



حكومة إقليم كردستان العراق  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة السليمانية- كلية اللغات  
قسم اللغة العربية

## قصيدة النثر عند جماعتي كركوك و كفري

- دراسة نقدية مقارنة -

أطروحة تقدّم بها الطالب

ملكو أحمد كريم

إلى مجلس كلية اللغات بجامعة السليمانية، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة  
دكتوراه فلسفة في الأدب العربي/ النقد المقارن للأدب

بإشراف

أ.د. ظاهر لطيف كريم

## توصية المشرف

أشهد أن اعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ (قصيدة النثر عند جماعتي كركوك و كفري) - دراسة نقدية مقارنة) قد جرى تحت إشرافي في قسم اللغة العربية بكلية اللغات - جامعة السليمانية، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة في الأدب العربي / النقد المقارن للأدب

المشرف: أ.د. ظاهر لطيف كريم

٢٠٢١ / /

بناء على التوصيات المتوافرة لي، أرشح هذه الأطروحة للمناقشة

أ.م.د. كورديا أحمد حسن

رئيس المجلس العلمي لقسم اللغة العربية

٢٠٢١ / /

## إقرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة، نشهد بأننا قد اطلعنا على الأطروحة الموسومة بـ(قصيدة النثر عند جماعتي كركوك وكفري - دراسة مقارنة) المقدمة من الطالب (ملكو أحمد كريم) في جامعة السليمانية، كلية اللغات/ قسم اللغة العربية، وقد ناقشناه في محتوياتها وفيما له علاقة بها، و نرى إنها جديرة بالقبول لنيل شهادة (دكتوراه فلسفة) في (النقد الأدبي المقارن) بتقدير ( )

أ.د: نيان نوشيروان فؤاد      أ.م.د: اسماعيل ابراهيم مصطفى      أ.م.د: نوزاد شكور اسماعيل  
رئيسة اللجنة      عضواً      عضواً

أ.م.د: نازاد عبدول رشيد      أ.م.د: حسين عمران محمد  
عضواً      عضواً

أ.د: ظاهر لطيف كريم  
عضواً و مشرفاً

## تصديق مجلس الكلية

صادق مجلس كلية اللغات في جامعة السليمانية على قرار لجنة المناقشة

التوقيع:

أ.م.د: شاخوان جلال حاجي فرج

عميد الكلية

التاريخ: / / ٢٠٢١

# المقدمة

## المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

للشعر أهمية كبيرة بين الأنواع الأدبية الأخرى عند العرب والكرد ولاسيما في العراق، وقد مرّ الشعر العربي منذ العصر الجاهلي الى يومنا بمراحل تاريخية ومنعطفات كثيرة، وهكذا فيما يخص الشعر الكردي، وقد حاول شعراء العرب والكرد في الحقب الماضية من خلال وعيهم المبكر من الإنفلات من الضوابط الشعرية ومقاييسها التي ألصقت به، وآخر تلك المحاولات كانت في العقد السادس من القرن الماضي. فبرزت ثلة من الأدباء والشعراء الشباب المثقفين من قوميات وأعراق مختلفة، يكتبون باللغة العربية، يسكنون مدينة كركوك وأطرافها؛ سمّوا بجماعة كركوك، رفعوا راية الحداثة الأدبية، فاشتهروا بأعمالهم الجديدة. ومنهم شعراء عرفوا من خلال منجزهم الشعري المتمثل بقصيدة النثر. وثلة أخرى من خيرة مثقفي الكرد من مدينة كفري وقراها، كانوا شبابا؛ حملوا على عاتقهم قضية الحداثة الأدبية ولاسيما الشعرية، نظموا أنفسهم في كيان أدبي سمّوه جماعة كفري الأدبية، يكتبون باللغة الكردية ونشروا بيانهم الخاص، قبل أكثر من نصف قرن. أثبت هؤلاء أنفسهم على الساحتين الأدبيتين العربية والكردية، وسطعت نجومهم في سماء الشعر. أمّدوا المكتبة الشعرية بدواوين ومجموعات شعرية ترقى إلى العالمية. لم ينالوا ذلك العناية التي يليق بجهودهم الجبارة من النقاد والأكاديميين، فاخترناهم ومنجزاتهم الشعرية مادة لأطروحتنا، لعلنا نوصل من خلال هذا العمل المتواضع شكرنا وعرفاننا لهم كافة.

وقع إختيارنا على موضوع عنوانه (قصيدة النثر عند جماعتي كركوك وكفري - دراسة مقارنة) لتكون أطروحتنا في نيل درجة الدكتوراه من صرح علمي ألا وهي جامعة السليمانية، يمكننا تحديد مجموعة من الدوافع الذاتية والموضوعية التي وقفت وراء إختيارنا للموضوع، ومن دوافعنا الذاتية أن قصيدة النثر هي الأقرب إلينا من بين أقرانها، ثم أن هذا الشكل الشعري قد تعرض للرفض والتجاهل في الثمانينيات والتسعينيات على المستوى النقدي، هذا فيما يخص القصيدة العربية، أما قصيدة النثر الكردية فتعرضت الى الرفض والتجاهل، فضلا عن معاداتها ومعادات شعرائها، ولذلك لم تكن هناك دراسات نقدية كردية كافية تتعرض لقصيدة النثر الكردية منذ نشأتها، ولم تكن

ذات حظ عند النقاد العرب، إلا مؤخرًا ظهرت بعض مقالات نقدية ودراسات اتخذت من نصوص بعض شعراء قصيدة النثر الكردية مادة لها. ودافعنا الذاتي الثاني هو شعورنا بالمسؤولية تجاه أدبنا العراقي/العربي والكردية. أما دوافعنا الموضوعية فتتمثل في جدّة الموضوع، فهذه أول دراسة أكاديمية تجمع شعراء الجماعتين، في دراسة مقارنة، لأهمية منجزهم الشعري، وريادتهم في الأدبين العربي والكردية في تحديث الشعر والثورة على الموروث الشعري في حقبة زمنية صعبة، واجهوا فيها معارضيهم بإبداعاتهم الشعرية من دون توقف، وأصبحوا الجيل الشعري الصاعد في العراق. فجلبوا وراءهم سجالاتًا كبيرة شدنا إلى دراسة خلطتهم السحرية التي أفرغت النقاد وأذهلت المتلقين. وقد يكون شعراء جماعة كركوك أوفر حظًا من شعراء جماعة كفري، لأن النقاد العرب والأكاديميين تناولوا نتائج بعضهم - إلى حد ما - في دراساتهم النقدية، أما جماعة كفري وشعراؤها فلم يلقوا ذلك الإهتمام البالغ لا هم ولا نصوصهم، إلا الشاعر لطيف هلمت وقليلًا الشاعر فرهاد شاكلي، أما الشاعر كنعان مدحت فظلمه النقاد في تقاديرهم له ولنصوصه الشعرية، التي لا تقلّ عن نصوص أحد ممن ذكرناهم. ولم نجد من النقاد من يؤرّخ لهذه الجماعة الأدبية - إن كان ذلك بقصد أم لا - مبالاة - التي حملت راية الحداثة والتغيير في الأدب الكردي.

ليست الأطروحة سوى الإجابة عن فرضيات مسبقة، وليست برهنة على أننا نعرف كل شيء، إن دراستنا محاولة متواضعة تسلط الضوء على شعراء تركوا الموروث وعلى الظروف التي أدت إلى ظهور قصيدة النثر في الأدبين العربي والكردية، وهي عملية إجرائية نكتشف من خلالها جماليات نتائج هؤلاء الشعراء مستهدفين تحليلها والمقارنة بينهما. حاولنا في هذه الدراسة الإجابة عن مجموعة فرضيات وتساؤلات تمخضت عنها فصول ومباحث الدراسة. ومن هذه التساؤلات: هل هناك نوع شعري يسمّى قصيدة النثر؟ وما مدى شعريتها؟ من هم شعراء جماعة كركوك وجماعة كفري الذين أثبتوا أنفسهم على الساحة الأدبية العراقية؟ وهل هناك تقنيات شعرية إنفرد بها شعراء الجماعتين تختلف عمّا عهدناها؟ وما السمات الشعرية التي قد يتسم بها نصوص هؤلاء، وأخيرًا وليس آخرا، ما التجريب؟ ما إتجاهات التجريب التي إعتدها شعراء الجماعتين؟ خلصت دراستنا إلى الإجابة عن كل هذه التساؤلات من خلال تحليل عينات نصية ليس في إختيارها معيارية، بالإعتماد على منهج التحليل النقدي المقارن. واكتفت في كل مبحث، بتتبّع الظواهر

الأكثر بروزاً في النصوص الشعرية لتعذر الدراسة المسحية بسبب سعة ميدان الدراسة وكثرة نتاجات الشعراء، فمنهم من يمتلك عشرات الدواوين الشعرية، كما تحاشت الدراسة الإغراق في الجزئيات الصغيرة التي لا ترتقي إلى دراستها.

اقتضت الدراسة أن تقع في فصول أربعة، مسبقة بمقدمة فتمهيد ومردفة بنتائج الدراسة والتوصيات اللازمة فقائمة المراجع والمصادر، تتبّعنا في التمهيد الموسوم بـ(قصيدة النثر، عوامل نشأتها ومرجعياتها اللغوية وإشكالاتها) مصطلح قصيدة النثر والإشكالات التي ظهرت عند النقاد والدارسين بخصوص تسميتها، والظروف المحيطة بها ونشأتها، مع التطرق إلى المرجعيات اللغوية التي استمدت منها وجودها.

ويقع الفصل الأول المعنون (جماعة كركوك وكفري) في مبحثين، تعرضنا في المبحث الأول إلى نشأة جماعة كركوك، وترجمنا لشعرائها وعددهم سبعة شعراء، هم: (فاضل العزاوي والأب يوسف سعيد وأنور الغساني وجان دمو وسركون بولص ومؤيد الراوي وصالح فائق)، مع ذكر مؤلفاتهم ونتائجهم الشعرية، أما المبحث الثاني فخصّصناه لجماعة كفري وصدّرنا له تأريخ الأدب الكردي ومسيرة التجديد في المراحل التاريخية له، ثم تأريخ الجماعة وأعضائها المؤسسين وشعراءها الثلاثة ونتائجهم، ومن الجدير أن ننوه بأن عدد صفحات هذا الفصل أقل من الفصول الأخرى لأن الدراسة اقتضت ذلك حرصاً منا في عدم إيراد ما يغدو حشواً زائداً لا فائدة منه غير الإطالة والإسهاب.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ (التقنيات الشعرية) فتتبعنا من خلال مباحثه الخمسة؛ خمس تقنيات وهي (المفارقة والغموض والدهشة والتكرار والتناص)، مع أننا نعلم أنه قد نجد تقنيات أخرى لدى بعضهم، ولكن منهجيتنا في الدراسة وجبت الإكتفاء بهذه التقنيات؛ حسب. قدّمنا لكل تقنية منها مهاداً نظرياً، ثم حلّلنا نماذج شعرية لشعراء الجماعتين بمستوى واحد، من دون الفصل بين شعراء جماعة وجماعة، لنحقق وجه الشبه والاختلاف والفضاءات المشتركة التي تجمع شعراء الجماعتين في تناولهم الموضوعات الشعرية من خلال تلك التقنيات.

و الفصل الثالث عنوانه بالسّمات الشعرية والتي تمثلت في الواقعية والرومانسية والسريالية، خصصنا مبحثاً لكل سمة، إذ تناولنا الجانب النظري لهذه المذاهب، وذكر أبرز روادها ومنظريها. مع تقادي تناول الرمزية والدادائية وأخرى، لأننا إختارنا السّمات الغالبة في نصوص شعرائنا، والتي أصبحت ظاهرة شعرية لديهم.

أما الفصل الرابع والأخير وعنوانه التجريب، فخصصناه للتجريب عند هؤلاء الشعراء في مشروعهم الحدائي، وقسمناه بحسب إتجاهات التجريب إلى مباحث، في المبحث الأول تناولنا إنفتاح الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية والفنية، أي: مزج تقنيات السرد والسينما والمسرح والفن التشكيلي بالإبداع الشعري وتوظيفها بوصفها إتجاهاً تجريبياً لم ينزع إليه شعراء الحقب التي سبق هؤلاء. وخصصنا المبحث الثاني للتشكيل البصري وتشظية النص، يعتمد هذا الإتجاه من التجريب على التشكيل البصري للنص، من خلال استثمار الطاقات الكتابية والطباعية وما يمكن توليدها من تشكيلات على سطح الورقة من علامات ترقيم وتفتيح وتعميق الحروف وترتيب الكلمات والجمل على هيئة أشكال أو مجسمات معروفة واستعمال الرموز غير اللغوية والسواد والبياض ونقاط الحذف والخب، أما تشظية النص فهي تكون من خلال تقسيمها على مقاطع متتالية إما متسلسلة من خلال حروف أو أرقام أو إشارات، ويدخل ضمن ذلك؛ تقطيع الكلمات. فيما تناولنا في المبحث الثالث التجريب اللفظي مثل: الألفاظ العامية والمفردات العلمية والكلمات الأجنبية وعنوانات الماركات العالمية وحتى كلمات غريبة عن لغة النص الشعري، مثل السب والشتم والتهمك. أما في المبحث الرابع والأخير فتناولنا التكتيف والإيجاز، وهي ظاهرة شعرية اعتمدها شعراء الجماعتين والتي تعني تعميق الوجدان وسبر لأغوار الأعماق، بأقل ما يمكن من أدوات التعبير الكتابي وربما لا يكون ذلك مرهونا تماما بقصر النص وإيجازه، وإنما التكتيف والإيجاز في أساليب التعبير المختلفة، يستدعي لغة مختزلة يتمثل في استعمال كلمات وجمل أقل مما في القصيدة الطويلة لتباين المساحة التي يشغلها كل منهما، ولعل قصيدة الومضة أو البوسترات الشعرية والهايكو والتانكا هي نماذج لهذه الظاهرة، وقد تناولنا في هذا المبحث - ولأول مرة في نقد الشعر العربي والكردي- المينيوجوب والمايكروجوب، الذي أبدعه الشاعر لطيف هلمت.

استعانت الدراسة بمجموعة من المصادر القيمة من الكتب والبحوث، وفي مقدمتها كتاب (شعراء جماعة كركوك) لهشام القيسي، وكتاب (التجريب في الشعر العربي المعاصر، دراسة في شعر جماعة كركوك) للدكتور إبراهيم خليل عجمي و(الروح الحية) لفاضل العزاوي، فضلا عن

هذه المصادر استندت الدراسة إلى مجموعة من الدراسات النظرية والتطبيقية أغلبها مصادر عربية. كما استعانت دراستنا بمجموعة من الإتصالات المهمة بين الباحث وشعراء الجماعتين أو ذوي المتوفين منهم، وأصدقائهم المقربين داخل البلد وخارجه لحسم بعض الأمور التاريخية ولاسيما ما يتعلق بتاريخ الجماعة ومؤسسيها وعدد أعضائها.

ليست هناك دراسة أكاديمية تخلو من النواقص، فما الكمال إلا لله سبحانه وتعالى وحده، إن كنا قد أصبنا هدفنا فذلك فضل الله، وإن كنا مقصّرين في جانب من جوانب الدراسة فذلك طبيعة الإنسان يخطئ لكي يتعلم من أخطائه. لقد واجهنا عوائق كثيرة في مهمتنا هذه؛ منها كثرة شعراء الجماعتين الذين يبلغون عشرة شعراء وعظم الكمّ الشعري لأغلبهم، وهي حصيلة ما يقارب نصف قرن من الإبداع وقد اقتضت منهجية الدراسة أن نفتش بين سطور نصوصهم الغزيرة ونتفحصها بدقة متناهية تجنباً للأخطاء. كانت هذه أبرز الصعوبات العلمية، أما الصعوبات الشخصية؛ فلا داعي لذكرها، فلا بركة في عمل لم يتعبك. ولا بدّ لجامع العسل من لسعة النحل.

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نتوجّه بأسمى معاني الإجلال والتقدير لكل من ساعد في إنجاز هذه الأطروحة؛ وعلى رأسهم أستاذنا المشرف أ.د: ظاهر لطيف كريم حفظه الباري من كل سوء.

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين

**الباحث**

## **التمهيد**

**قصيدة النثر، عوامل نشأتها ومرجعياتها اللغوية وإشكالاتها**

## التمهيد: قصيدة النثر، عوامل نشأتها ومرجعياتها اللغوية وأشكالها

### قصيدة النثر:

لو كان هناك ترتيب زمني فيما يخص الثورات الشعرية خارج تقاليد القصيدة العمودية فلا بد من ذكر ثورة أبي نواس على المقدمة الطللية والموشحات الأندلسية؛ قديماً، أما حديثاً؛ فقد شهد الشعر العربي وكذلك الكردي تحولات مفصلية كثيرة خلال مسيرتهما الطويلة، ولاسيما في القرن الماضي الذي يعدّ أكثر القرون انتابته محاولات تجنح نحو التجديد والتطور. أدى تخلف دول الشرق عن مسيرة التطور بعد الغزو الفكري والثقافي المنظم من دول الإستعمار في القرن الماضي إلى تراجع هذه الدول من جميع نواحي الحياة ومنها الثقافية ولاسيما الأدبية، ومع بزوغ فجر العصر الحديث مارس الشعراء الذين تأثروا بالوافد الغربي التحديث بشيء من الحذر؛ فأخذوا بالإفادة من الثقافات الأجنبية ما أسهم ذلك في إخصاب الشعر؛ مع بقائه على أصالته على الرغم من هذا التحديث الذي لحقه، وبقي الشعراء على هذا حتى الخمسينيات من القرن الماضي.

إذ ظهرت أولاً حركات فكرية وأدبية تطمح في التجديد، بدأت منذ ظهور مدرسة الإحياء والبعث عند العرب وحركات التحديث في بداية القرن عند الكرد، فضلاً عن عدد من الاتجاهات الرومانسية اللاحقة لهذه الحركات؛ والمختلفة عنها نصياً وفنياً، حيث نكون معها في حضرة الآخر الأوروبي (بنيس ٢٠٠١، ١٦)، مما خضع الشعر إلى تحوّل في ملامحه وعلى مستويات طبيعته ومضامينه وكذلك قوانينه، مما أدى إلى تعزيز الاتجاه الرومانسي بمدارس أدبية كان لها الأثر الكبير في تطوّر الشعرين العربي والكردي الحديثين وتجديدهما على مختلف المستويات (بن خليفة ٢٠٠٠، ١١١)، وكان ذلك التجديد على مستوى التنظير والممارسة الشعرية الأكثر اختلافاً وتماييزاً عن التقليد، بهذا يظهر أن كل من الشاعر الرومانسي العربي والكردي مارسا أشكالاً شعرية عدة من أجل خرق جدار صرامة القصيدة النمطية وتجاوز الشعر التقليدي (بنيس ٢٠٠١، ٢٦)، وبذلك أصبح الطريق معبداً أمام الشعرية. إذ بدأت الملامح الثورية في الخطاب الشعري، الذي تبنّته الرومانسية، وعكست تلك الملامح الجديدة الحركية الشعرية ونزوعها نحو التجديد والاختلاف عن التقليد سواء على مستوى الموضوعات أم الأشكال الشعرية.

ثم تأتي ثورة الشعر الحرّ أو التفعيلة، وهي أهم ثورة شعرية والتي قادتها مجلة الآداب البيروتية منذ عام ١٩٥٣، وأول الأمر كانت هناك إرهابات تمثلها قصائد متفرقة لـ مصطفى وهبي التل - عرار ومصطفى البدوي وفؤاد الخشن، ثم نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب. وقد كُتبت الريادة في

ذلك لبدر شاكر السياب. على الرغم من هذه المحاولات الجدية التي انتابت القرن العشرين، فإن الشعرية العربية لم يشفِ غليلها بها، وتجددت المحاولات من أجل التأسيس لشعرية مغايرة ومختلفة عن سابقتها على مستويات اللغة والإيقاع والتصوير، وتتمثل هذه الشعرية في ظهور شكل شعري جديد سمّيت بقصيدة النثر. وقد تطورت قصيدة النثر في مراحلها التاريخية التي بدأت مع بدايات القرن، من خلال تفاعل الأدبين العربي والكردي مع عوالم الأدب العالمي والانصهار داخل بوتقته المعافاة، ومعرفة التغيرات التي طرأت على معمارية القصيدة الحديثة، لإيجاد طريقة معرفية سريعة وناجحة لتبادل الخبرات، والمثاقفة بين الأدباء أنفسهم، وبين تجارب الشعوب في ظل تسارع خطى الحركة الأدبية العربية للانخراط في فسحات هذه الثقافات المعرفية الواردة، والتي أسست لذاتها منشئاً جديداً في تداول الخطاب الشعري. (عبدالكريم ٢٠١٧)

ظهرت حركة قصيدة النثر موازيةً لحركة الشعر الحُرّ (قصيدة التفعيلة) بوصفها ثورة شعرية، منذ عام (١٩٥٤) بصدور مجموعة (ثلاثون قصيدة) لتوفيق صايغ، وأهم روادها في المدة (١٩٥٤-١٩٨٤) هم: (جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ ومحمد الماغوط وشوقي أبي شقرا وأدونيس وأنسي الحاج وفاضل العزاوي ومؤيد الراوي وسركون بولص وعزالدين المناصرة وبول شؤول وسليم بركات وعباس بيضون وبسام حجار وصلاح فائق) وغيرهم.

وقد سبقت الحقبة التي ظهرت فيها قصيدة النثر العراقية أشكال كتابية كانت سائدة في حينها في الدول العربية، ولخصها الناقد طراد الكبيسي (١٩٩٧) كالآتي:

أولاً: الشعر المرسل (Blank verse): هو شعر يتكون من أبيات موزونة غير مقفاة، "يكون على وزن الايامب، حيث يتكون سطر الايامب من عشرة مقاطع مع النبرات على المقاطع (الثاني والرابع والسادس والثامن والعاشر)، كما عند شكسبير ومالرو، مع الأخذ بعين الاعتبار علامات الترقيم وتراكيب الجمل. وقد يبتعد سطر من هذا الشعر من وزن الايامب المنتظم. وهذه النقلة في الوزن تعدّ تنوعاً، تسمح للشاعر بتحقيق أهداف درامية معينة" (المناصرة ٢٠١٦)، كتب فيه شكسبير وملتون، أما في العربية فهناك ثلاثة أنواع منها:

١ - القصيدة ذات النمط التقليدي (الشطرين) ولكنه أحياناً بدون قافية موحدة، كتبه (الزهاوي وإسعاف النشاشيبي).

٢ - القصيدة ذات النمط التقليدي أيضاً ولكنها بقواف مزدوجة وقد كتب فيه (توفيق البكري).

٣ - النمط الثالث فهو أقرب الى نمط الشعر المرسل الأوروبي، كتبه (علي أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد). وسماه لويس شيخو ونجيب الحداد (الشعر الأبيض).

**ثانياً: الشعر الحر (Free Verse):** عرفه إليوت بـ(غياب الوزن، غياب القافية، غياب النموذج) أو هو "من الشعر المتحرر من النمط الثابت في الوزن والقافية. وبدلاً من الوزن والقافية، يعتمد هذا الشعر على أساليب شعرية أخرى لتحقيق الوحدة والترابط. ويستعمل الصور الشعرية والبلاغية والقوافي المتناثرة بتنظيم خاص في الفقرات لربط الأفكار، ومن الممكن تحقيق تأثيرات إيقاعية متنوعة من خلال استعمال مفردات معينة، واشباه جمل مع ضبط طول السطر" (المناصرة ٢٠٠٠)، يلاحظ أن تعريفه يطابق تعريف قصيدة النثر، أو الشعر المرسل، وكذلك التسمية الإنجليزية. يمثل هذا الشكل كل من (إليوت وازرا باوند). أما في العربية فله عدة أنماط كما عند (أحمد زكي أبي شادي وخليل شيبوب ولويس عوض) وكما لدى (بدر شاكر السياب ونازك الملائكة)، المتمثل بشعر التفعيلة، فضلاً عن تسميات أخرى مثل: الشعر الحر والشعر المنطلق والشعر الحديث والشعر الجديد.

**ثالثاً: الشعر المنثور:** هو لون من الأدب بين الشعر والنثر، يختلف عن النثر بنغمته الموسيقية وجمله المنسقة تنسيقاً شعرياً أحياناً، كما يختلف عن الشعر بتخلله من الوزن والقافية، وكتب فيه (أمين الريحاني وجبران خليل جبران ومي زيادة وخليل مطران والبيير أديب وثريا ملحس وحسين مروان) وغيرهم.

ومع أن الشعر المنثور كاد أن يجد موطناً قدم عند القرءاء في بداياته، إلا أن شعراء العراق لم ترقيم التسمية فحاولوا تجاوزها خصوصاً مع بداية الخمسينيات وممن حملوا هذا اللواء الشاعر حسين مردان الذي أطلق على كتاباته النثر المركز (فرج ٢٠١١، ٣٢) الذي فتح الطريق أمام قصيدة النثر العراقية لتبدأ مسيرتها التجريبية. وبدأت بالظهور تحديداً من خلال ما كانت تنشر في مجلة (الكلمة) سنة ١٩٦٧، من نتاجات كوكبة من الشعراء من مثل: فاضل العزاوي ومؤيد الراوي وسركون بولص وصلاح فائق وآخرون. (فرج ٢٠١١، ٣٣) إذ قدّموا قصائدهم النثرية وهي تعج بالاختلاف والتجديد على مختلف المستويات، واستطاعوا أن يجتازوا العوائق والصعوبات التي وضعت أمامهم حينذاك، لتترسخ قصيدة النثر على أيديهم خلال عقدين وتكون لها قراءتها وتتجاوز مواقف الرفض التام، ولازالت تنبض بالحياة وتشق طريقها صانعة صرحاً من الإبداعات الشعرية، فلم تكن حالها فيما مضى كالليوم، وليس ماهي عليها اليوم تشبه غدها، والدليل على ذلك هو

التغيير الكمّي الذي بلغته، والدراسات النقدية واهتمام القراء بها، وكذلك اشتهارهم عراقيا وعربيا وحتى عالميا.

يرى الناقد والسيناريسست سعدي عبدالكريم (٢٠١٧) أن قصيدة النثر جاءت لتدلّ على إمكان ظهور نسق شعري تعبيرى جديد وبوصفها بديلا لإشكال شعرية سبقتها، كانت الشرارة الأولى للتمرد على قصيدة القريض، والخروج عن قواعدها، وقد ذكر مجموعة من المزايا التي تتميز بها قصيدة النثر، ومعايير ومعطيات، وضوابط تمكّنها من البحث عن شكل جديد لها، مستقل بها، لتشكل الهيمنة الحيوية للمعنى على اللفظة، والجملة، والصورة الشعرية المستقاة من الواقع اليومي المعيش، لإحالة النص الشعري النثري لمنصات التلقي. وهي الآتي:

١- غلق الفواصل، وتقريب المسافات بين الشعر بعمومه، وقصيدة النثر، بعد تحررها من نظام الخليي المقيد لحريتها في تأثيث مشهدها الشعري، وتشكيل صورتها الشعرية الجديدة.

٢- إلتماس الفحوى في الانفصال عن الموروث، والبحث الجديّ عمّا هو جديد، لما يتم تخطيه من نظم شعرية قديمة، وإنعاش أجواء القصيدة بنفس شعري نثري جديد.

٣- التواءم بين الحداثة الشعرية العربية، والغربية من خلال ترجمة شعر الشعراء العرب الى اللغات العالمية.

٤- الخروج عن حالات السكون، والانطلاق صوب صياغة نص نثري حدائوي منسجم مع عوالمه الواقعية، والتاريخية، والمُنتجة من خلال مرايا الحلم في التغيير، ذلك الحلم الأزلي المنعكسة صورته بجدالية وحيوية عالية على مشاهد الفوضى العامة، التي تحيط بالواقع، وبذات الشاعر.

٥- اعتماد قصيدة النثر على جملة من المعطيات الإنسانية، الوجدانية منها، والخيالية، والواقعية التي يخوض غمارها الشاعر، لذلك فهي، منهج شكلي، ووظيفة وصفية، تعبيرية سردية تأخذ على عاتقها المثول أمام التأمل، والمناجاة، وتنشيط المنحى الانفعالي والتحريري.

تعود أسباب رفض قصيدة النثر الى أمور عدة معروفة الى حد ما، ونضيفُ على ذلك ما أثاره الشعر الحر من ضجة حينما حاولوا إقناع المحافظين أنهم لم يهجروا التفعيلة العربية، بل وأطلق عليه رواده (شعر التفعيلة)، في حين أقرّ رواد قصيدة النثر\_ وبعكسهم\_ بعدم اهتمامهم بالتفعيلة والبحور العروضية والوزن والقافية السائدين، كان هذا سبباً كافياً في تغيير وجهة نقودهم من الشعر الحر الى قصيدة النثر الوافدة، لأن روادها في مرحلة التجريب تمسكوا بها من دون إعطاء

مسوغات ترقى الى المقاييس السائدة لدى رافضيها تكون حجة إقناعهم، فبدأ وكأن الشعر الحر ولد عربياً وليس بوافد كقصيدة النثر، فتلطفوا قليلاً بالأول وشدّدوا على الثاني.

إن الذين يدعون الى التجديد وينضمون في حركات التجديد "إنما يفعلون ذلك تلبية لحاجات روحية تبهظ كيانهم وتتاديهم الى سد الفراغ الذي يحسونه، ولا ينشأ هذا الفراغ إلا من وقوع تصدّع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة" (الملائكة ١٩٧٨، ٣٥) وهذا ما دفع جماعة الرواد ليؤسسوا رؤية تضاهي طموحهم التجديدية تؤدي في النهاية الى البداية في تحوّل الشعر، والخروج عن عباءة القديم، وقد كانت هذه الثورة الجديدة في الشعر تمهيداً يخدم أنصار قصيدة النثر لأن الرواد مهدوا الطريق وفتحوا لهم سبيلاً للخروج الى عالمهم الجديد، وخدمتهم مقولات وآراء من كان من أشدّ رافضي قصيدة النثر، ومنهم نازك الملائكة التي سوّغت هجر الشعر العمودي من قبلهم بتجديد حركة الشعر، إذ تشير الى أنهم قاموا بذلك تلبية لحاجات روحية وفكرية ملأت كيانهم، ورغبتهم في التحرر من تبعية السلف والسعي لتحقيق شخصية منفردة، وتزيد أيضاً نزوع الفرد المعاصر الى الواقع والحقيقة الصارمة. كل ما ذكرناه من تسويغات تصبّ في مصلحة شعراء قصيدة النثر، لأنهم أيضاً كانت لهم حاجات روحية وفكرية لا بد من تلبيتها، وعاشوا في عصر غير عصر أسلافهم، ومن ثم أرادوا التحرر من قيود السلف.

لم يكن التجديد في الشعر في القرن الماضي ثورة على الأوزان والقوافي حسب، بقدر ما هو ثورة في التعبير. (البياتي ١٩٧١، ٣٨)، وذلك من خلال معالجة القصيدة الجديدة للأحداث والرؤيا الشعرية الجديدة عقب التغيرات التي حصلت في المجتمع، والتي أدت الى تغيرات في الفكر والرؤية الى الحياة. فلم يكن بمقدور الشكل القديم للشعر احتواء كل ما جدّ من تلك التغيرات، وكان من الصعب على الإنسان المدني التعبير بتقنيات شعرية قديمة لا يمت صلة بالواقع الذي يعيشه، لذا وجب عليه التعبير عن ذاته مواكباً عصره الجديد في تطوره سياسياً واقتصادياً واجتماعياً. (عجمي ٢٠١٦، ٢٤)

حاول شعراء قصيدة النثر إزاحة حجر الثابت المركزي الذي كان يسد طريقه نحو التجديد، وراحوا يفتشون عن كل ما هو جديد، ليتناسب مع ما هو عليه في مرحلته الجديدة، وهذا يثبت أن خروجهم لم يكن عن الشكل المعتاد وحسب، بل هو خروج شامل من حالة وعي معينة الى حالة أخرى، ومن رؤية الى أخرى، ومن حساسية الى حساسية، ومن لغة شعرية الى لغة شعرية، ومن ثقافة وقيم الى أخرى (فخرالدين ١٩٨٤، ١١)، ولقد كُتِبَ لهم النجاح وأنشأوا مملكاتهم الشعرية

النثرية الرائدة، بعيدة عن نهج القصيدة الأوربية، وصاغوا لنصوصهم معمارية داخلية، وخارجية حدثوا عبر اللغة، والصورة، والموسيقى، والإيقاع، وجملة من القواعد التي التزمت بها ومن ثم أضافت لجسدها المؤسساتي معالم استثمارها للتراث، والتاريخ، والأسطورة، وغيرها من المحاذيات الجمالية الأخرى.

### مصطلح قصيدة النثر وإشكاليته :

لقد أدى تشبث جماعة مجلة (شعر) بمصطلح قصيدة النثر والذي ترجموه عن سوزان برنار (٢٠٠٠، ٤٣) في كتابها (Le peome en prose) المنشور سنة ١٩٥٨، الى تشكيل بعض القراء والنقاد في إنتماء تجربتهم الجديدة الى فن الشعر وذلك لوجود كلمة النثر بجانب كلمة القصيدة في المصطلح (شريق ٢٠٠٣، ١٤) وقد عرّفها بأنها "قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحّدة، مضغوطة، كقطعة من بلور... خلق حرّ، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجاً عن كلّ تحديد، وشيء مضطرب، إحياءاته لا نهائية"، على الرغم من انتشار قصيدة النثر في العالم فلا يزال الإختلاف قائماً بين مؤيديها ومخالفها وحتى عند شعرائها، ليس في التسمية أو إنتمائها الأجناسي حسب، وإنما يزعمون أن هناك إشكالية في الوزن والقافية (شريق ٢٠٠٣، ١٣)

حتى بعد أن قطعت قصيدة النثر كل تلك الأشواط، فقد لاقت نقوداً من كبار النقاد، فهذا جان كوهين (٢٠٠٠، ٧٣) يرى أن قصيدة النثر يبدو كالشعر الأبتري لأنها استغنت عن الجانب الصوتي من لغة الشعر، وعلى غرارها قال إحسان عباس لم أعثر على الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر، بينما يرد عزالدين المناصرة (٢٠١٥)، بأن المقصود من الإيقاع الداخلي هو علامات الترقيم، وتشكيلات البنية الدلالية، ويرى أن النثر له إيقاع، واللوحه لها إيقاع، والفيلم السينمائي له إيقاع، لكن هذه الإيقاعات غير منتظمة. كذلك الرواية لها إيقاعات لكن لا قانون لها، إذن كل قصيدة نثر لها إيقاعاتها المتنوعة. ثم أنّ تسمية قصيدة النثر بقصيدة لا وزنوية أو لا صوتية، هو أمر خاطئ تماماً، لأن الوزن ليس العنصر الوحيد في الشعرية، والإيقاع الذي فيه إيقاع خفي، ويخطئ من أطلق صفة شعر التفعيلة على الشعر الحر، وصفة قصيدة اللاوزن على قصيدة النثر، لأن صفة اللاوزن في قصيدة النثر ليست العنصر الوحيد فيها، كونها كتابة تعتمد على تشكيلات لغوية عاطفية ومجازية. (المناصرة ٢٠١٥)

لقد شملت إشكالية قصيدة النثر كل ما يتعلق بها من شكل وتسمية مروراً بدقائق صغيرة تخصّها، أثارت جدلاً واسعاً لدى النقاد والشعراء وحتى القراء على أشكالهم، حتى أن عبدالعزيز المقالح (٢٠٠٤)، يصفها بأزمة القصيدة العربية الحديثة وقد حدد مظاهر تلك الإشكاليات بجملة من العوامل، وأبرزها عدم تناسب هذا الشكل الشعري الذي وفد الى المجتمع العربي من خلال الترجمات من الواقع الغربي، مما أدى الى خلق فجوة في الواقع الذي يعيشه القارئ العربي، وقفزته غير المتدرجة من الأقدم الى الأحدث، كالمساعد بناء عال يطأ قدمه اليمنى السُّلم الأول، وقدمه اليسرى السلم الأخير، من دون أن يمرّ على ما بينهما، مما خلق إشكالية تقبل لدى المتلقي الذي لم يكن مهيناً ثقافياً، فضلاً عن سرعة خروج الشعراء على بعضهم - في حقبة من الحقب - مدّعين نفاذ طاقة سابقهم، بحجة الجدّة والحدّثة، خلق شيئاً من الفوضى، لأن جمهور الشعر كانوا هم الشعراء أنفسهم (عجمي ٢٠١٦، ٣١).

وفيما يخص التسمية فإن جمع كلمتي الشعر والنثر في صياغتها أثار إشكالية كبيرة، حير المنتقدين ليسألوا: كيف يمكن الجمع بين متعارضين، هما الشعر والنثر؟ حيث يكون المتلقّي بمواجهة ما يمكن أن ندعوه هدماً لحدود النوع، وعليه فإنّ الشكل الظاهر للنص لم يعد كافياً لإنمائه إلى جنسه الشعريّ أو النثريّ، على اعتبار أن للشكل دوراً أولياً في الإخبار عن كون النصّ شعراً أو نثراً. (الصالح ١٩٨٨، ٤٨)، وفي السياق نفسه يرى الناقد الدكتور عبد العزيز المقالح (٢٠٠٤) أن خطورة هذا المسلك النقدي، وجنابته على قصيدة النثر لا يقل عن الجنابة التي ألحقها بها أعداؤها، "إذا كانت تسمية هذا الجديد الشعري بقصيدة النثر قد أعاققت انتشاره، وأفقدته التعاطف الحميم، وإذا كان التشكيك في نشأته العربية قد أفقده جمهوراً واسعاً من محبي التراث وأنصاره، فإن النقد المتعصب المتحرر من الموضوعية قد جنى على هذا الجديد الشعري ربما أضعاف ما جنته التسمية والتشكيك معاً، وأية جنابة في حق هذا الشكل الإبداعي الأجد قياساً لأقدميته من هذا التسطيح النقدي" (المقالح ٢٠٠٤)

فمنهم من طرح (القصيدة الحرة) أول الأمر ليجد نفسه أكثر ميلاً إلى مصطلح قصيدة النثر فيما بعد، بعد إدراكه للتناقض الكامن في هذه القصيدة، مما يجعل من المصطلح أفضل معبر عن طبيعة هذه القصيدة وهويتها، كونها تقوم على وحدة الأضداد. (القعود ٢٠٠٢، ١٦٣) فيما رأى غالي شكري (١٩٩١، ٥٦-٨٢) أن تسمية هذا الشكل الشعري بقصيدة النثر خاطئة، معتبراً إطلاق هذه، التسمية آخر رواسب الحس الكلاسي في حركة التجديد الحديثة في الشعر العربي، ذلك أن إطلاق هذه التسمية ضمن إطار حركة الشعر الحديث يدفع بنا إلى الوراء، إلى منطقة

يحاصر فيها الفنان بمجموعة من القواعد ثابتة، في حين أن ما يميز الرؤيا الحديثة في الشعر يجعل ثمة فروقا بين شاعر وآخر بحيث لا يمكن الجمع بينهما على مائدة واحدة، فتوالت التسميات الجديدة من النقاد مثل: (النثر الشعري) و(القصيدة الأجد) وتسميات أخرى. (ملوك ٢٠٠٧، ١٠٤-١٠٥).

وفي المقابل كان هناك من يؤيد بقاء المصطلح كما هو عليه، ومنهم (نجيب العوفي) الذي رأى أن تسميتها المتداولة تبقى الأدل عليها والأنسب لها ولهذه الظاهرة الشعرية، لأنه يجمع في صيغته الإضافية (قصيدة النثر) بين أهم خاصيتين لهذه الظاهرة، الخاصة الأولى أنها ضرب من الشعر (قصيدة)، والثانية أنها مصوغة بلغة شعرية متحررة في الآن نفسه (نثر)، وما دامت قصيدة النثر جامعة بين وهج الشعر وسيولة النثر. (العبد ٢٠٠٧، ٢٦٦). وقد طفحت كل تلك الإلتباسات والإشكالات على السطح بعد طرح كل تلك التسميات على قصيدة النثر منذ نشر جبرا ابراهيم جبرا لمجموعته (تموز في المدينة) في بغداد عام ١٩٥٩، متأثراً بالشعر الأنجلوسكسوني، مروراً بـ(نازك الملائكة) التي سمّت الشكل الذي كتبه بقصيدة التفعيلة في مؤلفاتها، وجماعة مجلة (شعر) ذات الخلفية الفرانكوفونية. ولكن مع تعدد الأسماء لقصيدة النثر وتنوعها، التي طرحت لرد المصطلح لم تزرحه، بل على العكس وجد مكانه بين معجمات المصطلحات ثابتاً، ولم يغير نقودهم من شيء، وذلك لشيوع المصطلح وتعذر استبداله بأخر يناسبه.

يرى عزالدين المناصرة (٢٠٠٣، ٢٤٨) أن النقاد إنقسموا فيما بينهم بشأن قصيدة النثر على ثلاثة أقسام:

١- قسم يرى أنها ولدت موازية لشعر التفعيلة في بداية خمسينيات القرن الماضي، كونها تحتوي على اللغة والصورة الشعريتين، وعلى الرغم من أنها تقتقر إلى الوزن، والإيقاع المنتظم، فإنها شعر خالص.

٢- قسم يرى أنها نوع من النثر الفني العربي الذي يجمع بين القديم والحديث، ومن ثم فهي ثورة جديدة وفريدة في إطار النثر الفني.

٣- قسم يرى في قصيدة النثر، جنسا أدبيا قائما بذاته، كونه ليس بشعر أو نثر، إنما جمع بين الشعر والنثر، في الوقت نفسه، ولكنها تميل إلى النثر بوصفها فاقدة للبنية الموسيقية، إذ إن الإيقاع فيها غير منتظم، لا يخضع لقانون ما.

على كل حال استقرت قصيدة النثر بعد أن حطمت، "كما حطمت قصيدة التفعيلة، بنية البيت الشعري في القصيدة العمودية، ويأتي هذا التحطيم في أن قصيدة النثر ترفض أي نظام هندسي ينتظمها، ودائماً هي تهرع نحو الحرية، وهذا هو عالمها الذي تعيش فيه، والا فهي تموت كما ماتت العشرات من قصائد النثر، ان كان ذلك في أثناء كتابتها، او كان ذلك في أثناء طباعتها في وسائل الاعلام الورقية، او الافتراضية، اذ ان نزعتها المتجهة نحو الحرية تتطلب مثل هذا الاشتغال الفضائي الواسع والمنفصل من كل تحديد يحد حريتها" (الشويلي ٢٠١٦) فهي كما يصفها الناقد حاتم الصكر (٢٠٠٨، ٤٤) بأنها "الإنقذالة الملموسة باتجاه ملامح الشعرية العربية الحديثة، وأنها الخطوة الثانية في مجال بناء شعرية عربية معاصرة بقيامها على شرط التحديث الشامل بعد الشعر الحر الذي يغدو تجديداً تدريجياً عن التقليد المألوف". كما قد نالت تعريفاً سلساً وعلمياً من فاضل العزاوي، بقوله: "إن قصيدة النثر هي شعر ونثر في الوقت عينه، وتقوم على عنصرين: الخيالي والجوهري المستمر (الشعر)، والواقعي اليومي والعارض (النثر) من جهة أخرى ضمن تأليف وحشي يستمد قوته من قانونه الوحي الحرية" (عبدالله ١٩٩٩، ٤)

### المرجعيات اللغوية:

ذكرت مصادر نقدية ودراسات كثيرة المرجعيات اللغوية التي استندت إليها قصيدة النثر من حيث اللغة والشكل أيضاً، نلخص هنا أبرز تلك المرجعيات، التي تهتم بقصيدة النثر العربي والكردي:

#### ١- القرآن الكريم:

بما أن لغة الخطاب في القرآن الكريم حاملة خصائص فنية تقربها إلى لغة الخطاب الشعري، فإن هناك من يرى أن القرآن الكريم مرجع لغوي مهم من مرجعيات قصيدة النثر، وأول من اقترح ذلك هو (شارل هنري فورد). (جواد، عبدالستار ١٩٩٠) وقد ذكر الدكتور الحساني (٢٠٠٧، ٢٣٣-٢٣٤) خصيصتين منها وهما:

أ- **حضور المستوى الوزني:** "إن التناسق الفني مظهر من مظاهر تصوير المعنى وشدّ المتلقي، مما يجعل سامع القرآن يتلمس الموسيقى الشعرية الخارجية التي يزخر بها من خلال اتزان العبارات وتكافؤها، ولاسيما الحضور الوزني على مستوى التفعيلة".

ب - حضور المستوى الفونيمي: ويتمثل "في الفاصلة القرآنية وما تؤديه من انسجام موسيقي يراعى فيها الدلالات الفنية واللغوية والاجتماعية والنفسية، فضلا عن السمة التعبيرية التي ينفرد بها القرآن الكريم."

كما يذهب بول شاوول (١٩٨٢، ١١٧) الى أن للقرآن الكريم دورا في إيجاد صفات خلقت خطأ فاصلا بين نثره والنثر التقليدي، بل إن نثره قريب من الشعر، وأن القرآن الكريم يتميز بالجمع بين قوة الفكر والعاطفة، وجمال التمثيل، إلى سهولة التقاط المفردة (ملوك ٢٠٠٨، ٢٢-٢٣)، فضلا عن حسن الإيقاع وروعة الانتقال. وهذا ما يؤكد أدونيس (أدونيس ١٩٨٠، ٣٢٠) ويرى أن الحداثة الشعرية منبثقة على نحو عام من القرآن الكريم بقوله: "أن الحداثة الشعرية بخاصة والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني من حيث إن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القَدَم الشعري وأن الدراسات القرآنية وضعت أسساً نقدية جديدة لدراسة النص بل ابتكرت علماً للجمال جديداً"

## ٢- الكتاب المقدس:

يرى الدكتور سرور عبدالرحمن (١٩٩٦، ٤١) فيما يخص الكتاب المقدس بوصفه مرجعا لغويا لشعراء قصيدة النثر أن "اللغة الطقوسية والأجواء الأسطورية، والقيم المعرفية والدينية، هي سمات الكتاب المقدس وهذه السمات إنما تتجلى من خلال المنظومة اللغوية للكتاب، الأمر الذي أغوى رواد قصيدة النثر العربية، ولاسيما المسيحيون منهم باعتمادها مرجعا لغويا، وكانت نسبة الاستلال من الكتاب المقدس تتجلى في عبارات وصيغ وكلمات كثيرة، "إلا أنها بدت تمتلك وظائف سياقية غير التي نشهدها في الكتاب المقدس، فإذا ما كان النسق في الكتاب المقدس على ما فيه من الشعرية يقوم على وظيفة دينية فإن النسق في هذه التجربة... تنقلب بنيته في القيام على الوظيفة الأصلية" وفي هذا المضمار يرى أحمد بزون (١٩٩٦، ٧٧) أن التراث النثري القريب من اللغة الشعرية، مثل الكتب المقدسة كان يشكل عمقا بعيدا لقصيدة النثر يستشهد به رواد قصيدة النثر في مناقشة من عارضهم كتابة هذا الشكل الشعري الجديد، من دون أن يشكل هذا العمق مصدرا أساسيا من مصادر قصيدة النثر أو التجربة الشعرية الجديدة.

ومن الطبيعي أن يكون للكتاب المقدس دوره في تكوين ثقافة شعراء الجماعتين، ولاسيما شعراء جماعة كركوك الذين يقعون على اختلافهم ولا ينتمون بوصفهم جماعة الى عرق أو قومية أو مذهب واحد، فمنهم المسلم والمسيحي والكلداني والآشوري والكردي والعربي والتركماني ، ومنهم

خليط من عرقين أو قوميتين، هذا فضلا عن تعدد ثقافاتهم ولغاتهم المختلفة، فالأب يوسف سعيد كان رجل دين، سركون وجان كانا مسيحيي الديانة، أما الآخرون فمع أنهم كانوا ينتمون الى المجتمع الإسلامي، كان للغة الكتاب المقدس أثر على ثقافتهم بطريقة غير مباشرة، إما عن طريق الإختلاط الثقافي في بيئة كركوك أو عن طريق الثقافة الأجنبية التي تلقوها من احتكاكهم بموظفين أجنب كانوا يعملون في شركة النفط الستينيات ومطالعتهم للكتب والمجلات الأجنبية في المكتبة الأمريكية.

### ٢- الشعر المترجم

كان لحركة الترجمة النشطة التي تنقل فيها القوائد الأجنبية مثل: الفرنسية والإنجليزية والروسية والأمريكية دور أساس في ظهور قصيدة النثر العربية والكردية، فيما يرى عزالدين المناصرة أن قصيدة النثر وقعت في خبطة الاستنساخ (العناني ٢٠١١). وهذا قول غير دقيق، لأن نسبة التقليد في قصيدة النثر لم تصل إلى درجة الإستنساخ في الأقل في مرحلة ما بعد التجريب، فشعراء قصيدة النثر من الجماعتين لم يتعاملوا مع التراث العربي والكردية بردة فعل تصل الى الهدم الكامل، وإنما ارتكزوا في تأصيل لغتهم الشعرية على جزء من التراث. ولعل اختلاف قصيدة النثر عن القديم من حيث الشكل، لأنها أقوى مرجعياتها هي الترجمة، على أن أية قصيدة في لغة ما وقعت في الترجمة ما خرج منها الا عارية من الشكل تماما.

ومن منطلق: أن كل شعر يترجم يصبح قصيدة نثر، لا يحمل في مضمونها سوى الدلالات السيمائية، والتي تحافظ على ترابط المعنى في المضمون على نحو دقيق، ولا تعطي مجالاً للدلالات الذرائعية من خيال ورمز، لذلك تكون قصيدة الغرب المترجمة للغتنا العربية قصيدة نثر، وهكذا بالنسبة للترجمة العكسية. (الغالبى ٢٠١٩)، فإننا نرى أن هذا يقوي طرح التسمية - قصيدة النثر - التي لصقت بها والتي جلبت وراءها اشكالات كثيرة، ولازال النقاد يرددونها كما أسلفنا ذكره.

مع أن غالبية شعراء جماعة كركوك كانوا يتلقون الشعر الأجنبي من مصادرها الأصلية، كونهم كانوا يجيدون اللغة الإنجليزية ولغات أخرى، فقد تأثر شعراء جماعتي كركوك وكفري بالشعر المترجم الى العربية ولاسيما الغربي والأمريكي منها، فضلا عن ترجماتهم لبعض تلك النتاجات الى العربية مثل فاضل العزاوي وسركون بولص وجان دمو، أما شعراء جماعة كفري فكان جلّ اهتمامهم الشعر الأجنبي المترجم الى اللغة العربية، لأنهم لم يكونوا يتقنون اللغة الإنجليزية أو اللغات العالمية الأخرى، ومنهم أيضا من قام بترجمة ما تُرجم الى العربية الى اللغة الكردية، مثل

لطيف هلمت وفرهاد شاكلي، اللذين تأثرا بقصيدة (غيمة في سروال) للشاعر الروسي ماياكوفسكي، والتي نشرت مترجمة في إحدى المجلات الأدبية منتصف الستينيات، ولكن ما يميز شاكلي أنه بعد تركه الوطن في سبعينيات القرن الماضي اختلط بثقافات أوروبية عديدة واتقن بعضا من لغاتهم، إذ مكنه ذلك من الاعتماد على مرجعيات لغوية وثقافية جديدة يغترف منها ثقافته.

وقد تأثر الاتجاه العام للشعر العربي بالثقافات الأجنبية، منعطفة به الى وجهة غير وجهته القديمة، فإحتكاك المثقف العربي بالثقافة الغربية من خلال الترجمات من جهة، وطموح الحداثة، من جهة أخرى أديا الى تمسك حركة شعراء العرب المنفتحين على تلك الثقافات الأدبية الوافدة بإيجاد شكل شعري بديل عما عهدوه، من خلال تقليد مراجعهم من الأوربيين، واستلهمت حركتهم حداثتها من مستوى الثقافات الأوروبية، كونها تمثل أرفع مستوى بلغة الحضارة الفنية في العالم الحديث، الى أن وصلوا الى شعرية عربية حديثة مستقلة - الى حد ما - عن شعر غيرهم من الأمم الأخرى. (شكري ١٩٩١، ١١٢)

غير أن البداية الحقيقية لقصيدة النثر الغربية ولاسيما في الثقافة الفرنسية، فهي ترجع كتاب (غاسبار الليل) للشاعر (ألويوس برتران) الذي يحوي نصوصا محاكاتية تسخر من كل الرومانسية، وفي تقطيع جديد للنثر، وهو الكتاب الذي تأثر به معظم شعراء قصائد النثر الذين أتوا بعده، "و في مقدمتهم شارل بودلير، ولم يكن هذا بداية الكتابة النثرية عند برتران، بل كتب مقطوعاته الأولى حوالي عام ١٨٢٨، ثم تم تأليف الجزء الأكبر منه عام ١٨٣٠، وقبله نجد كذلك (ألفونس رابيه)". (طلبي ٢٠١٩)، ويظهر أن عامل التجريب لم يرتبط بظهور قصيدة النثر؛ حسب، إذ الانطلاق من البحر السكندراني مرورا بالشعر الحر والشعر الموقع، بل سيستمر حتى بعد ظهورها، سواء على مستوى الإيقاع؛ عند جل أعلامها مثل بودلير ورامبو وبريتون وغيرهم، أم على مستوى زاوية الرؤية التي تبناها الشاعر؛ ذلك من خلال الصراع الذي كان بين التيارات الشعرية؛ الرومانسية منها والواقعية والبرناسية والرمزية وغيرها. مما أسفر عن اتجاهات وأنماط في الكتابة. (طلبي ٢٠١٩)

يعزو أكثر النقاد العرب قيام قصيدة النثر، إلى فعل الترجمة، ولاسيما التجربة السورية المتمثلة بجماعة مجلة شعر، ومن هؤلاء النقاد؛ صلاح فضل (١٩٩٥، ٢٢٣)، الذي يرى أن قصيدة النثر إذ "تتماهى مع ما يبقى في النص من شعر عن الفرنسية بعد انكسار الوعاء الإيقاعي" وهذا صحيح لشعر الشعوب كافة وليس أمرا خاصا بالشعر العربي، وقبله أشار النقاد الفرنسيين إلى أن:

"الترجمة في القرن التاسع عشر خصوصا هي التي بينت للشعراء أن الوزن والقافية ليسا كل شيء في الشعر، وأن اختيار الموضوع والغنائية والصور وبناء القصيدة وتحقيق ما يسميه (بو) بوحدة الانطباع، كل ذلك كفيل بأن يثير الصدمة الشعرية الخفية" (فضل ١٩٩٥، ٢٢٣) ومن ثم مال الشعر الحديث إلى رفض أغلب القواعد التقليدية والتخلي عنها، ففي نهاية القرن التاسع عشر، تم التخلي، تدريجيا، عن الوزن الثابت والقافية، في الشعر الحر، فاختفى التنظيم السائد في الشكل الكتابي (ملوك ٢٠٠٨، ٥٣)

ومما يدعم أثر الترجمة في قصيدة النثر؛ إشارة أدونيس إلى أن كتابته لقصيدته النثرية (وحده اليأس) نهاية الخمسينيات، كانت بفعل تأثره بترجمة قصيدة لـ (سان جون بيرس)، والتي كشفت بدورها عن طاقات للتعبير وأساليبه لا يستطيع الوزن توفيرها (موريه ١٩٨٦، ٤٤٦) وكذلك إشارة أنسي الحاج في مقدمة (لن)، إلى أن الترجمات، عن الشعر الغربي، من بين العوامل الممهدة لظهور قصيدة النثر، وذلك على صعيد الشكل في الأقل. كل ذلك يؤكد أن للترجمة أثرها الواضح في قصيدة النثر العربية وقبلها الغربية، فمع الترجمة تأكدت ضرورة تحرير اللغة الشعرية، إذ واجه المترجمون الفرنسيون إشكالية نقل التعابير الخارقة للمألوف إلى اللغة الفرنسية، الأمر الذي أدى إلى أن يضيف هؤلاء إلى الأسلوب والإيقاع ما تسميه برنار؛ منكهات غرائبية. ولذلك فإن المحاولات الأولى في قصيدة النثر التي لقيت قبولا قد اتخذت كلها شكل الترجمات المستعارة" (برنار ١/١٩٩٨، ٥٥-٥٦). ومن الجدير الإشارة إلى أن أهمية الشعر المترجم لا تتمثل في النص ذاته، كون المترجم لا يمكنه مضاهاة النص الأصلي، وإنما تكمن الأهمية في كونه أصبح حافزا للكثيرين لإبداع قصائد تمثل أصلا بذاتها من دون أن تكون صورة مستسخة من أصل سابق.

#### ٤- النثر الصوفي

كثيرا ما يتم ربط قصيدة النثر العربية بجذورها الغربية، حتى بعد أن قطعت أشواطاً في مسيرتها التاريخية، ولكن هذا لا ينفي أن نبحث عن جذور أخرى داخلية من الموروث تربطه بالنثر الصوفي واللحظة الصوفية المشرقة. وقد كان رأي أدونيس (أسفار ١٩٩٣، ٣١) واضحا حول عدّ النثر الصوفي مرجعا من المراجع اللغوية لقصيدة النثر، حين قال: "في الأساس أخذنا قصيدة النثر من النص الغربي، ويجب أن نعلن هذا ونعرفه، كما أخذ بودلير قصيدة النثر من (أدغار ألن بو) نظريته في الشعر. الثقافات تتفاعل، ونحن أخذنا قصيدة النثر من النص الغربي، لكن بعد

الاطلاع والقراءة يجب أن نقول إنّه كان لدينا جذر يمكن أن نستند إليه وكنا نجعله، وهذا الجذر هو في الدرجة الأولى النص الصوفي". يعدّ كلام أدونيس إشارة واضحة إلى حقيقة الجذر الغربي لهذا الشكل الشعري بحكم تفاعل الثقافات، وهكذا حتى انتبهوا إلى النص الصوفي بعد أن حاولوا خلق قطيعة بينهم وبين التراث.

وإذا كان أنسي الحاج، أحد أهم أقطاب قصيدة النثر، قد رأى أنه يجب على الشاعر أن يمارس فيها الجنون والتخريب المقدس، وهذا الحديث ينطبق كثيراً على شعراء الطريقة الصوفية، الذين واجهوا بسبب معارفهم وأشعارهم المتمردة كل صنوف التعذيب والانتهاك، إلى الحد الذي قدّم فيه العلاج حياته ثمناً لمعتقداته التي آمن بها على طريقته ودعمها بخلاصة فكره وأشعاره ودمه وتجلده. وتعد حياة العلاج المتمردة الشجاعة صورة أنموذجية للاستلهام المغاير المشفوع بالتصوف النبيل (جازم ٢٠١٩)

وفيما يخص الخصائص اللغوية والفنية للنثر الصوفي التي تلتقي بها قصيدة النثر، فإنّ اللغة لا تختلف كثيراً عند كل من الشاعر والمتصوف، تبعاً لوجه الشبه في رؤية كل منهما، فاللاوعي الذي يعتمد الصوفي - بوصفه نوعاً من أنواع الحلم يستغرق فيه - تفقد من خلاله الأشياء خصائصها السابقة في ذهنه، وتكتسب مدلولات جديدة حتى يبدو العالم شيئاً جديداً، الأمر الذي يقود الرموز اللغوية إلى أن تتغيّر مدلولاتها هي الأخرى، تعبيراً عن هذا التغيّر الهائل الذي طرأ على العالم (العوادي ١٩٨٦، ٣١)، وفي هذا اتفاق إلى حد ما مع مبدأ الكتابة الآلية عند شعراء الجماعتين والتي سنتناولها في مبحث السريالية في الفصل الثاني.

أما فيما يخص الصلة التي تربط بين الصوفي والشاعر "إنما تتأتى من اعتماد كل منهما على الحدس الذاتي، واستعمال اللغة المجازية، أما موضع الخلاف بين الإثنين فيكمن في أنّ الشاعر يجد حقيقة تجربته من خلال ووجهه في صميم العالم بينما يجدها الصوفي بالفناء عن العالم، في حين تعتمد تجربة الشاعر الصوفي على الصراع في بدء المسار، بينما الصراع يلزم الشاعر في أغلب تجاربه، ولا يتخلّص منه إلا في حالات عالية من (الصفاء والتركيز والاستغراق)" (العوادي ١٩٨٦، ٢٦). أما الفارق بين الرؤيتين، فينبع من درجة تسامي كل منهما، إذ إنّ قمة مرحلة التسامي التي يسعى إليها الصوفي من أجل التوحد والفناء بالذات الإلهية يقود إلى ما يمكن أن يسمّى (اللازمية الصوفية)، أو لحظة الإشراق، وهي خصيصة من الخصائص التي تسعى إليها قصيدة النثر. (الأوسي ١٩٩٤، ٢٢) هذه هي نقاط الالتقاء بين النثر الصوفي وقصيدة النثر التي

تعتمد كثيرا على المفاهيم السريالية وعنصر الدهشة الذي يقود إلى الشعور بتجمّد الزمن، وتوقفه (الأوسي ١٩٩٤، ٢٣).

## **الفصل الأول : جماعة كركوك وكفري**

**المبحث الأول : جماعة كركوك، شعراؤها ونتاجاتهم**

**المبحث الثاني : جماعة كفري، شعراؤها ونتاجاتهم**

## الفصل الأول: جماعتنا كركوك وكفري

### المبحث الأول: جماعة كركوك، شعراؤها ونتاجاتهم

إن الجدل الدائر حول قصيدة النثر لا يمكن فهمه إلا في سياق توترات الحداثة، والتي تتسحب على دعاة الحداثة مثلما تتسحب على معارضيتهم، ومن ثم فإن الصراع بين الفريقين لم يكن حول قصيدة النثر تحديداً، بل كان حول الأسس الثقافية والفكرية المتعارضة، لذلك فإن الدفاع عن قصيدة النثر ليس إلا دفاعاً عن خلفية فكرية قائمة على نشدان الحرية في الفكر والإبداع، وذلك بالخروج على كل الثوابت التي تقننهما. (ملوك ٢٠٠٨، ٥٤-٥٥) لذلك ارتأينا أن نمرّ في طريقنا إلى التعريف بشعراء الجماعتين على أمور تتعلق بالحداثة.

أصبحت الحداثة، الهاجس الذي ظل يلاحق المجتمع العربي منذ قرون، وقد أصبحت فيما مضى أهم الموضوعات النقدية والفلسفية التي جلبت وراءها سجالات طويلة في حقول المعرفة الفكرية. وقد سبق الفكر الغربي في تبني مفهوماها ومرجعياتها، وسُجّلت له المبادرة السبّاقة ولاسيما مساهمته في صنع المستقبل الحداثي وتعديل ما فيه من قيم وسلوكيات وأفكار على وفق نمط فكري فلسفي (رضا ٢٠١٦، ١١)، في حين بقي الفكر العربي "يعيش في دائرة التمسك بالتراث والتخوف من الحداثة الغربية التي بات يرى فيها نهاية تاريخه وهويته وحضارته" (رضا ٢٠١٦، ١١)

يعد عصر النهضة عصر الثورة الفكرية والفنية في أوروبا، لأنه شهد ميلاد تيارات ونظريات فكرية جديدة؛ سعت إلى إحياء الدراسات اللاتينية والرومانية القديمة، ولكن بروح متجددة تستند إلى الشك والنقد والبحث وكشف الحقائق نابذة كل تلك المعارف الجاهزة التي كانت تقرضها الكنيسة البابوية فرضاً، وهناك ثلاث حركات أسهمت في تلك التحولات الكبرى، أولى هذه الحركات هي حركة الإصلاح الديني بزعامة (مارتن لوثر) التي بدأت في ألمانيا ثم شملت بلدانا أوروبية أخرى. (مسرحي ٢٠٠٦، ٢٩) وثانيها النزعة الإنسانية أو الإنسانية (Humanisme) وترسخت بوصفها مذهباً فلسفياً تركّز على الإنسان بوصفها محورا لتفسير الكون بأسره (الرويلي والبازعي ٢٠٠٥، ٤٦)، أسست على يد مفكري عصر النهضة الذين ثاروا على السلطة الدينية ورفضوا نظرتها للإنسان ولذلك أطلق عليهم اسم الإنسانيين أو الإنسانويين. أما الحركة الثالثة فهي النزعة العقلانية (Rationalisme)، وقد أدت دوراً خطيراً في تطور الحركة العلمية على نحو مدهل لم تعرفه البشرية من قبل، وتتلخص العقلانية في مجموعة من الأفكار التي تقضي إلى "الاعتقاد بأن الكون يعمل على نحو ما يعمل العقل حين يفكر بصورة منطقية وموضوعية، ولهذا فإن الإنسان

يمكنه في نهاية الأمر أن يفهم كل ما يدخل خبرته مثلما يفهم، على سبيل المثال، مشكلة رياضية أو ميكانيكية بسيطة..."(برينتون ٢٠٠٤، ١٠٨).

أدت هذه الحركات الدور الأساس في التحولات الفكرية التي شهدتها عصر النهضة في أوروبا، وغدت هذه التحولات الفكرية الجذرية القاعدة الأساس التي انطلق منها الفكر الحدائي والذي سيتجلى في الحقبة الزمنية اللاحقة تحت مسمى عصر التنوير والذي يمتد من القرن السابع عشر للميلاد إلى القرن الثامن عشر للميلاد(الرويلي والبازعي ٢٠٠٥، ١٢٨)،

تبلور مفهوم الحداثة عند الشاعر الفرنسي (بودلير) وظل هذا المصطلح يكتسب عنده دلالات مغايرة تتصهر فيها ثنائية الطبيعي والمصطنع إذ يقول ما أعنيه بالحداثة هو العابر والهارب والعرضي ونصف الفن الذي يكون نصفه الآخر أزلما وثابتا(حمر العين ١٩٩٦، ٣١)، لقد عاش يبحث عن الجمال الكامن في كل شيء ليعبر عنه إسهاماً منه في العصر الحديث واحتقلاً به "كان بودلير يؤكد على ضرورة التعبير عن روح العصر، ولم يهرب مطلقاً من نثرية الحياة المعاصرة ولم يتفوق في برجه العاجي كغوته؛ بل على العكس، تمكن من استيعاب هذه النثرية بمنتهى تواترها وبكل ملكته الإبداعية"(بيطار ١٩٩٣، ٤١) وتكمن شغفه بالجمال الفني في اهتمامه الواسع بالفن ليشمل الفنون التشكيلية والموضة والكاريكاتير والتصوير الفوتوغرافي وغيرها، لقد ظل يصر على التعبير عن جمال العصر من خلال الفنون جميعها، وهذا ما جعله ينبّه الفنانين الذين ارتدوا الملابس التركية واليونانية القديمة إلى ارتداء الملابس الحديثة السوداء رمز الحداد الأبدي(بيطار ١٩٩٣، ٤٧)

كانت رؤية بودلير للحياة شاملة تعتمد على استخلاص كل ما هو أزلي من أي شيء عابر، وكان يرى في الحياة الحديثة "في طريقتها وفنّها، حضوراً للأبدي في اللحظي"(تورين ١٩٩٧، ٢١)، فالزمن الراهن لا يعي نفسه بمعارضته لزمن مضى، إنه لم يعد موجوداً بالقياس إلى الماضي وإنما صار موجوداً بحد ذاته ولذاته "و لهذا يحتل العمل الفني الحديث عنده مكانة فريدة عند تقاطع إحداثيات الحاضر والأزل(هبرماس ١٩٩٥، ١٨)، فارتباط بودلير بعصره وبحثه عن الجمال والتعبير عنه بروح العصر، والتخلص من الأساليب التقليدية القديمة، جعله يبحث باستمرار عن رومانسية نقيّة تعتنق الفن الأصيل المعبر عن العصر، فهو يعتقد أنّ الفن "يجب أن يكون أصيلاً وحقيقياً في تعبيره عن الطابع المحلي، وليست أصالة الفن في محاكاة الفن اليوناني أو الروماني، إنما في نقل المشاعر الحقيقية، الحزينة والعميقة، المفرحة والكئيبة"(بيطار ١٩٩٣، ٤٤)،

إنها الحداثة التي تسعى إلى تأسيس ذاتها من خلال البحث عن كل ما هو جديد وغير متوقع وقطع الصلة بالماضي والحاضر، لأن الحداثة في ذاتها عملية هدم الأشكال الثابتة التي تكون عائقاً أمام تطور الفنون.

أما فيما يخص مصطلح الحداثة، فقد دخل الحياة الأدبية العربية نتيجة للمناقشة مع الغرب وصار متداولاً عند فئة من الكتاب العرب الذين اتصلوا بالأدب الغربي ثم سرعان ما انتشر في الكتابات الأدبية وفي الصحف والمجلات ولم يكتسب دلالاته النقدية الجديدة، ويتردد صداه المتقل بظلال الحركات الأدبية في الغرب، في الكتابات النقدية العربية، إلا بعد ظهور حركة الشعر الحر، وثباتها في وجه التيارات المضادة لها في الخمسينيات والستينيات (المهنا ١٩٨٨، ١٢).

لقد كان لظروف نشأة هذا المصطلح في الغرب وشموليته وغموضه تأثير كبير على وضعيته في الأدب العربي، إذ لم يصل النقاد العرب إلى اتفاق على تحديد تعريف دقيق له وقد الكثير منهم نظراءهم الغربيين في تجريده من بعده الزمني وإعطائه البعد الفكري، وكان لمجلة (شعر) التي أصدرها (يوسف الخال) سنة ١٩٥٧، في لبنان دور كبير في ترسيخ مفهوم الحداثة، ففي كتابه "الحداثة في الشعر" ينطلق (يوسف الخال) في سعيه لتحديد مفهوم الحداثة في الشعر من كون الحداثة هي نظرة حديثة للوجود ويكشف أن هناك ثورة في الشعر العربي بدأت بشوقي ومطران، ويذهب إلى أن لكل عصر حدائته، فالحداثة لم تقترن بعصر بعينه فامرؤ القيس كان حديثاً في نظر السلفيين من أبناء عصره "الحداثة في الشعر إبداع وخروج به على ما سلف، وهي لا ترتبط بزمن" (الخال ١٩٧٨، ١٥) ليس من الضرورة اختلاف الشعر كلياً عن الشعر الذي سبقه كي يحقق الحداثة، ولكن الأهم هو أن يؤسس الشاعر تجربة فريدة متميزة مضموناً وشكلاً ومعبرة عن العصر "و الحداثة في الشعر لا تمتاز بالضرورة على القدامة فيه، ولكنها تفترض بروز شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة، وهذه التجربة فريدة؛ تعرب عن ذاتها في المضمون والشكل معاً" (الخال ١٩٧٨، ١٥). تبدو الحداثة موقفاً من الحياة المعاصرة يهتم بجواهر الأشياء أو كما يسميها يوسف الخال (العقلية) وهو يحاول أن يميز بين الحداثة والتحديث، ويرى أن الإنسان العربي عليه أن يدرك أنه قادر بالعقل والاعتقاد أن يسيطر على الطبيعة.

فيما يرى سعدي يوسف "إن الحداثة تجمع الثورة والفن معاً، بحيث لا تكون "الحداثة" كلمة مجردة (أرزاج ١٩٨٤، ٧٣) ويرى أيضاً أن هناك سعياً حثيثاً للفصل بين الثورة والحداثة وذلك بعزل مفهوم الحداثة عن الحركة الثورية للمجتمع ثم تأتي المرحلة الثانية "و هي إكساب الحداثة

معنى مناهضا للتقدم عبر تناول رجعي للناس والظواهر آنذاك تتحول الحداثة إلى ارتداد(أرزاج  
(٧٣، ١٩٨٤)

ومفهوم الحداثة الشعرية عند محمد بنيس (٢٠٠١، ١٦٣) مرتبط بجملة من الأمور منها: التقدم  
والحقيقة والنبوة والخيال؛ بوصفها معايير يمكن من خلالها ترسيم الحدود بين القدامة والحداثة في  
الشعر المعاصر، وقد قسّمها على نوعين: الأول؛ حداثة التقليدية (الحداثة المعطوبة) ويتمثل التقدم  
فيها بالعودة إلى الماضي، لأن الرؤية هنا دينية المصدر" وهكذا فإن التقليدية خضعت لتجميد  
الزمن في أنموذج موحد، به يتشبه كل من يريد التقدم ويؤول إليه" (بنيس ٢٠٠١، ١٦٣). أما  
الثاني فهي حداثة الرومانسية العربية والشعر المعاصر (الحداثة المعزولة)، وهي تقابل التقليدية  
وتتشارك معها في استعمال الزمن بوصفها سياقاً، ولكن نظرتها للتقدم تختلف، فهي ترى الزمن  
متّجه نحو المستقبل المتفوق على الرومانسية العربية والشعر المعاصر متعارضاً مع التقليدية، لأنه  
ينطلق من المستقبل لا من الماضي في تحديد اتجاه التقدم، كما ينطلق من المجهول لا من  
المعلوم، من المفاجئ لا من المألوف (بنيس ٢٠٠١، ١٦٤)، لكن بالتخلي عن التقدم بوصفها  
معيّاراً؛ تصبح الحداثة عابرة للأزمنة وتغدو إعادة القراءة مجالاً واسعاً لاكتشاف الحداثة الكامنة في  
أي نص مهما اتّسعت المسافة الزمنية بينه وبين اللحظة الراهنة، بتعابيره الجميلة. لذا يرى بنيس  
(٢٠٠١، ١٨٠) أن الحداثة "مواجهة من أجل ماء النص، به يتسمى الزمن الشخصي في نص لا  
يتكرر ولا يلغى، وبه تتجدد الحداثة في لانهايتها، عبر الأزمنة كلّها".

أما أدونيس فيرى الشعر نبوءة؛ كونه يقول الممكن والمحتمل بوصفه جوهرياً من جهة المستقبل  
ومن جهة ما يأتي (إسبر ٢٠١٠) ولا يؤمن أدونيس بالشعر الذي ينقل شيئاً معلوماً، ومعنى ذلك أنه  
يجرّده من صفة الحداثيّة، ذلك أن "الحداثة انفتاح على مجهول ما، يحيل دائماً من مجهول إلى  
آخر لا ينتهي" (إسبر ٢٠١٠، ١١١)، بمعنى أنه يشترط في حداثة الشعر، تحقيق شعرية  
المجهولية واللانهائية، وإلا فإنها بعيدة كل البعد عن جوهر الحداثة.

ظل مصطلح الحداثة من أكثر المصطلحات جدلاً في تاريخ الأدب العربي وهي قضية أثير  
حولها من الجدل والنقاش وما زالت تثار منذ مطلع النصف الثاني من القرن الماضي (حمود  
١٩٨٦، ٤٧)؛ لما تحمله من الغموض والإشكالية فضلاً عن التباين الكبير بين الثقافة الغربية  
والثقافة العربية الذي أثار في وضعية المصطلح، فعند استعمال "مفردات الحداثة الغربية ذات  
الدلالات التي ترتبط بها داخل الواقع الثقافي والحضاري الخاص بها، تحدث فوضى دلالية داخل

واقعنا الثقافي والحضاري" (حمودة ١٩٩٨، ٣٤) وهناك أسباب أخرى أهمها أن المصطلح لم يقتزن بحقل معرفي معين فهو متواجد في أغلب الحقول المعرفية وهذا ما يجعله متعدد المفاهيم، لكن حمله لبعض القيم المتعارضة مع معتقدات أهل الشرق وقيمه وتراثه هو من أهم الأسباب التي جعلته يثير كل هذا الجدل. وعلى الرغم من ذلك فإن الجدل في حد ذاته ظاهرة صحية أفضت إلى تأسيس أدب عربي حديث حقق تلك المعادلة الصعبة التي تزوج بين الحداثة الغربية والتراث العربي.

