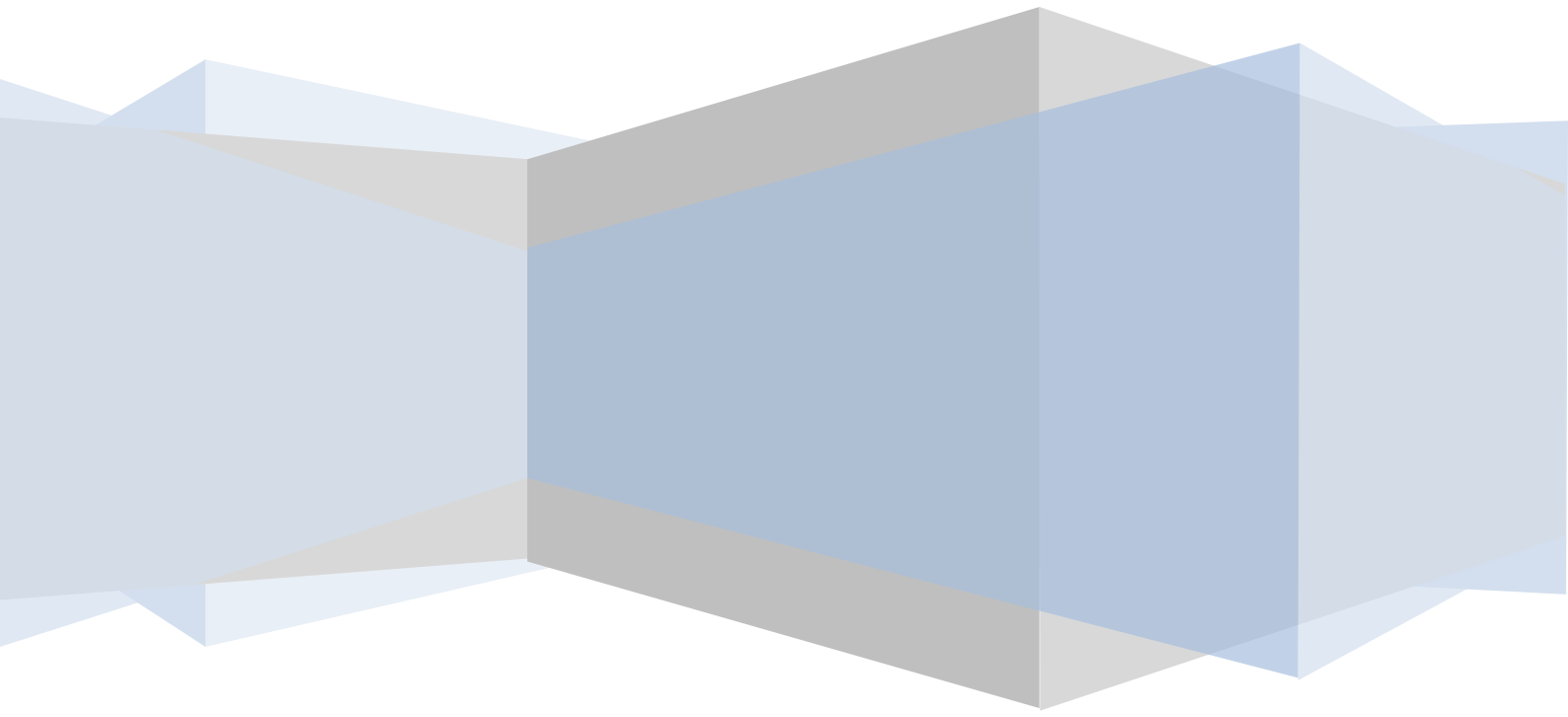
رثاء الشخصية في القصيدة العراقية الحديثة

الدكتور ـ علي عز الدين الخطيب

كلية التربية الأساسية

جامعة واسط



قد يبدو غريبا ، وسط أجواء اللغة المعاصرة ذات التشكيلات والأنساق البنائية المتعددة والمتنوعة والمتطرفة أحيانا في شكلها التي قد 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 والبكاء 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 قد 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 أبيات 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 الحديث ، وهذا سيتم من خلال تأشير ورصد طريقة هذا النص 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 في معركة من المعارك ، أم أن هناك لغة خاصة جديدة تحدثوا بها عن كل هذه الأشياء ؟ وهذه غاية أخرى تسعى إليها الدراسة ، ثم سنكتشف ، بعد كل ذلك إننا نتعامل هنا مع الرثاء ليس بوصفه غرضا بل

بوصفه موضوعة شعرية (ثيمة) ، وهذا سيحدث عبر عملية تشخيص الظاهرة وتحديدها من خلال ربطها بفاعل بنيوي صريح هو (الشخصية) من خلال مفهوم قصيدة الشخصية التي يصفها الناقد علي عباس علوان بأنها (قصيدة تجمع بين الموضوعية والتوتر في آن واحد وتجمع بين حدث متطور بأسلوب حكائي في سرد شعري حاذق مؤكدة تأكيدا بارزا على الشخصية في القصيدة)[١] وهذا من شأنه أن يجعل تركيز النص على الشخصية أكبر ، ومن ثم يصبح (الرثاء) جزءا من الحبكة السردية ، وعندها يأخذ (الموت) في القصيدة المعاصرة شكلا جديدا وحركة بنائية جديدة مغايرة تماما لما ألفته ذائقة القراء ، سواء على مستوى حضوره في النص من خلال التخلص من البكائيات والندب واستخدام الالفاظ ذاتها التي يمكن لكل شاعر استخدامها ، ام على مستوى طريقة تقديمه من خلال استخدام اساليب متعددة كالمفارقة التي اجدها الأبرز في قصيدة الشاعر العراقي الحديث لما يحمله الموت من مفارقة انسانية كبرى ضمن صراعه التكويني مع الحياة ، وهذا كله يجسد مفهوم القصيدة المعاصرة للموت بشكل خاص والرثاء بشكل عام.

موضوعة الموت في وعي القصيدة المعاصرة : (مفارقة) .

تمثل موضوعة الموت واحدة من القضايا المهمة ضمن موضوعة أكبر وأوسع هي الرثاء ، فلا بد للشاعر أن يمر عليها حينما يريد رثاء شخص ما ، فالشاعر القديم ، على سبيل المثال ، حينما يبدأ بالرثاء فأنه لا يكاد يمر عليها حتى يتجاوزها إلى قضية أخرى جديدة ، والشواهد على ذلك كثيرة جدا ، من ذلك ما يمكن ان نقرأه في مقدمة البائية الشهيرة للشاعر العربي الكبير المتنبي في رثائه أخت الأمير سيف الدولة الحمداني التي يبدؤها بالمديح (**يا بنت خير أب يا بنت خير أخ ...**) ثم يعرج بعد ذلك 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[٢]

فالموت هو جزء من الإستراتيجية الخاصة ببنية الرثاء في القصيدة التراثية ، فهو موضوعة يفرد لها الشاعر بعض الأبيات أما تمهيدا للدخول إلى الرثاء أو في معرض الحديث عنه ، وهو في كل الأحوال ليس أساسيا فيها على الرغم من كون الرثاء هو الغرض الرئيس في القصيدة ، في حين أننا سنجد شكلا آخر للموت في القصيدة الحديثة ليس فيه هذه الأبهة وهذا الجلال الذي نجده في النص التراثي وهو ما سينعكس على طبيعة الرثاء بعد ذلك ، كما انه وهذا هو المهم يأتي كموضوعة واحدة في القصيدة من دون أن يكون تمهيدا أو مقدمات لموضوعة أخرى كما سنطالع في هذه النماذج التي تكشف عن هذه الإستراتيجية الخاصة للشاعر الحديث معبرة عن رؤية ووعي شعري للتعامل مع هذا الموضوع الخاص كاشفا بذلك عن مفارقة وسخرية مريرة لاسيما حينما نقتنع تماما أن الموت هو الوجه الأخر للحياة .

