بنية الرثاء في القصيدة العراقية المعاصرة

د ـ علي عز الدين الخطيب ، جامعة واسط ، كلية التربية الأساسية، قسم اللغة العربية

قد يبدو غريبا ، وسط أجواء اللغة المعاصرة ذات التشكيلات والأنساق البنائية المتعددة والمتنوعة والمتطرفة أحيانا في شكلها التي تصل إلى حد التعقيد والغرابة المتأسسة على وسائط جديدة لم تكن معروفة أصلا في القصيدة العربية على مر عصورها كوجود تقنيات القناع والمرايا والأساطير ، الخ ، أقول قد يبدو غريبا أن نتحدث مع كل هذا التطور الذي ألم بها عن قضية الأغراض الشعرية ، فالغرض لفظا ومعنى يحيلنا إلى أجواء خاصة من الشعر هي الأجواء الكلاسية المتمثلة في شكل ومضمون القصيدة التراثية وخلفها الصالح المتمثل بالقصيدة التقليدية الموجودة لدى الإحيائيين في القرن الماضي ، فمفهوم الغرض داخل مناخات القصيدة المعاصرة يتحول إلى علامة سيميولوجية تحيل إلى مفهوم خاص للشعر لع قوانينه وسننه الخاصة التي ترسخ في الذهن المفاهيم الشعرية الكلاسية المرتكزة على نظام الشطرين وعلى ذلك التعامل الكلاسي الخاص مع الآخر الذي امتلأ به ديوان الشعر العربي القديم وترسخ في أذهان القارئ العربي على مر تلك العصور ومن ثم تبناه الشاعر الإحيائي الذي حاول أن ينسخ قصيدة سلفه الصالح من خلال الانضباط في احترام قوانينها الشعرية ، ليس هذا حسب ، بل إن طبيعة القصيدة المعاصرة وفقا لشخصيتها الجديدة القائمة على مبدأ الكلية التي هي على النقيض من التجزيء والتعدد كما هو الحال مع القصيدة القديمة لايمكنها أن تستوعب هذه التعددية والتنقل بين الموضوعات المتنوعة داخل القصيدة الواحدة ، من الرحلة إلى الشكوى ثم إلى الغرض المعين وهكذا ، بل أنها تتخندق وتتجمع ضمن قضية واحدة هي قضيتها المركزية ، البؤرة ، التي هي الرئة التي ستتنفس منها ومن ثم نكون إزاء موضوعة وقضية واحدة محددة ، بمعنى أن القصيدة المعاصرة هي قصيدة موضوعاتية وليست قصيدة غرضية ، والموضوعة شيء والغرض شيء آخر ، فالغرض هو مجموعة من الموضوعات في قصيدة واحدة تكون مختلفة ومتباينة في اغلب الأحيان ، في حين أن الموضوعة هي قضية واحدة محددة ارتبطت نقديا بمفاهيم نقدية معاصرة كالوحدة الموضوعاتية والوحدة العضوية وهما شكلان شعريان ارتبطا بالقصيدة الحديثة تحديدا ومثلا حالة غياب عن القصيدة القديمة التي وصفت بأنها تخلو من هذه الوحدة ، إذ شاع مفهوم بيت القصيد الذي يفسر إمكانية حدوث التقديم والتأخير في تلك القصائد في المقابل عدم وجود مثل هذه الإمكانية في القصيدة المعاصرة التي وصفت بأنها ذات وحدة بنائية ووحدة موضوعاتية ، بالتأكيد هناك

مجموعة من الأساليب والوسائل لتحقيق ذلك لانريد أن نزج الدراسة فيها لأنها باتت معروفة للقريب والبعيد ..

حتى الآن يبدو أننا نناقض أنفسنا بين ما نكتبه وما تذهب إليه الدراسة التي نحن بصددها ، إذ كيف لنا أن نتحدث عن غرض في هذه القصيدة ونحن أصلا لسنا مقتنعين بل نرفض تماما وجود غرض فيها .

لإزالة اللبس عن هذا التناقض الذي يبدو يجب أن نفهم أولا الغاية التي تسعى إليها هذه الدراسة التي نجدها تتمثل في عديد الغايات ، منها ما هو متعلق بهذا اللبس ، وهو أن الدراسة تسعى إلى تعميق الفارق بين الغرض والموضوع وليس العكس من خلال إثبات عدم إمكانية وجود الغرض في النص المعاصر ، وهذا سيتم من خلال تأشير ورصد طريقة النص المعاصر بالتعامل مع الرثاء بوصفه بنية نصية لها تشكلاتها اللغوية الخاصة التي تصل بها إلى تحقيق هذه الغاية ، فهل ستتحدث هذه اللغة بالأسلوب ذاته الذي تحدث به الشعراء الكلاسيون بقصائدهم

العمودية عن من مات أو قتل أو استشهد أو ، أم أن هناك لغة خاصة جديدة تحدثوا بها عن كل هذه الأشياء ؟ وهذه غاية أخرى تسعى إليها الدراسة ، ثم إننا سنكتشف إننا نتعامل هنا مع الرثاء ليس بوصفه غرضا بل بوصفه موضوعة شعرية (ثيمة) ، عبر تركيز النص عليها شكلا ومضمونا وكأننا نتحدث مثلا عن موضوعة الموت على سبيل المثال التي هي واحدة من الأفكار التي يتحدث عنها الشاعر القديم حينما يرثي أحدا ، فهو قد يمر على الموت في حديثه إلا انه سرعان ما يتجاوزه بعد ذلك إلى قضية أخرى ، من ذلك على سبيل المثال مقدمة البائية الشهيرة لقصيدة الشاعر العربي الكبير المتنبي في رثاء أخت الأمير سيف الدولة الحمداني التي يبدأها بالمديح (يا بنت خير أب يا بنت خير أخ ...) ثم يعرج بعده على الموت الذي هو شاهدنا في هذا الموضع :

غدرت يا موت كم أفنيت من عدد بمن أصبت وكم أسكنت من لجب

وكم صحبت أخاها في منازلة وكم سألت فلم يبخل ولم تخب[1]

فالموت هو جزء من الإستراتيجية الخاصة ببنية الرثاء في القصيدة التراثية ، فهو موضوعة يفرد لها الشاعر بعض الأبيات تمهيدا للدخول إلى الرثاء وهو الغرض الرئيس في القصيدة ، في حين أننا سنجد شكلا آخر للموت في القصيدة المعاصرة ليس فيه هذه الأبهة وهذا الجلال الذي نجده في النص التراثي وهو ما سينعكس على طبيعة الرثاء بعد ذلك كما سنطالع في النماذج اللاحقة .

من هنا استطيع القول إننا سنطرح أنموذجا جديدا للرثاء مغايرا تماما لما ألفته الذائقة العربية في النصوص التراثية ، لم يدر في خلد شاعر قديم البتة ، ليس ضعفا وقصورا فيه ، بل هو جزء من مراحل تبلور وتطور مفاهيم الشعرية من الماضي وصولا إلى الحاضر ، وتطورا ، بعبارة أدق ، للقصيدة

الغنائية العربية سواء في شكلها أم في مضمونها ، وهذه المفاهيم ارتبطت بأسباب منها ما هو متعلق بالتطريب والإنشاد من جهة ومنها ما هو متعلق بقوانين الشعرية التراثية كقرب المأخذ أو الإصابة في الوصف الخ ،على حد لغتهم من جهة أخرى ، في حين إن القصيدة المعاصرة ليست قصيدة إلقاء في جوهرها بل هي قصيدة مقروءة يمكن أن تستأنس بها وأنت مستلق على الأريكة وليس بالضرورة أن تجلس في كرنفال خاص وتتماوج مع إيقاعاتها وصخبها ، سنكون مع الموت على ورقة واحدة في الديوان الشعري لكننا لن نبصره أمامنا ، سنكون مع أجواء جنائزية ربما ، لكننا لن نجد أية مساحة لألفاظ الموت والدموع والحزن ، بل ربما سنبكي ونبكي كثيرا من دون أن نرى جثة أمامنا أو جنازة ، بالضبط سنكون أقوياء ونحن نتحدث عن الموت والفقد .

هذا في ما يخص الأفكار والموضوعات ، لكن السؤال الأهم هو كيف للنص أن يقدم كل هذا البكاء للقارئ ؟ كيف يتحدث عن موت أو شهادة من دون أن نجد حضورا لألفاظهما ؟ كيف نتأثر ويتحقق الأثر من دون كل هذا ؟ هنا مكمن الافتراق بين كلا القصيدتين .

إن قصائد الرثاء سواء في صورتها القديمة الكلاسية أو المعاصرة فأنها تتحدث عن (مرثي) ، أي عن شخصية ، إلا أن هذا التشابه في الأصول سيكون هو أساس الافتراق والتباين بينهما ، إذ أن موقع وحضور وتعامل الشاعر مع هذه الشخصية (المرثية) ، هي السمات التي سوف تكون معاييرا للتمييز بين الرثاء المعاصر

والرثاء التراثي أو الكلاسي ، أي بشكل اقرب ، أن كيفية التعامل مع الشخصية والنظر إليها ستكون هي الفيصل في ذلك !

لعل أوضح الموجهات السياقية التي يمكن تأشيرها بين أسلوبية القصيدة الراثية الكلاسية والمعاصرة هي وجود عبارات تقديمية تحيل إلى الغرض الشعري الرئيس في القصيدة التراثية تجعل منها قصيدة مناسبة كالعبارات التي

تسبق النص (قال في رثاء كذا وكذا) والشواهد لاحصر لها في ذلك ، فهي أشارات تحيل على الموضوع الرئيس في النص وتخلق توقعا مبكرا لدى القارئ ، كما تنبه لذلك أيضا الدكتور صلاح فضل الذي وجد أن هذه الموجهات قد عودت متلقيها على أن تحمل في طياتها مؤشراتها السياقية بحيث تجعل المتلقي دائما يبني في تصوره دلائل الموضوع الذي تشير إليه القصيدة بشكل ما [2] .وهذا من شأنه أن يقتل عنصر المفاجأة الذي تسعى القصيدة المعاصرة إلى امتلاكه بوصفها شكلا من أشكال شعريتها ، فشعرية الحداثة أخذت تبحث عن نماذج جديدة تتحقق بشكل خفي في محاولة لإشباع حالة جمالية أرقى من إشباع التوقع عبر تحقيق دهشة المفاجأة بدرجاتها التي تذهب من البروز إلى

العناصر اللافتة التي لم تستخدم من قبل في كسر واضح للتقاليد وانحراف ظاهر عن السنن القارة إلى هذه الدرجة الهادئة للمفاجأة التي تتبلور عند الانتهاء من القراءة في شعور مبهم بأننا لم نجد ما نتوقعه في القصيدة وذلك في مقابل الأنموذج الشعري التقليدي الذي يعتمد كليا على إشباع التوقع في جميع مستوياته الإيقاعية والدلالية وحتى الرمزية [3] .

