المناسبة في قصيدة الحداثة العراقية
من نص الاحتفال الى الاحتفال بالنص

أ.م.د. علي عزالدين الخطيب
جامعة واسط / كلية التربية الأساسية

المخلص

قد يبدو غريبا ونحن في العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين ، بعد ان قطع النص مسيرة طويلة في مرحلة بنائه وتشييد عالمه السحري ، ان يعود الحديث بنا عن شعر المناسبات ، اعتقد أنها مفارقة حقا ، بل انه أمر صادم بعد ان تبدلت وجوه القصيدة وأحوالها وتبدلت طبيعة التلقي ونوعية المتلقي والمؤسسة الثقافية بوجه عام ، وتبدلت زوايا النظر الى هذه المدينة الفاضلة (القصيدة)، حقا هي مفارقة لكنها بقصديات جديدة تسعى لإحداث الفارق الاسلوبي وتأشيره بين مناسبات الزمن الماضي بالأسود والأبيض ومناسبات الزمن الجديد بالألوان الزاهية ..

سوف تقدم هذه الدراسة مفهوما نظيرا لمصطلح المناسبة الذي شاع في القصيدة الكلاسية الحديثة تحديدا لدى الشعراء الإحيائيين، وهو مفهوم (المناسبة الحديثة) الذي سبق أن اشرت اليه لكن من دون تفصيل في دراسة سابقة عن الشعر العراقي الحديث[1] ، والذي تسعى الدراسة لأن يكون مصطلحا قارا مثله مثل مصطلح المناسبة الشائع ، ولم لا وسوف تقدم الدراسة نماذج شعرية كثيرة وكثيرة جدا تندرج موضوعتها ضمن باب المناسبات لكن بشكل جديد .

تحاول الدراسة الاجابة عن سؤال محوري ... هل هناك شعر مناسبات في قصيدة الحداثة ؟ إن تلقي مصطلح المناسبة يرسخ في الذهن تلك القصيدة ذات البعد الواحد المفصلة على مقياس جميع الممدوحين على تنوعهم واختلافهم وتعددهم ، وهي تترك انطباعا لدى متلقيها انها قصائد مجاملة في احسن الاحوال إن لم تكن تكسبية على لغة التراث ، وحقيقة نجد ان هذا الشعر يكاد يفتقد للعديد من المقومات الفنية ،فما يزال هذا الشعر يرزح تحت خيمة عمود الشعر وقوانينه السلفية التي نسفتها هذه القصيدة ، وما علينا إلا ان نفتح اي ديوان من الشعر الاحيائي وسنعثر على العديد منها ، بل انها تشكل نسبة الحضور الاعلى فيه ، ولا يستثنى من ذلك احد ، الزهاوي والرصافي والبصير والشرقي والجواهري الكبير والقائمة تطول، اي بالضبط نكون ازاء نصوص احتفالية تهتم بالمناسبة والممدوح والمدعوين والحضور.. اي تنشغل بما هو (خارج النص) ،وتنشغل ، الى حد كبير ، عن النص نفسه .

في حين نجد ان دراستنا ستقدم نماذج لنصوص تحتفل بمناسبات انسانية متنوعة الا انها تقدمها عبر رؤى شعرية مغايرة تماما عن تلك التي اطلعنا عليها في دواوين الاحيائيين ، اذ سننتقل من نصوص تحتفل بالمناسبة الى نصوص تحتفل بالنص ذاته ،اي سنجد اهتمامها يتحول من الخارج (المناسبة) الى الداخل (النص) وتشكلاته المتنوعة .

من هنا تأتي اهمية هذه الدراسة كونها تؤشر شكلا من اشكال التحول في القصيد العراقية الحديثة ... اذ اننا سنتحول من التصور الموضوعاتي المرتكز في بنية المناسبة التقليدية الى تصور تعبيري جمالي يقدم رؤى جديدة للعالم وأحداثه المتنوعة ،وهذا يحدث نتيجة وجود وعي بالمناسبة ،وليست كونها قضية هامشية او استجابة لتكليف رسمي كما جاء في احد تعريفاتها بانها شعر..(يكتبه الشاعر في مناسبة ما أما بمحض إرادته او استجابة لتكليف رسمي)[٢] لذا سنجد قصائد ذات انساق تعبيرية جديدة في المدائح النبوية ،وفي مناسبات الرثاء والذكرى كما سنتحول من قصائد المناسبات الوطنية الى قصيدة الحرب وهكذا ....

ان هذا التحول في بنية قصيدة المناسبة الحديثة تحقق نتيجة امتلاك هذه القصائد تشكيلات شعرية لم تكن موجودة في قصيدة المناسبة التقليدية الكلاسية ، فهما يسيران على سكتين أو خطين مختلفين تماما ، اذ وصفت الناقدة بشرى موسى صالح الخط الذي تسير عليه القصائد الكلاسية بشكل عام بانه الخط الذي كان يتجه الى وضع الشعر في مسار التاريخ والجماعة ، وانه نظرة تأملية في الواقع تحاكي هذا الواقع وترسم خطوطه شعرا من دون ان تمارس تعديلا او تغريبا عليه ،وان قصائده تتسم بالوضوح وان القصيدة افصاحا عن صاحبها لذا تكون ملامح التخييل بسيطة غير بالغة التعقيد [٣]. في حين بدا الأمر مغايرا تماما لذلك الخط، اذ ارتجلت القصيدة الحداثوية مواقفها الشعرية ، كما قامت بتحديد موقفها من الذات ومن الواقع ومن محيطها بشكل عام لتكون على وعي تام بما يجري وما يحدث وما تتحدث به وما تقوم به من سلوكيات وافعال فانعكس هذا الوعي على لغتها ونسيجها البنائي الذي ارتكز على آليات اسلوبية متعددة جعل منها قصيدة حيوية تفاعلية ملتصقة بواقعها وتجربتها التصاقا سحريا .

لذا يمكن القول باطمئنان شديد ان قصيدة المناسبة حاضرة وبقوة وفاعلية في قصيدة الحداثة ، فالموت والحرب والوطن والحب والاخ والاب والحسين ع كلهم حاضرون في زمن الحداثة ، الا انها مناسبات بدت بطعم ولون جديدين تماما ،فهناك رثاء وبكاء على احبة واصدقاء ، وهناك وطن وهموم مواطن ، وهناك علاقات انسانية مختلفة ومتنوعة ،مازال الشعراء يكتبون عن كل تلك الحوادث والمواقف فيتذكرونها في قصائدهم ألما وفرحا وعبرا ، من هنا أجد مبررا وشرعية لهذه الدراسة ، بل أجدها غاية في الاهمية كونها نبهت لأمر ربما لم يخطر ببال احد ان هناك قصيدة مناسبة ستظهر بعد ان عفى الدهر عنها مع جيل مضى وما عاد يلتفت اليه سوى كونه حقبة مرت ولم تعد سوى مرحلة شعرية تجاوزها الزمن ، كما اجد ان الدراسة تمثل تحديا جديدا لقصيدة الحداثة حينما تعالج مصطلحا كلاسيا تقليديا بثياب عصرية امتلكت فيه مقومات شعريتها ،ولعل التحدي سيبدأ من خلال البحث في انماط المناسبات الحداثية التي سنجدها هي هي كالمناسبات الدينية والمناسبات الرثائية التأبينية والوطنية والاجتماعية الاخوانية الى غير ذلك من المناسبات .

أنماط المناسبات في قصيدة الحداثة ... من الإعمام الى الخصوصية ...

لقد كتب الشعراء الاحيائيون في مناسبات كثيرة وعديدة ، بل انهم لم يتركوا حدثا او سببا لأمر ما يمكنهم من خلاله تحقيق حضورهم او تحقيق مكاسب مادية الا وشاركوا فيه بقصائدهم فيه [٤] لذا نجد العديد من المناسبات في دواوينهم ، اما بالنسبة لشعراء الحداثة فلم تختلف مناسباتهم عن مناسبات سابقيهم من حيث انماطها كالمناسبات الدينية والاخوانية والوطنية والاجتماعية والرثائية التابينية واية مناسبة أخرى الا ان الاختلاف جاء في طريقة تقديم المناسبة .

ان ما يميز قصيدة المناسبة الحداثية من الكلاسية ان الاخيرة نجدها تتحدث بإطلاق وعمومية وبصفات تأتي على مقاسات الجميع فليس ثمة خصوصية للممدوح او الحدث (المناسبة) ، لأنهم لا يرون في هذه المناسبات سوى فرصة حقيقية لإظهار مواهبهم ومنافسة الاخرين فضلا عن كونها فرصة للتكسب، لذا نجد احد المتصدين للكتابة عن هؤلاء الشعراء وعن تلك المرحلة يرى ان شعراء ذلك الجيل (كانوا يفرحون حينما يسمعون موت احد من العلماء او الافاضل ، لأن مباراة الشعر ستكون بأوسع حدودها)[٥]. فعلى سبيل المثال يمكننا تشخيص هذه العمومية في أبيات محمد مهدي البصير التي يرثي فيها أحد اساتذته والتي عنوانها (دمعة على استاذ) :

أ قريش أين العلم والاعـــلام اقضى محمد اقضى الاسلام
ما للعراق طغت عليه مناحـــة فيها المـــلوم يعج و الـــلوام
فاذا سحاب الدمع ارسل درة فبوارق الزفرات فيه تشـــام
ان يبكه القاصي مع الداني اسى فلفضله الانجـــاد و الاتـــــهـــام
يا ملبس الفيحاء ثوب حدادهـــا هيـــهات بعدك جرحـــها يلتام [٦]

كما هو واضح من هذه الابيات انها يمكن ان تنطبق على اية شخصية بلا تحديد ، فليس ثمة خصوصية في الرثاء ، بكاء وعويل وحداد ومحاولات لتوسيع رقعة مكان الحدث لتكون الفاجعة اكبر فنجده يتوسل بقريش والاسلام والعراق والفيحاء الخ الا انها محاولات لا تجدي نفعا ، في حين اننا سنكون في قصيدة المناسبة الحداثية في شكل وهيأة جديدتين تماما من حيث الوعي بطبيعة المناسبة الذي يعني وجود وعي خاص بالموقف و بالمرثي ،وقد ألمح الدكتور علي عباس علوان إلى التباين الواضح بين تعامل الشاعرين الكلاسي والشاعر الحديث مع الشخصية الممدوحة فقد وجد أن الزاوية التي ينظر فيها كل منهما إلى الحدث والموقف الجديد الذي يختارهُ إزاء هذهِ الموضوعات تمثل مؤشراً مهمّاً لتمايز هذين الشاعرين.[٧] وايضا تمايز نصيهما معا ، لنكون ازاء تجربة تتحول من طابعها العام الى طابع خاص يمثل هوية بعينها ، كونها جزءا من النص و جزءا ومن اللغة .

قصيدة المناسبات الدينية او قصيدة المدائح النبوية ..

تعد قصائد المدائح النبوية من قصائد المناسبات الدينية التي لا نكاد نجد شاعرا لم يكتب في هذا الموضوع ،والمدائح النبوية هي في اساسها قصائد قيلت في مدح الرسول الكريم محمد صلى الله عليه واله وسلم ،وأيضا في مدح أهل بيته الكرام عليهم السلام على غرار قصائد البردة، ولو فتشنا في مدائح الاحيائيين سنجدها ذات قالب شعري يكاد يكون متشابها من حيث اداء اللغة وطبيعة تشكيل الصورة الشعرية وحتى الموضوع مع وجود تباين بين قصيدة وأخرى .

اما قصائد المدحة النبوية الحديثة فقد قدمت لنا لغة جديدة تعلن عن نفسها بشكل واضح ، سواء أكان حضور الشخصية الممدوحة بشكل مباشر أم كان الحضور فنيا على شكل رموز وأقنعة ومرايا والتقنيات الاخرى اي بالضبط حسب توصيف الدكتور علي عشري زايد لحضور الشخصيات في القصيدة ، اذ ميز بين شكلين من اشكال حضور الشخصيات التاريخية ومنها شخصية النبي محمد ص ، وهما(التعبير عن) و (التعبير بـــ)[٨].

فعلى سبيل المثال ،يكتب الشاعر خالد الشواف في ديوانه (المواسم) الذي يبدو خاصا بمدح شخصية الرسول الاعظم صلى الله عليه واله وما ارتبط بهذه الشخصية العظيمة من احداث ومواقف تاريخية ، قصيدة بمناسبة المولد النبوي الشريف اسماها (ركب محير) التي القيت في عام ١٩٥٢ :

تخـــير لخير الانبـــياء القـــوافيـا فانك تهدي الشعر من جاء هاديا
ومرغ بأعتاب الجلال براعـــة تتيه اذا مست بها الترب زاكيا
وفجر عيون الشعر في مولد الهدى ورو النفوس الظامئات الصواديا

حتى يقول :

وغن كما شاء الهوى (بمحمد) وقم باسمه للركب في البيد حاديـــا[٩]

لا اظن اننا بحاجة لتفكيك النص والبحث عن مديات بعيدة في المعنى ، او اننا نبحث عن صور غير مألوفة او لغة مدحية تختلف عن لغة تلك المرحلة ، الا ان التمايز الذي يمكن ان تشخصه عين القارئ هو ان هذه المناسبات تصبح مدعاة للانفتاح على قضايا راهنة في المجتمع لاسيما القضايا الوطنية والقومية والسياسية التي يمر عليها الشاعر من باب الشكوى والتذكير :

ففي مصر عدوان وفي الشام محنة ومازال جرح العرب في القدس داميا
وبغداد لا تدري بما حيك في الدجى لتلبســه فـــي مطلـــع الفجر ضـــافيـــا[١٠]

حتى تكاد تنسى مع هذا التحول موضوعة النص الرئيسة التي كتبت القصيدة من اجلها لفقدان عناصر الربط والوحدة بين مفاصل القصيدة .

على درجة انحراف كبيرة نطالع في الضفة الاخرى نصوصا لشعراء القصيدة الجديدة الذين الذين انحرفوا بلغة هذه المناسبة انحرافا كبيرا ، فيمكن ان اعد قصيدة الشاعرة العراقية الراحلة نازك الملائكة انموذجا واضحا لقصيدة المناسبة الحداثية ، قصائد المديح النبوي ، على الرغم من حضور الشخصية الممدوحة بشكل مباشر في قصيدتها التي اسمتها (زنابق صوفية للرسول) ، فابتداء من

عنوانها يؤشر لنا لفظ (زنابق) خروجا مبكرا عن اسلوب المدائج التقليدية ،كونه لفظ غير مالوف التداول في هذا المقام ،الذي اعتاد الشعراء فيه استخدام الالفاظ الفخمة والجزلة، ثم تعزز هذا الشعور حينما ذيلت القصيدة بعبارة تؤشر خروجها عن النسق التقليدي: (قصيدة حب للرّسول الكريم في صيغة معاصرة) ، على ان هذه العبارة لا تعني شيئا ان لم تشفع بما يعززها على مستوى الكتابة ، وهو ما سنجده فعلا في قصيدة نازك هذه ، لقد كتبت قصيدتها في السبعينيات من القرن الماضي ولعلّها القصيدة الوحيدة من بين قصائد الروّاد التي تحدثت عن هذه المناسبة الكريمة والشخصية العظيمة شخصيّة الرسول الكريم (ص) بشكل كلي على مستوى القصيدة كلها ، ويأتي هذا الشكل الذي بدا مختلفاً عن تلك المدائح من حيث لغتهِ وصوره التي مالت الى الشفافية والعفوية والبساطة في الخطاب بعيداً عن الخطابية العالية وقرقعة الأوزان والقوافي التي تميزت بها لغة هذه الموضوعات :

وجاءني طائرُ جميل وحطّ قربي
وأمتصَّ قلبي
صبّ على لهفتي السكينهْ
ورشَّ هُدبُي
براءة، رقة، ليونة
من أينّ أقبلتَ، أيّ نجمٍ أعطاكَ لينه؟
يا نكهة البرتقال، يا عطر ياسمينه
وما اسمُكَ الحلو؟
قال: أحمد.[١١]

فأين هذه الالفاظ التي تتشكل منها بنية هذه القصيدة من الفاظ المدائح التقليدية : الطائر الجميل/ رقة/ ليونة/ برتقال/ ياسمين/ اسمك الحلو/ حتى اختيار الاسم الآخر للرّسول(ص) (أحمد) بموسيقاه الخاصة، اضفى لونا شعريا جديدا على لغة القصيدة ، اجزم ان مخاطبة شخصية النبي الكريم ص بهذه الطريقة لا يتجرأ عليها احد من الشعراء الكلاسيين ، كما اثق تماما ان لغة هذه القصيدة قد حققت بخروجها عن المألوف في قصائد المناسبات الدينية مفاجأة جميلة للقارئ وتأثيرا اكبر فيه .

ومن الطريف حقيقة في مثل هذه القصائد اننا لو فتشنا في جملها لا نكاد نجد ذكرا لاسم الشخصية بل نجدها تحيل الى تلك النفحات الالهية بعلامات ورموز لمواقفها تلك التي سجلت بأحرف إلهية ،من ذلك قصيدة الشاعر عبد الكريم راضي جعفر التي عنوانها (علي) التي كتبها عن الإمام علي عليه السلام فنجده يختار طريقة خاصة لمديحه حينما يأتي على احاديث قيلت فيه تارة واقوال وحكم له تارة اخرى مع توظيف آيات من القران الكريم ينتقيها كي تتلاءم مع طبيعة الموضوع :

عمة ابن عمه ،

ورقبة بعير !!

فيا لك

من رجل ،

يدلل الكلمات ،

حتى تصبح مشكاة ،

فيها مصباح ،

والمصباح في زجاجة ،

ويا لك من متفرد ،

مستأنس ،

تضج بك الشمس ،

والنبرة الراعفة .

عمة ابن عمه ،

وشهقة السماء للصقور !