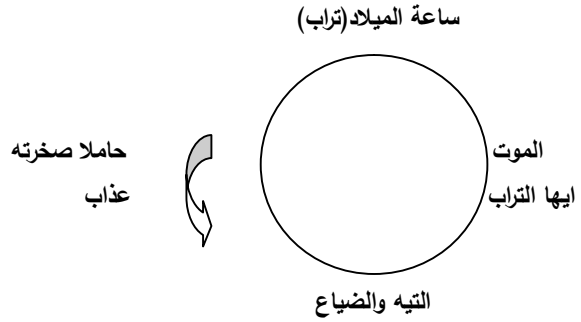
في قصيدة (**الانسان والموت**) للشاعر **حسين جليل** نقف على هذه المفارقة المريرة حينما يقف الموت في مواجهة الانسان كما تقدم لنا ذلك بنية العنوان ، القصيدة في ثلاثة مقاطع ، الاول بعنوان (الى امي) والثاني بعنوان (رؤيا) والثالث ، وهو شاهدنا بعنوان (الموت) في حين جاء المقطع الأخير يحمل عنوانا يعمق من هذه السخرية هو (لو .....) ، يقدم لنا حسين جليل في المقطع الثالث الموت عن طريق مجموعة من الاسئلة الحائرة التي عبثا تبحث عن إجابات شافية عن كنه (الموت) :

لستُ أنا ، وحدي ، بحارا بلا شراع
ودونما متاع
أضرب في الليل . . . بلا سراج
ودونما قرار
يرتادني شوق بلا ضفاف
نحو ذرى المجهول ... في مخابئ السماء
تحملني الرياح :
حرفا .... يسأل الضياء
عن نبعه الاول ،
كيف صار ،
كيف جاء ،
فيهبط الجواب : [٣]

هنا تنتهي أسئلة الانسان ، الحائرة عن سر الوجود الذي يحمل في طياته (الموت) ، فالذات الانسانية تبدو ازاء موضوعة الموت في تيه مطلق (بحار ـ بلا شراع) ، (ليل ـ بلا سراج) ، (دونما قرار) ، (ذرى المجهول) ، ثم هذا التساؤل عن الكيفية (كيف \ جاء \ صار ؟؟؟؟؟) ، الا ان شعرية النص تتحقق في طريقة تقديم الاجابات وليس في الاجابة ذاتها واول شيء يلفت الانتباه هو الاستعارة الرمزية (يهبط الجواب) فاستخدام فعل الهبوط للجواب المتعلق بالموت منح الاجابة شيئا من الرهبة والقلق الذي هو معادل لقلق الذات تجاه (الموت) وكأن الموت متعلق بما هو علوي تحديدا وهو كذلك مما يمنح الذات انطباعا بحتمية قدره ، فتأتي الاجابة على لسان الموت معمقة تلك المخاوف ومعمقة من سخرية الحياة :

عد ، حيثما كنت ترابا ... ايها الترابْ
يا حاملا صخرته ... يبحث عن عذابْ
يا ماسكا خيطا من الضبابْ
في قلبك السر ... الذي ضاع مع السرابْ
والموت في الجنين ... إذ يكون
وكيفما يكون
وساعة الميلاد ... بدء السير في الطريق [٤]

مثلما كانت الأسئلة مطلقة في حيرتها فان الاجابات جاءت مطلقة ولكن بقطعيتها من خلال القطع بحتمية الموت وأن لا خلود للإنسان فيها ، وهو ما يكشف عنه أولا ، فعل الأمر الذي افتتح الموت به إجاباته (عُدْ) ثم ارجاع الانسان الى اصل صورته الاولى وهو التراب بمعنى حتمية هذه الصيرورة ، هنا تبدأ مفارقة الحياة الساخرة عن طريق الموت ، فهي دورة تبدأ بالتراب وتنتهي به وبين هاتين النقطتين مسيرة طويلة من التيه والعذاب الذي يرمز اليه بالإشارة الأسطورية لسيزيف وصخرته الشهيرة (حاملا صخرته) ثم صورة التيه (خيطا من الضباب) ليصل في النهاية الى تأكيد أصل الموت وان الحياة عرضية (الموت في الجنين) فالجنين هو رمز الولادة والحياة الا ان الموت اصل فيه لتنتهي القصيدة بأغلاق دورة الحياة على الموت (ساعة الميلاد ← بدء السير(الموت)) ، ويمكن ان نرسم هذا المخطط لتوضيح ذلك :



لا اظن ان القصيدة الكلاسية بإمكانها ان تقدم مثل هذه الرؤيا الخاصة بالموت بهذه الطريقة الفنية ، ليس قصورا في الشعراء ، بل ان القضية تتعلق بمفهوم القصيدة للشعر اولا ، وثانيا رؤيتها وفلسفتها للموت ومدى تعلقه بمقصديتها.

ربما كانت اشكالية الموت في قصيدة حسين جليل واضحة من خلال صراحة تقديمها بتلك المخاوف الانسانية ، الا ان قصيدة سامي مهدي التي عنوانها (الصرخة) تقدم لنا هذه الاشكالية بطريقة خفية عن طريق الايحاء والتلميح عبر مفارقة بنائية ارتكزت دلالاتها على مرجعية خارجية اسطورية ارتبطت بأول مواجهة انسانية أدبية بين الحياة والموت ضمن الملحمة البابلية الشهيرة (كلكامش) ورحلته المستحيلة في البحث عن الخلود ، وحقيقة ان المفارقة نجدها تتحقق في قصيدة سامي مهدي عبر لعبة بنائية استطاعت ان تحول الاشكالية المتعلقة بالموت من طابعها الفردي المتمثل بشخصية كلكامش الى طابع جمعي يتعلق بالبشرية كلها فكان اقصاء الخلود عن كلكامش هو اقصاء لكل امل في خلود بشري :

حينما مات كلكامش ارتبكوا ،
ارتبكت كل اوروك من سادة وعوام
فهي ما صدقت ان عشبته لم تكن معه ،
وهي ما صدقت أنه ذات يوم يموت ،
ولذا اسرعت كل أوروك تسأل كهانها ،
فلعل الذي سمعت كان اكذوبة ،
او مفارقة في كلام :
كان كهان اوروك قد سبقوا كل اوروك ،
واجتمعوا حول جثمان سيدها ،
فرأت كل اوروك كيف يغسل ،
يمسح بالطيب ،
يلقى الى حفرة ،
ويوارى بلا صولجان ولا ملكوت
عندها صدقت انه ميت ،
فبكت كل اوروك ،
تنعى الى نفسها في سكوت .

كان سيدها املا في نجاة من الموت ،
أمنية في خلود ..

ولكنه لم يكن غير لهفتها في الحياة
وصرختها في الزحام ..[٥]

ليس هناك ادنى شك ان كلكامش وملحمته واسطورته ليست هي القضية الأهم في النص ، بل ان القضية الأبرز هي (الموت) وحتميته ، حقيقة يمكن ان نتلمس في هذا النص كشفا نفسيا لأنه استطاع ان يضع الاصبع على مخاوف الانسان ، فموت كلكامش ليس مهما بحد ذاته ، لكن الاهم منه موت الامل في داخل الانسان بالخلود الذي كانت ترمز اليه شخصيته الاسطورية (تنعى لنفسها نفسها)،(سيدها املا في نجاة \ امنية في خلود) ، فهذه الصرخة التي يقدمها سامي مهدي ليست صرخة على كلكامش بل هي صرخة الانسان على مصيره الذي يسير به الى الموت ، مرة اخرى تقدم القصيدة الحديثة شكلا تعبيريا مغايرا لموضوعة الموت ينطلق من رؤى فلسفية واجتماعية ونفسية لهذا المخلوق القاهر .

