الوعي الرؤيوي في الشعر العراقي الحديث
(مطولات ياسين طه حافظ إنموذجاً)

د. عباس حسن محمد الغالبي

كلية التربية الاساسية/ الجامعة المستنصرية

Visionary consciousness in modern Iraqi poetry
(Yasin Taha Hafez model)

Dr. Abbas Hassan Mohammed Al - Ghalbi
Faculty of Basic Education / Mustansiriya University
abbas.abbas80@yahoo.com

Abstract

This study is concerned with the written awareness of the sixties poetry of Iraq, which resulted from the (vision) revealed by the techniques of the sixtieth poets through the model of one of the most important poets of this stage, the poet Yassin Taha Hafez through modernist techniques used in poetry.
Keywords: awareness, poetry, Iraq, Hadith, Yasin Taha Hafez.

الملخص

وتختص هذه الدراسة بالوعي الكتابي لموجة الستينات الشعرية العراقية الذي نتج عن (الرؤيا) التي كشفت عنها تقنيات الشعراء الستينين عبر أنموذج لواحد من اهم شعراء هذه المرحلة ألا وهو الشاعر ياسين طه حافظ عبر التقنيات الحداثية المستخدمة في مطولاته الشعرية.

الكلمات المفتاحية: وعي، شعر، العراق، الحديث، ياسين طه حافظ.

1- تقديم:

أطل علينا العقدان الخمسيني والستيني من القرن العشرين في الشعر العراقي الحديث برؤيا جديدة، بعد مخاضات المدارس التجديدية التي سبقته، حيث بدا الشاعر الخمسيني اولاً منسجماً مع حركة الواقع والتطورات المجتمعية، ولذا فأن مسار حركة الحداثة في الشعر العراقي يتشكل في تناسب طردي مع حركة الواقع المعيش، التي هي حركة التطور عامة، فكلما ازدادت هذه الحركة حدة في الخارج، ازدادت حداثة المعنى الشعري من الداخل، ذلك لأن بدايات الشعر العراقي الحديث كانت قد رافقت حركة التمرد على الواقع، والتطور والجرأة على التجديد، مع ارتباط وثيق بحركة التطور العام التي كانت تتفاعل وتتصاعد خلال تلك السنوات، فالشاعر هو الانسان الذي تسعفه خلجاته وقواه الداخلية الى خلق معانٍ جماليةٍ متجددة تدفع الناس الى التحول والتغيير، ومن هنا كان الشاعر الخمسيني وبعده الستيني باحثاً عن التجدد في الرؤيا والوعي والافكار والتقنيات.

وعلى ذلك فقد أصبحت للشعر وظيفة حضارية، وأصبح الشاعر الحديث يحمل نظرة متكاملة الى الحياة وغدا يحمل وعياً يفضي الى تحويل الحدث الشخصي الى حدث إنساني، والاشكال الجزئي الى إشكال كلي من خلال الصياغة والتوظيف والتصوير والتجريب.

ومن هنا، فإن الحاجة بدت ماسة في العقدين الخمسيني والستيني وما تلاهما من القرن العشرين، الى إحداث تغيير واضح في شكل ومضمون الشعر العربي الحديث عموماً، والعراق على وجه الخصوص اتساقاً ومواكبة لروح العصر وحاجات المجتمع والظروف التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، وقد كان على شعراء الجيل الجديد سواء أكانوا الشعراء الرواد أم شعراء الجيل الستيني، "أن يلتمسوا الخلاص العسير في شعر يطرح وراءه الرومانسية كلها، ليصور الأنسان بفكره ووجدانه في حوار دائم مع العالم"[1].

ومن دون شك، إن تطور الرؤية الانسانية، ثم الرؤية الفنية في الموقف من الأحداث عند الشاعر الحديث لم تأت مصادفة من دون أساس واقعي في حركة المجتمع العربي ذاته، حيث انها تعتمل منذ اكثر من مائة عام في العراق، "فإن حركة التطور هذه بعينها هي مصدر ذلك التطور في الرؤية الانسانية، ثم الرؤية الفنية في الموقف من العالم عند شعرائنا"[2]

ولقد نضجت رؤيا الشعر العراقي في هذين العقدين تحت مؤثرات فترة احتشدت فيها تناقضات وإرهاصات أوجدت فضاء وجدانياً رافضاً الانسجام مع عوالم تمنحهم فسحة التعبير عن تقنيات ورؤى جديدة تتسم بالعمق في النص الشعري.