فيا لك من مقلة ،

لا تستوحش الطريق النبي

لقلة سالكيه ! (١٢)

ابرز الملاحظات التي يمكن تسجيلها ابتداءً هي عدم ذكر الشخصية الممدوحة في النص ، ونجده يكتفي بها في العنوان الذي جاء مجردا من (ال) التعريف، فجعل الاسم بهذا التجريد يسبح في فضاء من الجلال والهيبة ، ان بنية المديح في النص تتأسس من خلال طرائق متنوعة بدءا من تأكيد النسب والصلة من الرسول (ص) حينما تحولت (العمامة) الى ايقونة تحيل الى النسب من الرسول وهي صلة متكاملة على صعيد العلم والخلق والدين فضلا عن كونه ابن عمه وهذه أولى علامات الفخر التي حاولت القصيدة اثباتها للإمام ع ،الا انه لا يعلن ذلك صراحة بل عبر طريق الرمز (عمة ابن عمه) وكأن العمة هنا ، وهي كذلك ، تاج الملك والخلافة تزين بها رأسه ، كما نجده يؤكد بنيته المدحية عبر الاتكاء على آلية التناص :

النص الشعري : رقبة بعير ← إشارة الى قول الامام علي ع (تمنيت لو كانت لي رقبة بعير) .

النص الشعري : حتى تصبح مشكاة فيها مصباح والمصباح في زجاجة ← اشارة الى قوله تعالى ، ((**الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم**

تمسسه نار نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الامثال للناس والله بكل شيء عليم))[١٣]

النص الشعري ـــــ لا تستوحش الطريق النبي لقلة سالكيه ← اشارة الى قول الامام علي ع (لا تستوحشوا طريق الحق لقلة سالكيه) .

فالشاعر جاء الى مدحته عبر آلية التناص التي تحولت لغتها الى ايقونات تحيل الى الشخصية ذاتها اكثر مما تحيل الى سلوكها واخلاقياتها وكأنه يريد ان يقول ان هذه الذات هي علي بن ابي طالب ع وحتى حينما اختار النص القرآني الكريم نجده يختار سورة النور المباركة التي تؤج بالأنوار المباركة (نور على نور) ، لنكون ازاء صورة مدحية خاصة تليق بهذه الشخصيات العظيمة مقتبسة من فيض النور الإلهي .

كما يكتب الشاعر المرحوم محمد علي الخفاجي قصيدة في احدى المناسبات الدينية التي تخص الإمام الحسين أسماها (شعاع اشد سطوعا) وقد ذيلها بعبارة صغيرة (في حضرة الحسين) :

عطر من
ظل فوق الندى
دم من
ظل فوق الذهب ؟
صوت من
ظل بعد الصدى
بعد ان لمت الريح
اصواتهم في العلب
.....
.....
سل خطى زائريه ومجرى التعب
وارتعاش الايادي
وهي تلمس خضرة ذاك الخشب
وهديل الحمام الذي
اسكت الشدو بالصمت
فسال على الطوق دمع العتب
حينما قاده دمه للحقول
كل زهر اليه انتسب[١٤]

بدءا ،فالقصيدة تضع المتلقي في مناخ شعري خاص ومختلف تماما عن المناخات الشعرية التي تتناول شخصية الامام الحسين ع وقضيته التي اصطبغت بالدماء والموت والإنفعال ،اذ ان ابرز ما يميزها هنا هذه الطمأنينة العجيبة وهذا الهدوء الغريب في الكلمات والعبارات :

عطر من فوق الندى\دم من فوق الذهب\دخان الكلام\فتاة المسرات \بستانها فضة \\الشهادة اشجارها من ذهب\هديل الحمام \دمه للحقول\\الحياء عباءة فرسانه\\السماح بياض الغضب ..

نحن ازاء لغة تتنازل عن عليائها في حضرة سيد الشهداء الإمام الحسين ع فلا نجد مكانا للموت ولا للدم ، بل نجدها قصيدة تضج بالحياة وابعادها الانسانية ، وهي تستمر بهذا المنوال حتى خاتمتها ليصبح الإمام الحسين ع رمزا جمعيا وحدويا وقوميا لأمة العرب .

له راية

كلما تعب الخفق فيها

استقامت كمئذنة من ذهب

كأن العمامة

في رأس معجزة

اذا رفعت

شب من رأسه جلنار اللهب

حينما قال لا

كانت على سيفه

الاوهام تندحر

فأول الغيث سطر

ثم ينهمر

الا فاندهوني بأسمائه

ان اسماءه اليوم

كل العرب .[١٥]

الشاعر يصر على عدم ذكر اسم الامام الحسين ع من بداية النص حتى خاتمته ،لأنه يراه قضية ومشروعا وليس موقفا فرديا في طف كربلاء، لذا لا نجده يبكيه، بل يجعل منه رمزا قوميا لأمة العرب :

الا فاندهوني بأسمائه ← ان اسماءه اليوم كل العرب .

هنا يتحول ما هو فردي اسم (الحسين) ← جمعي شمولي ← اسماءه كل(العرب) .

اعتقد ان هذه القصيدة تقصي أية صورة تحاول عزل شخصية الامام الحسين ع ووضعها في خانة محددة ،لأنها شخصية تمثل الجميع ، بل هي رمز لأمة العرب ، فكلمة العرب قد اقصت ذلك التصور الفردي .

أود الإشارة الى قضية مهمة قبل مغادرة هذا المبحث تتعلق بالشخصيات ذات الابعاد الدلالية الثورية كما جاءت في متون القصائد ومنها شخصية الحسين عليه السلام التي ارتبط حضورها في الادب عامة والشعر بخاصة بالثورة والاصلاح ،على الرغم من ان القصيدة المعاصرة قدمت شخصية الحسين ع برؤى جديدة تماما ليس على مستوى الدلالات بل على مستوى المواقف لذا فان ذكر اسم هذه الشخصيات في نص ما لا يعني بالضرورة اننا ازاء نصوص ذات طابع ثوري ، فالكاتب بشكل عام والشاعر خاصة غالبا ما يسقط في وهم فهم شكلي متصوراً ذكر الاسم أو الحدث التاريخي وحده قادر على أن يمنح القصيدة بعد الثأر والثورة حين يكون الاسم أو الحدث ثورياً [١٦].لذا نجد الشاعر البارع هو من يستطيع ان يوظف الاسم وابعاده الدلالية والرمزية حسب المواقف والرسالة التي يريد ايصالها الى القارئ .

مناسبات الرثاء والتأبين ...

احتلت مناسبات الرثاء والتأبين في شعر الاحيائيين حضورا بارزا في دواوينهم ، اذ رثوا شخصيات مختلفة سواء الذين لهم صلات انسانية حميمة معهم ام شخصيات عامة لا صلة لهم بها ، فجاءت قصائدهم للمشاركة في المناسبة وحسب ، وهذه نقطة جوهرية لان الاحساس بالموضوع والالتصاق به عنصر مهم في تفجير اللغة عاطفيا ما ينعكس على طبيعة التشكيلات اللغوية بعد ذلك ، هذا مع الاخذ بنظر الاعتبار الموهبة الشعرية والثقافة ، لذا نجد قصائد رثائية تتحرك دلالات الرثاء فيها بنسق يكاد يكون ثابتا رغم اختلاف المرثيين ، من ذلك على سبيل المثال قصيدة علي الشرقي التي عنوانها (رثاء وتعزية) التي نضمها في رثاء الشيخ صادق الجواهري :

بك الحمام ابتدآ ام فيك قد ختما فعم اقطار ارض رزؤه وسما
وغادر الناس حيرى لم تضع قدما من النعي لم ترفع له قدما
يا مفجعا أمة الهادي بنعي فتى كانت تباهل في آلائه الأمما
نبكيه للدين ام للمسلمين وهل ننعاه للعلم ام للفضل ام لهما
فالميت الدين والاسلام مفتجع والفاقد الثاكلان العلم و العلما
تفجر الافق عن صبح بمعضلة تفجر الدمع فيها واستهل دما[١٧]

فالصور والتوصيفات العامة في قصيدة الشرقي هذه افقدت الرثاء هذه الخصوصية وجعلته قالبا عاما يصلح لكل ميت ، وهي سمة اسلوبية راسخة في شعر هذا الجيل عند تأبين الشعراء في مرثياتهم : (فعم اقطار الارض \ مفجعا امة \ نبكيه للدين \ للعلم \ للفضل \ ...) اي ليست هناك

خصوصية واضحة للمرثي ، في حين سجلت قصيدة المناسبة التأبينية الحديثة ضمن هذه الموضوعة تحولا اسلوبيا كبيرا ، تمثل احيانا بطريقة الكتابة واحيانا حينما يعمل الشاعر على تشكيل معجم شعري مغاير للغة الموت ورهبته ،والاهم في ذلك التركيز على الخصوصيات التي تميز تلك الشخصيات التي تصبح هي الادواة الشعرية للقصيدة التي تقوم بتشكيل بنية الرثاء ، اذ لا يمكن اعمام الصور الرثائية في نص حداثوي تخص شخصيات بعينها على نصوص اخرى وشخصيات اخرى لخصوصية في الرثاء ارتبطت بالشخص ذاته.

لعل من ابرز انماط الرثاء في قصيدة الحداثة نجدها تتجسد و بشكل كبير في تلك التي كتبت من قبل الشعراء لشعراء من اقرانهم كما سنرى في النماذج التي اختارتها الدراسة ، ربما يكون بدر شاكر السياب من ابرز الشعراء العراقيين الذين كتب الشعراء عنهم رثاء وتأبينا، كونه يمثل علامة بارزة للشعر العراقي بل حتى العربي ،وايضا لتجاربه الشعرية الخاصة التي قدمته انسانا معذبا ،وقد غلفت العذابات حياته حتى وافته المنية ، لكن لو فتشنا في هذه النصوص وفككناها جيدا سنجد انفسنا غير قادرين على منح او وصف شاعر آخر هذه الصفات الا للسياب نفسه ، وهكذا الاخرون ، وهذا سر الفارق الاسلوبي بين المناسبة التقليدية والمناسبة الحداثوية ، اذ يركز النص الراثي على متعلقات خاصة بالشخصية سواء اكانت متعلقة بفنه ام حياته الخاصة المعروفة للجميع فيحولها الى رمز بديل لحضور الشخصية داخل النص بعد ان غابت على مستوى الواقع \ الحياة بفعل الموت ، فعلى سبيل المثال في قصيدة الشاعر علي الحسيني التي عنوانها (العودة الى جيكور) نجده يستخدم الرمز (جيكور) ضمن بنية العنوان ليتخذ منه طريقا لرثاء السياب ، ونحن نعرف الصلة بين جيكور والسياب ، فلا اظن ان ورود هذه اللفظة (جيكور) في قصيدة اي شاعر اخر قد تحيل الى غير السياب ، لأنها ولدت (شعريا) في قصائد السياب وارتبطت به ، اذ انها تمثل خصوصية من جهتين ، الاولى ، خصوصية انسانية لأنها تمثل جزءا من تاريخه وحياته البصرية ، والخصوصية الاخرى فنية بحتة ، لأنها ارتبطت بالعديد من نصوصه الشعرية حتى غدت رمزا دلاليا خاصا ارتبط به وحده من دون غيره من الشعراء البصريين ،ولعل هذا ما حدا بالشاعر علي الحسيني ان يستدعي جيكور لتكون رثاء له ، من هنا فقد بدت كأنها جنة عدن او العالم الاخر الذي يدعو السياب اليه لينقذه من احزانه :

النهر يدعوني اليه ، فتفتح الاجفان عيني
واثور في وجه التراب ،
وانفض الآهات عني
واقوم ، لا شلل بأقدامي ،
و أسري في الدروب
عبر الظلام، اصيح في لهف ، كأني
صرخات ثوار ، و أهتف: يا بويب

اني اتيت ،
فاغرق الجسد المدمى بالندوب
البسه سعف النخل ، وازرع في مآقيه التمني
عبد له دربا من الازهار ،
ابدل حزنه فرحا وشعرا
لم يلق في ماضيه غير البؤس ، آه ،
لم يجد حبا وخمرا
واريه ما معنى النعيم ، وما يقال عن الطيوب (١٨)

كما يبدو ان المتلقي للمناسبة الرثائية في قصيدة الحداثة يلاحظ اغفالها المتعمد لألفاظ الموت او الاشارة المباشرة اليه ،وهو ما أشرنا إليه آنفا ، فالنص هنا يخلو تماما من تلك الفاظ الموت على الرغم من كونها تحتفل برثاء السياب ، اذ اختار النص طريقا لهذا الاحتفال بعيدا عن الموت والجنائز ، وكأن جيكور هنا هي دار القرار بالنسبة للسياب التي ابدلت احزانه وامراضه وهمومه الى مسرات وشفاء وابدلت صبره خيرا ، فمنذ السطر الاول يبدأ انحراف القصيدة عن المسار التقليدي في الرثاء عبر اقصاء الموت عن طريق الفاعلية السحرية لبويب (النهر يدعوني اتفتح الاجفان عيني) لتبدأ القصيدة بتقديم صور جديدة بديلة عن الموت والالم حتى نهاية النص ، كما نجد ان استدعاء (بويب) في النص كثف من حضور السياب داخله ، بل كثف ايضا من الاحساس بالاسى والشعور بالفقد .

ويكتب فوزي كريم قصائد تأبينية عن الشاعر العراقي الكبير حسين مردان فيستذكره في مجموعتيه الشعريتين الاولى والثانية ، فنجدها تؤسس رثاءها عبر عملية التركيز وتسليط الضوء على مفردات وتفاصيل شخصية مردان الانسانية التي ميزته تماما من غيره ومن ثم لا يمكن اعمام صورها على شخوص غيره :

يا قطار الشمال
يا قطار الجنوب
يا قطارا صدئت بلون المحطة
نمت ، استرحت امام البيوت ،
هل تريد اسمه
كان يكره بغداد ،
لكنه حين يستودع الله فيها يموت
علمته الشوارع كيف يباغت ضوءا ،
ويأسره ،
... علمه الفقراء المباحون والمستريحون في النفي

حزنا قديما ،

وحزنا جديدا ،

وحزنا تجاوزه بين مقهى الرصافة والبيت .[١٩]

ان مجيء اسم الشخصية المرثية عنوانا للقصيدة (حسين مردان) ، من دون اضافة او اسناد لفعل او صفة ، منح القراءة فاعلية اكبر لتشكيل المعنى المتعلق بالرثاء ، فعدم التحديد قابله صورة ذهنية مطلقة لحجم الحزن والالم ، وكأن النص يصمت حيال موقف الفقد ، ان مجيء العنوان بهذه الطريقة هيأ القصيدة للدخول بطريقة فنية الى عالم الرثاء من خلال اختيار بنية رمزية بديلة عن الشخصية يمكنها ان تمارس هذا الدور بمنطقية الفن ، وهذه البنية هي (القطار) الذي يرمز الى الرحيل والمغادرة (يا قطار الشمال \ يا قطار الجنوب) ، اي (الموت) لتاتي بعد ذلك مجموعة من الصور غير المباشرة عن الشخصية التي تحيل الى عالمها الخاص ، وهو عالم حزين مليء بالألم والمأساة وهذا من شأنه ان يكثف التعاطف مع حسين مردان (حزنا قديما \ حزنا جديدا) ، اي ان هذه الاسطر الاستهلالية استطاعت ان تحكم الحزن على اجواء المقدمة وتبشر به داخل متن القصيدة انسياقا مع تجربة الفقد ، وعلى هذا النسق تستمر القصيدة حتى نهايتها من دون ان تسجل اي حضور لألفاظ الموت ، بل انها سجلت الطابع اليومي في الكتابة ولعل هذه السمة من اقرب السمات الى قصيدة المناسبة الحديثة :

يا حسين مردان ،

كيف تركت الباب مفتوحا

والليل لم يبدأ ، وكان السر مفضوحا

وانت قد تجهل ان الخمر في الندمان

مازال يستحلف كل ظلمة

في ((ساحة الميدان))

ان تستريح الان ،

وان يظل القلب مجروحا[٢٠]

المقطع الاخير من القصيدة يكشف بشكل لا يقبل الجدال التباين بين النص الكلاسي للمناسبة والنص الحداثي الجديد الذي تقدمه هذه الدراسة ، فالسهولة والبساطة في التعبير والتركيز على الشخصية سمات اسلوبية مهمة تمثل ادوات هذه القصيدة ، ففي هذه الخاتمة نجد النداء العفوي النادب للشخصية (يا حسين مردان) من دون القاب او صفات او أي شيء آخر قد منح الجو التراجيدي طابعا اكثر تكثيفا للحزن ، فضلا عن الاستفهام المليء بالحيرة والقلق والندب ، (كيف تركت الباب مفتوحا) ، كما نجد توجه الخطاب الشعري نحو الشخصية مباشرة عبر الضمير المنفصل (انت) الذي نجده اولا يخصص الازمة (الفقد) بالشخصية مردان من جهة وايضا فان هذا التلاحم المباشر للخطاب

بالشخصية والاقتراب منها اكثر كان ايذانا بإنهاء حضورها لتصبح خارج النص \ خارج الحياة (ان تستريح الآن) لتكون العبارة الاخيرة (يظل القلب مجروحا) اشارة زمنية استباقية مفتوحة لديمومة الحزن على فقد الشخصية ، كما نجد ان الاشارة المكانية (ساحة الميدان) قد أسهمت في رسم المحيط المكاني الشعبي اليومي للشخصية مما يجعلها اكثر ألفة واقترابا من الاخر .

في قصيدته الاخرى نجد حضور شخصية الشاعر فوزي كريم تقف جنبا الى جنب مع الشخصية المرثية الاخرى التي يقدمها وهي شخصية الشاعر (عبد الامير الحصيري) في قصيدته التي عنوانها (محاولة بحث عن عبد الامير الحصيري) ، وهذا حاصل نتيجة وجود صلات حقيقية بين الشاعر والمرثي ، تاريخ من العلاقات بينهما ومجموعة من الذكريات مما سينعكس على الشخصية المرثية وتقديمها ، وكأن فوزي كريم يرثي نفسه وحياته وهو يستعرض جوانب من حياته ومأساته الشخصية ، اي تصبح الشخصية كالمرآة التي تعكس صورا كثيرة اضافة الى صورة الشخصية نفسها ، نقرأ مقطعها الاخير :

لم اعثر على عبد الامير الحصيري
لقد الحق بخطواته شوارع اكثر الفه ، او دخل مدنا اخرى .
والذين سألتهم عنه ، كانوا اكثر رغبة في ان يلتحقوا
بشوارع ، وان ينتسبوا الى مدن .
فلم اجد ما يطيل البقاء في هذا الزقاق او ذاك ،
حيث توهمني النداءات الكثيرة
بانه ، على عهده ، لا ينتظر احدا
الا انني تبينت اخيرا
ان عبد الامير الحصيري عبر ، كما يعبر المارة ،
هذا الوطن ، او القارة ،
او هذا الكوكب .
وأنا ابن الخطايا ... اتخذت طريق المنفى ،
تاركا عازف الكمان الى جانبي .[٢١]

من هذا المقطع يمكن ان نستنتج ما يأتي :

اولا ، وهذه نقطة سبق ان اشرنا اليها في أكثر من مناسبة ، وهي ان المناسبة التأبينية تخلوا او تكاد من الفاظ الموت والندب المباشرة والاستعاضة عنها بألفاظ تحيل الى ذلك بطريقة اخرى :

عبد الامير الحصيري ← عبر \ الوطن \ القارة \ الكوكب ← في اشارة الى مغادرة الحياة .