اذا كنا في النصين السابقين تناولنا (الموت) بوصفه أهم الاشكاليات المرتبطة بمصير الانسانية ، وقد عولجت كموضوعة مستقلة كشفت عن مفارقة كبيرة يعيش فيها الانسان في حياته ، فإننا في هذه القصيدة سنقدم الموت بشكل اكثر التصاقا بموضوعة دراستنا عن طريق رثاء الشخصية لنفسها وان كان نص سامي مهدي هو ايضا يمثل رثاء الذات لنفسها لكن بشكل جمعي عبر عن صوت البشرية كلها ، الا اننا مع قصيدة الشاعر **عبد الرزاق عبد الواحد** التي عنوانها (**الزائر الاخير**) نجد شكلا مغايرا تماما (للموت) حتى عن النصوص السابقة الحديثة التي تناولناها قبل قليل ، فنجد بنية رثائية خاصة ليس فيها ذلك القلق القاتل المتحقق من ترقب زيارة الموت ، بل هناك طمأنينة عجيبة لاستقبال الزائر الاخير :

من دون ميعاد
من دون ان تقلق اولادي
أطرق علي البابْ
اكون في مكتبتي في معظم الاحيانْ
إجلس قليلا مثل اي زائر
وسوف لا اسال
لا ماذا ،
و لا من اين ،
وعندما تبصرني مغرورق العينين
خذ من يدي الكتابْ
اعده لو تسمح دون ضجة
للرف حيث كان
وعندما نخرج
لا توقظ ببيتي احدا
لأن من افجع ما يمكن أن تبصره العيون
وجوه أولادي حين يعلمون ...[٦]

اذا كانت الاسئلة الحائرة كشفت عن الاحساس بالضياع والتيه للذات الانسانية في نص حسين جليل ، واذا كان موت كلكامش قد جعل الانسانية تصرخ رعبا وخوفا من الموت ، فان عبد الرزاق عبد الواحد يقدم تصورا مغايرا للموت يخرج به عن كل ما هو مألوف في التعامل مع الموت يكشف عن طمأنينة ورضا تام بالقدر والقضاء ، بل هناك

ايمان عال بالموت وقضائه ، بدءا من صورته التي اوحى بها عنوان القصيدة بـ (الزائر الاخير)، ثم الهدوء الذي تكشف عنه اللغة عبر تشخيصها للموت مما سهل اقامة تواصل لساني معه من قبل الشخصية (اطرق الباب\الجلس\خذ الكتاب \اعده \انخرج) كلها افعال انسانية تعبر عن الشراكة في الموقف والحدث ، وعلى الرغم من كونها افعالا طلبية (أمر) الا انها لم تكشف عن تعالي الشخصية على الموت بقدر ما اشرت الخضوع والاستكانة والاستسلام ، وهو ما قد تؤشره صورة الانكسار من خلال (مغرورق العينين) وهي صورة تنفي الانفعال والتوتر الذي قد يسبب الصراخ والنحيب ، لكنها بدت ردة فعل هادئة واعية تماما بحقيقة الموقف، وحقيقة اجد ان شعرية هذه القصيدة تتجسد في هذا التشخيص للموت عبر عملية اقامة الحوار معه بهذه الطمأنينة الانسانية التي تصل ذروتها في صورة التوافق بين الذاتين (لو تسمح \عندما نخرج) .

ان هذه القصائد الثلاث التي قدمناها للإشارة الى موضوعة الموت في وعي القصيدة الحديثة وكيفية تعاملها معه ، وقد بدا تعاملا انطلق من رؤى فلسفية ونفسية واقعية تعي تماما حقيقة الموت وكنهه ، وهو ما سينعكس على طريقة الرثاء وطابعه الذي سيكون بالتأكيد له اسلوبية خاصة تميزه من الرثاء الكلاسي التقليدي .

الرثاء في القصيدة الحديثة .. الافتراق والتمايز :

بعد ان تحدثنا في الصفحات السابقة عن موضوعة (الموت) بوصفها ابرز القضايا المتعلقة بالرثاء وكيف افترقت شكلا ومضمونا في معالجتها لهذه الموضوعة عن القصيدة الكلاسية سواء التراثية ام الاحيائية ، نستطيع القول أننا سنطرح أنموذجا جديدا للرثاء مغايرا تماما لما ألفته الذائقة العربية في النصوص التراثية ، لم يدر في خلد شاعر قديم البتة ، ليس ضعفا أو قصورا فيه ، بل جزءا من مراحل تبلور وتطور مفاهيم الشعرية من الماضي وصولا إلى الحاضر ، وتطورا ، بعبارة أدق ،في شكل القصيدة الغنائية العربية ، وهذه المفاهيم ارتبطت بأسباب منها ما هو متعلق بالتطريب والإنشاد من جهة ، و ما هو متعلق بقوانين الشعرية التراثية كقرب المأخذ أو الإصابة في الوصف الخ ،على حد لغتهم من جهة أخرى ، في حين إن القصيدة الحديثة 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 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 .

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 والتمايز بين كلتا القصيدتين .

إن قصائد الرثاء سواء في صورتها القديمة الكلاسية او الحديثة 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) ، هو الذي سوف يحدد معايير التمايز 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 والحديثة 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 على ذلك ، فهي أشارات تحيل على الموضوع الرئيس في النص وتخلق توقعا مبكرا لدى القارئ ، كما أشار إلى ذلك 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[٧] .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[٨].على إننا ننبه 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)[٩] .

من صور التباين الأخرى بين الرثاء الكلاسي والمعاصر إننا نجد في قصائد الرثاء الكلاسية أن الشاعر يركز تماما على صفات المديح فيسبغ على المرثي 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 في (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 ولا بكر
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[١٠]

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 أن النماذج المعاصرة التي سنتناولها ضمن عملية رثاء الشخصيات نجدها تتجنب عملية إخبار القارئ بأنه إزاء بنية رثائية أو أية بنية أخرى ، 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 بشكل 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 .

من صور التمايز الأخرى والمهمة التي انمازت بها القصيدة الرثائية المعاصرة أنها في الغالب تمتلك بنية موضوعية ، ولعل هذا هو الفارق الأبرز والاهم بينهما ، صحيح أن هناك قصائد تراثية كان للقالب للموضوعي حضور بيّن فيها 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 القتا 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[١١]

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 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 قائمة على المدح المباشر ، في حين أن قصيدة الرثاء الحديثة كما أشرنا قبل قليل 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 ، فنحن سواء في الرثاء المعاصر أو في الموضوعات المعاصرة الأخرى سنكون إزاء قصيدة ذات طابع رؤيوي تقدم لنا أنموذجا مثاليا بأفضل شكل جمالي وبحدود الكمال [١٢] إذ نكون مع بناء شعري خاص و لغة شعرية خاصة تخلصت لحد كبير من قيود الخطابية العالية الفخمة التي قد يجعلها حدث الموت ورهبته تتساق نحوها ، مع ملاحظة مهمة هي أن كلامنا هذا لايعني أن جميع النصوص الحديثة امتلكت طابعا شعريا جماليا ، بل هنالك الكثير منها كتب بطريقة التفعيلة لكنها ظلت وفية لشعرية انبثقت من خارج حدود زمنها .

