6

التجييل في الشعر العراقي المعاصر

هامش تنظيري

الأستاذ الدكتور أنسام محمد راشد

كلية التربية/ ابن رشد –2024

Generation in Contemporary Iraqi Poetry

Theoretical Margin

.Professor Dr

Ansam Muhammad Rashid

College of Education/Ibn Rushd

الملخص

يعتبر التجييل من العبارات الإبداعية التي تتضمن جدولة نصوص الشعر عبر العقود المعاصر وما قبلها ليبحث عن ما اضافه الجيل الستيني إلى حركة الإبداع الشعري – تحديداً – واغفله سابقه، ما الوسائط الاسلوبية الجديدة التي بدأ بها الخمسينيون وتوقف اللاحق تجاهها متردداً، ما الذي افترعه الثمانينيون ولم يشهد به متن الشعر قبلهم، شريطة أن تكون كل مجموعة بدءاً بالرواد متضامن أصحابها وذوو ولاء مرحلي سيكون ناجزاً بحيث يسوغ لناقده تجييله، وهكذا نفذ الشعر برشاقة حركة ومرونة في استيعاب متغيراته والاضافة لمخرجات جمالياته بين الأجيال وعقود تجييلها لنؤكد أن جيلاً شعرياً كالستينيين اذ بدأوا ببيانهم وفقاً لارادة عقدية عشرية وهكذا عبر عقود لو شئنا يستحيل أن تحقق طفرات في أداء مبدعيها مهما ترافقت معها تغييرات على مختلف الصعد اذ ظهرت مصطلحات كثيرة نقدية صالحة إجمالاً لاسقاطها فوق التجربة الشعرية الابداعية في العراق منذ أن بدأنا مع الريادة والسياب ونازك ومن جايلهم، فاذا انتمى أثر ابداعي بناء على سنوات انتاجه إلى مرحلة الحداثة والتحديث – أيضاً – ومثّل سماتها فانّه سيعود سلفياً بعد وقت قصير مرهون بجيل أو أكثر، بملاحظة أن الحداثي الذي يطارد الكلاسي أو السلفي سيبقى كذلك ويتبادل الكل دوره بصورة أو بأخرى احتكاراً للوقت الذي يكون النص فيه مجدِّداً في ميدان الشعر بالأضافة إلى خصائصه شريطة أن تكون الأضافة غير مسبوقة وهذا أمرٌ يحصلُ غالباً.

لكلمات المفتاحية: التجييل، الجيل، الأجيال، الشعر العراقي.

Abstract

Generation is considered one of the creative expressions that include scheduling poetry texts across the contemporary decades and before them to search for what the sixties generation added to the movement of poetic creativity - specifically - and what its predecessors overlooked, what are the new stylistic means that the fifties began with and the later ones stopped towards it hesitantly, what did the eighties invent and the poetry text did not witness before them, provided that each group starting with the pioneers is united by its owners and has a phased loyalty that will be complete so that its critic is justified in its generation, and thus poetry was implemented with agility of movement and flexibility in absorbing its variables and adding to the outputs of its aesthetics between generations and the decades of its generation to confirm that a poetic generation like the sixties, as they began their statement according to a decade-long will and thus across decades, if we wanted, it is impossible to achieve leaps in the performance of its creators, no matter how many changes accompanied them at various levels, as many critical terms appeared that are generally valid for projecting them over the creative poetic experience in Iraq since we started with the pioneers and Al-Sayyab And Nazik and those of their generation, if a creative work, based on the years of its production, belongs

to the stage of modernity and modernization - also - and represents its features, then it will return to being Salafist after a short time, dependent on a generation or more, noting that the modernist who pursues the classic or the Salafist will remain so and everyone will exchange his role in one way or another, monopolizing the time in which the text is innovative in the field of poetry in addition to its characteristics, provided that the addition is unprecedented, and this is something that often happens.

Keywords: generation, generation, generations, Iraqi poetry.

المقدمة

يمضـــي كثير من النقد وقراءاته إلى تبني عبارات بعينها وجعلها مصـــطلحات نقدية يتم التعامل وفقاً لها مع النصـــوص الابداعية، تلك العبارات تبحث عن جدولة الشـــعر ومادته ومتنه المنجز عبر عقود طويلة، عقود الحداثة والمعاصرة.

وبرز مصـــطلح الجيل والتجييل والاجيال وهي مفردات مترادفة، ظهرت لتمثل دائرة من الاشـــتغال النقدي الذي حصـــل تطبيقه واســـقاطه فوق مائدة كبيرة من المنجز الشـــعري العراقي تحديداً، واعطاء كل مجموعة من الشـــعراء مروّا في عقد من الســـنوات اســـم الجيل وصـــار جمعه على أجيال كذلك، وهكذا تعددت وتنوعت بل تقاطعات الآراء النقدية حول التســـمية ومشـــروعيتها فظهر جيل الخمسينيات وتلاه الستينيات وهكذا إلى اليوم وعقد الالفينيات الثاني.

من هنا يناقش بحثنا هذا المصـــطلح، وهل هو مفهوم مشـــروع نقدياً بحيث صـــار مؤهلاً للتقعيد الاصطلاحي وتمريره فوق خمسين عاماً وأكثر من تأريخ الشعر العراقي المعاصر، في ما سنقدم في قراءتنا رؤيتنا الخاصـــة لهذا المفهوم وسنشـــفع الدراســـة أو البحث بتطبيق مفهوم الجيل ومشتقاته على المتن الشعري العراقي منذ جيل الرواد وصولاً للنموذج الشعري المقدم اليوم.

1- مدخل: أسئلة القراءة وإجاباتها:

يمضـــي كثير من النقد وأبحاثه إلى ترديد عبارة يفضّـــل أصـــحابها اذاعتها دائماً والعمل بمقتضـــاها بله تســـويق مادتها، تلك التي تبحث عن جدولة الشـــعر ومادته الابداعية المنجزة عبر عقود كثيرة/ طويلة، عقود الحداثة والمعاصرة، هنا وفي العالم العربي ككل؛ جدولة الأبداع ورصفه بجعله منسجماً مع مقاسات خانات أُعدّت تنظيراً لهذا الغرض، خانات جيلية عازلة لكل مجموعة مســـماة من مبدعين وآثار إبداعهم، بحيث يكون كل رفّ بجيله مائلاً إلى التشـــاكل والتماثل في المنجز الابداعي ليصـــحّ عرضـــه على مادة خانة أخرى وتحقيق التفاضـــل بين كل مجموعة وفقاً لمعايير دالة، ما الذي اضافه الجيل الستيني إلى حركة الإبداع الشعري – تحديداً – واغفله سابقه، ما الوســـائط الاســـلوبية الجديدة التي بدأ بها الخمســـينيون وتوقف اللاحق تجاهها متردداً، ما الذي افترعه الثمانينيون ولم يشـــهد به متن الشـــعر قبلهم، شـــريطة أن تكون كل مجموعة بدءاً بالرواد متضامن أصحابها وذوو ولاء مرحلي سيكون ناجزاً بحيث يسوغ لناقده تجييله، وهكذا فلنقس على

ما سيلحق من أجيال شعرية مسماة بقصد التفريق في ما بينها، هل ثمة فوضى أو إرغام في هذا التصنيف، هل ثمة تخندق وعزل مهما نفذ الشعر برشاقة حركة ومرونة في استيعاب متغيراته والاضافة لمخرجات جمالياته بين الأجيال وعقود تجييلها، هل أن المشتركات قائمة كما المفترقات، لن نبعد كثيراً لنؤكد أن جيلاً شعرياً كالستينيين هاجم سابقه واتهمه بالقصور ابداعاً عن جديد ما سيقدم للمتن الادائي الشعري؛ مع إنّ الستينيين بدأوا ببيانهم وفقاً لارادة عقدية عشرية هي لستينيات القرن الماضي وبدأوا تجييل انفسهم آخر هذا العقد، أي عام 1969، وصارت تسميتهم جيلياً وفقاً لارتباكات التفسير وما راج وبقي يروج لهذه المفردة، أي الجيل، فافتقرت عبارة الجيل الشعري لدقّة مطلوبة.

