ثورة القصيدة العربية

محاضرة مقياس القصيدة العربية

د/ ليلى غضبان

لطلبة السنة الثالثة دراسات نقدية

كانت القصيدة العربية التقليدية قصيدة العبقرية الرتيبة –على حد تعبير باشلار- ولأنها تتمتع بعبقرية إبداعية من وراء رتابتها الظاهرية،فهي تمتلك تنويعات فنية، وروابط فنية منسجمة، وهذا ما مكن لها من الاستمرار حتى الآن . لاسيما وأنها تحلت بنظام كلاسيكي انسجم مع الذوق الفطري للعربي انسجاما موسيقيا ونفسيا، بالإضافة إلى أنها حملت ممارساته الحياتية، وعبرت عن ذاته بغنائية وموضوعية فسكن أبياتها الشعرية وكأن القصيدة خيمته الفنية المفضلة.

وتستمد القصيدة العربية التقليدية فلسفتها الجمالية من حقيقة التماثل الثنائي الذي ينعكس على شكل وموسيقى القصيدة التقليدية بأبياتها الممتدة أفقيا في شطرين متماثلين "لقد كان الكلام الشعري العربي خاضعا لميتافيزيقية البداية والنهاية بعد أن قعدهما قالب واحد تتوحد فيه الوقفات الإيقاعية والنحوية والدلالية، ومن ثم توافق الزمان الأوحد مع النفس الأوحد داخل القصيدة مما جعل الشعر غناء ينبني إيقاعه على النمطية والتكرار"[1]

واستطاع القدماء استنبات أشكال شعرية من عمود الشعر الذي استقر عليه نقادنا القدامى فوجدنا التشكيلات الهندسية والنباتية من خلال حركية تخيلية وقدح بديعي مكن من الصنعة التشكيلية التي احتفظت بقدر من التوازي في التبديلات الشكلية.

لكن التشكيلات القديمة كانت على حساب المضمون الشعري؛ لأن أكثر المحاولات التشكيلية آنذاك قد اقتربت من النظم، الذي لم يحظ عند القدماء بفارق كبير عن الشعر، لأن التعريف المشهور كان (الشعر هو الكلام الموزون المقفى الدال على معنى)، وهذا تعريف عنى بالتفريق بين الشعر والنثر ولم يركز على الفارق بين الشعر والنظم.

وأعتقد أن تركيز هذا التعريف بين الشعر والنثر إنما يعني التركيز على عنصر الموسيقي تماما كالتركيز على القصيدة الغنائية التي لم تفسح المجال لغيرها من الأنواع الشعرية.

وفي الدراسات الحديثة مازال عنصر الموسيقي هو (ترمومتر) القياس الشعري، فكثير من النقاد والدارسين اعتمدوا على الموسيقى الشعرية لرصد التطور الشعري من عدمه، وكأنه المقياس الأوحد لرصد التطور، والتغير، ولذلك رأينا في تاريخ الأدب تتبع التطور الشعري عبر (الشعر المقطعي/المرسل/الحر...) وكلها تقسيمات ومسميات لموسيقى الشعر بصفة خاصة، وقل الحديث عن المضمون وندر الحديث عن الشكل الشعري.

وعلى الرغم من أن الشعر المقطعي- مثلا- يمثل تطورا شكليا نوعيا،إلا أن النقاد تناولوا الشعر المقطعي ليتحدثوا عن القافية وكيفية تبدلها في التثليث والمزدوج والمخمسات.

ثم جاء المضمون في المرتبة الثانية من حيث الأهمية، لقياس التطور أو التأخر، وكان المضمون قد ارتبط قديما برؤية دينية أو سياسية، وحديثا أصبح تقييم المضمون بالرؤى الأيديولوجية أو حسب الانتماءات المذهبية.

وفي كل الحالات، بقى رصد تطور القصيدة العربية من خلال الشكل أمرا ثانويا، وكأن الشكل عرض لجوهر الموسيقى والمضمون... وكانت هذه النظرة سببا في انصراف الكثيرين عن دراسة شكل القصيدة العربية.

من الشكل إلى التشكيل:

هل يمكن أن تكون الموسيقى الشعرية هي المطورة للشكل الشعري، أم أن الشكل هو الذي استدعى التطوير الموسيقي ومن ثم الشعري؟ وأين حجم المضمون الشعري وتأثيره في تطور الشكل والموسيقى الشعرية؟ومتى بدأت ظهور أشكال شعرية في تاريخنا الشعري؟ وكم من الأشكال الشعرية عرف الخليل والرواة قبله؟ وكم أبقوا منها، وكم تركوا... ولماذا؟.

"وإذا كان (عمود الشعر) هو القالب الذي قولبه المتأخرون ليحددوا في مداه حركة الشعر العربي في انطلاقته الصحراوية، فهل وسع كرسيهم سماوات الشعر الجاهلي وفلواته"؟[2]

علينا أن نعترف بأن التجديد الشكلي في جغرافية تحرير القصيدة العربية أسهل بكثير من محاولات التجديد الموسيقى، لاسيما وأن الشعراء حتى في عصرنا الحديث لم يشكوا من قلة الأوزان الشعرية، وإنما كانت الشكوى من كيفيتها وقيودها.

الشعر فن، والشاعرية مهارة، والشعرية إبداع، والفن والمهارة والإبداع كل واحد للإبداع المتميز، وإذا توافرت العناصر الثلاثة لقصيدة شعرية، فليس معنى ذلك أنها مؤثرة على المتلقي؛ لأن مشكلة كبرى تعترض طريق التأثير، وهي كيفية التوصيل؟.

إن محاولات التجديد الشكلي للقصيدة العربية قديمة وجدت عند الجاهلين والإسلاميين والعباسيين والأندلسيين، لكنها بالإضافة إلى فرديتها لم تنتشر، ولم تتجاوز الكتب المخطوطة لأنها افتقرت إلى كيفية التوصيل ومن ثم التأثير، ونستثني الموشحات، لأن العربي تعود على التلقي الشفوي من الإنشاد ومن ثم كانت الشفاه والأذن في علاقة ودية حميمة وتعاون مثمر بناء، لأن البناء التقليدي قد حقق الانسجام بين الأذن والشفة عبر الموسيقى العالية والقافية المتكررة كوسائل تأثير وتوصيل قوية. بينما محاولات التجديد الشكلي كانت في حاجة إلى المتلقي المبصر، لتتحول المهارات الشفوية لصالح المهارات التحريرية، وهو أمر لم يتوفر للمتلقين قديما. ولأن أي تغيير لوسيلة الاتصال، يترتب عليه تغيير في كيفية التوصيل، والشعر يرتبط بكيفية تقديم السياق النصي، وكان التجديد الشكلي يعتمد على الشفاهية أكثر من اعتماده على البصر، ولذلك لم يجد صدى حقيقيا أو حماسا تطويريا إلا بعد انتشار الورق وسهولة التحرير عند العباسيين بخاصة.

وهذه محاولة أولية للخنساء كتبت بشكل السطر الشعري على الرغم من تقليدية البناء عندما قالت عن أخيها:

حمّال ألوية

هباط أودية

شهاد أندية، للجيش جرار

سخار راغية

قهار طاغية

فكاك عافية، للعظم جبار"[3]

وجاء التضمين الشعري ليشد الأنفاس ويحول دون المسافة بين الشطرين فإذا بنا أمام سطر شعري واحد، وقصم التضمين عرى الارتباط" بين بنية التركيبة وبنية الإيقاع قد يبلغ حدا يتوارى فيه الشعر فيختفي نموذجه المعماري، ويظل ثاويا وراء البناء اللغوي، فلا يظهره إلا الجهد الأدائي وعندئذ تصبح هويته رهينة مقروئيته... ويصبح نموذجه الإبداعي وقفا على أدائيته"[4] ومثال ذلك ما يرويه ابن خلكان عن المعرى في رسالة جاء فيها:

"أبا بكر، لقد جاءتك من يحيى بن منصور الكأس فخذها منه صرفا غير ممزوجة، جنبك الله، أبا بكر من السوء"

وبقراءته أمكن أن يكتب النص شعرا على هذا النحو:

أبا بكر لقد جاءتـ ـك من يحيى بن منصو

رِ الكأس فخذها منـ ـه صرفاً غير ممـزو

جة جنبك اللـــه أبا بكر من السو.....