على إننا نبه إلى أن هذا الموجه الذي اشرنا إليه ليس حكرا على غرض الرثاء بل هو متكرر في الأغراض الشعرية جميعها التي تقوم على فكرة المناسبات ، مثلا (قال مادحا \ قالها في هجاء كذا أو ردا على هديته الخ) فنحن نعرف سلفا أننا سنكون ضمن قضية معينة وهذا ما يمكن أن ندرجه ضمن ما اصطلح عليها أحد النقاد الغربيين بـ (مواضع اليقين) التي تمثل (أكثر الأمكنة وضوحا ، وأكثرها جلاء في النص ، وهي التي ننطلق منها لبناء التأويل ، وبالتحديد إنها تمنحنا نقاط الرسو التي تسمح بتطبيق ذلك التأويل على النص)[4] .

في حين إن النماذج المعاصرة التي سنتناولها ضمن عملية رثاء الشخصيات نجدها تتجنب عملية إخبار القارئ بأنه إزاء بنية رثائية أو أية بنية أخرى.

أيضا نجد في قصائد الرثاء الكلاسية أن الشاعر يركز تماما على المرثي فيسبغ عليه من الصفات ما يضج بها قبره ، وهي في الغالب صفات وخصال إنسانية جاهزة يمكن أن نمدح بها الجميع ، من ذلك ما نقرأه في رثائية أبي تمام الرائية التي يرثي فيها (محمد بن حميد الطوسي) :

أمن بعد طي الحادثات محمدا يكون لأثواب الندى أبدا نشر
إذا شجرات العرف جذت أصولها ففي أي فرع يوجد الورق النضر
لئن ابغض الدهر الخؤون لفقده لعهدي به ممن يحب له الدهر
لئن غدرت في الروع أيامه به فما زالت الأيام شيمتها الغدر
لئن ألبست فيه المصيبة طي فما عرت منها تميم ولابكر
كذلك ما ننفك نفقد هالكا يشاركنا في فقده البدو والحضر

سقى الغيث غيثا وارث الأرض شخصه وان لم يكن فيه سحاب ولا قطر
وكيف احتمالي للغيوث صنيعة باستقائها قبرا وفي لحده البحر[5]

فهي معان وسمات إنسانية تتكرر في كل مناسبة فقد وموت ، ولا أظن أن قارئ الشعر العربي سيضنيه جهد البحث عنها في أي ديوان من دواوين الشعر العربي سواء كان للسلف أم للخلف ، في حين سنكون مع خصوصية للرثاء في القصائد العاصرة من شاعر إلى آخر ، فحينما يقوم شاعر عراقي برثاء السياب نقف على شكل خاص لطبيعة المعالجة لموضوعة الموت ، وسنجد صورة خاصة للرثاء تختلف بشكل قطعي عن رثاء الشاعر ذاته أو أي شاعر آخر لشخصية حسين مردان أو أية

شخصية أخرى ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر أن الشاعر ، كما في هذه القصيدة ، يظل يلف ويدور في فلك الذات المرثية يشكل مباشر وواضح لتقديم معنى الخلود ، في حين سنجد في القصيدة المعاصرة أسلوبا مغايرا تماما لتحقيق هذا الخلود بعيدا عن صور المديح من خلال البحث عن سمات أخرى لتحقيقه والتي يجدها الشاعر المعاصر في الغالب متمثلة بالأثر الإنساني الذي تركته تلك الشخصيات بعد رحيلها أو مواقفها وممارساتها الإنسانية التي ارتبطت بتاريخها فتتحول إلى رثاء لها ، أو أنها تتحقق عبر لعبة نصية تعمل على إرجاع الشخصية إلى النص \ الحياة لتقديم مواقف تكشف عن طبيعتها الإنسانية بأسلوب عملي وهذا من شأنه أن يحقق تأثيرا اكبر في المتلقي كما سنرى في النماذج الشعرية التي سنتناولها في الدراسة .

من صور التمايز الأخرى والمهمة التي انمازت بها القصيدة الرثائية المعاصرة أنها في الغالب ، ولا ندعي جميعها ،تأتي قصيدة ذات بنية موضوعية وليست بنية غنائية ، ولعل هذا هو الفارق الأبرز والاهم بينهما ، صحيح أن هناك قصائد تراثية كان للقالب للموضوعي فيها حضور بيّن إلى حد ما ضمن مواضع جزئية منها وليس على طول القصيدة ، كما في قصيدة أبي تمام الرائية التي أشرنا أليها آنفا في رثاء محمد بن حميد الطوسي التي نجده في احد مواضعها يلاحق الشخصية المرثية وهي داخل المعركة ضمن أسلوب وصفي قائم على رصد الحركة والفعل :

فتى مات بين الطعن والضرب ميتة تقوم مقام النصر إن فاته النصر
وما مات حتى مات مضرب سيفه من الضرب واعتلت عليه القنا السمر
وقد كان فوت الموت سهلا فرده إليه الحفاظ المر والخلق الوعر
ونفس تعاف العار حتى كأنما هو الكفر يوم الروع أو دونه الكفر
فأثبت في مستنقع الموت رجله وقال لها من تحت اخمصك الحشر
غدا غدوة والحمد نسج ردائه فلم ينصرف إلا وأكفانه الأجر
تردى ثياب الموت حمرا فما دجى لها الليل إلا وهي من سندس خضر[6]

فأبو تمام ينقل لنا صورا حية من داخل المعركة لهذا البطل الذي لم يخرج منها إلا وقد ألبسته المنية من أثوابها فسقط شهيدا ، ما يهمنا هنا هو إننا إزاء مشهد شعري واحد ركزت قدمته القصيدة في هذه الأبيات التي غدت متوالية صورية لكنها ليست ثابتة ، وإنما جاءت على شكل صور وصفية في حركة مستمرة ، إلا انه ظل رغم كل هذا رصدا مباشرا وان تميز من غالبية نصوص تراثية كثيرة من وجهة نظرنا التي غالبا ما كانت تأتي غنائية تقوم على المدح المباشر ، في حين أن قصيدة الرثاء المعاصرة كما سنرى سنجدها قائمة على وفق بنية موضوعية

ترتكز على فعل بنائي سردي درامي في الغالب حتى عندما يكون النص قصيرا وهذه ميزة أخرى تضاف إلى الفوارق الكثيرة بينهما ، فنجن سواء في الرثاء المعاصر أو في الموضوعات المعاصرة الأخرى سنكون إزاء قصيدة ذات طابع رؤيوي تقدم لنا أنموذجا مثاليا بأفضل شكل جمالي وبحدود الكمال [7] إذ نكون مع بناء شعري خاص و لغة شعرية خاصة تخلصت لحد كبير من قيود الخطابية العالية الفخمة التي قد يجعلها حدث الموت ورهبته تنساق نحوها ، مع ملاحظة مهمة هي أن كلامنا هذا لايعني أن جميع النصوص المعاصرة هي نصوص قد امتلكت طابعا شعريا جماليا ، بل هنالك الكثير من النصوص التي كتبت بطريقة التفعيلة لكنها ظلت وفية لشعرية انبثقت خارج حدود زمنها .

سوف نقدم نمطين من قصائد الرثاء التي كتبها الشعراء العراقيون المعاصرون ، الأول يتمثل برثاء الشخصيات الواقعية التي كتب الشاعر العراقي عنها تأبينا ورثاء ، وهي في الغالب شخصيات معروفة من قبل الشعراء أنفسهم ، بل لها صلات إنسانية تربطها بهم وهذا من شأنه أن يعين الشاعر على الوقوف على ابرز المحطات الإنسانية التي خلفها المرثي ليحولها إلى رثاء له ، أما النمط الآخر فهو رثاء الشخصيات غير المحددة ، إذ سنقف على أنموذج جديد من قصيدة المناسبة اصطلحتُ عليه في دراسة سابقة بـ(قصيدة المناسبة الحديثة)[8]

كذلك سنرصد في فقرة خاصة كيفية تشكل بنية الرثاء ضمن جدران القصيدة القصيرة الضيقة .

فيما يخص النمط الأول تحديدا سنقف على طرائق خاصة اتبعها الشعراء في مرثياتهم ، إذ إنهم عمدوا إلى الأثر الإبداعي الذي خلفته الشخصية المرثية على اختلاف تلك الآثار وتنوعاتها ليجعلوه بديلا نصيا عن حضورها المادي ، إذ عن طريق ذلك يتم إقصاء الموت عن الشخصية \ النص ، أو أن يتم الرثاء عبر استدعاء فكرة من الأفكار المهمة التي طرحها الفنان في أدبه ، وقد شكلت هذه الفكرة قضية إنسانية مهمة في نتاج المبدع و لم يكتب لها أن تتحقق ليأتي الشاعر الراثي ليجعل من عدم تحقيق تلك الأفكار أو الأماني سببا للرثاء بشكل لا يشعر من خلاله المتلقي انه بصدد موضوعة الموت والفقد ، وهو في الغالب نجده لايتحدث عن الموت والرثاء بشكل مباشر ، بل في أحيان كثيرة لا نجد للفظة الموت أثرا في القصيدة .

من ابرز الشخصيات العراقية الأدبية التي رثاها الشعراء العراقيون شخصية الشاعر العراقي الكبير بدر شاكر السياب رائد القصيدة العربية المعاصرة ، إذ نجد تعامل الشعراء معها تعاملا فنيا بحتا ، لم يكن سردا للمآثر أو مدحا على طريقة الأولين ، بل إنهم رثوها بالفن والرمز والاستعارة ، انه رثاء الفن بالفن .