في ما لم نسمّ الرواد أربعينيين اذا سلّمنا بالمبدأ ذاته لأنهم بدأوا مع (هل كان حباً؟) عام 1947، وما دام هناك ستينيون فاذن منطقياً كانوا قد سبقوا بالخمسينيين وهكذا تتالياً، حتى العقد الثاني من الألفية الثانية، لأن النتاج الشعري العراقي بقي محافظاً على صفة ورغبة التجديد وفقاً لمدد قياسية، أي 40 فـ 50 فـ 60 فـ 70 وهكذا وهي عقود لو شئنا يستحيل أن تحقق طفرات في أداء مبدعيها مهما ترافقت معها تغييرات على مختلف الصعد.

وهكذا ظهرت مصطلحات كثيرة نقدية صالحة إجمالاً لاسقاطها فوق التجربة الشعرية الابداعية في العراق منذ أن بدأنا مع الريادة والسياب ونازك ومن جايلهم، ومن مسلمات القول النقدي أن نذكر أنّ الفروق مهمة بين التجديد والتحديث والتجريب وإنّ الشعر والشاعرية في الشعر العراقي معلقّة كلها بأهداب هذه المصطلحات تأويلاً وتطبيقاً، تقديماً وتأخيراً، فما كان جديداً صار قديماً دونما تأخير بفعلِ جديد لاحق قابل للتصنيف، فاذا انتمى أثر ابداعي بناء على سنوات انتاجه إلى مرحلة الحداثة والتحديث – أيضاً – ومثّل سماتها فانّه سيعود سلفياً بعد وقت قصير مرهون بجيل أو أكثر، بملاحظة أن الحداثي الذي يطارد الكلاسي أو السلفي سيبقى كذلك ويتبادل الكل دوره بصورة أو بأخرى احتكاراً للوقت الذي يكون النص فيه مجدِّداً في ميدان الشعر بالأضافة إلى خصائصه شريطة أن تكون الأضافة غير مسبوقة وهذا أمرٌ يحصلُ غالباً.

وعليه هل نُعدّ السياب سلفياً اليوم لأنه لم يطلع على طبيعة العمل الشعري أو يمارسه كما يكتب اليوم بتقانات لم تعتدها أو تعرفها قصيدة الرواد، على الرغم من أن السياب تمكن من تشقيق قنوات تحديث في النص الشعري وابتكر أداء تتحصل منه شعرية عالية بل أعاد بناء القصيدة بعدما ذبلت وانطفأ وهجها بشكل أو بآخر ولم يكن للغنائية قبله عهد بها، وأدخل الدراما والمطوّلة والملحمة والمثيولوجيا والتفعيلة وحرّر البيت الشعري في إسار قانونه الذي دجّن الصورة والدلالة بعدما فرضت على القصيدة تفعيلات توزعت بالتساوي بين جزأين وقدّم السياب المطوّلات

أيضـــاً في نفس ملحمي هادر وانفتح المعجم المفرداتي لديه على التنوع والاكثار، فافترع جيلاً لوحده وينضاف إلى ما نذكر الكثير.

وبالفعل فانّ من النقاد من يفضّـــل تســـمية جيل الرواد بجيل الســـياب، لأن ثِقَل موهبته وعمقها صـــنعت جيلاً شـــعرياً أو ارهصـــت به فتوزع التجديد بين التحديث والحداثة ولم يتطرف بداعي التجريب واحتوى المصـــطلحات الشـــائعة نقدياً بمزيد من المرونة والدهشـــة التي أذاعت التجربة الشـــعرية وابتعدت بها خارج حدود القطر الواحد، أو العراق لتغطي تجارب الشـــعر في العالم العربي ككل فانتمى الجميع إلى التفعيلة والريادة دونما تأخير.

ولو صـحّ أن وقفنا – هنا – على وفق شـعري بعمل جيلي مماثل لعمل السـياب وبصـمة رفاقه من مبدعي الشعر، فاننا يصّـح اذن أن نبدأ بتصـنيف الشـعر المعاصـر في العراق تصـنيفاً جيلياً فنياً بأهمال مسألة العقد والسنوات العشرية التي صنعت فوارق حادة بين التجارب واصحابها وعزلت المبدعين في مجاميع تجييل متتابعة، على الرغم من أن شـاعراً كبيراً في تجربته كسـعدي يوسف بدأ الكتابة خمسينياً متأثراً بفورة التفعيلة وصُنّف رائداً لأنه وضع أولى بصماته في الشعر عام 1952 مع نص (القرصـان) المنتمي فنياً إلى النمط التقليدي السـابق على نص التفعيلة لكنه عدل إلى الكتابة الشـعرية الجديدة مسـرعاً، وإنّ غزارة انتاجه مع قدرة نصّـه على مسـايرة الجديد واحتوائه تجعلنا نضـمن أكثر من تصـنيف جيلي له، إذ صـدر للشـاعر عشرات المجموعات حتى عام (2010)، وهو شـــاعر آثر التجريب لتجديد دماء تجربته وانســـجاماً مع عطائه الممتد فوق خمسـين عاماً وأكثر، فلسـعدي يوسـف جديده في احتواء موضـوعة الشـعر وآليات انتاج القصـيدة منذ بداية عهده بكتابة نص تقليدي الهياكل ذهب باتجاه الحس الرومانسي الفردي وساد أربعينيات القرن الماضـــي وصـــولاً إلى نص عارٍ تماماً من الوزن وتفاعيله بضـــوابطه الصـــارمة، مثلما أن اسـتجابة الشـاعر – كل شـاعر – لمؤثرات عصـره وبيئته الثقافية والاجتماعية والسـياسـية هي استجابة حتمية وطوعية لأنه يتحدث باسم كل ذا، ونرى انعكاس ذلك في اثره الابداعي.

وهذا الأمر سيكوّن نسقاً خاصاً ممتداً باسم الشاعر وتجربته طوال عطائه، أي يكون نسقاً ذا فرادة كلما أضـاف اليه صـاحبه لتعزيزه وتكريسـه، فنقول هذا نسـق ممهور زمانياً باسـم سـعدي يوسـف – مثلاً – أو السـياب وغيرهما كذلك، نسـق راصـد لمدى تطور حسّ الشـاعر الابداعي وامكانات نصّـــه على الاضـــافة أو العكس ومســـجلاً لغاية أكثر أهمية نســـبة التاثر والتأثير بين الشاعر وعصره، بينه وبين من سبقه، بينه ومن سيتأثر به في ما بعد.

2- مفهوم التجييل: ظلال الريادة ورغبة التجديد

اذا كان في مبدأ التجييل من مفارقة تذكر فانّ مسـائل التأثر والتأثير وعمق الأثر يصـح أن تصبح موضع تساؤل عن صحة اسم الجيل وتنصيع معالمه وتحديد شعرائه، ومن يلج مداره

منتمياً أو العكس، إذ ثمة خط وهمي بصيغة عزل هو الذي يرسم خطوط التجييل ويتساءل عن مصداقية المفهوم بله تفاصيله؛ لعله مفهوم مائع ضمن لسعدي يوسف ويوسف الصائغ مثلاً أن يكونا مرة خمسينيين واخرى ستينيين وهكذا، فاذا كان السياب يمثل النموذج / المثال عن قصد أو غير قصـــد فانّ نازك الملائكة كما نجد لاتمثل نموذجاً متكاملاً – إذ عرفت كذلك – قادراً على تمثيل جيل أو التحدث باسمه، لذلك من المخطئ أن نقرأ رأياً ناقداً ينحّي السياب عن مسؤوليته في صناعة جيل شعري حقيقي في العراق، ما دمنا اتفقنا على صواب ومشروعية المفهوم.