ونموذج شكلي آخر يخرج عن تقليدية الشكل الشعري، يقدمه لنا القلقشندي في رسالة فريدة متضمنة قصيدة شعرية في شكل نثري، ويعتبره القلقشندي نوعا من التضمين، ومثاله ما جاء في (نفح الطيب)، هذه الرسالة التي بعث بها قاضي القضاة إلى (ابن فرفور):

"يقبل الأرض وينهي (السلام) عبدلكم (محب) وعلى المقة مكب(لوبدا) للناظرين (عشر) معشار (شوقه) وغرامه (لطبق) ذلك (مابين) آفاق (السموات) السبع (والأرض) لشدة هيامه(تراه) حقا (لكم) حافيا (بالأمن) والسرور (والسعد) والحبور (داعيا) لاجرم (وهذا) الثناء المتوالي و(الدعا) للمقام العالي (لاشك من لازم القرض).

وهذه الرسالة يمكن أن تكون بيتين من تلك الكلمات التي جاءت بين الأقواس:

سلام محب لو بدا عشر شوقه لطبق ما بين السمـوات والأرض

تراه لكم بالأزمن والسعد داعيا وهذا الدعا لا شك من لازم القرض

وشكل شعري آخر ينسبه ابن رشيق لأبي نواس فيما عرف بالقوافي الحسية:

ولقد قلت للمليحة قولـــي من بعيد لمن يحبك.....(إشارة قبلة)

فأشارت بمعصم ثم قالـــت من بعيد خلاف قولـي....(لا. لا)

فتغنيت ساعة ثم إنـــي قلت للبغل عند ذلك .....(امـش)[4]

وشكل التخميس والتثليث والتربيع خروجا حذرا على شكل القصيدة التقليدية، كتلك المخمسة التي ينسبها (الدميري) في حياة الحيوان لأبي نواس:

ما روض ريحانكم الزاهر وما شذى نشركم العاطـــر

وحق وجدي والهوى قاهر مذغبتموا لم يبق لي ناظـــر

والقلب لا سال ولا صابر.[5]

والملاحظ أن تلك النماذج الشكلية مرتبطة أشد الارتباط بالشكل التقليدي الأساسي سواء أكان ذلك في بنائه الشعري أم في تحريفه الجغرافي... حتى نصل إلى الموشحات الأندلسية[6]بأشكالها المتنوعة النباتية والمقطعية.

وتعيد هذه المحاولات الشكلية نفسها في الشعر العربي الحديث لاسيما في مطلع هذا القرن عندما زادت الحاجة إلى التجديد،فكان إحياء الشعر المقطعي وبناء الموشحات وقد ترددت هذه الأشكال عند الراغبين في التجديد كمطران وجماعة الديوان ومدرسة أبولو وشعراء المهجر. فهذا مطران يعيد شكل التخميس[7] في رثاء زوجته:

وكأنما الروحان ما اعتلقا وكأنما الألفان ما اتفقا

وكأنما الروحان ما اعتنقا الدهر يكذب حيثما صدقا

ما أقرب الماضي إلى الكذب

ويأتي(نعمة الحاج) بموشحة فيعيد ترتيبها في شكل القصيدة التقليدية،فيقول:

يا حمامات الحمي هجتن بي كامن الشوق ونيران الجوى

ذهب العمر وولى مسرعا والصبا هيهات لي أن يرجعا

أيكون العمر إلا موجعا بعد هذاك الزمـــان الطيب

زمن اللهو ولذات الهوى

ويأتي د. عزالدين إسماعيل فيرى أنها موشحة، ويمكن أن تكتب بهذا الشكل:

يا حمامات الحمى هجتن بي كامن الشوق ونيران الجوى

ذهب العمر وولى مسرعـا

والصبا هيهات لي أن يرجعـا

أيكون العمر إلا موجعــا

بعد هذاك الزمان الطيب زمن اللهو ولذات الهوى

وجاء المهجريون وجماعة الديوان ليفيدوا من الموشحات والشعر المقطعي في نداءاتهم التجديدية فحركوا السطر الشعري بإضافة تفعيلة تكتب بعد مسافة معلومة، تعكس مسافة زمنية واجبة في الأداء الشفوي كتلك التي بين الشطرين في البيت التقليدي، قال العقاد في قصيدته (بعد عام):

كاد يمضي العام يا حلو التثني أو تولى

ما اقتربنا منك إلا بالتمني ليس إلا

مذ عرفناك عرفنا كل حسن وعذاب

ومثله محاولة (إلياس فرحات) من المهجر:

ياعروس الروض يا ذات الجناح يا حمامة

سافري مصحوبة عند الصباح بالسلامة

واحملي سوق فؤاد ذي جراح وهيامه

وهذا الشكل يذكرنا بالموشحات، كتلك الموشحة المنسوبة لابن سناء الملك:

يا حبيب يارفع حجاب النور عن العذار

تنظر المسك على كافور في جلنار

وهذه المحاولات الشكلية الخارجة عن الشكل التقليدي مازالت ملتصقة به أشد الالتصاق مما لم يزد عن إعادة ترتيب للمعطى الموسيقي التقليدي، وكلها محاولات تجديدية لها جذورها القديمة، وهي محاولات راغبة في التجديد خارجة عن التقليد، بإعادة ترتيب للشطرين أو للتفعيلة ذاتها، حتى إن (حسن الصيرفي) يخرج علينا بشكل شعري غريب ولكنه ببناء تقليدي بحت ولم يزد عن إعادة رسم شطرات الأبيات على بياض الصفحة وكأنه راغب في ضرب شكل المستطيل أو المربع فقال:

إن غرد البلبل في هدأة الأسداف

وصفق المـجداف

في صفحة الجدول

فصوتك المرسل أنـغامه أطيـاف

تطوف في دل

في مرقص الليل

إنها رغبة التجديد والتطوير، لكن التجديد الشكلي لم يكتسب أبعاده التنفيذية الجادة المتميزة لأنه مازال حبيسا للموسيقى التقليدية للبيت الشعري، حتى في محاولات المهجريين، وهم يقلدون شكل السطر الشعري فنجد (إيليا أبو ماضي) يكتب شطرات قصيدته في شكل رأسي بدلا من الشكل الأفقي التقليدي، قال في قصيدته (سجينة):

أيا زهرة الوادي الكئيبة إننـــي

حزين لما صرت إليــه كئيـب

وأكبر خوفي أن تظني بني الورى

سواء وهم مثل النبات ضروب...

ورغب في المحاولة الشكلية نفسها عدد غير قليل ممن يكتبون الشعر التقليدي، في شكل السطر الشعري كالفيتوري في قوله:

لا... لم يكن وهما هواك

ولم يكن وهما هواي

إن الذي حسبته روحك

قد تبعثر فـي خطـاي

وكان (نسيب عريضة) يتفنن في شعره التقليدي ويكتبه بشكل شعر التفعيلة كقوله:

كفنوه

وادفنوه

أسكنوه

هوة اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوه فهو شعب

ميت ليس يفيق

وهو يفرض بذلك طريقة قراءة، بهذا الشكل الجديد، الذي يصلح أن يكتب بالشكل التقليدي والسطر الشعري كقوله:

كفنوه وادفنوه، أسكنوه هوة اللحد العميــق

واذهبوا لا تندبوه فهو شعب ميت ليس يفيق[8]

وجاء نزار قباني واعتمد على رسم أشعاره بطريقة القراءة البصرية، لا بالطريقة التقليدية التي تصلح للإنشاد، كقوله:

"لمحت طوق الياسمين

في الأرض مكتوم الأنين

كالجثة البيضاء تدفعه جموع الراقصين"

وهذه خطوة شكلية متطورة عن تلك التي وجدناها عند إيليا أبي ماضي، لأنه يحرر السطر الشعري من انتظام التفعيلات.

هذه المحاولات للتجديد الشكلي، في العصر الحديث، نستطيع أن نصفها بمحاولات إحيائية، لأن جذورها قديمة في الشعر المقطعى والموشحات الأندلسية، والإحياء كان ضرورة نوعية في طريق التطوير،وبذكرنا بإحياء المضمون الشعري عند البارودي وتعميقه عند شوقي وحافظ، وتلك المحاولات الشكلية القديمة الحديثة، لم تخرج عن عمود الشعر وأدائيته الخليلية، إلا في الشكل التحريري فقط، ومن ثم مقروئيته وسماعيته داخل فضاء صوتي يستحيل إلى فضاء موسيقى معلوم الوزن داخل الدورة الإيقاعية. ومن ثم كان الخروج الشكلي على الجغرافية التقليدية للبيت مربوطا بأكثر من وتد، يشده إلى عمود الشعر، وكان التدوير والتضمين من أبرز العوامل المساعدة على الخروج عن المعمارية التقليدية للبيت الشعري حيث يتصل الصدر بالعجز، فيطرد تسلسله المقطعي داخل دورة تعبيرية أكبر من نطاق الشطر الشعري:

أبنات الهديل أسعدان أو عدن قليل العزاء بالإسعاد

أبكت تكلم الحمامة أم غنت على فرع غصنها الميادِ

ثم كان التوزيع المقطعي، وتطور شكل السطر الشعري ببنائه التقليدي إلى تشكيل فني، احتل فيه السطر الشعري حيز البيت الشعري، وارتبط السطر الشعري بالبعد السيميولوجي،

وأصبح السطر الشعري هو قوام لبنة البناء الشعري في شعر التفعيلة الذي منح الشاعر حرية تحريرية، ومن ثم منحه تشكيلية كبيرة، وكان التجديد الشكلي هو أهم مظهر ثوري في القصيدة المعاصرة،لأنه إعلان مباشر عن الثورة والاحتجاج على الثبات والتكرار.