ثانيا ، المجاورة ، مجاورة الناص لبطله داخل النص (المرثي) وجعله مرآة لذاته ، (انا ابن الخطايا \ اتخذت طريق المنفى) .

الثالث ، بساطة الخطاب التأبيني وسهوله الفاظه .

الرابع حضور الذات الشاعرة بوصفها فاعلا مشاركا في الحدث الشعري .

ويكتب الشاعر ياسين طه حافظ قصيدة يرثي بها شخصية ذات صلة به وهي شخصية يحيى جواد أسماها (غرفة يحيى) وقد ذيل عنوانها بعبارة ((مرثية الى يحيى جواد)) ، اذ يمتلك المكان هنا فاعلية بنيوية تشتغل لتأسيس الفعل الرثائي عبر آليات تبتعد كثيرا عن اليات النص التقليدي :

غرفة مغلقه

من يمد يديه ويشعل مصباحها ؟

رجل اكل الوحش بعض اصابعه

ساكن يستدير الى نفسه

هو دائرة اغلقت

ونهايته علقت في بدايته .(٢٢)

ان دلالات الرثاء تتأسس عبر الثنائية الجوهرية التي ينقسم عليها النص وهي (المكان \ الشخصية) ، ومنذ المقدمة تلمح القصيدة بإشكاليتها ، التي تصل بالشخصية حد العدم :

رجل : بدايته = نهايته =دائرة مغلقة = غرفة مغلقة

الشخصية = المكان

ان هذه المؤشرات الاستباقية سوف تشتغل لاحقا على تأسيس بنية الرثاء والتابين في النص :

انتهى

غرفة في المحلة مطفأة

بيننا زمن مخجل تعرف الصالحية اسبابه

.....

انتهى

انتهى

**سوف ننسى **

نسينا !

قد تذكرنا ورقه.

انتهى انتهى

بيننا زمن خشن الجلد اغلق كل ممراته

انتهى

انتهى .(٢٣) .

المقطع يؤكد نهاية الشخصية داخل المكان (الغرفة) واطباقه عليها ، في حين يؤكد المقطع اللاحق استراتيج نص المناسبة المعاصر حينما يكون الكاتب عنصرا مشاركا فاعلا فيه او في الاقل يكون حضوره من خلال انفتاحه على اشكاليته الخاصة ولكن عن طريق المناسبة والشخصية المرثية :

غرفتي مثل غرفته مغلقة
ورق يتساقط خشية حفر الشهادة
فوق براءته
وتماثيل عريانة تستدير الى جانب
وكلام صدى .[٢٤]

من هنا ينفتح النص على حدث مواز للمناسبة والرثاء سوغ له الحدث الرئيس وهو الرثاء لشخصية (يحيى) (غرفتي مثل غرفته) لكنه يبقى يتحرك بموازاته من دون الانحراف والافتراق نهائيا عنه :

انتهى
انتهى
ليس ما يرجف الغصن ، نحن عرفنا
الجمال يجيء ويرحل لا حصة لك فيه
وليس الذي في يدي حصتي .[٢٥]

فالتوازي نجده بينا وواضحا في المقطع من خلال تشابه المواقف :

لا حصة لك فيه ↔ ليس ..حصتي

ان هذه المشاركة والحضور البنيوي للآخر الناص داخل الحدث الرئيس من شأنها ان تقدم تجربة اكثر فاعلية وحيوية عن الاخر المرثي باعتبار خروج الحدث التأبيني عن كونه نقلا او رواية أو خبر الى فعل مشاهد ونقل تفاعلي سوف يحقق تأثيرا اكبر لدى المتلقي :

آه معذرة ، فاتني انني بينكم
قد رفعت يدي قبلكم ،
ما استسغت طعامي .
اي فاجعة هذه !
سوف انهي كلامي
وأودعكم ،
قد تأخرت ، يحيى جواد امامي !.[٢٦]

فهذه البينية والحضور داخل الحدث (فإنني بينكم \ .... يحيى جواد امامي) منح الرثاء حيوية اكثر من النقل والرواية التي تجعل هناك انفصالا، احيانا، عن الموقف ، وهذا من شأنه ان يمنح الرثاء

طابعا شعريا مميزا ،وكما هو واضح نجد غيابا تاما لألفاظ الموت والفقد داخل النسيج الشعري للقصيدة وهذا ديدن اغلب قصائد الرثاء المعاصرة .

كما نجد الشاعر ستار عبد الله يكتب قصيدة رثائية عن الشاعر محمود البريكان عنوانها (الشاعر) ويذيلها بإهداء اسفل العنوان (الى محمود البريكان) :

حين دمدمت الريح
فوق براعمه
وشذا الامنيات
قال : لا بأس
سوف أحاورها
و ألم دم الكلمات .[٢٧]

منذ اللحظة الاولى يزج ستار عبد الله الموت في النص عبر رمزه السياقي (الريح) :

الريح دمدمت ← فوق براعمه \ شذا الامنيات ← ركام .

ليكرر بعد ذلك مع بداية كل مقطع من المقاطع الثلاثة التالية عبارة (كان يعلم)[٢٨] في اشارة الى تقبل القضاء برحابة واطمئنان لاسيما حينما يقوم بإشراك شخصية السياب صديق الشاعر في لعبة الرثاء وادخاله الى النص عبر موضوعة الموت ومن خلال رموزه الشعرية الشهيرة :

كان يعلم
أن الغريب الذي اقتفى
موجة من صراخ الخليج
وارتدى مطرا منشدا
ظل في الريح يحمله صمته
ليشق غبار النشيج .[٢٩]

فالنص يشير الى السياب عبر قصيدته الشهيرة (غريب على الخليج) التي كانت ترسخ معاناة الشاعر ايام علاجه في الكويت ، وايضا الاشارة الى قصيدته (انشودة المطر) في عبارته (مطرا منشدا) ، فحضور السياب ليس لكونه صديق الشاعر البريكان حسب بل لتهيئة النص لحضور واستقبال الموت الذي ارتبط بتجربة السياب الذي جاء الى النص حاملا الموت معه :

كان يعلم
ان الكثير من الرغبات
تتزاحم في السر خلف مصابيحه
وتشاكسه خلسة
غير ان الذي قد تبقى

من الوقت غير متسع للحياة
انما هو رجع بعيد
سيشغله برهة
قبل ان يقطع الصوت
صمت الممات .[٣٠]

فاذا كانت الاسطر الاربعة الاولى تضج بالأمنيات والرغبات فإننا نجد ابتداء من السطر الرابع عبر اداة التغيير (غير) انحراف النص الى جهة مغايرة تماما لتقطع سبل الامنيات والرغبات :

الامنيات \ الرغبات ← غير ← الوقت غير متسع للحياة .

لتاتي المفارقة في السطرين الاخيرين ، فالصوت هو رمز للحياة في حين ان الصمت يرمز للموت ، الا ان ستار عبد الله غير قوانين اللعبة حينما جعل للقدر صوتا ايقظ الممات من غفوته وسباته ليحركه نحو الاخر .

صوت القدر ← صمت الممات (حياة) ← موت .

فلفظ الموت لم يظهر سوى في آخر خطوة من خطوات القصيدة وبطريقة رمزية ايضا وهذا جزء من اسلوبية الرثاء في قصيدة المناسبة الحداثوية ..

المناسبات الوطنية ... قصيدة الحرب ...

ان أبرز التحولات التي شهدتها قصيدة المناسبة الحداثية كانت ضمن موضوعة المناسبة الوطنية التي شهدت انحرافا اسلوبيا كبيرا وبارزا عن المناسبة الوطنية الكلاسية شكلا ومضمونا ، بل اتخذت اشكالا جديدة وسلكت سبلا شعرية متنوعة ، وهذا ما انعكس على طبيعة المعالجة الشعرية للمضامين الوطنية التي وجدناها تنحو منحى اكثر تشخيصا وتركيزا على الحدث الوطني ، بل حتى على مستوى الشعور وكيفية التعبير عنه وعن المشكلات الوطنية الاخرى التي تمثل مادة قصائد المناسبات الوطنية ، وهذا التشخيص والتركيز نجده تجسد في ابرز صوره ضمن ما عرف بقصيدة الحرب والتي لا نكاد نجد لهما حضورا في القصيدة الاحيائية التقليدية ، اذ ان تلك المضامين التي انشغلت بتقديمها المناسبة الوطنية الاحيائية ، نجدها ،باستثناء بعض من النصوص الحماسية ،تسيطر عليها النزعة الانتقادية المشخصة للواقع السياسي ، من ذلك على سبيل المثال لا الحصر قصيدة الشاعر العراقي معروف الرصافي التي يدين فيها الاستعمار الانكليزي والمتآمرين معه على الوطن :

من ايــن يرجى لــلعراق تقـــدم وسبيل ممتلكيه غير سبيله
لا خير في وطن يكون السيف عنـــ د جبانه ، والمال عند بخيله
والرأي عند طريده ،والعلم عنـــ د غريبه ، والحكم عند دخيله
و قــد اســـتبد قلــيله بكــثيره ظلما وذل كثيره لقليله [٣١].

ان القصيدة لا تحتاج الى تعليق ووصف لأداء لغتها ، فهو كلام تقريري لا يبعده عن النثر سوى البعد الصوتي ،فهو كلام منظوم بالدرجة الاولى ، وهو ما اكده الريحاني سابقا بقوله عن الشعراء العراقيين بأنهم نظامون يعالجون السياسة .(٣٢) في حين ان الكتابة على وفق قصيدة التفعيلة ليست هي التي تحدث الفارق بينها والنص الاحيائي ، بل نجد نصوصا من الشعر الحر كثيرة لكنها ظلت وفية لبنية شعرية ذات طابع تقريري ، فضلا عن طريقة المعالجة التقليدية ، فلو طالعنا قصيدة الشاعر علي الحسيني (حزمة ضوء) ذات النفس الوطني القومي التي يقول فيها :

يا دولتنا الواحدة الكبرى

يا حزمة ضوء تتلألأ في الافاق

يا فجر العرب الخلاق

سنظل ندل بميلادك فخرا .[٣٣]

فلن نجد فرقا كبيرا بين اداء هذه اللغة والنص السابق العمودي من حيث الوضوح الذي مال بها الى النثرية والتقرير ، فليس شكل النص عموديا كان او حرا هو الذي يحدث الفارق الشعري بين الشكل القديم والحداثي ، بل طبيعة المعالجة الشعرية للموقف الذي يرتكز في قصيدة الحداثة على اللغة بوصفها الاداة التعبيرية التي يكون على عاتقها احداث التأثير ، فهنالك استراتيجية خاصة لقصيدة الحداثة تشتغل عليها وهذا يحدث في مختلف الموضوعات الشعرية ، فعلى سبيل المثال يمكن ان نؤشر في قصيدة الشاعر ستار عبد الله التي عنوانها(العراق) هذه الاستراتيجية عبر رصد بنياتها الشعرية وتحديد اهدافها ، اذ نجدها تسلك طريقا مغايرة لأسلوب كتابة القصيدة الوطنية الذي ألفناه القائم على الصخب و الايقاعات العالية والاوزان الطويلة والالفاظ الحماسية ذات الجرس العالي:

وطن ممطر

اثقل العشب اهدابه

فمضى

بشذا النصر منتشيا

يرقص

ويلون بالصحو اثوابه

* * *

وهج يستفز النخيل قناديله

يقتفي

في شوارع افراحنا

لهفة الامنيات

حين اطلق أسرابها

ولهٌ باذخ
كالفرات .[٣٤].

ان الحديث بهذه اللغة الهادئة وهذا الهمس عن الوطن هو تحول كبير وخطير في المنظومة الشعرية ومفاهيمها ، وطن ممطر\ مبللة أهدابه \ الرقص ، الانتشاء .. الخ ، الفاظ ما اعتدنا ان نجدها في قصيدة وطنية ، فهذه القصيدة يمكن ان تقرأها وانت مستلق على الاريكة وليس بالضرورة في قاعة احتفالات ...

في هذا المبحث يمكن ان نؤشر الافتراق بين المناسبة الوطنية الحداثوية والمناسبة الكلاسية في شكل ليس هو الاوحد ولكنه يمثل التحول الاكبر في قصيدة المناسبة الجديدة وهو ما أشرناه آنفا ونقصد به (قصيدة الحرب)، التي برزت بوصفها ظاهرة مهمة اثناء حرب الثمانينات بين العراق وايران التي قدمت لنا تجارب وطنية بشكل جديد وبموضوعات انسانية شتى امتزجت بقضية الوطن ، اذ اصبحت البديل الاسلوبي لقصيدة المناسبة الوطنية ، فالمعارك المستمرة وما فيها من احداث انسانية متعددة ومتنوعة استطاع الشاعر العراقي ان يتوغل الى اعماقها لا مجرد الاتكاء والوقوف على حدودها ، وكيف لا وعدد من الشعراء قد خاضوا غمارها وذاقوا مرارتها واحزانها ، فالشاعر العراقي وجد ان القصيدة الوطنية هي التي تتواجد وتتأسس داخل ساحات المعارك لا مجرد الصياح والحماس ، فهي واقعية موضوعية في عرض قضية الوطن ، بالإضافة الى كونها ذات طابع حيوي يومي وحتى شعبي، وهذا التوجه في الكتابة يمكن ان نؤشره في قصيدة الشاعر سامي مهدي التي عنوانها (اسمه الوطن) التي تحدد المنظور الجديد للقصيدة الوطنية الجديدة :

يكتب الناعمون عن الحب والحرب
او يكتب القاعدون
غير ان الوطن
هو غير الذي يعرفون
وغير الذي يكتبون
الوطن
هو في الساتر المتقدم
في فوهة البندقية
في الدم والرمل
في صولة الصائلين .[٣٥]

كما هو واضح ان القصيدة الوطنية الحداثوية تحدد زمانها ومكانها واهدافها وغايتها التي بالمحصلة تصبح غير ما هو مكتوب ومتداول سابقا ' يكتب الناعمون \ القاعدون ← الوطن غير ذلك \\الساتر المتقدم \\البندقية \ الدم ، اذن قصيدة المناسبة الوطنية ليست قصيدة مشاعر وتغني بالوطن وما شابه الى ذلك بل هي قصيدة لا تحقق حضورها الا داخل المعركة وبين اصوات الرصاص .

هنا اردت فقط تحديد المنظور الذي بدأ شعراء الحداثة النظر من خلاله الى القصيدة الوطنية ، فهي قصيدة مقروءة استطاعت ان تحل محل القصيدة المنشدة التعبوية ، وهي ذات بناء اسلوبي خاص

هجين افاد من عديد الفنون المجاورة كالرواية والقصة والسينما والمسرح ، ولعل ابرز ما يمثلها قصيدة الشخصية ، وقد عبرت عن تجارب انسانية وطنية متنوعة تجمع بين الوطن والحب والمرأة والشهادة ،وهي تنطلق من تجارب الحياة اليومية .

يمكن تصنيف اغلب الشعر الوطني المكتوب في الثمانينات من القرن الماضي ضمن مفهوم قصيدة الحرب التي تمثل سيرة انسانية لأحداث الحرب ، واقول انسانية على الرغم من كونها قصائد حرب لأنها تسجل جميع الاحداث النفسية المرافقة للمشاعر الوطنية ومشاعر الخوف والقلق والترقب ، ورهبة الموت ، مثل مشاعر الحب والصداقة والذكريات ..الفرح والحزن ، الحبيبة والام والاب والابن والزوجة ... الخ .. حتى الشهادة فأنها تقدم بطابع آخر يسبح في فضاءات مغايرة لرهبة الموت وسلطانه ، الى فضاء ارحب يصبح الوطن فيه هو الوجه الاخر للإنسانية ....، كما يبدو الطابع الحياتي ملمحا اسلوبيا في هذه القصائد من خلال الحدث اليومي الذي ترتكز عليه قصيدة الحرب ، من ذلك قصيدة سامي مهدي التي عنوانها (خليل) :

خير ما نعمله الان هو الشاي
فهل عندك منه ؟
ـــــ الشاي؟ !
ـــــ و البسكت
ـــــ والقصف ؟ وهذا الملجأ الرخو ؟
ـــــ سواء بسواء
وخليل كان مهموما
وكان الموت يطوي من يشاء
وخليل كان لا يسكت في القصف
ويبكي حين يحصي الشهداء .[٣٦]..

الحدث اليومي المتمثل بـ(الجلسة اليومية \ الشاي \ الأكل \ الأحاديث) وأيضا القصف والموت والشهداء ، هي المزاوجة التي نقول عنها ، وهي كما نشاهد سلوكيات يومية متكررة نجدها تمثل الفرشة البنائية للقصيدة ، كما نجد حضور مفردات الحياة اليومية الخاصة بالمقاتل تطفو على سطح القصيدة لاسيما الأهل والعائلة وتحديدا الزوج والأطفال ، اذ ان حضور هذه الأدواة ليس حضورا ديكوريا بل هو حضور شعري فاعل في بناء الحدث وتأجيج الشعور الوطني ، نجد ذلك في قصيدة حميد سعيد (عند اقتراب الفجر) :

كان الغزاة ينصبون مشنقه
للشعر ..
للصلاه..

للحمائم المطوقه
مادت بها الارض .. تداعت
اينعت مليون زنبقه
يخرج من موضعه ..
يسمع صوت ابنته ..
بابا . . اريد دفترا للرسم ..
بابا ..
كان صوتها مبللا بالزعل الابيض
بالحب و البراءه
يقترب الفجر اكاد انتهي من القصيده
لم يبق في المدى المفتوح ..
غير جثث الغزاة .[٣٧].