يقول الدكتور جلال الخياط واصفاً نتاج السياب : " وبقراءة جديدة لديوانه أحسست أنه شاعر تقليدي في أكثر قصائده ... وإنّه يوشح لغته الشعرية الهادرة بأردية وأثواب معاصرة وإنّ الخطابية طاغية وإن اختلفت مستوياتها بين قصيدة واخرى وكانت موهبته أحياناً توجهها وتحدّ من انطلاقها، وإنه كان يحث الخطى إلى القصيدة الدرامية والمسرحية الشعرية لو أسعفه الزمن ولكنه مات ... فهو ظاهرة ودليل وشاهد عصر " [1]، في هذا النص الذي لفت انتباهنا لاحتوائه الحقيقة جنباً إلى جنب مع المغالطة، فيه جزء دقيق عن أن السياب شاهد على عصر ابداعي افترعه هو وانه قدم النص الدرامي ولم يحث الخطى اليه فحسب وإن ما بقي من قول الناقد غير صحيح كله، فلغة السياب الرومانسية الهادرة لم تسجل خطابية على طول الخط وإن من أسباب تفرد السياب، انه كان يتجاوز نفسه جامعاً حالتين لاتجتمعان نادراً في مبدع، كثرة النتاج وصغر السن، وقد مثّل السياب كما نرى مفترقاً في اقتسام تأريخ القصيدة المعاصرة بين حرصها على الحفاظ على نمط سلف وسعيها وراء تجديد ضروري سيصير واقعاً، فجمع في عصاه متزناً بين قديم – إذ يفترض – وبين جديد ســـيأتي، بين عهد وعهد، وبالعودة إلى النص المنقول للدكتور جلال الخياط فانّ السياب لم يوشح نصَّه أو لغة نصّه بأثواب معاصرة، بل إنه ارتدى تلك الثياب وصارت قيافته فيها ومضى يهديها للمبدعين؛ وهكذا صّح ان نَسِمَ الريادة وشعراءها بالجيل فنياً وهذا جيل شعري حداثي أول ولن تتبعه في ما نرى مفترقات كثيرة وسنأتي لذلك.

ولج جيل السياب الحداثة الأدبية وجددوا في الكتابة الشعرية وقد بدأت أفكار التجديد في القصيدة تأخذ طريقها إلى التداول بين الشعراء الشباب في حينها – أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي – وتتصدر أحاديثهم ومنهم عبد الرزاق عبد الواحد وحسين مردان وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري ومحمود البريكان وغيرهم، فكانوا يقرأون واقعهم باحثين عن بداية مغايرة للقصـــيدة تنسجم مع مواهبهم وثقافاتهم، مع تطورات ومفارقات عصرهم صعوداً بين الاربعينيات أو نهاياتها إلى الخمسينيات.

وكانت رغبة الرواد كبيرة في مواكبة ما يحدث على ساحة الشعر في العالم وما يطرح من أدب وفن متنوع متأثرين بها غير غافلين عمّا لتراثهم – حتى القريب منه – من ثراء واكتناز أدبي وثقافي بل ســـيعودون إليه في بناء النص وتجديده موضـــوعات وثيمات وأشـــكال، ولولا مفردة

الخمسيني لما قيل بالجيل أو الستيني وهكذا وهذه وجهة نظر قابلة للتوضيح؛ في ما لم يتوقف إلى الآن اقتران المفردات بدلالة واحدة، فالجيل خمسينيّ والجيل ستيني والجيل سبعينيّ صعوداً، وهذا الاقتران شابته مغالطات – كما ذكرنا – تفسيراً وتطبيقاً منذ أكثر من (60) عاماً.

ولأجل ذلك تمضي قراءتنا لفحص مفهوم الجيل وحقيقة وأهمية التجييل في الشعر العراقي المعاصر الذي ابتدأ رصده مع الرواد/ جيل الخمسينيات صعوداً فعدّد النقاد والراصدون أجيالاً نسبوا الشعر العراقي المعاصر اليها وقسموه وفقاً لاعتبارات عدة منها عشرية، أي زمانية مطوّلة حتى اليوم، فدقّوا من حيث تعمّدوا أولا إسفيناً في مصداقية المتن النقدي للشعر العراقي وجدوى الرصد التفصيلي لنتاجات مبدعيه طوال عقود كثيرة، فالارتباك حاصل حتماً، لأن القول بسبيل المثال بانتماء الشاعر إلى سنوات انتاج خمسينية أو غيرها سيفنّد القول بانتماء الشاعر ذاته إلى تلك السنوات فنياً وحتى الخروج عليها لاحقاً إلى هامش جيلي تالٍ وسنبدأ مع جيل الرواد، فما مسوغات صناعة الجيل الشعري ومدى أحقية من تلا السياب بالتسمية ذاتها، بافتراض حصول مفترقات أداء وبناء ستجعل النص بحاجة إلى تعدد جيلي تفرضه تنوعات العمل النصي بتجارب كثيرة لمبدعي الشعر، في ما نؤكد هنا إنّ أي تجييل سيؤكد على مصداقية قراءتنا انما هو تجييل فني ولادخل لأي تقسيم بعزل عشري في رسم ملامح الجيل الشعري، فتحققت لدينا ابتداء مفردة الجيل الشعري أسماء وتجارب ومفترقات وسمات خاصة.

وإن مقتضيات صنع الجيل الشعري يجب أن تحاور مفاهيم دقيقة حملتها تجارب الشعراء لتضعها أمام الناقد فيتعرّف منها على طبيعة ما قدمه كل جيل من تحديث وتجديد وتغيير وتعديل وتجاوز وتجريب، مع توصيف عمل كل جيل تعويلاً على نشاط تلك المفاهيم أداء، وانّها مسلّمة لدينا تؤكد دائماً أن الشعر العراقي منذ زمن الرواد تتالياً لايتقاطع في رؤاه الشعرية العامة أو خطوط بناء القصيدة الكلية بين أجياله وحتى شعراء الجيل الواحد خاصة، وإنَّ ثمة تنافذاً عملياً إبداعياً مناسباً حمل شعراء كل جيل إلى بعضهم بطريقة الأثر والتأثر، من غير مساس بعمق التجربة الفردية وكنهها الابداعي وتمايز الشعراء في مابينهم.

وعليه فنحن لانؤمن بوجود تقاطعات استبعاد أو إقصاء أو تهميش وانما العكس تماماً، فالشعر العراقي الحديث والمعاصر هو الذي تآصرت حلقاته مع وجود مبدأ التجييل وتحققه فعلياً، وإنه طوال عقود عطائه استوعب كل التغييرات التي طالت هياكله ونسيجه معاً وبطريقة الاضافة بين سابق ولاحق – إنْ صحّ التوصيف – فصحّ على إثر ذلك القولُ بالتجييل ومنحه شرعية إصطلاحية نقيس وفقاً لها ما يضمّه أي جيل وسماته، ومنْ له الحق بأن يكون مشتغلاً مبدعاً أو منتمياً عملاً له وملتحقاً بركب مبدعيه، أي جيل؛ ما دامت المفاهيم ستكون قارّة مطمئنة.

إنّ الشاعر ينتمي إلى مكانه الذي نشأ فيه وبيئته التي التصق بها ولها دورها الأساس في رسم معالم أثره الابداعي ، مثلما أنه يستجيب طواعية لكل متغير في مجتمعه فيوجّه بوصلة

ابداعه تجاه ما ينعكس على ذاته من أنواع التغيرات وطبائعها المختلفة فيؤثر في حركة الثقافة وصناعة المثقف بأن يرسم بأدائه ملامح الأدب ابن وقته وصورة كاملة للأديب أو الفنان المبدع عامة الذي يعيش كل تحول متوقع وعلى الصعد كافة، فيتدخل في ضبط الايقاع الثقافي والأدبي والاجتماعي والسياسي، ضبطه إبداعاً وفقاً لدرجة تفاعله معه، ولايخفى أنّ كل متغيّر في مجتمع المرء يحمل مبدأ الكلية في فاعليته ومن ثم فتأثيره كلّي في الشاعر واستجابة الأخير حتمية له وبسبب من كل ذلك فانّ مسار المبدع ذاته، أي الخاص به، ربما تتغير وجهاته إلى الامام أو الخلف، تصورات وسياقات عمل ومفاهيم، ومن ثم أثر يقدّمه لمتلقيه وناقده، وبما أنّ لكل فعل ردّ فعل مساوٍ له في المقدار ومعاكس له في الاتجاه ، فانّ الأثر السلبي لحركة المجتمع قد تسبب ضرراً في عجلة الإبداع وتدقّ اسفيناً في ذات الأديب فلا يقوى أو يرغب في تحديث تجربته والاضافة اليها، والعكس كله صحيح أيضاً ؛ بمعنى آخر إنّ مؤشر الجماليات الفنية والتعبيرية سيهتز دائماً مع اهتزاز صلة المبدع بواقعه ومجتمعه؛ ومع الشعر العراقي بدأنا فورة الأثر والتأثير والتأثر مبكراً مع جيل الرواد، إذ كان الشعر والأدب بحاجة إلى بعث وولادة تزيح عنه فائض ما تراكم من قيود تم توريثها، أي ثمة استدارة أخرى إلى جادة جديدة واتجاه مغاير رفدها انسجام هذا التحول مع التغييرات المجتمعية والسياسية والثقافية الحاصلة في المجتمعين العراقي خاصة والعربي عامة.