وعلى الرغم من أن بعض قصائد التفعيلة يمكن أن يعاد تركيبها لتشكل بحرا تراثيا من شطرين، كما وجدنا محاولات تراثية فككت وكتبت في شكل السطر الشعري، لكن العملية هنا ليست شكلية خالصة؛ لأن الشكل مرتبط بالنفس الشعري؛ وطبيعة التجربة، ودراميتها هي التي تحدد ــ إلى حد بعيد ـــ جغرافية التحرير الشعري.

ويرى د. عزالدين إسماعيل أنه " كان ضروريا... أن تعود المحاولات القديمة الجزئية الشكلية لتجديد الإطار الموسيقي أو التحوير فيه، فمن هذه المستويات، وهذه المحاولات يمكن أن يبدأ الانطلاق الحقيقي"[9]، ومن ثم فالموسيقى مرتبطة بالشكل، والشكل مرتبط بالموسيقى... وكانت المحاولات الشكلية كلها من داخل التراث حتى وصلنا إلى شعر التفعيلة بحريته وإمكاناته الشكلية المتعددة، التي فتحت المجال أمام التشكيل الشعري بمنظور جديد، وكانت وحدته (التفعيلة) بمفردها مساعدة على الإبداع التشكيلي. وقد أعطى شعر التفعيلة الحرية للقارئ لإعادة تحرير القصيدة، لتتخذ شكلا تحريريا جديدا،ببعد موسيقي ونفسي متغاير"لأن من الشعر الحديث ما يأتي على توزيع مقطعي، يحتمل عند أدائه الإبقاء أو الإلغاء، كقول البياتي:

1 – ريشة البلبل
2- أنات القياثر
3- صرخت بالموت:كلا !
4- هزمت ليل المقابر
5- عرت الأشباه والخصيان من تيجانهم
6- داست على أنف المكابر

فهذه المقطوعة قد تكتسب بعدا نغميا آخر لو أديت كالآتي:

- 2+1
- 4+3
- 6+5

"وهذا الإيقاع المضاد يغير من هندسة البناء المعماري للنص، ويؤثر على تذوقه بطريقة الإلقاء في أسطر يستحدثها الأداء فتكون وحدات متضامة"[10].

وهذه المقطوعة التي تعبر عن التضافر الإيقاعي" قول شاذل طاقة":

1- اصعدي للسماء
2- واهبطي للتراب
3- لم يكن لي رجاء
4- في الهوى والعذاب
5- فاغضبي واحنقي وعودي إليا
6- بعد حين
7- وابعثي حبنا وجودي عليا

8- بالشجون
9- أنا لا أفهم العيون
10- والمنحالمات

حيث تتكاثر الكتل النغمية في تشابك إبداعي، فإن اعتمدت الخواتيم ووزعتها كالآتي:

- 3+1
- 4+2
- 7 +5
- 9+8+6
- 10

وإن اعتمدت المفاصل الداخلية يمكن أن نوزعها على نمط مغاير:

- 7 + 5+2+1
- 10+4

- 9+8+6

...إن قضية الشاعر كانت مع النص الشعري، واليوم أصبحت القضية مع متلقي الشعر، إذ إن أدائيته – وما يتبعها من سماعية أو مقروئية- هي التي تصير الشعر شعرا عبر مفاصله" [11]

ومعنى ذلك أن شعر التفعيلة قد شكل القصيدة العربية إثراء غير محدود، حيث تنوع شكل القصيدة تبعا للحالة النفسية والنفس الشعري وطريقة القراءة... وأصبح شكل القصيدة التي يكتبها الشاعر نفسه، إنما هو الشكل الذي يروقه في طريقة الأداء الشعري، ولكنه ليس الشكل الوحيد، إذ يمكن أن يتحرك ويتغير تبعا للقارئ نفسه وكأنه أصبح مشاركا في الإبداع... وهذه الحرية فتحت باب التشكيل الشعري، وقد ساعد شعر التفعيلة على تنوع الأداء التشكيلي الحديث.

وشعر التفعيلة قد تمرد على زمنية القوالب الشكلية الجامدة، وأصبح بناء النص الشعري وفق اتجاهات النفس وتماديه في خرق الجاهز المعلوم، تبعا للحالة الشعورية التعبيرية التي يتحكم فيها الشاعر المبدع بالطول أو القصر حيث يعيد " الجسد تكوينه باختياره وهو المسئول عن هذا الاختيار لا القالب، وتنظيم النفس هو المولد الحقيقي للإيقاع والشكل، والإيقاع دائم الانتصار على البني النحوية(الضرورة الشعرية) ومن ثم فالنفس بالبنى الإيقاعية يتغلب بدوره على البنى النحوية، والنفس الشعري يشكل جغرافية التحرير النصي لأن النفس الشعري امتداد لرؤية المبدع لتجربته.[12]

ويستثمر محمد بنيس هذه الإمكانية الفنية ليعبر بها عن وجهة نظر حداثية تتصل بلغة الشعر فيقول:"إن إعادة تركيب المتتاليات حسب إيقاع النفس مقدمة لتدمير سلطة اللغة... وهذا الفعل التدميري يهيئ للقارئ حضرته فهو الذي يعيد تركيب المتتالية بنفسه، يعيد تكوين النص، فيما يعيد تكوين جسده، ورؤيته للعالم،ومن هنا تكون القراءة إبداعا".[13]

وإذا كان شعر التفعيلة يبلغ الصورة أو الفكرة في سطر قوامه ثلاث تفعيلات أو أربع فما المانع أن يستمر سيل التفعيلات في عدد من الأسطر... فيقترب الشعر من صورة النثر مع

الاحتفاظ بالوزن... ذلك أن شكل التفعيلات على السطر ـــ طال أم قصر ـــ لم يعد يفي بغرض الشاعر المعاصر، فوجد في دفق التفعيلات دفقا للفكرة والشعور..."[14] ومن هنا كانت القصيدة المدورة هي التي فتحت مجالات الحرية التعبيرية والتشكيلية على مصراعيه، للقصيدة العربية، ولكنها مازالت قيد التفعيلة وأحيانا القافية، وكثرت نماذج القصيدة المدورة عند أدونيس ومحمد بنيس وقاسم حداد من البحرين. ويحقق محمد بنيس سبقا في تشكيل كثير من قصائده عندما يكتبها بالخط المغربي ويكون تشكيلات عديدة يبرز فيها الأبيض والأسود.

وهكذا، نلاحظ أن شكل القصيدة العربية لم يثبت على حال قديما وحديثا، وحتى الشكل التقليدي امتلك من الملكات، ما مكن له من التشكيل الهندسي والنباتي، وحديثا كان استثمار الأشكال المقطعية وشعر التفعيلة والقصيدة المدورة ،لصالح التشكيل الشعري، وكانت وحدة التفعيلة هي الأساس المساعد على الشكل والتشكيل الشعري بقدر من الحرية أفضل مما كان عليه أمر التشكيل الشعري للقصيدة التقليدية.

ونلاحظ أن التطور الشكلي كان أسرع من التطور الموسيقي للقصيدة العربية، بل وأكثر تنوعا مع البناء الموسيقي الواحد سواء أتعلق الأمر بالقصيدة التقليدية أم بالشعر المقطعي أم بالشعر الحر والقصيدة المدورة أخيرا، ذلك لأن الشكل تغيير حسي مادي للجغرافية المكانية للنص، أما التغيير أو التطوير الموسيقي فهو صعب لأنه تجريدي في المدى الزماني.

وبعد هذه الرحلة الموجزة مع التغير والتطور الشكلي للقصيدة العربية، فإننا نقترب بالشكل إلى التشكيل الشعري وكيفية ومدى إفادته أو عدم إفادته للقصيدة العربية المعاصرة. وهناك أدوات تحريرية مهمة سيطرت على الأداء التحريري للنص الشعري المعاصر وأصبحت جزءا مهما من نسيجه الدلالي لنصوص كتبت للقراءة وللإبصار، هذه الأدوات ستتدخل بشكل مؤثر في تشكيل القصيدة التشكيلية ، ومن ثم فالباحث يمكنه أن يتوقف معها، ويستثمرها دلاليا في القصيدة التشكيلية، وأقصد بهذه الأدوات التحريرية :

- الأبيض والأسود.

