطعات متعدّدة وحادّة بين جهود عدد وافر مِن الشعراء الذين أسهموا إسهاما حقيقياً في هذه البدايات وكانت تجاربهم ناضجة فنياً وحديثة الشكل قياساً مع النمط التقليدي، وفي الإمكان أن تلاحظ تلك التجارب الناضجة فنياً والحديثة في قصائد عدد من الأسماء الشِعريّة الكرديَّة المهمة من أمثال جلالي ميرزا كريم وعبدالله بَشيو ولطيف هلمت وشيركو بيكس وفرهاد شاكلي وأنور قادر محمد صعوداً إلى جميل رنجبر وجوهر كرمانج ومحمد حمه باقي وسعدالله بَروش وسامي شورش وصلاح شوان وعبدالخالق سرسام ورفيق صابر. ويمكن عدّ الجهود الشِعريّة لكل من عبدالله بَشيو وشيركو بيكس ولطيف هلمت أهم الخطوات الشِعريّة المتقدمة زمنيّاً وفنياً إذ نضج فيها عدد مِن الجوانب الشِعريّة فيها مع بدايات التجربة الحداثويّة للمرحلة وتطورت مع تطورات الزمن.

وقد يظهر في ملمح سطحي وسريع عند قراءة نتاجات هؤلاء أنّ هنالك شعراء كانت لهم بدايات أكبر موازنة بغيرهم مِن الآخرين مثل لطيف هلمت وجلال ميرزا كريم وشيركو بيكس وعبدالله بَشيو، حيث لا تناسب مع الآخرين ضِمن المجموعة ذاتها ولكن بقراءة معمّقة وملاحظة دقيقة يتبين لنا أن جهود هؤلاء المبكّرين رسمت لنا النصف الأول مِن دائرة محاولة الخروج مِن القصيدة التقليديّة وكانت نتاجات الآخرين مِن هذه المجموعة قد تكاتفت معهم لرسم النصف الثاني مِن هذه الدائرة وبذلك شكل ذلك النصف الثاني الذي نسميه بـ(موجة الظاهرة الثانية أو موجة الظاهرة الشعريّة السبعينيّة) في عمليات الخروج مِن الأنماط التقليديّة.

لقد ظهرت تلك الحَداثة الشِعريّة الكُرديِّة على نحو أقل سرعة كما هو مألوف وكان لذلك وجه إيجابي في (الطرح) المتمثل في الحلقة الأولى و(النضوج والانعكاس) المتمثل في الحلقة الثانية، لقد أحس شعراء الدائرة الأولى أن حلقة هذا التحديث قد بدأت تكتمل لتشكل قاعدة تنطلق مِنها نحو تقديم كلّ ما هو إبداعي وجميل وعلى هذا النحو نلاحظ أن عدداً من الشعراء الذين نشطت أعمالهم الشعريّة في حِراك جاد مشبع بالقيم الفنيّة ضِمن المرحلة ذاتِها، وعلى هذا النحو يمكن أن نؤكد في هذا السياق نقطتين:

النقطة الأولى: أن جميع الشعراء الذين ذكرناهم هنا بدءاً بلطيف هلمت وفرهاد شاكلي وصولاً إلى سعدالله بروش هم مؤسسون

للشعر الكُردي المعاصر في حداثته الثانية مَع الأخذ في الاعتبار القوة الإبداعيَّة وغزارة الإنتاج فيها لدى كلّ واحد مِن هؤلاء إذ هنالك شعراء مِن هؤلاء تميزت نتاجاتهم بالإبداع والغزارة والنشر وثمّت مِنهم مَن اتسم بقدر يسير مِن الإنتاج أو النشر أو بقدر متواضع مِن الإبداع الشعري والنشر. ولكن في المحصلة النهائيّة لا يمكن نكران أن كلّ واحد مِن هؤلاء أسهم بقدر معين كبيراً كان أو معتدلاً أو محدوداً في بناء الحَداثة الشِعريّة الكُرديِّة الثانية.

النقطة الثانية: إنه ضِمن هذه الأسماء مِن المؤسسين قد تقدمت أسماء كلّ مِن لطيف هلمت وَشيركو بيكس وَجلال ميرزا كريم وعبدالله بَشيو ونشطت في عمليّة الإنتاج الإبداعي ونشره على الأسماء الشِعريّة الأخرى في تلك الأمد.

ثامناً: المتقدمون في التأسيس

في الإمكان اعتبار كلّ مِن لطيف هلمت وشيركو بيكس وجلال ميرزا كريم وعبدالله بَشيو مِن المتقدمين فنياً ضمن الإطار الزمني في مسألة التأسيس الشِعريّ الكُرديِّ المعاصر ومسيرته وذلك لأسباب جوهريّة عدة أهمها:

أولا: إن أعمال هؤلاء كانت قد تقدمت النضوج واستمرت في المرحلة التأسيسية للنمط المطروح.

ثانياً: إن أعمالهم الشعرية قد أثرت على نحو خاص في الوسط الشعري مبكراً.

رابعاً: اتصاف أعمال هؤلاء في بداية الإنتاج الشعري بالمواقف الفنيّة وذلك أكثر مِن غيرهم وهو أمر مهم في بداية كلّ حركة شِعريّة وليس في امتداداتها.

خامساً: تطوير هؤلاء لِما بدءوا به مع رَعيْلهم والعمل على تطويره منذ البداية وعلى نحو خاص لدى شيركو بيكس، إضافة إلى جديتهم في الخروج مِن التجارب الخجولة.

سادساً: إتصاف أعمال هؤلاء الأربعة بالتميز أكبر عن الرَعيْل السابق عليهم موازنة بغيرهم ضمن من كانوا في جيلهم، وذلك في إطار العطاء الفني في بناء القصيدة وعالمها الداخلي.

سابعاً: سرعة تطور أعمال هؤلاء مِن النقطة التي بدءوا مِنها وعلى نحو خاص ومتميز جهود شيركو بيكس الشِعريّة.

وفي الإمكان الوقوف عند كلّ واحد مِنهم على حِدة وذلك على وفق المميزات الذاتيّة لأعمالهم وتجاربهم:

أ: لطيف هلمت:

1: تميزت أعمال لطيف هلمت بالخصائص الآتية:

2: قوة الملاحظة والتقاط اللحظة الدالّة مِنها.

3: الاهتمام بالفكرة الشِعريّة مِن حيث تماسكاتها الداخليّة.

4: حضور رؤية واضحة ودقيقة للعالم فيها.

5: الاتصاف بحساسيّة الاستجابة للعالم الخارجي.

6: الاهتمام بالتجربة الشعوريّة وصدقها

7: وضوح الرؤية إلى العالم والوجود وعدم توترها

8: النأي عن إيرد المشاهد السرياليّة غير المولدة.

9: الابتعاد عن البلاغة التقليديّة

10: تحرير القصيدة باتجاه الخروج إلى العالم والوعي بالواقع اليومي

11: الاهتمام بالموضوعات الدالّة.

ب: شيركو بيكس

1: تميزت أعمال شيركو بيكس بـالخصائص الآتية:

2: البناء الفني المتماسك ووحدتها

3: عمق تجربتها الشعوريّة وسعتها

4: الاهتمام بالموروث الكُردي.

5: إستقاء الموضوعات الدالّة.

6: استثمار المشاهد السرياليّة الشفيفة وتوظيفها في القصيدة خدمة لشعريّتها.

7: الاهتمام بالقناع الشعري.

8: الحفاظ على المغزى وجمالياته

9: حضور رؤية واضحة للعالم والوجود والإنسان واتصافه بالذاتيّة.

10: الاهتمام الجاد بالتقابلات التي تشكل مكونات فكرة القصيدة.

11: الاهتمام الجزيل باللغة الشِعريّة اهتماماً دقيقاً وملحوظاً.

12: حيويّة الخيال الشعري وعمقه وتلونه.

13: الاهتمام بالمفاجأة الصوريّة للفكرة.

ج: جلال ميرزا كريم

1: تميزت أعمال جلال ميرزا كريم بـالخصائص الآتية:

2: البناء الفني المتماسك لمكوناتها وأنساقها ووحدتها

3: عمق تجربتها الشعوريّة وقوتها وسعتها إدراكها للعالم والوجود

4: الاهتمام بالموروثات الكُرديّة.

5: الوقوف على الموضوعات الحيّويّة والدالّة والحفاظ على صفاء أفقها.

6: الاهتمام الخاص بالقناع الشعري وتوظيفه خدمة لبنية شعريّتها.

7: الحفاظ على المغزى العام لها والحرص على إبراز الجانب الجمالي منها

8: حضور رؤية واضحة للعالم والوجود واتصافها بالذاتيّة.

9: الاهتمام بالفكرة التي يتأسس عليها الخطاب.

10: الاهتمام باللغة الشِعريّة على نحو دقيق وملحوظ.

11: حيويّة الخيال الشعري وعمقه وسعته.

12: الاهتمام بالمفاجأة الصوريّة.

د: عبدالله بَشيو

تميزت أعمال عبدالله بشيو بالخصائص الآتية:

1: العناية المركزة بالتجربة الشعوريّة وصدقها وَحَساسيّتها وعمقها.

2: حضور الرؤية الواضحة للعالم والوجود والإنسان والإهتمام بها.

3: السمة الشفيفة للغة فيها الشِعريّة وابتعادها عن الطابع الذهني.

4: حضور الفكرة الشِعريّة فيها ومحوريتها عَلى نَحو واضِح وبيّن.

5: النأي عن المشاهد السرياليّة حتى ولو كانت تلك المشاهد شفيفة.

6: الحفاظ على إقامة التوازنات الدَّقيقة في الانزياحات اللغويّة الشِعريّة.

7: الاهتمام بالثنائيّات الشِعريّة الدالة المنتجة وَعلى وَجه الخصوص تطعيم الأنساق الشِعريّة بالتقابلات الصوريّة وذلك أكثر مِن غيرها.

8: ثراء العوالم الداخليّة للنص بالموروثات الثقافيّة الكُرديّة ومفرداتها.

9: الإيجاز التام والتركيز في الصور الشِعريّة المنطوية على الترميزات.

10: الدقة في توظيف الموضوعات الدالة والحذر في التعامل

معها.

11: عمق الخيال الشعري وَسعته ووضوحه والدقة في التفاعل معه.

12: فردانيّة الشاعر المستجيبة للعالم الخارجي والتفاعل الحي معها.

إن هذه المميّزات التي قد ذكرناها هنا ليست خاصة بهؤلاء الأربعة ولكن هؤلاء قد تركزت لديهم هذه المميّزات وتطورت على نحو ملحوظ. وفي الوقت عينه نجد هذه المميّزات متشعبة لدى رَعيْل كامل، وفي الإمكان أنْ نحدّد اسم (جلالي ميرزا كريم) على نحو خاص في أن الظروف قد حكمت عليه بقلة النتاج الشعري لديه في وقته وترتب على ذلك بعض التقمص في قدر حضوره إلى الساحة الشِعريّة. ومما لاشك فيه هو أن جلال ميرزا كريم يبقى اسماً له دوره المتميز وهو مِن المؤسسين الحقيقيين، ولا يمكن الحديث عن حَداثة الشِعريّة الكُرديِّة المعاصرة من دون ذكر اسهامه الحي فيها.

تاسعاً: غياب الجهود الشِعريّة المؤسسة في الأجزاء الأخرى من كردستان وأهم أسبابها

مهما يكن مِن الأمر فإنه لا يمكن دراسة الشعر الكُردي المعاصر الذي وجد أرضيّته الخصبة في المنطقة الوسطى من وسط كُردستان، بدون الالتفات إلى الثقل الشعري لشعراء الأجزاء الأخرى مِن كُردستان وتفاعلاتها فيما بينها، تلك التفاعلات التي تتواجد في

طبيعتها في أحيان كثيرة في العالم الشعري عند مـجموعات مِن شعراء لغة آداب كلّ شعب مِن الشعوب.

لكن الملاحظ في المجموعات الخمس المذكورة سابقاً أنها هي لوحدها لعبت الدور التأسيسي الذي ذكرناه آنفاً كما أن أربعة منها ظهرت في وسط كُردستان و أما ما أسهم فيه الشعراء من بغداد فلم يكن ذلك إلا امتداداً حقيقياً لمجموعات شعراء وسط كُردستان، وذلك لأن مـجملهم كانوا من الذين قطنوا بغداد أمداً معيناً بسبب وجود مواقع وظائفهم هناك أو بسبب من كونهم طلبة جامعيين هناك.

أمَّا في بقيّة أصقاع كُردستان فلمْ تظهر فيها مساع جادة إلى الحَداثة ففي شمال كُردستان- أو كما يسمي بـ(كُردستان تُركيا)- وصل الحال بالكُرد أنْ يمنع عنهم كلّ ممارسة ثقافيّة بل ليمنع عنهم فيما بعد حتى الكلام بلغتهم مما أصاب الحركة الثقافية الكُرديِّة فيها بالعقم التام ولم يؤمل منه الخروج بأي شيء حتى لو كان بسيطاً.

أمَّا في غرب كُردستان فلمْ يكن وضعهم الثقافي في ذلك الأمد في ظل سياسة الدولة القمعيَّة أفضل من شمال كُردستان ولكن الكثير من المثقفين الكرد هناك وفي ذواتهم النشطة ظلوا عموماً ساعين إلى التمسك بتراثهم الكُردي ومحاولين التشبث به وذلك على قدر ما فهموه وعلى وفق رؤاهم للثقافة الكُرديِّة، ولا يعود سبب هذا الفتور إلى المنظومة القمعيّة فحسب بل ثمت عوامل ذاتيّة كذلك

فالتقويضات التي أصابت الخطاب الثقافي الكردي في غرب كردستان بسبب الدفع بتفعيل الأحرف اللاتينية محل الأحرف الكرديّة كانت العلة الأولى في تراجع التواصل مع الخطاب الثقافي الكردي والإسهام فيه وحالهم دون الاستفادة من المصادر الثقافية الكُرديِّة الحديثة والمعاصرة التي أنتجها وسط كردستان على نحو خاص، ومن هنا فقد كانت المصادر التي ارتكن إليها الوعي بالحداثة في التجربة الشِعريّة الكُرديِّة في غرب كُردستان منذ السبعينات والثمانينات كانت مـجرد روافد ضعيفة استهلكت قواها فقد كانت قد توقفت عند مـجلات عائلة بدرخان كمجلة هاوار مثلاً منذ أكثر من ثلاثين سنة وقد تجاوز الزمن النصوص المنشورة فيها، ولا نستثني من هذا الفتور تكاسل قدر ليس ببسيط من المنشغلين بالكتابة في عدم اهتمامهم بالأهمية القصوى في إتقان الأحرف الأصليّة التي تنتج بها المادة المكتوبة في وسط كردستان وذلك من أجل التواصل مع العالم الثقافي الكردي على نحو تام.

غير أن بعضاً يسيراً مِن مثقفيهم ظلوا في أمد مابعد السبعينات مُتابعين مِن بعيد لبعض النتف من النتاجات التي كانت تصل إليهم هنا وهناك من الخطاب الثقافي المنتج في وسط كُردستان، غَير أنّه حتى هذه القلة القليلة كانت اهتماماتها الرئيسة تمور في عالم القضايا السياسية دوماً.

لقد كان في ذلك وقت بعض مِن الشعراء في غرب كُردستان يكتبون الشعر وكان شعراً قد جاوزته تغييرات التجربة الشِعريّة

الكُرديَّة منذ أمد بعيد، فلم يعد يرتقي إلى مصاف النصوص الحداثوية الحقيقية، غَير أنّهم كانوا ينشرونه هنا وهناك سراً أو كما يحدث أحياناً أن تأخذ بهم الحال أن ينشروها علناً تحدياً لوضعهم القائم وانتقاداً له. أمَّا في السنوات الأخيرة ولاسيما بعد سنة 1991 فقد ظهرت بوادر بعض الجهود الشِعريّة الجيدة حقاً في غرب كردستان تحمل في طياتها نتاجاً مختلفاً عما ألفه السمع الشعري هناك.

أمَّا في شرق كُردستان فلم يكن الوضع الثقافي للكرد بأفضل، فقد كانت الدولة الإيرانيّة الشاهنشاهيّة باستبدادها وقسوتها الشديدة وتعنتها منعت عن الكُرد السبل ليمارسوا ثقافتهم، فلم يكن للكرد لا في مؤسسات الدولة ولاخارجها ما يتعاطون به مع تراثهم وذلك منذ إسقاط "جمهورية كردستان" بعاصمتها "مهاباد" في نهايات الأربعينات من القرن المنصرم وانهيارها بعد حوالي عام من قيامها. لقد كان للتوجه الثقافي الكُردي في شرق كُردستان الدور الحقيقي والفعال في الدعوة إلى الكفاح من أجل تأسيس تلك الدولة ووضع الأسس المدنيّة لها والوصول وإيصال الشعب إلى حقوقهم القوميّة في إطارها، فشكل التوجه الثقافي ومنه الشعري ذلك الجانب الفعّال ضمن الجوانب التي بثت الروح الوطنية في مواطنيها وشَدّت مآزرهم.

ولكن على الرغم من كلّ ذلك الاستبداد والقسوة الشديدة للدولة الإيرانيّة الشاهنشاهيّة وتعنتها ضِدّ كُلِّ ما هو ثقافي كردي

بل ضِدّ كُلّ ما هو ثقافي غير فارسي في إيران، ظلت الحَرَكة الثقافية الكُرديّة هناك تنمو على عكس ما جرت الحال في شمال كردستان وغربه، ففي حدود معيّنة ظلت تسعى سِرّاً للحفاظ على الهوية الثقافية التي اتسمت بها وتحمل من الداخل العناد المقابل ضد ما كان من سياسات الدولة تجاههم، جاهدين بذلك نحو البقاء على كينوناتهم الأصيلة، وكانت الحركة الشِعريّة جزءاً مِن هذه الممارسة الضيقة، غَير أنّه نظراً لهذه الضغوط وهذا النمط غير العلني مِن التعاطي الثقافي فإن الشِعر الكُردي هُناك لمْ يَستطع أنْ يُكَوِّنَ لذاته حَرَكة حَداثة أو تطوير مُتكامل أو على الأقل في شكل يتطور عن الشعر النيوتقليدي إلا مؤخراً وكان ذلك في منتصف السبعينات صعوداً ولمْ يكن ذلك بمعزل عن التأثر بالشعراء في وسط كُردستان إذا ما استثنينا الجهود الفرديّة للشاعر (سواري إيلخاني زاده) الذي خاض في تغييرات شبه جذريّة شبيهة بالتغييرات الحداثويّة لجهود كوران ورَعيْل ما بعده ومِن ثمّ الرَعيْل اللاحق عليهما. وعلى الرغم من أن جهوده تلك قامت على مستوى مهم وهو مستوى البنى اللغوية للنص الشعري، غَير أنّ قيام جهوده تلك جاء متأخراً كثيراً، كما أنه لم يخض في التجارب الخاصة بالإستبدالات الوزنية، فقد ظلّت جهود (إيلخاني زاده) مُتَبنيَة للعروض التقليديّة في الشعر الكُردي. فلو لمْ تأت نتاجات (إيلخاني زاده) متأخرة زمنياً لكانت على المستوى اللغوي قريبة نوعاً ما مِن الأدوار التأسيسية في الإطار العام للشعر الكُردي ولاسيما شعر رَعيْل الحَداثة الثانية، مع ذلك

فإن هذه النتاجات لها موقعها الخاص في مسيرة الشعر الكُردي المعاصر.

إن الأمر الأهم فيما يخص (إيلخاني زاده) في ما ذكرناه هو أنّه استطاع إلى جانب الجهود الشِعريّة لزملائه الشعراء ضمِن رَعيْله -الثانْي- وهم خصوصاً(فاتِح شَيخ الإسلام) و(عَلي حَسَنيَاني) المعروف بـ(هَاوَار) و(عُمَر السُطاني) المعروف بـ(وَفـَا)، أنْ يصل بالشعر الكُردي المعاصر على المستوى اللغوي في شرق كُردستان إلى النقطة التي يلتفت إليها الشعراء ضمِن الرَعيْل الثالث الذي أعقبهم أمثال (مُصلِح شَيخ الإسلام) المعروف بـ(ريبـوار)، مِن النمط التقليدي الذي كان يأخذ بالنتاجات الشِعريّة وقتذاك إلى أهميّة التغيير في التجربة الشِعريّة الكُرديِّة واستنباط الحديث في حيويته[45]، فالشعر الكُردي شهد خلال تاريخه أسماءً معروفة في شرق كُردستان ضمِن رَعيْلها لأول مِن حداثات القرن العشرين من أهمها هيمن المكرياني ويليه هزار المكرياني فكان لنتاجاتهم الشِعريّة وزن خاص به في التأثير في محيطهم ليكتب العديد منهم على النمط ذاته من أمثال (هيدي) ولهذا كان لابد مِن جهد شاعر قدير مثل (إيلخاني زاده) إلى جانب الجهود الشِعريّة لزملائه مِن رَعيْله، أن يكون باستطاعتهم السعي للتغيير فيها أو على الأقل الجرأة في التعرض إلى فكرة التغيير و المساس بجماليّة التلقي

45- بيام (صحيفة)، ع2، لندن، 1997، 12. ونفسه ع7, لندن، 1998، 13.

الشعريّ الكُردي في تلك البقعة الجغرافيّة مِن كُردستان. وهذا التغيير عند (إيلخاني زاده) يمكن تحديد ذروته ببدايات السبعينات حتى يوم وفاته في أوائل 1976م، والذي في الإمكان اعتباره تغييراً مهماً مِن جانب آخر، وهو أنْ آفاق الممارسة الثقافيّة قد انفتحت على الكرد بعض الشيء، وذلك بعد إسقاط النظام الشاهنشاهي الإيراني في عام 1979 فقد بدأ شعراء شرق كُردستان يلتفتون شيئاً فشيئاً إلى التجربة الشِعريّة القائمة في وسط كُردستان حيث النشاط الشعري وحركاته التجديديّة والتحديثيّة الخلاقة، واستقراء ما كان قد أنتج في سنوات السبعينات من القرن العشرين ومتابعة ما قد بدأ ينتج في الثمانينات منه صعوداً إلى الانتفاضة الكُرديِّة في عام 1991م وما بعدها، لتصبح نتاجاتهم الشعريّة فيما بعد شيئاً فشيئاً جزءاً حيوياً جداً في مسيرة الشعر الكُردي المعاصر وتكويناته، ولكن مع ذلك ظل خط قوي من الذاكرة الشعرية يربط شعراء شرق كوردستان بالنمط النيوتقليدي في تدفق نتاجاتهم الشِعريّة ويمكن أن نشير إلى الأعمال الشِعريّة للشاعر (شَرِيْفْ) التي تجسدت على نحو واضح في مـجموعته الشِعريّة (القلادة الزرقاء)[46] بوصفها مثالًا مضيئاً لذلك.

46- شريف، القلادة الزرقاء، بيام، مهاباد، 1979.

عاشراً: دوافع الحَداثة الثانية وحوافزها

أولاً: دوافع الحَداثة الثانية

لاشك في أن العروج على التجديد والتحديث ينبع أولاً مِن الحاجة الذاتيّة للراحة والذوق وجماليّة التلقي، ولكن هنالك دوافعاً مركزيّة تدفع الظواهر إلى التغيير ومِنها ما طرأ على الشعر الكُردي المعاصر من التغييرات، فما الدوافع المركزيّة التي أدت إلى عروجه على الحَداثة؟

في الإمكان أن نشير إلى دافعين أساسيين من الدوافع التي أدت إلى ظهور الحداثة الشِعريّة الثانية في الأدب الكردي:

الدافع الأول: المتغيرات التي طرأت على وسط كُردستان

إن المتغيرات الجذريّة التي طرأت على وسط كُردستان في تلك المرحلة انعكست على طبيعة التعامل مع التجربة الشِعريّة إذ أن الأدوات الشِعريّة وتقنياتها التقليديّة بدت تصبح عاجزة عن تجسيد مستجدات المرحلة ومتغيراتها. فالتغييرات التي أجراها كوران ورَعيْله ورَعيْل ما بعده كانت في نظر شعراء الحداثة الشِعريّة الثانية إستبدالاً للأوزان العربيّة بالأوزان المحليّة الكُرديّة فضلاً عن إجراء تغييرات في التوزيعات في المقاطع الصوتيّة، مِن دون الانحراف المفتوح عن الالتزام بالقافية والتحّرر منها، و لمْ يوفر

ذلك للشاعر المعاصر تلك الحريّة المطلوبة الموازيّة لحريّة الآفاق التي سعى إلى صناعتها.

الدافع الثاني: أُستهلاك الموضوعات الشِعريّة لقوتها

إن أغلب الموضوعات الشِعريّة لرَعيْل كوران ورَعيْل من ساروا على نهجه كانت قد أصبحت شيئاً فشيئاً مُستهلكة إضافة إلى لغتها المُجسدة التي باتت القصيدة المعاصرة تنحرف عنها شيئاً فشيئاً لتصل في الثمانينات- ولاسيما في أواخرها- إلى ذروتها مع اكتساب قيم فنيّة جديدة.

ثانياً: حوافز الحَداثة الثانية

لمْ تكن تلك الدوافع كافية لخروج القصيدة الكُرديِّة عن القيّم الشِعريّة لكوران ورَعيْله ورَعيْل ما بعده مِن دون ظروف موضوعيَّة ومهيّئات تحفز ذلك الخروج من مثل الظروف التاريخية وظهور المجلات والصحف وحرية النشر إلى جانب إقامة المؤتمرات والمهرجانات الأدبية الكُرديِّة والقيام بالترجمات الشِعريّة فضلاً عن تأثيرات الآداب المجاورة جغرافياً للمحيط الجغرافي الكردي فضلاً عن أدوار المقاهي والتجمعات الأدبيّة في ذلك وقد يستحسن أن نقف على كل حافز من هذه الحوافز على حدة بعض الشيء:

الحافز الأول: الظروف التاريخية

لعلنا لا نبالغ إن قلنا أن من الحوافز المهمة التي أدت إلى خروج القصيدة الكُرديّة من الشكل الشعري التقليدي إلى الشكل الذي عرفته الحداثة الثانية هي تلك الفرصة التاريخية المُهمّة التي اتفقت فيها الحكومة العراقيّة والاتجاه السائد في الحركة التحرُّريَّة الكُرديّة بين عامي1970م و 1974م حيث أصبح للصحافة الكُرديّة حرية النشاط وأصبح الشعراء ينشرون بحريّة أكبر ويناقشون بإسهاب أوسع قضايا الشعر، بل وبدأوا يترجمون التجارب الشِعريّة مِن الآداب الأخرى، لقد أدت حريّة الساحة السياسية للشاعر الكُردي إلى حريّة الحركة والتحرّر ووفرت له فرصة الخروج نحو الحلقات الأولى للحَداثة في الشعر المعاصر.

الحافز الثاني: المجلات والصحف وحرية النشر

من الحوافز الحقيقية التي أثبتت حقاً فكرة الحَداثة وقامت بتنميتها وإعطاء أهمية خاصة لها عند الشعراء الجدد هو المجلات والصحف التي كانت تحمل أراءً وأفكاراً نقديّةً في الحَداثة الشِعريّة، وكانت كما هو معروف من هذه المجلات والصحف أن تضم أسماءً لشعراء متنوعين وذوي مستويات مختلفة،كما تضم أسماء أخرى منشغلة بالكتابات النقديّة أو الدراسات عامّة في هذا المجال و أسماء أخرى منشغلة بالنمطين كليهما.

لقد مارست مـجلة (روانكه) دوراً فعّالاً في الاهتمام بنشر

النصوص الحديثة بالرغم مِن غياب المَقاييس الشاملة لإنتاج الشكل الحديث للنصوص الشِعريّة التي ابتغتها لتطور آفاقها، ما سوى الإحساس بها والتنبيه إلى أهميّة الحَداثة وذلك بنشر نصوص الشباب الذين طرقوا هذا الباب ومِنها النصوص الشِعريّة الساعية إلى المغايرة مع النصوص السابقة التي كان الإحساس الجمالي بها كما أشرنا يوحي قبل كلّ شيء بحداثتها. كما أن المجلّة قامت بإعادة نشر البيان شعري كُردي[47] لينبه في مَضمونِه الشعراء إلى أهميّة الحراك بإتجاه التحديث الشعري وضرورتها.

وعلى الرغم مِن أهميّة مثل تلك الجوانب ومعطياتها في مـجلة (روانكه) غَير أنّ المجلة في جميع كتاباتها بضمنِها «البيان الشعري» الذي أعيد نشره فيها، بعد أن كانت قد نشرت في وقت سابق في صحيفة هاوكاري، لمْ تستطع أن تقدم أيّة رؤية محددة وواضحة المعالم بخصوص حَداثة الشعر لديها ولم توضح جوهرها ومفهومها ولم تقدم مشروعاً تمتلك مقومات الأُسُس النظريّة التي في الإمكان أن تساعد الشاعر في ممارسة الحداثة الشعريّة والتعاطي الفعال معها، كما أن المجلة لمْ تنشر كذلك أيّة دراسة جادّة تناقش قضيّة الحَداثة في مرحلته الراهنة في النتاجات الشعريّة الكُردية المعاصرة في ولكنّها ظلّت بإنفتاحها على الأعمال الشعريّة الجديدة ومِن خلال أعدادها المحدودة والوقت القصير مِن عمرها مِنبراً مهماً بين

47- روانكه (مجلة)، ع1، النعمان، النجف، 1970.

مـجموع المنابر التي كانت موجودة في الساحة الأدبيّة الكرديّة في المرحلة من أجل أن تتجمّع التجارب الثرة لِعدد مِن الشعراء الجدد في عالم الشعر الكُردي.

وعلى الرغم من أن المجلة لمْ تكن هي الوحيدة التي نشرت للشعراء الجدد، ولكن ظهورها في تلك المرحلة الشِعريّة الكُرديِّة القلقة لتثير فكرة الحَداثة والتحديث كان كافيّاً بأنْ تدخل بوصفها حافزاً وإنْ كان ذلك محدوداً إلى ما هو ضِمن مـجموع الحوافز التي أوحت إلى أهميّة البحث عن مفهوم معيّن لممارسة الحَداثة والتفكير فيها ومِن ثم ممارستها، وكان ذلك مِن خلال محاولة زرع بذور ذلك القلق الفنيّ في ذهن الشعراء الجدد المعاصرين مِن الكُرد سواء مِن المناوئين لتوَجهِ المجلةِ ومسيرتها أو المؤيدين له.

ولمْ يكن انهيار الحركة التحرريَّة الكُرديِّة في عام 1975م ليمكن مِن تغيير أو سدّ هذه الحركة الشِعريّة المتدفقة أو شلّها لأن السنوات الأربع الأخيرة مِن الحريّة كانت كافية في تثبيت تلك المفاهيم والنتف الفكرية حول ضرورة التغيير بقَدَر كبير والذي في الإمكان أن ينطلق مِنه الشاعر نحو تحديث قصيدته، ورغم كون هذه المفاهيم بسيطة غَير أنّها كانت كافيّة في حدود معيّنة لتبني فكرة الخروج إلى الحَداثة وضرورة تنميتها، إلى أن تمخضت عن كل ذلك تأسيس حركة باسم حركة (روانكه) أما أولئك الذين قاموا بصورة فاعلة في الشد من أزر هذه الحركة كان كل من كاكه مَمْ بوتاني وحسين عارف وشيركو بيكس وجمال شارباريزى وجلال

ميرزا كريم. هؤلاء وقعوا على بيانهم الصادر بهذا الشأن، وعلى الرغم من أنه كان ثمة شعراء غير موقّعين على البيان، ولكنهم لم يتوانوا من أن ينشروا نتاجاتهم في المجال المذكورة من مثل عبد الله بشيو وفرهاد شاكلي مثلاً. لقد أثر جيل الشعراء الجدد على نحو مباشر وَفعال في عمليّة تطوير ذوق المتلقي وتنميته بالاتجاه الذي أرادته حركة الحداثة. وقد حاول أصحاب بيان روانكه على نحو غير مباشر أن يجمعوا هذه التغييرات الطبيعيَّة منذ مَلامحها الأولى وَيركزوها في مـجلتهم، غَير أنّ حجم التغييرات كانت أوسع من ثقافة من وقعوا على البيان أصلاً وظلّ جزء غير يسير من النتاجات الشِعريّة المنشورة للشعراء آنذاك سابقة للبيان الشعرى ولاحقة له أيضاً وبانعطافات متعددة وشبه مُتنوعة، وما كان للبيان الشعري تأثير حقيقي في تحديد مسارات تلك الانعطافات شبه المتوازية مع بعضها ولم يكن الصعود اللاحق لجهود شعراء جدد في الساحة مثل سعدالله بروش ونوزاد رفعت وعباس عبدالله يوسف وصولا إلى نتاجات الشعراء اللاحقين مثل جلال برزنجي ودلشاد عبدالله إلا إشارة واضحة إلى أن جملة امتدادات المرحلة الشعريّة وحراكها كانت خارجة عن تأثير توجيهات روانكة ولم تستند في يوم ما على تراثه، بالرغم من أن نشر البيان الشعري لمجموعة مـجلة (روانكه) كانت بمثابة إحدى الإشارات الواضحة في سياق مـجموعة مِن الإشارات التي أشارت إلى نضوج الوعي في سياق ضرورة الخروج مِن النمط الشعري التقليدي.

وعلى الرغم من أن هذا البيان لمْ يطرح أيّة قيم شِعريّة محدّدة حتّى ولو على نحو بسيط وسريع في كيفيات العمل الكتابي الشعري كما لمْ يطرح أيّ تصورات نقديّة أو حَتّى شبه نقديّة نظريّة عامة بحيث تفيد إنتاج الشكل الشعري أو النظر إلى شكل شعري ما وممارسته بصورة معينة بحيث يستطيع أن يقوم بتقديم الكتابة الشِعريّة بخطوة أخرى إلى الأمام لكنها ظلّت إحدى الإشارات الأوليّة لوعي المنتج الشعري بأهمية الحَداثة في تاريخ الأدب الكُردي. ويجب ألا يغيب هنا اسم الأديب المعروف محمود زامدار والذي يعد ممن رفد التطوير وأسهم بآرائه الشِعريّة وجهوده المبذولة في مـجال ترجماته للنصوص الشعريّة إلى اللغة الكُرديِّة فكان له دور مشهود في هذا المجال ضمن السياقات الشِعريّة لسنوات السبعينات.

الحافز الثالث: مؤتمرات أدباء الكُرد ومهرجاناتهم

إذا كان عاما 1967 و1968 يمثلان مرحلة الإرهاصات التي كانت تشير ولو على نحو خفيف إلى قلق فني في الشعر الكُردي والحاجة إلى التغيير، فإن عام 1969 كان عاماً لبدايات تبلور فكرة قضية الحديث أو الحَداثة في الشعر الكُردي عموماً كما كان منطلقاً للمغامرة المحفوفة بكل الاحتمالات للتجارب الجادة الأولى فيه والتي حظيت بأول فرصة حقيقية لها بمؤتمر الأدبـاء الكُرد في تموز 1972 في أربيل عاماً لتجمع الشعراء الشباب الذين اجتمعوا

ليطرحوا تجاربهم بكلّ حريّة وجرأة ويتبادلوا معارف عديدة للتجارب الشِعريّة بين بعضهم ويتعرف كلّ شاعر مِنهم أكثر على تجارب غيره مِن الشعراء الذين تبلورت لديهم فكرة الحَداثة. كما افتتحت لاحقاً وقائع مؤتمر الأدباء الكُرد في عام 1972م الذي أقيم في مدينة كركوك وتحديداً في صالة سينما صلاح الدين التي كانت في وقتها إحدى الصالات الجديدة والمفتوحة حديثاً في المدينة وربما كان ذلك إيماءً إلى الربط بين الشيء الحديث من الفن المرئي والرغبة إلى الحديث أو الحَداثة الشعريّة ذاتها.

