بنية المكان في المتن الشعري المعاصر

عبد الرضا جبارة

لم يتطرق النقاد لبنية المكان في المتن الشعري المعاصر. وعدم احتفالهم بهذا المجال البصري يعبر بوضوح عن تحكم التصور التقليدي في قراءة النص الشعري- وخاصة وان المكان دلالة لا يمكن عدها جانباً هامشياً او ترفاً فكرياً او لعبة مجانية وعلى العكس من ذلك فقد انتبه بعض النقاد العرب القدماء وخاصة المتأخرين منهم على اهمية المكان في تأليف النص الشعري ونجد بعضهم يفطنون لهذا المجال. ويدخلونه ضمن ابواب البديع من القرنين السادس والسابع- ان هذه المفارقة الموجودة بين النقاد المحدثين وبين نقادنا القدماء تطرح علينا نفسها بإلحاح ومع ذلك فإن التنبيه على عناية النقاد القدماء بالمكان لا يلزمنا بتفصيل الحديث في هذا الموضوع والاساس بالنسبة لنا هو ان النص الشعري ككل هو كتابة زمان غير منفصل عن المكان. وقد اشار (سير) الى خاصيتي الزمان والمكان المرتبطتين بالدال اللغوي ، واكد اننا لا نسمح للدال فقط وانما نحط في المساحة ايضاً).. ومن ثم كان المكان عنصراً اساسياً من عناصر اللغة فله اهميته في تحليل النص وبخاصة عندما ننتقل من عملية الالقاء الى عملية القراءة البصرية . فالنص في هذه الحالة ليس مجالاً زمانياً فقط ولكنه مكاني -ايضاً- يخضع تركيبه لقوانين تشكيلية استطاع الشعراء العرب القدماء وبخاصة اولئك الذين تمكنوا من تخطيط دواوينهم او الإشراف عليها. أدركوها بحسهم الفني وقد سعت القصيدة المعاصرة في العراق وفي الوطن العربي في تركيبها للزمان نحو بنية متحررة تفلت من اطار صرامة المقاييس وجمودها لان من المستحيل ان نجد نصين شعريين معاصرين يأتلفان في الزمان والمكان. وقد اعطى هذا التركيب اللانهائي للمكان فرصة اكثر وضوحاً لأدراك بنية المكان في النص. ولم تعد القصيدة تتطلب القراءة بدل الالقاء لما بها من غموض وانما لبنية المكان التي اصبحت تتوفر فيها لان الشاعر في هذه الدالة يهدف من وراء تركيب المكان في النص الى تركيب الدلالة نفسها وقد فطن الشعراء الاوروبيون الى اهمية التركيب وبخاصة - ما لارميه- الذي لا يعتمد على الجانب الطباعي فقط ولكن على الفراغ ايضاً فالفراغ عنده وكما سيكون عند النحاتين - هنري مور- و -جياكوميتي- وعند الموسيقي انطون فيبرن عنصراً ..له اهميته في القصيدة والشعر ففي رسالة بعث بها مالارميه الى اندريه جيد عام ١٨٩٧ قال: (لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهي-ان اللفظة تحتاج الصفحة كاملة بيضاء. وهكذا تغدو الالفاظ مجموعة انجم مشرقة فتصوير الالفاظ وحده لا يؤدي الاشياء كاملة. وعليه فالفراغ الابيض متمم) وهكذا يذكرنا من وجهة اخرى بكلمات رامبو -التالية-ايا نفسي لا تضعي القصيدة بهذه الحروف التي اغرسها كالمسامير، بل بما تبقى من البياض على الورق. اما بول ايلوار فيحدثنا عن فراغ من نوع آخر.. (وللقصائد دائماً هوامش بيض كبيرة، هوامش من الصمت تحترق فيها الذاكرة لتعيد خلق هذيان بلا ماض وقد برهنت هذه التجربة على العنصر التشكيلي للمكان كوسيلة من وسائل توفير الايحاء وتوصيل الدلالة للقارئ . واذا كان الشعراء العرب القدماء قد عرفوا كيف يملأون الصفحات البيض فإن الشعراء المعاصرين العرب قد بذلوا كل مجهودهم في معرفة كيفية فراغها. وهذه العملية نجد مثيلا لها في اللوحة الكلاسيكية والمعاصرة، حيث قال (كالينسكي) اللوحة الفارغة في الظاهر فارغة حقاً صامتة لا مبالية شبه مندهشة في الواقع مملوءة بالتوترات مع الف صوت منخفض مثقلة بالانتظار مذعورة قليلاً لانها يمكن ان تغضب وتقهر ولكنها وادعة راضية بكل ما هو مطلوب منها. ولكنها تطلب الشفقة انها تستطيع ان تحمل كل شيء ولكن لا تحمل كل شيء، رائعة هي اللوحة الفارغة اجمل بكثير من اللوحات المملؤة، وقد ظهر لبعضهم ان الاهمية التي تعطي للمكان في المتن الشعري المعاصر تضخيماً نوعياً للشاعر لانه ربما كان في رأي هؤلاء لا علم له بما يهتم به النقاد ولكن الانسياق وراء رأي هؤلاء المعارضين سيسقط في التجني على الشعراء لسببين:

١-تشكيل المكان: وهو كما قلت سابقاً نتيجة حتمية لطبيعة تشكيل الزمان.

٢- لان بعض الشعراء تجتمع في قصائدهم إيحائية الزمان والمكان، ولا سبيل الى إنكارها مهما كانت صلابة الموقف النقدية المعارضة لهذا التحليل ولعل بنية المكان في الشعر العربي القديم تجلت بوضوح لدى الخطاطين الذين كانوا يتفننون في تخطيط القصائد والدواوين عند اولئك الذين كان لهم ولع بالخط كفن، وكعنصر اساسي من عناصر التشكيل العربي الاسلامي-اذا كان قائماً بالدرجة الاولى على الهندسة التجريدية للخط المستقيم والمنحني والمنكسر والاشكال الزهرية والنباتية. فهؤلاء الخطاطون الخالقون لرافد من روافد التشكيل العربي الإسلامي هم الذين انتبهوا اكثر من غيرهم الى خاصية المكان في النص الشعري. فوافقوا بين بنية المكان وبنية الزمان وزاوجوا بين الوسيلة والغاية وجعلوا وسيلة عندما استعانوا به في تشكيل إبداعاتهم وغاية عندما حولوه الى مجال لأبحاثهم التشكيلية. ويمكن القول ان المتن الشعري القديم عرف (تبنينه-لبنية المكان، وتشكيلاً يخضع للنمط الشعري نفسه، تبلور في - التشكيل التناظري للنص-). وهو الموروث عن القصيدة العربية القديمة حيث يبنى النص على اساس التقسيم المتساوي لاجزاء القصيدة ككل، تبعاً للوقفة العروضية اذ يتبع هذا التبنين للمكان مجال التركيب الايقاعي للاشطر فنجد كل شطر من الاشطر مستقلاً بذاته اولا ثم انفصال الصدر عن العجز.. ثانياً ..مما ولد اتباع مبدأ التناظر والتقابل بين كل الاجزاء، اما المقاربات المكانية الاخرى للنصوص فقد تحققت من خلال الصراع الحاد بين الخط والفراغ -أي بين الاسود والابيض. وهو صراع ربما لم يجربه القدماء بذات الحدة التي عاناها شاعرنا المعاصر وهو يكتب نصه الشعري لان القدماء كانوا يعرفون مسبقاً حدود المكان عند كتابة النص فيمارسون لعبة الكتابة داخل اطار مقفل.. اما الشاعر المعاصر فإنه يواجه الخطوط (اللون الاسود) بذات القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الابيض) وهذا الصراع الخارجي لا يمكن ان يكون الا انعكاساً مباشراً او غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه. فبنية المكان بناء على هذه المنطلقات يشوبها قلق دائم تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ فجعلت عينيه مركزتين على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان وتدعم توازنه الداخلي الوهمي..اما الشاعر المعاصر فقد يمتد بهذا التركيب اللامتناهي في دواخل القارئ ليحدث خلخلة ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك والدخول في متاهة القلق، وتأسيساً على هذه المسلمة فإن القصيدة عندما تحقق قيمها اللونية والمكانية فإنها لا تقدم صراعاً بين الخط والفراغ فقط. ولكنها تقدم صراعاً داخل اللون نفسه وداخل الكتابة نفسها وهو صراع له مفعوله في حساسية القارئ في دلالة النص نفسها. ونستنتج من خلال تعرفنا الى بنية المكان في المتن..ان الشعراء لم يسلكوا سبيل بناء تركيبي للمكان بتجاوز المرحلة الرومانسية في الشعر الاوروبي وما كان بحثهم الا محدوداً .. حيث ان توزيع السواد بين البياض لم يتبلور بشكل يسمح بفتح امكانية للخروج بالنص الى مستوى اعلى يحقق تصوراً عميقاً وبحثاً في التراث يسهم في وضع اسس لنص شعري يستمد اصوله من بعض التقاليد الخطية.