رثاء الشخصية في القصيدة الحديثة :

سوف نقدم نمطين من قصائد الرثاء التي كتبها الشعراء العراقيون المعاصرون ، الأول وهو الاكثر هيمنة والذي سينصب عليه اهتمامنا يتمثل **برثاء الشخصيات الواقعية** التي لها وجود حقيقي بيننا ، وهي في الغالب شخصيات معروفة من قبل الشعراء أنفسهم ، بل لها صلات إنسانية تربطها بهم ، وهذا من شأنه أن يعين الشاعر الوقوف على ابرز المحطات الإنسانية التي خلفها المرثي ليحولها إلى رثاء وتأبين له ، أما النمط الآخر فهو **رثاء الشخصيات** غير المحددة ، اي هي ذوات عامة داخل القصيدة قد تقترحها مخيلة الشاعر ولا تمثل احدا بعينه ، كذلك سنرصد في مبحث خاص كيفية تشكل بنية الرثاء ضمن جدران القصيدة القصيرة الضيقة .

فيما يخص النمط الأول تحديدا ، وهو الذي سيطول وقوفنا عنده ، نجد العديد من الطرائق التي 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 لم يكتب لها أن تتحقق ليأتي الشاعر الراثي فيجعل 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 ، مما يفتح المجال لعمل المخيلة لتشكيل السيناريو الملائم لتقديم فعل الموت والرثاء .

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

يمكن أن اعد قصيدة الشاعر **عبد الكريم راضي جعفر** التي عنوانها (**مطر ... وسياب**)، من قصائد رثاء الشخصية المهمة التي استطاعت أن تقدم تجربة الفقد والموت بشكل مميز يكشف عن أسلوبية خاصة للقصيدة الحديثة ضمن تعاملها مع الموضوعات الشعرية المتنوعة وموقفها من الغرض الشعري تحديدا ، فهي من هنا تمثل قصيدة مناسبة لكنها كتبت بطريقة حديثة ، وهو ما دعانا أن نصطلح عليها في دراسة سابقة بـ (**قصيدة المناسبة الحديثة**)[١٣] فعبد الكريم راضي جعفر حاول الإفادة من أبعاد التجربة الشعرية للسياب في قصيدته (أنشودة المطر) وتحديدا الدلالات المتعلقة بـ(المطر) الذي كان يمثل رمزا لكل الأماني التي كان يأمل السياب بتحقيقها على الصعيدين الشخصي و العام (الوطن) ، وهو في الوقت ذاته يعد من أبرز رموزه الشعرية في ديوانه ، إلا أنها ظلت مجرد آمال ناقصة في ديوانه فتحولت إلى معاناة والآلام ، أي إن راضي جعفر اختار الرمز الفني المرتبط بأدب السياب ليكون طريقا لرثاء الشخصية نفسها ، من هنا أجد ذكاء الشاعر 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
أفتش..
يغوص رأسي في شواطئ العدم (١٤)

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 ، 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 المرجعية تمثل الخير والحياة الخ ، إلا إننا لو نظرنا إليها ضمن سياقات السياب الشعرية سنكون مع شكل آخر لهذه الدلالة 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.(١٥)

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 أن 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 مفر
يوقع ما شاء عود الزمان ويبكي ويضحك منه الوتر
" فيوم علينا ويوم لنا ويوم نساء ويوم نسر "

.....

ثم ينتقل إلى مرحلة التمهيد للدخول إلى الرثاء :

أقول وقد قيل جاء البريد ينث إليك بهذا الخبر
عجيب له كيف لم يوهه فقالوا صدقت لهذا عثر
خليلي ما أنتما صانعان بدمع ترقرق ثم انحدر
(١٦)

....

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 الذي يقول فيه (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
(١٧)

.....

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 لا يقبل الشك أن الجواهري في

رثائه هنا مختلف تماما عن رثاء عبد الكريم راضي جعفر للسياب الذي تناولناه قبل قليل ، فرثاء الجواهري لا يخرج من دائرة التكرار واستخدام القوالب 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 ، إذ استطاع أن يوظف واحدة من أشهر أغنياته 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 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 سيناريو شعري جديد كما سنرى :

أيُّها المتعبُ المرتدي نورساً
من تباريح أيامك الموحشهْ
غنِّ لي.. مرةً.. غنني :
(عراق هواي)
نضح 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[١٨]

فالنص يقدم لنا شخصية (رياض أحمد) من خلال المقاطع التي اختارها من أغنيته الشهيرّة (الولد نام) ، فالنص يخلو تماما من أية ألفاظ للموت والرثاء ، وهذا التوظيف للنص الخارجي المتمثل بمقاطع من الأغنية نجده يبدأ من العنوان (الولد نام) الذي مارست عليه القصيدة مبدأ التحول من كونه عنواناً لأغنية إلى كونه كناية على موته ورحيله الأبدي (**الولد نام** ⟵ **رياض أحمد**) ليصبح النوم صورة رمزية بديلة للموت ، هنا تتحقق مفارقة كبيرة بين الأبعاد الدلالية للنص الداخلي ، نص (الرثاء) ، والأبعاد الدلالية للنص الخارجي ، نص (الأغنية) ، فهما يقفان على طرفي نقيض ، فالنص الداخلي هو نص الموت والرثاء والنص الخارجي (الأغنية) و 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 الحديث ، فالعنوان في القصيدة الحديثة يمثل (نصا نوعيا له كما العمل تماما بنيته وإنتاجيته الدلالية)[١٩] كما إن أية عملية تحليل أو قراءة لاتضع في اعتبارها علاقة العنوان بالنص الأدبي هي عملية تحليل قاصرة عن إدراك نصية ما يتم تحليله .[٢٠]

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 طريقة (**السيناريو**) وهو أسلوب يرتكز على وفق بنية موضوعية محاولا تقديم تصور كلي ملخص عن حياة الراحل ، فيقدم مقاطع من حياته اليومية (١ . السابعة صباحا ثم المقطع الثاني ، ٢. 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 [٢١]

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 .

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 الحديثة برثائها وتتماز 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. [٢٢]

لعل من ابرز السمات الأسلوبية التي يمكن تأشيرها على لغة رثاء الشخصيات في القصيدة الحديثة هو الغياب التام لألفاظ الموت والنعي في بعض القصائد مما يترك أمام القارئ فرصة كبيرة لتشكيل صورة النعي الملائمة ومن ثم يحقق الرثاء أبعاده وغاياته على مستوى التلقي .

الشاعر **سامي مهدي** يقوم برثاء الشاعر العراقي الراحل **شاذل طاقه** بلغة بدت خالية من كل ألفاظ التأبين والرثاء ، في قصيدة كشفت وأكدت في الوقت ذاته تطور قصيدة المناسبة عبر موضوعة الرثاء ودور الشاعر العراقي المعاصر في التفاعل مع هذه الشخصيّات التي تربطه بها علاقات حميمة ، 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
ومستنفدٌ ،
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 .. [٢٣]

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 اكتمال دورة 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 .

الرثاء في قصيدة الحرب (الشهيد) :

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 لقدسيته وجلاله، لكن تبقى قصائد الشهداء والشهادة في مضمونها تمثل رثاء لهؤلاء الذين بذلوا مهجهم ودماءهم من اجل الوطن والمبادئ على اختلاف أهوائهم وأطيافهم وتوجهاتهم الفكرية والعقائدية الخ ، ولعل قصيدة الحرب العراقية قد استطاعت أن تقدم أبرز الملامح الفنية لتلك القصائد عبر وقوفها داخل الحدث معايشة الموت من أقرب خطوطه ، والسبب في ذلك ببساطة شديدة إن أكثر شعرائنا العراقيين كانوا قد خاضوا غمار تلك الحروب وتجرعوا ألم الإحساس بفقد أخ أو صديق أو عزيز الخ ، فكانت حرارة المشاعر تبدو ظاهرة بشكل جلي في قصائدهم تصل إلى حد كبير من التأثير و إقناع المتلقي بما يقرأ .