لقد كان مؤتمر الأدباء الكُرد بحدّ ذاته حافزاً للشعراء لكي يخرجوا مِن التجارب الخجولة إلى تجارب أكثر عُمقاً ونُضجاً، استناداً إلى وجود قراء لهم كحقيقة ظاهرة، إذ أن مشكلة رَعيْل الحَداثة الثانية بالدرجة الأولى مِن البداية كانت السؤال هل هنالك مِن قراء أو مستمعين إلى قصائدهم؟ هل في الإمكان أنْ يلتفت القراء مِن النتاج الكوراني الذي أخذوا يتذوقونه إلى التجارب الحديثة الأخرى؟ كان هذا السؤال القلق يتبلور في شعور كلّ مجموعة أو رَعيْل يقوم بالسعى إلى الخروج مما يراه قديماً ومستهلكاً، لذا كان التجمع الشعري لعام 1972م في كركوك لقاءً للتجارب الشعريّة الجديدة حقاً، وتجمعاً لمجموعة من الشعراء الذين أدركوا حقيقة وجود المتلقين لهم. وهو التجمع الذي شهد البيان الشعري الثاني الذي كتبه اثنان مِن أنشط شعراء كفري ضمن منطقة كركوك وكرميان على نحو خاص وهما: لطيف هلمت وفرهاد شاكلي إذ

وردت في البيان وجهات نظر عدة وإن لمْ تكن نقديّة ولكنه كان شبيهاً بعض الشيء ببيان جماعة روانكه مِن ناحية فكرة الخروج وضرورة التغيير، حيث مناقشة وجهات النظر الواردة فيه على مستوى الجلسات الشخصيّة خارج برنامج المؤتمر وكان ذلك البيان الشعري بالرغم من عدم نضوجه النقدي والفكري أمارة أخرى بوجود شعور عنيف لضرورة الخروج إلى حَداثة شعريّة جديدة تروي غليل الشباب الجدد من الشعراء.

الحافز الرابع: الترجمات وتأثيرات الآداب المجاورة

لمْ تكن هذه المرحلة بما انطوت عليه مِن هاجس الحَداثة مجردة مِن تأثيرات الآداب المجاورة عليها وما احتوى شعر هذه الآداب مِن محاولات التطوير أو الحَداثة. وكان الشعر العربي أقرب شعر الآداب الأخرى نسبيّاً لهم وذلك بحكم كون أغلب الشعراء المعاصرين الكُرد يتقنون العربيّة وعلى دراية بها فقد كانت حركة الحَداثة في المرحلة المذكورة قد تركزت في وسط كُردستان، وبطبيعة وضعها التي كانت تحت إدارة السلطة العراقيّة سياسياً وعسكرياً فإن تعلم اللغة العربيّة وتعليمها كان جزءاً إجبارياً مِن الدراسة فيها. لقد استقرأ شعراء نهاية الستينات والسبعينات الكُرديّة التجربة الشِعريّة الستينية في العراق واطلعوا عليها برويّة وهدوء، بل وتأثروا بها وإن كان ذلك محدوداً، فعلى سبيل المثال كان للموضوعات التي تنشر في مجلة (شعر 69) أثرها في النتاجات

الشعريّة لبعض من الشعراء الكُرد وعلى نحو خاص في شعراء مـجموعة كركوك وكرميان الذين كانوا يراقبون عن كثب كلّ ما صدر أو يصدر عن الحركة الشِعريّة العربيّة العراقيّة المعاصرة، وكان للأديب والناقد (لطيف حامد) دوره الخاص في تنبيه شعراء مـجموعته كـ(لطيف هلمت) مثلاً للتجارب الموجودة على الساحة العراقيّة ومستجدّاتها ولفت نظهره إليها. ولعل ذلك كان مِن حوافز تقدم لطيف هلمت على نحو خاص وزميله شاكلي لتفهّم أهميّة الحَداثة وطرق بابها ضِمن الموجة المتّجهة نحو الحَداثة في الشعر الكُردي المعاصر. وربما لمْ يكن البيان الذي أصدراه بمعزل عن ملاحظة البيان الذي كتبه على الأرجح فاضل العزاوي ووقع عليه زملاؤه (فوزي كريم وسامي مهدي وخالد علي مصطفى) والذي نشر في مـجلة (شعر 69) في عددها الأول مطلعين عليه وعلى فحواه ومن الأرجح أن جماعة الموقعين على بيان مـجلة روانكه قد اطلعوا كذلك على ذلك البيان وما تضمنه من الأفكار الحيّة التي ارتبطت بالواقع [48].

لقد كان (فرهاد شاكلي) أحد الشعراء الذين قد راقب بجدية كلّ ما كان يصدر من الشعراء العرب على نحو عام ومن الشعراء العراقيين مِنهم على نحو خاص، فقد تابع مثل عديدين من شعراء المرحلة أعداد مـجلة (شعر 69) وقبلها كان قد قرأ تجارب تجمع

48- فاضل العزاوي وآخرون، البيان شعري، مـجلة شعر69، ع1، بغداد، 1969.

مـجلة (شعر) اللبنانيّة[49].

الحافز الخامس: الدراسات النقدية الشِعريّة والمقالات الأدبيّة

وإذ نتكلّم عن حرَكة الحداثة الشعريّة الثانيّة على نحو خاص فلا بدّ لنا أنْ نلتفت إلى أهم حوافزها التي قامت بتنشيط تدفقاته، ألا وهو الدارسون والمتابعون الجادّون لحرَكة هذا الشعر، فإذا كان الخطاب الشعري التقليدي أو النيوتقليدي لمْ يجد صعوباتٍ كثيرةٍ في تفهم مساراتها الشكليّة عند الدارسين، نظراً لما ورثه مِن قواعد لمْ تتغيّر بنيتها منذ ظهورها، لقد مارس المتابعون الجادّون للحركة التوليديّة للحداثة، التوجه الجاد والمثمر إلى الإفادة من كتابات نقديّة تحليليّة غير كرديّة، أو وجهات نظر مُستمدة في شطر ملحوظ منها مِن القراءات للتجارب الشِعريّة الغربيّة عموماً ومما قد ورد من نتاجات الجهود الشعريّة الجادة للشعوب المجاورة.

لاشك في أن الدراسات الأدبية أو الدراسات العامة التي تعرضت للظاهرة الشِعريّة الجديدة التي كانت الغالبية منها تبغي في ذاتها تنمية هذا الشعر أو السعي لإقامة مثال شعري جديد يمكن الاحتذاء به، أو كانت في أصلها ميالة طبيعيا للأمثلة التي كانت يطرحها الشعراء الجدد للمرحلة وبذلك لعبت تلك الدراسات عموماً دوراً

49- عزيز كيخوسروي، مقابلة مشعة - فرهاد شاكلي يتحدث عن المسائل الثقافية الكُرديّة- ستوكهولم، 1994م.

حقيقياً في تنمية هذا الشعر المستحدث وتقنين صوره العامة التي عرفت به لاحقاً وإذا ما استثنينا بعض الدراسات الأكاديميّة فإن ممن يراجعون هذه المرحلة يجدون أن الذين قد خاضوا في هذه الدراسات كانوا من جهود مؤيدين لها من دون خلفيّة نقديّة نظريّة عميقة وحقيقيّة في فهم جوهر الشعر والحداثة وتفهمهما واقعين في تأثير الآيديولوجيات متعددة، فلو كانوا قد عرجوا عليها بوصفها ظاهرة شعريّة تستنبط المفاهيم من مكونانتها الجماليّة، لكانت معطيات تلك الدراسات أكثر عمقاً وغنىً بكثير لما قد توصل الشعر الكردي إليه الآن، كما أن تلك الجهود في ذواتها كان في الإمكان أن تتنمى وتتطور وتخطو خطوات جيدة لتتمكن من أن تتحول إلى أعمال نقدية وافية بما يتطلع إليه القارئ المتأخر. ولكن على الرغم من كل ذلك فإن ما تمخضت عنه السنوات السبعينيّة وأوائل الثمانينات مِن حِوارات وَنقاشات حادّة وَسجالات جادة دارت في الصّحف وَالمجلات التي كانت تصدر آنئذ كانت كافية في حدود معينة لتتحول في ذواتها إلى حوافز قوية للشعراء الذين كانوا يثقون في جهودهم الشِعريّة في أنها تجارب مستحدثة.

ولقد انقسم هذا الاهتمام بالشعر الكردي على شطرين رئيسين، أولاً الدراسات الأكاديميّة وثانياً الدراسات التي سنصطلح عليها بـ(الدراسات المفتوحة) فأمَّا الدراسات الأكاديميّة فلمْ تحفّ كثيراً الشعر الكُردي في بدايات الحَداثة، إذ تنصل من تناوله مما لم تفده الفائدة البائنة بشيء مهمٍ وأرجح أن السبب كان من وراء

كون النمط الشعري المستحدث، لمْ يستقر في رؤيتهم استقراراً تفيد الدراسة الأدبيّة المعمقة ولكنهم في الوقت نفسه لم يغفلوا من الإشارة إليه بوصفها ظاهرة وقد دخلت وتبلورت وقد كان ذلك يشجع تخطياتهم وتعزز خطواتهم، ولكن صعوداً مِن أواخر الستينات إلى منتصف السبعينات بل إلى بدايات الثمانينات بدأت تهتم تلك الدراسات الأكاديميّة شيئاً فشيئاً بهذا الشعر لتصبح مـجالاً لنيل درجات علميّة في المؤسسات الجامعيَّة. وفي الإمكان أنْ نحدّد الجهود التأسيسيّة والرائدة للباحث الأكاديمي عزالدين مصطفى رسول ونصفها بأنها كانت انطلاقة حقيقيّة في هذا المجال ولعل دراساته النقدية المنشورة في عدد من مـُجلات المرحلة، تعد مثالاً مهماً في امتدادات اهتماماته وطابعاً للجهود التي أثبت تواصله الحي في هذا المجال.

أمَّـا الشطر الثاني مِن تلك الجهود والتي اصطلحنا عليها بـ(الكتابات المفتوحة) وَهو الشطر الأهم في نظري فإنها واكبت هذا الشِعر خطوة بعد خطوة، وعَلى الرغم مِن أنّ هذه الكتابات كانَت تَتَعَرض على نحو دائم إلى صعوبات وَعوائق مختلفة ومتنوعة غَير أنّها أعطت الكثير إلى هذا الشِعر المعاصِر وذلك منذ عام 1969م تقريباً ولكن هذه المعطيات ازدادت على نحو تدريجي بدءاً بعامي 1970 و1971م صعوداً وكلّما مَرّ الزمن وطرحت النتاجات الجديدة ظهرت معها كتابات منتبهة إلى ما هو مبدع مِن التجارب الشِعريّة التحديثيّة وكانت تنظّم بين الفينة والأخرى

أمسيات وَنَدَوَات لها، أو كانت تصبح مادّة للنقاش عليها في الأندية وَالمقاهي وَالتجَمعات.

وتبدأ الخطوط الواضحة للكتابات المفتوحة مع أوائـل السبعينات وهي مـجددة داخل نفسها وتحمل مرجعيات لا غنىً عنها وسنصطلح هنا بـ(رَعيْل المؤسسين) على جهود (الكتابات المفتوحة) في المتابعات الجادة للتطور الشعري المعاصر وفي الإمكان أنْ نحدّد أسماء كلّ مِن محمود زامدار وكمال غمبار ومحمد الملا كريم وآزاد عبدالواحِد بوصفهم المؤسسون في متابعة الحداثة الشعريّة الكُرديّة على نحو مستمر ودون انقطاع وكذلك الرغبة في الاهتمام به وتشجيعه ولعلّ مِما كان يحفز دورهم أكثر هو ثقافاتهم واتساع تناولهم لجهودٍ شِعريّة من اللغة العربيّة كذلك وجدّيّة نظرهم إلى تطور حركة الحَداثة الكُرديِّة، كما أنّ الأولان ضمن الأسماء الثلاث المذكورة وهما محمود زامدار وكمال غمبار فقد أوتيت لهما مِن جانب آخر فرصة الدراسة الجامعيَّة والتي أسعفا بها تقويماً آخر للنظرة العلميّة لديهما إلى الشعر الكُردي المعاصر فأما الثالث والرابع وهما محمد ملا كريم وآزاد عبدالواحِد فإنّ اتساع متابعتهما وعمقهما وشغفهما بالثقافة النقديّة وبدراسة الحَداثة الشِعريّة قد عوضهما عن الدراسة الجامعيَّة، كُل ذلك قد جعل آراء هذا الرَعيْل المؤسس للجهود (المفتوحة) أن تضاهي إلى حد ما نظائرها في الجهود النقدية الجامعيَّة المهتمّة بحَداثة التجربة الشِعريّة الكُرديِّة وصولاً إلى تجاوزها في بعض الأحيان،

بل هنالك كثير مِن الدراسات الجامعيَّة المتأخرة مِنها على نحو خاص تستند في توسيع آرائها وبنائها على آراء هذا الرَعيْل المتابع مِن مؤسسي الجهود المفتوحة. ومِن بين تِلك الجهودِ للمتبعات المفتوحة يمكن ملاحظة أسماء أخرى كثيرة مارست أدوارها كذلك في تنمية هذا الشِعر المعاصر بدءاً لطيف حامِد وصولاً إلى عبدالله طاهر برزنجي.

في الإمكان أنْ نصنف تلك الجهود مِن حيث مرجعيّاتها الفكريّة والنقديّة صنفين رئيسين الأول الكتابات التي رَكَنَتْ أو انطلقت إلى حدٍّ مَا مِن أسس إيديولوجيّة أو في وقت معيّن من شخوصها كبعض كتابات (كمال غمبار) و(محمد الملا كريم) وضمن أمد محدد من تجاربهما أما الصنف الثاني من تجارب هذه الكتابات النقديّة يتمثل في المتابعات التي استندت إلى واقع التجربة الشِعريّة الكُرديَّة فهي كتابات محمود زامدار بالرغم من قلتها ونتاجات آزاد عبدالواحد النقديّة. ولكِن والحق يقال أنّ مـجمل هذهِ المتابعات بدءاً بكمال غمبار ومحمود زامدار مروراً بمتابعات آزاد عبدالواحد صعوداً إلى جهود متعدّدة كانت كلّها تجربة قِراءات أغنت بحق الشعر الكُردي مع تفهم أهميَّة كلّ واحدة مِنها إزاء الآخر. وهذا الرَعيْل مستمر في عطائه إلى الآن.

ولا ريب أن المتصفح للمرحلة سيقف على أسماء عديدة ربما يكون من أهمها محمود زامدار وكمال غمبار وكمال ميراودلي و فؤاد مـجيد ميسري فضلا عما أضاف إليه كتابات آزاد عبد الواحد

وغيره من الكتاب في المرحلة.

هذا ولابد مِن الإشارة إلى أنّه كان إلى جانب هؤلاء المتابعين كانت هنالك شعراء اهتموا بقضيّة الكتابة عن الشعر الكُردي المعاصر كعبدالله بَشيو مثلاً.

الحافز السادس: المقاهي والتجمعات الأدبيّة

إلى جانب المجلات والصحف التي كانت تجتمِع فيها أصوات الشعراءِ الجدد وتقرأ فيها ما يقدِّمونه مِن حديث الشعر كانت هنالِك التجمعات الأدبيّة التي تركزت في اتحادات الأدباء والمقاهي والأندية والأمسيات. وليس مِن شك في أن تلك المقاهي التي كان يتردد إليها الشعراء وعلى نحو خاص الشباب مِنهم قد لعبت دورها الفعّال في نمو حركة الحَداثة في الشعر المعاصر ولاسيما منذ العام 1975م، عام نكسة الحركة التحرريَّة الكُرديّة فصاعداً حيث سُدّت جُملة ما كان مِن المنافذ الثقافيّة الحرّة، وقد أصبحت المقاهي فيما بعد الوسيلة الوحيدة نسبياً للقاء الثقافيّ بين الأدباء والكتاب ومِنهم الشعراء ليتبادلوا فيها آراءهم التي في الإمكان أنْ يبوحوا بها ضِمن مَسائل الحَداثة وغيرها في ظلّ السَيطرة الجَديدة للسلطة العَسكريّة العراقيّة وسياساتها الاستعماريّة المَوروثة على المنطقة.

لقد لعبت أجـواء المَقاهي أدوارهـا المُمتازة دائمـاً في تنمية الحَركات الأدبيّة وتسهيل اللقاءات وتحقيق السِجَالاتِ الثقافية بل مارست عند شعوب كثيرة أدواراً جعلتها جزءاً من التاريخ الثقافي

والاجتماعي بل والسياسي لتلك الشعوب القائمة فيها، فعَلى سَبيل المثال كانت أجواء المَقاهي البَغداديّة بَدءاً بمَقهى سَمَر وَحَسَن عَجْمي والبَرلمَان والبَيضَاء وياسين مروراً بمَقهى البَرازيليّة ومَقهى البَلديّة ومَجيد، أوساطاً حيّة لتحفيز نمو الحركات الشِعريّة العربيّة في العراق، جدير بالإشارة أنّ المَقاهي المذكورة، وعلى نحو خاص مَقهى البرلمان مِنها، كانت أقرب النقاط المباشرة للقاء العديد مِن الشعراء الكُرد مع أصحاب التجربة الشِعريّة العربيّة في العراق وذلك عند زياراتهم إلى بغداد أو بقائهم فيها.

على أن الأهم هوَ أن الشعراء الكُرد كان لهم مقاهيهم الخاصة بهم في مدن كُردستان حيث اللقاءات الفكريّة وتحقيق السِجَالاتِ الثقافية ومنها السِجَالاتِ الشِعريّة كما كانت النقطة الحَيّة في الحوارات المستفيضة والدائمة على تجاربهم التي تخص مجال الشعر في أدب لغتهم على نحو خاص وذلك بحريّة أوسع تقريبا، ولكن بمزيد مِن الحذر في كل مكان.

أولاً: التجمعات الشِعريّة في كرميان وكركوك

كانت مدينة كفري حيزاً أصغر جغرافياً موازنة بالمدينتين أربيل والسليمانيّة غير أنها شعرياً كانت قد بدأت تُشَكِّلْ البؤرة المضيئة لمنطقة كرميان وكركوك خصوصاً وإحدى المنابع الثرة الرافدة التي أسهمت إسهاماً فَعَّالاً في تَغيير التجربة الشِعريّة الكُرديّة عموماً، لقد كان لذلك الصغر الجغرافي الوجه الإيجابي في توطيد العلاقات

وخدمتها للأسماء الشِعريّة الجديدة الصاعدة بالرغم من قلة عدد التي ظهرت فيها، وقد كان كلاً مِن لطيف هلمت وفرهاد شاكلي يشكّلان أهم الأسماء الشِعريّة الجديدة اللذين ارتبطا في العلاقات الثقافيّة منذ منتصف الستينات أي منذ أن كانا تلميذين في مدرسة متوسطة كفري، حيث يتبادلان وجهات النظر في الشعر وحَداثة التجربة الشِعريّة الكُرديّة ويناقشان في مسائلها والمستجدات التي مِن المفروض أن تتكون في الشعر الكُردي المعاصر.

لقد كان كل شاعر من الشاعرين المذكورين على علاقة وطيدة بمسيرة التجربة الشِعريّة الكُرديّة المعاصرة لكرميان وكركُوك على نحو خاص، وكُردستان على نحو عام، ومن ضِمنهم الذين كان لديهم إلمام بالكتابة باللغة العربيّة أو كانوا يكتبون في الأصل باللغة العربيّة. فقد كان هنالك يوسف زنكنه وكذلك لطيف حامد الذي كان يتردد عليهما آتياً مِن كركوك أو أربيل، وكان لهما اتصال بكلّ مِن سلام محمد مِن كركوك وهشام برزنجي مِن طوزخورماتو وجلال زنكابادي مِن خانقين، وغيرهم وكانت لهم في الوقت نفسه علاقات وطيدة بالشعراء الكُرد مِن رَعيْلهم في المناطق الأخرى مثل أربيل والسليمانيّة وعلى نحو خاص بالشعراء الكُرد المقيمين في بغداد مثل جلالي ميرزا كريم وعبدالله عباس وغيرهما. وقد كان هنالك في كركُوك الشاعر مصطفى زنكنه وكذلك الشاعر أحمد تاقانه صاحب تجربته الخاصة به. ولا بد هنا من الإشارة إلى أن هذه الدائرة الثقافية لم تكن مغلقة بل كانت مفتوحة لتبدأ بلطيف هلمت

وفرهاد شاكلي ولتحتوي مـجموعة ضخمة من العلاقات فتنتهي أخيراً بأمجد شاكلي والذين لم يكن معظمهم من المهتمين تحديداً بهموم التطوير الشعري على المستويات التي عرف بها كل من فرهاد شاكلي ولطيف هلمت نفسيهما.

ثانياً: التجمعات الشِعريّة في أربيل

في أربيل كانت المقاهي تشكل جزءاً مِن تراثها وملتقيات لأسماء التجربة الشِعريّة الكُرديِّة التقليديّة أو النيوتقليديّة المعروفة كاسم برهان جاهيد وإبراهيم هوشيار وحبيب علي منمني ميراني ومَلا مَسعود بيبش وعلي فتاح دزيي وبيربَال محمود وكريم شارزا ومِدْحَتْ بيخَو وَجَلال مدْحَتْ خوشْناو الذين عقبوا كاني وملا مخلص وقد كانت بعض من تلك الأسماء الشِعريّة كانت تجتمع تحت سقف مَقهى (عبو) الذي كان يقع في وسط السوق تقريباً، وذلك في حدود نهايات الستينات حتى أواخر السبعينات تقريباً، ومِن جانب آخر نجِد أن الأسماء الشِعريّة الجديدة التي أسهمت في تكوين حركة حداثة الشِعريّة الكُرديِّة الثانية وقد كانت تحِس بخصوصيّة تفرقها عن بقية الشعراء والأدباء عموماً حيث بدأت تجتمع منذ بدايات صعودها في مقاه محددة إضافة إلى ترددهم بين الحين والآخر على مَقهى عبو، وأصبحت تلك الأسماء الشِعريّة الجديدة فيما بعد جزءاً فعالاً مِن حركة الشعر الكُردي المعاصر، فمن تلك المقاهي التي اجتمع فيها هؤلاء الشباب الجدد مَقهى

(سفين) لـ(أنور الرئيس) على (ساحة النافورة)- حيث كان يرافقهم دائماً الأديب محمود زامدار مشجعاً إياهم ومرشداً لهم ومِن ثمّ بدءوا يجتمعون في مَقهى (بيخال) الذي كان يعرف بمَقهى (عثمان) وكان يقع على الجانب الأيمن لمحل مطبعة الأديب الكُردي المعروف (كيو مكرياني)، هذا المَقهى أصبح في منتصف الستينات صعوداً وتحديداً بين 1966 و1969م مقراً لهؤلاء الشباب مِن الشعراء الكُرد المعاصرين حيث كانت النقاشات الأدبيّة وخاصّة الشِعريّة منها تأخذ ساعات طويلة مِن وقتهم، هذا إضافة إلى المناقشات السياسيَّة إذ أنّ أغلب المؤسسين مِن الشعراء الشباب المترددين على مَقهى (عثمان) كانوا مؤيدين أو أعضاء للقسم المنشق وقتذاك عن الاتجاه السائد في الحركة التحرُّريَّة الكُرديِّة التي كان يقودها مصطفى البارزاني. كانت المناقشات التي تدور في حَداثة الشعر والقراءات الشِعريّة التي ظلت تجري بينهم وتدفق الآراء ووجهات النظر الجديدة في الكتابة، كلّها كانت تشكل في المراحل الأولى حَوافِز فعّالة للتحرك نحو حَداثة شِعريّة كُرديّة جديدة كما كانت تتم تنميتها لتشكل النواة الأولى للفكر الحداثوي المُتمرد على القيم التي حان الوقت لمناقشتها في إطار الإتباع والإبداع، وإشكالية الحديث والقديم وكذلك الفكر الاحتوائي والتجاوز عليه ولم يكن ذلك قط قضية سهلة في ظل ظروف مصبوغة بهيمنة الصراعات السياسية المختلفة التي كانت سائدة في المنطقة آنذاك، ولم يكن الوقت مؤاتياً حقاً للتعرض لها بسهولة ضمن المرحلة الاجتماعيَّة

التي كان يمر بها الإنسان الكردي آنذاك ولاسيما أن قوى الصراعات كانت متنصلة من احترام التطلع الخارج عن المساحات التقليدية للولاء المطلق للرجالات والساسة.

كان في الإمكان أنْ تلاحظ أسماء جَمْع ليس بصغير مِن الشعراء الكُرد المُعاصرين في مَقهى (عثمان) مِثل عبدالله بَشيو وجَميل رَنجبَر وَجَوهر كرمَانج ومحسن آوارة ومُصطفى بَزار وسعدالله بروش وفريد زامدَار ومجيد خمناك ومجيد هيرش وأكرم خاموش وصولاً إلى شعراء آخرين آنذاك مثل عبدالخالق سَرسام الذي لم يكن من الخط الفكري العام للمجموعة عموماً، وكذلك شعراء من الرَعيْل السابق عليهم أمثال بيربَال محمود وكريم شارزا... وغيرهم، إضافة إلى تردد مثقفين آخرين كانوا ينتمون إلى تيارات فكريّة مُختلفة أو يتعاطون الكتابة في حقول أدبيَّة أخرى وذلك بدءاً بالقاص سيف الدين إسماعيل محمود. وصولاً إلى هيوا سرهنك الذي كان لعائلته فضل في تشجيع الحركة الشِعريّة عند الشباب الجدد وعلى نحو خاص عند عبدالله بَشيو وجَميل رَنجبَر وسعدالله بروش، إذ كانت مـجالس مسكن عائلة سرهنك الأدبية وما تضمنتها من القراءات الشِعريّة حيزاً ثرّاً في الأمسيات لتشجيع هؤلاء الشباب الجدد للاستمرار في الكتابة والتحديث، وكانت تلك المجالس على الأقل في تلك الجوانب لها شبه بالصالون الأدبي وإن لم تكن الحال في صورة الصالون الأدبي المعروف، وكان ذلك تحديداً من سنة 1966م وصولاً إلى سنة 1970م. أي كان في شطر زمني

منها بموازاة ترددهم على مقهى (عثمان) المركز اليومي الدائم لهم.

لكن تَجَمُّع هؤلاء الشعراء الشباب والمثقفين والكتاب بجملتهم لمْ يَدم في مَقهى (عثمان) طويلاً فقد فـُجِّرَتْ بداخل المقهى قنبلة موقوتة وضعها أشخاص مـجهولون لاستهداف هؤلاء الشباب الطليعيين المثقفين المنشقين وذلك في أواخر عام 1968م، وبَعد ذلك بدأ هؤلاء الشعراء الشباب يجتمعون في نادٍ لمعلمي المدينة بروحيّة أكثر انفتاحاً وظهرت فيها أسماء شِعريّة جديدة وذلك مع بداية العقد السبعيني.

لقد استمر تردد هؤلاء الشباب على (نادي المعلمين) واجتماعهم فيه حتى بدايات منتصف العقد السبعيني، وقد كان بعض من هؤلاء الشعراء الشباب الذين ترددوا على نادي المعلمين ممن كانوا قد ترددوا سابقاً على مَقهى (عثمان) أيضا ولكن بصورة أقلّ ربما بسبب المواقف السياسية لبعضهم التي جَانَبَتْ الملمح العام لغالبيَّة الرَعيْل المتردد عليه مثل سَامي شورش الذي كان مواصلاً للتعاطي مع الوسط الثقافي الجديد وبدأ بنشر إنتاجه شعري مع بداية العقد السبعيني.

ويجدر الإشارة إلى أن السبب الرئيس الذي ظلَّ يزعزع دوماً حالة حضور وغياب أعداد غير قليلة من المترددين المثقفين ومنهم الشعراء على تلك المقهى وبقيّة المقاهي والتجمعات هو من انتماءاتهم الحزبية أو نشاطاتهم التنظيمية السياسية أو مواقفهم القومية أو حتي أحياناً بسببٍ من بعض مواقفهم الإنسانيَّة والتي

أدت فيما أدت إليه دائماً أن يظل هذا الاسم أو ذاك مختفياً احترازاً من التوقيف أو الاعتقال أو الاغتيال لتستمر هذه الحالة في ظل هذا المناخ السياسي الحاكم وصولاً إلى اتفاقية آذار في عام 1970 حيث تنفس المثـقفون الصعداء بعض الشيء ومنهم الشعراء وكان ذلك قد أتى في توقيته لتجد نتاجات هؤلاء الشعراء الجدد طريقها إلى النشر على نحو أسهل من السابق وإن لم تكن تحركاتهم قد تحسنت كليّـاً، فالتحسن الكلي لم يكن مؤاتياً لهؤلاء إذ وكما أشرنا سابقاً إلى إن أغلب المؤسسين مِن الشعراء الشباب الذين حملوا هموم حداثة التجربة الشِعريّة الكُرديِّة كانوا مِن المؤيدين أو أعضاء للقسم المنشق وقتذاك عن الاتجاه السائد في الحركة التحرُّريَّة الكُرديِّة التي كان مصطفى البارزاني يقودها وفي مقدمة هؤلاء الأعضاء للقسم المنشق عبدالله بَشيو وجَميل رَنجبَر وأيضاً جَوهر كرمَانج وسعدالله بروش ومجيد هيرش وفريد زامدار وَكذلك سامي شورش الذي ظلَّ مع هذا الخط حتى عام 1970م. لقد ظلت المناقشات بين هذه الأسماء أو مناقشات هذه الأسماء مع غيرهم من رفاقهم بمثابة تقويم لفكرة حَداثة الشعر فضلاً عن القراءات والملاحظات الأدبيَّة والفكريَّة التي ظلت تُتَداول فيما بينهم لتتدفق بذلك الآراء ووجهات النظر الجديدة في الكتابة والنظرة الجديدة إلى الأشياء بمنظار آخر غير تقليدي والرؤية إلى العالم من خلال تطلعاتهم التي ظلت إكسيراً لمسيرتهم التي خاضوها في صراعات لاطول لها ولا عرض، كان كلّ ذلك يُكوِّن في المراحل الأولى بذوراً

حقيقية حيّة للتمرد على الجزء المستهلك وغير المرغوب فيه والتحرك بهدوء مـجانبة وذلك نحو حَداثة شِعريّة كُرديّة جديدة. لقد كان كل ذلك يتنامى ليشكل الجسيمات الأولى للفكر الحداثوي المتمرد على القيم السائدة التي قد حان وقت مناقشتها في إطار الإتباع والإبداع، وإشكالية الحديث والقديم وكذلك الفكر الاحتوائي والتجاوز عليه والتي لم تكن تلك قط قضية سهلة في ظل ظروف تشوبها هيمنة الصراعات السياسية المُختلفة التي كانت سائدة في المنطقة آنذاك ولم يكن الوقت مؤاتياً حقاً للتعرض لها بسهولة ضمن المرحلة الاجتماعيَّة التي كان يمر بها الإنسان الكردي آنذاك، ولاسيما أن قوى الصراعات كانت متنصلة من احترام التطلعات الثقافية الخارجة عن المساحات التقليدية للولاء المطلق لرجالات السلطة الحزبية وأصحابها أو لمن كانوا من أنصاف السّاسة العاملين فيها والمستغلين للمواقع فيها.

وعقب كلّ ذلك أن حدثت نكسَة الاتجاه السائد في الحركة التحرُّريَّة الكُرديِّة في عام 1975م، التي ظل تأثيرها فيهم تأثيرا لم يندمل لحد الآن، هذا ناهيك عما نتج من ذلك من تشرذم ونفي واعتقال واضطهاد لأغلبهم ومن هنا بدأ الجزء الأكبر من هؤلاء الشعراء وذلك بعد عودتهم شيئاً فشيئاً مِن الجبال أو من المنافي، إذ بدؤا يجتمعون مِن جديد في نادٍ آخر يسمى بـ(نادي الموظفين)، وكان يقع في وسط شرقي مركز المدينة تقريباً، وكان أنْ برزت أسماء أخرى في المحل الجديد لتجمع هؤلاء الشعراء الذين كانوا في جزءٍ

كبير منهم قد ترددوا على (نادي المعلمين) كذلك، وكان من الأسماء الظاهرة التي ترددت على (نادي الموظفين) هي: نوزاد رفعت وجلال برزنجي وعباس عبدالله يوسف ودلشاد عبدالله وإسماعيل برزنجي وكريم دشتي وروستم باجلان... وغيرهم حيث كان جزء من هؤلاء ضِمن الذين ترددوا على مَقاهٍ مختلفة أخرى.

لقد كان (نادي الموظفين) أكثر المواقع السابقة تجمعاً بالأدباء والشعراء- القدماء مِنهم والحديثين وذلك إلى جانب مَقهى (عَبو) بجميع اتجاهاتهم الفنيّة والسياسيّة والفكريّة التي تصفوا بها وكان مشحوناً في الوقت ذاته بنقاشات الفكر والأدب ومِنه الشعر والحركة التطويريّة وأفكار الحَداثة. ولكن كلّ ذلك لمْ يَدم كثيراً فقد قامت الحكومة المركزيّة العراقيّة بهدم النادي كما فعلت الشيء ذاته مع مَقهى عثمان بذريعة البناء والتصليح والتعمير.

بين مَقهى عثمان حيث خصوصيّته بلقاء الشعراء الشباب ومقهى عبو حيث عموميتهما بالكتاب والشعراء والفنانين، كانت هنالك مواقع كثيرة وعديدة تجتمع فيها هذا الرَعيْل ومن أعقبه ضِمن المجموعة الكبيرة التي تغير على أيدي رعائلها الشعر الكُردي في العهد المعاصر وكان بعض من تلك المواقع عامة والآخر خاصة وفيها لمْ تنقطع الحوارات والنقاشات في الحَداثة الشِعريّة وحركتها وإمكانات تحريكها ومِن هذه المواقع الخاصة محل مطبعة الأديب كيو مكرياني في السبعينات وبعدها مكتبة الأديب (ممتاز الحيدري)، ومِن الأماكن العامة يمكن تحديد المقاهي الواقع في

وسط المدينة كمقهى شيرين (الأول) في السبعينات واقعاً في محلة العرب على الواجهة الجنوبية من القلعة وعلى مقربة خطوات منها، وكان المثقفون وكذلك اليساريون وعلى وجه خاص الشيويعيون يترددون عليه ومن بينهم كاروان عبدالله. كما كان هنالك مَقهى (ليالي أربيل) حيث كان بعض المثقفين ومنهم الشعراء من تيارات اليسار الكُردي يجتمعون فيه على نحو متقطع وذلك منذ منتصف السبعينات وصولاً إلى الثلث الأول من الثمانينات، وكان الشباب المثقفين المتحمسين قد تـرددوا على المقهى الفسيح من أمثال محسن أحمد عمر والشاعر سامي هادي، وهنا تحديداً يجب ألا يغيب عن بالنا دور الأديب المعروف محمود زامدار حيث ظلّ برفقة الشعراء في الأندية والمقاهي التي اجتمعوا فيها مُشَجِّعاً إياهُم في سِجَالاتِهم الشِعريّة ومُوجهاً لهم، ولا يعود له الفضل في تنمية التجربة الشِعريّة الكُرديِّة المعاصرة ودفعها إلى الأمام في حدود ساحة أربيل الأدبية فحسب بل في تنمية التجربة الشِعريّة الكُرديِّة برمتها بمجمل معطيات حداثاتها ضمن التطورات التي طرأت عليها.