من أبرز تلك القصائد الرثائية في السياب قصيدة الشاعر عبد الكريم راضي جعفر التي عنوانها (مطر ... وسياب) التي ألقيت بمناسبة مرور ثلاث سنوات على رحيل الشاعر بدر شاكر السياب عن الدنيا ، فهي من هنا تمثل قصيدة مناسبة لكنها كتبت بالشكل المعاصر ، إذ نجد راضي جعفر يحاول

الإفادة من أبعاد التجربة الشعرية للسياب في قصيدته (أنشودة المطر) وتحديدا دلالات (المطر) فيها الذي كان يمثل رمزا لكل الآمال التي كان يأمل السياب بتحقيقها على الصعيد الشخصي والصعيد العام (الوطن) ، وهو في الوقت ذاته من أبرز رموزه الشعرية في ديوانه ، إلا أنها ظلت مجرد آمال ناقصة في ديوانه مما ولد معاناة بالنسبة إليه ، أي إن راضي جعفر اختار الرمز الفني المرتبط بأدب السياب ليكون طريقا لرثاء الشخصية نفسها ، من هنا أجد ذكاء

الشاعر عبد الكريم راضي جعفر في استثماره لإحساسات السياب بالخيبة ليجعل منها رثاء له، وكل إحساسات الخيبة هذه وجدها قد ارتكزت في أنشودته المطرية الرائعة :

تدوسني سنابك المطر
تؤلمني...
تغرز في عروقي اللهيب توقد الضجر
فأرتمي...
أسمرُّ العينين في ذوائب الظلام
ألقط منها السنبلات المتعبات
أصلب أُذني على مقصلة الميزاب. لا أنام
أُفتش..
يغوص رأسي في شواطئ العدم [9]

إن قراءة متأنية ودقيقة لهذه القصيدة سوف تكشف لنا عن الفارق بين طريقة رثاء هذا النمط من الشخصيات الواقعية الحديثة والرثاء في النصوص التراثية أو نصوص المرحلة السابقة لدى جيل الإحيائيين التي اصطلح النقد عليها بقصائد المناسبات ، وهذا الفارق نجده بارزا منذ عنوان القصيدة ذي البعد الرمزي وليس المباشر ، فالشاعر يحدد مبكراً موضوعة رثائه حينما وضع العلامة الدلاليّة (المطر) في عنوانه الذي رمز به إلى تأريخ فني مختمر في شعر السياب ، فضلا عن كونه يمثل السياب بوصفه تجربة إنسانية وفنيّة معا ، كما إن الشاعر كان بإمكانه أن يكتب عنوانه من دون أن يترك فراغاً بين قطبي الثنائية ، المطر/ السياب، إلا أن هذا الفراغ هو المساحة الدلاليّة التي حاولت القصيدة أن تملأه ، أو في الأقل تحاول التقريب بين طرفيه ، ثم إن العنوان نجده لا يشير بأية إشارة إلى الموت ، بل على العكس من ذلك ، فدلالة المطر هي ضمن السياقات الدلالية المرجعية تمثل الخير والحياة الخ ، إلا إننا لو نظرنا إليها ضمن سياقات السياب الشعرية سنكون مع شكل آخر لدلالة المطر كما سنرى ، وهذا من شأنه أن يبعثر الأوراق على القارئ الذي سيجد نفسه إزاء تجربة رثائية تنبثق سياقيا من تجربة السياب الإنسانية والشعرية التي حاول عبد الكريم راضي جعفر استدعاءها إلى

قصيدته ، لذا أجد أن القصيدة هنا تتحرك على وفق دينامية الصراع بين المطر والسياب ضمن الامتداد الأفقي الدلالي ذاته في تجارب السياب الشعرية إبان حياته ، فالمطر كان أملاً ووعداً إلا إن السياب رحل ولم يهطل المطر، هنا يصبح المطر رثاءً للشاعر وبؤرة دلاليّة في القصيدة كشفت لنا عن صورة السياب الجديدة التي تمثل مزيجاً بين الفن والواقع لذا نجد تبايناً في خط العلاقة بين السياب والمطر أثناء حركة القصيدة التي تبدأ بصورة مخيفة للمطر منحتهُ القصيدة فعلاً تدميرياً : (تدوسني/ سنابك المطر/ تؤلمني/ تغرز في../ اللهيب/ توقد الضجر) ، هنا يحتل المطر مستوى الفاعلية في حين تكون شخصيّة السياب مفعولاً به، لتصبح دلالة المطر ذات طابع سلبي ، ثم يحدث رد فعل من قبل الشخصيّة التي بدأت تبحث عن فعل خلاص للتحول إلى موقع الفاعلية لقلب المعادلة السابقة أو إعادة توازنها ، ليأتي هذا الفعل ناقصاً يتحرك على أساس الترقب والتمني والإيهام (أسمّر/ القط/ أفتش..) لتكون النتيجة فعلاً إيهامياً وليس حقيقياً (سحابة أديمها نفاق) إلا إنه سرعان ما تعود الشخصيّة/ القصيدة إلى وضعها الأول الذي بدأت به ، إلى صفة (المفعول به) وتعود صورة المطر إلى الفاعلية :

لكنني..
ألهثُ فوق مهري الكليل
ألهثُ من تنهدي الصليّل
فأرتمي..
تدوس فوق صدري الكبير... إنها سنابك المطر
تؤلمني..
وتوحل الحفر.[10]

هذا يعني فشل العلاقة بين السياب والمطر واستمرار الفجوة بينهما واستمرار ذلك الأفق التراجيدي العام الذي كان يقلق السياب في حياته ، الشاعر لم يتحدث لنا عن سيرة ذاتية أو مناقب لهذا الفقيد لكنه توقف عند جمرة تلك الحياة ضمن سياق تجربتها الفنية التي تحولت إلى رثاء له ، وهذا هو الفارق الجوهري الذي تحدثنا عنه مع قصائد المناسبات لدى الإحيائيين ، فقصيدة عبد الكريم راضي جعفر هي قصيدة مناسبة بلا شك لكنها كتبت بأسلوب عصري مغاير تماما لأسلوب الإحيائيين الذين لو تناولنا أية قصيدة مناسبة من قصائدهم سنكتشف بمنتهى اليسر الفارق الأسلوبي بينهما ، فعلى سبيل المثال يمكننا آن نأخذ قصيدة من قصائد الجواهري زعيم مدرسة الشعر العراقي الكلاسي الحديث التي يرثي فيها العلامة الجواهري :

حذرت وما ذا يفيد الحذر وفوق يميني يمين القدر
ومما يهون وقع الحمام أن ليس للمرء منه مـفر
يوقع ما شاء عود الزمان ويبكي ويضحك منه الوتر
" فيوم علينا ويوم لـنا ويوم نساء ويوم نسر "

.....

ثم ينتقل إلى مرحلة التمهيد للدخول إلى الرثاء :

أقول وقد قيل جاء البريد ينث إليك بهذا الخـبر
عجيب له كيف لم يوهه فقالوا صدقت لهذا عثر
خليلي ما أنتما صانعان بدمع ترقرق ثم انحدر

... .[11]

ثم بعد ذلك يبدأ بالرثاء عبر الاتكاء على الأساليب التقليدية ضمن ذلك ، وهي الكيل للمرثي بالمديح والثناء والتفجع على فقده وكذا وكذا كما لايخفى تأثر الجواهري في البيت الأول ضمن هذا المقطع (أقول وقد قيل جاء البريد ...) بأستاذه المتنبي في رثائه أخت الأمير سيف الدولة الذي يقول فيها (طوي الجزيرة حتى جاءني خبر ...) :

بكيتك للعلم محصته وأبرزته نافعا مختصر
لفقد صيامك يبكي النهار ويبكي لفقد القيام السحر
بكيتك للبيت عالي العماد فخارا نعيت إليه فخر
تعطل من حليه جيده وعقد الجواهر منه انتثر
رأيت من الناس ما دونه يفل الحديد يفل الحجر

.....[12]

لا أظن أن الشعراء الكلاسيين يخرجون عن هذا النظام في رثائياتهم وحتى بالنسبة للشعراء غير العراقيين من العرب ، من ذلك قول الأخطل الصغير (بشارة الخوري) في رثائه لأمير الشعراء احمد شوقي :

قال الملائك من هذا ؟ فقيل لهم هذا هو الشرق هذا ضوء ناظره
هذا الذي نظم الأرواح فانتظمت عقدا من الحب سلك في خواطره

هذا الذي رفع الأهرام من أدب وكان في تاجها أغلى جواهره
هذا الذي لمس الآلام فابتسمت جراحها ثم ذابت في محاجره
.....[13]

لانريد زج الدراسة في مقارنات بين التراث والمعاصرة أو بين الشعر الإحيائي والشعر المعاصر إلا إننا أردنا إيصال الفكرة التي هي غاية بحثنا عن طبيعة الرثاء في النص المعاصر ، ونجد بما لايقبل الشك أن الأخطل الصغير في رثائه لشوقي مختلف تماما عن رثاء عبد الكريم راضي جعفر للسياب الذي تناولناه قبل قليل ، فرثاء الأخطل لايخرج من دائرة التكرار والقوالب الجاهزة في المدح والرثاء على عكس ما رأيناه في نص عبد الكريم راضي جعفر في السياب ونصه الآخر الذي سنتناوله الآن في رثاء شخصية فنية عراقية مشهورة في مجال الغناء الشعبي التطريبي هي شخصية المطرب الراحل رياض احمد .

لقد استطاع الشاعر عبد الكريم راضي جعفر أن يوظف واحدة من أشهر أغنيات الفنان الراحل رياض احمد في الأوساط الشعبية العراقية وهي أغنية (الولد نام) في قصيدته التي جعل عنوانها هو عنوان الأغنية ذاتها، وهو بهذا الفعل حاول أن يوسع دائرة التفاعل مع الشخصيّة من مجرد الاكتفاء بالاسم إلى اقتناص ابرز عبارات الأغنية ممّا وسع ، بعد ذلك ، دائرة الرثاء والإحساس بالفقد ، هنا يتعامل الشاعر في مع الأثر الفني لتقديم مرثيته ، إلا انه ليس مجرد الاتكاء على ذلك الأثر ، بل انه عمل على تطويعه وتوظيفه داخل النص عبر توظيف دلالات الأغنية ضمن السياقات الشعرية الجديدة كما سنرى :

ينثر البنجكا
والصبا
والحجاز
في غبار الوجوه التي تحمل الحبَّ
والحزن
والأسئله [14]

فعبد الكريم راضي جعفر أراد أن يتعامل مع (رياض أحمد) ليس بوصفه مجرد شخصية فنية مهمة راحلة ، بل من خلال فنه مباشرة وكأنه يريد رثاء ذلك الفن الأصيل الراحل ، لذا كتب قصيدته بشكل بدت فيه كأنها أغنية جديدة بصوت حداء حزين بدا من أوّل لفظ في النص في الجملة الاستعارية (ينثر البنجكا) التي رسمت لنا أجواءً تراجيديّة لاسيمّا مع الاختيارات الخاصة بالقطع الموسيقية ذات السمة القديمة الأصيلة والنَفَس الشعبي (البنجكا/ الصبا/ الحجاز) المسندة جميعا إلى الفعل (ينثر) الذي أسهم في خلق هذه الأجواء الممزوجة بين الغناء والحزن (الرثاء) وهو ما يتلاءم مع

النَفَس التطريبي للفنان الراحل ، ثم صورة (غبار الوجوه) وتناثر هذه الألحان عليها مقدماً مناخاً شعرياً ملائماً لحضور شخصيّة رياض أحمد الفنيّة التي ألفها المستمع وليست شخصيته العامّة التي لا يعرف المستمع عنها أي شيء ؛ وبعد هذه الرؤية العامة تبدأ القصيدة بالتخصيص أكثر والتركيز أكثر على تجربة

الفقد والموت وهي غاية القصيدة ، أي أنها بدأت تتحرك باتجاه الشخصية وهي انتقاله مهمّة في حركة القصيدة ، وهو أمر مهم وجديد في قصيدة الرثاء التي تقدمها القصيدة المعاصرة :

أيُّها المتعبُ المرتدي نورساً
من تباريح أيامك الموحشهْ
غنِّ لي.. مرةً.. غنني :
(عراق هواي)
نَضح رذاذ العنب
فينسال في طبق الخوص نضح الرطب
ودع صوتك ـ النهر والنخل صحو الكؤوس
فها أنت رفّ حمام ـ تميل عليه الرؤوس
أيورق في الماء عشب الأفول؟!
تقول إلى الماء أو لا تقول :
(دللول... يا الولد.. آه.. دللول)
(عدوك عليل وساكن الجول)
((دللول))
وتهرب منك الفصول[15]