وفي فورة التغيير حادت القصيدة عن التقليد ورَبْكته وسوء مشهده إلى التجديد مسرعة بمدّ جسور جديدة ترى السابق بعين الحالي وتفيد منه بصورة أو بأخرى ولاتنفي التواصل معه بقصد الارتباط به، فصار النص الشعري أمام فكرة التجديد وجهاً لوجه وظفر منها على مستوييها الشكلي والمضموني؛ تجديد يأخذ في الاعتبار أنّه راغبٌ في مخاطبة الإنسان الفرد وواقعه وحاجاته أولاً والبقية تأتي تباعاً، كذلك مراقبة دور المرء في مجتمعه وكيفية تبادل العطاء بين الاثنين، المبدع ومتلقيه؛ ليس من منطلق إضافة دور اجتماعي ووظيفة ارشادية للمبدع ولكن اضافة صلة له كبيرة بالناس وتجميعها إلى حركة ابداعه، فالمبدع ينظر بعين ما يطل عليه ويراه حقاً.

ولذلك نفسر – ايجابياً – للابداع ومنظومته أيام منتصف القرن الماضي ونهايات أربعينياته، نفسّر بدء إنحسار اللون الرومانسي الشفاف المقترن بهشاشة الرؤيا لأي جديد والسعي للبدء برفد أنظمة القصيدة بل إعادة بنائها، بيد إنّها سمات انقاد المبدع اليها بفعل مؤثرات عصره لكنه لم يتحرك تجاهها لتغييرها وطرح بدائل مناسبة حتى بدأت قصة التحديث مع التفعيلة لتزيح النهج الخطابي في القصيدة وتبدأ بوضع خارطة أخرى غير منبتة عن سابقها قدر المستطاع لكنها تغادر لتؤسس آفاق جديدة لنص آخر ما زال المبدع يتمثله إلى اليوم في إنتاج نصه.

وقد أخذت عوامل كثيرة تسير باتجاه تحقيق هذا النمط الجديد من الكتابة الشعرية؛ عوامل ايجابية رافدة للمشغل الإقليمي امتدت بالتحديث إلى الشعر العربي ككل، فلم يعد يناسب الحركة الشعرية خاصة ما بعد الحرب الكونية الثانية أن نصنف الشعر تبعاً لأسماء فردية عاصرت تواريخ بعينها أو عبر تواريخ خاصة بها هي، مثل سنوات الولادات والوفيات لاسم معين له بصمة شعرية لكنها لن تؤسس نشاطاً جيلياً مرهوناً بقدرة على التحديث كأحمد شوقي – مثلاً – فهذا لم يرتهن باسمه نشوء جيل شعري على الرغم من أهميته بوصفه مؤسساً، أو نربط الشعر بحركات الإرساليات الثقافية والعلمية والتشريفية لبعض الشعراء لأوربا، فهذا كله وإن حفظته منظومة الشعر العربي لكنها لم تقيّده بوصفه مبشراً بما سيتلوه بل على العكس.

ولعلّ أهم قضية بدأت تأخذ بزمام المبادرة إلى الحداثة الشعرية وظهور الوعي لدى المبدع هي قضية الأدلجة وإنّ الانتماء المتعدد لايديولوجيات مختلفة بدأ يظهر في وقت مناسب تماماً لصعود جيل شعري جديد بعد الحرب الثانية كما ذكرنا، وبدءاً بالماركسية التي سترافق وعي المبدع وتعمل على إنضاجه لتؤول قناعات راسخة بضرورة اغتراف الأديب لمادة ابداعه من مجتمعه وواقع انسانه، بل يصير مرآته وانعكاس ظله، فالمبدع يريد أن يطّلع الجميع على قضيته هو، وهي في الوقت نفسه قضية إنسان مجتمعه كلها، لذلك ستمنحه فكرة اعتناق إيديولوجية معينة لبوس الثائر المبدئي والمبدع معاً، فاذا اتفق أنّ الماركسية هي الداعية إلى الخلاص من القهر آنذاك علمنا لماذا احتمى بعباءتها شعراء التفعيلة، فاذا أرادوا أن يجمعوا بين ثورتين إنسانية وطنية وإبداعية فإنّ الظرف موات لتحقيق ذلك؛ وهذا ما كان، خاصة في العراق الذي عرف الشيوعية واعتنقها مثقفوه مبكراً ومنذ ثلاثينيات القرن الماضي تتالياً.

وهكذا صارت الدعوات إلى تغيير الشكل التقليدي للكتابة الشعرية بحاجة إلى أن تتكامل مع تجديد المضمون، مضامين وموضوعات القصيدة لتنطلق بقوة، وقد احتاج كل ذا لمسند قوي يسند العمل الجديد بأفكاره الفنية، فكانت الوجهة الجديدة للواقعية الحديثة – كما سُميت آنذاك – التي جاء بها الالتزام السياسي، الماركسي خاصة، وفي رحاب مبادئه وتبشيره بالخلاص وجد الشاعر الصاعد آنذاك بغيته وضالته فالتصق الشعراء الشباب الخمسينيون بالواقعية وظروفها التي شاركت الفنان وعيه بضرورة التجديد، فتحقّق للجميع مايريد، وفي ذلك يؤكد واحد من أهم شهود الجيل الشعري الأول أو الرعيل الرائد للقصيدة الحداثية الشاعر يوسف الصائغ فالشاعر الخمسيني سيتمكن من تحقيق اتزان بين دعوته للتجديد في شكل القصيدة ورفض الوزن والقافية التقليديين وبين البدء بالحفر داخل مضمون يلائم سوء ورداءة الواقع وحاجة المبدع للتعبير عنه وطرح بدائله المناسبة ، ولِمَ لا.

و " هكذا اعتمدت الواقعية الحديثة في العراق الأساليب الشعرية الحديثة باعتبارها تتسع للتعبير عن الحركة الجياشة في الحياة بشتى صورها وآفاقها"[2]، ويكمل الصائغ واصفاً جيل

الرواد " فلقد أصبَح الشعرُ أكثر من أي وقت مضى يحملُ رسالة، وأصبح كثير من الشعراء يؤمنون أنّ خيانة هذه الرسالة هي خيانة للكلمة والشعب ... وكانت الرسالة التي تبناها الشعر تتوجه إلى الإنسان باعتباره أثمن رأس مال فتدعو إلى تمجيده والعمل من أجل سعادته ومستقبله " [3]، وكان من نتائج هذا التوجه الجديد نحو الإنسان بوصفه غاية أن بدأ الشعراء ينفرون من الوهج الرومانسي الذي كان يشحن نصوصهم بالعاطفة وتداعياتها فاستدار الخطاب الشعري وحقق مفترقاً جيلياً، ومن هنا بدأت ضرورة التجييل لتسمية الشعر بأسماء المدافعين عن قضيته الجديدة.

ومن المهم أن نؤكد – هنا – أن الفكر الماركسي فضلاً عن أسباب قوته الفلسفية والفكرية التي لم يقاوم المثقف العراقي تيارها الجارف آنذاك ، فانّه فضلاً عن ذلك اندغم في تطلعات الشاعر الواعي بما يريد وتماهى معه تماماً، ولذلك نجح الاثنان في مساعاهما، الفكر والأدب، ولم يكن من ثم من ينافس هذا التوجه، خاصة إنه يذهب مباشرة إلى وطن الشاعر ذاته عبر دفاعه عن إنسانه المضطهد المسحوق، وقد تمدد إحساس الشاعر تدريجياً بقيمة الإنسان إلى كل انسان يعاني في الكون أو يبحث عن مخلّص فوجدت قضايا الإنسانية عامة مجالها رحباً داخل تجارب الإبداع الشعري العراقي آنذاك.