ثالثاً: التجمعات الشِعريّة في السليمانيّة

لعبت التجمعات الثقافيّة في مدينة السليمانيّة كذلك دورها الخاص بها في احتضان النقاشات حول الشعر وقضيّة حداثته، ولمْ يكن ذلك بشيء جديد، فقد كانت للسليمانيّة مواقع عديدة ضِمن

تاريخها الاجتماعي والثقافي عرفت بتجمع الأدباء ومِنهم الشعراء. فعلى سبيل المثال ظلت مكتبة (كلاويز)، وقد كانت مِن المكتبات القديمة في المدينة والشبيهة بمكتبة الأديب كيو مكرياني في أربيل، تستقطب الأدباء ويجتمع فيها الكتاب والشعراء منذ منتصف الخمسينات ليتبادلواً الآراء فيها ويتناقشوا في القديم والحديث وكان الشعر يشكّل جزءاً مما كان النقاش يدور حوله.

وشهدت السليمانيّة ضِمن المقاهي التي تجمع شعراء الحَداثة مَقهى (مام علي) الذي كان الشاعر (شيركو بيكس) يتردد عليه على نحو خاص، وكذلك مَقهى (بشدري) الذي كان واقعاً في شارع (بيكس) وسط السليمانيّة.

على أنه مِن الجدير بالإشارة والاهتمام أن مَقهى (الشعب) قد تحوّل شيئاً فشيئا وذلك منذ أوائل السبعينات إلى مركز لتجمع الفنانين والأدباء بل المثقفين عموماً وذلك ابتداء بمصطفى صالح كريم وأميد آشنا وفؤاد محمد أمين ورؤوف عثمان وفؤاد مجيد ميسري ورؤوف بيكرد وصولاً إلى حسين ميسري وعبدالله طاهر برزنجي وحسين جاف... وغيرهم، إضافة إلى ترددِ آخرين بعد انتقالهم إلى السليمانيّة مثل الباحث والناقد آزاد عبد الواحد بالرغم من أنه كان أقل تردداً من الآخرين علي المقاهي عموماً وبضِمن هؤلاء كان الشعراء النيوتقليديين قد ترددوا وبنسب متفاوتة على هذا المَقهى من أمثال أحمد هَردي وَ ع.ح.ب (محَمد حسَين برزنجي) وديلان وكامَران موكري وكاكي فَلاح، فأما شعراء

الرَعيْل الجديد أو الذين وقفوا على قضية الحداثة فكانوا كغيرهم من عموم المثقفين قد تركزوا في هذا المَقهى وذلك ابتداء بجمال شاربازيري وشيركو بيكس وأنور قادر محمد وأزي كوران وحسيب القرداغي ودلشاد مريواني ومحمد سعيد حسن وحسين بفرين.

رابعاً: التجمعات الشِعريّة في بَغداد

إن الشباب الجدد مِن المثقفين الكُرد الذين ظلّوا مُقيمين في بَغداد قد تركزوا مع أوائل السبعينات في مَواقع أخرى خاصة بهم مثل (الجَمْعيَّة الثقافيَّة الكُرديَّة) وَكانت هذه الجَمعيَّة في أصلها امتداداً لـ(نادي الارتقاء الكُردي) فضلاً عن تردّدهم على (المجمع العلميِّ الكُردي). كان أغلب هؤلاء الشباب يعملون في المؤسسات الثقافيّة الكُرديَّة التي كانت متواجدة في بغداد آنذاك كصحيفة (هاوكاري) أو (راديو القسم الكُردي من إذاعة بغداد). كانت تلك المؤسَّسات بحدّ ذاتها مَركزا حيوياً لتَجَمّع الشعراء الشباب وَولادة مناقشات طويلة في الشعر والحَداثة ولا سيما في السنوات الخمس الأولى من السبعينات. وكان وجه (جلالي ميرزا كريم) شاخصاً في هذا التَجَمّع ضِمْنَ هذا الجانب أي الاهتمام بحَداثة الشعر والنصوص الجديدة المنتجة فيها. هذا إلى جانب وجود أسماء أخرى فيه قد واكبوا مسيرة الحَداثة الشِعريّة الكُرديِّة بإسهاماتهم المتنوعة وشاركوا في تحفيزها كصلاح شوان وعبدالله عباس.

إضافة إلى تلك المؤسسات كانت هنالك مقاه بغداديّة معروفة

بتردّد الكرد عليها أيضاً كمَقهى البرلمان خصوصاً وكذلك البرازيليّة وحسن عجمي وغيرها. حيث كان ملتقى المثقفين العراقيين، وكان ذلك يؤدي بطبيعة الحال إلى الاحتكاك الثقافي نسبياً بين المثقفين الكُرد والعرب، ولقد كان الشعراء الجدد يشكّلون قدراً غير قليل مِن المثقفين المترددين على تلك المقاهي. وعلى هذا النحو كانت بعض الأفكار الشِعريّة الجديدة -العربيّة العراقيّة- تتعاضد مع ما في الصحف والمجلات لتنفذ في بعض الأحيان إلى التجارب الشِعريّة الكُرديّة الجديدة وذلك في حالة تلاؤم تلك الأفكار مع طبيعة تكوين الشعر الكُردي الجديد الساعي إلى الحَداثة.

خامساً: التجمعات الشِعريّة في بهدينان

على الرغم مِن أن هنالك عَدَداً كبيراً مِن الشعراء كَتَبوا باللّهجة البهدينانيّة وتَركزوا في نشر قصائدهم التقليديّة أو الحديثة في بدايات السبعينات ومَع بروز اسمي عبدالرحمن مزوري وفيصل مصطفى بينهم غَير أنّ التجمعات الشِعريّة- بمعناها الدقيق- لمْ تظهر فيها إلا مع أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات، وكانت بؤرة التجمع هي موقع اتحاد الأدباء في دهوك حيث بدأ الجدد مِن الأدباء باتخاذه مركزاً لتجمعهم ومناقشة مسائل الأدب فيه وقد شَـكَّـلَ الشعر أحد المجالات الخصبة للمناقشة ولاسيما قضيّة حداثته. فقد استطاع كلّ مِن عبدالرحمن مزوري وفيصل مصطفى أن يثبتا مِن خلال ما نشراه مِن قصائد أهميّة الحَداثة والخروج

مِن كلّ ما هو تقليدي ولعل ما نشر مِن القصائد لمؤيد طيب بعد الشاعرين المذكورين بوقت قصير وما لعبته هذه القصائد مِن تأثير تثبت أهميّة الحَداثة هذه والخروج مِن النمط التقليدي الذي أخذ أمداً طويلاً بكتابة الشعر منطقة بهدينان.

هذا وسيلحق بعد ذلك ومع بداية الثمانينات رَعيْل جديد سيأخذ على كاهله مسألة الحَداثة الشِعريّة رويـداً رويـداً في منتصف الثمانينات في منطقة بهدينان عموماً وبكلّ اندفاع وجرأة. ولكن هؤلاء لمْ يحدّدوا موقعاً معيّـناً لتجمّعهم بل تبلوروا في مراكز متعدّدة داخل مدينة دهوك، بل وبهدينان عامّة وعلى نحو خاص المراكز الثقافيّة منها وهذا ما وسّع مِن جانب آخر مِن أفقهم الثقافي أكثر فأكثر.

المبحث الخامس

حَركة الحَداثة الشِعريّة الكرديّة الثالثة
2000-1984

أولاً الملمح العام:

بدأت الحداثة الشِعريّة الكُرديِّة الثالثة مع بدايات ومنتصف الثمانينات على أيدي مـجموعة مِن الشعراء الذين عايش أغلبهم مرحلة الحَداثة الثانية السابقة عليهم أو عاصروها وانطلقت أسماؤها في الوسط الشعري في مدينة (أربيل) نحو كتابة نمط شعري آخر، وقد تمثلت في شكّـل شعري غير معروف في الأدب الكردي وهو (الشِعر الحُرّ الانكلوسَـكسونيّ) وكان هذا النتاج ذو طابع (فورمافوني) أي العزف على الشكل وقد امتدت هذه الحركة إلى مناطق أخرى مِن كُردستان، جدير بالإشارة أن هذا الظهور والانطلاق لمْ يَكونا في صورة تلقائية ولمْ يكونا كذلك بمعزل عن التأثيرات الجانبيّة لنماذج مُتفرقة مِن النمط عَينه كانت قد سبق أن خرجت للساحة قبل ظهورها على نحو ظاهرة شِعريّة، ونعتقد أن هنالك سلسلة مِن الأسباب التي أدت إلى ظهور هذا النمط الشعريّ منها التأثيرات الواضحة للشعر المترجم ذات التَتَابعات غير الفقريّة مِن الصورة الشكليّة للقصيدة.

ثانياً: بدايات الحركة وجماعة شعر الطليعة الكرديّة

وقد أثير هذا النمط لأول مرة في بداية سنة 1984 بمدنة أربيل من قبل ثلاثة من الشعراء وهم: عباس عبدالله يوسف ودلشاد عبدالله وجلال برزنجي، وقد كان في نيتهم نشر بيان شعري تخص حركتهم التي أسموها بـ(شعر الطليعة الكرديّة) والأرجح أن التسمية أستحدثت من قبل الأديب محمود زامدار الذي كان يرافقهم في جلساتهم واجتماعاتهم التي أنتجت فكرة إصدار دوريّة تتمثل في مجموعة شعريّة تحمل عنوان (3 ثلاثة) ترميزاً للشعراء الثلاثة، كما كانوا قد ناقشوا فكرة إصدار بيان شعري يخص الحركة ومبادئها وقيمها، وقد قاموا فعلاً بتهيأة النقاط الأساسيّة والأفكار الرئيسة التي كانت من المفترض أن تنطوي عليه، ولكن الظروف السياسيّة القاهرة التي تمثلت في نظام البعث الذي كان يلاحق كل تجمغ ثقافي وغير ثقافي في كردستان والتي كانت تحيط بالتجمع قد حالت دون صدور البيان ودون تفعيل نشر المجموعة الثلاثيّة، مما جعلت حركتهم في مهب موجة متلاطمة وقلقة فنياً، ولكن ذلك قد أفرز حالة إيجابية في السياق التاريخي لظهور الحركة فقد بلورت الجهود الشعريّة المتعددة أن تتقطب قدر اوسع من الأسماء التي مالت إلى الكتابة على وفق الأطروحة الشعريّة المستحدثة وفكرة تجاوز المثال الشعري السائد وأبرز ممن مالوا إلى الكتابة بهذه الصورة التي رغبوا في التوجه إليها هم إسماعيل برزنجي وهاشم سراج وأنور مصيفي (1952-2005م) ومحمد باوكر وصباح رنجدر.

ثالثاً: أهم خصائص الحَداثة الثالثة (حَداثة الشعر الحرّ الانكلوسكسوني الفورمافوني):

أولاً: تجاوز البنى التقعيديّة للأوزان والقوافي تجاوزاً كليّاً وعدم رؤيتهما بوصفهما بنيتين رئيستين في شِعريّة النص.

ثانياً: عدم السعي على نحو موسع إلى إيجاد بنى موسيقيّة أخرى تعوض تغيب الأوزان و القوافي ثالثاً: الاهتمام بالتركيب اللغوي بوصفه البنيّة الأساسيّة في شِعريّة النص، وعلى هذا النحو كان الخروج إلى لغة شِعريّة مختلفة عن اللّغة الشِعريّة السابقة عليه ولكن مِن دون الانزلاق إلى لامعقوليّة في الأداء اللغوي، وهذا الاختلاف رغم سعته لمْ ينفصم نهائياً عن الأداء الثمانيني وخلفياته السَبعينيّة.

رابعاً: الاهتمام بالتقابلات اللغويّة وكذلك التقابلات الصوريّة اهتماماً مَلحوظاً.

خامساً: عُمق الخيال الشعري والنأي تماماً عن الأجواء الصوريّة التقليديّة.

سادساً: الخروج إلى صور شكليّة جديدة للقصيدة.

سابعاً: الاهتمام بالتراث بوصفه مـجالاً حياً لتعميق فهم التجارب الشِعريّة ورافداً شعريّـاً ثراً تكمُن فيه أصول التجربة الشِعريّة الكُرديّة التي في الإمكان مـجانبة ما أصبح مِنها مستهلكاً واستمداد ما هو ضِمن قوة الاندفاع الشعريّ حتى لو كانت تلك القوة مَحدودة في بعض قضاياه.

رابعاً: التأسيسيون

يمكن اعتبار كّل مِن عباس عبدالله يوسف ودلشاد عبدالله وجلال برزنجي وإسماعيل برزنجي وهاشم سراج وأنور مصيفي (1952-2005م) ومحمد باوكر وصباح رنجدر أهم مِن بادروا ونشطوا في هذا المجال في المرحلة الأولى التي في الإمكان تحديدها بنهايات عام 1984 إلى 1987 وفي الإمكان اعتبار الخطّ الممتد ما بين العمل الشعري (الطمى نيتي)[50] لعباس عبدالله يوسف الذي مثل الأصول مروراً بالعمل الشعري (دخان)[51] لهاشم سراج و(إحتراق الألوان)[52] لدلشاد عبدالله المدة الحيويّة للتكوينات الطبيعيَّة الحقيقية الأولى لهذا النمط الشعري، اضافة إلى النصوص المتفرقة التي كانت تنشر هنا وهناك قد سعت إلى التحديث بجديّة كنص (تطعيم)[53] لصباح رَنجدر الذي نشر سنة 1986 في مـجلة (الكاتب الكردي)، وقد سعى فيما بعد من خلال لمساته وأنفاسه الشِعريّة الطويلة إلى

50- عباس عبدالله يوسف، الطمى نيتي، أربيل، مطبوعات مطبعة كردستان،1980م.

51- هاشم سراج، دخان، الحوادث، بغداد، 1983.

52- دلشاد عبدالله، الجماليات وصفحات من حياة كاتب الثلوج، أو الرياح، أربيل، 1992، 27.

53- صباح رنجدر، التطعيم، الكاتب كوردي، بغداد، ع4، 1986.

تجارب أوسع كما في مطولته (السادن)[54] وتطوير تجربته على هذا النمط، فكان له دور المساهمة خاصة به في ذلك. إن الأسماء المذكورة هم الذين سعوا زمنياً وفتياً في سياق طرح النتاجات ضمن الدائرة الواسعة له تثبيتاً لدعائمه، إذ أنه كان يحمل في طياته الكثير من المتوقعات التي ما كان بالإمكان أن تنتهي تكوينات أصولها سريعاً كما أن النمط كان يتطلب أكثر مما كان قد قدمه هؤلاء في البداية بل هم أنفسهم ظلوا مستمرين في التعاطي مع ما هو أشدّ جوهرية فيه أكثر بكثير مما قد أعطوه إليه وبالرغم من أنهم بدءوا يأخذون بناصية التأسيس شيئا فشيئاً، ولكن هؤلاء الشعراء منشغلون بالنمط، بدأت أسماء جديدة تدخل سريعاً لتنضم إلى نمط التجربة الجديدة وذلك مثل: وعلى هذا النحو لم يصبح هذا النمط مستقراً استقراراً تاماً إلا بدخول مـجموعة من الأسماء الشعريّة فيه. وليست ممارسة هذا النمط الشعري عند شعراء آخرين مثل جمال غمبار مروراً بوتان جلال وقادر مينه وبرزان هستيار في الكتابة فيه وصولاً إلى شعراء بهدينان أمثال محسن قوجان وعارف حيتو وشكري شهباز وهزرفان وسلمان كوفلي إلا إشارة واضحة لقوّة هذه الممارسة الشِعريّة الجديدة وامتداداتها، فقد قدم منتجوه أعمالاً جديرة بالاهتمام والدراسة والتقصي الجاد حتى استطاع هؤلاء أن يكملوا بما قدموه من معالم شكلية ما

54- صباح رنجدر، السادن، حسام، بغداد، 1988.

يجعلنا نجرؤ على القول أنهم أسهموا بجدية في في امتداد هذه الحركة، بل قد أثرت هذه القوة لهذه الممارسة الشِعريّة الجديدة في شعراء كان لهم باع طويل مع الشعر ضِمن تجاربهم الشِعريّة في تلك المرحلة.

لقد تواجد في تلك المرحلة الزمنيّة لظهور الحداثة الثانية شعراء كثيرون وقد انقسموا فيما بينهم على مجموعتين في النظر إلى الظاهرة الجديدة فكان شعراء مجموعة منهم لم يأتمنوا للشكل الشعري المستحدث وطبيعته ونموه أو بل استخفوا بالأطروحة التحديثيّة في البداية، حتى إنهم قاموا بمضايقة أصحاب الطرح المستحدث واطروحتهم، أما المجموعة الثانية فقد ظلّ مترقباً أو أكثر حذراً من الدخول السريع إليها والتكالب على عوامل ممارسة النمط إلا بعد مرور أعوام عليها، وفي الإمكان أن نحلل الدخول المتأخر لهم مؤولاً إلى تريثهم وتأنيهم في طبيعة النمط الجديد وملاحظة آفاق نجاحه لدى الآخرين ومن ثم التفكير في الدخول إليه الدخول فيه. ولا شك في أن اتخاذ هذا المسلك قد أدى إلى أن لا يشملهم أدوار المساهمة الفعلية في التأسيس إذ دخل الكثيرون منهم على نحو متأخر إلى ممارسة النمط لاحقاً. لقد امتدت ظاهرة الشعر الانكلوسكسوني الكُردي ذو الطابع الفورمافوني إلى خارج حدود الجغرافيّة التي خرجت مِنها بوصفها نمطاً حديثاً وذلك ليس إلى المناطق الأخرى مِن كُردستان فحسب بل بدأت القصيدة عند الشعراء الذين يعيشون بعيداً عن كُردستان كأوروبَا مثلاً تقترب

شيئاً فشيئاً مِن هذا النمط جديد وربما كانت بعض من الأعمال الشِعريّة لأحمَدي مَلا في هذا المجال مثالاً جيداً ورائعاً لِما شهده هذا النمط الشعري خارج حدود كُردستان إضافة إلى أعمال لهندرين.

لقد تجسد هذا النمط الشعري في شكله الذي امتد اليه وتطور زمنياً عند الشعراء الجدد داخل أرض كُردستان وخارجها في وضع ينتبه اليه بحق القراء الجادون ومِن هؤلاء الشعراء الجدد يمكن ملاحظة آزاد صبحي ودلاور قرداغي وسامي هادي وقادر مينه وبرزان هستيار ونزند بكيخاني وناله حسن وعبدالمطلب عبدالله ودانا سعيد سوفي وصلاح جلال وهوشنك شيخ محمد وبعض من جهود الشاعرين طلعت طاهر وزانا خليل.

خامساً: دوافع الحَداثة الثالثة وحوافزها

لقد أشرنا سابقاً إلى أنه إذا كان البحث عن كلّ جديد وحديث ينبثق مِن الحاجة الذاتيّة للراحة والذوق وجماليّة التلقي، فإن كلّ ذلك يعدُّ أمرا نفسيا ليس إلا، وهو أمر لا تستثنى منه كل حركة تطويريّة أو تحديثيّة مهما كانت صورتها وحجمها ومعطياتها ومِنها حركة الشعر الكُردي المعاصر بجميع التغييرات التي طرأت عليه، إذن ما هي الدوافع الرئيسة الأخرى لظهور الحَداثة الثالثة في الشعر الكُردي المعاصر بالإضافة إلى الإفرازات النفسية وحاجتها؟ ولكن في الإمكان بدءاً أنْ نشير إلى دافعين أساسيين من الدوافع

التي أدت إلى ظهور الحداثة الشِعريّة الثالثة في الأدب الكردي:

الدافع الأول: البعد التاريخي للتجربة الشِعريّة

كان للمتغيرات السياسية والاجتماعيّة التي طرأت في تلك الحقبة الزمنيّة على أوضاع كردستان عموماً وعلى وسط كُردستان أثرها على نحو مباشر في طبيعة التعامل مع التجربة الشِعريّة لدى أصحاب الحداثة الشِعريّة الثانية، وقد أدت ذلك بطبيعة الحال إلى التفات القارئ الكردي لاحقاً إلى التعامل مع الخطاب ذاته، ومن هنا حاول المنتج الشعري إجراء كل التغييرات التي من شأنها عدم البقاء في إطار الشكل الشعري المعمول به سابقاً، وليس النظر إلى مضموناته والانطلاق منها فحسب.

الدافع الثاني: تطور الرؤية الشعريّة

رأى أصحاب حركة الحداثة الثالثة أن الموضوعات الشِعريّة لأصحاب حركة الحداثة الثانية ليست إلا نوعاً مطوراً بامتياز للموضوعات الشِعريّة لرَعيْل عبدالله كوران ورَعيْل تلاميذه وكانت أن أصبحت هي أيضاً مُستهلكة إضافة إلى لغتها المُجسدة التي باتت القصيدة المعاصرة تنحرف بجدية لم تشهدها القصيدة الكردية سابقاً لتصل في نهاية الثمانينات إلى ذروتها مع اكتساب قيم فنيّة وتيارات جديدة.

ومن هنا لا بد من أن نقول أن ما استخدمه أصحاب حركة

الحداثة الثانية من الأدوات الشِعريّة وتقنياتها الحديثة كان قد أصبح من جديد وبمرور الزمن عاجزاً عن تجسيد المستجدات اللاحقة على المرحلة ومتغيراتها فقد كانت تغييرات الحداثة الأولى في نظر أصحاب حركة الحداثة الثانية لم تكن سوى تحركاً انطوى على إستبدال للأوزان العربيّة بالأوزان المحليّة الكُرديَّة فضلاً عن إجراء تغييرات في التوزيعات في المقاطع الصوتيّة، مِن دون الانحراف المفتوح عن الالتزام بالقافية والتحّرر منها، إضافة إلى بعض التغييرات اللغوية، كلّ ذلك لمْ يوفر للشاعر المعاصر من المجموعة التي قاموا بالحداثة الثانية الحريّة المطلوبة الموازيّة لحريّة الآفاق التي سعى إلى صناعتها، لقد تكرر ذلك التغيير مرة أخرى مع متغيرات حركة الحداثة الثالثة نظراً لإحساس المنتج الشعري الكردي المتمثل في الرعيل الصاعد بفقر المعطيات اللغوية والإيقاعيَّة المتداولة في صناعة القصيدة لدى أصحاب حركة الحداثة الثانية فكانت التغييرات في هذه المَّرة على شكل انعطافة واضحة المعالم إزاء المجموعة التي قامت بالحداثة الثانية وبقوة أشد وبانحراف حادّ على المستوى اللغوي والبنى الإيقاعيَّة وذلك لإحساس المنتج الشعري الكردي بفقر المعطيات اللغوية والإيقاعيَّة المتداولة في صناعة القصيدة لدى من سبقوهم.

سادساً: حوافز الحَداثة الثالثة

لمْ تكن تلك الدوافع كافية لخروج القصيدة الكُرديِّة من لدن أصحاب حركة الحداثة الثالثة عن القيم الشِعريّة التي أرساها أصحاب حركة الحداثة الثانية مِن دون بعض الظروف الموضوعيَّة والمهيّئات الميدانية التي حفز ذلك الخروج من مثل قسوة الظروف التاريخية وظهور المجلات والصحف بالرغم من غياب حرية النشر فيها إلى جانب إقامة بعض مهرجانات الأدبية الكُرديِّة فضلا عن تطور القيام بالترجمات الشِعريّة ناهيك عن تطور تأثيرات الآداب المجاورة جغرافياً للمحيط الجغرافي الكردي ونموها إضافةً إلى ما لأدوار بعض المقاهي والتجمعات الأدبيّة في ذلك الوقت ويستحسن أن نقف على كل حافز من هذه الحوافز على حدة:

الحافز الأول: الظروف التاريخية

لما كانت قصيدة الحداثة الثانية تميل على نحو واضح إلى التنصل من اللغة الخطابية والمباشرة فقد كانت الظروف الموضوعية موائمة ومشجعة لكي يكتب الشعراء الكرد في تلك المرحلة ويتحركون بحرية للتعبير عن العالم والوجود بل كانت تلك الظروف من الحوافز المهمة الذي أدت إلى خروج القصيدة الكُرديِّة من اللغة الخطابية للشكل الشعري المتداول آنذاك إلى الشكل الذي عرفته الحداثة الثالثة. إن مما لا شك فيه أنه لو جرت الحال بأنْ عبر الشعراء الكرد في تلك المرحلة عن مكنوناتهم التعبير المباشر لأدى

ذلك بالمُنتَجِ الشِعريّ الكرديّ إلى الهلاك وجملة من المضايقات ومن هنا كانت اللغة الترميزية والتركيبات اللغوية الجديدة التي اتهمت أحيانا بالغموض والضبابية كانت في حقيقتها نوعا من الطمأنينة في التعبير والتجسيد وفي الوقت نفسه كانت الفرصة الأرحب للعمل الدؤوب داخل فضاءات الخطاب الشعري. إن اللغة الترميزيّة التي أدت برقيب المنظومة السياسية القمعيَّة إلى عدم إيلاء العمل المنتج من خلالها اهتمامه. وقد يكون ذلك بسبب من أن قوام ذلك الخطاب لا يهدف إلى التعبئة الجماهيرية المضادة للمنظومة السياسية الحاكمة أو لا يستطيع بحكم طبيعته أن يفعل. وتمثلت تلك المنظومة آنذاك في البعث وهو في ذروة قمعه، ومن هنا كان القمع أحد العوامل المولدة للغة الترميزية الشِعريّة والتي بطبيعتها تنمو داخل الخطاب الشعري نموا حيوياً لتنتج العديد من التعابير والأنساق الجديدة التي لم يألفها القارئ مما حدا بالمتلقي إلى الدهشة والتساؤل والتحولات الشعورية التي تدفع به نحو التخلص من الارتدادات المستمرة إلى النصوص الشِعريّة السائدة. إن منظومة اللغة الشِعريّة ليست منظومة مـجردة منفصلة من حيث ردود فعلِها عن المنظومة الحياتية التي تتعاطى معها سلباً أو إيجاباً ومن هنا كانت المنظومة السائدة آنذاك تؤدي بالشاعر إلى أن يعكف أكثر على النصوص التي كانت تود أن تمتلك ناصية اللغة الترميزية لا البقاء في دائرة اللغة الخطابية أو ما هو مقارب لها، أو ما هو صناعة لمادة لغوية تجسد فكراً أو عقيدة أكثر مما تجسد

حالة أو تجربة شعورية ضمن المرحلة التاريخية المعينة وعلى هذا النحو كانت فرصة الخروج نحو الحلقات الأولى للحَداثة الثالثة في الشعر المعاصر مهيأة من الناحية الموضوعيَّة وحافزا مباشراً لها.

الحافز الثاني: المجلات والصحف الكُرديِّة

انتهت الفرصة التاريخية المُهمّة التي اتفقت فيها الحكومة العراقيّة مع الاتجاه السائد في الحَركة التحَرريّة الكُرديِّة بقيادة البارزاني بين عامي1970م و 1974م، والتي بموجبها قد أصبحت الصحافة الكُرديِّة في تلك المدة على الأقل مسموحا لها النشاط مما استفاد الشعراء منه فنشروا بحريّة أكبر وناقشوا قضاياهم بإسهاب أوسع، بل كانوا قد بدءوا يترجمون التجارب الشِعريّة مِن الآداب الأخرى، كانت حريّة الساحة السياسية للشاعر الكُردي مؤدية إلى حريّة الحركة والتحرّر و فرصة للخروج نحو الحلقات الأولى للحَداثة في الشعر المعاصر ولكن هذه الفرصة التاريخية المُهمّة قد انتهت بانتكاسة وخلفت انكسارا نفسيا حقيقيا لدى المثقف الكردي عموماً، ولكن مما يجعل القارئ للتاريخ الثقافي الكردي المعاصر يراجع أموراً متعددة خاصة بعلاقة الاتجاه السائد في الحَركة التحَرريّة الكُرديِّة المتمثلة بقيادة بـارزاني والحركة الثقافية الكُرديِّة عموما هو أن ذلك الانكسار بالرغم من أثره الحقيقي في أعماق المثقف الكردي، ومنهم الشعراء، لم ينتج ذلك الانكماش للثقافة الكُرديِّة قط بل ظلت الروح الشِعريّة للحداثة

الثانية حية ليس لأنها لم تكن مسؤولة فعلية عن تحمل وزر ذلك الانكسار التاريخي بل ظلت متشبثةً بإكسير الحياة التي تمثلت لديه بالقصيدة الكُرديِّة المعبرة لديه عن العالم والوجود بكل ما شابها من تحطم وهزيمة وانكسار وتداعيات لم يكن مناص من التنصل منها والخروج إلى العالم خروجا مصون الكرامة. وعلى هذا النحو كانت الحالة متبلورة من الداخل، ولكن في الوقت نفسه لم تكن منفصلة عن تبلور بضعة أمور على نحو غير مباشر من الصحف التي كانت سائدة آنذاك وصولا إلى بدايات الثمانينات حيث أصبحت بعض المجلات والصحف تنشط من جديد بالرغم من أنها كانت تابعة لإدارة الحكومة المركزية القمعيَّة ولأهداف خاصة بها، ولكن كانت تلك الحالة الجديدة هامشاً استفاد منه كل من كانوا على الطرف النقيض من النظام أيضاً، حيث كانت منابر لعدد غير قليل من النصوص الناجحة حقاً، ويكفي الإشارة إلى مـجلة كاروان التي ظهرت في تلك الفترة باعتبارها المنبر الذي شهد أفضل النصوص الشِعريّة منذ منتصف الثمانينات مروراً بالمجلات التي كانت سائدة قبل ذلك وصولا إلى بعض المجلات ذات الأعداد المحدودة من مثل "آسوس" و"هاودنك" اللتين كانت الروح الثقافية الشابة المتدفقة من ورائهما.

الحافز الثالث: الترجمات وتأثيرات الآداب المجاورة

وشبيها بمرحلة حركة الحداثة الثانية السابقة فإن هذه المرحلة لمْ تكن بما انطوت عليه مِن هاجس الحَداثة مـجردة مِن تأثيرات الآداب المجاورة لها جغرافياً، وما احتوى شعر هذه الآداب مِن محاولات التطوير أو الحَداثة. وكان الشعر العربي أقرب شعر الآداب الأخرى نسبيّاً لهم وذلك بحكم معرفة أغلب الشعراء المعاصرين الكُرد-إن لمْ نقل جميعهم- باللغة العربيّة وكونهم على دراية بها وذلك لأن حركة الحَداثة في المرحلة المذكورة شأن الحال في مرحلة حركة الحداثة الثانية السابقة فقد كانت حركة الحداثة الثالثة قد تركزت في وسط كُردستان والمِنطقة بطبيعة وضعها التي كانت تحت إدارة السلطة العراقيّة سياسياً وعسكرياً فإن تعلم اللغة العربيّة كان جزءاً إجبارياً مِن الدراسة فيها ومن هنا تداعت التأثرات بالجوانب الحديثة من الشعر العربي والشعر الغربي المترجم من اللغات الغربية إلى اللغة العربية فتحولت هذه الظاهرة بطبيعتها إلى حافز مؤثر في الشعر الكردي ضمن المرحلة المتمثلة بالحداثة الثالثة.

الحافز الرابع: المقاهي والتجمعات الأدبيّة العامة

فضلاً عن المجلات والصحف التي كانت تجتمِع فيها أصوات الشعراءِ الجدد وتقرأ فيها ما يقدِّمونه مِن حديث الشعر كانت هنالِك التجمعات الأدبيّة التي تركزت في المقاهي والأندية. وليس

مِن شك في أن تلك المقاهي التي كان يتردد عليها الشعراء وعلى نَحو خاص الشباب مِنهم لعبت دورها الفعّال في نمو حركة الحَداثة الثالثة في الشعر الكردي ولا سيما منذ العام 1984 صعودا حيث استمرت الحكومة المركزية آنذاك في سدّ ما كان مِن المنافذ الثقافيّة الحرّة واستمرت في الوقت نفسه بجعل المقاهي هي الوسيلة الوحيدة نسبياً للِّقاء الثقافيّ بين الأدباء والكتاب وبضمِنهم الشعراء كما أشرنا إلى ذلك سابقاً ليتبادلوا فيها آراءهم التي في الإمكان أن يبوحوا بها ضِمن مَسائل الحَداثة وغيرها في ظلّ السَيطرة العَسكريّة للسلطة العراقيّة وسياساتها القمعيَّة المَوروثة عن المنطقة. وعلى الرغم من ذلك ظهر بعض الأسماء ممن سعو إلى تشكيل مجاميع شعرية كالمجموعة التي سمت نفسها بـ(مجموعة شعر الطليعة الكردية) الذي تكونت في البداية من أسماء كل من عباس عبدالله يوسف ودلشاد عبدالله و جلال برزنجي ولكن المجموعة وعلى هذا النحو فإنه مع أوائل الثمانينات بدأ الشعراء يُلمْلِمون شتاتهم مِن جديد فيجتمعون شيئاً فشيئاً وبهدوء في مَقهى واقع في أسفل قلعة أربيل الأثريّة ضِمن الواجهة الجنوبية لها، مشرفاً على مركز المدينة تقريباً ويسمى بـ(مَجْكو) حيث تحوّل شيئاً فشيئاً إلى مركز لتجمع الفنانين والأدباء بل المثقفين عموماً منذ منتصف الثمانينات ولاسيما بعد الانتفاضة الكُرديِّة في عام 1991م أي بعد حرب الخليج الثانية، وقد ظل الحيز الأكثر تركيزاً والمحل الأكثر اكتظاظاً في عالم الثقافة الكُرديِّة بالفنانين والأدباء ومِنهم الشعراء على نحو أساس.

وازداد هذا التركيز والتجمع أكثر بعد أن اهتمت الحكومة به وبترميمه وتعديل شيء من مظهره وذلك في أواخر التسعينات.

في مَقهى مـجكو لمْ تنقطع النقاشات في الحَداثة الشِعريّة الكُرديِّة ولمْ ينقطع تردد الأسماء الشِعريّة الكثيرة عليه، تلك الأسماء التي لعبت أدوارها المتميزة في هذه النقاشات سواء بين أولئك الذين يشكّلون الجناح النيوتقليدي وأصحاب الاتجاهات الحديثة أو بين الحداثويين أنفسهم، وَكان في الإمكان أن نجد بين الأسماء التقليديّة أو النيوتقليديّة أسماء معروفة كاسم برهان جاهيد وملا مسعود بيبش وعلي فتاح دزيي وبيربَال محمود وكريم شارزا.

أمَّا أسماء الاتجاهات الحديثة فقد كانت كثيرة بدءًا بمن كانوا من أصحاب النمط المستحدث وعباس عبدالله يوسف ودلشاد عبدالله وجلال برزجي ومحمد باوكر وإسماعيل برزنجي وهاشم سراج أنور مصيفي وصباح رنجدر وصولاً إلى مزيج تكون ممن ظلوا خارج النمط أو من دخلوا إليها فيما بعد كمصطفى بزار وسعدالله بروش وعبدالخالق سرسام ونوزاد رفعت وفريد زامدار وكريم دشتي ومحسن آواره وموجود سامان ومهدي خوشناو وروستم باجلان وصَلاح سليم سيدوك وآزاد دلزار ومَسعود بَريشان وخالد جوتيار ونزاد عزيز سورمي ومَولود إبراهيم وأبوبكر خوشناو وأحمد رورو ونوزاد أحمد ونجم ألوني وكوشاد حمه سعيد وبوتان جلال وقادر مينه وآزاد حمه شريف وسامان دزيي وقوبادي جلي زاده وعبدالمطلب عبدالله وسامي هادي وهندرين وناله

حسن وفريدون سامان وكاكل حسن وصولاً إلى الجدد في الساحة الشِعريّة مثل طلعت طاهر وزانا خليل وأسكندر جلال وسالار عثمان وسركوت رسول إضافة إلى هؤلاء كان هنالك وأحمد تاقانه ومصطفى زنكَنه ومحمد أمين بنجويني وفريدون عبدول برزنجي وصلاح شوان ومحمد رنجاو مِن المتواجدين في المَقهى وذلك في زياراتهم إلى أربيل أو عند إقامتهم فيها وكان الأديب المعروف محمود زامدار مِن الأسماء الأدبيّة البارزة في إثارة النقاشات حول حَداثة الشعر في ذلك المَقهى كلّما تردد عليهِ. فضلاً عن هؤلاء كان هنالك العديد من المثقفين والكتاب أو المهتمين بالمسيرة الشِعريّة وحداثتها الكُرديِّة مثل محمد خضر مولود وصلاح عمر ونوزاد أحمد أسود وعبد الرحمن فرهادي وكذلك هنالك آخرون كثيرون من مثل دلشاد علي وحمه علي خان وذلك أثناء المُدّة التي بقُوا فيها في أربيل.