فالمزاوجة في بنية قصيدة المناسبة الوطنية التي تجمع بين الموت والجثث والمواضع وبين النقيض من ذلك ، الزوج والاطفال والحياة بكامل تفاصيلها تخلق لنا مكونا شعريا جديدا يقترب من خاطر المتلقي اكثر من اقتراب الحماسة المفتعلة في النص التقليدي ، ثم حضور الابداع الشعري الموازي لإبداع آخر على مستوى الحياة المتمثل بالوطن من خلال ارتباط فعل الكتابة (القصيدة) مع فعل الحرب والقتال كما جاء في مطلع القصيدة :

اكتب مقطع القصيدة الاول ..
يطلق الاطلاقة الاولى ..
احاول اقتناص معنى ..
فيحاول اقتناص الهدف المعادي .[٣٨].

النص يكشف عن حبل سري بين الحرب والموت وبين الحياة المتمثلة بكتابة القصيدة و هذا يبدو من وجهين :

الوجه الاول، في السطرين الأولين من خلال التوازي بين القصيدة والحرب :

اكتب مقطع القصيدة الاول ← يطلق الاطلاقة الاولى .

الوجه الاخر ، التداخل بين صورتي الحياة والحرب عبر تداخل الالفاظ :

اقتناص معنى ← اقتناص الهدف المعادي .

هذا يؤشر تواصل الحياة مع الموت في بوتقة واحدة تصنع مشهدا شعريا خاصا لقصيدة الحرب العراقية تحديدا .

وليس بعيدا من هذه المزاوجة ما يمكن ان نقرأه في قصيدتي يوسف الصـــائغ (بـــين اطلاقـــة .. واطلاقة) و (مساء عراقي) ،اذ نجد تداخلا غريبا بين الحرب والموت وبين الحب والطفولة والبراءة والالفة ودفء المنزل ، نقرا قصيدته الاولى بين اطلاقة واطلاقة :

وما بين اطلاقة ،
واطلاقة ،
احبك اكثر ....
يا أم مريم ..
خلي الصغيرة ،
نائمة ،
في سرير طفولتها ...
واغسلي عتبة الباب ،
واغتسلي ،
واستريحي ...
فان اعلنوا في البيانات ،
عن حبنا ...
لا تراعي ..
لأني تبرعت باسمك ،
في ساحة الموت..[٣٨]

حقيقة تعيدني عبارة الصائغ (ما بين اطلاقة واطلاقة \ احبك اكثر) الى بيت عنترة الشهير الذي تغزل فيه بمحبوته وهو بين القنا والسيوف :

ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني وبيض الهند يقطر من دمي
فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسم

ففي اشد لحظات الموت يتغزل الشاعر بحبيبته غزلا حسيا اقرب للذة منه للحب فـــي حـــين نجـــد السياق الذي يضعنا فيه الصائغ سياقا عاطفيا بشكل اخر (ونحن لسنا هنا في باب التفضيل) فالعاطفة التي يقدمها نص الصائغ تمتزج بحب الوطن وتتحرك ايقاعاتها على ايقاع الرصاص (الموت) :

اطلاقة اطلاقة =احبك اكثر

فهذا هو المزيج الذي تقدمه قصيدة الحرب العراقية ، كما نجد صورا شعبية تقدمها قصيدة الصائغ تمثلت بما هو معروف لدى العراقيين حينما يغسلون عتبة الباب لطلب امر ما او الرزق او ما شـــابه وفي هذا تكثيف للطابع اليومي لهذه القصيدة وابراز اكثر لقيمتها الفنية ، كما نجد حضـــورا لصـــور الطفولة والبراءة في هذا المناخ (الصغيرة نائمة \ سرير طفولتها) وصولا الى خاتمتها .

اما قصيدته الاخرى (مساء عراقي) نجدها تؤكد على مفردات الصورة التي تتشكل من مساء عراقي \ بيت وديع \ طفلان \رائحة الخبز التي جميعها ترسم لنا هذه المزاوجة بين الموت والحب :

صور من المعركة ..

والمساء العراقي ،

بيت وديع ..

وطفلان ..

يستحضران دروسهما ..

وتلميذة ،

تخطط في دفتر الرسم ،

ذاهلة ،

صورا مضحكة ..

ـــــ سيذاع بيان جديد ..

يفتح البيت أذنيه ،

تشخص عشر عيون عراقية ..

وتختلط الان

رائحة الحرب ،

برائحة الخبز .[٤٠]

قد اكتفي بالإشارة لآخر سطرين من القصيدة ، التي تؤشر بما لا يقبل الشك حضور هذه المزاوجة او الخلطة السحرية التي تضمها بنية هذه القصيدة التي جمعت الخبز بالحرب :

تختلط ← رائحة الحرب + رائحة الخبز .

قد يتبادر الى الذهن سؤال مهم حول غياب الحماسة والروح الثورية الوطنية الملتهبة عن هذه النصوص التي ربما يرى القارئ ان الطابع اليومي قد اطفأها ؟ فكيف يمكن لها ان تكون بديلا فنيا مميزا للنص الوطني التقليدي ؟

اظن ان طبيعة التحول البنائي في هذه القصائد وامتلاكها لعناصر قروئية جديدة تتطلب ايضا قراءة جديدة وتفاعلا جديدا مع قارئ مثالي على حد توصيف ريفاتير الذي يستطيع التفاعل مع هذه النصوص ، قراءة تتلاءم مع روح الدراما التي تمثل المناخ الأسلوبي العام لها ، وهو مناخ شعري ينتج عنه تضعيف الجانب الصوتي العالي المستوى واللغة الفخمة ، وتعويضه بحدث يمتلك سمات عالية من الموضوعية داخل النص الذي نجده هو من يحمل على عاتقه التأثير في المتلقي عبر تشكيل معاجم شعرية جديدة من جهة وايضا طريقة بناء الحدث وتقديمه سرديا او دراميا ، فعلى سبيل المثال لا نجد الحماسة حاضرة ، بالمعنى التقليدي في قصيدة عادل الشرقي عن جبهات القتال التي عنوانها

(صباح الياسمين) ، ابتداء من عنوانها الذي قد يراه البعض يتحرك بالاتجاه المعاكس لتلك الحماسة من خلال تقديم صورة خاصة للصباح لا تتلاءم مع صباحات الحروب والموت ، نطالع في مقدمتها :

صباح المحبة
يا ايها الرابضون على ساتر الكبرياء
ويا ايها الحاملون
وصايا الاحبة والاهل
والاصدقاء
يا صباح القرنفل والياسمين
صباح الندى
والزنابق
والعشق
والعاشقين
صباح الرصاص المجلجل
عند الحدود النبية
يرسم في كل رابية
غنوة حلوة
ضوؤها ساكن في العيون
يا صباح المحبة
يا طيب ما ينعم الاهل والصحب
يا سعد ما يحملون .[٤١]

ان الحماسة التي تقدمها قصيدة الحرب \ المناسبة الوطنية الحداثوية تتشكل من عناصر جديدة بعيدة كل البعد من العناصر التقليدية التي اعتاد المتلقي تأشيرها والاحساس بها في النصوص التقليدية الوطنية ، بل انها تتكون على النقيض تماما منها ، كما هو واضح في النصوص التي قدمناها آنفا لاسيما هذا النص الذي يقتل عنوانه كل اثر للحماسة (صباح الياسمين) وكأن هناك من يحيي حبيبته وليس على سواتر القتال ويقدم تحاياه الصباحية على جنود يتربص الموت بهم في كل لحظة ، ثم انظر الى المعجم الشعري الذي نجده مليئا بالحياة والامل ، وهذا ما يحقق النصر في ذات المتلقي ، فضلا عن شد المتلقي بقوة عبر اسلوب التقاط ما هو يومي واقعي يقترب من كل ذات حاضرة في محيط هذا الحدث واقصد هنا جميع العراقيين الذين اكتووا بنار الحرب بل ان اغلب الشباب العراقي قد خاض غمارها سواء اكانوا شعراء ام جمهور .

المناسبات الاخوانية .

هو شعر اجتماعي يخص مجموعة من المجتمع منهم من يمثل الخاصة من الذين يعودون للشاعر نسبا ، او من هم اصدقاء الشاعر ومقربيه ، وهو في كلا الحالين اصله من المجتمع الواسع بعلاقاته الانسانية المتنوعة سواء الخاصة منها المتمثلة بالعلاقات الاسرية او العامة التي تندرج ضمنها علاقات الاصدقاء ، وقد استطاعت قصيدة الحداثة ان تقدم لنا قصائد اخوانية اجتماعية بشكل مختلف تماما عن الشكل التقليدي الكلاسي ، وهذا ما يمكن ان نلمسه بوضوح في قصيدة الشاعر يوسف الصائغ التي عنوناها (مريم) وهو اسم ابنته ، بدءا من اختيار الاسم عنوانا للقصيدة ومرورا بلغتها المتداولة وطريقة بنائها و تشكيلها الكتابي ، فاذا كانت مقدمتها تمثل خطابا أبويا عاطفيا وهو امر طبيعي، لكنه بلغة شعرية تمزج اليومي الذي هو اقرب للخطاب الخاص جدا مع تحميل فكر عال جدا مع ما هو أبوي لا يخلو من الحكمة :

اعطيك اسما ،

واحبك فيه ،

فقولي رقما ، يصلح للحب ،

وللكلمات الاطيب قلبا ...

والسر المتردد بين اثنين ..

لا تأتمني أحدا للشفتين ،

أنا من شفتي أباع ،

وبالأسرار نصير حبيبين .[٤٢]

في هذه الافتتاحية لقصيدة (مريم) نجد سياقا مختلفا تماما عن القصائد الاخوانية الاجتماعية الكلاسية يتشكل من الفاظ متداولة يومية لكنها تتفجر عاطفة وحبا وتأثيرا ، الا ان الانحراف في نسق القصيدة يبدو اكثر جلاء في قادم النص حينما يتحول السياق الى سياق حواري عبر جهاز الهاتف :

ـــــــ هلو . . .

ـــــــ من تطلب ؟

ـــــــ مريم . .

ـــــــ أخطأت .. هنا دائرة الحجز

ـــــــ رجاء مريم .. !

ـــــــ هذي مطبعة التحرير ...

... خياطة حواء

... كنيسة أم الاحزان

ـــــ هلو ...

... مريم

... مريم

ـــــ سد التلفون ..

ـــــ أحبك ..

هذا السر له ندم ،يتقاطع في الاسلاك فأخجل :

ـــــ من تطلب ..

ـــــ مريم

ـــــ أخطأت حبيبي ..

مريم نائمة من فرط الحب .[٤٣].

في ملاحظة أولى نجد تحولا في نسق البناء والتشكيل الشعري الذي اتخذ شكلا حواريا عبارة عن مقاطع قصيرة جدا وهذا التحول يؤشر خروجا على شكل القصيدة الاجتماعية الكلاسية وتبعا لذلك نقف على لغة جديدة انمازت بالتقطيع والبساطة تكشف عن طبيعة التجربة الانسانية الخاصة بين الاب\الابنة، فالتجربة الاخوانية الحداثية تراهن على استخدام اليومي المتداول بدءا من التحية بصوتها اليومي (هلو) وتكرار اسم الشخصية (مريم) بهذا الشكل فضلا عن عملية بتر الجمل الشعرية بسبب الحوارات القائمة عبر الهاتف يجعلنا ازاء خطاب عفوي تتأسس شعريته عبر هذه التلقائية التعبيرية التي راهن عليها الصائغ.

ويكتب الشاعر عدنان الصائغ لولده في قصيدته ((القادم)) وقد بين ذلك في عبارة ذيل بها عنوانه : (الى ولدي مهند) ، وحقيقة نجد في هذا النص كما في نصوص اخرى ضمن مشروع النص الحداثوي عمق التجربة الانسانية المتأسسة وفق رؤية شاملة للحياة واستيعاب احوالها وتقلباتها بحيث تغدو القصيدة تجربة عامة لا ترتبط بما هو فردي ،الشخص المعني، بقدر ما يمكن ان تتناغم مع أي متلقي :

.....

.....

وستكبر ..

تكبر أحزانك

تكبر أفراحك

يكبر .. هذا العالم في عينيك

فتسألني .. عن أشياء

لم تخطر في بالي .. من قبل

عن صور .. لم أبصرها
عن مدن .. ما وطئتها أقدام أبيك
وتروح تحدثني . .
عما قالته معلمة الروضة
حين رفعت العلم الشامخ . . ـــــ في الساحة ـــــ
قدام الطلاب
وحين قرأت أناشيدك
مزهوا . . فرحا . . ـــــ في الصف
وحين رسمت على السبورة
بالطبشور الابيض . . والقلب
خارطة الوطن . . الغافي بين العينين
النابض بين الاضلاع
. . الصاعد نحو الشمس .[٤٤]

فالتضاد بين الاحزان والافراح يمثل تجربة انسانية عميقة جدا هي خلاصة تجربة الكون ، وهذا العمق يكفي ان يكون فارقا مع النص الكلاسي ليس لكون الشعراء الكلاسيين ليست لديهم رؤية واقعية عن تجربة الكون والحياة ، بل ان هذه الرؤية لم تكن حاضرة في ادبهم ،وان جاءت فعلى استحياء ومن دون عمق ، وايضا نجد حضور الوطن بوصفه جزءا من التجربة اليومية الاجتماعية ممزوجة بصورة الطفولة وهذا عنصر افتراق آخر يميز هذه المناسبات الشعرية الحداثوية :

فالسبورة ، والطبشور الابيض والرسم كلها علامات تحيل الى الطفولة والبراءة ثم يأتي نوع الرسم المتمثل بالوطن ليمنح التجربة بعدا اكثر عمقا وديناميةً ، فهده الاستراتيجية الخاصة بالكتابة الحداثوية على بساطتها تؤسس تفاعلا خاصا وحوارا خاصا مع المتلقي لم يألفه في النص الكلاسي :

سوف تجيء
ويشيخ أبوك الشاعر عدنان الصائغ
لكني . . . .
حين أرى أشعاري
تتوهج ـــــ كالقنديل ـــــ بعينيك الواعدتين
. . . وتكبر كالأشجار
أولد ثانية .[٤٥] .

الخاتمة تقدم صورة للتواصل واستمرارية الحياة بطريقتها الخاصة وليس الطريقة المباشرة المكشوفة ، فدورة الحياة مستمرة بهذا الشكل :

اشعاري ← تتوهج ← بعينيك ← اولد ثانية ← تتكامل دورة الحياة ..

اعتقد بما لا يقبل الشك اننا ازاء نصوص شعرية ذات خصوصية انحرفت فيها لغة المناسبة تماما عن النص الاحيائي .

ويقدم لنا الشاعر عبد الكريم راضي جعفر مجموعة من القصائد ذات الطابع الاجتماعي الخاص عن الزوجة والام والاب والابنة بلغة تتدفق بالشعور والبساطة الشعرية ، من تلك النصوص قصيدته التي كتبها عن زوجته واسماها (علياء) :

زيتك مضيء ،

وأن لم تمسسه نار !!

وأنا سيد

أوقد من شجرة

مباركة ،

لا شرقية ، ولا غربية .

معلقة بالروح ،

مستريحة ،

عند انطفاء الندى

مطرزة ،

بالدفء ،

والنزيف الرهيف .

أنت يا من

تفتحين الوجد ،

في صدري ،

وتلقين المناديل ـــــ السيوف ! (٤٦)

من اول لفظ نجد حضورا تفاعليا للنص مع النص القرآني عبر آلية التناص مع الآية الكريمة من سورة النور ((**الله نور السموات والارض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الامثال للناس والله بكل شيء عليم**))(٤٧) هذا التناص يجعل القصيدة تحلق في مناخ خاص يرتفع بنا عما هو ارضي ليرسم لنا شكلا خاصا عن العلاقة التي تربط الشاعر ابزوجته تقترب من القدسية (زيتك مضيء \ انا سيد أوقد من شجرة مباركة) فضلا عن استدعاء مجموعة من الاوصاف التي ترسم شكل حضور الآخر (

المرأة) في ذات الرجل عبر صور متناقضة في شكلها ودلالاتها لكنها تتحرك في مسار واحد هو الكشف عن حجم الشعور والعاطفة التي سعت القصيدة لإبرازها :

مطرزة بالدفء ← والنزيف الرهيف

تفتحين الوجد \ تلقين المناديل ← السيوف .

فالتضاد الذي يبدو بين الألفاظ لا يمثل اضطرابا في العاطفة قدر ما يكشف الحراك الباطني في داخل الذات الذي يمثل قيمة المشاعر واللهفة تجاه الاخر \ الزوجة ..