موقف
في قصيدة.. (دع البندقية تبرد)

مرة اخرى ، اقرأ للشاعر علاوي كاظم كشيش اضافة لقصيدته المنشورة في جريدة المدى بتاريخ ٢٨/ ٨/ ٢٠٠٤

غازي سلمان

مرة ارخى هو ذاك الصوت المنفرد ليس ذكورياً هادراً وحماسياً بل انثوياً رقيقاً صوت ام ينساب خلال القصيدة معدن صهر واستحال سائلاً ثقيلاً لفرط وطأة ويلات قرون من الحروب وهمجية الانظمة المتسلطة..

يطالع القارئ القصيدة، بهدوء وبطء شديدين وبتأثير همس الام ووقع تراص بنية القصيدة يتعرف صوت الام متهدجاً هامساً مسموعاً لكنه جريء ويرى القارئ المقاتل بهيئة دخان البندقية الساخنة وهو (يطبخ في الشارع القادم حرباً)، ويتبدد الشك في ان همس الام سيخبو وان رجاءها وحلمها بشوارع تخلو من طقوس الحرب، سينكسان، فهي ذاتها الام منذ قرون خلت خبرت الرعب والدماء وخبرت الجري المحموم عبر تضاريس اعوامها..

الق ايتها الام المقدسة بغطاء راسك في شوارعنا، عل شبح القتل يهزم. على مدى عقود خلت كانت الابواق (موالون ومتفنون) ابواق القائد المجنون بالدم تدفع المقاتل دفعاً للقتل وللموت على (بوابة الشرق) وفي الانفال والجنوب والخليج، قد صوروه بطلاً (هرقلياً او سوبر ماناً) لا يتخاذل، لا يخشى، لا يتراجع ولا يخون وهو المقاتل -الباسل المسكين- الامهات ليس عندهن مثلٌ لهن الا (الخنساء) المضحية ابداً. وفي قواميس حروبهم ليس غير الانتصارات..

وهكذا فإن كل ما كتب وانشد من زيف وتملق سموه (ادب الحرب) هذا الادب الذي ساهم في ادامة ماكنة الحرب وشحذ سيف الطاغية وهو يحصد الشعب حصداً..

وبين عقود الرعب، وهذا الاوان امتداد، فحالنا اليوم هو نتيجة لهزائم الحروب والتصفيات الجسدية ومحاولة الحاق الهزيمة بالثقافة الوطنية ورموزها وقمع الاصوات التي تأبى الانقياد، وكان البعض تصطك اسنانه على الصراخ حد النزف من قسوة الصمت.. غير ان الادب ما بعد انهيار الديكتاتورية ليس امتداداً لادبها بل يفترق عنه بعيداً ليؤسس موقفاً انسانياً حراً جرئياً من الحرب والقتل.. وقصيدة (دع البندقية تبرد) وكم آخر من قصائد لشعراء آخرين قد اسست فعلاً لمثل هذا الموقف النبيل..الا ان الحرب والارهاب والهدم، انه حرب على الموت المعلن ضدنا في الازقة والفضاءات..يقول روجيه غارودي في واقعية بلاضفاف:

(هناك لوحات تعلن الحرب وتوجه الاتهام وتتعدى وتمنح الامل وتؤكد كل جوانب الحياة المؤلمة منها والباسلة والفياضة عند البشر الحقيقيين في عصر الغضب والرؤيا المخيفة..)

(قصيدة من فلقتين)

ثامر سعيد

الى روح محمود البريكان

١-قابيل:
سكينه في النجوم
يسخر منه الغراب

٢- هابيل:
ستطل علينا
من أي نجوم يا هابيل؟
بعوالم وجهك
مغسولا بمداد الصمت
وستدلق خوفك دون ضفاف
ودون جناح يخفق طيرك
بين ثقوبك او شفتيك
يا هابيل...
.....!!
اتوقظ الغابات في دمائنا
وتنزوي...
في رملك البعيد.

كارل اورف
والاتجاهات الحديثة في التربية الموسيقية

فاهم العصامي

الموسيقار الالماني كارل اورف (١٨٩٥-١٩٨٢) مؤلف موسيقي شهير تميز بعمله (كارمينا بورانا) التي تعد من اشهر ما الف فقد اجتمعت فيها كل عناصر الحيوية والنشاط والتجدد المستمر وبالتالي كانت بالنسبة لكارل اورف مثل السمفونية الخامسة والتاسعة لبيتهوفن، او السيمفونية السادسة لتشايكوفسكي او لحن كونشرتو الكمان لمندلسون.