وبهذا دأب الشعراء على كسر الوتيرة التقليدية في الانماط الشعرية اتساقاً مع حركة الحداثة، وسعوا الى خلق صور وتقنيات حداثية من شأنها أن تطلق العنان الى التحليق في فضاءات الحداثة الشعرية على وفق اتجاهات تخلصت من المهيمنات الشعرية السائدة آنذاك، ويمكن القول إن مستوى الرؤيا عند الشاعر يتحدد الدرجة الاساس بمستوى الوعي القائم أو الوعي الفعلي لهذا الشاعر، بوصف الوعي القائم هو الوعي الناجم عن الماضي ومختلف حيثياته وأحداثه[3].

وهذا الوعي محمل بشكل عام بمظاهر الوعي السلبي الذي يكشف عن حالة سكونية مختلفة وغير فاعلة.

وحيث ان لا تحديث في الشعر، أو غير الشعر بدون امتلاك ناصية الوعي التحديثي التي ترسم معالمه وتحدد ماهيته، فإن جيل الستينات الشعري من القرن الماضي شكلَّ أكثر الموجات الشعرية عمقاً وإثارة في الشعر العراقي الحديث ولم يكن بزوغ هذا الجيل طارئاً، أو نزوعاً فهرسياً محضاً للنصوص الشعرية انسياقاً وراء سطوة زمنية "اعمار الشعراء وسنوات نتاجهم"، أو سطوة تاريخية وسياسية تربط بالمنجز النصي بحدود النقلات أو العثرات المهمة في تاريخ العراق، وإنما كان هذا البزوغ للجيل الستيني بمثابة حاجة فكرية وإبداعية كبرى كان المجتمع العراقي يضج بها على المستويات كافة.

وكذلك فأن الجيل الستيني ليس انتماء للتاريخ أو الزمن، بل هو انتماء للرؤيا التي تفيض من النتاج الابداعي لهؤلاء الشعراء، حيث إن شعراء جيل الستينات لم يكونوا مشغولين بهواجس أو هموم شكلية عابرة، بل كانوا يجسدون رؤية جديدة للشعر والحياة وللعصر والتراث، ولقد انبثق هذا الجيل الشعري وسط ركام محزن من الخيبات السياسية والانكسارات العامة، وإذ تمثلت خيبة الشاعر الستيني في تداعيات هزيمة حزيران عام 1967م، فضلاً عن الاهتزازات الكبرى في العالم فكرياً وسياسياً فكان ظهور جيل الستينات حدثاً هاماً وسط تحولات عميقة في الوعي، وبناء الروح، وهاجس التمرد على أغلال ظلت موضع تقديس قروناً طويلة.

ولقد كان إبناً حميماً للتحولات العالمية التي تجلت في الثورة الطلابية في فرنسا عام 1968م، وتمردات اليسار العالمي، فضلاً عن الوجودية التي وصلتنا عبر كتابات سارتر وسيمون دير بوفورا، ومن الواضح إن جيل الستينات كان يمثل ردة فعل جمالية وفكرية على الأجيال الشعرية السابقة في العقد الخمسيني، ولاسيما جيل الرواد الذي أحدث تغيراً في مضامين القصيدة ودلالاتها الاجتماعية والسياسية.

وإذا كان جيل الرواد في العقد الخمسيني قد غير في الشكل والمضمون، فأنَّ جيل العقد الستيني كان مولعاً بالتجريب، حيث كان في نماذجه المتقدمة تحرراً على سيادة الموضوع، وهيمنة الدلالة، ولم يكن التجريب الذي اعتمده شعراء الجيل الستيني شكلياً مجرداً بل كان التجريب لديهم أكثر عمقاً وشمولاً وبحثاً عن إفق أغنى في الشعر والفكر والعلاقات الانسانية، فهو تجريب يغور في أعماق الروح لاعلى القشرة الخارجية، حيث كان الشاعر الستيني – وكما أفصحت نصوصه –يتعامل مع القصيدة بأنها ليست حديثاً عن موضوع ما، أو فكرة ما، بقدر ماهي رؤية يمتزج فيها النص الموقف، وتتماهى فيها اللغة بالدلالة، والشكل بالمضمون.