وقد بدأ مع منتصف الخمسينيات من القرن الماضي صعود الحسّ القومي إلى وجدان الجيل العربي في كل قطر تقريباً، فانجذب الشاعر العراقي بقوة إلى هذا الشعور وتبنّاه وشارك في تكريسه في نتاجاته وإن عشرات النصوص للسياب والبياتي وعبد الرزاق عبد الواحد وشاذل طاقة وسعدي يوسف وسواهم أخذت تدافع عن الاشتراكية وتحاكم الواقع وتنبذ الحروب والدمار، وليس من تباين بين الرؤى إلاّ في طرائق الكتابة وخصوصية الفعل الشعري لكل مبدع والتعبير عن كل القضايا المطروحة بصورة فردية؛ وإنّ تمكّن الشاعر الرائد من مدّ جسرٍ وثيق بين البعدين السياسي والاجتماعي كان سبباً منطقياً لدينا للقول بحتمية تجييل ابداعه واتخاذ ذلك مرتكزاً لما سيأتي.

نضيف إلى ذلك أنَّ التيارات السياسية والعقائدية والحزبية التي ستظهر محلياً وإقليمياً غالباً ما ستؤثر في فكر المبدع بحيث تتمكن لو اعتنق مبدأ بعينه من وضع بصماتها واضحة على أدبه بل توجيه نتاجه كذلك أو تجعله مدافعاً متبنياً لها؛ وعلى الرغم من ذلك فالمبدع/ الشاعر العراقي عامة لم يحافظ على انتماء سياسي أو مبدئي بعينه وانما آثر التنقل والقفز والتلون في ولاءاته بخلاف انموذجه الابداعي الذي حرص على توحيد خطوطه دائماً، لذلك بامكاننا الادعاء أنه ليس من قاعدة عمل راكزة تماماً ظلت منطلقاً يعزز ذاته تلقائياً، وكانت للشاعر العراقي بمثابة البوصلة الراشدة التي تشدّ اليها كل منجز ابداعي، بل بقي المبدع حريصاً

على الانغماس في كل تحول وتغير وحدث يحصل أمامه، فيشارك في كشفه أو تسقيطه أو تبنيه أو غير ذلك.

وما يمكننا تعزيز الكلام به هنا أن المدّ الشـــيوعي إبان أربعينيات القرن الماضـــي وخمسـينياته كان لديه اسـتثناء واضـح ممّا ذكرناه، لأنه نجح في بسـط تأثيره على جيل شـعري ســـينهض متكئاً على وعوده بما حملت مبادئه وأفكاره، فضـــلاً عن جدة هذا النوع من العمل السياسي على المستوى المحلي عامة، تعزز ثقله صورة انسحاق تام للانسان العراقي آنذاك على المستوى الجماهيري وانضمام الشاعر إلى ساحة هذا المواطن المغلوب على أمره في كل الأحوال والبعيد عن أدنى درجات الوعي باسـتثناء القلة المثقفة، وهذا الضـغط الفكري قابله توافق من لدن الشاعر وأداته ما يكتب لمن يقرأ ويستوعب.

وصـار منطقياً أن تشـدَّ القصـيدة بناءاتها اليها لتضـيف اليها جديدها التقني، وبناء عليه فانّ القول بانقداحة التجييل هو قول وفرض صـحيح وسـليم ايضـاً وله إرهاصـاته ومنظومة عمل رافدة لخليته الأم، وما سـيأتي لاحقاً من أفكار سـتتصـل به وتسـير في اتجاهه، أي لتحقيق مبدأ التجييل وتفعيله بأسماء أصـحابه، فانّ الفكرة استندت اساساً على مدونة الجيل الرائد الذي أسس لذاته من غير قصـد إلى تسمية أو تقطيع أو عزل أو اعلان يحدد ما يتوقع لاحقاً، ما دام التغيير الفني سيجلب فائدته القصوى مع الريادة وينضبط بشرائطها.

وما دام الأمر كما نقول فانّ الشـــعر العراقي في خضـــم حاجته إلى التجييل الأدائي / الفني لن يمر بذات المسببات الداعية بقوة إلى انبثاقه؛ بمعنى أن الستينيين ومن تلاهم ممّن مالوا إلى التجريب أولاً لن يقدموا بين يدي عملهم رؤى ســـياســـية أو اجتماعية بمقدورها زلزلة كيان خطوط الإبداع في ذات صـاحبها أو هزّها جذرياً، لأسـباب أولها أن التيارات السـياسـية والقومية منها خاصـة لن تكون مهمة ونفاذة كشـأن الأولى التي عاشـها الرواد بحيث تكون قادرة على رسم مشـتركات بين المبدعين ما خلا الاحزان والخيبات والانكسـارات الداخلية التي فرضـتها ظروف الخسارات العربية في الحروب إبان ستينيات القرن الماضي؛ وهذه رفدت وعي الشاعر وضربت في عمق فكره لكنها تفرقت بين المبدعين، بين مكترث وغير مبالٍ وســـاخرٍ، ولم تؤلف الحركات السياسية آنذاك حلقة ضغط بادية على حركة الإبداع، ما الذي حصل إذن؟

حمل السـتينيون والسـبعينيون شـعلة التجريب انطلاقاً من نقطة الرغبة في التمرد والرفض لمن سبقهم – وانه تمرد بدأ حيياً – من مبدعي الأدب أو الشعر خاصة لكنهم حملوا دعوة لتعديل خطوط البناء الشعري المستند في أكثره على عمق الدلالة/ المعنى الكلي بالصورة الكثيفة والايقاع وموسـيقاه العالية بفوران الاشـكال وغنى اللعب – بالمفردة وتكثير بلاغة المفارقة بصـنع علاقات لجمل غير مريحة لمتقبّل متذوق والتركيز على فعل الأداء الشـــعري المرتهن بانفتاح النص على صيغة (لانهائي)، دلالة، أو معنى، أو صورة، أو تركيب، أو نسق وهكذا فضـلاً عن ربط المبدع

بعالمه الخاص الذي يراه أمامه لا العالم الذي يدافع عنه أو يتألم منه، وهذا معناه البدء بثورة فكرية تعيد النظر في جسد النص الشعري ومضامينه وتسير بعيداً عن أصداء الوجدانية والواقعية المغلفة بالرومانسية إلى اغراق القصيدة بافكار مُفلسَفَة تخاطب ما يريد صاحبها ومن يريد وتكسر انموذجاً قال به شاعر التفعيلة الرائد، لكنه تجريب وكسر لايؤهل جيلاً فارقاً، لأنّ الأداء الشعري الجديد سيصقلُ السابق عليه بجرأة واضحة لكنه لن يتمكن من صُنع جدار سميك فاصل بينه وبين الشاعر الرائد الذي ستمتد قدرته الادائية إلى عقود قادمة بمسميات جيلية.

ولم تتحول قصيدة التفعيلة إلى سلفية مهجورة مطلقاً، فالخمسيني كان يسير بدرجة تصاعدية ومتساوية من ناحية نضجه الشعري وقناعاته المواكبة لأداء نصّه الابداعي حتى لاحقاً عندما تلونت بعض أفكار شعرائه أو مضى بعضهم لانتقاء إدلوجة ما، فانهم عامة لم يغادروا أسساً رسخت في وجدانهم وانطلقوا منها، وبقي التكافؤ في مستوى الموهبة التي حملها اسم كل مبدع، ذلك أن حركات التحرر الوطني التي تلت حروب العرب بعد سقوط فلسطين ومن ثم تصاعد وتيرة الاحساس بما يجري عربياً بله محلياً مع ظهور الشيوعية، كما اسلفنا، قبلها نؤكد أن هذه الحركات وضعت الشاعر في دوامة صراع ذاتي قبالة ما يحصل سياسياً وقومياً مبتدئة بالخمسيني وآنذاك ونتيجة منطقية – كذلك – كان الأمر قد قضي باعتلاء جيل شعري المشهد الابداعي أولاً وحكم على من سيأتي بعدهم بعدم الالتفات مطولاً إلى كل ذلك ثانياً، فالأمور عند حضور الورقة الستينية ستختلف لأنها بداية ستترك نتائج تنتظر أصحابها بعد أن كانت أسبابها أمام سابقيهم، فما كان ثورياً وساخناً ومائجاً بالحركات السياسية والشعبية والقومية سيؤول بعد الستينيات إلى نتائج سيئة لها كلها.