- علامات الترقيم.

-الفراغ والمساحة المفتوحة.

وهي الدلالات غير اللغوية، التي كان لها أكبر التأثير لالتفات الشعراء والنقاد إلى فراغ الصفحة والنظر إليه كجزء من القصيدة، وهو ما أسماه (غريماس) بالشكل الخطي (الجرافيكي)، وهو يتعلق بالهيئة الطباعية للقصيدة واستخدام علامات الترقيم.

المراجــع:

1- بيان الكتابة/ محمد بنيس/ مجلة الثقافة الجديدة/1981عدد 19/ ص 45.

2- الشعر ومتغيرات المرحلة/ د. عبد الواحد لؤلؤة مع آخرين/ دار الشؤون الثقافية ببغداد/105.

3- النص منقول بشكله عن يوسف عز الدين عيسى في كتابه (التجديد في الشعر العربي المعاصر)/ 93.

4- الشعر ومتغيرات المرحلة/ عبد السلام المسدي/ 27.

5- اتجاهات التجديد في القرن الثالث الهجري/ د. هدارة/ 548.

6- د. محمد زكريا عناني يكذب نسبة المخمسة للنواس.

7- يرى د. عبد الواحد لؤلؤة أنه قد أمكن أن تغرس في غير منابتها النخيل، وقصد بذلك أن شكل الموشحة ظهر في بغداد ولكنه كان خجولا لحساسية الأخذ من غير العرب وتهيأ له التطور في الأندلس، انظر: بحوث المربد الشعري (حول الأشكال الشعرية الجديدة) المربد/ 1985.

8- التخميس والتثليث والتربيع... محاولات شكلية قديمة، كثرت عند شعراء المتصوفة وعدت من قبل مظاهر ضعف لاسيما عندما تدور في فلك قصيدة سابقة عليها.

9- قصيدة (النهاية)/ نسيب عريضة .

10- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية/ د. عز الدين إسماعيل/ 62/ط3.

11- في جدل الحداثة الشعرية/ عبد السلام المسدي/ بحوث المربد 1985.

12- (الشعر ومتغيرات المرحلة) في جدل الحداثة /29-20

13- بيان الكتابة، محمد بنيس، مجلة الثقافة الجديدة /1981/45

14- حول الأشكال الشعرية الجديدة، د.عبد الواحد لؤلؤة / بحوث المربد 1985

.....

المحاضرة الثانية في مقياس القصيدة العربية

د / ليلى غضبان

طلبة السنة الثالثة دراسات نقدية

الأدب والتكنولوجيا: القصيدة التفاعلية: مشتاق عباس معن نموذجا

.

الشاعر العراقي، مشتاق عباس معن، وضع على قرص مدمج (سي دي) قصائد حملت كمجموعة عنوان "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق"، وهو أيضا عنوان لأحدى القصائد.

ومن غير الممكن مطالعة القصائد إلا باستخدام حاسوب أو من خلال الإنترنت. بالنظر إلى وجود جانب تفاعلي للقراءة، يحتاج القارئ مستخدم الحاسوب إلى استعمال المؤشر (الماوس) لقراءة القصيدة الواحدة والانتقال منها إلى أخرى. وقد وظف الشاعر في قصائده الصورة والصوت وخصائص أخرى يتميز بها الحاسوب والإنترنت .في النص التالي ترى الباحثة فاطمة البحراني أن مجموعة القصائد استوفت شروط منحها لقب قصائد تفاعلية. لم يتسن لعود الند الحصول على المجموعة/القصيدة لوضعها في متناول قراء المجلة لتقييم التجربة ليحكموا بأنفسهم على الجانبين، الشعري والتفاعلي، ولكن سيجد القارئ في ختام البحث عنوانا يوصله إلى القصائد.

.

أفرزت علاقة الأدب بالتكنولوجيا مصطلحات كثيرة يوحي ظاهرها بأنها مترادفة، لكنها في الواقع ليست كذلك، لوجود فروق دلالية بين مفاهيمها والوظائف التي تقدّمها. وقد ينبع هذا التصوّر من أمرين:

أولا: عامل الترجمة الذي لا ينقل المفاهيم والدلالات بنحو عالي الدقة ولا سيما المصطلحات، لوجود فارق بين تداولية الألفاظ بين الناطقين باللغات المتنوعة، فضلا عن سعة المعجم في لغة دون أخرى.

ثانيا: كلّها ترتبط بحامل واحد هو الحاسوب (الكمبيوتر) وهو أمر مشكل في الفصل بينها، لأن مجرد الارتباط بمصدر لا يعني توحّد وظائفها ودلالاتها.

وبالمحصلة تتردّد ثلاثة مصطلحات في المجال "التكنو-أدبي"، على حدّ تعبير الناقدة التفاعلية فاطمة البريكي (1)، وهي:

أولا: القصيدة التفاعلية (2) ومقابلها الغربي (Interactive Poem) أو.(Hyperpoem)

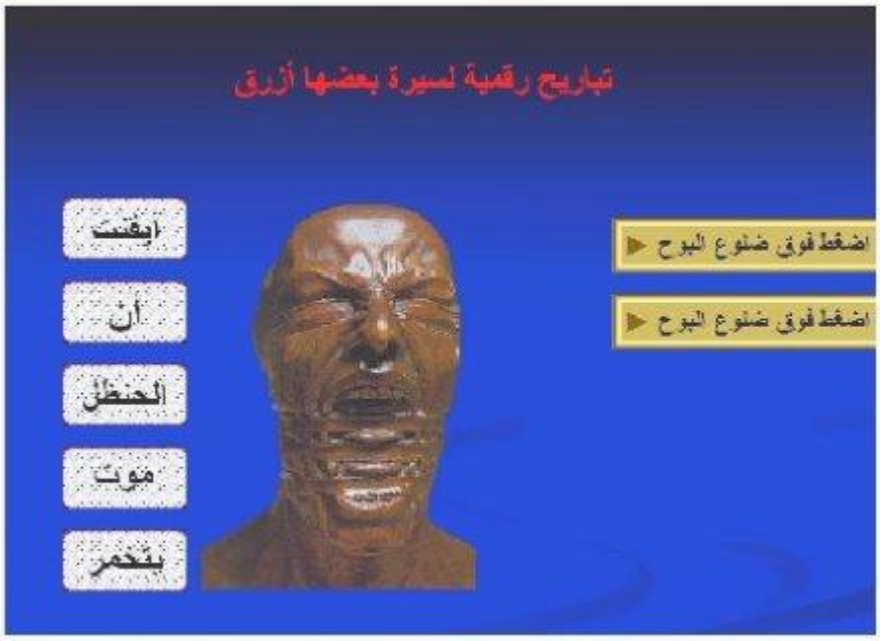
ثانيا: القصيدة الرقمية (3) ومقابلها الغربي.(Digital Poem)

ثالثا: القصيدة الإلكترونية (4) ومقابلها الغربي.(Electronic Poem)

وهناك فروق دقيقة بينها، لعل أهمها أن الشاعر إذا تجاوز الصيغة الخطية، المباشرة، والتقليدية في تقديم النصّ إلى المتلقي، واعتمد بشكل كلي على تفاعل المتلقي مع النصّ، مستفيدا من الخصائص التي تتيحها التقنيات الحديثة، تصبح القصيدة التي يقدمها "تفاعلية." وتعتمد درجة تفاعليتها على مقدار الحيز الذي يتركه المبدع للمتلقي، والحرية التي يمنحها إياه للتحرك في فضاء النصّ، دون قيود أو إجبار بأي شيء، أو توجيه له نحو معنى واحد ووحيد. أما "الشعر الرقمي" و "الشعر الإلكتروني" فلا يختلفان عن بعضهما في دلالتهما العامة، فمصطلح "الشعر الرقمي" يشير إلى نصّ مقدّم من خلال شاشة الحاسوب دون أي شروط أخرى، في الوقت الذي يمكن أن يقدّم ورقيا أيضا، وكذلك "الشعر الإلكتروني" (5.(

وقبل أن نسعى لتفحّص مجموعة/قصيدة "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق "للشاعر العراقي المبدع، مشتاق عباس معن، لا بد من عرض أمرين مهمين في هذا الجانب، أولهما: يتعلق

بتعريف القصيدة التفاعلية، والثاني بشرائطها، لنعكس مفرداتهما على اشتغال مشتاق في نسيج نصّه التفاعلي–الرقمي.