وإن الدافع الأعمق كتابة القصيدة لدى الشاعر الستيني هو: "انطلاق الروح الشاعرة للتماس مع الحقيقة التي تعذب كياننا"[4].

2- تظير:

في معجميتنا اللغوية العربية، حيث كلمة (الرؤيا): ما يرُى في المنام، وجمعها (رؤى) و(الرؤية): إبصار هلال رمضان لأول ليلة منه، وفي الحديث: (صوموا لرؤيته)[5].

وفلان مني (بمرأى) ومسمع، أي حيث أراه وأسمع قوله[6].

أما (الرؤيا) في المعاجم الأدبية فهي تمثل ما هو غير موجود على انه موجود، وذلك عن طريق الاحساس الرهيف، والخيال المبدع، وهي أيضاً شعور بأن المستحيل، في رأي الاخرين ممكن التحقيق، حيث يبرز لصاحب الرؤيا في وضوح صاعق كأنه ماثل أمام عينيه، وقد تؤدي هذه الحالة الى تعبئة جميع القوى في تحقيق ما هو مستحيل أم معجز، وينتج عن تفرد الفنان أو الاديب بالرؤيا من الاخرين شعور لديه بأنه كائن متميز إحساساً مفكراً، وبأنه قادر على اختراق تخوم عجزت عن بلوغها المخلوقات الاخرى[7]. والرؤيا[8] في دلالتها الأصلية، وسيلة الكشف عن الغيب أو هي العلم بالغيب، ولا تحدث الرؤيا إلا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات ... وفي الرؤيا ينكشف الغيب للرائي فيتلقى المعرفة كأنما يتجسد له الغيب في شخص ينقل اليه المعرفة، فالرؤيا إذن نوع من الاتحاد بالغيب يخلق صورة جديدة للعالم، أذ يخلق العالم من جديد.

فالرؤيا هي كشف، إنها ضربة تزيح كل حاجز أو هي نظرة تخترق الواقع الى ما وراءه، وهي من هذه الناحية تكشف عن علاقات بين أشياء تبدو للعقل انها متناقضة ولا يربط فيما بينها أي شكل من أشكال التقارب.

وطبيعي ان غنى الرؤيا مرتبط بغنى صاحبها، أي بقدرته على الابتكار، فالرؤيا إذن أبداع، ويمكن تعريف المبدع على صعيد الرؤيا بأنه من يبدع في نفسه صورة خيالية أو مثالاً ويبرزه الى الوجود الخارجي، وكل شخص لا ينطلق من هذا الابداع لا يسمى مبدعاً، فالأبداع الحقيقي هو إبداع المثال، أي مثال الشيء الذي سيتحقق في الخارج.

وقد يكون هذا الابداع كشفاً لما لم يعرف بعد، وقد يكون تأليفاً جديداً لأشياء معروفة شريطة أن يجيء هذا التأليف (شكلاً لم يعرف بعدْ)، فالتصوير عند الشاعر الحديث إذن يقوم على الرؤيا، والرؤيا هنا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة فهو تغيير في نظام الاشياء، وفي نظام النظر اليها، فهذا الشعر إذن ذو معنى خلاق توليدي لا معنى سردي وصفي[9].

وإذا كانت الرؤيا تعني أيضاً استباق العالم الراهن وتوقع عالم مقبل، وأنها حرق للعادة، أي تغيير لنظام الاشياء ونظام علاقاتها، بمعنى تغيير النظر الى العالم، وإذا كان الشاعر الحديث يلتمس ينابيعه في هذا الكل الحضاري الشامل، "فإنَّ (الرؤيا) تكون شرطاً للحداثة الشعرية لتكون فيضاً من الحيوية الروحية والفكرية والجمالية، وليكون الشاعر الحديث رائياً وخلاقاً، وذا إسهام حقيقي في تجديد الحياة والفكر، أي في الثورة الحضارية الشاملة"[10].