أما فيما يخص الحداثة الشعرية فإن النصوص الشعرية الحديثة أصبحت مشحونة بقضايا إنسانية أكثر تعقيدا لما تحمله الحداثة من إفرازات جعلت النص الشعري "يأخذ من جميع تلك التغييرات ويبني عليها جميع منطلقاته الفكرية واللغوية والجمالية" (رضا ٢٠١٦، ١٩) وقد قدم الشاعر الحديث من خلال اللغة الشعرية قضايا فكرية ومعرفية لم تكن في حساب المتلقي العربي والكردي، وقصيدة النثر بوصفها وجها إبداعيا جديدا تمثل شعرية مغايرة لما قبلها، "تتنوع فيها أدوات إنتاجها من أدوات فردية وتركيبية وصرفية، وأدوات بلاغية بديعية ونحوية، تحتاج إلى متابعة كمية وكيفية ثم تحديد مدى تداخلها في إنتاج الشعرية عموما" (عبدالمطلب ٢٠١١، ١١٤)

والتطور الشكلي الذي ظهر في قصيدة النثر كان تبعا لتغيرات في بنى المجتمع القديمة وعلاقتها بالأشياء. وهذا يبرز بالضرورة كما يرى أدونيس (٢٠١٠، ٢١٤) "حرية الفرد وحقه في الرأي والتعبير دون عوائق" ذلك تبعا للتطور الخاص في الثقافة والتكنولوجيا الذي عرفته المجتمعات العربية منذ عقود. فهي سمة من سمات حرية الكتابة الإبداعية. وفي ظل هذا الاكتشاف الإبداعي، نجد ان قصيدة النثر تعكس في مستواها الأول التحول الحضاري الذي جاء في سياق تأثر الشعر العربي بمقومات جديدة وفي المستوى الثاني، تحولا جماليا قد "أفرز طاقة لا متناهية من الأيقاع والرموز والتشكيلات المجازية الخارقة" (الناصر ٢٠٠٧، ٢١٤)

فيما يخص اللغة الشعرية في قصيدة النثر بوصفها شكلا شعريا جديدا؛ فلغتها هي مركز ثقلها، الذي تجري فيه عملية الفهم بذاتها، وهي احتفاء باللغة المجازية والشعرية، التي فتحت أبوابها بوجه مجالات معرفية كثيرة من مثل: الفلسفة والتصوف والدين والتاريخ والسرد... إلخ. إتخذ شعراء قصيدة النثر من اللغة أداة يتتبعون من خلالها المهمل والهامشي لتجسيد ما يسمّى بشعر الحياة اليومية الذي يعد لونا عربيا قديما؛ يستهدف الشاعر من ورائها رسم مشاهد يومية انطلاقا من رؤيته الخاصة للعالم. وهي أيضا، تحتفي بالتجربة الصوفية بوصفها تجربة في الكتابة؛ وليست في

النظر، فهي "حركة إبداعية وسعت حدود الشعر، مضيئة إلى أشكاله الوزنية أشكالا أخرى نثرية" (أدونيس ٢٠١٠، ٢٢) انفتحت عليها من خلال لغة استثنائية بدلت المباشرة بالإيحاء والرمزية. وبذلك أسست لغتهم الشعرية لفتوحات جديدة في ميدان النص الشعري نحو تطبيقات لغوية وفكرية جديدة لم يتناولها الإبداع الشعري قبلا. فأصبحت القصيدة الجديدة "لا تشتق جمالها من الفخامة أو التجنيس، بل تستمدده ربما من حقل آخر حيث يكون التنافر واللاتناسق واللاتكامل واللامنو والقبح والإنقطاع؛ عناصر حيّة جمالية جديدة لعهد للشعر بها" (العلاق ٢٠٠٣، ٢٤)، فغدت لغتها لغة سحرية تحمل دلالات جديدة للنص الشعري.

حاول الشعراء العراقيون ومنذ عقود النهوض بالشعر العربي عن طريق ثورات شعرية منها: ثورة الشعر الحر بريادة نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ثم عبد الوهاب البياتي، وآخرها ثورة قصيدة النثر التي ظهرت بواكيرها الأولى - كما يراه بعض النقاد- في أربعينيات القرن الماضي في محاولات كل من حسن عفيفي وألبير أديب وجبران خليل جبران وأمين الريحاني، مروراً بفؤاد سليمان الذي انطلق من النثر الجبراني ومهد الطريق للقصيدة النثرية، ومن ثم ظهور مجلة (شعر) عام ١٩٥٧، التي كانت النافذة الوحيدة لقصيدة النثر، بخلاف مجلة (الأداب) البيروتية التي وقفت موقف الرفض والمعارض لها (طلبي ٢٠١٨). وإن كانت قصيدة النثر قد برزت وتطورت في الغرب، ووفدت على الأدب العربي في منتصف القرن العشرين، فإن شعراء من بلاد الرافدين حملوا لواءها منذ الستينيات، ألا وهم شعراء جماعة كركوك، وسوف نترجم لحياتهم ونتناول نتاجاتهم الشعرية في دراستنا.

### جماعة كركوك:

#### أ- النشأة:

دعت روح التجديد عند ثلثة من شعراء وأدباء عقد الستينيات في العراق الى تشكيل كيان معنوي أو جماعة سميت لاحقا ب(جماعة كركوك) حتى أصبحت من أكثر الجماعات الأدبية التي ظهرت في العراق المعاصر شهرة، وإنتاجا، وتأثيرا.. وقد ضمت نخبة من ممثلي الحركة الثقافية العراقية شعرا ونقدا وقصة وفنا تشكيليا وترجمة ومقالة، وأغلبهم من كركوك من القوميات والأعراق كافة. (العلاق ٢٠١٠)، مع الخلاف في عدد أعضائها وانتسابهم للجماعة فإن أغلب مؤرخي هذه الجماعة متفقون على أن الآباء المؤسسين الأوائل لهذه الجماعة هم جليل القيسي، وفاضل العزاوي، ومؤيد الراوي وسركون بولص، وجان دمو، ويوسف الحيدري، وصلاح فائق سعيد، وانور

الغساني، ويوسف سعيد. ويدّعي بعضهم أن فاروق مصطفى أيضا ينتمي إلى الجماعة، مع تحفظ بعضهم ورفض بعضهم الآخر ذلك. (العلاف ٢٠١٠). وفي إتصالاتنا بالرواد الأحياء من شعراء الجماعة، لم يقرّ أحد منهم هذا الإدّعاء، وقول الناقد الكبير عبدالله إبراهيم (٢٠١٢) يثبت عدم انتماء فاروق مصطفى إلى الجماعة في معرض حديثه عن الحلقة الثانية من الجماعة في لقاء خاص به منشور في جريدة الرياض في عددها (١٦١٣٨) فيقول: "و بين وقت ووقت يحلّ بيننا محمد البدر ورمضان محمد الحديدي، ثم فاروق مصطفى - الذي أصبح فيما بعد شبه مؤرخ للجماعتين الأولى والثانية". وقوله هذا ينفي حتى انتمائه إلى الحلقة الثانية؛ فما بالك بانتمائه إلى الجماعة الأصلية المتمثلة بالحلقة الأولى. كما لم يضعه الناقد هشام القيسي في قائمة أعضاء الجماعة في كتابه (شعراء جماعة كركوك).

وفيما يتعلق بالتسمية فإن مثقفي العراق، ولاسيما العاصمة ربما أرادوا تمييزهم عن غيرهم أضافوا كلمة (كركوك) - وهي مسقط رأس أغلبهم - في تسميتهم، بعد أن امتزج بعضهم بمتقفي العاصمة وأدبائها في أوائل الستينيات، مثل: فاضل العزاوي وأنور الغساني ومؤيد الراوي الذين انخرطوا في الصحافة بعد انتهاء حكم الإنقلابيين في العاصمة، ويعزو بعض الباحثين تلك التسمية إلى الانتقال منهم أو إلى نظرة دونية لهذه الفئة المبدعة، في حين يقول فاروق مصطفى (٢٠٠٥، ١٦): "إن جماعة كركوك لا تعني ان رابطة او جمعية جمعت أصحاب تلك الأسماء، إلا أن شيئا من هذا لم يحصل وشيوع مصطلح جماعة كركوك يعود إلى أمرين رئيسيين: اولهما انهم ينتسبون إلى مدينة كركوك وثمة وشائج ود وصحبة طيبة تجمعهم. والآخر يرجع إلى محاولتهم تجديد الأدب العراقي وتحديثه وقد اثبت بعضهم الجدارة في هذا المضمار"

وقد وصف الأديب الراحل (جليل القيسي) كيفية تأسيس الجماعة في حوار أجراه معه الدكتور نوزاد أحمد أسود، وقد أشار إلى أن جماعتهم كانت تضم أدباء وكتّابا من العرب والتركمان والكرديين والأشوريين لكن ما كان يجمعهم هو حبهم للأدب وللتجديد فيه، وإن بواكير تأسيس جماعة كركوك ترجع إلى سنة ١٩٥٩، عندما التقى القيسي بفاضل العزاوي ومن ثم بمؤيد الراوي وسركون بولص وجان دمو ويوسف الحيدري ليلتحق بهم فيما بعد الشاعر صلاح فائق، ويضيف أنهم جميعا كانوا يقرأون الروايات ويتابعون ويطالعون الأدب الحديث بكل أجناسه باللغة الانجليزية باستثناء صلاح فائق ويوسف الحيدري، ولذا نلاحظ تأثير الأدب الغربي في كتاباتهم، مما نتج عن هذا التأثير لفت انتباه الوسط الأدبي في بغداد وعموم العراق، ليصفوا بعدها أعمالهم الأدبية بالغربية والمعقدة. (أسود ٢٠٠٧)

وظلت التناقضات والاختلافات بين مؤرخي الجماعة وحتى بين أعضاء الجماعة أنفسهم قائمة الى يومنا هذا، ولكل رأيه، ومنهم الاستاذ زهدي الداوودي الذي يقول: "جماعة كركوك، تأسست بصورة عفوية في منتصف خمسينات القرن المنصرم من لقاءات مجموعة من الشباب الذين كانت تتراوح أعمارهم بين ١٥ - ١٩ سنة. كانت تجمعهم مواهب وهوايات مشتركة في الأدب والرسم والموسيقى" (العلاف ٢٠١٠). وقد حصر مؤسسي الجماعة في ثلاثة عشر شخصا فقط الذين كانوا يعدون أنفسهم ضمن جبهة اليسار، وبالترتيب أدناه: يوسف الحيدري/ قحطان الهرمزي/ أنور الغساني/ فاضل العزاوي/ مؤيد الراوي/ زهدي الداوودي/ جليل القيسي/ الأب يوسف سعيد/ محيي الدين زه نكنه/ صلاح فائق/ سركون بولص/ جان دمو/ عبد اللطيف بندر. (العلاف ٢٠١٠)

ويستدرج قائلا: "كانت الجماعة تعقد في الفترة الواقعة بين ١٩٥٥ إلى ١٩٥٨، اجتماعات سرية منتظمة، تم الاتفاق على إيقافها بعد إلقاء القبض على كل من أنور الغساني وقحطان الهرمزي. وكانوا ينشرون نتاجاتهم الأدبية في الصحف المحلية، وأسهم بعضهم في تحرير مجلة شفق (الشفق) الصادرة في كركوك، التي كان يشرف على قسمها العربي القاص عبد الصمد خانقاه." (العلاف ٢٠١٠)، وفي حوالي العامين ١٩٦٧ و ١٩٦٨ ترك معظم أعضاء الجماعة، العراق، لم يبق سوى القليل منهم نتيجة التغييرات السياسية والعسكرية السريعة التي حدثت في العراق آنذاك، واعتقال العديد منهم لأسباب فكرية، وزجّهم في السجن لأعوام وشهور، ومنهم من التحق بالجبل للإنضمام الى الثورة الكردية المسلحة. (العلاف ٢٠١٠)

ومن المؤرخين من أخذ على الجماعة عدم اعلانهم بيانا أدبيا مشتركا يفصح عن كينونة الجماعة وأفكارهم واتجاهاتهم الأدبية، مع أن الجميع على دراية تامة بأن هذه الثلة المثقفة كانت تجمعهم الفكر اليساري السائد، التي تأثر بها أغلب مثقفي العراق آنذاك، ولكن تغيرت الأوضاع بعد بروز القوميين وسلطة الانقلابيين في عموم العراق ولاسيما كركوك التي كانت ولا زالت تضم قوميات وأديانا وأعراقا مختلفة.

قدم شعراء هذه الجماعة من الهامش، ونشروا ابداعاتهم الشعرية على أراض واسعة مُغايرة تماما عما كان مُتاحا، من داخل مشروع قصيدة النثر، وأنتجوا قصائد مختلفة من كل جوانب. (الديهاجي ٢٠١٩) "برؤية كارثية، وسيلتها السخرية والتّهكّم، عبر الجملة الشعرية المُسترخية، والقاموس اللغوي الهجين، والمشهد اليومي الأليف، الذي أصبح من دعوماتها الأساسية." (الديهاجي ٢٠١٩) ولهذا عانوا من النقود الموجهة، فالأصولية النقدية لم تعترف بهم في حينها، وفي نظر بعضهم

يرجع ذلك الى سببين رئيسيين: أحدهما أخلاقي والآخر فني، فالأخلاقي، يرى في خروجهم عن المنظومة الخلقية القائمة، وهذا في نظرهم زندقة وردة فادحتين، وجبت محاربتهما بقوة، أما السبب الفني، فيرى في قصيدة النثر، كائنا غريبا وافدا ودخिला على ثقافتنا، يُعارض ميتافيزيقا القصيدة، التي اختزلت الشعر كُله في الوزن التقليدي السيمتري، بامتداداته الأفقية والرأسية. (الديهاجي ٢٠١٩)، ويمكن القول: إن هناك شبه اتفاق على عدد شعراء الجماعة، وهم ضمن مجال دراستنا، نراعي في ترتيبهم من الأكبر سنا إلى الأصغر، لأن منهم من رحل عن عالمنا ومنهم من لازال يتنفس شعرا:

### ب - شعراء جماعة كركوك ونتاجاتهم:

#### ١- الأب يوسف سعيد

ولد الأب يوسف سعيد سنة ١٩٣٢، في الموصل، أتم دراسته الأولية في دير شهير قريب من المدينة، ثم التحق بالكلية اللاهوتية الموجودة في المدينة ايضاً، عين رئيساً روحياً لطائفة السريان في كركوك وتلقى دروسه وعلومه في المدارس الكنسية (سيفو ٢٠١٢)، وكان قيماً على كنيسة تقع قرب ساحة العمال على الشارع المؤدي الى محطة قطار كركوك القديمة. تعرف على شعراء وأدباء الجماعة مبكراً، اشتهر بالشعر والنقد. بعد خروجه من العراق استقر في السويد ومات فيها عن عمر يناهز الثمانين في ٧ شباط من عام ٢٠١٢. كان ينشر أشعاره وكتاباته منذ عام ١٩٥٣، في الصحف والمجلات العراقية والعربية آنذاك وذاع صيته في الساحة الأدبية والثقافية. نشر أول مؤلفاته عام ١٩٥٨، وهي مسرحية (المجزرة الاولى) ومن الشعر ديوان طبع في بيروت سنة ١٩٦٨، بعنوان (الموت واللغة) (العلاف ٢٠١٠). "غادر العراق عام ١٩٦٤، متوجّهاً إلى بيروت وهناك التقى مع أبرز الشعراء والكتاب وعاش في بيروت حتى عام ١٩٧٠. نشر في مجلة شعر قصائد بعنوان: (بهيموث والبحر) وقد أثنى عليها الكاتب المعروف جبرا ابراهيم جبرا، ونشر في ذلك الوقت قصائد بعنوان: (أضواء آتية من أسواق القمر) في المجلة التي كان يرأسها آنذاك أدونيس، وقصائد عديدة أخرى. كما ترجم أكثر من خمسين قصيدة لمار أفرام السرياني، نشرتها مجلة شعر" (يوسف ٢٠١٢). نال جائزة آرام وجوائز أخرى في مجال الشعر والإبداع. هو كما وصفه ميخائيل نعيمة بأنه لم يجد في حياته كاهنا بهذه الروعة الشعرية العميقة في الحياة. تميّز الأب يوسف بخياله الجامح، إذ يأخذ القارئ إلى فضاءات فسيحة وخلّاقة، ويقدم لهم خطأً شعرياً متفرداً ومتدفقاً بالإبداع. كما كتب الكثير من القصائد باللغة السريانية فضلا عن مقالات ودراسات عديدة منشورة في الصحف والمجلات العراقية والعربية. (يوسف ٢٠١٢)، وقد ترك لنا هذه الروائع:

- الموت واللغة. ١٩٦٨
- ويأتي صاحب الزمان. ١٩٨٦
- الشعر الاتي. ١٩٨٦
- الشموع ذات الاشتعال المتأخر. ١٩٨٨
- مملكة القصيدة. ١٩٨٨، دراسة شعرية
- حضور الابداع. ١٩٨٩
- السفر داخل المنافى البعيدة. ١٩٩٣
- سفر الرؤية. ١٩٩٤
- فضاءات الاب يوسف سعيد. ١٩٩٩
- طبعة ثانية للتاريخ. ١٩٨٧
- الأعمال الشعرية. ٢٠١٢

## ٢- أنور الغساني

أنور محمود سامي الغساني، شاعر ومترجم وناقد وفنان، وإعلامي وكاتب وأكاديمي. ولد في ١٩٣٧، في العمارة، جنوبي العراق، نشأ وتعلم في كركوك وعمل في مجال حفر آبار النفط، ومارس التعليم، إنتقل الى بغداد عام ١٩٦٢، لممارسة الرسم والخط والاعلان والترجمة والصحافة، إعتقل من الانقلابيين بتهمة انتمائه للحزب الشيوعي، حصل على الدكتوراه في مجال الصحافة من جامعة لايبزيك بألمانيا عام ١٩٦٨، قام بتدريس الصحافة في دول عديدة كالجزائر وألمانيا، واستقر استاذاً في جامعة كوستريكا من ١٩٨٣، الى مماته، عام ١٩٨٨، عاد للكتابة على نحو مكثف، كان يجيد العربية والانجليزية والألمانية والإسبانية والكردية والتركمانية، كتب ونشر باللغتين العربية والإنجليزية، ووضعه النقاد في المرتبة الثانية في سعة طرقه وإبحاراته في الأجناس الأدبية والكتابة وتنوع اهتماماته بعد فاضل العزاوي، ووصف بالظاهرة النادرة التي لن تتكرر، بيد أن ما وصل إلينا من نتاجاته تكاد تكون نادرة أو في حدودها. أصدر في ١٩٩٢، كراساً (بيان-٩٢:

مستقبل العراق) نشر قصيدته المطولة (الملحمة العراقية) عام ١٩٩٣م، عن مطابع دار الريس في لندن. (الجنابي ٢٠٠٩)، نشرت قصائده وقصصه ومقالاته النقدية في مجلات وصحف عربية وعالمية، توفي في ٢٧ من تموز ٢٠٠٩. من أهم أعماله (دليل كركوك) و(ديوان العراق) و(القصيدة الباحثة) و(المصادر) و(الطريق الى مسقط).

### ٣- مؤيد الراوي

الشاعر الإنسان والاديب والناقد الفنان مؤيد الراوي ولد عام ١٩٣٩، في الأنبار، أكمل دراسته الأولية في كركوك وحصل على شهادة دار المعلمين ليعمل بعد ذلك في سلك التعليم، غادر مدينة كركوك الذي ترعرع فيها الى العاصمة بغداد إذ عاش فيها. مارس الرسم والخط، أعتقل عام ١٩٦٣، وعمل بالصحافة حتى عام ١٩٦٩، خرج من العراق الى لبنان ثم أريتيريا. (مصطفى ٢٠٠٥، ٣٧). قيل عنه أنه "وضاءً في نمط جديد بشاعرية عميقة ورؤيا نافذة توحدت عنده الغاية وتجذرت في عدة اتجاهات. لهذا نراه ثرياً، تغييرياً، خصباً مجسداً لمعاناته ولمعاناة جيله، زاخراً بمعانيه وعذابات، بينابيعه وتحرياته. معضلاته وهمومه ايقظت فيه صراعاً داخلياً وخارجياً تمثل في تمرده، وفي تبنيه لمشروع يستشرف آفاقاً غير مألوفة، مثلما تبرز في ذات الوقت عقم وهشاشة وزيف الواقع" (القيسي ٢٠١٦، ١٠٦). قال عنه الاديب جليل القيسي: "هو طراز غريب من العناد والإصرار واللامبالاة" (القيسي ٢٠١٦، ١٠٦). تمتاز نصوصه بالحيوية، فليس من السهولة تجزئتها، لانسجام عناصرها الداخلية وأشكال بنائها وتطابقها، ولهذا تجد اتجاه الصراع يأخذ اشكالاً بين التمازج والتداخل حيناً والتناقض حيناً آخر، وتبعاً لذلك تتوهج عناصرها الجمالية وآفاقها الفنية. (القيسي ٢٠١٦، ١٠٦).

الظروف السيئة والمطاردات المستمرة اجبرته على مغادرة العراق وحينما وصل بيروت عايش الحرب الاهلية اللبنانية، ترك بيروت واتجه صوب المانيا، منذ عام ١٩٨٠، أصدر ديوانه الاول (إحتمالات الوضوح) عام ١٩٧٧، في بيروت أما ديوانه الثاني فقد صدر في بيروت أيضاً بعنوان (ممالك) عام ٢٠١٠. وديوانه الثالث صدر بعنوان (سرد المفرد) عام ٢٠١٥ قبل رحيله بأيام قليلة. (القيسي ٢٠١٦، ١٠٦-١٠٧). وله قصيدتان لم يكونا ضمن مجموعاته الشعرية، تم نشرهما في صحيفة إيلاف الإلكترونية بعد وفاته، تطرقنا اليها في الفصل الثاني.

## ٤- فاضل العزاوي

فاضل كلو العزاوي، ولد في محلة المصلى بمدينة كركوك عام ١٩٤٠، أنهى دراساته الابتدائية والثانوية فيها وتخرج من جامعة بغداد مجازاً في الأدب الإنجليزي عام ١٩٦٦، غادر العراق عام ١٩٧٧، لأغراض الدراسات العليا وحصل على شهادة الدكتوراه في الصحافة من جامعة لايبزك/ المانيا عام ١٩٨٣ وقد أقام فيها ولايزال. أحد مؤسسي الجماعة. (القيسي ٢٠١٦، ١٢)

نشر العزاوي عام ١٩٥٦ كراساً شعرياً، ونشر له أيضاً في مجلة المجلة البيروتية التي كان يشرف عليها يوسف الخال نص شعري بعنوان رماد العودة، وقّع على البيان الشعري الشهير في مجلة (شعر ٦٩) برز بوصفه شاعراً، ولكنه خاض في أجناس أدبية متعددة من غير الشعر كالقصة والرواية والنقد والترجمة وكذلك الصحافة. (العزاوي ١٩٩٧، ٤٦)

## أصدر في الشعر دواوين عديدة منها:

- سلاماً أيتها الموجة سلاماً ايها البحر ١٩٧٤

- الشجرة الشرقية ١٩٧٥

- الأسفار ١٩٧٦

- رجل يرمي احجاراً في بئر ١٩٩٠.

- صاعداً حتى الينبوع ١٩٩٣

- في نهاية كل الرحلات ١٩٩٤

- في كل بئر يوسف يبكي (بالانجليزية) ١٩٩٧، ونال عنه جائزة ديوان الشعر العالمي عام

١٩٩٧

- فراشة في طريقها الى النار ١٩٩٨

- في حفلة سحرية (بالألمانية)

- صانع المعجزات (بالانجليزية) مختارات من اشعاره دار (بوا ايديشن)

- الأعمال الشعرية الكاملة في مجلدين كبيرين يتضمنان ثلاثة عشر ديواناً. (القيسي ٢٠١٦، ١٢)

### في الرواية:

- مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة ١٩٦٩

- القلعة الخامسة ١٩٧٢

- الديناصور الأخير ١٩٨٠

- مدينة من رماد ١٩٨٩

- آخر الملائكة ١٩٩٢

- كوميديا الأشباح ١٩٩٦

- الأسلاف ٢٠٠١

### في القصة:

- كانت الطائرات تحلق عالياً ١٩٧٤ (مجلة الكلمة)

- الهبوط الى الابدية بحبل ١٩٨٩

### في المجال النقدي والدراسات:

- ماهي القوانين التي تحكم الأدب العراقي ١٩٧٤ (مجلة الكلمة)

- بعيداً داخل الغابة، البيان النقدي للحدثة العربية ١٩٩٤

- الروح الحية جيل الستينات في العراق ١٩٩٧

### في الترجمة:

- صاحب الفخامة الديناصور ١٩٩٥

- سماء وأرض ١٩٩٦

- دماغ لينين ١٩٩٨

- حياتي مع بيكاسو ١٩٦٧. (القيسي ٢٠١٦، ١٢)

### ٥- جان دمو

الشاعر والمترجم جان يوخنا دمو، ولد عام ١٩٤٢، في مدينة كركوك، من مؤسسي جماعة كركوك، عرف بالصلعكة والعبثية، نشر منذ بداية الستينيات ترجمات أدبية من شعر وقصص وحتى النقد الأدبي في صحف ومجلات ذلك العقد، منها قصيدة لـ (تيد هيويز) التي نشرت في (الاديب المعاصر)، ونشر له أيضا في مجلة (القلم) ترجمته لدراسة نقدية لـ (سلفادور دالي) (الجنابي ٢٠٠٣). نشرت له دار الأمد عام ١٩٩٣، مجموعة شعرية بعنوان (اسمال) وهذه المجموعة التي تضم ٢٧ قطعة صغيرة، وأغلبها من دون عنوانات، ولا تضم كل كتابات جان دمو التي أودعها لدى اصدقائه (القيسي ٢٠١٦، ١٤٠)، وقد عرف عنه بأنه لم يكتب قصائد كثيرة، "و كل ما نشره لا يدعو عن شظايا من عمل شعري كبير لم ينجزه، من أعماله التي لم تنتشر: (ثاني أكسيد البيجاما، ومصطلحات الماء وحذاء في الجبهة) والأخير رواية مضادة لقوانين تجريم الأفواه الباصقة على موائد الحرب. (الجنابي ٢٠٠٣). وجمع حسين علي يونس، الذي شارك دمو حياة الصلعكة في التسعينيات، كل ما أنتجه من شعر وترجمة في الصحف والمجلات وما أودعها من مخطوطات عند اصدقائه في كتاب (جان دمو: التركة والحياة) والذي صدر عن (دار نون) في ١٧٤ صفحة. فقصائده مشاريع مؤجلة، كان يحمل حلم كتابة قصيدة فريدة على أكتافه أينما يحل. وهو الشاعر الوحيد الذي يمثّل غياب قصيدته الحضور الأكثر في المشهد الشعري العراقي من عشرات المجموعات التي تطبعها المطابع ودور النشر، فلا مكان لليقين في خرائط دمو. وقد إختزل مفهومه للقصيدة في رسالة له إلى الشاعر عبد القادر الجنابي بالقول: "القصيدة هي شكل المعاناة العفوية في لحظة من لحظات الاتفاق مع الذات والكون. وهي صرخة الكائن المهموم ضمن كون أخرس وعابث. لربما هي اتحاد المؤلف مع الغامض؛ نافذة للشكل في استقصاءاتها الفريدة وفي عذاباتها المتوترة (الجقال ٢٠١٥).

ولع منذ أن بدأ القراءة؛ بالشعر الاوروبي الذي وجدته مختلفا عن جل الشعر العربي، نشر قصائده الغربية في منتصف الستينيات في مجلة (العاملون في النفط) مقابل ثلاثة دنانير، عنوانها سطر طويل (الجندي الذي سافر في القطار ونسي أن يقول للبروفيسور نعم)، في حين مضمون القصيدة كان مجرد رقم: (٣) (الجنابي ٢٠٠٣)، ترك كركوك متجها نحو بغداد مثل معظم أفراد

الجماعة، ليغدو حالة بوهيمية تشكّل في بعض تفاصيلها امتداداً للشاعرين الصعلوكين عبد الأمير الحصري وحسين مردان. فسرعان ما تغيّرت الأوضاع هناك نحو نظام شمولي مهووس بالقمع والحروب، لم تتحمل بوهيمية هذا الشاعر القادم من الشمال، فهاجر إلى بيروت، وضافت به الدنيا فرجع إلى بغداد مرغماً.

ظل جان في صعلكته يخوض حروب التمرد في المقاهي والحانات، يقضي سبات ليله في غرفته الرثة القابعة تحت سلّم بناية متهاوية في أحد أزقة (حيدر خانة) وسط العاصمة. "وحين فاضت به الطرقات، تأبّط أسراره وما تيسر من قصائده ورحل إلى العاصمة الأردنية عمّان التي كانت محطة في رحلته النهائية صوب مدينة سيدني الأسترالية، حيث أدخل أحد مصحاتها بعد أن اختنق بتوقه لصعلكة بغداد وصحبه الموزعين بين مسابرة النظام الشمولي والهرب منه. وفي لحظة ملتبسة من مساء الثامن من أيار/ مايو ٢٠٠٣، مات جان دمّو حاملاً معه أسماه وشتائمه وتمرده. حينها أعلن الوسط الثقافي رحيل آخر صعاليك الشعر العراقي". (الجفال ٢٠١٥)

#### ٦- سركون بولص

الشاعر والقصص والمترجم سركون بولص، اهتم بالرسم والتمثيل في سن مبكر، من مواليد بلدة الحبانية ١٩٤٤، هو "غريد، متفجر، طريد من الداخل، منغمس في رؤاه بلا فواصل، سحر وواقع، وتجل لا يمانع، فريد آخر في مسلة الفرادة، وبارع في جيل مابعد الريادة" (القيسي ٢٠٢٠، ١١١) انتقل الى كركوك في الثالثة عشر من عمره، كتب أول نصوصه الشعرية تحت عنوان (الصيد) وهو يافع لا يتجاوز الثانية عشرة من عمره، من الآباء المؤسسين لجماعة كركوك، تأثر بكل من أدونيس ويوسف الخال، نشر أولى مجموعاته الشعرية (عاصمة آدم) في أوائل الستينيات، التي نشر جزءاً منها الشاعر أدونيس في مجلة (مواقف). انتقل من كركوك الى بغداد ليستقر فيها بضع سنين، ثم هاجر الى خارج البلد عام ١٩٦٧، مرورا بدمشق فيبيروت الى أن استقر في الولايات المتحدة عام ١٩٦٨، سان فرانسيسكو- التي أنعش حركة الشعر وبرز فيها (البتنكس) و(آلان غينسبرغ) و(جاك كيرواك) وآخرون، كان لهم أثر كبير في ثقافة سركون بولص، إذ تعرف هناك على مصادر الشعر الأمريكي وشخصياتها البارزة، انتقل الى ألمانيا وكتب فيها مجموعتين شعريتين باللغة الألمانية، (غرفة مهجورة) و(شهود على الضفاف). ترجم الى العربية أعمال شعرية وفنية كثيرة من الانجليزية، ولاسيما لشعراء القارة الامريكية. توفي في برلين في ٢٢ اكتوبر سنة ٢٠٠٧. (عواد ١٩٩٦، ١٨٥-١٨٦)

كان سركون من الممهدين لحدائثة القصيدة العراقية، من حيث تصوراتها فضلا عن مكوناتها الفنية والجمالية، ويرجع سبب تفرده في هذا المسار في الخلق التصويري الذي لا يجاربه فيه أحد، إذ انتقل "من شعرية الكفاية البلاغية، إلى شعرية أخرى تؤسس إيقاعها في النثر، وتخلق شكلها بهيئة لا تشغل البلاغة كل ملامحها، وإنما تؤسس قصيدة الصورة، المتفردة، الحسية غالبا، المفتوحة على خيال أبعد من البلاغة وأبعد من الذات" (عودة ٢٠١٢، ٤٩)

#### مؤلفاته:

#### على الصعيد الشعري

- الوصول الى المدينة أين؟ ١٩٨٥

- عشر قصائد ١٩٨٥

- عشر قصائد ١٩٨٥

- الحياة قرب الأكربول ١٩٨٨

- الأولى والتالي ١٩٩٢

- حامل الفانوس في ليل الذئاب ١٩٩٦

- إذا كنت نائما في مركب نوح ١٩٩٨

- شاحذ السكاكين، ديوان شعري بالإنجليزية

#### على صعيد السيرة:

شهود على الضفاف، سيرة ذاتية بالألمانية

#### على صعيد القصة، والترجمة:

- هوشي منه ١٩٦٨

غرف مهجورة، قصص نشرت بالعربية والألمانية ١٩٩٦

- هناك في ضياء وظلمة النفس والآخر ٢٠٠٠

- رقائق لروح الكون، مختارات شعرية ألمانية

عظمة أخرى لكلب القبيلة، ٢٠٠٨

- النبي جبران خليل جبران ٢٠٠٨

#### ٧- صلاح فائق

صلاح فائق، ولد عام ١٩٤٥، في مدينة كركوك، المدينة التي تشابكت وتداخلت وتفاعلت فيها ثقافات وقوميات وديانات. بدأ مشواره الأدبي مع أقرانه في الجماعة. (القيسي ٢٠١٦، ١٥٩). نشر بواكير نتاجاته في مجلة (العاملون في النفط) وصحف ومجلات تلك الحقبة، خرج من كركوك وعمل في ميناء البصرة، وبعد تردّي الوضع السياسي في العراق التحق بالثورة الكردية، رجع الى بغداد، ثم هاجر الى دمشق في ١٩٧٥، ونشر فيها ديوانه (رهائن) برعاية عبدالوهاب البياتي، ومنها الى لندن ليعمل في الصحافة، ثم رحل الى الفلبين تزوج بامرأة فلبينية، ولايزال ينبض بالحياة والابداع الى يومنا هذا. (عبدالرحيم وتوفيق ٢٠٢٠، ١٠) وهو من أكثر الاصوات الشعرية الستينية من حيث الانزياح عن الشعر السائد والخرق لقوانين القصيدة القديمة من خلال نصوصه التي تشتهر بالواقعية السحرية (العجائبية) التي تخرج عن المألوف وتتجاوز القوانين الكونية كلها. واشتهر صلاح من خلال تميّز أسلوبه الشعري، إلى درجة غموضه الطافح في الوضوح المفرط في إنسانيته. إنه شاعر تتساوى لديه الأشياء والكائنات والوقائع المتخيلة، وهذا هو سر إنسانيته التي تعد من وظائف أشعاره النثرية، ولايزال يكتب ويبدع وله نتاجات كثيرة، مما شدد انتباه النقاد والأكاديميين، ليتبعوا الظواهر الفنية والسمات الشعرية فيها. (طلبي ٢٠١٩)، من مؤلفاته:

- رهائن ١٩٧٥

- تلك البلاد ١٩٧٨

- طريق الى البحر ١٩٨٣

- مقاطع وأحلام ١٩٨٤

- رحيل ١٩٨٧

- اعدام ١٩٩٣

- دببة في مآتم ٢٠١٣

- ومضات ٢٠١٣

- آكل قصائدي في زقاق ضيق ٢٠١٤

- مقاطع يومية ٢٠١٥

- قيثارة محطة في ساحل ٢٠١٥

- غيمة في غرفة الضيوف ٢٠١٥

- صلاح فائق رباعياتي ٢٠٢٠

- صلاح فائق أعمال شعرية، ستة مجلدات

مع إنه كان لقصيدة التفعيلة حضور في الساحة الأدبية وملتقّين في العراق فإن جهود القائمين على مجلة (الكلمة) في دعم مشروع قصيدة النثر كان لها تأثيرها القوي في نشر هذا الشكل الشعري، فأعدت ملفات خاصة حولها آنذاك. فبدأ جماعة كركوك مشوارهم الحداثوي في الستينيات، وقاموا بنشر بواكير نتاجاتهم، إذ كتب فاضل العزاوي قصيدته الشهيرة (المجوس في الصحراء) على ورق السجائر في المعتقل، و(قضية هاملت) التي نشرها في مجلة آداب اللبنانية عام ١٩٦٤، وبعدها أصدر (البيان الشعري) في آذار ١٩٦٩.

لم يرتبط إيمان شعراء جماعة كركوك بالشكل أسلوبا وإيقاعا، بل بالحدائثة على اختلاف أوجهها المتعددة، وبذلك، فكتابتهم في هذا النمط من الشعري الحداثي، هو انخراط واع في عصر أدبي حداثي مختلف بكل مستوياته وتجلياته(طلبي ٢٠١٩)، وعلى حد تعبير العزاوي (١٩٩٧، ١٣١)، فهي تشير إلى "المرحلة الطويلة التي سوف تؤدي في النهاية إلى انهدام الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، وربما أيضا بين الأنواع الفنية، من خلال النظر إلى الشعرية كقيمة جمالية في العملية الإبداعية الشاملة". فالقصيدة بالنسبة اليهم هي إعادة بناء العالم لأنها أحدثت " تحولا نوعيا على مستوى الذاكرة الشعرية العربية، بفعل تأثير شعرائها على قصيدة النثر في العالم العربي، على الرغم من السمات التي يمكن أن توحدنا. وأهم سمة عمد إليها هذا النمط الشعري الحداثي؛

التجريب الذي جعل الشكل يتخلق في المضمون والمضمون يتخلق في الشكل بلا مسافة فاصلة بينهما مثلما يكون الكائن الحي؛ سواء على مستوى اللغة أو البناء أو الدلالة" (طلبي ٢٠١٩)

## المبحث الثاني: جماعة كفري، شعراؤها ونتاجاتهم

### أ- الأدب الكردي ومسيرة التجديد

ظل الأدب الكردي يتناقل شفاهاً بسبب السقطات السياسية للكيان الكردي التي توالى منذ قرون، مما حالت دون وجود أدب كردي مكتوب، بدأت المشكلة الكردية منذ اصطدام الدولتين الصفوية والعثمانية عام ١٥١٤، في معركة جالديران، وكان من نتائجها تقسيم كردستان عملياً بين الدولتين الصفوية والعثمانية. إذ كان قبل هذه المعركة تسود فيها إمارات مستقلة مشغولة بتنظيم شؤونها الداخلية، عقدت الدولتان اتفاقيات كثيرة تم بموجبها تقسيم أراضي كردستان بينهما، وأولى تلك الإتفاقيات؛ إتفاقية (أماسيا) عام ١٥٥٥، والتي نصت رسمياً على تعيين الحدود بين الدولتين، ولاسيما في مناطق شهرزور، وقارص، وبيازيد، وتبعتها معاهدات واتفاقيات لاحقة منها: معاهدة (زهاو) عام ١٦٣٩، بين الشاه عباس والسلطان مراد الرابع، وإتفاقية (أرضروم الأولى) عام ١٨٢٣، و(أرضروم الثانية) عام ١٨٤٧، واتفاقية (طهران) عام ١٩١١، واتفاقية تخطيط الحدود بين الدولتين: الإيرانية والعثمانية عام ١٩١٣، في الأستانة، وكذلك بروتوكول الأستانة في العام نفسه. (ياغي ١٩٩٥، ٦٠-٦٨). تمخض عن هذه المعاهدات تقسيم كردستان وشعبها بشكل مجحف، وبسبب ذلك تعقدت المشكلة الكردية يوماً بعد آخر. ومن الجدير أن نشير إلى ضياع أحلام الكرد، بالحفاظ على أنفسهم بوصفها قومية تمسك بالأرض الممهدة لبناء لغتهم وثقافتهم قبل معركة جالديران بأربعة قرون وتحديداً بعد معركة ملاذكرد بين السلاجقة والبيزنطيين، إذ أنكر السلاجقة الدور العظيم للكرد، مع أن مشاركة الكرد بآلاف الفرسان حسمت المعركة لصالح السلاجقة، ولم ينل الكرد غير الإهمال ونكران الجميل فانصبت عليها ويلات ومآسي لم تنتهي إلى يومنا هذا.

وكان لتقسيم كردستان في الربع الأول من القرن العشرين على دول المنطقة أيضاً أثر كبير في الأدب الكردي، وتسبب في تخلف الكرد عن بقية الأمم في المجالات كافة، ولاسيما الثقافية والأدبية على وجه الخصوص، فالأدب الكردي الكلاسي مع أنه كان تحت تأثير الأدب العربي\_ مع أن الشعر الكردي القديم كان يمتلك بجانب العروض الخليلية، عروضاً كردية خاصة\_ فإنه قطع شوطاً لا بأس به. (عبدالله ٢٠١٥، ٣٠)

يعد الفيلسوف والشاعر الصوفي (بابا طاهر همداني ٩٣٥-١٠١١) أقدم شاعر كردي وصلت إلينا نصوصه الشعرية، يضم ديوانه (٢٩٦) رباعيا و(٤) قصائد غزل وتذيلا يحوي (٦٢) رباعيا، ويعد مؤسس الشعر العذري في الأدب الكردي. (الصويركي ٢٠٠٦، ١٣٥)، ومن الشعراء الكلاسيين القدامى (ملاي جزيري ١٥٦٧-١٦٤٠م)، و(فقيه تيران ١٥٥٣-١٦٤٢م)، و(شمس الدين الأخلاطي ١٥٨٨-١٦٧٤م)؛ الذين بنوا نصوصهم الشعرية على وفق العروض الخليلية \_كشعراء العرب الكلاسيين\_ وتبعهم في ذلك من جاء من بعده من الشعراء. (عبدالله ٢٠١٥، ٣٠)

وبعد قرون نجد أن الخطاب الشعري الكردي يعود مرة أخرى على نحو تدريجي لتجاوز تلك البنى التقعيدية العروضية المتبعة وتجديدها ببنى تجتذر في العروض المحلية التي خف استعمالها لأمد طويل من الزمن، وهو أوزان شعرية تستعمل عند شعوب شرقية عديدة تسمى (أوزان الهجاء) التي يوضع المقطع الواحد أساسا للتفعيلة. (رسول ٢٠١٠) ونجد ذلك بوضوح من خلال بعض مساعي سيدي هورامي (١٧٨٤-١٨٤٨م)، من اللافت للنظر أنه بموازاة مساعي سيدي أو قبلها قليلاً، استمرت الجهود في استعمال العروض الخليلية إلى أواخر النصف الأول من القرن العشرين، وقد تمثلت في مجموعة من النتاجات الشعرية التقليدية وهي جهود شكلت كما نرى الجزء التأسيسي من محاولات تطوير الخطاب الشعري من حيث التوسيع في الكتابة بلهجة أخرى تستمر صعوداً وحيوية لتتحول بجدارة إلى ظاهرة شعرية غنية العوالم، وقد تشكل هذا الجزء التأسيسي من نتاجات شعراء أمثال كردي (١٨٠٩-١٨٤٩م)، ونفعي (توفي في حدود ١٨٦٠م)، وسالم (١٨٠٠-١٨٦٦م) ونالي (١٧٩٧-١٨٧٣م) مستمرة من دون انقطاع لتكتمل ملامحها في امتداداتها الرصينة التي تمثلت في رهط من الشعراء في مختلف بقاع كردستان (خزندار ٢٠٠١، ٤٣)، وفي الإمكان تحديد هذا الرعيل بمجموعة من الشعراء الذين قاموا بإحياء الحركة الشعرية في منطقة (كويه) ومنهم حاجي قادر (١٨١٦ - ١٨٩٧م) إلى جانب مجموعة أخرى متفرقة من كبار الشعراء من مثل وفايي (١٨٤٤-١٩٠٢م) ومحوي (١٨٣٠-١٩٠٤م) والشيخ رضا الطالبناني (١٨٣٧-١٩١٠م) الذين أمدوا ظاهرة التطوير بطاقة خلاقية، ومنحوها مزيداً من التنوع النسبي. (عبدالله ٢٠١٥، ٣٠)

وقد نُشر أول ديوان شعر كردي في سنة ١٩٣٨م، ثم صدر أول تاريخ جاد للأدب الكردي (الشعر والأدب الكردي) بجزأين في (١٩٤١ و ١٩٥٦) لرفيق حلمي، وكان للصحف والمجلات الكردية دورها في نشر الأدب الكردي إذ غدت الصحف محافل لتجمع الأدباء، ومنافذ ترى نتاجاتهم النور عبرها، منها: (زين ١٩٢٠ - ١٩٦٣)، (كلاويز ١٩٣٩ - ١٩٤٩) و(ده نكي كيتي

تازه ١٩٤٣ - ١٩٤٧) وقد صدرت جميعا في العراق، وكانت صفحاتها منابر لنشر الشعر التقليدي والشعر الجديد والقصص القصيرة، ومناقشة مسائل اللغة الحديثة والتطورات الأدبية. (هيجنز ٢٠١٨)

ومن الجدير بالذكر أن توفيق بيره ميرد (١٨٦٧ - ١٩٥٠)؛ الشاعر والاديب الذي انعكست مراحل الأدب الكردي في النصف الأول من القرن العشرين في أعماله، وهو من أشهر الأدباء والشعراء في مشهد الأدب الكردي الحديث (بوره كهي ٢٠٠٨، ٧٠٦) لأطلاع العميق في الشعر الكردي الكلاسي، الذي لاءمه بحذافة مع متغيرات الحقبة التالية للحرب العالمية الأولى، "و قد اختار الأوزان البسيطة الشبيهة بالأوزان الفولكلورية، مثلما في منجزه (أمثال القدامى / ١٩٣٦) والذي كان بمثابة صياغة جديدة للشعر الكردي، عبر ما يناهز الـ (٦٥٠٠ بيت شعر) وكان بيره ميرد أستاذاً في كتابة القصّة القصيرة ودؤوباً على استلها ماضي الكرد، وقد أصبح إحياءه لملمحة (فرسان مريوان الإثني عشر) في ١٩٣٥، أثراً كلاسيّاً." (هيجنز ٢٠١٨).

ثم تأتي حقبة جديدة تهيمن الطروحات الوطنية والإجتماعية على الشعر والنثر عند أدباء الشرق الأوسط عموماً، لتظهر النزعة الواقعية بمثابة تجربة أدبية مغايرة، ومن هنا يبرز دور الشاعر عبدالله كوران (١٩٠٤ - ١٩٦٢) الذي يُعد رائداً للحدثة الأولى في الأدب الكردي، إذ برع في إعادة الشعرية الكردية الى الواجهة، بتنوعه في اتجاهاته الشعرية، من الرومانسية، ليتخلّى فيما بعد عن (العروض) وراح ينظم على أوزان وقوافي الشعر الفولكلوري، والتي تنبثق أنغامها من حب الوطن، مثلما في (الجنّة والذكرى / ١٩٥٠) ومن ثمّ أبدع كوران "الشعر الدرامي" ذلك الجنس الأدبي الجديد الذي لم يعهده الأدب الكردي من قبل، مثل الدراما الشعرية (الوردة المدّمة / ١٩٥٠) والتي تستحضر وتجسد تعاسة عاشق وعاشقة فرّق التفاوت الطبقي - الإجتماعي بينهما، وقد ذاعت ونالت استحساناً مشهوداً عند القراء والنقاد على حد سواء. (هيجنز ٢٠١٨)

وقد كسبت اللهجة الكرمانجية الجنوبية (السورانية) في الجزء المستقطع للعراق نوعاً من السيادة من بين أخواتها من اللهجات الكردية الأخرى، وذلك نتيجة اتفاقية آذار التي نال الشعب الكردي فيها حقوق كثيرة، ولاسيما الحقوق الثقافية المتمثلة بإصدار الصحف والمجلات الكردية والاذاعة والتلفزيون وإنشاء مؤسسات ونقابات عديدة، نتج عنها تطور الأدب والثقافة الكرديين، وقد نشرت باللهجة السورانية - الداريجة في العراق - صحف وكتب، بمدى نسبي ملحوظ، وبرزت شلّة متكافلة من المثقفين بثّت الحيوية في أوصال أدب كردي جديد. (هيجنز ٢٠١٨)

وفيما يخص الحداثة، فإن الأديب والناقد الكبير جلال زنكبادي (٢٠١٢) يؤكد على أن الفضل في تحديث الشعر الكردي (مابعد المرحلة الكورانية) يعود إلى بضعة أسماء فعّالة، في أواخر ستينيات القرن العشرين، مشيراً إلى اسم كل من (لطيف هلمت-١٩٤٧) و(فرهاد شاكلي-١٩٥١) اللذين أسّسا (جماعة كفري) الأدبية والتي سبقت حركة (روانكه/ المرصد) في الحداثة والتغيير، مستشهداً بمجموعة (الله ومدينتنا الصغيرة-١٩٧٠) للشاعر لطيف هلمت وكان لهلمت قبل هذا التاريخ قصائد منشورة وأخرى مقروءة في القسم الكردي لإذاعة بغداد تحمل سمات حداثة غير ما عهده الشعر الكردي الذي حظي هو وشعره بإعجاب القراء والنقاد والدارسين في حينه وإلى يومنا هذا. على الرغم من أن قصيدة النثر العراقية بالشكل الذي نعرفها الآن ترجع إلى عقد الستينيات من القرن الماضي، وارتبط اسمها بشعراء ذلك العقد، ولاسيما شعراء جماعة كركوك، إلا أن جذورها تعود إلى تاريخ أقدم، فقد كان للأديب والصحافي (روفائيل بطي) قصب السبق في هذا المضمار حينما طبع مجموعته الشعرية الأولى عام ١٩٢٥م، وسبقه الشاعر (مراد ميخائيل) الذي نشر أول قصيدة له بعنوان (عبادة الحب) في مجلة (الصباح) سنة ١٩٢٤، وصولاً إلى الشاعر حسين مردان الذي يعد من أهم شعراء قصيدة النثر. (لعبيبي ٢٠٠٤)، ثم يأتي بعد ذلك دور مجلة (شعر) اللبنانية والتي صدر عددها الأول في كانون الثاني من عام ١٩٥٧، على يد أدونيس الذي يعد أول من فتح الطريق أمام شعراء قصيدة النثر في العالم العربي، وتبعه بعد ذلك يوسف الخال، وشوقي أبو شقرا، وعصام محفوظ وآخرون. (مهدي ١٩٨٨، ٨٤) وقد أفاد شعراء جماعة كفري من هؤلاء الرواد ومن تبعهم من شعراء جيل الستينيات بما فيهم شعراء جماعة كركوك في صقل مواهبهم وتقوية قدراتهم الإبداعية.

وقد كانت محاولات الشاعر عبدالله كوران في تحديث الأدب الكردي مع نوري شيخ صالح، في منتصف القرن الماضي كإعطاء ضوء أخضر لمن يخلفهما من الشعراء بالمرور كراماً على أنقاض الكلاسيكية، إلا أن من جاء بعد هذه المدة لم يستطع تجاوز مرحلتهم لا فنياً ولا موضوعياً، إلا في شيء يسير من اللغة الشعرية، إلى أن جاء شعراء جماعة كفري، ليعلنوا عن شكل جديد للتجربة الشعرية، وشعر غير الذي عرفه القارئ الكردي. قصيدة نثرية ابتكر شعراؤها استعمالات خاصة للغة الشعرية بحيث تم فيها تطوير أسلوبية الكلام الشعري والكشف عن مناطق نفوذ لغوية جديدة للشعر، إذ كانت القصيدة الكردية قبل ذلك في تاريخها الطويل تشتغل على المستند اللغوي بإطاره التقليدي، وبخبرة متراكمة فاقدة جزءاً كبيراً من صلاحياتها الرمزية والتعبيرية. ولهذا جاءت قصيدة النثر الكردية مستخدمة آليات عمل متحضرة وذات حيوية صياغية وتعبيرية ودلالية عالية،

تطابق منطق العصر وحساسيته بعبثيته وسرياليته، بخرق اللغة واجتياح مكانها تستجيب لحدائث شعرية جديدة. (عبيد ٢٠١٥، ٧٤)

جاءت قصيدة النثر الكردية لأداء مهمة طليعية تعبّر فيها عن "مناخ جديد ورؤية ثقافية جديدة وخطاب جديد وطرز تعبيرية جديد ومختلف ومغاير، وخاضت غمار هذه المغامرة الابداعية الخلاقة بشجاعة عبر مجموعة شعراء شجعان ومثقفين ومغامرين" (عبيد ٢٠١٥، ٧٤) ليس أمامهم سوى البحث عن فضاء جديد وشكل شعري لها القدرة على التمثيل الحي والحقيقي والواقعي للتجربة. لأن شاعر قصيدة النثر لكي يستطيع التوغل في أعماقها والوصول الى رؤاه يعمد الى ما يسمّى بالكتابة الآلية عند السوراليين، وهي "التعبير الشعري في أقل حد ممكن من الرقابة الواعية على التدفق الشعري، حيث الشاعر يصير آلة التلقي لرسائل تطلع من الداخل" (محفوظ ١٩٨٧، ٨٧).

## ب - جماعة كفري، نشأتها، أعضاؤها المؤسسون ونتاجاتهم

### ١- النشأة:

على غرار تجييل الشعراء العراقيين الذين يكتبون بالعربية، عمد النقاد الكرد الى تقسيم الأدباء والشعراء ضمن أجيال بحسب انعكاس قضية الحدائث في قصائدهم، وقد توسمت مرحلة (عبدالله كوران) بالحدائث الأولى أما حقبة الشاعر لطيف هلمت مع شعراء الحدائث شيركو بيكس وعبدالله بشيو وأنور قادر وأنور شاكلي ورفيق صابر وغيرهم بالحدائث الثانية، تتأقف هؤلاء مع القصيدة العربية وموجات التحديث المدوية، من خلال الكتب المترجمة الى العربية -كانوا يقرؤون بالعربية- فقفزوا بالقصيدة الكردية صوب الحدائث التي لها سمات شبيهة بقصيدة الستينيات العربية، وإن تأخر ظهورها في الشعر الكردي لمرحلة السبعينيات لأسباب سياسية، حيث كان شعراء التجديد مشغولين بقضايا الكفاح والتحرر ومقاومة الانظمة، بينما هيمن الإحباط في السبعينيات على المنافحين عن القضية الكردية، وانفك الشعر عن الغرض السياسي المباشر والإيديولوجيا، ما أتاح للحدائث الفنية والرؤية الجديدة أن تاخذ مكانتها في القصيدة، وأن يستعان بالسرد والنثر وتقنيات القناع والرمز والأسطورة والمونتاج والاستفادة من الموروث المتنوع المصادر. (السكر ٢٠١٧).

وعلى غرار جماعة كركوك أيضا كان عامل الصداقة التي تكونت من التقارب الفكري-الفكر اليساري- وزمالة الدراسة- ثانوية كفري- تمخّص عنها اتفاق كل من لطيف هلمت وفرهاد شاكلي واحمد شاكلي على اعلان تشكيلة أدبية حدائثية نهاية عقد الستينيات، يتجاوزون فيها المرحلة الكورانية، لها بيانها الشعري الخاص المكتوب بخط يد فرهاد شاكلي وبتوقيع هلمت وشاكلي، وقد

لفت عنوان البيان أنظار الحاضرين الموسوم بـ "بيان المجانين"، إذ وزع على حضور مؤتمر اتحاد الأدباء في أربيل عام ١٩٧١م- وكان من المقرر نشره في النصف الثاني من عقد الستينيات، ولكنه تأخر بسبب معاداتهم ورفض نشره في أية صحيفة أو إذاعة آنذاك كما يؤكد هلمت نفسه- سميت فيما بعد بـ (جماعة كفري)، ولعل التسمية كانت عفوية، لانتماء الجماعة الى مدينة كفري والصحة الدائمة بينهم، وقد كانت الصحافة العراقية تزخر بنتائج هؤلاء المبدعين سنوات قبل الاعلان عن الجماعة، مع أن ركود الأدب الكردي كان بحاجة الى من يحركه نحو التجديد والتطور، فقد لاقت نتاجاتهم أول الأمر رفضا من بعض النقاد والقراء، كونهم خرجوا عن عباءة الاسلاف نحو الحداثة غير المعهودة آنذاك، ولكنهم استطاعوا هدم الجدار العازل بينهم وبين قرائهم خلال سنوات قليلة من انطلاقتهم في الساحة الأدبية، ولعل أبرزهم لطيف هلمت وفرهاد شاكلي من خلال نصوصهم الشعرية شكلوا قلعا كبيرا لدى المحافظين، أما القاص أحمد شاكلي فكان معهم في كل خطوة، ولكنه قليل النتاج وتوقف عن الكتابة مدة طويلة، وتبعهما أيضا كنعان مدحت الذي يصغرهما سنا، ولكنه تربي أدبيا على أيديهما.

هؤلاء الشعراء الشباب كانوا يرفضون التراث الشعري الكردي ومنطق حقبة ما تسمى بالحداثة الاولى، لضيق أشكالها الشعرية وتكرار إيقاعها ونمطية أنبيتها، مؤكدين على تجاوز شعر تلك الحقبة وتخطيه والولوج في عالم قصيدة غير مألوفة. (مهدي ١٩٩٤، ٢٢٥)، واصفين منجزهم الجديد بأنه نصوص "يظل معناه مفتوحا ويمكن أن يقرأ على مستويات مختلفة، يوحي أكثر مما يقول، يصدم أكثر مما يوافق تمتزج فيه الفكاهة باللوعة، والواقع بالسحري، والمعنى باللامعنى" (العزاوي ١٩٩٧، ٢٠٧)

وقد استحسن شيركو بيكس مساعي هذه الجماعة، واعترف بتميز هلمت عن غيره، حينما قرأ له قصيدة في عام ١٩٧٠م، وأشار الى دور الجماعة في الحداثة الكردية الجديدة، ويؤكد في مقابلة متلفزة أن جماعة كفري سبقتهم في الحداثة (سالان ٢٠١٩). لقد كان لشعراء الستينيات من العرب تأثير كبير فيهم في بداياتهم، ولاسيما شعراء جماعة كركوك وأدبائهم، للقرب الجغرافي والثقافي والفكري، فمدينة كفري العريقة كانت تابعة لكركوك، وكليهما تضمّان قوميات وأعرافا وأديانا مختلفة، ولغات مختلفة، وهي تشبه مدينة كركوك إلى حد نستطيع وصفها بكركوك مصغرة، أما الفكر الشيوعي فكان شائعا ومنتشرا في المدينتين ولاسيما عند الطبقة المثقفة الواعية.

من خلال تقصينا للحقيقة التاريخية والمنجزات الفنية لهؤلاء المبدعين، نستطيع القول: إن جماعة كفري فيها مقومات الجماعة الأدبية بمعنى الكلمة لأسباب؛ أولها: إنهم ثلة مبدعة مثقفة أثبتوا ذلك من خلال عطائهم الفني، وثانيها: إن لهم بيانا أدبيا محكما يتضمن رؤاهم وتطلعاتهم في خدمة الأدب الكردي، أما ثالثها: أنهم واكبوا التطور الحاصل في الأدب العالمي والشرق الأوسطي، وتطور رؤاهم على وفق الحقب المتتالية للأدب، مع الاستمرار في العطاء الى يومنا هذا.

## ٢- مؤسسو الجماعة وأعضاؤها ونتاجاتهم:

### ١- الشاعر لطيف هلمت:

لطيف محمود البرزنجي المعروف بـ (الطيف هلمت) ولد في مدينة كفري عام ١٩٤٧، وعاش شبابه فيها، انتقل مع أهله الى كركوك عام ١٩٦٩، ليتم تهجيره عام ١٩٨٥، ليستقر في السليمانية الى يومنا هذا، هو من مؤسسي جماعة كفري الأدبية مع صديقيه أنور شاكلي وأحمد شاكلي، وأبرز من انقلب على الشعر القديم بعد (مرحلة كوران) ودعا الى التجديد والتحديث في الأدب مواكبا الحالات الاجتماعية والسياسية التي كان يمر بها المجتمع العراقي على نحو عام والمجتمع الكردي على نحو خاص، برز بوصفه شاعرا متمردا، صنع من خلال نصوصه الشعرية قطيعة فنية بين القديم والحديث، انتشر اسمه ولمع نجمه بداية سبعينيات القرن الماضي، بعد نشر ديوانه الرائع (الله ومدينتتا الصغيرة) عام ١٩٧٠، وتعرض الى انتقادات كثيرة لخروجه عن القوانين السائدة للشعر، حتى وصل الامر الى حرق نسخ من كتبه من أعداء الحداثة والتغيير، لأنه دعا الى الحداثة والابتعاد عن القديم، له كتابات في مجال النقد الأدبي، أودع المكتبة الأدبية الكردية أجمل ما أنتجه قلم أدبي في مجال أدب الاطفال من قصص ونصوص شعرية. ترجمت أغلب أعماله الى اللغات: العربية، والانجليزية، والألمانية، والسويدية، والفارسية، والفرنسية، والهولندية. انضم الى الثورة الكردية في منتصف السبعينيات، يسكن حاليا السليمانية، ولا يزال ينبض بالابداع.

من خلال ديوانه (جدائل تلك الفتاة خيمة مصيفي ومشتاي) يتبين رومانسيته لدرجة الشفافية، قال عنه الناقد علي الفواز (٢٠٢١، ٤٠): "هلمت يمثل واحدا من أبرز الأصوات الحادة بثورتها العاصفة" إذ يعتمد نوعا من البساطة المنطوية على مفارقة مفاجئة؛ فتنمو القصيدة بهدوء ورتابة مؤسسه طبقات من المعنى من دون غرابة فيها أو تعقيد، ويتضح في شعره أيضا ما يرد في ادبيات التصوف من عناية بالزمن كعامل محفز على تأمل الحياة وصولا للزهد بها، وتتركز في

قصائده قيم الحرية والعدل والمساواة والانتصار للضعفاء والفقراء، مستلهما موروث الشعب وإنجازاته الروحية في التراث الديني والشعبي، ولا يعتمد لطيف هلمت الغموض أو التعقيد على مستوى الأداء الفني والكتابة الشعرية، على الرغم من عمق ما يتناوله من موضوعات. (السكر ٢٠١٧). هو قارئ جديّ، أعجب بالسياب وحسين مردان والبياتي والماغوط وأدونيس وجيل الرواد والسثنيات عامة، محب للأدب الى درجة الجنون، حتى قيل أنه باع قميصه ليشتري بها الكتب من بغداد. أودع المكتبة الأدبية هذه الدرر:

- الله ومدينتنا الصغيرة ١٩٧٠.
- الاستعداد لولادة أخرى ١٩٧٣.
- جدائل تلك الفتاة خيمة مصيفي ومشتاي ١٩٧٧.
- العاصفة البيضاء ١٩٧٨.
- القصيدة التي تنتهي ولا تنتهي ١٩٧٩.
- الرسائل التي لاقرأها أمي ١٩٧٩.
- الكلمة الطيبة وردة ١٩٧٩.
- نشيد المعدمين ١٩٨٣.
- هذا النهر لاينضب ١٩٩١.
- ذئاب لطيف هلمت ١٩٩٧.
- أسنان المستقبل ناصعة كأسنان الحرب ٢٠٠١.
- لم يبق هناك من صحراء شرسة سوى المرأة ٢٠٠١.
- الأعمال الشعرية الكاملة ٢٠١٤.
- ديوان السحاب وتناسخ النصوص ٢٠١٩.

## ٢- أحمد شاكلي :

الفاص والتربوي أحمد محمد عبدالقادر، ولد عام ١٩٤٨، في قرية (دَكَّة سَرْجَم) القريب من جبل مرواري ضمن قضاء خانقين، توفيت والدته وهو ابن عامين، انتقلت عائلته الى قرية (ديبنة) التابعة لقضاء كلار التي أنهى فيها دراسته الإبتدائية، ترعرع في كنف جده من أمه، توجه الى خانقين لدراسته المتوسطة، وهناك فتح عينيه وامتزج بعالم السينما بترده على دور السينما والقراءة الجادة في المكتبة العامة في خانقين، وأكمل الصف الثالث المتوسط في مدينة كفري ومن هناك تعرف على زملائه الأدباء، نشر قصصه في صحف ومجلات شتى ك (هاوكاري/ التآخي/ بيان/ النور) بين عامي ١٩٧٠ و ١٩٧١، وهي المدة التي اختلط فيها برواد الجماعة ومن بعدها دخل تماما الى عالم الأدب بقراءة الأعمال الأدبية العربية والانجليزية والأوربية المترجمة، هو رائد من رواد الجماعة وأحد أركانها الثلاثة بجانب لطيف هلمت وفرهاد شاكلي، كتب العديد من القصص الحداثية ولاقت أعماله استحسان القراء آنذاك، ولكنها بقيت في طيات الصحف ولم تجمع في مجموعات قصصية لحد الآن.

## ٣- فرهاد شاكلي :

أنور محمد شاكلي ولد عام ١٩٥١، في قرية شاكل التابعة لمنطقة كرميان/ كركوك، بدأ دراسته الابتدائية في مسقط رأسه، ثم أنهى دراسته المتوسطة والإعدادية في مدينة كفري، التحق بالقسم الكردي في جامعة بغداد، صدر له عام ١٩٧٣، مجموعته الشعرية البكر وقد سماها بـ(مشروع انقلاب سري) المطبوعة في بغداد والتي اعيد نشرها في اربيل عام ٢٠٠٠، والتي كانت سبب شهرته، إنضم الى صفوف البيشمركة عام ١٩٧٤، ثم هاجر من العراق الى بيروت والشام ثم ألمانيا الى أن استقر عام ١٩٧٨، في السويد وأكمل دراسته حتى صار أستاذا جامعيا في اللغة والأدب الكرديين هناك، هو شاعر وكاتب كردي ولغوي معروف، يعيش في المهجر، من رواد حركة التجديد وعضو مؤسس لجماعة كفري الأدبية، ترجمت أعماله الى أكثر من تسع لغات عالمية، يعد فرهاد شاكلي مع لطيف هلمت من أوائل المجددين في حركة الشعر الكردي الحديث بعد (المرحلة الكورانية) منذ أواخر ستينيات القرن الماضي، وقد أصدر منذ ١٩٧٣، باللغتين الكردية والسويدية ست مجموعات شعرية، وحظيت العشرات من قصائده بالترجمة إلى عدة لغات، منها: الانكليزية، والسويدية، والعربية، والفارسية، والتركية...وهو مترجم بين اللغات: الكردية، والسويدية، والانكليزية، والعربية، والفارسية، وقد ترجم خمسة كتب، كما أنه صحافي ايضاً، فضلاً عن كونه باحثاً؛ ولقد جرّب شاكلي قلمه في مضمار كتابة القصة القصيرة، ونشر العديد من بحوثه

ودراسته الأدبية باللغات: الكردية، والإنكليزية، والسويدية، منها كتابه (الكردايتي في مم وزين خاني) و(النثر الفني الكردي) اللذان ترجما إلى اللغتين السويدية والتركية. (زنكابادي ٢٠٠٨)، صدرت له:

- مشروع انقلاب سري/ شعر، ١٩٧٣.
- عنوان نهر شعاع من شمس حمراء/ شعر، ١٩٧٧.
- طلعة/ شعر، ١٩٨١.
- على جدران زنزانتي احفر اسمك ١٩٩٤.
- رائحة العتمة/ قصص، ١٩٩٧.
- النثر الفني الكردي/ دراسة، ١٩٩٨.
- كل خافياتي مكشوفات وكل مكشوفاتي خافيات/ شعر، ٢٠٠١.

#### ٤- كنعان مدحت:

شاعر وأكاديمي، ولد في ١١ آب من عام ١٩٥٢، قضى ريعان شبابه في الرياضة والاستماع للأغاني الكردية الفلكلورية، دخل عالم الأدب منذ أن تعرف على لطيف هلمت وفرهاد شاكلي نهاية ١٩٦٨ وبداية ١٩٦٩، وتلمذ على أيديهما، بدأ بقراءة الموروث الشعري الكلاسي ومن ثم أعمال شيركو بيگس ثم أعمال شعراء العرب أمثال محمود درويش وسميح قاسم، وتعرف أيضا من خلال رواد جماعة كفري على النتاجات الأدبية العالمية المترجمة الى العربية، وانضم الى الجماعة بوصفه شاعرا يافعا يخطو خطواته الاولى بمساندة أصدقائه، وحين زار أصدقاءه في بغداد تعرّف من خلالها الى شعراء من مثل: رفيق صابر وأنور قادر جاف وصلاح شوان وجمال ميرزا كريم وسامي شورش وعبدالله عباس وآخرين، نشر أولى محاولاته الشعرية تحت عنوان (أغنية لحبيبتني) في صحيفة (هاوكاري) سنة ١٩٧٠، كما نشر في العدد الثامن الخاص بالشعر من مجلة (بيان) نص شعري موسوم بـ (حنان متدفق من حضنك).

في ربيع ١٩٧٤م، في أواخر المرحلة الاعدادية إنضم الى الثورة الكردية آنذاك ولجأ الى الجبال، ليرجع بعد أقل من عام ليسلم نفسه للسلطات جراء انتكاسة الثورة، ثم هاجر الى خارج البلد عبر

تركيا ليستقر في رومانيا لدراسة الزراعة في جامعة بخارست، وعمل في ثمانينيات القرن الماضي في (أبو ظبي) مهندسا زراعيا، انتقل الى بريطانيا وبقي فيها سنوات، ثم استقر في السويد، وأكمل دراسة الدكتوراه في نهاية الألفينيات، عاد بعد ذلك الى مسقط رأسه عام ٢٠١٣، ليشغل منصب عميد كلية الزراعة لمدة سبع سنوات، ليعود الى السويد ويستقر فيها، طبع له مجموعتين شعريتين، (البحث عن بهجت حكمت) و(أربعينية الثورة وإحياء عصر الأمراء) باللغة الكردية، وله ديوان تحت الطبع، يعكس فيه الواقع المرير الذي يمر به أبناء جلدته تحت عنوان (دولة فلجة وإقليم أفلاج منها).

مع أن قصيدة النثر غربية المولد، وليست من اختراع العرب أو الكرد، فإن شعراء هاتين الجماعتين خرجوا على السائد والمألوف، حتى بدا بعضهم كما ذهب قحطان المدفعي (١٩٦٦)، (٢٨٠): "وكأنهم يتعمدون إفزاع قرآئهم بكتابات مضادة لكل ما كانوا قد تعلموه من قبل" على نحو استطاعوا أن يمنحوا قصيدة النثر هويتها القومية أو الجغرافية، كما أن الذي يكتب قصيدة النثر في اللغة الكردية ولاسيما في العراق، فإنه لا يكتبها مختلفة كثيرة لما يكتبه ابن بلده من العرب، لأن شاعرها يمتثل لاشتراطات وقوانين قصيدة النثر العربية في بناء الشكل، لأن شعراء العرب سبقوا الكرد في منحها الخصوصية الثقافية والارث الأسطوري و(الأنثروبولوجي)، اما في المضمون فإن ثقافته الخاصة وثقافته القومية ستتكلّف بذلك، لتحدد أنعكاس تلك الثقافة الخاصة في مضمونها المغاير عن المضمون الأوربي، وعلى سبيل المثال لا الحصر شعراء جماعة كفري الذين يكتبون باللغة الكردية كانوا يقطنون مدينة كفري القريبة من مدينة كركوك، وعرفت كفري بتعدد قومياتها وأديانها وثقافتها مثلما عرفت كركوك بتلك الخاصة، كما أن للمرجعية اللغوية المشتركة أثرا كبير في ذلك.

أخذت قصيدة النثر عند جماعتي كركوك وكفري أغراضا عصرية، تتميز بها وتختلف عن بقية أنواع الشعر بعمومية التعبير بأغراضها الخاصة العصرية المشخصة باستراتيجية الشاعر، والتي تختلف كثيرا عن شبهاتها من القصائد المكتوبة بلغات أجنبية، وقد امتازت تلك القصيدة بالإسناد الاجتماعي بتلك الأغراض، من منطلق الأدب عزّاب للمجتمع لأنها تحمل قضايا المجتمع بخصوصيات أغراضها المتنوعة، والمطابقة لقضايا المجتمع الذي تنطلق منه، لذلك تثبت أصالتها الإنسانية بعمق أدبي رصين، وقد تفرّد أغلب شعراء الجماعتين في أغراض ابتكروها وأجادوها وبرعوا فيها، ومنهم من يمزج أكثر من غرض في قصيدة واحدة، لتوصيل رسالته الإنسانية لنواصي المجتمع بطرق أدبية عصرية راقية(الغالبية ٢٠١٩)، فأغلب شعراء جماعة كركوك يكتبون بغرض فلسفي، وآخر (أنثروبولوجي)، وأحيانا خليط بين الفلسفة و(المتيولوجيا). أما شعراء جماعة كفري

فإنهم فضلا عما لدى شعراء كركوك؛ إتخذوا أسلوب الرمز والقرين، وكثيرا ما يخلطون بين الوطنية والرومانسة والمسار الإجتماعي.

يعدّ مبحثنا الذي أرخنا فيه لمؤسسي وشعراء جماعة كفري خطوة سباقية لم يتعرّض لها أحد من الباحثين الكرد والعرب، لأسباب كثيرة، أبرزها ما يتعلق بالرقعة الجغرافية الضيقة المهمشة التي احتوت جماعة كفري، وبعدهم عن مركز مدينة السليمانية التي كانت ولازالت منبعاً للإبداع الأدبي، وكونها مركزاً للقرار في المجالات كافة ولاسيما السياسية والثقافية، وهي أولى المدن التي دخلتها آلات الطباعة وسبقت غيرها في إصدار الصحف والمجلات. كان لطيف هلمت وكنعان مدحت يسكنون مدينة كفري، أما فرهاد شاكلي وأحمد شاكلي فكانا يسكنان القرى مابين كفري وكلار، والنسيج الإجتماعي في منطقة كرميان الواسعة يختلف تماما عما في السليمانية، ولم تكن تصل نسبة المثقفين فيه عُشر ما كان موجودة في بالسليمانية. أغلب سكّانها يمتهنون الفلاحة وتربية المواشي، وكانت منطقة مهملة منذ قيام الدولة العراقية إلى يومنا هذا، شهدت الكثير من الويلات بسبب الروح الثورية عند أبنائها الذين حملوا السلاح بوجه المستبدين فكانوا في مقدمة قافلة الشهداء لأنهم كانوا دائما في الصف الأول من المعارك لبسالتهم. أما السبب الثاني الأهم هو ابتعاد شعراء جماعة كفري عن روح الإبداع الجماعي؛ داخل إطار جماعتهم، بل اقتضت الظروف الحياتية المتمثلة بهجرة اثنين منهم إلى دول أوروبا والسقطات السياسية التي تعرضت له الكرد والترحيل القسري لآخرين وأمور حياتية أخرى، حالت دون ذلك. ولكن من الجدير بالذكر انهم تمسكوا بالقيم والأسس التي بني عليها بيانهم الأدبي والذي أعلنوه بداية السبعينيات، باستثناء الطابع الفردي الذي هو من حق كل شاعر أن يتمتع به، فلا نجد كثير شبه بين نصوص هؤلاء، فمنهم من اتخذ أسلوبا بعينه لم يطرأ عليه تحولا يُذكر، ومنهم من تخطى حتى نفسه من خلال تحولات في اللغة والأسلوب.

## **الفصل الثاني : التقنيات الشعرية**

**المبحث الأول : المفارقة**

**المبحث الثاني : الغموض**

**المبحث الثالث : الدهشة**

## الفصل الثاني: التقنيات الشعرية

ركزت قصيدة النثر منذ نشأتها على اللغة الشعرية واستطاعت أحداث ثورة في بنية الكتابة الشعرية من خلال طبيعة التقنيات التي تستخدمها، لتضع الحركة الشعرية أمام منعطف جديد (المقالح ١٩٨٥، ٨٩)، وأحدثت صداماً "مع بنية الوعي المتراكم تجاه مفهوم الشعر بدءاً من العنوان الذي يشير إلى مفارقة (قصيدة / نثر)، ومروراً بتقنية أدواتية للتعبير غير النمطي والتجاوزي، وختاماً بتوظيف أنساق جمالية ولغوية لإنتاج الدلالة وفتح أفقها التأويلي تأصيلاً لوعي إبداعي مفارق ومغاير للمألوف، ولذاكرة التلقي وجدلية التفاعل مع الموروث الجمالي المتأصل للوعي الجمعي بمفهوم الشعرية وطبيعتها. (الجمال ٢٠٢٠)

تتناول دراستنا في هذا الفصل التقنيات الشعرية التي استخدمها شعراء الجماعتين، وهي كثيرة على نحو متفاوت عند كل شاعر منهم، ولكننا اكتفينا بخمس منها على حسب مساحة دراستنا ومراعاة للمنهجية العلمية، وهي (المفارقة والدهشة والغموض والتكرار والتناص)، إذ حاولنا جاهدين إظهار تلك التقنيات في نصوصهم الشعرية مستشهدين بنماذج انتقائية، مع التحليل النقدي الوافي.

### المبحث الأول: المفارقة

ترتفع القيمة الفنية للشعر كلما كان مفارقاً للواقع اليومي وتفصيله، كون العلاقة بين اللغة الشعرية واليومي تقوم على الإلغاء والتناظر (ملوك ٢٠٠٨، ١٠١) وتتجلى المفارقة في كثير من مظاهر حياة الإنسان بوعي وغير وعي، وفي مواقف كثيرة، أما المفارقة في النص الأدبي فهي بمثابة شيفرة خاصة تربط الكاتب بالقارئ، أو لعبة لغوية بين الطرفين، على نحو يقدم فيه الكاتب (الصانع للمفارقة) النص بطريقة تستثير القارئ إلى درجة رفضه المعنى الحرفي، لصالح المعنى الخفي أو الضد، إلى أن يصل إلى المعنى الذي يستسيغه، لأن لكل نص إبداعي بنية سطحية وأخرى عميقة، تتجسدان في قصيدة الكاتب وتأويل المتلقي للنص. (إبراهيم ١٩٨٧، ١٣٢)؛ أو أن المفارقة نوع من التضاد بين المعنى المباشر وغير المباشر، لاختلاف المعنى الحقيقي مع الحرفي للمنطوق (العبد ١٩٩٤، ١٥)، وهي عند سيزا قاسم "استراتيجية قول نقدي ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني، لكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية، والمفارقة طريقة لخداع الرقابة، حيث أنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة والمجاز في ثنائية الدلالة... بينما تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه، بيد أنها تحمل في طياتها قولاً مغايراً" (القاسم ١٩٨٢، ١٤٣) وكأنه من الضرورة الجمع بين المتضادين أو التفريق بين كل ما هو متناسب.