وهكذا تمرّ باصرة الستينيّ عبر خيبات وهزائم وانكسارات وهذه كلها مصفاتها التي ستنتج عنها نفسيات مأزومة ومهزومة مشككة متسائلة غير مستقرة تحمل معها ردود أفعالها، وهذه جديرة بأن تصنع جيلاً إبداعياً شعرياً جديداً مختلفاً ومائزاً عن سابقه، وهذا معيار ضبط اذا شئنا القول به ايضاً؛ لأن الأرضية الواسعة التي نثر فوقها الخمسيني أحلامه ستلين وتبتلع أحلام الستيني وطموحه جميعاً، الوجداني والفكري والسياسي، فتأتي ردود افعاله معجونة بتلك الخيبات ومصوغة جمالياً في نتاجه وهذا هو الفرق فحسب، الفرق الذي يتيح لنا أن نمضي في فكرة التجييل وتشقيق الجيل الشعري فكرة ومنهجاً وتطبيقاً أيضاً؛ ولم يرتق الأمر لدرجة حصول زلزال شعري أو تحول عميق جذري ابتلع عمل سابقه بل ربما سيضيف اليه لكن تظل إضافاته عاملة فردياً على الرغم من امتلاك الستيني ورقة توثيق موقعة تشي ببدء صعود جيل شعري آخر باعتبار ما كان قبله؛ وفي حقيقة الأمر فالستينيون سيشقون طريقهم بقوة وجرأة لكنهم لن يقلبوا أرضاً حرثت قبلهم وزرعت بدقة.

تصف العبارات الآتية شيئاً من واقع الشعر العراقي وحركته التي آمن بجديدها الشعراء الرواد، إذ " أن السياسة صارت جزءًا من هموم الشاعر العراقي واحتوت خيرة الوجوه الأدبية، وأكثرها أهمية في تلك الحقبة أمثال السياب والبياتي وسعدي يوسف وشاذل طاقة وعلي الحلي والفريد سمعان وهلال ناجي وشفيق الكمالي وعبد الرزاق عبد الواحد وكاظم جواد وغيرهم؛ وأغلب هؤلاء شيوعيون أو بعثيون أو قوميون مستقلون يلتقون جميعاً من أجل هدف واحد نبيل هو الثورة والخلاص من حكم العملاء الذين يكبلون الشعب وينهبون خيراته"[4]، وهذا التجمع من المبدعين صار لزاماً عليه أن يبحث عن واقع فني وأدائي مرافق لما يعيشه الشاعر في مجتمعه ويصبح لسان حال انسانه؛ وعليه لم يكد الشعر العربي يعرف سبيله إلى التطور والتجديد حتى دخلته مجموعات وحزم فنية جددت عطاء المبدع وأخذت تضيف إليه، واتسعت لتدخل فنون الأجناس الابداعية الأخرى كالقصة والمسرح والملحمة والسرد وعناصر بناء كثيرة أخرى قد دخلت الشعر وانتصرت لحداثته بتلوّن خلط الذات بالموضوع والوجداني الغنائي بالدرامي من غير تجريب يغامر بما لديه، بل ضرورة وأمر محتم سار توافقاً بين كل المشتركين في بناء القصيدة المعاصرة وانتاج حداثتها، فحظي هؤلاء باسم الجيل الشعري أو القصيدة الجديدة أو القصيدة الحداثية بانفتاح معنى مفردة جيل على دلالات الأداء والفعل الشعري بابتعاد ضروري عن قراءة الجيل عقدياً أو التلميح إلى شبهة عشرية في تصنيف الأجيال الابداعية الحاملة لحداثة القصيدة.

وما دمنا قد نفينا عن الرواد والريادة مظنّة التجييل العقدي، فاذن صار من المنطقي أن يمتد عمر هذا الجيل أو يظل مشرع النوافذ على فكرة الريادة المحققة مع جيلها ما دامت مع الرواد مسوغات الثبات؛ وصار منطقياً – كذلك – أنّ من يحمل صفة كيان آخر لجيل آخر أن تكون لديه القوة الابداعية ذاتها والمغايرة الكافية ليبدأ مجدداً من حيث انتهى أو اريد لسابقه أن يقف ويحمل الثراء الابداعي مكتملاً تجارب وطرق بناء وسمات لنص قادر على التفوق أو في أقلّ تقدير لكي يشق مضمار التجييل الشعري وجب عليه أن تكون إضافاته ملموسة، وتضيف وترفد الحركة الشعرية وترسخ وجودها بحضورها وتأثيرها المفترض أن يمتد، ويكون مرهوناً بقيم الجمال الشعري الصانعة للأثر والشاهدة على امتداده وبقائه.

وهذا تساؤل يجيب عنه ما تلا جيل الخمسينيات، إذ إنّ مسميات الجيل الشعري في العراق تصاعدية العنوان وما يخلف الخمسيني سيصبح جيلاً ستينياً ثم سبعينياً وآخر ثمانينياً ورابعاً تسعينياً وجيل الألفية أيضاً، وهذه لاتملك أي تجييل في ما نؤكد – وقد تعددت بيانات هذه الأجيال بوصف البيان كشفاً عن مشاغل أصحابه وتوثيقاً لأفكارهم ونيّاتهم وايذاناً بوجودهم افتراقاً عمن سبقهم، لكن تقويم مشهد الشعر العراقي لايكون هكذا بالطبع.

إنّ مفهوم الجيل لدينا لكي يتحقق – كما قدمنا في قراءتنا لجيل الرواد – عليه أن يستجيب لشرائط عدة، وقد سلمنا بجدلية انبثاق المصطلح ذاته وتسليمنا بضرورته كشفته القراءة

للآن، فالرواد حققوا في تحليلنا لمفهوم الريادة مطالب الجيل وظفروا باسمه اصطلاحاً ودلالة ليمتد أثرهم في من تلاهم محلياً وعلى مستوى ابعد كذلك؛ والنقد العراقي هو الوحيد – إن صح اللفظ – الذي اضطر للتعامل مع مصطلح الجيل والتجييل بهذا الهوس، أي تشقيق وجوه اصطلاحية عنه، وهو الأكثر تصنيفاً وتفريقاً للشعراء وعازلاً لهم في أرفف وتقسيمات جيلية؛ وهذا الأمر لاندري أيصحّ تصويبه أم العكس، فالشاعر العربي وقبله العراقي ظل مستجيباً بصورة حتمية للتحولات المرافقة لنتاجه وهو يعيشها ويتأثر بتداعياتها وتظهر اسقاطاتها في منجزه من دون عزل وتجييل، لذلك فالتسليم بحقيقة هذا الأمر يظلّ بحاجة إلى غربلة تنقّيه من مغالطات تشوب عمله أو تؤثر في تصنيف الشاعر وتسلسله ضمن ما عرفناه عن مفهوم الجيل الشعري.