ولذا فإنَّ مفهوم الحداثة في شعرنا العربي الحديث، ومنه العراقي يتسم إذن بسمة حضارية، فهو يرتكز على تصدر جديد تماماً للكون والانسان والمجتمع، وهذا التصور الحديث هو وليد ثورة العالم الحديث في مستوياتها كافة الاجتماعية والتقنية والفكرية، والشعراء هنا عندما يبدؤون من مستوى هذه الحضارة، فهم يشاركون في الوقت نفسه مشاركة لا تعني النقل أو التقليد أو الاقتباس وإنما هي حقيقة الثورة الحديثة في شعرنا[11].

وهذا يعني بالتالي، ان الشعر الحديث هو الصياغة الجمالية الصميمية للإنسان العربي في ثورته الحضارية المعاصرة، بمعنى آخر هو العنصر الجمالي الذي يتسق مع مسار هذه الحضارة ولا يشذ عنها.

ومن هنا نقول أن الشعر العراقي الحديث ولاسيما (الستيني) منه سعى سعياً دؤوباً الى خلق (رؤيا حداثية) من خلال التجريب المستمر في التقنيات والصور والافكار، بمعنى أنه أمتلك قدرة جادة على التجاوز والتخطي وامكانية على استباق الواقع الواهن وتوقع واقع مقبل.

وبهذا كان الشعر حديثاً بمعنى أن حداثته هي موقفاً من الكون كله، "فكان لهذا موضوعه الوحيد وضع الانسان في هذا الوجود، وكان من ثم أداته الوحيدة هي (الرؤيا) التي تعيد صياغة العالم على نحو جديد"[12].

ومن المؤكد أن أهم ما أنجز على مستوى حداثة القصيدة العربية لايكمن في خروجها عن إطار البيت أو القافية الواحدة... "بل يتمثل في أمر آخر هو الجوهر في قضية التجديد في الشعر العربي الحديث – الرؤيا الحديثة –– التي تجسد فعل التجديد"[13].

فوظيفة الرؤيا – التي هي قوة خلاقة – في الشعر ان تضيء وتغني الجزء الغامض من حياتنا ومصيرنا، وهي الفعل الذي نبدع به وجودنا، ويفيد إبداعه باستمرار.

ومن هنا يمكننا القول أن الشاعر الستيني العراقي بتجريبه المستمر خلق (رؤيا) بوعي عال المستوى عبر التقنيات الحديثة التي أستخدمها في نصوصه الشعرية.

3- تطبيق:

مدخل//

وبعد هذا الخلوص منظراً للرؤيا كمفهوم وأثرها في الحداثة الشعرية من خلال التركيز على الجيل الستيني العراقي، الذي هو جيل يمتلك الكثير من الخصائص المشتركة، إلا أن شعرائه لكل منهم طريقته ومساره وتوجهه الفني والموضوعي والفكري، وحيث أن أنموذجنا الشعري في الدراسة وهو الشاعر (ياسين طه حافظ) لا يندرج في إطار المتن الشعري لمجايليه من شعراء الستينات، حيث بدا لي من خلال اطلاعي على نتاجه الشعري ونتاج مجايليه على حد سواء أنه ينحت في اتجاه مغاير دالٍ عليه برؤيا حداثية تنم عن وعي وثقافة عاليتين غذتهما روافد عدة ساهمت الى حد كبير في هذا التجريب المستمر والرؤيا التي يطرحها من خلال نصوصه ولاسيما مطولاته التي أرى أنها تنطوي على تقنيات تجريبية تطرح رؤيا تنسجم مع الحداثة الشعرية.

واكتشفت أنه يطور تقنياته من مطولة الى أخرى، وهذه تكاد تكون سمة بارزة في دواوينه الشعرية كلها بمعنى أن التقنيات تختلف من ديوان لآخر. وستركز هذه الدراسة على مطولاته الشعرية وتقنياتها التي أفضت الى رؤيا حداثية.

103/ ثنائية رمزية في إطار سردي:

في مطولة (الحرب) التي أصدرها الشاعر ياسين طه حافظ عام 1985م أبان الحرب العراقية الايرانية، وظف فيها الرمز في مشهد (الحرب) عبر ثنائية (الشبح الملفوف الأسود) الذي يرمز الى الموت، و(السيدة الطافحة بالخصب والأمومة والأنوثة) التي ترمز الى الحياة والجمال بوصفها نقيضاً للحرب، وعبر هذه الثنائية الرمزية المتضادة نسج الشاعر خيوط قصيدته الطويلة في إطار سردي مبتدئاً بالاقتحام، متنازلاً عن الأجواء والتمهيدات، إذ تبدأ القصيدة (بصافرة)، كما هي الحرب تبدأ (بصافرة الانذار)، حيث ينقلنا الشاعر معها مباشرة الى عمق وصميم مشهد الحرب:

صافرة...