نلاحظ أن كل تعريف من التعريفات الواردة استقى مضمونه مما بُني على المقابلين اللغويين (Paradox) و (Irony) الذي اشتق من (Eironeia) الاغريقية، والتي تعني الادعاء والتصنع وتصوير الحقيقة بشكل معاكس (عبدالنور ١٩٨٤، ٢٥٨)، وقد ذكرت نبيلة ابراهيم ان مصطلح (An achronie) هو ترجمة ناجمة عن مصطلحين اثنين هما: (Paradox) و (Irony) والذي كان شكلا من اشكال البلاغة عند اليونانيين قديما، أما عند شعرائنا فقد تكون نظرية في الحياة، كما يراها (صاموئيل هاينز): "تدرك أن الخبرة عرضة إلى تفسيرات شتى لا تكون واحدا منها هو الصحيح، وتدرك أن وجود التناقضات معا جزء من نية الوجود" (ميوك ١٩٩٣، ٣٦) وقد تطور مفهوم المفارقة منذ القرن السادس عشر التي لم يتعدّ مفهومها سوى صيغة بلاغية، حتى أنها لم تكن واضحة كما الآن مرتكزة على لغة المراوغة والدهشة التي تتشكل منها، ولم تكسب اسما لها آنذاك، وبسبب زبئية مفهومها وتعدد تعريفاتها بات كل ناقد ينظر إليها من زاويته الخاصة. (ميوك ١٩٩٣، ٢١). وتنقسم المفارقة على نوعين رئيسيين: هما المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف، وبدورها تنقسم اللفظية على نمطين: أسلوب الإبراز، وأسلوب النقش الغائر، كما تندرج تحت مفارقة الموقف خمسة أنماط: مفارقة التناظر البسيط، مفارقة الأحداث، المفارقة الدرامية، مفارقة خداع النفس، ومفارقة الورطة (شبانة ٢٠٠٢، ٦٣)، وقصيدة النثر عند شعراء هاتين الجماعتين مادة خصبة لتقصي تقنية المفارقة فيها، كون تقنية المفارقة استراتيجية فنية يمكن للشاعر خلالها بسط رؤيته للعالم من حوله، معبرا عن واقعه الفردي أو الجمعي، عبر دلالات عميقة في النص يشوبها التضاد والتناقض والتناظر، من أجل توجيه المتلقي إلى دلالة مضمرة، لا يُستدل بها الا عن طريق المفارقة.

من خلال استقراء لدواوين شعرائنا تبين أنهم استعملوا أنواعا من المفارقات وأكثرها أستعمالا في نصوصهم، هي: مفارقة الاضداد، ومفارقة السخرية، ومفارقة الإنكار، ومفارقة التقابل، ومفارقة التحول، ومفارقة الاستحقاق، ومفارقة المفاجأة، وذلك من خلال مرجعيات غائبة، وذات الوجود النصي، وأخرى ذات الحضور النصي، والتي تنقسم بطبيعتها على المرجعية التاريخية/الدينية، والمرجعية الاسطورية، والمرجعية الأدبية.

نستهل تقصي المفارقة بقول الأب الشاعر يوسف سعيد، في ديوان (سيأتي صاحب الزمان)، بقوله:

" سيأتي في ساعة بلا ظنون، سيأتي في ليلة ليس للقمر ظلال.

وجفون النجوم في إغفاءة مقتطعة من سجد الأهور .." (سعيد ٢٠١٢، ٦٢)

" ..... سيأتي صاحب الزمان، حاملاً في كيسه

الأخضر، قنبلة من مياه الغمر،

وقيل قنبلة من رحيق الورد،

وقيل يحمل سيفاً يندلق منه رائحة الفلّ والتسرين .." (سعيد ٢٠١٢، ٦٢)

لقد ربط الشاعر عن طريق التضاد مفارقة بين القنبلة/مياه الغمر/رحيق الورد/رائحة الفلّ/التسرين، التي يرسمها الشاعر في سياق تنويهاه لقدم صاحب الزمان، وفي الوقت نفسه يقول سيأتي في ساعة بلا ظنون، أي: في وقتٍ معلوم، هنا تستند المفارقة إلى قصة مجيء الإمام المهدي الذي يؤمن بمجيئه المسلمون جميعاً، أو نزول عيسى (عليه السلام) الذي تختلف قصته في كل ديانة، وقد تجلى بأسه من مجيئه، بدلالة كل هذا الغموض الذي يشوب مجيئه وكذلك صورة قدومه في أحوال وهيئات مختلفة حيث نراه يسترسل في غموض أكثر اسهاباً:

"سيقول لهذه الجحافل المنتظرة، عمّوا هاماتكم بألوان من قوس قزح، وادخلوا في سجد السنين ثانيةً لينام الوقت محنطاً في أوداجكم الوردية .....

.... عادةً، في الصّباح الوليد، يقرأ قصائده

وفي المساء يوقع على قيثارته ذات الأوتار العشرة مزاميره الرقيقة ..

ويأتي ثانيةً صاحب الزمان،

وتبقى الحياة مجففة داخل محارة الأسرار... " (سعيد ٢٠١٢، ٦٢-٦٣)

هنا تختلف صورة صاحب الزمان سريعاً، "فتارةً يصوره كإنسان يستنزف من أصابعه رعشة الأشواق، وتارةً يصوره شاعراً يقرأ قصائده في الصّباح الوليد، وتارةً أخرى كموسيقي يعزف على قيثارته مزاميره الرقيقة!" (يوسف ٢٠١١) فالقارئ يتحير في قراءته، هل الشاعر يعرف صاحب الزمان أم لا يعرفه على الإطلاق؟ وذلك لاختلاف صورة صاحب الزمان في وقت مجيئه. فالمفارقة هنا تكمن في بقاء قسوة الحياة والظلم والطغيان على الرغم من مجيء صاحب الزمان وهو بذلك يخالف الوعد الديني بتبديل حال الدنيا بعد مجيء المخلص، وذلك بدلالة (ويأتي ثانيةً)

هذه المفارقة الشعريّة في الصور المتضادة نلمسها من سياق النص، متأثراً بالفضاءات الدينية من خلال كلمات تدل على أماكن دينية كالنجف وكربلاء والقدس وكفرناحوم، وكذلك طقوس وشخصيات سريانية وإسلامية، وقوله: (لينا م الوقت محنّطاً في أوداجكم الوردية) و(قيل يحمل سيفاً، يندلق منه رائحة الفلّ والنّسرين) فهذا التجانس بين المتضاد والمتناقض بحد ذاته نوع من المفارقة، فالقارئ لم يكن بانتظار نص يجمع فيه طقوس إسلامية وغير إسلامية، أو يمزج فيه لغة القرآن بلغة الكتاب المقدس، وكأن الشاعر تكهن بمجيء بابا الفاتيكان إلى النجف مؤخراً، أو هكذا يؤوله القارئ! فالشاعر ينتمي إلى الطائفة السريانية وهو رجل دين. وقد نتج عن هذين السطرين مفارقة (و يأتي ثانية صاحب الزّمان وتبقى الحياة مجففة/ داخل محارة الأسرار) في حين هذا خلط بين مجيء المهدي وعيسى، لأن صاحب الزمان يأتي مرة واحدة، أما عيسى، فقد كان موجوداً في عصره.

ويعرف عن الشاعر لطيف هلمت بأنه لم يتوقف عن نقد السلاطين وأصحاب الكراسي، حتى لو كانوا من بني جلدته، وقد كثر في نصوصه مفارقات على وجه السخرية، مثل نصه هذا الذي يقارن بين البوذي والصوفي والكردي، والذي أورده الناقد هشام القيسي ضمن مقال نقدي بينما لم أجدّه في دواوينه:

"البوذي يحبذ

أن يرتشف مرارة الموت

أمام صنم بوذا.

الصوفي يتخيل

أن يطير فوق سجادة صلاته

و بألف جناح نحو الله

يطير ويطير.

أما الكردي يعيش ويموت فوق كرسي

وإن مات تحمل جنازته إلى المقبرة فوق كرسي

ويترك له داخل لحدّه كرسي. " (القيسي ٢٠١٨)

هذه هي طريقة هلمت في توظيف المفارقة بمفهوميته التضاد والسخرية، للتعبير عن مشهد مألوف إلى حد ما وغير مألوف إلى حد كبير، فكما أن عمق الحب عند البوذي الذي يحبذ الموت أمام صنم بوذا وكذلك الصوفي الذي يروم الطيران عبادةً لرؤية الله، فإن مدى تمسك الكردي بكرسي الحكم أقوى وأشد، وإن كان ميتاً! لم يدخل شاعرنا دائرة وعاظ السلاطين ولم يتقرب يوماً تملقاً للحكام، كان ولا يزال في جبهة الشعب، في جانب الفقراء والمعوزين والمغدورين والجياع، مشدداً دائماً على كرهه للكرسي الذي صنع من أرقى الأخشاب، في حين ليس هناك ما يدفأ به الأطفال أنفسهم في الشتاء القارس:

"لا يمكن العثور على النفط

الأطفال قرروا

أن يحرقوا في ليالي

الشتاء الباردة

كراسي البرلمان" (القيسي ٢٠١٨)

إن نقل الشعور الداخلي عند الشعراء نتيجة لما يحسون به من اغتراب أو وحدة أو ظلم، في الوطن الذي عاشوا فيه سني عمرهم، أو تركه مجبراً، بحاجة إلى أدوات وتقنيات شعرية عميقة بقدر عمق الألم الذي توسمت فيهم، يقول فرهاد شاكلي:

"ئەم نیشتمانە - ئەوینە

کۆلێ برینی بە بەشم بریو

نازانم نیویان بنیم چی

یەكە میان کۆچکردنە لە دووری روومەتی

ببیتە هاو دەمم.

ئەمرۆ نیوی کوردستانم

لە پیڕستدا خویندەو،

کە چی لە کتیبە کە خویدا نەمدۆزییەو" (شاکه لی ٢٠٠٩، ١٥٩)

## الترجمة:

هذا الوطن - العشق

أورثني ببادر جراحات

لا أدري ماذا أسميها

أولها الترحال بحثاً عن وجه يؤنسني

اليوم قرأت اسم كردستان

في الفهرست

بينما لم أجدها في صفحات الكتاب نفسه

تعلق اسم كردستان (موطن الكرد) بكل كردي أينما كان على هذا الكوكب، والبحث عن خريطة لها تراقبها الأعين وأرض تلمسها الأقدام. هذه الرؤى التي يحملها الشاعر في اعماقه، تشكل صداها العميق في أغلب قصائده الشاعر، وهو يشعل ألق الماضي في نفسه وغربته التي لم يخترها (سليمان ٢٠٠٥) في صورة متضادة يسجل شاكلي خيبته حين يقرب الصفحات ليقرأ بشغف شيئاً عن الوطن الذي ضاع منه في الماضي ليضيع مرة أخرى في الصفحات الداخلية، الوطن الذي طالما بحث عنه كجوه حسن يؤنسه في وحشته، متناسياً جراحاته من جراء العشق، فالبعد عن الوطن مهما طال فلا يحول دون نسيانه، ربما لا ينحصر الانتماء إلى الوطن في الإقامة فيه. ويؤدي الشاعر سركون بولص من جماعة كركوك من خلال مفارقة زمنية دور المونتير الذي يقوم بمونتاج لقطات قصيرة لنقل المتلقي إلى المشاهد بسرعة، حين يقول:

"أنا في النهار رجل عادي يؤدي واجباته العادية دون أن يشتكى

كأي خروف في القطيع لكنني في الليل نسر يعتلي" (بولص ٢٠١١ ب، ٦٨)

التوقيت مختلف والرجل واحد، ولكن دوره يتغير من خروف إلى نسر بين ليلة وضحاها، وعلى العكس مما يصوره لنا بأنه رجل مطاوع ولا يشتكى في النهار، فإن ذكر عبارة (كأي خروف في القطيع) مفارقة استنكارية لحال المجتمع الذي استحال أفراده رجالاً آليون يمتثلون للأوامر، وهناك مفارقة أيضاً في رمز النسر، وهو يريد بذلك حاله حين يختلي بنفسه، ليس عليه من سلطان يتخيل

ويحلم من دون قيود، يحلّق في فضاءاته المفترضة كالنسر في الأعالي. كما لسركون القدرة على خلق المشاهد الدرامية بحرفية عالية، وكأنه مخرج محترف، يقول:

"وفجأة يستفز الهواء

ويرتجف الليل في الشجرة

ثم نصغي

لعاصفة من رفيف

العصافير تهرب من صخرة

سقطت في فم البئر

من عليها....." (بولص ٢٠١١، ٢٠٣)

هذه اللغة التصويرية الكثيفة التي جاءت لأداء وظائف دلالية، خلقت في النص فضاء المفارقة من خلال التعبيرات (يستفز الهواء/ يرتجف الليل في الشجرة/ عاصفة من رفيف)، إذ نلاحظ مبادلة بين مهمّة من مهمات كل عنصر ذكره، وهي تصوير لمشهد حدث في قرية ما، استطاع سركون فيه من ارسال رسالة مشفرة للمتلقي يقوم هو بفكّها، لتتضح الصورة الكلية للمشهد.

من أكثر شعراء جماعة كركوك استعمالاً للمفارقة هو جان دمو، صاحب إرث ثقافي في الآداب العالمية لمعرفته اللغة الانجليزية، ومع أنه شاعر مقلّ، إلا أنه ترك بصمة حدثية مميزة في قصيدة النثر العراقية، ويكثر عنده المفارقات والدهشة والغموض وتقنيات شعرية أخرى كثيرة، لا في نصوصه حسب وإنما كان حياته أيضاً تزخر بالمفارقات، حتى لقب بالشاعر الصعلوك. نصوصه مميزة وتختلف عن نصوص غيره، لأنه ببساطة كان يدون واقعه في الحياة وواقع المجتمع، لذا قيل أنه: "يشكّل ظاهرة حياتية متميزة، أكثر من كونه ظاهرة شعرية متفرّدة في الوسط الثقافي العراقي"، نراه يصور معاناته وعذابه كما كتب:

"نهر اللحظات يتقرّص في حديقة الزهور

الأفواه مجمّدة، الأفواه خطّ طويل من العذاب" (دمو ١٩٩٣، ١٧)

عرف عنه بأنه لم يكن يأبه لشيء لشعوره القوي بالوحدة وعذابات الحياة، لذا نراه لا زمن موجود عنده الا في المكان الجميل، كحديقة الزهور التي تمرّ فيها اللحظات الحقيقية للحياة، أما في السطر الثاني فيصور لنا حال المتأمل الذي يطبق فمه ليغدو خطأ طويلا من العذاب اليومي، فهو يكشف لنا ما يحسه الساكن ويشعر به، على الرغم من الافواه المجمدة، يريد أن يقول لنا إن للسكوت والسكون صرخات مدوية في خط طويل لا تنتهي. ونراه أغلب الاحيان يستدرج المتلقي، إذ يطلعه على أشياء غامضة، من دون إتاحة الفرصة للفهم العميق، فيقول:

"وعظيمة كل الحقائق بعد الصفر

دون لماذا" (دمو ١٩٩٣، ٢١)

بلغة غامضة يقولها ويسد الطريق على من يندهش من هذه المفارقة (دون لماذا) أي يريد أن يكشف للقارئ أن (عظيمة كل الحقائق بعد الصفر) ربما ليس له تفسير أو تأويل عند الشاعر، مع أنه يقتضي تأويلات وطبقات دلالية مكتنزة، وهو على دراية بان تعبيره هذا يجلب وراءه ألف سؤال وسؤال، فيلجأ إلى تنبيه المتلقي بعدم طرح الاسئلة التي لا جواب لها عنده، ويقول أيضا:

"أ يكون الموت غياب الذاكرة

أم صفا من طيور البطريق

تنتظر مخلصا ما تحت شمس بنفسجية

لم نغامر بالجواب

لأن لا جواب هناك" (دمو ١٩٩٣، ٢٢)

يتساءل جان هل الموت فقدان الذاكرة حسب أم هو انتظار الموت مثل البطاريق التي فقدت بيئته الثلجية، متحديا القارئ لإيجاد جواب، من خلال هذا الغموض يجذب القارئ ليتأمل في تلك الأسئلة. ويقول: في وصف الموت والميلاد، على سبيل المفارقة، إذ يقلب المعنى والدلالة:

"رحيل جديد رحيل مضاد

لا مساواة، بعد بين

ظل الثلج ورماد الظل

كم بعيدة طرق الطفولة المعبدة

كم قريبة طرق الموت" (دمو ١٩٩٣، ٣٩)

(ظل الثلج ورماد الظل) يضع بهذه العبارة المتلقي في متاهة البحث عن الدلالات الخفية في عمق النص، ويربطها مكانيا وزمانيا من البداية والنهاية بالموت والميلاد، وصورة متضادة لطريقين إحداهما للرحيل والأخرى للإقبال، وكأن الماشي فيهما يمشي عكس الاتجاه. ويسمى هذا بالمفارقة التصويرية والتي تعتمد أساسا على التعارض، الذي يقوم على استتكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع أو مواقف أو أشياء كان من شأنها أن تتفق كما فعل جان دمو. (زايد ٢٠٠٢، ١٣٠)، ومن المفارقات النادرة ما صنعها مؤيد الراوي، في ديوان الممالك، قوله:

"العمر في البلاد موقوف على ما سيأتي:

وشم أو ندبة تذكرهم بالماضي

وكل ما هو ماضٍ ربما يتبدل" (الراوي ٢٠١٠، ١٥٧)

إن الماضي وما جرى فيه يحتل الجزء الأكبر من وجدان الشاعر، نراه لازال متأملا في استرجاع الماضي لتغيير ما لم يكن محبذا، وهذا على وجه المفارقة، لأن الماضي حدث ولم يرجع، ويعمد أيضا إلى حصر سنوات العمر في استذكارات الماضي التي يمكن استحضارها عن طريق وشم أو ندبة، أي يحصر حاضر الانسان ومستقبله في ذكرى ما مضى، دون الخوض في حاضره الذي باستطاعته تغييره أو حتى التخفيف من وقع آلامه، وقد أبدع في مفارقاته حين خلقها عن طريق المناسبة بين الوشم والماضي. وعن طريق السرد يخلق لنا مشهدا غامضا حين يقول:

"أريدُ، والدمُ يشخبُ هنا وهناك، أن أسردَ

وأمنحَ الشِعْرَ استراحةً. أكتبُ العتمةَ التي لا تحتلُّ التأويلَ

أمزجُ الألوانَ مثلَ دَهانٍ أعمى

مؤجِّرٍ لليلِ يلطِّخُ النجوم" (الراوي ٢٠١٠، ٣٣)

عُرف الراوي بقدرته الفائقة على خلق نصوص قصيدة النثر بلغة مميزة متضمنة صور وتقنيات شعرية حديثة، كيف لا وهو الاب الروحي لشعراء الستينيات. في هذا النص وكأنه يريد يوهم القارئ

بأنه يخوض في السرد خارج حدود الشعر، ولكنه لازال في حلبة الشعر يكتب ما لا يراه غيره، يكتب العتمة التي تستدعي التأويل، يمزج رؤاه في لغة غامضة لخلق مشهدة الدرامي. يخبرنا "في مسرده الشعري عن رؤيته الجمالية في الحياة والفن والزمن والتاريخ، مستنداً إلى الماضي من دون أن يتوكأ عليه ومغترفاً من الحاضر وأوقاته الصعبة من دون أن يسقط في السطحي والعاير، فقصائد مؤيد لا تشي إلا بالرؤيا، حتى حين يكتب عن اليومي، فإنه يكتب عن الجرح الإنساني فيه، يكتب عن الزمن العميق للمحنة" (الاتحاد ٢٠١٥).

كون اغلب شعرائنا كانوا معارضين ومناهضين للأنظمة التي كانت تحكم العراق، فإن أغلب شعراء جماعة كفري لتحليلهم بالروح الثورية التحقوا بالثورة الكردية في سبعينيات القرن الماضي، وحتى من شعراء جماعة كركوك من التحق بالجل، وقد ترك الحيف والظلم والاستبداد الذي تعرض له الشعب الكردي في نفوس الشعراء، لذلك نراهم يتطلعون دائماً إلى بزوغ شمس الحرية، وانتصار الحق على الباطل، يقول الشاعر كنعان مدحت:

"باران پيی گرت،

دهريا،

لافاو،

هه ر په لويوی هه تاو نه كشا" (مه دحه ت ١٩٨٧، ٢٧)

الترجمة:

تعلم المطر المشي

البحر

الفيضان

هي خيوط الشمس وحدها لم تمتد

في اشارة منه إلى طول انتظار اليوم الموعود الذي يظهر فيه الحق، إذ نلاحظ أن الشاعر من خلال المونولوج يبدع في إخفاء قصديته باستعمال لغة المفارقة، حيث أخفى بأسه من الانتظار طويلاً، والجميل أنه يؤكد أن المستحيل ك(تعلم المطر والبحر والفيضان المشي) قد تحقق، ولكن

ذلك الفجر الموعود لايزال متخفيا في عتمة الليل. وفي مفارقة ضدية يصور لنا قربه الروحي وبعده الجسدي، من خلال امتزاجه بالجبل الصامد الذي لاتهزه رياح عاتية، يقول:

"من دوورم و دووريش نيم

بيرم

دلّم

هه موو خرّوكهى خوینم..

له ناو ماسولكهى شاخا ئه بينم" (مهدهت ١٩٨٧، ٦٦)

**الترجمة:**

بعيد أنا، ولست ببعيد

فكري

قلبي

جل كريات دميّ

أراها في شرايين الجبل

هذه صورة ايحائية لواقع الكرد، إذ نلاحظ أن شاعرنا يؤكد على صحبة الكرد والجبل منذ وجودهما عبر التاريخ، فكره؛ قلبه؛ دمه؛ أودعها كلها في الجبل لأن الحياة تكمن هناك، أما الحياة تحت سطوة الجبابة هو الموت في حد ذاته. فضلا عن تلك المعاناة فقد كانت لشعرائنا محطة أخرى جرفهم اليها فكرهم اليساري والتقدمي، وهي المعتقلات التي أرادت السلطة حبس ارادتهم واطفاء نور افكارهم فيها، ولكنهم كانوا تارة يخرجون منها في الحقيقة، وتارة أخرى يهربون منها خلسة في أحلام اليقظة، مثل ما يرويّه لنا فاضل العزاوي، في جو من الدهشة والتعجب:

"في البدء سمعت صرير مفتاحي

يفتح قلبي

فخرجت إلى العالم من ثقب في جبل الريح" (العزاوي ١٩٧٦، ٩)

نلمس في هذا النص تغيير دلالات النص نحو دلالات لم تعرفها اللغة الشعرية المعهودة، في الأقل في الستينيات، والتي خلقت عند القارئ نوعا من التوتر في تلقي دلالات النص في بحثه عن قصدية الشاعر، الصورة التي في النص غريبة جدا، وتتسم بالعجائية أو ما يسمّى بالواقعية السحرية، كأحداث أفلام الرسوم المتحركة، كيف للمفتاح أن يفتح قفله لوحده! والأمر الأغرب هو المفارقة المنطقية من ثقب في جبل من الريح، وكأن الشاعر يروي لنا ما حدث في حلمه، وحلم كل سجين أن يتحرر من سجنه بأية طريقة، ولو كانت سحرية. وعلى خلاف العزاوي يسأل فرهاد شاكلي:

"له كوى بؤ رزگاريي رۆح بگه ريم؟

داستاني ديلىتى دهروونم چۆن بدۆزمه وه؟

بيدهنگي بهرد له كتيبي رازه كاندا دهخوينمه وه و

دهمى كه رۆژ دهبيتته وه

گوئى له شيوهنى شهو راده گرم" (شاكلى ٢٠١٦، أ، ٤٢٤)

**الترجمة:**

"أين ابحت عن حرية روجي؟

كيف أجد ملحمة سبي أعماقي

أقرأ في كتاب الأسرار صمت الحجر

وحيثما ينبلج الصبح

استرق السمع لنواح الليل

نلاحظ أن الفارق في الصورتين هو التنافر، في حين يحلم العزاوي بالخروج من حبسه جسديا بطريقة سحرية، يقر شاكلي بتيهه في ملحمة لا طريق فيها للخروج، ربما استعمل الملحمة كرمز، فالبحت عن حرية الذات عنده ليس خارج السجون، كما عند العزاوي، وكذلك أسره ليس شيئا ماديا، غير ما عند العزاوي الذي سجن من طرف آخر. ويبدو أن فرهاد شاكلي قرأ (كتاب الأسرار) للكاتب الأمريكي (ديباك شوبرا) الذي كتب في مقدمته: "الحقيقة إن أعرق إحساس بالجوع في الحياة هو لسرّ يُباح به فقط عندما يكون المرء راغبا في الكشف عن ذلك الجزء الخفي من نفسه،

لقد شُبهَ هذا المسعى في تقاليد الحكمة القديمة بالغوص عميقا من أجل الجوهرة الأثمن في الوجود، وهي طريقة شعرية للقول إن عليك أن تسبح أبعد من المياه الضحلة، وتغوص عميقا في نفسك وتبحث بصبر وأناة حتى تجد تلك الجوهرة التي لا تقدّر بثمن" (شوبرا ٢٠١٥، ٩) فتأثر بمضمون الكتاب، وفي قراءتنا أن تلك المقدمة تشرح النص الذي أوردناه.

وفي نص آخر ومن خلال السخرية يصور لنا العزاوي ضعفه أمام رجال الأمن الذين يفتشون عن دلائل وقوعه في جريمة لم يرتكبها، والمفارقة انه شُبهَ تفتيشهم في دواوينه بالقراءة، ساخرا منهم، ليغدو هو طفلا لا حول له ولا قوة، أو سمكة ممنوع عليها الخروج من دائرة الماء:

"الشرطة في بيتي تقرأ أشعاري

وأنا طفل

أو سمكة" (العزاوي ١٩٧٦، ١٧٤)

في النص بعد ديني وأسطوري يحمل دلالات عميقة، إذ أن السمكة رمز لبذور الحياة وهي أكثر المخلوقات غزارة بين الكائنات الحية وهي عند الرومان والإغريق دلالة الخصب، ومن ثم يفتح النص على تأويلات عديدة، منها: مهما حاولت السلطة قمع المثقف، إلا أنه خزان معرفي وثقافي، من خلال المفارقة أيضا يسخر من ارسال الشباب إلى الموت الذي فيه صلب للعراق أولا، فالثوار الذين زهقت أرواحهم، وأجسادهم تتدلى هامة على حبال المشانق لكي يتحرر العراق لا لكي يكون العراق هو الخاسر الأكبر كما يصفه العزاوي:

"صرخت في العراق

وقلت يا جمهوري العظيم

لقد رقصتم تحت كل مشنقة

لتصلبوا العراق" (العزاوي ١٩٧٦، ١٢٩)

إن ما كتبه شعراؤنا يختلف تماما عما موجود في الموروث الشعري العربي والكردي يقترب إلى حد ما من الشطحات الصوفية التي تأثر بها أدونيس، وعمدوا إلى اللعب بالكلمات وكثرة المفارقات بأنواعها، فالعزاوي ينبذ ثقافة العنف والكفاح المسلح وإن كان ذلك سبيلا إلى مقاومة الطغاة، فهو

يؤمن بتوظيف اللاعنف تجاه العنف كما فعل غاندي لمقاومة الاستعمار. ومن الكتابة الغرائبية ما عند صلاح فائق، إذ يقول:

"وديان النفس

كثير أسنان حيطانها

الطناجر

والضباع المسلوخة" (فائق ١٩٨٦، ٥٢)

هنا يمزج صلاح بين الدعابة والسخرية والغموض والدهشة، التي تشكل في مجموعها مفارقة غريبة، في التعبير عن النفس الانسانية، مع إن عدم اشباع النفس صورة مألوفة للقارئ، ولكنه من خلال كثافة اللغة استطاع القيام بنوع من المونتاج للصور المتعددة لإصاقها ببعض إكتمالا للمشهد، نراه يشبه النفس بالوديان الواسعة التي تضم الوحوش في أرضها والحيتان في مياهها، تنهش أسنانها الكثيرة الحادة كل شيء دون اشباع.

لقد أنقذ شعراء الجماعتين نصوصهم الشعرية من البرود الذي يصيب القارئ، من خلال المفارقات التي نسجوها، وهذا يعود إلى قوة اللغة عندهم وإمكانية مطاوعتها لخلق فضاءات شعرية تجذب القارئ للدخول فيها، ومعايشة الرؤى التي بثتها الصور المتدفقة، ولذا نرى أن أكثرهم قد اعتمد المفارقة اللغوية أكثر من المفارقات الأخرى، لكي يثبتوا أن لغة قصيدة النثر مختلفة تماما كالأدوات الأخرى التي شكلت في مجموعها اختلاف هذا الشكل الشعري الجديد عن الشكل المألوف لدى المتلقي.

### المبحث الثاني: الغموض

مع أن ظاهرة الغموض ليست غريبة على الشعر القديم، وهو موجود في النقد العربي منذ استعماله من الأمدي (٣٧٠هـ) ولكن ظهور مصطلح الغموض بدلالاته الجديدة انتشر مع انتشار قصيدة النثر أو بعدها بقليل، أي نهاية ستينيات القرن الماضي، أما عند الغرب فلّه جذور تاريخية، ويقابله في الانجليزية (Ombigiuty). لاشك أن ثورة الحدائث الشعرية ارتكزت على مبدأ التغيير والتجديد، أدت إلى تغيير المفاهيم والقيم الجمالية الكلاسية، وجعلت الجمال الحقيقي في اللغة

والمعاني المتحولة باستمرار والمقاربة من الوضوح والمستعصية على الفهم. (رمانى ٢٠٠٧، ٧٤)، وبما أن الجمالية الحديثة تحطيم للنموذج المؤلف السائد، وقطيعة عن القديم وانفصال، كان لابد من الانتقال من الوضوح المؤلف إلى الغموض، كانت هذه نقطة الانطلاق لظاهرة الغموض في الشعر الحديث، لتصبح مع مرور الوقت السمة البارزة في الشعر.

هناك تعريفات عديدة للنقاد وأبرزها تعريفه عند الناقد الإنجليزي وليام إمبسون (William Empson) (٢٠٠٠، ٢٢) في مؤلفه (سبعة أنماط من الغموض)، إذ يراه "كل ما يسمح لعدد من ردود الفعل الاختيارية أزاء قطعة لغوية واحدة"، وقد حصر كثير من النقاد الغموض في اعطاء معنيين أو أكثر، كما ذهب وردوف "Wardhagh" في تعريفه: "هو الصفة التي تجعل للحدث اللغوي معنيين مختلفين على الأقل" (حماد ١٩٨٦، ٣٤)، وقد عمد شعراء قصيدة النثر الابتعاد عن الوضوح والبساطة والتمسك بالغموض النسبي في نصوصهم، لإغراء المتلقي وهزّ كيانه الذي نلمسه من قول أدونيس: "الشعر نقيض الابهام الذي يجعل من القصيدة كهنا مغلقا" (بن رزقة ٢٠٠٤، ١٧٢)، إن ما يتحكم في مدى غموض النص هو الزاوية التي ينظر منها صاحب النص، وكذلك التفاوت في مستوى اللغة بين الكاتب والقارئ، وقد هاجم (ملارميه) البرناسيين لأنهم يسمّون الأشياء بمسمياتها، وهذا يفقد ثلاثة أرباع المتعة التي تعترى القارئ، ولذلك كان الرمزيون يلوحون بالشيء ولا يسمّونه. (عباس ١٩٧٩، ٦٩)، وأورد (رمانى ٢٠٠٧، ٣٨٩) سبعة نماذج للغموض:

١- حين تكون الكلمة أو التركيب مؤثرا من عدة أوجه دفعة واحدة، مع إنه لا يعطي إلا حقيقة واحدة.

٢- حين يجمع معنيان أو أكثر في واحد

٣- حين تقديم فكرتين في كلمة واحدة، في الوقت نفسه، ولا يربط بينهما الا التناسب في النص.

٤- حين لا يتفق معنيان في عبارة واحدة، ويجتمعان ليكونا حالة عقلية معقدة عند المؤلف.

٥- حين يستكشف المؤلف فكرته في أثناء الكتابة، أو لا يستطيع أن يحيط بها في فكره دفعة واحدة.

٦- حين لا تفيد العبارة شيئا إما للتكرار أو التضاد، أو لعدم تناسب العبارات، فيضطر القارئ إلى أن يخترق عبارات من عنده، وهي قابلة للتضارب فيما بينها.

٧- حين يكون معنيا الكلمة هما المعنيين المتضادين الذين تحددهما القرينة

وقد كان لـ(اليوت) جوابه المقنع حين سئل عن الغموض الذي يشوب نصوصه، قائلاً: "وليس هناك ما يوجب على الفنان أن يكون واضحاً، فإن شأنه أن يبرز أفكاره ومشاعره وتخيالاته، وعلى جمهور القراء أن يبذلوا جهدهم، ويكثروا أذهانهم في استبانة معانيه، واستيضاح معانيه" (علي ٢٠٠٥، ١٦٣)، وقد سأل أبو سعيد الضرير - وهو من علماء اللغة وأدباء العصر العباسي الأول وتلمذ على يد ابن الأعرابي - أبو تمام: "يا أبا تمام لم لا تقول ما يفهم؛ وردّ أبو تمام بقوله: وانت يا أبا سعيد لم لا تفهم من الشعر ما يقال" (نعمان ١٩٨٢، ٤٣) إن الزاوية النقدية التي اتخذها أبو سعيد تتمركز في ما يسمى بالمحمول - المعنى - الذي لا يتكشف بسهولة للمتلقي، فبعد قرون مما دار بين أبي سعيد وأبي تمام ظلت هذه الفكرة تواجه الحداثة الشعرية ولاسيما قصيدة النثر التي - غالباً ما - تتهم بالإغراق في الغموض والإبهام، وهذه الظاهرة النقدية تعود أصلها إلى أيام الجدل القائم حول ثنائية المبنى والمعنى في التراث النقدي البلاغي.

من الشعراء الذين يشوب الغموض نصوصهم جان دمو، الشاعر الفوضوي الذي يكتب بعفوية تامة، وبلغة خاصة جداً، يكتب الجديد كلما كتب، مثل النص الآتي:

"وقتهم

تحت الدراهم

الوصول خارج نفسها

كخريطة منسية رثة

لم يترك ياقوت في الرماد

مناض السيكايير متوحدة مع الغبار

الإشعاع الذري" (دمو ١٩٩٣، ١٨)

الانزياح اللغوي الخاص البعيد عن المنطق، التعبير الغامض، توظيف الطاقة الدلالية الكاملة للكلمة، هكذا يخلق دمو نصه، "إذ يبتعد عن الواقع، يتجه إلى عالم الرؤى والخيال، بوصف الخيال المادة الثرة والخصبة التي من خلالها تتم العملية الإبداعية بعيداً عن عالم التعقل إلى حيث يتم استقصاء سرّ اللغة، ليعاد استعمالها استعمالاً خاصاً مدهشاً فوضوياً وغريباً سعياً وراء ابتكار منجز تحوّلي من خلال خلق أمواج من الصور الإشراقية التي لا تخضع لمعايير العقل والمنطق

في محاولة لتجاوز المفهوم النوعي للشعر السائد، فضلا عن تجاوز البناء التشكيلي والتقني له، فأضحى شعره تبعا لذلك فناً خالصا يشف في أغلب الأحيان عن ملامح حياته. "(حسن ٢٠٠٣)، وقد استرجع سركون بولص أمجاد الماضي البعيد، في قوله:

"كرسي جدي مازال يهتز على

أسوار أوروك

تحتة يعبر النهر يتقلب فيه

الأحياء والموت" (بولص ٢٠١١، ٢٧١)

من خلال رؤيته يخلق مشهدا يربط فيه بين الماضي والحاضر، مسترجعا ما عانت طائفته (السريانية) من تهجير وتشرد، في حين لازال آثار المجد باقية في مدينة الوركاء، إذ نراه يذكر النهر الذي استخدمه للحياة، وفي المقابل الموت الذي يحدث كل يوم، تمكن من خلال تقنية الغموض، إذ اجتمع الأحياء والموت الطرفان اللذان لا يتفق معناهما في عبارة (يتقلب فيه الأحياء والموت) ليكوّن حالة عقلية معقدة عنده. وعندما يقول لطيف هلمت:

"فراغ الكون

هو أرجوحة للأصوات

.....

الريح خرّساء

لا تجيب أحدا" (هلمت ٢٠٢٠، ٢٢)

يجبر المتلقي على الغوص عميقا في دلالات نصه، فدلالات النص المضمر، كامنة خلف ذلك الغموض الذي تشكل من خلال العلاقة المتقابلة أو المتضادة بين الكلمات والعبارات، الغموض في المقطع الاول شديد إلى درجة العتمة أو الغيبش، تشكّل من خلال الايجاز والتكثيف الشديدين. يقول صلاح فائق:

"هبت عاصفة من رأسي فجر اليوم

"كنت أغسل كلبتي"

سقطت صور من فمي وعيني" (فائق)

تتصف نصوص صلاح بنوع من الواقعية السحرية، التي يخلق من خلالها صوراً خارج حدود المنطق ولكن بلغة اليومي التي لا تمثل أحياناً إلى قواعد، خالفاً بذلك انزياحاً فريداً، إذ تظهر الألفاظ مترابطة مع أنها تبدو كرسالة مشفرة، صعب فهمها، لجمع أشياء لا رابط بينها، فسقوط الصورة من العين فيه شيء من المنطق، ولكن سقوطها من الفم هو انزياح دلالي، فحين يأخذه خياله الثر من خلال عاصفة في رأسه، ويستحضر صور الماضي المتدفقة طعمه في عينيه وفمه تتزاحم الصور فتسقط بمجرد استفاقتة للحظة. فإن ما يقوله صلاح هي كلمات يلفظها كل فم، ولكن شيء آخر في جوهره:

"هكذا مثلك، يتكلم فمي

لكني أكتب شيئاً آخر" (فائق ٢٠١٣، ١٠٥)

وفي قصيدة لمؤيد الراوي لم يسبق نشره في مجموعاته:

"الغيمة المتكئة على الخوف تولد الغيمة، والخوف

ينحدر بأغطية كمعاطف جنود يرسلون إلى الحرب

الغيمة المتخيئة قطيعاً من الأعداء

مدججين بأسلحة القرن القادم" (الراوي ٢٠٢٠)

يبدأ مؤيد نصه بولادة الخوف من الاتكاء عليه، فالغيمة تولدت كائنات هجينة من الخوف والغيم، أو كائنات لم تلد بعد؛ مدججين بأسلحة جاؤوا بها من المستقبل. سعى شعراء هاتين الجماعتين إلى التغريب والغموض في نصوصهم، من خلال إشارات ذات دلالات متعددة، تتبع من نزوعهم الذاتي، فهذا أنور الغساني، ينهي إحدى قصائده بقوله:

"سنؤسس أمتنا في أمكنة لا تؤذي

الصخور

وسننتمي إلى المتقصدین،

البحر والرمل والليل والنهار والحنظل" (القيسي ٢٠١٦، ٥٥)

تدل هندسة نصوص الغساني على حذاقته وبراعته في استعمال اللغة، لو أنعمنا النظر إلى السطور الأربعة أعلاه، يتبين أن لكل سطر من السطور شأن في مجمل النص، وهكذا حين نوصل الأول بالثاني أو الثالث بالرابع، إنه بهذه المراوغة يستدرج المتلقي إلى البحث الملي عن رؤيته المتفردة نحو العالم والحياة، فتظهر وكأنه حلم يراوده في جغرافيته التي يريد تأسيسها، وغريب وغامض أن يكون للحنظل الذي يدل على المرارة مكان مع البحر والرمل والليل والنهار، مع أن هناك مناسبة بين ما ذكره من عناصر الزمان والمكان، فهو يتقصد أن يثبت أنه لا بد من شيء من المرارة. تبين أن الغموض شكّل سمة بارزة في الصور الشعرية في نصوص معظم شعرائنا، على نحو لا تتم عن مضمون واضح، فيلتقط المتلقي هذه الصور من دون فهمها تماما، فينال بهذا لذة عدم الوضوح والمشاركة النسبية في الابداع. نرى الشاعر فرهاد شاكلي يعنون نصه الومضي القصير بـ"وصية" وهو نص موجز يظهر وكأنه جملة اعتراضية حذفت بدايتها ونهايتها، ولكنه يحمل دلالة عميقة من خلال تأكيده على كونها وصية لا اعتراف:

"قسه كه م پي مه بره

ئه مه دانپيدانان نييه

ئه مه وهسيئناميه" (شاكه لي ٢٠١٦، ٢١٥)

**الترجمة:**

لا تقاطع كلامي

إنه ليس اعترافا

إنها وصية

تبرز من خلال هذا النص الوجيز أهمية الوصية واختلافها عن الاعتراف الذي تتضمن مجريات حدثت فيما مضى، يدلها صاحبه مرغما، ولكن الوصية على عكسه، تتضمن ما سيحدث مرهونا بالإرادة في تحقيقها:

"وهره با له قوربنيكي ئه م زهويه دا بووهستين

سه رنج بدهين چون ئه م گهر دوونه

من وتوى لابووه به بار

نازاني خاشاكي خوْشه ويستيمان له كام كه لاوه دا بشاريته وه

نازاني خوْله ميْشى خوْشيمان بدا به دهم كام روياره وه" (شاكه لي ٢٠١٦، ١١٢-١١٣)

### الترجمة:

تعالى نقف في زاوية من هذه الارض

نرى كيف هذا الكون

يحسباننا عالّتين

لا يدري في أي أطلال يخبّيء مخلفات حبنا

لا يدري في مجرى أي نهر ينثر رماد لذتنا

شكل الغموض في نصوص هؤلاء الشعراء المصدر الأهم في التأثير في القارئ وجذبه نحو فضاءات النص، ونلاحظ أن المجاز كان بمثابة القدر الذي طبخ فيه الغموض، فالغموض يتشكل من خلال تجاوز حدود اللغة والخروج عن صورها الدلالية المعروفة لدى متلقي الشعر، بأدوات المجاز التي تتمثل في الاستعارة والكناية والتلميح والرمز... ألخ، وربما لم يكن شاعر من شعرائنا على وعي في خلق صورة يشوبها الغموض، أو يكون قاصدا في ذلك إلا بعد الإنتهاء من النص، لأن الغموض ربما لا يتشكل في جملة أو عبارة، بل في تفاعل عناصر النص مع بعضها وأن تلقّيها من المسقبل الذي يتمثل في القارئ، وهذا ينطبق تماما على قصيدة النثر من دون غيرها، لأنها تفقد كثيرا من جمالياتها عند الإلقاء، وفي المقابل تظهر تلك الجماليات وهي مكتوبة تقرأها الأفواه وتلتقطها الأعين.

### المبحث الثالث: الدهشة

تكتسب النصوص الشعرية صفة الإبداعية، حينما تخضع لقراءة المتلقي الخاص، فمن خلال الخبرات السابقة بالشعر تتشكل قدرته على تجاوز أفق التوقع لديه وتظهر إندهاشه من الصياغات التي لم يكن يتوقعها من نص ما، وتعد الدهشة بجانب التقنيات الشعرية الأخرى سمة بارزة من سمات قصيدة النثر لدى شعراء العرب والكردي، وقد تخللت الدهشة نصوصهم على صعيد البنية

اللغوية وجمالية التصوير وحتى التشكيل الإيقاعي والموسيقي من خلال مجموعة عناصر وأدوات لجأ إليها شعراؤنا في إثارة المتلقي لإشراكه في العملية الإبداعية، وقد عدّ الفلاسفة الدهشة أولى خطوات المعرفة والولوج إلى عالم المجهولات، فالإنسان على رأي سقراط "الكائن الوحيد الذي يملك ان يندهش" (مكاوي ١٩٦٢، ٣٤)، وهكذا يقول (غوته) في بداية قصيدة (بارابازة) وهو في السبعين من عمره: "وُجِدْتُ لَكي أُنْدَهش" ويقول في نهايتها: "و أنا جئْتُ إلى هذا العالم/ لأحيا في اندهاش" (مكاوي ٢٠١٧، ٩٣)، فالإنسان بطبيعته ينحاز إلى ما يدهشه ويتأمل في ما يترك لديه انطباع الدهشة.

إن البحث عن مكامن الدهشة عند هؤلاء الشعراء يقودنا إلى معطيات الجمال في تعبيرهم الفني في نصوصهم، ولا يشترط أن تتولد الدهشة من الغموض والغرابية، ربما تكون البساطة في نص ما مصدرا لتحقيق الدهشة عند القارئ، وهذا ما نجده في كثير من نصوص لطيف هلمت ومنها:

ربما أصنع مغناطيسا

من الكلمات

أجذب به مستقبلي

أو قلب ماجدة الرومي (هلمت ٢٠١٣، ٩)

القارئ حينما ينزل عموديا متابعا تحولات النص، يتفاعل مع النص من خلال مرجعياته الخاصة، دون أن يتوقع وقوعه في شرك الدهشة التي كسر لديه أفق توقعاته، فإنه يحتاج إلى وقت يتأمل فيه ماهية المستقبل من جهة و ماهية الفنانة ماجدة الرومي، ويبحث عمّا يربط بين الطرفين، ويقول أيضا:

"في كل مرّة

أعثرُ في ذلك المكان

على نثار زجاج وبقايا بارود

أعتقُدُ

إنها نثارُ قُبَلاتنا" (الطالباي ٢٠١٩)

في هذا النص أيضا يستدرج هلمت متلقيه إلى هاوية الدهشة من خلال عبارة (إنها نثارٌ قُبَلاتنا) فالنص ينبأ في كله عن معركة طاحنة دارت في ما مضى يسترجع شاعرنا وقائعها بلغة بسيطة، "ودهشة هذه التحولات تؤكد أنها تمثل أنموذجا تتعمق فيه الصورة الجميلة عبر موسيقية واضحة وفكرة معبر عنها بوحدة عضوية وفرادة في المخيال، فضلا عن صدقية فنية تلوح بها رؤى حياتية" (القيسي ٢٠١٧، ٣٧). لقد ظهرت ظاهرة الانزياح هنا في أبعاد دلالية تثير الدهشة والغرابة، وهذا ما عرف به هلمت في لغته الشعرية الخاصة لما تحمله من معان خفية شكّلت مسافة توتر عند المتلقي والتي تتطلب قراءة متأنية، لملء الفجوة التي تركها النص لديه.

ابتعد شعراء قصيدة النثر عن لغة الفطرة، واختاروا لأنفسهم لغتهم الخاصة التي استطاعوا من خلالها التعبير عن عمق عالمهم المبهم والوجود المتخفي فيه، نرى صلاح فائق يرتقي بخياله إلى سرد مشهد درامي، فيقول:

"طعن أحدهم أمامي رجلا مسنًا

بدل أن يهرب، وقف وبدأ يغني، ثم رقص

وهنا قام المطعون ورقص معه

لدهشتي كان يبتسمان وقد احتضنا

سمعت استحسان الحاضرين

وسرّني ذلك" (فائق ٢٠١٥، ١٤١)

بهذه اللغة العالية الكثافة وبتقنيات سردية يبهرنا صلاح بدهشة أشد من دهشته هو في المشهد الذي نقله إلينا، بدا صلاح وكأنه سيناريسست، أنهى المشهد بما يتمناه، أراد انتصار السلم في النهاية، وإن كان ذلك بعيد عما يتوقعه المتلقي، ويقول في مشهد آخر:

"عمال يحتفلون في مبنى، يقترب كلب كبير

– مرحبا أيها السيد، ينحني البواب

الكلب لا يرد" (فائق ٢٠١٣، ٨٢)

بلغة استعارية يصور التسلط والطبقية التي لازالت راسخة في المجتمعات، الطباقية التي حاربها الفكر اليساري الذي ينتمي اليه صلاح منذ عقود وترسخت لديه مفاهيمه الانسانية، وقد تجلت الدهشة من خلال عدم رد السيد، الذي عبّر عنه من خلال رمز الكلب. النص يفسر نفسه بنفسه، الكلب الاول غامض بعض الشيء ومتوقف الدلالة، وفيه ارجاء وتأجيل، اما كلمة (الكلب) الثاني فتخلق دهشة لدى المتلقي لأنها تتضمن معنيين، الأول: الكلب البيولوجي الذي يعرفه المتلقي بسهولة، والثاني: نوع من الشتيمة التي أخذت مدلولها في المجتمع العربي، والتي تقابل النجاسة والدناءة والخروج من خريطة القيم الانسانية، وهذا يذكرنا بالمعادل الموضوعي في الصورة الفنية، أي: الشكل الذي يصوغه الشاعر من خلال اللغة والصورة والايقاع، كما ذهب اليه إليوت بقوله: "الطريق الوحيد للتعبير عن الشعور في شكل فني هو إيجاد معادل موضوعي له، أو بعبارة أخرى؛ إيجاد مجموعة أشياء، أو وضع، أو سلسلة أحداث تؤلف مكونات ذلك الشعور المحدد" (مخلف ٢٠١٠، ١٠١). استدعى صلاح فائق من خلال نصه المرجعيات المكتنزة في ذاكرة المتلقي وبدأ يحاكي الأعراف السائدة في المجتمع في ازدواجية النص بين الشاعر والثقافة التي أملت عليه وعلى المتلقي الرجوع إلى هذه المرجعيات، وبلورت لمفهوم واحد جمعه المعادل الموضوعي. (عبد الناشر ٢٠١٨، ٤١٣).

تختلف لغة الدهشة في خلق الصور الشعرية، من شاعر إلى شاعر، وذلك من خلال ترجمة الافكار المتراكمة إلى لمسة جمالية، تقود في النهاية إلى إدهاش المتلقي الذي لا يتحقق مبدأ الدهشة من دون تفاعله مع النص، فالدهشة لا يتموضع في النص المكتوب على الورقة أو المطبوع على الشاشة، وإنما تتشكل من خلال فعل القراءة الذي يولد من تفاعل القارئ مع النص، ولهذا يعمد شعراء قصيدة النثر إلى استعمال بنية لغوية مناسبة لخلق الصورة التي تترك انطبعا أكثر لخلق الدهشة عند القارئ، ومن ذلك نص شاعرنا فرهاد شاكلي، الذي بناه على اعتبار المفارقة:

"له روحى گيژهنیکدا راوهستاوم

دهستت بؤ دريژدهکهم

دهمبينيٲ ونايهى بههاوارمهوه

نامبينيٲ وديى به هاوارمهوه" (شاكلي ٢٠١٦، ٢٥)

## الترجمة:

واقفا في روح دوامة

أمدّ يدي إليك،

تريني ولا تنجديني

لا تريني فتنجديني

من خلال النفي والاثبات يحاول شاكلي خلق دهشة شعرية لدى المتلقي، على نحو يأخذنا معه لِنْتِيهِ في تلك الدوامة التي وقع فيها، وهي صورة متضادة تعتمد على المفارقة غير المنطقية، من خلال الجناس السلبي (تريني/ لا تريني، تنجديني/ لا تنجديني) وكأنها نوع من الأحجية التي تحتاج إلى التأمل لفهم مكنوناتها.

لقد عاش الشاعر الصعلوك (جان دمو) حياته وهو يتنقل بين الحانات، لا يبالي كثيرا بحياته، ولا يهيمه هذا العالم الذي تاه في أزقة إيلامه، عاش قلق اللاشيء، بل كان نفسه قلقاً في وجوده في زوايا الغرفة، حتى غدا قلبه هو الآخر مربعا، يسكن زواياه الأربع قلق دائم:

"الغرفة المربعة... وكذلك القلب

مع آخر سجائري يتخذ القلق مكانه الأشد توحشا" (دمو ١٩٩٣، ٤٩)

من خلال تصفح نصوص جان تبين أنه غالبا ما يذكر مكانا افتراضيا، لخلق مشاهد الغريبة الغامضة المدهشة وقد سمى هذا المكان (مكانا ما بعيدا)، وتكررت هذه العبارة في نصوصه مرات عديدة، ربما لأنه لم يكن يملك مأوى يأويه ولا وطناً يحويه:

"هناك في مكان ما بعيدا تدور حرب

حرب الكل ضد الكل

حرب اللا أحد ضد لا أحد

حرب اللا حرب" (دمو ٢٠١٤، ٧١)

النص فيه شيئاً من الواقع وهو وجود حرب دائر في بقعة ما على هذا الكوكب، ومن دون تحديد يصف جات تلك الحرب بلغة غامضة طرفيها الكل أو اللا أحد وربما تكون الحرب من عدمها. وفي نص آخر كتبه عام ١٩٧٤م، بحضور الناقد والأديب هشام القيسي لا يحمل عنواناً، ولا يوجد في ديوانه (أسمال)، وقد أورده الكاتب حسين علي يونس (٢٠١٤، ٦٧) مؤخراً في كتابه (جان دمو التركيبية والحياة)، قال فيها:

"النافذة مفتوحة

القلب مفتوح

السماء أيضاً مفتوحة

وهناك في مكان ما بعيداً تدور حرب"

وكأنه يفترض أنه لم يعيش أجواء الحروب، ولم يستنشق رائحة البارود مطلقاً، يريد إبعاد الحرب من واقعه الذي كان بشكل من الأشكال نتيجة حروب قلماً وضعت أوزارها، ليخلق جواً من الدهشة من خلال مفارقاته وسخريته مما يحدث حوله. ومن قول سركون:

"جاء الواحد الذي يقول، والآخر الذي يصمت

.....

بينهما صيحة الجنين على سن الرمح

في يد أول جنديٍّ أعماهُ السُّكْر

يخسفُ بابَ البيت.

بينهما مستفعلٌ، أو ربّما متفاعلٌ؟

لا

ليس بينهما سواي:

أنا الذي" (بولص ٢٠١١ب، ٣١٠)

وكان الشاعر يريد إدخال القارئ في متاهات الدلالة، فالمقطع "أشبه بخريطة مفتوحة تجتمع فيها كل عناصر الطبيعة اللغوية المشتهاة، وهي تقوم على التضاد والتشابك والتشاكل والمدّ والجزر، في فاعلية بلاغية مشاكسة تنهض على آليّة النقص والمحو وتغييب سهم المعنى في دائرة التأويل" (عبيد ٢٠١٥)، وهو بهذا يوحى بنوع من الرفض للنظام السائد في الشعر، ومنها التفعيلات التي كانت تحكم الشاعر، ويبين أنه سركون الذي خاض في الشعر من دون الاعتماد على تلك القيود. يرثي سركون في نصه هذا والذي يحمل عنوان (أنا الذي) "نفسه القلقة من وطأة الانفصال الذي طاول المكان كما طاول الروح، وكأنّه يعيش منفىً وجودياً، أو كأنّه يضمّ في روحه ... فصوت الأنا في قصائده، يرسم صورته من سفرٍ قسريٍّ إلى رحيلٍ اختياريٍّ، بين الأماكن والكلمات، ومن ورائها تدمن المعاني الارتحال والانزياح، لتبطن القصيدة التي تقتبس من صوت المتنبّي، الرثاء بدلاً من الفخر" (الشكر ٢٠١٥) ويخبرنا عن العراق والأحداث التي مرت فيه. ويمكننا رصد العلاقة بين الإضمار في (مستغلن) وهو تسكين الثاني المتحرك في (متفاعلن) وبين الإضمار الدلالي في النص، ف(الواحد الذي يقول والآخر الذي يصمت) يقابلان التفعيلتين اللتين أصاب أحدهما الإضمار، وبين الثنائيتين الشاعر نفسه (لا ليس بينهما سواي)، ولكن مضمرًا مخفياً بين الناس، وهذه قمة الشعور بالإغتراب النفسي، والدليل أنه يؤكد ذلك بقوله: (أنا الذي) هذه هي الدهشة التي تنتجها قوة شعرية النص التي تكوّنت من أدوات لغوية بسيطة ولكن بصياغة متينة. ومما يدعو إلى اندهاش المتلقي قول الأب يوسف سعيد:

"أ نموتُ؟

لا أنت ولا أنا نموتُ

مخُ الموتِ تحوّل إلى الصّدأ

إلى غبار كبريت

الفاجعة أنّ الموت مات .. مات

من يشتري العفونة من تابوت قيصر؟

من يشتري الحياة؟! (سعيد ٢٠١٢، ٣٨-٣٩)

بإسلوب الاستفهام الإنكاري يتساءل ويجيب على وجه المفارقة أن الحياة تساوي الموت لذا ليس هناك موت، مادام الانسان يعيش في حياة فانية، كجثة قيصر في تابوته ابتعد عنه الموت،

اصبحت الحياة نوعاً من الموت فلم يقترب الموت من الموتى؟ وقد ساوى الشاعر بين عفونة تابوت قيصر والحياة التي عرضها للبيع، خالفاً بذلك دهشة لدى القارئ، أين الحياة من الموت؟ ويقول أيضاً:

"أنا جزءٌ من الموت

في سطح لساني عرقٌ أخضر

ينزُّ على بؤابة محي، لغة الإشارة

والضحك

والنحيب

والرُموز

أكنتُ ذات يومٍ إلهاً؟ قذئاً؟

صخرة؟!

بلى

كنتُ تراباً

أدبُّرُ رأسي بالموت واللُّغة" (سعيد ٢٠١٢، ١٥)

إن الإنزياح غير المعقول في النص خلق الدهشة في النص. كان الأب سعيد رجل دين، ويعني ما يقوله، حينما قال ((أنا جزء من الموت)) و((بلى كنت تراباً)) في تناص مع ما جاء في القرآن والكتاب المقدس، ولكن الدهشة في السطر الأخير (أدبُّرُ رأسي بالموت واللُّغة) كيف يدبُّرُ التراب رأسه بالموت واللُّغة، وهل للتراب رأس ولسان، وهل يموت التراب؟ قد يجد القارئ من خلال دهشته من هذه المفارقات أجوبة تكاد توصله إلى حدود القناعة. ويقول مؤيد الراوي:

"لو عاد الزمان لترك قيس ليلى وقتل أباه،

ضارباً في صحراء الجزيرة، من خيمة إلى خيمة.

لو عاد الزمان لعبث روميو بجوليت، وأحبَّ غيرها،

أشعل فرهاد النار فوق الجبل

و طردَ شيرين- من البرد يتجمد" (الراوي ٢٠١٠، ٧٩)

هذا المقطع جزء من نص مطول لمؤيد الراوي، عنوانه (مشروع روميو)، كتبه بصيغة سردية بطله روميو، مستخدماً تقنيات سردية كثيرة، يطعن روميو في السن ويسترجع أيامه التي كان فيها مصوّر حرب بين الجبهات، ويزجّ شخصية قيس وشخصية فرهاد أيضاً في المشهد، تتغير الأحداث سريعاً، يمهد الراوي للمقطع المنوّه به، فيقول: (ملّت المحبة من الأضاحي وغيّرت الذخيرة)، ثم يخلق لنا جواً من الدهشة من خلال المفارقة في قلب حقائق الأحداث التي ترسخت في ذهن المتلقي، مع أن هؤلاء العشاق وصاحباتهم غدوا رمزا للتضحية من أجل الحب، نرى شاعرنا يقلب الواقع الاسطوري إلى العكس، إذ قام بعكس الأدوار من الأيجاب إلى السلب، ليشكل المقطع في عمومها دهشة فنية تستدعي تأويل الرؤية التي بنى عليه الراوي صورته، والتي أسسها بناء على الإختلاف الزمني بين الماضي والحاضر فيما يخص المحبة عند هؤلاء العشاق في مهاده التاريخي التي ارتبطت بالوفاء والتضحية وتغيّر دلالتها في الزمن الراهن.

الدهشة في مجموعها في نصوص شعرائنا شكّلت مثيراً ينفعل القارئ نتیجتها لإحكام التواصل القائم الذي خلقه فعل القراءة، "على إنها محفّز عالٍ من المحفّزات الدافعة للبتّ المحرّض، والملزم الناجع الأنّي للمتغيّر الأستشراقي لمعالم التغيير، على اعتبارهما المِهْمَاز الجمالي الناجع" (عبدالكریم ٢٠١٧)، وذلك للارتقاء بقصيدة النثر العربية والكردية، حيث المعالم الاستقزائية التي تلامس شغف التلقّي، وتجذبه نحو الابحار في محيط المتعة، والإبهار، والمفاجأة، والتشويق، ليتحقق طرفي معادلة (الاندهاش/ التواصل) (عبدالكریم ٢٠١٧)، ومن ثم تفرض الدهشة القائمة هيمنة النص الجمالية على المتلقي، كون الدهشة توأماً للجمال؛ ولاسيما في العمل الأدبي ومنه الشعر، وقد تبين من خلال تحليل نصوص شعرائنا أن الدهشة تشكلت في تلك النصوص معتمدة على التقنيات الأخرى من المفارقة والغموض في وعاء المجاز اللغوي، الذي انبثق من جدة تعبير وغرابة أسلوب هؤلاء الشعراء، حين عرضوا أبعادهم الفكرية وعواطفهم النثرة في قالب لغتهم الخاصة، ف"في كل شاعر مخترع لغة" (الحاج ١٩٦٠، ١٤) كما قال أنسي الحاج. اللغة التي وهبت قصيدة النثر تشكيلها الجمالي الجديد، لأداء طفرتها على المستوى المعرفي والإبداعي.

## المبحث الرابع: التكرار

جلبت قصيدة النثر معها جدلاً واسعاً حول كثير من المسائل التي تتعلق بوجودها وتقبلها كشكل شعري قبل أن يتم توطينها في الأدبين العربي والكردي، ولاسيما مسألة الإيقاع الذي كان سمة بارزة في القصيدة القديمة، داخل المنظومة العروضية والتي أنكرتها قصيدة النثر، بحسب ما قالته سوزان برنار (١٩٩٦، ١٢): "إن قصيدة النثر قد أنكرت على نحو تام قوانين علم العروض، ورفضت بإصرار أن تنقاد للتقنين، وتفسر الإرادة الفوضوية الكامنة في أصلها تعدد أشكالها، كما تفسر الصعوبة التي يواجهها المرء في تحديد هويتها ومعالمها"، وقد تطرقت أيضاً إلى الجدل الذي أثارته قصيدة النثر كونها تشكلت من الشعر والنثر في آن واحد، في حين يختلف الإيقاع في كل من هذين الجنسين الأدبيين، لذا نراها تميّز بين إيقاع الشعر وإيقاع النثر في قولها: "مفهوم الإيقاع واضح جداً حينما يطبق على الموسيقى، ولكنه يصبح كثير الغموض حينما نطبقه على الشعر وعلى النثر خاصة." (برنار ١٩٩٦، ١٤٢).

وقد ميّز بعض النقاد بين الوزن والإيقاع على أساس أحوال الصوت، باعتباره وحدة نوعية مستقلة، والصوت باعتباره حدثاً ينطقه المتكلم بطريقة خاصة، ففي حالته الأولى ينظر إليه كحروف وحركات، أما في الثانية فينظر إلى خصائصه النسبية والسياقية (عبيد ٢٠٠١، ٢٠)، وبهذا يمكن تحديد مفهوم الإيقاع على أنه "وحدة النغمية التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النثر" (الصباغ ١٩٩٨، ١٧١) فيما يتمثل الوزن في مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت الشعري الذي يمثل الوحدة الموسيقية في القصيدة العربية. (الصباغ ١٩٩٨، ١٧١)، من خلال مفهومي الوزن والإيقاع يمكننا التمييز بين التكرار في كل منهما، فالتكرار في الإيقاع هو تكرار مجموعة من المقاطع المحددة، بينما هو في الوزن تكرار حفنة من الإيقاعات (الصباغ ١٩٩٨، ١٧٢) فالإيقاع متغير أما الوزن فثابت.

لقد حطمت قصيدة النثر قالب الذي كان مفروضاً على الشعر، وخلقت لنفسها إيقاعاً داخلياً، يتشكل من مجموعة عناصر أو تقنيات، مثل: "التكرار والنبرة وحروف المد وتزواج الحروف وتناظرها" (تاويريريت ٢٠٠٦، ١٠٤)، ويمكن تحديد حركية الإيقاع من خلال "العلاقة بين اللغة بوصفها كلمات أو مقاطع في القصيدة من جهة وبين ما يوازئها من حركة المبدع داخل كيان النفس" (عبيد ٢٠٠١، ٢٧)، فمن أجل إثارة الطاقات الفاعلة في النص وتنجير المعنى الدلالي المتعدد فيه عمد شعراء قصيدة النثر إلى استعمال تقنية التكرار لمضاعفة شعرية الإيقاع، لأن

التكرار شكل من أشكال ذلك الإيقاع، و"لكل كلمة دلالتها الإجتماعية المستقلة" (مبروك ٢٠٠٢، ٨٥)، وهو كما تراه نازك الملائكة "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى به الشاعر أكثر من عنايته بسواها وهذا الإلحاح هو ما نقصد به التعداد والإعادة" (الملائكة ٢٠٠٤، ١٦٣)، وتكمن أهمية استعمال التكرار في النص الشعري في مساهمته في تثبيت الإيقاع الداخلي للقصيدة وتسويغ الإلتكاء عليه صوتياً، مما يجعل الأذن تشعر بالإنسجام، ويؤدي ذلك الإنسجام إلى زيادة إهتمام المتلقي بالنص، فتتساب اليه المعاني والأفكار. (علي ١٩٨٤، ١٢).

ليس التكرار بظاهرة جديدة في الأدب العربي ولا في البلاغة العربية، إنما كانت موجودة في الشعر الجاهلي، وكذلك يزخر القرآن الكريم بالتكرارات، وهكذا في شعر العصور الإسلامية وإلى يومنا هذا. لايزال الشعراء يعتمدون هذه التقنية بوصفها وسيلة من الوسائل التي يتشكل منها الموسيقى الداخلية، وتعطي قيمة جمالية وإبداعية للخطاب الشعري. لذا دأب شعراء قصيدة النثر إلى توظيفها في نصوصهم، ولكنهم خالفوا أسلافهم في توظيفها، إذ لم يحصروا استعمالها في تكرار اللفظ والمعنى، وإنما استعمال التكرار بوصفه تقنية حديثة لها وظيفة دلالية غير ما كان يعرفه الشعر القديم، في نطاق أوسع وبأشكال متنوعة ودلالات أكثر عمقا. (السيد ٢٠٠٦، ١٥٠) بوصفها أسلوباً تعبيرياً يصور انفعالات النفس. أما "اللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة، لآتصاله الوثيق بالوجدان؛ فالمتكلم إنما يكرّر ما يثير اهتماماً عنده، وهو يحبّ في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين ممن يصل القول إليهم على بُعد الزمان والمكان" (السيد ١٩٧٨، ١٣٦).

قد لا نبالغ لو قلنا أن ظاهرة التكرار تجلّت في أغلب نصوص شعراء جماعتي كركوك وكفري، وأنهم اتخذوا هذه التقنية أداةً لإنتاج الدلالات التي تتطلبها نصوصهم الشعرية، فضلاً عن اتخاذ بنية التكرار على مختلف أنماطها وسيلة من وسائل الشعرية الحديثة، ليشعر المتلقي أنه أمام ظاهرة شعرية جديدة، لم يكن مألوفاً له، كون التكرار في الشعر الحديث يتميز عن مثيله في التراث، "لكونه يهدف بصورة عامة إلى استكشاف المشاعر الدفينة وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه الإيحاء، وإذا كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي" (عيد ٢٠٠٣، ١٣٨).

وقد تتبعنا صور التكرار في المجموعات الشعرية لهؤلاء الشعراء من الجماعتين، فتبين أنهم استعملوا تكرار الحرف والكلمة والجملة أو العبارة بأنماط وتقنيات مختلفة، قصداً منهم لزيادة الفائدة منه، في الصورة المتميزة التي تحملها نصوصهم الشعرية، والبحث عن نموذج جديد يؤدي إلى

إدهاش المتلقي وانجذابه إلى مكنونات النص، ومن ذلك تكرار الحرف والكلمة والعبارة عند لطيف هلمت في نص جديد له بعنوان (زخات مطر الصيف) وهو نص طويل نسبياً تشكّل من مقاطع صغيرة متسلسلة يحمل كل مقطع صورة مستقلة:

"نا گول هه رگيز بانگی ناکات

هه ر خوی بو لای گول ده پروت

کات و ناکات و

هه تاو

نا درهخت هه رگيزاو هه رگيز

بانگی ناکات

هه ر خوی بو لای درهخت ده پروت

به پایز

به زستان

باران" (هه لمهت ٢٠٢٠، ٤٥)

**الترجمة:**

كلا، أبدأ الوردة لا تناديه

يذهب إليها من تلقاء نفسه

الزمان واللازمان

والشمس

كلا أبدأ أبدأ

لا تتاديه الشجر

يذهب إليه من تلقاء نفسه

خريفاً

شتاءً

المطر

يشكل تكرار الجمل والعبارات ملمحا بارزا في القصيدة الحديثة، لأنه يضيف قيمة جمالية في المبنى وكذلك المعنى، فالتكرار في هذا النص يشكل عنصرا بنائيا رئيسا، ولو لم ترد هذه التكرارات، لفقد النص طاقته الشعرية، وفقد أيضا جمال انسياب العبارات والجمل، التي خلقت صورتين متوازيتين في المقطعين. ومن تكراراته، يذكر كلمة (شاعر) ١٤ مرة، في مقطع شعري، يستهله بأنه شاعر وكذلك والديه والمرأة التي أحبته، والأخرى التي أحبها، يقول في الختام:

"ئهو ومن وئه مان وئه وان

هه موو شاعيرين

شاعير

شاعير

شاعير

شاعير

كه واتا جيهان زور كه ورهيه

جيگا بو هه زاران شاعير دابين دهكات....

ئهى بو نه خشهى جيهان

جيگاى ناوى ولاته كهى منى

تيادا نابيته وه...؟" (هه لمهت ٢٠٢٠، ٨٩)

الترجمة:

هو/هي وأنا وهؤلاء وأولئك

كلنا شعراء

شاعر

شاعر

شاعر

شاعر

إذن العالم كبير جداً

يتسع لآلاف الشعراء...

فلمَ ليس في خريطة العالم

مكاناً

يسع اسم بلدي؟

إن تكرار لفظة ما بعينها في النص الشعري يمنحه نغماً، ويعطي امتداداً وتنامياً وانتشاراً في قالب انفعالي متساعد ناتج عن تكرار العنصر الواحد على عدد المرات التي يراه الشاعر مناسباً لبنية النص. (تبرماسين ٢٠٠٣، ٢١١). وفي نص لجان دمو تتكرر عبارتا (ماذا سنخلف) و(هل سنخلف لهم):

"ماذا سنخلف لأطفالنا

ماذا سنخلف لهم في القرن المقبل؟

هل سنخلف لهم سموماً حارة؟

هل سنخلف لهم موتاً جاهزاً؟

هل سنخلف لهم جنائز" (دمو ١٩٩٣، ٢٢)

من خلال تكراراته يسأل عن مستقبل الأطفال الذين يتطلعون إلى العيش في سلام ووثام في عالم خال من التلوث والسموم والحروب، وكأنه كان يدري ماذا يحل بهذا العالم في القرن الحادي والعشرين، تغيير المناخ من جراء التلوث البيئي وارتفاع حرارة الكرة الأرضية جزاء الأدخنة ضارة والحروب والأمراض والأوبئة. ولجان دمو أيضا تكرر الفعل الماضي (كان) بصيغة (كنت):

"كنت اسئلة في الريح

فاستحالت

سرابا بلا

رنين.

كنت اللغات.

كنت الأمواج" (دمو ٢٠١٤، ٥٣)

كرر الفعل ليقول لنا الانسان صوت في أسئلة تطرحها الريح من خلال هبوبها وأصوات اللغات على اختلافها وأصوات تدافع الأمواج حين تتلاطم ببعضها، إذ يريد بذلك ترجمة أصوات الأشياء التي يتلقاها جان بشكل من الأشكال إلى لغة الانسان وكأنها شيفرات يبثها الوجود للإنسان ولكن لا أحد ينصت، فاستحالت سرايا. أما مؤيد الراوي (١٩٧٧، ٣٠-٣٤) في قصيدة (طلقة للعراق) فيكرر كلمة الـ(أرض) ثلاث وستين مرة في أوائل الأسطر ، وفي نص آخر يكرر عبارة (من هذا/هذه، من هذا/هذه) أربع وأربعين مرة بنمط تكرر التجاور:

"من هذه الحرية المغرقة بالرحيل موقوفة مثل ملعقة في صحن

من هذا الهمس يأتي بوجه أزرق يمضي بوجه أزرق

من هذه الصرخة تمتحن الثورة

من هذه الأمواج وكل هذه الأفواه في" (الراوي ١٩٧٧، ٥٤-٦٢)

إن تكرار تلك العبارات عند الراوي ليس اعتباطيا، إنما لكل تكرار منه وظيفة تقنية تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وتصل القارئ بمدى كثافة الذروة العاطفية عنده" (السيد ١٩٧٨، ٢٩٨). ومن جميل التكرار في

قصيدة النثر الكردية، ما نراها من تكرارات اللفظ والثنائيات المتضادة في قصيدة ((الأم)) لكنعان مدحت:

"وورده .. وورده ..

وشه وورديله كانى داىك ليل بوون

رسته كانى بهيه كا چوون

رهش وسپى

سپى و رهش.... رهش

رهش

رهش

رهش

رهشتر" (مه دحەت ١٩٨٧، ٨١)

**الترجمة:**

رويدا... رويدا

أمست كليمات (الأم) كدرة

تداخلت جملها

سوداء وبيضاء

بيضاء وسوداء.... سوداء

سوداء

سوداء

أكثر سواداً

وكأننا نشهد التلفاز أيام زمان؛ حين كان بالأبيض والأسود، وكانت تتداخل خطوط الصورة عندما يكون استقبال البث ضعيفا، فيشوبه الغبش وعدم الدقة والوضوح، هكذا أيضا حال شاعرنا وهو بعيد تتداخل كلمات وجمل الأم، وكأن البعاد والفراق يحولان دون وضوحها، فتكون الصورة تارة بيضاء، وتارة أخرى سوداء، إلى أن تسوّد إلى درجة العتمة، فجاء التكرار ليؤكد الرؤية السوداوية للشاعر، ويأسه من الواقع المتردي فالأمّ ربما ترمز الى الطهارة والصدق والعفة التي فقدت في المجتمع. وترمز أيضا إلى اللغة الكردية التي تكاد تصبح ضعيفة لدى الشاعر بسبب الغربة والمهجر كونه يتواصل مع مَنْ لا يتحدث لغته الأم. وفي نص آخر يكرر ثلاثة جمل في بداية مقاطع القصيدة:

"بوو به سى مانگ

بوو به سى سال

به سى هه زار...

په یژه کانی به ندهر وروژ

بى دهست نو یژن، بى به رمالن،

بى ئوبالن،

بى ئوبال

بوو به سى مانگ

بوو به سى سال

به سى هه زار...

....." (مه دحه ت ١٩٨٧، ٣٥)

**الترجمة:**

إنقضت ثلاثة أشهر

إنقضت ثلاث سنين

ثلاثة آلاف ...

سُلم الموائى والشمس

من دون وضوء، من دون سجادة صلاة

من دون خطايا

من دون خطايا

إنقضت ثلاثة أشهر

إنقضت ثلاث سنين

ثلاثة آلاف ...

هذا جزء من قصيدته المعنونة (الوحدة و... الاشتياق للمدرسة) إذ تكرر فيها مقطعان كاملان، بدقائقها من دون زيادة أو نقصان، ليعبر عن الإنتظار الطويل الذي خلق ضغطا نفسيا على الشاعر وهو يستذكر الماضي، على نحو يعمد إلى المبالغة في عدّ السنين. ومن تكرار الحرف، ما نراه عند الأب يوسف، الذي يكرر حرف كاف التشبيه، متخليا عن (واو) العطف ليتجدد التشبيه في كل مرة يذكره:

"الزهر انحسم كالظل

كالرطوبة!

كالفصول!