تعريف القصيدة التفاعلية

لقد توقف كثير من المهتمين بالأدب التفاعلي عند تعريف هذا النمط الجديد من الإبداع الشعري (6)، ولكن هناك بعض التعاريف التي لها خصوصية في عرض المفهوم، وهي دقيقة وواضحة، وسنقف عند تعريفين فقط لحيازتهما الخصوصية والدقة والوضوح:

تعريف لوس غلايزر (Loss Pequeno Glazier) وهو: "تلك القصيدة التي لا يمكن تقديمها على الورق" (7). وتعريف البريكي، وهو: "ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلاّ في الوسيط الإلكتروني، معتمدا على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة، ومستفيدا من الوسائط الإلكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية، تتنوع في أسلوب عرضها، وطريقة تقديمها للمتلقي/المستخدم، الذي لا يستطيع أن يجدها إلاّ من خلال الشاشة الزرقاء، وأن يتعامل معها إلكترونيا، وأن يتفاعل معها، ويضيف إليها، ويكون عنصرا مشاركا فيها" (8).

فيما يخصّ تعريف (غلايزر) فمتحقق في اشتغال الإبداع–الرقمي لتفاعلية "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق"، فهي تحتوي على أمور لا يمكن أن يحملها النصّ الورقي، ومنها:

أولا: العناصر الصورية والصوتية التي لا يمكن أن تكون محمولة على الورق، فمن الممكن أن يحمل الورقُ الصورَ، لكن آلية العرض والتأثير تقلاّن عن حضورهما في آلية العرض والتأثير في النصّ التفاعلي، أما مؤثر الصوت فيفرق عن العزف المنفرد المرافق للنصّ الورقي بأن الصوت في النصّ التفاعلي يشكّل جزءا من بنية النصّ، أما في النصّ الورقي فيكون عاملا خارجيا عن بنيته.

ثانيا: المؤثرات المتحركة، ولا سيما النصوص الومضة المرقنة على منزلقة الشريط المتحرك في أسفل النوافذ وأحيانا أعلاها.

)ا) تقنية التشعب النصي بنوافذ فرعية تظهر بمجرد تمرير المؤشر (الماوس (على ألفاظ محددة داخل النافذة المعروضة، وذلك التفرّع التشعّبي لا يحجب رؤية النافذة تماما وإنما يكون بنافذة صغيرة تظهر على يمين النافذة وأحيانا شمالها.

)ب) بناء النصّ الورقي على آلية التسلسل في ترتيب النصوص، وأما النصّ التفاعلي فيأتي ترتيبها تراكميا بحيث تتفرع النوافذ حاملة رؤى جديدة لموضوعة واحدة.

فنصوص تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق لا يمكن نقلها على الورق، ولو حدث وأنزلت فستفقد الكثير من عناصر بنائها ولا سيما المذكورة فيما سبق.

أما مضامين تعريف البريكي فمتحققة أيضا، ولنا أن نوزّع تلك المضامين على نقاط ليتسنى لنا مقارنتها مع الأجزاء البنائية لمساقات قصيدة/مجموعة الشاعر مشتاق عباس معن:

أولا: أنها ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلاّ في الوسيط الإلكتروني: فتباريح رقمية لا يمكن عرضها إلاّ عبر الوسيط الإلكتروني المرتبط بالنت أو غير المرتبط به.

ثانيا: الاعتماد على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة: وما ذكرناه في تفصيلات تعريف غلايزر دليل على حضور هذه الفقرة من تعريف البريكي.

ثالثا: الاستفادة من الوسائط الإلكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية، فمن المعلوم أن الوسائط التفاعلية متعددة، ولعل أشهرها وأيسرها استعمالا عند المتلقي هي الأقراص المدمجة .(CD) وقد قدم الشاعر مشتاق نصّه الذي نعمل على تحليله على وسيلة القرص المدمج مع إمكانية عرضه على الشبكة العنكبوتية بيسر.

رابعا: تتنوع في أسلوب عرضها، وطريقة تقديمها للمتلقي/المستخدم: إذ حاول الشاعر مشتاق استثمار أغلب التقنيات المتاحة، فنصّه مبني على الاستعانة بالمؤثرات الصورية والصوتية والكتابية، فضلا عن اعتماد تقنيات النص المتفرّع وتقنيات النصّ التشعّبي، مضافا إلى آليات الاستبدال والمغايرة في تركيب الجمل الشعرية وحتى النصوص.

خامسا: نصوص بهذه المواصفات التي ذكرناها سلفا لا يمكن أن يكون عرضها ورقيا، ولا يستطيع القارئ/المستخدم أن يجدها إلاّ من خلال شاشة الحاسوب الزرقاء، إذ لا يمكن عرضها إلا عبر الحاسوب والتعامل معها إلكترونيا.

سادسا: أن يتفاعل معها، ويضيف إليها، ويكون عنصرا مشاركا فيها. إن قضية مشاركة المتلقي في عملية التفاعل النصّي تأتي من خلال تحميله وتصفّحه واختياره نقطة البدء والختام، لتشكيل رؤية معينة تتيحها له عملية الإبحار في نوافذ النصّ التفاعلي، أما الإضافة إلى النصّ، فهي تعبير قد يفهمه بعض القرّاء على أنه إضافة حقيقية، في حين أن النقاد التفاعليين يؤكدون أن تلك الإضافة تتحدّد بالمعنى المجازي ومن ذلك توجيه البريكي لنصّ "كوسكيما " الذي سنقف عنده

بعد قليل بأن الإضافة على النصّ والمشاركة في هيكليته من المتلقي تعني البرمجة (Programming)، فهي إذن "مقبولة بالمعنى المجازي فقط.(9) "

وبعد أن تفحصنا أجزاء التعريف الذي وضعته البريكي يتضح لنا أنها متوفرة وحاضرة في عملية إنتاج نصّ "تباريح رقمية" للشاعر مشتاق عباس معن.

شروط القصيدة التفاعلية

ذكر الكتّاب التفاعليون ونقاد الأدب التفاعلي جملة من الشروط التي تؤكد حضورها في النصّ، حيازتها على صفة التفاعلية بلا مماحكة، لكن أكثر الآراء اختصارا وإلماما، هو رأي كوسكيما الذي نقلته لنا البريكي مع بعض التعليقات المهمة:

إذ توقف كوسكيما عند الفرق بين "التفاعلية" في الأدب الورقي التقليدي، ونظيرتها في الأدب الإلكتروني "الرقمي"، فتحدث نقلا عن إسبنآرسيث (EspenAarseth) عن وجود أنواع لوظائف المتلقي/المستخدم، يجب توافرها فيه أثناء قراءته نصّا حتى يصبح وصفه بـ "التفاعلية"، وهذه الوظائف هي: التأويل، والإبحار، والتشكيل، والكتابة.

يرى آرسيث كما نقل عنه كوسكيما أن التأويل جزء ملازم لكل قراءة. وعندما يقرأ قارئ نصا إلكترونيا فإنه، بالإضافة إلى التأويل، يبحر بفعالية في طريقه في شبكة الإنترنت من خلال مسارات النصيّة المتفرعة. وعلاوة على بنية النصّ المتفرّع. التشكيل يعني إعادة بناء النصّ في حدود معينة.

أما الوظيفة الأخيرة للمتلقي/المستخدم فهي الكتابة، وتعني أنه قد يُسمح للمتلقي/المستخدم بالمشاركة في كتابة النص، وقد يُقصد بالكتابة "البرمجة."

ويرى كوسكيما أن مطالبة المتلقي/المستخدم المشاركة في البرمجة شيء مألوف في نظرية "النصّ المتفرّع" بسبب صفة "التفاعلية" التي تلازمه، إذ يصبح القارئ كاتبا. ومع ذلك يظلّ هذا الأمر غير دقيق إلّا في بعض النصوص التي تعرض على قرّائها وظيفة الكتابة، ’وقد تكون مطالبة القارئ بالمشاركة في بعض النصوص مقبولة بالمعنى المجازي فقط‘، ومثل هذه النصوص قليل أو نادر إلى حد ما (10.(

ومن خلال النصّ السابق يتضح لنا أن القصيدة التفاعلية مشروطة بتوفر أربعة عناصر هي:

التأويل: إن الانفراد بهذه السمة دون سواها من السمات اللاحقة لا يحقق تفاعلا رقميا، لأن التأويل ممارسة حيّة في تلقي كل نصّ، لكن التأويل هنا مقرون بسمة "الإبحار" الآتية، فمن دونها لا يتحقق التفاعل الرقمي.