جدير بالإشارة أنّ الكثير مِن هذه النقاشات كانت تكتمل في الأماسي والليالي في نادي كان يسمى بنادي (الإعلام) حيث كانت النقاشات في قضايا الأدب والفكر ومِنها الشعر وحداثته على نحو خاص تصل إلى حدّ اللامعقول ولكنها في نهاية الأمر كانت تُعمّق أفاقهم الشِعريّة وكان فيها الأديب محمود زامدار يلعب الدور ذاته الذي كان يؤديه في مَقهى مجكو وفي كلّ حديث أدبيّ له في إثارة النقاش بل والإرشاد كذلك.

ومع بداية القرن الحالي بدأ المثقفون إلا اليسير منهم، بالنأي

عن (مقهى مـجكو) وأصبح الشعراء والكتاب عموماً يفضلون أماكن تتسم برعاية أفضل، فبدأت تغيب عن المقهى النقاشات الفكريّة والأدبيّة. وفي الوقت عينه أصبح للأدباء في أربيل نادي خاص بهم تابع لمركز اتحاد الأدباء الذي يضمهم ويضم المثقفين عموماً، وفي الوقت نفسه تمارس في إطـاره النشاطات الأدبية والثقافية عموماً. وكان فيها الأديب محمود زامدار يلعب الدور ذاته الذي كان يؤديه في مـجمل الأماكن السابقة التي تردد عليها في إثارة النقاشات الأدبيّة الساخنة وظل كذلك حتى آخر حضور له في المكان، ورحيله إلى مثواه الأخير. وما تزال هنالك أسماء كثيرة تشكل هذه النقاشات وتشارك على نحو تلقائي في تكوين حلقاتها التي لا تخلو مِن الطرافة والجِدّة.

بين مقهى مـجكو والنادي اتحاد الأدباء حيث عموميتهما بالكتاب والشعراء والفنانين، كانت هنالك سلسلة من المواقع الجانبيّة الأخرى التي اجتمع فيها أفراد هذا الرَعيْل ومن أعقبهم حتى بداية القرن الحالي وفيها لمْ تنقطع النقاشات الجادة في الحَداثة الشِعريّة وحركتها، ومِن هذه المواقع مقاهٍ واقعة في ساحة السلام بمركز مدينة أربيل تقريباً وقد كان يتردد عليه الأدباء عموماً، كما كان هنالك مَقهى شيرينْ (الثانية) الذي كان واقعاً في الواجهة الجنوبية لقلعة أربيل وعلى مقربة من ساحة الشيخ محمود الحاليّة، حيث هنالك أسماء شِعريّة كُرديّة مُعاصرة قد تردد عليه لمدة قصيرة مثل: قوبادي جلي زادة وصباح رنجدر فضلاً عن شعراء آخرين ترددوا

عليه مثل نوزاد رفعت وكريم دشتي ونوزاد علي وكذلك كلّ مِن محمد أمين بينجويني وفريدون عبدول برزنجي وصلاح شوان أثناء المُدّة التي بقوا فيها في أربيل، إضافة إلى هؤلاء الشعراء كان هنالك أدباء ونقاد يترددون على هذا المَقهى مثل عزيز كردي وصلاح عمر ومحمد خضر مولود وكذلك دلشاد علي أثناء المُدّة التي بقي فيها في أربيل. ولكن التجمع هذا لمْ يدم كثيراً حيث عادت هذه الأسماء لأسباب ثقافيّة وغير ثقافيّة لترتكز مِن جديد في مَقهى (مَجْكو) بالرغم مِن النقاشات الكثيرة التي كانت تجرى بين الأسماء الشِعريّة تحت السقف الواطئ لمَقهى شيرينْ (الثانية) والتي كانت تغني آفاقهم الشِعريّة الجيدة.

وكان هنالك أسماء غائبة عن تلك التجمعات ولكنها امتلكت حضورها في الصحف والمجلات كسامية شاكر جاوشلي وسامية محمد وصولاً إلى الأكثر جِدّة زمنياً مثل نيكار نادر وجنور نامق وجنار نامق وجيمن كاكه ويس.

الحافز الخامس: الندوات والأمسيات الشِعريّة

لعبت الندوات والأمسيات الشِعريّة دوراً فعالاً في تحفيز الإقبال على النصوص الحديثة والعمل على تنميتها. وربما لا نبالغ إن قلنا أن منابر بعض من هذه الأمسيات الشِعريّة كانت وراء التنمية الحقيقية لمجموعة من الشعراء الشباب آنئذ وعلى نَحو خاص منذ منتصف سنة 1985 صعوداً، ومما لاشك فيه أنه كان للأديب

محمود زامدار الدور الملحوظ ضمن رهط من الأدباء في إقامة تلك الأنشطة وبعث الروح فيها وإثارة النقاش حول مسائلها، ولكن إلى جانب ذلك كانت الندوات المقامة حول النتاجات الشِعريّة لشاعر ما أو حول مـجموعة شعرية جديدة صادرة لشاعر آخذةً باهتمام النقاد الجدد في الساحة الأدبية الكُرديِّة. وربما كانت الأمسيات من مثل ما كان يقدمه محمد خضر مولود حول مـجموعة معينة لشاعر ما، من مثل ما قدمه حول مـجموعة الشاعر أنور مصيفي في منتصف الثمانينات (كانت) الأنموذج الواضح لتلك الأمثلة في تلك المرحلة.

الحافز السادس: الدراسات والمتابعات النقديّة

لقد اهتمت الدراسات والمتابعات النقديّة على نحو ملحوظ بحركة الحداثة منذ منتصف التسعينات بالشعر وقضيّة الشعريّة وهم يشكلون رعيلين مهمين يعقبون (الرعيل الأول) الذي أشرنا إليه في الجزء الخاص بحوافز حركة الحداثة الثانية التي ظهرت في نهاية الستينات وبداية السبعينات، أما الرعيلان اللاحقان فهما كالآتي:

أ: رَعيْل ما بعد التأسيسيين أو الرعيل الثاني مِن متابعات الكتابة المفتوحة:

فيما يتعلق بمتابعات الرَعيْل الثاني فقد اهتمت الدراسات والمتابعات النقديّة على نحو ملحوظ بحركة الحداثة وقد فضلنا أن نصطلح بـ(رَعيْل ما بعد التأسيسيين) على من ساروا في درب (الكتابة المفتوحة) اما أسماؤها فهي كثيرة وتبدأ مع منتصف الثمانينات تقريباً ببعض الشيء ومِن أهم أسمائه محمد خضر مولود صعوداً إلى آزاد مولود ومحسن أحمد عمر وآزاد دارتاش ونوزاد أحمد أسود وآزاد برزنجي وجهود هذا الرَعيْل النشط ظلّت غزيرة العطاء. وكرَعيْل سابقه (رَعيْل التأسيسيين) مازال مستمراً بجديّة في التعاطي مع القضايا المستجدة ضمن النتاجات الشِعريّة والوقوف الجاد عليها بالكتابة النقديّة، أما سياقات تناولاتها فهي تمتدّ إلى كل ما كان مثيراً للتساؤل في الساحة الأدبية الكُرديّة ومن خصوصياتها أنها حاولت على قدر الإمكان النأي عن بعض الاعتبارات أو الفردانيات التي أودت ببعض النقاد الذين سبقوهم في أن يكونوا في العديد من كتاباتهم النقدية فوقعوا في ما يخرجهم من التعاطي الموضوعي مع النصوص التي تناولوها بالتمحيص والدراسة أو في وقفاتهم ومواقفهم من الأفراد الذين قاموا بإنتاج النصوص الجديدة في الساحة الأدبية الكُرديّة عموماً والتي كانت الانتماءات أو الميول السياسية في بعض الأحيان قد لعبت دوراً غير مناسب فيها، ولكن بالرغم من ذلك فإن التأسيسات التي رمى إليها

الرعيل الأول وطمحت إليها كانت في أصلها قد سهلت لهم الكثير من الجهود التي بذلت من قبل الرعيل السابق لهم وبذلك كانوا إلى حدٍ ما وضمن العديد من الأمور غير خارجين من امتدادات لأصول تجتذر في الرعيل السابق عليهم، ويبقى لهذا الرعيل الفضل في المغامرات غير الخجولة نحو التأسيس الذي استفاد منه الرعيل الذي وليَه.

ب: الرعيل المتأخر أو الرعيل الثالث مِن متابعات الكتابة المفتوحة:

لقد اهتمت الدراسات والمتابعات النقديّة على نحو ملحوظ بحركة الحداثة وقد فضلت أن أصطلح بـ(الرَعيْل المتأخر) مِن متابعات أصحاب (الكتابة المفتوحة) أما أسماؤها فإنها كثيرة جداً وهي تبدأ مع منتصف التسعينات -تقريباً- من القرن العشرين وجهود هذا الرَعيْل النشيط ظلّت معطاءً ومثل الرَعيْلين السابقين عليه (رَعيْل التأسيسيين) و(رَعيْل ما بعد التأسيسيين) فهو مستمر بجديّة في التعاطي مع قضيّة الكتابة النقديّة عن النتاجات الشِعريّة التي تسعى نحو تلك التمايزات التي تقوم على خطاب ما أو ما في الإمكان أن يستشف من حالات التغيير أو ما يؤمَّل من نتاجات شِعريّة لشاعر ما من التخطي خطوات جديدة في ساحة التجربة الشِعريّة الكُرديّة التي بدأت في نظر العديد من القراء أن أغلب الكتابات الشِعريّة التي تنشر هنا وهناك شبيهة بعضها ببعض ولا

يرغب إلا بتقديم ما يرغب به المنتج الشعري تقديمه، أما سياقات تناولاتها فهي تمتدّ إلى كل ما يستجد في الساحة الأدبية الكُرديّة ومن خصوصيات الكتابات الجادة لها فإنها سعت على قدر ما له من الإمكان النأي عن بعض الاعتبارات أو الفردانيات التي أودت بالعديد من الكتابات النقدية لمرحلته ممن خضعوا للصراعات السياسية، كما أنها تسعى نحو عدم الوقوع في ما يخرجها من التعاطي الموضوعي مع النصوص التي تتناولها بالدراسة أو في ما يحل عن الاهتمام ضمن مواقفها بالأفراد الذين قاموا بإنتاج النصوص الجديدة في الساحة الأدبية الكُرديّة عموماً، إذ مازالت الانتماءات أو الميول السياسية تلعب في بعض الأحيان دوراً غير مناسب في الممارسة النقدية وإن كان ذلك خفيفاً ويأخذ طابعاً خجولاً.

هذا ولابد مِن الإشارة إلى أنّه كان إلى جانب هؤلاء المتابعين شعراءُ أو كتّابٌ للقصِص والروايات أو منتجون عموماً اهتموا بقضيّة الكتابة عن الشعر الكُردي المعاصر بدءاً بالكاتبين صابر رشيد وصلاح عمر وصولاً إلى عبدالمطلب عبدالله. وهذا لا يعني أن المتابعين مِن الرَعيْل الأول والثاني الذين أشرنا إليهم آنفا لمْ يخوضوا في الإنتاج الأدبي كذلك، فمِن الرَعيْل الأوّل مثلاً نجد أن محمود زامدار مارس الكتابة الشِعريّة ومِن الرَعيْل الثاني نجد أن محمد خضر مولود مارس كتابة القصة القصيرة بجديّة وله أعمال ناجحة في الدراسة الشعريّة وقد خاض عبدالمطلب عبدالله في الكتابة

الشِعريّة وله أعمال جادّة فيها.

وقبل أنهاء هذا الفصل لابد من الإشـارة أن ثمت عديد من الدراسات الاكاديميّة الجادة التي أعقبت المرحلة وقد وفقت على هذه المرحلة والمراحل التي سبقتها مثل كتابات د. آزاد عبدالواحد، منها ما تناولت الأنماط الشعريّة، ومنها ما تناولت اللغة الشعريّة، ومنها ما وقفت على الطابع الشامل لها.

المبحث السادس

حَركة الحَداثة الرابعة 2001

أولاً: الطابع العام

ومَع بداية العقد الأول من القرن الحالي وتحديداً في سنة 2001 تَبدَأ بوادر خفية لحداثة رابعة في الشعر الكُردي وهي تمتد ضمن حالة من التناغم في خطاطة شبه هلاميّة إن صحَّ التعبير بين وسط كردستان والمهجر المتمثل في الغرب الأوروبي. وتبدو أن هذه الحداثة تنطوي علي تعامل آخر مخالف تماماً لمشروع التعاطي مع اللغة الكائنة في مَسارات الحَداثة الثالثة التي ظهرت في منتصف الثمانينات صعوداً إلى التسعينات بل إن هذه الحداثة لم تجانب طبيعة الحَداثة الثالثة للتعاطي مع اللغة والتعامل معها فحسب إنما امتدّت أحياناً إلى اختيارات مخالفة للموضوعات التي تناولتها عوالم الحَداثة الثالثة وفي الإمكان أن نَعُدَّ جملةٍ من القصائد الواردة في مـجموعتي (وريا مزهر) الشِعريِّة (لاشيء)[55] و(إن كنت تود الموت فأخذ لنفسك قيلولة)[56]، كذلك يمكن أن نعد جملة من قصائد (زانا خليل) التي وردت المتفرقة في مـجاميعه الشِعريِّة:

55- وريا مَزهر، لاشيء، أربيل، 2004.

56- وريا مَزهر، إن كنت تود الموت فأخذ لنفسك قيلولة، هلسنكي، 2007.

كـ(حوار أخرس في مَسِـنْجَر الفراشات)[57] و(كتاب الأساليب)[58] و(كذبة أخرى للشاعر)[59] و(الساعة 19)[60]، إضافة إلى أنه يمكن أن نعد جملة من التجارب الشِعريِّة الناجحة للشاعر (طلعت طاهر) وقد قام بجمعها ونشرها في مـجموعة شعريّة ينصب شطر منها في المضمار نفسه[61]. إن هذه المحاولات الجادة إنما هي حقاً البدايات الأولى لتلك الحداثة الرابعة التي لاشك من أنها متأثرة في جزء كبير منها بالشعر الغربي المعاصر من حيث التقنيات الجديدة في الكتابة الشِعريِّة واستراتيجياتها الفنية في سياق التأويل الشعري للعالم والوجود.

ثانياً: الجذور الحيّة.

ومن اللافت للنظر أن هذا النمط المستحدث لم يكن بعيداً عن أصول شعريّة قويمة تمثل جوهر تشكيلته في أغلب جوانبه،

57- زانا خليل، حوار أخرس في مَسِـنْجَر الفراشات، مؤسسة بدرخان، أربيل، 2003.

58- زانا خليل، كتاب الأساليب، آراس، أربيل، 2006.

59- زانا خليل، كذبة أخرى للشاعر، أربيل، 2007

60- زانا خليل، الساعة 19، أربيل، المركز الثقافي ريذيار، 2010.

61- طلعت طاهر، بسبب لحن لا يود أن يصبح أغنيّة، آراس، أربيل، 2011.

ومن هنا لابد من الإشـارة إلى التجارب الغنيّة للشاعر دلشاد عبدالله وقصيدته (النهاية)[62] التي نشرت في سنة 1992 تؤكد هذا الحس الشعري الثر بين سلسلة من النتاجات المتفرقة التي نشرت وجه الخصوص في التسعينات من القرن العشرين على، كما أن العديد من التجارب الشِعريِّة لكل من إسماعيل برزنجي وإضافة إلى مجموعة ثرة من نصوص شيركو بيكس والعديد من نصوص قوبادي جلي زادة إضافة إلى بعض من النصوص الشِعريِّة للشاعر بيار بافي وحمة سعيد حسن كانت تنصب مباشرة في بودقة هذا الشكل الشعري المستحدث وإن لم تكن تلك التجارب مُصَـقلَة بهذا الاتجاه أو متبنية لذاتها قواعدَ خاصة تدفعها إلى ذلك.

إن هذه الحداثة الرابعة قد تبدو من الوهلة الأولى وكأنها ارتدادات عن الحَداثة الثالثة في مـجمل التجارب الشِعريِّة لمنتجيها ولكن سيظهر لنا فيما بعد أن ذلك غير صحيح تماماً، بل إن تجربتها تبغي في ذاته إقامة موقف خاص بها من حيث الرؤى والموضوعات وكذلك من حيث جوهر التعامل مع تراكيب بنى اللغة الشِعريِّة وفي الوقت عينه التركيز على نحو حي وخلاق في تجربة التعاطي مع الآخر المُتلقي أيضاً وعدم إهماله على حساب الرغبة في تحقيق خطاب شعري يرتكن إلى نمط معين يشهد له نخبة محددة.

إن الحَداثة الرابعة التي تطورت على نحو شِـبه مُتقطّع وازدادت

62- دلشاد عبدالله، الجماليات وصفحات من حياة كاتب الثلوج، أو الرياح، أربيل، 1992، 77.

تدفقاتها مع منتصف القرن الحادي العشرين فإن طبيعة علاقات أصحابها مع السابقين عليهم لم تتبلور تبلوراً واضحاً بإستثناء ما يتضمنها نتاجاتهم من آفاق جديدة وسنحتاج إلى وقت أوسع لملاحظة القوة التي تربط قراءات أصحاب الداخلين في تجربة الحَداثة الرابعة مع بقية الحداثات الأخرى. إنه لفي الإمكان اعتبار ما يتضمنها نتاجات أصحاب الحداثة الشعريّة الكرديّة الرابعة من آفاق جديدة، مواقف فنية لما في الإمكان أن يقوم عليه النص الشعر الكُردي اليوم.

ثالثاً: أهم خصائص الحَداثة الرابعة:

أولاً: الاهتمام المركز بالتراكيب اللغويّة السهلة التي تيسر عمليّة تلقي الخطاب الشعري عند المتلقين.

ثانياً: توظيف الموضوعات الدالّة المستقاة من الحياة اليوميّة.

ثالثاً: الاهتمام على نحو مَلحوظ ومركز بالتقابلات الشعريّة ولاسيما على مستويين المفاهيم وتراكيب الصور الدالة ومكوناتها.

رابعاً: السعي نحو تعميق الخيال الشعري ومجانبة الوقوع في المشاهد الصوريّة التقليديّة، وكذلك الإحتراز من الوقوع في المشاهد السريالية ونتفها وكذلك الإبتعاد عن السينتيمينتاليات الذهنيّة وشوائبها العقدة.

خامساً: الاهتمام بالتراث الإنساني والقيام بتوظيفها من أجل خدمة الخطاب الشعري.

سادساً: حضور المغزى والاحتراز التام من الوقوع في كلّ غموض محتمل ولاسيما الغموض الذي تحد من قيمة التلقي الطبيعي للخطاب.

سابعاً: عدم التردد في عمليّة توظيف المرئيات في صناعة الخطاب المكتوب، ومحاولة أقصى حدّ ممكن في خلق الاتساق بين الصياغة الحرفية والكتل المرئيّة.

ثامناً: شخصنة الرؤية إلى العالم والوجود والخروج من الرؤية الكونيّة المطلقة.

رابعاً: التأسيسيون

في الإمكان أن نحدد مرحلتين من التأسيس الشعري اللتين تضمنتا عدداً من الشعراء الذين خاضوا في صناعة هذا النمط المستحدث وهما كالآتي:

أ: المرحلة الأولى من التأسيس

وهي المرحلة التي شهدت أمثلة أفرزت هذا النمط الشعري وإن كانت يستشف منها الطابع التلقائي لنتاجاتها، وهذه الأمثلة قد تجسدت في نصوص كاملة أو في نتف وردت في النصوص التي كتبت في الثمانينات والتسعينات منصبة في هذا النمط الشعري، وفي الإمكان أن نشير إلى نصوص شعريّة عدّة لدلشاد عبدالله حضرت فيها آفاق هذا النمط. وفي الإمكان أن نذكر له قصيدة

(النهاية) مثالاً على ذلك:

((بدأت الحرب
سأضع حاجاتي في حقيبة
وفي صباح مُبكر
أضَع قِفلا عَلى بَابي
مُرتَدياً مِعطفاً أسوداً قاتماً
سأرحل وَأهاجر
وأعطي ظهري لهذه الحَرب نهائياً))[63]

ب: المرحلة الثانية من التأسيس

في الإمكان اعتبار كل من وريا مزهر على وجه الخصوص، وكذلك طلعت طاهر وزانا خليل أهم الأسماء التأسيسيّة المتأخرة في مـجال الطرح المكون الشعري للحداثة الرابعة.

لقد تمتع وريا مزهر ضمن المتأخرين بما لم يتمتع به غيره من التجربة الشعوريّة الغنيّة كما تمتع بثقافة ثرّة ومنقطعة النظير، فضلاً عن أنه كانَ على تمتع حاذق في الإفادة من النقاشات في الشعر والتجربة الشعريّة مع من كانوا من مناهله في الفكر النقديّ الشعري ومعرفته، وقد تجلى كلّ ذلك على نحو فعلي في تطوير نتاجاته شعريّة وتنميتها، ولكن وفاته المبكر الأشبه بالانتحار في المهجر عام 2010 في ظروفه الغامضة قد حال دون تدفق المزيد من

63- دلشاد عبدالله، الجماليات، 77.

نتاجاته الغنيّة إلينا. أما طلعت طاهر فقد رَكَّز اهتمامه ضمن هذا الاتجاه في صقل تجربته ذاتية مع اللامألوف والركون إليها بوصفها البؤرة المركزيّة التي تخرج منها الدفقة الخلاقة للحداثة والتحديث. وقد أسعفه في ذلك قراءاته المتنوعة للتجارب الشعريّة الأخرى من جانب والإفادة من النقاشات الشعريّة وجدالها من الشخصيات الفكريّة التنظيريّة النقديّة الكرديّة ممن اعتبرهم من مناهله في النقد الشعري وعوالمه. أما زانا خليل فقد تواصل على نحو مندفع مع المشروع التحديثي المبكر انطلاقاً من البحث عن رؤية شعريّة جديدة ومختلفة عن الوسط الشعري الذي عايشه ومارسه بنفسه، وقد حفّه في ذلك قراءاته المتعددة والمتنوعة للتجارب الشعريّة الأخرى من جانب والتمتع بالإفادة الجادة من النقاشات الشعريّة لمن كانوا من منابعه الرئيسة من الشخصيات النقديّة التنظيريّة الشعريّة الكردية وبناء الرؤية الجديدة فيها.

واليوم نجد الكثير من الشعراء ممن يكتبون في هذا النمط الحديث ولكن التوفيق والنجاح فيه أكثر عسراً وصعوبة وفي الإمكان أن نشير إلى عدد من الأسماء التي قامت بإنجازات في ذلك حقاً مثل دلشاد عبدالله وطلعت طاهر وزانا خليل وهاشم سراج وقوبادي جلي زادة. وهنالك سلسلة من الأسماء التي قد بدأت حقاً بالدخول في المحاولات الجادة في الكتابة في هذا النمط الشعري بدءاً بنيكار نادر وصولاً إلى جهود لصديق علي. فضلاً عن بعض الجوانب الشعريّة لماردين إبراهيم.

وفي الإمكان أن نقدم في هذا السياق بعض النماذج الشعريّة في هذا السياق مثالاً لهذا النمط المستحدث لجوانب من هذه الحركة الخارجة عن النمط الشعري الذهني الذي ساد في الشعر الكردي لأمد طويل وعلى وجه الخصوص منذ منتصف الثمانينات مروراً بالتسعينات من القرن الماضي:

أولاً: قصيدة (هو أيضا يستطيع أن يحلم) للشاعر وريا مزهر:

((عندما تصبحين من قهر أوساخ الأرض كلها
لاجئاً في قعر أنظف البحار وأعمقها...
هو يستطيع أن يصيب في خياله
السمكة الأشد إصابة بالايدز.
عندما تعوم الأنهار جمعها من
الفتحة اليمنى لجوربك الفرد
صوب خلايا الطرف الأيسر لدماغك،
هو يستطيع ان يغير قناة التلفزيون
من الأول الى الثاني
وأن يلحظ محيطاً في فنجان شايه.
عندما تحوّل قوات UN لحفظ السلام
ملتقيات الحب جميعها
إلى مواقع للصلبان الحمر،
هو يستطيع أن يبلع جميع جراحاته:
الحمر والرزق والخضر

دفعة واحدة وان يُصفّر سكرانا
في الأزقة الضيقة حسرات الغربة...
ويرنم اغنية
"نهدك...كالتين".
وفي الليل المظلم الدامس هو يستطيع أن يخرج من بيته
و أن يغرز أصابعه أوان تنزهه
في أعين خفافيش الليل وتعميهم.
فقط لأجل أن أستطيع أن أكتب لك الآن كلمة (الخفاش)
وأنتم كي لا تسألونني دائماً (أنّى لك بالخفاش؟!)
نعم على أرض هذه الدنيا الفسيحة
هو يستطيع أن يحدث أموراً كثيرة... أشياءً أخرى
ولكن مئة أسف... هو شاعر ليس إلا))[64].

ثانياً: قصيدة (رودا) للشاعر زانا خليل

((عِندما أتركَك في الوحدة،
ذاك فقط كي أعلمك على الوحدة.
لأنك في النهاية
ستبقى وحيداً))[65]

ثالثاً: مقطوعة من قصيدة (بمناسبة عصفورة على كتف شاخِصة

64- وريا مَزهر، لاشيء، 50-51.

65- زانا خليل، الساعة 19، 67.

) للشاعر طلعت طاهر:

((أحسد عينا طفلتي
إنها تستطيع أن تعاند
كي يتحول الضوء إلى سلم فتتذوق الشمس
تقبِّل السُكر
وتضع القصص في قطعة خبز
تستطيع أن تضع الصيف في حقيبتها
وتتباهى بنفسها.
المطر في مفهومها
تهطل من أجل صناعة الطين فحسب,
انها لا ترى ثغيرات الشوارع
إنها تحسبها كعكة من الإسفلت))[66]

خامساً: دوافع الحَداثة الرابعة

في الإمكان أنْ نشير إلى دافعين أساسيين من الدوافع التي أدت إلى ظهور الحداثة الشِعريّة الرابعة في الأدب الكردي:

الدافع الأول: نشر الفكر الشعري الحديث في الساحة الشعريّة الكرديّة وكان (مؤلف هذا الكتاب) هو الشخص لعب الدور المنفرد في ذلك أي في إثارة كتابة النمط الحديث وضرورة تداوله والإنتاج فيهن وذلك منذ السنة الأولى من بداية القرن الحالي من خلال

66- طلعت طاهر، بسبب لحن لا يود أن يصبح أغنيّة 39.

النقاشات الشعريّة الجادة المتواصلة مع كثير من الشعراء.

الدافع الثاني: الإحساس باستنفاد القوة التي كمنت في حركة الحداثة الثالثة وبدء عجزها عن التعبير عن العالم والوجود

الدافع الثالث: تطور الرؤية الشعريّة والبحث عن صياغة تحلّ محل النمط السابق.

سادساً: حوافز الحَداثة الرابعة

لعبت بعض الظروف الموضوعيَّة والمهيّئات الميدانية في تحفيز الخروج من النمط الشعري المطروح من قبل أصحاب الحركة الشعريّة الثالثة، وتتمثل هذه الحوافز في شدّة الظروف التاريخية التي انطوت على الحروب الداخليّة وقهر الإنسان الكردي وما نتج عن ذلك من بؤس وآلام وانكسار. ولما كان الخطاب الشعري للحداثة الثالثة يتبنى على نحو واضح اللغة الانفعاليّة يرتكون إلى نبذ المباشرة، فقد كانت الظروف الموضوعية تحفز الشعراء الكرد إلى عدم التعبير عن العالم والوجود فحسب بل إيصال ذلك إلى المتلقي عبر صياغة الخطاب بلغة شعريّة شفيفة ولكن غير خطابيّة، وكان ذلك يحفز فكرة خروج الخطاب الشعري الكُرديِّ من اللغة الإنفعاليّة الذهنية المتداولة آنذاك إلى الشكل الذي وقف عليه الحداثة الرابعة. إلى جانب حافز الظروف الموضوعيَّة لعبت حرية ظهور المجلات والصحف دوراً فعالاً في تنمية الخطاب الشعري وفتح آفاق التجارب الجديدة أمام إنتاج الخطاب الشعري الكردي،

فقد أصبحت المجلات منبراً مفتوحاً أمام النتاجات الشعريّة الكرديّة بعد أن كانت في وقت سابق محتكرة ومحصورة على نحو غير منطقي. فضلاً عن الظروف الموضوعيّة والحريّة التي تمتعت بها الصحافة كانت لإقامة بعض مهرجانات الأدبية الكُرديِّة والأمسيات الشعريّة دوراً فعالاً في عملية التنمية الشعريّة، وكانت للترجمات الشعريّة دورها الفعال في توسيع الخوض في التجارب الشعريّة المستجدة ناهيك عن تطور تأثيرات الخطاب الشعري المجاور جغرافياً للمحيط الجغرافي للخطاب الشعري الكردي، إضافةً إلى ما لأدوار بعض المقاهي والتجمعات الأدبيّة التي انطوت على اللقاءات التي أثمرت عديداً من وجهات النظر النقديّة الشعريّة.

المبحث السابع

أنماط التجربة الشِعريّة الكُرديِّة الحديثة

ظهرت في الأدب الكُردي الحديث خلال حراكه باتجاه الحداثة سبع أنماط شعريّة رَئيسة شكّلتْ بنية مَظهَرِهِ العام وَالخطوط العَريضَة لِمَلامِحِهِ الحاليَّة وَهي تتجلى كالآتي:

أولاً: الشعر السيلابي:

والمقصود به هو ذلك الوزن السيلابي الذي نتج عن جملة من التغييرات التي قام بها عبدالله كوران على الخطاب الشعري وقد أومأنا إلى أن تلك الأوزان قد امتلكت أصولاً قويمة لها في الخطاب الشعري الكردي في عصوره التي سبقت جهود كوران، ولم تكن العودة إليها واستعادتها من طابعها الذي أصبح شبه تراثيّ، مع أضافه اللمسات عليها مسألة سهلة، بل كانت خطوة اتصفت بالمغامرة في سياق الالتفات إلى تقعيد وزني قد أصبح مع مرور الزمن جزءاً من الإنتاج الشعري الشفاهي، وإن كان موجوداً حتى عهد قريب في الخطاب الشعري التقليدي الكردي، ولم يكن التقاطعات الزمنية الفاصلة بين تمظهرات هذا الخطاب الشعري التقليدي المعتمد على التقعيدات السيلابيّة والجهود التي قام بها كوران إلا مساحات زمنيّة احتواها التراث الشفاهي في عمليّة

استعماله لتلك الأوزان، ولكن التحويرات التي انطوت عليها لمسات كوران قد طورت ذلك الاستعمال في سياق رَعيْل مِن شعراء جيله والجيل الذي عقبوه، فاستعاده بقوة إلى الاستعمال الطبيعي لها في صياغة الخطاب الشعري الكردي.

ثانيا: الشعر السيلابي الجديد:

والمقصود به ذلك الوزن السيلابي المَوَسّع مِن التغييرات التي قام بها كوران وثبتها في المصراعين غالباً، وقد تمثلت في التحرّر النهائي مِن شكل المصراعين في الانسياب الشعري والخروج مِن قيود نظام ثابت أو شبه ثابت في التعبير. جدير بالإشارة أن بوادر هذا التحرر كانت قد ظهرت بداياتها على نحو خفيف مع جهود رَعيْل شعراء الظاهرة الكورانيَّة، وفي الإمكان أن نشير إلى أهم هذه الاتجاهات الوزنيّة السيلابيّة الموسّعة التي تبلور فيها الشعر في تحرّره مِن المصراعين وذلك بعد المرحلة اللاحقة على كوران ومن كانوا في دائرة رعيل (الظاهرة الكورانيَّة) على الشكل العددي الآتي:

الوزن: 2+2

الوزن: 3+3

الوزن: 4+4

الوزن: 5+5

الوزن: 6+6

الوزن: 7+7

جدير بالإشارة أيضاً إلى أن العرف الذي اتبعته الحَداثة في الوزن هو التوسيع في تكرار المقاطع المزدوجة كالثنائي والرباعي والسداسي، وإذا استثنينا الخماسي في الاستعمال ولاسيما في المراحل الأولى فإننا قلما نجد صياغات وزنيّة غير قائمة على ما ليس مِن المزدوجات كالثلاثي أو السباعي. على أنّه مِن الجدير بالإشارة أنّ الشعر الكُردي المعاصر شهد تجارب ناجحة بين الفينة والأخرى في ما هو ليس مِن المزدوجات ففي قصيدة (المنيّة والجمال)[67] لـ(هاشم سراج) نلاحظ استعمال الثلاثيّات في المكرّرات الوزنيّة وبذلك أعطي الشاعر للقصيدة حريّة أكبر للتعبير باختياره بنية أخرى في تقعيده الفني للمعنى أو الفكرة وهنا تحديداً تقترب تجربة الشاعر مِن الحَداثة خطوة أخرى بل في الإمكان أن تكون القصيدة المذكورة إشارة مضيئة لتجربة أكثر تطويراً في مـجال الحَداثة الوزنيّة عند المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ المعاصر عموماً.

ثالثاً: الشعر الحّر الأنكلوسكسوني الكردي

المقصود هنا بالشعر الحّر الأنكلوسكسوني هو ذلك النمط المتحرّر تحرّراً كاملاً مِن الأوزان والقوافي بشتّى أشكالهما، إلا ما ورد منها عفو الخاطر، وترجع البدايات الأولى لممارسة هذا النمط

67- هاشم سراج، المنيّة والجمال (قصيدة)، زنزانة الروح، آراس، أربيل، 2005، 106.

إلى تجارب قدريجان على نحو خاص وقد أشرت إلى ذلك سابقاً وفي الوقت الذي نعدّ نتاجاته الشِعريّة في هذا المجال أول جهد بعدَ بعض نتف متفرقة هنا وهناك في المضمار ذاته فإنه يبدو لنا جلياً أن قدريجان أول من غامر حقاً في محاولة دفع بنية شكل القصيدة الكُرديّة باتجاه الشعر الحّر الأنكلوسكسوني الغربي ومساراته، لكن جهوده لم تجد أي صدىً يذكر لها في سياق الإنتاج الشعري، فظلت تلك الجهود يَتيمة مِن دون أنْ تَتَحَوَّلَ إلى ظاهرة شِعريّة تضع المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ في الموضع الذي ينزل من قدسية القيم الشِعريّة الموروثة إلى المستوى الذي يمكن أن يتم معايشته فنياً أو على الأقل أن تضعه موضع التساؤل أمام الجَدَليَّة المهمّة المتمثلة في حضور التقعيدات الوزنيَّة وغيابها في القصيدة الشِعريّة عموماً وقصيدة الشِعريّة الكُرديَّة خصوصاً.