إن أسلوبية رثاء الشخصية ضمن **قصائد الحرب و المعركة** قد لاتختلف كثيرا من حيث الطريقة والبناء عن النصوص التي تناولناها في الصفحات السابقة ، إلا إنها كانت بشكل عام أكثر ميلا للسرد وطابعه الحكائي .

من القصائد المهمة التي وجدتها تعالج موضوعة الموت والشهادة بشكل يكشف عن شعرية البنية الرثائية في القصيدة الحديثة قصيدة الشاعر **حسن دكسن** التي عنوانها (**قيامة الشهيد**) ، التي نجدها تؤسس موضوعتها عبر التجارب الغنية لقصيدة الحرب العراقية التي هي في جوهرها تمثل شكلا اخر من اشكال الحياة اليومية التي في طياتها تحمل نكهة الاهل والجار والصديق والحبيبة وقد امتزجت بالحرب والموت ضمن نزوعها نحو الموضوعة الوطنية التي هي جزء لا يتجزأ من كل ما ذكرناه ، لذا سنجد ان تجربة حسن دكسن التي نحن بصددها لن تخرج عن هذا الطابع الاجتماعي الشعبي العراقي اليومي :

مرة في الزحام التقيت صديقا قديما
كان يحمل علبة حلوى . .
قميصا جديدا
قال لي: ــ
ــ سرني ان اراك

ودعاني الى بيته . .
ـــ قد اكون ...
ـــ رجاء تعال
سوف امضي الى قاطع الفاو بعد غد
ربما فاتنا ان نرى بعضنا
بعد ثانية..[٢٤]

كل شيء هنا طبيعي حتى هذه اللحظة ، لقاء صديق قديم وزيارة الى بيته ، لكن النص يحاول ان يقدم مؤشرات استباقية لحدث ما سيحدث في نهاية القصيدة ، من تلك المؤشرات (قاطع الفاو) وهي اشارة الى الحرب والقتال والموت أيضا ، ثم استخدام أسلوب الاحتمال وليس التأكيد في تحقق اللقاء مرة اخرى (ربما) ، الا ان اية اشارة واضحة للموت لانجدها في النص ، حتى نصل المقطع الاخير من القصيدة التي تبرز فيها شعرية الرثاء من خلال تحقق الموت والشهادة على المستوى الذهني واقصائه كتابيا :

في المساء مضيت الى بيته
وتوقفت منذهلا
**\ فوق واجهة الدار لافتة **
قال لي رجل واقف في الجوار
ـــ (قد عاد من البصرة أمس)
*** * ***
حين عدت الى البيت رافقني
طاردا عن طريقي الظلام
واختفى
يشعل القلب سيجارة
ويرفرف مثل الحمام .[٢٥]

ان الموت (الشهادة) متحققة في الخاتمة إلا أن النص لا يؤشرها كتابيا بل عن طريق الايحاءات وردود فعل الشخصيات ، (الانذهال) و(اللافتة) التي يقدمها بصريا ايضا عبر الخطين المائلين ، سنجد ان اغلب قصائد الرثاء تتجاوز الاشارة المباشرة للموت لا سيما في قصائد الحرب ، واظن ان هناك قصدية من وراء ذلك هي جزء من أسلوبية القصيدة الرثائية لا علاقة لها بالحزن وشدة التأثر على الفقيد بل علاقتها مرتبطة بالموقف نفسه ، الموت والشهادة وكان النص يرفض الموت وتغييب الاخر عنه مما يمنح التجربة بعدا انسانيا ارقى وتأثيرا اكبر ، ولعل هذا ما حدث في نص دكسن هنا الذي رثى صديقه القديم هنا بعبارات ليست رثائية في مفهوم القصيدة الكلاسية لكنها اثثت أجواءها الرثائية هنا (طاردا عني الظلام) \ (يشعل القلب سيجارة) \ (يرفرف مثل الحمام) ، هنا تشتغل الالفاظ ضمن سياقاتها الجديدة التي اسستها القصيدة وليست السياقات العرفية الجاهزة .

لكي نتجنب التكرار في التحليل سنوجه عنايتنا إلى 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 ذلك عند مرورنا على بعض من هذه النصوص .

في هذا النمط من قصائد الرثاء لابد أن نتوقف عند محطة شعرية مهمة من محطات الشعر الحديث وهي محطة الشاعر العراقي المهم **عدنان الصائغ** الذي أخذت الحرب وأحداثها في دواوينه حيزا كبيرا ، فمن يتصفح تلك الدواوين سيجد بما لايقبل الشك مجموعة من القصائد التي 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 رائع .

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 لحظات إنسانية بحلوها ومرها .

في قصيدته التي عنوانها (**تفاصيل لم تنشر عن حياة المقاتل الفنان حسين حيدر الفحام**) ، يسرد لنا الصائغ بعناية فائقة تلك التفاصيل عن حياة الشخصية خارج أسوار الجبهة ، وهي تفاصيل بمجملها تتنفس من الحياة اليومية المتكررة لذا نجدها 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 ـ في الأمسيات ـ
شوارع بغداد . . .!
تحت رذاذ المطر .[٢٦]

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 على موضوعة 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 .[٢٧]

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 الحدث الأبلغ في النص رغم أنها من تسبب بالموت ، لأن النص كان مشغولا ومدفوعا لإحداث التأثير الأكبر والأهم 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 بهذه 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 السبب ، 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)[٢٨]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 :

في وميض الرصاصة ، كانت عيون الجنود ، وراء السواتر
تثقب جنح المساء المخيم ، تزداد وهجا . . .
كجمر السجائر ، في هبة الريح . . .
من أوقد النار . .!؟ . . . . .
إن الأوامر تمنع ـ في حلك الليل ـ
أي وميض . . .

سوى جمرة القلب ،
تلك التي تتوهج
مثل المواقد ((تشجرها)) الذكريات
إذا حلق الصحب ، [٢٩]

في هذه المقدمة لا نجد إشارات واضحة للموت أو لحالة الاستشهاد التي ستحدث في قادم النص ، إلا أن النص يدخل القارئ في حالة ترقب مبكرة بدءا من أول عباراته (في وميض الرصاصة) التي نجدها تستدرج فعل الشخصيات داخل النص (الجنود) وتشدهم إليها من خلال (عيون الجنود) التي نجد ردة الفعل تظهر من خلالها (تثقب المساء \ تزداد وهجا) ، من هنا تبدأ مخيلة القارئ تتهيأ مع النص لاستقبال الحدث الرئيس (الشهادة) من خلال اختيار فضاء شعري يمثل مسرحا لإقامة الحدث ، يتشكل من خلال ثنائية ضدية (العتمة \ الضوء) ، فالعتمة هي الصورة الزمنية المتمثلة في ظلمة (الليل) ،وهي دلالة على الأمان في العرف العسكري ، في حين أن الضوء يمثل كسرا لهذه الأمان عن طريق اجتياحه للظلمة من خلال (وميض الرصاصة) :

وميض الرصاصة ـــــ تثقب جنح المساء ـ تزداد وهجا ....
الضوء ....اجتياح الظلام

في المقابل يحاول النص أن يخلق ثنائية أخرى على المستوى الشعوري النفسي (عتمة المساء \ جمرة القلب) التي من خلالها يحاول الوصول إلى تأشير طبيعة التجربة النفسية والشعورية التي ينتابها في هذه اللحظات حركة غير طبيعية ، هذه الحركة تمثل إشارات استباقية لتوقع الحدث القادم وهو الشهادة ، وكأن أمرا ما سيحدث للشخصية (العريف) في قادم أحداث النص وتحديدا عند 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 ـ قبيل الغروب ـ بفستانها البرتقالي
يعرف ماذا يخبئ ـ خلف السواتر ـ هذا المساء الثقيل
فيحمل رشاشته ـ صامتا ـ ويغيب
بجوف الظلام .[٣٠]

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 ، فتغادر 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 الموقع من القصيدة 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**) ، نجد إن الخاتمة هنا أيضا تنهض بالنعي ورثاء للشخصية البطلة ، إلا أن اسطرها كانت تتحدث عن العرس والحناء والحبيبات :

يا عذارى ((أبي صخير)) إن جاءكن الفتى القروي
على كفه قمر وعراق
محنى بدم شهادته
فاحملن صواني الشموع إلى عرسه
ثم حنين من دمه المستطاب جدائلكن
فما كان يعشق إلا الأقاحي
ونخل ((المحاجير))
والخصلات المحناة في ليلة العرس
ما كان يحمل في روحه
غير وهج العراق [٣١]

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 لنصل إلى خاتمتها ذات الطابع الرمزي :

. . . .
. . . . . .
إلى نخلة . . .
في ((المحاجير))
طار حمام العراق [٣٢]

نحن إزاء صورة كنائية عريضة هي التي تتشكل منها 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 من خلال 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 .