كالنظرة!" (سعيد ٢٠١٢، ٤٨)

يشبه الشاعر انحسام الزهر بالظل والرطوبة والفصول وبين هذه الأشياء مناسبة لتلاشيها بعد مدة، فالظل تنحسم مع الغروب والرطوبة بعد الجفاف والفصول تتوالى ولكن تشبيهه بالنظرة يشدّ المتلقي إلى الوقوف عنده، فالنظرة هي واحدة، تحدث في لمح بصر، وهي أقصر من النظر الذي يثبت الإنسان عينه على شيء للتفحص. ومن تكرار الحرف أيضا (لا) النافية:

"أ تلتقي الشمس والقمر

في جلد واحد؟

لا

لا

الصمت لا يعانق الضجيج." (سعيد ٢٠١٢، ٤٠)

فالنص الشعري في حد ذاته "حركة كبرى تنطلق من نقطة معينة هي لحظة التشكل أو التكوّن ثم تتقدم محكومة بنوع من الجدل الدائم وتتوزع إلى حركات داخلية تعمق الوجه العالم وتثريه، وفيما هي تفعل ذلك تظل تعود إلى لحظة البداية، أي إلى منبعها وتشرع في رحلة الكشف من جديد" (اليوسفي ١٩٨٥، ١٢٨) وعن عملية العودة تلك تتمخض تكرارات عديدة، ومنها تكرار الحرف على أنواعه. برزت جمالية تكرار ((لا)) النافية ثلاث مرات، اثنتين منها تشاركان بداية المقطع الشعري و نهايته، أي تنفيان تلاقي الشمس والقمر من جهة، ونفي معانقة الصمت والضجيج من جهة أخرى. ومن تكرار اللفظ قول صلاح فائق:

"أعوام التدخين، عرض القصائد على خدم الفنادق

على مربيات أطفال يائسات

على لصوص، يقرأون في حدائق، صحفا

على جماجم عصافير مبعثرة بين المقاعد

وعلى امرأتي التي لا تفهم ما أكتب". (فائق ١٩٩٣، ٤٣-٤٨)

يكرر كلمة (أعوام) خمس وثلاثين مرة في قصيدته وتأتي معظمها متصدرة الأسطر الشعرية لتشكل جملا متينة بعناصرها المختلفة والمكررة أحيانا، هذا فضلا عن تكرار حروف الجر والنفي والعطف مرات عديدة محاولة منه لخلق توازي إيقاعي وتكثيف في البنية الدلالية للنص. ومن تكرار الجمل، جملة ((من لهوى بووم/ أنا كنتُ هناك)) للشاعر فرهاد شاكلي، في قصيدته (أنتم) التي كتبها في ١٩٧٦ في قامشلي/ سوريا:

"من لهوى بووم...

من لهوى بووم كاتى هه موو شاخه كانيان

سهر بږی

من له وئ بووم

کاتی هه موو پیشمه رگه کانیاں دزی...

کاتی دوژمن گه وره گه وره کانی کږی...

من له وئ بووم

کاتی هه موو رووباره کانیاں سووتاند،

کاتی هه موو دره ختیکی سهوزیان بږی...

من له وئ بووم که که رکووکیاں به جئ هیشت،

من له وئ بووم که شوپشیاں هه لواسی

من له وئ بووم کاتی خاکیاں ویران کرد...

من له وئ بووم

من له وئ بووم

که خویان تیرباران کرد. (شاکه لی ۲۰۱۶، ۱۲۶)

الترجمة:

أنا كنتُ هناك...

أنا كنتُ هناك حين

ذبحوا الجبال كلها

أنا كنتُ هناك

حين سرقوا البشمركة كلهم...

حين اشترى العدو الأكابر...

أنا كنتُ هناك



فحين يذكر كلمة الصدى، يردف ألفها بثلاث ألفات أخرى وكأنه يصور لنا الصدى سمعياً، لا مرئياً فقط، وكذلك يعيد حرف الياء في كلمة (البعيد) تسع مرات، لمناسبتها مع البعد الذي يعنيه، كما في نصه هذا:

"وبينما المطر يسحّ على السقوف برهافة

أو يتكسر كالسهام على المظلات السائبة نحو القرارة

ينطلق الظلام كالوحش من عقاله ليرتاد الشوارع، حيث يخرج كل

شيء من نفسه، ويطوووووووووووف..." (بولص ٢٠١١، ٢٩٥)

إنها لعبة فنية ونفسية في آن واحد وذلك من خلال الكتابة التي اعتدناها. هنا قام سركون بتصوير ذلك الطواف المتكرر من خلال (١٣) واواً، مع أن هذا خروج على خريطة اللغة، إذ ليس هناك أكثر من حرفين متشابهين في العربية يجتمعان مع بعضها في الكلمة الواحدة، ولكنه استطاع من خلال هذا المد والتطويل المتكرر، نقل إحساسه إلى المتلقي، وأسهم ذلك التكرار أيضاً في ارتقاء النص فنياً إلى درجة الدرامية، وكأن هناك صورة وصوتا ومؤثرات سينمائية في النص. إن التلاعب بالحروف وأشكالها وسيلة لجذب انتباه القارئ الذي يصادف بصرياً شكلاً غير مألوف ولكن العزوي في قصيدة (القصيدة التي تأكل نفسها) الذي تتكون من عشرة سطور، يلجأ إلى بنية هندسية مميزة بناها من خلال التكرار الذي يشبه العد التنازلي للوقت:

إنهم لا يجيئون، لا في القوائد ولا في كلمات السفر

إنهم لا يجيئون، لا في القوائد ولا في كلمات

إنهم لا يجيئون، لا في القوائد ولا في

إنهم لا يجيئون، لا في القوائد ولا

إنهم لا يجيئون، لا في القوائد

إنهم لا يجيئون، لا في

إنهم لا يجيئون، لا

إنهم لا يجيئون

إنهم لا

إنهم (الغزوي ٢٠٠٧، ٤٥)

يتكون السطر الأول من جملة اسمية مردفة بشبه جملتين مركبتين من خلال واو العطف، ثم يشطب كلمة أو حرفاً من كل سطر يليه، إلى أن تنتهي الجملة إلى العدم، وكأن القصيدة لم تدم بعد ولادته سوى ثواني معدودات وهو الوقت الذي يستغرقه القارئ في قراءته، مع أن القصيدة لا تحمل في مضمونها خطاباً شعرياً واضحاً، ولكن هندستها المبنية من خلال التكرار المستمر المتجاوز أضفت عليها جمالية من حيث البنية والصورة.

من خلال معطيات التحليل النقدي لظاهرة التكرار في شعر شعرائنا من الجماعتين، تبين لنا أن البنية الإيقاعية في هذه النصوص هي بنية جديدة لا تمتّ بصلة لإيقاع الشعر القديم، وإنما استعاض شعراؤنا عن ذلك الإيقاع القديم ببدايل أخرى من لغتهم الشعرية، وبذلك ثاروا على الثنائية المقدسة (الوزن والقافية)، وهذه الثورة الفنية على هندسة موسيقى الشعر القديم لم تؤدّ إلى قطع الصلة بين قصيدة النثر والموسيقى، وقد أكد أدونيس (١٩٦٠، ٨١) على هذه المسألة في قوله "من الخطر أن نتصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتناغم"، ومن أهم عناصر الموسيقى الداخلية هو التكرار الذي تكاد قصيدة النثر لا تخلو منه، كونه نسقاً تعبيرياً مهماً في بنيتها، لذا نلاحظ أن شعراء الجماعتين زيّنوا نصوصهم بتكرار الحروف والكلمات والعبارات والجمل، قصدوا بذلك إضافة جمالية تقنية على لغتهم الشعرية الجديدة، لأن التكرار وسيلة تعتمد على التأثير الذي تحدثه الكلمة أو العبارة المكررة في نفس المتلقي حين يتفاعل مع النص.

ومن خلال التحليل أيضاً لاحظنا أن شعراءنا استخدموا أنماطاً من التكرار، مثل: التكرار الصوتي الذي يتمثل في صوت حرف من حروف الهجاء المكرر في نص ما، على نحو يهيمن ذلك الصوت على مجموع الأصوات الأخرى في النص، وكذلك أكثر من التكرار اللفظي الذي تمثّل في تكرار كلمة بعينها في النص عدة مرات، وهذا أبسط أنواع التكرار، ولم يبخلوا أيضاً في استعمال تكرار العبارات، وقد تنوع الشعراء في استعمال هذا النوع، فمنهم من استخدمه في بداية المقاطع ونهايتها، ومنهم من جعله سطرًا مستقلاً، ومنهم أيضاً من استخدم تكرار العبارة بتقنية مختلفة كتكرار التجاور، وهو تكرار العبارة مجاوراً لبعضها أو وضعها في بداية أغلب الأسطر على نحو يكون "النطق فيها يتلازم مع حركة الفكر في أهدافه التوكيدية أو الفكرية" (الغرفي ٢٠٠١، ٩٣) وآخرون وضعوه لا على التعيين بين أسطر النص الشعري.

أما فيما يخص التكرار على نحو عام في شعر كلتا الجماعتين، فإن أوجه التشابه في استعمال التكرار كانت قريبة من بعضها، ولأسيما في القصائد التي كتبت في المراحل البدائية لظهور قصيدة النثر في الأدبين العربي والكردي، وهذا يدل على محاكاة نصوص هؤلاء الشعراء من كلتا الجماعتين للنصوص الأجنبية المترجمة، في الأقل في مرحلة التجريب التي تتمثل في بداية مشوارهم الشعري، أما في المراحل الأخرى، فنلاحظ أن الإبداع الفردي في موضوع التكرار بدأ يظهر في قصائدهم، وبأنماط تختلف عما جلبته معها قصيدة النثر الأوربية والأمريكية ومنها نصوص جماعة (بيتنكس)، وحتى نراه مختلفا عما عند جماعة (مجلة شعر).

#### المبحث الرابع: التناص

التناص مصطلح نقدي حديث، حظي بعناية النقاد والباحثين، ترعرع في أحضان البنيوية الشعرية من ثم أصبح من مفاهيم ما بعد الحداثة، وهو تعريب للمصطلح الانجليزي (Intertextuality) (حموده ١٩٩٨، ٢٣٢)، وقد تناوله العديد من النقاد الغربيين، ومنهم باختين وجوليا كرسستيفا وريفاتير، ومن العرب محمد مفتاح ومحمد بنيس والغذامي، وقد سبقت كرسستيفا (١٩٩٧، ٢١) النقاد في تعريفه بقولها: "إن علاقة النص باللغة التي تتموضع فيها، هي علاقة إعادة توزيع (هدم-بناء) فالتناص هو ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي نص معين تتقاطع وتتتافى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى، وبمعنى آخر إن كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى". أما رولان بارت (١٩٨٦، ٨٥) فمن رأيه أن "النص فضاء متعدد الابعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة، أو هو نسيج من الاقتباسات تتحدر من منابع ثقافية متعددة". من خلال التعريفين؛ نلمس معنى التناص على أنه تأثر نص بنص سابق، أي: أن يتضمن النص الجديد نصا أدبيا سبقه عن طريق التضمين أو الاقتباس أو الإشارة أو نقل فكرته، بحيث يمتزج السابق في الجديد وكأنه نص واحد متكامل (الزغبى ٢٠٠٠، ١١)، وقد أورد النقاد العرب العديد من المصطلحات الحديثة في مقابل الكلمة الانجليزية وكذلك الفرنسية، لا نتناولها هنا، بل نستعرض التعريفات المختلفة لديهم، ومن ذلك محمد بنيس (١٩٨٥، ٢٥) الذي استند في تعريفه على آراء كل من تودوروف وكرستيفا، فالنص عند بنيس "شبكة تلتقي فيها عدة نصوص، ومن ناحية ثانية، فالنص هو إعادة كتابة وقراءة لنصوص أخرى لا محدودة، يمكن أن تحول النص إلى صدى أو تغيير أو اجترار". أما عند محمد مفتاح (١٩٩٢، ١٢١)، فالتناص "تعالق نصوص مع نص حدثت بكيفيات مختلفة". ويشير مفتاح

(١٩٩٢، ١٢١-١٢٢) إلى ان للتناص جذورا في النقد العربي على أن المعارضة والمناقضة والسرققة وجه من أوجه التناص. وقد قسم التناص على نوعين، وهما: المحاكاة الساخرة المتمثلة بالنقيضة والمحاكاة المقتدية المتمثلة بالمعارضة. ويقسمه باختين أيضا على نوعين: خطي المتمثل بالتضمين والاقْتباس، وتصويري الذي يخفي النص الغائب في نسيجه (حسني ١٩٩٧، ١٧٧).

يعد التناص من أبرز سمات الخطاب الشعري الحديث وهو تقنية اعتمدها شعراء قصيدة النثر بجانب التقنيات الأخرى للتعويض عما لم تورثها قصيدة النثر من القصيدة الكلاسيكية من مكونات الموسيقى الخارجية، وقد ضمن شعراؤنا التناص في نصوصهم الشعرية بأنواعه وأنماطه من التناص الديني والتاريخي والأدبي والاسطوري، ومن ذلك، نص للطيف هلمت يشكل تناصا أدبيا مع أحد كولاجات فاضل العزاوي الذي وضع صورة شخصية له وكتب بجانبها:

"أنظروا إلى هذا الرجل

أعرف أنه سيموت في أحد هذه الأيام

السبت، الأحد، الإثنين، الثلاثاء، الأربعاء

الخميس

الجمعة" (العزاوي، ١٩٧٦، ٦٥)

أما هلمت، فيقول:

"أبدأ السبت يغتال الجمعة

الأحد يقتل السبت

الاثنين يغتال الأحد

والثلاثاء الاثنين..

ترى أين تدفن الأيام

كل هذه الأجساد؟" (هلمت ٢٠١١، ٩٥)

يبين هذا النص تأثر جماعة كفري بشعراء جماعة كركوك، فضلا عن الاطلاع على أعمالهم، فقد كان هناك ولا يزال بينهم صلة وعلاقة، في هذا النص أيام الاسبوع جميعا، ولكن صورة هلمت تختلف عن صورة العزاوي في أنها اجتازت العزاوي من خلال سريالية النص والغموض والمفارقة، إذ يتنبأ العزاوي في نصه بموته هو، بينما يستدرج هلمت القارئ إلى نهاية النص ليفهمه من خلال المفارقة بأن تراتب الايام إنما قتل بعضهم لبعض. ولهلمت نص آخر موسوم بـ (الولوج إلى حي سعدي يوسف ومغامرات صوفية أخرى) يتضمن تناسبا مباشرا، يذكر أكثر من ٣٥ شخصية من أدباء وشعراء وعلماء وشخصيات روائية بالأسم من مثل (سعدي يوسف/ الجواهري/ يشار كمال/ دارون/ مارغريت دورا/ أنشتاين/ لافوازيه/ تولستوي/ فرعون/ جبران/ أمل دنقل/ فاضل العزاوي/ برومسيوس/ محمد يوسف/ هو فاردريم/ أنا أحماتوفا/ هوميروس/ بنلوب/ ممدوح عدوان/ سعدي الشيرازي/ أدغار آلان/ نيفيمور/ ميخائيل نعيمة/ اسكندر سليمان/ شوقي أبي شقرا/ سعاد الصباح/ أدونيس/ محمود درويش/ سيف الرحبي/ ديستوفسكي/ يوسف الخال/ إليوت/ خزعل الماجدي/ رامبو)، فضلا عن عنوانات أعمال أدبية وأماكن تاريخية وأحداث اسطورية، يريد بذلك إظهار مرجعياته الثقافية التي تشكلت من خلال هؤلاء الأشخاص وأعمالهم، وهذا يعد اقرارا منه بالفضل والتأثر. وقد تأثر شعراء الجماعتين بالمنتج الشعري لأسلافهم، فكل من هلمت وصلاح فائق والأب يوسف تأثروا بقصيدة (أنشودة المطر)، لهلمت نص بعنوان (سورة الرصاص أو أنشودة الدم) يقول فيه:

"مرة حلمت بأني قمر

فاصطادني نهر أسود... أسود... أسود

أسود... أسود... أسود

أسود كالقصر الأبيض

الأمريكي" (هلمت ٢٠١٣، ٣٦٨)

ذلك البيت الذي تخرج منه جل قرارات السياسة الأمريكية، والتي سببت في جلب الولايات والحروب على شعوب كثيرة، الأخرى أن يوصف بالقصر الأسود بدل الأبيض، فالأسود يرمز في ثقافة الشرق وثقافات أخرى إلى الشر، بينما الأبيض إلى الخير، فالتناسق واضح جدا، ولكن القدرة الابداعية لهلمت تكمن في استعمال آليات حديثة في نص مكثف، ونراه غالبا ما يلجأ إلى استعمال

قفلات اندهاشية أو ما يسمى بلحظة الإستتارة، لكي يعتري القارئ شعورا يُبقية متأملا في النص لبرهة. وقد استخدم هلمت آلية الإمتصاص في اذابة معالم انشودة المطر في نصه، والامتصاص: "آلية من آليات التناص وعملية اعادة كتابة النص الغائب على وفق حاضر النص الجديد ليصبح استمرارا له متعاملا معه بمستوى حركي وتحولي" (بنيس ١٩٨٥، ٢٥٢)، فهو لم يأخذ من نص السياب الا تقنية التكرار المتعدد في كلمة (مطر) ووظفها على نحو إبداعي، وبصورة جديدة إلى حد التجاوز.

وفي قصيدة (رمل القمر) للأب يوسف سعيد الذي أهداها إلى الشاعر (وديع سعادة) أيضا هناك تعالق نصي "بينه وبين نص السياب، بآلية الامتصاص، إذ يقول:

"عينك حبتان من رمل القمر،

ولعلها من قمح السنابل،

عينك من فرط حبك،

تحولتا إلى كهفين

لا يستوعبان هسيس خفاشة صغيرة" (سعيد ٢٠١٢، ٩٢)

نلاحظ أن شاعرنا مزج بين نصه ونص السياب مع الحفاظ على ما يدل على النص الغائب، مثل: (عينك والقمر)، فخلق نصه في ضوء استهلال نص السياب، ولكنه لم يبين نصه كبناء النص الغائب ولا في صورته الكلية، بل عمد إلى ايجاد مشهد شعري مختلف في قالب تغلب عليه النثرية، ونجح في خلق صورته الخاصة بالإعتماد على تقنية الامتصاص للنص الغائب، على نحو يدرك المتلقي أنه استهل قصيدته تحت تأثير السياب، ولكنه خرج من ذلك التأثير في النصف الآخر منها، ووظف ذلك التأثر والتعلق الشعري بالسياب لصالح نصه. أما نص صلاح فائق الذي قلب المعنى في الصورة الشعرية عند السياب:

"مطر

مطر

مطر

ثم ماذا؟

لا لا يريحني المطر

فهو يلوث حذائي وقميصي الجديد

يغضب كلبي وخادمتي التي يغازلها بوذا

كما تدّعي

.....

عانيت كثيرا لأعوام

فقدت أحلاما وتأملات

بسبب مائه الملوث" (فائق ٢٠١٥، ٢١٠)

فيريد صلاح اظهار براعته في اعادة المواد الخام في انشودة المطر ليخلق منها نصا غرائبيا،  
تزرخ فيه الضديات، فحين يقول (لا لا يريحني المطر)، فإنه يكسر أفق التوقع لدى القارئ الذي  
يوهم أنه اكتشف آثار أقدامه، وهو يمشي على خطى السياب-مع أن صلاح يؤكد في أكثر من  
مناسبة على عدم تأثره بالسياب، ولم يقرأ له كثيرا- إذ يفاجئنا بأسباب عدم ارتياحه للمطر، فيوحي  
بعدم تأثره بالصورة الشعرية والفكرة التي تكمن في النص الغائب، واستطاع بذلك أن يعطي لنصه  
هويته الخاصة، وإن كانت معارضة، فنص صلاح استطاع شغل حيزه المناسب. ويبرز تأثر  
صلاح بالسياب من خلال نصه المعنون (بدر شاكر السياب) وهو نص سردي يحكمه الخيال  
والغموض، يجمع بين مشهدين أولهما وجوده مع شخص السياب في فندق في البصرة والآخر  
مشهد لتمثاله، أي هناك استرجاع في هذا المشهد الدرامي. ولصلاح (٢٠١٥، ٩٠) تناصات أخرى  
بينه وبين زملائه في الجماعة، ولاسيما نصه (سياح تاهوا) الذي يبرز فيه التعالق النصي مع نص  
للعزاوي (٢٠٠٧/١، ٢١٩) بعنوان (الصحراء)، ولكنه تناص تلمحي غير مباشر، يتمثل في  
تقارب الفكرتين من خلال الحوار (التحوير): الذي يعد أعلى مراحل التناص في مجال قراءة النص  
الغائب، الذي ينطلق الشاعر بواسطته من منطلق الهدم وإعادة بنائه من جديد(بنيس ١٩٨٥، ٢٥٣)

نمت الثقافة الأدبية لأغلب شعراء جماعة كركوك من خلال اطلاعهم على الكتب الاجنبية،  
كونهم كانوا يجيدون الانجليزية، فالعزاوي على سبيل المثال كان مطلعاً على الشعر الانجليزي،

وكان متأثراً به، لذا نراه يكتب قصيدة (آسيا أين أنت يا آسيا) على غرار قصيدتي (غينسبيرغ) اللتين تحملان عنوان (أميركا) و(أوربا..أوربا)، وقد كان لسامي مهدي (٢٠١٥، ٢٨٢) نقد لاذع للعزوي في هذا الخصوص، بغض النظر عن العنوان، يتهمه سامي مهدي بأنه أخفق في نصه المتمثل بمحاكاة نص غينسبيرغ، في قوله "فنحن إزاء مفارقات واستعارات يتراكم بعضها فوق بعض ويصل بعضها ببعض اتصالاً لغوياً شكلياً من دون أن ينبر لنا شيئاً، فكل مفارقة وكل استعارة، تندفع بنا إلى خارج القصيدة، وبعيدا عنها وعن آسيا التي نبحت عنها" كبحث غينسبيرغ عن أميركا أو أوربا في نصه "فهي لا تنطلق من بؤرة إسمها آسيا ولا تعود إلى بؤرة تحمل هذا الاسم، بل تنتشظى نحو الخارج وتتناثر شظاياها لا لتضيء في القصيدة أو في ما حولها بل لتتطفئ انطفاء الألعاب النارية" (مهدي ٢٠١٥، ٢٨٢). ومن التناصات التي استوطنت ممالك الشعر عند شعرائنا ما كتبه سركون، برؤيا حداثية وبأدوات وتقنيات عالية:

"قال الرجل، قال الرجل

لا ترم في مستنقع حجرا

ولا تطرق على باب فلا أحد

وراءه غير هذا

الميت الحي الموزع بين بين في أناة بلا أنا

يأتي الصدى

هل مات

من كانوا

هنا" (بولص ٢٠١١، ٣٠٩)

يعيد سركون في نصه هذا انتاج الحكاية التي رويت عن جلال الدين الرومي، من خلال تقنية التناص، ولكنه يعمد إلى تغيير بطل الحكاية ليكون هو الباحث عن المعشوق، من خلال الإمتصاص الذي يلجأ إليه كثير من الشعراء لإبراز براعتهم في توظيف النصوص الغائبة، إذ نراه "ينصح ذاته المتخفية في طية السطور الشعرية بالتخلي عن طرق الباب حين يكون الثمن التخلي

عن الأنا والانتفاء إلى (الأخر) الوهمي الذي ليس سوى صدى موت الغابرين" (عبيد، ٢٠١١، ٢٢٣). ومن التناص الأسطوري له:

"وها انت ذا تشكو

ثقل على كتفك يا سندباء

هذا لأن لي وزني

زائدا وزن الأبدية، وأحتاج إلى رجلك

لتحملاني

في طوافي

بين الليل والنهار" (بولص، ٢٠١١، ب، ٢٤)

استحوذت شخصية سندباد -أو كما يسميها سركون سندباء- على عناية كثير من الشعراء في نصوصهم ومن بينهم شعراء جماعة كركوك، إذ وظّفوا الشخصية السندبادية، نتيجة ما تركته (ألف ليلة وليلة) من أثر عليهم، ولاسيما مجريات الليلة الثامنة والخمسين بعد الخمسة التي يظهر فيها السندباد في صورة بطل أسطوري يهوى المجازفة والمغامرة بحثاً عن الأماكن الغريبة والجديدة وكان لِمَا تمتعت بها شخصية السندباد جعلت منه عنصر شد للشاعر المعاصر وأغرته في توظيف هذه الشخصية في نصوصه الشعرية، كما نجد عند السياب وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي، ومن تلاهم من الشعراء، فقد اتخذوه رمزاً للتعبير عن رؤى الشاعر لنفسه ولواقعه، وقناعاً لتعبير الشاعر عن هواجسه من ناحية وعن هواجس أمته وواقعها من ناحية ثانية." (دغليب ٢٠١٧)

وقد تجلّى إسقاط رحلة سندباد على واقع الشاعر بوصفه إنساناً شرقياً، حافل مساؤه باليؤس والألم، ويمكن عدّ هذا معادلاً موضوعياً للواقع العربي، فهو يعنون قصيدته ب(ملاحظات إلى السندباد من شيخ البحر) وعلى الرغم من أن سركون في نصه هذا يظهر عليه القليل من التناول فالتشاؤم أيضاً كان حاضراً إلى درجة أنه يلجأ إلى مخاطبة السندباد بعدم تخليه عنه، وبدل أن يشير إلى الانتقال المكاني يشير إلى الانتقال الزمني بين الليل والنهار، إحياء منه بثقل همومه على نحو يصعب انتظار التعاقب الدائم ليل والنهار وهو منهك مثقل بالهموم والألم، إنه يستهل نصه بشيء من اليأس:

"هل تعبت إذا

ونحن لم نكد نبدأ المسير

انس البحر، لا تفكر بالمراكب، قل وداعا للتجارة

أنا آخر رحلاتك وكننت أنا

أولاهها." (بولص ٢٠١١، ٢٤)

إن توظيف رمز اسطوري كشخصية السندباد من شاعر مثقف مثل سركون ليس الا للتعبير عن قضايا الإنسان انطلاقاً من رؤيته الكونية، فالشاعر حينما يوظف قصة بشخصياتها إنما يريد بذلك السفر في كينونة الذات وكذلك الغوص في النفس الإنسانية بآلامها. تتجسد علاقة سركون بالسندباد في هذا الصراع بين الأمل والألم، لذا نرى أن شخصية الشاعر قد امتزجت بشخصية السندباد إلى درجة يصعب فيها الفصل بين الذاتين، الحقيقية والتراثية (سوف تحملني على ظهرك القوي كأننا واحد)، فإذا كان السندباد دائم السفر تاركاً كل شيء، ليعود بعد ذلك مهما طال السفر، فإن سركون أيضاً كان يبحث عن طريق العودة إلى كركوك أو إلى أرض آباءه التي طردوا منها مرات عديدة، ومن خلال كسر قواعد اللغة يخلق كلمتين جديدتين (أنتنا/أنتت)، من مزج الضميرين (أنا/ أنتت) للتعبير عن ذلك الإمتزاج، ليجت ويستكشف جزيرة ما، هي بمثابة يوتوبيا للشاعر، كما جاء في ختام نصه:

"لقد قطعت اليوم حبل انتظاري

ومنذ الآن يا سندباد

سوف تحملني على ظهرك القوي كأننا واحد

أنا وأنتت، أنتنا وأنتت

لنستكشف هذه الجزيرة" (بولص ٢٠١١، ٢٤)

وقد تأثر شعراؤنا بالأدب الصوفي ومنهم شاعرنا فرهاد شاكلي، الذي يقول:

"ئمه چ په رژینیکه که وتوته نیوانمانه وه

تو خوړه تاوی روژهلالات له په نجه کانت ده تکی

منیش له م تاریکستانه دا  
 تۆپه له ی به فری هیوا به ره و هه لدر  
 گلور ده که مه وه  
 چنگت پره له رووناکی و  
 لیوت دارستانی بون و به رامه ی به یانیانه  
 کی بی له م زیندانه نووته که دا  
 خه ونی چورپی تیشک و  
 خه ونی دلۆپی گولوم بو لیکبداته وه" (شاکه لی ۲۰۱۶، ۳۴۷)

### الترجمة:

أی ستار غدا بیننا  
 أنت شمس الشرق تنقطر من بنانك  
 وأنا في ظلمة الدياجير  
 أدرج  
 كرة ثلج الأمل نحو الهاوية  
 كفك مليئة بالضوء  
 وشفاهك غابات الصبوح  
 من الذي يفسر لي  
 في هذا السجن المظلم  
 حلم رشفة ضوء  
 و حلم قطرة عطر.

لقد تأثر بعض شعراء الجماعتين بالمتصوفة وأفكارهم، كما نعلم أن أدونيس الذي يعد الأب الروحي لقصيدة النثر، قد تأثر بالصوفية وعلى وجه خاص بالسهروردي، ونلمس هذا التأثير عند الشاعر فرهاد شاكلي. نلاحظ أن هناك مصطلحات وأفكارا صوفية ضمّنها الشاعر في بعض نصوصه، كالاقتراق والشوق والبعد عن المعشوق، الاشرار وعين القلب والفناء والظهور... الخ، إذ تعود كلها إلى فلسفة الاشرار عند المتصوفة ولاسيما (السهروردي ١١٥٣-١١٩١م) والذي كان متأثرا بالفلسفة اليونانية ولاسيما هيرمس وافلاطون فيما يتعلق بـ (الجوهر) الذي يعد عنده أساس الوجود وقد فسر الجوهر بالنور، ومن دون شك قد تأثر السهروردي بالقرآن والآيات التي حملت في مضامينها معاني النور ومنها ((الله نور السموات والارض)) (النور: ٣٥). ومن التناص الاسطوري عند فرهاد شاكلي:

"ئاسو ديار بوو كه سواره كان به تاو هاتن

ئالاي روژيان هه لكرتبوو

روخسارى پر له توورهيى (سپارتاكوس)،

چاوى (سيزيف)

له رومه تيانا ده رئه كه وت.

له ژير گهرد و توژى چرى

سمى ولاخه كانيانا

ئاسو له چاو ون بوو نه ما.

له بيريان چوو:

وشه ي نهينى دابنين،

چه كوش، چرا له گهل خويانا هه لگرن" (شاكه لى ٢٠١٦، أ، ٣٥)

الترجمة:

كان الأفق باديا حين أقبل الفرسان مسرعين

رافعين لواء الشمس

تبدو على وجوههم

ملاحح (سبارتاكوس) المليئة بالغضب

عين (سيزيف).

تحت نقع حوافر خيولهم

توارى الأفق عن الأعين

نسوا:

أن يضعوا كلمة سرّ

أن يحملوا معهم مطرقة، قنديلا.

لقد باتت قصيدة النثر حقلا خصبا لحضور التناص بمرجعياته، ولاسيما التناص الاسطوري الذي أخذ مساحة كبيرة في نصوص شعرائنا، كمؤشر دال على تأثر هؤلاء بالمنتج العالمي، من خلال المثاقفة، فقلما نجد شاعرا من شعرائنا لا يستخدم الرمز الاسطوري، ومن هؤلاء نص فرهاد الذي كتبه بداية سبعينيات القرن الماضي، إذ ضمّنه أسماء رموز اسطورية (سبارتاكوس/ سيزيف)، وقد وظف هذين الرمزتين خير توظيف على نحو لو رفعناهما من النص لاختلّت الصورة الكلية للمشهد، لأن الدور الذي أعطاه شاعرنا لهاتين الشخصيتين يبوح بكثير من الألم والمشقة، يستنتج المتلقي من استحضاره من ذاكرته، ليكتمل لديه الصورة، هذا هو دور التناص في تشكيل الصور الشعرية، إذ يتضح بعد برهة من قراءة النص. فالنص الغائب بصفته حالة اسطورية/تاريخية قد سدّ ثغرة مهمة في المشهد ولولاه لكان المشهد على نحو ساذج يشوبه الغبش، ومع أن شاكلي ذكر الشخصيتين بالإسم، ولكنه أضفى من عنده صفة الغضب على سبارتاكوس، وتفنن في ذكر سيزيف حين خص عينه لا شخصيته الكلية، وهذا أيضا نوع من الإمتصاص، ولكن في مجمل النص استطاع أن يوظف الشخصيتين بالإلتفات حول مدلول كل منهما، أي: ليس هناك أثر واضح لأحداث حياتهما، بل جعل الرمز بدلالته الاسطورية يذوب في صورته الشعرية الخاصة. وقد تأثر فرهاد والآخرين في هذا المضمار بنمط أدونيس في الخلط بين الماضي الأسطوري والحاضر، وكان أدونيس يكثر من الرموز التاريخية والاسطورية في نصوصه، ومع أن أدونيس ثقافته ثقافة فرنسية ألا أنه أخذ تلك التقنية من (إليوت). ولم تخلُ نصوص كنعان مدحت من تلك

التناصات، ومنها حضور ثنائي لشيرين وفرهاد، اللذين لم يفرق اسمهما قدم قصة حبهما التي ترسخت في الفلكلور الكردي والفارسي، وتغنى بها الشعراء منذ القديم في ملحقاتهم الشعرية:

"نه يانتوانى، په پوولهى ئه قينى فرهاد

له چيمه نى دلى شيرين.. هه لفرينين.

هه موو جيهان،

بوو به چيمه ن.. به په پووله

فرهاد مرد و، شيرين سووتا" (مه دحه ت ٢٠٠٢، ٤)

**الترجمة:**

"لم يستطيعوا إبعاد فراشة عشق فرهاد

من مروج قلب شيرين

غدا العالم بأسره

مروجا ... فراشات

مات فرهاد، واحترقت شيرين

تتجلى براعة كنعان في نصوصه من خلال توظيف التراث الكردي الذي تثقف عليه، وكحاله من شعراء الجماعة أراد أن لا يكون مقلداً لقصيدة النثر الأجنبية، بأشكالها ومضامينها، بل عمد إلى ترك بصمة حدثوية بنكهة كردية، مضمناً إياها من التراث، مازجا ثنائيات الحب في زمنه بالموروث، من خلال تقنية التناص، إذ لجأ إلى أسلوب القص، واحتفظ بالملاحم التراثية للشخصيتين مقابلاً بينها وبين الملاحم المعاصرة. (زايد ١٩٩٧، ٢١٥) ثم يجردها من دلالاتها التراثية، من خلال اضعاف دلالة معاصرة عليها. وقد انعكست صورة الثوار أيضاً في نصوصه بوصفها رمزا تاريخيا، في أكثر من نص، ومنها:

"ئمه ئه وينى خاك نبيه

كلاوروژنهى هاتووچوى روژ.. دابخهى

خه ونى سواره كئوله كانى ئارارت

فه راموش كهيت

له گهال پيرى شيخ سه عيدا

كه وشه نى تو و كه وشه نى من جودا بكهيت..

له ئەلفوبيى كوردىيه وه

كوردىيه وه" (مه دحه ت ٢٠٠٢، ٦)

**الترجمة:**

هذا ليس عشق الأرض

تغلق.. نافذة مرور الشمس

وتغض الطرف

عن أحلام "فرسان أرارات" البرية

مع شيخوخة "الشيخ سعيد"

تُفصل بين حدود "أنت" وحدود "أنا"..

من الأبجديات الكردية،

الكردية..

لأن كنعان اختار الثورة والوقوف في صف الثوار منذ شبابه، نجد له الكثير من النصوص الوطنية التي تتضمن فحواها الروح الثورية والحث على النضال، نراه يستذكر في خطابه الشعري فرسان أرارات، الرموز إلى الثورة المنظمة التي قامت في شمالي كردستان بداية الربيع الثاني من القرن الماضي، والتي انتهت بإخماد الثورة واعدام الأب الروحي للثورة (الشيخ سعيد بيران)، إذ عمد من خلال التناص التاريخي أن يخاطب المتلقي؛ أن لا يقطع الأمل من تكرار محاولات التحرر، داعياً إلى الوحدة والاتحاد في تحقيق ذلك الحلم الذي تمتد جذوره عبر التاريخ، إذ اتخذ كنعان من شخصية فرسان أرارات وشخصية الشيخ سعيد أكثر من موقف خلال القصيدة، "فينتقل من موقف الحديث من خلالها حسبما يقتضي بناء القصيدة". (زايد ١٩٩٧، ٢١٧) إلى موقف الحديث عنها وهذا الرجوع إلى استعمال التراث التاريخي هو رجوع إلى منابع التجربة الانسانية الممتدة عبر

التاريخ لتتمثل في الحاضر للدرس والاعتبار. ولمؤيد قصيدة طويلة تتكون من مقاطع متسلسلة بالعدد عنوانها (في غفلة من نوح) كتبها بعد حادثة غرق سفينة متوجهة إلى استراليا، كانت تحمل (٣٥٦) مهاجرا عراقيا، فغرق أغلبهم:

"وددت لو كان في ذلك الزمان؛

يؤمر فتصطف أخشاب للسفينة

مطلية بالفار، تنتظر الفيضان،

لكن هذا الطوفان مبهم

وليس من نوحٍ ينفذ إلى الله ليعرف موعد القيامة" (الراوي ٢٠١٠، ١٤٢)

إن توظيف الرموز والشخصيات التاريخية أو الدينية في قصيدة النثر يشكل مصدرا مرجعيا من مصادر فهم هذا الشكل الشعري الجديد، والراوي الذي بنى خلفيته الثقافية منذ نشأته أفاد من تلك الخلفية في طرح تجربته الشعرية، إذ ابتدع في كثير من نصوصه في خلق رموزه الخاصة ودمجها فيه، على غرار شخصية كلكامش وانكيديو ونوح وغيرهم، ففي هذه القصيدة التي تشير من عنوانها إلى استحضار شخصية نوح (عليه السلام) بوصفها رمزا دينيا، دشن سفينته ليخلص أهله من الغرق، نرى الراوي يحبذ لو كان نوح موجودا في اثناء تحطم السفينة التي غرقت وأغرقت معها ركابها العراقيين، إنه يوظف شخصية نوح على سبيل الإمتصاص لخدمة نصه، ولكنه يرمز للشخصية كنتاج من الغرق من دون أن يخاطبه أو يحاوره، بل يلتف إلتفاتة يريد بها سحب المتلقي من أجواء قصة نوح إلى قصته المأساوية من خلال استعارة صفة المنجد التي يحملها شخصية نوح في مهاتها التاريخي، ويجعلها محور عمله. (زايد ١٩٩٧، ١٩٤) ومن التناص الديني أيضا قول أنور الغساني في ديوان العراق:

"سلام على رحلتنا فيك كل يوم

وسلام على رحلتنا بين النقاط المتباعدة

وسلام علينا يوم ولدنا ويوم نموت

والى أن يحل اليوم الاخير

ستظل لنا كتموز العشب

في الربيع تخضّر وفي الصيف تحترق

ثم تثبت لتبعث من جديد

منحتنا إيمان الخطأ

لنتعلم ونتألق" (القيسي ٢٠١٦، ٤٨)

في جو من الوجد والوله، في رحلة انتهت بعيدة عن المعشوق (العراق) يخاطب الشاعر وطنه الذي استوطن احشائه، وطن يخضّر في ربيع الشوق ذكره، وإن كان في تموز البعد يحترق، بهذه التدفق الشعري من خلال التناص الديني/القرآني من سورة مريم ((والسلام عليّ يوم ولدتُ ويوم أموتُ ويوم أُبعثُ حيًّا)) (الآية: ٣٣) يزيّن الغساني نهاية نصه، على وجه الاجترار مع تغيير صياغة الجملة، أي قام بتضمين النص القرآني بتصريف، في صورة تقابلية بين العراق والعشب بين ربيع الحضور وتموز الغياب راسماً لنا صورة بديعة غير متحجرة، عارفاً بمعروف ذلك الوطن الذي علّمه التألق، ومن المرجح أنه تأثر بـ((أنشودة المطر)) للسياب من خلال التناص الأدبي في الصورة التقابلية بين العراق والعشب وبين الربيع وتمّوز.

فيما يخص شعراء جماعة كركوك في استعمالهم لتقنية التناص إن كان تصريحاً أو تلميحاً أو رمزاً أو نقلاً لفكرة ما، فإن ذلك وضعهم أمام مهمة صعبة، كون التناص ليس جديداً، بل ترسخت جذوره في الموروث الأدبي قبل نزول القرآن مروراً بالعصور الأدبية، فكان مهمة شعراء جماعة كركوك الإتيان بتعابير جديدة وتقنيات لغوية تبعدهم عن التفاعل النصي المعهود، لكي لا يشبه منتجهم الشعري في نسيجها العام منتج أسلافهم، وتكون القطيعة على مستوى المحتوى أيضاً لا الشكل حسب، لذا نراهم يوظفون مرجعياتهم بدقة متناهية، ويتخطيط غير مألوف، ربما يسحب شاعر منهم شخصية تاريخية من زمانه وكانت أيقونة للقوة والنصر الدائم، فيعطيها دور الضعيف الجبان، أو يحيي شاعراً ما من الزمن الغابر ويخلق معه حواراً درامياً. وقد تنوع التناص عندهم بين تناص اسطوري/ تاريخي وديني وأدبي، نتيجة انعكاس مرجعياتهم اللغوية، ولاسيما الموروث العربي الديني والتاريخي والصوفي والفلكلوري والأسطوري وعلى وجه الخصوص موروث بلاد الرافدين، واتخذوا من الشخصيات والرموز التاريخية والأسطورية والأدبية قناعاً يبتثون من خلاله أفكارهم وآراءهم، جدير أنهم أكثر من آلتهم التلميح والمعارضة، وبمستويات التناص من الامتصاص

والإجتراء والحوار، ويأتي الامتصاص في مقدمة المستويات التي استخدموها في نصوصهم ثم الإجتراء فالحوار.

أما شعراء جماعة كفري الذين يكتبون باللغة الكردية، فإنهم فضلا عما ذكرناه من آليات التناص عند شعراء جماعة كركوك، فقد أضافوا واجتازوا بعضا من نظرائهم، والسبب أن التناص وإن كان قديما في الأدب الكردي، إلا أنها كان تحت تأثير الأدب العربي ولم يكن بتلك الغزارة، والسبب الآخر أن ثقافة شعراء جماعة كفري كانت ثقافة عربية، وكانوا متأثرين بالحركات التجديدية عند العرب وواكبوا مسيرة الحداثة الأدبية عندهم، أي لهم ما لهم وعليهم ما عليهم، ومع ذلك عمدوا إلى توظيف الموروث الكردي خير توظيف بجانب روافد عربية وعالمية تغذى عليها أفكارهم، نتيجة التحصيل الثقافي الذي تشكل من مطالعة كتب الأدب والفلسفة وحتى علم النفس، وقد لامسوا في نصوصهم الرؤيا عند نظرائهم ولكنهم أضافوا إليها نكهة فردية تخرجهم من دائرة المحاكاة أو التقليد، فلا نجد نسا كرديا يشبه نسا عربيا أو قريبا من بعضهما إلى درجة المطابقة في فحواه، إلا وتجد أوجه اختلاف كثيرة بينهما في جوانب أخرى. أما آليات التناص ومستوياته التي استخدمها هؤلاء الشعراء، فإنها لا تنحصر في آلية أو مستوى بعينه، إنما تنوعوا في ذلك بما تقتضي نصوصهم الشعرية، ولكن الامتصاص ظهر أكثر، ثم الإجتراء، أي هناك تشابه بين نصوص الجماعتين على مستوى استعمال التناص على نحو عام، وآلياته ومستوياته على نحو خاص، ويرجع ذلك إلى المرجعيات المشتركة اللغوية والثقافية والفكرية بين شعراء الجماعتين، التي خلقت فضاءات مشتركة بينهم، والقرب الزمني أو المعاصرة التي كانت تجمعهم، فضلا عن القرب المكاني.

## **الفصل الثالث : سمات الرؤية الفكرية والمعرفية**

**المبحث الأول : الرومانسية**

**المبحث الثاني : الواقعية**

**المبحث الثالث : السريالية**

## الفصل الثالث: سمات الرؤية الفكرية والمعرفية

### المبحث الأول: الرومانسية

الرومانسية "نسبة الى كلمة رومان التي تعني في العصر الوسيط حكاية المغامرات شعرا ونثرا" (الأصفر ١٩٩٩، ٥٥)، مذهبٌ أدبيٌّ يهتمّ بالنفس الإنسانية وما تزخر به من عواطف ومشاعر وأخيلةٍ أيًا كانت طبيعة صاحبها، مؤمناً أم ملحدًا، مع فصل الأدب عن الأخلاق، ولذا يتّصف هذا المذهب بالسهولة في التعبير والتفكير، وإطلاق النفس على سجيتها، والاستجابة لأهوائها، وهو مذهب متحرّر من قيود العقل والواقعية اللذين يظهران لدى المذهب الأدبي الكلاسي، وأول ما ظهر الإصطلاح في ألمانيا في القرن الثاني عشر ولم يكن ذا مفهوم واضح، "أما في الأدب فإنّه يُقصد بها ثلاثة مذاهب متشابهة في بلاد مختلفة: فيراد بها مدرسة الكتاب الألمان في أواخر القرن الثامن عشر، ومن روادها الشاعران: (جوته وشيلر)، ومدرسة الشعر والنقد الإنجليزيّة، ومن روادها: (توماس جراي ووليم بليك وشيلي وكيثس وبايرون)، أما المدرسة الثالثة فقد ازدهرت في فرنسا، وأهمّ خصائصها شدة العناية بـ (الأنا) والتعبير عن الشعور بالوحدة والحزن الناشئ عن القلق." (وهبة والمهندس ١٩٨٤، ١٨٩) ومن روادها: المفكر والأديب الفرنسي (جان جاك روسو)، الذي يعد رائد الرومانسية الحديثة والكاتب (شاتو بريان) ويعد من رواد المذهب الذين ثاروا على الأدب اليوناني القائم على تعدد الآلهة والشاعر (بودلير) الذي اتخذ المذهب الرومانسي في عصره شكل الإلحاد بالدين.

أما فيما يخص الرومانسية من ناحية التأثير، فهي بمثابة موقف أدبيّ وفلسفيّ يتّجه نحو وضع الفرد في مركز الحياة والتجربة، وتمثل تحولا من الموضوعية إلى الذاتية. وأسهمت تلك التصوّرات الرومانسية في تأسيس عالم حديث دافع عن درجة من درجات الديمقراطية (فتحي ١٩٨٨، ١٨٧) وترى الرومانسية أن الخيال والعواطف والمشاعر هي المصدر الحقيقي للتجارب الجمالية كما جعلت من الخيال الفردي سلطة ناقدة مما أسهم في التحرر من أفكار المدارس الكلاسيكية والعقلانية المثالية. (الأصفر ١٩٩٩، ٦١-٦٤)

يرى الرومانسيون أنّ المجتمعات ظالمة آثمة، ولذلك كانوا يعطفون على ضحاياهم من البائسين، متأثرين في ذلك بأراء روسو؛ وقد لاقت تلك الآراء رواجاً كبيراً، ولاسيما بعد الثورة الفرنسيّة، إذ شعر الرومانسيون بالنقمة من المجتمع وما فيه من مظالم، فهم يدعون إلى خلق فطريّ سمح، تتوافر فيه سعادة لأبناء وطنهم، لذا يرى (هوغو) أن "نتيجة لقيام القوانين والعادات

يوجد نوع من اللعنة الاجتماعية التي تصطنع أنواعاً من الجحيم فتعوق بمقدور الناس المقذور الإلهي لمصير الفرد." (عثمان ٢٠١٧، ٥٣) ويرى بعض الرومانسيين أنّ المجتمع مسؤول عن ضحاياه، ولا لوم على هؤلاء في بؤسهم إذا أتوا في المجتمع بما يعدّ شراً أو خبثاً؛ لأنّ ما يفعلونه في هذا أثر لجناية المجتمع عليهم ولا اختيار لهم فيه. (عثمان ٢٠١٧، ٥٣).

### أهم خصائص الأدب الرومانسي

١- الذاتية أو الفردية، وتعد من أهم مبادئ الرومانسية، وتتضمن الذاتية عواطف الحزن والكآبة والأمل، وأحياناً الثورة على المجتمع، فضلاً عن التحرر من قيود العقل والواقعية والتخليق في رحاب الخيال والصور والأحلام.

٢- التركيز على التلقائية والعفوية في التعبير الأدبي، والعزوف عن اللغة الكلاسيكية المتعالية النبيلة، لذلك لا تهتم الرومانسية بالأسلوب المتأنق، والألفاظ اللغوية القوية الجزلة.

٣- التمرد والنزوع بشدة إلى الثورة والتعلق بالمطلق واللامحدود، فقد تمرد الرومانسيون على جميع الأنظمة والقواعد والقوانين، وراحوا ينشدون الحرية الفكرية والأخلاقية، فالحرية الفردية لديهم أمر مقدس، وعلى سبيل المثال: شدة تدين (شاتوبريان) وشدة إحداد (شيلي).

٤- العودة إلى الطبيعة، واتخاذها إطاراً للمشاهد القصصية وموضوعاً موحياً أثيراً، لأن فيها الصفاء والفطرة السليمة.

٥- الإبداع والابتكار القائمان على إظهار أسرار الحياة من صميم عمل الأديب، وذلك خلافاً لما ذهب إليه أرسطو من أن عمل الأديب محاكاة الحياة وتصويرها.

٦- العناية بالمسرح، لأنه هو الذي يطلق الأخيصة المثيرة التي تؤدي إلى جيشان العاطفة وهيجانها.

٧- العزوف عن الأساطير اليونانية والرومانية، والاعتراف من معين الدين ومصادره، وكذلك العناية بالأدب الشعبية والقومية، والاهتمام باللون المحلي الذي يطبع الأديب بطابعه. (الأصفر

## الرومانسية في الأدبين العربي والكردي

دخلت الرومانسية جغرافية الأدبين العربي والكردي بوصفها مذهباً أدبياً، وقد لقيَ قبُولاً عند العرب والكرد على حد سواء، فقد استطاع الرومانسيون من خلاله التعبير عن رفضهم للظلم الواقع من حولهم، كما استطاعوا أن يعبروا عمّا في أنفسهم من حزن وتمزّق نتيجة الحالة التي يعيشونها، وقد تأسست جمعيات ومدارس في ظلّ المذهب الرومانسي في الأدب العربي أهمّها: الرابطة القلمية التي تأسست على يد: (جبران خليل جبران وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة) وتميزت نتائجهم بالتأمل في الحياة وأسرار الوجود والتعمق في فهم النفس الإنسانية وعمق النظر في المجتمع البشري، والتعلق بالوطن العربي، والاتجاه إلى الرمز في التعبير (كحوال ٢٠٠٧، ٧٤)، ومدرسة الديوان التي ثارت على القواعد الكلاسيكية، ودعت إلى الشعر الوجداني؛ تأسست على يد (عباس محمود العقاد والمازنيّ وعبد الرحمن شكري)، إذ يؤمن أصحاب هذه المدرسة بأن الشعر يجب أن يكون تعبيراً عن وجدان الشاعر وذاته وحياته الباطنية، صادراً عن نفس الشاعر وطبعه (خفاجي ١٩٩٢، ٥٠)، ومدرسة أبولو التي ظهرت في العقد الرابع من القرن العشرين، أسسها الشاعر الكبير (أحمد زكي أبو شادي)، ومن روادها: (إبراهيم ناجي وعلي محمود طه وأبو القاسم الشابي)، ودائماً ما يظهر الإنسان في أدبهم حزيناً سلبياً، أصدرت هذه المدرسة مجلة تحمل إسمها (مجلة أبولو) وهي أول مجلة خصصت للشعر في العالم العربي، "إذ كانت المجلة صوتاً حقيقياً، ومنفذاً عظيماً لشعراء التجديد المعتمد على الوافد العربي في ذلك العصر، وخصوصاً الاتجاهين: الرومانسي أولاً، والرمزي ثانياً" (عوين ٢٠١٩، ١٨)

نتيجة لتردي أوضاع كردستان السياسية والاجتماعية والثقافية بداية القرن الماضي، ومع انتشار موجة الحداثة الأدبية العالمية، طرأت تغييرات كثيرة على الأدب الكردي الذي أصابه الركود سنين عديدة، وجاءت اللحظة الحاسمة مع جيل شعراء الحداثة الأولى، والتي تميزت "بالتكثيف الحسي والجمالي، فضلاً عن مسحة التفاؤل والنهوض بالمشاعر بالغد الأفضل وكان على رأس هذه الموجة الشاعر (عبدالله گوران) الذي ثار على البحور الشعرية القديمة وموضوعات المدح والذم والهجاء، مؤكداً على بداية عهد جديد من الأنفتاح والرؤيا الطليقة للشعراء .. وبالتأكيد كان متأثراً ومؤثراً بالأدب العالمي التقدمي الذي أصبح هو احد أركانه، شأنه شأن (ناظم حكمت) و(بابلو نيرودا) وغيرهم" (الموسوي ٢٠١١)، ومن إشارات التجدد في العقد الثاني من القرن الماضي، إهتمام صحيفة (تینگهيشتنى راستى- فهم الحقيقة) في عديدها (٢٣ و ٢٤)، إذ أعارت عناية بالغا بالفكر

الحدثي في الأدب الكردي وفي الشعر على وجه الخصوص، وقد استخدمت كلمة (التجديد) لأول مرة حين وصفت الشاعر (حاجي قادري كوي) بالمجدد. (بيربال ٢٠٠٥، ١٩).

ولم يُخفِ الشاعر گوران بأنه تأثر بالشعراء الأتراك من جماعة (الفجر الآتي) الذين تأثروا بالثورة الفرنسية والحركة الرومانسية التي سادت في أوروبا، كما يشير الى أنهم لم يقلدوا حرفياً الشعراء الأتراك، وإنما توجهوا نحو الأوزان المحلية المستمدة من شعر الفلكلور الكردي (رسول ٢٠١٠، ٣٩)، وقد سبقه (شيخ نوري شيخ صالح) في نشر الشعر الرومانسي، مع انهما كانا معاصرين وتربطهما صداقة، ويغترقان من المصدر نفسه - أدباء الفجر الآتي - ولكنه تأخر في النشر بينما شيخ نوري كان ينشر نصوصه بكثرة في صحف تلك الحقبة. وقد تشابهت خصائص الرومانسية في الأدبين العربي والكردي الى حد التطابق، ويتلخص في الفردية والغنائية في الشعر وتمجيد الألم والطبيعة.

#### عوامل ظهور الرومانسية في الأدب الكردي:

١- تأثير الحروب - الحربين العالميتين - وما خلفتها من أحداث مؤلمة وفواجع على شعراء الكرد في تلك الحقبة، ولذلك حدث تغيير في الموضوعات الشعرية وحتى البناء الشعري.

٢- التأثير بالأداب الأوربية وآداب الشعوب الأخرى كالأدب التركي - أدباء الفجر الآتي - والأدب العربي ولاسيما شعراء جماعة الديوان والمهجر وأبولو.

٣- تأثر شعراء تلك الحقبة مثل (كامران موكري وبدرخان وگوران ورشيد نجيب) بنتاجات شعراء الأدب الانجليزي مثل (شيلي وكيثس وبايرون ووردزورث). وتأثر الشاعر قدري جان وآخرين بالأدب الفرنسي.

أما فيما يخص تجليات الرومانسية في قصيدة النثر عند الجماعتين فإننا لم نجد أثراً يذكر في نصوص جماعة كركوك، ويعود ذلك الى قرب اضمحلال الرومانسية في الأدب العربي، لأنها ظهرت مع الشعر الحر وضعفت بعد ظهور جيل الستينيات الذين جاؤوا بقصيدة النثر، وغيروا القصيدة العربية شكلاً ومضموناً، وكذلك شيوع الواقعية التي سادت مع انتشار الفكر الشيوعي في العالم العربي، ولا ينطبق هذا على شعراء جماعة كركوك مع أنهم كانوا متأثرين بجماعة كركوك ولكنهم ظهوروا في مرحلة لاحقة لمرحلتهم، فبقوا تحت تأثير شعراء العرب من جيل الخمسينيات، مع احتفاظهم القليل بالاتجاه العام للشعر الكردي من الحداثة الأولى في النصف الأول من القرن العشرين المتمثل بجهود كل من (گوران) و(شيخ نوري شيخ صالح) اللذين اشتهرا بوصفهما آباء

الرومانسية الكردية، ولكنهم استطاعوا أن يتجاوزوا شعر تلك الحقبة السابقة لحقبتهم، بمدة وجيزة. ولذلك لا نورد في هذا المبحث نصوصاً لشعراء جماعة كركوك، لأننا لم نجد لهم نصوصاً ذات نزعة رومانسية ترقى إلى الاستشهاد بها، وإنما نخصص المبحث لنصوص شعراء جماعة كفري الذين تناولوا الرومانسية بكثرة. ولعل سبب تمسك الشعراء الكرد بالرومانسية على الرغم تلاشيها عند شعراء العرب وغيرهم يعود إلى جملة من الأمور منها: تأخر تأثير المدارس الأدبية في الأدب الكردي، لأن الكرد كانوا يأخذون من العرب والترك، أي: من المصدر الثاني وليس الأول، وتردي الحالة الثقافية للكرد مقارنة بحال الشعوب المجاورة وتأخر الطباعة وقلّة القراء والمطبوعات، وكذلك الحالة السياسية العامة للكرد على مرّ التاريخ المعاصر في العراق والصراع الدائم مع الحكومة المركزية.

### تجليات الرومانسية عند جماعة كفري

تتسم نصوص لطيف هلمت بصورها الحسيّة المتفجّرة، وغنائيتها الرومانسيّة الشّفاة غالباً والآسية أحياناً، وتتميز مضامينها بالقوميّة التقدّميّة والنزعة الإنسانيّة، وقد غدت قصيدته الموسومة بـ (الله ومدينتنا الصغيرة) والتي صارت فيما بعد عنواناً لأول ديوان شعري له سنة ١٩٧٠، مفترق طريق بين الشعر السائد والحديث المختلف عما شبّ عليه القارئ، على نحو خلق جدالاً واسعاً في الأوساط الأدبية، مما تعرض ديوانه إلى نقود لاذعة إلى حدّ الرفض واتهام هلمت بالتمرد على القديم، ومن هناك انطلقت شرارة الحادثة الثانية في الشعر الكردي، يقول هلمت:

"سيبهريك له ئاوازهى ئەنديشهى دلمايه

خه و به هياوه ئه بينى

وهكو ئاو پينئه كهنى

بۆ خۆشه ويستيه كى بى كۆتايى

كه له دلى شاخه كانا نوسراوه

من هه ميشه بۆ كه شتبه ك ئەگه ريم

بمگيريته وه بۆ لاي تو

هيشتا ديواره كان هه ر به رزن

هيشتا زنجيره كان هه ر ئه ستورن

گیانه نامه کانم له بای شه وایه  
 وریا به باران ته پری نه کات  
 ئەو وینانه ی که چنگی ره شه باکان  
 له کولانه کانا ئەی چینی  
 ته مه نی دلداریم بیر ئە خاته وه  
 ئیمه هەر وا پی په تی نابین  
 چراکانمان هەر وا کز نابی  
 شاره که مان هەر وا خاموش نابی  
 ئەو خه وه ی که با پیرم دی بووی دیته دی  
 وا مناله کان ده لاقه له قور گیرا وه کان ئە که نه وه" (ههلمهت ۲۰۱۴، ۴۵)

#### الترجمة:

في ألحان معاناة قلبي؛ شبخ  
 يحلم بالأمل  
 يبتسم كالماء  
 لحبٍ لا نهاية له  
 مدون في قلوب الجبال  
 دوماً أبحث عن سفينة  
 تعيدني إليك  
 لازالت الجدران عالية  
 لازالت السلاسل متينة  
 يا روجي، رسائلي في زوبعة الليل

انتبهي كي لا يبيلها المطر

تلك الصور التي تغرسها قبضة الريح

في الأزقة

تذكّرني بزمان الحب

لن نبقَ حفاة

لن تبقَ فوانيسنا خافتة

لن تبقَ مدينتنا عتمة

سوف يتحقق الحلم الذي راود جدّي

ها هم الأطفال يفتحون النوافذ المغطاة بالطين

هكذا كان يكتب شاعرنا في بدايات تمرّده على ما هو مألوف، متأثراً بالموجة الحداثيّة التي طالت الأدب الكردي - الحداثة الأولى - فبعد أن كان القارئ الكردي تحت تأثير الشعر الكلاسي مرورا بالحداثة الأولى قبل عقود من ظهور هلمت وزملائه، لم يكن مهيباً لتقبّل شكل شعري جديد، فمن خلال قراءة هذا النص يتلقى القارئ نصاً بمضمون لم يتعود على هضمه، وشكلاً لم تألفه عيناه، لأن هناك تحولاً على مستوى اللغة والصورة الشعرية، فضلاً عن التحول في السمة الشعرية التي تعشّت في أغلب نصوص شعراء تلك الحقبة، ولكنه في بدايات دخوله عالم الشعر لم يرفع يده عن الرومانسية التي كانت آثارها باقية في ذهن المتلقي الكردي، لذا كانت مقومات النزعة الرومانسية حاضرة في نصوص كثيرة لهلمت مثل: الحب والثورية والوطنية والطبيعة والنزعة الإنسانية... الخ، ففي النص هذا تغلب النزعة العاطفية والوطنية معاً، فالنظرة المثالية الروحية للحب والمرأة سمة عامة لدى الشعراء الرومانسيين، فأكثرهم يرى "أن المرأة ملك هبط من السماء، يهز قلوبنا بالحب ويرقى بعواطفنا، ويذكي شعورنا ويشجعنا على النهوض بأعباء واجباتنا الخلفية والسياسية والوطنية" (هلال ٢٠٠٤، ١٩٠). ولأن الرومانسية كانت توحى بالعواطف الصادقة والنبيلة فقد برزت المرأة بقوة في قصائدهم التي تحاكي معاناة العشق والألم والعذاب بجانب السعادة والشغف، وكانوا يرون في المرأة دنيا الرؤى والأحلام بعيداً عن واقع مليء بالألم والصراع والإضطهاد.

وقد يرتفع مفهوم الحب عند الرومانسيين "إلى درجة التقديس في هذه التجربة، إذ يضعنا الشاعر أمام طقوس عادية وليس أمام صورة الحب المعروفة في الشعر في جانبه الحسي والعذري، وإن وجدنا شبيهاً بين تجربة العذريين وتجربة الوجدانيين، ولكنه شبه لا يعكس درجة العمق وصفاء الرؤية والتوجه الكلي المثالي نحو المرأة كما نلاحظه لدى الرومانسيين. (سعيد وجويذة ٢٠١٩، ٢٨). وأما صورة المرأة في هذا النص فمقترنة بصورة المدينة أو الوطن الضبابية، كون المرأة والوطن في المجتمع الكردي يتشابهان في أمور كثيرة، بوصفهما الملجأ الذي يلجأ إليه أبان الشدة والحرمان، لذا نراه يخاطب حبيبته في صورة بدا فيها التعاطف الذاتي وثنائية القيد والحرية، وعلى الرغم من كل ذلك يختم هلمت نصه بالتفاؤل والتطلع إلى الغد الآتي (سوف يتحقق الحلم الذي راود جدّي، ها هم الأطفال يفتحون النوافذ المغطاة بالطين). وعلى غرار نص هلمت كتب فرهاد شاكلي نصه الموسوم بـ(شهيداي بارانيكي سهوزم- أتوق إلى مطر أخضر)، الذي أودعه شحنة رومانسية، أدواتها الطبيعة والحب والمرأة:

"ئه گهر له ناو په له هه وريكي سپيدا، دايه

چاوت بهو ياره كهوت

وهكو ريژنه ي بارانيكي سهوز

به رهو رووي زهوي ئه كشا...

ئه گهر له ناو گولدانیکا

بينيت

بوو به ته لي ني رگس

پيي بلي: دلداره كهت

ريگاي هه وارگه ي كوستانى گرتوته بهر،

پيي بلي: وشه كانى دلداره كهت

به هه وراز ولووتكه كانا هه لئه زينين...

پيي بلي:

كه ئه مجاره هاته وه لات

گەردانەییەکی بەفرینت بۆ دینیی،

هاژەیی رووبارت بۆ دینیی،

تاسەیی پیشمەرگەییەکی شەیدات بۆ دینیی،

جوانیی هەموو کوردستان

ئەبەخشیتە بالات... "شاگەلی ٢٠١٦ ب، ٨٧-٨٨)

### الترجمة:

أتوق الى مطر أخضر

أمّاه، إن رأيتِ عشيقتي

في سحابة بيضاء

كهطول مطر أخضر

يمتد صوب الأرض

إن رأيتها في مزهريّة

غدت عُصنة نرجس

قولي لها: حبيبك

سلك طريق مقطن (كوستان)

قولي لها: كلمات حبيبك

تتسلق المنحدرات والقمم

قولي لها:

إن عاد إليك مرة أخرى

سيجلب لك قلادة ثلجية

يجلب لك عجيج النهر

و لهفة بيشمركة عاشق

سوف يهبُ قامتكِ

جمال كردستان كلها

كثيرا ما تغلب على الشعر الرومانسي الكآبة والحزن واليأس، فالشاعر الرومانسي ذو حساسية مرهفة يستجيب مع كل قضايا مجتمعه وواقعه وأحداثه الجارية. خرج شعراء جماعة كفري الى الجبل للالتحاق بالثورة الكردية، وبعد سنوات هاجر كل من (فرهاد شاكلي) و(كنعان مدحت) من البلاد نحو المجهول، فنالوا من مشقة الطريق وعذابات الفراق كثيرا، وقد صور كل منهما مشاهد الغربة والحنين الى الوطن والأهل، في هذا النص الذي كتبه في ربيع عام ١٩٧٤، وهو في منطقة (جومان) منضمًا الى الثورة آنذاك، يريد شاكلي إيصال رسالة شوق الى حبيبته التي أبعدت الواقع المرير الذي كان يمر به المجتمع الكردي آنذاك، امتزج شاكلي بالمناظر الخلابة في اقليم (كويستان-اقليم الجبال) الذي يشتهر بثلوجه وجباله الشاهقة والزهور والمناظر الخلابة، ولكنه لم ينس أنه خرج مقاتلا (ببشمركة) يدافع عن قضية كبرى، مفتخرا بذلك مخاطبا حبيبته على نحو غير مباشر، وقد استدعى توفقه لحبيبته الى خلق نص رومانسي طازج ومتمن من خلال حسه المرهف، واصفا الطبيعة الجغرافية التي نزل فيها، والتي أصبحت ملاذا وصديقا مخلصا، هرب إليها لأن وطأة الحياة اشتدت عليه، هكذا هي الطبيعة للرومانسيين حيث الحرية والراحة والجمال بجبالها، وسهولها وأشجارها.

تكاد لا تقرأ قصيدة رومانسية إلا ونجد فيها وصف الطبيعة حتى لو كانت صحراء قاحلة، لأن خيال الرومانسي الخلاق يعرف بلونها، إذ يسكب عليها دفعا من ذاته فيخرجها مفعمة بالإنسانية وكأن بينه وبينها علاقة وجدانية حميمة هي حكاية عمر من الألفة والصدقة. (بترس ٢٠٠٥، ٢٩٥-٢٩٦)، ونلاحظ أن الوطنية وروح الثورة تغلب على النص، إذ تظهر فيه ملامحه ومقوماته من خلال ذكر كلمة (ببشمركة) التي تعني الفدائي، ولكنه في الوقت نفسه تتجلى فيه ومضات رومانسية، ويكمن فيه أيضا الإشارة الى رفض العيش في ظل الاستبداد والهروب منه ومقاتلته، أما نظرة الرومانسيين للمرأة والحب فهم يرون أن الحب قوة روحية عظيمة، تستقطب جميع فوضى الحياة والنفس وتوجههم نحو أسمى المثل الإنسانية وتهذيبها بالمعرفة والإيمان، كما توظف كيانهم بشتى المعاني الخيرية التي تكمن وراء التضحية والبطولة. (شرارة د.ت، ١٥)، وفي نص شعري

مشحون بالرومانسية الممزوجة بنزعة واقعية، على هيئة رسالة يرسلها كنعان مدحت من اسطنبول الى والدته في مدينة كفري، تحمل عنوان (مساء صيفي اسطنبولي)

"نامه ناگا،

بزهی هه‌وال... هور له ریگه‌ی شه‌وگاردایه و

له سیداره‌ی سنوور ئه‌دری.

په‌یام گێره ئاشناکانیش،

خۆ خواناكا جارێ ده‌وار

له هه‌واری منا هه‌لخه‌ن

نامه شه‌یدا - شپرزه‌که‌ت..

به‌سه‌ر له‌پی چاو‌ما راخه‌ن

کچی دایه...

ئه‌وا منیش تینووی تاسه‌ی بینیتانم

به‌ من نا‌کرێ! ئیوه‌ وهرن

ده‌ ئیواره‌ی هاوینکی ئه‌سته‌ممو‌لی میوانم بن

زۆر ده‌میکه‌ چاو‌ه‌روانیم بی‌زوو ئه‌کا،

کو‌تر ئاسا، له‌ شه‌قه‌ی بالی نا‌که‌وی وهر سهر ئه‌کا

که‌ سیبه‌ری ئیوارانیش، گه‌مارۆی رووناکی ئه‌دا

ورده .. ورده..

له‌گه‌ل زه‌رده‌ی له‌بارچو‌دا

بالیان ئه‌شکی و به‌رئه‌بنه‌وه‌ ناو ده‌ریای ره‌شا" (مه‌دحه‌ت ١٩٨٧، ٤٠-٤١)

الترجمة:

لا رسائل تصل

بسمة الخبر ... لازالت في طريق عتمة الليل

فثُعدَم على مشنقة الحدود

ولا مرّة سواعي البريد

ضربوا خيمهم

في منحدري

فيفرشون رسالتك الواجدة العاجلة على جفنيّ

أمّاه...

أنا أيضا ضمّيّ للوعة رؤياكم

لا أقدر على المجيئ! أنتم تعالوا

كونوا ضيوفي في مساء صيفيّ اسطنبولي

منذ زمن يتوحم انتظاري،

مثل حمامة، لا تتوقف عن التحليق،

حين يحاصر ظلّ المساء الضياء

رويدا.. رويدا

مع الغروب المُملِص

تتكسر أجنحتها وتسقط في البحر الأسود

اعتنى شعراء جماعة كفري كثيرا بالنزعة الإنسانية والشعور بالآخرين والمحبة لهم في نصوصهم الشعرية، لإيمانهم بأن الإنسانية هي السبب الرئيس للسعادة الاجتماعية بين الناس فدعوا إلى تحقيق حقوق الإنسان، من حرية ومساواة وعدالة، وأخذوا يحيون في أدبهم تلك القيم الإنسانية. في هذا النص الرومانسي يصور لنا الشاعر مدى شعوره بالغرابة وهو في اسطنبول في النصف الثاني من سبعينيات القرن الماضي، هاربا من بطش الحكم السائد آنذاك، منتظرا أخبارا عن الأهل

والأحبة الذين تركهم في مدينته، متأملاً في وجوه سواعي البريد، ولكن الخيبة كانت حاضرة في كل مرة، ينتقل كنعان في الجزء الثاني من نصه- لم نورده هنا- الى زمن حلول الليل، فيبكي مع سماع صوت المطربة (جوينل أكورد)، ويتهافت مع العشاق على ساعي البريد لاستلام رسائل الحب، ولكن من دون جدوى، فلم تصل رسالة اليه من والديه او حبيبته، فيقول: (قد جفت شجرة انتظاري، وتساقطت أوراق آمالي)، فتتعمق لديه حالات نفسية عارضة مثل الكآبة واليأس، وتمتد حتى توشك أن تكون نظرة إلى الحياة والكون وتدفع الشاعر إلى كثير من التأمل في غاية الحياة والشر والجبر والاختيار (القط ١٩٨٨، ٢٧١)، وقد اعتنى الشاعر الرومانسي الكردي بالخيال والصور الشعرية التي تجسد خيال الشاعر بدرجة تأذن لنا بأن هذه العلاقة بين الخيال والصورة في بناء القصيدة جوهر النظرية الرومانسية في الشعر، ولذلك يعمد شاعرنا الى تقديم الخيال على العقل والهرب من الواقع، والالتجاء إلى الحلم وطلب انعتاقه. (نشاوي ١٩٨٤، ١٥٧) فيجعل الحمامة والبحر الأسود والسفن والقطارات وصوت جوينل أدوات صورته الرومانسية، للتخفيف من آلام البعد والفرق الذي يعتريه.

وقد شغلت الوطنية والروح الثورية مساحة كبيرة في دواوين شعراء جماعة كفري، لأنهم كانوا ولا زالوا يرون شعبهم في أغلال الأسر والمهانة، وعلى الرغم من الظروف التي مرّوا بها فإنهم لم يستسلموا، بل دافعوا عن وطنهم بتثقيف وتوعية الشعب من خلال أعمالهم الأدبية، ولو بحثنا ملياً في نتاجاتهم لرأينا المئات من تلك النصوص، بوصفهم كانوا دعاة الثورة التي رفعت راية تحرر البؤساء والضعفاء من المظالم ومن القيود الإجتماعية والسياسية في حينه.

### المبحث الثاني: الواقعية

ظهرت الواقعية في مجال الأدب لتخلف الرومانسية في سباق، وسميت بالواقعية النقدية أو الواقعية الأوربية، وكانت المحاكاة الدقيقة للتفاصيل المستمدة من الواقع أبرز مفاهيم هذا المذهب، ومع أن الكاتب الواقعي يغترف عناصره من الواقع الحقيقي، فإن بإمكانه أن يحور أو يزيد أو ينقص أو يخلق ليأتي بواقع قريب منه، ومحالك له. (خضر ١٩٦٧، ٦-٩)، يمكن القول: إن الواقعية الأدبية هي: "تصوير مبدع للإنسان والطبيعة في صفاتها وأحوالهما وتفاعلهما، مع العناية بالجزئيات والتفصيلات المشتركة للأشياء والأشخاص والحياة اليومية... إنه واقع لا يشترط

فيه الأمانة والصدق في النسخ بل كل ما يشترط فيه "الصدق الفني" وبهذا يتحول الكاتب إلى فنان مبدع لا إلى نساخ، أو كاتب تقرير...". (الأصفر ١٩٩٩، ١٣٣).

نشأت الواقعية الأوروبية في منتصف القرن التاسع عشر بوصفها ردة فعل موضوعية على الأوهام والهواجس والإنطواء على الذات التي جاءت بها الرومانسية والتي كانت بعيدة عن الواقع المعيش ومنصرفه عن طرح حلول لمشكلات الإنسان في واقعه المرير، كل ذلك دعا إلى نشوء الواقعية التي تجلت فيها التقدم العلمي وكشوفات العلوم المختلفة والفلسفة، مهتمة بالمجتمع وطبقاتها التي أهملت، بوصفها إتجاها نحو الإنسان بشكلها المشخص، يصور الواقع الفردي والاجتماعي (خضر ١٩٦٧، ٥). أي إنها تطلع العقل الإنساني لمستقبل أفضل، وحياة مثالية، ومحاولة اكتشاف حقيقة الحياة وأسرار العالم، وفهم قوانين تطور المجتمع، ومحاولة تحديد الطريقة التي يعيش وفقها المجتمع الإنساني (بوشعير ١٩٩٦، ٦-٧).

### اتجاهات الواقعية

#### ١- الواقعية النقدية:

وتهتم بقضايا المجتمع ومشكلاته، ولاسيما ما يرى أنه شر وفساد فهو ينتقده بإظهار تناقضاته وعيوبه وعرضها على الناس، كما تتميز بالتشاؤم، لأنها تعدّ الشر عنصراً أصيلاً في الحياة، لذا وجب إبرازه في العمل الأدبي للكشف عن حقيقة الطبيعة البشرية فقط (الحمداي ١٩٨٩، ٣٢-٣٣). ومع ذلك لم تُعر اهتماماً بتغيير الواقع أو إصلاحه، فليس من اختصاصها، كونها لا تنظر إلى الفنان بوصفه "مصلحاً اجتماعياً يبحث عن إجابات وحلول لمشاكل المجتمع ولكنه يكتفي بإلقاء الأسئلة التي تكشف الواقع وتعزّيه مهما كانت الحقيقة قاسية ومؤلمة وهو لا يستمد مضامينه من حياة طبقة اجتماعية معينة فمثلاً نجد بلزك يتناول كل الطبقات والبيئات والمستويات الاجتماعية والثقافية لأن الواقعية النقدية تنظر إلى المجتمع ككل" (راغب ١٩٧٧، ٣٢). ومن أعلامها العالميين: القاص الفرنسي (أنوريه دي بلزك) والكاتب الإنكليزي (شارل ديكنز) والأدبيين الروسيين (تولستوي" ودستوفسكي) والأديب الأمريكي (أرنست همنجواي). ومن أفكارها:

١- الاهتمام بنقد المجتمع ومشكلاته.

٢- التركيز على جوانب الشرّ والجريمة.

٣- الميل إلى التشاؤم واعتبار الشر عنصراً أصيلاً في الحياة.

٤- المهمة الرئيسة للواقعية النقدية الكشف عن حقيقة الطبيعة.

٥- اختيار القصة وسيلة لبث الأفكار التي يريدونها.

## ٢- الواقعية الاشتراكية:

ارتبط هذا الاتجاه بالرؤية الماركسية التي ظهرت في الإتحاد السوفيتي (روسيا) ويحمل مبادئها الفلسفة المادية الجدلية وبعد انتشاره في العالم تبناه كثير من الأدباء والنقاد الغربيين والعرب، وتدعى الواقعية الأيديولوجية والمادية والعلمية أيضا، فهي تُوجّه اهتمامها إلى طبقة العمال الكادحة والمضطهدة، وتسلط الضوء على عذاباتهم وشقائهم وتعبهم، وهي في أغلبها تسعى لإيجاد حلول لهذه الطبقة من خلال شخصيات الأعمال الأدبية التي تقدمها، ويحمل في مضمونه المعرفة الفكرية المبنية على النشاط الاقتصادي في نشأتها ونموها وتطورها، لذلك ينبغي توظيف الفنون الأدبية والفكرية في خدمة المجتمع على وفق مفاهيم ماركسية تقضي بالاهتمام بالطبقات الدنيا (هول ١٩٧١، ١٣٢) و"تصوير الصراع الطبقي بينهم وبين الرأسماليين والطبقة الوسطى (البرجوازيين) وتجعل الرأسمالية والبرجوازية مصدر الشرور في الحياة لذلك تسعى إلى فضحها وكشف عيوبها والانتصار للفلاحين والعمال والتبشير بغلبتهم عليهما" (هول ١٩٧١، ١٣٢)، ومن أعلامها العالميين: الكاتب الروسي (مكسيم جوركي) والشاعر (ماياكوفسكي) والشاعر الإسباني (لوركا) والشاعر التشيلي (بابلو نيرودا) والكاتب الفرنسي (جورج لوكاش). ومن أفكارها:

١- إن النشاط الاقتصادي في نشأته وتطوره هو أساس الإبداع الفني، لذلك يجب توظيف الأدب لخدمة المجتمع بحسب المفهوم الماركسي.