على هذا المنوال كتب الشاعر المعاصر قصائده الاخوانية الاخرى عن الاصدقاء والمقربين منه ،والطريف في الأمر ان هذا النمط من النصوص كان حضوره كبيرا بشكل لافت في دواوين هؤلاء الشعراء سواء أكان بمناسبة ام من دونها ، اذ انك تجد في الغالب عبارات يذيل بها الشاعر عنوان قصيدته تشير الى اسم الشخص الذي كتبت من اجله القصيدة ، واحيانا يكون العنوان هو الذي يحمل اسم الشخصية ، وحقيقة يمكن للقارئ ان يميز امرا مهما يمثل فارقا بين هذه القصائد وتلك التي لدى الاحيائيين هو الخصوصية في طبيعة العلاقات الانسانية التي تربط بينهما بعيدا عن المدح والثناء او الذم ، ان الفارق في هذه الانماط عن الانماط السابقة يكمن في هيمنة حضور الشخصيّة وتركيز النص عليها بشكل كبير جداً بحيث يغطي هذا على ثبات صورتها وسكونها داخل القصيدة الذي نجده في القصيدة الاخوانية التقليدية :

فعلى سبيل المثال يكتب الزهاوي قصيدة في حفل اقيم تكريما للشاعر الرصافي عنوانها (عودة الرصافي) جاء فيها :

ارى فلقا يمحو الدجى ثم لا ادري أ مطلع فجر ذاك أم مطلع الشعر

ام اليوم قد هبت ترحب دجلة ببلبلها الغريد بالشعر الـــحر[٤٨]

الصور المدحية المطلقة واضحة المعالم في هذا النص ، اذ لا خصوصية سوى الاشارة الى الشعر وهو عام في اصله لان الممدوح هنا هو شاعر بالفعل ، في حين تصبح المعادلة مقلوبة تماما في قصيدة الحداثة ،اذ لا نجد هذا الكيل من المديح في تلك القصائد لان القضية ليست مدحا او ذما قدر ما هو حديث هرمي يبدأ من الشخصية \ القاعدة ثم ينتقل الى موضوع ذي طابع رمزي في الغالب يتحرك على مستوى التأويل على الرغم من الوضوح الذي يبدو لعين القارئ، فمثل هذه القصائد لا يمكن القول عنها بانها قصيدة مناسبة بالمفهوم التقليدي الذي شاع عند الاحيائيين لطبيعة تعاملها الجديدة مع الشخصيّة ذاتها بأبعادها الواقعية وجعلها محوراً لموضوع القصيدة وهو ما سيؤثر في طبيعة الإخراج والبناء الكلي ولغة الكتابة ، من ذلك ما يمكن تأشيره في قصيدة (رغبة) لسامي مهدي التي يمكنها ان تكشف التمايز بوضوح بين القصيدة الاخوانية الكلاسية والاخوانية الحداثوية من خلال طبيعة الحدث والموضوع اولا وثانيا من خلال اللغة اليومية المتداولة السلسلة فضلا عن مصداقية الحدث الذي جاء عن تواصل حقيقي بين الشخصيتين الشاعر والاخر المكتوب عنه وهو

الصديق بالنسبة لسامي مهدي الشاعر خالد علي مصطفى الذي نجده يهدي القصيدة اليه كما جاء بعبارة بعد العنوان : (الى خالد علي مصطفى) :

أواه لو نمضي معا ثملين ،
لا تسعت رحاب الارض ،
واتخذت من الصبوات زخرفها ،
ولا ستعصى على المتطفلين اللغز ،
فهو بداية أخرى لمن لم يتبه الا هواه
ولم يكبل بالثواب الروح ،
هل تأتي ؟
اذن فلتلبس الطرقات زينتها ،
ولنتخذ من دكة في السوق مجلسنا ،
نغيظ العابرين ،
نريبهم في ما يريد . . .
وحين يأتي الليل نختلس المزيد من النبيذ ،
ولا نكف عن الغناء ،
ونحصب المتذمرين ، ولا نكف ،
فان شكينا قلت ((هذا يومنا))
وليهرع العسس المؤلب ،
ولنبت كل الليلي ، بعدها ، في السجن ..
هل تأتي ؟[٤٩] .

اننا ازاء نص يومي بلغته وموضوعته وبساطة فكرته واجده لا يحتاج الى تعليق لوضوحه لكنه يمثل خروجا عن النسق المألوف في القصيدة الاخوانية التقليدية ، فمنذ افتتاح النص يأخذنا بأجوائه الخاصة عبر مجموعة من المواقف الثنائية التي جمعت بين الشاعر وصديقه الذين عاشا لحظات خاصة من المرح واللهو حتى تمايلت اللغة مع تمايلهم و نشوتهم :(اواه لو نمضي ثملين)\(ولنتخذ من دكة في السوق مجلسنا) الى اخر سطر في النص (ولنبت كل الليالي ، بعدها في السجن .. هل تأتي ؟) .

كما يبدو هناك فارق كبير ليس بين ما كتبه الزهاوي عن الرصافي وبين ماكتبه سامي مهدي عن رفيقه فحسب ،بل ايضا في هذا بل في اصل الموضوعة التي اختارها سامي مهدي وطريقة طرحها ايضا ، وخصوصية الاخر خالد علي مصطفى في هذا النص التي لا يمكن بأي حال من الاحوال ان نعممها على آخر ابدا ، في حين بإمكاننا اعمام جميع الصور التي ذكرها الزهاوي على أي شاعر اخر

لأننا ازاء صور جاهزة تسبح في فضاء من العمومية ، هذه الخصوصية للبعد الانساني للعلاقة الاجتماعية نجدها بارزة في القصيدة الاخرى للشاعر سامي مهدي عن الشاعر خالد علي مصطفى ايضا والتي اسماها باسمه هذه المرة (خالد علي مصطفى) :

من الناس من قال : فظ

وسرعان ما سمروه عليها ،

وسرعان ما صلبوه .

وحين بكى مرة واثنتين ،

وحين رأوا كيف تخذله ريحه استغربوه .

لكم تخذل المرء سيماؤه ،

ولكم يجهل الناس ما يعرفون ،

وهل انت الا الذي يجهلوه .[٥٠]..

من علامات نجاح أية قصيدة هو تحقيق المشاركة والتفاعل مع المتلقي ، فتفاعل المتلقي مع القصيدة يأتي من شعوره بمطابقة معانيها مع تجربته الخاصة وان كانت القصيدة تتحرك بأطر دلالية عامة ، السؤال المطروح هنا ! ان تجربة سامي مهدي في هذا النص القصير تجربة محدودة جدا ، لأنها خاصة بينه وبين صديقه الشاعر ولا تعني الاخرين ابدا ! الا يضعف هذا من اهميتها كقصيدة تحجم من تفاعلها مع القارئ وتقلل تأثيرها فيه كونها محددة وخاصة ؟ !اذا ما عرفنا حقيقة هامة كما طرحها صلاح فضل تتصل بالطبيعة النسبية للتواصل وهي (ان الاثر الشعري لا يوجد اذا كان المتلقي لا يتقبل المحتوى الشعري المبثوث في الرسالة الشعرية) [٥١] ان الاجابة عن هذا التساؤل هو الفارق بين هذا الشكل الشعري الحداثي والشكل الكلاسي القديم ، فالقصيدة اخذت تبهر وتحدث التفاعل لا عن طريق الموضوع حسب بل عن طريق الكتابة الشعرية التي تقترح متلق جديد يتفاعل مع البنية الشعرية الجديدة للقصيدة، التي نجدها تحول الخاص الى عام عبر لعبة التحولات ضمن بنيتها وهو ما يحدث هنا رغم قصر القصيدة ،بين حركة المقطع الاول في الخمسة اسطر الاولى المنفصلة بفاصل طباعي (بياض) عن الحركة الاخرى، فالحركة الاولى تشكل خصوصية مطلقة عن خالد علي مصطفى وعلاقته بالآخر الجمعي (تصور الاخر الجمعي عنه) وهو تصور سلبي كما يبدو فظا)، يتحرك نحو التبرير والتسويغ لقلب التصور، في حين تأتي الحركة الاخرى التي تحمل رسالة النص و رهان القصيدة بانفتاحها على العام لتتحول نحو التصور الجمعي و المشاركة الجمعية، الخطاب يتحول من الفردي الذاتي الى العام الجمعي:

تخذل (المرء) عام

يجهل (الناس) عام

بعد هذا التحول من الخاص الى العام يعود النص في آخر خطواته مختتما اياه بما هو خاص وهو مقصد القصيدة :

وهل (انت) خاص

هنا يتحقق رهان الخاص وشعريته ، هنا يصبح التحول ذا جدوى وليس مجرد حداثة فارغة ..

ان هذا النمط من النصوص الحداثوية التي تمثل امتدادا للقصائد الاخوانية الكلاسية من حيث النمط الموضوعاتي لكنها انسلخت تماما من حيث التشكيل والبناء ، لا يمثل مجرد حدوث تغيير في الافكار بين قصيدتين اختلفتا زمنيا ، بل القضية اخطر من ذلك بكثير ارتبطت بجوهر البناء والتشكيل والوعي بهذا كله من قبل الشعراء انفسهم .

المبحث الثاني ... المناسبة في بنية القصيدة القصيرة :

بعد ان انهينا المبحث السابق حول أنماط المناسبات في قصيدة الحداثة متناولين عددا من القصائد بالتحليل والكشف عن تلك النصوص التي بدت مغايرة تماما للنصوص التقليدية الكلاسية ، وعلى الاصعدة كافة ، هذا الاختلاف منحنا جرأة اكبر لتوسيع مساحة المقارنة بين المناسبتين ،لذا فبالإمكان ان نجد حضورا للمناسبة في القصيدة القصيرة طالما اننا نكتب عن اشخاص ومناسبات خاصة حدثت لهم ، وهذا كله موجود وقائم في بنية القصيدة القصيرة ، وكما هو معروف ان شعر المناسبات بأهدافه التكسبية او لنقل بشكل عام اهدافه الاجتماعية وطبيعة المجاملات التي تميز شعره تحتاج الى مساحات نصية طويلة او عدد من الابيات الشعرية كي يحقق الشاعر التأثير في الممدوح وايضا لدى السامع لأنها كانت تقرأ في المحافل العامة ، في حين ان القصيدة القصيرة تحتاج الى قارئ ومستمع من نمط اخر مختلف تماما يستطيع ان يستنطقها ويستشف ابعادها ورؤاها العميقة وعلى مختلف الموضوعات سواء اكانت رثائية ام اخوانية ام مدحية ام أية موضوعة اخرى .

يمكن ان اعد قصيدة (حُسين) للشاعر عبد الكريم راضي جعفر التي كتبها عن الإمام الحسين عليه السلام من قصائد المناسبات الدينية التي جاءت على نمط القصائد القصار ، الا انها استطاعت ان تلخص تجربة كربلاء من نواحي عديدة، منها مظلومية الحسين ع وما تعرض له وال بيته واصحابه وايضا الاصلاح الذي خرج من اجله ،وايضا ما يمكن ان يستشفه المتلقي من النص بثقافته التاريخية العالية :

رداء سليب ،

وعمة مسلوبة ،

استراح عندها الدين ،

والزمان الانيق . حسين ،

جبهة علقت على رمح

مقلة ،

تشهق ضحى ،

ينتضي الصبح

سيفا ،

وماء سماء .[٥٢]

ان النص القصير له استراتيجية خاصة تتمثل باستثمار ما يمكن استثماره من صفحة الورقة كي يقول الشاعر ما يريده لإيصال رسالته ، وهنا نجد القصيدة تبدأ من العنوان الذي نجده يأخذ بعدا دلاليا اكبر بإسقاط اداة التعريف عنه (حُسين) التي نجدها قد عملت على تمديد المساحة الزمانية \المكانية\ الدلاية لشخصية الحسين ع وهي بذلك تكون قد حولت هذه الدلالة من موقعها المكاني المحدد (موقف كربلاء) الى موقف مكاني غير محدد شمل العالم بأسره مما انعكس على طبيعة الموقف الذي تجاوز زمانه التاريخي الكربلائي الى موقف انساني شمولي ذي بعد كوني ، وهذا اجراء ذكي من الشاعر الذي اشتغل وفقا لإمكانيات نصه القصير الذي تحرك على ايقاعات التلميح وراهن على ثقافة القارئ .

لو انتقلنا الى المتن الشعري للقصيدة وطالعناها بصريا نجدها تتشكل من ثلاث حركات منفصلة عن بعضها طباعيا بالبياض ، وكأن راضي جعفر يريد ان يؤشر لنا مجموعة من المواقف لخصت مواقف كربلاء الحسين ،

ففي الاسطر الاربعة الاولى التي تمثل حركة منفصلة طباعيا عن الحركتين الأخريين ، لكنها غير منفصلة مضمونا عنهما ،نجد انفسنا ازاء صورتين وان بديا متناقضتين الا انهما متلازمتان (سبب \ نتيجة) ،

الصورة الاولى : رداء ← سليب : عمة ← مسلوبة ← الموت والشهادة

الصورة الاخرى : استراح ← الدين ← الزمان الانيق حياة ولادة ونصر ..

ففي الوقت الذي اشارت صورة السلب للعمة والرداء الى مظلومية الامام الحسين وما لحق به في كربلاء من عنجهية وظلم الا انها بهذه المظلومية اعلنت استقامة الدين واصلاح العباد ،هنا تبرز تضحية الامام العظيمة من اجل الدين والانسانية وخطوة نحو الاعمام وتشكيل البعد الرمزي .

في الحركتين التاليتين : الاولى (حسين جبهة) والاخرى (مقلة) ينتقي النص موضعين من الرأس المحتز المعلق على الرمح (الجبهة \ المقلة) ليعملا هذان الموضعان على خلخلة الواقع واعادة بنائه وترتيبه بعد استشهاد الحسين ع نحو ما اراد له الله ذلك ليرسم النص صورا جديدة للحياة التي اعلنت انتصار الدم على السيف :

مقلة ← تشهق ضحى \ ينتضي الصبح ← سيفا\ ماء سماء .

ضمن مناسبات الرثاء تقدم القصيدة القصيرة شكلا شعريا جديدا يكشف عن براعة الشعراء في توظيف المساحات القصيرة لبث مشاعر الحزن والاسى التي تحتاج غالبا الى ايقاعات بطيئة جدا لاستيعاب الحزن والمشاعر المحروقة ، من ذلك قصيدة الشاعر فوزي كريم التي عنوانها (احمد امير) التي يؤبن فيها احد أصدقائه الذي جعل اسمه عنوانا لنصه :

ترك الكأس على مائدة الليل وغاب
شاعر من اصدقائي ،
خلف السر ، الذي يحمله طي ردائي
وتوارى ،
مثلما تخبو المصابيح نهارا.
لم يكن يحلم بالموت ولكن
فتح الموت ذراعيه إليه ، فأجاب .(٥٣)

على الرغم من ان النص يتكون من ستة اسطر الا اننا ازاء بنية سردية واضحة الملامح ، كما نجد هذه البنية قد تشكلت من حركتين منفصلتين طباعيا عبر البياض ، في الحركة الاولى المتكونة من الاربعة اسطر نجد تغييبا للفظ الموت ،الا ان حضوره كان رمزيا عبر فاعلية السياق الذي حقق مناخا جنائزيا : ترك الكاس \اغاب \توارى \تخبوا المصابيح .

هذه مكونات السياق الجنائزي الذي قدمته الحركة البنائية الاولى في رثاء الشخصية التي تصبح اكثر افصاحا في الحركة الاخرى التي تتكون من سطرين اثنين عبر حضور لفظ الموت مرتين وقد كشت الحركة عن حتمية القدر الذي استدعى الشخصية للموت فلبت النداء .

ويكتب الشاعر احمد العاشور قصيدة يؤبن فيها الشاعر محمود البريكان عنوانها (مرثيتان) ذيل عنوانها بإهداء (الى محمود البريكان):

علينا أن نحبرها
قصائدك المكتوبة بالرصاص
هل ستجرؤ اقلامنا
على دخول قلب مفعم بالحب
ولأن الموت لا يعرف
الشعراء
سنطلق سراح عزلتك
ونعلن
قصيدتك الابدية .(٥٤)

القصيدة تأتي الى الرثاء من زاوية مغايرة عبر اقصاء مطلق للموت لتأسيس فكرة الخلود ، من خلال طريقين ،الاول ،عبر الصورة الكنائية(نحبرها قصائدك المكتوبة بالرصاص) فالتحبير اطول بقاء واثرا من الكتابة بالرصاص الذي يمكن ان يمحى بسهولة ، اما الطريق الاخرى من خلال اقصاء الموت عن معشر الشعراء (ولأن الموت لا يعرف الشعراء) فهو يغادر النص ليحل الخلود محله الذي يكسر حدود المكان، الحدود الضيقة (عزلتك) الى فضاء مطلق (قصيدتك الابدية) . فالخلود يتحقق في الابداع والفن ، في الكتابة ، القصيدة .

ويكتب الشاعر نفسه بكائية اخرى في رثاء طفلته الصغيرة ضمن مجموعة من القصائد القصار جدا حملت اسم (قصائد الى ابنتي الراحلة حنين) عبرت كل قصيدة عن موقف خاص يعكس مشاعر الابوة المحترقة على فقدها ، من تلك القصائد نختار قصيدته التي عنوانها (مرارة الحلوى) :

دائما تنتظرين
عودتي
لتأخذي حصتك
من الحلوى
اليوم وزعتها
الا واحدة[٥٥] .

لعل العبارة الاخيرة المرتكزة على الاستثناء (الا المرارة) لخصت التجربة في النص بل بدت انها عزلتها تماما عن الاشياء الجميلة فلا يتبقى سوى طعم المرارة و هو الطعم الاخير الذي علق في لسان الأب ، وعلى الرغم من مساحة النص القصيرة الا ان العنوان يسهم في احداث توتر فيه وشحنه عبر المفارقة الدلالية التي شكلها التناقض في عبارته (مرارة الحلوى) التي ازاحت مبكرا طعم الحلوى من النص واعلنت الحداد فيه وهيأت لحضور أداة الاستثناء في آخره .

كما قدمت القصيدة القصيرة مناسبات وطنية أيضا وكثيرة بدءا من التغني بالوطن وصولا الى تقديم قصائد الحرب والمعركة ، ففي قصيدة (عراق) يتغنى الشاعر محمد صابر عبيد بالوطن في اسطر قليلة:

وطن يعصى على الرسم
على الحب
على الشعر
فتنسكب الخطوط
هشاشة الالوان
عاطفة المرايا
رعشة الكلمات

حلما نافرا في لجة القعر[٥٦]

على الرغم من ان النص لا يتجاوز ثمانية اسطر الا اننا نستطيع تلمس تجربته الشعرية الوطنية عبر ما باحت به الفاظه ، فعدم القدرة على الامساك بصورة الوطن او هيئته عبر الرسم والحب والشعر تجعلنا ازاء عاطفة خاصة تتحرك داخل الذات تكشف عن قيمة انسانية عالية تجاه الوطن تعجز الذات عن الامساك بها او فك رموزها لذا شاهدنا شريطا صوريا وان تحرك على ما هو داخلي نفسي \حب \ عاطفة \ رعشة .. فضلا عن غياب أدواة الربط بين الاسطر كل هذه الامور استطاعت ان تؤشر عاطفة خاصة قدمتها القصيدة تجاه الوطن .