تميز اسلوب اورف بميله لى الاغاني الشعبية والى بعض اغاني القرن التاسع عشر والى اغلب العناصر الاساسية لاسلوب عصر الباروك وعصر النهضة فضلاً عن موسيقا العصور الوسطى... وبذلك يتعارض اسلوبه البسيط مع تشعب اساليب العمالقة الالمان فاغنر وشتراوس وشوبنرغ وهيندميت المعاصرة له.

قدمت (كارمينا بوراتا) لاول مرة على المسرح عام ١٩٣٧ وهي ليست اوبرا انما مشاهد ساحرة ذات مواضيع متعددة وتعتمد على مجموعة قصائد غنائية دينيوية مأخوذة من اغاني الجوليار التي عثر عليها في دير الباركيني ويعود تاريخها الى القرن الثالث عشر الميلادي. ويلعب الايقاع فيها دوراً اساسياً في التعبير الموسيقي، اكتسب كارل اورف من خلال العمل تقدير المستمعين في العالم ونال شهرة واسعة لا حدود لها.

وقد ذكر الدكتور ثروت عكاشة عن هذا العمل في كتابه (الزمن ونسيج النغم) بأن كارل اورف ارتقى في كارمينا بورانا بالايقاع الى ارفع المراتب في تأليفه الموسيقي فهو الوسيط الامثل بين الغريزة والفكر وجعل اللحن مساعداً للايقاع مخالفاً في ذلك النهج الفاغنري الذي يجعله مساعداً لهارمونيته.

كتب اورف الادوار الغنائية موزعة للانشاد في نغم واحد. وعزز مجموعة آلات الايقاع بالاوركسترا على نهج بارتوك والتطور الموسيقي الحديث، وجعلها للمجموعتين الوترية وآلات النفخ..

كانت كارمينا بورانا اول اعمال اورف في الموسيقا المسحرية على اوزان الاناشيد الكاثوليكية رغم مضمونها الوثني وافكارها العابثة الساخرة.

لقد كان اورف يقتبس الالحان الشعبية السائدة في اقليم بافاريا حيث كان يعيش كما فعل في اغنية البائع (اعطني الاصباغ الحمر).

اما اعمال اورف الاخرى فمنها (كاتولي كارمينا) الذي قدمه عام ١٩٤٣ وهو عبارة عن قصة غرامية تعتمد على الكورس ومشاهد راقصة واستعمل فيها اربع آلات بيانو مع الآلات الايقاعية، ثم (انتصار افروديت)، (احتفال زواج) التي قدمها عام ١٩٥٣ كما ان اورف اكتسب شهرة كبيرة بفضل مجموعته لموسيقا الاطفال عام ١٩٣٠- ١٩٣٥ وهي مقطوعات من الموسيقا الغنائية والالقائية وموسيقا الآلات التي يمكن استخدامها في تعليم الاطفال الموسيقا. ويستخدم في مجموعته هذه ابسط المواد الموسيقية واسهل النماذج ولكنه يستعرضها في جمال خلاب في مجموعته هذه ابسط المواد الموسيقية واسهل النماذج فائقة عن طريق آلات موسيقية خاصة مثل مجموعة الاكسيلوفون والميتالوفون والاجراس الصغيرة من مختلف الاحجام. ولما كانت الطريقة الحديثة في تعليم مادة التربية الموسيقية تعتمد على الآلات الايقاعية البسيطة لانها تعلم الطفل الانضباط اثناء العزف الجماعي عندما تشارك المجموعة وتتعاون في اخراج المقطوعة الموسيقية في شكلها الصحيح المتناغم فقد استمد كارل اورف هذه الطريقة من الاطفال انفسهم فعاش معهم سنوات طويلة وتعلم منهم ثم كتب وسجل ما يفعله هؤلاء الاطفال من خلال مراقبته الدقيقة وقدم لهم ما استنتجه على نحو بسيط.