٢- العناية بتصوير الصراع الطبقي بين طبقة العمال والفلاحين وطبقة الرأسمالية والبرجوازيين، وانتصار الأولى التي تحمل الخير والإبداع على الثانية التي هي مصدر الشر في الحياة.

٣- رفض أي تصورات غيبية، ولاسيما ما يتعلق منها بالعقائد السماوية.

٤- استغلال جميع الفنون الأدبية لنشر المذهب الماركسي.

## ٣- الواقعية الطبيعية:

اتجاه أدبي فلسفي تأثر بالنظريات العلمية التجريبية، ودعا إلى تطبيقها وإظهارها في الأعمال الأدبية، ويرى هذا الاتجاه أن الإنسان حيوان تسييره الغرائز والحاجات العضوية لذلك فإن سلوكه وفكره مشاعره هي نتائج حتمية لبنيته العضوية ولما تقوله قوانين الوراثة وأما حياته الشعورية

والعقلية فظاهرة طفيلية تتسلق على حقيقة العضوية وكل شيء في الإنسان يمكن تحليله وردّه إلى حالته الجسمية وإفرازات غدده وبهذا التصور تفهم الواقعية الطبيعية الإنسان والحياة وتعرضهما في الأدب" (الحمداني ١٩٨٩، ٥٦). ومن أعلامها العالميين: الأدبيين الفرنسيين (إميل زولا وجوستاف فلوبير)، وتتفق في أفكارها مع الاتجاهات الأخرى للواقعية وتزيد عليها:

١- التأثير بالنظريات العلمية والدعوة إلى تطبيقها في مجال العمل الأدبي.

٢- الإنسان في نظرها حيوان تسيره غرائزه، وكل شيء فيه يمكن تحليله، فحياته الشعورية والفكرية والجسمية ترجع إلى إفرازات غدديه.

#### ٤- الواقعية السحرية:

ظهرت الواقعية السحرية أو العجائبية في أمريكا اللاتينية، وأول من أطلق مصطلح (الواقعية السحرية) هو الناقد الألماني (فرانز روه) عام ١٩٢٥، لوصف أعمال الفنانين الألمان الذين صوّروا كل ما هو روتيني بصورة غريبة منفصلة عن الواقع، وعندما تشكّل بوصفه مذهباً أدبياً متكاملًا ونوعاً فنياً، عرف بأنه نوع فني يتناول العناصر السحرية التي تظهر في بيئة واقعية، فبدأ تحديداً عام ١٩٣٥، بعد نشر قصة تشوبها الغرابة لـ(خورخي لويس بورخيس) وتجلّى بين أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين، وهو اتجاه يعبر عن النظرة السحرية للعالم، يتناول الأحداث السريالية والغريبة والخرافة والسحرية التي تظهر في بيئة واقعية، أو المزج بين الواقع الحقيقي والخيال السحري، مزجا يجعل الخيال شيئاً اعتيادياً، ونمطاً طبيعياً للحياة وهذا ما جعل الواقعية السحرية أكثر تعبيراً عن الواقع خصوصاً أنها اعتمدت أشكالاً أدبية شعبية نابعة من البيئة التي نشأت فيها (حسن ٢٠١٩)، وتُعزى نشأتها إلى التغيرات الاجتماعية والسياسية في أوروبا، وما جاء به عصر النهضة من وقوف ضدّ كل ما هو سحريّ وعجائبيّ بوصفه من مخلفات عصور الظلام، فجاءت الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية -حيث نشأت وتطوّرت- كردّ فعل لهذا الموقف، فقام كتاب أمريكا اللاتينية بملاحظة التطور الإبداعي وملاحقته، في أوروبا، ثمّ أمريكا الشمالية، مستفيدين من الإسهامات الفعّالة للسريالية في ذلك الوقت، ثمّ عودة الأساطير إلى الأدب، وما أحدثته العديد من الحركات الأدبية من تطور في الفن الحديث، وقد ازدهرت الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية؛ نظراً لغنى الثقافات الشعبية للمنطقة الجغرافية هناك، بكل ما هو سحري وأسطوري وعجائبي. (حسن ٢٠١٩)، من أعلامها: الكاتب الأرجنتيني (خورخي لويس بورخيس) والكاتب

الكولومبي (غابرييل غارسيا ماركيز) والأديب والشاعر الغواتيمالي (ميغل أنجيل أستورياس) والكاتبة التشيلية (إيزابيل ليندي). ومن أفكارها وخصائصها:

١- استكشاف قضايا مثل العنصرية، والتمييز الجنسي، والتعصب، وغيرها من أوجه القصور البشري.

٢- تناقش قضايا، ولاسيما الحدود والاختلاط وتغيير واقع أكثر عمقا وواقعية من الواقع التقليدي المعيش للإنسان ممزوجا بالسحر والخيال.

٣- تظهر وجهة نظر الناس الذين يعيشون في عالمنا ولهم تجارب عن واقع مختلف عن ذاك الذي نسميه مجرد أو محسوس.

#### ٥- الواقعية الجديدة:

اتجاه من اتجاهات الواقعية، يؤكد على التمييز بين الموضوع وفعل الإحساس، والذي يجعل العالم الموضوعي موجودًا على نحو مستقل عن العقل المدرك؛ وأن يكون معروفًا على نحو مباشر (Merriam webster). ويعدّ الكاتب الفرنسي (روجيه غارودي) أول من دعا للتخلي عن الواقعية الاشتراكية واستبدالها بواقعية ذات أبعاد إنسانية، "إذ جرد مفهوم الواقعية مما أحاط بها من اتهامات بالجمود وأحادية النظرة والتصلب، وأدخل تحت مصطلحها أعمالاً فنية وأدبية كانت تعدّ خارج أدب الالتزام الإنساني، مثل أعمال الشاعر سان جون بيرس، وروايات فرانترز كافكا، ولوحات بيكاسو... إلخ" (الأسعد ٢٠١٤)، إلا أن الفلسفة الكامنة وراء كشف غارودي أبعاداً لم تكن متخيلة للواقعية، لم تجد من يعممها إلى بعد ظهور الواقعية المسماة بـ(الواقعية السحرية) من خلال أعمال روائية لكتّاب من أمريكا اللاتينية، ذلك العالم القريب من العوالم التي كشف عن واقعيتها غارودي رغم طبيعتها المراوغة بين الواقع المألوف والواقع الأعمق الذي يتخطاه. (الأسعد ٢٠١٤)، والمعنى الأساسي هو "أن كل فن واقعي بطبيعته حتى وإن تقمص أشكالاً غير مباشرة، والشاهد أن منظور اللوحة السطحية ذات الطول والعرض إيهام بصري بالبُعد الثالث، مما يضعنا في بداية التجريد، لذلك كان التجريد ومازال متصلاً بالواقعية جبراً لا خياراً، وهكذا يمكننا النظر إلى مفهوم الواقعية في الفن بوصفه قيمة مطلقة تتماهى مع كل المدارس الوصفية الفنية." (عبدالعزيز ٢٠٠٩). جاءت الواقعية الجديدة لتصحيح مسار تطرف الواقعية الاشتراكية ولاسيما في قضية الالتزام المفروض

على الأديب؛ إلى الإلتزام الطوعي، فالواقعية عندها تكمن في كل أدب يتخذ موقفاً من الواقع بصرف النظر عن موضوعه.

تركز هذا الاتجاه على الوحدة بين الشكل والمضمون، وقيمة العمل الأدبي تتحدد بدلالته الاجتماعية وتأثيره في وعي الجماهير، ولا يتم هذا إلا على نحو فني وأسلوب جميل، لذا تحتم أن يكون أسلوبه قريباً من فهم الشعب لأن الشعب هو الذي يصنع التاريخ، وعليه أن يتجه إليه لتوسيع معرفته وإيقاظ وجدانه وحفزه على العمل، ويمكن تمييز الواقعية الجديدة عن الواقعية الإشتراكية من خلال هذه الفوارق:

١- الإنسان في الواقعية الجديدة يتمتع بحرية الإرادة والاختيار أكثر مما في الواقعية الإشتراكية أصبح أسير الإلتزام.

٢- الأديب في الواقعية الجديدة يختار مادته من الواقع ثم يعيد خلقها من جديد، أما الأديب الواقعي الإشتراكي يحاكي الواقع أو يصوره تصويراً فوتوغرافياً، على وفق آلية الإنعكاس.

ومن خصائصها:

١- المحتوى الثوري: الذي يربط مختلف جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والقومية والإنسانية معاً، ويناضل من أجل حرية الإنسان في كل مكان.

٢- عرض الأفكار والقضايا العامة على نحو غير مباشر عن طريق الرمز الشفاف، والمثل القريب، والصورة المعبرة.

٣- لا يعرض الأفكار والقضايا العامة عرضاً كلياً، وإنما يعرضها من خلال الجزئيات الصغيرة والحوادث اليومية والتجارب الذاتية للأديب أو الشاعر.

٤- يحرص الشاعر الواقعي الجديد على وحدة الشكل والمضمون، والمزاوجة بين الأشكال الأدبية للتعبير عن المحتوى الجديد، كاللجوء إلى القصة الشعرية والسرد والحوار والنجوى والمونولوج والتحليل النفسي، وتضمين الأحاديث الشعبية.

انتشرت الواقعية في الأدب العربي بجميع أقسامها، بمعالمها ومفاهيمها الواضحة بعد صدور كتاب (في الثقافة المصرية) الذي اشترك فيه كل من (محمود أمين العالم) الذي كتب مقالا عنوانه

(من أجل أدب واقعي) والذي يشبه البيان التبشيري بالأدب الجديد، مع (عبدالعظيم أنيس)، ومن ثم ازدهرت الواقعية في الوطن العربي في الخمسينيات من القرن الماضي مع ازدهار الحركة القومية واليسار بوجه عام، وبات للأدب الواقعي رموزه ومنابره ومجالاته. (فاضل ٢٠١٤)، فبرز في العراق (غائب طعمة وصلح خالص) وآخرون، أما في لبنان فانتشرت مفاهيم الواقعية عن طريق مجلتي (الطريق) و(الثقافة الوطنية) من خلال نشرهما النتاجات الأدبية التي كانت تحمل النزعة الواقعية من الآداب العالمية والعربي، ومن رموزها، منذ الأربعينيات، (عمر فاخوري ورئيف خوري وحسين مروة)، والجدير ذكره أن كثيرا من الأدباء من الذين كتبوا في إطار الواقعية لم يكونوا ماركسيين فكريا، بل كان قسم كبير منهم ينتمي إلى تيارات فكرية أخرى كالتيار القومي العربي. فمجلة (الآداب) اللبنانية على سبيل المثال كانت منبراً عربياً لا منبراً ماركسياً، ومع ذلك فقد نشرت الكثير من المقالات والأبحاث والقصص ذات النزوع الواقعي. (فاضل ٢٠١٤)، وعدها النقاد المنهج الصحيح المثالي لدراسة الأدب والكتابة وفق مبادئها، وتعود نشأة المدرسة الواقعية في الأدب العربي وكذلك الكردي إلى النقد الماركسي الذي ظهر في الأدب الروسي وحمل أسماء متعددة، وانتقل إلى الأوساط العربية والكردية، وصار منهجاً نقدياً، ومدرسة أدبية يُعتمد عليها في إنتاج الأعمال الأدبية ونقدها ودراستها (البازعي ٢٠٠٤، ١٣٥-١٣٦).

أما عن نشأة الواقعية في الأدب الكردي، فإن فتح القسم الكردي في كلية آداب جامعة بغداد سنة ١٩٥٩-١٩٦٠، والبعثة الدراسية لطلاب الكرد الى روسيا التي تمخضت عنها أطاريح دكتوراه في النقد الأدبي الكردي في منتصف ستينيات القرن الماضي بعنوانات مختلفة مثل: (الواقعية في الأدب الكردي) للأستاذ الدكتور (عزالدين مصطفى رسول)، و(موجز تاريخ الأدب الكردي المعاصر) للأستاذ الدكتور (معروف خزندار)، و(حاجي قادر الكوي - حياته ونتاجاته) للأستاذ الدكتور (احسان فؤاد). أسهمت تلك المساعي في ازدهار النقد الأدبي الكردي وكانت بمثابة مفترق طرق في الساحة النقدية الكردية، فمن هناك ترسخت مفاهيم المذهب الواقعي في الأدب الكردي بأنواعه.

أما قبل ذلك فقد كان في الأدب الكردي المتمثل في الفلكلور والأدب الشعبي والأدب الكلاسي جذور عميقة للواقعية بمفهومها العام، تمتد الى أعماق التراث القومي، ولكن لم تكن هناك أرضية خصبة وظروف ملائمة تستدعيان ظهور تلك الواقعية، كون الأدب الكردي - بعدما تأخر عن الركب بسبب الاضطهاد الذي تعرضت له الكرد من محتليها، ومحاربة ثقافتها ولغتها التي هي هويتها القومية - ازدهرت قليلا في القرن التاسع الميلادي، وعادت الى لغتها واتخذتها لغةً لأدبها

بعد انتفاضة الأمير (حسن الدوسكي) أيام حكم المعتصم، ويرى الأستاذ عزالدين مصطفى رسول (٢٠١٠، ٢٥) هذه العودة بأنها "كانت نتيجة حاجة نضالية ملحة، مخاطبة الناس بلغتهم في انتفاضة كردية ضد الحكم العباسي... وهذا يسبغ على الأدب الكردي طابعا نضاليا منذ بدأ نموه"، فالنضال الدائم ضد المحتلين والتعبير عنه وعن حب الوطن فيه من الواقعية التي وفدت على الأدب الكردي من بعد قرون، ولأن الشعب الكردي صبّ في الفلكور سماته الثورية ومزاياه في الصدق والرجولة ووقائع حياته المريرة، فإن أغلب أدباء الكرد الواقعيين اتخذوا من الفلكور أساسا للنهضة الأدبية المعاصرة، واقتبس كثير منهم من الأشكال الفلكورية وأوزان الملاحم، ومنهم من صاغ الملاحم الكردية في قوالب جديدة نفخوا فيها من روح عصرهم وأفكاره، لإغناء مضامينهم الجديدة لكي تواكب التطور الأدبي الحاصل في العالم. (رسول ٢٠١٠، ٢٧)

وقد تطرق شعراء الكلاسية منذ عصر (بابا طاهر الهمداني) الذي تناول مآسي المجتمع والتمييز الطبقي وطلب العدل والمساواة، الى ما تشبه الواقعية في يومنا هذا، مروراً بـ (فقي طيران) ليعلن أن شعره مكرّس للشعب لا للاقطاعيين وإن كانوا من بني جلدته، ومن الشعراء الكرد الذين صوروا جوانب من حياة الكادحين الكرد، ونضالهم ضد المحتلين والتغني بحرية البلاد، شاعر بلاط امراء بابان في نهاية القرن الثامن عشر (علي بردشاني ١٧٦٧-١٨٠٩م) الذي كان في جانب الشعب وانعكس ذلك في ملاحمه التي ألفها. أما بين الحربين العالميتين وبعدهما فقد تأثر كثير من شعوب الشرق بثورات وحركات التحرر مثل ثورة أكتوبر، وانتشرت المفاهيم الواقعية- ولاسيما النقدية والاشتراكية منها- من خلال كتابات ومقالات صحافية لـ (جميل صائب ١٨٨٧-١٩٥١م) و(احمد مختار جاف ١٨٩٨-١٩٣٥م) و(علاء الدين سجادي ١٩٠٧-١٩٨٤م) و(شاكر فتاح ١٩١٤-١٩٨٨م) و(حسين حزني موكرياني ١٨٨٣-١٩٤٣م)... الخ وتأثر بعدها الأدب الكردي المعاصر بتلك الوقائع مما أسهمت في دفعه للتعبير عن واقع نضال الشعب وأفكاره السياسية الجديدة، وأدى ذلك الى احتدام الصراع بين المدارس الأدبية، وما لبث أن بدأت الكلاسية تتوارى في الأدب الكردي- لم تكن الرومانسية قد ترسخت بعد ولم تأخذ مكانتها الطبيعية- فقد ظهرت الواقعية وترسخت معالمها ومفاهيمها على نحو سريع، وبدأت تظهر بوادرها في نصوص (بيره ميرد ودلدار وشيخ نوري شيخ صالح وعبدالله گوران واحمد هردى)، الشعراء الذين كادت تتلاشى النزعة الرومانسية الفردية عندهم إثر وثبة كانون الثاني عام ١٩٤٨، فضلا عن قصص (شاكر فتاح) التي عبرت عن قلق البرجوازية الصغيرة تجاه معركة حديثة ضد الاستعمار والاقطاع والرجعية، وعكست مشكلات الشعب ونواقصه والمظاهر الطبقيّة الفاسدة. (رسول ٢٠١٠، ٩٦) وقصص

(ابراهيم أحمد) المعروف بـ(بله). ولكننا نستطيع القول: إن غوران انفرد في هذا المضمار لأنه سخر أدبه لتصوير واقع شعبه والشعوب المظلومة، وسار في مقدمة من رفعوا راية الواقعية الاشتراكية في الشعر الكردي، وظهرت ذلك في أولى نصوصه الواقعية (هدية إله الحرب) الذي نُشر في مجلة (كلاويز) عام ١٩٤٣. (رسول ٢٠١٠، ١٠٠). ومع أن غوران كتب كثيرا من نصوص ذات نزعة واقعية ولكن كان للرومانسية حضور جلي، بمعنى أنه كان يكتب برومانسية واقعية، وربما تأثر بمقولة الأديب الروسي مكسيم جوركي الذي يؤكد على أن الأديب الكبير لا بد أن يجمع الرومانسية والواقعية في نصوصه (مندور ٢٠١٧، ٣١).

أما فيما يخص قصيدة النثر، فقد حاول شعراؤها من العرب والکرد ومنذ نشأتها الاشتغال على المواطن والمعالم المعرفية والجمالية، والفنية ذات الأصول المحلية، المنتمية لواقع المجتمعين، دون قيود وحدود مفروضة عليهم و"تجسيد ميلها الثابت والمنحاز الى الشعوب المعذمة، والمظلومة وإثبات نسبها الأصيل في نصرة الشعوب المضطهدة، وبث مقاصد التحريض عبر النص الشعري للحصول على أكبر قدر ممكن من التفاعل الجماهيري مع النص الشعري، وصولا لعنتبات التغيير. (عبدالكريم ٢٠١٧)، من خلال تمثيل الواقع المحيط بأبعاده وملامحه الدقيقة، والاهتمام بمكوناته، لإنتاج صور واضحة ودقيقة وعميقة، بعيداً عن الغموض والإشارات. ومن أجل ذلك ابتعد شعراء قصيدة النثر الحدائثيون من العرب والکرد عن اللغة المعقدة والمجاز العالي، لكي يتناسب نصوصهم مع الزمان والمكان الواقعي للإنسان المعاصر الذي يكابد تحت وطأة التحكم والتسلط العلمي والسياسي والاقتصادي، وإن كانت تلك النصوص الشعرية ممزوجة بشيء من الخيال المرهف.

انطلاقاً من قول الشاعر سركون بولص، في مقال منشور، إذ يؤكد فيه "الكاتب شاهد على عصره، وعليه أن يكون واعياً، في خضم كل هذه الفوضى والجنون، والحروب والمذابح، وأن يكون مدركاً لتلك الأصوات الباهتة التي تحدثنا عن الزمن الماضي، عن حيوات أخرى مدفونة في بطن الحوت الذي يطلق عليه التأريخ" (بولص ٢٠١٦) نفتش في دواوين شعرائنا لنربط بين الواقعية التي اتسمت بها نصوصهم في تصوير واقع حياة الفرد في المجتمع العراقي وبين الموروث أو الأساطير التي استحضروها في صورهم الشعرية، فمن قول سركون:

"أهرام

من البضائع

الجاهزة

(عرق البشرية

المستحيل أحذية

و حقائب)

في ثكنة

جنودها

جيش من المستهلكين

تتوسطها

حديقة

لها نافورة

تعلو

الى السقف

ويلهو حولها

الأطفال

أشجارها

الصناعية

تجهل

ما هو الماء

ولن

يأتي إليها

يوماً

لا

البستاني

ولا الخطاب" (بولص ٢٠١١ ب، ٦٦-٦٧)

تدور بؤرة النص حول الطبقة العاملة الكادحة، والنظر اليها بوصفها سلعة أو شيء من الأشياء التي تصنع في الأنظمة الرأسمالية، وهي وجهة نظر ماركسية تمثلها اليساريون في نقد النظام الرأسمالي (عباس ٢٠٠٠، ١١٧)، ويتجلى ذلك في مستهل نصه في العبارات: (أهرام من البضائع الجاهزة/ عرق البشرية المستحيل أذية وحقائب) إذ يرى الماركسيون: أن "في ظل الاقتصاد الرأسمالي لا ينتمي هذا الجوهر المتموضع لذواتنا إلينا، فالمنتج الذي يصنعه العامل يخص الرأسمالي الذي يعدّه سلعة للبيع، وأدى ذلك بماركس إلى تأكيد أن الرأسمالية تستتبع اغتراباً لذواتنا كما تستتبع تموضعا، وأكثر من ذلك فإن قوة العمل في نظام العمل، المأجور تصير سلعة، يبيعها العامل أو العاملة مقابل النقود" (هوكس ٢٠٠٠، ٧٩)، فالفرد في هذا النظام ليس له حول ولا قوة، بوصفه مستهلكا مسيراً أسيراً للنزعة المادية التي يديرها أصحاب رؤوس الأموال، وكأنه في تكتةٍ مسيجة أو سجن كبير، لا يمكنه الخروج منه (في تكتةٍ جنودها جيش من المستهلكين)، أما في الجزء الأخير من النص فهو يصور الحياة وكأنها شجرة بلاستيكية لا تنمو ولا تزدهر لأنها لا تُسقى، ولن يجف لها غصن، لكي يأخذه الخطاب ليتدفأ به، هذا تصوير لبرودة العلاقات الاجتماعية في المجتمع الأمريكي التي تسلط عليه الرأسمالية والمادية البحتة، بعيدا عن قوة الروح التي تتقوى بها أفراد المجتمع في إسناده بعضهم إلى الآخر، لمجرد الإنسانية. ومن أمثلة تجليات الواقعية الجديدة في قصيدة النثر عند جماعة كركوك، نص لفاضل العزاوي بعنوان (المرثية الروسية):

"لأن الرسول القادم من سيبيريا لم يصل

زرعوا جنث القياصرة في الساحة الحمراء

حيث يقف لينين عادة على الشرفة

يمسد لحيته المدببة

كفرشاة بيد رسام ولد لتوه من الحلم

قادما بقطاره الألماني المغلق

من فائض آلام العمال

ليحيي مواكب الحفاة المسلحين في بطرسبورغ

خارجين من كهوف الدببة

ليجلدوا ظهر الزمان بالأناشيد التي سوف ينساها عبيد المستقبل

كصرخات مبذولة على مائدة التاريخ." (العزاوي ٢٠٠٧ ب، ١٧٠)

مع أن الواقعية الاشتراكية خرجت من رحم الثقافة السوفيتية واستمدت مفاهيمها من الفكر الاشتراكي، وأن ستالين كان من أيقونات السياسة السوفيتية، فقد جاءت شخصية ستالين سلبية في هذا النص، والقصيدة متكونة من مقاطع ذات صور إيحائية نسجها الشاعر بنزعة واقعية، ينقل فيها بطش ستالين ويذكر أعلام أدباء الروس (ديستوفسكي وبوشكين وتولستوي)، (ديستوفسكي قامر على ضحاياه/ بوشكين سقط مضرّجا، في نزله الأخير مع الشيطان/ تولستوي أفلت من يد ستالين)، في مقابل سلبية شخصية ستالين، فطالما دعا تولستوي للسلام والوئام، ويعارض القوة والعنف في شتى صورهما من أجل عالم خال من العنف والتسلط و قد تبلور ذلك في كتاب (مملكة الرب بداخلك) الذي أصدره سنة ١٨٩٤، وهو العمل الذي أثر في (المهاتما غاندي ومارتن لوتر كينغ) في مقاومتها السلمية وسياسة المقاطعة. فنرى صورة إيجابية في شعر العزاوي اتخذها كثنائية الخير والشر، على عكس صورة ستالين الملطخة بدماء الملايين من البشر، إذ دأب على خلق موازنة فكرية بين الشخصيتين واحدة سلبية وأخرى إيجابية أحدثتا تضادا فكريا يمكن من خلاله إظهار الجانب الإنساني في الشخصية الإيجابية (تولستوي) (محيسني وبلاوي والغزي ١٤٤٠ هـ، ٧٨)، "فكلما كانت الشخصية الأولى منغمسة في النكوص ارتفعت الشخصية الثانية نحو السمو، فحاول إيجاد الفضاء المكاني المناسب لها ليحيل فكر المتلقي نحو الشخصية الإيجابية." (محيسني وبلاوي والغزي ١٤٤٠ هـ، ٧٨).

أما النزعة الواقعية عند شاعرنا من جماعة كفري لطيف هلمت، فإنها ظهرت أحيانا ممزوجة بالرومانسية، وأحيانا أخرى غطت نصوصه منفردة، ولاسيما في ديوانه ((الاستعداد لولادة جديدة))، الذي ضمنه قصائد تتسم أغلبها بالثورية والوطنية والرومانسية، ومنها قصيدة (اليوم الذي يمر فيه

هالي) التي قسّمها على ستة عشر مقطعا مرّقا ومعنونا، بين طويل وقصير، يقول في المقطع رقم (١٥) المعنون (اقتراح عابر سبيل مشرّد):

"منم فههاد.. گيانه.. گيانه منم فههاد

بهلام بهلام هاتنى من ..بو تاشينى بيستون نيه

هاتنى من له بهر چاوى شيرين نيه

من ئەمجاره به زهبرى كينهى پاچى داد

ئەروخينم دوا بناغهى كوشكى شه داد

لاوانه وهى زورداره كان ئەنوسم

له سهر بهردى ههواره كهى بهه شتى عاد

نامه يه تر بو هه ژاره كان ئەنوسم

ئەيخه مه ناو پاپوره كهى سينده باد

ئەله رزينم لق وچلى دارستانى دورگهى ئاوات

نان و خنده ئەبارينم بو رهش و پرووته كانى وولات" (ههلمهت ٢٠١٤، ٧٥)

**الترجمة:**

أنا فههاد.. يا روحي.. يا روحي إني أنا فههاد

ولكن ولكن مجيئي.. ليس لنحت جبل بيستون

مجيئي ليس من أجل عيني شيرين

هذه المرّة بقوة فقد فأس العدالة

أهدم آخر بقايا قصر شداد

سأكتب مرثي المستبدين

على أحجار منازل جنة عاد

سأكتب رسالة أخرى للفقراء

أرسلها في سفينة سندباد

أهز سيقان غابات جزيرة الأمل

سأمطرُ البسمة والخبز لمستضعفي الوطن

يقرُّ هلمت في هذا المقطع بأنه على الرغم مما يحمل من الرومانسية والعشق تجاه المرأة (أنا فرهاد/ مجيئي ليس من أجل عيني شيرين)، فإن مظالم الشعب والآلام التي نالوها من فراعين العصر قد أثارت فيه حفيظة الثورة والدفاع عن المستضعفين والفقراء، مستحضرا من التراث الاسلامي قصة شداد بن عاد الذي أراد أن يتحدى الله ونبيه وصنع جنة زرع فيها كل الأشجار وبنى فيها قصوراً من ذهب وجوارٍ حسناوات وشق فيها من الأنهار، فأنزل الله على قوم عاد العذاب، كان مصير الجنة المزعومة الخراب والدمار، ليؤكد هلمت للسلطان الجائر أن القصور والجاه لا يسلمه من المعاقبة، ويستحضر أيضاً من الموروث الأسطوري (أرسلها في سفينة سندباد)، ثم يختم المقطع بتحقيق أمانى الفقراء والمعوزين، ألا وهي الخبز والفرح والأمان، الذي تدعو إليه الواقعية الإشتراكية والمتمثلة بنصرة الطبقة العاملة والفقيرة على الطبقات التي تنظر اليها نظرة دونية، ويستدرج في المقطع رقم (١٦) والأخير، مبشرا بيزوغ فجر الحرية والمساواة وانجلاء ليالي الظلم والاستبداد:

"من فالچی نيم به لام ئەلیم من ئەزانم

چۆن ئاو ئەگەریتەوہ پرووبار

من فالچی نيم به لام ئەلیم من ئەزانم

كەى كەى مەھدى ئەگاتە شار

من فالچی نيم به لام ئەلیم من ئەزانم

كەى كەى ئەپروئى يەكەم بەھار" (هەلمەت ٢٠١٤، ٧٧)

الترجمة:

لستُ عرّافاً، ولكنني أعلم

كيف يعود الماء الى النهر

لستُ عرّافاً، ولكنني أعلم

متى متى يصل المهدي الى المدينة

لستُ عرّافاً، ولكنني أعلم

متى يخضّر مطلع الربيع

يستند في هذا المقطع إلى المنطق في سيرورة الطبيعة في (كيف الماء يعود الى النهر) والترانث الديني المتمثل في (متى متى يصل المهدي الى المدينة) يقينا منه ومؤكدا ذلك من خلال التكرار، ثم يعود الى الطبيعة المتمثل في دوران الفصول، والربيع هنا رمز للخلاص وللتحرر من قبضة الاستبداد، وربما أفاد هلمت من فكرة قصيدة الشابي (ارادة الحياة) وأفاد أيضا من نص ((لو أنبأني العرّاف)) للشاعرة لميعة عباس عمارة. والجميل أن نبوءة هلمت قد تحققت بعد حوالي عشرين عاما بعد نشر هذا النص، انتفض شعب كردستان في بداية ربيع عام ١٩٩١، إذ كسحوا سلطة البعث في عموم كردستان العراق، وصار لهم حكما ذاتيا يشبه دولة داخل دولة، ولكن لم يتوقف هلمت عن التنبؤ بمصير المستبدين والجائرين وإن كانوا من دمه وأبناء جلدته، فقد أشرنا الى ذلك في الفصل السابق.

واستنادا الى مبدأ أن "القصيدة طبيعة يخلقها الشاعر" (كرانت ١٩٨٠، ٧٢)، فإن للشاعر أن يخلق واقعا مشابها أو قريبا للواقع الحقيقي ممزوجا بشيء من الخيال غير الشائك، وكثيرا ما يعتمد الواقعيين الى الإعتماد على المستقبل، لتحقيق أمانى الطبقة الفقيرة، لذا نراهم يستخدمون سابقة (س/ سوف) كثيرا، لكي يكون خطابهم بمثابة جرعة سحرية تكون دافعا للمتلقي ليصبر ويغض الطرف عن مرارة الواقع الذي يعيش فيه، وكذلك لخلق صورة شعرية واضحة -الى حد ما- لأن أكثر النصوص التي تحمل صورا واقعية ذات مفاهيم اشتراكية موجهة في الغالب الى الطبقة العاملة أو الفقيرة التي تكون غارقة -في الغالب- في الأمية والتخلف والجهل ولاسيما في دول العالم الثالث، لانشغالهم في كسب لقمة عيشهم والابتعاد عن التعليم. أما شاعرنا فرهاد شاكلي فقد صور معاناة الشعب الكردي وما تعرّض له عبر تاريخه القريب، في نص مشحون بالعتاب والشكوى الى الله تعالى، تحت عنوان (برقية الى إله الذنوب):

"كاتى ديوار و په رژينى

كو ماره كهى مهابادم هه رهس دينى،

لاشه‌ی قازی

له چوارچیوه‌ی گلینه‌ما

له‌ناو گری داخ و بیده‌سه‌لاتیدا

پاشه‌پوژی ئەم ولاته و ئاواتی گهل ئەدوړینی،

جبریل بالی له به‌رپیتا ئەرزینی،

پشکووی دهستی سه‌ربازیکت

ریشی گیقارا و کاسترو ئەسووتینی... " (شاکه‌لی ٢٠١٦ب، ٤٦-٤٧)

**الترجمة:**

حين تنهار أسوار جمهوريتي مه‌باد

جسد (قاضي)

في هيكل قُرّتي

في لظى الحزن والعجز

يخسر مستقبل هذا البلد وآمال الشعب

جبريل ينتف ريش أجنحته بين يديك،

جمرة يد جندي من جنودك

تحرق لحية جيفارا وكاسترو..

تشغل القضايا الوطنية مكانا خاصا في نصوص شعراء جماعة كفري ولاسيما النصوص ذات النزعة الواقعية، ويشمل مفهوم الوطن عندهم أرض كردستان الكبرى التي تم تقسيمها على دول المنطقة، لذا نلاحظ أن هناك نصوصا شعرية كثيرة تطغى عليها الفكر القومي والتوجه السياسي التي كان يحملها شعراء الجماعة، كيف لا وهم كانوا ممن حملوا السلاح في منتصف السبعينيات لنصرة القضية الكردية في العراق، وقد تبين موقف شاكلي أزاء سقوط أولى جمهوريات كردستان (جمهورية مه‌باد) التي قامت كحلم وسقطت ككابوس، يعتمد على الخيال لبناء صورة شعرية تصوّر مدى الحزن الذي يعتري الأرض والسماء، وليس هناك من ناصر لأكبر شعوب العالم لا يملك دولة الى يومنا هذا. لم يكتفِ شاكلي بتوظيف آلام الشعب الكردي ومآسيه حسب، وإنما كان للشعب الفلسطيني وشعوب أخرى مظلومة مثل (فيتنام وكمبوديا وارييتيريا) تمثيلا في نصوصه

الشعرية ذات النزعة الواقعية (شاكلى ٢٠١٦ ب، ٦٩)، ويعدّ هذا صدقا انسانيا فضلا عن الصدق الفني الذي يغطي نصوصه. كما نرى هذا في نص لکنعان مدحت:

"فرميسكىكت..

تاريكاي شهوگار ئه برئ

شهقهى بالى مليون ماچه،

بليون رازه..

له گهال تووى ئتوتزيا گه ر بتويمه وه

له چوارچرا و دياربه كرا..

به قاقاي مانگ..

- مناله كان -

له شى قازى..

بشونه وه

ئهى گيانه كه م

من نازانم كام منالى (كفر قاسم) ه

له شيعره كانى (دهرويشا)

(سه ميح)،

..(فدوا)..

به پرووى گولله و كلپه ي گرا هاوار ئه كا:

- تا مه رگيشم ئه پرويته وه،

تا مه رگيشم..

تا مه رگيشم.. "(مه دحه ت ١٩٨٧، ٢١-٢٢)

الترجمة:

دمعة منك..

تحجب عتمة الليل  
 رفرقة مليون قُبلة،  
 بليون سريرة..  
 إن دُبْتُ مع بذرة تطريبها  
 في (جوارجرا) و(ديار بكر) ..  
 بقهقهة القمر..  
 – الأطفال –  
 يغسلون جثة (قاضي)  
 يا رويحي  
 لا أدري أي طفل من (كفر قاسم)  
 في قصائد (درويش)  
 (سميح)،  
 (فدوى)..  
 يصرخ في وجه الرصاص والنار:  
 – فحتى موتي سيُذبت،  
 حتى موتي..  
 حتى موتي..

يعبر النص عن البعد الإنساني والتضامن مع شعب مظلوم كالشعب الفلسطيني، وعلى وجه الخصوص مجزرة كفر قاسم التي حدثت في منتصف خمسينيات القرن الماضي، والتي صارت ثيمة من ثيمات الشعر العربي آنذاك، ولأن شاعرنا كنعان مدحت كان قارئاً جيداً ومتابعاً للحركة الأدبية العربية والعالمية، ولاسيما النصوص الواقعية التي تتضمن مواقف ثورية ضد الظلم والاستبداد، يظهر لنا التفاعل النصي المستمد من نصوص الشعراء (محمود درويش وسميح القاسم وفدوى طوقان)، للتشابه الذي يقع بين مآسي الشعب الكردي والشعب الفلسطيني، اللذين راحا ضحية الاحتلال والتهجير والقتل مرات عديدة، يمزج بين ما حدث في ميدان (جوارجرا) ومدينة (آمد/ديار بكر) من جهة ومجزرة (كفر قاسم) من جهة أخرى، وتبرز النزعة الإنسانية لدى شاعرنا حينما يتألم لآلام شعب آخر، مع أن الذي تعرّض له الشعب الكردي أكبر مما يتخيله الإنسان،

ولكن تأبى أقلام شعراء الشعوب الصديقة أن تسطر ولو بيتا من الشعر تضامنا مع الشعب الكردي  
الآ محمود درويش.

أما الواقعية السحرية التي انتشرت على نحو واسع في الرواية في النصف الأول من القرن  
الماضي، فإنها تقوم على ثلاثة ارتباطات أو جوانب: الجانب العجائبي، والذي يتمثل في (ألف ليلة  
وليلة)، والجانب الأسطوري، كما يقول خورخي لويس بورخيس: "إن الأسطورة تقع في بداية الأدب  
وفي منتهاه". (أبو أحمد ٢٠٠٩، ٨) وكذلك الجانب السريالي، أو ما فوق الواقع والتقنيات الجديدة  
التي جاء بها. بمعنى أنها لا تنحصر فقط في الجانب العجائبي والسحر والتعاويد، وإنما تجمع بين  
الجوانب الثلاثة التي ذكرناها، أي: بين القديم وبين الحداثة وتطور العلم وتيار الوعي وهو السريالية  
التي ما كانت لتنشأ لولا تطور الأبحاث في علم النفس واهتمامها بالجوانب الباطنية للإنسان  
وانعكاسها على الواقع اليومي، كذلك تطور وعي الإنسان واتجاهه نحو العوالم الخفية في حياته  
وتأثيرها في وجوده ورؤيته للعالم والكون. (أبو أحمد ٢٠٠٩، ٧-٨).

وقد بدت تجليات الواقعية السحرية بالظهور في قصيدة النثر العربية متأخرا، وعلى نحو خاص  
لدى شعراء جماعة كركوك، من مثل فاضل العزاوي وصلاح فائق وسركون بولص وقليلًا عند  
الآخرين، وقد تشبث صلاح فائق بالواقعية السحرية في كثير من نصوصه التي كتبها خلال العشر  
سنوات الماضية، ولا نبالغ لو قلنا ليس هناك شاعر يمثل الواقعية السحرية العربية بقدر تمثيل  
صلاح لها. يقول صلاح في نص مشحون بالدهشة والخيال:

"أتمدد على سريري بلا وسادة

معي محفظة نقودي، أصونها:

بلا دراهم أو عملات

لي شمعة في هذه الغرفة، لا تبدد الظلام

لست كئيبًا، لهذا تمرّ عربة بلا حصان

من تحت شرفتي وأرى فيها من نافذتي

ميتا يدخن، يُغيضني هذا

اندفج الى خارج البيت: اريد توبيخه

وحتى شتمه، لكنه ابتعد" (قيثارة محطمة ٢١)

في هذا النص تطغى النزعة السريالية المتمثلة بالحلم السريالي على عناصر الواقعية السحرية الأخرى كالسحرية والعجائبية، ولكن السرد يبدأ من الغريب العادي الى الأغرب الممزوج بالفنتازيا لتنتهي بالدهشة والمفارقة، ويتكون بعض عناصر النص من اشياء ومخلوقات حقيقية وبعضها الآخر الى عالم فانتازي أوجدها صلاح من لا شيء: (محفظة بلا دراهم أو عملات/ شمعة لا تبدد الظلام/ تمرّ عربة بلا حصان/ ميتاً يدخن). ويبدو أن اغتراب الذات أثر في شاعرنا، لأن العلاقة مع الوجود علاقة جسدية خالصة أولاً، وإذا ما صودرت أداة الإدراك فإن الذات تعيش حالة اغتراب قاس. (علام ٢٠٠٩، ٢١٢)

وقد انفرد شاعرنا لطيف هلمت من جماعة كركوك في الواقعية السحرية المتمثلة في غرائبية المشاهد الفنتازية في نصوصه، كما نراه في (قصائد غير اسطورية) والتي تتضمن ثلاثة مقاطع مختلفة العنوان والمضمون، يقول في (تناسخ الأرواح)

"في الليالي العاصفة كان الصياد يحمل معه

مجموعة من الحبال

ويتوجه نحو أحد الجبال النائية ...

ومع رنين ضحكات الفجر يرجع مع سرب من الأفراس ...

كان يمرن الأفراس على توصيل الرسائل الى العوالم المجهولة

مرة ارسل مع احدى الأفراس

رسالة الى امبراطور المريخ ...

فعاادت الفرس حاملة معها بقرة ... بدل الحليب

تتدفق من أنفائها أنهارا من الذهب

ومرة أرسل رسالة مع إحدى الأفراس

الى امبراطور البحار

فأرسل له الامبراطور سمكة سحرية ..

فكما تقول الناس في القرية ..

تتحول السمكة في الليل الى صبية فاتنة

ويتهامس البعض فيما بينهم بأن السمكة  
ولدت في العام الماضي بنتا وولدا  
يعيشان نهارا في اعماق المياه

وفي الليل يعودان الى بيت الصياد... (هلمت ٢٠٢١، الفيسبوك)

من خلال آلية السرد الشعري الممزوجة بالمشاهد الدرامية وكذلك عنصر الحلم الذي استمدته من السريالية، استطاع هلمت خلق صورة شعرية تغطي عليها العجائبية المفرطة، إذ استطاع فيها خلق أشياء ومخلوقات وأمكنة غريبة لا يوجد في الواقع الحقيقي، وهذه المخلوقات الهلمتية في أدوارها تُشعر المتلقي بالتردد والدهشة وتثير فيه الاستغراب، يقول (دونيز ميليه) بخصوص الجسد العجائي: "إنه على الرغم من تعداد الطرق المتضادة أحيانا والمتكاملة أحيانا أخرى، في اشتغالها داخل النصوص وفي أثرها على القارئ، فإن العجائبي لا يملك إلا أن يتلبس الأشكال والأجساد والأشياء وحتى الأمكنة" (علام ٢٠٠٩، ٢٠٧)، كما استطاع هلمت من خلق التناقض الصارخ، الذي تسرب الى عالم يملك مقاسات ومعالَمَ زمانية ومكانية خاصة بالتمثيل المشخص للواقع الذي يؤدي الى اختلال هذا الواقع وتهديمه. فالجسد العجائبي (امبراطور المريخ / بقرة بدل الحليب تندفق من اثنائها انهارا من الذهب/ سمكة سحرية، تتحول في الليل الى صبيبة فاتنة) سمح للشاعر من تحقيق ذلك التعارض في الأسس التي تصنع التماسك المنطقي للواقع (علام ٢٠٠٩، ٢٠٨)، "فالإختلال والإختلاط بين ما هو حيواني، وبين ما هو إنساني، بين ما هو غير مفهوم ومتلبس من الجسد بما هو لغز فيه، يجعل تصويره المقلوب والمشوّه من أهم موضوعات العجائبي، فالجسد بتحولاته الملغزة وصوره المبهمّة وعدم اليقين الذي نشعر به تجاهه وعدم قدرتنا على التحكم فيه أحيانا، يجعل منه جسدا منفلتا، ملتبسا وعجائبيا بما يثير من أسئلة حول واقعيته ولا واقعيته" (علام ٢٠٠٩، ٢٠٨).

كان شعراء الجماعتين حاملين للفكر اليساري في الأقل في بدء نشوئهم، وانتمى أغلبهم إلى الحزب الشيوعي نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، لذا من المعقول جدا أن يتأثروا بالأدب الواقعي ولاسيما الواقعية الاشتراكية التي سادت حينها في عموم الوطن العربي، ولكن ما يميّز هؤلاء، أنهم مع تركهم الحزب الشيوعي وانشغالهم بمطالعة بالمنجز الشعري الغربي؛ تراكمت لديهم مفاهيم السريالية التي كانت تحملها تلك الأعمال الأجنبية سواء في النصوص الأصلية أو في النصوص المترجمة إلى العربية. فالسريالية بما تحملها من أفكار ورؤى كانت تتقاطع مع كثير من مفاهيم الواقعية الاشتراكية، ولاسيما فيما يخص قضية الإلتزام التي تشبّثت بها الواقعية الاشتراكية.

فتمخض عن هذا التقاطع رؤى جديدة لدى هؤلاء، فانعكست كل ذلك في منجزهم الشعري ولاسيما في نظرتهم الواقعية للحياة والأدب.

### المبحث الثالث: السريالية

نشأت السريالية بوصفها الوريث الفني للدادائية على نحو رسمي عام ١٩٢٤، وانتشرت بوصفها ظاهرة عالمية في أربعينيات القرن الماضي على يد فنانيين عالميين من أمثال: (ماكس إرنست وسلفادور دالي وأندريه ماسون وخوان ميرو)، الذين كانوا يرون الطبيعة البشرية غير عقلانية في جوهرها، واشتركت الدادائية والسريالية في تلك الحقبة في صفة الرفض والميول الى المواجهة والصدام، فيما تركزت الثانية على مناوئة البرجوازية في جوهرها. (هوبكنز ٢٠١٦، ١)، ولكن من النقاد من لا يفصل بينهما، وذلك لما لهما من مشتركات تجمعهما، وكذلك اعتمادهم على مقولة: (أن الدادائية مهدت الطريق أمام السريالية) في الأقل في باريس، لذا يمكن القول: إن السريالية انطلقت على نحو مباشر من الدادائية التي نادت بضرورة تحطيم الأساليب القديمة للتعبير- واكتشاف أساليب جديدة. وإن الكلمة لا تعني شيئاً، بل معناها يكمن في صوتها، وإن الفكرة تصاغ في الفم وليس في العقل. (حاتم ١٩٧٩، ٤١١) في حين يرى بعض النقاد أن من ناحية اللغة التصويرية أفادت كلاهما من الحركة التكعيبية والتعبيرية وكذلك المستقبلية، بل يرى أنهما مدينتان لتلك الحركات، "فالكولاج التكعيبى على سبيل المثال أفضى مباشرة الى ابتكار أتباع الدادائية ((تجميع الصور))" (هوبكنز ٢٠١٦، ١٧).

أصبحت الطريق ممهدا أمام السريالية بعد أن تشكلت فجوة بين الحركتين، وسميت بـ(الحركة الغامضة) في حينها، وبعد أن يتعرف (بريتون) على نظريات (فرويد) الخاصة باللاوعي، المترجمة الى الفرنسية، استوعب هو وأصدقاؤه الفكرة العلمية لللاوعي ووظفوها في أعمالهم الأدبية والفنية، وقاموا بتطوير تقنيات الكتابة، ولاسيما في الشعر، إذ أسهبوا في الكتابة السريعة في نصوصهم الجديدة دون الإعتماد على أفكار سابقة التصور، وكانت هذه النزعة غير المألوفة نواة لإنطلاقة حركة جديدة سميت بالسريالية عام ١٩٢٤، من خلال نشر بيانها العام على يد بریتون. وبذلك أصبحت السريالية وسيلة للتعبير عن اللاشعور وارتياح عالم اللاوعي رافضة رقابة العقل وغدت "فلسفة مبنية على الإعتقاد بالواقعية السامية لبعض أشكال التآلف التي ظلت مهملة حتى مجيئها وعلى القوة العظيمة للحلم وعلى لعبة الفكر النزيهة، إنها تهدف الى هدم جميع الحركات الذاتية

النفسية الأخرى" (الحمداني ١٩٨٩، ٣١٥). مع أن أول من أطلق مصطلح السريالية كان (أبولينير) عام ١٩١٧. (هوبكينز ٢٠١٦، ٢٩)، ولكن فيما يخص مفهوم السريالية على نحو واضح ودقيق كان في البيان الذي أطلقه بريتون، إذ تم وصف السريالية بأنها "قائمة على الإيمان بالحقيقة الأسمى لارتباطات مهمة مسبقا بعينها، وبالقدرة الكلية للأحلام، وبالتلاعب العقلي بالأشياء بلا مبالاة" (هوبكينز ٢٠١٦، ٢٩-٣٠).

لقد أثرت السريالية في كثير من أدباء العرب وشعرائهم منذ أن انتشرت بفعل الترجمات والتبادل الثقافي بأنواعه، وبلغت ذلك التأثير أدباء الكرد ممن كانت لهم خلفية ثقافية عربية أو تلقوا ثقافتهم من خلال اللغة العربية التي سبقت ولازالت تسبق اللغة الكردية في سرعة الترجمة واستقبال الأفكار والمناهج والآثار الأدبية الغربية، كما أصبحت السريالية موضع اهتمام الكثير من النقاد والدارسين في الأدبين العربي والكردى، ومن تناولهم لها وعلى ضوء تعريف بريتون لها قدموا تعريفات عديدة ويشير أغلب التعريفات الى أن السريالية إنفتاح على المجهول أو الماوراء، وتسعى الى تحرير القوى اللاشعورية في الإنسان، أو هي "آلية نفسية خالصة يقوم من خلالها المرء بالتعبير شفهايا أو كتابيا أو بأية طريقة أخرى، عن الأداء الحقيقي للفكر في غياب كل سيطرة يمارسها العقل، وذلك بالابتعاد عن الانشغال الجمالي والأخلاقي للأشياء" (بريتون ١٩٧٨، ٤١)، فالاتجاه السريالي يتسم بالعموية النفسية الصافية التي تعبر بدورها عن "النشاط العقلي الحقيقي بعيدا عن أي نوع من المراقبة، وذلك دعاها بالضرورة الى تجاوز مزالق الدائنية وتوسيع مساحة المذهب ليشمل كل ما هو جميل من الفنون" (حاوي ١٩٩٧، ١٩-٢٠).

إن ما جاءت به السريالية لم يكن مألوفاً في الوسط الأدبي، إذ دعا روادها الى ما يخالف نظرة المذاهب الأدبية القديمة، ولاسيما الرومانسية، ومنها تحرير الخيال وفصله عن العقل الواعي، والإعتماد على المتناقضات والمتناقضات في النص الأدبي، وبات الشاعر السريالي يعمد الى تدمير المعنى الأصلي للنص من خلال ما يسمى بالصورة التدميرية، ولتحقيق ذلك كان لابد من هيمنة الحلم على تجاربه. ولأجل الخلاص من سطوة المذاهب القديمة التي فرضت نفسها على الأدب كان لابد من قيام ثورة على تلك المذاهب التي باتت لا تتناسب القيم والمثل العصرية التي سادت - آنذاك - بعد الحرب العالمية الأولى، لذا كان على الأديب أن يهرب من كل ما يمتّ صلة بذلك الواقع المرير، الى عالم الخيال والغموض والهديان. (مندور ١٩٧٤، ١٤٧-١٤٨).

انتشرت السريالية في العالم العربي، من خلال رافديها المتمثلين بـ(أدباء مجلة شعر) في لبنان، وجماعة (الفن والحرية) في مصر، الذين تأثروا مباشرة بكل من (أبولينير وأندريه بريتون)، أما

شعراؤنا من جماعتي كركوك وكفري فكانوا قريبين من الرافد الأول الذي كان يمثله كل من (أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وعصام رفقة وأدونيس) وآخرين، فيما تأثر بعض شعراء قصيدة النثر الكردي-ومنهم شعراء جماعة كفري- بشعراء جماعة كركوك، كما كان في جماعة كركوك شعراء تأثروا بزملائهم من ضمن جماعته التي ينتمي إليها من الشعراء الذين سبقوهم في الإبداع وتناول السريالية.

ولم يكن تبني المنهج السريالي من هؤلاء الشعراء إلا سعيا لتغيير ما هو مألوف في الشعر العربي والكردي شكلا ومضمونا، تحت تأثير النهج الغربي في الإبداع الشعري بعيدا عما كان موجودا قبل ذلك في الموروثين العربي والكردي، فشاعر مثل لطيف هلمت عرف الدائرية والسريالية في ستينيات القرن الماضي، وترجم مفاهيم المذهبين الى اللغة الكردية ونشرها في صحف ومجلات تلك الحقبة، وهكذا حال بعض الشعراء الآخرين الذين كانوا مولعين بالحركات الأدبية الغربية، فحاولوا ترجمة نتاجات تلك الحركات وطروحاتهم، لكي يكون القارئ العربي والكردي على بينة من أمر ما جاءت به قصيدة النثر.

### تجليات السريالية:

#### ١- الكتابة الآلية:

يقصد بها إطلاق العنان للحلم والخيال في تسيير الإنسان، اعتمادا على قواه الداخلية للتخلص من مقومات اليومية، وتعني "الكتابة العفوية غير المدروسة، التي تغلت من الإكراهات الآتية من العقل الرتيب، والفكر النقدي والمواضعات، والتحرر من اليومي وعوائقه وتدفع الكاتب للخروج من أناه المألوفة الى فضاء آخر" (أدونيس ٢٠٠٦، ١٣٣)، أي: أن السريالية تعنى بالمضون أكثر من الشكل فالتعبيرات العادية عندهم ذات أهمية على أن تكون مصاغة على وفق الديالكتيك الهيغلي، وأعتنت السريالية أيضا بالديالكتيك الماركسي وأعمال فرويد حول التداعي الحر وتفسير الأحلام واللاوعي، وكذلك تبنت فكرة الخصوصية التي تعني الحالة العقلية التي تتضمن تعبيرات وردود أفعال خاصة بالمريض، ورفضوا فكرة الجنون المنبثقة عنها، والعناية بفكرة التجاور: وهي التي أضافها بريتون، وهي أسلوب أدبي يقوم على الانتقالات غير المتوقعة وغير المتجانسة منطقيا من موضوع لآخر. ذكر فاضل العزاوي أنه قام مع زملائه بتخصيص غرفة في شقتهم وسموها (المختبر) لاختبار الكتابة الآلية أو الحصول على تيار اللاوعي الذي تبنته السريالية، عن طريق إنفراد كل منا في هذا المختبر في جو هادئ يغطيه سحب دخان السجائر والنظر الى لوحة زيتية وتسجيل ما يتم لفظه من خلال جهاز تسجيل الصوت. (العزاوي ١٩٩٧، ١٢٠-٢٤٠).

خاض سركون بولص في السريالية من خلال تقنية الكتابة الآلية، وانفرد في كثير من صوره الشعرية عن زملائه من خلال تصورات حدائية ومكونات فنية وجمالية مختلفة، مما أدى الى شهرته خارج الوطن العربي مثل أوروبا وأمريكا، إذ تحولت القصيدة بين يديه من "قصيدة استعارية بامتياز، قصيدة تنقصى طرائق تخييل الموجودات عن طريق الاستعارة إلى شعرية أخرى تؤسس إيقاعها في النثر، وتخلق شكلها في هيئة لا تشغل البلاغة كل ملامحها، وإنما تؤسس قصيدة الصورة، المتفردة، الحسية غالباً، المفتوحة على خيال أبعد من البلاغة وأبعد من الذات" (عودة ٢٠١٢، ٤٩) يقول في قصيدة (لن أنتظر أكثر):

"لن أنتظر أكثر وإلا انقرضت بإشراقها الواحدة.

أو على الأقل ضاعت مني. ضاعت مني كالقطار الذي كان  
سيحملني إلى قرية، ولا أرى منه إلا ريشة من بخار تحوم حول  
ذراعي، ومنها، حقيبة تتدلى بثقل أحلامي؛ الصمت الطويل

أقنعني

إنني شجرة

تبزغ في أغصانها أقمار الصبر

....

....

اغتصبت العزلة كأنها عذراء شاردة في مدينة مقصوفة تتدلى

أبوابها الى الوديان. وعرفت، لوهلة، كيف يفكر الجندي.

كنت أركب الشارع أيضاً، محمولا على موجة المواصلات

بين الجميع ولا أحد.

حتى تعلمت أسرار الحفاة القديمة، وكانت هذه المدن اليتيمة

كلها بانتظار أقدامي" (بولص ٢٠١١، ١٦-١٨)

وكان سركون يهذي في هذا النص، لأن تراكيب النص غير مترابطة، ويشوبه الغموض المتعمد وكذلك الإحالة على جهات مجهولة فضلا عن التنافر بين دوال النص، كل هذا يجعل النص سريليا آليا، وهي نوع من الكتابة غير الواعية التي تعتمد على الغوص في اللاشعور وعدم التركيز و"غياب الفكر أو إفراغه، حيث يمحي الوعي ويقتصر دوره على تلقي ما يأتيه: تلقي ما يرسله اليه اللاوعي، أو اللاشعور، وتسجيله" (أدونيس د.ت، ١٣٤)، وهذا محاكاة للنصوص التي كان يكتبها شعراء بيتنكس الأمريكية الذين سمو بالجيل المهزوم.

وتتجلى ملامح السريالية عند شاعرنا من جماعة كفري لطيف هلمت في كثير من نصوص ديوانه الأول، من مثل (سوف أكسر هذه القرعات/ في صندوق ضائع مفتاحه/ أربع قصائد/ قصيدة جديدة من جمرات حمراء/ سوف أنحت لنفسي تمثالا... الخ)، يقول في نص له بعنوان (سُسُقِطُ أوراقي):

"چاوه كانتان بکه نه وه

دریژی ریگا کان لول کهن

ئهمه نهو زامانه یه که ونمان کرد

نیگای ئازار وه کو شهو ره شه

نمهی بارارن

گورانیه کی بی دهنگ نه نوسی

له سهر قژی مناله کانا له قوزاخهی تاریکیا

تووی ئازار نه مژم

بوئی هه وری زامه کانم نه خو مه وه

قورسای دیواره کان نه که مه کۆلم

به لیوی دومه له خنکاوه کانم

درکه زی زوردار ماچ نه که م

به لام هه رگیزنه ناوی خو م نه کوژینمه وه

نه ئه لبومومه كه م ئه فرۆشم" (هه له مه ت ٢٠١٤، ٤٨-٤٩)

### الترجمة:

إفتحوا أعينكم

إطووا مسافات الطرق

هذه هي الجراحات التي أضعناها

نظرة الألم سوداء كالليل

زخات المطر

تؤلف أغنية صامته

على شعر الأطفال في شرنقة العتمة

أمصّ بذور الألم

ارتشف غيوم جراحاتي

أحمل على ظهري ثقل الجدران

بشفاه دماجلي الغرقى

أقبلُ أشواك الظالم

و لكن أبدا

لن أزيل اسمي

ولن أبيع ألبومي

لاشك أن الكلام الآلي هو صورة مسبقة لكتابة ما. فعند التحدث أمام الجمهور نكتشف أنّ الفكر الذي يقودنا إلى الكلام ليس نفسه الذي كنّا نحسب معرفته، فإن الفكر يخترع نفسه، وتحديدًا، في اللحظة التي يبدو فيها وسائله التي بفضلها يسيطر على زمام نفسه، في لحظة نفسها بوسع الفكر أن يكشف ويكتشف كل ما له صلة باللغة من الحب، والحقيقة، والحياة اليومية، وبداية ونهاية

العالم. (محسن ٢٠١٤)، إن شاعرا مثل لطيف هلمت ليس بصدد التعبير عن الأشياء حسب، بل يعيد خلق أشياء بطريقة جديدة غير مألوفة مازجا بين الواقع والخيال من خلال اطلاق العنان لأفكاره "فهو يمارس الهدم على مختلف الأصعدة، لأنه يريد إلغاء كل التقاليد والمدارس الأدبية والفنية القديمة، فالرغبة الجامحة في أعماقه تقوده إلى مهاجمة كل ما هو منطقي وعقلي فد(القصيد السريالية) قصيدة (دينامكية أوتوماتيكية)، مفعمة بالحيوية والنشاط، وهي إنتاج روح عدمية أفرزتها المعاناة وضياح الإنسان." (كنجي ٢٠١٦)

ونلاحظ أن الشاعر فرهاد شاكلي أيضا انبهر بالحادثة السريالية وكتب في ضوءها كثيرا من نصوصها، ولاسيما في ديوانه البكر (مشروع انقلاب سري) وقصائد أخرى لم يفلح في ضمها الى الديوان المذكور، لذا نشر أغلبها في ديوانه (سأجعل من الأرض مزهرية لغصنٍ (منثور)، يقول في قصيدة (الضياح في الكلمة):

"گولۆپه کانی شاره کهم له گیزاوی ته می ره شا

ئه تویته وه، نیگای نه خووشی کویریکن.

ئه رۆم به سهر شه قامیکا مه مک

له ژیر پیمما ئه قیزینئ،

بالداره کان شه قه ی بالیان دیاری شه وه،

چه قوی نازار

داستانیکه بو کوتایی گیانی خه وه.

دیواره کان! ده رگا کانی ئاسنی سارد!

شه قامه کان...! کوا ماله کهم؟

کوا ئا فره تی خو شه ویستی شه وی ژیانم/

من نازانم

ده رگا که مان چۆنه رهنگی؟

زین پیکه نین ئه خاته سهر لیئوی شهنگی" (شاکه لی ٢٠١٦، ٣١)

مصايح مدينتي تتصهر في  
دوامة الضباب الأسود  
كنظرات سقيمة لضرير ما.  
أمشي في شارع، فتصرخ النهود  
تحت أقدامي،  
رفرفة أجنحة الطيور هبة الليل  
سكين الألم  
ملحمة لنهاية روح النوم.  
الجدران! أبوابها حديد بارد!  
الشوارع...! أين داري؟  
أين امرأة حب ليالي حياتي/  
أنا لا أدري  
كيف هو لون بابنا؟

وهل ترسم (زين) ابتسامة على شفثيها الغانتتين...؟

ما يلاحظ أن الكتابة، إنما خرجت المفردات عن طابعها المألوف أو المعتاد (مقدسي وأمني  
٢٠١٣، ٦)، كما في (سكين الألم ملحمة لنهاية روح النوم/ النهود تصرخ تحت أقدامي) فهكذا  
قصيدة تشكل "علامة فنية مميزة في مفهوم الحداثة وفي التوجه صوب الكتابة (الأوتوماتيكية) التي  
تجوب في أعماق الذات والتي تجوس عبر الأحلام، وحالات الجنون والهذيان التي تستشف  
همومها في أعماق النفس الواعية واللاواعية والتي تقهر الواقع عبر المفارقات والتناقضات والسخرية  
... وهذا الأمر لا يمثل نوعا من العبث، بقدر ما يمثل موقفا فكريا، ورؤيا مختلفة نحو العالم  
والمجتمع." (الكنجي ٢٠١٦)، من خلال الرؤية السريالية للواقع الذي طالما حاول السريالي أن  
يتجاوزه، فالصورة عند شاكلي تمثل أثرا من آثار الحلم لأنه يستعمل في نصوصه السريالية صورا

غير منطقية، وهي تشكلت من اللاوعي لتكشف عن مكونات لاشعوره، وعلى حد قول أحمد بزون عن الصورة السريالية فإنها: "تكشف عن المواقع المجهولة التي يستعصي دخولها، بل يتعذر على العقل البارد إنها صورة ناتجة عن (وحشية) الإملاء الذاتي، يجد العقل الواعي نفسه حياها مخدرا لا يلامسها، إنها شبيهة بتلك الصور التي تحدث في حالات الانتشاء بتأثير من الأفيون أو الحشيش" (بزون ١٩٩٦، ١٤٥)

## ٢- المصادفة أو العفوية:

إن ما يسمى بالحركة التلقائية للاوعي عند الإنسان هي الأخرى تحكم الشاعر في خلق نصوص ذات نزعة سريالية، من خلال رؤية الشاعر للأشياء، فالسريالي يرى "أن المصادفات العارضة هي التي تحكم مصير الإنسان" (دندي ١٩٩٧، ٨٥)، من المعلوم أن اللغة الشعرية للحركتين - الدادائية والسريالية - تولدت من اللاوعي الذي تمت الإشارة إليه في البيان السريالي الأول، وبعده ظهرت فكرة العفوية عند بريتون بعد أن خطرت له في منامه ليستغلها في أغراض شعرية، إذ نشر مع الشاعر "فيليب سوبون" أول نص سريالي عفوي بعنوان "الحقول المغناطيسية" عام ١٩٢٠، على اعتبار أن سرعة الكتابة مكافئة لسرعة الفكرة، فيكون الشاعر كجهاز تسجيل متواضع. (هوبكينز ٢٠١٢، ٧٤)، كانت المصادفة السريالية التي ارتكزت على كبت الوعي العقلاني موجودة لدى الدادائيين، ولكن تحت مسمى العفوية التي وظّفها الدادائيون على نحو روتيني، إلى أن امتزجت الحركتان ولاسيما عند بعض الشعراء، وقد أشار هوبكينز (٢٠١٢، ٧٥) إلى أن الشعر العفوي ينبع "مباشرة من أحشاء الشاعر، أو من أي عضو آخر فيه احتياطات مخزونة... وهو يهتف ويسبّ ويتلعثم وينشد متنقلا بين الطبقات الصوتية كما يحلو له". ويشير أيضا إلى تعارض فهم الدادائيين للمصادفة مع فهم السرياليين للعفوية و"تحول النقاط المرجعية من النقاط الشعرية إلى النقاط البصرية ويتسق ذلك مع حالات العبور التبادلي ما بين الجماليات الأدبية والبصرية في الدادائية والسريالية... وإذا التفتنا الآن إلى الفن البصري للسريالية، فمن المثير أن نرى أنه في حين وجدت العفوية اللفظية مكافئا لها في الابتكارات الفنية لفنانين بأعينهم كانت المصادفة الدادائية مدمجة أيضا خلصة في ثنايا السريالية" (٢٠١٢، ٧٥)، وينطبق هذا على جزء كبير من شعراء الجماعتين، فلأنهم كانوا شبابا في ستينيات القرن الماضي وبالكاد تعرفوا على الدادائية والسريالية والمفاهيم التي كانت تحملها كل من الحركتين، لذا لا نرى حدا فاصلا بين نص تتجلى فيه ملامح السريالية ونص آخر يمكن أن تتجلى فيه الملامح نفسها، مع أن الشاعر كتبه

بنفس ددائي، وربما تجتمع الدادائية والسريالية في نص واحد للشاعر نفسه، ولكننا نلاحظ أن أغلب شعراء الجماعتين استساغوا السريالية من دون الدادائية بسبب وضوح الأولى على حساب ضبابية الثانية، ولذلك تبين أن العفوية أو التلقائية تندمج بالمصادفة في كثير من نصوصهم، لأن لكل شاعر من شعرائنا قائمة من المصادفات تحكم في مصيرهم، وبالتالي طغت تلك المصادفات على نصوصهم، ومما كتب صلاح فائق الذي اتسم كثير من نصوصه بالسريالية:

"الصبر يجعلني شقياً

أرى رغباتي جالسة في ظلال أبنية

وأحلامي تلاحق ريحاً تحمل كتابات لي

لا أدري أين تنقلها؟" (فائق ٢٠١٥، ١٠٩)

وقوله:

"الأحلام تضجُّ بقسوة المعادن

الفمُّ الزجاجي

ينحني على الأسرار وزوايا القلب

يبحث فيها

يريد عرق اللؤلؤة. متجاهلاً أناشيد المسافرين" (فائق ٢٠١٤، ٧٢)

كثيراً ما يوظف صلاح آلية الجمع بين المتناقضات، كما في هذه العبارات والجمل (الصبر يجعلني شقياً/ رغباتي جالسة في ظلال أبنية/ أحلامي تلاحق ريحاً)، من خلال التضاد بين الصبر والشقاء الذي يتنافران في مدلولهما، وتصوير جلوس الرغبة في ظلال أبنية الذي من شأنه دفع صاحبها إلى نيل المزيد، وضياح الأحلام وراء الريح التي لا وطن لها، يريد بذلك تجاوز الواقع الذي تحكمه الصدفة، من خلال صور سريالية يوهم القارئ لوهلة أنها مجرد هذيان، ولكنها في حقيقة الأمر انعكاس للحياة اليومية التي تتعاقب أيامها بالصدفة - على رأي السرياليين - التي لا تترك مجالاً للإنسان لتقرير مصيره، ويؤكد ذلك المقطع الثاني الذي يصور فيه ضعف الفم الباحث

عن عرق اللؤلؤة، أمام قسوة المعادن، في الحفاظ على الاسرار التي تتوطن زوايا القلب، فالمعادن بأنواعها دخلت حياة الإنسان، حتى الأحلام لا يمكنها التخلي عنها.

يقول مؤيد الراوي:

تريد أن تعرف مكانك، وقد اختزنت منه الكثير،

تمسكت بإشاراته الأولى،

وراکمت سلاسله، ثم قيدت نفسك بها.

هكذا هو السجين (صائد الصدف)

واهم، يمشي في نومه،

يفيق وينام متصالحا مع سجانه

كأنما يملك الأشياء نفسها

ويتسامحان ويتسامران

في حديقة مسورة

مثمرة بالعطايا

تجاوزت قصائد الراوي ذات النزعة السريالية أفق الوعي الرومانسي البسيط إلى وعي حداثي، كحال قصائد أغلب شعراء الجماعة لا تكون إفرزا لتورم الذات، أو استجابة فورية لزوابع الشعور، وإنما نتاجا أو انعكاسا لتجربة متشابكة الملامح، مترامية الحدود، بعيدة الأصوات (رزق ٢٠١٥)، عمد الراوي في هذا النص الى اظهار قوة الصدفة في تقرير المصائر، ولكنه كتب نصه بعفوية تامة، يشعر بها القارئ للوهلة الأولى، تلك العفوية التي تتناسب مع نظرتة السريالية للحياة، وبرع الراوي في نصه حينما خلق "علاقات جديدة بين الكلمات، ومنطق جديد للغة ولعلاقات الأشياء ببعضها الآخر، وهو منطق يتخطى حدود المنطق المؤسسي؛ فينتقل من مشهد جملة غريب إلى مشهد آخر يليه بعلاقات التركيب ولكنه انتقال مبالغت للمنطق المؤسسي العام، ويزداد انفصاله عن هذا المنطق بامتداد الصورة، إذ لا رابط منطقيًا؛ بل انتهاكات حادة للمألوف، وسعي لإفراغ البناء النصي من رواسب المعني المؤسسي. (رزق ٢٠١٥).

ومما كتبه الأب يوسف:

(أضواء على الداخل)

"من يحتلب رغوة الصابون؟

الجفاف يجتث عرق الابتسامة

ظمأى يقرب الآخرة

سمعت العوز في أعماقي

يلعن الغبطة

في الظهرية

لا أتحسس

رأس حذائي

منذ البارحة

والمأساة تروضني". (سعيد ٢٠١٢، ٣٠)

تنطوي الصدفة على حالات غريبة يقع فيها الشاعر حين يريد كتابة نص سريلي، والصدفة هي التي تسببت في خلق هذا النص الذي تشبه سطره مجموعة جمل وعبارات متدفقة من ذاتية التعبير لشاعرنا، إذ تتساب بكل عفوية وسلاسة. فالنص يؤسس شعريته معتمدا على "تجلي البنية المسبحية؛ فكل سطر يمثل حبة تتجاوز مع غيرها، ولا تتماهى معها، وهذا الفصل بين الجمل، وهذه الفجوات، ومساحات الصمت، والفراغات، تساعد على تحقيق إيقاع التجربة الحاد." (رزق ٢٠١٥، ٢٢)

### ٣- الزمان والمكان:

لأن السريالية لا تعترف بالواقع الإنساني وتعدده فاسدا، لذا وجب الهروب منه، والبحث عن واقع آخر في عالم آخر، إن اعتماد شعرائنا على اللاوعي أدى الى تخطي حدود الزمان والمكان الحقيقيين، والضبابية التي تطغى على توظيف هذين العنصرين في نصوصهم تذكرنا بمقولة

والاس فاولي (١٩٨١ ، ٥٣) حول لغة الشعر: "اللغة ليست وسيلة للمعرفة بل هي نسيان لمعرفة العادية التي نحصل عليها عن طريق ما يسميه رامبو بازدرء: التقدم العقلي، تبقينا في حدود الأشكال الشائعة، وأنظمة التفكير، والعمل القاصرة الزائفة، أما الطريقة الأخرى فيمكن بواسطتها بلوغ ما يستعصي عن التعبير وهذا أقصى ما يمكن بلوغه في تعريف فوضوية السريالي"، وكذلك قول (بيير روفيردي): "دع الكلمات تتكلم وتقول ما تريد قوله متناسياً ما كانت تحمله من المعاني في الآداب السابقة. دعها تعمل وتؤثر مستقلةً، تتزوج فيما بينها أو تتنافر مؤلفة صوراً وكاشفةً عن واقعٍ لم يُقله أحدٌ بالضرورة" (الأصفر ١٩٩٩ ، ١٨١). ربما اتسمت أغلب نصوص شعراء الجماعتين بالسريالية، لفقدانهم الثقة بمعايير القيم والتراث الإنساني والفكري في مجتمعاتهم، الذي جلب الحروب والفقر والتشرد والمعاناة، لذا رفضوا الموروث الأخلاقي والديني والقواعد التي كانت بمثابة قيود لهم، فتمردوا على اللغة والمنطق، عكسوا دلالة الأشياء لتعطي معنى مغايراً، هربوا على سبيل الافتراض من المكان والزمان الحقيقيين، الى فضاءات مجهولة لإشباع رغباتهم التي طالها الحرمان والعوز، مثل ما نرى في قصيدة (الضيف البعيد) لسركون بولص:

"طوال سنوات، تجرني اليقظة من ثيابي

الى أماكن لم يرها أحد

إلا نائماً أو مخموراً أكتب باليد التي هجرتني

ولكي أرى هذا المصباح الذي وجدته

مليئاً بالرمل في إحدى أصعب رحلاتي

يضيء حتى مرة واحدة

علي أن أبني بلدة جديدة

أعرف أن علي أن أموت حيث ولدت

لكن قبل ذلك دعوني أكمل ولادتي

بالفأس الراحلة خلف ثعبان

.....

.....

رأيت أبي البارحة

وفي أنابيب كتفيه كالناي

مخلوق أسطوري يجبرُ الریحَ على أن تعترف

لا تتق إلا بالحجارة

أنا بين يديك

أنا من باع حياته ليشتري عينين وفيتين

أتعبني ما عرفتُ مقدما

(وجسدي لم يعد يتبعني" (بولص ٢٠١١، ١٤٠١٥)

هناك علاقة بين الصورة السريالية واستراتيجيتها، بل الاستراتيجية محركها الأساس "وهي المكونة لعناصرها تكوينا يمكن استقرأؤها من ذلك الالتفات المحقق نحو عناصر الواقع حيث التجريد، والتقرير، والتعبير، وكلها أجزاء مهمة تغذي التصوير، وتدفع به نحو مفهومه الخاص الكامن في نقل الواقع المعين من مستوى المعاينة الخارجية المحايدة الى مستوى المعيشة الداخلية الخاصة والمنفصلة" (عصفور ١٩٨٣، ٢٨٥)، أي بمعنى نقل خصائص الواقع من معطى الى تجربة، ومن رؤية الى رؤيا، ومن واقع الى حلم أو خيال، ومن حقيقة الى وهم، هروبا الى أماكن وأزمنة مغايرة، مثل: (أماكن لم يرها أحد/ أبني بلدة جديدة/ أكمل ولادتي)، فتؤدي ذلك الى تفويض مشاعر المتلقي، وإثارة أحاسيسه باستعادتها لكل المحسوسات الظاهرية والمعاني الجزئية والتفاصيل الثانوية التي لا تشكل أية أهمية أحيانا، وتسوغها على نحو وهمي افتراضي، وتجعل منه شيئا ميتافيزيقيا غير محسوس، تدفعها في ذلك قوة الحاسة الباطنية التي تسترجع الماضي والحاضر معا. (الكندي ١٩٩٩)، وفي ظل هذا التغليف والاستتار تتحول هذه القصيدة معتمدة على الحلم أو اللاوعي الدائم البعيدة عن كل هيمنة إرادية، تخرج من المنطلق العقلي السائد الى المغاير بعيدا عن مراقبة العقل المباشر، وهذه كلها تجليات سريالية تقوم بفعالها في قصيدة النثر عند هؤلاء الشعراء، من خلال تقنيات متعددة. (الكندي ١٩٩٩)

يقول مؤيد الراوي في مقطع من نص له بعنوان (وهم المكان)

"نحن الملائكة الممنوعون من الحكمة)

يُحَبِّبُ النور عتًا

تسقطُ وجوهنا

مثلومة بالزمن الحاضر المنسي

عتيقة بوشم الأماكن،

وقد أقصينا عنها

مرّة

وإلى

الأبد" (الراوي ٢٠١٠، ٢١٦)

في هذا المقطع الذي يأتي في آخر القصيدة، يصور الراوي معاناة البقاء من جهة والهجرة من جهة أخرى، وعلى غرار زملائه لم ينقطع الراوي من زمان الماضي الذي نشأ فيه وترعرع، إنما يتردد إليه عن طريق مخيلته بين حين وآخر، لأن الماضي الذي عاش فيه الحجر الأساس في بناء ذاته وكيانه، مع أنهم رهائن الزمن الحاضر ووجوههم تسقط، ولكنها وجوه تبدو عليها ما أحدثه الحاضر المنسي من علامات فارقة، وكأنها تُدب خطتها مخالبا هذا الزمن (الحاضر المنسي) الذي لا يطاق، (عتيقة بوشم الأماكن) التي تم إقصاءهم عنها، (مرة وإلى الأبد)، يريد الراوي أن يعيش بقية حياته من خلال الحنين إلى الماضي بزمانه ومكانه، الذي أبعد منه، هنا يتمثل التشكيل الزماني في فضاء زمني يمتد من الحاضر المرفوض إلى سنوات ماضية مقبولة، عبر استرجاع يعكسه الحنين والشعور بالإغتراب النفسي.