في قصيدة (الرغبة الاولى) يقدم لنا سامي مهدي قصيدة قصيرة ضمن موضوعة الحرب زيمكن ان ندرجها ضمن مفهوم قصيدة الحرب تكشف عن عمق التجربة الانسانية للمقاتل وهو بين مطرقة الموت وسندان حب الوطن:

تحت قوس النار
كنا نتقي رغبتنا الاولى
ونستعصي على أنفسنا منها
ونرضى بالقليل
أترى نهرب منها الان ؟
أم نشعلها فينا ،
ونعطي فدية العمر الذليل ؟

تحت قوس النار
كنا اثنين
كان الماء
كان الداء
كان النخل
كان القتل
والصبر العراقي الجميل [٥٧]

على الرغم من ان القصائد التي ترتكز دلالاتها على الابعاد النفسية الانسانية الحادة تحتاج الى مساحات نصية وجمل وعبارات طويلة أحيانا لأنها تحاول الكشف عن تلك الصراعات الداخلية الى الخارج عبر المجاز والصور لاسيما اننا هنا نقف على مشاعر متناقضة ليست تجاه الوطن بل لأنها تحركت في حضرة الموت والخوف ، في حين ان الحياة مازالت حاضرة وبقوة ، فعلى الرغم من

قصر النص الا اننا نجده يلامس مواطن الصراع التي أشرنا اليها ، الموت \ الحرب \ القتال من جهة وحب الوطن والنصر والرجولة من جهة اخرى :

أترى نهرب منها الان ؟

ام نشعلها فينا ،

ونعطي فدية العمر الذليل ؟

هذه الاسئلة التي تطرحها تجربة القصيدة ليست نمطية ابدا بل ليست عادية اطلاقا فهي جوهر الصراع النفسي الذي تعانيه الذات والذي تكشف عنه الاثنينيات المتوازية :

كنا اثنين { الماء \ النخل / الداء \ القتل } الصبر العراقي الجميل

فنجد ان الفعل الماضي الناقص قد ارتبط بجميع الاثنينيات التي تمثل الصراع لكنها غادرت النص حينما اختارت الصبر على كل الالام والمصاعب من اجل الوطن .

وبكتب يوسف الصائغ نصا قصيرا لا يختلف كثيرا من حيث المشاعر الكبيرة تجاه الوطن في قصيدته التي عنوانها (زهرة ..)

ذرة ،

من تراب العراق ..

حملتها العراق

وألقت بها ، في الصباح

فوق جرح الشهيد ...

شهق الجرح ،

من فرح ، و ألم ..

و أطبق أجفانه ..

والتأم ..

تاركا عند حافته ،

ذرة من تراب العراق ..

وزهرة من دم[٥٨].. .

كما يمكن ان نعد قصيدته الاخرى (النخلة القتيل) من قصائد الحرب التي تعلن الإدانة للحرب والموت عبر اختيار موقف من مواقف عديدة يجثم فيها شبح الموت والدمار على صور الحياة والبراءة والسلام :

هو بيت صغير

يراه الذي يقصد (الفاو) من جهة الشط ..
بيت .. ونافذتان جنوبيتان ..
وباب كبير ..
وعلى بعد عشر خطى ،
نخلة .. ما تزال مراهقة
ذات عينين واسعتين ..
وشعر حرير .[٥٩].

ان توصيف المكان بهذا الشكل الانتقائي للبيت وبهذه التوصيفات ذات الطابع اليومي الممتلئ بالألفة والسلام : (بيت صغير \ الشط \ نافذتان جنوبيتان) ، ثم تشخيص النخلة بهذه الصورة : (نخلة \ مراهقة \ عينين واسعتين \ شعر حرير) وهو يريد بهذا التشخيص ان يكثف من صورة المشاركة والتأثير في المتلقي وليعكس حالة من الامان في أجواء عراقية خالصة ، سلبتها الحرب الطمأنينة والامان :

ثم مضت ساعتان .. و أشرقت الشمس ..
والان ..
بيت ، يراه الذ يقصد الفاو محترقا ..
ونافذتان ممزقتان ..
وباب .. بدون رتاج ..
وخصلة من شعر حرير ...
معلقة في السياج .

الصورة الثانية تتحقق بعد تحرك الزمن (مضت ساعتان) لنجد تغييرا على مستوى المكان وتحولا في صور الاشياء التي قدمها المقطع الاول ، اذ نجد صور الخراب والدمار هي التي ترسم اجواء اللوحة المكانية بعد ان خيم عليها شبح الحرب :

قبل المعركة ← بيت صغير \ نافذتان جنوبيتان \ باب كبير \ نخلة مراهقة \ شعر حرير .

بعد المعركة ← بيت محترق \ نافذتان ممزقتان \ باب بدون رتاج \ خصلة شعر حرير

ان الصائغ كان ذكيا بتوظيفه لرمز النخلة تحديدا كونها رمزا عراقيا خالصا ارتبطت بالعراق فضلا عن بعدها التاريخي الديني لتكون شاهد إدانة على الحرب وما جرته من ويلات على الانسانية .

وتزداد صور الانحراف في قصيدة المناسبة الحديثة ضمن شعر المناسبة الوطنية حينما نقرا القصيدة القصيرة التي عنوانها (الجندي) للشاعر منعم الفقير :

لم يكن هشا حد الكسر

ولا لينا حد الطي
كان يسبح
في وحدة موحشة ، موحشة

في الاجازة الاولى :
عاد في شاحنة
في الاجازة الثانية :
عاد في باص
في الاجازة الثالثة
عاد في صندوق(٦٠)

كيف يمكن ان يكون هذا النص نصا رثائيا لشهيد ، وهو لا يتجاوز عشر اسطر؟ لاسيما الاسطر الستة الاخيرة ، فبنية الرثاء تتأسس من خلال رصد صور العودة للجندي في اجازاته الثلاث التي لم تكن فيها اية اشارة مباشرة للموت الا ان الموت يدخل جزءا من المنظومة الدلالية الكلية فيه :

الاجازة الاولى ← عاد شاحنة
الاجازة الثانية ← عاد في باص
الاجازة الثالثة ← عاد في صندوق ← موت .

هنا يصبح الصندوق علامة على الموت ، كما اعتقد ان اختيار كلمة الصندوق دون غيرها فيها ادانة مبطنة للحرب التي اخذت الارواح بلا مبرر .فالصندوق يقلل من قيمة الموقف كما يراه الشاعر .

وقبل ان اختم هذا المبحث اقدم نمطا من قصيدة المناسبة التي تحتفل بالشعراء القدماء لاسيما البارزين منهم مثل الاحتفاء بالمتنبي الشاعر العربي العظيم ، فحينما تكتب قصيدة تتمجد به لابد ان تناغم مناخاته الشعرية التراثية ، الا اننا لا يمكن ان نغفل الجرأة الشعرية حينما نكتب نصوصا مغايرة تماما لتلك المناخات التراثية ، وهذه المغايرة تبدأ من قصر النص وانتهاء بالمعالجة ، من تلك النصوص القصيرة تطالعنا قصيدة الشاعر خزعل الماجدي التي اسماها (ورقة المتنبي) :

لست نديما
كان احلى الزمان
عيش ابي الطيب
كان المدى
كأسا ، ويلقى الكأس في أي حان
لست نديما

كان أقسى الزمان
موت أبي الطيب
كان الردى ..
سيفا ، ويلقى السيف يوم الطعان
لست نديما
زال كأس وسيف
وفي أبي الطيب يبقى الزمان[٦١]

حقيقة، ليس انحيازا للقصيدة الحداثوية على حساب الكلاسية قدرما هو انجرار خلف قيم ومعايير فنية ولغة ما عادت تلبي حماسة فعل القراءة فيما يخص النص القديم في حين نجد حماسة الحوار وسخونته بكل صورها حينما ندخل الى عالم النص الحداثي حتى بأبسط صوره ، وهذا الكلام لا اعني به نصنا الحالي قدر ما عنيت به اغلب نصوص الدراسة المختارة هنا ، فالوصول الى صورة لائقة بمديح واحد من اعظم شعراء هذه الامة جاء عبر مسارات شعرية خاصة على الرغم من بساطتها الا انها اشتغلت وفقا لخطوط النص الحداثي ، فقصيدة الماجدي تحاول أن تخلد الشاعر المتنبي فتسعى الى ذلك من خلال بنياتها وتراكيبها وتحديدا بالتمركز حول الثنائية الضدية في رمزيتها (الكاس \ السيف) واقول ضدية ليس لكون اجواء الكاس تختلف عن اجواء السيف بل ان سياق القصيدة يجعل التضاد بينهما لمحموليهما الدلالي (الحياة \ الموت) :

المدى \كأس ← حياة ← مرتبط بالمتنبي
الردى \سيف ← موت ← مرتبط بالمتنبي

في حين ان ثيمة الخلود تتحقق من خلال اقصاء الصورتين من النص ((الحياة (الكاس)\ الموت (السيف)) لتبقى صورة المتنبي وحيدة خالدة :

زال ← الكاس \السيف ← يبقى المتنبي = يبقى الزمان ← الخلود .

الوسائط البنائية لقصيدة المناسبة الحديثة :

مثلما جاءت قصيدة المناسبة الحداثية بشكل كتابي جديد تشكل عبر العديد من الوسائل البنائية والاسلوبية التي تنوعت وتعددت بتعدد وتنوع تلك النصوص التي لم تقف على صورة او نمط محدد ، على عكس قصيدة المناسبة التقليدية التي ظلت ملازمة لحالة الثبات في صياغتها وتشكيلها الى حد ما والتي اقتصرت وسائل بنائها على الاساليب البلاغية التقليدية كالتشبيهات والاستعارات والكنايات وفقا لمعايير عمود الشعر القديم ولعلها ترتفع في احيان قليلة لتصل الى مرحلة الرمز الجزئي السياقي وليس الرمز البنائي الكلي لأنها ببساطة شديدة قصيدة ظلت تعتاش على فتات النصوص القديمة وتحلم بأجوائها التراثية ، في حين نقف على شكل جديد مغاير تماما لما الفته الذائقة التقليدية سواء على

مستوى الشكل او المعالجة لذا شهدت انماطا واشكالا عديدة انطلاقا من الانفتاح الكبير للشعر على اغلب الفنون الادبية الاخرى كالقصة والرواية والسينما والمسرح وغير ذلك من الفنون الادبية ، لذا سنقف على مجموعة من تلك الوسائل البنائية منها ما هو ذو طابع سردي ومنها ما هو ذو طابع شعري صرف ،وسنحاول في هذا المبحث المرور على عدد من تلك الوسائل .

الرمز ...

على الرغم من ان الرمز لم يكن غائبا عن بنية القصيدة الاحيائية الا انه لم يكن رمزا بالحضور والفاعلية التي يحققها في النص المعاصر ، اذ انه يشتغل على مساحة جزئية فضلا عن وضوحه وسهولة اكتشاف مداه ، في حين يقف الرمز المعاصر بالجهة المقابلة تماما لهذا الشكل التقليدي ، ولا نريد هنا ان ندخل في مقارنات مفروغ منها ، الا ان الرمز وغيره من الاساليب البنائية اصبحت تمثل ابرز التقنيات التي حققت التحول الكبير والخطير في بنية القصيدة المعاصرة ، وان قصيدة المناسبة المعاصرة بوصفها جزءا من زمن الحداثة ارتكزت على تلك التقنيات لتحقيق تحولها ، من هنا نجد قصيدة المناسبة الحديثة توظف الرمز لتحقيق شعريتها وتمايزها بعد ذلك ، وقد جاءت هذه الرموز وفق انماط عديدة ابرزها توظيف (الرمز التاريخي) ، وهذا كثير في هذه القصائد .

من ذلك يوظف الشاعر محمد علي الخفاجي الشخصية الاسلامية النسوية (اسماء بنت ابي بكر) في قصيدته التي عنوانها (في حضرة اسماء بنت ابي بكر) لتكون رمزا لبطولة المرأة العربية ومواقفها الشجاعة لأجل العقيدة ،فكأن خطاب الشاعر لها في قصيدته هذه خطابا للمرأة العربية عامة كاشفاً بمرارة عن غياب البطولة وتلك الشجاعة عن الساحة العربية في زمننا الحاضر ، وهذا الشعور جاء نتيجة الشعور العربي بالخيبة بعد نكسة الخامس من حزيران التي كتبت القصيدة هذه بعد ثلاث سنوات من احداثها ، فهي قصيدة ذات نفس قومي كتبت ضمن قصائد عديدة عن نكسة الخامس من حزيران غام ١٩٦٧ التي ضاعت فيها هيبة الأمة :

اسماء
قبل ثلاث سنوات
وقفت في مسيرة الحداة
والغبار والقوافل
والفرح المحروق في عينيك
يسقط فوق وجهك الذبول
تمر من امامك الرايات مكسوره
على اديمها حوافر الخيول
أهلة من طين[٦٢]

كما يبدو ان اختيار الشخصية النسوية لم يأت اعتباطا بل ان الخفاجي اراد ان يعمق من جرح المأساة بهذا الانكسار ، كما ان شخصية اسماء التي عرفت بمواقفها الاسلامية الشجاعة ، تمثل صورة مشرقة من صور التاريخ قد كثفت من شدة وقع الانكسار في الزمن الحاضر الذي بدا من خلال الصور السلبية : (مسيرة الحداة \ الغبار \ الفرح المحروق \الذبول \الرايات المكسورة ...) هنا يحقق الرمز التاريخي مفارقة كاشفا زيف الواقع بعد ان وضع التاريخ بوجهه الناصع امام الحاضر المزيف الذي غابت فيه جميع القيم الايجابية لا سيما البطولة التي غابت وحل محلها الخذلان الذي ادى الى ضياع فلسطين.

.....

وانت تهتفين من مدينة الاشياء

حنجرة ظافرة الفصول

تباركين عطش الحسين

يسقي دمه

سيوف كربلاء

تلوّحين في يديك

تبعثين نخوة المقاتلين

تدفعيّن بالصفوف

عودوا:

فما عادوا.[٦٣]

يستمر الرمز التاريخي (أسماء) في اشتغاله البنائي لتأسيس بنية الهزيمة والاندحار في صورة الحاضر من أجل إحداث الهزة لإيقاظ هذه الأمة النائمة التي خنعت للذل ، الا ان هذه المحاولة لم تنجح مما دعا الى استحضار رمز تاريخي جديد اكثر قوة وبلاغة في إحداث اليقظة متمثلا بشخصية الامام الحسين ع التي نجدها تأتي ضمن السياق الدلالي ذاته التي اسسه الرمز (اسماء) من خلال تأكيد صورة التناقض بين الماضي والحاضر، بين تضحية الحسين ع بوصفها انموذجا تمثلت به (أسماء/ القصيدة) لبطولة الماضي، وبين صورة خذلان الحاضر والفرار من المعركة في زمن الخيبة والانكسار ،وقد استطاعت القصيدة باستدعائها لهذه الشخصيّة أن توفر المناخ الفني لاجتماع صورة التناقض بين الماضي والحاضر لتأكيد صورة الرفض للواقع العربي المتدهور بعد نكسة الخامس من حزيران الا ان النتيجة ظلت كما هي (تدفعين الصفوف \ عودوا \ فما عادوا) لتطبق صورة الخيبة والياس على المشهد القومي ابان هذه النكسة .

في حين نجد سعدي يوسف يوحد بين الرمزين التراثيين القرآنيين للنبيين (ايوب) و (المسيح) عليهما السلام وبين شخصية السياب ،في قصيدته التي رثاه بها بمناسبة ذكرى وفاته التي عنونها

بـــ (مرثية) وقد ذيلها بعبارة (في ذكرى بدر شاكر السياب) ، وعلى الرغم من استعمال الشاعر للعديد من صور السياب التي جاءت على شكل رموز في قصائده مثل جيكور وبويب والمطر وهي رموز ذاتية وان كان مصدرها واقعي ، وايضا استعماله لرموز تاريخية استخدمها السياب في قصائده ايضا مثل المسيح وايوب ، الا اننا نجد سعدي يوسف قد تعامل مع هذين الرمزين ليس ببعديهما التاريخي و الخارجي بل ببعديهما الداخلي والسيابي المصنوع والمتكون في تجربة السياب وليس كما جاءا في النصوص القرآنية المباركة ، اي بديا كرمزين ذاتيين من صنع الشاعر :

أيوب في المستشفيات يهيم ، تسبقه عصاه
بين القرى المتهيبات خطاه والمدن الغريبه
وهو المسيح يجر في المنفى صليبه
أنهار جيكور التي اندثرت تفجرها عصاه
وبيوتها تنشق عن لبن اذا مرت يداه
عبر الجبين . . .
و أورقت في السر أغنية وآه (٦٤).

فالسياب في قصيدته (سفر ايوب) تقمص شخصية ايوب النبي ع موحدا بين آلامه والآم ايوب كما جاءت في التراث ، الا ان النص هنا يتعامل مع ايوب ليس الذي في التراث بل شخصية ايوب الشعرية التي جاءت في سفر السياب (ايوب في المستشفيات ...) ، فضلا عن حضور العصا السيابية ، كما نجده يقتبس عبارة تامة من قصيدة السياب (المسيح يجر في المنفى صليبه) وهذا تأكيد على انتماء الرمزين التاريخيتين الى نص السياب وليس الى التراث ، وهذه لعبة شعرية قام بها سعدي يوسف لتشكيل بنيته الرثائية ، لتاتي بعد ذلك الصور الاخرى لتؤكد واقع الحزن والفقد من دون اي ذكر للموت والرحيل ولكن عبر اشارات لغوية (اندثرت \ آه) ، ..

من فصائد المناسبات الاخرى التي قدمت من خلال توظيف الرمز قصيدة الشاعر حميد سعيد التي كتبها احتفاء بالشخصية الفدائية الفلسطينية فاطمة برناوي التي تعتبر أول أسيرة فلسطينية تسجل في سجلات الاحتلال الرسمية ، وقد عنونها بإسم الشخصية ذاتها (فاطمة برناوي ، صوت من كربلاء) فنجده في هذه القصيدة يستخدم الرموز التاريخية الكربلائية (زينب ع\ الحسين ع) في محاولة منه لتأشير صور امتداد المقاومة من كربلاء الحسين ع الى المقاومة العربية الفلسطينية ، ومن هنا سوف تكون شخصية برناوي التي تمثل مقاومة الحاضر امتدادا لشخصية السيدة زينب ع التي تمثل المقاومة التراثية :

في كربلاء صوت زينب يحاور السيوف
يقارع الرجال والأسنة
يشق أنهار الرمال عنوة

يزرع حقد الريح في الأجنه
يلم أشتات ممزقين . . حرقا . . بيارقا
أعنه
جذور تمتد . . تمتد
حرائقا يضوع خلفها اخضرارها
تعرت الوجوه بعد عريها
تيبست انهارها
الارض لما ترتو بعد فوقفة الحسين
في ظهيرة الظما
علمت الرمال كيف تنطفي على السيوف ناره[٦٥]

القصيدة تبدا من كربلاء وتضعنا مباشرة ازاء الرمز (زينب) التي تجسد حضورها عبر الصوت ومن خلاله قدم لنا النص صور البطولة :

صوت زينب يحاور السيوف : البطولة والمقاومة .