وأغلقوا العراق

وأقفلت مملكة الموتى!

الحرب أعلنت

ودُقَّ مسمار بقلبي، وسمعتُ قبة تنهار[14]

أن الحرب إذ تنطلق صافرتها من الجانب الآخر، من مملكة الموتى التي يقودها تجار الحروب فإنما تشوه الجمال والحياة وتروعها بالغبار والكدر والرصاص، وفي عز المحنة يتحسس الشاعر مسماراً يخترق قلبه، وبناء ينهدّ، وقبة تنهار، ثم يبرز وراء هذا الموت الزاحف (شبح ملفوف بالأسود) يقود الكارهين للحياة والنماء (وهنا يكمن الرمز):

من أين جاء الشبح الملفوف بالأسود؟

مرتعشاً
حدّق في وجهك، كنت نائماً
فزعت منه وهرعت للعراء صارخاً مشتعل الثيابْ
أبقى دماً على يديك،
أثراً أزرق من أصابعٍ معقوفةٍ على الكتف.....[15]

وإذ تتوالى الصور الرمزية في اطار السرد، مرة رائياً للحدث وأخرى في إطار الحوار الداخلي (المنولوج)، يتوقف في السياق الآتي عند جماعة الحرب، حيث رمز لهم (بالخلق) التي تركت التاريخ وراءها وأحالت المشهد الى قطع متناثرة من الاحذية، والأحزمة والخوذ والاسلحة والجثث:

حشدً من الخلق الذين تركوا التاريخ
وراءهم،
وتركوا الحياة
وراءهم،
منهم على التراب
حقائب طويلة
مملوءة برادة حديد
مملوءة شظايا،
وصبوراً مشوّهة
قد انحنوا على الصخور يزحفون
توقفوا،
والتفتت وجوههم:
"**مروا بها ولاتبالوا، ربوة سوداء**"
وفوقها:
فوج من الموتى
مكتملون كلهم، مهيأون للنهوض
والحضور مثلما تطلبه الاوامر:
أحذية
أحزمة
معاطف
وخوذ
وأسلحة[16]

وهكذا تتسربل الثنائيات المتضادة في منحى القصيدة السردي، فكلما اشتدت صورة الموت وسعاره، برز النقيض في رمز الحياة التي عبرت عنه (السيدة)، وجسدها الحافل بالمسرة، فهي تلخص كل ما هو جميل، وتلتمع تقاسيمها من الانوثة والتاريخ والفن لتغدو ذات إشراقة وجمال وحضب، إنها المرأة التي تلدْ، وتعطي الكون سر بقائه واستمراره، وهي التي تمنع اللذة والفرح والانتشاء:

فمن ترى يئن تحت الأرض
وما يمس بين لحظة ولحظة يديك؟
لعلها الروح التي ظلت من المدينة
لعلها نفسي
لعله الحب الذي أضاعنا حين اختفى،
لعلها اللذة
فبعدها الحياة
فقيرة تموت[17]

وتتعاقب ثنائيات الحياة والموت في هذه القصيدة الزاخرة بالرموز التي تضفي عليها، وعلى بنيتها السردية عمقاً وكثافة على السياق النصي والدلالي عبر تعارض الموت الحياة (الشبح والسيدة)، الى إن ينتهي الحدث السردي بأن تقف سيدة الحب تنظر الى الحرائق والدمار لكنها منتصرة مشرقة:

واقفة سيدة الحب العظيم، وجهها
يكشف عن خلاسه
عن فرح الكبريت، عن قمح وعن لهب
وهولاء البشر الأتون من مقابر الازمنة المنقرضة
بعضهم لطخه الزيت، وبعضهم
جف عليه وحل ودم،
يغتسلون الأن
والوردة
تشرق وسط الغيم
سيدة الحب العظيم رفعت ذرعها الوثير للسماء
لا كوني لهؤلاء
رحيمة، جراحهم بعيدة الشفاء"[18]

ومن اللافت للنظر أن هذه القصيدة التي كتبت في إتون الحرب العراقية الايرانية في ثمانينات القرن الماضي، تقف بترميزها العال علانية ضد الحرب، في وقت كانت الدعوات للحرب والقتال على أشدها، حيث فلتت من مقص الرقيب آنذاك، حتى إن مجلة (أدب العالم الجديد) الامريكية كتبت عنها آنذاك بعد أن ترجمت الى اللغة الانكليزية، مشيرة الى تميزها وحداثويتها وغرابتها في عالم كان يدق طبول الحرب والقتال.