من اللافت للانتباه انه لا يوجد خط واضح يوصلنا بالمنابع الرئيسة لقراءات قدريجان الشِعريّة ومصادره، لكي نقف على الحقيقة التي تنطوي على مقاربة و لو قليلة لجواب على السؤال المهم وهو هل أن قدريجان قد اطلع على نمط الشعر الحّر الأنكلوسكسوني الغربي أم أنه قد قام بإنتاج ما يشبه ذلك عفو الخاطر؟

في الوقت المعاصر ترجع المساعي الأولى لممارسة هذا النمط والمغامرة باتجاهه إلى تجارب شِعريّة متفرقّة ومتشعبة نوعاً ما وذلك منذ بدايات السبعينات حتى أواخرها وربما كان أهمها العمل الشعري (الطمى نيتي) لعباس عبدالله يوسف الذي ضَحّى ببنية

الأوزان والقوافي في جزء غير يَسير مِن عَمله هذا وَلكن هذه الجُهود المنصبة في التَحَرُر مِن قيم الأوزان وَالقوافي لمْ تتسِع ذلك الاتساع البائن الذي يجعلها ظاهرة في الإمكان الدخول إليها وممارسة كتابة الشعر على وفقها بجرأة، والأمر الأهم المستجد في مغامرة ممارسة الشِعريّة هذه هو ما يمتلكه قوام هذا النمط الشعري من الأفق الكتابي المفتوح له، وقد واجه الشاعر الإشكاليات المنبثقه من سنن الكتابة الشِعريّة السابقة عليه، ولا شك في أن هذا الجهد يتأتى من مقوماته ذاتيّة في مغامرة التضحية بالبنى التقعيديَّة. وهذا ما قد حدث حقاً في بدايات الثمانينات على يد رَعيْل مِن شعراء (أربيل)، وشيئاً فشيئاً وجد التغيير انعكاساته في منطقة بهدينان ومِن بعد في السليمانيّة، حيث تأخر هذا التغيير المذكور فيها لأن أغلب شعرائها وفي مقدَمتهم شيركو بيكس حاولوا الحفاظ على البنى التقعيديَّة للإيقاعات الوزنيّة للحَداثة الأولى، وربما كان ذلك بسبب التصوّر مِن أن هذهِ البنى التقعيديَّة لجهود الحَداثة الأولى هي روح الحَداثة ذاتها وتشكّل إحدى ركائز جوهر تكوين مبادئ الحداثة الشِعريّة الكُرديِّة التي رموا إليها.

إنه لمِن الإجحاف حصر بعض الأسماء الشِعريّة التي وسعت الممارسة الشِعريّة في هذا النمط في منتصف الثمانينات- فكلّ شاعر مِن الرَعيْل الثمانيني في أربيل التي ظهر فيها شارك على نحو أو بآخر بنسبة مِن هذا التجاوز ليصبح في التسعينات الصيغة الأولى للممارسة الشِعريّة في مـجمل الساحة الشِعريّة الكُرديِّة ولاسيما

عند الشباب الذين بدؤا في الثمانينات ونضجوا في التسعينات.

ولكن الذي ينبغي الإشارة إليهِ هو أن كّل مِن عباس عبدالله يوسف ودلشاد عبدالله وجلال برزنجي وهاشم سراج ومحمد باوكر وإسماعيل برزنجي وأنور مصيفي وصباح رنجدر أهم الأسماء ممِن كتبوا بجدارة ونشطوا في هذا المضمار، وهذه الأسماء الثمانية المذكورة هم الذين سعوا إلى تثبيت دعائم هذه الصيغة الشِعريّة المستحدثة وأخذوا بناصية التأسيس فيها بجدارة حتى أصبحت شكلاً مستقراً يمكن ممارستها، ولما كانت خطّ المغامرة المُمتدة من العمل الشعري (الطمى نيتي) لعباس عبدالله يوسف إلى العمل الشعري (دخان) لهاشم سراج و(احتراق الألوان) لدلشاد عبدالله، المُدّة الحَيويّة الأولى الكامنة بالإشراقات لِلنمو الطبيعيّ لهذا الشكل الشعري ولتكويناته، فكان من البداهة أن تخرج خطوط مضيئة أخرى فيه.

لقد خرجت جهود كلّ واحد من أولئك الشعراء في مـجال إنتاج الشعر الحّر الأنكلوسكسوني الكُردي المعاصر بخطوط مضيئة ونابضة بالإشراقات الشِعريّة الملفتة للانتباه، كما مَثَّـلت بحق الإسهامات الجادة في تثبيت النـَفـَسَ الشعريَّ الطويل والخيال العميق، وحَفَّ بلمساته المشحونة بشجى العاطفة المُتدفقة أمورٌ عِدّة مُتعلقة بحيوية المشهد داخل بنية الصورة الشِعريّة للقصيدة.

على الرغم من ظهور هذه الموجة من الاسماء الذين تعاملوا مع شكل الشعر الحّر الأنكلوسكسوني الكُردي غير أنه كان هنالك من

مارسه متأخراً عن غيره، ومن أسباب ذلك أن هؤلاء المتأخرين ظلّوا دائماً حريصين في تجاربهم الشخصيّة على عدم مـجاراة كل ما هو جديد أو مُستحدث أو طارئ من دون التدقيق والاستشفاف تام له، فالخروج المطلق من تقعيدات الأوزان والقوافي بشتّى أشكالهما لمْ يكن أمراً مُستعجلاً وقد احتاج ذلك أمداً من التأني في الآليات التي كانت في الإمكان اتباعها للتعامل مع النمط الشعري المستحدث تعاملاً يخرج منه الشاعر بإنجازات حقيقية تأخذ بناصية الشكل الشعري الناجح.

لمْ يكن الخروج مِن الأوزان الشِعريّة السيلابيّة الكُرديّة وقوافيها في المنطقة الجغرافيّة التي ظهر فيها النمط بسبب مِن جهل المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ بهما، إذ مِن السهل استعمالهما، ولا يحتاج مِن المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ إلى جهد كبير في معرفتهما واتقانهما ومِن النادر أنْ يسمع عن أحد أنه وجد الصعوبة في استعمالهما ولكن ذلك لا يعني أنّ استعمالهما لمْ يكن ليؤدي إلى مضايقة في التعبير الشعري دون تحديد المعنى الشعري أو إطناب يُخَـفِّفْ مِن شِعريّة القصيدة.

لقد خرج الكثيرون مِن الشعراء الكُرد المعاصرين عن استعمال الأوزان والقوافي مِن أجل مُمَارسَة الحُريّة القصوى والأوسع في التعبير مِن كلّ ما يؤدي إلى مضايقة التعبير وإقحامه والسعي الجاد لتحقيق الوظيفة الانفعاليّة للنص الشعري.

جدير بالإشارة أنّ نمط الشعر الحّر الأنكلوسكسوني الكُردي لمْ

يتأتَّ مِن قراءة شعراء أربيل للشعر الحّر الأنكلوسكسوني تحديداً وبتركيزهم فيه تركيزاً مباشراً رغم تطابقهم معه كلياً في بنية الشكل، وذلك أنّ الانتباه الثقافي الشعري للشاعر الكُردي المعاصر عموماً لمْ يكن ضِمن سياق الرؤية المستقبلية القريبة لتجربته الشِعريّة ومعطياتها مع الشعر الغربي عموماً ليوصله بذلك التوسع إلى هذا النمط -الشعر الحّر الأنكلوسكسوني- وذلك بسبب بُعْدِ الاعتقاد باحتمال وجود تَزامُناتٍ في التجربة الشعريّة للشاعر الكردي مع التجارب الشعريّة الغربيّة إذ يتخللها الاختلاف في البعد الجغرافي والتاريخي والثقافي وجميع ما يتحكم في الخلفية الحضارية للمنتج وما يربط كلّ ذلك بعلاقات ذاتية متنوعة. وهنا لا نود أن نستبعد نشاطات المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ المعاصر وبضمنها شعراء أربيل ممن خرجوا بالشعر الحّر الأنكلوسكسوني الكُردي وذلك في قراءاتهم المتفحصة للتجارب الشِعريّة الغربيّة بل الحقيقة هو أن الغالبيّة القصوى من الشعراء الكرد المعاصرين إن لم نقل جميعهم ظلوا على اتصال دائم ووثيق جداً بقراءة التجارب الشِعريّة الأجنبية عموماً والتجارب الشِعريّة الغربيّة خصوصاً، بدءاً بنتاجات والت وايتمان وكافافي ويسنين وإليوت وسان جون بيرس ومایاكوفسكي ولوركا وصولاً إلى جاك بريفير وغيلفك وهنري ميشو وأوكتافيو باث والعشرات غيرهم. وعلى الرغم من كلّ هذه القراءات فإن حضور هذا النمط قد أتى على خلفيّة تطور التجربة الشِعريّة الكُرديّة ذاتها لا بل في الإمكان القول بأنه النمط الشعري الأول

الذي استمد تطوره الشعري أكثر مِن الأنماط الأخرى مِن جوهر التجربة الشِعريّة ذاتها ولكنه كما هو واضح انصب أو بالأحرى وصل إلى الشكل ذاته الذي يسمى بالشعر الحر الأنكلوسكسوني، وعلى هذا النحو لمْ أستسغ له تسمية أخرى غير تسمية (الشعر الحّر الأنكلوسكسوني الكُردي) عينهُ الذي نَمت أصولهُ ونضج في الغرب أولاً. وفي الإمكان أن نعد هذا التغيير الشعري وامتداده نحو الارتباط بالاتجاه الفورمافوني للشعر الكُردي المعاصر ارتباط كلياً أنها في حقيقتها إحدى النقاط المهمة والمحطات المثيرة للانتباه والجدل في التجربة الشِعريّة الكُرديِّة الثالثة التي ظهرت في منتصف الثمانينات ومازالت مستمرة في بعض جوانبها وسنقف عند ذلك برهة مُشبَعَة في الحقل الذي سنخصصه لاتجاهات التجربة الشِعريّة الكُرديِّة المعاصرة في هذه الدراسة.

رابعا: القصيدة المزدوجة

هنالك نمط آخر مِن القصائد وهو ذلك النمط الذي يسعي للمزاوجة بين النمطين السابقين أي مِن الشعر السيلابي والشعر الحّر الانكلوسكسوني، وذلك لأسباب عديدة ويبدو أن أهم هذه الأسباب أن الشعر يبني في هذا المضمار (المزاوجة) استنادا إلى الضرورة في الاستعمال الوزني وفي عدمه وذلك ضِمن القصيدة الواحدة فهنالك أماكن تحتاج إلى البنية الإيقاعيَّة وهنالك أماكن أخرى لا تحتاج إلى تلك البنية وإن الاستعمال الوزني فيها يقحم

التعبير الشعري ويحدّد البني الدلاليّة في الجمل الشِعريّة. ينبغي التذكير أن هذا النمط مِن الإنتاج الشعري هو أضيق الممارسات الشِعريّة المعاصرة وهو متجه في الوقت الحالي نحو الزوال بسبب مِن شكله القلق. لقد ظهر هذا النمط الشعري مع ظهور الشعر الحّر الكُردي الخارج عن الأوزان والقوافي ليحاول أن يوازن بين الاستعمال الوزني وعدمه وليس ترك الوزن نهائيا ومِن الجدير بالملاحظة أنّه سبق قبل ذلك محاولات متفرقة ضيقة هنا وهناك للخروج مِن السنن الوزنية لبيت أو بعض أبيات الخطاب الشعري أو مِن سطر أو بعض أسطر القصيدة و لكن كان ذلك على نحو طفيف جداً.

خامساً: قصيدة النثر الكُرديّة

دخلت قصيدة النثر بمعناها الفني الدقيق إلى الأدب الكُردي متأخّرة موازنة بالشعر الحّر الخالي مِن الأوزان والقوافي والذي أسميناه بالشعر الحّر الأنكلوسكسوني لتطابقه معه في الأسس النظريّة له. ولكن الشعر الحّر الأنكلوسكسوني الكُردي شارك الأنماط الشِعريّة الشعبيّة الخاليّة أيضاً مِن الأوزان والقوافي كالـ(الحيران) مثلاً في تحفيز نسبـي لأرضيّة لظهور قصيدة النثر وتبلورها في الأدب الكُردي المعاصر إذ أن قصيدة النثر شبيهة في بعض أسسها النظريّة وإن كانت يسيرة جدّاً بـ(الحيران).

سادساً: الشعر المركب (القصيدة النثريّة- الحّرة الأنكلوسكسونيّة)

وهو ذلك النمط من القصائد التي تبنى على وفق المزاوجة بين الأنساق التي تكوّن بنية القصيدة النثريّة والأنساق التي تكوّن بنية القصيدة الحّرة الأنكلوسكسونيّة، بيدَ أن هذا النمط مِن القصائد هو مِن أكثر الأنماط قرباً مِن قصيدة النثر ذاتها وهو يموه على القارئ غير المدقق بكونه (قصيدة نثر) ليس إلا، غير انهُ مِن الجدير بالانتباه أن الأنساق التي تشكّل كتلة الوحدات الشِعريّة السطريّة في الشعر الحّر الأنكلوسكسوني هي متقطعة وغير متقطعة أمَّا في قصيدة النثر فإن الأسطر القصيرة المتعاقبة هي كتل متكاملة للوحدات الشِعريّة خرجت في اشكالها الصغيرة. وعلى هذا النحو فإن النمط المختلط هو تكوين خاص تولده التجربة الشِعريّة للشاعر قصداً أو مِن دون قصد ولهُ جمالياتهُ الخاصة بهِ.

سابعاً: القصيدة المنفتحة

وهي القصيدة التي تبنى على أساس الخلط والمزاوجة بين الثالوث النسقي الذي يتكوّن من بنية الشعر السيلابي الجديد وبنية القصيدة النثريّة وبنية القصيدة الحّرة الأنكلوسكسونيّة، جدير بالإشارة إلى أن هذا الانفتاح القائم في هذا النمط مِن القصائد هو مِن أكثر الانفتاحات شمولية موازنة بالأنماط الشِعريّة الأخرى وهو أيضاً من الأنماط التي لا تخلو بنيتها من التمويه على

القارئ غير المدقق بأن يظنها (قصيدة نثر) ليس إلا، غير أننا نجد في هذا النمط المنفتح الشبيه بالشعر المركب في الأنساق التي تشكّل كتلة الوحدات الشِعريّة السطريّة في جسد الخطاب الشعري هي مُتقطعة وغير متقطعة وفي الوقت نفسه متداخلة مع بنى الأنساق القائم شكلها في قصيدة النثر، أمَّا ما نجده في بنية قصيدة النثر الخالصة فإن الأسطر القصيرة المتعاقبة هي كتل مكملة للوحدات الشِعريّة خرجت في أشكالها الصغيرة كما أشرنا إلى ذلك سابقاً سواء أكان ذلك من قبيل الصدفة ودون قصد من قبل الشاعر أو كان ذلك بقصد منه، وبذلك فإن النمط المنفتح هو تركيبة ذات خصوصية أوسع وأشمل ضمن معطيات التجربة الشِعريّة من الانفتاح على الأنماط الأخرى ومن هنا ارتأينا تسمية النمط الشعري هذا بالقصيدة المنفتحة.

المبحث الثامن

إتجاهات التجربة الشِعريّة الكُرديِّة المعاصرة

تبلورت في خضم ظهور الأنماط الشِعريّة الكُرديّة المعاصرة اتجاهات فنيّة متعدّدة، في الإمكان الوقوف عليها واعتبارها المقياس الحاسم لتصنيف الشعر الكُردي المعاصر منذ ظهوره وتطوره، وكثيراً ما اختلطت هذه الاتجاهات بما لديها مِن التيارات بالتصنيف الجغرافي المدرسي الذي ينأى عن التصنيف الفني أو التحديد الجمالي الذي يكون على علاقة مباشرة بجوهر أدبيّة الأدب عموما وشِعريّة الشعر خصوصاً. لقد كان لجهود الأديب محمود زامدار أولى المساعي في تحديد أشكال التغيير في التجربة الشِعريّة الكُرديّة المعاصرة وكان تحديده المبكر، منذ منتصف الثمانينات للرَعيْل الشعري النشط الذي ظهر في أربيل والذي أسماه برَعيْل الطليعة الشِعريّة الكُرديّة المعاصرة، إلتفاتة ذكية تمخضت بحق عن عمق الرؤية إلى التجربة الشِعريّة الكُرديّة المعاصرة السابقة وعن قراءات دائمة لهذا الاتجاه ومتابعات مستمرة لمستجداته وكل ما طرأ عليه من مستحدثات، فكان هذا التحديد من قبل الأديب محمود زامدار للرَعيْل الذي أسماه بـ(رَعيْل الطليعة الشعريّة) أولى الإشارات المهمة حقاً بسمة المميزة والتميز لدى المتتبعين المتمعنين في قضية التجربة الشِعريّة الكُرديّة وفتح باب الجدال

على مصراعيه للبحاثة والدارسين للسعي الجاد نحو التحديد الفني وليس الإيديولوجي لهوية التجربة الشِعريّة الكُرديِّة، وعلى هذا النحو استمرت منذ منتصف الثمانينات الجدالات الكثيرة ومناقشات طويلة في قضية الهوية الشِعريّة عموماً وهوية التجربة الشِعريّة الكُرديِّة خصوصاً ولاسيما ما كان يطرأ عليها من متغيرات ملفتة للنظر ولكن لم تسع تلك الجدالات للظهور منشورة وربما كان ذلك لعدم اكتمال صور محددة تماماً عن نتائج تلك المتغيرات الشِعريّة وما طرأ عليها من مستحدثات أو نظراً للشك في نجاح بعض تلك التجارب.

ولكن كان للأديب والشاعر عباس عبدالله يوسف توجه آخر ليقدم بجدية مفهومه في هوية التجربة الشِعريّة الكُرديِّة من خلال تصنيفه المقتضب والمركز، فقد سعى إلى تصنيف الشعر الكُردي المعاصر على أساس (مـدارس) ثلاث[68] محاولًا الأخذ مِن الملمح الجغرافي أو البياني (مانيفيست) إسماً لكلّ مـجموعة أو مدرسة بحسب تحديده، والإشارة إلى الأسبقيّة التاريخية الفنية في العروج على الحَداثة، وعلى الرغم مِن اختلافنا مع تحديد عباس عبدالله يوسف وملاحظاتنا عليه ولكن سعيه هذا هو أول سعي للتصنيف بعد تحديد رَعيْل الطليعة الشِعريّة الكُرديِّة المعاصرة بحيث يرتكن

68- ب. دوتمير (عباس عبدالله يوسف)، 3 مدارس شعريّة، ئالاي ئازادي (صحيفة)، أربيل، ع: 69، أحد، 1993/4/18

إلى المعيار كما أنه أول تصنيف يجرأ عليه التصريح به أحد الأدباء مِن الكُرد للشعر الكُردي المعاصر ويقترب في الوقت ذاته مِن بعض الملامح التي تميز بعض الشعراء عن البعض الآخر، وجهده فضلاً عن أهميته التاريخية في الأدب الكُردي، هو أحد الملامح الظاهرة في إحساس الأديب الكُردي بالتمايز والتميز داخل الأدب الواحد وتحديداً داخل عالم الشعر الكُردي المعاصر.

لمْ تـظهر إتجاهات التجربة الشِعريّة الكُرديّة المعاصرة وتياراتها استنادا إلى استيغاب الاتجاهات الفلسفيّة أو فكريّة أو إيديولوجيّة وهضمها بالرغم مِن السعي للعديد مِن الشعراء الكُرد المعاصرين إلى التقرب مِن تلك الاتجاهات والاطـلاع عليها كما أنها- أي إتجاهات التجربة الشِعريّة الكُرديّة- أقل التزاما بمذهبيّة المذهب في الإنتاج الشعري وعلى هذا النحو أجد أن الوقت مبكّر لأنْ ترتقي هذه الاتجاهات في التجربة الشِعريّة الكُرديّة إلى (مدارس). فإذا افترضنا جدلاً وَمِن باب الاحتمال الأولي أن مصطلح (المدرسة) مصطلح علمي ضِمن الدخول في سياق الدراسة الأدبيّة وتاريخها، فإن المدرسة يفترض مبدئياً أن تكون لها أسسها وقوانينها الفكريّة أو الفلسفيّة أو الإيديولوجيّة التي تتحول إلى الخلفيّة الثابتة للنمط الأدبي عموماً والتي تتشكّل عبر زمن طويل وتنضج في فترة تاريخيّة معيّنة، قد تكون متأخرة أو متأخرة جداً كما أن القيم الحضاريّة تساهم في تَشَكّيل قوانين الأنماط الأدبيّة المستحدثة ومنها الشعر، كما أن التجربة الشعرية في ذاته دورها البارز في

تشكيل مدرسيّة الشكل الشعري ومِن هذا الاحتمال المطروح وعدم إيماننا بقانون التصنيف المدرسي أصلاً فقد كان مِن الصعب علينا أن نسمي- على سبيل المثال- الاتجاه الذي نحا منحى الشكلانيين أو المدرسة الشكلانيّة- بالـ(الفورماليست) كما يرغب العديدون تسميته بذلك. فالمصطلح بهذه الصيغة يوحي بالانتماء إلى المدرسة الشكلانيّة، وفي حقيقة الأمر ليس هنالك هذا الانتماء ولكن هذا لا يعني أن الشعراء الكُرد المعاصرين على نحو خاص لمْ يعزفوا على الشكل الشعري استنادا إلى تجاربهم وقراءاتهم للتجارب الشكلانيّة المتعدّدة واطلاعهم عليها. إذن هو عزف على الشكل وتحديداً على شكل معين تحدّده التجربة الآنيّة للشاعر وتتشكّل مِنه، وفي الوقت ذاته عدم النأي- في كثير مِن الأحيان- مِن تتبع تجارب الشكلانيّين مِن بعض الشعراء الغربيّين وعلى هذا النحو ليس مِن المستساغ عندي تسمية (فورماليست) بل الأدق والأصح (الفورمافون - Formaphon) الذي أوحي بهِ إلى العزف على الشكل الشعري وليس الشكلانيّة. إن غياب المدارس الفلسفيّة والإيديولوجيّة والفكريّة التي لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالصّياغة الأدبيّة- في عالم الشعر الكُردي المعاصر ليس شيئاً غريباً، فالغالبيّة العظمي مِن الآداب الشرقيّة، وإلى حّدٍ ما في بعض الآداب الغربيّة كذلك، ليس فيها هذا الحضور، وهو لا يؤثر على أدبيتها وجوهرها الفني قط سوى أنّه ينأي عن إعطاء صورة محدّدة يمكن أن يلتفت إليها دارسو الأدب ومِنهم دارسو الشعر ثمّ ليعسر حالها على بعض منهم ممن

يستندون على المبدأ الفلسفي الفكري على نحو بحت في التصنيف الأدبي ودراسته ودراسة مذاهبه. ومع أن الشعراء الكُرد كغيرهم مِن شعراء كثير مِن الآداب الأخرى لمْ يولوا اهتماماً بما هو معروف بالمدرسة الفلسفيّة أو الفكريّة أو الإيديولوجيّة ولكن في الوقت ذاته اهتموا اهتماماً واضحا بالبنى المعرفيّة التي شكّلت التصور الشعري لديهم وهذه البنى المعرفيّة، وهي بنى غنيّة في ذاتها،- أوصلتهم في بعض الأحيان إلى الوقوف عند بعض الإيديولوجيّات أو ما يعرف بالمدارس الفكريّة والفلسفيّة وممارسة الكتابة الشِعريّة قريباً مِنها ولكن ظلت هذه الممارسة غير ناضجة إذا ما استثنينا إلى حّدٍ ما تيار الفكر القومي. فعلى سبيل المثال ظلت الممارسة الشِعريّة ضعيفة العلاقة بالفكر الماركسي إلا استثناءات مِن الجهود الشِعريّة كبعض جهود رفيق صابر مثلاً حيث اقتربت مِنها ولكن تلك الجهود المبذولة لمْ تشكّل ظاهرة فنيّة مِن ظواهر الشعر الكُردي المعاصر عموماً رغم حضور حركات سياسيّة و تيارات فكريّة كُرديّة متعدّدة اتخذت مِن الفلسفة الماركسيّة مبادئ لها محفزة إياها الدخول في المضامير الفنيّة لها.

لا يؤول سبب تسميتنا للظواهر الشِعريّة بـ(الاتجاه) بدلاً مِن (المدرسة) أو تسمية مـجرورة إلى (مدرسة شكليّة) محدّدة بسبب مِن ما أوردناه فحسب، بل هنالك أيضا سبب آخر يتعلق بفهم الشكل الشعري ذاته، إذ لمْ يُتفهم أي شكل شعري محدّد في عالم الشعر الكُردي المعاصر بوصفا أنّه في الإمكان ممارسة الحَداثة في

إطارها بقدر ما اعتبرت أن الخروج مِن اتخاذ شكل شعري إلى شكل شعري آخر توسع مِن للممارسة في الحَداثة وكشفها وهذا ما يلاحظ ضِمنا مِن آراء عدد غير قليل مِن الشعراء الكُرد المعاصرين ويلاحظ في الوقت نفسه بوضوح لا شكّ فيه في الإنتاج الشعريّ ضِمن العقود الثلاثة الأخـيرة مِن القرن العشرين. وعلى هذا النحو تجد إننا فضلنا تسمية الفورمافونيّة وهي توحي إلى العزف على الشكل بدلاً مِن الفورماليستيّة وهي ممارسة الشكل وفقا لالتزامات المدرسة الشكليّة عموماً. ونجد أنّه مِن الخطورة اتخاذ تسميات لظواهر التجربة الشِعريّة الكُرديِّة المعاصرة وما لها مِن اتجاهات بمعزل عن جوهر سِماتها وخصائِصها الفنيّة بتحديد كامل وما يشكّل مرجعيّاتها.

هنالك أربعة اتجاهات تاسست عليها الشِعريّة كُرديّة منذ سنة 1969 إلى الآن وهي ذات ملامِح بارزة يمكن ملاحظتها لو استقريء على نحو دقيق، وفي الإمكان تسمية كل اتجاه منها بالشكل الآتي:

1- الاتجاه الإيديافوني (Ideaphonisem) أو اتجاه العزف الفكروي

2- الاتجاه الفورمافوني (Formaphonisem) أو اتجاه العزف الشكلي

3- الاتجاه السينتافوني (Synthaphonisem) أو اتجاه العزف التركيبـي

4- الاتجاه الأوبفورمافوني (Oppformaphonisem) أو اتجاه

العزف على الشكل المفتوح.

وليس كلّ اتجاه مِن هذه الاتجاهات حكراً على عدد محدّد مِن الشعراء بل إن أغلب الشعراء الكُرد المعاصرين مارسوا الكتابة في الاتجاهات الأربعة أو على الأقل في أثنين مِنها، ولكن في الوقت عينه نجد أن هنالك شعراء التزموا باتجاه شعريّ معين ومارسوا الإنتاج الشعريّ فيه بل هنالك مـجموعات تقوم لدى كّل واحد مِنها اتجاه معين مِن الاتجاهات الأربعة المذكورة حتى أن التأسيس في مـجاله أي الاتجاه تؤول إليهم. وسنقف فيما يأتي على ذكر كلّ اتجاه مِن الاتجاهات الأربعة المذكورة مع بعض التفاصيل عَلى حِدة.

أولاً: الاتجاه الإيديافوني Ideaphonisem

وهو الاتجاه الشعريّ الذي تكوّن ونشأ مع نهاية الستينات وبداية السبعينات مروراً بمنتصفها وفي الإمكان أن نحدّد بداية الثمانينات بذروة الخط البياني الذي وصل إليه. وجوهر هذا الاتجاه هو التمحور حول فكرة محدّدة أو حالة معيّنة أو موقف والسعي الملحّ للتعبير عنه بأدق ما يروم الشاعر ذاته من دقة. ومِن أهم سمات هذا الاتجاه الوضوح. ويمكن القول أنّ الشعراء الكُرد المعاصرين بدأ أغلبهم بهذا الاتجاه وهو أقرب الاتجاهات مِن الحَداثة الأولى على المستوى اللغوي خصوصاً. ولقد التزم بهذا الاتجاه شعراء كُردستان جلّهم أمداً ليس، بقصير وهنالك مِن تركه إلى اتجاه أخر. ولكن مِن الملاحظ أنّ الغالبيّة مِن السليمانيّة

وكرميان التزموا بهذا الاتجاه سوى استثناءات قليلة جداً- ومازال الكثير مِنهم يكتبون باللغة الشِعريّة ذاتها التي نمت في السبعينات والتي كانت خصوصيّة مِن خصوصيّة هذا الاتجاه. لقد أسلفنا أنّ غالبيّة الشعراء المعاصرين الكُرد مارسوا الكتابة في هذا المجال ولكن في الإمكان أن نحدّد بعض الأسماء ضِمن الذين مارسوا الدور الريادي فيه وهم: لطيف هلمت، جلال ميرزا كريم، عبدالله بَشيو، شيركو بيكس، فرهاد شاكلي، محمد حمه باقي، فيصل مصطفى، عبدالرحمن مزوري، جميل رنجبر وحسيب القرداغي، كما أنّ مِن الأسماءِ المتقدمة الأخرى التي في الإمكان ملاحظتها في هذا الاتجاه هم جوهر كرمانج وسلام محمد وسامي شورش وسعدالله بَروش وأزي كوران ودلشاد مريواني وصولاً إلى أسماء الرعائل المتأخرة كنوزاد رفعت وحمه سعيد حسن ورفيق صابر وجلال برزنجي وكريم دشتي وغيرهم، على أنّه مِن الجدير بالإشارة إليه أنّ لطيف هلمت منذ مجموعته الشعريّة الأولى (الله ومدينتنا الصغيرة) إلى جانب الجّهود الشِعريّة لعبدالله بَشيو والذي وصل عنده الخط البياني لهذا الاتجاه إلى ذروته- إن صح التعبير، وذلك على نحو خاص في مجموعته الشعريّة (لا تمر ليلة إلا وأحلم بكم) وكذلك جهود شيركو بيكس الشِعريّة ولاسيما في مجموعتيه الشعريّتين (هودج البكاء) و(بالنار يرتوي ظمأي) قد تقدموا في خطواتهم ضِمن هذا الاتجاه فإن مِن بين هذه المجاميع الشعريّة ظهرت مجاميع أخرى عاليّة المستوى وذات قيم فنيّة و أهميات خاصّة وتأثيرات متميزة

في الشعر الكُردي ومسيرته كمجموعة (مشروع انقلاب سري) لفرهاد شاكلي و(غابة ذلك السفح)[69] لنوزاد رفعت و(الموعد)[70] لمحمد حمه باقي و(ليالي الوحدة)[71] لسعدالله بَروش ومجموعة (رقصة ثلوج الأمـاسي)[72] لجلال برزنجي إضافة إلى مجموعتي عبدالرحمن مزوري (مِن حب المصابيح القديمة)[73] و(مرّة للناس عذبة لي)[74] وكذلك مجموعة (حب)[75] لفيصل مصطفى، لقد امتد هذا الاتجاه فيما بعد إلى شعراء عديدين مارسوا الكتابة فيه بجدارة متميّزة مِنهم فريدون عبدول برزنجي وجمال غمبار وخبات عارف ومهاباد قرداغي وكزال أحمد وقوبادي جلى زادة وفاتح عزالدين ومحمد عمر عثمان ودلاور قرداغي بل إن سلسلة الأسماء هذه قد تطول كثيراً إن ذهبنا بعيداً في إحصائها بدءاً بصلاح رؤوف

69- نوزاد رفعت، غابة ذلك السفح، أربيل، 1978.

70- محمد حمه باقي، الموعد، مؤسسة الثقافة، سليماني،1980.

71- سعدالله بَروش، ليالي الوحدة، ليالي الوحدة، شارواني، أربيل،1980.

72- جلال برزنجي، رقصة ثلوج الأماسي، جمهور، الموصل، 1979.

73- عبدالرحمن مزوري، مِن حب المصابيح القديمة، الحوادث، بغداد، 1980.

74- عبدالرحمن مزوري، مرّة للناس عذبة لي، الحوادث، بغداد، 1988.

75- فيصل مصطفى، حب، دار الحريّة، بغداد، 1978.

وبهات قرداغي وكوشاد حمه سعيد وصولاً إلى لطيف حسن وكمال ميراودلي وإحسان فؤاد. وفي الإمكان أن نحدد أهم سمات هذا الاتجاه في الأمور الآتية:

أولاً: سهولة اللغة ووضوحها

ثانياً: الابتعاد عن كلّ صورة شِعريّة تخلّ بالمعنى الشعري

ثالثاً: الاهتمام بالرؤية الشِعريّة ووضوحها ولكن ضمن الأقنعة الشِعريّة وبموازاتها

رابعاً: الابتعاد عن المشاهد السرياليّة

خامساً: الاعتناء بالمَشاهد الرومانتيكيّة الشفيفة

سادساً: بروز العاطفة على نحو واضح

سابعاً: الدقـّة في اختيار الموضوعات الدالّة

ونورد هنا قصيدة لـ(عبدالله بشيو) بعنوان (الامتزاج) مثالاً للنمط الإيديافوني مِن الشعر الكُردي المعاصر:

((لا أدري كيف أمتزج بك؟!
إن كنت جنة،
فقولي لي،
كي أسجد لكلّ الآلهات
إن كنت جحيماً فقولي لي
كي أملأ الأرض بالجرائم
لا أدري كيف أمتزج بكِ؟!
إن كنت وطناً محتلاً، فقولي لي

كي أجعل جِلدي راية لكِ
وإن كنت مثلي غجريّاً
فارسمي لي حدوداً
واجعلي مِني وطناً لك))[76]

في منطقة بهدينان والذي كان للاتجاه الإيديافوني حضوره المتميز بدءاً بنتاجات الشاعرين عَبدالرَحمن مزوري وَفيصل مصطفى إلى جانب أعمال شِعريّة للأديب صالح اليوسفي وبدرخان سندي وخليل دهوكي وصديق شرو ومحفوظ مائي ومحسن قوجان وفهيل آميدي (1951- 1982م) ورمضان عيسى وصولاً إلى الشاعر مؤيد طيب وهو أحد الشعراء الذين نضج لديهم الاتجاه المذكور على نحو متميز وأحمد قرني وسعيد ديرشي وأديب جلكي وهيفي برواري، هذا إضافة إلى شعراء آخرين مِنهم ذارو دهوكي وس. دلذان (سعدالله آفدل1960-1988م) ونجيب بالايي وهزرفان عبدالله وحسن سليظاني وكثيرون غيرهم وصولاً إلى الأقرب معاصرة في الساحة في الثمانينات كـ(بيار بافي) على نحو خاص حيث القصيدة لديه مكرّسة جلّها مِن الكلمة الأولى إلى الأخيرة مِنها لخدمة فكرة شِعريّة أو حالة واحدة محدّدة تحديداً دقيقاً وموضوعة بعِناية ملحوظة. ونقدم هنا ترجمة لقصيدة (كلّ ليلة) للشاعر (بيار بافي) مثالاً للنمط الإيديافوني في منطقة بهدينان:

76- عبدالله بشيو، ما من ليلة تمرّ إلا وأحلم بكم، (مجموعة شِعريّة)، بغداد،1980م، 152.

((إن أخذك النوم حتّى الصباح
مِن دون أن يفاجئك مارد ما فيوقظك
ليستجوبك... مَن إلهك؟
مَا اسمك الثلاثي؟
إعلم إذ ذاك
أنك أنت أيضاً مارد
أو أنّك ذو حظٍّ سعيد))[77]

لقد استمر هذا الاتجاه الشعري فيما بعد عند شعراء كثيرين امتدت بهم الحياة إلى خارج كردستان ولاسيما الغرب بل وما زالوا مستمرين في جهودهم تلك في العطاء بدءاً بعبدالله بشيو وفرهاد شاكلي، وعَبدالرَحمن مزوري وصولاً إلى خبات عارف وسعيد ديرشي ونجيب بالايي وهيفي برواري ولكن ضمن تباينات واضحة لديهم من حيث الكّم والنوع.

ومما يجدر الانتباه إليه هو أن هذا النَمط مِن القصائد قَد وجَدَت تَجلياتها عِند شعراء في مِنطقة كرمشان وَكذا الحَال نسبيّاً مَع قلة قليلة جداً مِن الذين يَكتبون الشعر في الشمال باللّهجة الدُمَليّة (الزَازَائيّة) وينشرونه هناك وإن كانت تلك القصائد قليلة جداً.

إن المَلامح الأوسَع لهذا النَمط الإيديافوني مِن القصائد قَد وجَدَت

77- بيار بافي، ليالي الأرق، إتحاد الكتاب الكرد في دهوك، دهوك، 2001، 124.