يرى اورف ان الموسيقا من اقرب انواع الفنون الى الطفل واحبها الى نفسه، واكثرها تأثيراً، فهي الوسيلة التي تساعده على التعبير عن نفسه واحاسيسه ووجدانه بحرية وطلاقة لهذا يعتبر اورف في تربيته للاطفال موسيقياً على مبدأ التعلم عن طريق اللعب الذي يحول لعب الاطفال وغناءهم غير المنظم الى لعب وغناء منظم، هدفه اثارة خيال الطفل وتنمية الجوانب الخلاقة في نفسه مع استغلال الطاقة الحركية الطبيعية في سن مبكرة وقد لاقت هذه الطريقة اهتماماً بالغاً في اساط التربية الموسيقية في اوربا الغربية واليابان والسويد والنرويج والدنمارك وامريكا وغيرها.. والمحور الأساسي الذي تدور حوله تربية الطفل الموسيقية هي الاغاني الشعبية واغاني الاطفال والحكايات الأسطورية اذ ان كل هذا متصل ببيئة الطفل وحاجاته.

وتقوم هذه الطريقة على عدة اسس اهمها:

- الرجوع الى البدائية في التعبير من ناحية ربط الاغاني بالرقص والحركات الايقاعية.

- معايشة الطفل للتجربة الموسيقية عملياً وبكل حرية قبل تقييده بالقواعد والنظريات، فالطفل يتكلم قبل ان يتعلم الحروف الابجدية ثم يستنبط النظريات بعد ذلك بنفسه تحت اشراف المدرس وذلك لكي نبعده عن التعليم الموسيقي الجاف والممل بالنسبة له.

- التطور بالغناء والايقاع والعزف مع نمو الطفل.

- تدريب الطفل على المشاركة الجماعية غناءاً وعزفاً (عن طريق توزيع النغمات والايقاعات على المجموعة) مع العناية بإبراز الطاقات والمواهب الفردية لكل طفل.

وهكذا يعتقد اورف بأن الطفل يتعلم الموسيقا تلقائياً عن طريق المشاركة الفعلية في التجارب الموسيقية التي تتفق مع قدراته وطبيعته مراعياً في ذلك المحافظة على دنياه وبساطتها ورقتها.

ويهد اورف لطريقته ملاحظاً تطور النمو الموسيقي للطفل الذي يبدأ بالغناء والحركة، فالإحساس بالوحدة الراقية ثم الانتباه الى اللحن والهارموني ومن ثم يبدأ بتنفيذ الأغنية.