كما نجد ان النص تتداعى صوره ليستدعي موقفا اشد سطوعا في كربلاء وهو موقف الامام الحسين ع الذي يظهر في السطر الاخير من المقطع ،لتكتمل الصورة التراثية للمقاومة ، وهنا يدخل النص مرحلة جديدة هي تحقيق الصلة بين المقاومة التراثية ومقاومة الامة المتمثلة بفلسطين السليبة المتمثلة بشخصية فاطمة برناوي .

صلاتك الخضراء يا فاطمة العينين عن مواسم المحال
تأتي مع الريح تشد كل معصم
يحس بالحياة بالدم
شوقا الى الاغلال ! [٦٦]

هنا يتحول الزمان والمكان لنكون في الحاضر وزمن المقاومة الفلسطينية المتجسدة بفاطمة برناوي التي تظهر بشكل مطلق هنا بعد ان اصبح التطابق بين الماضي والحاضر قائما ومنطقيا .الا ان التطابق هذا لا يعني الوضوح والمباشرة قدر ما احتاج الى عملية ربط بين الصورتين وهذا الربط حدث عبر الية قرائية للحدث وهذه الالية هي التي دعت الى تشكيل الرمز الشعري .

▯ العلامة السيميائية :

لقد قدمت تجارب عديدة من قصائد المناسبات الحداثوية من خلال تشكيل العلامات السيميائية، وهذا يعكس مدى تطور بنية هذه القصيدة التي امتلكت مقوماتها الابداعية والشعرية ، من هذه النماذج قصيدة الشاعر محمد علي الخفاجي (تجليات الرأس والرأس المقطوع) التي هي من قصائد

المناسبات الدينية عن الحسين عليه السلام ، اذ يصبح الرأس بتحولاته الفنية داخل النص علامة الخلود عبر فاعلية شهادة الامام الحسين عليه السلام ،،

ان عملية تشكيل العلامة لم تأت مرة واحدة ، بل انها سارت وفقا لسيناريو خاص ضم مجموعة من التحولات ، وهذا ما هيأ مناخا ملائما لتشكيل بنية العلامة ، فضلا عن أمر آخر هو طريقة الكتابة بهذا الشكل المقطعي القائم على طريقة اللافتات او اللقطات المتوالية ، التي تشكل كل مقطع :

١ـــ تجليات الرأس

"قيل لوتد

ما أسرع ما دخلت في الارض

قال : آه

من كثرة الطرق على رأسي "

*****

"في رأس الرجل العادل

الظل يحارب الضياء

*****

بعد ان حصل الذئب

على نظارة الجده

صرنا نشك

بوقار بعض الرؤوس (٦٧).

المقطع عبارة عن ثلاث لقطات ترتكز دلالاتها على مركز ثقل شعري واحد هو (الرأس) مع اختلاف اللقطات عن بعضها البعض ، اللقطة الاولى (رأس الوتد) ،الثانية (رأس الرجل العادل) ،الثالثة (رأس الذئب) ، ومن خلال البحث في دلالاتها نجد ان الرأس يصبح هنا اداة للكشف عن اختلال موازين المجتمع ومن ثم تأشير ما فيه من خلل ،وهذا الخلل هو الذي سيهيئ لإنتاج البعد العلاماتي للنص متمثلا بـــ(الرأس) فإذا كانت السرعة في اللقطة الاولى موقوفة على طرق الرؤوس وهي اشارة علاماتية الى التسلط ، فان المقطعين الثاني والثالث يؤشران خللا آخر حينما تقلب المعادلة الانسانية راسا على عقب :

رأس الرجل العادل ← الظل يحارب الضياء : علاقة مقلوبة ← خلل المنظومة القيمية .

حصل الذئب على نظارة الجدة ← نشك بوقار بعض الرؤوس ← خلل في المنظومة القيمية .

فالمنطق يقول ان الضياء هو من يزيح الظل وهي علامة على البصيرة والحكمة ولكن حينما تنقلب المعادلة يؤشر هذا الانقلاب خللا بينا في المنظومة القيمية ، اما المشهد الثالث ، فان النظارة في رأس

الجدة الكبيرة علامة على الحكمة والوقار والرشاد في الرأي ، لكن حين تنقلب المعادلة ويصبح الذئب هو من يرتديها بمعنى ان هناك خللا في القيم ، ولا يفوتنا ان نشير الى ان صورة الجدة والذئب لها جذور من الحكايات الشعبية ، فامتلاك الذئب لهذه النظارة اشارة الى وضع الامور في غير محلها وايضا الاقصاء (نشك بوقار الرؤوس) وهذا خلل كبير ايضا .

هنا الراس في هذه اللقطات الثلاث استطاع ان يؤشر الخلل والاهتزاز في قيم المجتمع ، مما يحفز النص لاقتراح البديل وايضا عبر المنظومة الجسدية ذاتها وهي (الرأس) ، وهو ما يحفز النص لتأسيس علامته السيميائية :

٢- تجليات الراس المقطوع

الراس المقطوع
يصغي الى الصمت دائما
*
قطع .....
لأنه اكثر الثمار نضجا
*
اراد ان يصير مصباحا
فتكور
من نفخة صانع زجاج
*
لكي يدور
كما تدور كرة الارض
انفصل عن الجسد
*
الرأس المقطوع
زعيم وقور
اراد ان ينقذ شرفه
من فساد الجسد
*
الراس المقطوع
لا يضاف الى احد
*

حينما مال حائط الكون

رأى ان لا ضرورة

للوقوف شاقوليا[٦٨]

اذا كان النص في المقطع السابق قد اشتغل على تأسيس بنية العلامة من خلال تركيز الخطاب على الرأس بهويته الجسدية العامة غير المحددة ،فإن هذا المقطع يشتغل على تحديد هوية الراس بشكل اكبر ضمن مرحلة جديدة لبناء العلامة السيميائية المتمثلة بـــ (الراس المقطوع) لتاتي اللقطات المتوالية تتحرك لتأسيس البعد العلاماتي ومنح العلامة ابعادها الدلالية ، فكل لقطة او مقطع يؤسس دلالة خاصة ترمي الى بعد دلالي كلي ، بحيث نجد ان هذه اللقطات تسوغ لهذا الانفصال عن الجسد اذ يبدو اللاتجانس بين الراس والمحيط الذي فيه وتمايزه منه ، وهي صورة ضدية لصورة الراس في المقطع السابق ، فاذا كانت اللقطة الاولى عامة بدلالاتها من خلال الاصغاء الى الصمت الذي هو نقيض الضجيج فان المقاطع الاتية تتحرك لتأشير التمايز :

الرأس ← قطع عن الجسد : اصبح ← ا كثر نضجا \ مصباحا \ كما تدور الارض \زعيم وقور...

هنا تتكون ملامح العلامة ودلالتها ، كما نجد ان هذه الدلالات تتشكل ايضا في صورة اخرى أسهمت في تأسيس العلامة من خلال رصد المبررات لذلك القطع وهو يؤشر التمايز ايضا بين الرأس ومحيطه وايضا تأشير بعده الرسالي وهو ما يؤشره المقطع الاخير تحديدا :

ميل الكون ← ميل الراس (عدم الوقوف شاقوليا)

وهذه اشارة الى ان للراس مهمة ودور وهذا يعني الخروج به من دلالاته المرجعية الى دلالات جديدة مغايرة تماما وهو ما ستتبين دلالاته في المقطع الاخير الذي يشتغل على التحديد بشكل اكثر نحو راس الحسين عليه السلام بوصفه أهم راس في المفكرة التاريخية الاسلامية حيث طيف بع معلقا على الرمح من بلاد الى بلاد :

٣ـــ الى راس الحسين

لأنك مضيء

وضعوك على رمح

وقدموك امامهم [٦٩]

هنا تكتمل ملامح العلامة السيميائية للراس ، ليكون رأس الحسين عليه السلام علامة للشهادة والخلود ولجميع القيم العظيمة التي اشر اختلال توازنها في المقطع الاول .

التقنيات السردية ....

كثيرة هي التقنيات السردية التي تقدم قصيدة المناسبة الحداثية ، لسبب بسيط ان قصيدة المناسبة الحداثية تمثل شكلا مهما من حداثة هذه القصيدة ، لذا نجد العديد من هذه التقنيات تسهم في تشكيل هذه المناسبات وتقديمها ، وسنتناول بعض هذه التقنيات في هذه الاسطر القليلة .

الحلم ..

يعد الحلم من التقنيات المهمة التي قدمت بواسطتها قصيدة المناسبة الحداثية كون الحلم من ابرز ملامح قصيدة الحداثة بشكل عام واحد آليات بناء العمل الجمالي[٧٠]. وقد وجدنا هذه التقنية حاضرة في تقديم قصيدة المناسبة الحداثية ، من ذلك سنكتفي بتحليل قصيدة علي الشرقي التي عنوانها (اغفاءة في موضع متقدم) فنجد ان شعريتها قد تحققت وارتكزت عبر فاعلية هذه التقنية ، فعبر الاغفاءة يتشكل الحلم الذي يؤدي الدور المعنوي للشخصية البطلة المرتكزة على قيم البطولة والوطنية من خلال الكشف عن هذه الروح المتحفزة للدفاع عن الوطن والتواجد في السواتر المتقدمة :

ذات اغفاءة
كانت الروح في موكب طائر
والحمائم من حولها مرة
يرتدين الرؤى
فيقمن مواويلها القرمزية
حتى لتغدو السماء البهيجة
مرآة فضية
يتموج في ضوئها
موكب طائر
والحمائم مزهوة
تتراقص.
كان المدى حالما
والسماء الرحيبة
واسعة
مثل اغنية
تملأ الارض بالضوء
مثل كواكب سيارة
قلت للروح :

فلنتخذ من رؤاك الطليقة

اجنحة

كي نحلق

أعلى

نصعد

نصعد

ثم نحط هنالك

فوق المواضع

مثل الندى

فوق كل السواتر

يهبط موكبنا

والحمائم تنثر

فوق الجنود الورود.[٧١]

منذ اول لحظة تدخلنا القصيدة في دائرة الحلم عبر فعل الاغفاءة (ذات الاغفاءة) وقد استطاع الحلم ان يؤدي ادوارا أبرزها تحقيق المزاوجة بين ما هو يومي وما هو وطني مما اكسبها خصوصيتها ، فلو تابعنا بدايات النص نقف على لغة لا تبدو لغة حرب وموت ومعارك : الروح \ طائر \ حمائم \مواويل \الخ فنحن ازاء معجم شعري لا يمت بصلة لمعجم الحرب، الا ان الحلم استطاع ان يقدم مناخا خاصا جمع هذا التناقض ، ونجد ان هذا المناخ الذي صنعه الحلم قد استمر حتى بعد الانتقالة المكانية الى الموضع العسكري ، فقد ظلت اللغة محافظة على هدوئها وبساطتها اذ خلت من الفاظ المعارك والموت والدماء :

فوق المواضع الندى \الحمائم\فوق الجنود الورود الخ ،

فعلى وفق هذه المزاوجة تستمر القصيدة بتقديم موضوعتها ومناسبتها الوطنية حتى نهاية القصيدة :

وطني

ايها الأم والأب

والأهل

والصبية الحالمون

وطني

ايها النخلة البابلية

يحرسها

الله

والمرسلون

سلاما لعينيك يا وطني

انها محظ اغفاءة

لم يزل طعمها

في العيون .[٧٢]

الحلم هنا عمل على خلق المناخ الشعري الخاص لقصيدة المناسبة الوطنية الذي جعلها تختلف عن نظيرتها التقليدية ، على ان هذا الدور للحلم يأخذ اشكالا متنوعة من نص الى اخر ، فهو يصبح حدثا يوميا في قصيدة اخرى للشاعر نفسه ولكن ضمن يوميات الحرب والقتال :

... قـــــال الـــعـــريف رأيت

أمس حبيبتي في الحلم تمشي في الطريق

كأنها قمر ومثل حمامة والله

كان الشعر منسدلاً، وفوق قميصها

الوردي أزهار القرنفل، زهرة كانت حبيبتي.[٧٣]

فحضور الحلم داخل اجواء المعسكر يعني حضورا لأجواء الألفة و الاطمئنان ويعني ايضا اقصاء لكل قلق يمكن ان يسببه تربص الموت والخوف .

في حين يصبح الحلم ضمن قصيدة الحرب عند يوسف الصائغ توسلا لتحقيق هوية الشعور والانتماء الى الوطن:

في حلمي...

خُيِّل لي ، اني استُشهدتُ

ورحت أراقب نفسي..

كنت لبضع ثوان ، منتشياً...

أهمسُ: الله.. لهذا الموت العذب

مجرد ان تذهب

في الحلم إلى الحرب

وتستشهد..[٧٤]

الشريط الصوري ....

هو مجموعة من الصور التي تمثل مشاهد مستقلة عن بعضها طباعيا لكنها متواصلة زمنيا ١ دلاليا عبر بناء تراتبي يتحرك مع عقارب الساعة ، من قصائد المناسبات التي تشكلت وفقا لتقنية الشريط الصوري قصيدة الشاعر عبد كريم راضي جعفر التي كتبها بمناسبة وفاة الكاتب القصصي العراقي

موسى كريدي التي اسماها باسم الشخصية ذاتها (موسى كريدي) ، فالقصيدة نجدها تنقسم على ثلاثة مقاطع كل مقطع نجده يمثل مشهدا محددا بزمنية خاصة بدأت من نقطة في المشهد الاول ثم تنمو وتتطور مع الانتقال الى المشهد الثاني وهكذا مع المشهد الثالث :

١ــالسابعة صباحا :

ينتظر الباص بعينين تصرهما زغب الشمس
ينتظر الهمس ،
فيغني في الرأس ، الزنبق ، والآس .
موسى . . يندس ، الان ، بركب الناس (٧٥) .

المقطع\ المشهد يبدا من نقطة زمنية (السابعة صباحا) وهو زمن يؤشر صورة من صور الحياة فهو بداية يوم من العمل والنشاط والمشهد نجده يؤشر هذا الواقع ويتقصده ، بل ان النص يؤكد على الحياة وزحمتها ليبعد أي احتمال لحضور الموت ،فالمشهد يرصد الشخصية في زحمة الناس في انتظار الباص.

٢ـــ الثانية عشرة ظهرا :

ظمأ في الشاي ، وفي السكر
ظمأ في الماء . .
ويشربه موسى ،
ثم يتمتم شعرا : ((قطط سود
ولها ذنب)) .
يضحك \ أو يتذكر نبض طفوله
ظمأ في القهوة .. ثم يغني .. ((هذي الدنيا عجب
تعطي من غير سبب ،
وتلم هوانا ثم تفرق ،
وتنجي ثم تغرق .
هذي الدنيا ، سكة سفر
ولكل منا لحظ أوان)) .(٧٦)

هنالك مؤشران في هذا المقطع الذي نجده يبدأ بعد خمس ساعات من زمن المشهد الاول ، أي منتصف النهار وهما ، المؤشر الأول : حالة الظمأ التي يكررها ويؤكد عليها المشهد :

ظمأ في الشاي \ في السكر \ في الماء \ القهوة ← يشربه موسى .

فهذا المؤشر استباقي يحيل المتلقي الى تصورات مستقبلية عن حال الشخصية \ موسى، فحالة الظمأ تهيئ ذهن المتلقي حول مصير موسى وهو الموت .

اما المؤشر الآخر فهو النص الذي بين الاقواس والذي نجد دلالاته تتشكل وفقا لثنائيات ضدية ترتبط بحال الدنيا (تلم\تفرق) \(تنجي \ تغرق) وهذا من شانه شد المتلقي للحدث الأبرز الذي سينتظره في المشهد الاخير، اذ ان القدر هو المتحكم في الأحداث : لكل منا لحظ أوان .

٣ـــــ منتصف الليل :

تتلفت نحو الماء . .

فلا غزلان ،

وتشد القوس ،

فلا صيف ، ولا نبض هواء

ـــــ من يطفئ في هذا القلب الجمرة ؟ !

من يسكت فيض الاحزان ؟

وتمد العينين على وقع خطاك ،

ـــــ أبتي . .

وتغيب النظرة في رف هواك .

موسى . .

يركب في الباص ، الآن ، و لا ينتظر الهمس ، موسى . .

يشرب قهوة ، ويشد فضاءه ، موسى . . في غرف غير مضاءه.(٧٧)

اولا: نجد ان الساعة منتصف الليل وهو وقت يمثل نهاية اليوم ، موعد السكن ، وانتهاء دوران اليوم وهذا يرمز لانتهاء دورة حياة .ثانيا : من الملاحظات الاخرى نجد النص يسترجع مواقف من المشهدين الاول والثاني :

من المشهد الاول : موسى ينتظر الباص\ينتظر الهمس ← المشهد الثالث : موسى يركب في الباص الان \ لا ينتظر الهمس

من المشهد الثاني : ظمأ في القهوة ← المشهد الثالث : موسى يشرب قهوة

وكأن حالات المنع والنقص كلها تكتمل في المشهد الثالث والأخير

فضلا عن ان القهوة ترمز للموت هنا وترتبط من خلال فاعلية (واو) العطف بالموقف الاخير بالنص الذي يعلن الموت بطريقة فنية حقا :

يشرب قهوة + ويشد فضاءه .

هنا الاستعداد لإعلان حالة الموت وهذا يحدث أولا من خلال السياق كما ذكرنا \القهوة \ شد الفضاء أي حالة الاستعداد للموت ، والحالة الأخرى صوتيا عبر صوت القافية :

فضاءه \مضاءه

فلفظ فضاءه هيأ لاستقبال كلمة القافية (ءه) التي تستدعي لفظا ينتهي بقافية مشابهة وهي لفظة خاتمة النص التي انتهت بالقافية ذاتها (ءه) ، في حين نجد الشعرية هنا تتحقق من خلال فاعلية التناص مع عنوان اشهر قصص الكاتب وهي (غرف نصف مضاءة) ، الا ان راضي جعفر يقصي الضوء تماما عنها (غرف غير مضاءة) لتكون علامة على القبر .