تَجلياته المشرقة وإفرازاتها الأوفر على نحو آخر فيما بَعد وإن كان ذلك متأخراً وذلك عِند الشعراء الذين يَكتبون في شمال كردستان وغربه وهو في تَطور مَلحوظ لابد مِن متابعته ودراسته بعمق ضِمن سياق الامتدادات الحقيقيّة للقصيدة الكُرديِّة المعاصرة مِن النَمط الإيديافوني وَلعل شطراً ليس بصغيرٍ مِن الأعمال الشِعريّة للشعراء أسكري بيوك وأحمَد الحُسَيني وَتَنكزَار مَاريني وَ ورويَاري آمَدي (مروان عثمان) وهوشَنك بروكَا وحَكيم صَفقان وَحسن قايا وجمال باللقايا أمثلة واضحة للتجارب الجيدة والناجحة لتلك التجليات في مضمار النمط الإيديافوني مِن الشعر الكُردي المعاصر في شمال كردستان وغربه أو من كانوا في ضمن الإتحاد السوفياتي السابق.

ومِن الجدير بالإشارة أنّ هذه التَجليات للنَمط الإيديافوني للشعر الكُردي المعاصر ليست بمعزل عن تأثيرات متباينة ولكن مباشرة جداً للشعر العربيّ المعاصر في الشعراء الذين ينتمون في أصول ثقافاتهم وروافدها إلى الجزء الغربيّ مِن كُردستان. وكذلك إلى تأثيرات متباينة ومباشرة تماماً للشعر التركيّ المعاصر في الشعراء الذين ينتمون في أصول ثقافاتهم وروافدها إلى الجزء الشماليّ مِن كُردستان.

وكمثل الشعر الكُردي المعاصر المنتج في المنطقة الوسطى من كردستان فإن ما أنتج في شمال كردستان وغربه مسبغ بمَلامح شفيفة مِن تأثيرات متباينة للشعر الغربيّ في شعرائه، علي أنني

هنا أستبعد قيام الشعراء الكُرد المعاصرين ممن ينتجون في شمال كردستان وغربه ما سوى استثناءات قليلة جداً منهم في أنهم تابعوا حقاً النمط الشعري المنتج من الاتجاه الإيديافوني مِن الشعر الكُردي المعاصر في المنطقة الوسطى من كردستان أو على الأقل ما أنتج منها في بهدينان أو وقفوا حقاً علي قراءات متأنْيَّة له، على نحو منتظم أي خطوة بعد خطوة منذ نشوئه إلى الآن أو علي الأقل ضمن ما كتب على يد شعرائها بين الأعوام 1969 و1983 من القرن العشرين ضمن النتاجات الشِعريّة الفذة والإنجازات الكبيرة من نَمط الاتجاه الإيديافوني، وذلك لأسباب كثيرة وَرئيسة.

ثانياً: الاتجاه الفورمافوني Formaphonism

وهو الاتجاه الذي ظهرت بوادره الأولى مع منتصف السبعينات ولكنه لمْ ينضج إلا مع منتصف الثمانينات، أي مع السعي الجاد إلى إهمال بنية الأوزان والقوافي إلا ما خلا مما ورد منها عفو الخاطر، وعلى هذا النحو يمكن أنْ نقسم حضور هذا الاتجاه في الأدب الكُردي على مرحلتين اثنتين، جدير بالإشارة إلى أنّ هذا الاتجاه قد تبلورت إرهاصاته عند نهاية مرحلة الحَداثة الثانية وفي مرحلة الحَداثة الثالثة بتمامها وقد ظل هذا الاتجاه السمة الرئيسة والمركزيّة للحَداثة الثالثة التي أنتج النمط الشعري الأنكلوسكسوني الكردي، أمَّا مرحلتا ظهوره فيمكن ملاحظتهما كالآتي:

المرحلة الأولى؛ ويمكن تسميتها بـ(مرحلة النشوء) وهي تبدأ

مع الثلث الأخير مِن السبعينات وصولا إلى منتصف الثمانينات وَالمرحلة الثانية؛ هي مرحلة التكوين والنضوج حيث ظهر أكثر مِن تيار فيها وفي الإمكان تسميتها بـ(مرحلة الانعطافة في الشعر الكُردي المعاصر) وهي تبدأ بالثلث الأول مِن الثمانينات أو في حدود منتصفها. صعوداً إلى التسعينات ثمّ الدخول إلى العقد الأول مِن القرن الحادي والعشرين.

إن الذين مارسوا الإنتاج الشعري في الاتجاه الفورمافوني لا يقلون مِن حيث العدد عن الاتجاه الأول (الإيديافوني) على أنّه مِن الملاحظ أنّ الذين مارسوا الإنتاج الشعري في مرحلته الأولى هم عدد ضئيل ولكن إنتاجهم انصبّ في تيارين مهمين: ويمكن أن نسمي التيار الأول الفورمافوني الوزني و كما يمكن أن نسمي التيار الثاني بالتيار الفورمافوني المتحرّر.

أ: المرحلة الأولى: النشوء

1: التيار الفورمافوني الوزني

فأمَّا التيار الأول الفورمافوني الوزني فقد حاول الاغتناء إلى حَدّ إقحام لغة تسعى إلى الشِعريّة في إطار الاوزان وهذا ما جعل من الأعمال الشِعريّة المنتجة عدم تحقيق ذلك الشكل الشعري الموسوم بتمامِه بل بذلك الحدّ الذي جعلهُ تياراً رغم حصر الخطاب ببنى الأوزان، وذلك ضِمن المرحلة الاولى لهذا التيار وسعيهم إلى

فتح مَسارات له، أما التيار الثاني مِن المرحلة الأولى، ففي الإمكان ملاحظة بوادره في النتاجات الشِعريّة لكّل مِن أنور قادر جاف وعلى نحو خاص في مجموعته الشعريّة الرائدة (الإعصار)[78] وَشيركو بيكس وَلاسيما في مجموعته الشعريّة (أنشودتان جبليتان)[79]، ويمكن أن نستشهد بمقطوعين لشاعرين مِن هؤلاء الشعراء مثالاً للإنتاج الشعري الفورمافوني الوزني في بداياته وتَكوينَاته الأولى:

أولاً: مقطع مِن قصيدة شيء مِن مذكرات موجة لـ(أنور قادر محمد)

((كنت موجة،
قد حملت أحاسيسها على راحتي
تَقدّمت الأمواج
نحو المَصَب، تَقدمت نَحو الاحتفاء بالمَوت
جذوري حَيّة
يَنبعث مِنها الضياء))[80]

78- أنور قادر محمد، إعصار، بغداد، المجمع العلمي الكُردي، 1978م.

79- شيركو بيكس، أنشودتان جبليتان، الأعمال الشِعريّة الكاملة، مـج2،ستوكهولم، 1997.

80- أنور قادر محمد، إعصار، المجمع العلمي، بغداد، 1987، 69.

ثانياً/ مَقطع مِن قصيدة (الهجر) لـ(شيركو بيكس)

((مَنحت رَأسك للرياح،
فَحولَتها إلى
عَريشَة تلك القمم الطالعة عَلى سهول مرآة العشاق
لمْ تَكن تَعرف
لمْ تَكن تَعرف أنّ رَأسك غمَامة
تحرّكه عَواصف صَهيل البَيارق
لكنك تَعرف أنّ عَليك
أنْ تَدخل إلى ظلام عَينَيك...
وَتشعلينَ بكاءَك))[81]

2: التيار الفورمافوني المتحرّر.

أمَّا التيار الثاني وقد أسميته بالتيار الفورمافوني المتحرّر فهو التيار الذي خرج عن بنية الأوزان والقوافي تماماً في سعيه إلى تغيير اللّغة الشِعريّة للنص الشعري المنتج وظهرت بوادره على نحو أوضح في العمل الشعري (الطمى نيتي) لعباس عبدالله يوسف وأخذت تجلياتها المتكاملة عند العمل الشعري (إحتراق الألوان) لدلشاد عبدالله.

81- شيركو بيكس، أنشودتان جبليتان، الهجر)قصيدة (الأعمال الشِعريّة الكاملة، مـج2، ستوكهولم، 1997.

وبالرغم مِن كون التيار الأول مِن المرحلة الاولى مِن الخطّ الفورمافوني عملت على السعي إلى ترسيخ شكل آخر مِن التعبير الشعري ولكن ذلك لمْ يشكل المنطلق الحقيقي لشعراء المرحلة الثانية وذلك لأنّ نتاجات هذا التيار الأول مِن المرحلة الاولى ظلّت أسيرة للمواضعات الإيقاعية المتقدّمة مِن المرحلة الكورانيّة وما تلتها مِن متأخري رَعيْل شعراء الظاهرة الكورانيّة التي أشرنا إليها فيما سبق وهذا ما جعل مِن التجربة التعبيريّة للشاعر مقصورة في حدود ضيّقة ولمْ تستطع أنْ تجد بوصفها اتجاهاً شعريّاً امتدادات لها أو أن تكون أساساً للمرحلة الثانيّة. وعلى هذا النحو لمْ يستمر التيار الفورمافوني الوزني سوى سنوات معدودات لينتهي مع قوة التيار الثاني مِن الاتجاه في مرحلته الأولى، وعلى هذا النحو لمْ يلتفت إليه شعراء المرحلة الثانية وهم شعراء الحَداثة الثالثة بالطبع ولذلك كان ظهور نمط الشعر الحر الانكلوسكسوني على أيديهم امتداداً طبيعياً للتيار الثاني فقط الذي جانب بنية الأوزان والقوافي ولمْ يَهتم بهما في التعامل مع اللغة الشِعريّة، فكان في نظر رواده ضرورة تاريخيّة للشعر الكُردي لاكتساب تلك الحريّة الكاملة في التعبير وبذلك في الإمكان اعتبار العمل الشعري (الطمى نيتي) للشاعر عباس عبدالله يوسف الجذور الحقيقيّة التي ظهرت في أواخر السبعينات لهذا النمط الشعري المتجه نحو الاتجاه الفورمافوني ومِن ثمّ الحَداثة الشِعريّة الثالثة ويمكن أنْ نستشهد بمقطع مِنه مثالاً لهذه الجذور وقد ولدت في هدوء وهي تحمل

روح هذا النمط إلى الحَداثة الثالثة حيث كان يحفُّها عمق التجربة وقوة الانطلاق:

((كأنه الصباح،
أستضئ
أكثر دفئاً وأكثر ضياء،
حَلّقتُ فتحيرت الطيور جميعها.
الحياة لا تستحق النكوص والبكاء،
الإنسان سلبني إياهما أيضاً.
هذا الصباح سأستحيل جمرة،
أشتعل أكثر مِن جميع جمرات الموقد))[82]

ب: المرحلة الثانية: الانعطافة في الشعر الكُردي المعاصر

أما المرحلة الثانية للنمط الفورمافوني والتي بدأت بمنتصف الثمانينات ومنبعها الوسط الشعري في أربيل على نحو خاص فإن أسماءها كثيرة ولكنها مهمّة في الوقت ذاته لأنها شكّلت الحَداثة الشِعريّة الثالثة وانعطافة في تغيير الكتابة الشِعريّة الكُرديّة وشكلها. وهم على نحو خاص: هاشم سراج، عباس عبدالله يوسف، جلال برزنجي، دلشاد عبدالله، إسماعيل برزنجي، محمد باوكر، وأنور مصيفي ونوزاد على وصباح رنجدر. هذا إضافة إلى جهود

82- عباس عبدالله يوسف، الطمى نيتي، أربيل، كردستان،1980م.

آزاد دلزار فضلاً عن إسهامات عدد من الشعراء الشباب في ذلك السياق لاحقاً. ولقد امتد هذا الإتجاه لاحقاً ليكون سمة شاملة لنتاجات عدد غير قليل من الشعراء كعبدالمطلب عبدالله المتعدد المستويات والثر في تجربته الشعوريّة وكانت سعة ثقافته وثراء رؤيته الشعريّة أن حفه في رؤيته الشعريّة وناله حسن الذي سعى إلى كشف عوالم أخرى والاستنفاذ إليها وقادر مينةالذي غامر في انتاج الصورة الذهنيّة، أو مثل سامي هادي الذي حاول ترقيق المشهد الشعري على نحو أكثر دقة، ساعياً إلى الحفاظ على التوازنات الخلاقة بين روح اللغة الشعريّة وعوالمه.

ونجد أنّ آفاق هذا الإتجاه ممتدة إلى مراحله المتأخرة من جهود زانا خليل وصولاً إلى نامق هورامي. ولقد حاول الكتابة في هذا المجال آخرون بين من نجحوا في ذلك ومن ظلت نتاجاته مرتكنة إلى عدم النضوج.

لقد انعكست هذه التجربة منذ منتصف الثمانينات على الوسط الشعري في السليمانيّة سريعاً وكانت لبرزان هستيار جهود ناجحة وخلاقة فيه.

كما انعكست هذه التجربة على شعراء منطقة بهدينان أيضاً وفي الإمكان أنْ نَعُدَّ جهود مُحسن قوجان وهزرفَان وسَلمان كوفلي وشُكري شَهبَاز وفَاضل عُمر وَعَارف حيتو، أهم الأسماء الشِعريّة التي مَارست بجدارة الإنتاج الشعري قبل غيرهم زمنياً ضِمن الاتجاه الفورمافوني في منطقة بهدينان، حيث أصبح الشكل الشعري لديهم

يهتم به، ويركزون عنايتهم عليه وهم في الحقيقة أن هذه الأسماء الستة هي أول تجمع شعري يمتلك خصوصيّاته الحقيقيّة ويتفرد بها في بهدينان وذلك بعد أنْ كان قد شمل الاتجاه الإيديافوني في المدّة السابقة عليهم جلّ الساحة الشِعريّة فيها، وهم بذلك التأسيسيون الحقيقيّون للاتجاه الفورمافوني في منطقة بهدينان.

ومن اللافت للنظر أن هذه الحركة الحداثوية لم تعمد في البداية كما هو واضح إلى استصدار البيانات الشِعريّة التي تبين مضامين مشروعها التغييري ذلك، والأرجح أن ذلك كان لثلاثة أسباب رئيسة وهي:

أولاً: الركون إلى الاعتقاد الجازم أن استصدار كتابات غير شِعريّة على شكل البيانات عن كل تجربة شِعريّة سيكون في كل الأحوال استباقاً على العملية الإنتاجية الأدبية اوقد لا يخرج من منتجيها ما قد يكون مأمونة العواقب من حيث الفجوات التي ستفتحها تلك الكتابات البيانية والتي ستؤدي بذلك إلى فجوات أوسع في بنية أصل التجربة ذاتها وبذلك تتحول أبعاد تلك الكتابات إلى نوع من التكهنات والتسرع للحديث عن ممارساتهم مما ينعكس على الخطوات المقبلة من التي تتعاقب ضمن آليات نمو التجربة وتطورها.

ثانياً: لمْ يقم الشعراء بالتسرع في استصدار البيانات الشِعريّة احترازاً من وقوع نتاجاتهم الشِعريّة في قوالب جامدة أو انزلاقها إلى التقنين الذي يؤدي بنصوصهم إلى نوع من النمطية الكليَّة التي

ترتكن إلى الإغلاق وتؤدي بنتاجاتهم إلى النأي من التحرر والبقاء في التقعيدات التي تفترضها أصول مضمون البيان الشعري ومواضعاته.

ثالثاً: التحفظ من تكرار ما حدثت مع البيانين السابقين لهما اللتين كانتا فارغين من المحتويات الأصيلة التي كان في الإمكان أن تحفز القصيدة الكُرديَّة نحو آفاق أفضل وأوسع مما سبق عليهما.

رابعاً: إشكالية نشر أي بيان شعري يتمحور موضوعها الرئيس حول التحرر من القيود المعمول بها في ظل نظام قمعي واستبدادي قائم على مُصَادَرة الحريات الفردية والجماعيَّة وعدم التهاون في التعامل الشديد معهم. وفي منطقة بهدينان ظهرت جهود مـجموعة أخرى مِن الشعراء النشيطين في منتصف الثمانينات صعوداً موازاةً مع الشعر الكُردي في وفي الإمكان اعتبارهم الرَعيْل الطليعي في بهدينان والذي ستمتد تأثيراته في التسعينات إلى شباب آخرين يمارسون الإنتاج الشعري في منطقة آكري (عقرة) وهم يتسمون بنشاط حي ولديهم تجارب جيدة في هذا المضمار، إذ أن النمط قد تطور في لديهم في آفاق جديدة لها وقد كانت جهود الأديب الناقد آزاد دارتاش أحد أهم المحركين لها والمشجعين لأفراها. وعلى عكس غيرهم في بهدينان فقد أصدرت هذه الجماعة بيانهم الخاص بهم الذي يقدم هوية مفاهيمهم الشاملة عن الشعر والتجربة الشعرية. وقد استمر هذا الاتجاه الشعري في بهدينان على نحو عام عند شعراء كثيرين ظهروا في المنطقة كبشير مزوري وشمال آكريي وأمير فندي مثلاً ومازالت جهود هؤلاء الشعراء في صعودها ونموها الدائمين.

ج: التيارات الشكليّة للاتجاه الفورمافوني

هنالك عدّة أنماط شكليّة للقصيدة الفورمافونيّة الكُرديِّة المعاصرة، ولكن أبرزها اثنان وهما: الصورة السينتيمينتالية النسقية والصورة السينتيمينتالية الباطنيّة

1ـ الصورة السينتيمينتالية النسقية

وهو النمط الذي يركز تركيزاً شديداً ومباشراً في النسق اللغوي الذي يُكوّن السياق الشعري للخطاب، إذ يعمل على إنزياحات في بنى التجاور التقليدي للكلمات والجمل وشبه الجمل التي تقوم بتجسيد الحالة الشِعريّة وذلك بهدف اكتساب مدى أبعد لشِعريّة الخطاب وتقويماً له، ومِن الشعراء الذين برزوا في هذا المجال هاشم سراج وأنور مصيفي، هذا وليس هنالك مِن معيار دقيق ومحددٍ لتلك الانزياحات في تركيزها أو مدياتِها في خلق العلاقات المتآلفة بين كلّ دالّ ومدلول مـجانب لدالّ ومدلول آخر، ولا شك في أنّ الغياب الطبيعي لذلك المعيار قد دفع بالعديد مِن الأنساق اللغويّة في قصائد عديدة- وبعضها جيدة على نحو عام- إلى انحرافات غير معقولة بين الدالاّت والمدلولاّت إزاء نظيراتها وهذه العمليّة أدت على نحو مباشر إلى ظهور الغموض في تلقي الحالة الشِعريّة.

وعلى الرغم مِن خطورة الالتزام بهذا التيار حيث غياب المعايير في نِسب الانزياحات اللغويّة الشِعريّة والتعامل مع المطاطيّة اللغويّة -إن صَحّ التعبير- والمغامرة في تجسيد الحالة الشِعريّة، ولكن هذه

الممارسة أغنت العالم الشعري الكُردي المعاصر وتراكيبه، إذ لا شك في أنّ الخطاب الشعري كيان لغوي قبل كلّ شيء وهو البنية التي تتبلور أنساقها في التلقي قبل أي شيء.

2 ـ الصورة السينتيمينتالية الباطنية

لمْ يقف أصحاب هذا النمط في حدود التغييرات الأولية بل عرَّجوا في كثير مِن الأحيان نحو الانحراف عن المطروح التقليدي للفكرةِ أو الأفكار التي يتضمنها الخطاب الشعري إلى الحالة أو الحالات وفي بعض الأحيان- وهي قليلة جداً إلى فكرة أو أفكار ما بهدف تجسد الشكل الباطني للمعنى الذي تتضمنه القصيدة، وفي الإمكان أنْ نعطي قصيدة (ظل الألوان) للشاعر جلال برزنجي، مثالاً على ذلك:

((في ضَجَري هذا
أحتاج إلى الوَقت
إنْ تُفَارقي المكان
سَتُؤلِمُكِ جُذورُكِ المُستَأصَلة
وَتَتَشَعَّبُ ظِلالُ الريْح.
في ضَجَري هذا
أحْتَاجُ إلى الوَقتِ
للنُزُوْل نَحْوَ أعْمَاقِي

لِمَزْجِ الظِّلال بِـالألوان))[83]

ومِما لابد مِن قوله هو أنّ مَلامحاً شفيفة جداً مِن قصائد على شكل هذا النَمط قد ظهرت في الشعر الكُردي المعاصر، كما قَد وجَدَت لذاتها تَجليات أخرى وعلى نحو شبه مخالف فيما بَعد في الشعر الكُردي المعاصر عينه وإن كانت مَلامح تلك التَجليات حديثة الأفق ومتأخرة بَعض الشيء وذلك في مِنطقة كرمشان وكذلك الحال وجَدَت هذا النَمط الفورمافوني مِن القصائد مِن تَجليات أخرى عِند الشعراء في شمال كردستان وغربه ولكنها ظلّت أيضاً في خطواتها الأولى ومتأخرة الحضور موازنة بمثيلتها التي ظهرت مبكرة في وسط كردستان، ولكن بالرغم من ذلك فإن هذه الظاهرة الشعريّة تستوجب متابعة معطياتها بدقة ودراسة إفرازاتها ضِمن سياق تجليات متعددة المستويات للقصيدة الكُرديّة المعاصرة فهو نَمط ذو طموح خاص يعزف بحريّة على شكل شعري معين ليتمظهر على طابع متميز يدخل في ظل الفورمافونيّة المشار إليها. ومِما لابد مِن الإشارة إليه هو أنه ليسَ ثمة مِن شعراء الكُرد المعاصرين مِمن ينتج الشعر في شمال كردستان وغربه يختص بكتابتة هذا النَمط الشعريّ بل إن مَلامح تلك التَجليات وتمظهراتها النسبيّة والمحدودة متناثرة على شكل قصائد متكَامِلة أو مقطوعات مِن القصائد موزعة مابين مجموعة شبه محدودة من الشعراء وَإن كانت قد تركزت نسبيّاً في بعض التجارب الشِعريّة منها بصورة أوضح، وهي عموماً

83- جلال برزنجي، عدم التدفؤ، بغداد، الحوادث، 1985م.

تجارب جيدة وناجحة لتلك التجليات وَلعل الأعمال الشِعريّة للشعراء أحمَدْ الحُسَينيْ وَتَنْكزَارْ مَاريني وَروياري آمدي المُنْصَبَّةِ في هذا الاتجاه أمثلة واضحة للتجارب الجيدة والناجحة لتلك التجليات في مضمار النمط الفورمافوني مِن الشعر الكُردي المعاصر في غرب كردستان، وقد كانوا سباقين لغيرهم في الساحة الشِعريّة للمنطقة. ويجدر الانتباه أن هذا التطور للقصائد الفورمافونية في شمال كردستان وغربه عُموماً هيَ مثل النَمط الإيديافوني ليست بمنأىً عن تأثيرات متفاوتة مِن الشعر العربي المعاصر فيها بل وحتى الغربيّ كذلك. واستبعد تماماً من أن الشعراء الكُرد ممن ينتجون الشعر في شمال كردستان وغربه أنهم قاموا بقراءات متأنِّيَة أو حتى قراءات سريعة للنمط الشعري المنتج من الاتجاه الفورمافوني مِن الشعر الكُردي المعاصر المنتج في المنطقة الوسطى من كردستان وذلك علي الأقل ضمن ما كتب في الأعوام العشرين الأخيرة من نتاجاتها الشِعريّة.

ثالثاً: الاتجاه السينتافوني (Synthaphonisem) أو اتجاه العزف التركيبـي.

وهو الاتجاه الذي يسعى إلى تأسيس القصيدة الكُرديّة بجمعه بين الاتجاهين السابقين؛ الاتجاه الفورمافوني والاتجاه الإيديافوني- ولكن ضمن التيار الباطني منها فحسب وليس التيار النسقي،- مركزاً بذلك تركيزاً مباشراً وشديداً على تنمية القصيدة من انبثاقاتها

الداخليّة ومستوجبات أنساقها من أشكال مقاربة أو مطابقة من الاتجاهين المذكورين الفورمافوني والإيديافوني وهو بذلك يستمد قوته من معطياتهما الشعريَّتين. وهو الاتجاه الذي ظهرت بوادره بهدف اكتساب مدى أبعد لشِعريّة الخطاب وتقويماً لها ولكن ضمن تباينات واضحة لدى منتجيه من حيث الكّم والنوع. وَلعل الأعمال الشِعريّة المتأخرة للشعراء سعدالله بروش ونوزاد رفعت وجمال غمبار وكريم دشتي ونجيب بالايي أمثلة ناجحة وواضحة لتلك التجليات للاتجاه السينتافوني. وَقد يكون حريا بالكلام القول بأن مجموعة (قلق)[84] للشاعر نوزاد رفعت من جميل ما تمخض عن هذا الاتجاه الشعري كما أنه في الإمكان أن يعد العديد من قصائد كريم دشتي مثل (الأزهار القياسية)[85] من الأعمال الناجحة في هذا الاتجاه.

لقد حـاول المنتجون في هذا الاتجاه النأي عن أن يكونوا إيديافونيين أو فورمافونيين فحسب، بل هم في الحقيقة طامحون إلى محاولة بلوغ أقصى القيم الفنيّة الممكنة وتحقيقها بحيث تحُفّ الكثير بشِعريّة الخطاب وتحافظ على بنيته الكليّة وفي نهاية الأمر تتحقق المواءمة مع جماليات التلقي.

84- نوزاد رفعت، قلق، الزمان، بغداد، 1985.

85- كريم دشتي، الأزهار القياسية، كاروان (مجلة)، القسم العربي، ع45، حزيران، أربيل، 1986.

ويجدر بنا القول هنا أنْ نقول أنّ مَلامح شفيفة مِن هذا النَمط السينتافوني مِن القصائد قَد وجَدَت لها مِن حضور وعلى نَحو طبيعي فيما بَعد في الشعر الكُردي المعاصر عينه وذلك عِند الشعراء الكُرد في المناطق الأخرى مِن كُردستان وخاصة عِند شعراء في شمال كردستان وغربه، وعلى الرغم مِن أن هذا الحضور نسبـيّ بَعض الشيء ولكنه في تَوسع لابد مِن متابعته ودراسته ضِمن سياق الامتدادات الحقيقيّة للقصيدة الكُرديِّة المعاصرة مِن النَمط السينتافوني. فعلى سبيل المثال نجد في الأعمال الشِعريّة للشاعر هوشَنْك بروكَا أمثلة واضحة للتجارب الجيدة والناجحة لتلك التجليات في المضمار النمط السينتافوني مِن الشعر الكُردي المعاصر في شمال كردستان وغربه.

على أن الذي يجدر الانتباه إليه هو أن هذا التطور للقصائد السينتافونية في شمال كردستان وغربه عُموماً هيَ مثل النَمط الإيديافوني والفورمافوني لها هو قريب من حيث التكوين من التأثيرات الواضحة للشعر التركي أو العربي المعاصر فيها بل وربما من تأثيرات الشعر الغربيّ كذلك وهنا اختلف حَال هذا النَمط الشعري الكُردي المعاصر في شمال كردستان وغربه مع ما في وسط كُردستان أو ما في اللَّهجة البهدينانيّة في بداياته وروافد تكويناته عندما سعى الشاعر فيه إلى تأسيس القصيدة الكُرديِّة بجمعه بين الاتجاهين السابقين؛ الاتجاه الفورمافوني والاتجاه الإيديافوني والإفادة من معطيات كل واحد منهما.

ملحق

أبستيمولوجيا الشعريّة الكرديَّة

إستقراء نظري

إلى

سامي هادي

تقديم

هذا الجهد هو محاولة للتخطي نحو معرفة الإشكاليات الدراسيَّة التي تصطدم بها الباحث في سعيه تناول الشعريّة الكرديَّة بالدرس النقدي وتحليل تشكيلتها، طارحاً أفكاراً للنقاش والجدل في التقنيَّة التي يتصف بها الخطاب الشعريّ الكرديّ وما ينطوي عليه من التراكيب وما يتميز به حقوله من العلاقات الأقنوميَّة وما يفرزها من المستويات المعرفيَّة.

لم يكن عملنا هذا سائراً من دون تعرضه لبعض المشكلات التي تصادفها الدراسات في كثير من الأحيان، منها شحّة الدراسات الأبيستيمولوجيَّة التي تبحث في الخطاب النقدي المتناول للشعريّة، وكذلك صعوبة التيقن الكليِّ بوجود البحوث الأكاديمية التي في الإمكان أن تؤسس لميدانها وتمنطقها وفقاً لأسسها ومبادئها. ولكننا في الوقت عينه لم ندخر جهداً من الإفادة مما تسنى لنا الحصول عليه من الجهود الأجنبية والإطلاع عليها وعلى تجاربها بوصفها منهلاً تغني خبرتنا في تناول القيم الأبيستيميَّة النقدية الشعريَّة، كما سعينا على قدر ما توافر لدينا من الإمكان إلى تذليل تلك المشكلات

وتحجيمها من خلال الوقوف ملياً على محاولة استيعاب المادة الأبيستيميَّة الإنشائيَّة للفكر النقدي الشعريّ الكرديّ والتأني فيها وذلك دعماً للمجال الذي تناولناه بالتحليل وتقويم لها.

يكمن هدفنا الرئيس من القيام بهذا البحث في محاولة توضيح أبعاد القيمة الأبيستيميَّة النقدية الإنشائيَّة والتحليليَّة التطبيقيّة للشِعريَّة الكرديَّة التي تتجلى من تجربة الدراسات ومحاولاتها في تناول الخطاب الشعري الكردي مُركّزين في بعدين أساسيين منها وهما الإشكاليّات التي في الإمكان أن تواجه الدارس للشعريّة الكرديَّة من جانب ومن جانب آخر الوقوف على الأقنومات الاستكشافية الرئيسة في إمكان دراسة الشِعريِّة الكرديّة والإنطلاق منها نحو تحجيم العوائق والخروج من تلك الإشكاليات. ومن هنا ارتأينا السعي إلى الخوض في مكامن هذا الموضوع الشائك من حيث المنهج الاستقرائي المرتكن إلى القراءة الأبيستيمولوجيّة عينها ومحاولة إتباعها على نحو دقيق في تتبع معالم الموضوع واستراتيجياته التحليليَّة، ولاشك في أنه قد يظهر السؤال عن ماهيَّة الأبستيمولوجيا وأهميَة الدراسة الأبيستيمولوجيَّة للموضوع من خلال منهج الإستقراء الأبيستيمولوجي عينه ومدى نجاعة انتهاجها فيما تحققها حقلها التحليلي في عملية تفكيك الخطاب الفكري ومنها الخطاب النقدي والمُقاربة منه ومن أركانه، وقد سعينا من خلال هذه الدراسة الإجابة ضمنا عن ذلك السؤال عن تلك الماهيَّة للأبستيمولوجيا وأهميَته في تناول الخطاب النقدي وتقيم البعد التنظيري له.

لقد قمنا بهَيكَلَة دراستي على وفق تقسيم يتمثل في مقدمة وتمهيد ومحورين أساسيين، إذ تناولنا في التمهيد لفظة الأبستيمولوجيا لغة واصطلاحا، ثم وقفنا على الشعرية الكُرديِّة من حيث هويتها، وبعد التمهيد عرجنا على المحورين المذكورين وقد خصصنا الأول منهما لأبستيمولوجيا الإشكاليات الخاصة بالتناول النقدي للخطاب الشعري الكردي مبلوراً إياها في ثلاث نقاط أساسيَّة، فقد جعلنا الأولى مخصصةً لتناول طبيعةِ التركيبة الهارمونية المُختزلة والدقيقة لمكوِّناتِ ذلك الخطاب، أما الثانية فقد خصصتها لتعدُّدِ المؤثرات في مكوِّناتِ بنيته. وأما الثالثة فقد خصصتها لفهم الفرضيّاتِ التي استقامت على وفقِها أصول الشِعريِّة عند المُنتِجِ لذلك الخطاب. أما المحور الثاني من هذا الجهد فقد جعلته مخصصاً لأبستيمولوجيا الأقنومات الاستكشافية في دراسة الشِعريِّة الكردية ومن خلاله ركزنا في سبعة أقنومات استكشافية بما لها من العناصر والعوامل والمكونات، وفي سياق ذلك وقفنا على أهمية الذاكرة الشِعريِّة الكُرديِّة في مراحله التقليدية والنيوتقليدية والمُعاصرة لها، ولم نتردد في هذا المضمار أن نقف على ذكر بعض التفاصيل اللازمة للتوضيح والبيان.

لا شك أن العمل في مجال أبستيمولوجيا الخطاب الشعري يتحمل الكثير من الحفريات فيه والتدقيق في تركيبته، ولكن مثل هذه التناولات تظل في بداياتها أطوارها الأولى وتحتاج إلى الكثير من العمل عليها وتتقبل التأني وتحتمل التأويلات العديدة التي تغني النقاش في الخطاب الشعري عموماً.

التمهيد

أولاً: الأبستيمولوجيا لغةً واصطلاحاً

الأبستيمولوجيا في اللسان هو تركيبة ترجع أصلها إلى اللغة الإغريقيَّة، وهي مكوَّنة من اللفظتين: Epistemo وتعني العلم أو المعرفة العلمية و Logos وتعني المنطق، وبذلك تعني الأبستيمولوجيا في شكلها المركب (منطق المعرفة العلميّة) [1] وتكمن جوهرها في البحث النقديّ للمعرفة، أما ميدانه الإصطلاحي في الدراسات الفكريّة والفلسفيّة المعاصرة فهو: البحث النقدي التحليلي للمعرفة العلمية ونظرياتها ومجمل سننها وما لها من القوانين والتكوين التاريخي لها، هادفةً إلى تحديد الأصل المَنطقي للمادة المدروسة وقيمتها الموضوعية ولذا نجدها تعرج دوماً على تناول ميادين العلوم الإنسانيّة وترتبط بها، من حيث الأخذ بها معرفياً وعلى وفق أساس علمي بحت. ولا بد من الإشارة انه ثمة تحديدات عديدة أخرى للأبستيمولوجيا، منها ما يفيد بأن المصطلح يعني نظرية المعرفة التي تقوم بجعل جميع القوانين والمبادئ والأسس والرؤى والمفاهيم والنظريات الخاصَّة بالعلوم خاضعة إلى التدقيق والمراجعة ومحك التقييمات والاختبارات النقديّة

التحليليّة. وأخيراً لابد من التوضيح أنه يبدو أن الأخذ بمصطلح الأبستيمولوجيا بصيغتها الحاليّة هو الأجدى والأصلح للدراسات الأدبيَّة والفكريَّة المعاصرة، بسبب عدم وجود البديل اللغوي الممكن في سياق اللغة العربيّة التي نصوغ من خلاله بحثنا هذا، وجدير بالإشارة أن أصل المصطلح قد أصبح في إستعماله الحالي أكثر شيوعاً.

ويبدو أن الأخذ بمصطلح الأبستيمولوجيا Epistemology بصيغتها الحاليّة هو الأجدى والأصلح للدراسات الأدبيَّة والفكريَّة المعاصرة، بسبب عدم وجود البديل اللغوي الممكن في سياق اللغة العربيّة التي نصوغ من خلاله بحثنا هذه، ومن جدير بالإشارة أن أصل المصطلح قد أصبح في إستعماله الحالي شائعاً ومعروفاً.

ثانياً: أبستيمولوجيا الشعرية الكُرديِّة وهويتها

بما أن المعرفة قائمة على بؤرة المفهوم ودوره المركزي فإن أبستيمولوجيا الشعريَّة الكرديَّة كما نستعملها في سياق هذه الدراسة هو بحث نقدي تحليلي في المعرفة الشعريَّة الكرديَّة وحدود المفاهيم التي تقوم على إدراك آلياتها التي تتشكل من الصيغ وتتمظهر عليها عبر سلسلة من الصور، وَكذلك تحليل المبادئ التي تستقيم مكوناتها على وفقها مثل الرؤى الشعريّة وواقعيَّة المفاهيم. وبعبارة أخرى نقصد بأبستيمولوجيا الشعريَّة الكرديَّة علم معرفة الدراسة النقدية التحليليَّة للشعريَّة الكرديَّة

وإدراك حدودها وحدود مكنوناتها واشكالياتها.