وفي قصيدة (أحاديث حول الموقد) يقدم الصائغ مجموعة من الشخصيات (الجنود) داخل المعسكر في أوقات الراحة وهم يتبادلون الأحاديث التي تفتح السرد \ الحدث خارج حدود المعسكر ، إذ تبدأ كل شخصية بالحديث عن قضايا خاصة متعلقة بماضيها ضمن محاولة النص لخلق أجواء بديلة عن أجواء المعركة ، من هذه الشخصيات التي يقدمها الصائغ شخصية (سلمان أبو القناصة) الذي تختم به القصيدة أحداثها ، فبعد أن ينتهي من سرد قصته في حرب الأيام الستة وأحداثها يذهب في إحدى الواجبات ومعه تختتم القصيدة :

حمل القناصة . . مزهوا
ودعنا . . في عجل
ثم مضى
. . . . .
. . . .
*** ***

. . . .
قال عريف حسين
ــ سلمان أبو القناصة . . .
لا ينسى الأرض (٣٣)

القصيدة تنتهي بهذا الحدث الشعري (الشهادة) إلا أننا لم نجد أية لفظة للموت في النص ،لكن القارئ بإمكانه أن يستشف أبعاد الحدث الختامي من خلال السياق الشعري وتحديدا العبارة الأخيرة (لا ينسى الأرض) التي ترسم صورة خاصة للانتماء لهذه الأرض ، انتماء من شأنه أن يحقق الولادة من خلال الموت (الشهادة) ، من هنا نلاحظ أن الخاتمة استطاعت أن تقدم الدلالات النهائية للحدث وان تمنح الرثاء طابعا أسلوبيا مغايرا لما هو مألوف وتقليدي من خلال البعد الرمزي الذي تشكلت دلالاته عبر قراءة مثالية للحدث وليس تفسيرا له .

الحال لايتغير كثيرا حينما نطالع **قصائد رثائية غير محددة الشخصية** ، 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 بمواقف متشابهة لذا يقدم لنا شخصية بالإمكان قياسها على جمع من الناس ، وهذا هو الذي نريد الإشارة إليه في النماذج التي سنقدمها لاحقا .

حقيقة لا يمكن إلا أن نمر على قصائد الشاعر يوسف الصائغ في ديوانه (سيدة التفاحات الأربع) التي قدمت لنا نمطا خاصا مميزا من قصائد الرثاء قد لا نعثر عليها سوى في شعر يوسف الصائغ ، وفي هذا الديوان تحديدا ، فالصائغ يقدم لنا شكلا جديدا للموت فيه شيء من الفنتازيا ان جاز لنا الوصف ، وطريقة جديدة في الرثاء ترتكز بنائيا على التكنيك السيمي ، وهي في اغلبها من القصائد القصار التي سنمر على بعض منها في المبحث اللاحق .

من القصائد الرثائية التي كتبها **يوسف الصائغ** مستعيرا التكنيكات السيمية وتحديدا اسلوب الشريط السيمي المتكون من مجموعة من المشاهد المتوزعة على المقاطع القصيرة للقصيدة قصيدته التي عنوانها (**بغتة..**) :

يدها في يدي . .
شعرها فوق كتفي
الطريق يمر بنا . .
مسرعا . .
مسرعا . . ... ينتهي المشهد الاول
*** * ***
يدها في يدي
راسها فوق صدري . .
أقبلها ..
واصابعها . .
تتلمسني . . اصبعا
إصبعا . . ينتهي المشهد الثاني
*** * ***
المشهد الثالث
*** * ***
بغتة
يتوقف وحش الطريق عن العدو

لا شيء غير سفينتنا المفزعه
تدور على نفسها
وندور معا ..[٣٤]

النص يقدم حتى هذه اللحظة ثلاثة مشاهد تجمع الرجل بالمرأة ، وهي مشاهد حيوية مفعمة بالحياة والتواصل فضلا عن كونها ذات طابع حركي وليست مشاهد ثابتة ، الا ان المشهد الثالث يحدث انعطافة في نسق القصيدة وحركتها حينما يحدث توقف مفاجئ في ايقاع النص بدءا من لفظة (بغتة) التي تؤشر التحول الاسلوبي الدلالي للمشهد الثالث ومن ثم للقصيدة ككل :

المقطع (١) ـ (٢) ـــــ (الطريق يمر بنا مسرعا مسرعا)... المقطع (٣)
حركة النص : ايقاع سريع
... بغتةـــ يتوقف وحش الطريق
كسر ايقاع حركة النص

هذا التحول في ايقاع حركة النص من السرعة الى البطء مهد لتشكيل بنية الرثاء في القصيدة ضمن مشهدها الرابع الذي نجد فيه استخدام أسلوب سيمي آخر هو الاختفاء التدريجي :

لحظةً . . .
. . . .
شعرها . . .
رأسها . . .
جسمها . . .
يدها . . .
أصابعها في التراب
تودعني
إصبعا . . .
إصبعا . . .[٣٥]

النص يؤشر لنا عبر اسلوب الاختفاء التدريجي عملية التغييب لهذه السيدة في القبر وكأنها تختفي شيئا فشيئا بثقل وبطء شديدين هما ثقل الموت ، فالصورة تراقب الاختفاء من الأعلى نزولا (شعرها \رأسها \جسمها \يدها\\اصابعها) فالأصابع هي العضو الاخير الذي راقبته الكاميرا وهي اخر ماتبقى من حضورها الجسدي على مستوى النص \ الحياة.

ان قصيدة الصائغ هنا استطاعت أن تكّون بنيتها الرثائية عبر الاتكاء على الأساليب السردية والسيمية التي استطاعت ان تقدم لنا صورة رثائية مرئية اقرب من كونها صورة مقروءة ، وان هذا التنويع في اساليب تشكيل البنى الرثائية في قصيدة الشاعر العراقي يؤكد خصوصية الدراسة التي حاولت البحث في هذه الظاهرة ضمن عينة لها خصائصها الاسلوبية المميزة متمثلة بالشعر العراقي الحديث .

كما يقدم لنا يوسف الصائغ شكلا اسلوبيا جديدا في رثاء الشخصية ضمن قصيدته 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 .[٣٦]

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 النص 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 الأشياء في قصيدته إلى علامات ورموز من خلال تجميعها في هذا السياق الكرنفالي ، 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 [٣٧] .

منذ السطر الأول يعمد الصائغ إلى مفاجأة القارئ حينما يقلب الصورة عليه ، فالشخصية الميتة هي التي تقوم بنعي نفسها بنفسها ، وهنا تدخل القصيدة 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 إلى موتها وفقدها ، هنا الأشياء مجتمعة استطاعت أن تحقق هذه الدلالات وان تشكل وتخلق لنا بنية رثائية صورت فجيعة الفقد والموت (فقد لا تكون الأشياء بذاتها رموزا ، ولكن تجميعها يمنح دلالة معينة)[٣٨] .