الإبحار :(Navigation) ويعرفه سعيد يقطين بأنه "الانتقال من عقدة إلى أخرى بواسطة المؤشر على الروابط لغاية محددة تتمثل في البحث عن المعلومات ومراكمتها وتجميعها لهدف خاص. ويعطي للمبحر مصطلح خاص هو "المستعمل". وبذلك يختلف الإبحار عن التصفّح لأن الإبحار بحث عن معلومات محددة وخاصة" (11 .(ولو رجعنا إلى نصّ "تباريح رقمية"

لوجدنا أن الواجهة الرئيسة تطرح أمامك جملة تساؤلات تبحث عن إجابات إبداعية ترضي أفق انتظار المتلقي، فيأخذ بالإبحار عبر النوافذ المتفرّعة أمامه من خلال آليتي التمرير والضغط بالمؤشر على أيقونات وألفاظ معينة داخل كل نافذة.

التشكيل والكتابة: وقد تحدثنا عنهما في قسم "الإضافة" الموجود في تعريف البريكي، وقلنا إن كوسكيماوالبريكي أوضحا أن المقصود بهما الإضافة بمعناها المجازي، لأنها تتحقق بالبرمجة، وقد قلنا حينها إن هذين الأمرين ممكنا الحدوث مع نصّ "تباريح رقمية" إن شاء المتلقي تعديل البرمجة وتغيير بعض العارضات وغيرها، فكل ملفات البرمجة والعرض موجودة في قاعدة بيانات النصّ، يمكن للمتلقي الدخول عليها وإحداث ما يشاء من إعادة لتشكيل البرمجة بما يتواءم مع ذوقه، من دون المساس بالمتن الرئيس للنصّ.

فرادة تجربة الشاعر مشتاق عباس معن وريادتها

أكّد النقّاد التفاعليون خلو الأدب العربي بعامة والرقمي منه بخاصة من وجود قصيدة تفاعلية، فسعيد يقطين ختم حديثه الطويل عن خلو الأدب العربي من التفاعلية الرقمية بتساؤلات مفادها: "متى نقرأ أول رواية تفاعلية؟ ومتى نقرأ الشعر والدراما التفاعلية؟ ومتى نشاهد الفيلم التفاعلي؟ ومتى تصبح برامجنا المتصلة بالتراث العربي ترابطية وإلكترونية بالمعنى الحقيقي للكلمة؟" (12).

وذهبت فاطمة البريكي إلى أنه "عربيا، لم تظهر القصيدة التفاعلية لا على مستوى المفهوم، ولا على مستوى المصطلح، ولا على مستوى التطبيق أو الممارسة العلمية، حسب علمي، ورغم محاولات بحثي المستمرة، إلاّ أنها كانت تبوء دوما بالفشل (13). وأيد السيد نجم رأي البريكي بقوله: "نوافق على ما انتهت إليه الناقدة البريكي. إننا إلى الآن لم نتمكن من إبداع نص أدبي تفاعلي حقيقي بالوطن العربي" (14).

أما عبير سلامة فذهبت إلى أن "مفردة "التفاعلية" [تستخدم] عربيا لتقييم النصوص المطبوعة التي تتفاعل مع قارئها، مع اقتصار نمط التفاعل على الانفعال بها، غالبا، أو التعليق عليها بصفتها منجزات تامة. وتعارضُ هذا الاستخدام مع مصطلح [انتر آكتف، أي تفاعلي [- (Interactive)المرتبط جذريا بالوسط الإلكتروني- يستدعي مراجعته، أو تحديد نطاقه المقصود، على الأقل، حتى توصف النصوص وتُقيّم بما تستحق (...) يدعونا هذا للتساؤل عن الشعر العربي، ألا يمثل النص التشعبي ثغرة ممكنة في الحائط الذي يقف الآن بإزائه؟ لماذا تأخر إنتاج شعرنا تشعبيا؟ إذا استثنينا الأسباب من خارج الشعر، مثل قلة النصوص المتخصصة بالعربية، ونقص الإمكانات التقنية لبرامج المؤسسات الأدبية، فلا مفر من الاستناد إلى ملاحظات شخصية، وتخمينات قد تفسر الإحجام عن مقاربة هذا الشكل الشعري" (15).

ولما تأكّد لنا تحقّق التفاعلية في رقمية "تباريح رقمية" من خلال إسقاط مضامين تعريف "القصيدة التفاعلية" وشروط إنتاجها، أصبح لزاما علينا أن نبارك للشاعر المبدع مشتاق عباس معن ريادته بإنجاز أول قصيدة عربية تفاعلية–رقمية، أي أنه لم يحقّق القصيدة الرقمية فحسب، بل ارتقى بها لتكون قصيدة رقمية–تفاعلية رائدة.

الهوامش:

(1)فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2006.(

(2)المصدر السابق، ص 71.

سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2005.(

(3)مرح البقاعي، "القصيدة الرقمية: الفن هو تكنولوجيا الروح"، منتديات ميدوزا، نيسان/أبريل 2004.

http://www.midouza.net/vb/showthread.php?t=321

(4)أحمد فضل شبلول، "قصة القرد والغيلم: من عالم كليلة ودمنة إلى عالم النشر الإلكتروني"، موقع أدب الأطفال، 5 حزيران/يونيو 2007.

http://www.adabatfal.com/item.php?subaction=showfull&id=1181032281&archive=&start_from=&ucat=1&

(5)فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي.

(6)فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط.

(7)

Patricia Donvan , EPC celebrates poetry on the Web , University of Buffalo Reporter vol.31,No.25,March 30 ,2000: http://www.buffalo.edu/reporter/vo131n25/n4.html

(8)فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي.

(9)المصدر السابق.

(10)المصدر السابق.

(11)سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط.

(12)المصدر السابق.

(13)فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي.

(14)السيد نجم، "النص الرقمي وأجناسه: قراءة في واقع منتج النص الرقمي في العالم العربي"، موقع مجلة الفوانيس، 14 تشرين الأول/أكتوبر 2007.

http://alfawanis.com/alfawanis/index.php?option=com_content&task=view&id=3207&Itemid=28

(15)عبير سلامة، "الشعر التفاعلي، طرق للعرض طرق للوجود"، موقع اتحاد كتاب الإنترنت العرب، 6 كانون الثاني/يناير 2006.

http://www.arab-ewriters.com/?action=showitem&&id=244

****
****

المحاضرة الثالثة / الهايكو الجزائري

د/ ليلى غضبان

السنة 3 دراسات نقدية

ذهب بعض الشعراء الجزائريين بعيدا في تجريب أشكال شعرية مختلفة، فاستلهموا فن "الهايكو" الياباني، وتعددت المغامرات في هذا السياق إلى درجة تحوّل فيها الأمر إلى ما يشبه الظاهرة.

و"الهايكو" فن من فنون الشعر الياباني يحاول فيه الشاعر التعبير عن أشياء عميقة ومشاعر عميقة من خلال بيت شعري واحد مكون من 17 مقطعا صوتيا، (بحسب الألسنية اليابانية) تكتب في ثلاثة أسطر عادة.

وفي الوقت الذي حاول فيه البعض التمسّك بالشعرية القديمة واتجه فيه البعض غربا بحثا عن "الحداثة"، نبعت هذه التجربة التي بحثت في الشرق البعيد عن روح جديدة تُخرج القصيدة من نمطيتها، فجاء الكثير من المغامرات التي أخذت الشكل الياباني في محاولة لتأصيله في الثقافة المحلية.

وصدرت في الجزائر كثير من القصائد على هذا النمط، وتحوّل بعضها إلى مجاميع شعرية على غرار "أعراس الماء" و"ما بين غيابين يحدث أن نلتقي" لعاشور فني، و"كرز الحقد" لفارس كبيش، أو بعض كتابات الشاعرة حبيبة محمدي والشاعر فيصل الأحمر.

ومع تعدد التجارب في هذا السياق، بدأ البعض يتساءل حول ما إذا كان الأمر يتعلق ببحث عن نَفَس جديد للقصيدة الشعرية في الجزائر أم هو "اغتراب" ولو اتخذ وجهة الشرق الياباني.

بين تجربتين

تعتبر تجربة الشاعر عاشور فني رائدة في هذا المجال وهو الذي أصدر مجموعات كاملة في هذا الفن، منها "أعراس الماء" باللغتين الفرنسية والعربية سنة 2003، و"هنالك بين غيابين

يحدث أن نلتقي" سنة 2007. وقد بدأ مغامرته تلك من سؤال "كيف تقول في نفس واحد ما تقوله ملحمة قديمة؟".