فالشخصيّة الفنية البطلة (رياض أحمد) تطل علينا عبر هذه المقاطع من أغنيتها الشهيرّة (الولد نام) بصورة لم تبدو فيها أنها مجرد ألفاظ عزائيّة تأبينية ، بل جاءت لتشترك في مهمّة التعبير وتأشير تجربة الفقد والموت ، وهذا التوظيف يبدأ من العنوان (الولد نام) الذي مارست عليه القصيدة مبدأ التحول من كونه عنواناً لأغنيته إلى كونه كناية على موته ورحيله الأبدي (الولد نام رياض أحمد) ليصبح النوم صورة من صور الموت ، وهنا تتحقق مفارقة دلالية كبيرة بين أبعاد النص الداخلي ، نص الرثاء ، وأبعاد النص الخارجي ، الأغنية ، فهما يقفان على طرفي نقيض ، فالنص الداخلي هو نص الموت والرثاء والنص الخارجي (الأغنية) هو نص يتحدث عن الطفولة وحنان الأم ودعائها ، إلا أن شعرية القصيدة ، بل شعرية الرثاء المعاصر تتجسد في هذه المزاوجة المهمة بين

الحياة والموت ، بل استعيرت دلالات الحياة للتعبير عن الموت ، من هنا يصبح العنوان في هذه القصيدة مفارقة دلالية مهمة من خلال افتراضه قراءة جديدة تقف بالطرف المقابل للقراءة المرجعية المرتبطة بنص المرثي رياض احمد في أغنيته تلك ، ليصبح العنوان بعد ذلك يمثل فارقا بنائيا آخر بين النص الرثائي التراثي الكلاسي والنص المعاصر ، فالعنوان في القصيدة المعاصرة يمثل (نصا نوعيا له . كما العمل تماما . بنيته وإنتاجيته الدلالية)[16] كما إن أية عملية تحليل أو قراءة لاتضع في اعتبارها علاقة العنوان بالنص الأدبي هي عملية تحليل قاصرة عن إدراك نصية ما يتم تحليله .[17]

وليس بعيدا من هذا السلوك الشعري الذي سلكه عبد الكريم راضي جعفر مع رياض احمد نجده يقدم لنا قصيدة رثائية أخرى عن القاص العراقي المميز (موسى كريدي) في قصيدة اسماها (موسى كريدي) ، التي قام بتشكيلها على الطريقة السيمية عبر أسلوب (السيناريو) وهو أسلوب يرتكز على وفق بنية موضوعية محاولا تقديم تصور كلي ملخص عن حياة الراحل ، فيقدم مقاطع من حياته اليومية (1 . السابعة صباحا ثم المقطع الثاني ، 2. الثانية عشرة ظهرا ثم منتصف الليل) وهو المقطع الأخير لنصل إلى آخر عبارات القصيدة التي يمكن أن

تلخص طريقة راضي جعفر في رثاء الشخصيات وهي البحث عن ابرز الصور أو الرموز في أدبهم وصهرها شكلا ومضمونا في لغته ليحقق ضربته الشعرية وينتج بعد ذلك نصه الراثي كما فعل في نصيه السابقين اللذين قدمناهما وما فعله في هذا النص الذي سنقدمه الآن ،وهو في هذه النصوص الثلاثة لم نجده يأتي بأي ذكر للفظة الموت ، ففي هذه القصيدة عن كريدي نجده يوظف أهم عنوانات قصصه وهي (غرف نصف مضاءة) لينطلق منها للإعلان عن موت الشخصية ولكن بشكل رمزي مفتوح يترك فيه الحرية للقارئ أن يفهم حالة النعي هذه ، تقرأ المقطع الأخير من القصيدة :

موسى..
يشرب قهوة
ويشد فضاءه ،
موسى ..
في غرف غير مضاءه [18]

هنالك وعي في عملية تشكيل الشاعر لبنية رثائه بهذه الطريقة ، لكنه وعي لايشبه الصنعة المتكلفة ، بل يمكن الحديث عن إستراتيجية خاصة في إدارة النص وتشكيله لتحقيق الضربة الشعرية ، فشد الفضاء هو عملية تأسيس للخاتمة التي استدعى فيها عبد الكريم راضي جعفر عنوان قصة كريدي الشهيرة (غرف نصف مضاءة) ، وهو تأسيس لإعلان النعي أيضا ، وهو نعي استند على الإفادة

من العنوان كبنية لغوية إلا انه دلاليا حاول الافتراق عنه وهذا الافتراق قد حدث عبر عملية التحوير في عبارة العنوان :

القصة غرف نصف مضاءة ← القصيدة غرف غير مضاءة

فالتحوير من (نصف مضاءة ضوء \ حياة) إلى (غير مضاءة عتمة \ موت) هو الذي قدم النعي للشخصية ، وهي أيضا دلالة مفارقة بين أبعاد تجربة القصة المرتكزة على الأبعاد المكانية لهذه الغرف ، وبين تجربة المكان الذي حمل صفة العتمة عبر إقصاء الضوء ليكون إشارة إلى حضور فعل الموت الذي كان يتحرك على طول القصيدة من دون أن يتطرق إليه راضي جعفر بشكل مباشر ، مرة أخرى نجد أن الشاعر يتعامل مع مفردات من النصوص الخاصة بالشخصيات المرثية ، إلا أنها ليست مجرد نصوص عابرة ، بل إنها نصوص اختزنت تجارب لا حصر لها كانت تمثل بشكل أو بآخر صورة من التجارب الشخصية لهؤلاء المرثيين .

وتكتب مي المظفر قصيدة عن إحدى أهم الشخصيّات الفنية العراقية الراحلة وهي شخصيّة (جواد سليم) ، ولا يختلف تعامل الشاعرة مع هذه الشخصيّة عن النماذج السابقة، إذ إنها استوحت رثاءها من عمق خلود الأثر الفني الذي تركته الشخصية في ساحة الفن العراقية ، إذ حولته إلى رمز من رموز الوطن ، نقرأ من قصيدتها التي أسمتها (جواد سليم) :

لك فوق كتف الساحة الكبرى شراعٌ ما استراحَ
عينان من حجر صوان
تترقبان الناس من كل الطرق
والليّل فيك قصيدتانِ وشاطئانِ
فاذهب قرير العين، أيُّ الشاطئينِ اخترت
موطنك الزمان [19]

كما يبدو إن مشروع قصيدة الرثاء المعاصرة ضمن ما اصطلحنا عليها بقصيدة المناسبة الحديثة لا يتعامل مع الشخصيّة ضمن تجربتها الحياتيّة والأخلاقيّة، بل مع منجزها ونتاجها الفني ليصبح المُنجز هو البديل عن صفات المدح والتبجيل والتمجيد وهذا كما يبدو لي تحول مهم في أسلوب القصيدة الحديثة ضمن تجربة المناسبة ، ومنجز الشخصيّة هنا هو (النَصب) الذي يتوسط العاصمة بغداد وهذا من شأنه تأسيس طريقة أخرى في الرثاء وحتى بالنسبة للمديح والأغراض الأخرى ، وهذا ما فعلتهُ المظفر هنا، إذ تعاملت مع الشخصيّة من خلال النصب وهذا يعني إقصاء صورة الزمن المتغير المتجه دائماً نحو الفناء والزوال والموت وتشكيل زمن جديد شعري يمتاز بالثبات المطلق ارتبط بهذا المنجز الفني وخلوده وهذا ما يؤكده تحول المكان (النصب) إلى صورة مطلقة للزمن (موطنك الزمان).

وتصبح التجربة الواقعية للشخصية رثاء لها حينما تركز قصيدة الرثاء على مواطن المعاناة والحرمان فيها ، إلا أن المهم ليس كل هذا ، بل المهم كيف تنفرد القصيدة المعاصرة برثائها وتنماز من الرثاء الكلاسي ؟ كيف تتحقق شعرية الرثاء عبر عملية نقل معلنة لأحداث مريرة واقعية عاشت فيها الشخصية ؟ كيف يتحول الواقع إلى رثاء أولا ؟ وثانيا ، كيف يتحول الواقع إلى واقعة جمالية بعد ذلك ؟ اعتقد أن شعرية الرثاء ستكون مرهونة بالكيفية في استخدام ما هو يومي واقعي وكيفية زجه في سياقات شعرية بإمكانها أن تنتشله من صفته الواقعية وتحوله إلى تجربة رثائية شعرية خاصة ؟ فعلى سبيل المثال ، كيف يصبح الجنس رثاء للشخصية إذا سلمنا بأن الفقر يمكن أن يكون رثاء لها ؟ هذا بالتحديد ما فعله الشاعر جواد الحطاب مع الشاعر العراقي الراحل (حسين مردان) الذي كتب عنه أكثر الشعراء العراقيين مجسدين معاناته الخاصة في حياته ، ففي قصيدة جواد الحطاب التي عنوانها (حسين مردان) يقدم لنا صورا عريضة وخاصة في الوقت نفسه عن الشخصية المرثية التي كانت تمثل هاجسا ورغبات دفينة في حياتها إلا أنها لم تحظ بتلك الرغبات والأمنيات مثل سائر البشر ، فالحطاب اختزل حياة مردان إلى صورتين اثنتين لا ثالث لهما وهما صورة الجنس وصورة الفقر ، وقد قدمهما بوصفهما علتين كبيرتين أو هاجسين مؤرقين لم يحظ بان يشعر من خلالهما انه كالآخرين من البشر لذا وجد الحطاب فيهما ضالته ليتحولا إلى رثاء للشاعر ، والشيء المهم أيضا في هذا النص الذي عزز من التأثير في المتلقي هو أسلوب تقديمهما الذي جاء على شكل بنية حوارية جعل الحطاب مردان يتكلم بلسان حاله إلى القارئ :

* . . . علق الجنس
في مشجب الكتفين
عباءتك المتربه
(. . ذنبي
إني احلم
أن ادخل
مملكة الجنس
من جسد امرأة

لا أبصر
في عينيها . .
البؤس. .)[20]

القصيدة أشبه بالحوار كما اشرنا بين النص وذات الشاعر (لسان حاله) ،قد يستغرب المتلقي كيف تحول الجنس إلى رثاء للشخصيّة، وكيف صح حضوره في موقع الرثاء، هنا يأتي دور الشاعر في كيفية تعاطيه لهذا الحدث ولهذه التجربة التي بدت لا تختلف كثيراً عن تجربة الفقر، فالحلم بالجنس والمرأة لا يتعدى كونهُ هرباً من ألم الواقع وبحثا عن مفقود قد لا يمسك به سوى في الأحلام ، فكيف إذا حدث الخوف داخل هذه التجربة حينما يصبح الجنس والمرأة صورتين من صور هذا البؤس واستدعائه، ، هذا ما صورتهُ قصيدة الحطاب هنا التي تركت الشخصيّة تتحدث بلسانها عن آلامها فبدت آلاماً صادقة واقعية قادرة على تحقيق الأثر في المتلقي ، .نحن إزاء أمان مسحوقة بل معدومة تماما ، فالبؤس الذي يخشى الشاعر رؤيته هنا ليس بؤس المرأة بل بؤسه هو ، إننا إزاء الم من نوع خاص لا علاقة له بالجنس والنساء انه ألم الحرمان ، ثم يقدم لنا القضية الأخرى البارزة في حياته وهي الفقر بالأسلوب ذاته وهو الحوار :