وكلما سار الزمن صعوداً إلى عقود لاحقة ولاسيما بعد ثمانينيات القرن الماضي كلما زاد عدد الشعراء فزاد عدد المتكلمين بتصنيفهم ولأسباب كثيرة وهذه أمور تدخل ضمن المغالطات التي نتحدث عنها؛ فاذا نظرنا إلى مسالة التجييل من زاوية كثرة الاحداث التي عاشها العراق وافرازات ذلك مجتمعياً وثقافياً فانّ الدول العربية مرت بالتقلبات ذاتها بل أكثر، في حين يظل حسّ الإبداع ودفقه كمّاً لا كيفاً – فقط – هو الافضل تخريجاً للقول بالجيل الشعري – هنا – وعندما ستتغير الظروف السياسية في العراق ستتغير الرؤية إلى التجييل للشعراء في النقد العراقي؛ فاذا كان شاعر الستينيات يحمل خيبات فكرية كثيرة هي نتيجة لانكسارات وطنية وقومية، ويعلن تمرده على ظرفه واستجابته لخيباته ويحمل مبدأ التجريب في العمل الابداعي، فاذا حصل هذا فإنّ من تلاهم من السبعينيين سيتخطون الركود السياسي والفكري الذي قاومه الستينيون بالتجريب وحداثته ليجدوا ذواتهم في خضم استيلاء سلطة الحزب الواحد على مقاليد الأمور جميعها بما فيها الأدب والثقافة؛ فمن الهزيمة الداخلية والركود السياسي إلى التضييق والخنق وغلق مسامات الحرية فتضيق المساحات بالمبدع وتخنقه؛ أي من الضد إلى ضديده، من الرأي إلى بدء مصادرته صعوداً إلى ثمانينيات القرن مع الحرب وشعراء عقد الحرب الإيرانية وبمزيد من المعوقات وكواتم الرأي والصوت لكل منتقد أو مخالف أو مثقف لايرتضي التدجين.

لقد ابتعد الستينيون عن الشعارات القومية والجمل الفضفاضة واتجهوا إلى الداخل، في حين اتجه القادمون بعدهم إلى تقسيم ذواتهم الابداعية في يسرة ويمنة، فأمّا البقاء والكتابة وأما الهروب واختيار المنافي، وهكذا صار حال الشعر، ولأجله تفاعل مفهوم الجيل، إذ كثر نقاد المصطلح؛ فضلاً عن ذلك فانّ للسياسة وشؤونها دائماً اليد الطولى في رسم المسار الفكري للشاعر العراقي آنذاك، ذلك أنّ السلطة القادمة مع البعثيين والقوميين قبلهم واستمرار الضخ القومي عبر السلطة وسياستها إبان السبعينيات صعوداً ستجعل الشاعر المأخوذ بحماسة جيل شعري يرفع مبدأ التحدي بقصد تغليط الخمسيني أو الشاعر الرائد، فيصبحُ بين أمرين/ رأيين أما موافق لسياسة الدولة أو رافض لها؛ أي أننا نؤمن بانّ الستينيين انشقوا على أنفسهم فتأثر عملهم

الابداعي بالسلب فخلخلوا ركيزة مهمة من ركائز الجيل مفهوماً عندنا؛ وهي ركيزة الإجماع والتوافق ، تلك الركيزة ذاتها هي الحلقة المفقودة في التنظير والتأصيل لمفهوم الجيل الشعري الذي تشذر فماعت ركائزه المفترضة بين عشرات الأقوال والأصوات الناقدة لحركة الشعر العراقي ومدونته المعاصرة.

وعندما اختار الناقد الخلاف الفكري والتزمّت التنظيري مساراً لعمله بقيت عند تلك الأجيال ورقة البيان الشعري وثيقة وليدة ظرفها الذي لم يطل وجاء الستينيون ببيانهم الجيلي وهم (فاضل عزاوي وفوزي كريم وخالد علي مصطفى وسامي مهدي) حاملين رغبة وفورة الاندفاع للتأسيس فقط، فاسسوا لمواهبهم الجديدة من دون تفعيل جماعي ملزم أو مستمر توافر على مسوغات ديمومته كما بدأ، فصارت الإضافات اللاحقة ذاتية فردية ممهورة باسماء تجارب مبدعيها وخصوصياتهم، والمفارقة عند الستينين ماثلة في أصحاب البيان الذين أرادوا افتراع مرحلة ولم يكن لغيرهم ممن عاصروهم علاقة بذلك على الرغم من انطلاقتهم الأدائية والعمرية ستينياً.

واذا انحصر القول بجيل الستينيات في أمر فانّه – إذن – سينصرف إلى تجييل عقدي غالباً وعند الكثير وهذا أمر غير صحيح – كما نفترض – لكن شاهده أنّ البيان الشعري للتجربة الستينية ظهر عام 1969 على صفحات مجلة شعر ، وإنّ شعراء البيان ذاتهم تفرقوا – كما اكدنا في ما تقدم – في طبيعة تجاربهم ونتاجاتهم ولايخفى ما للزاوية السياسية التي ينظر منها كل شاعر إلى ذاته والآخرين ومجتمعه وقناعاته، لايخفى ما لها من أهمية في تشظية التوافقات بسرعة، ففاضل عزاوي كان ذا ايديولوجية مختلفة سُجن بسببها مراراً في حين أن سامي مهدي مثلاً الناقم على ريادة السياب كان مهادناً أو صاحب رؤية وقناعة مختلفة وهكذا شأن البقية.

وفي الآن ذاته فانّ الجيل الستيني كشف عن أسماء كثيرة حملت وعياً ثقافياً كبيراً وحصنت ذاتها باستيعاب الفكر العالمي اليساري والقومي والأدبي والفرويدي والاجتماعي ومع كل ذا تصطف العدمية والوجودية وغيرها من فلسفات، ولأجله ذهب الستينيون مذاهب في تطلعاتهم الفكرية والثقافية والايديولوجية، ولعل النقيضين القلق وحب المغامرة والاندفاع كانا قاسماً مشتركاً لظهور عشرات الأسماء التي أطلت من نافذة الشعر آنذاك؛ ومنهم حسب الشيخ جعفر ومالك المطلبي وفاضل عزاوي وشاكر لعيبي وهاشم شفيق وسركون بولص وجان دمو وجليل حيدر وعبد الرحمن طهمازي وغيرهم، ووسط هدير الأسماء هذا الذي أحاط بسمات المرحلة، فانّ الشعراء الرواد كرّسوا كثيراً من نضجهم في سنوات الستينيات كسعدي يوسف وعبد الوهاب البياتي ويوسف الصائغ وغيرهم فقدموا نتاجات شعرية تحمل خصائص بنائية بدأ الشاعر الستيني بطرحها في نتاجاته وحديثه، فان لم يؤشر هذا الأمر تدخّلاً في مقترح مفهوم الستينيات جيلاً ورؤى فانه يعني أن ولاءات الكتابة الشعرية ما زالت رهناً بيد الشاعر الأسبق عطاء أو الشاعر الخمسيني، وإنّ

الجديد ممّن سيدخل تجربة الانتماء إلى جيل شعري مغاير سيكون حاملاً رؤيا الاختلاف عن سابقه حتماً، لكي نسوّغ كذلك خصوصية الفكرة، فكرة التجييل في الشعر العراقي المعاصر.

ومن هذه الرؤية قدم الشاعر الستيني ما يأتي في ما نرى انها إضافاته:

1- إنّ الستينيين بعدّهم جيلاً جديداً للشعر في العراق قد جددوا في بناء القصيدة بعد أن امتلكوا وعياً سياسياً ابتداءً، فحمل كل واحد منهم ايديولوجية تخصه وتحرك بوصلة نتاجه، بحيث أن الأمر هذا كان قادراً على رسم سمات جيل جديد ستحصي نتاجاته خلاصات ردود أفعال شعرائه تجاه حاضرهم وواقعهم، فتتالي الخيبات والانكسارات وتجميعها داخل الذات الشاعرة كان نتيجة ومحصلة نهائية لسنوات الخمسينيات والستينيات خاصة نهاياتها؛ فتحول الفراغ وتحولت الهزائم القومية والوطنية باتجاه الذات الشاعرة وسحبت وجدانها بعنف وقسوة، فجدّد الشاعر آنذاك موضوعه الشعري؛ أي طبيعة التناول الموضوعي للفكرة وتغيرت ثيمة المادة التي سيصيرُ نثارها شعراً وانتصر الشاعر لذاته، فاستدار بالوعي السابق لشاعر الخمسينيات وبدأ يتحرك ضمن أدوات الأخير بقصّ بعض زواياها وتلصيق مفردات أخرى فوقها.

وكان هذا جزءًا من الوجع الذي ارتكبته الظروف العامة والخاصة بحق الشاعر، لذلك سيغدو منطقياً أن تنشق قناعاتهم في ما بعد عندما تتغير حلبات السياسة إلى ايديولوجية مختلفة ستستمر عقودًا ليجد بعضهم نفسه راغباً بها أو مؤمناً وغيره مطارداً ومهزوماً أو منفياً، وتستمر هذه الحال بالشعراء في العقود التالية وبالطرح ذاته الذي نؤكده هنا، أي عقود السبعينيات والثمانينيات وماتلاها حتى الالفية الثانية دخولاً لأجواء حركتها الشعرية.