وفي هذا الصدد يقول فنّي للجزيرة نت "كان ذلك هاجسي في كتابة القصيدة بعيدا عن الإطناب والوصف الخارجي، معتقدا أن هناك رسما سابقا للكتابة يتعين إزاحة الغبار عنه بالكلمات على عكس ما هو شائع من أن الكتابة رسم بالكلمات. لقد ساعدتني أسفاري عبر اللغات وعبر العالم وقراءاتي المستمرة للتقاليد الشعرية في الثقافات المختلفة بالاطلاع على تجربة القصيدة/النَّفَس. ذلك هو روح الشعر".

ويؤكد فني في هذا الصدد أنه "في كتابة الهايكو تختفي تقاليد البلاغة التقليدية من استعارة وكناية وتشبيه، لأن الرهان هو الجمال الحي المباشر لا صورته".

أما الشاعر فيصل الأحمر، فقد انطلق من هاجس آخر يقول بشأنه للجزيرة نت "لقد جئت إلى الهايكو من غوصي المَرَضي في قيم الحداثة، ومن نزعتي التراثية القوية".

ويؤكد الأحمر أن الحداثة الشعرية "جعلت أشد الشعراء كسرا للقواعد المتوارثة ينظرون في هذا الشكل الغريب الآتي من أعماق تاريخ اليابان عن مصدر جديد للإلهام، سوى التراث الشعري الأوروبي بقرونه اليونانية والرومانية المتوارثة المتراكمة دون جديد".

ويعترف الأحمر أنه اكتشف الهايكو على يدي بول إيليوار الذي "أولعتُ به ولعا شديدا عند بزوغ حواسي الشعرية في سن العشرين".

فن العصر السريع

وفي قصيدة بعنوان "أجراس الماء"، يكتب عاشور فني: "الآن أرتمي في الزرقة/ لا أدري أي النجوم/ ستغطي أثري.. تستريح على رمل الشاطئ/ ويستلقي البحر/ في موج أفكارك".

وفي معرض مقاربته لتجربة الهايكو في الجزائر، يرى أستاذ النقد الأدبي في جامعة بجاية، لونيس بن علي، أن الأمر يمكن تفسيره باعتباره "محاولة انعتاق من الشعريات الغربية التي ظلت وما زالت تمثل أصل شعرنا العربي الحديث، إلى حد يبدو أن الشعر العربي حديثه وحداثيه ما هو إلا تلوين على التجربة الشعرية الغربية".

ويضيف بن علي في تصريح للجزيرة نت، أن "الحياة المعاصرة فرضت على الذائقة الأدبية نوعا من انقطاع النفس لدى الشعراء والقراء على حد سواء، بما يعني أن الشاعر مثل القارئ ومثل أي إنسان آخر لا يستطيع من فرط السرعة المفرطة للحياة أن يقف ممددا في مكان واحد يشد أنفاسه طويلا"، وأن "العصر هو عصر الإنسان السريع، وبذلك فالفن لا بد أن يتأثر بتلك السرعة، والهايكو ربما يوفر لنا أمرين اثنين هما الإيجاز اللغوي والكثافة الدلالية في الآن ذاته".

محاضرةالرابعة :المرأة و القصيدة

د/ ليلى غضبان

إن السعي لبلورة مفاهيمنا بخصوص قضايا إبداعية إنسانية ومصطلحات ومسميات ضرورة تفرضها طبيعة كل مرحلة تمر بها المجتمعات وخاصة المرحلة الحالية لما تتميز به من قفز سريع بحكم التطور التكنولوجي وعولمة الثقافة والاقتصاد.

والإبداع الأدبي والقصيدة النسوية تحديدا، بحث له مبررات الخوض فيه ونحن نشهد حاليا كثافة كمية وكيفية في كل مواضيع الإبداع التي تصدر بأقلام النساء.

لنسلم بلا مقدمات أن مقدرة النساء على الإبداع الأدبي والعلمي أيضا لا تختلف في شيء عن مقدرة الرجال وكانت تجربة الشاعرة نازك الملائكة جديرة بأن تضعنا أمام هذه الحقيقية لما كان لها من دور ريادي في فتح أبواب القصيدة على آفاق جديدة لتدشن وتشهد ولادة الشعر الحديث في الشرق مواكبة تجربة زملائها من المبدعين.

إذن النساء لسن قليلات عقل ورؤية ولكن ثمة قصور معلن وملحوظ حول مواكبة الكاتبات وتحديداً الشاعرات لمسيرة التجديد الحداثي.

انطلق في مناقشتي للأسباب الكامنة وراء هذا التعثر باستعراض هذه المقولة القديمة ل " خير الدين نعمان أبي ثناء الالوسي في مخطوطة كتبها 1898 حول الإصابة في منع النساء من الكتابة جاء فيها " فأما تعليم النساء القراءة والكتابة فأعوذ بالله ، إذ لا أرى شيئا اضر منه بهن لما كن مجبولات على الغدر ، وكان حصولهن على هذه الملكة من أعظم وسائل الفساد والشر، واول ما تقدر المرأة على تأليف كلام فأنه سيكون رسالة إلى زيد أو رقعة إلى عمر وبيتا من الشعر إلى عزب وشيئا آخر إلى رجل آخر . النساء والكتب والكتابة كمثل شرير فاسد تهدي إليه سيفا أو سكير تعطيه زجاجة خمر، فاللبيب من الرجال من ترك زوجته في حالة من الجهل والعمى فهو أصلح لهن وأنفع " ثم ينتقل إلى القول:

"لي مقت شديد لكل النساء المخربشات ، إن إبرة الخياطة وليس القلم هي الأداة التي يجب أن يتعاملن بها وهي الوحيدة التي هن قادرات على استعمالها بمهارة"
)عن مجلة النساء(

نلحظ من هذه المقولة الرغبة المستميتة في تكريس الرجل للمرأة . وان كان هذا الحديث قديم في سياقه التاريخي ولكنه هو ما نشهده في واقعنا المريض وبدرجات متفاوتة حتى يومنا هذا وأؤكد بشدة أن الواقع الذي اختلف في مظاهره العمرانية وأزيائه إلى حد كبير لم يواكبه ذات التطور والتحضر فكريا وخصوصا فيما يتعلق بقضايا النساء. والإبداع نسيج هذه العلائق المادية والروحية ولا أجد غضاضة في القول بأنه حتى مثقفينا ومن كل المناهل الفكرية (باستثناءات طبعا) لم يحيدوا كثيراً عن روح هذه المقولات وحتى بين الذين يدعون الماركسية والتقدمية باختلاف مناهلها.

هذا نحن ومجتمع يسوده النظام الأبوي، كان وما يزال يلعب الدور الكبير في تهميش وحجر النساء بعيدا عن النشاط الفاعل وعن الكتابة تحديداً لأنها تستدعي أقصى الانطلاق والاشتباك مع الذات والعالم ومفاهيمه، وفي المقابل نجدنا إزاء شرعية وراثية لامتلاك المرأة وملكاتها، ما بين الأب والأخ وإلى الزوج وقد يصار إلى الولد أيضا.

واسباب أخرى لذاك التعثر أذكر ظاهرة الأمية العالية بين صفوف النساء والتي كانت معضلة في شرقنا وحتى زمن جد قريب ثم انتقل بعدها لواقع الذكورة وآثاره وكذلك الدين والأخلاق والسلطة ، عوامل تكاملت لنفينا عن روحنا وعن كل أشكال الإبداع ولكنها لم تفلح في سد الطريق تماما . لعل التجربة العيانية وشواهد من حياتنا اليومية تضعنا بلا أي تعليق أمام نتائج يدور حولها بحثنا . اذكر عندما كنت صغيرة كانت أمي دوما تردد علينا " ادرسوا، عليكم بالتحصيل العلمي العالي، إنها نعمة لا تدركون قيمتها الآن ، والله لو كان جدكم(رحمه الله) سمح لي بالتعلم لأصبحت كاتبة! "

ضحكت مرة وقلت لها : أمي وماذا كنت ستكتبين ؟ تابعت انشغالها بحياكة شالات صوفية لنا ومطرزات فنية تزين أركان البيت ، أقول هذا الآن وأدرك أن جدي لم يقرأ الالوسي ولا غيره ولكنه كان ذا سطوة ليس فقط على بناته بل على نساء الحي أيضا (هذا عن جيل ما بعد نازك الملائكة بقليل، وواقع شريحة هي الأغلبية. (

ماذا عن جيلي وجيل زميلاتي في عصر ما بعد الحداثة ؟ أقولها وبثقة أننا لم نبتعد للآسف عن تلك الخرائب إلا قليلا، وهنا سأتحدث عن (الجهالة والثقافة) وعن السلطة الذكورية بشكل جد واقعي وسأضع تجربتي الشخصية شاهدا لثقتي أنها تجربة كثيرات من الشاعرات واللواتي لا يستطعن ولا يردن الاعتراف والتصريح بها وأعترف أنني أفعل هذا بعد تردد كثير.