#### ٤- الجنون:

من أغرب التقنيات التي اعتمدها السرياليون، هو التقاط كلام المجانين وهذياناتهم وكذلك رصد تصرفاتهم الغريبة، لمعرفة ما في خلجات أنفسهم، فالجنون في رأي السرياليين هو التحرر من كل ما يقيدهم وهو الوسيلة المثلى للهروب من الواقع غير المرغوب فيه، ولذلك يكون عنصرا في بيان كيفية تشكّل الصور الذاتية في الخارج وامتزاجها بالواقع الموضوعي. ولأدونيس (١٩٨٠، ٢٦٩) رأي خاص عن الجنون السريالي، فهو يرى أن إبداع الشعر لا يتم إلا حينما يكون الشاعر منفصلا

عن العالم الخارجي ماديا وفكريا، لأن من نظر العاقلين الانفصال عن الواقع يعد جنونا، بينما تعد السريالة الجنون أهم حالة من حالات الابداع الحقيقية، يقول فاضل العزاوي:

"مجنون أبديّ أنا، أكتب أشعارا لا تُقرأ أو تنشر ضد عيوني

ضد يدي، ضد جموع الجلادين

ضد الشعراء المداحين

ضد يهوذا الأسخريوطي

ضد حرب الردة

ضد نهار العقرب في دائرة النار" (العزاوي ٢٠٠٧، ١٥٩-١٦٠)

يقدم لنا العزاوي فهما آخر للجنون، الجنون الذي حمله على كتابة أشعار لا تُقرأ ولا تُنشر، لأن المنافقين والمتملقين من الشعراء يحولون دون ذلك، الجنون الذي يدفعه للكتابة ضد (عيونه/ يده/ الجلادين/ المداحين/ يهوذا الأسخريوطي/ حرب الردة/ نهار العقرب في دائرة النار)، فكانت هذه النزعة الضدية التي ظهرت من خلال الجنون السريالي تجاه هؤلاء الرموز من الإنسان والأشياء والأحداث تجاوزا لمنطق المسلمات العقلية والأخلاقية، ولكن الجنون هنا كما يراه فوكو (١٩٩٠، ١٤): "إبداع لا عقلاني يتبلور في ابتكار الكلام الجديد الذي يخترق اللغة القائمة بكسر لعبة الدال والمدلول". ربما البطش والتملق والخيانة والانتحار هي تلك المدلولات التي يريد العزاوي تصويرها للمتلقي من خلال دوال أكثرها تدخل في حقل دلالي واحد وبعضها دوال تغلب عليها الضبابية وعدم الوضوح. ولأنّ حقيقة الشعر "مرتبطة بخلق العالم، فأنته يطلق إشارات ترتسم بسبب غموضها فوق الوضوح الكاذب الذي ما زلنا ننوء بسطوته. (محسن ٢٠١٤)

ويقول جان دمو:

"أيا قلب، تخلى

عن اختراق اللامنظور،

لأنه يفضي إلى ما لا نهاية له من

اللامنظورات." (يونس ٢٠١٤، ٧٠)

وكان جان يتحدث لنا على لسان شخص مجنون يرى ما لا يراه الفائق منا، وقد اشتهر جان بنصوصه الغامضة وكلماته غير المفهومة، ولكن تعبيره الجنوني الذي تتشكل حركاته التصويرية السريالية؛ يعكس لنا مناخات التجربة النابضة بالتمرد، المنددة بآليات القهر والطغيان، عبر بلاغة المخيلة السريالية المتوقدة الحرة. (رزق ٢٠١٥، ٢٠)، كما في نصه أدناه:

"بينما صوت نجاة الصغيرة يملأ

الصالة بشجي صوفي

أفكر بعصا جارلي

ذي القدرة الخرافية

على ترويض الملوك والنمور.

والزنادقة.

هكذا فعل بعض الأصداء

فتح البياض على البياض

والظلام على الظلام." (يونس ٢٠١٤، ٥٧)

اتخذ جان من النزعة السريالية ولاسيما العبث وطنا ومأوى في مواجهة عالم الحداثة الذي يدفعه نحو جحيمه، فحاول خلق عالمه بعيدا عما يتشبَّث الناس به ويسعون الى الإشباع منه، العالم الافتراضي المرمز بابه بصوت نجاة الصغيرة، المليء بالسحر. وقد كان جان يكتب الشعر لأنه يريد ذلك، لا لهدف آخر، ولم يكن يهمله كيف يكون شكل القصيدة أو من الذي يتلقاها، حاول جان وشعراء جماعته، وكذلك شعراء كفري تأسيس خطاب شعري مختلف، يخص جيلهم أو بالأحرى جماعتهم، يكون مكافئا لقيمة الخلق الشعري الجديد والمدهش، بما يحقق تأكيد "بوداير" على أنه "ما من قصيدة يمكن أن تكون عظيمة، نبيلة، جديرةً بهذه التسمية، إلا تلك التي تكون قد كتبت بقصد إشباع لذة كتابة القصيدة فحسب." (برتلمي د.ت، ٢٩٩).

حينما رفض السرياليون الواقع الذي وقعوا فيه، بحثوا عما يعوّضهم من الحرمان الذي وقع عليهم، فلجأوا الى الحلم، أو أحلام اليقظة فكانوا يدونون ما ينتابهم من جزاء تلك الأحلام من خلال الاستسلام الى شريط التدايعيات والتصورات في حالة من الهدوء التام من دون الشعور بالرقابة، محاولين الإعلاء من شأن الحلم على حساب العقل والمنطق، كون الحلم الجدار الفاصل بين الوعي واللاوعي عندهم، فـ"الأحلام واللاشعور أخطر الينابيع التي ينبثق منها الشعر السريالي" (دندي ١٩٩٧، ٨٥)، ويعزو عزالدين اسماعيل (١٩٦٦، ٤٤٨) سبب اهتمام السرياليين بالحلم الى نظرتهم إليه كأداة لعالم تملؤها الإمكانيات وبوصفها أيضا أداة لبعث الحياة والتجديد في كل ما تسطح وجمد في الرؤية التقليدية. فالسرياليون يعتقدون أن الفكر العقلاني المفرط والقيم البرجوازية أساس للحروب في العالم، فلجأوا إلى الحلم لكي "يصبح المكان ألعوبة الخيال الجامح الطليق الذي يتيح الاستغراق في عالم الحلم، تتلاقى الصور، وتتصادم، وتتصارع، وتتحلّ من جديد في صور أخرى، ما تلبث أن تتصارع بها وعلى هذا النحو تصبح القصيدة رحلة فيما يشبه الكابوس" (هيمه ١٩٩٥، ٢٠٠)، ويسرد لنا صلاح فائق قصة مكالمة جلال الدين الرومي هاتفيا:

الصورة، الأخيرة أخفيها عن الأخريات لئلا يخطفها

البرد، ولأني مرتبك، تربك تداعياتي نعمة تلاحق سهما

أطلقه صياد. هكذا عليّ منذ الآن، تعاطي مخدر لأبلغ

طفولتي التي ضاعت بين أب وأم، ويرن الهاتف أتردد

ثم أرفع السماعه، يسألني الصوت: أريد التكلم مع

صلاح فائق. تكلمه. أجيب. يواصل: أنا جلال الدين

الرومي، وصلني أنك تريد بلوغ طفولتك التي ضاعت بين

أب وأم، نعم، أجيب. يستمر مولاي: يا صديقي، طريق

الروح تخربّ الجسد، المحبة وجود، لا يغيّر هذا بحثك

الملاعب، وحتى ..... " (فائق ١٩٨٧، ٢٩)

من خلال أسلوب الحوار أقام صلاح بناء حكايا دراميا سرديا، مازجا السريالية بالصوفية، من خلال انقطاعه التام عن الوعي والدخول في حلم اليقظة الذي قطعه زمنيا عن واقعه ووصله بالرومي في طريق بحثه عن طفولته التي ضاعت بين أب وأم، إنه يصور لنا ما عاناه أبنان طفولته التي يستحيل استرجاعها، يتحدى المنطق ويحطم القوالب التقليدية معبرا عن تجربته الحيوية، باستعمال الصور الغرائبية وما يتبعها من تداع نفسي. النص يدل على وعيه "بالتراث الروحي/ العقلي العربي، وفهمه على حقيقته من دون خوف أو تردد، والغوص إلى أعماق التراث الروحي/ العقلي الأوربي، والتفاعل معه في موازاة الإفادة من التجارب الشعرية، التي حققها أدباء العالم". (عصفور ١٩٨٨، ١٠)، وكثيرا ما يعمد صلاح في نصوصه، إلى "التكثيف الشديد، والتشظي، والمونتاج، والأداء البصري، في إقامة خطابه الشعري؛ عبر الصور المتشظية في بناء مونتاجي، وعلى الرغم من هيمنة التشظي وأن شظايا الصور تبدو، ظاهريا، متباعدة، وبينها فراغات دلالية عديدة، فإن البنية الكلية للنص تكشف عن وجود ترابط داخلي عميق بين عناصر المشهد النصي" (رزق ٢٠١٥، ٣٧)

و للشاعر كنعان مدحت من جماعة كفري نصه المعنون بـ (خط):

"هيلي شه منه نه ره كه

دريژ. . . دريژ. . .

به بالاي ناو ئاوينه خويدا دهيروانى.

ئه و دهيزانى،

په يوه ندى نيوان چه كه ره وگه لاريان

هيچيان به سهر رهگ وره چه له گى

ريكه وته وه نيه.

ئه و هه ره له گه ل

چرکه وه نه وشه ييه كانى خولانه وه

تيرى برنه کردوى سه فه رى كوت وپر

گوى پيكابوو.

به لام بازنه ی کیشه کان و

چۆنیه تیی گورج سه ره له دانی

ته م وته له ی

دیوی ئه و به ری سه رنجی چاوه رانی،

هاوکیشه کانی بۆ شی نه ده کرایه وه

هر له و ورینه نه دا بوو

مه قه سچیه ئاواره که

له ئه نجامی ته وای کاره کانی دا

دوا مه ته لی،

ترپه ترپ و خولانی هه له ی نایه وه .

ئیت خشتی شاننه کانی گومانی هیل

درزیان برد و

چی ته لاری کاتیی خه یال پلاوی بوو

سه روبن هه ره سیان هینا.. " (مه دحه ت ٢٠٠٢، ٥١-٥٢)

الترجمة:

(خط)

خط القطار

طویل.. طویل..

كان يتأمل في قامه مرآته

كان يعلم،

أن العلاقة بين التبرعم والتساقط

لا تمت صلة بأصول الصدفة  
مع لحظات الدوران البنفسجية  
سهام السفر المباغت غير العابرة  
أصابته أذناه  
ولكن دوائر المشكلات  
وكيفية ظهورها المفاجئ  
ضبابيبتها وشراكها  
الضفة الأخرى من الحافظ الإنتظار  
لم يكن يقوي سبر غور في المشكلات  
وفي خضم ذلك الهديان  
عامل توجيه المسار المتشرد  
في آخر لحظات إتمام مهامه  
حل آخر لغز  
للدقات والدوران.  
فتصدت  
طوب ريبة الخط  
وتهدمت  
قصور الوهم المؤقتة جميعها

مع التحرر من قوالب الكتابة الثابتة، بدأ التحرر من قوالب التفكير الجامدة، "حيث برز في هذه التجربة هاجس العودة إلى المعرفة الذاتية الحسية والمعرفة الحدسية، انطلاقاً من خبرة الجسد، ومن الوعي المتشظي المتشبت بالمرئي والمحسوس من ناحية، وبمخاطات الخيال من ناحية

أخرى" (صبري ١٩٨٩، ٨)، يحاول كنعان الخروج عن سيطرة الصدفة التي تقيم له السريالية أهمية كبيرة، وابعاد الصدف عما يجري لنا في الحياة من ولادة وموت وظهور واختفاء، كما في قوله (أن العلاقة بين التبرعم والتساقط لا تمت صلة بأصول الصدفة)، ويبدو أن تغييب الواقع ومغايرته في النص يعنى "كشفا بتعميق حضورها، ويغدو تزييفه تحقيقا لجوهرها" (البطل ١٩٨٣، ١٣٦). فمع أنه بنى نصه على بناء سريالي على شاكلة ما يجري في أحلام اليقظة فإنه يفند دور الصدفة التي يربطها النص السريالي بكل ما يحدث في الواقع، ويعكس هذا المفهوم السائد لدى شعراء السريالية، واصفا كل ما يجري لحظة هذيان، أو حلم يقظة أو أوهام تنتهي بمجرد الإفاقة منها، ليدخل المسافر واقعه الذي هرب منه من خلال هروبه المؤقت من الوعي.

تبين لنا بعد البحث في دواوين شعراء الجماعتين وتحليل مضامين النصوص السريالية أن هناك تجليات أخرى غير ما أوردناه في هذا المبحث كتجليات الحب والغموض والرفض والثورة والطغيان ولكنها لا ترقى أن تكون ظاهرة في تلك النصوص، لأن أغلب النصوص التي كتبت تحت تأثير السريالية، هي نصوص من باكورة نتاجات هؤلاء الشعراء، إذ كانوا مولعين بالخطوط العريضة لمفاهيم السريالية كاللاوعي والحلم والجنون وغيرها، ولأنه كانت هناك عوامل مشتركة ومؤثرات مشتركة في حياة شعراء الجماعتين، كالتعرض للسجن والتهجير والإستبداد فقد تشابهت رؤاهم للواقع وما يدور حولهم وتشابه أيضا أسلوب الكتابة لديهم إلى حد ما، ويرجع ذلك إلى اشتراكهم في الرافد المعرفي الذي كانوا يغترفون منه، وعلى حد قول طراد الكبيسي (١٩٧٥، ٤٣٣) في وصف قصائد الشعراء الستينيين، فإنها "قصائد ميكانيكية وقصائد مرئية وإشكالية على طريقة غليوم وأبولينير، وإفراز الهلوسات الحلمية، واجترار مخلفات السريالية، والاستعاضة بالعلاقات اللغوية عن البناء الشعري، فكانت هذه النتاجات مرهونة بعلاقة الشاعر مع الواقع المعيش، اجتماعيا، وسياسيا، وثقافيا، ومنتفسا لغضبهم عليهم، محاولين في ذلك خلق شيء جديد". وينطبق قوله هذا على شعراء الكرد أيضا. كما تبين أنهم لجأوا إلى السريالية تحت تأثير الشعر الأوربي والأمريكي، وقد تأثر شعراء جماعة كفري في هذا المضمار أيضا بشعراء جماعة كركوك ولاسيما الرواد منهم، مثل فاضل العزاوي ومؤيد الراوي وسركون بولص، الذين اشتهروا بالسريالية في ستينيات القرن الماضي، كما تأثر شعراء الجماعتين بالأدب الصوفي، وقد انعكس ذلك في نصوصهم في مرحلة لاحقة للسريالية، فضلا عن تأثرهم بالأدب التركي وعلى نحو خاص أعمال ناظم حكمت، أما شعراء كفري فقد تأثروا أيضا بالأدب الفارسي بسبب القرب الجغرافي والإختلاط الثقافي بين الأمتين.

لا شك أن نصوص شعراء الجماعتين بإختلافهم الثقافي واللغوي كانت قريبة في السمات الشعرية ولاسيما الواقعية التي تناولوها بكثرة، وبمختلف مجالاتها التي ذكرناها في القسم النظري، ولكن هناك تفاوتاً من حيث الاستعمال عند شاعر وآخر، ولأن شعراء الجماعتين قد تأثروا فكرياً بالشيوعية السوفيتية التي شاعت في عموم الوطن العربي والعراق، كانت لهم نظرتهم ورؤاهم المائلة للنقد وعدم الرضا والرفض، وقد ظهرت تلك المفاهيم لديهم في خطابهم الشعري المتشابه كثيراً، حتى وهم يخلقون صورة شعرية ذات واقعية سحرية، فإن النقد والرفض كان لهما حضور مثالي في تلك الصور الشعرية، وخوضهم الواقعية النقدية والواقعية الجديدة ولاسيما شعراء جماعة كفري الذين نجحوا في استثارة أكثر من معنى حين رسموا لنا ذلك التصور الفريد بتعابيرهم الموحية.

وتبين بعد تفحص نصوصهم وتعقب تجليات الواقعية باتجاهاتها المختلفة، أن كثيراً منهم تناولوها بإسهاب مثل العزاوي وفائق وبولص من جماعة كركوك، أما من جماعة كفري فقد انفرد هلمت في كثير من اتجاهات الواقعية ولاسيما الواقعية السحرية والواقعية الجديدة التي لها نظرة مختلفة لقضية الالتزام والمحتوى الثوري الذي يربط مختلف جوانب الحياة معاً، ويناضل من أجل حرية الإنسان في كل مكان. وكذلك كانت للواقعية الاشتراكية والواقعية الجديدة في نصوص شاكلي وكنعان مدحت حضور لا بأس به، ولاسيما في بواكير نتاجاتهما، إذا كانا حريصين على وحدة الشكل والمضمون، والمزاوجة بين الأشكال الأدبية للتعبير عن المحتوى الجديد، كاللجوء إلى القصة الشعرية والسرد والحوار والنجوى والمونولوج والتحليل النفسي، وتضمنين الأحاديث الشعبية. ولكن شاكلي انصرف مبكراً إلى النزعة الصوفية والرومانسية الجديدة، ولم نورد من نصوص بعض شعراء جماعة كركوك في هذا المبحث لقلتها ولتشابه الخطاب الشعري مع زملائهم، فإكتفينا بالتي أوردناها حرصاً منا على عدم الإطالة التي لا جدوى منها.

ومن الجدير أن نذكر أن غالبية شعراء الجماعتين مالوا إلى الواقعية الجديدة التي نادى بها روجيه غارودي؛ بعد أن تراكمت لديهم مفاهيم السريالية التي كانت تحملها الأعمال الأجنبية التي كانوا يقرؤونها سواء في النصوص الأصلية أو في النصوص المترجمة إلى العربية. فالسريالية بما تحملها من أفكار ورؤى كانت تتقاطع مع كثير من مفاهيم الواقعية الاشتراكية، ولاسيما فيما يخص قضية الالتزام التي تشبثت بها الواقعية الاشتراكية. فتمخض عن هذا التقاطع رؤى جديدة لدى هؤلاء، فانعكست كل ذلك في منجزهم الشعري ولاسيما في نظرتهم الواقعية للحياة والأدب، إذ يمكننا عدّ كثير من أعمالهم الشعرية ضمن الواقعية الجديدة.

على العموم كانت هناك سمات شعرية بارزة لدى شعراء الجماعتين تناولناها في هذا الفصل من خلال مباحث ثلاثة هي: الرومانسية والواقعية والسريالية، وقد اشترك شعراء الجماعتين في السريالية وكان لكل شاعر من شعراء الجماعتين نصوص ذات نزعة سريالية أدت إلى سيطرة مضمون القلق والتشاؤم على مجمل نصوصهم فضلا عن حجم التمرد على الواقع مما جعل نصوصهم مليئة بالتعبيرات التي تشبه الهلوسة أو ما يشبه دفقات من البوح الصوفي عند بعضهم، ولاسيما لطيف هلمت وفرهاد شاكلي من جماعة كفري، وفاضل العزاوي وسركون بولص والأب سعيد يوسف من جماعة كركوك، بنسب متفاوتة، لأن نصوصهم صادرة عن رؤيتهم الفردية لكشف ذواتهم أو أعماق لا شعورهم، ولكل منهم عالمه اللغوي الخاص يعبر به عن تجارب لا شعورية، ولم تعد لألفاظ اللغة عندهم مدلولات ثابتة. وعلى ما يبدو أنهم أفادوا أيضا من الفلسفة الوجودية التي تقوم على دراسة ظواهر الوجود المتحقق في الموجودات (هدارة ١٩٩٠، ٦٢).

أما الرومانسية فقد تناولناها عند جماعة كفري حسب - لأنها سمة غالبية على كثير من نصوصهم - من دون الإشارة إلى نصوص شعراء كركوك، لأنهم لم ينزعوا إلى الرومانسية في تجاربهم الشعرية وقد أشرنا ضمن الدراسة إلى أسباب ذلك، وما يخص الواقعية واتجاهاتها فإن شعراء كلتا الجماعتين تناولوها على حد سواء، وقد أوردنا نماذج من نصوصهم التي تتضمن النزعة الواقعية، والإشارة إلى الاتجاهات التي تفرد شاعر ما بها دون آخر، وقد تكون هناك سمات شعرية أخرى في نصوص شعراء من إحدى الجماعتين مثل الرمزية والدادائية، ولكنها لا ترقى إلى مستوى دراستها لعدم اشتراك الباقيين في هذه السمة الشعرية أو بسبب وجود خيط رفيع لهذه السمة.

## **الفصل الرابع: التجريب الشكلي والأسلوبي**

**المبحث الأول: إنفتاح الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية والفنية**

**المبحث الثاني: التشكيل البصري وتشظية النص**

**المبحث الثالث: التجريب اللفظي**

**المبحث الرابع: التكتيف والإيجاز**

## الفصل الرابع: التجريب الشكلي والأسلوبي

ليس بعيدا أن يتشابه المعنى اللغوي لكلمة التجريب في كثير من لغات العالم، والكلمة في دلالتها اللغوية في المعجمات العربية والإنجليزية هي نفسها؛ والتي تدل على التجربة والخبرة ومدى الإفادة منهما. هي في أصلها اللاتيني (Experimentum)، وتعني المران والدرية والمحاولة، أي: الاختبار من أجل المعرفة والإفادة منها باكتساب الخبرة (Oxford 2006, 513). أما المفهوم الإصطلاحي للتجريب فيرتبط أصلا بالعلوم الفيزيائية والعلوم التجريبية أكثر من ارتباطه بالأدب، ولقد اخترق هذا المفهوم المجال الأدبي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ومُورس على نحو مستمر (عدناني ٢٠٠٦، ١٣)، وبوصفه سمة من سمات الفن الطليعي، يرتبط دائما بالتيارات الفنية الجديدة، وهو مصاحب للتحويلات الاجتماعية والفكرية والسياسية، بذلك فهو مطلب من مطالب الحداثة وآلية من آليات تنشيط عملية التحول ومؤشر حقيقي على تجاوز القديم وتمرد على الأنموذج، وهو مغامرة ومجاهدة ورفض للأنموذج وعدم ثقة الذاكرة والمطلق الأبدي. ويعدّ سمة أساسية من سمات الإبداع، فضلا عن كونه نوعا من الوعي الحدائي الذي يتمرد على قواعد الكتابة الجاهزة المستقرة بوصفه فعلا للحركة الدينامية التي تمثل أحد قوانين الطبيعة في حراكها الدائم وعدم ثباتها، وهو يعني ابتكار وانتاج أشكال فنية تخالف السائد والمألوف (الضبع ٢٠١٤، ١٩١)، فهو كما جاء في موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي: "وعي ضدي ينبذ التمثيل باعتباره ضرورة فنية، ويستبدل به التجريب في الأشكال والكلمات" (هولب ٢٠٠٠، ٤٠٠). إذ تحمل قصيدة النثر هذا الوعي المتمرد على قواعد الكتابة التقليدية للشعر لتتخلى عن تلك القواعد وتتساب حرة طليقة -بتعبير إليوت- وتخلق لنفسها إيقاعا خاصا يتصل من كل محاولة تقييد شكلية أو رؤيوية. (راحيل ٢٠١٩)

ومن ثم فهو كما يراه حسين ماجد عباس (٢٠٠٢، ١٣)، حركة حيوية يدفع الشاعر الى عدم التوقف في نقطة معينة؛ بل يكون باحثا مستمرا. ولكنه في مهمته هذا يحتاج الى "عبقرية أو موهبة تمكّن صاحبها من الثورة على القديم من أجل بناء جديد" (العذاري ١٩٩٩، ١٢٦) وكل ذلك مرهون بديمومة التجربة التي يخوضها الشاعر ضمن عملية التجريب لتجد مكانها، لا أن تضمحل بعد مدة من الزمن. فمن التجريب ما يستمرّ إلى حين الظفر بأفق توقع جديد مغاير للسابق السائد، ومنه ما يصيبه الوهن في الطريق فيحدث في مسيرته انقطاع مفاجئ يفضي إلى التخلي عن المشروع.

مع أن شعراء جماعتي كركوك وكفري لم يكونوا قد خرجوا في بداياتهم عن الإطار العام لشعر الرواد تماماً، في كثير من الخصائص الشعرية، بل ظلّ أغلبهم محتفظين بالوزن أو التقعيلة الخيلية، ويقال أن سركون بولص كتب من النصوص الموزونة في بدايته، ولكنه لم ينشرها، وقد أخفى ذلك لأنه لم يجد ضالته فيها، وكذلك لطيف هلمت وفرهاد شاكلي من جماعة كفري اللذين حاولا موازاة عبدالله كوران قبل بداية انطلاقتها بقليل، وربما كان ذلك مخاضاً لولادة ما كانا يتطلعان إليه، أو نقطة إنطلاقة لهؤلاء جميعاً نحو التحول والبحث عن شكل شعري يجدون ذواتهم فيه ويتناسب مع المرحلة الجديدة وكذلك المتلقي الجديد، لذا حملت عقدا الستينيات والسبعينيات نفساً شعرياً جديداً يمثلها شعراء شباب يعلنون رفضهم التراث الشعري ومنطق القصيدة الخمسينية، مستشعرين "ضيق الأشكال الشعرية الخمسينية وتكرار إيقاعاتها ونمطية أبنيتها، فراح ينقدها- الشاعر الستيني- ويتلمس لنفسه أشكالاً جديدة. ومفاهيم جديدة تسوغها" (مهدي ٢٠١٤، ٢٢٥) مؤكدين أن لهم القدرة على تخطي أو تجاوز منتج الرواد، عن طريق تخطي الصياغات المتعارف عليها، والولوج في عالم العلاقات اللغوية غير المألوفة فالتغلغل في النسيج الداخلي للحياة الثقافية العراقية، إذ مكنهم ذلك التخطي من أن يسهموا بمواهبهم من خلال إيمانهم الراسخ بمشروعهم الحدائوي في خلق وضع شعري جديد، إلى درجة تمكّن بعضهم من أن يستقلّ بتجارب شعرية ذات خصوصيات فردية واضحة تقترب من كونها متناً أصيلاً. تمكنت هذه التجارب في بعض حلقاتها أن تضيف جديداً أو أن تطور وضعاً شعرياً معيناً رسم الرواد خطوطه الأولى (الصافي ٢٠١٣، ٥)، فالنص الستيني نص "يظل معناه مفتوحاً ويمكن أن يُقرأ على مستويات مختلفة، يوحي أكثر مما يقول، يصدّم أكثر مما يوافق، تمتزج فيه الفكاهة باللوعة، والواقعي بالسحري، والمعنى باللامعنى" (العزاوي ١٩٩٧، ٢٠٧).

بعد هذه المقدمة لا بد أن نمرّ على محمولات مصطلح (قلق التأثير) للناقد الأمريكي (هارولد بلوم)، لما لموضوع التجريب من علاقة وثيقة بهذا المصطلح فضلاً عن مصطلحات أخرى مثل: الفرادة والإبداع والتخطي. يرى بلوم أن عمل الشاعر ينطوي ضمن (إساءة القراءة)، إذ يعاني الشاعر المتأخر من تأثير أسلافه وتقاليدهم الشعرية، فيحاول فك تلك التقاليد التي باتت عقبة أمام مسيرته الإبداعية، فتتولد من هذا الموقف الدفاعي تفسيرات جديدة، ومحصلة ذلك أن يكون الشاعر هو الناقد نفسه في عمله: تفكيك وإعادة تفسير. بمعنى زوال الحدود المعرفية القديمة بين المبدع والناقد.

العلاقة الجدلية القائمة بين شعرائنا وأسلافهم هي ما أسماها بلوم بالعلاقة بين الحفيد الصاعد وسلفه الشعري والتي تناولها بالدراسة من زوايا نفسية وفلسفية ومعرفية، عبر التأكيد على تداخل الأزمنة في النص الأدبي، وحضور الماضي في الحاضر، فضلا عن مفهوم الحسّ التاريخي الذي تحدث عنه إليوت وأسس له فلسفيا نيتشه، في رؤيا العود الأبدي ليطوره لاحقا فرويد في نظرية (عودة المكبوت) وصراع الأنا مع الهو، أو الابن مع الأب، بحثا عن ذات شعرية مستقلة. (سلدن ١٩٩٨، ١٤٦-١٤٧).

يمثل السلف الشعري عند بلوم سلطة أبوية تورث الشاعر المتأخر عقدة أوديبية تجاه ذلك الأب الشعري، فيسعى الشاعر الناشئ إلى قتله ويحلم بالتخلص منه، لإثبات نفسه عن طريق قراءته قراءة خاطئة ويتسلح بأشكال من الدفاع النفسي، التي لخصها بلوم في ست إستراتيجيات، هي أولا: الانحراف عن نص السلف، وتغيير مسار البلاغة القديمة، صوب فضاء شعري مغاير، تنطلق منه القصيدة الجديدة. ثانيا: البحث عن التكامل التضادي مع منجز هذا السلف، أو قراءة القصيدة الأم بعين الشك، سعيا لسد نقص متخيل، أو عوز ما اكتشفه أو توهم اكتشافه، الحفيد الصاعد المغامر. ثالثا: الانتقال إلى مرحلة التكرار والقطيعة، إذ تبدو قصيدة اللاحق فاقدة لقدسيّتها الشعرية الماضية والآنية، عبر تكرار سموه البلاغي، وإحداث قطيعة جمالية معه، في آن واحد. رابعا: فك السمو المضاد، وابتكار شعرية الاختلاف حقا، التي تتمرد نهائيا على إرث السلف، بحيث يخطف الحفيد فرادة جده الشعري، عبر تحجيم سطوته، والإتيان بأسلوبية جديدة. خامسا: تطهير ونرجسية، يعمد الشاعر هنا إلى إقصاء ذوات أسلافه عنه، ليتطهر منهم ويضيف ذاته التي أتت بها ما لم يأت به أحدهم، عبر عملية التطهير الذاتي، وإعادة قولبة النرجسية، على وفق أسس جمالية مبتكرة. سادسا: (عودة الموتى) في هذه الحركة العكسية التي توحى بأنه عاد إلى نقطة البداية التي انطلق منها. يسكن الموتى البيوت التي عاشوا فيها، وكأنهم ينتجون حياتهم من خلال الآخر، حيث يفتح الشاعر الجديد قصيدته على مصراعها أمام قصيدة سلفه. (الرويلي والبازعي ٢٠٠٥، ٢١٠-٢٤٠)

حاول شعراء الجماعتين الإنفلات من قبضة أسلافهم، فكما استحوذت نصوص الخمسينيين على المشهد الشعري العربي، استحوذت نصوص المرحلة الكورانية على المشهد الشعري الكردي لمدة طويلة، مما صعب ذلك مهمّة هؤلاء في الخروج عن دائرة الأنموذج السائد، فعمدوا إلى تحقيق فرادة نوعية يتخطون من خلالها أسلافهم؛ يلتمسون في ذلك إثبات ذواتهم على الساحة الأدبية، فإن "صراع المضايقة والمنافسة بين القديم والجديد في حياتنا الفكرية لم يعد يعكس صراعات

الأيولوجية أو يعبر عن مركبات ذهنية تتقاسم المفكرين والكتّاب، بل... يجري داخل الخطاب الواحد ينتجه عقل واحد ويفصح عنه قلم واحد" (الجابري ١٩٩٩، ٤٣)، ولأن هؤلاء الشعراء من الجماعتين، يمتلكون موهبة فذة وأصالة تضاهي أسلافهم، بل ويتخطون أسلافهم، فإنهم استطاعوا خطف السبق من أسلافهم والتأثير عليهم، وتغيير طريقة تلقينا وتأويلنا للسلف، بحيث يجبرنا على قراءته من منظور سمو الجديد الذي ابتكره. (محمد ٢٠١٩)

مرت قصيدة النثر العراقية (العربية والكردية) بمرحلة التجريب التي تمخض عنها شكل شعري جديد حاول فيها شعراء جماعتي كركوك وكفري كسر قيود الوعي الجمالي السائد آنذاك، والذوق الجماعي الراسخ لدى الجمهور القارئ، يمكننا رصد أهم اتجاهات ذلك التجريب من خلال مستويين، هما مستوى الأسلوب ومستوى الموضوع، وهذا الأخير لا نتناوله في هذا الفصل، ونكتفي بالتجريب على مستوى الأسلوب، لأننا تناولنا الكثير من السمات الشعرية والتقنيات الشعرية في الفصلين الثاني والثالث، والتي تندرج ضمن التجريب على مستوى الموضوع.

نحاول رصد اتجاهات التجريب الأسلوبي التي كتب في إطارها شعراؤنا، خلال المدة الزمنية التي بدأ فيها شعراء جماعة كركوك من نشر نصوصهم في الصحف والمجلات، ثم مجموعاتهم الشعرية منذ بداية ستينيات القرن الماضي، وشعراء جماعة كفري منذ أواخر الستينيات. من خلال دراستنا لنصوص شعراء الجماعتين في الفصول السابقة، تبين أنه؛ مع أن لكل جماعة منهما خصائصها ومميزاتها الفنية والإبداعية تميّزها عما لدى الجماعة الثانية؛ فإن هناك فرادة وخصوصية لشاعر تميّزه عن آخر في الجماعة نفسها، وليست بالضرورة أن نجد في هذا المبحث لدى شاعر منهم اتجاهين أو أكثر على مستوى الأسلوب، أي هناك تفاوت بين شاعر وآخر في مناه.

### المبحث الأول: إنفتاح الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية والفنية

لا تكاد تخرج الآداب والفنون عن قوالبها التجنيسية منذ عصر أرسطو الذي قسم الأنواع الأدبية على: ملحمي ودرامي وآخر غنائي، تلك القوالب الثابتة (الكونكريتية) التي ظلت الى يومنا؛ ومثله تقسيم الأدب عند العرب على الشعر والنثر، والمفاضلة بينهما والتي أخذت حيّزا مهماً من الدرس النقدي القديم الذي انتصر في معظمه للشعر بوصفه ديوان العرب، كالرقاشي (ت ٢٠٠هـ)، وابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)، وأبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ)، والنهشلي (ت ٤٠٥هـ)، وابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ) وغيرهم (باكرية ٢٠١٨، ٤٧)، فيما نجد المرزوقي (ت ٤٢١هـ) ينتصر للغة النثر على لغة الشعر، أما فيما يخص نفي الحدود بينهما، فإنه جلب الكثير من الإشكالات والسجلات الى

درجة ظن بعضهم أن جمعها أصبحت من الموبقات، فما بالك لو تم إختراق حدود الأجناس الأدبية كلها ونفي حدودها كاملة ليمتزج نوع بنوع آخر، أو يمتزج نوع أدبي بالفنون الأخرى كإتجاه من إتجاهات التجريب، ولاسيما في قصيدة النثر العراقية التي حمل رايتها شعراؤنا من جماعتي كركوك وكفري.

برز الصراع بين دعاة التجريب القائم على الخرق والتجاوز، وبين المحافظين الداعين إلى احترام حدود الأجناس وقواعدها، إذ انقسمت الساحة على مدافع عن معيارية الأجناس وداع إلى إلغاء تصنيفات التجنيس التي لا طائل من ورائها، ولعل أبرز ممثلي الإتجاه المدافع عن الحدود بين الأجناس (هانس)، و(اوستن وارين) و(جان ماري شيفر) و(ورينيه ويليك) (١٩٨٧، ٣١٢) الذي شبّه الجنس الأدبي بالمؤسسة. (باكرية ٢٠١٨، ٥٧)، ومن النقاد والفلاسفة من دعا إلى رفض الأجناس الأدبية أمثال: (كورتشه وبلانشو وبارت)، ولكن (كورتشه) هو البطل الذي حطم أسطورة الأنواع الأدبية، وأول من بشر بعهد جديد أزيحت فيه نظرية الأنواع الأدبية (الكردي ٢٠٠٥، ١٩) فقال: "هذه ملحمة وهذه غنائية، أو هذه درامية و... فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه... إن النقاد الذين يحكمون على الآثار الفنية يقيسونها بالنسبة إلى النوع الفني أو لفن الخاص الذي تنتسب في رأيهم إليه، وبدل من أن يبرزوا جمال الأثر أو قبحة، يفكرون في تأثيراتهم، فيقولون أن هذا الأثر قد التزم قواعد الدراما أو اخترقها، وأخذ بقوانين التصوير أو خرج عليها" (كروتشه ١٩٦٤، ٥٥). وقد لاقت دعوة كروتشه رواجاً كبيراً حول إلغاء الحدود، وكان السبب وراءه؛ تزامنها مع شيوع الإتجاه الرومانسي في حينه (الكردي ٢٠٠٥، ٢٥)

وقد بدأ التجريب بالثورة على الأجناس الأدبية والدعوة إلى إلغاء الحدود بينها مما إقتضى أن لا يغيض النقاد العرب طرفهم عن هذه الظاهرة التي باتت واقعا لا يمكن الفرار منه، وقد دعا (إدوارد الخراط) إلى نوع جديد من الكتابة أسماه (الكتابة عبر النوعية)، وكان أدونيس من أوائل الذين جسّدوا هذا الإتجاه من إتجاهات التجريب، ثم تأثر شعراء الجماعتين بأعمال أدونيس وشعراء الغرب وأمريكا على نحو عام.

لقد جرّب جميع شعراء جماعة كركوك، تخطّي الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية والفنية منذ الإنطلاقة الأولى لهم، وشعراء من جماعة كفري بعد سنوات من انطلاقتهم، وهذا إتجاه "يؤمن بأن النص هي كتلة أدبية واحدة، تتجاوز فيها مستويات الخطاب، وتتفاعل فيها تقنيات التعبير وأساليبه المتعددة، حيث لا يمكن التمييز بين ما هو شعري وما هو نثري" (الضبع ٢٠٠٢، ٢٠٥) فضلا

عن الدور الكبير للسرد وآلياته في هذا الاتجاه، كما يعتمد النص تعدد الخطاب والضمائر وتحولها، وتحديد عناصر الحدث والزمان والمكان. فضلا عن تدخّل المنولوج والحوار في النص بمستوياته الداخلي والخارجي والبناء الدرامي القصصي، وتعريف الشخصيات بصفات وأفعالها وربما بأسمائها، والوصف بتشخيصه للأشياء، وتصوير مدى ما تحدثه هذه الأشياء في النفس من استجابة. (الضبع ٢٠٠٢، ٢٠٥) من هنا يتضح أن الأدب صنف مفتوح باستطاعة الإنسان وضع أي نوع من الخطاب فيه على شرط ان خطابا من هذا النوع يشترك بشئ ما مع الصنف؛ لا يستطيع المرء اخراجه منه.

### ١- السرد القصصي أو الروائي؛

السرد هو الطريقة التي تحكى بها القصة، ولا يمكن الحديث عن السرد دون الحديث عن الحكاية، ويعرف فتحي النصري (٢٠٠٦، ١١٨) القصيدة السردية بكونها "القصيدة التي تبنى على السرد بما هو انتاج لغوي يضطلع برواية حدث أو أكثر وهو ما يقتضي توفر النص الشعري على حكاية، أي على أحداث حقيقية، أو متخيلة تتعاقب وتشكّل موضوع الخطاب، ومادته الأساسية " ويعتمد النص الشعري على تقنيات سرد الحكاية، على وجه الخصوص، لتصبح جزءا من بنية قصيدة النثر العربي والكردي المتمردة على نظام القصيدة القديمة، والذي راح يفتش عن بنى جديدة، وقد أفاد من الإمكانيات التي يقترحها عالم السرد باستراتيجياته وتقنياته، إذ يقوم البناء السردى للشعر على الاستعانة بالعناصر السردية كالشخصية، والحدث المتنامي، الذي يقود إلى تحوّل ونهاية، وقد تكتمل عناصر القصة فيه، وقد يحضر بعضها ويغيب بعضها الآخر. (باكرية ٢٠١٨، ٦٧)

لا شك أن البحث عن البنية السردية في الشعر هو بحث عن معالم الحكاية وعناصرها البنائية من حدث وشخصيات وحوار وغير ذلك من عناصر السرد، فالحدث: يمثل مركز البنية السردية ومن خلاله تتولد العناصر، وهو موضوع الحكاية أو القصة التي يدور حولها الصراع، ولا تكمن أهمية الحدث إلا في كيفية بنائه "فليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهتم وإنما الكيفية التي اطلعنا السارد على تلك الأحداث" (تودوروف ١٩٨٨، ٤١)، ومن عناصر السرد الأخرى الحوار: ويتميز بإعطائه تعددا صوتيا للنص الشعري، مما يخفّف الذاتية التي تتسم به القصيدة العربية، وينفتح على التعدد والكثرة، وهناك نوعان من الحوار: الحوار الداخلي (المونولوج) الذي يؤثث النص بملامح السيرة الذاتية، أما الحوار الخارجي (الدايالوج)، فيتيح وجود أكثر من صوت في القصيدة. (زايد ٢٠٠٨، ١٩٨). أما شخصيات السرد: فتتميز قصيدتا النثر العربية والكردية بغناهما

بها، و"الشخصية مفهوم سردي يتعلق أساسا بالرواية والقصة والمسرح وتوسع مفهوم الشخصية إلى أن تحولت إلى دور ما يؤدي في الحكى بغض النظر عن مؤديه" (لحمداني ١٩٩١، ٥٢) وتقسم على نوعين، فاعلة وغير فاعلة.

ويتمثل هذا الاتجاه من التجريب في قصائد كثير من شعرائنا، ومنهم فاضل العزاوي الذي يقول:

"و اقتربنا من السادة الواقفين على ظلمات العصور

داخلين احتفالات الصعاليك بين الخيام

حيث شدّ المهرج حبلا يسير عليه

ومن الشرفة التاسعة

عرفتنا الأميرة، قالت لسيافها: هات لي بالغريب!

صعدت إليها، الى البرج في القلعة السابعة

جعلتني أميرا أنا البائس الهزلي

جعلتني فقيرا أنا الملك العربي" (العزاوي ٢٠٠٧، ١٥٠)

كتب العزاوي نصه بطريقة سردية حوارية معتمدا على تعدد الضمائر وتحولها، وبديهي أن استعمال أي من ضمائر السرد "تقتضي وجود ثنائية الأنا والآخر فعندما يكون الأنا هو السارد تصبح الثنائية في موقع الوضوح فالأنا أنا وجميع من يقع خارجها ينتمي الى خانة الآخر" (بن توني وحبيلسي ٢٠١٢، ١٤٨)، فالشاعر في هذا النص الشعري السردى لم يتكأ على الإنزياحات اللغوية "على خلاف ما جاء به شعر الرواد من تقنيات قصصية على سبيل المحاكاة لا التمثيل" (عجيمي ٢٠١٥، ١١٨) وهذا اتجاه من اتجاهات التجريب الذي اتخذته فاضل العزاوي وزملائه بوصفه مبدأ ينفى الحدود الفاصلة بين الأنواع.

إن استعماله لتقنيات قصصية وروائية في خلق صورته الشعرية يعد تجريبا غير مسبوق كونه لم يكن سائدا في الحقبة التي تسبق حقبتهم. فتوظيف الحكاية في قصيدة النثر سمة من سمات الحدائة والتجريب الشعري، لأن الشاعر "استطاع من خلالها تجنب السقوط في الغنائية والذاتية المفرطة، إذ أكسب قصيدته بها بعدا موضوعيا أتاح له التعبير عن قيمته الفكرية والعاطفية بشكل

موجٍ وبعيدٍ عن التقريرية والمباشرة، فضلا عن تجنبه التعميم والغموض في شعره" (السعيدى ٢٠٠٨، ٦٠). ومن شعراء قصيدة النثر الكردية الذي عمد الى استعمال تقنيات الرواية في بعض نصوصه الشاعر كنعان مدحت، إذ يقول:

"له گه ل (پاڤیل) و(ئه ندری) دا

به شه قاما شوڤبووینه وه

سروود وترا

ووتار خویندرا

ئالای شه کاوه مان دڤا!

کزه ی چرای ژوور دامرکا

خۆم هاویشته کۆشی گه رمی چاوه ری نوین،

په نام برده بهر ئاوریکا

کۆشی باوکمت به جیهیشت و

خۆت دزییه وه..

به ئه سپایی.. چرای هه یوانه که ت هه لکرد

په نجه کانت له ده سکی ده رگا که ئالان

وا درزی برد من ده یبینم" (مه دحەت ١٩٨٧، ٨٢)

الترجمة:

سلکنا الشارع مع (بافیل) و(أندریه)

أنشیدَ النشید

ألقيَ الخطاب..

فُدتَ رايتنا المرفرة

خمد فانوس الغرفة الخافت

رميت نفسي في دفاء أحضان انتظار السرير،

التجأتُ الى أوريكا

هَجَرَتِي حُضْنِ أَبِي

وتواريتي...

ببطء.. أشعلتني فانوس المضيف

تشابكت أصابعك مع يدّ الباب

لقد تصدّعت، ها أنا ذا أراها

من خلال المونولوج والحوار والوصف، واستحضار الشخصيات والمكان والزمان الروائي يصوّر لنا كنعان مدحت مشهدا دراميا، يمزجه برواية (الأم) لـ(مكسيم غورغي) مستعينا بشخصيتين من شخصياتها الرئيسية (بافل وأندريه)، مشهد تشوبه الغربة والإغتراب، وهو في رومانيا بعيدا عن أمه، واستخدم الشاعر الزمن الذي يمثل فاعلية كبيرة في العمل السردى، إذ يشكل الزمان بؤرة القص وطاقته وهو محرك الحدث، بغية أحداث تقنية في السرد، فضلا عن ذلك أنه عامل رئيس في تصميم الشخصيات وبناء هيكلها وتشكيل أحداثها(صدام وياسين ٢٠١٤، ٢٦٦)، والليل الذي يرمز للزمن يوحي بمعان رمزية كالملل والإنتظار، وهو برمزيته يكون محور النص والحركة الدينامية التي تنطبق عليه، ويتعرض أيضا الى زمن الليل على نحو غير مباشر (خدم فانوس الغرفة الخافت) من دون أن يسمّيه، فقد وظف تقنية الزمن السردى بشقيّه: الأول منها الزمن شبه المتوقف (التجأتُ الى أوريكا) والثاني المتحرك الهائج في المشهد الأخير، وقد يكون السبب في ذلك؛ القلق والوحشة وعدم الإستقرار، والدليل انضمامه الى زوجته (أوريكا) في فراشها.

الأنا المتراففة سرديا في الحكى والمعبرة عن الذات المتلفظة نجدها على منزلة واحدة مع السارد وهي متحركة في أطراف الرؤية السردية داخل النص على نحو عام، وتعتبر الذات الساردة عن شراكة مع الذات المتلفظة يحملها المشروع السردى مثلا يقول: (سلكننا الشارع مع بافل وأندريه)، هنا المتكلم سارد لكنه يعبر عن تجربة خارج نصية عن تجربة القاص.(بن توني وحبيلسي ٢٠١٢، ١٤٦)، وتمتاز البنية السردية في نص كنعان بوجود صوت الراوي، الذي يعرض الأحداث ويصور المواقف على وفق رؤية ومنظور خاص، إذ جعل من القصيدة فضاء للحكي، على نحو إبداعي وبدقة متناهية بحيث لم يفقد النص شعريته. وكتب كل من مؤيد الراوي

وسركون بولص نصوصا ذات طابع قصصي، مع أنها تتكون من أسطر قصيرة، ومما كتب مؤيد (أعمى من قرطبة):

"صدفة، أنا زائر مدينة لا أعرفها،

رأيته بنضارة سوداء يقف

في الركن القصي من ممرات محطة (أوكسفورد ستريت)

يعزف بجيتاره لحنا يألفه المكان،

و كل مهاجر تذوب به روحه

.....

أنا لم أعد أتذكر الأمكنة، لكنها أحيانا

صورة من الماضي تناديني لأرحل إليها" (الراوي ٢٠١٠، ٨٩)

وكأننا نقلّب غلاف رواية طويلة لنبداً قراءتها، إذ تقع عيوننا على المشهد الأول منها، الذي يصف فيه العازف الأعمى في تلك المحطة، والنص طويل فيه من المونولوج وفصله عن بقية أجزاء النص من خلال تعميم الخط (أنا لم أعد أتذكر الأمكنة، لكنها أحيانا/ صورة من الماضي تناديني لأرحل إليها)، كتب مؤيد نصه في سياق قريب الشبه بالتداعي العشوائي، وبعيداً عن المدرسة الفرنسية في الشعر، وهي الأكثر التصاقاً بالسريرية، تبدو قصيدته هذه من (ديوان ممالك) واضحة المعالم، ويستغرقها الشأن السياسي، قدر ما تستدعيها المشاعر والحدوس والذكريات الشخصية. (المحسن ٢٠١٧) فغالبا ما نراه يسرد لنا في نصوصه عن غرق المهاجرين العراقيين في البحر، وعن المقابر الجماعية، ويوميات النساء المفجوعات بالفقد. لذا كثيرا ما نجد نصوص الراوي ترتكز في بنيتها على جماليات السرد، الذي تتضمن عناصره من شخصية وحدث وزمان ومكان، وتتحرك من خلال توتر درامي حاد، لتصور الأحداث المفجعة الذي يعيشه وطنه العراق.

ومع أن توظيف آليات السرد في المنتج الشعري اتجاه تجريبي صعب الخوض فيه إلا أنه لو كان الشاعر بمستوى شعرائنا الذين أعدوا العدة لهذه المهمة الصعبة، لوفق في مسعاه، فالحبكة الشعرية أكثر تجريدا من حبكة النثر، كما أن تنوع التجربة الإنسانية لا يمثل مباشرة في الحبكة

الشعرية، ولكن عبر اختزالها الى واحد من نماذج صغيرة محددة ثقافيا وتاريخيا" (لوتمان وآخرون ١٩٨٢، ٩١)، فيمكن للشاعر أن يوظف طريقة بناء الحكمة السردية في بناء حبكتة الشعرية من أجل أن تكون أكثر تماسكا ووضوحا في القصيدة "على نحو ينبغي فيه استحضر براعة ومهارة وذكاء نوعي حقيقي في كيفية استثمار إمكانات السرد في القصيدة، عبر التقاط آليات معينة ومحددة بوسعها العمل بنجاح وحيوية داخل الفضاء الشعري، ولا يمكن مقارنة السرد على هذا الأساس مقارنة الشعري في التعاطي التقليدي مع عناصر السرد وتشكيلاته، لأن ثمة خصائص كثيرة تنطلق من فكرة الأجناسية في السرد لا تلائم الشعر وبالعكس، بحيث يحتاج موضوع الإستعارة بين الفنين -السرد والشعري- الى وعي وإدراك تام" (الظفيري ٢٠٠٣، ٢٥٧)

## ٢- المسرح

كما نجد في مرحلة التجريب مزج الفنون الأخرى بقصيدة النثر، مثل السينما والمسرح، وتوظيف السيناريو وتقنيات المونتاج السينمائي بأنواعها، وقد برع فيها شعراء جماعة كركوك، ولاسيما فاضل العزاوي ومؤيد الراوي وسركون بولص وصلاح فائق، ولم نجد هذا إلا عند لطيف هلمت من شعراء جماعة كفري. حاول هؤلاء الشعراء الاستفادة من المسرح الملحمي الذي جاء به (بريخت) والذي يعتمد على الراوي في سرد الأحداث على عكس المسرح التقليدي الذي يعتمد كلياً على التمثيل. ومن جماعة كركوك كتب صلاح فائق نصاً من عشرة مشاهد يذهل القارئ على نحو يتحير أن يسميه نصاً مسرحياً أم نصاً شعرياً:

"المشهد الرابع"

ضربير يتلمس منهدة

المنهدة لامرأة عارية، تلعب الشطرنج

مع نادل أحذب

فوق حلمتها اليسرى

ذبابة" (فائق ١٩٨٦، ١٢)

استطاع صلاح أن يوظف من خلال تقسيم نصه على مشاهد مسرحية، التقنيات التي تستخدم أصلاً في الأعمال المسرحية، مثل الحوار المسرحي الذي خلقه في المشهد الأول من نصه الممسرح، فتهجين نوع فني مع نوع أدبي ليس بالأمر الهين؛ بل يحتاج إلى خلفية معرفية بالفنون والآداب، ولفاضل العزاوي كثير من هذه النصوص، وقد برع في قصيدة (الشهادة) لأنه ينتقل في مشاهد من فضاء مكاني إلى آخر مختلف تماماً، تشبه إلى حد ما اللقطات التي تتوالى في دراما تلفزيونية في لوكيشنات مختلفة:

بغداد- المستشفى الجمهوري: شتاء ١٩٦٧

كان ثمة أعرابي عجوز يموت، على العشب المبلل بالوحد في الحديقة  
وهناك جمهور يقف على مقربة منه، محدقا فيه- إنهم يتطلعون على الإنسان  
كيف يموت.

-: إنه يموت.

رجل ٢: لقد قذفوا به إلى الشاعر.

-: إنه يموت.

رجل ٣ بعنف: تعال أيها الموظف. هنا رجل يموت.

-: إنه يموت.

الموظف (بسخرية): ماذا نفعل به؟ هنا أو على سرير غرفة سيموت على

أية حال.(العزاوي ١٩٧٦، ١٢٦)

اعتمد العزاوي في نصه هذا مشهداً فيه من السرد والحوار، يعبر عما حل بالمجتمع من قلة الرحمة والشفقة وكل ما هو إنساني، الإنسان الذي كان يحزن من حوله حين يموت، بات موته شيئاً هينا عندهم، وما تضيفي جمالية على النص هو اعطاء مساحة كبيرة للحوار في خلق الصورة الكلية للمشهد.

من خلال البحث والدراسة وجدنا نوعاً آخر من الدراما استخدمها هؤلاء الشعراء، يسمى بالدراما التسجيلية والتي تعود الى المسرح التسجيلي الذي ظهر بوصفه حركة درامية مع ظهور مسرحية (النائب) للكاتب الألماني (هوخهوت) عام ١٩٦٣، ويعتمد المسرح التسجيلي في مادته الأساسية على الوثائق مثل: السجلات التاريخية والخطابات والبيانات الحكومية وتقارير الشركات ونشرات الأخبار والصور والأفلام... الخ (عجور ٢٠١٠، ١٨١). يمكننا أن نسمي القصيدة التي توظف هذه الوثائق في الدراما، بالقصيدة التسجيلية، وقد كتب شعراء عرب من خلال هذه التقنية نصوص كثيرة ومنهم أمل دنقل ونزار قباني وآخرون، وكان لشعراء جماعة كركوك حصة الأسد فيها، وقد تفرّد فيها من جماعة كفري لطيف هلمت بنصوص جميلة تشبه تماماً النص المسرحي والأجمل أنه مزج اللغة الكردية باللغة العربية:

"فهرمون ئيستاش ئيوه و به شيكى دى شانوييه كه:

ئهكته رى يه كه م: ئه وه گوايه ده لىن ئه و گوتوويه تى چه ند جو رى ك سهر كرده هه ن

ئهكته رى دو وه م: گوتوويه تى چه ند جو رى ..؟"

ئهكته رى يه كه م: زورى گوتووه زور..

ئهكته رى دو وه م: له وانه هه ندىكى بلى

ئهكته رى يه كه م: سهر كرده ي ئه لكترونى / سهر كرده ي زوره ملي / سهر كرده ي كارتونى /

سهر كرده ي شه رى براكوژى / سهر كرده ي هيژى تالانى.....

.....

(په رده داده درييت)

ده رهينه ر ديته سهر شانۆ و ده لى: بينه رانى به ريز داواى ليبوردين له هه مووتان ده كه ين ئه و دووانه ي كه له سهر شانۆكه بوون، نه ئه كته ر بوون و نه ئه ندامى تيه كه ي ئيمه بوون..

.....

(لكل فرد أن يغادر أية بلاد بما في ذلك بلده كما يحق له العودة إليه)

لائحة حقوق الإنسان

ثم بهنده تهنها بؤ دهوله مهنده كانه" (هلممت ٢٠١٤، ٨٩٧-٩٠٠)

### الترجمة:

الآن أنتم وفصل آخر من المسرحية

الشخصية الأولى: يُقال أنه قال بأن هناك أنواعا من القادة

الشخصية الثانية: قال كم نوع..؟

الشخصية الأولى: أذكر كثيرا كثيرا

الشخصية الثانية: عدّد من هؤلاء

الشخصية الأولى: قائد الكتروني/ قائد قسري/ قائد كارتوني/ قائد حرب الأخوة/ قائد حرب النهب..... الخ

(تسدل الستار)

يصعد المخرج الى خشبة المسرح ويقول: الجمهور المحترم نعتذر منكم، الشخصان اللذان كانا على خشبة المسرح ليسوا ممثلين ولا ينتمون الى فرقنا ...

.....

(لكل فرد أن يغادر أية بلاد بما في ذلك بلده كما يحق له العودة إليه)

### لائحة حقوق الإنسان

هذه المادة تخص الأثرياء فقط.

لم نجد نص كهذا عند شاعر كردي غير لطيف هلمت الذي أبدع من خلال التجريب والفرادة، والنص موسوم بـ(ضد الأذن نحوه)، وهو طويل جدا شغل مساحة ٤٤ صفحة من أعماله الكاملة، وكتبه على نحو خطّي كالنثر العادي مع تشطير الحوارات وترك مساحات بيضاء. وقد أبدع هلمت حينما مزج بين المسرح الملحمي والمسرح التقليدي، فضلا عن تضمين النص نصوص مقتبسة مثل نظريات نقدية وأقوال فلسفية ومواد قانونية مثل: المادة رقم (١٣) من الإعلان العالمي لحقوق

الإنسان (لكل فرد أن يغادر أية بلاد بما في ذلك بلده كما يحق له العودة إليه) ووثائق أخرى ترقى بالنص الى أن يكون نصا تسجيليا، ويذكر في النص شخصيات تاريخية وأدبية كثيرة منها (يوجين يونسكو) الأديب المسرحي الروماني، وعلى ما يبدو ان الشاعر تأثر بأعماله التي توصف باللامعقول، كما قلنا النص طويل جدا واستخدم فيه هلمت تقنيات وآليات استمدها من الفنون الأخرى، على نحو لم يسبقه أحد من الشعراء في جماعته. وبهذا يكون هلمت في تجربته قد انصرف "للتجريب الجريء في معتركه الشعري، لتبيان فرادة مشروع الكتابي، وتكمن الجرأة في الإفادة القصوى من بنية السرد لتخليق الصورة الشعرية، في نصٍ لم يدعن للفائت علامياً ودلالياً" (ورد ٢٠١٣، ٤١)، ونجد هذا النص التسجيلي عند سركون أيضا، نورد هنا جزءا من نصه:

أسأل المومس المتخفية بالظلال في مدخل الفندق

تظّل الى الطفل الفرح بقنينة الحليب

في لوحة الإعلانات

ما يفوق المائة بليون همبرغر

بيع عند ماكдонаلدز حتى الآن !

مادونا تمارس الحب

مع الشيطان... اشترى الفيديو

نرى سركون يضمن قصيدته لوحتين إعلانيتين، ليستا موجودتين في الواقع؛ إنما هما لوحتان صاغهما لكي يدلنا على الدلالات المتخفية وراء نصه المرمز بهاتين اللوحتين، وقد أشار الى ذلك في بداية النص بقوله: (في هموم أخرى لك تلقاءها مهارة خاصة بك في استقراء العلامات) وكأنه يقول لنا هناك دلالات لهاتين اللوحتين الإعلانيتين، ويدخل هذا النص أيضا ضمن النص الشعري التسجيلي.

تأثر كثير من شعراء العالم بالسينما الى درجة أن يقول الشاعر (لوي أرغون): "وحدها السينما، التي تتكلم مباشرة إلى الناس، قادرة على أن تفرض هذه المنابع الجديدة من الإشراق الإنساني على البشرية المتمردة، على الإنسان الباحث عن قلبه" (الوافي ٢٠١٥، ٦٥). وقد وظف شعراؤنا تقنيات السينما في نصوصهم، ولاسيما البنية الدرامية التي "ما هي إلا تركيب خطي لحوادث ووقائع وأحداث متصلة، وانها تلك الحوادث، التي تقود طبعاً إلى النهاية، إلى حل خط القصة، ولا يهم إن كان خط القصة خطياً أو غير خطي، المهم أن البنية هي خيط، يبقى على القصة في مكانها مثل خيط يمسك بحبات اللؤلؤة" (سيد ٢٠١١، ٢٤٦) وإن كانت بنية السيناريو الدرامية هي الترتيب الخطي للأحداث المترابطة، فإن السيناريو هو قصة تروى بالصور والحوار والأوصاف على نحو منظم في بنية السياق الدرامي. (سيد ٢٠١١، ٢٤٦). تعني كلمة السيناريو "نص الفيلم المعالج بالكتابة الوصفية البصرية عن طريق المشاهد المتتابعة ووصف الخلفيات وطريقة العرض، أي خطة الفيلم بما في ذلك الحوار" (أبو شادي ١٩٩٦، ٢٢٦)، فهو التصميم المشهدي المنظم للقصة السينمائية، يكتب الأحداث بالظلال والألوان على الورق، ويهتم بدقائقتها في البناء الفيلمي، ويعدها لآلة التصوير التي يتحكم بها كل من مدير التصوير والمخرج لتنفيذ هذه المشاهد الموصوفة بخلفياتها ومواقع التصوير وحواراتها. أي ترجمة المكتوب الى مشاهد سينمائية. (عجور ٢٠١٠، ٢١٤)، وقد تفرّد بعض من شعرائنا، ومنهم فاضل العزاوي الذي وظف التقنيات السينمائية والسيناريو، يقول في (قصيدة سينمائية عن حلم):

"لقطة عامة: الكاميرة تتحرك على بحر متموج.

يدخل العصفور في الصورة. تظهر كتابة فوق الأمواج التي تصلنا ضجتها (الغواصة).

لقطة قريبة: بحر ليلي. الديناصور يدخل في غواصته.

لقطة نصف- قريبة: الغواصة تحت الماء.

لقطة عامة: ليل بحر غواصة.

صوت امرأة.

حقاً نحن نحتاج الى غواصات كثيرة." (العزاوي ١٩٨٠، ٢٣)

حاول العزاوي من خلال التجريب التخلص من السلف الشعري الذي يمثل سلطة أبوية، بل يتجاوز هذه السلطة من خلال ما يسميه (هارولد بلوم) الانحراف عن نص السلف، وتغيير مسار البلاغة القديمة، نحو فضاء شعري مغاير، ينطلق منه نصه، وحاول أيضا إضفاء صفة الإبداعية الحداثيّة على نصه ليقطع بذلك كل ما يمت صلة بماضي الشعر. فمهمّة الشاعر تتجلى في الغوص وفكّ أسرار الأشياء والموضوعات. وبالإمكان خلق نصوص تؤدي الى إثارة عواطف المتلقي، إلاّ أنها لن تكون شعرا، فالشعر هو ذلك الفضاء الذي يكتنز المعنى الروحي والوجودي للإنسان، لأنّ الشاعر لا يعانق إلاّ الجوهر في عصره. (يوسف ١٩٨١، ١٨)، فالتحول الحاصل من خلال التجريب وُلد تعبيراً مغايراً؛ تكون الكتابة بصدده غير خاضعة للقيم الثقافية للتراث، بل تبحث الاختلاف الذي يجسد جوهر القصيدة، مستدعية لزمن ثقافي متحرك لا تحكمها العلاقة بالتراث (أدونيس ١٩٨٣، ٣٠٩-٣١٥).

أدى التجريب دوراً مهماً في تعزيز مكانة قصيدة النثر في الأدب العربي، وما قام به العزاوي وزملائه من مزاجية بين الأنواع الأدبية والفنية أدت الى هدم الجدار الفاصل بين تلك الأنواع لحساب قصيدة النثر. مع أن الفردة للعزاوي في مزج التقنيات السينمائية بقصيدة النثر، إلاّ أننا نرى أن هناك آخرين وظّفوا السيناريو السينمائية والمونتاج في نصوصهم، ولكن ليس على نحو مباشر، إنما يمكن رصد ذلك من خلال التأمل في تلك النصوص وتفحصها، وها هو سركون بولص يصوّر لنا مشهداً سينمائياً يخرج به بنفسه، وكأنه حامل للكاميرة السينمائية يسرد لنا ما يظهر في عدسة الكاميرة:

"ظهرت البلدة من النافذة، في الغرب حيث تجع القمامة

على شكل جبل هناك مثلثات بيضاء وأخرى سوداء يظهر

أخيراً أنها طيور. وبعض الرجال المقوسين يبحثون في

أعماق الفضلات التي يتصاعد منها بخار برتقالات منسوخة.

يبدو أحدهم وفي نهاية ذراعه علبة فارغة إلاّ من سمكة

سردين واحدة متيبسة قليلاً. وجد أحدهم نظارة بزجاجية

واحدة وأخذ يجربها بوضعها على جسر أنفه، ثم نظر إلى

أعلى

بعين واحدة

مفتوحة في الإطار المفقود والأخرى مغطاة بزجاجة، فرأى  
العالم مفصولاً في وسطه بخط أفقي حاد يترجح كحافة بحر  
عدسية متألئة في جانب وفي الجانب الآخر ظلام شاحب  
تظهر على سطحه قامات طويلة منحنية تشق طريقها بين  
البيوت بصعوبة" (بولص ٢٠١١، ١٩٦)

استبدل سركون ملامح البناء الشعري، بعناصر التقنيات السينمائية. إنه يصور لنا (اللوكيشن)/ موقع التصوير بدقة متناهية، من خلال لقطات قريبة على نحو تظهر سمك السردين اليابس والنظارة التي وقعت إحدى زجاجتيه، ولقطات بعيدة أو مشاهد أرادها سركون (المخرج) أن تكون كخلفية للسينوغرافية العامة، إذ نراه يصور الأشخاص من بعيد من دون وصف وجوههم وملامحهم وقد صور لنا المشهد الرئيس من خلال الشخصية التي لبست النظارة ذات الزجاج الواحدة، والمشهد العام يشبه الأفلام القصيرة التي انتشرت مؤخرًا والتي لا تزيد عن عشر دقائق أو أكثر. ويصور لطيف هلمت مشهدا:

"به مندالى له شه مه نده ف ره كاندا له م فارگو نه وه بو نهوى دى  
رام ده كرد/ ئيستا ش له دلى نه م كچه وه بو دلى نهو كچ  
دهرؤم بو وينهى دليكم دهگه ريم/ له بيرم نه بوو پيتان  
بليم له سه ف ره كه دا هيچمان نه دوزييه وه/ نه ختى زهنگ نه بي" (هلمت ٢٠١٤، ٧٩٢-٧٩٣)  
الترجمة:

في طفولتي كنت أركض في القطار من عربة إلى أخرى/  
أما الآن اتنقل من قلب فتاة إلى قلب أخرى بحثًا عن أمي/ قد نسيت  
أخبركم أننا لم نعثر على شيء سوى قليلاً من الصدا

هذا جزء من نص طويل تتخلله سيناريوهات ومشاهد سينمائية رائعة. النص بمثابة فيلم طويل كثيرة المشاهد، يتعرض الى حياتنا من جميع نواحيه، يبدأ المقطع بتقنية الفلاش باك، فيصور طفولته التي كانت تقف على قمة الحرية، فيعود بنا الى حاضره الذي فقد فيه أمه التي تراه في

وجوه الفتيات التي يشبهنها في العواطف، وهذا دليل على نقص العاطفة التي يحسّ بها كل من فقد أمه، وفجأة كمخرج بارع يكسر خط السرد بالعودة الى الماضي القريب وهكذا.

#### ٤- الكولاج والرسم

الكولاج تقنية فنية تقوم على تجميع أشكال مختلفة لتكوين عمل فني جديد، أو تقنية تقوم على قص ولصق أشياء لا يربطها شيء، أما مزج فن الرسم بنص قصيدة النثر فقد أفاد شعراء جماعة كركوك من فن الرسم كثيرا في مرحلة التجريب، وكان منهم من بدأ بالرسم قبل الشعر، مثل سركون بولص وأنور الغساني، كتبوا نصوصا يرفقونها بصورة أو جزء منها، أو يكتبون نصوصهم على هيئة صور الأشياء، وربما أفادوا من فن (الهايغا) الياباني وهي لوحة مرسومة يُكتب عليها نص شعري من نوع الهايكو، وعادة ما يتم رسمها بواسطة شعراء الهايكو أنفسهم وبالفرشاة نفسها تُرسم وتُكتب، ونجد أن بعض من شعراء جماعة كركوك قد جربوا فن الكولاج سعيا منهم إلى كتابة تأريخ العالم القديم والجديد عبر مخيلة شعرية جامحة تمزج النص بالكولاج. وتتطلق فكرة الكولاج من مفهوم جمالي محض ليصل إلى بناء المعنى أو فكرة مجاورة للنص الشعري، وقد وجدوا هؤلاء الشعراء في الكولاج طريقة مغايرة لكتابة تجربتهم الشعرية المتصلة بتجربتهم الجمالية.

يعتمد فن الكولاج على لصق القصائد المختلفة، ارتبط باختراع الورق على يد الصينيين منذ نشأته الأولى، واستعماله من الخطاطين في اليابان من خلال كتابة نتاجاتهم الشعرية على قصاصات ورقية، أما في أوروبا؛ فقد ظهرت تقنية الكولاج في القرون الوسطى خلال القرن الثالث عشر للميلاد (محيي ٢٠٢٠). ولم يحض فن الكولاج بالاهتمام؛ إلا بفضل الفنان (بابلو بيكاسو) الإسباني، في بداية القرن العشرين للميلاد، كأسلوب من أساليب التكعيبية الجديدة، ويعدّ أول من استخدم تقنية الكولاج في الرسومات الزيتية، إذ كان لها تأثير جذري كنوع من الفن التجريدي. اشتقّ مفهوم الكولاج من اللفظ الفرنسي (Collar) التي تعني اللصق، أما فنانو السيريالية فقد استخدموا القصائد أو الكولاج على نحو أكثر توسعاً من خلال طريقة سريالية تتمثل بشكل قصائد صُنعت بواسطة قص الصورة الأصلية إلى مربعات صغيرة ثم جمعها بطريقة آلية/ (أوتوماتيكية) أو عشوائية. (كورك ١٩٨٩، ٩٤)

وعلى غرار محاولات أبولونير حاول شعراء قصيدة النثر توظيف فن الكولاج بإصاق صور أو رسومات معينة الى قصائدهم، ومن جماعة كركوك نذكر كل من فاضل العزاوي وسركون بولص وصلاح فائق الذي اشتهر بكولاجاته، حتى أن الناقد عبدالكريم كاظم ألف كتابا تشكليا نقديا عن

كولاجاته بعنوان (تلك أيضا، رعشة سكين) أصدرته دار المخطوطات في هولندا عام ٢٠١٤، يتضمن مجموعة من كولاجاته مقرونة بقصائده، مع دراسة معمقة للناقد توضح فيها تجربة فائق الفنية والمليئة بالاستشهادات من التجارب العالمية التي تغني النظر في البعد الجمالي والفني لتجربته الكولاجية والشعرية.

استخدم صلاح الكولاج في كثير من مجموعاته الشعرية مثل (مقاطعات وأحلام ودببة في مآتم ورحيل وومضات وتلك البلاد)، وقد نجح صلاح في مرحلته التجريبية في استعمال فن الكولاج بوصفه فنا له سحر خاص "لما تقوم به النصوص باستدعائه لبناء مقطع شعري ذي محمول ثنائي تحيل طبقته الأولى الى نوع من التعريب النصي الذي يحدثه فعل الكولاج لما ينطوي عليه من نية قصدية معلنة وتحيل طبقته الثانية الى ما تحيل اليه نصيا" (شغيدل ٢٠٠٧، ٤٥)، يقول صلاح من جماعة كركوك:

"في صبيرا

وبعد المجزرة

رأيت طفلا يعزف بيانو

خلفه طفل آخر

يوجه عينه نحو طائرة

بعد دقائق

بعد ساعات

بعد أيام

طفلان على الأرض

دمهما يهرب الى التلال" (فائق ٢٠١٤ ب، ٢٢)



حاول صلاح في تجربته لفن الكولاج من إقناع المتلقي أن النص المكتوب لا يكتمل من دون اللوحة الكولاجية، بل يبدو كنص مفقود جزئه، فالنص المكتوب مع الكولاج فيهما تعددية الدلالة وطبقات تأويلية بفعل الإشارات والأيقونات السيميائية، وصف صلاح الموت الذي يجلبه طائرات العدو لأطفال فلسطين، وقد تشكّل كولاجه أيضا من رجل فلسطيني على وشك الرحيل ونوعا من الطائرات العجيبة وفي أسفل يمين الكولاج عائلة منكوبة، أما على أرضية الكولاج فهناك من الحيوانات التي تهرب من ويلات الحرب خوفا، وضع صلاح فعل الهروب في النص المكتوب والكولاج أيضا وكذلك الطائرة، في حين ساعد النص المكتوب على إكمال صورة الكولاج لأن النص يتحدث عن مشهد طفلين راحا ضحية الحرب وليسا موجودين في الكولاج. وقد انشغل صلاح مع فاضل وسركون بهذا الفن، وبرع هو فيه وأصبح له بصمته الخاصة على نحو صار من أبرز أبعاد تجربته الفنية، ليس من أجل المتعة البصرية حسب، بل مزوجة إبداعية من خلال العلاقة التواشجية بين عمل فني وآخر شعري منبثقة من النظرة السريالية للواقع الذي يراه صلاح، وقد برع في مونتاج النص الذي يشبه توالي اللقطات السريعة المنتقاة للزمن لتكتمل المشهد على المزوجة بين الشعر وفن الرسم، فقد برز سركون بولص في هذا المضمار كونه كان مولعا بالرسم قبل أن يطرق باب الشعر، وتزخر أعماله الكاملة بنماذج فريدة يجعلنا ننصبه على قمة هذا الاتجاه، يقول في قصيدة (دليل الى مدينة محاصرة):

"ب - العين التي تشارك في الأحداث وهي معلقة ضمن

قناع علقته يد معينة على مسافة معينة من الأرض

لمجرد الإطمئنان.

٢- إن عملية الجمع بين اليد والعين في خط منحني واحد

يميل على القاعدة ويساعد على توجيه حركتها الكلية،



نحو

أيما هدف

.....

وتمضي مندفعة الى خارج الأسوار كرسول يخرج من

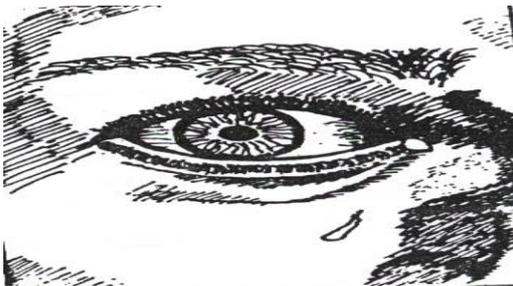
مدينة محاصرة ذاهبا الى نقطة ثابتة ترشده اليها الرصاصات

المنطلقة من حوله والموجهة إليه بالذات" (بولص ٢٠١١، ١٨٦-١٨٧)

وله مثل هذا التجريب في نصه الموجز المعنون (قصيدة في كل لحظة):

" ( )"

في كل لحظة



يتردني الله من حديقة" (بولص ٢٠١١، ٦٧)

قلنا أن سركون كان ملما بالرسم، فذلك قام بنفسه بتخطيط هذه الرسومات ضمن نصوصه فالنصين اللذين نوهنا بهما يعبران عن شعريتهما ودلالاتهما عبر خصائص مشتركة للغة الشعر (المكتوب) ولغة الرسم (المرسوم)، فكليهما يستخدمان رموزا إيحائية تهز الوجدان انسيابية وتمليها بالمشاعر على نحو نلمس الإمتزاج والترايط التام بين الرؤى في الشعر والرسم -مع أن هناك اختلافا بين اللغة التعبيرية للرسم والشعر- ليخرج لنا صورة ذهنية ترتقي بالذائقة الجمالية الناجمة عن اشراك حواس متعددة كالأذن والعين. إذ نراه شقّر نصه من المكتوب والمرسوم تماما ((الطرد/ الله/ حديقة/ الزمان/ والقوسان الفارغان في بداية النص/ هيئة العين ونظرتها الغريبة)) وهي علامات لغوية في النص المكتوب وقصه التشكيلي بوصفه أيقونة سيميائية، النظر إلى العين المرسومة توحى للقارئ ما أراه النص إيصاله. وهي ترمز أيضا إلى العناية الإلهية التي ترى كل شيء وهي تراقب البشرية، وترمز البياض والسواد إلى الليل والنهار لمناسبة ((كل لحظة)) والحديقة فارغة تحمل دلالة الطرد.