رثاء الشخصية في بنية القصيدة القصيرة :

اعتقد بما لايقبل الشك أن وجود بنية رثائية داخل حدود القصيدة القصيرة الضيقة هو بحد ذاته يمثل خروجا عن تقاليد القصائد الغرضية الكلاسية سواء التراثية أم الحديثة ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فهو 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 .

فعلى الرغم من كونها من قصائد الحرب ، وهي قصائد في الغالب تأتي طويلة أو متوسطة الطول لأنها تحتاج إلى مساحة نصية كافية لسرد التفاصيل الدقيقة سواء المتعلقة بالحدث الشعري أم المتعلقة بالحدث الشعوري والنفسي ، إلا أن قصيدة الشاعر العراقي عدنان الصائغ التي عنوانها (تخطيطان أليفة ... عن الأصدقاء) التي يرثي فيها شخصية واقعية قريبة منه والتي جعلها عنوانا فرعيا لقصيدته (الشهيد محمد عبد الزهرة ياسين) جاءت قصيرة جدا وراسمة صورة التحول الذي اشرنا إليه في شكل الرثاء ضمن بنية القصيدة الحديثة ، إذ نجدها تعتمد الترميز والإيحاء والتكثيف للتعبير عن موضوعة رثاء الشخصية البطلة :

في آخرة الليل
طرقات ناحلة
فوق الباب
ـ من ! ؟
محمد عبد الزهرة . . !

يدلف للبيت . . كعادته
ضحكته المعهودة ، والخطو الملكي . .
ورائحة الآس
ـ اليوم قرأت قصيدتك الحلوة في ((الجمهورية))
عن وطن الوردة
والنورس . . .
والشهداء
(وليل الدمعة)
فأتيت . .
لكي أشعل قرب ـ سريرك ـ
شمعة ![٣٩]

كما في النصوص السابقة فألفاظ الموت تشكل حالة من الغياب ، وحتى لفظة الشهداء التي وردت فإنها عرضية ضمن سياقها فهي جزء من منظومة كلية تتشكل منها سمات هذا الوطن (الوردة \ النورس \الشهداء) ، إلا أننا لن نتردد لحظة في عدها قصيدة رثائية ، ذلك لأن الصائغ عرف كيف يدير دفة لغته كيفما يشاء ويكسر دلالاتها المنطقية المباشرة ويحولها إلى رموز وعلامات تحيل إلى الموت والفقد ، رغم قصر بنيتها ، وهذا بالتأكيد تطلب جهدا وتكثيفا كبيرين ، فالنص يتشكل من حركتين تمثلان مشهدين إثنين، الأول يبدأ من المقدمة (في آخرة الليل) وينتهي مع (رائحة الآس) ، والمشهد الآخر يبدأ من الظرف الزمني (اليوم) وينتهي مع نهاية القصيدة .

ضمن بنية المشهد الأول يقترح النص زمنا خاصا للحدث هو (آخر الليل) وهو يختلف في احتمالاته الدلالية والشعرية عن أول الليل مثلا ، فهو زمن الترقب والقلق والاحتمالات ، ثم في وسط هذا الترقب يفاجئنا النص بحدث بدا مغايرا للتوقع الذي أحدثه الزمن (آخر الليل) زائدا العنوان الذي يحمل الإشارة إلى الشهادة ، فالقصيدة تعتمد على بوح العنوان بما يمثله من موجه دلالي يعمل على تحديد حقل اشتغال المتلقي عليه .[٤٠] ، ثم الاستفهام المبهم الذي تبعته علامتان تحولتا من صورتيهما اللغوية الكتابية إلى صورة بصرية رسمتا حالة الذهول والقلق(! ،؟) ، وكأننا نتوقع وصول خبر أو جنازة ، لتظهر صورة الشخصية بشكل مفاجئ داخل النص عن طريق اسمها وقد قدمه النص بمفرده (محمد عبد الزهرة) ليحدث تحولا قصيرا في القصيدة من صورة القلق والتوتر إلى الهدوء والاتزان عبر تقديم توصيف لمعالم الشخصية (الضحكة \ الخطو الملكي \ رائحة الاس) ، هنا ينتهي المشهد الأول في القصيدة .

المشهد الآخر يقترح زمنا آنيا هو (اليوم) الذي يحاول أن يركب ذهنيا على وفق عملية قراءة ناجحة دلالات المشهد الأول عن طريق الربط بين الشخصية والقضية الوطنية من خلال القصيدة (وطن الوردة \النورس \ الشهداء) وهي تصورات كما اشرنا قبل قليل تمثل المنظومة العامة لهذا الوطن وليس فيها أية دلالات للموت بمعنى الرثاء لأن لفظة الشهداء جاءت متساوقة مع الوردة والنورس ، إلا أن نسق البنية الرثائية يبدأ بالظهور مع الجزء الرابع في المنظومة التي قدمتها قصيدة الشخصية البطلة في النص (ليل الدمعة) الذي نجده يهيئ النص من خلال دلالة (الدمعة) من جهة وأيضا من خلال صوت القافية فيها (د ـ م ـ عه) لاكتمال الحدث الرئيس (الموت) الذي قدمه من خلال الإيحاء والتلميح عبر تحول عملية إيقاد الشمعة إلى علامة سيميائية للموت ضمن هذا النسق الخاص ليتآلف صوتا القافية في الكلمتين (دمعة ـ شمعة) فيكتمل الحدث بذلك ويتحقق فعل الموت (الشهادة) ويتم المشهد

الثاني بهذا الموقف الجنائزي ، القصيدة رغم قصرها استطاعت أن تقدم لنا بنية رثائية خاصة ومميزة لهذه الشخصية الواقعية بدت مختلفة كل الاختلاف عن الأسلوب التقليدي للرثاء .

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 الخ ، وهي دلالات مفارقة في أبعادها 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 . [٤١] [٣٩]

كما هو واضح ، لا وجود لأي خبر عن حسين مردان منذ بدء السطر الأول حتى آخر سطر فيها ، وهذا بحد ذاته يعد خروجا آخر 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 ، إن قصيدة فوزي كريم هذه استطاعت أن تخلق بنية رثائية من خلال إمكاناتها البسيطة ولغتها السهلة التي كانت تسترسل بعفوية ، إلا أن الشعرية والتمايز نجدهما يتحققان من خلال القدرة على توظيف جميع الإمكانات اللغوية واستثمارها ضمن العملية التعبيرية .

يمكن ان نختم دراستنا بقصيدة قصيرة للشاعر **يوسف الصائغ** عنوانها (**غرق ..**) التي اعتمد في تشكيل بنيتها الرثائية على وفق التكنيك السيمي ، الشريط الصوري ،المتشكل من مجموعة من المشاهد المتحركة التي ما ان تصل الى المشهد الأخير حتى نجد انحرافا في حركة القصيدة يكون هو المسؤول عن تشكيل بنية الرثاء فيها :

سيدتي عارية في البحر ..
تسبح كالنجمة عند الفجر
لما رأتني سترت جسمها ،
بالزبد الازرق ....
لما رأتني اختلج الزورقْ
.....
.....
سيدتي تغرق
تغوص في اللذة حتى القعر.
.....
.....
للحظة يختلج المنظر . .
. . .
سيدتي عارية في القبر . . .[٤٢]