* . . . أسرج الفقر
أيامك المتعبات
لفرسانه الصاخبه
(. . ذنبي
احلم
أن لا يتناسل
في عقب حذائي
الماء
أن ألبس . .
. قاطا تفصالا .
أن. . .)[21]

هنا يصبح الفقر هو مادة الرثاء لمردان ، ثم يجب أن ننتبه إلى أمر مهم هو هذا الذنب الذي ترصده القصيدة ، أي ذنب ؟ انه ذنب التمني ، لكن أية أمنية مستحيلة تلك ؟ لنقف على لغة يومية في شكلها وبساطتها عملت على تعميق الألم وهي تناسل الحذاء والقاط التفصال باللغة العراقية المحلية ليحيلنا هذا الطابع المحلي إلى شكل وطعم آخر للألم ، ثم ينهي النص هذه المأساة الإنسانية بالقطع والتنقيط مؤشرا فداحة الموقف الإنساني لتتعمق آثار المشاركة بين القارئ والنص ، هنا يصبح الرثاء ابلغ من الموت نفسه ، الميت ينطق ليتحدث بمأساته لقرائه ! لكنه لايقول لهم أني مت فاندبوني بل انه يشرح الموت بطريقة أخرى ترتكز على الفقد والحرمان .

ويكتب الشاعر فوزي كريم قصيدتين عن حسين مردان رثاه بهما ، القصيدة الأولى عنوانها (حسين مردان) ، إذ عمد فوزي فيها تأشير جوانب من حياة مردان البائسة وتسكعه في بغداد وأزقتها ، ليصل إلى نهاية المقطع الأول ليقدم رثاءه عن طريق تقديم هوية شخصية للفقيد من صنع فوزي كريم وليس من صنع ضابط الجنسية استطاع من خلالها تلخيص سيرة حياته المريرة التي تحولت إلى مرثية :

. هل تريد اسمه ؟
اسمه في الهوية ... ((حسين مردان))
واسمه في الأزقة ((حسين مردان))
واسمه في المقاهي ... ((الإله ...))
واسمه حين يعتزل الناس
... ((آه)) .[22]

إن هذه البطاقة التعريفية لاتتحدث عن الموت ، ولا تمجد في شخصية الراحل ، إنما على العكس من ذلك فإنها تلح على كتابة الاسم الحقيقي لمردان من دون توصيفات أو مدائح ، فاسم الهوية وهو الاسم الرسمي واسم الكنية تساويا في دلالتيهما ، يعني هذا أن هناك شيء مشترك موحد في طبيعة هذه الشخصية حاول النص نقلها إلى المتلقي وأظن انه الألم والحزن الذي كابدته شخصية مردان في حياتها ، وأيضا يمكن أن نجد في هذا التجريد انعكاسا لتجريد اكبر على مستوى الحياة من كل مباهجها وما يتمتع به الآخرون ، وحتى لقب (الإله) لم يكن يتحرك على مستوى سلبي ، بل تجد فيه كثيرا من العصامية التي تصطف مع طبيعة الشخصية في السطرين الأولين من خلال الاسم (حسين مردان) ، إلا أن مع الارتفاع المفاجئ في نسق النص المتمثل في (الإله) نجد ضربة النص أو بؤرة الرثاء تتحقق في السطر الأخير الذي تتجمع فيه كل صور الألم والمعاناة التي تركزت في لفظة (آه) ، هنا استحالت الحياة كلها إلى لون اسود داكن ، هنا يبرز الموت من غير اسم وهوية ، أظننا أسهبنا مع هذه الألفاظ القليلة جدا لإبراز البنية الرثائية التي شكلتها ، لكننا نعتقد أيضا بما لايقبل الشك أننا كنا مع رثاء له سلوكه البنائي وطابعه الدلالي الخاص وتأثيره المميز .

قد لايأتي ذكر لفظ الموت إطلاقا في بعض القصائد مما يترك أمام القارئ فرصة كبيرة لتشكيل صورة النعي الملائمة ومن ثم يحقق الرثاء أبعاده وغاياته على مستوى التلقي وعلى مستوى النص أيضا .

الشاعر سامي مهدي يقوم برثاء الشاعر العراقي الراحل شاذل طاقه في قصيدة كشفت وأكدت في الوقت ذاته تطور قصيدة المناسبة عبر موضوعة الرثاء ودور الشاعر العراقي المعاصر في التفاعل مع

هذه الشخصيّات التي نجدها ترتبط بعلاقات حميمة مع هؤلاء الشعراء ، نقف على قصيدته التي أسماها (شاذل طاقة) :

مرحباً يا أعزاء
ليلتنا هذه مثل باقي الليالي
ومجلسنا نفسه
وهو الآن آتٍ إلينا
إنه ضيفنا
وصفي مجالسنا
فاتركوا بيننا مقعداً شاغراً
وأعدوا لنا القهوة بدل الشاي
وانتظروه
وبالله لا تكثروا لومه
فقد اعتاد أن يتلبث في السير
وهو عليل، كما تعلمون
ومستنفذُ ،
و لكم ، بعد ، أن تسألوه

وإذا جاء ،
وامتد مجلسنا . .
وإذا ما تألق غليونه
واستبدل السعال برهة ،
أمهلوه . .
فما اعتاد إلا الحديث المؤنق ،
ما اعتاد إلا تمام الحديث ..[23]

القصيدة هنا تتحدث عن الموت والرثاء والفقد لكننا لا نجد هذه الألفاظ في القصيدة ، وتتحدث عن شخصيّة بطلة راحلة إلا أنها تكتفي بذكر اسمها في العنوان فقط (شاذل طاقة) في حين ظلت الشخصيّة تتحرك بواسطة الضمير، إلا انهُ يقينا سوف نكتشف أنها قصيدة رثاء على الرغم من كل ذلك ، إذ أن السياق البنائي الذي قُدمت فيه هذه الشخصيّة كان يوحي بذلك ، المقعد الشاغر/ الانتظار/ القهوة بدل الشاي ، كُلها تحولت إلى إشارات وعلامات على حدث الموت ، لعل العبارة الأخيرة (تمام

الحديث) فيها إيحاءات كبيرة عبر صورة الاكتمال في لفظة (تمام) وكأنه بتمام الحديث قد أعلن عن إتمام حياته وانتهائها ، القصيدة تحدثت بكل شيء عن الفقيد والموت بعبارات قليلة من دون أن تمدح أو تصف أو أن تذكر لفظة الموت ولو مرة واحدة ، فضلاً عن ذلك يمكننا أن نقرأ صورة الاستقرار والهدوء في اللغة التي كشفت عن صورة الاطمئنان للقضاء والقدر ، بل أن هذا الهدوء الذي اتبعته لغة النص قد عزز من شدة التأثير في المتلقي وكأنه في موقف جنائزي داخل إحدى الكنائس .

النمط الآخر من قصائد الرثاء نجده حاضرا في قصائد الشهادة ، وحينما نتحدث عن قصائد الشهادة فإننا نتحدث عن شكل آخر للموت وطعم آخر بلا شك ، فليس من يسعى إلى الموت وهو عارف بمصيره مثل الذي يباغته الموت بلا مقدمات ، وليس الموت من اجل الوطن مثل غيره من الميتات الأخرى ، من هنا أجزم أن للشهادة موتها الخاص الذي لايمكن للشعراء أن يفوتوا الحديث عنه إلا وقد أعطوه حقه الذي منحه الله تبارك وتعالى له في كتابه الكريم ، ٹ ڈ (ڳ ڳ ڳ ڳ ڳ ڳ ڳ ڳ ں ں ڻ ڻ) [24]

لكن تبقى قصائد الشهداء والشهادة في مضمونها تمثل رثاء لهؤلاء الذين بذلوا مهجهم ودماءهم من اجل الوطن على اختلاف أهوائهم وأطيافهم وتوجهاتهم الفكرية والعقائدية الخ ، ولعل قصيدة الحرب العراقية استطاعت أن تقدم ابرز الملامح الفنية لتلك القصائد عبر وقوفها داخل الحدث ومعايشة الموت من اقرب خطوطه ، والسبب في ذلك ببساطة شديدة إن أكثر شعرائنا العراقيين كانوا قد شاركوا في الحرب وتجرعوا الم الإحساس بفقد أخ أو صديق أو جار الخ ، فكانت حرارة المشاعر تبدو ظاهرة بشكل جلي تصل إلى حد كبير من التأثير و إقناع المتلقي بما يقرأ ،

، إلا إننا قبل الدخول إلى أجواء تلك القصائد لابأس أن أقدم لنماذج من قصائد الشهادة في الشعر العراقي خارج إطار قصيدة الحرب لتأكيد قضية مهمة هي إن قصيدة الرثاء المعاصرة على تنوع مضامينها تمثل نمطا أسلوبيا خاصا له إستراتيجيته الخاصة وشكله الخاص .

الشاعر محمد علي الخفاجي يكتب قصيدة عن الشهيد الأديب غسان كنفاني ، وكنفاني من الشخصيات التي لاقت الاهتمام من الشعراء العرب عامة والعراقيين بشكل خاص لمواقفها الوطنية والقومية التي كانت حياته ثمنا لها ، الخفاجي احتفل بكنفاني في حضرة الشهادة في قصيدته التي عنوانها (إلى مَنْ يهمهُ الأمر) :

في إحدى ساعات اللُقيا
فتحتُ شبابيك النشوة داخل نفسي
وبدأت الإسراء
.....

وإذ كنت أصافح صف المصلوبين
شاهدتُ نخيلاً يعدو
غسان..
تعال شهيداً
أولمنا الحزن وهيأنا الندابات
لكن...
لكن دمك الباقي في فرح الساحة حناء
يشهد إنك حين تناثرت
تتجمع يا غسان
ثم تجيء الليلة من كلِ مكان [25]

المقطع يحاول تسجيل موقف الشهادة والرثاء عبر طريقة إقصاء الموت والعودة بالشخصية إلى النص والرجوع بها إلى الحياة ، وهي عودة كما يبدو تركز على مبدأي التحول والتشكل ومحاولة إبراز ذلك في النص وليس مجرد الاكتفاء بالعودة والإشارة إليها، وهذا ما حدث بعد عن هيأت القصيدة الأجواء الملائمة لذلك على مدار أسطرها الأولى وصولاً إلى صورة التحول الأولى التي بدت أشبه بحركة السلهم الذي يحول الأشيّاء بمجرد الإشارة : (غسّان تعال شهيداً) ، هذا تحول أول على مستوى الواقع ضمن علاقة الشخصيّة بالموت (الشهادة) ولكنها حدثت بشكل سحريّ ومن دون عناء قدمه الفعل (تعال) ، إلا إن الصورة لا تكتفي بهذا القدر من الرثاء لتبدأ هذه المرّة بتأشير اثر الاستشهاد عمليّاً من خلال إقصاء صورة الموت وعودة الروح/ الشخصيّة إلى النص وهو ما يقدمه الاستدراك الذي يعيد تركيبة وبناء الجسد من جديد كخطوة أولى لعودة الروح لتحقيق الحياة الجديدة (الخلود) :

حين تناثرت (موت)←— تتجمع يا غسان (الشهادة) ←— تجيء من كل مكان (الخلود)

فهي عودة ليست عادية أبداً والدليل صورة إطباقها على الواقع كله وكأنها مدّ كبير يأتي (من كل مكان)..