وحتى قبل أن يمتزج الرسم بالشعر فإن العلاقة بينهما كانت قائمة وليست حديثة، فالشعر رسم ناطق والرسم شعر صامت والقصيدة الحديثة بدورها هي أكثر من قاربت بين الفنين الشعري والتشكيلي ( الرسم )، ما دفع كل طرف لاستعمال ادوات الاخر وهو ما استثمرته الشعرية المعاصرة ولاسيما قصيدة النثر. وبوساطة تأويل الصور الشعرية ودورها في تشخص المعنى وتجسميه لرفد الدلالة واستثمارها لتجسيد القصيدة ما يسهل مهمة المتلقي في تأويل النص، بعدها مخرجات لمشاعر وإحساس واحدة مشتركة في الرؤيا والقضية والتطلع.(فيصل ٢٠٢١، ٣٢٠). نستطيع القول: إن الشاعر سركون بولص تفرّد في مزج الرسم والتخطيطات بالقصيدة الحديثة، وتفرّد أيضا صلاح فائق بفن الكولاج مع أن زملاءه أيضا كانت لهم محاولات، ولكن صلاح برع فيه وأصبح يعرف به بين المتلقين والنقاد.

### المبحث الثاني: التشكيل البصري للنص وتشظيته

يعتمد هذا الاتجاه من التجريب على التشكيل البصري للنص، بوساطة استثمار الطاقات الكتابية والطباعية وما يمكنها توليدها من تشكيلات على سطح الورقة من علامات ترقيم وتفتيح الحروف وتغميقها وترتيب الكلمات والجمل على هيئة أشكال أو مجسمات معروفة واستعمال الرموز غير اللغوية والسواد والبياض ونقاط الحذف والخ، فتضفي نوعا من الإيقاع البصري الناتج عن الفضاء

النصي للقصيدة، وقد ظهرت استعمال هذه التقنية مع تطور الطباعة ودخول الحاسوب الى حياة الإنسان.

أما تشظية النص فتكون من خلال تقسيمها الى مقاطع متتالية إما متسلسلة بوساطة حروف أو أرقام أو إشارات أو معنونة، ويدخل على ذلك تقطيع الكلمات وهي الطريقة نفسها التي كتب بها أونيس وأنسي الحاج اللذان سلكا طريق الفرنسيين في ذلك.

وقد ادى النزوع إلى التشكيل البصري واستبدال الايقاعات العروضية بالإيقاعات البصرية إلى انفتاح الآداب والفنون وتشظيتها بحيث أن العمل الفني المثمر حقا هو ذلك الذي يحتاج تفسيره إلى مئة عمل من جنس أدبي آخر (مكاوي ١٩٨٧، ١٠)، ولم تعد العلامة اللغوية في الشعرية الجديدة قائمة بالدلالة لوحدها، بل أخذت حجمها يتضاءل مع توسع طرائق الشعر، ودخول البياض والتشكيلات البصرية الأخرى، إلى دائرة المعنى، "إذ لم تعد العلامة اللغوية كافية، لكشف علاقات الذات وتوتراتها وحيرتها فأصبحت مسكونة بالتجريب... اندفعت نحو الكتابة مخلفة الشفاهية لذلك اتجهت إلى الجماليات التي تدرك بصريا". (عبدالناصر ٢٠١٢، ٣٢٩)

وقد برع شعراء جماعتي كركوك وكفري في هذا الاتجاه، وكان لكل منهم بصمة مختلفة، من ذلك قول لطيف هلمت في نصه المعنون ((قبلات الطيور المنقرضة)) الذي قسّمه على ستة أجزاء معنونة:

"١- الأعوام نهر المرايا

تهجر فيه سمكة

ربما هي روجي

+ + +

المستقبل سيف مسموم

يقفز عليه طفل حافي القدمين

ربما هو طفولتي

.....

٦- أنا رسام

أجهل فن الخياطة

ولذلك كلما رسمتك

ارسمك عارية...."(هلمت ٢٠٢٠، ٣٤٨)

في النص رموز كثيرة تحمل دلالات ووظائف، إذ مثل هلمت في المقاطع للروح وطفولته وعنوان النص دلالة على تلاشي لذة القبلات بعد الموت أو الإنقراض، فالأعوام التي تمرّ في خط الزمن هي عند هلمت نهر المرايا التي تهجره سمكة، وهذا دلالة على تمسكه بالحياة فلا سمكة في تريد هجر النهر أبداً، وقد مثل لطفولته بالذي يقفز على السيف المسموم التي يقتل جرحه، وهذه دلالة واضحة على ما عاناه شاعرنا في طفولته، ودلالة المستقبل في الصورة هي براءة الإنسان الذي يغيره قسوة الحياة، أما المقطع الأخير فهو يرسم لنا من خلال نصه صورة عارية لفتاة هي في الواقع ليست عارية إنما يتخيل ذلك لإشباع رغبته الجنسية في لوحة إيروسية. بدأ هلمت وزملاؤه في الجماعة بكتابة بعض نصوصهم على هذه الشاكلة، إذ لم تحض هندسة الشعر الكردي بها قبل ذلك، وفي مقطع من قصيدة طويلة مقسّمة على مقاطع صغيرة، كتب هلمت:

"گوئی بگرن.. منالان بی دهنگ بن) (بی دهنگی)

بۆ ئەوهی بلیسهی نه خووشی

گه لای ته مهنتان

نه کات به سووتوو

ره چاوی ئەم خالانه بن!

- له چایخانه وچیشتهخانه کانی سهر ریگا کاندای توخنی خواردن و

خواردنه وه مه که ون

٢- ..... هتد

٣- ..... هتد"(ههلمهت ٢٠١٤، ٦٧٤)

(انصتوا... أيها الأطفال، أسكتوا) (السكوت)

لكي لا يحرق لهيب السقم

أوراق عمركم

يرجى إتباعكم هذه النقاط!

- في مقاهي ومطاعم الطريق لا تقتربوا من المأكولات والمشروبات

٢- .....إلخ

٣- .....إلخ

هذان أنموذجان من نماذج إتجاه مبدأ التشكيل البصري وتشظية النص نراه في الأنموذج الأول قسّم قصيدته على مقاطع صغيرة تشبه الهايكو الياباني التي تكتب بثلاثة أسطر، والتانكا الياباني التي تكتب بخمسة أسطر. أما في الأنموذج الثاني الذي استخدم الأقواس وعلامات الترقيم والفراغات، فخلق لطيف من خلاله إيقاعا بصريا جميلا، وترك في نهايته ذلك الفراغ للقارئ لكي يملأه القارئ حسب ذوقه. فالبياض هنا ليس فراغا عفويا كما عهدناه في القصيدة القديمة، وإنما هو عنصر مهم من عناصر التشكيل البصري في قصيدة النثر لإنتاج دلالات جديدة لأن البياض هنا يعامل معاملة أي رمز لغوي ذات دلالة من المتلقي، (ذباح ٢٠٢٠، ٣٦٥)، وهناك نصوص لفرهاد شاكلي تظهر على وجه الورقة مساحات بيضاء ونصوص كثيرة أخرى ذات التقسيم المقطعي المرّم، مثل قصيدة (الأرض تذهب وتعود بعشكك):

٥"

لهم شارهدا

ئهستيره به ناوى تو هه لدين

زهوى به عيشقى تووه دهروات وديتهوه...

٦

ديت له چؤلّه وانىي ئهه تاريكستانه دا، دهبيتته دهنگ و

دهبیته تیشک... دهبیته برووسککیهک

ئهلفوبیی رووناکی

بهسهه ئهه دیوارانهه دهپرژینی" (شاکهلی ٢٠٠٩، ٣٠٩)

الترجمة:

٥

في هذه المدينة

باسمك تسطع النجوم

تذهب الأرض وتعود بعشقتك...

٦

تأتين في فضاء هذا الديجور، تستحيلين صوتا

و شعاعا... تستحيلين ومضة

تنتثرين أبجديات الضياء

على هذه الجدران

إن تشكّل كلمات النص على هذا النحو هو تحوّل في معمارية القصيدة الكردية، إذ لم تكن النصوص قبل الحداثة الثانية على يد هؤلاء، تبنى على هذه التقسيمات ولم تكن هناك مساحات بيضاء أو فراغات منقّطة، كما نراها في هذين المقطعين من نص شاكلي. تترك الفراغات المنقوطة دلالات ضمنية عند قراءة النص، ويجعل القارئ يتوقف عندها، الفراف في نهاية السطر الأخير من المقطع الأول دلالة على ذهاب الأرض وإيابها بأشياء كثيرة غير العشق ترتبط بالمعشوق، أما في المقطع الثاني فتستحيل المعشوق أشياء غير الصوت والشعاع والومضة، أي: إن هناك أشياء لم يذكرها الشاعر وترك ذلك للمتلقى ولكنه ترك له ما يدلّه عليها. وقد اشتهر فاضل العزاوي بهذه التقنية، وأشهر نص له هو قوله:

"ثورة عالمية في المدن والأرياف لتأسيس شركة المجتمع الحر (ذ.م.م)

نعلن أننا نعمل من أجل:

١-

٢-

٣-

٤-

إملاءوا البياض بما يروق لكم من الأهداف فنحن نثق بكم" (العزاوي ١٩٧٦، ٦٦)

هنا يعمد العزاوي الى إشراك القارئ في كتابة النص أو إعادة كتابته، من خلال ملء الفراغات العينية التي تركها النص وكذلك الفراغات الدلالية المتمثلة بالفجوة/ مسافة التوتر الذي يؤكد كمال أبو ديب (١٩٧٩، ٢١) بأنها فاعل أساسي في التجربة الإنسانية ككل ويحددها بأنها الفضاء الذي ينشأ من اقحام مكونات للوجود أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكوبسون نظام الشيفرة/(الكود) في سياق تقوم فيه بينهما علاقات ذات بعدين، أولهما: علاقات طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات ومنظمة في بنية لغوية، والآخر: علاقة اللاتجانس واللاطبيعية، بمعنى أنها علاقات غير متجانسة ولكنها تطرح على نحو متجانس في السياق الذي يُقدّم كما فعل العزاوي في نصه هذا، إذ استخدم رموز غير لغوية مثل علامات الترقيم والحروف المختصرة وفراغات فترك الفجوة/ مسافة التوتر لدى المتلقي مع أن تلك المكونات لا يدل بعضها على شيء يذكر، ولكن قدرة الشاعر هي التي خلقت ذلك الفضاء اللغوي.

إن الفجوة تتشكل لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها حسب، بل من مكونات التصورية أيضا، أي لا من الكلمات حسب، بل من الأشياء أيضا. فكل نص إبداعي خلفية فكرية ينطلق منها المبدع، ويظهر أثرها في هذا النص. وعلى سبيل المثال لا الحصر؛ السواد والبياض يشكّلان نصا موازيا داخل هذا النص، نص حاضر في الكتابة ونص غائب في البياض، ومن خلال هذا الفضاء البصري المتشكّل من البياض والسواد في القصيدة تتحدد كفاءة المتلقي في تلقي دلالة النص الموزع بين الكلام المتمثل بالسواد والصمت المتمثل بالبياض.(بنيس ١٩٩٠، ١٢٧).

وللعزوي نصوص يقوم فيها بتشظية الكلمات وتناثرها على نحو غريب كما في قصيدة (الريح،  
الريح، الريح):

"بين العا

لم والكما

ت:

هجرة أسما

ك

و قصائد ما

ء

و صلاة

الكلمات سيو

ل

فلنو

قفها

ولنبداً فصلاً آ

خر عن جيل آ

خر، يولد من سهل رما

د، من ربوة تقا

ح مهـ

جو

رة

يا أصوات الجيل العاثر

يا مكتشف العري بقلب التائر

إسرع إسرع بي عبر الغابات المدعورة

واجعل من قدرني أسطورة

احرقني ثم احرقني

فوق روابي عامورة

واحفر فوق جبيني شارة

اسدل وانس، اسدل فوق البحر ستارة

فأنا

أكره أن أسقط في معركة التاريخ الأولى

ها إن الإنسا

ن

يحمل معناه يموت كأبي مسيح

الريح الريح

لن تفرغ اشر عتي بعد اليوم فأني، إنني اخبركم

إن نفـ

سي الريـ

ح، الريـ

حـ

الر

يح" (الغزوي ٢٠٠٣، ٢٤-٢٥)

أحيانا يعمد الغزوي الى تشظية الكلمات وبعثرتها ونشرها كنشر الفلاح للبذور في حقله، ولم يكن استعماله هذه التقنية عبثا، إنما كان دائما هناك مناسبة أو عامل موضوعي بين تلك الهندسة المعقدة ومضمون القصيدة، مثل ما نراه في قصيدة ((الأسلاك الشائكة ))، فإن التشكيل البصري للنص يتناسب تماما مع محمولاته، وفي هذه القصيدة أيضا التي تحمل عنوان ((الريح الريح الريح)) نلمس إحياءات كثيرة تبدأ من العنوان المكرر، وكأنه تحت ذلك التأثر الذي أسماه بلوم بقلق التأثر، يريد أن يوصل رسالته المشفرة الى من حوله بأنه في مواجهة صعبة في ساحة المعركة التي تمثل أحد طرفيها الحداثة والتمرد على القديم، مشيرا الى الجيل الجديد الذي أسماهم (الجيل العاشر) ويشبه نفسه بالريح الذي تحرك كل ساكن، وتبعثر الأشياء، وحالة الانهيار والتشتت والقلق النفسي عند الشاعر ومجايليه في وسط مجريات أحداث لم يحبذوها، فكان الأجدر أن يشق طريقه كالريح الذي لا يوقفها شيء.

ما لاحظناه أن القصيدة كتبت في سنة ١٩٦٥ ونشرت ضمن مجموعة (صاعدا حتى الينبوع)، المنشور من دار المدى سنة ٢٠٠٣، في حين القصيدة نفسها في الأعمال الكاملة المنشور من دار الجمل سنة ٢٠٠٧ تقع في صفحة ٥٧ ولكنها لا تشبه القصيدة الأصلية، على نحو لم تبق على هندستها القديمة، ربما ظن المصمم أنها أخطاء مطبعية فرجع كل كلمة مشطوبة أو مبعثرة حروفها الى مكانها. ومن شعراء جماعة كركوك ممن استخدموا هذه التقنية سركون بولص، فيقول:

"عد إلى حيث كنت

من حيث أتى

ت

أيُّها الأح

مقُّ عُد!

ولكن يبدو أن العودة مستحيلة" (بولص ٢٠٠٣، ١٠٧)

عمد سركون إلى تشظية النص بكلماته وحروفه، وكأنه يصور قسوة الإغتراب الذي وقع فيه والتشتت الذي تعرض له أبناء بلده، مع أنه يؤكد أن العودة مستحيلة بعد أن تلاشت معالم مدينته (كركوك) واستوطن الأعراب موطنه، ولم يبق فيها إلا ذكريات بعضها أليمة وبعضها الآخر جالبة للشغف، وهذا خطاب للمتلقي لأنه يفصل ضمير الفاعل التاء عن الفعل (أتى) ليشمل المعنى أنا وأنت والجميع. وللاب يوسف سعيد نصوص إتمدت في تشكيلها على التشظي أو تناثر الكلمات، ففي قصيدة (إيماءات) التي تتألف من خمسة عشر مقطعاً مرقماً، عمد إلى تقنية السواد والبياض ورسم أشكال هندسية، أغلبها يشبه الخط المائل إلى اليسار، أو الخط المتموج، مثل:

-٣-

تسافر السنة في مركبات

محمولة،

على طوفان

حفلة

المطر.

هل تلك الدهشة تدخل أوزان الأذن الواحدة؟

رثاء معاصر

للنماذج

القديمة

تصفق لخريف الماء يصدح ((ذاتياً))

داخل أيقونة

المعابد.(سعيد ٢٠١٢، ٧٤)

النص كما يقال اسم على مسمى، من خلال إيماءاته الخمسة عشر يقودنا الأب يوسف مروراً بمتاهاته الخمسة عشر إلى دلالات إضافية، تمثلها ثنائية السواد والبياض، ظنا منه أن الكلمات لوحدها ربما لا تعبر عن كل ما يريد إيصاله إلى المتلقي، لذا عمد إلى الإيحاء أكثر من التصريح، لأن السواد المتمثل بالكلمات المكتوبة لا يمكنه توصيل مكونات النص إلى المرسل، فجعل من تلك البياضات أداة لتكملة الصورة الكلية، فالنص إن رتّبناه ترتيباً عادياً سيختلف إيقاعه البصري، وكذلك سيختلف خطابه، ومن المرجح أن الشاعر بنى معمارية قصيدته على هندسة المعابد. غالباً ما يرسم صورته الشعرية بغرابة فالسنة تسافر في مركبات محمولة على طوفان. وقد أبدع شاعرنا لطيف هلمت في التشكيل البصري وتشظية النص في المقطع الأول من قصيدة (أناشيده السرية):

"١- { موغناتيس / پرد }

راسپوتين - شهريار - عهبا -

راسپوتين - شهريار - عهبا - راسپوتين - عهبا -

شهريار

شهريار - راسپوتين - عهبا

ر ... ع ... ش - ش - ش ... ع ... ر

ع... ر... ش - ش - ش ... ع ... ر

ش... ر... ع - شرع

ع... ر ... ش - عرش

ش ... ع ... ر - شعر

بهم شيويه له جادوى راسپوتين و

له ستهمگهري شهريار و

له رهشايى عهبا

شهرع و عهرش و شيعر ... درووستدهكهين" (ههلمهت ٢٠١٤، ٩٠٨)

الترجمة:

(مغناطيس/ جسر)

راسبوتين - شهريار - عباءة-

راسبوتين - شهريار - عباءة-

راسبوتين - عباءة-

شهريار

شهريار - راسبوتين - عباءة-

ر ... ع ... ش - ش ... ع ... ر

ع ... ر ... ش - ش ... ع ... ر

ش ... ر ... ع - شرع

ع ... ر ... ش - عرش

ش ... ع ... ر - شعر

على هذا النحو من سحر راسبوتين و

ظلم شهريار و

وسواد العباءة

نصنع الشرع والعرش والشعر...

استخدم هلمت في نصه مجموعة من علامات الترقيم مثل النقاط المتتالية (...) وعلامات التنصيص، والعارضة (-) التي تأخذ وظيفة إبرازية، والخط المائل (/)، وقد يكون حذف هذه العلامات سببا في تقليل النغمة الموسيقية، والإفصاح عن الصورة الحقيقية لجو النص فقد يضعها

الشاعر أو قد يضعها المتلقي، لأن انعدامها يمنح المتلقي تعدد القراءات، أما وجودها يؤدي إلى توجيه المتلقي في أثناء القراءة، مما يؤدي إلى إنتاج المعنى والإيقاع بوصفها دالة، فضلا عن الجمالية الزائدة التي يزيدها على النص (تيرماسين ٢٠٠٧، ١٠٥). وهناك تشظية لحروف الكلمات (عرش/ شعر/ عرش) التي تتشارك في حروفها الثلاثة (الشين والعين والراء) والتي تفصلها ثلاث نقاط متتالية، ثم إلصاقها من الشاعر، ربما يرمز ذلك إلى إبراز مدى قدرة الشاعر على خلق الدوال من حروف لا معنى لها في ذاتها، إنما يأتي الشاعر فيبعث فيها روح الدلالة، من خلال تقنيات فنية تجبر المتلقي على رؤية الأشياء الاعتيادية على نحو غير غريب، من أجل رفع عملية إدراك العادي. وللشاعر كنعان مدحت أيضا نصوص تدخل ضمن التشكيل البصري وتشظية النص:

" — ئابى .....؟

— ئابى .....؟

منيش، ئا ... بى ...

چاو له ريگاي نامهى لهيل و..

دايك وبابى ..

ئابى،

ئا.. بى ..

ئا ..

ئا ..

ئا ..

ئا .." (مه دحت ١٩٨٧، ٤٢)

الترجمة:

- آبي (أخي).....؟

- آبي (أخي).....؟

وأنا، آ ... بي...

في انتظار رسالة ليلى و ..

أمها وأبيها ..

آبي،

آ .. بي ..

آ ..

آ ..

آ ..

آ ..

هذه نهاية نص للشاعر وهو في الغربية في تركيا سنة ١٩٧٥، يدعو موظف البريد (آبي / أخي) عساه يكون حاملا لرسالة من المحبوبة أو ذويه، هنا تظهر براعة كنعان حينما رسم لنا من خلال هندسة النص وتشكيلاته البصرية وتشظية الكلمات والحروف، وترك الفراغات، إذ يصور لنا من خلال تكرار كلمة (آبي) أجواء بداية الصورة التي يبدو الأمل والعاطفة المفرطة تسيطر عليها، ثم تنتهي الصورة بخيبة أمل، من خلال التكرار أيضا الذي إنتهى الى الصمت والسكوت بالتدرج من خلال التأتا أو التلعثم الذي صور له لنا برسم حرفين (أ+ ا) من كلمة (آبي) أفقياً على خط مائل الى اليسار، يبتعد كل سطر من حافة البداية ضعف السطر الذي سبقه، مردفا بنقطتين، فدلالة النقاط تختلف بحسب عدد تواليها، إذ تختلف دلالة ثلاث نقاط متوالية عن دلالة نقطتين، فثلاث نقاط تدل على الوقف الطويل على عكس قرب نهاية الحديث في نمط نقطتين. وهذا تشكيل بصري تصوّر سرعة إزدياد المسافة بين الشاعر وساعي البريد الذي مرّ دون أن يعطيه رسالته المؤمل وصولها.

وقد عمد مؤيد الراوي في ديوان (نزهة في غواصة) الذي مُنِع من النشر الى تشظية النص ورسم مجسمات من خلال كلمات النص، كما قي قصيدة أشخاص في فيزياء الجسد:

تعوّدتُ أن أمشي في قاع مؤطر

رغم الصحوة أخابر رأسي بالتلفون

إنهم رفاق نفس المدن

يكررون أنفسهم في الكيس

يكررون أنفسهم في عمر السمك

سمك

في

ما سر ما

إن الماء إن

تمر تمر

الحدود

يكرر

نفسه

السمك.

فالتشكيل البصري بهذه الهندسة ينشئ خطابات أخرى تتجاوز مع الخطاب الأساس، فالنص بشكله هذا يكون بنية دائرية تدخلها ولكن يصعب الخروج منها (الضبع ٢٠١٥، ٢١١)، بوصفها تشبه متاهة لا بد من دراية بجغرافيتها أو هندستها للخروج من أحد مخارجها، وعلى ما يبدو أن شكل المجسم كأس ماء ذي مقبض تحتي ومملوء بالماء. هناك مناسبة بين شكل الكأس و جملة (تعوّدتُ أن أمشي في قاع مؤطر) وبين (السمك/ الماء/ السر/ يكرر). للراوي وزملائه \_ مثل العزاوي وبولص وصلاح والأب يوسف\_ كثير من هذه التشكيلات البصرية. كما انفرد كل من

لطيف هلمت وكنعان مدحت من جماعة كفري في هذا الاتجاه. ولصلاح فائق تجربة جميلة وفريدة في مبدأ تشظية النص ورسم تخطيطات هندسية مرفقة مع نص القصيدة:



"متجول ذو سترة طويلة"

(من جلد الذئاب؟) (فائق ٢٠١٤، ١٠١)

التشكيل البصري للنص المتمثل بنص وجيز مع شكل هندسي (معين) في مركزها نقطة سوداء، وتكرار كلمتي (يظهر يختفي)، تبدو كنوع من الطلاس أراد الشاعر من خلاله توصيل رسالة مشفرة الى المتلقي، تجبره على التأمل والوقوف عندها، والعلاقة بين النص العادي والرسم التخطيطي علاقة تناسب، إذ إقتضى وضع هذا الرسم مع ما يتوصل اليه العقل في بحثه عن أثر (متجول ذو السترة الطويلة) الذي يظهر ويختفي وكأنه شبح.

### المبحث الثالث: التجريب اللفظي

إحدى التقنيات التي اعتمدها بعض من شعراء الجماعتين في تجربتهم الإبداعية، توظيف ألفاظ ومفردات تستخدم لأول مرة في الشعر العربي- عدا الألفاظ العامية التي استخدمها الرواد- مثل: المفردات العلمية والكلمات الأجنبية وعنوانات الماركات العالمية وحتى كلمات غريبة عن لغة النص الشعري، مثل السب والشتم والتهكم. ويعد هذا اصراراً منهم على إيجاد لغة جديدة قادرة على إيصال سحر القصيدة الجديدة، وإرسال رسالة مفادها: أن اللغة الموروثة ليست مقدسة إلى درجة تحريم الخروج عنها، وقد لمسنا من خلال البحث أنه فضلاً عن اختلاف لغة كل جماعة من الجماعتين واسلوبها، فإن لكل شاعر من شعراء الجماعتين لغة خاصة به لا تشبه ما عند غيره- وعلى نحو خاص شعراء جماعة كركوك المنتمين إلى أقوام وأعراف وديانات مختلفة- ونرى أن ذلك يعود الى إختلاف لغة الأم والثقافة الإجتماعية اللتين كانتا عاملين أساسيين في نشأة كل واحد منهم. فنزع كل منهم إلى مغامرته اللغوية معتمداً على ما يحمله من ثقافة لغوية ومرجعيات لغوية وتاريخية خلال نشأته الثقافية والفكرية.

فالخروج عن اللغة المعيارية، وتفجير الإمكانيات الكامنة فيها، ركيزة من ركائز الشعر الأساس، فلا تكون اللغة شعرية إلا بإختراق النظام اللغوي السائد، بل الشعر هدم، وتمزيق توليدي لإجل بناء

جديد، وهذه أهمية من دعامة النص الشعري الحديث. (اليوسفي ١٩٨٥، ٢٤)، وقد حملت اللغة الشعرية عبء التعبير عن التفكير الحدائثي، لأن هذا التفكير لم يتحقق إلا عبرها بتشكيلاتها، فحين عجز الحدائثيون عن تغيير الواقع، لجؤوا إلى اللغة فأعملوا فيها هدمًا وإعادة بناء؛ على نحو أفقدها تماسك قواعدها وعلاقاتها التي تنتج دلالاتها، وقد وُحِدوا بين اللغة والعالم الذي تعبّر عنه فأصبح أي تغيير نسفاً للنظم اللغوية (تاويريت ٢٠٠٩، ٨٢)

وقد رصدنا في نصوص شعرائنا من اللغة المحكية، والمفردات الأجنبية، والمفردات والمصطلحات العلمية والفنية فضلاً عن ألفاظ وعبارات السخرية والتهكم؛ لنتناولها بوصفها أدوات تجريبية استخدموها ضمن التجريب اللفظي:

### ١- اللغة المحكية:

استجابت الشعرية العربية والكردية لدعوات إليوت فيما يخص اللغة اليومية المحكية في الشعر وكذلك التضمين والمعادل الموضوعي، على أن الشعر "يجب ألا يبتعد ابتعاداً كبيراً عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها" (الخال ١٩٧٨، ٥٥) شرط أن لا يكون استعماله للغة المحكية يقتصر على "المحاكاة الحرفية لطريقته هو في الكلام العادي، وطريقة أسرته وأصدقائه وحيّه الخاص، لكن ما يجده في هذه البيئة هو المادة الغفل التي يجب أن يصنع منها شعره" (النويهي ١٩٧١، ٢٢). ويرى يوسف الخال (١٩٧٨، ٥٥) أن لغة الكلام ينبغي أن تحمل لشعرنا الأمل في إنقاذه من العقم؛ لذا يجب تطويرها لتضيء الدرب، يقول: "إن الشعر الجديد لا يدخل على لغتنا العربية شيئاً ينافي طبيعتها، وأنه استكشاف لمقدرات في اللغة لم تستغل، وعودة بالشعر إلى سير حيويته، وهو الاقتراب من لغة الكلام التي ينطق بها أبناء الأمة"، من النماذج التي تتضمن اللغة اليومية أو المحكية قصيدة ((الاسم)) لسركون بولص:

"حيث يشعر الشاعر المسكين بأهمية ضئيلة

لكنها مناسبة، ٩٩% منها هواء و ١% للتشجيع المجاني" (بولص ٢٠١١، ٣٦)

يتضمن النص نسبتين مئويتين هما (١%) و (٩٩%)، وهي من المفردات الرقمية الرياضية والعلمية المجردة، وعادة ما يستخدم في الكلام العادي لتقدير أمور لا يمكن حصرها بالأرقام والأعداد الصحيحة. أراد فيها الشاعر التعبير عن الفارق الكبير في الإهتمام بالشعراء وغيرهم،

فأعطى أقل نسبة والمتمثلة بالتشجيع المجاني أما التسعة والتسعون الباقية فهي (لا شيء) المرمز لها بالهواء. وله أيضا:

### "تطورات يومية"

بدأت أقول في التلفون للأصوات التي تحدثني أثناء الليل أحيانا من

.....

### "حدث في طنجة"

في إحدى حانات طنجة

قال البارمان أن له كلبا لا يكذب" (بولص ٢٠١١، ٢٨٣)

في هذا النص يذكر كلمتي (تلفون/ الهاتف) و(بارمان/ عامل الحانة)، وهي كلمات دخيلة دخلت مؤخرا اللغة العربية الدارجة، ويقول صلاح:

الليلة الماضية في مخبأ طائرة اختفيت

طردي عند الشفق رجل مجهول

حملني زمبيلا مملوء

بأقفال بلا مفاتيح" (فائق ٢٠١٤، ٦١)

وفي قصيدة (ثلاث قصائد الى جلال زكبادي) يقول:

"تعلمت قيادة عمّال، في مظاهرة أو اضراب

من شيوعيين كانوا لصوصا، : تثقفوا في سجون،

وأن أقود دراجتي في شوارع كركوك

حاملا منشورات سرية،

امشي في استقامة للقاء رفيق كبير" (فائق ٢٠١٤، ١٠٢)

تعني (الزنبيل) أو (الزبيل) في اللغة العربية (القفة الكبيرة) أو الجراب، ولكنها تغيرت في العامية العراقية الى (زمبيل) وكان يصنع من سعف النخيل أو من النايلون، يوضع فيه المشتريات من

الخضراوات وغيرها، ويحمل من عروتيه، إنتهى استعمالها مع انتشار أكياس النايلون وتطور الحياة. وقد بقي أثر الزمبيل في ذاكرة صلاح، لذا استخدمه في نصه. وقد ضمن صلاح في نصه الثاني مجموعة من المصطلحات والتعبيرات اليومية منها (عمال/ مظاهرة/ إضراب/ شيوعيين/ رفيق/ منشورات سرية) التي كانت منتشرة مع انتشار الشيوعية في حينها، وكان الناس يرددونها كثيرة في أحاديثهم اليومية.

## ٢- المفردات والمصطلحات العلمية والأجنبية:

استخدم شعراؤنا من الجماعتين بعض من المفردات والمصطلحات العلمية وأخرى أجنبية كجزء من اللغة المحكية، فوظفوها في تجربتهم الشعرية على نحو أبداعى، بوصفها أدوات أسلوبية جديدة، ومن هؤلاء فاضل العزاوي، فيقول:

"كيميااء الحياة فيما ٣/١ أطفاله يموتون من البلهارزيا والسل" (العزاوي ٢٠٠٣، ٩٧): ويقول:

"كنت أرى عبدالناصر يخطب في الساحات

ويدخن أحلاما king size بالفلتر

وأنا بين الفقراء" (العزاوي ١٩٧٦، ٣٢)

في النص الأول يذكر كلمات منها كيميائية ورياضية وأحيائية (كيميااء/ البلهارزيا/ السل) والعدد الكسري (٣/١)، ربما لا نجدها في الشعر العربي في الحقب التي سبقت حقبة هؤلاء الشعراء. صوّر من خلالها الوضع الصحي آنذاك، إذ كانت الأمراض مثل جائحتي: البلهارزيا والسل متفشيتان. واستخدم عبارة (king size) والتي تؤشر الى الحجم الملكي من كل شيء، ولاسيما السجائر. ومن استعمال الكلمات الأجنبية، يقول مؤيد الراوي في قصيدة (كارالا):

"ربما كان اسمها كارالا

أو هكذا طُرز بالحروف

قميصها الرياضي

قفزت كارلا في يوم مثلج من شباط

في محطة ((كوتبوسر تور))

إلى مقطورة قطار الأنفاق." (الراوي ٢٠١٦، ٨٤)

(كارلا) التي استخدمها الراوي ليست كلمة عربية، ولا حتى اسم محطة قطار الأنفاق في برلين بألمانيا (كوتبوسر تور)، وهي محاولة تجريبية اعتمدها الراوي لكي يبرز براعته في هذا المضمار، مع أننا عهدناه فصيح اللغة واللسان. ويقول صلاح:

"بابل عابسة اليوم، حزينة

كانت تبكي منذ الصباح-

اقتحمها فيالغ موميوات، نهبوا برجها

وضعوه في سفينة ومن ساحل اسمه شيزوفرينيا." (فائق ٢٠١٤، ٦٣)

يصور لنا صلاح الفصام أو الشيزوفرينيا الذي أصاب الإنسان الشرقي ولاسيما العراقي الذي انتشرت الحضارة على يديه، ولكنه غفل عن إرثه الحضاري حتى سُجِب البساط تحت قدميه، والشيزوفرينيا من المصطلحات العلمية التي تشير الى مرض نفسي. ولجان دمو بعض النصوص تتضمن كلمات أجنبية، كما في المثالين

"من أمريكا اكتسبنا السلوموشن

ألا يكفي هذا" (يونس ٢٠١٤، ٨٧)

ويقول:

"الجهات كلها تلتهب. وتبقى الثمرة

في الوسط. طيور كاسرة ترف

فوق الأسلاك. أين نحن من تكنولوجيا الرعب؟" (يونس ٢٠١٤، ٣٨)

السلموموشن (slow motion) تعني الحركة البطيئة، وهي تقنية تبطيء حركة الفيلم، وربما يكون هذا نقد ضمنى للذين كانوا يتفاخرون بالتنظير الأمريكي، الذي أدى إلى تبطيء كل شيء في مجتمعاتنا، ويورد في النص الثاني كلمة (تكنولوجيا) التي تعني التقنية أو الفنية، وهي ليست عربية، وإنما عُرِّبت من أصلها (technology/تكنولوجيا). ومن ذلك قول لطيف هلمت:

"سهدهى بيست ودوو

سهدهى كچانى تامه زروى خه رتوومى فيل

سوكانى پاسكيل

توماوى رۆبۆت

ئه رى سمتى سۆزانيه ك جه ماوه رى زوره

يا سه ركرديه ك..؟ (ههلمهت ٢٠١٤، ٧٢٧-٧٢٨)

الترجمة:

القرن الثاني والعشرون

قرن الفتيات المولعات بخرطوم الفيل

بمقبض الدراجة الهوائية

بالسائل المنوي لإنسان آلي (روبوت)

لخلفية المومس محبين أكثر

أم لقائد من القواد؟

لم يعهد القارئ الكردي أن يرى كلمات مثل (البايسكل / Bicycle) أو (روبوت / Robot) في النصوص الشعرية، ولكن هلمت وظفها لكي ينتقد الأنظمة الحاكمة، فيقول في نهاية النص أن العاهرات لا يسرقن قوت الموظفين والعمال، بل هم المسؤولون من يقومون بسرقتنا. أما صلاح فائق فيقول في قصيدة (تمزيق مظلة في ساحل):

"إنني ذاهب لأشتري قطارا لنفسى. أحب أن أقيم في

إحدى عرباته، أنتقل بين مدن وأرياف

سأسمح لبعض الحيوانات أن تقيم في عربات. أحولُ

واحدة إلى مكتبة، ثانية لتمرين رياضة، ثالثة،

للتأمل مع نبيذ جيد، رابعة للإستماع إلى

الموسيقى، مشاهدة أوبرات بالفيديو، خامسة للرسم

وأعمال النحت والكولاج.

لن أكون سائق هذا القطار، وأترك ذلك لكومبيوتر" (فائق ٢٠١٤، ١٤٠-١٤١)

عُرف عن صلاح فائق أنه يكتب على نحو يومي أو يكتب كل دقائق الحياة وكأنه حامل لآلة تصوير يوثق من خلالها مجريات الحياة، في هذا النص أفاد من فكرة الطوفان وسفينة سيدنا نوح، ولكنه بدّل السفينة بالقطار الذي يتكون من خمس عربات، خصّص كل منها لشيء أو مجموعة أشياء، وقد ذكر لنا كلمات ومسميات كثيرة هي من الكلام اليومي أو مسميات أجنبية معرّبة مثل (أوبرا/ فيديو/ الكولاج/ الكومبيوتر)، وهي تقنية تجريبية لم ينزع إليها كثير من شعراء جماعته مثل أنور الغساني والأب يوسف. ومن الملاحظ أن شاعرنا كنعان مدحت أكثر من استعمال المصطلحات العلمية والبايولوجية والكيميائية، كقوله:

"نه مدهزاني كريستاليش له ئاو ده جيّ

بريسكه بازنه ييه كان بيسيبه ر نابن ..

نه مدهزاني نرخی بوپسه و

كارگه و

باوهش ..

په يوه ندييه ماگنيّتييه كان .. ده پاريزن.

من هه ره له سه ره تا مانگه كاني ناو منالذانه وه

هه ستم به زاويزي وپوواله تي ته لخي كرؤمؤزومه كان كرديبوو. "(كنعان ٢٠٠٢، ٩)

**الترجمة:**

لم اعرف أن البلور يشبه الماء

أن البريق الدائري لا يكون من دون ظل  
 لم أعلم أن أسعار البورصة  
 والمعامل  
 والإحتضان..  
 تحافظ على العلاقات المغناطيسية.  
 أنا منذ الشهور الأولى داخل الأرحام  
 شعرتُ بتكاثر الكروموسومات وأشكالها غير الواضحة.  
 ويقول في نص آخر:  
 "ثم غورگانه!!"

ثا..

ثا..

گه رديله خپوکه ی سپین،

يان فايروسى مه وداى زوومن.. ثم غورگانه؟؟..

ثم غورگانه؟؟.. (کنعان ٢٠٠٢، ٧)

الترجمة:

هذه الذئاب!!

أواه..

أواه..

ذرات كريات بيض،

أم فايروس مديات التقريب.. هذه الذئاب؟؟..

هذه الذئاب؟؟..

لأن كنعان علمي الفكر والمنهج وظّف المصطلحات العلمية الشائكة في نصوصه على  
 نحو شعري وبارع، فالبريق في لغة العلم هو المسار الذي يتفاعل به الضوء مع سطح  
 البلورات أو المعادن، البراعة في إيجاد المناسبة بين الأفكار التي طرحها في خطابة الشعري  
 الملقم بالنقد المغلف، النقد الذي يفتح أعيننا لكي نرى ما يجري حولنا، ما آل إليه حياتنا التي  
 تسيّرنا البورصة والمعامل والعلاقات غير المشروعة ووو الخ، أما في النص الثاني فكأنه

يرصد من خلال المايكروسكوب شيئاً أخافه، لذا أسماه الذئب، إذ يستخدم كلمة (زوم) وهي تقنية تقريب الأشياء من خلال عدسات المايكروسكوب أو الكاميرات. وله أيضاً:  
ويقول:  
" مرؤفـ

لهوه تي خشته كانيان داريشتي

نويژه كانمان رووه و زى \_ يه و  
ريژنه وته كان  
به رده وام و  
درك وشكوفه ي چوار وهرزه ش  
به ناوكى خانه كانتا  
هه لده گزين و  
ده كرينه وه .  
ميژوويه كه ،  
سه ر به سه رى (X.X) و  
به پنگارى (X.Y) - ت ده بينه وه  
هه رچى رهوت و  
خورسك وگرفتى باوانه  
به DNA - ي ده سپيرين و  
قه د وگه لاي درخته كاروانيه كانيش  
ده درينه ده مى باران وبريسكه وه " (كه نعان ٢٠٠٢ ، ٤٤ )

الترجمة:

أيها الإنسان  
منذ أن صمموك  
توجهت صلواتنا صوب النهر  
والهطول والتدافع باستمرار  
والأشواك وبراعم الفصول الأربعة أيضاً  
تتسلق نواة خلاياك  
وتتفتح.

منذ بعيد الزمان،  
 نتبادل بين (XX)  
 ونقف بوجه (XY) ك  
 كل طبائع الأجداد ومعضلاتهم  
 نودعها عند الـ DNA  
 وأغصان الأشجار المهاجرة وأوراقها  
 نقذفها للمطر والبرق

نستطيع القول: إن كنعان تفرّد في هذا المضمار، بين شعراء جماعته وحتى على مستوى قصيدة النثر الكردية والعربية والسبب في ذلك إمامه بهذه العلوم، فمع ولعه بالأدب والشعر، لم يبتعد كثيرا عن دائرة العلوم، بل نزع إلى إبداع ما لم يكن في الشعر الكردي، ليتخطى بذلك من سبقه من الشعراء، وله نصوص كثيرة لا يسعنا إلا أن نشير إلى هذه النماذج. اما مؤيد الراوي فقد عمد إلى نوع آخر من تقنيات التجريب ألا وهو تضمين نصه (محاولة مسح وكشف) أرقام مختلفة وبهندسة مختلفة إذ بناه بناء نادرا من خلال تلك الأرقام وترك مساحات بيضاء في بدايات السطور ونهاياتها:

"اعتدت الرؤية العامودية

وشكلت صداقة مع اللغة

من يطلب

وضع

قافلتي أزاء حرب محدودة، وفي الكلمات

من يسهم بحريق المنفى

إنه

الصوت عبر الجزر والجزر

والصفر والصفر يفرع

وأبحث في جنيات الرأس عن شارات الأظافر

داخل مؤتمر الأرقام في الرأس في

٨٨٨٨٨٨٨٨٨٨

٢٢٢٢٢٢٢٢٢٢

٣٣٣٣٣٣٣ ١١١١

٣٣٣٣٣٣٣

٤٤٤٤٤٤٤٤

٥٥٥٥٥٥٥

١١٠٢٢١٦

٧٧٧٧٧٧٧

أنا أسهم إذن في الصيف الغريب

حيث يعود الشاعر

من الإجازة متناقضا كطبل" (الراوي ١٩٦٨، ١٧)

تشبه تلك الأرقام الطلاسّم أو الرموز الشيطانية (و أبحث في جنيات الرأس عن شارات الأظافر/ داخل مؤتمر الأرقام في الرأس في) ثم يورد ثمانية أعداد يتكون كل سطر من العدد نفسه، إلا العدد (١١٠٢٢١٦) أرقامها مختلفة.

### ٣- ألفاظ وعبارات التهكم والسخرية:

لم يتوقف شعراؤنا في مشروعهم التجريبي في حدود الألفاظ اليومية أو العلمية حسب، إنما ذهبوا أبعد من ذلك، فاستخدموا ألفاظا وعبارات تدخل في قائمة التهكم والسخرية لتكون عاملا إضافيا في توجيه خطابهم الشعري، وقد نجد هذا الاتجاه عند بعض من شعرائنا ولا نجده عند غيرهم، ولعل جان دمو من الذين نزعوا إليه، فنراه يستخدم لفظة المسعور في هذا النص:

"لو تمتعت، بقبيلولة تمساح لما واجهت، الكوارث التي واجهتها.

أ يكون المفتاح في الرحيل إلى الأمازون.

المسعورون أيضا معنيون بهذا السؤال، لا؟" (يونس ٢٠١٤، ٨٥)

ويقول:

"حبيبتى

فمك حمار كهريائي

حيث أسناني تسافر مع الريح" (يونس ٢٠١٤، ٨٨)

كثيرا ما يستخدم جان الألفاظ النابية والشتائم. عُرف عن جان بأنه كان كثير اللامبالاة، وكان يسخر من كل ما حوله، فكلمة (مسعورون) في النص الأول هي شتيمة لكل قارئ يفكر في الجواب لسؤاله (أ يكون المفتاح في الرحيل إلى الأمازون)، وهو سؤال ملغوم، يطال شظاياها أغلبنا. وقد انعكست شتائمته وتهكمه في نصوص كثيرة كما في النص الثاني هو أشهر نص عنده، إذ لا يمكن ذكر قصائد جان من دون ذكر قصيدته القصيرة هذه، إذ إن التأثير السريالي واضح ولا سيما (حمار كهريائي) و(أسنان تسافر). وليس هناك امرأة في العالم ترضى بهذا الوصف، بل تعدّها شتيمة وسبًا. أما التهكم عند هلمت فيأتي بصيغ مختلفة، منه:

"له شه ريكددا

جووتى براى خوى كوشت و

مالى ده هاوريى خوى سووتاند

ئيتر ناويان نا:

پالهوان" (ههلمهت ٢٠١٤ ب، ٩٠)

الترجمة:

في معركة

قتل زوجا من إخوته

وأحرق بيوت عشرة أصدقاء له

فسمّوه:

بطلا

يصور لنا هلمت القادة الزائفين الذين صوّروا على أنهم أبطال ومناضلين، ولكنهم في حقيقة الأمر مجموعة من السفاحين والمخربين، يقفون على تلة أشلاء ضحاياهم ليظهروا وكأنهم في مراتب عالية، ومن ذلك قوله:

"به منداله كان بليين:

نه كهن وينه ي لووتكه ي قه نديل له هيچ شويينى

دروست نه كهن

دوايى فريوكه ي توركى دين

وينه كه دهشون به خوين" (هلمهت ٢٠١٤، ب، ٧٥)

قولوا للأطفال:

أن لا يرسموا قمم جبال قنديل في أي مكان

سوف تأتي الطائرات التركية

تغسل الرسمة بالدم.

يمثل السطر الأخير (تغسل الرسمة بالدم) مدى إجرامية العسكر التركي، الذي تلطخت يده بقتل الأبرياء، والعبارة في ذاتها وصف للإجرام والوحشية، وقد أشتهر كنعان مدحت بنقده للأنظمة الحاكمة والأحزاب النافذة في العراق، نراه يقول:

"ئه م پارتانه؛

تايتانيكى.. هه ولى نه زوكى كه شتيكن.

ريژنه به دولفين تينه گهن.

شه ختچيا؛

به سه رابى ته مى گرژن" (كنعان ٢٠٠٢، ٣٨)

## الترجمة:

هذه الأحزاب؛

تايتانيك محاولة فاشلة لرحلة ما

يحسبون الهطول دولفيننا.

الجبل الجليدي

سراب ضباب كثيف.

إن توظيف سفينة تايتانيك في النص هو بمثابة معادل موضوعي وهو رمز لفشل هذه الأحزاب من إيصال الشعب إلى برّ الأمان، وغرق لمن ركب عليها، كون الرّيان فاشل وجاهل، إذ يفهم بالفشل (هذه الأحزاب تايتانيك محاولة فاشلة لرحلة ما) والجهل لأنهم (يحسبون الهطول دولفيننا) و(الجبل الجليدي سراب ضباب كثيف)، والجبل الجليدي الذي كان سببا في غرق سفينة تايتانيك، جاء هنا بوصفه رمزا للعوائق والصعوبات التي تواجه الشعب في مسيرته. ويقرّ في نص آخر قدرته على شتمهم والتهكم عليهم:

"پیشم دهکړی"

نه خوومه وه

قوتيلکه که ی سوقراتیش-تان ژیرپا بخه م.

هه گبه ی جوینم شته ک به م و

به سه رابی ده مکوتیما.. مل بنیم و

دهرگای چه رختان

به سه ر پشستا.. بؤ رابخه م.. "(که نعان ۲۰۰۲، ۳۷-۳۸)

## الترجمة:

ويمكنني

أن لا أشرب

أضع علبة سقراطكم تحت قدمي

أغلق جعبة شتائمي

و أسلك سراب صمتي

وأفتح لكم

باب العصر على مصراعيه

عبارة (ويمكنني... أن..أغلق جعبة شتائمي) هو الإصرار على استمراره في شتمه لهم، ولسركون بولص نوع آخر من التهكم والسخرية، وهو وصف الإعلام العالمي بالكاذب والمنافق، كما في قوله:

"تجلس كعادتك في كل أمسية

أمام شاشةٍ تلوّن لك الأخبار

تلك الحرباء الالكترونية"(بولص ٢٠٠٨، ١٤١)

تدل كلمة الحرباء على التخفي والمراوغة أو بالأحرى النفاق، وقد خاطب سركون من اقتنع بأكاذيب الإعلام حول مصير بعض الشعوب ولاسيما الشعب العراقي الذي لا يكاد يخرج من حرب إلا وكانت حروب أخرى تدقّ طبولها، ونراه يصف برامج الأخبار فيقول:

"أطفئ هذا الصندوق المليء بقيء "الأخبار"

تسقطُ فيه أممٌ كاملة، وتنهض في مكانها الأشباح"(بولص ٢٠٠٨ ب، ١٧٨)

هناك خطاب هجومي في نصي سركون يهدف وكالات الأنباء، إذ جسدها الشاعر بوصفها سلاحا لإسقاط الأمم واحتلالها، بما فيها العراق، وعن ذلك يشير إلى أن هذا التنين الآتي إنما غايته سرقة النفط، وهو خطاب مضاد لما تروجه مؤسسات الدعاية الأمريكية تحت مسمى إعادة السلم الدولي، وارساء الديمقراطية وهي مسوغات تُقدم لمستهلك هذه الصناعة المعرفية، وهو بالمرتبة الأولى المواطن الأمريكي، ومن بعده بقية شعوب العالم(تشومسكي ٢٠٠٣، ١٧)، يقول

تشومسكي (٢٠٠٣، ٢٩) فيما يخص الأساليب الدعائية الأمريكية: "تعد حرب الخليج مثالا على أن النظام الدعائي الجديد يحقق نجاحا، فالناس تقتنع إذا قلنا إننا حينما نستخدم القوة ضد العراق؛ فذلك لأننا نحترم مبدأ أن الاحتلال غير الشرعي والإساءة لحقوق الإنسان لا بد وأن تجابه بالقوة، وهم يعرفون ما معنى أن تطبق هذه المبادئ ضد سلوك الولايات المتحدة ذاتها، مما يدل على نجاح هائل للأساليب الدعائية الأمريكية". فنقطة البداية في قراءة النص مرتبطة بمنعطفات الصراع الأيديولوجي؛ لأنه مثقل بمحمولات فكرية عميقة، تتمثل بصورة هذا الشخص المنافق ذي الوجه الرهين على نحو ما أسماه، الذي يدير وجهه عن الحقيقة، ويمتثل لخطاب عدم الاعتراف بالآخر؛ لذا يغض الطرف عما تمارسه السلطة -التي يتبع لها- بحق الشعوب المستعمرة؛ لأن هذه السلطة بخطابها الاستعماري رسمت صورة نمطية منحطة للآخر، لكي تسوغ ممارساتها الاستعمارية ضده (بابا ٢٠٠٤، ١٥٥).

ومن السخرية والتهكم قول العزاوي:

"لا تنتظر في مرآة

فلعلك صرت سواك" (العزاوي ٢٠٠٧، ٢٨٧)

يسخر العزاوي من خلال لغة غير مباشرة من الذين فقدوا إنسانيتهم أو المبادئ والقيم السامية، مؤكداً على أنهم في غفلة من هذا وبمجرد نظرهم إلى المرأة ترفع الغشاوة عن أعينهم ويروا حقيقتهم، ومن سخرياته أيضاً، قوله:

"وعلى مقربة من مزبلة التاريخ نرى أحيانا

حربا تغسل يديها بالديتول" (العزاوي ٢٠٠٧، ٣٤٢)

كتب العزاوي هذا النص سنة ١٩٨٧، أبان الحرب العراقية الإيرانية، فعبارة (حربا تغسل يديها بالديتول) إشارة إلى كثرة الضحايا وما تخلفه الحرب من ويلات ومآسي في المجتمعات، وكذلك إشارة إلى استمرار الحروب وامتدادها من الماضي إلى يومها، ولكنها سترمى كل ما خلفته في مزبلة التاريخ لا في صفحاتها المشرقة.

### المبحث الرابع: التكثيف والإيجاز

لا نبالغ لو قلنا إن أبرز ظاهرة في قصيدة النثر هي التكثيف والإيجاز والتي تعني تعميق الوجدان وسبر لأغوار الأعماق، بكل ما يمكن من أدوات التعبير الكتابي وربما لا يكون ذلك مرهونا تماما بقصر النص وإيجازه، وإنما التكثيف والإيجاز في أساليب التعبير المختلفة، مع أننا نرى أن النص الوجيز والقصير يستدعي لغة مختزلة يتمثل في استعمال كلمات وجمل أقل مما في القصيدة الطويلة لتباين المساحة التي يشغلها كل منهما، ولعل قصيدة الومضة أو البوسترات الشعرية والهايكو والتانكا هي نماذج لهذه الظاهرة، فضلا عن القصيدة الصورة؛ التي اشتهر بها كثير من شعرائنا والتي استقوها من شعراء أمريكا، وهي القصيدة التي تكتب على صفحة واحدة، على نحو يمكن قراءتها بصريا وذهنيا في الآن نفسه، إذ يعمد فيها الشاعر إلى الإقتصاد العالي في التركيب اللغوي والصوري لتنتهي إلى تشكيل صور مكنتزة بالمعنى والقيمة في منطقة ضيقة بأثة ومشعة إلى حد كبير. ولكننا لا نتناول القصيدة الصورة على وجه الخصوص وإنما نحاول تناول النصوص القصيرة من ناحية الحجم، وندرسها بوصفها نص مكثف ووجيز اتخذوها هؤلاء الشعراء بوصفها اتجاها من اتجاهات التجريب.

تعدّ معمارية النص الوجيز والمركز أحد أساليب التشكيل البصري، التي نزع إليه شعراؤنا في الجماعتين، وهم في تلك الجغرافية الضيقة لم يقفوا عند حدود أداء المعاني، ولا توخّى الوصول الى المعاني المكتملة، بل كان هناك دائما نقص في المعاني في كل مرة، ولكن كان يقابله فيض من الدلالة والايحاء، "مغزى ذلك أن التكثيف الوالغ في التجريد وفي الاشارة وفي إيثار الجمل الموحية القصيرة المتقطعة هو الأمر الأكثر بروزا في شعرية نصوص هؤلاء الشعراء" (السمطي ١٩٩٩)، وقد لاحظنا من خلال قراءة نصوصهم أن الشكل الموجز والمكثف في دواوينهم هو نوع من التأثير بفن الهايكو والتانكا الياباني الشكليين الشعريين اللذين ولع بهما شعراء أمريكا والإنجليز على نحو عام من مثل: (أزرا باوند) و(جاك كيرواك) وغيرهما. ومن المعروف أن كثير من شعرائنا تأثروا بهؤلاء على نحو مباشر من خلال عملية المثاقفة. وقد لا نقف كثيرا عند حدود هذين الفنين اليابانيين، ولكنه يقتضي أن نشير إلى أن شعراء أمريكا الذين حاولوا محاكاة الشكل الشعري الياباني الموجز، أبدعوا نصوصا تكتب بسطر واحد - كالنص الياباني الأصلي - وسطرين وثلاثة أسطر أو أكثر. وننوه كذلك بأن النص الوجيز الذي إعتمده شعراء الجماعتين ليس محاكاة للنص

الياباني من حيث الشكل حسب؛ بل هناك شبه في مجموعة أمور تتعلق بمضامين تلك النصوص أيضاً، منها: اللاذاتية واللامألوفية ورصد ما هو عادي أو هامشي. كالنصوص الشعرية الحديثة التي تكتب في هذه الأيام وتسمى بقصيدة النانو وقبلها قصيدة الومضة التي برع فيها بعض من شعرائنا، ومنهم صلاح فائق الذي أسمى إحدى مجموعاته الشعرية بـ (ومضات) وتتضمن (١٠٠) نص قصير ومركز؛ مرقم، فيها ما يتألف من سطر وسطرين وثلاثة أو أكثر، مثل:

"تمساحُ رصين يراقبُ عازف كلارنيت في قارب" (فائق ٢٠١٤، ٨٢)

هذه هي روح الهايكو، الشيبومي أي: استعمال أقل كلمات في كتابة النص، والآنية، أي أن يكون النص بمثابة صورة فوتوغرافية ينقل المشهد من دون زيادة أو نقصان، الموضوعية وعدم النزوع الى الذاتية، ولكن النص يفتقر إلى عامل الدهشة التي تتمخض عن لحظة الإستتارة، أو النهاية المتألقة التي نزع إليها كثير من شعرائنا وهذا مرهون بالتقنية التي يستخدمها الشاعر، أي ترتيب جمل وعبارات النص، ولو أردنا ان نخلق تلك الدهشة، أو الساتوري، أو النهاية المتألقة التي هي نتاج المقدمات، فعلينا ان نعيد صياغة النص على هذا النحو:

قارب

يراقبه تمساح رصين -

عازف كلارنيت!

نلاحظ أن النص بهذه الصياغة يستدرج القارئ، إذ نرى أن السطر الأول (قارب) لا يعطي سوى صورة قارب، ربما يكون قاربا في النهر أو متروكا على الضفة، أو يكون صورة قارب في لوحة مرسومة، أما السطر الثاني (يراقبه تمساح رصين) الذي يتألف من جملة فعلية، مردفا بعلامة قطع (شارطة)، فيؤدي مع السطر الأول الى نوع من التمعن في المشهد الناقص، فيكون القارئ هنا أمام صورة غير واضحة (قارب يراقبه تمساح رصين)، هي مراقبة التمساح لقارب-ربما هي مرسية على الضفة أو هو في الماء دون راكب- ولكن حين يصل القارئ إلى السطر الثالث، ويصل إلى لحظة الإستتارة، وهي نهاية غير متوقعة وليست نتاج المقدمات، مع إنها تشكلت من ضمير (الهاء) في السطر الثاني في (يراقبه) على (عازف الكلارنيت) في السطر الثالث، ولكن علاقة العازف بالقارب والتمساح بعيدة جدا، يمكننا تغييره بأي شخص غيره، وهذا هو ما يجعل القارئ يشعر بلذة النص التي تلقاه بفضل عامل الدهشة. ولصلاح نص آخر يقول فيه:

"وأنا الآن في تركيا

لأكتب قصيدة قصيرة" (فائق ٢٠١٤، ٧٩)

أما في نصه الوجيز هذا، فنلاحظ أن الشاعر يتحدّث عن القصيدة القصيرة، ونعتقد أن هذه إشارة إلى الإقامة القصيرة ومروره مرور الكرام وعدم بقائه في تركيا لمُدّة طويلة، والنص يتألف من سبع كلمات، ولكنه نزع الى الذاتية، وهذا أشبه بأدب الرحلات الياباني، الذي يدون الشاعر كل الأحداث في نص نثري ويردّفه بقصيدة هايكو، ويسمى هذا النوع بـ (الهاييون) وهو خليط نثري شعري، موضوع النص الشعري القصير هو جزء من موضوع القطعة النثرية. ولشاعرنا فرهاد شاكلي أيضا بصمة في كتابة النص الوجيز، وله نصوص قصيرة كتبها بسطرين، مثل:

"قهله م

تهنيا يهك وشهى له بيره

تهنيا يهك وشهيش دهنوسيت" (شاكلى ٢٠٠٩، ٣٣٣)

الترجمة:

القلم

إنما يتذكر كلمة واحدة

ويكتب كلمة واحدة؛ حسب

النص يتألف من نصفي سطر، إذا استثنينا العنوان (القلم) وهذه براعة من الشاعر إذ وظف العنوان ليشارك في محمولات النص، وهذا موجود في الهايكو الياباني، ولكنه في نص آخر لم يوظف العنوان جيدا:

"خورى دهمه و ئيواران

ئيرهى

به خورى دهمه و ئيواران دهبه م؛

هه موو بيره وه ريبه كانى

سبى ورووناكن" (شاكهلى ٢٠١٦، ١٩٧)

الترجمة:

شمس الأصيل

أغار

من شمس الأصيل

جلّ ذكرياتها

بيضاء ومشرقة

فعلى الرغم من كثافة المعنى والتركيز المكثف، فإن فرهاد كزّر عبارة (شمس الأصيل) التي كانت عنوانا للنص؛ في متن النص، وكان باستطاعته صياغته هكذا:

شمس الأصيل

أغار منها

جلّ ذكرياتها

بيضاء ومشرقة

أي يتخلص من تلك العبارة الزائدة في المتن ويستفيد من وجود العنوان، أو يستغني عن العنوان ويعوّض ذلك في المتن. ومن شعراء جماعة كركوك، أبداع فاضل العزاوي، في كتابة نصوص قصيرة جدا تشبه الهايكو الياباني، ففي قصيدة (الوصايا العشر)، يقول:

لا تمزح بالحبل مع الجلاب

فلعله يقتادك للشنق" (العزاوي ٢٠٠٧، ٢٨٨)

كما في قصيدة (أسئلة):

"صرخة ما سمعتها

قادمة من كل الأزمان.

- من أطلقها؟

أعمى يعزف على قيثارة

في حديقة مهجورة.

- من استمع إليه؟" (العزاوي ٢٠٠٧ ب، ١٠٠)

فضلا عن الشكل - ثلاثة أسطر - والتكثيف النصي والإيجاز الذي يسمى بـ(الشيومي) في النقد الأدبي الياباني، فإن استعمال بعض من علامات الترقيم كالنقطة وعلامة الإستفهام والشرطة، هو دلالة على تأثر فاضل العزاوي بالهايكو الياباني، لأن (الشرطة) تسمى عند اليابانيين بالقطع، وهي تقنية فصل صورتين أو أكثر عن بعض، هذا واستعمال تقنية (الساتوري) أو ما يسمى في الفلسفة البوذية - مذهب زن - بلحظة الإستنارة، التي تشبه الى حد ما لحظة الإستشراق عند المتصوفة. ويكون الساتوري عاملا للدهشة عند المتلقي والذي يكسر أفق التوقع. والتأثر هنا بشعراء مدرسة بيتنكس واضحة جدا، فالنصوص التي تكتب بعدد قليل من الكلمات ومكتملة الصورة، وافدة على الأدب العربي، وهي محاكاة للأدب الياباني، مع أن فن التوقيعات في الأدب العربي كان وجيزا ومكثفا، ولكنه لم يعرف تحت مسمى الشعر، إلا مؤخرا على يد الشاعر والناقد الفلسطيني (عزالدين المناصرة)، ولكن فاضل العزاوي من الشعراء الذين يبحثون عن الفردة وتخطي كل ما هو مألوف، وهذه حقيقة لا يمكن إنكارها، فهو شاعر بارع له نفسه الشعري الخاص واسلوبه النادر في خلق نصوص إبداعية لا تشوبها شائبة التقليد. ولسركون نصوص قصيرة معنونة تشبه الهايكو في معماريتها، مثل:

"الشاهد

ما تبنيه اليوم، قد ترقص في خرائبه غدا.

إذا كنت تبحث عن شاهد

تتطلع إلى امرأة" (بولص ، ٢٨٣)

وله أيضا نص يشبه الهايكو الموديرن أو الحديث الذي ينزع إلى قليل من الذاتية:

"جلستُ طوالَ النهار

أحلمُ بهذا اللغز: بلادي

عندما وجدتُ فلساً في جيبِ سُترةٍ قديمة." (بولص ٢٠٠٨، ١١٢)

لقد بنى نصه الأول على خطاب فلسفي يتمثل في وصية موجزة، ولكنه قسم نصه على أسطر ثلاثة، يشبه في شكله ومضمونه الهايكو الياباني، أما نصه الثاني فهو يشبه الهايكو الحديث الذي تخلّى في شكله ومضمونه عن مجموعة شروط كان يُطالب بها كاتب الهايكو (هايكيسست). والإبتعاد عن الذاتية التي تفرغ النص من هاكويته المعروفة. واستعمال الكلمات الفصلية التي تشير إلى أحد فصول السنة وشروط كونكريتية أخرى، كانت قد فرضتها المدارس الشعرية القديمة لفن الهايكو مثل مدرستي (موكي هايكو) و(تشينكو هايكو) وقد أزاحتها المدرسة الجديدة للهايكو وهي مدرسة الهايكو الحديث.

اقتضى الإيقاع السريع للعصر وتراكمات الحياة أن يكون بعض نصوص شعرائنا صغير الحجم وكثير التكثيف والإيجاز، كما اقتضت أسباب أخرى أن يكون بعضها الآخر طويلة، ولا يعدّ ذلك تناقضا بقدر ما يعدّ تنوعا وتكاملا للقصيدة الجديدة. ومن الشعراء الذين اشتهروا بالنص الوجيز من الهايكو وغيره شاعرنا لطيف هلمت، الذي ترك بصمته في هذا المضمار، وله كثير من النصوص التي نستشهد بها، ومنها:

"پالتاو

چيا

پالتوى نيه

جگه له - با -" (ههلمت ٢٠١٤، ١٣٢٩)

الترجمة:

معطف

الجبل

لا يملك معظفا

سوى - الريح -

ونصه:

"نهيتنى

كهس نازانى

په ردهى په نجه ردهى ماله كان

بيته زمان

چى دهلى" (ههلمت ٢٠١٤، ١٣٢٧)

الترجمة:

سرّ

لا أحد يعلم

ستائر نوافذ البيوت

لو تحدثت

ماذا تقول؟

لقد أشرنا سابقا أن لطيف هلمت هو أول من أدخل مصطلح (الهايكو) إلى جغرافية الأدب الكردي، من خلال ترجمته لمقال عربي مترجم عن الإنجليزية؛ ونشره في إحدى المجالات منتصف ثمانينيات القرن الماضي، وكتب على غرار تلك النصوص؛ نصوصا موجزة تتكون من سطرين أو ثلاثة أسطر أو أكثر تحت مسمى (الهايكو والسينريو والتانكا). فبراعة هلمت تكمن في إبراز دور كل ما هو هامشي، مثل ما نراه في نصه الثاني، الذي أعطى دورا كبيرا لستائر النوافذ، وهو عنصر مادّي لا يمكن إعطائه دور البطل ولاسيما في النصوص الشعرية القصيرة، ولكن لهلمت

سحر، يحول الأشياء إلى ما يريده. فالواقع بسموه وابتذاله، بمقدسه ومدنسه وما فيه من منتهكات هو منطلق للجماليات التجريبية الجديدة المدفوعة بأسباب سياسية واجتماعية وثقافية متداخلة، فليس ثمة قواعد جمالية ثابتة، وهو بهذا يقترب من الواقع ومن الهوامش والعشوائيات ومن حياة الإنسان البسيط الذي يكابد أنواعاً شتى من المكابدة في حياته المربكة. (المدى ٢٠١٤). وقد نزع هلمت إلى إبداع نص شعري وجيز خاص به أسماء (مينيجوب ومايكروجوب)، ومن ذلك:

"كه سهرنجى مانگم دهدا

خودام تيادا دهبينى به:

مندالى

كه تهماشاي دهكهم

زورجار وينهى تو دهكيشين:

ههور

بووكه شووشهيان ناوى

خويان بوونهته بووكه شووشهيه دهستى جهنگ

منالهكان

جوانتر له مانگ له تويى ليوى كچيكدا:

بيدهنگى

هاتوچوى

مزگهوت و

كَلَيْسَاو

بتخانەش

دهكات

دهمارگیری ئاینی تیادا نیه:

رهشه با"ههلمهت ٢٠١٩، ١٢١-١٢٧)

الترجمة:

حينما كنت أمعن النظر في القمر

كنت أرى الله فيه:

في طفولتي

حينما أنظر إليها

كثيرا ما يرسمك:

الغيوم

ليسوا في حاجة للدمى

استحالوا دمي للحرب

الأطفال

أجمل من القمر بين شفّتي فتاة

## السكوت

ترتاد

الجوامع

والكنائس

وكذا معبد الأصنام

لا ينتابها التعصب:

الريح

هذه بعض من تلك النصوص التي نشرها هلمت تحت عنوان (سرب من شعر مينيجوب ومايكروجوب)، وقد استقى هلمت هذه التسمية من أسماء تتانير النساء التي كانت شائعة في ستينيات القرن الماضي وسبعينياته. المينيجوب نوع من التنانير القصيرة كان يصل حذو الركبتين، أما المايكروجوب فهو النوع الذي كان بالكاد يغطي نصف الفخذ وهو الأقصر. وعلى غرار حجم النوعين من التتورة كتب هلمت نصوص شعرية من بضع كلمات، لا يصل بعضها إلى خمس كلمات. ما لاحظناه أن هلمت تارة يكتب تحت هذا المسمى نصوصا قريبة الشبه من الهايكو، أي: من خلال ثلاثة أسطر، وتارة أخرى يوجز النص إلى سطرين، أو يقوم بتقطيع الجمل إلى كلمات ليخرج لنا نصا عموديا - كالنص الأخير - ونلاحظ أيضا أن هذه النصوص تشبه الهايكو في صياغتها وتقنياتها، على سبيل المثال: (ليسوا في حاجة للدمى / استحالوا دمي للحروب / الأطفال)، يعد السطر الأول افتتاحية النص، والسطر الثاني قلب الحدث، أما الثالث فلحظة الاستنارة التي تكشف شفرة النص، وهذه الأمور تجعل النص هايكويا أكثر من غيره، ولكن عدم تقييد هلمت بشرط الكتابة بثلاثة أسطر والتخلي عن بعض الشروط الأخرى يعطيه براءة إختراع نوع أو شكل شعري جديد.

إقتضت الحداثة الشعرية التي رفع رايتها هؤلاء الشعراء من الجماعتين من المتلقين ثقافة أدبية وفنية واسعة، لا تقف في حدود المعرفة بالشعر السائد، بل الإمام بالفنون على نحو عام والفنون الأدبية على نحو خاص، لأن بناء القصيدة الجديدة أصبح على قدر من التعقيد والتركيب، وقد

باتت القصيدة الجديدة هادمة للحدود الفاصلة بين الشعر وتلك الفنون جميعها، واستعارت الكثير من تقنياتها وآلياتها، وقد أثبتت لنا النصوص التي اتخذناها نماذج للدراسة أن شعراءنا أفادوا من التقنيات المسرحية والسينمائية والفوتوغرافية مع أنها في أصلها لم تكن ذات صلة بالموروث الشعري العربي أو الكردي. إنما هذا شكل من أشكال التجاوز أو التخطي الذي تمخض عن قوة الإبداع، إستجابة لمتطلبات العصر وضرورة التعبير على نحو مختلف عن الرؤية الشعرية الحديثة. ومن خلال الدراسة أيضا تبين لنا أن درجة التعقيد والتركيب في بناء نصوص الشعراء تتباين من نص الى نص ومن شاعر الى آخر، في الأقل في أوائل إبداعاتهم.

ظلت قصيدة النثر العراقية -العربية والكردية- مواكبة لقصيدة النثر العالمية في تحولاتها المستمرة، وإن كانت قصيدة النثر العراقية في بداية مشوارها متأثرة بجماعة بيتنكس من جهة وجماعة مجلة شعر من جهة أخرى، ولكنها غدت ترتقي بنفسها الى مصافي الشعر العالمي، وبقيت تحتفظ بإستقلاليته وخصوصيتها لتتميز من نواحي كثيرة عن قصيدة النثر الغربي والشرقي، وقد بدا ذلك من خلال دراستنا لأشكالها التي تناولناها فضلا عن موضوعاتها. وقد تخطى شعراء هاتين الجماعتين الحدثة التي كانت هاجس الحركات الأدبية التجديدية، وأبدعوا على نحو يمكننا أن نقول: أن أكثرهم نالوا الفرادة في تجربتهم الشعرية من خلال القطيعة التي راهنوا على خوضها والإستمرار فيها، عبر مشروعهم التجريبي على الهدم والتفويض.

وقد انطلق مشروعهم الحدائي من منطلقات فلسفية، اتخذوها أرضية مناسبة لإبداعات لا سابقة لها مثل إلغاء الحدود بين الشعر وبين الأجناس الأدبية الأخرى من جهة؛ وبين الشعر والفنون من جهة أخرى، ولم يكتفوا بالإبداع ضمن ثنائية النثر والشعر -التمثلة بقصيدتهم الجديدة- إنما اتخذوا من تقنيات السينما والمسرح والسرد والرسوم والكولاجات أدوات جديدة تثري نتاجاتهم، ليثبتوا من خلال تلك المزاجية، أن التقييد بتلك التصنيفات القديمة للأدب والفن ما هي دوران في حلقة فارغة. كما أبدعوا في مشروعهم التجريبي في معمارية القصيدة من تقسيم النص على أجزاء ومقاطع وإبداع نصوص وجيزة تشبه الهايكو الياباني. وكذلك التشكيلات البصرية، من تشظية النص وترك الفراغات والبياض والمجسمات، فضلا عن استعمال اللغة اليومية واللغة العلمية ولغات دخيلة في نصوصهم.

وفيما يخص فرادة أحد من الشعراء من الجماعتين، فإن لطيف هلمت قد اتسم بالفرادة في كثير من اتجاهات التجريب، وأبرزها خوضه في تداخل الأجناس الأدبية والأنواع الفنية مثل القصيدة

التسجيلية؛ المستقاة من المسرح التسجيلي، وإبداع النص الكردي الوجيز، الذي لم يسبقه من شعراء الكرد في ذلك، وهو أول من أدخل تسمية (الهايكو) إلى الأدب الكردي، هذا فضلا عن اختراعه نوعا جديدا سمّاه (المينيوجوب والمايكروجوب). أما فرهاد شاكلي؛ فلم نجد عنده ما يميّزه في اتجاه التشكيل البصري وحتى تشظية النص، إلا تقسيم النص على مقاطع مرّقة أو غير مرّقة، ولكنه كتب نصوصا وجيزة مستقلة بذاتها. أما الشاعر كنعان مدحت فلم نجد لديه نصوصا وجيزة مستقلة، ولكنه خاض في أغلب اتجاهات التجريب الأخرى، وكانت له بصمة تجريبية في استعمال الألفاظ العلمية والأجنبية، فضلا عن توظيف تقنيات السرد.

أما فيما يخص التجريب عند شعراء جماعة كركوك، فإن كل من فاضل العزاوي وسركون بولص ومؤيد الراوي وصلاح فائق كانوا على رأس القائمة في التجريب، لما لهم من محاولات جدية، في التجريب واتجاهاته، واشتركوا في تقنية التشكيل البصري وتشظية النص، فضلا عن الأب يوسف سعيد في هذا المضمار. ولكن هناك من تميّز منهم في اتجاه من دون آخر، وعلى سبيل المثال لا الحصر، برز العزاوي في توظيف التقنيات السردية والسينمائية والمسرحية، بينما برز صلاح فائق في فن الكولاج، والنص الوجيز، وكذلك توظيف التقنيات السردية، في حين تميّز سركون في القصيدة التسجيلية وتوظيف التقنيات السردية والسينمائية.

وفيما يخص الفرادة والإبداع، يقول يوسف الخال (١٩٧٨، ٢١-٢٢): "حين نقول بالفرادية والفرادة، إنما نقول ذلك بالقياس إلى شيء آخر، وهذا الشيء هو الموجود والمسبوق إليه: اللغة وكذلك الطريقة، فما في قدرة كل شاعر أن ينشئ لغة جديدة وطريقة جديدة في التعبير الفني بهذه اللغة، ولكن في قدرته - وبهذا يمتحن - أن يتناول اللغة الكائنة والطريقة المتوارثة ويرغمهما على التفاعل - كمبنى - مع المعنى الفردي والفريد الذي جاءت به تجربته."

# التوصيات

**التوصيات:**

أوصي الباحثين في مجال النقد الأدبي بالكتابة في موضوعات جديدة عن منتج شعراء الجماعتين، وأقترح ما يأتي:

١- المينيجوب والمايكروجوب عند الشاعر لطيف هلمت

٢- البعد الصوفي في نصوص فرهاد شاكلي الشعرية

٣- النزعة التشائمية في نصوص كنعان مدحت الشعرية

٤- الكولاج في الخطاب الشعري عند صلاح فائق

٥- الغرائبية عند شعراء جماعة كركوك

## الخاصة والنتائج

## الخاتمة والنتائج:

خَلَّصَت الدراسة إلى عدة نتائج مهمّة عن قصيدة النثر عند شعراء جماعتي كركوك وكفري، نلخصها فيما يأتي:

١- ترسخت قصيدة النثر في الأدبين العربي والكردي -في العراق- بعد أن قوبلت بالرفض من النقاد والقرّاء، ولم تظهر بوصفها ثورة على الأوزان والقوافي حسب، بقدر ما هي ثورة في الرؤية والمنظور. وذلك من خلال معالجة القصيدة الجديدة للأحداث والرؤيا الشعرية الجديدة عقب التغيرات التي حصلت في المجتمع، والتي أدت إلى تغيرات في الفكر والرؤية إلى الحياة. فلم يكن بمقدور الشكل القديم للشعر احتواء كل ما جدّ من تلك التغيرات، وكان من الصعب على الإنسان المدني التعبير بتقنيات شعرية قديمة لا تمت صلة بالواقع الذي يعيشه، لذا وجب عليه التعبير عن ذاته مواكباً عصره الجديد في تطوره سياسياً واقتصادياً واجتماعياً.