203/ تقنية مسرحية وشخصيات ممتحنة:

أفاد الشاعر ياسين طه حافظ من تقنيات المسرح في مطولته "ليلة من زجاج"، حيث كشفت هذه القصيدة عن تقنيات مسرحية بما في المسرح من شخصيات وحوارات ومشاهد مع الاحتفاظ بالنفس السردي الذي تتطلبه الحوارات والمشاهد داخل هذه القصيدة:

في شارع المغرب حطت نجمة
وانكشفت خلف السياج غرف
خمس، ينام الليل في عروقها

ويأكل الزمان والرطوبة
ملاطها
فهو نثار ابيض،
زبدْ
تتركه الدهور في مفاصل الحجر[19]

فهذا المشهد الذي يصوره الشاعر كاستهلال للقصيدة هو مشهد وصفي يمنح النص صبغة مسرحية، حيث وصف المشاهد ثم الشخصيات والحوارات والاحداث، فهذه القصيدة تكشف عن أربع شخصيات تطلّ بحواراتها، وأصواتها "الرجل الضيف، والسيدة المضيفة، زوجها، والصديقة الشابة" وهذه الشخصيات كلها ممتحنة، وكلها طيبة، وكلها خاسرة وكلها تتمنى تحقيق حلمها المنشود:

"**فكل فينا خاسر شيئاً ويرضى انه...**
ولكل فينا سارق شيئاً ويرضى انه...
فخل كل شيء هادئا
ياركه رغم الحيف، هذا الفرح
الطالع، دار تضى اللذة وهي هاربة
إليك من كلاب هذا الزمن –اغتنمها
اللحظة الجميلة
كل الذي نملكه
كل الذي نخسره
اللحظة الجميلة..." (20)

ولأن القصيدة فيها من البناء والسردي الكثير، تكشف عن حوار داخلي ممتزج مع وصفٍ واعٍ لجدلية الحياة وصراعها الخفي مع الموت، حيث أن الضيوف يستعدون الرقص رأس السنة الاخير:

الضيفة الصبية ارتدت الى وراء
تذبل فجأة،
وتسحب الكرسي
سيدة البيت تعود الان
هذا الذي تطلب منه الروح
مرادها،
يدنو إليها،
ارتعشت اليه
واشتعلا ثانية
في رقص راس السنة الاخيرة[21]

وفي قراءة القصيدة بدلالة مطلعها **(طلوع النجمة)** ودلالة خاتمتها **(انكسار الدورق)** يتبين لنا الوعي الرؤيوي لدى الشاعر بدلالة النسج السردي، حيث أنها تبدأ مكانياً وزمنياً وتنتهي كذلك أيضاً، فإن الليلة المستعادة بدقائق الزمن فيها، موصوفة بأنها ليلة من زجاج

مرشحة للكسر والانهيار، لا بانقضاء زمنها المقرر والمقدر، بل بحيزها المكاني، وبهذا تمنحنا القصيدة دلالة عميقة على ارتباط الاستهلال بالخاتمة عبر نسج سردي اشتغل بتقنيات المسرح بما فيها من أشخاص وأحداث واصوات ومشاهد:

مدي يديك لي
عاجزة،
مُد يديكَ أنت
مددت، عاجز
أسمع صوت الباب
.....
انكسر الدورق
والفجر على الشجر[22]

وهكذا أفاد الشاعر ياسين طه حافظ من تقنيات المسرح عبر الشخصيات الأربع في مطولته هذه، حيث كانت هذه الشخصيات ممتحنه بالرغبة والمنع والصيحات الانسانية، وكأنها تمثل قسطاً واسعاً من الانسانية، وبحث الروح عّما يقنعها ويرويها من العطش سعياً للوصول.