لاشك في أن إنجاز كلّ دراسة جادَّة خوضاً في بنية الخطاب الشعريِّ الكُرديِّ استقراءً لمُتونها ومقاربة تمظهراتها المُتعدِّدة، لا يمكن له أن يقف مُجَرّداً في حدود تناول الأنساق المكونة للبنى المولدة لها، بل لا مناص من المحاولة الحَقيقيّة للتعريج على مَعرفة خطوط نسيج الرؤية الجَماليَّة القائمة في مدارك مُنتِج ذلك الخطاب الشعريِّ الكُرديِّ نفسه، وما في تكوينات تلك الرؤية من الحسَّاسيِّة والدقة، التي في الإمكان إسكتشاف جزء كبير منها ضمن العمل في تقصي إنشائية النقد الشعري عند الشاعر نفسه، ولاريب في أن هذه الإنشائية للنقد الشعري الكردي منعكسة في نتاجاته الشعريَّة ومتبلورة فيها، وفي الوقت نفسه مازالت مهيمنة على منظومتها الكتابية، وانطلاقا من ذلك فإنه لا يمكن العمل على تمحيص المُنطلقات النظريّة لبنية الخطاب الشعريِّ الكرديِّ ومُداولة أركانها في الإطارِ الشُموليِّ لتطورها فحسب، من دون المساعي الجادة للتعريج على إستقصاءات عميقة وبعيدة المدى في قرارة كلِّ أقنوم من الأقنومات الفنيَّة التي في الإمكان أن تُقوَّمَ بها كينونة أي خطاب من الخطابات الشعرية الكتابية وتستقيم على وفقها، فضلاً عمَّا تَعوزه كلَّ أقنوم فني منها من الوقوف المتأني على ما يحتويه من التراكمات التاريخية للقيم الخاصة بالتعامل مع الأسس النظرية للشِعر وكيفيِّاته الكائنة في تفعيل معالمها وتجسيد مبادئها، ومن دون كلِّ ذلك فإن إنجاز مثل هذه الأنماط من

الدراسات المتناولة للخطاب الشعري الكردي وكيانه الحيِّ، إنما لا تَرد إلا مُقتضبةً ومبتورةً وغير مستدركة لستراتيجيتها وتبقى بعيدة عن المقاربة من المجال الذي يسعى إلى تناوله.

إن عمليّة الدخول في كلّ بحث في الشعرية المتجلِّية من مكونات الخطاب المتقدم بطرح كينونتها الحاملة لهويَّنها، والرغبة في تفعيل العمل على آلياتها، والخوض عميقاً في تفاصيلها، هي من الناحية العلمية شبيه بالعمليات عينها وبالآليات ذاتها اللتي تشهدها مجريات التقصي في منظومة المُمارسة النقديَّة المتبعة وقواعدها وحرفيتها في تناول الشعريَّة عموماً، وذلك بغية الوصول إلى ستراتيجياتها البحثية، ولا ريب في أن تلك الآليات إنما تَعوزها الوسائل الفعَّالة التي تتم بها تدعيم الباحث وتمكينه في درسه النقدي التحليلي للقيام بالعمل على التفتيشات المنتجة عن المكنوزات القائمة في عمق التكوين الشعري وتركيباته، كما أنها تحتاج إلى الأدوات الحقيقية الفعّالة التي تمكنه من تضيق البون بينه وبين نتاجات الظاهرة الشعرية التي يتناولها، فضلاً عن أن مغامرة البحث إنما تفضل تلك المساحات من الأرضية التي لا تستنزف قوته صوب ما يكتنفه النقص من الناحية النظرية الشعرية بل بما تمكنه حقاً من تنشيط حركته باتجاه المقاربة من خطابات الظاهرة الشعرية، ليس توثيقاً لها بل غوصاً فيها وتحليلاً لها وذلك إلى أشد حالة ممكنة من تحجيم المسافة بينه وبينها.

المحور الأول

أبستيمولوجيا الإشكاليات

تكمن صعوبة الخوض في البحث عن مكوِّناتِ بنية الخطاب الشعريِّ الكُرديِّ في ثلاث إشكاليات أساسيَّة لا مناص من التنصل منها، وهي إشكاليات حاضرة دوماً في استقراء أقنوماته النظريَّة ويشدِّد العُسر في دراسَـةِ مستويات ما له من آليات التطور وإجراءات النمو المُستمرة، ولاسيما فيما يخص الأسس النظريّة لبنى القصيدة المعاصرة منها.

وأولى هذه الإشكاليات هي طبيعةِ التركيبة الهارمونية المُختزلة والدقيقة لمكوِّناتِ بنية الخطاب الشعريِّ الكُرديِّ وما لها من الخطوط المتناغمة المُتعدِّدة والمُتنوعة القائمة في عمقها، وإلى جانب ذلك ثمة إشكاليّة ثانية ألا وهي الوصول إلى العامل المؤثر في مكوِّناتِ بنية الخطاب الشعريِّ الكُرديِّ فهي واقعة في سياق تاريخي لا تتجرد من سلسلة متعدُّدة من المؤثرات، وفضلاً عن هاتين الإشكاليتين هنالك الإشكاليّة الثالثة وهي خاصّة بفهم الفرضيّاتِ النقديةً الإنشائية التي استقامت على وفقِها أصول الشِعريِّة عند مُنتِجِ الخطاب الشعريِّ الكُرديِّ ذاته وتبلورت على وفقه نتاجاته.

من الناحية العلميّة فإن هذه الإشكاليات المذكورة إنما هي حالات

قد ترد بعضاً منها بوصفها عوائق في دراسة كثير من التكوينات الشعرية المتنوعة لآداب اللغات الأخرى، ولكنها قد تغلغلت برمتها إلى طبيعة الشعرية الكردية لتصبح بذلك مؤسِّساً لتكوين نظرية البحث في طبيعة تركيبة الشعرية ضمن الأدب الكردي ومسيرته وذلك عبر مراحله التقليدية والحديثة منه. ولايمكن للدرس النقدي الشعري المعاصر بمجمل ما استقام به من المناهج والأدوات مجانبة أهمية الأسس النظرية للبحث عن تكوينات ذلك الشعر وتفاديها أو التنصل من كينونتها التاريخية. وأحاول هنا على قدر الإمكان أن أبين طبيعة تلك الإشكاليات وأسباب حضورها ومدى فعالية تأثيراتها في إطار تناول الخطاب الشعريِّ الكُرديِّ بالتحليل والتمحيص وذلك كلّ واحدة منها على حِدة وكالآتي:

الإشكالية الأولى: طبيعة تركيبة الخطاب الشعريِّ الكُرديِّ.

إن أولى الإشكاليات الثلاثة التي تعترض العمل السلس لفهم مستويات الخطاب شعريّ الكردي ومعرفته تكمن في طبيعةِ التركيبة الهارمونية للخطاب الشعريِّ الكُرديِّ وخطوط تناغماتها المُتعدِّدة والمُتنوعة القائمة في عمقها، فهي خطوط مكتنزة بسلسلة من الاتساقات الدقيقة لمكوِّناتِ بنيته الخاصة بالأنساق المُشكلة له. ولا شك في أن عدم معرفة طبيعة تلك التركيبة على نحو مُشبع وعدم الإطلاع على كنهها على نحو متكامل، إنما يؤدي إلى صعوبات جمَّة وعوائق متعددة في العمليات البحثيّة لمكوِّناتِ

بنية ذلك الخطاب، إذ أن معرفة المستويات البلاغيَّة للخطاب وما يتشكل من حضور الشعريَّة فيها ليس كفيلاً إلى حدٍ معين في تقديم الخطوط الأولى التي في الإمكان أن يتأسس على وفقها المعرفة بالشعريَّة الكرديَّة، وعلى هذا النحو فإن معرفة القوانين التي تتحكم في الفعل البلاغي وَتفعيله إنما يوسع لنا الباب باتجاه المَعرفة بالسلطة التي تؤسس لفعل الخطاب وفعاليته مما يؤدي إلى تذليل العُسر في العمليات التفكيكيّة لمكوناته وتيسير محاولة تحليله وكذلك تيسير السعي إلى تلك الحفريات البعيدة المدى والمتقصية عن مُستويات ما لتلك المكوِّناتِ من آليات التطور وإجراءات النمو.

أن طبيعةِ تلك التركيبة الهارمونية المُختزلة والدقيقة لمكوِّناتِ بنية الخطاب الشعريِّ الكُرديِّ إنما تنطوي على نسيج معقد لتلك المعادلات التي شكلت بالتالي التوازنات الخاصة للخطوط التي أنتجتها المُستويات الفنيَّةِ لذاكرةِ المُنتِج الشعريّ الكردي وأبعاد فهمه للآليات المفترضة عنده في تفعيل الأسس النظرية للشعرية المتخيلة باتجاه استقوام الممارسة الشعرية فخلق الخطاب الشعري الناجح، وليس ثمة من أدنى شك في أن تلك الطبيعةِ للتركيبة الهارمونية التي استقامت على وفقها مُكوِّناتِ بنية الإنتاج الشعريِّ الكُرديِّ إنما ترتكز بكل وزنها وتفاصيلها على المرحلة المعاصرة منها أكثر من غيرها من المراحل التي مَرَّت بها في مسيرة تكويناتها المنظورة.

إن اللافت للنظر هو أن قوام تلك الإشكاليَّة المذكورة هو في الأساس من الظواهر الفنية الطبيعية الناتجة عن العَوامل المتعددة والمختلفة التي تصادف المنتج الشعري في سياق تبنيه للأسس النظرية مُحَدَّدَة للشعر ومحاولة تفعيلها وبالتالي إقامة الممارسة الشعرية عليها، وكلّ ذلك وفقاً لفهمه الفردي الخاص به في كيفيات التعاطي مع التجربة الشعرية الخلاقة والتعامل معا والتفاعل مع معطياتها، ولعل أبرز عاملين قائمين على معالم واضحة في إفراز مثل هذه الإشكاليَّة هما:

الأول: إن ذاكـرةِ المُنتِج الشعريّ الكردي مُنطوية على صور مُتعددة للخطاب الذي يرمي إلى تحقيقه أو تجسيد رؤاه من خلالها أو التعبير عن حالته الشعوريِّة عبرها كالنمط التفعيلي العمودي التي تمثلت في أعمال جزيري وصولاً إلى محوي، والنمط السيلابي العمودي الذي يتمثل على نحو خاص في أعمال شيخ نوري شيخ صالح و عبدالله كوران والنمط السيلابي اللاعمودي، الذي يتمثل في شعر جيل السبعينات ونمط الشعر الحر الأنكلوسكسوني الكردي التي تمثلت في أعمال الموجة الثمانينية التي ارتكزت في شعراء أربيل، وما عقبتها من قصيدة النثر والقصيدة المركبة، وفي الوقت نفسه فإن هذه الذاكرةِ مرتكنة بتمامها إلى المفهوم المعروف الذي يؤمن بالتمييز والإنفراد، ذلك التمييز والإنفراد اللذين تبلوران ملامحهما عند المنتج التقليدي ويشكلانها على وفق قوة الإبداع في الخطاب الشعري وإمكانيِّة تطويره، على أن الشاعر الحديث والمعاصر قد

بلور المفهوم ذاته أي المفهوم المؤمن بالتميز والإنفراد باتجاه آخر، فقد بلوره المنتج على وفق قوة التحديث وإمكانيَّة اكتناز الخطاب الشعري به، كما قام بتفعيل هذا التحديث باتجاه القارئ الجاد للخطاب الشعري وذلك بقصدية واضحة ومن دون تردد، وهذا قد جعل من الإبداع أو التطوير أو توسيع بنى المكونات الشعرية مجرد شروط أو بعضاً من سلسلة من شروط السياقات الأساسيَّة لعمليات التحديث وليست جميع شروط الحداثة.

إن الأمر الذي يلفت الانتباه في كلِّ ذلك هو أن ما تضمنته ذاكرةِ المُنتِج الشعريّ الكرديّ من نسبة تلك الصور المُتعددة للخطاب الشعري الذي يقصده باتجاه تجسيد رؤاه من خلالها أو التعبير عبرها عن حالته الشعوريِّة، إنما هي أحد أهم قصديات الشاعر أو بالأحرى القصدية المركزية والتي هي بدورها عملية ذهنية تتحرك باتجاه تحقيق الخطاب الشعري الناجح، وذلك على وفق تفعيل الأسس النظرية لمقاييس تلك الصور المُتعددة للخطاب لديه ونقلها إلى حيز الواقع، وعلى الرغم من أن نسبة هذه العمليات الإجرائية إنما هي يسيرة في المَراحل التقليديّة، وذلك كغيرها من ذاكرةِ المُنتِج الشعريّ القائمة في العالم الشعري لكل لغة من لغات آداب المنطقة، ولكن نسبة هذه العمليات الإجرائية الفنية تغدو أوسع في المرحلة الشعريّة النيوتقليدية، بل إن هذه النسبة تزداد في سعتها أكثر فأكثر بالشكل الذي يلفت الانتباه في المراحل المعاصرة ضمن مسيرة إنتاج الخطاب الشعري الكردي.

الثاني: إن ذاكرة المُنتِج الشعريّ الكرديّ حافلة بالتناغمات المُتنوِّعة التي تخصُّ طبيعة فهمها لتركيبة المُستويات الفنيَّةِ لبنية الخطاب الشعريّ الواحد، كما أنها مكنوزة حقاً بأقنومات ذلك الخطاب الذي يطمح دوماً إلى إتباع أهم الآليَّات الفعّالة وأفضل الوسائل المؤثرة المقتنعة بها في تفعيل الأسس النظرية التي تفترض استقامة الخطاب الشعري بها، وإقامة العلاقة الحيوية فيما بين مفاصل تركيبتها، بهدف خلق التجاذبات الشفيفة والمرنة، فيما بين تلك المفاصل، من أجل تحقيق صياغة بنية الخطاب الشعري المتخيل بالدقة اللازمة وبالشكل الأقرب إلى التكامل، من دون أن يجانب تجسيده الرؤيوي أو ينأى بتعبيره عن حالته الشعوريِّة عن مقصده، فتنحرف من أجل قصديّة لا فنية قوامها تمرير مادة فكرية أو عقيدية أو إيديولوجية بحت، طافياً شعريّتها بذلك عن الوسائل المؤثرة في التفعيل الحقيقي للأسس النظريّة الشعرية المتخيلة لديه والمتمركزة في تصوراته ونائياً عما وجده أنها من المثل الشعريّة التي اقتنع بجدوى فعاليتها في استيعاب متطلبات المتلقي الحقيقي الباحث عن الخطاب الحقيقي. ومن هنا فإنه في الإمكان المقاربة من ذاكرةِ المُنتِج الشعريّ الكرديّ والتفتيش عن مراهناته من خلال قراءة المتلقي الشعري الكردي واستقراء متطلباته أيضاً. علماً أن الذاكرة الشعرية الكردية لا تنأي - في هذا الشطر تحديداً- عند تبني إستراتيجيات الوصول إليها من الشبه بغيره من النتاجات شعرية في العديد من الآداب كالعربيّة والفارسيّة والتركيّة.

على أن ما أشرت إليهما من العاملين هما في حقيقتهما تشكلان ظاهرة طبيعيَّة في سياق تطور مكونات الخطاب الشعري، ومن الناحية المنطقيَّة أن مثل هذه الظواهر واردة في المكونات الشعريِّة لآداب كثير من اللغات وموجودة فيها ولكن بأشكال مختلفة باختلافات أوضاعها الجغرافيّة والتاريخية، ومن اللاّفت للنظر أن لتلك التناغمات المُتنوِّعة امتدادات متنوعة تتحول في ذاتها وضمن شطر ليس بصغير منها إلى ظواهر تختلف بعضها عن الآخر أو تنساق إلى ما هو مجانب لها.

الإشكاليّة الثانية: تعدُّدِ المؤثرات وتنوعاتها في مكوِّناتِ بنية الخطاب الشعريِّ الكُرديِّ

تمثل الإشكاليّة الثانية تعدُّدِ المؤثرات في مكوِّناتِ بنية الخطاب الشعريِّ الكُرديِّ وتنوعاتها فضلاً عمّا أفرزتها تلك المؤثرات المفيدة من خارج دائرة تجربتها الفنيّة نحوها والتي أقصد بها إن صَحَّ التعبير (المجال الشعريّ الحيوي) ضمن المستجدات الشِعريِّة لمنابع الآداب المجاورة وغير المجاورة لها من الناحية الجغرافية التي استفادت منها ومن تجاربها المتعددة، فقد أسهمت ما لتلك المؤثرات الفنيَّةِ من الجوانب المضيئة بشكل فعّال في بلورة بعض من تشكيلات الذاكرةِ الشعريِّة الكرديِّة فاستفادت منها، واتَّسَعتْ عليها فيما بعد تجربته ولكن بالرغم من ذلك لم تصل حالة من هيمنة ذلك المجال الشعريّ الحيوي عليها فتتسم بها هوية نتاجاته

أو تتمظهر على وفقها، وفي النتيجة أسهمت فوائد تلك المؤثرات الفنيَّةِ وتنوعاتها نوعاً ما بالمشاركة في استقامة أسلوب معين وخلق تجلياتها المضيئة عند المتلقي الكردي، وذلك شبيهاً بالتشكيلات الذاكرةِ الشعريِّة في التجارب الشعرية الناجحة للآداب الأخرى ولكن باتجاه السعي نحو بلورة الأساليب الجديدة والمحاولة لاستقامتها وإفراز تجلياتها المضيئة للمتلقي المتذوق. وفي الإمكان تحديد سبع مؤثرات داخليّة وخارجيّة في الشعريَّة الكرديّة عموماً وهي مؤثرات شبه معروفة ويمكن تحديدها كالآتي:

أولاً: مؤثرات الشعر العربي التقليدي والحديث والمعاصر

ثانياً: مؤثرات الشعر الفارسي التقليدي والحديث والمعاصر في الشعر الكردي

ثالثاً: مؤثرات الشعر التركي التقليدي والحديث والمعاصر

رابعًا: مؤثرات الشعر الغربي الحديث

خامساً: مؤثرات الشعر الكردي التقليدي فيما بينها

سادساً: مؤثرات الشعر الكردي التقليدي في الأدب الكردي الحديث والمعاصر

سابعاً: مؤثرات حركات الحداثة الشعريّة الكردية فيما بينها

ولاشك في أن تلك المؤثرات قد أضفت نوعاً من التميز والتنوع المثير للإنتباه إلى الشعريَّة الكرديّة التي غدت إنتاجا مغايراً للنتاجات الشعريّة الأخرى.

الإشكاليّة الثالثة: الخلل في فهم الفرضيّاتِ التي استقامت على وفقِها أصول الشِعريِّة عند المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ

لاشك في أن إحدى المشكلات الخارجية غير الفنيّة المُعقدة التي تواجه البحاثة والدارسين هو الصعوبة الكامنة في الوصول إلى فهم الفرضيّات التي بنيت على وفقها المفاهيم الخاصة بالأصول النظرية الشِعريِّة عند المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ التقليدي وكيفيات تعاملها معها من خلال نتاجاته الشعرية، والسبب في ذلك يؤول إلى الانعدام الذي يشوب توافر المصادر التراثية في مجال تناول آفاق المعرفة الخاصة بالدرس النقدي الشعري التقليديّ الكردي، حيث أن توافر مثل هذه المصادر التراثية إنما هي أفضل فرصة متاحة لأيّ دارس، إذ في الإمكان أن تُنَبِّأَهُ عمّا يحتويها مكنوزات الخطاب النقدي القديم لديه إزاء ما يستلزم المنتج الشعري انتهاجه من أجل إنتاج مادته الشعرية وإتباعه على وفقها والتحرك بموجب قوانينها ومواضعاتها الأولية والأساسية.

ليس ثمة أدنى شك في أن استدراك المفاهيم الخاصة بالأصول النظرية الشِعريِّة عند المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ التقليديّ وما يقصده من الفرضيّات أو ما يحمله من الرؤى النقدية الإنشائية، هي أمور في غاية الأهمية لدى الدارس في إقامة الموازنات الدقيقة والمقايسات التي في الإمكان أن يحدّد من خلالها أبعاد الممارسة الشعرية الكردية وقوة استيعابها للمفاهيم النقدية ومدى تفعيلها من قبل منتجيه من الشعراء، إن استدراك تلك المفاهيم يستنجد

الدارس من الناحية الفنية التاريخية وصولاً إلى المعرفة الدقيقة لإمكانيات الشاعر وآفاق رؤيته من خلال نتاجاته الشعرية في تجاوز مَفاهيم تقليدية مُعينة أو قوة مقدرته باتجاه التحرك نحو استحداث ما يضفي على المفاهيم السابقة من خلال إثارة الدرس النقدي النظري السائد ولفت انتباهه إليه.

وفي وقفةٍ مُتأنية على جوهر تركيبة النتاجات الشِعريِّة الكُرديِّة التقليدية ذاتها والتفتيش عميقاً فيها، نَجد أنّه في أقلّ تقدير هنالك إشاراتٍ وإن كانت مُـتناثرة وخطوطٍ بَيانيّة مُتَعَدِّدَة وإن كانت شِـبه مُتشابكة تُفيدنا حقاً في التعَرف عَلى الجُذور الحَيّة لطبيعة فهم الفرضيّات الأوليّة التي استقامت على وفقها فهم أصول بنية النظرية الشِعريِّة عند المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ، في إطار أنظمة بناء شكل قصيدته وكيفيات إتقانها وتوسيع آفاقها، وتجسيد الرؤية التي انطوت عليها، كما أنها تسعفنا في مدى معرفة ثقافة الشاعر بصورة أفضل واستدراك إمكانياته في إطار استيعاب المنظومات النظرية الشعرية المتداولة في عصره أو مرحلته الشعرية.

ولما كانت المواضعات النظريَّة لإنتاج الخطاب الشعري للآداب الكردية والعربية والفارسية والتركية، ضمن الآداب الشرقية، وكانت تتجاذب بعضها إلى الآخر، مع اختلافات في أمور فنيّة مُحددة، والتي تخص في ركن أساسي منها الخصوصيات اللغوية لكل لغة متجاذَبَة، فقد كانت الكتب التراثية الخاصة بالدرس النقدي الشعري أو بعض من النتاجات الشعرية التي تعرضت إلى المفاهيم

النقدية والتي حَفّتْ لها تاريخيا فرصة الوصول إلى الوقت الحاضر تشكل أحد المصادر المعرفيَّة الشعرية للمنتج الشعري.

إن القارئ المتأمل للمصادر التراثية الخاصة بالدرس النقدي الشعري وروافدها، يستكشف منها تناولها بإسهاب الفرضيّات الأوليّة التي استقامت عليها مفاهيم أصول بنية النظرية الشِعريِّة عند الشاعر في شعر أدب اللغة المعينة التي عرج عليها، وقد وفرت لنا تلك الإمكانية في إستقراء الفرضيّات الأوليّة العامة للإنتاج الشعري الشرقي ضمن أدب اللغات المذكورة عموماً ومنها الشعر الكردي، وعلى سبيل المثال لا الحصر نجد جزءاً كبيراً من الكتابات النقدية المكتوبة باللغة العربية من قبل عدد كبير من كتاب ودارسين من شعوب الشرق مثل عبدالقاهر الجرجاني وكذلك كتابات الدارسين والمنظرين من الكرد الذين دونوا كتاباتهم باللغة العربية مثل الآمَدي وابن الأثير ضمن جملة ما وصل من المصادر الأدبية والفكرية والدينية الشرقية إلينا، وقد احتوت تلك المصادر قدرا كبيراً من المفاهيم الخاصة بطبيعة أصول بنية النظرية الشِعريِّة بشكل عام بحيث تنطبق تلك المفاهيم على شعر كل الأداب، ككتابات أرسطو طاليس في فن الشعر والخطابة مثلاً، لقد كانت لبعض من تلك الكتابات النقدية للدارسين الشرقيين المكتوبة باللغة العربية إنعكاساتها القويمة في تكوينات شعر عدد من الآداب الشرقية التقليدية ومنها الأدب الكردي ولا نستثنى منها المفاهيم النقدية الشعرية الإغريقية التي إنتقلت عبر المترجمات

من السريانية إلى اللغة العربية وفي مقدمتها كتابات أرسطو طاليس وأفلاطون فقد انتقلت تلك المفاهيم النقدية الشعرية الإغريقية بدورها إلى الدرس النقدي الإنشائيّ الشعريّ الكرديّ، ولكن على نحو غير مباشر، لذا فإننا نجد أن جزءاً من النقد الإنشائي للشعرية الكردية التقليدية وإن كان يسيراً قد تأثر عبر تلك الترجمات بالكتابات الإغريقية.

إن معطيات الدرس النقدي الإنشائي الشعريّ الكرديّ تشكل أهم حقل وأفضل مجال لتحليل الخطاب وشعريته ليس في البحث عن الإنتاج الشعري الكردي التقليدي فحسب، وإنما في الشعرية الكردية عموماً فضلاً عن ما لهذه الشعرية من التجليات والإشراقات، ولا يجوز أن تأخذ بنا الحيرة في ذلك، إذ أن التوافقات الظاهرة لمفاهيم أصول بنية النظرية الشِعريِّة عند المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ التقليدي في جوانب عدة منها وتوازيات نتاجاته الشعرية مع ما ورد في بعض المصادر العربية ليس إلا لأسباب عِدِّة وأهمها ما ذكرناه سابقاً، وهو مسألة التجاذبات القائمة بين الآداب الشرقية عموماً، والاشتراك في الانتهال المصدري.

لاشك في أن هنالك أسباباً عامة تعطينا أولى الإشارات في دوافع مُتعددة وكثيرة تجعل من شعر أدب معين متجاذباً لآخر أكثر من غيره، وفي الوقت نفسه هنالك عوامل خاصة جعلت من الشعر والممارسة الشعرية في الآداب الشرقيّة أن تتجاذب بعضها إلى الآخر، ولكن السمة التي تميز بها الشعر الكردي التقليدي عن غيره أنها

تجاذبت مع الفارسية والعربية ثم التركية من دون أن تفقد هويتها وانتمائها الأقنومي، واستطاعت أن تفيد من بعض المواضعات النظرية الكثيرة التي انطوت على الدرس النقدي في تلك الآداب وخصوصاً الركن الشعري منها وكلُّ ذلك بوصفها فرضيات مهمة في معرفة آليات خلق المادة الشعرية وكيفيّات ممارستها.

ولما كانت الممارسة الشعرية الكردية في فرصة من الاستفادة من تلك الأفكار النقدية الكثيرة التي كانت قد كتبت تاريخيا بهذه اللغات ولاسيما العربية منها، وفي الوقت نفسه استطاعت أكثر من غيرها أو على الأقل أكثر من الفارسية والتركيّة الحفاظ على هويتها اللغوية وانتمائها الأقنومي، فضلاً عما اكتسبته من التجربة الفنية التاريخية الذاتية من القيم الفنية العالية، وأدى ذلك بالعديد من الشعراء الكرد التقليدين الكبار أن يستعلوا على أفضل شعراء اللغات المعروفة آنئذٍ لديهم كاستعلاء جزيري مثلاً على عظماء شعراء الفرس ومفاخرهم الكبار، فقد وجد العديد من الشعراء التقليدين الكرد في نتاجاتهم الشعريّة من العمق والقيم الفنية العالية التي تتجاوز نتاجات غيرهم من أولئك الكبار من شعراء المشرق، وفي قراءة متأنيّة لنتاجات جزيري سيلاحظ المتلقي صحة ما ورد في مفاخرته الشعرية، وأما الشاعر نالي فقد أوصل الشعرية الكردية التقليدية إلى أرفع شأن فني لينبهر المتلقي إزاءها وقد استمر إشراقات إبداعه الشعري إلى جانب نتاجات مولوي الشعرية الذي أخذ بدوره مكانة رفيعة في الأدب الكردي التقليدي المتأخر.

إن هذه الإشكاليّة الخارجية غير الفنية التي يسببها انعدام توافر المصادر الكردية قد واجهت البحاثة والدارسين دوماً، مستنزفاً إياهم في معرفة التصور النقدي لتركيبة النتاجات الشِعريّة الكُرديّة التقليدية لدى الشعراء التقليديين، وإمكان المضي باتجاه فهم الفرضيّاتِ التي استقامت عليها أصول النظرية الشِعريّة التقليدية، ومع تقدم الزمن والدخول في القرن العشرين ولاسيما العقود الثلاثة الأولى منه تبدأ هذه الإشكاليّة بالزوال بعض الشئ، حيث المرحلة النيوتقليدية، إذ صادف شيئاً فشيئاً بعض الكتابات النقديّة البسيطة التي تنشر هنا وهناك في الفترات المتأخرة وصولاً إلى منتصف الخمسينات وأواخرها من القرن العشرين، وقد ظل حتى وقت قريب من ذلك الوقت قدر من الشعراء التقليديين على قيد الحياة الذين في الإمكان أن نستنبط من تصريحاتهم وكتاباتهم المتناثرة حول الشعر والسياسة الشعرية الكثير من المفاهيم الجوهرية التي تشير إلى الجُذور الحَيّة للفرضيّاتِ التي استقامت على وفقِها النظرية الشِعريّة الكردية في إطار أنظمة بناء شكل القصيدة عند المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ منذ 1918م تقريباً حتى سنة 1931م وسنحدد تلك الأمد بالمرحلة النيوتقليدية في الخطاب الشعري الكُردي.

وَعند تناول أصول بنية النظرية الشِعريّة عند المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ الحديث لما قدموه منذ سنوات 1932م صعوداً إلى الستينات من القرن المنصرم، فإن تلك الشحة في توافر المصادر تبدأ

بالزوال بحيث تتلاشى معظم ما كان يعيق الدارس دون الوصول إلى فهم الفرضيّات التي بنيت على وفقها المفاهيم الخاصة بالأصول النظرية الشِعريِّة عند المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ التقليدي وكيفيّة التعامل معها.

أما عند تناول الدارس لأصول الفرضيّات التي استقامت على وفقها المفاهيم الخاصة بالأصول النظرية الشِعريِّة لآليات الإنتاج الشِعريِّ عند منتِجِو الخطاب الشِعريّ الكرديّ المُعاصر أو ما قام به كل واحد منهم بالمحاولات التجريبية الخاصة به، وذلك بدءاً بسنة 1967م، فإن كلّ تلك الإشكاليّات المَصدَريِّة تكاد تزول إلا بعضاً قليلاً منها والتي في الإمكان أن يستدرك حتى ذلك البعض القليل ضِمناً، أي من خلال النتاجات الشعريّة المنشورة للشعراء أنفسهم ويتتبَّع في السياق التاريخي للإطار العام لحَركةِ الحَداثة التي قامت في الشِّعر الكُردي المُعاصر، تلك المفاهيم الشعرية المعاصرة التي حقاً كانت قد أفرزت تجربة متميزة وجديرة بالتقدير ولكن مثيرة للجدل في الوقت نفسه لأنها خلـّفت ورائها افرازات معرفية عِدّة على جسد المشهد العام لهذه الحركة ولاسيما مع بدايتها، وقد احتاجت إلى أمد غير قصير لإزالتها والتخلص منها ومن تبعات آثارها.

المحور الثاني: أبستيمولوجيا الأقنومات الاستكشافية في دراسة الشِعريِّة الكردية

إن كلَّ بَحث في مكوِّناتِ البنى الأساسية للإنتاج الشعري الكُردي المُعاصر واستقراءٍ لمتونه وَدراسَةِ تَطور منظومتهِ الداخليّة، قضيّة سيكون من الصعوبة بمكان الخوض فيها وذلك بمَنأىً عَن توافر سَبْعة أقنومات كشفيّهَة أوليّة رئيسة وهي وسائل مهمَّة وأساسية إلى أقصى الدرجات في مضمار دراسة الظاهرة الشِعريِّة الكرديَّة واستبطانها وتمحيصها، بل إنها الوسائل التي تُستلزم الوقوف الجادِّ عليها واستيعابها بتَأن وَرَويَّة أكثر من غيرها وقبل السعي إلى توفير أي أقنوم من الأقنومات النقدية العرضيّة الأخرى، وليس ثمة من أدنى شكّ في أن بعضاً من تلك الأقنومات الاستكشافية ذات مَلامح شاملة تستوجب حضورها في دراسة العديد من النتاجات الشِعريِّة المُعاصرة للآداب الأخرى واستبطان مكنوناتها الفنية وتمحيصها وتستلزم الركون إليها في سياق البحث والتقصي، ولاشك في أنه قد يكون جزء من هذه الأقنومات الاستكشافية السبعة متقدماً لدى بعض البحاثة على جزء آخر منها، ولكن كلها في نظري ذات أهمية استثنائية وهي كالآتي:

الأقنوم الأول: المَعرفةِ الدقيقة لطبيعةِ جُذور الفهم الجَمالي المُستَجَدِّ ونسيجه الحيوي عند المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ ذاته والمنبثقة من مرجعياته الشِعريِّة الجديدة المتوافدة عليه والتي مكنته بحق في تقويم تجربته والتأسيس عليها لإجراء نموها وتعاطي معها من

خلالَ مَراحِل مُتعَدِّدَةِ.

ويبدو أن التطلع إلى الأسس الجَماليّة التي لابد من أن توافرها في الخطاب الشعريِّ وفهم عميق لدورها قد لعِبت دوراً أوسع في نمو القصيدة الكُرديِّة، ولاسيما في المرحلة الشِعريِّة النيوتقليدية والمعاصرة فإذا كانت الذاكرة الشِعريِّة الكُرديِّة تفرز أحياناً بعضاً من مآسر منتج القصيدة الكُرديِّة أو أنها تجعل من المنتج محكوماً بإسقاطات مفهومية عديدة، فإن الالتفات إلى الجَماليات المُتخيلة التي لابد من أن تتكون على وفقها الخطاب الشعري والتطلع إلى ما هو أثرى وما هو أوسع مما تتوافر في الذاكرة الشِعريِّة وما تنتجها، تشكل تكسيراً لمآسرها وتجاوزاً لمحكوميَّة تلك الإسقاطات.

الأقنوم الثاني: فهم الخصوصيات الرئيسة التي اتسمت بها المقدرة الشِعريِّة الذاتيّة لكل شاعر منتج في إطار كلّ حركة الحداثوية فضلاً عن الإحساس بمكنون الأهداف التي وصل إليها كل شاعر من الحركة ضمن ما ارتآه من أنه من الضرورة تحقيقها، فعلى سبيل المثال لا يمكن في إطار حركة الحداثة الأولى موازنة المقدرة الشِعريِّة العالية التي تمتع بها شاعر قدير مثل عبدالله كوران (1904-1962م) بأصحاب المقدرات الشِعريِّة المتواضعة.

الأقنوم الثالث: المقاربة الشديدة من السياق التاريخي للحالة الإنتاجية للخطاب الشِعْريَّ واستيعاب الخصوصيّات التي تفرزتها المراحل الشعريّة الكردية ضمن التأثير في عَمَليَّة صياغة الخطاب، إذ انه من الواضح أن ما أفرزه الشعراء من النتاجات الشِعريِّة في

كلِّ مرحلة من مراحل حركات الحداثة التي مرَّت بها تكوينات الشِعريِّة الكُرديِّة ستختلف بطبيعة الحال مع ما سيعقبه من التغييرات والتطورات التي تطرأ عليها ضمن أية حداثة تستجد في ساحة الشِعريِّة الكُرديِّة، إذ لا يمكن موازنة الأعمال الشِعريِّة لشعراء اللهجَة الكرمانجيّة الوسطى ممن سعوا إلى الحداثة الثانية بالأعمال الشِعريِّة لأصحاب الحداثة الأولى، وكذا الحال مع بقية الحداثات، فكلُّ مرحلة من تلك المراحل وكلّ حداثة من تلك الحداثات تمتلك خصوصياتها التي تجعل من تكوينات نتاجاتها بصورة أو بأخرى مختلفة عن الآخر، فالتقنية الشِعريِّة قد تطورت بشكل ملحوظ من الحداثة الأولى مروراً بالثانية والثالثة، وصولاً إلى المحاولة التحديثية المتشعبة القائمة الآن.