اعتقد أن هناك جهدا كبيرا من قبل الشاعر لتأسيس مفهوم جديد للشهادة بشكل عملي نصي نهضت به اللغة وليس المضمون والكلام المتداول المتكرر في مثل هذه المناسبات ، فهذا التناثر ثم التجميع ليس عملية اعتباطية

بل لها مدلولاتها الخاصة التي سوف تقدم لنا طريقة جديدة في فهم معاني هذا الموت تتلاءم مع الانجاز المتمثل بالشهادة المحققة للخلود وهذا هو المتحقق من صورة الانتشار وامتلاء الأمكنة .

قد لاتقل قصيدة الشاعر عادل أديب أغا التي عنوانها (غروبان لمساء القتل) التي كتبها عن الشخصية ذاتها أهميّة من حيث الأداء النصّي ، إذ يقدمها بأسلوب جديد ، فهو يفتتح قصيدته بعنوان داخليّ دراميّ هو (فاتحة) متمثلاً بنية حواريّة بين الشهيّد وصوت مجهول الهويّة أشبه بالنداء السماويّ :

- إصعد..
- أيضاً ؟ ها قد بلغنا قرار الحضيض
- إصعد..
- إلى أي صوب بعد أصعد..
- عالياً.. أماماً.. هيا
- يشدني عفن التأريخ...
- وتغويني صحراء القلب..
- إصعد..
- ليس من جلجلة ثالثة..!
- سؤالك بهيئة الموت... اصعد..[26]

فنلاحظ أن هذا النسق البنائي الحواري الجديد الذي ترتكز عليه قصيدة أغا الذي تركز فيه على قيمة (الصعود) الذي تقدمه القصيدة بثقل أشبه بعملية انسلال الروح من الجسد ورفعها عالياً إلى السماوات العلا يؤشر حضور الشهادة وفقا للطريقة التي اقترحهاُ هذا الشكل البنائي ، ونجد الموت حينما حضر داخل الحوار لم يكن حضوره يقينيا مباشرا بمعنى انه هو المقصود بالحديث عنه ، بل ظل مقترحا أو مجرد احتمال ، وهذا التقليل من شأن الموت بهذا الاستنكار (سؤالك بهيئة الموت) ، أي ليس الموت ولكن بهيئته ، هو فعل مقصود لان الموت ليس هو القضية الأهم هنا بل أن هناك قضية اكبر منه هي الشهادة ، فهذا التصعيد من قيمة الشهادة مقابل الموت هو المسؤول عن تحقيق بنية الرثاء وتشكيلها في القصيدة شكلا ودلالة .

لو عدنا لقصائد الحرب و المعركة سنجدها لاتختلف من حيث التأثير والحرارة من النصوص التي تحدثنا عنها الآن ، بل علها تتفوق في طابعها العاطفي ، ناهيك عن طريقة البناء والشكل الشعري المميز الذي سوف تقدم به وهو في الغالب يكون سرديا دراميا ، إلا أننا كي نتجنب التكرار في التحليل سنوجه عنايتنا على ظاهرة مهمة في قصيدة رثاء الشهيد ضمن (قصيدة الحرب) العراقية وهي حقيقة أجدها ظاهرة مهمة تستحق الالتفات إليها كونها جزءا مهما من البنية الرثائية في القصيدة ألا وهي (بنية الخاتمة) التي وجدتها في عدد من القصائد تمثل بؤرة الرثاء والموقع النصي لإعلان النعي ، وهذه الأهمية تتأتى من قصدية واضحة في تغييب الموت والاشتغال على بدائل نصية جديدة تتحرك

على مستويات بلاغية بديلة ترتفع إلى مستوى الترميز كما سنؤشر عند مرورنا على بعض من هذه النصوص .

في هذا النمط من قصائد الرثاء لابد أن نتوقف عند محطة شعرية مهمة وهي محطة الشاعر العراقي المهم عدنان الصائغ الذي أخذت الحرب وأحداثها في دواوينه حيزا كبيرا ، ومن يتصفح تلك الدواوين سيجد بما لايقبل الشك مجموعة من القصائد تسجل أدق اللحظات الإنسانية في حياة المقاتل العراقي في الجبهة ، فهي اقرب إلى المذكرات في طبيعتها الموضوعاتية ، وحقيقة من يعرف أن الشاعر كان جنديا خاض غمار المعارك تلك لن يستغرب بالتأكيد من هذه الوفرة في قصائده الحربية من جهة ، ومن شكل هذه الموضوعات التي قدمها من داخل خطوط النار التي وجدت فيها نكهة عراقية محلية خالصة قد لانجدها في أية قصيدة حرب أخرى عند أي شاعر غير عراقي ، وهذه الخصوصية (العراقية) وجدتها تتحقق من خلال المزاوجة بين الموت والحياة بشكل غريب ،

ففي ذروة الموت يتطلع المقاتل إلى الحي الشعبي والى الحبيبة والى الجار و بنظرة المتفائل العائد إلى كل تلك الأجواء لا محالة مقدمة بشكل فني حبك حبكا رائعا .

كي لانطيل سوف ندخل مباشرة إلى تلك النصوص الشعرية في رثاء الشهيد ضمن قصيدة الحرب وهم أيضا ممن تربطهم علاقات وطيدة بالشاعر فهم رفاق وأصدقاء جمعتهم أيام بحلوها ومرها .

في قصيدته التي عنوانها (تفاصيل لم تنشر عن حياة المقاتل الفنان حسين حيدر الفحام) ، يسرد لنا الصائغ بعناية فائقة تلك التفاصيل عن حياته خارج أسوار الجبهة ، وهي تفاصيل بمجملها تتنفس من الحياة اليومية المتكررة لكنها أليفة جدا:

كنت أبصره . .
خلف واجهة المكتبه
ساهما . .
غارقا . . في تصفح بعض العناوين
. . ملتصقا بالرفوف
وحين يراني
يبادلني الابتسامه
نخرج من شارع ((المتنبي))
ونمضي معا . .
نتحدث عن ذكريات الطفولة

والجسر

. . عن آخر الكتب الصادره

نحيي ((الرصافي))

ونمضي . . نمشط . في الأمسيات .

شوارع بغداد . . .!

تحت رذاذ المطر .[27]

نحن هنا إزاء تفاصيل من الحياة اليومية للشخصية البطلة في القصيدة والشاعر هو جزء من هذه الأحداث متجسدا ببنية الراوي المشارك ، حتى الآن لم تتطرق القصيدة إلى الحرب أو إلى الجانب الآخر من شخصية حسين وهو الجانب العسكري ، واجد أن هذا التوصيف المحلي للحياة اليومية للشخصية سيكون حضوره مهما في خاتمة القصيدة حينما تنغلق بموضوعة الرثاء إذ أن هذا السيناريو لحياة الشخصية ببساطتها وفطرتها وحيويتها سيعمق من اثر الرثاء ، بل سيكون رثاء له بعد ذلك :

متعبا . . .

عاد من ((طاهري))

. . وحيا الرفاق

غير أن الرصاصة . . في صدره

رسمت لوحة رائعه

. . للعراق .[28]

هنا يحدث انحراف في مجرى الأحداث ، فجأة أخذنا الصائغ للمعركة ، فجأة تظهر الرصاصة من دون سابق إنذار وتقلب مناخ القصيدة رأسا على عقب ، لتجتمع الحياة مع الموت في لوحة واحدة ، إلا إن القصيدة لم تتحدث عن موت ولا عن دماء ولا عن بكاء وندب ، لكننا بلا شك كنا داخل منطقة الموت والشهادة ، إن براعة الصائغ لم تتجلى في تكليف الرصاصة بالنعي حسب ، بل في الصورة التي ورد فيها ذكر الرصاصة التي قدمها على شكل إشارة خاطفة كأنها ليست هي ابلغ حدث في النص رغم أنها سببت الموت ، لأن النص كان مشغولا ومدفوعا لإحداث التأثير الأكبر والاهم المتعلق برسم لوحة الخاتمة (لوحة العراق) ، هنا في آخر لحظة في آخر حرف تحققت الشهادة وليس عند ملامسة الرصاصة الجسد ، بل إن أثرها المتمثل باللوحة العراقية الرائعة هو من حقق الشهادة وأعاد التوازن للقصيدة التي انحرفت في المقطع الأخير حينما كان مسارها في المقاطع السابقة يتحدث عن الحياة

وبهجتها ، وقد ظن القارئ إن هناك خللا في هذا التحول المفاجئ نحو الجبهة والموت ، إلا إن الشهادة هي التي أعادت القصيدة إلى مسارها الأول حينما تكللت الحياة الجميلة في المقاطع السابقة في الصورة الختامية (لوحة رائعة للعراق) ، ثم إني أجد نقطة أخرى مهمة تستحق أن أشير إليها ضمن الخاتمة وهي التحول في الخطاب داخل هذا المقطع أيضا ، فمطلع الخاتمة لايوحي بان خطبا ما سيحدث رغم صورة التعب (متعبا عاد ...) إلا إن (غير) انحرفت بالخطاب \ الحدث بدرجة عالية جدا لتظهر الرصاصة أداة الموت في القصيدة لتحول الحديث من حديث عن الشخصية وتفاصيل حياتها اليومية إلى حديث في الرثاء .