من التقنيات السيمية التي تتشكل منها قصيدة المناسبة الحداثية (المشهد) ، من ذلك قصيدة (طلقة) لعدنان الصائغ وهي من القصائد القصيرة جدا جدا ، وهي عبارة عن مشهد لا يتجاوز اللحظات عبر من خلاله عن موقفه الرافض من الحرب التي سببت الدمار والموت للوطن :

يهبط الغصن ثانية ثم يصعد
والبلبل المتأرجح منشغل بالغناء
طلقة . . .
جثة . . .
يقف الغصن ، مرتجفا
لحظة
ثم يسكن ....
تصمت ـــ في الغاب ـــ
كل البلابل .[٧٨]

المشهد يتشكل من مجموعة من اللقطات المتوالية ليس على مستوى الحدث بل على العكس ان الحدث الذي تقدمه اللقطة بطيء جدا او ثابت احيانا لكن الشريط الصوري للقطات هو الذي يبدو سريعا في انتقالته وهو ما أكده غياب الروابط كالعطف في مواقع من القصيدة بدت اللقطات سريعة فيها على سبيل المثال ، لتكون صورة كلية واحدة تمثل رمزا كليا يتشكل هنا من انصهار جميع جزيئات النسيج اللغوي ، فمن خلال حركة الالفاظ نقف على صورة مريرة للحرب تبدا من العنوان (الطلقة) التي سوف تترك صدى واثرا في المتن عبر مجموعة الصور :

اللقطة الاولى : يهبط الغصن ثانية ثم يصعد

والبلبل المتأرجح منشغل بالغناء ...

نحن هنا ازاء صورة مليئة بالحياة والمرح والبراءة من خلال رمزية البلبل وحركته، فالطابع الحركي للألفاظ : \يهبط \ يصعد \تأرجح \ غناء ،يشي بالكثير من الحياة وبهجتها ونجد ان (الواو) هنا يؤدي ادوارا دلالية مهمة لعل ابرزها تأشير استمرار الحركة المليئة بالبهجة والسرور عبر استمرارية و تواصل الفعل .

اللقطة الثانية :طلقة \جثة

هنا ينكسر النسق الحركي للقطة الاولى عبر حركة اللقطة الثانية المتكونة من حركتين ، الاولى صوتية من خلال (الطلقة) والاخرى مرئية من خلال صورة (الجثة) ونجد هنا تحديدا اقصاء لأدواه الربط .

اللقطة الثالثة : يقف الغصن مرتجفا\ لحظة \ ثم يسكن .

ان صورة ارتجاف الغصن وسكونه يعيد تنظيم وترميم الشكل الكلي للصورة الكبيرة ويصبح البلبل ضمن سياقها الكلي لتكون الجثة هي جثة البلبل التي ترمز الى : البراءة\ الفرح \الحياة .كما نجد خطا تنازليا للحركة يصل الى السكون المطلق معلنا نهاية الحدث وتكوين الرمز الكلي :

يهبط (حركة) \يصعد(حركة) ← طلقة ← (مرتجفا)حركة اقل \ يسكن (توقف ثبات) موت.

هنا تصل الصورة الكلية للسكون والثبات لذروتها بسقوط البلبل لتتوقف الحياة تماما وهو ما تقدمه اللقطة الاخيرة :

اللقطة الرابعة : تصمت في الغاب كل البلابل .

هنا تعلن الحياة توقفها النهائي بسقوط البلبل ، فالصائغ اراد من خلال بنيته المشهدية القصيرة وتشكيل رمزه الكلي (البلبل) ان يقدم موقفه الرافض للموت الذي تسببه الحرب ، فهي صرخة ادانة لها ..

خاتمة ...

من خلال ما تقدم يمكن القول ان المناسبة في قصيدة الحداثة حالة حاضرة وبقوة فيها ،والدراسة اثبتت ذلك عبر مجموعة النصوص التي قدمتها ، اذا هي ليست مقتصرة على شعر الاحيائيين ، لأن الشعر في أي زمان ومكان لابد أن يصدر عن سبب ومناسبة ما ، هذه الرؤية العامة لا تلغي ان القصيدة الحداثوية كتبت عن مناسبات كالتي كتب عنها الرصافي والجواهري والزهاوي وغيرهم ، كما طالعنا في الصفحات السابقة ، مناسبات وطنية وتأبينية و اخوانية وغيرها ، ولكنها ارتدت ثيابا جديدة تلاءمت مع طبيعة زمانها المعاصر وثقافته الجديدة اشرت شكلا من اشكال تحولات القصيدة الجديدة التي يمكن ان ابرزها في المظاهر الاتية :

١ــــ غياب الالفاظ التي تخص المناسبة عينها ، ففي المناسبات الرثائية نجد تغييبا لألفاظ الموت والبكاء والنحيب ، لتحل محلها الفاظ تحيل الى ذلك بطريقة تحتاج الى قارئ ذكي يستطيع قراءتها واستنطاق مواقفها الشعرية .

٢ــــ غياب التفخيم وصور التعظيم للشخصيات موضوع المناسبة الا بما يخص تجربتها الحقيقية ، فاذا كان اديبا او فنانا نجد الشاعر يوظف ابعاد تجربة الشخصية لتكون رمزا لحضوره في المناسبة .

٣ــــ من هنا فان التوصيف الذي تقدمه قصيدة المناسبة الحداثوية هو توصيف خاص لا يمكن ان ينطبق الا على الشخصية الممدوحة فقط ولا يمكن اعمامها على اخرين كما يحدث مع شعراء المناسبة التقليدية التي يمكن اعمام صورها على أي شخص اخر .

٤ــــ قصيدة المناسبة الحداثوية قصيدة واقعية تماما ، وايضا نجدها تأنف من صور المبالغة والتهويل .

٥ ــــ ان قصيدة المناسبة الحداثوية قصيدة موضوعية بدرجة كبيرة جدا ، لأنها استطاعت ان توظف جميع ما حققته قصيدة الحداثة من قفزات وتحولات بنائية في مشروعها الجديد ، لذا نجدها تنفتح على السرد والدراما والسينما فضلا عن استخدامها للتقنيات الشعرية كالرمز والقناع والمفارقة وغير ذلك .

٦ ــــ لعل الصورة البارزة الاخرى التي ميزت قصيدة المناسبة المعاصرة هو مجيئها ضمن بنية القصيدة القصيرة والقصيرة جدا ، وهذا يمثل تحولا خطيرا ومهما ، اذا ما علمنا ان المناسبة تحتاج الى مساحات نصية من اجل تحقيق غايتها المدحية ، الا انها استطاعت ان تستغل صغر المساحة لتقدم مناسبات شعرية بقيمة فنية عالية .

اخيرا اعتقد ان هذه الدراسة المختصرة جدا استطاعت ان تشخص ظاهرة مهمة في شعر الحداثة وهي وجود قصيدة مناسبة فيها ، وايضا ان تعيد المناسبة الى الواجهة بعد ان مضى عليها زمن طويل وبات من الصعب الحديث عنها او الاشارة اليها لأنها قصيدة ارتبطت بالتقليد والمحاكاة والضعف الاسلوبي في زمن بات يشهد كل يوم صرعات جديدة في المناهج وطرائق التحليل ، لذا ادعو ان يكون هذا الموضوع مشروعا مهما لدراسته بالكامل سواء اكاديميا ام بشكل خاص لأنه يحوي مادة دسمة جدا .

الهوامش :

(١) ينظر : بنية قصيدة الشخصية في الشعر العراقي الحديث ، من مرحلة الريادة حتى عام ٢٠٠٠،علي عزالدين الخطيب ، اطروحة دكتوراه مقدمة الى كلية التربية الجامعة المستنصرية ، ٢٠٠٨.

(٢) معجم المصطلحات الادبية ، مجدي وهبة ،٣٦٢.

(٣) ينظر : المفكرة النقدية ،٦٩.

(٤) يمكن الرجوع الى رسالة التي عنوانها :(المناسبات في الشعر العراقي الحديث ،مرحلة الاحياء ،فالح عبد الله شلاهي ، كلية التربية \الجامعة المستنصرية \ ١٩٩٩).التي فصلت في موضوع المناسبات وانواعها وبناها الفنية.

(٥) هكذا عرفتهم ،جعفر الخليلي ، ٣٠١.

(٦) المجموعة الشعرية الكاملة ،محمد مهدي البصير ،١٩٨.

(٧) يُنظر، تطور الشعر العربي الحديث في العراق،٤١٢.

(٨) ينظر : استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر ، د. علي عشري زايد ، ١٥.

(٩) المواسم ، خالد الشواف ، ٤٤ــ٤٥.

(١٠) المصدر نفسه ، ٤٦.

(١١) يغير ألوانهُ البحر، ٥٦- ٥٧.

(١٢) زهرة البرتقال ، ٢٨١.

(١٣) سورة النور\ ٣٥.

(١٤) البقاء في البياض ابدا ، ٧٢ .

(١٥) المصدر نفسه ، ١٥.

(١٦) ينظر : شجر الغابة الحجري، طراد الكبيسي ، ٢٦.

(١٧) ديوان علي الشرقي ، ٩٩ .

(١٨) سفر عبد الرحمن الداخل ، ٥٢.

(١٩) الاعمال الشعرية ،ج٢ ،٨٢ ــ٨٣ .

(٢٠) المصدر نفسه ، ٨٩ .

(٢١) المصدر نفسه ، ٣٥ .

(٢٢) الاعمال الشعرية ، مج٢ ، ٣٠٠.

(٢٣) المصدر نفسه ، ٣٠٤ــــ ٣٠٥ .

(٢٤) المصدر نفسه ، ٣٠٥ .

(٢٥) المكان نفسه .

(٢٦) المصدر نفسه ، ٣٠٩ .

(٢٧) مشقة آدم ، ٧ .

(٢٨) ينظر : المصدر نفسه ، الصفحات ،٨،٩،١٠.

(٢٩) المصدر نفسه ، ٩.

(٣٠) المصدر نفسه ، ١٠ .

(٣١) ديوان الرصافي ،ج٣،١٣٠.
(٣٢) ينظر: الاتجاهات الوطنية في الشعر العراقي الحديث ، د. رؤوف الواعظ ، ١٤٥ .
(٣٣) سفر عبد الرحمن الداخل ،١١.
(٣٤) رذاذ الفصول ،٤٩ــــ ٥٠ .
(٣٥) الاعمال الشعرية ١٩٦٥ــــ ١٩٨٥ ، ٣٨٨.
(٣٦) المصدر نفسه ، ٣٩٦ــــ ٣٩٧.
(٣٧) مملكة عبد الله ،٤٥.
(٣٨) المصدر نفسه ، ٤٣ .
(٣٩) قصائد ،٣٤٦ .
(٤٠) المصدر نفسه ، ٣٥٢ــ ٣٥٣ .
(٤١) مطر ودخان ، ٧ــ ٨ .
(٤٢) قصائد ، ٢٢٨ .
(٤٣) المصدر نفسه ، ٢٢٨ــ٢٢٩ .
(٤٤) انتظريني تحت نصب الحرية ، ١٥٨ــــ١٥٩.
(٤٥) المصدر نفسه ، ١٥٩ .
(٤٦) زهرة البرتقال ، ٢٩٩.
(٤٧) سورة النور \٣٥ .
(٤٨) ديوان جميل صدقي الزهاوي ، ٣٥٢ .
(٤٩) الاعمال الشعرية ،١٩٦٥ ــــ ١٩٨٥، ١٥٧ ــــ ١٥٨.
(٥٠) المصدر نفسه ، ١٧٨ .
(٥١) اساليب الشعرية المعاصرة ،د. صلاح فضل ،١٨ .
(٥٢) زهرة البرتقال ، ٢٨٩ .
(٥٣) الاعمال الشعرية ،ج١ ، ١٣٣ .
(٥٤) آس وتراب ، ٩ .
(٥٥) المصدر نفسه ، ٥١ .
(٥٦) الاعمال الشعرية ،١٩٨٠ ــ ٢٠٠٧ ، ٢٠١ .
(٥٧) الاعمال الشعرية ،١٩٦٥ ــ ١٩٨٥ ، ٣٩١ ــ ٣٩٢ .
(٥٨) قصائد ،٣٥١ .
(٥٩) المصدر نفسه ، ٣٤٢ .
(٦٠) النظر الى الماء ،١٠ .
(٦١) يقظة دلمون ، ٨٦، ٨٧ .
(٦٢) لم يأت أمس سأقابله الليلة ، محمد علي الخفاجي ،٩.
(٦٣) المصدر نفسه ، ٩ ــ ١٠ .
(٦٤) الأعمال الشعرية ١٩٥٢– ١٩٧٧، ٤١٧ــ ٤١٨ .
(٦٥) ديوان حميد سعيد ،١١٠ .

(٦٦) المصدر نفسه ، ١١٢ـــ ١١٣.
(٦٧) البقاء في البياض أبدا ، ٧٦ ــ٧٧ .
(٦٨) المصدر نفسه ، ٧٧ ــ ٧٨ .
(٦٩) المصدر نفسه ، ٧٨ .
(٧٠) ينظر: حداثة السؤال ، محمد بنيس ،٢٠
(٧١) .مطر ودخان ، ٧٩ ــ ٨٠ ــ ٨١ .
(٧٢) المصدر نفسه ، مطر ودخان ، ٩٠ ــ ٩١ .
(٧٣) المصدر نفسه ، ٥٧ .
(٧٤) قصائد ، ٣٣٥ .
(٧٥) زهرة البرتقال ، ٣١٥ .
(٧٦) المكان نفسه .
(٧٧) المصدر نفسه ، ٣١٦ .
(٧٨) صراخ بحجم وطن ، ٤٨.

فهرست المصادر والمراجع :

- القرآن الكريم .
- الاتجاهات الوطنية في الشعر العراقي الحديث ،د. رؤوف الواعظ ،دار الحرية للطباعة ،بغداد ، ١٩٧٤.
- أساليب الشعرية المعاصرة ، د. صلاح فضل ، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٩٥.
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، د. علي عشري زايد ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٩٧.
- آس وتراب ، احمد العاشور ،دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١، بغداد ،٢٠١١.
- الأعمال الشعرية – ١٩٦٥– ١٩٨٥، سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦.
- الأعمال الشعرية –١٩٥٢– ١٩٧٧، سعدي يوسف ، مطبعة الأديب البغدادية ، ١٩٧٨.
- الأعمال الشعرية ، فوزي كريم ، ج/١، دار المدى للثقافة والنشر ، ط/١، سوريا ، ٢٠٠١.
- الأعمال الشعرية، فوزي كريم ، ج/٢، دار المدى للثقافة والنشر ، ط/١، سوريا ، ٢٠٠١.
- الاعمال الشعرية ،١٩٨٠ــ ٢٠٠٧ ،محمد صابر عبيد ، دار المسبار للطباعة والنشر والتوزيع ،ط١،دمشق ، ٢٠٠٧ .
- الأعمال الشعرية ،١٩٦٨– ١٩٧٨، ياسين طه حافظ ، مج/٢، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ٢٠٠٠.
- انتظريني تحت نصب الحرية ، عدنان الصائغ ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٨٤.
- البقاء في البياض ابدا ، محمد علي الخفاجي ، دار الشؤون الثقافية ، ط١، ٢٠٠٥.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، د. علي عباس علوان ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق ، ١٩٧٥.
- حداثة السؤال ، محمد بنيس ، المركز الثقافي العربي ، ط١، الدار البيضاء ، ١٩٨٥.
- ديوان جميل صدقي الزهاوي ، مطبعة التفيض الاهلية ، بغداد ، ١٩٣٩ .

- ديوان حميد سعيد، ج/١، مطبعة الأديب البغدادية ، ط١، ١٩٨٤.
- ديوان الرصافي ،شرح وتعليقات مصطفى علي ،ج٣،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،ط١٩٨٦،٢.
- ديوان علي الشرقي ، جمع وتحقيق ابراهيم الوائلي وموسى الكرباسي ،دار الرشيد للنشر وزارة الثقافة والفنون بغداد \العراق \ ١٩٧٩م.
- رذاذ الفصول ، ستار عبد الله ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٢.
- زهرة البرتقال، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع ، ط١، ٢٠١٣.
- سفر عبد الرحمن الداخل ، علي الحسيني ، دار الحرية للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠.
- شجر الغابة الحجري ، طراد الكبيسي ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٧٥.
- قصائد ، يوسف الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢.
- لم يأت امس.. سأقابله الليلة ، محمد علي الخفاجي ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٧٥.
- مشقة آدم ، ستار عبد الله ،تموز للطباعة والنشر ، دمشق ، ٢٠١٣ .
- مطر ودخان ، عادل الشرقي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١، بغداد ، ١٩٨٩.
- معجم المصطلحات الادبية ، مجدي وهبة ،مكتبة لبنان ، بيروت ،١٩٧٤.
- المفكرة النقدية ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد \ ط١\٢٠٠٨.
- مملكة عبد الله ، حميد سعيد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧.
- المواسم ، خالد الشواف ، دار الشؤون الثقافية العامة،ط١،بغداد ،٢٠١١.
- النظر الى الماء ، منعم الفقير ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ٢٠١٠ .
- هكذا عرفتهم ،جعفر الخليلي ،مطبعة الزهراء ، بغداد .
- يغير ألوانه البحر ، نازك الملائكة ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، ط١، بغداد ، ١٩٧٧.
- يقظة دلمون ، خزعل الماجدي ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠ .

- **الرسائل و الأطاريح الجامعية :**

- بنية قصيدة الشخصية في الشعر العراقي الحديث من مرحلة الريادة حتى عام ٢٠٠٠ ، علي عزالدين الخطيب ، اطروحة دكتوراه ، كلية التربية الجامعة المستنصرية ،٢٠٠٨ .
- المناسبات في الشعر العراقي الحديث ، مرحلة الإحياء ، فالح عبد الله شلاهي ، رسالة ماجستير ، كلية التربية الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٩.

Occation in Iraq Imodernity poem
From celebration text to text celebration
Assisst .prof .Dr. Ali ezzldeen ALKHATEEB
Wasit University
college of fundamental education

Conclusion

We can say that accession in modernity poem is a present state. The study proved this throughout the group of texts, it is not only an those poets who give life to these poem , because poetry in any time and place must have an occasion and the modern poem has a national or so must have an occasion .but it has a new poem that has the following :

1. The absence of utterances of the occasion of the occasion.
2. The absence of mojesticity images.
3. It describes only the praised person himself.
4. The poem is reality poem to a great extent.
5. This poem is an objective one.
6. Its structure is within the structure of short poem and very short ones.

Finally, it identifies an important phenomenon in modern poetry with a suitable poem. and bring bank the occasion to the occasion when it hard to talk about . so it is recommended to be studied academically.