وقد ترجمت هذه القصيدة الى اللغة الانجليزية من قبل المترجم العراقي الدكتور سلمان الواسطي لأهميتها فنياً ورؤيوياً، وصدرت عن دار المأمون العراقية في ثمانينات القرن الماضي.

303/ نظام موسيقي سمفونيّ:

في مطولته **(سمفونية المطر)** يتخذ الشاعر ياسين طه حافظ من النظام الموسيقي السمفوني تقنية لقصيدته، حيث تستهل ولكأن الآلات الموسيقية تبدأ مجتمعة، ويعقبها عزف منفرد لآلة واحدة بعينها، بما يطلق عليه موسيقياً **(صولو)**:

في المقهى يجلسُ عشاقُ وأباطرةُ مخلوعون،
يجلس باعة أسماك أفرغت الريح شباكهم
بينهم شعراء خسروا شعرهم وخيبات الروح
في المقهى شحاذ مازالوا بأناقتهم،
ومربو أطيار ومديرو أعمال ومصارف مغلقة.
بينهم مثليون قدامى وسماسرة محترفون
كلٌ يحمل حباً كان
وحزناً مدفون.
النسوة مبتعدات يبدون على قلق،
حذرات، لكن ذلك جناح العوائل مزدحم
بالمكياج وفي لمعان الذهب المتبذل
والضحكات التمثيل.
بشر من زمن كل مباهجهم
ظلت ألوان صارخة، ظلّ
اللحم العريان يضمُّ تفاهاتٍ وعطوراً

ليغطي تلفاً في الأرواح،
ويغطي حباً ضاع وحباً مخذول...
لكن تلك، هناك، مثل الحكمة في الفوضى
تجلس
هادئةً
متباعدةً (23)

فأمام هذا الزخم الصوتي من الآلات الموسيقية عبر هذا الوصف المحتدم لخيبات وخسران/ **عشاق، أباطرة، باعة أسماك، شعراء، شحاذ، مربو أطيار، مديرو أعمال، مثليون، سماسرة، نسوة مبتعدات**/ تتبري هناك امرأة تجلس هادئة بعيدة عن تلك الفوضى كالعزف المنفرد على آلة موسيقية بعينها.

وفي هذه المطولة أفاد الشاعر ياسين طه حافظ أيضاً من نظام القصيدة الجاهلية، من حيث أنها تبدأ بالأطلال أو هي الخيبة، ثم يتوغل الشاعر في الصحراء، فيبدأ بمناجاة نفسه وهمومها لينتهي الى الممدوح أو مبتغاه، حيث أراد الشاعر من هذا النظام الجاهلي المتواتر نظاماً سمفونياً:

أتذكر أشرعة وبحاراً
أتذكر منفيين،
أتذكر عشاقاً ضاعوا،
أتذكر اني غادرتُ
وما قلت لها شيئاً
أني غادرت
وظل ورائي ليل
وتلؤلؤ قنديلْ. (24)

ومن اللافت للنظر أن الشاعر في هذه القصيدة وظف النثر والتفعيلة والأبيات الشعرية التقليدية العمودية حسبما تقتضي الحاجة لذلك، بحيث نتلمس النبر الموسيقي واضحاً في ثنايا القصيدة وعلى شكل تتابع موسيقي سمفوني، ومن استخداماته للشعر العمودي تضميناً واستلهاماً لأحد أبيات الشاعر العباسي الشريف الرضي، حيث يظهر جلياً في البيت الأخير من هذه المقطوعة:

يسمع دوامة رجلٍ يسمع صوتاً يأتيه
لينقذه من هذا التيه،
ما هذا الصوت:

تولى وحيداً ليس يُعَرفُ ما به
سوى وجهها النائي وقد أقفر الدربُ
فها هو قيس يستغيث من الجوى
يقول أسمعوني جُنّ في صدري القلبُ
"وجسم إذا جردته من قميصه
على الناس، قالوا هكذا يفعلُ الحبُ"[25]

وحيث تتوالى مقاطع القصيدة كترنيمات الآلات الموسيقية الفخمة في النظام السمفوني، يعود الشاعر بين الفينة والأخرى وفي نهاية كل قطعة موسيقية الى فاتنته الفردوسية ليراها متباعدة نائية بنفسها عن الزخم الإنساني المحتشد من خلال إنثيال الصور والمشاهد القاتلة والمقتولة:

قالت وهي تحرك خاتمها وأنا اتبعُ
دورة حيرتها:
"هل ترجو حورية فردوسٍ في هذا السوق؟
أتسمع أصوات الباعة ؟
أني ضائعة مثلك،
أطلبُ في هذا الكون حواريا يأتيني"(26)

وتتواتر القطع الشعرية المحتشدة بالآلات الموسيقية، وتتموسق هذه المطولة قطعة بعد قطعة، الى أن تهدأ الموسيقى لتتبري آلة واحدة بعينها هي تلك الفاتنة الفردوسية لتجلس هادئةً طالعةً طلعة مضيئة من نافذة عليا تتأى بنفسها كعادتها عن الصخب وتكون شاهدة على سقوط المدينة تترقب في حيرتها وذهولها:

لكنك، أيتها المهُابهُ في ثوبك الاسود واقفة هناك،
أريدك عوناً، فاليرابيع الشائهة أكلت الزجاج الملون
ونثرت زخارف صفها الزمان بعسر،
واسّاقطت الزهريات النادرة التي
احتفظت بها الازمنة.
كوني شاهدة على سقوط المدينة،
كوني شاهدة على سقوطنا..
حبيبتي، ذلك هو روحك المهاجر
والحزن الملكي على وجهك الفاتن
أمامك، أراني منذوراً للثناء على الكمال،
وليكن الخبزُ مراً والرياح كعادتها... (27)

الإحالات:

1- مجلة الآداب البيروتية، العدد 3- 1996، د. شكري عياد، مقال (نازك الملائكة)، ص40.
2- مجلة الموقف الأدبي، العدد 5 -أيلول -1971)، دمشق، حسين مروة، مقال (القديم والجديد)، ص14- 15.
3- في البنيوية التركيبة، د.جمال رشيد، دار ابن رشد، بيروت 1982، ص40.
4- ملامح من المشهد الشعري في العراق، د. علي جعفر الحلاق، موقع الإمبراطور الالكتروني، حزيران- 2004م.
5- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية في القاهرة -لإدارة العامة للمعجمات واحياء التراث، ابراهيم مصطفى -احمد حسن الزيات -حامد عبد القادر -محمد علي النجار، قتيبة المرتضوي، الطبعة الثانية، 1327هـ، ص320.
6- مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي 666هـ، دار الكتاب العربي -بيروت -لبنان، الطبعة الاولى 1979م، ص228.
7- المعجم الادبي، جبور عبد النور، بيروت -دار العلم للملايين، الطبعة الاولى 1979م، ص134.
8- ينظر: صدمة الحداثة، أدونيس، دار العودة -بيروت 1978م، ص166 ومابعدها.
9- زمن الشعر، أدونيس، دار العودة -بيروت، الطبعة الثانية 1971م، ص9.
10- إطروحة دكتوراه (حركة الواقع مصدراً للصورة الشعرية في الشعر العراقي الحديث، ستارعبدالله الناصري، كلية الأداب -الجامعة المستنصرية، 1990م، ص93.
11- شعرنا الحديث الى أين، غالي شكري، دار المعارف -القاهرة -1968، ص114.
12- ينظر: شعرنا الحديث الى أين، ص44.
13- الشاعر العربي الحديث، علي جعفر الحلاق -من بحوث مهرجان المربد الشعري الثامن، بغداد 1978، ص7.
14- الأعمال الكاملة، ياسين طه حافظ، المجلد الثاني، وزارة الثقافة والأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، 1998م، ص6.
15- المصدر نفسه، ص7.
16- المصدر نفسه، ص8- 9.
17- المصدر نفسه، ص11.
18- المصدر نفسه، ص68.
19- الأعمال الكاملة، ياسين طه حافظ، المجلد الاول، وزارة الثقافة والأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، 1997م، ص312.
20- المصدر نفسه، 330.
21- المصدر نفسه، 322.
22- المصدر نفسه، ص341.
23- سمفونية المطر، ياسين طه حافظ، دار المدن للثقافة والنشر، بيروت، الطبعة الاولى عام 2013م، ص10.
24- المصدر نفسه، ص12.
25- المصدر نفسه، ص44.
26- المصدر نفسه، ص50.
27- المصدر نفسه، ص106.