في قصيدته الأخرى (أغنيات العريف صباح) يترك الصائغ قارئه حرا في وضع السيناريو الملائم لشهادة بطله في المعركة ، وهذه النهايات المفتوحة تمثل شكلا مهما من أشكال الخاتمة المميزة التي تحاول كسر نمطية الخواتيم المألوفة ، إلا أن الصائغ وهذا ما أرجحه لم يكن هدفه ترك نهايته مفتوحة لهذا الغرض المتمثل بكسر الرتابة ، بل أراد أن يوسع من دائرة الرثاء عبر إشراك المتلقي عمليا في رسم النهاية عبر فاعلية التصور الذي يقول عنه درايدن بأنه (يعني ما نعنيه بالخيال)[29] بالتأكيد أن النص يضع مؤشرات ودلائل في طريق القارئ تساعده في عملية التركيب والربط ، وهذا ما حدث تماما في مواضع من القصيدة قبل الوصول إلى خاتمتها :

كان ((صباح)) ، العريف يغني بصوت رخيم
. كبوح السواقي الحزينة .
يقطر وجدا :
((اللي مضيع ذهب .....
بسوق الذهب يلقاه ...
واللي مضيع محب
يمكن سنة وينساه ...))
تقاطعه رشقات المدافع
((بس المضيع وطن
وين الوطن يلقاه ... ! ؟))
ثم يجلس فوق سريري
يحدثني عن هواه ....
فيأتلق الليل : نجماته والرصاص .[30]

في هذا المقطع نجد مع الروح الوطنية لهذا العريف التي يمكن أن نستشفها عبر صور النص حزنا إنسانيا ممزوجا مع الهم الوطني الذي بدا هو الغالب ، السواقي الحزينة \ يقطر وجدا \ ثم الأغنية

الشعبية التي تجعل الكفة تميل إلى الهم الوطني ، و ما يؤكد هذا هو القطع المقصود من قبل النص بين المقطع الأول والثاني للأغنية من جهة (ضياع الذهب \ ضياع \ المحب) والمقطع الثالث (ضياع الوطن) بفاصل من داخل الحدث متمثلا بـ (رشقات المدافع) وكأنها صوت الضمير والوجدان الحامل للمسؤولية الوطنية ، لكن لماذا هذه الأغنية ؟ ولماذا كل هذا الحزن ؟ أرجح إنها استباقات لما سيحدث للعريف في قادم أحداث النص وتحديدا ضمن النهاية \ الخاتمة :

قيل كان صباح العريف إذا أطبق الموت فكيه ، غنى . . .
وقيل صباح المشاكس في الحب والحرب
طلقته لاتخيب
يشم النخيل فيعرف أن الحبيبة
مرت . قبيل الغروب . بفستانها البرتقالي
يعرف ماذا يخبئ . خلف السواتر . هذا المساء الثقيل
فيحمل رشاشته . صامتا . ويغيب
بجوف الظلام .[31]

القصيدة كأنها تخبئ قدرا ما للشخصية البطلة ، أو إنها مرصودة من القدر وتسير إليه باطمئنان شديد (يعرف ماذا يخبئ ..المساء) هذا من شأنه أن يوسع دائرة الترقب على القارئ لاسيما صفة الثقل التي أسندت لهذا المساء ، فضلا عن الجملة الاعتراضية (خلف السواتر) التي توجه الحدث والقدر إلى متعلق بالمعركة تحديدا وليس شيئا آخر ، ليأتي السطر الأخير الذي يقدم للقارئ آخر التفاصيل والمعلومات عن العريف صباح (حمل الرشاشة \ صامتا \ يغيب في الظلام) ، هنا يأتي الدور على عملية القراءة التي تحاول إتمام قراءة الحدث واستكمال تفاصيله ، هنا تغادر الشخصية أجواء القصيدة إلى مصير مجهول نرجح هو الشهادة من اجل الوطن لأن كل ما قدمه النص في الأسطر السابقة مثلت دوافع لاتخاذ هذا القرار ، ولو أن الصائغ في هذا الموضع تحديدا أشار إلى الموت والى الشهادة بشكل مباشر لأفقد رثاءه حرارة عاطفة الفقد وفقدت تلك الروح الوطنية كثيرا من معانيها الشعرية على مستوى النص .

في قصيدته الأخرى التي عنوانها (عن الفتى كريم) المهداة إلى روح الشهيد (كريم يوسف الذبحاوي) كما جاء في تذييل العنوان ، نجد إن الخاتمة هنا أيضا تنهض بالنعي والرثاء للشخصية البطلة ، إلا أن اسطرها كانت تتحدث عن العرس والحناء والحبيبات :

.....
ويا ((أم كريم)) ، أما قلت : إن جاء . دين على .
أزف لعينيه أحلى صبايا ((المحاجير))

ها هو جاء
فما تنتظرين
والعذارى
جميع العذارى , تقاطرن من كل بيت ، إليك
على خفر
كن يرفعن ألحاظهن ،
لصورته .[32]

على هذا المنوال تسير القصيدة من بدايتها حتى الخاتمة التي ظل القارئ ينتظر إعلانا رسميا لشهادة الفتى كريم ، إلا إن النص يدعه يستنبط الموقف بنفسه كما هو عهد هذه النصوص الشعرية الرثائية :

. . . . . .
. . . . . .
إلى نخلة . . .
في ((المحاجير))
طار حمام العراق [33]

نحن إزاء صورة كنائية عريضة هي البنية الرثائية في الخاتمة ، إن هذه الصورة ترتكز على علامتين سيميائيتين تتمثلان بـ(النخلة \ الحمام) ، وقد تحولتا إلى هذا الشكل البنائي عبر السياق المكاني \ الموضوعاتي المتمثل بالعراق عبر تجربة الحرب والشهادة بوصفهما صورة امتدادية لصورة الحرب ، من هنا تتضافر صورتا الوطن (النخل) والموت \ الشهادة (الحمام) لتمثلا النعي والرثاء لشخصية الفتى كريم ، فالنخلة والحمام استطاعا أن يعمقا من شدة الأثر لدى المتلقي .

الحال ذاته يقدمه الشاعر حميد سعيد في قصيدته التي عنوانها (اشراقات الشهيد عباس بن شلب) إذ تنهض الخاتمة بمهمة تشكيل بنية رثائية للشهيد خلت تماما من أية إشارة إلى لفظ الموت أو الشهادة :

ينهض عباس .. يودع والده والجيران
يغيب طويلا ...
ثم يعود لقريته ..علما
تاريخاً.. وطناً .. باقة ريحان.[34]

هنا تتحول الأشياء (العلم \ التاريخ \ الوطن \ الريحان) كلها إلى رموز للشهادة ، ممثلة البنية الرثائية للشهيد .

فيما مضى تناولنا شخصيات واقعية ذات صلة بالشاعر ، وهذه الصلة كان لها دور مهم في تشكيل بنية الرثاء ، فمع حضور حرارة الانفعال والمشاعر أيضا مكنته هذه الصلة من أن يكون دقيقا في اختيار ابرز القضايا المهمة سواء في حياة المرثي أو في فنه لتكون جزءا من عملية رثائه شعريا .

الحال لايتغير كثيرا حينما نطالع قصائد رثائية غير محددة الشخصية ، أي شخصيات عامة ، وهي بالتأكيد ليست كذلك في الواقع لأن عصر المبارزة الشعرية ومجرد إثبات المقدرة على الخوض في مختلف الأغراض الشعرية قد ولى إلى الأبد مع القصيدة الكلاسية سواء التراثية أو قصيدة التجديد والإحيائيين ، إلا أن الشاعر قد يتقصد أحيانا أن يقدم قالبا عاما لنمط من النماذج البشرية قد تمر بواقف متشابهة لذا يقدم لنا شخصية بالإمكان قياسها على جمع من الناس ، وهذا هو الذي نريد الإشارة إليه في النماذج التي سنقدمها لاحقا .

حقيقة لايمكن أن نتجاوز قصيدة الشاعر يوسف الصائغ التي عنوانها (موت المنزل) ، فهي وان كان الموت حاضرا في عنوانها إلا أنها تراهن على شعرية بنيتها الرثائية بقوة عبر طبيعة البنية التي قام الصائغ بتشكيلها والموقف الجنائزي الذي أعده عبر احتفالية كبيرة بالأشياء التي جعلها تصطف في القصيدة التي حولها بذكاء غير مصطنع إلى بنية رثائية لفقيده ، ومع أن السيدة المرثية هنا قد تكون زوجة الشاعر إلا إننا لانملك موجها دلاليا على ذلك لذا عددناها غير محددة ولكنها بكل الأحوال محددة بالنسبة إليه :

ومن بعد موتي ...
نظرت إلى جسدي ...
وبكيت ..
أرى جثة امرأة
رافقتني ثلاثين عاما
أرى منزلا عشت فيه ،
يموت ،
وما زال مني به ،
دمية للطفولة ،
ثوب مراهقة ،

قطة ،.
وردة في كتاب
... رسائل حب مخبأة..
بعد موتي
تطلعت في جثتي .. وحزنت
رأيت على شفتي كلمة
لم تتم
انحنيت ..
مددت يدي ..
ومسحت على شفتي ..
قميص نومها ،
ملقى على السرير
كتابها
منضدة الزينة
مشطها ..
المرآة
والمفتاح مايزال
فوق الباب
يفصل بين عالم الحضور
وعالم الغياب .[35]

على الرغم من أن لفظة الموت التي تمثل علامة على الرثاء حاضرة في العنوان ، إلا أنها لم تضعف من وهجه مطلقا والسبب في ذلك عائد إلى لعبة الإسناد التي أعاد من خلالها التوازن إلى بنية العنوان (موت . المنزل) ليدخل المتلقي مجددا في لعبة التخيل والاحتمالات ، ولو قال الصائغ موت الحبيبة مثلا ، أو أية ذات إنسانية أخرى لحكم على ميته بالموت حقا وعلى قصيدته بالفشل ، ثم إن العنوان لم يكن لعبة غير مقصودة ، بل هو تكنيك واع من الصائغ الذي حول كل شيء في القصيدة إلى كرنفال للأشياء ، إذ عمل على صهر المرثي (السيدة) بالأشياء البيتية النسائية الخاصة ، وهنا يأتي دور الأشياء في عملية تأسيس البنية الرثائية في القصيدة ، فللأشياء قوة لاتجاريها قوة الكلمات ولها سلطة تستمد وجودها من الهيمنة والحس والإدراك [36] .