ان الصائغ كما يبدو في قصائده المرتكزة في تشكيل بنيتها الرثائية على وفق التكنيكات السيمية يعتمد على حركة الشريط الصوري وانتقالاته التي من شأنها أن تغير مجرى الحدث من دون مقدمات او تمهيد ، إذ انه فجأة يقوم بتقديم صورة جديدة مختلفة في شكلها وموقعها المكاني عن الصورة السابقة وهذا يحدث على وفق سيناريو خاص يعده إعدادا منظما ، فالشريط الصوري في هذه القصيدة يقدم لنا في مشهديه الاول والثاني السيدة وهي في تعوم (عارية) في البحر ، فيوسف الصائغ يتلاعب بدلالات العوم مانحا البحر طابعا رمزيا من خلال تحوله إلى لذة ، وبقدر ما تحيل لفظة (القعر) الى دلالة مكانية مرتبطة بحالة (الغرق) الا انها تحيل في الوقت ذاته الى دلالة أخرى هي الاكتمال والإشباع في اللذة ، ليأتي المشهد الأخير الذي يحدث فيه التحول الدلالي الأهم في القصيدة والذي يقوم بتشكيل بنية الرثاء حينما تحدث انتقالة مفاجئة في صورته المشهدية ، إذ تتبدل فيه صورة البحر بصورة جديدة هي القبر :

سيدتي (عارية) في البحر .... سيدتي تغرق .... يختلج المنظر .... سيدتي (عارية) في القبر

فالعري (سيدتي عارية في البحر) في صورة المشهد الاول هو ذات العري (سيدتي عارية في القبر) في المشهد الاخير ، وهذا التحول هو جزء من الابعاد النفسية للرجل من جراء الاحساس بفقد الاخر (المرأة) ، وحقيقة ان الذي سهل لهذه التحولات أن تتحقق في الشريط الصوري هو الاسلوب الكتابي البصري (التنقيط) الذي أدى إلى الانتقال بيسر من مشهد الى اخر لاسيما حضور المشهد الاخير الذي انحرف بحركة النص بشكل مفاجئ محققا بنية الرثاء في القصيدة .

اعتقد بما لا يقبل الشك أن هناك اسلوبية خاصة لرثاء الشخصية في القصيدة العراقية الحديثة ، هذه الاسلوبية تحققت من خلال وعي القصيدة بمهمتها الشعرية عبر ارتكازها على رؤية جديدة وقراءة واعية لمفهوم الرثاء الذي نجد نجاحه في القصيدة الحديثة قد تحقق من خلال القدرة على التأثير في المتلقي ومشاركته وجدانيا في تشكيل الحدث ، وهذا حاصل عبر تشكيل العديد من الأساليب الشعرية التي اعتمدت عليها كما جاء في دراستنا التطبيقية واهمها الطابع التشخيصي للذات (الفاعل) فيها عبر مفهوم قصيدة الشخصية الذي منح الرثاء شكلا وطعما مميزين ، لاسيما وان هذه الشخصيات جاءت في الغالب شخصيات واقعية معاصرة ارتبطت بعلاقات إنسانية حقيقية مع الشعراء أنفسهم مما ضاعف من درجة القناعة لدى القارئ بما يقرأ من جهة ، ومن جهة اخرى وسع من دائرة مشاركته وتفاعله معها وهو ما سينعكس بالتالي على عملية القراءة .

الحواشي والإحالات :

(١) قصيدة الشخصية في شعر الحرب ، علي عباس علوان ، م: الأقلام ، السنة ٢٣، شباط ،١٩٨٨،٤وينظر أطروحتنا (بنية قصيدة الشخصية في الشعر العراقي الحديث ، علي عزالدين الخطيب ،أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية التربية الجامعة المستنصرية ،٢٠٠٨، ٩ومابعدها .

(٢) شرح ديوان المتنبي ، شرح :عبد الرحمن البرقوقي ، ج١،دار الفكر ، مكتبة نزار مصطفى الباز ، السعودية ،١٦٢.١٦٣

(٣) عودة الفارس القتيل ، حسين جليل ،مطبعة الاديب البغدادية ، ٨٧.

(٤) المصدر نفسه ، ٨٨.

(٥) بريد القارات ، سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩، ٤٩ـ٥٠.

(٦) قصائد في الحب والموت ، عبد الرزاق عبد الواحد ، مطبعة الاديب البغدادية ، ١٩٩٣، ٥١ـ٥٢.

(٧) ينظر : أساليب الشعرية المعاصرة ، د. صلاح فضل ، ط١، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٥ ،٣٣.

(٨) ينظر : شفرات النص ، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد ، د. صلاح فضل ، دار الآداب ، القاهرة ، ١٩٩٩، ٨٩.

(٩) آفاق التناصية ، المفهوم والمنظور ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة وتقديم ، محمد خير البقاعي ، الهيئة المصرية للكتاب ،١٦١، ١٩٩٨

(١٠) شرح ديوان أبي تمام ، ضبطه وشرحه الأديب شاهين عطية، ط١، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ٣٥٦.

(١١) المصدر نفسه ، ٣٥٥.

(١٢) ينظر : الرؤيا في شعر البياتي ، محي الدين صبحي ، دار الشؤون الثقافية العامة،ط١ ،بغداد،١٩٨٨، ٢٣.

(١٣) ينظر : أطروحتنا : بنية قصيدة الشخصية في الشعر العراقي الحديث ، مصدر سابق، ١٥.

(١٤) الدفء البارد ، عبد الكريم راضي جعفر ، مطبعة حداد ، البصرة ،١٩٧٠، ٣٤.

(١٥) المصدر نفسه ، ٣٦.

(١٦) الأعمال الشعرية الكاملة ، محمد مهدي الجواهري ، ط٢، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد،٢٠٠٨ ، ١٥٨.

(١٧) المصدر نفسه،١٥٩

(١٨) عشب الأفول ، عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠، ٥٣.

(١٩) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ،د. محمد فكري الجزار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨، ١٥.

(٢٠) المصدر نفسه ،٢٠.

(٢١) عشب الأفول ، ٥٠

(٢٢) ينظر : سلاما أيها الفقراء ، جواد الحطاب ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٨، ٣٢.

(٢٣) الأعمال الشعرية ،١٩٦٥.١٩٨٥، سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦، ١٣٤.

(٢٤) رصد مخاوف الحسن بن هانئ ، حسن دكسن ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ، ١٩٩٦، ٦.

(٢٥) المصدر نفسه ، ٧.

(٢٦) انتظريني تحت نصب الحرية ، عدنان الصائغ ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٨٤، ٤٤.٤٥

(٢٧) المصدر نفسه ، ٤٥.

(٢٨) صناعة الأدب ، سكوت جيمس ، ترجمة ، هاشم العزاوي ، مراجعة ، د. عزيز المطلبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٢٥،١٩٩٢.

(٢٩) الأعمال الشعرية الكاملة ، عدنان الصائغ ، ط٤، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٤، ٤٨٢.٤٨٣

(٣٠) المصدر نفسه ، ٤٨٣.

(٣١) المصدر نفسه،٤٨٨.

(٣٢) انتظريني تحت نصب الحرية ، عدنان الصائغ ،٩٥ـ٩٦

(٣٣) المصدر نفسه ، ٧٢.

(٣٤) سيدة التفاحات الأربع ، يوسف الصائغ ، مطبعة الاديب البغدادية ، ٤٣،١٩٧٦.٤٤.

(٣٥) المصدر نفسه ، ٤٦.

(٣٦) المصدر نفسه ، ٥٩ـ ٦٠.

(٣٧) ينظر :إشكالية المكان في النص الأدبي ، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٢،١٩٨٦.

(٣٨) المحيط واستخداماته في القصيدة ، طراد الكبيسي ، م: آفاق عربية ، عدد:١١، ت٢،١٩٩١، ٥٣

(٣٩) الأعمال الشعرية ٥٦٥.

(٤٠) ينظر : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ،٢٢.

(٤١) الأعمال الشعرية ، فوزي كريم ،ج٢، ٩٠.

(٤٢) سيدة التفاحات الأربع ، ١٧-١٨.