لـــوليـــانـــا

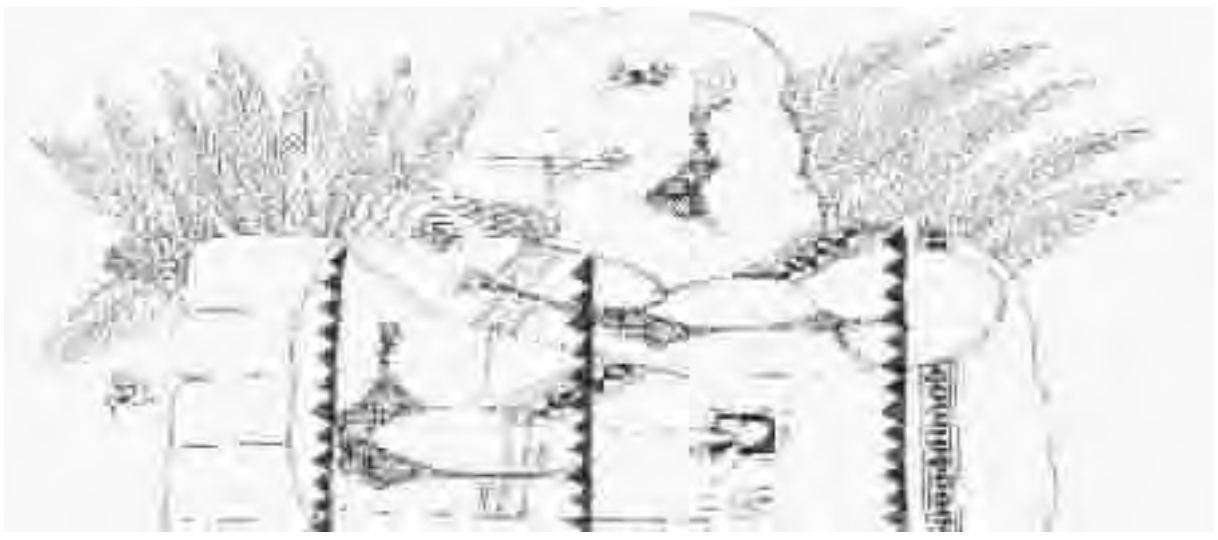
محمد حسين الفرطوسي

انا وقلبي..
والسماء وغماماتها..والربيع
اهدهد نسمتي.. وآخذ ظلي الى ساحاتك يا دمشق
بين ان ارى او اسحب المستحيل الى رئتي
بين ان اقول او اغمر طول انتظاري بالمسامير
ان ابتسم او اغفو على رغبة طاحنة
انا وقلبي..
والمكان ولوليانا..،،
نخلة لها ابجديتها في الضفاف
ودجلة والفرات يتمددان بعينيها ويغفان على رمشين ناعسين
وما بين كرخة والرصافة رائحة الظل والندى والمشاوير
واسرار صغيرة ..
كنت في الطريق اليها..،،
وخلفي جبال عمان والخطوات..
لم ار غير اللحظة في حياتي من الرهبة والدهشة
وبغداد تجتاحني بعباءاتها ونخلتها المستحيلة
في ساحاتك يا دمشق..،،
تطل لوليانا على رصيف دهشتنا من الحكاية
يخطو الصدف المرمي/ يعبق دجلة بالخريف ولا يبالي
ايها القلب..
ما لي اراك تهدهد نسمة فراتية بلا اشرعة..؟
اما زلت في تنبض ما بين ضلع وضلع..؟
ام اقتلعتك خطوتها حيث تكون القيامة لوليانا ..لوليانا

لا شيء يبدلك إيتها المقادير..فانتظريني..
سأحترس جيداً من ضلوعي
ها هو يقودني الى بيروت معتمراً روحي
وظلي المعلق في جدارك يا قدس العتيقة..،

واصيح: لوليانا..
- أأنا..؟ وخلفي دروبك يا دمشق الوحيدة..
- وهل غيرك ايها الظل المشتت في المعابر..؟
- نعم انا، وعمان خلفي وقلعتها الحجرية والرومان اين ما حلت خطاي..!
اضع الطريق على خطوتينا.. واسير نحوك يا بيروت..،
انا ودجلة والضفاف غير الضفاف ونخلتها المستحيلة ..نمضي..
والريح تحملنا عباءةً ومعطفاً وحقائب اللحظة من زمانها..
لا تمري سريعاً ايتها الدقائق/ الثواني
يا تفاصيل التواريخ..
انا ولوليانا
نغترف لحظة ملائكية لا تموت من سماء ذاكرة تموت!!

بين خطوتينا.. وشواطيء البحر ظل دقائق تغفو مع انفاس روحينا ونجوم غربتنا والمكان...
ولوليانا..تطفو بالعطر والياسمين
الصباح..صباحها...
والمساء ..مساؤها..
من يصدق ان بغداد تحترق اقمارها بهاءاً ملائكياً تتوسد غماماتها اكتاف الرخام..
ويطوف بي حلمي المعلق في نهايات المساء
واخشى من صباحات بيروت ان تمضي وتتركني والطريق ..،
ولا غيري سواي..
(..في كل ليل اعدده/ يعددني، مستحيلات امانيه/ واخشى/ هي السؤال: كيف الحفاظ على ظلها من ضياء كان..؟ لا يمضي عمود النور في عيني..ابدده في الظلام



ويجمعني في اول الاشياء خيطاً من نور طلعتها وانها ضحكتها الفيروز ..تسبقني اليها شموس نوارس مبتلات بالتعب وندى الاسرار..)
لوليانا..
اهتف يا بيروت يا حزن البلاد..!
ما غايتي بعد الرصافة ونخلتها ورذاذ كلامها في العباءات خذيني...!
ايتها الدروب الى بغداد حجراً حجراً اعددك...!
ولا امل من الاشارة الى دارها..
صوب الدليل ..القلب..القلب
الرياح..الرياح..
خذيني..
في كل منعطف وقفنا.. وفي كل ظل جلسنا..
وقلنا ما لا يقال الآن..
لوليانا..
بيروت شاهد بوحنا..،
قبل ان تمضي الى بحرها وتنام فيه..،
وتتركنا على الرصيف/عباءة/ ومعطفاً/ وحقيبة..
عدنا...
وزعتنا دمشق على عتباتنا..،
والطرق البعيدة تمضي حيث لا ظلاً هناك..
علها ..بغداد... تجمعنا اليها في سحاب خريفها..
او عند منتصف الطريق من القلب ثانية نكون
مثل جناحين يظللنا زغب وريش..
نغرس الآمال في شبق الفراشات الندية للصباح
المعلق بين نجمتين...
كأي شيء شابه قلقل وبدده لقاء..
من كل باب تطلعين سأعرف انك الشمس...
لذلك انا بدونك..
هكذا...
انتظر..
...؟.