منذ السطر الأول يعمد الصائغ إلى مفاجأة القارئ حينما يقلب الصورة عليه ، فالشخصية الميتة هي التي تقوم بنعي نفسها بنفسها ، وهنا يدخل الصائغ في رهان جديد مع المتلقي يتمثل في عملية إقناعه ، ونجده يكسب هذا الرهان حينما يسلك طريقا آخر ارتكز على العفوية والفطرة التي من شأنها أن تقيم عزاء كبيرا للذات على موتها و هي ما تزال في بهجة العمر وهذا ماقدمته الأشياء النسائية التي تحولت إلى قبور صغيرة لأمنيات ورغبات لم يكتب لها أن تتحقق : (دمية \ ثوب \ قطة \ سرير \ منضدة \ مشط \ مرآه ...) ، فهذه الأشياء مجتمعة صورت لنا حياة مليئة بالحب والأمنيات والبراءة إلا أنها بعد أن اجثم عليها الموت تحولت إلى قبور لتلك الأمنيات ، وكأن الصائغ مع كل (شيء) يقدمه لنا يقدم معه شعورا هائلا بالفاجعة والتحسر ، وطالما أن الأشياء التي ملأت المنزل قد طالها الموت فان المنزل قد طاله الموت أيضا ، وطالما أن الأشياء هي جزء من حياة الشخصية فإنها إشارة على موتها وفقدها ، هنا الأشياء مجتمعة استطاعت أن تحقق هذه الدلالات وان تشكل وتخلق لنا بنية رثائية صورت فجيعة الفقد والموت (فقد لاتكون الأشياء بذاتها رموزا ، ولكن تجميعها يمنح دلالة معينة)[37]

يمكن أن اعد قصيدة الشاعر سامي مهدي (الشهيد يكتب إلى امرأته) أنموذجا للرثاء غير المحدد أيضا صحيح أنها حددت بالزوجة لكنها زوجت من ؟ فهي صورة عامة غير محددة لكل زوجة ، وأنها أيضا تقترب من قصيدة الصائغ في خطابها من خلال تحول الميت إلى راو وليس مرو عنه ، إذ تصبح فيها الشخصية البطلة (الشهيد) هي نفسها الراوي في تجربة استشراقية للشهادة :

دعي كل شيء كما كان
وانتظريني
ولا تيأسي من إيابي
دعي قلمي
ودفاتر شعري
وتبغي
وفوضاي في كتبي وثيابي
وقولي إذا سأل الصحب عني
((سيأتي))
ولا تكثري في الجواب
ففي عصر يوم جميل سآتي
ولن أطرق الباب أو أتلكأ
بل أتسلل مثل الهواء إلى غرفتي

لأقرأ قليلاً

واقرأ ما كنت أرجأته من كتابي .[38]

ليس اعتباطا أن يدع سامي مهدي شهيده يتحدث بلسانه ، وكان بمقدوره أن يقدم فعل الشهادة بالنواح والعويل كما هو مألوف ، لماذا العودة إلى البيت والزوجة وليس لأي مكان آخر ؟ لماذا هذا اليقين بالعودة والاطمئنان إليه وكأنه لاموت أمامه أو خلفه بل لاموت بعد الآن ؟ التسلل مثل الهواء والانسيابية بالدخول وإتمام قراءة الكتاب ، هنا اطمئنان غريب جدا ، كل هذه الأشياء استطاعت أن تخرق منطقية الحدث لتمنح الرثاء شكله وطعمه الخاص وميزته المعاصرة ومن ثم حققت الفرادة للنص ، إذ إن شعرية هذه القصيدة ترتكز على امتلاك هذا الميت (الشهيد) الفعل والحركة والقدرة على العودة .

الرثاء في بنية القصيدة القصيرة

اعتقد بما لايقبل الشك أن وجود بنية رثائية داخل جدران القصيدة القصيرة الضيقة هو بحد ذاته خروج عن تقاليد القصائد الغرضية الكلاسية سواء التراثية أم الحديثة ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، هو تأكيد للسمة الجمالية التي تتمتع بها القصيدة المعاصرة التي تتأتى من إمكاناتها العالية وتعدد وسائلها البنائية والفنية وتطور بلاغتها ، إلا أن الشيء الأهم هنا هو كيفية تشكيل مثل هذه البنية التي يفترشها الرثاء وهو غرض يحتاج إلى طول نفس وتفصيل وسرد فضائل وبكاء الخ ، أو حتى بالنسبة إلى النماذج الشعرية الطويلة نسبيا التي تطرقنا إليها في مطلع الدراسة ، فقد احتاجت إلى مساحات نصية كافية كي تتحقق الفائدة ويتم إيصال المعنى وتشكيل الدلالة ، كل هذه المعوقات استطاعت القصيدة القصيرة أن تتجاوزها بفضل طبيعتها البنائية الدينامية الطيعة التي مكنتها من امتصاص أبعاد تجربة الرثاء وان تقدمها بشكل مختلف تماما عن الرثاء الذي اعتادت عليه الذائقة العربية على مدار قرون طويلة ، بالضبط كما لمسنا ذلك في النماذج السابقة وان كانت القصيدة القصيرة أكثر تعقيدا منها وهذا يشمل الرثاء المحدد بشخصية معروفة أو ذات صلة بالشاعر أو رثاء الذات غير المحددة .

من قصائد الرثاء القصيرة التي أجدها مهمة من الناحية الفنية ، قصيدة فوزي كريم التي رثى بها الشاعر (حسين مردان) التي عنوانها (موت حسين مردان) ، وأقول عنها مهمة لأنها استطاعت أن تتجاوز إشكالية القصر في المساحة النصية عبر تكنيك بنائي شعري هو (المعادل

الموضوعي) الذي استطاع أن يحول الخطاب الرثائي من وجهته المباشرة عبر الحديث عن الموت وتفاصيل ذلك إلى خطاب رمزي اتخذ شكلا آخر عبر بنية المعادل المقترحة في القصيدة وهي (الطير) وما يمثله من دلالات كثيرة لتنحصر فيها صور الحياة والحرية والانطلاق ووو الخ ، وهي دلالات مفارقة في أبعادها الدلالية عن الموت ، ومن ثم نكون مع انزياح جديد وشعرية متحققة من خلال هذه المفارقة .

جليدٌ على الأرض
في الأفق طير
يضيء جناحيه برد الجليد
يحلق لكن رعشته تستبيه ،
فينحل جزءاً فجزءاً
لمرثية عودته على دفئها
في خريف جديد ،
ولم يستفق بعدها...

كان في الأفق طير .[39]

كما هو واضح ، لا وجود لأي خبر عن حسين مردان منذ بدء السطر الأول حتى آخر سطر فيها ، وهذا بحد ذاته يعد خروجا على طبيعة الرثاء الذي يضع المرثي صوب عينيه ، إلا إن الطير هنا هو البديل النصي عن شخصية مردان وهو اختيار موفق منه لأنه يتلاءم مع شخصية مردان التي كانت تحيى بحرية مطلقة حتى أنها

تتجاوز الضوابط في أحيان كثيرة ، إلا أن للطير براءة أيضا كانت شخصية مردان تملك منها الشيء الكثير ، القصيدة منذ البدء تلمح بطابعها الرثائي وان كان متخفيا حينما تقدم ثنائية بدت غير متهادنة (الجليد \ الطائر) وكأنه صراع الطبيعة بين الحياة والموت ، صراع من اجل البقاء :

جليد على الأرض في الأفق طير .

هذا الصراع نجده يؤسس لعملية الرثاء التي نجد آثاره بدت تظهر على الطير \ مردان بشكل تدريجي بياني في الصور الآتية :

في الأفق طير ...رعشته \ ينحل \ ينحل امرثية \ خريف .... لم يستفق بعدها (موت)

موت تدريجي .....

هنا يأتي دور الطبيعة الكتابية التي استثمرتها القصيدة القصيرة ضمن بنيتها حينما ترك الشاعر فراغا (بياضا) بين النص وسطره الأخير وكأنه فاصل بين واقعين (الحياة والموت) وما يؤكد ذلك عبارة السطر الأخير المستندة على دلالة الفعل الماضي الناقص (كان) الذي بإسناده إلى عبارة الطير الأولى ذاتها أشرت إقصاء صورة الحياة من النص وإحلال صورة الموت بدلا عنها :

مطلع القصيدة : في الأفق طير ..... الخاتمة : كان في الأفق طير

بمعنى إن الحياة صارت فعلا ماضيا .

أظن أن بمقدور أي احد آخر لو درس مثل هذه القصائد أن يكتب أكثر وأكثر وان يطيل في التحليل وان يكتشف قضايا جديدة ضمن هذه المساحات النصية القصيرة ، إذ إن قصيدة فوزي هذه استطاعت أن تخلق بنية رثائية من خلال إمكاناتها البسيطة ولغتها السهلة التي كانت تسترسل بعفوية ، إلا أن الشعرية والتمايز نجده تحقق من خلال القدرة على توظيف جميع الإمكانات اللغوية واستثمارها ضمن العملية التعبيرية .

الحواشي :

(1) شرح ديوان المتنبي ، شرح :عبد الرحمن البرقوقي ، ج1،دار الفكر ، مكتبة نزار مصطفى الباز ، السعودية ،163.162

(2) ينظر : أساليب الشعرية المعاصرة ، د. صلاح فضل ، ط1، دار الآداب ، بيروت ، 1995 ،33.

(3) ينظر : شفرات النص ، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد ، د. صلاح فضل ، دار الآداب ، القاهرة ، 1999،.

(4) آفاق التناصية ، المفهوم والمنظور ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة وتقديم ، محمد خير البقاعي ، الهيئة المصرية للكتاب ، 161،1998

(5) شرح ديوان أبي تمام ، ضبطه وشرحه الأديب شاهين عطية، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1987 ، 356.

(6) المصدر نفسه ، 355.

(7) ينظر : الرؤيا في شعر البياتي ، 23

(8) ينظر : أطروحتنا (بنية قصيدة الشخصية في الشعر العراقي الحديث من مرحلة الريادة حتى عام 2000) ،كلية التربية ، الجامعة المستنصرية ، 15،2008

(9) الدفء البارد ، عبد الكريم راضي جعفر ، مطبعة حداد ، البصرة ،1970، 34.

(10) المصدر نفسه ، 36.

(11) الأعمال الشعرية الكاملة ، محمد مهدي الجواهري ، ط2، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد،2008 ، 158.

(12) المصدر نفسه،159

(13) شعر الأخطل الصغير ، بشارة عبدا لله الخوري ، ط2، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع ، بيروت ، 1972، 106

(14) عشب الأفول ، عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000، 52.

(15) المصدر نفسه ، 53.

(16) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ،د. محمد فكري الجزار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998، 15.

(17) المصدر نفسه ،20.
(18) عشب الأفول ، 50
(19) غزالة في الريح ، مي المظفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988. 60.
(20) سلاما أيها الفقراء ، جواد الحطاب ، دار الحرية للطباعة ، 1978، 32.
(21) المصدر نفسه ، 33.
(22) الأعمال الشعرية ، فوزي كريم ، ط1، ج2، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، 2001، 86.
(23) الأعمال الشعرية 1965-1985، سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،1986، 134.
(24) آل عمران ، 169
(25) لم يأت أمس ... سأقابله الليلة ، محمد علي الخفاجي ، دار الحرية ، بغداد ، 1975 56.57
(26) وجه للفرح ...ذاكرة للصحراء ، عادل أديب أغا ، دار الحرية ، بغداد ، 1980، 45.
(27) انتظريني تحت نصب الحرية ، عدنان الصائغ ، دار الحرية ، بغداد ، 1984، 44-45
(28) المصدر نفسه ، 45.
(29) صناعة الأدب ، سكوت جيمس ، ترجمة ، هاشم العزاوي ، مراجعة ، د. عزيز المطلبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 125،1992.
(30) الأعمال الشعرية الكاملة ، عدنان الصائغ ، ط4، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، 2004، 482.483
(31) المصدر نفسه ، 483.
(32) المصدر نفسه ، 487.488
(33) المصدر نفسه،488.
(34) مملكة عبد الله ، حميد سعيد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 14،1987-15.
(35) قصائد ، يوسف الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،1992، 215
(36) ينظر :إشكالية المكان في النص الأدبي ، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 22،1986.
(37) المحيط واستخداماته في القصيدة ، طراد الكبيسي ، م: آفاق عربية ، عدد:11، ت2،1991، 53
(38) الأعمال الشعرية ، سامي مهدي ،380 ،390
(39) الأعمال الشعرية ، فوزي كريم ،ج2، 90.