الأقنوم الرابع: المحاولة الحَقيقيّة للتعريج على منطلقات المنتج الشِعريّ الكُردي المشترك من الآداب الشرقية التقليدية بمجمل قيمها وذلك ضمن ارتدادات إلى ما يُكَوِّنـُها مِنَ البُنى الأوليّة وما يحدث في أتونها من العمليّات الإجرائيّة بغية إنتاج التركيبات الجَماليَّة التي لا تنأى كثيراً عن بعض الأصول التقليديَّة للطبائِع العامّة لأغلبِ النتاجاتِ الشِعريِّة الشرقيَّة ولا تَخْرُجُ عن قواعدها من دون وجود خطوط هلاميّة تَشُدّ الحاضر المرتد إلى تلك البُـنى الأوليّة المتنجة في الماضي وتربط الماضي المُمْتَدّ إلى تلك البُـنى المتنجة المستجدة أو المستحدثة في الحاضر.

الأقنوم الخامس: الضرورة الملحّة إلى المزيد من التعاطي مَع جُملة

ما يَرد من بيانات فهم الخطاب الشعري الكردي وتفهم مفرداته، إذ أن الذي لاشك فيه أن هذه البيانات تتأتى من المقاربة ممّا يَحُفّ تلك الجُذور لهذا الشعر الكردي مِن تَعاطيه الدائم والحَيَوي مَع الرَوَافد الثرَّة له بَدءاً بمعطيات الواقع المَوضوعي المُحيط به مِن الآداب وَحَركاتها المُجاورة له وصولاً إلى تَجارب الآداب الغربيّة السَبَّاقة عَليه وعلى مجمل الآدب المجاورة له وذلك ضِمن مُغامَرة المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ في مسألة الخَوض في ظاهرة تَحديث بُنى الخطاب الشعري لا من السطح فحسب بل من العمق والتَعَرّض لها ومِنْ ثمَّ الاستفادة من مُستويات تأثير التجارب الشِعريِّة للآداب الغربيَّة عُموماً فيه وَفي تَشويق الدخول في خِضَمِّ كلِّ سِجال تَكْمُنُ فيهِ مَساراتِ مُغامَرَةِ التَحديث وتَنشيطِ روح مُجاسَرةِ العُروج عَليه وتحاشيا من وقوع نتاجاته الشِعريِّة في ما يوحي إلى ارتكانها نحو إرْتِداداتها وتقوقعاتها الذاتيَّة.

الأقنوم السادس: العمل الجاد على النأي التام من الحنين نحو أنماط عن الدراسات التي تتجاذب إلى صورة مركزيّة الخطاب المُؤَسَّسْ أو صورة الأنموذج العالي وبقاء جهودها بقاءً دائماً في مآسر دواماتها سواء أكانت تلك الصورة للخطاب المُؤَسَّسْ أو للأنموذج العالي نتاجاً للمَرحلة المعايشة للدارس أو للمرحلة السابقة له أو في حالتها الأسوأ نتاجاً للمراحل الأسبق عليه والتي قد أصبح بحكم تطور الزمن الفني نتاجاً تقليديّاً أو شبه تقليديّ عند التبلور في التلقي القرائي الكردي.

جدير بالوقوف عليه والتأمل المتمعن فيه أنه في الوقت الذي نجد عند المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ ما هو موجود في سيماء العاملين الأولين أي ذاكرته الشِعريِّة التي تسعى لتأسيرهِ وكذلك فهمهِ الجَماليّ المنبثق مِن مَرجعياته الشِعريِّة فإننا نستنتج؛ بأن هذا العامل الأول مُولد لطبيعةٍ مُحدَّدة للنظر في العامل الثاني وأن الثاني امتداد تكميلي للأول، ومن هنا فإننا نجد أنهما سَيشكلان فيما بعد عَلاقة تكافليَّة بَيْن بَعضيهما وذلك عِندما يُصبح هذان العاملان مُلتقيين ببعضيهما بكلِّ ما هو مُستَحْدَثٌ أو بكلِّ ما في الإمكان أن يُستحدَث منه.

إن هذه الحالة الجديدة المنبثقة من تماس العاملين الأولين قد قادتْ المنتج الشعري الكُردي إلى أن يعيد النظر دائماً في ذاكرته الشِعريِّة ومن ثم يعيد ترتيب العلاقة بها مرّة تلو الأخرى مما حدا ذلك لديه لأن يُشكل هذان العاملان عند العَمَليَّة الإنتاجية تلك العلاقة الأقنومية الأوطد به والتي وجهت تجربته باستمرار.

من هنا فإن جميع الأمور التي ذكرناها إنما هي مُستلزمات أساسية وهي تحيلنا إلى الأمر الذي لا شَك فيه وهو أنَّ جميع تِلك الدِراسات والأبحاث المنطوية على استقصاءات لفهم الشِعريِّة الكُرديِّة وتتبع علاقاتها الإقنوميّة ستصِل إلى القارئ قاصِرة عندما يشوب متنها كلّ تنصّل من السعي الجاد إلى فهم النقاط المُتَعَدِّدة المتفرعة من تلك الأقنومات الرَئيسَة التي انطلق مِنها المنتج الشِعريّ الكُردي نحو تَحديث بنية قصيدته أو تطوير قوامها

وتطويرها.

الأقنوم السابع: إدراك الدارسين لمَكنون المُستويات الفنيَّةِ للذاكرة الشِعريِّة عند المُنتِجِ الشِعريّ الكرديّ نفسه ومُلامستهم لعوالمها عن قرب وذلك من حيث درجات عمقها وسِعة حسّاسيَّاتها وما يكتنفها من الاختزالات أو ما ينطوي عليها من الإشراقات الخلاقة للشعرية التي إنبثقت من العمل الدءوب في اللغة وتحريكها وتوسيع بنيتها، كل ذلك فضلاً عن تدارك ما في هذه المُستويات الفنيَّةِ للذاكرة من الجوانب التي يجدها الدارس أنها سلبية مثل المحايثة الإقنومية والتي أقصد بها الانغلاق على غير الأصول الشعريَّة الأساسيَّة، الثابتة والمتمركزة في ذاكرة على وفق التصور أنها بنى شعرية حتمية، إضافة إلى استدراك التشعبات والرواسب اللغوية اللاشعريّة أو أقل قيمة من الناحية الشعريّة، كل تلك الجوانب السلبية التي تفرز في الغالب عندما يفتأ المُنتِجِ الشِعريّ بالتحرك باتجاه إنتاج الخطاب الشعري، لتظهر في ذلك الإنتاج على شكل إسقاطات والتي هي غير مقصودة في طبيعتها.

إن التشكلات الأساسية لبنية أي قصيدة شعرية وما ينطوي عليها من المقومات أو ما يفرزها من التجليات والتي تتحوَّل في نِهاية الأمر وَبمُرور الزمن إلى ذاكرة شِعريِّة تستوعب إلى حد كبير تأريخ الشعريَّة للغة التي تتعامل مَعها، إذ إنّ الذاكرة الشِعريِّة إنما هي نِتاج لآليّة التفاعلات الخلاقة بَين ثلاثةِ عناصر أساسيّة تفرزها ضمن ما تفرزها معطيات تجربة الوجود البشري، ألا وهي إفرازات

التجربة الإنسانية ومداركة مقومات البنى الأبيستيمولوجية فضلاً عن المقدرة الذاتية، تلك العناصر الأساسيّة التي أجد من الضرورة بمكان أن نقف عند أهمية كل واحدة منها بعض الشئ والتأني في تكويناتها:

العنصر الأول: إفرازات التجربة الإنسانية وهي التفاعل البشري الخلاق وتعاطيه المنتج مع سلسلة من القضايا الحياتيَّة كالواقع المُعاش والتأريخ البشري أو الوجدان المُتفاعل مع محيطه أو الأسطورة المؤوِّلة للعالم والخليقة أو الخيال الخلاق، ومن هنا كانت قد أخذت تلك القضايا الحياتيَّة تقسيماتها الأساسية لذاتها، بل وعُدَّتْ تصنيفاتها الرئيسة التي عرفت بها في الدراسات النقديَّة للأسس النظريَّة لعمليّة الإنتاج الشعري لتسمى كلّ واحدة منها بمصطلح التجربة وذلك كالتجربة الواقعيَّة أو التاريخية أو الوجدانية أو الأسطورية أو الخيالية، حيث أن مجملها تسهم في نهاية الأمر مساهمة فعالة وواضحة في تشكيل النواة الأولى للبني الفكريِّة للخطاب المنتج، كما أنها تسهم أيظاً في تحديد الآفاق الرؤيوية لذلك الخطاب المنتج.

العنصر الثاني: مداركة مقومات البنى الأبيستيمولوجية ولاسيما في إطار ما توفره للمنتج الشعري من المعطيات الأساسية للقيم الشعرية الشعبية المعروفة والمتداولة، هذا من جانب، ومن جانب آخر ما توفره للمنتج تلك النتاجات الثقافيَّة والفكرية المستجدة المنشورة من الأوساط الثقافيّة، ومن ثم استيعاب ما يدعم منها

نتاجاتها الشعرية ويقومها وهذا التفاعل يُمهد للآليَّات الأولى من الممارسة الشعريَّة بالشكل الذي يُسهم إسهاماً خلاقاً في تقويم التجارب الخاصة بتفعيلات الأسس النظرية للشعر والتأهيل لمتطلباته والتأسيس لمواضعاته ومقتضياته.

العنصر الثالث: المقدرة الذاتية وقوتها وعمقها وقابلية استيعابها للتجربة الإنسانية وفهمها لها باتجاه إنتاج المادة الشعرية التي حُدِّدَتْ في بعض الدراسات التقليدية بالموهبة.

ولما كانت تركيبات العناصر الثلاثة مُتغيرة في عصور أو مراحل بعضها متعاقبة على البعض الآخر ومتطورة بتغيير الأزمان وتطوراتها، فقد انعكست كل تلك الديناميكية بشكل مباشر وعلى الدوام على تشكلات الذاكرة الشِعريِّة وتجلياتها في نتاجات الشِعريِّة لكل لغة من اللغات، مُستوعبة من خصوصياتها اللغوية تلك الإنفرادات التي تفرق في جزءٍ كبير من تجربتها بشكل طبيعي عن أية تجارب أخرى، ونتيجة لكلِّ ذلك تصبح الذاكرة الشِعريِّة المنتجة لاحِقاً ذاكرة مَشحونة بإنفراداتهِ، من هنا كانت من الإفرازات الإيجابيِّة للذاكرة الشِعريِّة الكُرديِّة متسمة بإنفرادات ومستجدة تجديداً تفرقها عن الإنفرادات التي تتسم بها سابقاتها، ولاسيما ما يلاحظ عند منتجي الشِعريِّة الكُرديِّة المعاصرة، إذ في الإمكان تحديد تلك الذاكرة الشِعريِّة الكُرديِّة على وفق ما انتجتها من النتاجات الشعريّة وهذا ما سيسهل علينا تحديد التطورات والتغييرات التي طرأت على الشِعريِّة الكُرديِّة في مختلف المراحل التي مرَّت بها،

ولربما يساعدنا في بعض التعينات المدرسية وتقسيماتها بتسمية كل مرحلة بمسمى يحمل صفات النتاجات الشِعريِّة وخصوصياتها، ولكن ما هو من الجدير بالملاحظة في هذا الشأن أنه في الإمكان أن تحدَّدَ الذاكرة الشِعريِّة الكُرديِّة المعاصرة في الإشارات التي تتجلى لنا من عوامل أخرى خارجية وهي على غير هدى النظر والآليات البحثية في المراحل القديمة إذ أنه ثمة بيانات شعرية أصدرها مجموعة من الشعراء الكرد المعاصرين أو ما أصدروها من الكتب والكتيبات أو المقالات في شأن الشعر والكتابة الشِعريِّة، وصولاً إلى المقابلات التي أجريت معهم يمكن أن تستنبط منها بشكل لائق وأفضل تلك الخطوط الخاصة بنسيج الذاكرة التي أسبغت عوالم نتاجاتهم الشعريّة بها، سواء كان ذلك الإسباغ على دراية ووعي منهم أم حصل ذلك من دون وعي، وعلى هذا النحو يمكن أن نحدد ثلاث مراحل أساسية، متداخلة زمنياً قامت على وفقها الذاكرة الشِعريِّة الكُرديِّة وهي:

أ: الذاكرة الشِعريِّة الكُرديِّة في المراحل التقليدية حتى سنة 2391

المراحل التقليدية للذاكرة الشِعريِّة الكُرديِّة، إنما هي تلك المراحل القديمة التي تبدأ خلالها بتكوينات النواة الأولى للذاكرة الشِعريِّة الكُرديِّة وصولاً حتى مشارف المرحلة النيوتقليديَّة التي توازت البنى العامة في جزء من بنى صياغة قصائدها مع البنى الصياغة العامة

للشعريات الشرقية التقليديّة، كما أن الذاكرة الشِعريِّة للشعراء الكُرد في تلك المراحل القديمة قد تأثرت في جزء منها بآليات الصياغة شعرية ونظرياتها القائمة في شِعريِّة اللغات المجاورة جغرافياً لها كالعربية والفارسية، ولكننا لا نعلم المَديات المَعكوسة في تلك الحالة ضمن التأثير والتأثر من الكُرديِّة في الفارسية والتركية أو في غيرها، لعدم توافر الدراسات الجادة في مجال الأدب المقارن، بحيث تتناول هذا الجانب المهم بشي من التفصيل والعمق.

إن السيماءات الواضحة في المعالم العامة لتلك الذاكرة هي هيمنة رونق الصيغ البلاغيَّة التقليديَّة على القصيدة الكُرديِّة القديمة وذلك على مرّ المراحل والعصور التي تطور فيها الخطاب الشعري الكرديِّ، ناهيك عن جماليات الأسس الأولية للبناء الهندسي للخطاب الشعري والتي ربما كانت من أبسط البدهيات التي كانت لابد من أن يلتزم بها المُنتِجِ الشِعريّ التقليدي والحقيقة كما هو واضح أنه لم تكن هيمنة رونق الخطاب البلاغي التقليدي على الخطاب الشعري الكردي على مَرِّ العصور ظاهرة خاصة بالشِعريِّة الكُرديِّة، بل كما يبدو جلياً أن شعر معظم لغات المنطقة اكتنفتها هيمنة رونق ذلك الخطاب البلاغي كما في القصيدة العربية التقليدية مثلاً، حيث أصبحت تلك المسألة خصوصية أوضح لديها موازنة بما اكتنفتها الكُرديِّة أو التركية والفارسية. إن ضرورة حضور البلاغة التقليدية الكُرديِّة من استعارة وكناية وجناس وطباق وبديع تكاد تصبح شروطاً من شروط الشِعريِّة شبه المطلقة وقد أصبحت

تلك الظاهرة من تواجد متجذر في أغلب النتاجات الشِعريِّة عند الشاعر جزيري في القرن السابع عشر وقد وصلت هذه النمطية من الخطاب إلى ذروتها عند الشاعر التقليدي نالي في القرن التاسع عشر مما يحدو بنا أن نشك في أن هذا الخطاب البلاغي الرفيع الذي امتاز به هذا المُنتِج الشِعريّ بجدارة، لا يمكن لها أن تكون على ما عليها من هذه الرفعة من دون أن تكون لتلك البلاغة من هيمنة وسلطة وجود في الذاكرة الشِعريِّة الكُرديِّة.

ب: الذاكرة الشِعريِّة الكُرديِّة في المرحلة النيوتقليدية 1932-1968

وهذه المرحلة تبدأ مع خمول سلطة الذاكرة الشِعريِّة الكُرديِّة في المرحلة التقليدية التي اتسمت القصيدة فيها باستقامة جملة من الشروط والقوانين الموروثة، مدعمة بأهم عناصر التذوق الفني فيها وهو توافر أسس البلاغة التقليدية فيها، تلك الأُسُسِ التي هيمنت على العقلية الشِعريِّة الكُرديِّة رَدْحاً طويلاً من الزمن وصولاً إلى مشارف القرن العشرين أو بشكل أدق وصولاً إلى بداياته.

لقد أصبحت سلطة الذاكرة الشِعريِّة التقليديَّة بعد مشارف القرن العشرين سلطة مراقبة ضعيفة وهشّة موازنة بمقومات الحساسية الشِعريّة الجديدة المنتجة للخطاب الشعري، فكانت بداية لأول فرصة لانحراف القواعد النقدية الإنشائية الشعرية الكرديَّة الموروثة وبذلك كانت تحركاته خروجاً من مآسر الذاكرة

التقليدية إلى السعي نحو تشكيل أولى التصورات التي في الإمكان أن تكون عليه القصيدة الشِعريِّة الحقيقة جالباً انتباه المتلقي ومشاركاً إياه في شجونه وشؤونه الحياتية وقضاياها المصيرية، لقد بدأت ملامح الذاكرة الشِعريِّة مخترقاً للزمن منذ تغلغلها الفعلي في نسيج العلاقة الحيوية بين المنتج الشعري ومتلقيه وذلك مع العقد الثالث وبداية العقد الرابع من القرن العشرين، وبذلك ظلت لهذه الذاكرة الشِعريِّة الجديدة من سلطة حقيقية على المنتج الشعري الكردي، ولا ريب أن النسبة الكبيرة من هيمنة هذه السلطة على المتلقي الكردي وتبلورها إنما لم تتأتى إلا على أثر التجارب الشِعريِّة المستجدة التي قام بتقديمها الشاعر عبدالله كوران، ولا شك في أن نجاح لآفاق ذلك التبلور لدى رعيله وحضور هيمنته على نتاجات الرعيل الذي لحق بنتاجاته الشعرية دليل لا يعتريه الشك في قوة تلك الذاكرة المستجدة وحضورها الفعال والمؤثر في صياغة النتاج الشعري على وفقها، وقد استمر أمد الإنتاج للقصيدة المرتكزة على هذه الذاكرة المستجدة إلى ما يربو على ثلث قرن لتضعف لاحقاً بشكل تدريجي مع نهاية سنوات الستينات وبدايات السبعينات من القرن العشرين وتبدأ خمودها.

ولا شك في إن أهم سمات الذاكرة الشِعريِّة الكُرديِّة في المرحلة النيوتقليدية هي إهمال هيمنة القيم البلاغية التقليدية وسلطتها الشبه مطلقة على طبيعة الخطاب الشعري الكردي، كما أن ما كانت في البلاغة التقليدية الكُرديِّة من استعارة وكناية وجناس

وطباق وبديع والتي كانت تشكل أسس جماليات القصيدة ومعالم الإبداع فيها، قد أصبحت تنحرف شيئاً فشيئاً باتجاه المستوى المستهلك من التذوق الجمالي المستجد مع المستجدات الحياتية وتغييراتها، وعلى الرغم من ظهور محاولات أخرى التي تعرضت إلى بنية القصيدة التقليدية، وشكلت فيما بعد الذاكرة الشِعريِّة المعاصرة ولكن لم تنكمش الذاكرة الشِعريِّة الكُرديِّة النيوتقليدية إلا على قدر ما كانت في القصيدة الشِعريِّة المعاصرة من المخالفة لها والمجانبة لقيمها الأساسية.

ج: الذاكرة الشِعريِّة الكُرديِّة في المرحلة الشِعريِّة المعاصرة منذ 1969

وهي المرحلة الشِعريِّة الكُرديِّة التي لم تبدأ مع نهايات الشكل الشعري النيوتقليدي، بل بدأت تتبلور في خضم أوج تطور الشكل النيوتقليدي، وبشكل أدق في نهاية الخمسينات وبدايات الستينات من القرن العشرين، وقد أفرزت ملامحها بشكل ابتدائي في نهايات الستينات وتبلور رويداً رويداً وتطور بشكل تدريجي مروراً بسنوات السبعينات إلى أواسط الثمانينيات من القرن ذاته لتطفر في النمو مع الشطر الثاني من الثمانينات طفرة واضحة، وذلك صعوداً إلى بداية القرن الواحد والعشرين.

إن تكوينات الذاكرة الاعتراضية اللاحقة على سلطة الذاكرة السائدة المتداولة إنما تسبق على الدوام حركة التغيير الشعري وما

يأتي فيما بعد ذلك التغيير أو بالأحرى ما يستقيم من بعد ذلك التحديث الأولي سيكون مُكوِّناً لإضافة جَديدة للذاكرة تلك وَمُقوِّماً لها وَداعِما لأُسُسِها وَفي النتيجة تَتَحول الذاكرة تلك إلى مجموعة مِن الأسُس والقوانين التي تُلزم إتباعها لدى الشاعر باتجاه كتابة خطاب شعري تتوافق تفعيلات أسسها النظريّة وتقويماتها مع متطلبات القراءة الآنيَّة للشعر في المرحلة المعاشة. ومن هنا فإن ما يَهمنا في مضمار الالتفات إلى الذاكرة الشِعريِّة الكُرديِّة ولاسيما في المرحلة المابعد النيوتقليدية إنما هو نمط التشكيلات الأساسيّة التي أدت إلى الخصوصيات التطويرية أو التحديثية الشِعريِّة ذاتها إضافة إلى تكويناتها والأسس التي قامت عليها ودرجات استقامة النتاجات اللاحقة بها.

وكمثل الذاكرة الشِعريِّة الكُرديِّة في المرحلة النيوتقليدية فإن أهم سمات الذاكرة الشِعريِّة الكُرديِّة في المرحلة المعاصرة هي إهمال هيمنة القيم البلاغية التقليديّة وسلطتها الشبه مطلقة على الخطاب الشعري الكردي ولكن ذلك كانت بقوة أشد، إذ أن كلَّ ما كانت في البلاغة التقليديَّة الكُرديِّة بدءاً بأشكال الاستعارة بجميع صورها وصولاً إلى الكناية والجناس والطباق والبديع، التي كانت تشكل جماليات القصيدة، لم تصبح آتية في الدرك الثاني من التذوق الجمالي للخطاب الشعري الناجح فحسب، بل إننا إذا ما استثنينا بعض التحديثات العامة التي أجريت في سياقات الاحتفاظ ببعض من أشكال الاستعارة والكناية لأصبحت جملة القضايا البلاغية

الأخرى آتية في الدرك الأخيرر من ذلك التذوق الجمالي للخطاب.

ثبت المراجع

•أنور قادر محمد، إعصار، مطبعة المجمع العلمي الكُردي، بغداد 1978.

•بيار باڤي، ليالي الأرق، إتحاد الكتاب الكرد في دهوك، دهوك، 2001.

•جلال برزنجي، رقصة ثلوج الأماسي، جمهور، الموصل، 1979.

•جلال برزنجي، عدم التدفؤ، بغداد، مطبعة الحوادث، 1985.

•جوهر غمكين، اللحن الجديد، نعيمي، بغداد، 1959.

•جوهر غمكين، كُردستان، نعيمي، بغداد،1960

•حازم كلج (روذان حَازِم)، مَطبوعاتِ خاني وبَاتيي، دانمارك، 1991.

•دلشاد عبدالله، الجماليات وَصفحات مِن حَياة كاتب الثلوج أو الرياح، الثقافة، أربيل، 1992.

•زانا خليل، حوار أخرس في مَسِـنْجَر الفراشات، مؤسسة بدرخان، أربيل، 2003.
•زانا خليل، كتاب الأساليب، آراس، أربيل، 2006.
•سعدالله بَروش، ليالي الوحدة، شارواني، أربيل،1980.
•شريف، القلادة الزرقاء، بيام، مهاباد، 1979.
•شيركو بيكس، الأعمال الشعريّة الكاملة, 218-219.
•شيركو بيكس، الأعمال الشِعريّة الكاملة، مج2،ستوكهولم، 1997.
•شيركو بيكس، بالنار يرتوي ظمأي، دار الحريّة، بغداد، 1973.
•شيركو بيكس، لمعان القصيدة، سلمان الأعظمي، بغداد، 1968.
•شيركو بيكس، هودج البكاء، كامران، سليماني، 1969.
•صباح رنجدر، التطعيم، الكاتب كورد، بغداد، ع4، 1986.
•صباح رنجدر، السادن، حسام، بغداد، 1988.
•طلعت طاهر، بسبب لحن لا يود أن يصبح أغنيّة، آراس، أربيل، 2011.
•عباس عبدالله يوسف ، الطمى نيتي، مط كردستان، أربيل، 1978.
•عبدالرحمن مزوري، مرّة للناس عذبة لي، الحوادث، بغداد، 1988.
•عبدالرحمن مزوري، مِن حب المصابيح القديمة، الحوادث،

بغداد، 1980.

- عبدالله بَشيو، الدمعة والجرح، شمال، كركوك، 1967.
- عبدالله بَشيو، الصنم المحطم، شمال، كركوك، 1968.
- عبدالله بَشيو، كتاب ليل شاعر ظامئ، دار الجاحظ، بغداد، 1972.
- عبدالله بَشيو، ما من ليلة تمرّ إلا وأحلم بكم، بغداد،1980م، 152.
- عبدلله كوران، (الديوان)، تح: محمد ملاكريم، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1980م.
- عزيز كيخوسروي، مقابلة مشعة- فرهاد شاكلي يتحدث عن المسائل الثقافية الكُرديِّة- ستوكهولم، 1994م.
- فاضل العزاوي وآخرون، البيان شعري، مـجلة شعر69،ع1، بغداد، 1969.
- فرهاد شاكلي (أنور شاكلي)، مشروع انقلاب سري، دار الجاحظ، بغداد، 1973م.
- فيصل مصطفى، حب، دار الحريّة، بغداد، 1978.
- كاكي فَلاح، مسيرة الشعر الكُردي الحديث، المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1978م، 29و31
- كامران بدرخان، قلب أبنائي، نقله من الحرف اللاتيني تيلي

أمين، دار الحرية بغداد،1981.
•كريم دشتي، الأزهار القياسية، كاروان (مجلة)، القسم العربي، ع45، حزيران، أربيل، 1986.
•لطيف هلمت (المجموعة الشعريّة الكاملة)، 1999، سليمانية، وزارة الثقافة لإقليم كردستان، 69 ـ70.
•لطيف هلمت، الله ومدينتنا الصغيرة، شيمال، كركوك،1970م.
•محمد حمه باقي، الموعد، مؤسسة الثقافة، سليماني،1980.
•نوزاد رفعت، غابة ذلك السفح، أربيل، 1978.
•نوزاد رفعت، قلق، الزمان، بغداد، 1985.
•هاشم سراج، دخان، الحوادث، بغداد، 1983
•هاشم سراج، زنزانة الروح، آراس، أربيل، 2005.
•وريا مزهر، إن كنت تود الموت فأخذ لنفسك قيلولة، هلسنكي، 2007.
•وريا مزهر، لاشيء، أربيل، 2004.
•
•المجلات والصحف
•أولاً: المجلات
•ذين (مجلة)، إسطنبول، 1918 و1919.
•روانكه (مجلة)، ع1، 1970، السليمانية.

•مجلة هيوا، ع، 4، شهر: 10، 1957
•هاوار، ع6، سنة1932، ص12
•هاوار، السنة الأولى، ع1، 1932م، 5.
•هاوار، ع 22، السنة الثانية،30 تموز1932، دمشق،3.
•هاوار، ع 23 سنة 1941. ص 14
•
•ثانياً: الصحف
•ب. دوتمير (عباس عبدالله يوسف)، 3 مدارس شعريّة، ئالاي ئازادي (صحيفة)، أربيل، ع: 69، أحد، 1993/4/18
•بيام، ع2، لندن، 1997، 12.
•بيام،ع7, لندن، 1998، 13
•روفار، مطبوعات سردم، سليمانية،2000م، 1-12.
•قصيدة (الذكرى والأمل)، روظار، العدد الخاص بـ(إبراهيم أحمد) مطبوعات سردم، سليمانية،2000، 6.
•كوردستان، ع 1، القاهرة، 1898.

له بەرهەمە چاپکراوەکانی دەزگای ئایدیا

	ناوی بەرهەم	نوسەر	وەرگێڕ	ساڵی چاپ
1	ئاشنابوون بە ئەفلاتوون		ڕێباز مستەفا	2014
2	ئاشنابوون بە سپینۆزا		کۆمەڵێك نوسەر	2014
3	ئاشنابوون بە کیرگە گۆر		شۆرش مستەفا	2014
4	ئاشنابوون بە شۆپنهاوەر		کۆمەڵێك نوسەر	2014
5	ئاشنابوون بە کارل پۆپەر		کۆمەڵێك نوسەر	2014
6	ئاشنابوون بە ئالان تۆرین		کۆمەڵێك نوسەر	2014
7	ئاشنابوون بە سوقرات		لوقمان رووف	2014
8	ئاشنابوون بە ئەرستۆ		ڕێباز مستەفا	2014
9	ئاشنابوون بە قەشە ئاگۆستین		سەرهەنگ عەبدولڕەحمان	2014
10	ئاشنابوون بە جان جاك ڕۆسۆ		کۆمەڵێك نوسەر	2014
11	ئاشنابوون بە دیڤد هیوم		مستەفا زاهیدی	2014
12	ئاشنابوون بە نیچە		کۆمەڵێك نوسەر	2014
13	ئاشنابوون بە فرۆید		کۆمەڵێك نوسەر	2014
14	ئاشنابوون بە جۆن لۆك		عەتا جەمالی	2014
15	ئاشنابوون بە لینین		کۆمەڵێك نوسەر	2014
16	ئاشنابوون بە ئەریك فرۆم		کۆمەڵێك نوسەر	2014
17	ئاشنابوون بە قوتابخانەی فرانکفۆرت		عوسمان حەمە ڕەشید	2014
18	ئاشنابوون بە بزوتنەوەی فیمینیزم		کۆمەڵێك نوسەر	2014
19	بلیمەتی و شێتی		بازگر	2014

20	ئاشنابوون به کریشنا مۆرتی	کۆمەڵێك نوسەر		2014
21	ئاشنابوون به سکیۆلاریزم	کۆمەڵێك نوسەر		2014
22	ئاشنابوون به سیمۆن دیبۆڤوار	کۆمەڵێك نوسەر		2014
23	ئاشنابوون به ڤێرجینیا وۆلف	لوقمات رووف		2014
24	ئاشنابوون به یۆرگن هابرمانس	کۆمەڵێك نوسەر		2014
25	ئاشنابوون به درێدا	کۆمەڵێك نوسەر		2014
26	مەکری ئیسلامییەکانی کوردستان	ماجد خەلیل		2013
27	کتێبی سور	ماو تسی تۆنگ	فازل حسێن مەلا رەحیم	2014
28	سەیران بۆ سەرێکانی	ستران عەبدوڵڵا		2014
29	گەندەڵی		سابیر عەبدوڵڵا کەریم	2014
30	یوتۆپیا	کۆمەڵێك نوسەر	پێشەوا فەتاح	2015
31	لە قەندیلەوە بۆ کۆبانێ	ئەنوەر حسێن شۆڕش مستەفا		2015
32	پریسترۆیکای بەهاری عەرەبی	ئەنوەر حسێن (بازگر)		2015
33	گەشتە بێ ئاکامەکانی سەرکردەیەك	بریتا بولەر	رێکەوت ئیسماعیل	2015
34	داعش و داعشناسی	کۆمەڵێك نوسەر		2015

35	گروپی قەیرانی چارەسەری پرۆسەی ئاشتی نێوان تورکیا و پەکەکە	ماجید خەلیل		2015
36	گۆڕینی رژێم و شۆڕشەکان ئەو روداوانەی سیستمی سەدەیەکیان سڕییەوە	سەجعان میلاد ئەلقزی	سابیر عەبدوڵڵا کەریم	2015
37	ئاشنابوون بە بێرکلی	ئەرسەلان حەسەن		2015
38	ئاشنابوون بە باشلار	کۆمەڵێك نوسەر		2015
39	ئاشنابوون بە دیکارت	کۆمەڵێك نوسەر		2015
40	ئاشنابوون بە هایدگەر	کۆمەڵێك نوسەر		2015
41	ئاشنابوون بە جیل دۆڵۆز 1	کۆمەڵێك نوسەر		2015
42	ئاشنابوون بە جیل دۆڵۆز 2	کۆمەڵێك نوسەر		2015
43	ئاشنابوون بە هانا ئارێنت	کۆمەڵێك نوسەر		2015
44	ئاشنابوون بە هیگڵ	کۆمەڵێك نوسەر		2015
45	ئاشنابوون بە سارتەر	کۆمەڵێك نوسەر		2015
46	ئاشنابوون بە نیچە	کۆمەڵێك نوسەر		2015
47	ئاشنابوون بە ڤۆڵتێر	کۆمەڵێك نوسەر		2015
48	ئاشنابوون بە سلاڤۆی ژیژەك	کۆمەڵێك نوسەر		2015
49	ئاشنابوون بە ماركس 1	کۆمەڵێك نوسەر		2015
50	ئاشنابوون بە ماركس 2	کۆمەڵێك نوسەر		2015
51	ئاشنابوون بە ماركس 3	کۆمەڵێك نوسەر		2015
52	ئاشنابوون بە ماركس 4	کۆمەڵێك نوسەر		2015
53	ئاشنابوون بە ماركس 5	کۆمەڵێك نوسەر		2015
54	ئاشنابوون بە ماركس 6	کۆمەڵێك نوسەر		2015
55	ئاشنابوون بە ماركس 7	کۆمەڵێك نوسەر		2015
56	ئاشنابوون بە ماركس 8	جەلال حەمید		2015

57	بۆچی مارکس له سەرحەق بوو؟	تێری ئیگڵتۆن	پێشڕەو محەمەد	2015
58	خەوتن لەگەڵ شەیتان	ڕۆبێرت بایەر	ئەرسەلان حەسەن	2015
59	ئاشنابوون بە فیورباخ	کۆمەڵێك نوسەر		2015
60	ئاشنابوون بە تۆماس مۆر	وریا غەفووری		2015
61	ئاشنابوون بە شۆپنهاوەر	کۆمەڵێك نوسەر		2015
62	ئاشنابوون بە گرامشی 1	ئەرسەلان حەسەن		2015
63	ئاشنابوون بە گرامشی 2	ئومێد عوسمان		2015
64	ئاشنابوون بە ئەرستۆ	کۆمەڵێك نوسەر		2015
65	ئاشنابوون بە دیموکراسی	کۆمەڵێك نوسەر		2015
66	ئاشنابوون بە ئەلبێر کامۆ 1	کۆمەڵێك نوسەر		2015
67	ئاشنابوون بە ئەلبێر کامۆ 2	کۆمەڵێك نوسەر		2015
68	ئاشنابوون بە ئەلبێر کامۆ 3	مستەفا زاهیدی		2015
69	ئاشنابوون بە ئەرکون	د.نەوزاد ئەحمەد ئەسوەد		2015
70	ئاشنابوون بە فۆکۆ	جەبار ئەحمەد		2015
71	ئاشنابوون بە ئەکیونی	ماجید خەلیل		2015
72	ئاشنابوون بە ئەنگڵس	ئارۆ هەورامی		2015
73	ئاشنابوون بە جۆن ستیوارت میل 1	کۆمەڵێك نوسەر		2015

74	ئاشنابوون به جۆن ستیوارت میل 2	کۆمەڵێك نوسەر		2015
75	ئاشنابوون به جۆن ستیوارت میل 3	کۆمەڵێك نوسەر		2015
76	ئاشنابوون به جاك لاکان	کۆمەڵێك نوسەر		2015
77	ئاشنابوون به لایبنتز	کۆمەڵێك نوسەر		2015
78	ئاشنابوون به میکاڤیلی	کۆمەڵێك نوسەر		2015
79	ماركس کێ بوو؟	د. عبدلعلی مقبل	مەجید مارابی جەواد حەیدەری	2015