٢- تُعدّ جماعة كركوك، من أهم الحركات الأدبية التي ظهرت في العراق المعاصر، واشتهرت، بنتائجها، ودورها الرائد في الحداثة. وقد ضمّت نخبة من ممثلي الحركة الثقافية العراقية شعرا ونقدا وقصة وفنّاً تشكيلياً وترجمة ومقالة، وأغلبهم من كركوك من القوميات كافة. لم يرتبط إيمان شعراء هذه الجماعة بالشكل أسلوبياً وإيقاعاً، بل بالحداثة على اختلاف أوجهها المتعددة، وبذلك، فكتابتهم في هذا النمط من الشعري الحداثي، هو انخراط واع في عصر أدبي حداثي مختلف بكل مستوياته وتجلياته.

٣- تعدّ جماعة كفري، من أهم الجماعات الأدبية الكردية، لها رؤيا عصرية تجاه الأدب في علاقته بالمجتمع. ولها بيانها الذي سمّيت من أعضائها بـ (بيان المجانين)، تشكّلت على يد ثلة من الأدباء والشعراء الشباب الذين كانوا يرفضون التراث الشعري الكردي ومنطق حقبة ما تسمى بالحداثة الأولى، لضيق أشكالها الشعرية وتكرار إيقاعها ونمطية أبنيتها، مؤكدين على تجاوز شعر تلك الحقبة وتخطيه والولوج في عالم قصيدة غير مألوفة.

٤. لم يولّ النقاد الكرد عناية بجماعة كفري وشعرائها، مع أن منجزهم الشعري دليل على ريادتهم للحداثة الثانية في الأدب الكردي، وأن الجماعة فيها من مقومات الجماعة ما ليس في غيرها،

والسبب في ذلك ما يتعلق بالرقعة الجغرافية الضيقة المهمشة التي احتوت جماعة كفري، وبعدهم عن مركز مدينة السليمانية التي كانت ولازالت منبعاً للإبداع الأدبي، وكونها مركزاً للقرار في المجالات كافة ولاسيما السياسية والثقافية. وهناك سبب آخر ومهم، هو ابتعاد شعراء جماعة كفري عن روح الإبداع الجماعي؛ داخل إطار جماعتهم، بل اقتضت الظروف الحياتية المتمثلة بالهجرة والسقطات السياسية التي تعرضت لها الكرد والترحيل القسري لآخرين وأمور حياتية أخرى. ولكن من الجدير بالذكر انهم تمسكوا بالقيم والأسس التي بني عليها بيانهم الأدبي والذي أعلنوه بداية السبعينيات، باستثناء الطابع الفردي الذي هو من حق كل شاعر أن يتمتع به.

٥- كُتِبَ النجاح لشعراء الجماعتين في تجربتهم الجديدة، فأنشأوا مملكاتهم الشعرية النثرية الرائدة، بعيدة عن نهج القصيدة الأوربية، وصاغوا لنصوصهم معمارية داخلية، وخارجية حدثياً عبر اللغة، والصورة، والموسيقى، والإيقاع، وجملة من القواعد التي التزمت بها ومن ثم أضافت لجسدها المؤسساتي معالم استثمارها للتراث، والتاريخ، والأسطورة، وغيرها من المحاذيات الجمالية الأخرى.

٦- واكبت قصيدة النثر العراقية -العربية والكردية- قصيدة النثر العالمية في تحولاتها المستمرة، وإن كانت قصيدة النثر العراقية في بداية مشوارها متأثرة بجماعة بيتنكس من جهة وجماعة مجلة شعر من جهة أخرى، ولكنها غدت ترتقي بنفسها الى مصافي الشعر العالمي، وقد تخطى شعراء هاتين الجماعتين الحدثة التي كانت هاجس الحركات الأدبية التجديدية، ونال أكثرهم الفرادة في تجربتهم الشعرية من خلال القطيعة التي راهنوا على خوضها والإستمرار فيها، عبر مشروعهم التجريبي على الهدم والتقويض.

٧- وفيما يخص التقنيات الشعرية، فإن أكثر شعراء الجماعتين اعتمدوا المفارقة اللغوية أكثر من المفارقات الأخرى، لكي يثبتوا أن لغة قصيدة النثر مختلفة تماماً كالأدوات الأخرى التي شكلت في مجموعها اختلاف هذا الشكل الشعري الجديد عن الشكل المألوف لدى المتلقي.

٨- شكّل الغموض في نصوص شعراء الجماعتين؛ المصدر الأهم في التأثير في القارئ وجذبه نحو فضاءات النص، وتبيّن أن المجاز كان بمثابة القدر الذي طبخ فيه الغموض، فالغموض يتشكّل من خلال تجاوز حدود اللغة والخروج عن صورها الدلالية المعروفة لدى متلقي الشعر، بأدوات المجاز التي تتمثل في الاستعارة والكناية والتلميح والرمز... الخ

٩- تبين من خلال تحليل نصوص شعرائنا أن الدهشة تشكلت في تلك النصوص؛ معتمدة على التقنيات الأخرى من المفارقة والغموض في وعاء المجاز اللغوي، الذي انبثق من جدة تعبير وغرابة أسلوب هؤلاء الشعراء، حين عرضوا أبعادهم الفكرية وعواطفهم الثرة في قالب لغتهم الخاصة.

١٠- فيما يخص التكرار -على نحو عام- في شعر كلتا الجماعتين، فإن أوجه التشابه في استعمال التكرار كانت قريبة من بعضها، ولاسيما في القصائد التي كتبت في المراحل البدائية لظهور قصيدة النثر في الأدبين العربي والكردي، وهذا يدل على محاكاة نصوص هؤلاء الشعراء من كلتا الجماعتين للنصوص الأجنبية المترجمة، في الأقل في مرحلة التجريب التي تتمثل في بداية مشوارهم الشعري، أما في المراحل الأخرى، فنلاحظ أن الإبداع الفردي في موضوع التكرار بدأ يظهر في قصائدهم، وبأنماط تختلف عما جلبته معها قصيدة النثر الأوروبية والأمريكية ومنها نصوص جماعة (بيتنكس)، وحتى نراه مختلفا عما عند جماعة (مجلة شعر).

١١- وكانت لتقنية التناص بأنواعها حضور بالغ في نصوص شعراء الجماعتين. فالتناص المتمثل بالتضمين والتلميح والرمز ونقل الفكرة قد صعبت مهمة شعراء جماعة كركوك، وأجبرتهم على الإتيان بتعابير جديدة وتقنيات لغوية تبعدهم عن التفاعل النصي المعهود، لكي لا يشبه منتجهم الشعري في نسيجها العام منتج أسلافهم، وتكون القطيعة على مستوى المحتوى أيضا لا الشكل حسب، لذلك وظفوا مرجعياتهم بدقة متناهية. وقد تنوع التناص عندهم بين تناص اسطوري/ تاريخي وديني وأدبي، نتيجة انعكاس مرجعياتهم اللغوية. جدير بالذكر أنهم أكثر من آتوا التلميح والمعارضة، وبمستويات التناص من الامتصاص والإجتار والحوار، ويأتي الامتصاص في مقدمة المستويات التي استخدموها في نصوصهم ثم الإجتار فالحوار.

١٢- أما شعراء جماعة كفري الذين يكتبون باللغة الكردية، فإنهم فضلا عما ذكرناه من آليات التناص عند شعراء جماعة كركوك، فقد أضافوا واجتازوا بعضا من نظرائهم، والسبب أن التناص وإن كان قديما في الأدب الكردي، إلا أنه كان تحت تأثير الأدب العربي ولم يكن بتلك الغزارة، والسبب الآخر أن ثقافة شعراء جماعة كفري كانت ثقافة عربية، وكانوا متأثرين بالحركات التجديدية عند العرب وواكبوا مسيرة الحداثة الأدبية عندهم، أي لهم ما لهم وعليهم ما عليهم، ومع ذلك عمدوا إلى توظيف الموروث الكردي خير توظيف بجانب روافد عربية وعالمية تغذى عليها أفكارهم، نتيجة التحصيل الثقافي الذي تشكل من مطالعة كتب الأدب والفلسفة وحتى علم النفس، وقد لامسوا في نصوصهم الرؤيا عند نظرائهم ولكنهم أضافوا إليها نكهة فردية أخرجهم من دائرة المحاكاة أو التقليد. أما آليات التناص ومستوياته التي استخدمها هؤلاء الشعراء، فإنها لا تنحصر

في آلية أو مستوى بعينه، إنما تنوعوا في ذلك بما تقتضي نصوصهم الشعرية، ولكن الامتصاص ظهر أكثر، ثم الإجتراح، أي هناك تشابه بين نصوص الجماعتين على مستوى استعمال التناص على نحو عام، وآلياته ومستوياته على نحو خاص، ويرجع ذلك إلى المرجعيات المشتركة اللغوية والثقافية والفكرية بين شعراء الجماعتين، التي خلقت فضاءات مشتركة بينهم، والقرب الزمني أو المعاصرة التي كانت تجمعهم، فضلا عن القرب المكاني.

١٣. فيما يخص تجليات الرومانسية في قصيدة النثر عند الجماعتين فإننا لم نجد أثرا يذكر في نصوص جماعة كركوك، ويعود ذلك إلى قرب اضمحلال الرومانسية في الأدب العربي، لأنها ظهرت مع الشعر الحر وضعفت بعد ظهور جيل الستينيات الذين جاءوا بقصيدة النثر، وغيروا القصيدة العربية شكلا ومضمونا، وكذلك شيوع الواقعية التي سادت مع انتشار الفكر الماركسي في العالم العربي، ولا ينطبق هذا على شعراء جماعة كفري مع أنهم كانوا متأثرين بجماعة كركوك ولكنهم ظهوروا في مرحلة لاحقة لمرحلتهم، فبقوا تحت تأثير شعراء العرب من جيل الخمسينيات، واحتفاظهم بالقليل من الاتجاه العام للشعر الكردي من الحداثة الأولى في النصف الأول من القرن العشرين المتمثل بجهود كل من (كوران) و(شيخ نوري شيخ صالح) اللذين اشتهرا بوصفهما آباء الرومانسية الكردية، ولكنهم استطاعوا أن يتجاوزوا شعر تلك الحقبة السابقة لحقبتهم، بمدة وجيزة.

١٤. شغلت الوطنية والروح الثورية مساحة كبيرة في دواوين شعراء جماعة كفري، ولاسيما في النصوص ذات النزعة الواقعية. لأنهم كانوا ولا زالوا يرون شعبهم في أغلال الأسر والمهانة، وعلى الرغم من الظروف التي مرّوا بها فإنهم لم يستسلموا، بل دافعوا عن وطنهم بتثقيف وتوعية الشعب من خلال أعمالهم الأدبية، بوصفهم كانوا دعاة الثورة التي رفعت راية تحرر البؤساء والضعفاء من المظالم ومن القيود الاجتماعية والسياسية في حينه.

١٥. ابتعد شعراء الجماعتين في نصوصهم الواقعية عن اللغة المعقدة والمجاز العالي، لكي تتناسب نصوصهم مع الزمان والمكان الواقعي للإنسان المعاصر الذي يكابد تحت وطأة التحكّم والتسلط العلمي والسياسي والاقتصادي، وإن كانت تلك النصوص الشعرية ممزوجة بشيء من الخيال المرهف. أما النزعة الواقعية عند شاعرنا من جماعة كفري لطيف هلمت، فإنها ظهرت أحيانا ممزوجة بالرومانسية، وأحياناً أخرى غطت نصوصه منفردة.

١٦. تبين بعد تعقب تجليات الواقعية باتجاهاتها المختلفة، أن كثيرا منهم تناولوها بإسهاب مثل العزوي وفائق وبولص من جماعة كركوك، وكانت للواقعية الاشتراكية والواقعية الجديدة في

نصوص هلمت وشاكلي وكنعان مدحت حضور لا بأس به، ولاسيما في بواكير نتاجاتهم، إذ كانوا حريصين على وحدة الشكل والمضمون، والمزوجة بين الأشكال الأدبية للتعبير عن المحتوى الجديد، كاللجوء إلى القصة الشعرية والسرد والحوار والنجوى والمونولوج والتحليل النفسي، وتضمنين الأحاديث الشعبية. ولكن شاكلي انصرف مبكرا إلى النزعة الصوفية والرومانسية الجديدة.

١٧- تبين لنا بعد البحث في دواوين شعراء الجماعتين وتحليل مضامين النصوص السريالية أن هناك تجليات أخرى غير ما أوردناه في هذا المبحث، كتجليات الحب والغموض والرفض والثورة والطغيان ولكنها لا ترقى أن تكون ظاهرة في تلك النصوص، لأن أغلب النصوص التي كتبت تحت تأثير السريالية، هي نصوص من باكورة نتاجات هؤلاء الشعراء، إذ كانوا مولعين بالخطوط العريضة لمفاهيم السريالية كاللاوعي والحلم والجنون وغيرها.

١٨- تبين أن شعراء الجماعتين لجأوا إلى السريالية تحت تأثير الشعر الأوربي والأمريكي، وقد تأثر شعراء جماعة كفري في هذا المضمار بشعراء جماعة كركوك ولاسيما الرواد منهم، مثل فاضل العزاوي ومؤيد الراوي وسركون بولص، الذين اشتهروا بالسريالية في ستينيات القرن الماضي، كما تأثر شعراء الجماعتين بالأدب الصوفي، وقد انعكس ذلك في نصوصهم في مرحلة لاحقة للسريالية، فضلا عن تأثرهم بالأدب التركي وعلى نحو خاص أعمال ناظم حكمت، أما شعراء كفري فقد تأثروا أيضا بالأدب الفارسي بسبب القرب الجغرافي والإختلاط الثقافي بين الأمتين.

١٩- اشترك شعراء الجماعتين في تناول السريالية وكان لكل شاعر منهم نصوص ذات نزعة سريالية أدت إلى سيطرة مضمون القلق والتشاؤم على مجمل نصوصهم فضلا عن حجم التمرد على الواقع مما جعل نصوصهم مليئة بالتعبيرات التي تشبه الهلوسة أو ما يشبه دقات من البوح الصوفي عند بعضهم ، ولاسيما لطيف هلمت وفرهاد شاكلي من جماعة كفري، وفاضل العزاوي وسركون بولص والأب سعيد يوسف من جماعة كركوك، بنسبة متفاوتة، لأن نصوصهم صادرة عن رؤيتهم الفردية لكشف ذواتهم أو أعماق لا شعورهم، ولكل منهم عالمة اللغوي الخاص يعبر به عن تجارب لا شعورية، ولم تعد لألفاظ اللغة عندهم مدلولات ثابتة. وعلى ما يبدو أنهم أفادوا أيضا من الفلسفة الوجودية التي تقوم على دراسة ظواهر الوجود المتحقق في الموجودات.

٢٠- انطلق مشروعهم الحداثي من منطلقات فلسفية، اتخذوها أرضية مناسبة لإبداعات لا سابقة لها مثل إلغاء الحدود بين الشعر وبين الأجناس الأدبية الأخرى من جهة؛ وبين الشعر والفنون من

جهة أخرى، ولم يكتفوا بالإبداع ضمن ثنائية النثر والشعر -المتتملة بقصيدتهم الجديدة- إنما اتخذوا من تقنيات السينما والمسرح والسرد والرسوم والكولاجات أدوات جديدة تثري نتاجاتهم، ليثبتوا من خلال تلك المزوجة

٢١- من خلال رصدنا لإتجاهات التجريب الأسلوبية، تبين أن جميع شعراء جماعة كركوك، جربوا مبدأ إنفتاح الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية والفنية منذ الإنطلاقة الأولى لهم، أما شعراء جماعة كفري فقد استخدموا هذه التقنية التجريبية بعد سنوات من انطلاقتهم. وأن لكل شاعر من الجماعتين خصوصيته ومميزات الإبداعية تميّزها عن سواه ؛ بل كانت هناك فرادة وخصوصية لشاعر تميّزه عن آخر في الجماعة نفسها. وقد برز في هذا الاتجاه كل من فاضل العزاوي ومؤيد الراوي وسركون بولص وصلاح فائق، ولاسيما في توظيف تقنيات السرد والمسرح والسينما والكولاج، أما من جماعة كفري فقد برز كل من لطيف هلمت وكنعان مدحت في هذا المضمار. وفرادة كل من لطيف هلمت من جماعة كفري وسركون بولص من جماعة كركوك في الدراما التسجيلية المتمثلة بالقصيدة التسجيلية. وبرز صلاح فائق في الكولاج وفاضل العزاوي في الدراما السينمائية. وسركون في مزج النص الشعري بالرسم.

٢٢- قد شارك شعراء الجماعة في التشكيل البصري وتشظية النص، باستثناء أنور الغساني وجان دمو، وقليلاً فرهاد شاكلي، مع فرادة فاضل العزاوي ومؤيد وسركون من جماعة كركوك في تشظية النص والكلمات وحتى الحروف وترك مساحة بياض، ولطيف هلمت من جماعة كفري.

٢٣- أما في التجريب اللفظي المتمثل باستعمال اللغة العامية والمفردات العلمية والألفاظ الأجنبية، فقد شارك معظم شعراء كركوك فيه، مع تسجيل كل من فاضل العزاوي وصلاح فائق فرادتهما في اللغة المحكية والألفاظ العلمية والأجنبية، وفرادة كل من لطيف هلمت في هذا المضمار، أما الشاعر كنعان مدحت، فقد ضمن كثيراً من نصوصه مفردات علمية بحتة، وتفرد في هذا المضمار، بين شعراء جماعته وحتى على مستوى قصيدة النثر الكردية والعربية والسبب في ذلك إلمامه بهذه العلوم، فمع ولعه بالأدب والشعر، لم يبتعد كثيراً عن دائرة العلوم، بل نزع إلى إبداع ما لم يكن في الشعر الكردي، ليتخطى بذلك من سبقه من الشعراء.

٢٤- شارك معظم شعراء الجماعتين في استعمال ألفاظ السخرية والتهكم، وبرز بينهم العزاوي وسركون وجان دمو من جماعة كركوك، أما من جماعة كفري فلطيف هلمت وكنعان مدحت قد برعوا في استعمال هذه الألفاظ ولاسيما في نقد السياسيين والأنظمة والسلطات الجائرة.

٢٥. وقد برز كل من العزاوي وسركون وصلاح وفي اتجاه التكتيف والإيجاز، بينما كان للطيف هلمت الحظ الأوفر في الفرادة في النص الوجيز والمكثف، ونصوص قليلة لفرهاد شاكلي، ولم نجد من النصوص الوجيزة عند كنعان مدحت. وما يميّز هلمت عن شعراء جماعته وشعراء جماعة كركوك هو معرفته المبكرة بالهايكو الياباني، وقد أبدع على غراره نص شعري وجيز أسماه (المينجوب والمايكروجوب).

٢٦. تأثر شعراء جماعة كفري بشعراء جماعة كركوك وساروا على نهجهم ولاسيما في بداياتهم وقد ظهرت ذلك التأثير في معمارية قصائدهم والسمات الشعرية والظواهر الأسلوبية والتقنيات التي اعتمده في نصوصهم، فهم من القراء الذين ولعوا بالشعر قبل كتابتها، وربما ساعد ظهور جماعة كركوك على تمرّد هؤلاء على الشعر الكردي القديم، ولكنهم تمسكوا ببعض من السمات الشعرية مثل الرومانسية حتى بعد تلاشيتها.

## قائمة المصادر والمراجع

## المصادر والمراجع:

## أ- القرآن الكريم

## ب- الكتب:

أبو أحمد، حامد. ٢٠٠٩. الواقعية السحرية في الرواية العربية. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. ط١.

أبو شادي، علي. ١٩٩٦. لغة السينما. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. د.ط.  
أدونيس:

---. ١٩٨٦. زمن الشعر. بيروت: دار العودة. ط٥.

---. ١٩٨٣. الثابت والمتحول. بحث في الإبداع والاتباع عند العرب. ج ٣. صدمة الحداثة. بيروت: دار العودة. ط٤.

---. ١٩٨٠. فاتحة لنهاية القرن. بيروت: دار العودة. ط١

---. ٢٠٠٦. الصوفية والسريالية. بيروت: دار الساقي. ط٣.

أبو فخر، صقر، حوار مع أدونيس. ٢٠٠٠. لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. د.ط.

أرزاج، عمر. ١٩٨٤. أحاديث في الفكر والأدب. الجزائر: دار البعث للطباعة والنشر. ط١.

أسبر، أسامة. ٢٠١٠. أدونيس: الحوارات الكاملة (١) (١٩٦٠-١٩٨٠). سوريا: بدايات للنشر والتوزيع. ط٢.

اسماعيل، عزالدين:

---. ١٩٦٧. الشعر العربي المعاصر. قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية. القاهرة: دار الكتاب العربي. د. ط.

---. ١٩٦٦. الشعر العربي المعاصر. قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية. بيروت: دار الفكر العربي. ط٣.

إمبسون، وليام. ٢٠٠٠. *سبعة أنماط من الشعر الحر*. تر: صبري عبدالنبي. المجلس الأعلى للثقافة. د.ط.

الأيوبي، ياسين. ١٩٨٠. *مذاهب الأدب معالم وانعكاسات الكلاسيكية - الرومنطيقية - الواقعية*. بيروت: دار العلم للملايين. ط ١.

بابا، هومي.ك. ٢٠٠٤. *موقع الثقافة*. تر: ثائر ديب. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة. ط ١.

بارت، رولان. ١٩٨٦. *درس السيمولوجيا*. ت: عبدالسلام بنعبد العالي. المغرب: دار توبقال. ط ٢. البازعي، سعد. ٢٠٠٤. *استقبال الآخر*. المغرب: المركز الثقافي العربي. ط ١.

براون، مارشال. ٢٠١٦. *موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (المجلد الخامس): الرومانسية*. تر: إبراهيم فتحي ولميس النقاش. القاهرة: المركز القومي للترجمة. ط ١.

برتلمي، جان. د.ت. *بحث في علم الجمال*. ترجمة: د. أنور عبد العزيز. القاهرة: دار نهضة مصر. د.ط.

برنار، سوزان. ٢٠٠٠. *قصيدة النثر من بولدير الى أيامنا*. تر: راوية صادق. القاهرة: دار شرقيات. د.ط.

برينتون، كرين. ٢٠٠٤. *تشكيل العقل الحديث*. تر: شوقي جلال. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. د.ط.

بزون، أحمد. ١٩٩٦. *قصيدة النثر العربية*. الإطار النظري. القاهرة: دار الفكر الجديد. ط ١. د.ط.

بطرس، أنطونيوس. ٢٠٠٥. *الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه*. لبنان: المؤسسة الحديثة للكتاب. د.ط.

بطرس، نوري. ٢٠١١. *شاعران من كركوك، جان دمو وسركون بولص*. أربيل: مطبعة كاروان.

البطل، علي. ١٩٨٣. *الصورة في الشعر العربي*. بيروت: دار الأندلس. ط ٣.

بن خليفة، مشري. ٢٠٠٠. سلطة النص. الجزائر: منشورات الاختلاف. ط ١.

بنيس، محمد:

---. ٢٠٠١. الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته مساءلة الحداثة. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. ط ١.

---. ١٩٨٥. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. مقارنة بنيوية تكوينية. الدار البيضاء: مركز الثقافي العربي. ط ٣.

بوشعير، الرشيد. ١٩٩٦. الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية. دمشق: دار الأهالي للنشر والتوزيع. ط ١.

بولص، سركون:

---. ٢٠١١. الأعمال الشعرية. ج ١. أربيل: منشورات المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية. د. ط.

---. ٢٠١١. الأعمال الشعرية. ج ٢. أربيل: منشورات المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية. د. ط.

---. ٢٠٠٨. الأول والتالي. كولونيا: منشورات الجمل. ط ٢.

---. ٢٠٠٨. ب. عظمة أخرى لكاب القبيلة. بغداد: منشورات الجمل. ط ١.

---. ٢٠٠٣. الوصول إلى مدينة أين. كولونيا: منشورات الجمل. ط ٢.

بورهكهبي، سديق. ٢٠٠٨. ميژووي ويژهي كوردي. ههولير. دهزگای چاپ و بلاوكردنه وهی ئاراس. ب ١.

البياتي، عبدالوهاب. ١٩٧١. تجربتي الشعرية. بيروت: دار العودة. ط ٢.

بيطار، زينات. ١٩٩٣. بودلير ناقدًا فنيًا. بيروت: دار الفارابي. ط ١.

تاويريت، بشير:

- . ١٩٩٩. آليات الشعرية الحدائرية عند أدونيس، دراسة في التطبيقات والأصول والمفاهيم. الرياض: عالم الكتب. ط١.
- . ٢٠٠٦. رحيق الشعرية الحدائرية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين. الواد: مطبعة مزوار. د.ط.
- تبرماسين، عبد الرحمن. ٢٠٠٧. البنية الإيقاعية للقصيد المعاصرة في الجزائر. القاهرة: دار الفجر. ط١.
- تشومسكي، ناعوم. ٢٠٠٣. السيطرة على الإعلام- الإنجازات الهائلة للبروباغندا. تر: أميمة عبد اللطيف. القاهرة: مكتبة الشروق الدولية. ط١.
- تودوروف، تزفيتان. ١٩٩٢. مقولات السرد الأدبي. تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا. ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي. الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب. ط١.
- تورين، ألان، ١٩٩٧. نقد الحدائرية. تر: نور مغيث. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. د.ط.
- الجابري، محمد عابد. ١٩٩٩. الخطاب المعاصر. دراسة تحليلية نقدية. بيروت: مركز دراسات الوحدة. ط١.
- جودت، عاطف نصرت. ١٩٨٣. الرمز الشعري عند الصوفية. بيروت: دار الأندلس. ط٣.
- جون، كوين. ٢٠٠٠. النظرية الشعرية. تر: أحمد درويش. القاهرة: دار غريب. د.ط.
- الحاج، أنسي. ١٩٦٠. لن. بيروت: دار مجلة شعر. د.ط.
- الحمداني، سالم أحمد. ١٩٨٩. مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث. الموصل: جامعة الموصل. د.ط.
- حمر العين، خيرة. ١٩٩٦. جدل الحدائرية في نقد الشعر العربي. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. د.ط.
- حمود، محمد. ١٩٨٦. الحدائرية في الشعر العربي المعاصر بياناتها ومظاهرها. بيروت: دار الكتاب اللبناني. ط١.

حمودة. عبد العزيز:

---. ١٩٨٨. *المرآيا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك. سلسلة عالم المعرفة. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. د.ط.*

الخال، يوسف. ١٩٧٨. *الحدث في الشعر. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر. د.ط.*  
خفاجي. محمد عبدالمنعم:

---. ٢٠٠٤. *مدارس الشعر الحديث. مصر. دار الوفاء. ط.١.*

---. ٢٠٠٢. *حركات التجديد في الشعر الحديث. مصر. دار الوفاء. ط.١.*

---. ١٩٩٢. *دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه. بيروت: دار الجيل. ط.١.*

الخوري، الياس. ١٩٩٠. *الذاكرة المفقودة دراسات نقدية. بيروت: دار الآداب. ط.٢.*

خهزنه دار، مارف. ٢٠٠١. *ميثووي ئه ده بي كوردي - بهرگي يه كه م. هه ولير. ده زگاي چاپ وبلاو كردنه وه ي ئاراس. چ.١.*

دافيد إدواردز، وكومويل دافيد. ٢٠٠٧. *حراس السلطة - أسطورة الميديا وسائل الإعلام الليبرالية. تر: آمال كيلاني. القاهرة: مكتبة الشروق الدولية. ط.١.*

دمو، جان. ١٩٩٣. *أسمال. بغداد: دار الأمد. ط.١.*

راغب، نبيل. ١٩٧٧. *المذاهب الأدبية من الكلاسيكية الى العثمانية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. د.ط.*

الراوي، مؤيد:

---. ٢٠١٦. *سرد المفرد، بيروت/بغداد: منشورات الجمل. ط.١.*

---. ٢٠١٠. *ممالك. بغداد: منشورات الجمل. ط.١.*

---. ١٩٧٧. *احتمالات الوضوح. بيروت: مطابع مجلة (فلسطين الثورة). د.ط.*

---. ١٩٦٨. نزهة في غواصة، غير منشور.

رسول، عزالدين مصطفى. ٢٠١٠. الواقعية في الأدب الكوردي. أربيل. دار آراس للطباعة والنشر. ط٢.

رضا، عامر. ٢٠١٦. الشعر العربي الحديث والمعاصر. سلسلة المحاضرات العلمية. طرابلس: مركز جيل البحث العلمي. د.ط.

الرماني، ابراهيم. ٢٠٠٧. الغموض في الشعر العربي الحديث. الجزائر. وزارة الثقافة. ط٣.

رومية، وهب أحمد. ١٩٩٦. شعرنا القديم والنقد الجديد. الكويت: سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. د.ط.

الرويلي، ميجان وسعد البازعي. ٢٠٠٥. دليل الناقد الأدبي. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ط٤.

زايد، علي عشري. ٢٠٠٢. عن بناء القصيدة العربية الحديثة. القاهرة. مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير. ط٤.

الزغبى، أحمد. ٢٠٠٠. التناص نظريا وتطبيقا. الاردن. مؤسسة عمون للنشر. ط٢.

سعيد، الأب يوسف. ٢٠١٢. الأعمال الشعرية، الجزء الأول. أربيل: وزارة الثقافة والشباب، المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية، ط١.

السعيدى، عبدالكريم. ٢٠٠٨. شعرية السرد في شعر أحمد مطر. لندن دار السياب للنشر والتوزيع. ط١.

سلدن، رمان. ١٩٩٨. النظرية الأدبية المعاصرة. تر: جابر عصفور. القاهرة: دار قباء. د.ط.

سليمان، خالد. ١٩٩٩. المفارقة والأدب. عمان. دار الشروق للنشر والتوزيع. ط١.

سيد، فيلد. ٢٠١١. الذهاب إلى السينما. تر: أحمد الجمل. سوريا: منشورات وزارة الثقافة. المؤسسة العامة للسينما. ط١.

شاكهلى، فهرهاد:

---. ٢٠١٦. كوى بهرهمه شيعرييه كان، بانه: چاپهمه نى مانگ. چ ١.

---. ٢٠١٦. نوختهى نوونه كهى ژيان. سليمانى: ناوه ندى روشنبيرى وهونه ريى ئه نديشه.  
چ ١.

---. ٢٠٠٩. بلاچه يهك درز دهخاته تاريخه شهوى ته مه نم، هه ولير: ده زگاي چاپ  
وبلاو كردنه وهى ئاراس. ب. چ.

شبانة، ناصر. ٢٠٠٢. *المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود  
درويش أنموذجاً*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط ١.

شرارة، عبداللطيف. د.ت. *فلسفة الحب عند العرب*. بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة. د.ط.

شريق، عبدالله. ٢٠٠٣. *في شعرية قصيدة النثر*. الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب. د.ط.

شغيدل، كريم. ٢٠٠٧. *تداخل فنون القصيدة في العراقية دراسة في شعر ما بعد الستينيات*. بغداد:  
دار الشؤون الثقافية العامة. د.ط.

شكري، عبدالرحمن. ١٩٦٠. *زهرة الربيع*. مصر: دار المعارف. جمع وتحقيق: تقوى يوسف.  
د.ط.

شكري، غالي. ١٩٩١. *شعرنا الحديث الى أين؟*. بيروت: دار الشروق. ط ١.

شوبرا، ديباك. ٢٠١٥. *كتاب الأسرار*. تر: أيمن أبو ترابي. دمشق: دار الفرقد للطباعة والنشر  
والتوزيع. ط ١.

الصويركي، محمد علي. ٢٠٠٦. *معجم أعلام الكرد في التاريخ الاسلامي والعصر الحديث في  
كردستان وخارجها*. السليمانية. مؤسسة حمدي للطبع والنشر. د.ط.

الضبع، محمود. ٢٠١٥. *غواية التجريب حركة الشعرية العربية في الألفية الثالثة*. القاهرة: الهيئة  
المصرية العامة للكتاب. د.ط.

عباس، احسان. ١٩٧٩. *فن الشعر*. بيروت: دار الثقافة. ط ٦.

عباس. وعد. ٢٠١٨. البعد النفسي في الشعر الفصيح والعامي قراءة في الظواهر والأسباب. الديوانية: دار ابن السبكت. ط١.

عبد المطلب، محمد. ٢٠١١. النص المشكل أو قصيدة النثر. القاهرة: دار العلم العربي. ط١.

العبد، محمد. ٢٠٠٧. اللغة والابداع الأدبي. القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي. ط٢.

عبدالله، سرور. ٢٠١٥. حركة الحداثة في الشعر الكردي. السلیمانیة: مؤسسة أيديا للفكر والبحوث. ط٢.

عبدالناصر، هلال. ٢٠١٢. قصيدة النثر العربية. بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة. بيروت: مؤسسة الانتشار العربي. ط١.

عبدالنور، جبور. ١٩٨٤. المعجم الأدبي. بيروت. دار العلم للملايين. ط٢.

عبيد، محمد صابر. ٢٠١١. حادثة سركون بولص - مقارنة في النقد الثقافي - شاعران من كركوك جان دمو وسركون بولص. تحرير: نوري بطرس. أربيل: مطبعة كاروان. د.ط.

عبيد، محمد صابر. ٢٠١٥. الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، الكتابة بالجسد وصراع العلامات. عمان. دار غيثاء للنشر. د.ط.

عثمان، نغم عاصم. ٢٠١٧. الرومانسية (بحث في المصطلح وتاريخه ومذاهبه الفكرية). كربلاء: المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية. العتبة العباسية المقدسة. ط١.

عجور، محمد. ٢٠١٠. التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر. الشارقة: دايرة الثقافة والإعلام. ط١.

عجمي، إبراهيم خليل:

---. ٢٠١٦. شكل القصيدة العربية الحديثة إشكالية التجاوز (دراسة في الشعر العراقي من الرواد الى التسعينيين). صيدا: مكتبة زين الحقوقية والأدبية. ط١.

---. ٢٠١٥. التجريب في الشعر العربي المعاصر، دراسة في شعر جماعة كركوك. صيدا: مكتبة زين الحقوقية والأدبية. ط١.

عدناني، محمد. ٢٠٠٦. *إشكالية التجريب ومستويات الإبداع*. الرباط: جذور للنشر. ط١.

العزاوي، فاضل:

---. ٢٠٠٧. *الأعمال الشعرية*. ج١. كولونيا. بغداد: منشورات الجمل. ط١.

---. ٢٠٠٧. *الأعمال الشعرية*. ج٢. كولونيا. بغداد: منشورات الجمل. ط١.

---. ٢٠٠٣. *صاعداً حتى الينبوع*. الأعمال لاشعرية من ١٩٦٠-١٩٧٤. دمشق: دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع. ط١.

---. ١٩٩٧. *الروح الحية*. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر. د.ط.

---. ١٩٨٠. *الديناصور الأخير*. قصيدة رواية. بغداد: دار ابن خلدون. د.ط.

---. ١٩٧٦. *أسفار*. بغداد: مطبعة أوفسيت الحديثي. ط١.

عصفور، جابر. ١٩٨٨. *مقدمة ديوان: "حزن في ضوء القمر" لمحمد الماغوط*. مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة. د.ط.

العلاق، علي جعفر. ٢٠٠٣. *في حداثة النص الشعري*. عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع. ط١.

علام، حسين. ٢٠٠٩. *العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد*. الجزائر: منشورات الإختلاف. ط١.

علي، عبدالرحمن. ٢٠٠٥. *النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد*. القاهرة: دار الكتب الحديث. ط١.

العوادي، عدنان حسين. ١٩٨٦. *الشعر الصوفي*. بغداد: دار الشؤون الثقافية. د.ط.

عوين، أحمد. ٢٠١٩. *الطبيعة الرومانسية في الشعر الغربي الحديث*. مصر. دار الوفاء. ط١.

فاولي، والاس. ١٩٨١. *تاريخ السريالية*. ت: خالدة سعيد. بيروت: دار العودة.

فائق. صلاح:

---. ٢٠١٥. *في مدن موميאות*. بيروت. بغداد: منشورات الجمل. ط١.

- . ٢٠١٥. *قيثارة محطة في ساحل*. الولايات المتحدة الأمريكية: دار صافي للنشر. ط١.
- . ٢٠١٤. *ومضات*. بيروت. بغداد: منشورات الجمل. ط١.
- . ٢٠١٤. *تلك البلاد*. بيروت. بغداد: منشورات الجمل. ط١.
- . ١٩٨٦. *رحيل*. مجموعة شعرية. بغداد: وزارة الثقافة. دار الشؤون الثقافية العامة.
- . ١٩٨٣. *طريق الى البحر*. كراس شعري. باريس: منشورات مجلة النقطة. ط١.
- فتحي، ابراهيم. ١٩٨٨. *معجم المصطلحات الأدبية*. صفاقس - تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدّين. د.ط.
- فتحي، نصري. ٢٠٠٦. *السردي في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية*. تونس: الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم. د.ط.
- فخرالدين، جودة. ١٩٨٤. *شكل القصيدة العربية حتى القرن الثامن الهجري*. بيروت: دار الآداب. ط١.
- فرج، علي داخل. ٢٠١١. *محاكمة الخنثى. قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي. دراسة ما وراء نقدية*. بغداد: دار الفراهيدي للنشر والتوزيع. ط١.
- فضل، صلاح. ١٩٩٥. *أساليب الشعرية المعاصرة*. بيروت: دار الآداب. ط١.
- فوكو، ميشيل. ١٩٩٠. *الكلمات والأشياء*. تر: مطاع صفدي وسالم يفوت. بيروت: مركز الإنماء القومي. د.ط.
- القشيري، أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن. *الرسالة القشيرية في علم التصوف*. بغداد: دار التربية للطباعة والنشر. د.ط.
- القط، عبدالقادر. ١٩٨٨. *الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر*. الكثيرة: مكتبة الشباب. د.ط.
- القيعود، عبدالرحمن محمد. ٢٠٠٢. *الإبهام في شعر الحداثة. العوامل والمظاهر وآليات التأويل*. الكويت: عالم المعرفة. د.ط.

- القيسي، هشام. ٢٠١٦. شعراء جماعة كركوك. بغداد: رؤى للطباعة والنشر. ط٢.
- الكبيسي، طراد. ١٩٧٥. شجر الغابة الحجري. كتابات في الشعر الجديد. بغداد: منشورات وزارة الإعلام. د.ط.
- كحوال، محفوظ. ٢٠٠٧. المذاهب الأدبية. الجزائر: نوميديا للنشر والتوزيع. ط١.
- كرانت، ديمن. ١٩٨٠. الواقعية. تر: د. عبدالواحد لؤلؤة. بغداد: دار الرشيد للنشر. د. ط.
- الكردي، عبد الرحيم. ٢٠٠٥. البنية السردية للقصة القصيرة. القاهرة: مكتبة الآداب. ط٣.
- كرستيفا، جوليا. ١٩٩٧. علم النص. ت: فريد الزاهي. الدار البيضاء: دار توبقال. ط٢.
- كروتشه. بندتو. ١٩٦٤. المجمل في فلسفة الفن. تر: سامي الدروبي. دمشق: دار الأوابد. دمشق. ط٢.
- كورك، جاكوب. ١٩٨٩. اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب. تر: ليون يوسف وعزيز عمانويل. بغداد: دار المأمون. د.ط.
- لحمداني، حميد. ١٩٩١. بنية السردية من منظور النقد الأدبي. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ط١.
- المدفعي، قحطان. ١٩٦٦. فلول. بغداد: مطبعة الأهالي. د.ط.
- مسرحي، فارح. ٢٠٠٦. الحداثة في فكر محمد أركون. الجزائر: منشورات الاختلاف. ط١.
- مصطفى، فاروق. ٢٠٠٥. جماعة كركوك: الاستنكاكات الناقصة. كركوك: مطبعة أربخا، د.ط.
- مفتاح، محمد. ١٩٩٢. تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص. الدار البيضاء: مركز الثقافي العربي. ط٣.
- المقالح، عبد العزيز. ١٩٨٤. أزمة القصيدة العربية. مشروع تساؤل. بيروت. دار الآداب. ط١.
- مكاوي، عبدالغفار. ١٩٨٧. قصيدة وصورة. الشعر والتصوير عبر العصور. الكويت: عالم المعرفة. د.ط.

مكاوي، عبدالغفار. ٢٠١٧. مدرسة الحكمة. المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي سي آي سي. د.ط.

الملائكة، نازك:

---. ١٩٦٠. شظايا ورماد. بيروت: دار العودة. د.ط.

---. ١٩٧٨. قضايا الشعر المعاصر. بيروت: دار العلم للملايين. ط.٥.

المناصرة، عزالدين:

---. ٢٠٠٣. اشكاليات قصيدة النثر. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات. د.ط.

مندور، محمد. ٢٠١٧. فن الشعر. المملكة المتحدة: مؤسسة الهنداوي. د.ط.

مهدي، سامي. ٢٠١٤. الموجة الصاخبة شعر الستينات في العراق. بغداد: دار ميزوبوتاميا. د.ط.

ميوك، دي سي. ١٩٩٣. موسوعة المصطلح النقدي. تر: عبدالواحد لؤلؤة. بيروت. المؤسسة

العربية للدراسات والنشر. ط.١.

مدحمت، كهنعان:

---. ٢٠٠٢. چلهی شورش وزیندووکردنهوهی چه رخی میرنشینان. سلیمان: چاپخانهی

به درخان. چ.٢.

---. ١٩٨٧. گهران له به هجت حکمهت. سوید: چاپخانهی نارارات. ب.چ.

الناصر، إيمان. ٢٠٠٧. قصيدة النثر العربية: التغيرات والاختلاف. البحرين: وزارة العلام والثقافة

والتراث الوطني. ط.١.

نشاوي، نسيب. ١٩٨٤. مدخل الى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الابداعية.

الرومانسية. الواقعية. الرمزية). الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية. د.ط.

نعمان، خلف رشيد. ١٩٨٢. شرح الصولي لديوان أبي تمام. بغداد: دار الرشيد. ج.١. ط.١.

النويه، محمد. ١٩٧١. قضية الشعر الجديد. بيروت: دار الفكر. ط.٢.



الوفاي، عزالدين. ٢٠١٥. في الصورة والجسد جماليات العمل الفيلمي. المغرب: منشورات وزارة الثقافة المغربية. ط ١.

ورد، علي شبيب. ٢٠١٣. كولاج تأويل. مشروع نقدي تطبيقات على عينات من المشهد الشعري العراقي. دمشق: دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع. ط ١.

وهبة. مجدي، وكامل المهندس. ١٩٨٤. معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب. مجدي بيروت: مكتبة لبنان. ط ٢.

ويليك، رينيه. ١٩٨٧. مفاهيم نقدية. تر: جابر عصفور. سلسلة عالم المعرفة. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. د.ط.

ياغي، إسماعيل حمدي. ١٩٩٥. الدولة العثمانية في التاريخ الإسلامي. الرياض: مكتبة العبيكان. د.ط.

يوسف، سامي يوسف. ١٩٨١. ما الشعر العظيم؟. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. د.ط.

اليوسفي، محمد لطفي. ١٩٨٥. في بنية الشعر العربي المعاصر. تونس: سراس للنشر. ط ١.

### ج - الرسائل والأطاريح:

الأوسي، سلام كاظم. ١٩٩٤. الزمن في شعر الرواد (السياب، البياتي، نازك الملائكة، بلند الحيدري). رسالة ماجستير. كلية التربية ابن رشد. جامعة بغداد.

باكرية، نورالدين. ٢٠١٨. جماليات التجريب في الشعر المغاربي المعاصر نماذج لشعراء شباب. أطروحة دكتوراه. جامعة مولود معمري-تيزي وزو - كلية الآداب.

حماد، محمد. ١٩٨٦. الغموض في الدلالة أنماطه وعوامله ووسائله التخلص منه في العربية المعاصرة في مصر سنة ١٩٦٠. أطروحة دكتوراه. جامعة القاهرة. كلية دار العلوم.

الصافي، حميد يعقوب نعيمة. ٢٠١٣. قصيدة الشعر العراقية دراسة في جماليات التشكيل الإيقاعي. أطروحة دكتوراه. كلية التربية للعلوم الإنسانية. جامعة البصرة.

عباس، مصطفى محمد. ٢٠٠٠. *تمثيلات الهوية في شعر سركون بولص*. رسالة ماجستير. كلية التربية للعلوم الإنسانية. جامعة المثنى.

عبدالرحمن، سرور. ١٩٩٦. *قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (الجهود الرائدة في العراق وسوريا ولبنان)*. أطروحة دكتوراه. كلية التربية ابن رشد. جامعة بغداد.

ملوك، راجح. ٢٠٠٨. *قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية*. أطروحة دكتوراه. كلية الآداب واللغات. جامعة الجزائر

هيمه. عبدالحميد. ١٩٩٥. *الصورة الفنية في الشعر الجزائري*. رسالة ماجستير. كلية الآداب واللغات. جامعة الجزائر.

#### **د - الدوريات والصحف والمجلات:**

إبراهيم، نبيلة. ١٩٨٧. *المفارقة*. مجلة *فصول*. مصر. العددان: ٣-٤

أبو الأندلس، عدنان. ٢٠١٢. عبدالله إبراهيم: جماعة كركوك أسهمت في تغيير نظرتي إلى نفسي وللعالم. *صحيفة الرياض*. العدد: ١٦١٣٨. ٣٠ آب.

أبو غنيمه، هدى. ٢٠٠٨. *تمرد النص على الشكل: شرفة الهذيان لإبراهيم نصرالله نموذجاً*. ضمن: *تداخل الأنواع الأدبية*. ٨٢٥-٨٣٥. الأردن. جامعة اليرموك. مج ٢.

باكرية، نورالدين. ٢٠١٧. *العولمة وتداخل الأجناس سؤال الوجدانية والتعدد*. مجلة *جسور المعرفة*، جامعة حسيبة بن بو علي الشلف - مخبر تعليمية اللغات وتحليل الخطاب. العدد: ١٠

جواد، عبدالستار. ١٩٩٠. *قصيدة النثر في الأدب الإنجليزي*. مجلة *الأديب المعاصر*. العدد ٤١.

حافظ، صبري. ١٩٨٩. *كتاب حرف الـ"ح" وفجر المغامرة التجريبية*. مجلة *إبداع*. (يوليو).

الحربي، فرحان بدري. ٢٠٠٨. *سيمياء الحداثة في قصيدة النثر*. مجلة *القادسية في الآداب والعلوم التربوية*. جامعة بابل. العددان: ٣-٤. مج: ٧

الحساني، عادل نذير بيبي. ٢٠٠٧. *قصيدة النثر العربية. النشأة والمرجعيات اللغوية*. مجلة *أهل البيت*. العدد الخامس (ديسمبر).

حسن، زينب هادي. ٢٠٠٣. جان دمو الشاعر الذي لم يخضع للنظام. صحيفة التآخي. العدد: ٣٩٩٢. ٢٢ آيار.

حسني. المختار. ١٩٩٧. من التناص الى أطراس. مجلة علامات في النقد. ج ٢٥. مج ٧. جدة: النادي الأدبي الثقافي.

خلف، صفاء. ٢٠١٦. تاريخ الأدب الكردي.. التيه المفتوح على أفق مجهول. مجلة الفيصل. العددان ٤٧٧-٤٧٨ يوليو.

دندي، محمد اسماعيل. ١٩٩٧. السريالية والشعر العربي الحديث. مجلة المعرفة. دمشق. وزارة الثقافة في الجمهورية السورية. العدد: ٤٠٩

الزهراني، عادل خميس. ٢٠١٧. موريه ونقد قصيدة النثر العربية: مراجعة في الأسس والمرجعيات. مجلة الدراسات اللغوية والأدبية. العدد ٢/٨ (نوفمبر).

سرحان، سلام. ١٩٩٦. اخيرا.. مجموعة شعرية لجان دمو: اقذف بغنائك.. سقوطي يمتع جوهر الروح. مجلة نزوى. العدد ٧. يوليو.

سيفو، شاكر مجيد. ٢٠١٢. الرحيل بصمت: يوسف سعيد قديس القصيدة. جريدة الزمان. العدد ٤١٢٤. ١٥ فبراير.

شاوول، بول. ١٩٨٢. ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة. دراسات عربية. السنة ١٨. العدد: ٣.

الشويلي، سلمان داوود. ٢٠١٦. الاشتغال الفضائي في المجموعة الشعرية خطأ في رأسي (للشاعر زين العزيز). جريدة الحقيقة. العدد: ٧٠٣. ١١ آيار.

الصالحي، محمد. ١٩٨٨. قصيدة النثر. تأملات في المصطلح. مجلة نزوى. العدد العاشر.

صدام، وجدان صادق، ومعتز قصي ياسين. ٢٠١٤. مستويات بناء الزمن في شعر بشار بن برد. مركز دراسات البصرة والخليج العربي، العدد: ١٧

الضبع، محمود. ٢٠٠٢. اتجاهات التجريب. مجلة الفيصل. العدد: ٥٨.

الظفيري، أحمد حسين علي. ٢٠٠٣. الأداء السردي في قصيدة النثر / قراءات مختارة. مجلة كلية التربية الأساسية. جامعة بابل. العدد: ١٣.

عبدالرحيم. سنان عبدالعزيز وعمر ابراهيم توفيق. ٢٠٠٨. قصيدة النثر عند جماعة كركوك. مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، مج: ٣. العدد: ٢.

عبد الناشي، رفع اسوادي. ٢٠١٨. المعادل الموضوعي عند الشعراء المحدثين (ديوان أسير الموج للشاعر نايف عبدالله الهريس اختياراً). مجلة جامعة الكوفة. العدد: ٣٧.

عبدالله، آصف. ١٩٩٩. الحداثة الشعرية وقصيدة النثر. مجلة الموقف الأدبي. سوريا. العدد: ٣٤٣.

عواد. صلاح. ١٩٩٦. حوار مع الشاعر سركون بولص. مجلة نزوى. العدد ٦. ١ ابريل.

عودة، ناظم. ٢٠١٢. سركون بولص نساج الصورة. صورة الوجود/ العدم. مجلة دراسات. اتحاد كتاب الإمارات. العدد: ٣٣

الفواز، علي حسن. ٢٠٢١. لطيف هلمت.. الكتابة بصوت عال. مجلة كركوك اليوم. العدد ٣٩. (كانون الثاني).

فيصل، أناهيد ناجي. ٢٠٢١. القصيدة الصورة في شعر سركون بولص ديوان (عظمة اخرى لكلب القبيلة) اختياراً. مجلة آداب ذي قار. جامعة ذي قار. مجلد: ٣٥. العدد: ٢.

القاسم، سيزا. ١٩٨٢. المفارقة في القص العربي المعاصر. مجلة فصول. مصر. العدد ٢.

القيسي، هشام. ٢٠٢٠. سركون بولص شاعر جماعة كركوك الأدبية. في شعره وشاعريته. مجلة كركوك اليوم. العدد ٣٨ (آذار).

الكبيسي، طراد. ١٩٩٧. جريدة الدستور الأردنية. ٥ كانون الأول.

لعبيبي، شاكر. ٢٠٠٤. روفائيل بطي (١٨٩٨-١٩٥٤) رائداً لقصيدة النثر. صحيفة المدى. العدد ١٩٤ (أيلول).

مجلة أسفار. ١٩٩٣. العراق. العدد: ١٦

مجلة أسفار. ١٩٩٣. حوار مع أدونيس. العراق . العدد: ١٦.

محيسني، توفيق رضا بور، ورسول بلاوي، وعواد كاظم لفته الغزي. ١٤٤٠هـ. صورة الآخر الأجنبي والعربي في شعر فاضل العزاوي. مجلة آفاق الحضارة الإسلامية. أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية. السنة ٢٢. العدد: ٢.

مخلف، فؤاد مطلب. ٢٠١٠. البيوت عند النقاد العرب. مجلة جامعة الانبار للغات والآداب. العدد: ٣.

المقالح، عبد العزيز. ٢٠٠٤. على هامش تجربة القصيدة الأجد. الملحق الثقافي لصحيفة الثورة. صنعاء. العدد: ١٤٥٣٠. أيلول

مكاوي، عبدالغفار. ١٩٦٢. الدهشة أصل الفلسفة. مجلة المجلة. القاهرة. السنة السابعة. العدد: ٨٠.

ملوك، رايح. ٢٠٠٧. قصيدة النثر: إشكالية المصطلح. مجلة الخطاب. العدد ٦٣ (ماي).

المهنا، عبدالله أحمد. ١٩٨٨. الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة. مجلة عالم الفكر. مج ١٩. العدد: ٣.

لوتمان، يوري، وآخرون. ١٩٨٢. مداخل الشعر. تر: سيد البحرأوي. مجلة الفكر العربي. العدد: ٢٥. السنة الرابعة.

#### هـ - الصحف والمجلات والمواقع الإلكترونية:

الاتحاد. ٢٠١٥. مؤيد الراوي..شاعر «احتمالات الوضوح». صحيفة الاتحاد. ٢١ (أكتوبر).

<https://www.alittihad.ae/article/99713/2015/%D9%85%D8%A4%D9%8A>

[%D8%AF-](#)

[%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A7%D9%88%D9%8A%D8%B4%D8%](#)

[A7%D8%B9%D8%B1-](#)

[%C2%AB%D8%A7%D8%AD%D8%AA%D9%85%D8%A7%D9%84%D8%](#)

[A7%D8%AA-  
%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%B6%D9%88%D8%AD%C2%BB](https://www.alkhaleej.ae/%D9%85%D9%84%D8%AD%D9%82/%D8%AD%D9%8A%D9%86-%D9%8A%D8%AD%D8%B1%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B5-%D9%85%D8%AE%D9%8A%D9%84%D8%AA%D9%86%D8%A7)

(تأريخ الدخول شباط ١٢، ٢٠٢٠)

الأسعد، محمد. ٢٠١٤. حين يحزر النص مخيلتنا. ملحق الخليج الثقافي. ١٨ (آب)

<https://www.alkhaleej.ae/%D9%85%D9%84%D8%AD%D9%82/%D8%AD%D9%8A%D9%86-%D9%8A%D8%AD%D8%B1%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B5-%D9%85%D8%AE%D9%8A%D9%84%D8%AA%D9%86%D8%A7>

(تأريخ الدخول تشرين الثاني ٢٣، ٢٠٢٠)

أسود، نوزاد أحمد. ٢٠٠٤. حوار مع القاص جليل القيسي. إيلاف. ٢٧ (سبتمبر).

[https://elaph.com/ElaphLiterature/2004/9/12367.html?fbclid=IwAR2VDO7NvPw9q3uVFC9AqbgO-feFAM3qiPnund\\_2apKaPjzCzd-fGewT5es](https://elaph.com/ElaphLiterature/2004/9/12367.html?fbclid=IwAR2VDO7NvPw9q3uVFC9AqbgO-feFAM3qiPnund_2apKaPjzCzd-fGewT5es)

(تأريخ الدخول نيسان ٧، ٢٠٢٠)

أوزون، محمد. ٢٠١١. بداية الأدب الكردي. الحلقة الأولى. ترجمة: دلاور زكي. موقع كلكامش. ١ (ديسمبر).

<https://www.gilgamish.org/2011/12/01/25144.html>

(تأريخ الدخول آذار ١٨، ٢٠٢٠)

بولص، سركون. ٢٠١٦. مقال غير منشور للشاعر سركون بولص. صحيفة العرب. ٩ (تشرين الأول).

<https://alarab.co.uk/%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84-%D8%BA%D9%8A%D8%B1->

<https://www.alarabiya.net/story/%D9%85%D9%86%D8%B4%D9%88%D8%B1-%D9%84%D9%84%D8%B4%D8%A7%D8%B9%D8%B1-%D8%B3%D8%B1%D9%83%D9%88%D9%86-%D8%A8%D9%88%D9%84%D8%B5>

(تأريخ الدخول آذار ١٠، ٢٠٢٠)

جازم، محمد عبدالوكيل. ٢٠٠٩. الجذور الصوفية لقصيدة النثر. الأمة برس. ١٧ (نيسان).

<https://thenationpress.net/news-8135.html>

(تأريخ الدخول تشرين الثاني ٢٥، ٢٠٢١)

الجمال، أشرف. ٢٠٢٠. التقنية الأدبية ووظائفها في قصيدة النثر. مجلة مسارات أدبية. العدد ٨. ١ (ابريل).

<https://archive.alsharekh.org/Articles/292/20716/471581>

(تأريخ الدخول نيسان ١٢، ٢٠٢١)

الجنابي، عبدالقادر. ٢٠٠٩. الشاعر الكركوكي بامتياز: أنور الغساني. إيلاف. ٢٦ يوليو.

[https://elaph.com/Web/Culture/2009/7/463708.html?fbclid=IwAR0AwoffCSH\\_iGEUWqgb8qKkHLF-dxueqlcpp6jLCsko90Nbt\\_GGyIGtBIQ](https://elaph.com/Web/Culture/2009/7/463708.html?fbclid=IwAR0AwoffCSH_iGEUWqgb8qKkHLF-dxueqlcpp6jLCsko90Nbt_GGyIGtBIQ)

(تأريخ الدخول آذار ٤، ٢٠٢٠)

الجنابي، عبدالقادر. ٢٠٠٣. إذن مات جان دمو وحيدا مثلما تموت الفيلة الصغار وحيدة. إيلاف. ٩ (مايو).

<https://elaph.com/ElaphLibrary/2004/8/6994.html>

(تأريخ الدخول آيار ٥، ٢٠٢٠)

حسن، لبانة. ٢٠١٩. الواقعية السحرية. موقع سطور. ٢٨ (مارس).

<https://sotor.com/%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D9%81-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%A7%D9%82%D8%B9%D9%8A-%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%AD%D8%B1%D9%8A%D8%A9>

(تأريخ الدخول تشرين الثاني ٢٣، ٢٠٢١)

الدجيلي، فؤاد عبدالرزاق. ٢٠٠٨. رسالة وفاء الى روح القاص الكردي يوسف الحيدري. موقع كلكامش. ٢٩ (سبتمبر).

<https://www.gilgamish.org/2007/06/25/2367.html>

(تأريخ الدخول تشرين الأول ٩، ٢٠٢٠)

الديهاجي، محمد. ٢٠١٩. جان دمو وتجربة جماعة كركوك الشعرية. مدونة الانطولوجيا. ٢٨ (مايو).

<http://alantologia.com/blogs/18376>

(تأريخ الدخول آيار ٥، ٢٠٢٠)

راحيل، ناهد. ٢٠١٩. حدود التجريب في قصيدة النثر النسوية. موقع الكتابة. ٢٣ (ديسمبر).

<https://alketaba.com/%D8%AD%D8%AF%D9%88%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AC%D8%B1%D9%8A%D8%A8-%D9%81%D9%8A-%D9%82%D8%B5%D9%8A%D8%AF%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AB%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B3%D9%88%D9%8A%D8%A9>

(تأريخ الدخول تشرين الثاني ٢٣، ٢٠٢١)

رزق، شريف. ٢٠١٥. الانبعاثات الأولى لقصيدة النثر في مشهد الشعر العربي. الحوار المتمدن. العدد: ٤٧١١. ٥ (شباط).

<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=453851>

(تأريخ الدخول تشرين الثاني ١٠، ٢٠٢٠)

زنكبادي، جلال. ٢٠١٢. ٨ قصائد للشاعر الكردي لطيف هلمت. مدونة النور. ٢ (تشرين الأول).

<http://www.alnoor.se/article.asp?id=171520>

(تأريخ الدخول آذار ٣، ٢٠٢٠)

زنكبادي، جلال. ٢٠٠٨. فرهاد شاكلي. شبكة الملحنين العرب. ١٢ (أيلول).

<http://52.203.47.108/smf/index.php?topic=23608.0>

(تأريخ الدخول آذار ٣، ٢٠٢٠)

سالان، شوپي. ٢٠١٩. دهمه ته قبي گروپي گولنار له گه ل فرهاد شاكه لي "شاعير ونوسه ر". په يام نيت. ٢٧ (شوبات).

<https://www.peyam.net/Details/1551>

(تأريخ الدخول تشرين الثاني ١٢، ٢٠٢٠)

السمطي عبدالله. ١٩٩٩. أنظمة التكتيف في النص الشعري محمد صالح وصيد الفراشات. ١ (ابريل)

<https://www.nizwa.com/%D8%A3%D9%86%D8%B8%D9%85%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%83%D8%AB%D9%8A%D9%81-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B5-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D9%8A->

<https://www.alarabiya.net/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D8%B5%D8%A7%D9%84%D8%AD>

(تأريخ الدخول آذار ٢٨، ٢٠٢١)

صحيفة ايلاف الالكترونية. ٢٠٢٠. قصيدتان غير منشورتين للشاعر الراحل مؤيد الراوي. ٦ (سبتمبر)

<https://elaph.com/Web/Culture/2015/11/1054070.html>

(تأريخ الدخول تشرين الثاني ١٤، ٢٠٢١)

صكر، حاتم. ٢٠١٧. الشاعر الكردي العراقي لطيف هلمت: القصيدة كالريح لا تصادق احدا. موقع حاتم صكر. ١١ (أيلول).

<https://hatemalsager.com/2017/09/11/%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%A7%D8%B9%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%B1%D8%AF%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A7%D9%82%D9%8A-%D9%84%D8%B7%D9%8A%D9%81-%D9%87%D9%84%D9%85%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D9%82>

(تأريخ الدخول تشرين الثاني ١٢، ٢٠٢٠)

الطالباني، مكرم. ٢٠١٩. سورة البحث عن عنوان القصيدة. مدونة ديوان العرب. ٧ أبريل

<https://diwanalarab.com/%D8%B3%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AD%D8%AB-%D8%B9%D9%86-%D8%B9%D9%86%D9%88%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B5%D9%8A%D8%AF%D8%A9>

(تأريخ الدخول تشرين الثاني ٢٢، ٢٠٢٠)

طلبي، رشيد. ٢٠١٩. قصيدة النثر الغربية: المرجعية التاريخية والفكرية. *جريدة القدس العربي*. ١٤ (مارس).

<https://www.alquds.co.uk/%D9%82%D8%B5%D9%8A%D8%AF%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AB%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%BA%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%AC%D8%B9%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE>

(تأريخ الدخول شباط ١٠، ٢٠٢٠)

عبدالعزیز، عمر. ٢٠٠٩. جمالية الواقعية الفنية، *جريدة الجمهورية*. ٢٣ (حزيران).

<https://www.yemeress.com/algomhoriah/1014072>

(تأريخ الدخول تموز ٢١، ٢٠٢١)

عبدالكريم، سعدي. ٢٠١٧. انتخاب الصورة الواقعية وقصدية الاشتغال على منطقة التحريض في قصيدة (السماء لم تزل زرقاء) للشاعر العراقي شلال عنوز. *الحوار المتمدن*. العدد: ٥٥٨٧. ٢١ (تموز).

<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=566060>

(تأريخ الدخول تشرين الثاني ٢٣، ٢٠٢١)

عبدالكريم، سعدي. ٢٠١٧. تجليات الدهشة في القصائد الشعرية الواضحة للشاعر العراقي يحيى السماوي. *مؤسسة النور للثقافة والاعلام*. ١ (كانون الأول).

<http://www.alnoor.se/article.asp?id=329288>

(تأريخ الدخول تشرين الثاني ١٤، ٢٠٢١)

عبيد، محمد صابر. ٢٠١٥. سركون بولص شاعر الاقلية. *جريدة النهار*. ٣٠ (كانون الثاني).

<https://www.annahar.com/arabic/article/210252>

(تأريخ الدخول تشرين الثاني ١٤، ٢٠٢٠)

العلاف، إبراهيم خليل. ٢٠١٠. جماعة كركوك الأدبية: فصل من تاريخ العراق الثقافي المعاصر. *الحوار المتمدن*. عدد ٢٩٤٠. ١٠ (آذار).

<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=207152>

(تأريخ الدخول آذار ٥، ٢٠٢٠)

العناني، زياد. ٢٠١١. المناصرة: قصيدة النثر في مركز الاهتمام الأول لدى النقاد. *صحيفة الغد*. ٢٥ (يوليو).

<https://alghad.com/%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%86%D8%A7%D8%B5%D8%B1%D8%A9-%D9%82%D8%B5%D9%8A%D8%AF%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AB%D8%B1-%D9%81%D9%8A-%D9%85%D8%B1%D9%83%D8%B2-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%87%D8%AA%D9%85%D8%A7%D9%85>  
/85

(تأريخ الدخول شباط ١٢، ٢٠٢٠)

الغالب، عبد الرزاق عوده. ٢٠١٩. اصول قصيدة النثر. *الحوار المتمدن*. ٢٢ (شباط).

<https://m.ahewar.org/s.asp?aid=628902&r=0&fbclid=IwAR10MRwLp0RTCK8toqoL52lqD3s5TUoYpo7oviUIas2TQYGcf9r8pAgGvFE>

(تأريخ الدخول تموز ٢٣، ٢٠٢٠)

فاضل، جهاد. ٢٠١٤. الواقعية في الأدب العربي المعاصر. *جريدة الرياض*. العدد: ١٦٩٢٨. ٢٩ (أكتوبر).

<https://www.alriyadh.com/989071>

(تأريخ الدخول تشرين الثاني ٢٤، ٢٠٢١)

القيسي، هشام. ٢٠١٨. لطيف هلمت .. مفارقات في بنى نصية استنطاقات وسياقات تقابلية دلالية. موقع الناقد العراقي. ١ (حزيران).

<https://www.alnaked-aliraqi.net/article/53860.php>

(تأريخ الدخول تشرين الثاني ٢٦، ٢٠٢١)

الكنجي، فؤاد. ٢٠١٦. السريالية والكتابة الأوتوماتيكية في الشعر. الحوار المتمدن. العدد: ٥٣١٠. ١٠ (تشرين الأول).

<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=534246>

(تأريخ الدخول كانون الأول ٢٢، ٢٠٢١)

الكندي، محسن. ١٩٩٩. استراتيجية التصوير بين الواقعية والسريالية تجربة الشاعر: زاهر الغافري نموذجاً. مجلة نزوى. ١ (أكتوبر).

<https://www.nizwa.com/%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%AC%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B5%D9%88%D9%8A%D8%B1-%D8%A8%D9%8A%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%A7%D9%82%D8%B9%D9%8A%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B3>

(تأريخ الدخول تشرين الثاني ٢٣، ٢٠٢١)

محسن، عدنان. ٢٠١٤. مقدمة في الشعر السريالي. الحوار المتمدن. العدد: ٤٤٢٨. ١٨ (نيسان).

<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=410924>

(تأريخ الدخول تموز ٢٣، ٢٠٢١)

المحسن، فاطمة. ٢٠١٧. بورترية لمؤيد الراوي. ملاحق المدى. ١٣ (كانون الأول).

<https://almadasupplements.com/view.php?cat=19371>

(تأريخ الدخول تشرين الثاني ١٢، ٢٠٢٠)

محمد، علاء الدين. ٢٠١٩. إصدارات... الفضاء الشعري يصنعه المبدعون. يومية الثورة. ١٦.  
(كانون الثاني).

[http://archive.thawra.sy/\\_print\\_veiw.asp?FileName=89988270020190129094951](http://archive.thawra.sy/_print_veiw.asp?FileName=89988270020190129094951)

(تأريخ الدخول أيلول ٢، ٢٠٢١)

المناصرة، عزالدين:

---. ٢٠١٦. إشكالات قصيدة النثر بعد أن هدأت العاصفة. صحيفة المثقف. العدد: ٣٤٧٥  
(آذار)

<https://www.almothaqaf.com/readings-1/903821>

(تاريخ الدخول كانون الثاني ١٤، ٢٠٢٠)

---. ٢٠١٥. قصيدة النثر (كما هي): نص تهجيني شعري مفتوح عابر للأنواع ومستقل.  
صحيفة المثقف. العدد: ٣٣٩٣ (كانون الأول).

<https://www.almothaqaf.com/readings/900916.html?fbclid=IwAR3LUZhRa1vofEHjwkP0bTcQ6RG2Q-IFy8Oe0EtEtOP9brEARhrEg9eTNpQ>

(تاريخ الدخول كانون الأول ٩، ٢٠٢٠)

الموسوي، هشام عبود. ٢٠١١. الرومانسية الضاجة التي لم اكن اعرفها عن الشاعر الكردي الكبير "عبدالله كوران". موقع تلسقف. ٣٠ (أيلول).

<http://www.tellskuf.com/index.php/authors/130-hma/15560-aa-sp-89300685.html>

(تأريخ الدخول تشرين الثاني ٢٦، ٢٠٢١)

هيجنز، كايت. ٢٠١٨. الأدب الكردي. ترجمة: جلال زنكبادي. شبكة خبر ٢٤. ٩ (اكتوبر).

<https://xeber24.org/archives/132877>

(تأريخ الدخول شباط ٩، ٢٠٢٠)

يوسف، صبري. ٢٠١٢. وفاة الأب الشاعر د. يوسف سعيد في ستوكهولم. مدونة جهة الشعر. ٧ (شباط).

<http://www.jehat.com/ar/Sha3er/Pages/9-2-12.html>

(تأريخ الدخول أيلول ٥، ٢٠٢٠)

**و- المصادر الأجنبية:**

Oxford advanced learners dictionary of english; a.s hornby; seventh editon;  
oxford university press; 2006

Merriam- Webster

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/new%20realism>

(تاريخ الدخول آب ٩، ٢٠٢١)

## المختصات

## پوختە:

ھەر لە سەردەمی پێش ئیسلامەو تا دەگاتە ئەمڕۆکە شیعری عەرەبی بە چەند قۇناغئیکی مئزویی تێپەریو و بەرزی و نشویی زۆری ھاتووئە پێش. بەھەمانشئو شیعری کوردیش. شاعیرانی عەرەب و کورد -بەتایبەت لە عێراقدا- لە قۇناغەکانی رابردودا ھەولیان داوہ لەرئگەیی ھوشیاری پێشوئختەیانەوہ لەو مەرج و پێوہرە شیعریانە قوتاربن کە بە شیعەرەو نووسنیرابوون، دوایەمین ھەولئیش لە دەییە شەشەمی سەدەیی رابردو بوو. دەستەئیک لە ئەدیبان و شاعیرانی لاوی رۆشنیر لە نەتەوہ و رەگەزی جیاواز و دەرکەوتن، کە بە زمانی عەرەبی بەرھەمەکانیان دەنووسی، دانیشتووی شاری کەرکوک و دەرووبەری بوون، بە گروویی کەرکوک ناوئەند کران، ئالای نوئکردنەوہی ئەدەبیان ھەئکرد، بە بەرھەمە جوان و بالاکانیان ناوبانگیان دەرکرد، لە ناوباندا چەند شاعیرئیک دەرکەوتن لە رئگەیی نووسینی پەخشانەشیعەرەو ناسران. دەستەئیک دیکەش لە باشترین رۆشنیرانی لاوی کورد لە شاری کفری و لادیکانییەو دەرکەوتن بە ھەمان شئوہ ھەئگری ئالای نوئگەری بوون و ناوی خویان نا گروویی ئەدەبی کفری، کە بە زمانی کوردی بابەتەکانی خویان بلأو دەکردەوہ و پێش نیو سەدە بوونە خاوەنی بەیانی ئەدەبی خویان. ئەم شاعیرانە توانیان لە ھەردوو گۆرەپانی ئەدەبی عەرەبی و کوردیدا خویان بسەلمئین و ھەئستیرە درەوشاوەی ئاسمانی شاعر و دەرکەون و کتئبخانەیی شیعری پربکەن لەو دیوانە شیعریانەیان کە ئاستئکی جیھانیان ھەبوو. بەلام لەلایەن رەخنەگرانەوہ گرنگییەکی وایان پئنەدرا کە بگاتە ئاستی ھەول و کۆششیان، ھەر بۆیە خویان و بەرھەمەکانیان بوونە کەرستەئە ئەم تیزەمان کە ناونیشانی (پەخشانەشاعر لای ھەردوو گروویی کەرکوک و کفری) لئکوئئینەوہیەکی بەراوردکاری) ھەئگرتوہ. لەم تیزەدا کە دابەشبوہ بەسەر چوار بەشدا، ھەولمان داوہ باس لە ژبانی شاعیرانی ھەردوو گرووپ و بەرھەمەکانیان بکەین لە رووی بەکارھئانی رئبازە ئەدەبیەکان و تەکنیکی شیعری و ئەزموونکارییەوہ، بە چەشنئیک توانیمان کۆمەئیک دەرنەجام دەست بخەین، کە رووی لەیەکچوون و جیاوازی نیوان دەقی شاعیرانی ھەردوولا دەربخات.

## Abstract

From the pre-Islamic era till today, Arabic poetry has passed through many historical stages and turns, and so with regard to Kurdish poetry. Arab and Kurdish poets – especially in Iraq – tried in the past eras through their early awareness of breaking away from the poetic controls and standards that were attached to it, and the last of those attempts were in the sixth decade of the last century. A group of educated young writers and poets of different nationalities and ethnicities emerged, writing in the Arabic language, living in the city of Kirkuk and its outskirts; They were called the Kirkuk group, they raised the banner of literary modernity, and became famous for their new and upscale works. Among them are poets who were known through their poetic achievement represented by the prose poem. Another group of the best Kurdish intellectuals from the city of Kifri and its villages, who were young people; They took upon themselves the issue of literary modernity, especially poetry, organized themselves into a literary entity they called the Kufri Literary Group, writing in the Kurdish language and publishing their own statement, more than half a century ago. They proved themselves on the Arab and Kurdish literary arenas, and their stars shined in the sky of poetry. They provided the poetry library with books and collections of poetry that reach the international standards. They did not receive the attention that befits their mighty efforts from critics and academics, so we chose them and their poetic achievements as a subject for our thesis marked with (The Prose Poem of Kirkuk and Kifri groups – A Comparative Study). This study, which is divided into four chapters, deals with the lives of poets from both groups, poetic features, poetic techniques and experimentation, and the researcher came out with a set of results represented in the similarities and differences between these texts.

Kurdistan Regional Government–Iraq

Ministry Higher Education and Scientific Research

University of Sulaimaniyah– Faculty of Languages

Department of Arabic Language

## The Prose Poem of Kirkuk and Kifri groups

–A Comparative Study –

Thesis submitted by the student

Milko Ahmad Karim

To the council of the Faculty of Languages at the University of Sulaimaniyah,  
which is part of the requirements to obtain a doctorate philosophy in  
Arabic Literature/ Comparative Literary Criticism

Supervised by

Prof. Dr. Dhair Latif Karim

2021

## الملخص:

مرّ الشعر العربي منذ العصر الجاهلي الى يومنا بمراحل تاريخية ومنعطقات كثيرة، وهكذا فيما يخص الشعر الكردي، وقد حاول شعراء العرب والکرد -ولاسيما في العراق- في الحقب الماضية من خلال وعيهم المبكر من الانفلات من الضوابط والمقاييس الشعرية التي أصقت به، وآخر تلك المحاولات كانت في العقد السادس من القرن الماضي. فبرزت ثلة من الأدباء والشعراء الشباب المثقفين من قوميات وأعراق مختلفة، يكتبون باللغة العربية، يسكنون مدينة كركوك وأطرافها؛ سمّوا بجماعة كركوك، رفعوا راية الحداثة الأدبية، فاشتهروا بأعمالهم الجديدة والراقية. ومنهم شعراء عرفوا من خلال منجزهم الشعري المتمثل بقصيدة النثر. وثلة أخرى من خيرة مثقفي الكرد من مدينة كفري وقرها، كانوا شبابا؛ حملوا على عاتقهم قضية الحداثة الأدبية ولاسيما الشعرية، نظموا أنفسهم في كيان أدبي سمّوه جماعة كفري الأدبية، يكتبون باللغة الكردية ونشروا بيانهم الخاص، قبل أكثر من نصف قرن. أثبت هؤلاء أنفسهم على الساحتين الأدبيتين العربية والكردية، وسطعت نجومهم في سماء الشعر. أمّدوا المكتبة الشعرية بدواوين ومجموعات شعرية ترقى إلى العالمية. لم ينالوا ذلك الإهتمام الذي يليق بجهودهم الجبارة من النقاد والأكاديميين، لذا اخترناهم ومنجزاتهم الشعرية مادة لأطروحتنا الموسوم بـ (قصيدة النثر عند جماعتي كركوك وكفري) - دراسة مقارنة)، حاولنا في هذه الدراسة التي قسمناها على أربعة فصول، تناول حياة الشعراء من الجماعتين وسمات الرؤية الفكرية والمعرفية والتقنيات الشعرية والتجريب الشكلي والأسلوبي، وخرجنا بمجموعة نتائج تتمثل في أوجه التشابه والإختلاف فيما بين نصوص هؤلاء.