حصل أن اقترفت جريمة الكتابة، ونشرت قصيدة واحدة فيما مضى، وحصل أن كانت النتيجة أن أحرق " السيد " كل أوراقي حينها، وحصل أن تغيرت الظروف الشخصية والمكان وقدمت إلى المهجر بقصيدة يتيمة مخبأة في إحدى جيوبي، رغم أن القصيدة لم تكن تحمل نية للإطاحة بالنظام الحاكم ولا بشرف الأسرة، وحصل أن أحرقتها بنفسي في طقس احتفالي لأبدأ من جديد رحلتي في عراء العالم وكما خلتني أرادتني ثانية.

أما إذا أردت التطرق إلى الدور الذي يلعبه الدين والأخلاق والسلطان، فسأقف عند مأزق مفردات تخص القصيدة النسوية نابعة من حجاب فكري وحجاب مادي ما يزال يتحكم وبدرجات بمفاهيم النساء عن أنفسهن وعن المجتمع عموما ويضعهن أمام مصطلحات كالحشمة والعفة والسفور والإباحية وحرية القول والفعل . وهذا يرتكز في وجود الإبداع النسائي.

وكذلك أصبحت الثنائية (الأخلاقية - الدينية) مترابطة وبات الحكم الأخلاقي رديفا ومنطلقا من التصور الديني. عداك عن الاستهلاكية والبهرج الذي أحيطت به النساء في المجتمع الشرقي أو الغربي على السواء.

فعل الخلق الشعري يتطلب من المبدعة التعري من القيود والرقابات بفعلها اللاإنساني لتتمكن من ملامسة هواجسها وجسدها وروحها وخيالها و وإيداع ذلك كله على بياض الورق وفي مواجهة العالم لتنجب قصيدة سليمة بكل المقاييس.

الكاتبة إذن في مواجهة كل ذلك لم تكن تكف عن الخوض في مواضيع واستعارات تخلق في حد ذاتها عالما خاصا له طقوسه ومفرداته وشروده وحلمه، وفي رأسها ترتطم الكلمات (عورة ، نشاز ، فسق، حرية(....

للأسف نكتب أحيانا ونحن نخاف أن نخدش الحياء، أن نخدش الخراب، أن نخدش القبيلة، أن نخدش السلطان أو حفيده، أن نخدش الزوج أو الأب أو الصديق، أن نخدش الورق،أن نخدش الدين .... ونظفر بكمّ مرعب من الندب المتقرحة والمستورة بعناية أو ارتباك في جسد القصيدة أو في قعر الروح.

الحظ بان الشاعرة كي تكون وبجانب الموهبة، يجب أن تكون محظوظة بطريقة ما، أما أن تكون غرسة في أسرة متمدنة، او بالزواج من (مثقف – غير منفصم (أو تكون متمردة على كل معطيات واقعها وفي حالات كثيرة ذات إرادة عالية ومعرفة ومقدرة على خلق قصيدتها وبمنتهى الإصرار .

وهكذا كانت قصيدة النساء، خلقت وهي تحمل فراداتها، أسلوبها، أدواتها، شاعريتها، زوايا الرؤيا المختلفة عن الرجل بحكم اختلاف طبيعتها وتكوينها السيكولوجي (وأؤكد على اختلاف وليس انتقاص) ومن هنا أجد أنه لا ضير، بل هناك ضرورة في أن ننظر وننقد القصيدة النسوية كمصطلح ومن باب الإيجابية وليس السلب لتكون لنا نافذة نحو معرفة الآخر (المرأة)، وبالتالي للتعمق حتى في ذهنية الرجل وما يحمله من انطباع عن المرأة وما تصوره هي عن نفسها في رحم القصيدة.

قال الكاتب " بول فاليري " قديما، في محاضرة ساهم فيها كثير من المفكرين والأدباء تحت عنوان " من أنت أيتها المرأة؟ " : ألسنا نطرح على أنفسنا السؤال ذاته كلما نظرنا إلى المستقبل : ترى ما الذي يتفاعل في رأس المرأة؟ ماذا تخبئ وراء جبينها الذي أردنا أن نكرسه للحب ونقيده بتقلباته ؟

وعن سمات القصيدة النسوية عموما وبعد هذه العرض نستطيع أن نستخلص الكثير، وارى أنها زاخرة بمفردات من ذاكرة الشهرزاد في مواجهة شهريار، الخوف من العالم، الصراخ أحيانا، التيه، الضبابية، التحدي، الشفافية، التساؤل الملتبس والمدرك،..... كما هناك وبجدارة الكثير من الإنتاج العميق في رؤاه وأدواته وشاعريته حيث الجزالة والاقتصاد الخالي من الأورام والثرثرة .

ثمة أسماء نسائية شقت طريقها في ساحة الأدب واذكر مثلا (اتييل عدنان – صباح زوين – غالية قباني _ غادة السمان .....) والغرض من هذا ،الإشارة إلى قاسم مشترك بينهن، حيث كان لكل منهن نصيبها من السفر، التمازج مع ثقافات أخرى بحكم المنشأ أو الظروف الخاصة، ولعلكم لستم تعتقدون إنني أريد القول بأنه فقط لو حملنا أوراقنا وتنقلنا في عواصم العالم سنلملم القصائد المرمية على الأرصفة بانتظارنا . وأستدرك بأنه حتى رائدتنا نازك الملائكة عاشت تجربة مماثلة من حيث الانفتاح والعيش خارج الحريم بأشكاله المتمثلة في المكان أو الذهن.

ساهمت القصيدة التي تكتبها النساء أو الأدب عموما في إغناء مكتباتنا بإبداعات تختلف عن أطرها السابقة ولم تعد تقتصر على الرثاء كالخنساء أو الكتابة للوطن والمقاومة وفقط، بل

أخذت تشتبك مع قلقها الوجودي نحو العالم والذات، الحياة والموت، كما أخذت الشاعرة أيضا دخول ما يسمى " النص المفتوح "وهناك مساهمات جديرة بالالتفات إليها بين إبداع الشاعرات . كما أننا نشهد انطلاقة أقلام مميزة في باب القصة القصيرة والرواية .أشير إلى هذه الكلمات التي قالتها الروائية المصرية ميرال الطحاوي بعد نقد روايتها " الباذنجة الزرقاء " (مقتطع من حديثها المنشور في جريدة الزمان: (

"لقد كتبت سيرة روحي وأزمة عوالم عاشتها ملايين النساء، نعم فأنا في النهاية أنثى، وهذا جزء من وجودي الاجتماعي البيولوجي والخبرات الحياتية ومنظومة القهر التي نمت عليها أظافري الصغيرة ، الأنثى كانت جزء من المأساة وليس كلها، فأنا عربية في سياق قبلي من حيث التكوين والعادات، مسلمة في سياق سلفي يحاول استدراجي لمواقع سلفية، أنا إنسانة تحب وتحبط وتخلق أحلاما ....كيف أمحو الذاكرة ولماذا أمحوها، أنا أكتبها بكل الصيغ لأخلق واقعا قد يعطيني بعض الحرية والعدالة والتحقيق . " كما لدينا أصوات هي النقيض من هذا.

وعلى العموم نسعى لتكوين فكرة عن مصطلح القصيدة النسوية وأهليتها للتداول النقدي ونحن نعلم أن النقد عموما صامت أمام هذا الكم الكبير من الأدب بعمومه، وأشير إلى ظاهرة المسها حاليا في بعض الدراسات التي تنشر عن شاعرة أو شاعر، بحيث لا يتورع صاحب الدراسة عن القول مثلا : وصلني هذا الديوان من الشاعرة ....وأنا أقول ماذا لو لم يصل إطلاقا، ماذا لو كانت الشاعرة لا تملك فائضا من كتابها لترسله إلى النقاد والمهتمين.

ختاما أقول : لا شيء يقف أمام إرادة الإنسان رجلا أو امرأة، فكان الإبداع وكانت القصيدة بقلم الشاعرة وروحها وفكرها، وها هي تزدهر بشكل ملحوظ ، ولعل إعطائها حقها قراءة ونقداً يجعلنا في المحصلة نغير حتى فلسفتنا)غير المعلنة) وخطابنا الذكوري واحكامنا منذ تفاحة وأفعى وإلى نتشه ومقولته " عندما تذهب إلى المرأة لا تنسى أن تأخذ السوط معك"

بالقول:
عندما تذهب إلى المرأة لا تنسى أن تأخذ معك وردة وكتاباً، لتقطف من القصيدة، عطرا وألقا

د/ ليلى غضبان

أستاذ محاضر أ

قسم اللغة العربية وأدابها/ جامعة الجلفة