بيد أنّ الأمر مع الستينيين لن يرتقي إلى درجة التسمية لحركتهم بالثورة أو الانقلاب الشعري – مثلاً – وتهديم النموذج الرائد، وانها مرحلة جديدة سيتم فيها الفعل الشعري بأصوات جديدة تعزز ما قدمه جيل الخمسينيات من غير تقاطع وتكسير وانمّا الستينيون قدموا حركة شعرية ابداعية شاملة لأنها شملت فنون كثيرة زائداً الشعر كالسرد والتشكيل، وقدمت الفورة الثقافية والموهبة الشعرية ذاتها معززة بحالة مثاقفة ممتازة تابعت خلالها المرحلة وشعراؤها حركات التحرر وفلسفات الأدب ودور المجتمع في تحريك المبدع ونتاجه وأثره فيه وافادوا من كل ذلك في انضاج وعيهم.

ومن المهم أن نؤكد أن طريقة تعامل الشاعر الستيني مع الثيمة والفكرة السياسية سيختلف عن صنيع الرواد لسببين، الأول أن الاحداث السياسية ذاتها تغيرت بين اربعينيات وستينيات القرن العشرين، فما كان منها أسباب أو يقينيات ثورية وايديولوجية في الخمسينيات سيصير نتائج في الستينيات وبعضها نتائج بائسة تترك شروخاً في ذات المبدع فتخلخل ثوابته السياسية؛ إذ لم يعد الايمان بها ذا جدوى، وما كان التفاعل معه مباشراً أيام السياب ورفاقه

سـينتهي فاعلية في العقد السـتيني وتبقى نتائجه ماثلة في وجدان المبدع ليتعامل معها كما يريد مؤمناً أم كافراً بها.

أما السبب الثاني فانه خاص بدرجات الأداء، أي الفعل الشعري وصولاً إلى ايقونة الإبداع ووسـمه، وهكذا إبداعياً سـتصـبح ثمة مجموعة طيعة من الثيمات والافكار السـياسـية القابلة للـ(تشعير) التي يخاطب عبرها المبدع عالمه الذي يعيش ضمنه ويتحقق من جدوى مايمّر أمامه في بنية موضوعية استعارية كلية من غير نفاذ مباشر إلى الحدث أو مخاطبته بطريقة رومانسية غنائية عالية؛ وهذا السـلوك الشـعري سـيظهر في النص مع تنوعه بنائياً بآليات جديدة أو تم تحديثها، وهذا ما سـيحصـل لاحقاً كذلك مع المراحل الجيلية/ العقدية القادمة للشـعر، فليس من تنافر حاد صادم وليس من توقف وليس من نكوص مُخلّ وليس من انقلابات؛ لأن جذوة التحديث ومسـوغاتها توقدت سـلفاً مع الرواد، بيد أن الأمر قد منح الشـاعر السـتيني فرصـاً مثلى لتكريس قيمة الرواد وتحقيق جيلهم ادائياً بوصفهم سبقوا وبدأوا في أقل اعتبار.

2- انّ اقتران الحداثة الشعرية في القصـيدة العراقية بالنتاج الابداعي للشـاعر الخمسـيني فتح الباب كاملاً تجاه المزيد من التحديث لأبنية القصـيدة، وصـارت الديمومة لوسـائل تحديث البناء الشـعري هوية لازمة لكل نتاج شـعري عراقي قادم، وتتضـحُ أهمية هذا الكلام من اتخاذ الشـاعر الستيني مبدأ التجريب قريناً لأي جديد سيقدمه، إذ سيقع الشعر العراقي في دوامة التجريب فيمسك بالتجديد ويفلته معاً فيحاكم غيره خاصـة من سبقه عقدياً، لأن الأداء سيتشظى عشرات التجارب الخاصـة التي لاتسير متفقة دائماً مع بعض؛ كما إن التجريب الذي نعني في بناء النص وتحديث خصـائصـه سيزحف إلى النموذج المرحلي السبعيني الذي يمثل بدوره مفترقاً وخطوة لولادة ستمتد لينضم اليها نتاج شعراء الثمانينيات والجيد من مرحلة التسعينيات والى الآن.

ولأجله تعززت رؤيتنا إلى التحديث في الشعر العراقي المعاصر عبر العنوانات الآتية:

أ- إن القول بحركة مفهوم التجييل الشعري بين أمرين متقاطعين هما الأداء الفني والعقد العشري من السنوات سينسف القول بامكانية تحقيق المصـطلح أو اقراره، لذلك فان البعد عن كثرة ما قيل في تحديد المفهوم سيجعلنا نستبعد تماماً فكرة المشروع العقدي من التجييل، أي جيل الخمسـينيات (50-60) وجيل السـتينيات (60-70) وجيل السبعينيات (70-80) وهكذا؛ وتُبقي على تحقق المفهوم اصطلاحاً فنياً فقط، فيكون الجيل الشـعري في منظومة الشـعر العراقي المعاصـر جيلاً فنياً بأداء خاص يؤشـر على اصحابه ابتداء.

ب- وتبعاً لذلك فان جيل الخمسـينيات، جيل الرواد هو الوحيد الذي نجح في تحقيق هذه الفرضـية وتحويلها إلى أمر واقع في عمر الشـعر العراقي المعاصـر وانه جيل رائد سـتتعلق بأعطافه كل المراحل التالية له، وانّ ما سـتتلوه هي مراحل شـعرية متنافذة

وليست اجيالاً فنية فارقة، لانها لم تحرث أرضاً بكراً أو حققت انقلاباً أدائياً بقدر ما قدمت إضافاتها الشعرية عبر عنوانين، التحديث والتجريب في تداخل أو تناوب لافرق، في ما كان تشقيق المراحل التي تلت جيل الرواد لخطوط عمل جديدة في الكتابة الشعرية هو تتمة وتتويج لمرحلة أو جيل الرواد، في ما تحسب الاضافات لأصحابها ومراحلها في تقديم وانجاز عمل شعري ناضج وقار في المدونة الشعرية العراقية وهذا الأمر تسلمته سنوات الستينيات صعوداً، تقاطعاً مع غيرها أم تعاضداً.

ج- انه من المنطقي أن تنضوي التجارب الشعرية في تسعينيات القرن الماضي وسنوات الالفية الثانية تحت مظلة من سبقها وماسبقها من مراحل بل على العكس ان ما سيأتي في التسعينيات صعوداً سيكون عاملاً كما يشبه الغربال الذي لن يستبقي من التجارب الابداعية إلاّ أقلّها ليصح أن تلتحق بماسبقها وشاهدنا على مصداقية ما نحدد ظهور قصيدة الشعر بوصفها حائط صدّ جيد للعودة إلى امتلاك جذوة الشعر الحقيقية الناضجة وتقديم باكورة عمل صحيحة لنص منتم إلى اصوله كاشف عن مواهب وقرائح تقول الشعر بصورته الحقة، فضلاً عن مواكبتها للحداثة الشعرية ونجاحها في كل ذلك، فصارت ثمة قيمة نوعية مطلوبة بازاء فوضى ما سمّى بقصيدة النثر السائبة جداً عن كونها تنتمي حقاً إلى قصيدة النثر أو تحقق شرائطها، فالشعر أراد استعادة قارئه ومتلقيه وهكذا سجّل انتماءه إلى ما سبقه مع محافظته على ضوابط التحديث والتجريب مع رغبته بازاحة الشوائب الكثيرة وقد ظفرت قصيدة الشعر بذلك كما نرى.

وفي عودة أخرى نؤكد أنّ المشهد في سبعينيات القرن الماضي وما تلاها قارب بحرية ابداعية سمات الحداثة في الشعر، فأخذت الأسماء الابداعية آنذاك تزحف بقوة إلى المشهد الشعري وكذلك منذ أزفت التحولات الثقافية التي أرغمتها الأحوال السياسية على تغيير وعي الشاعر مجدداً ليجد الفراغ الذي تسرب إلى نفسه أمامه واسعاً فصار الستيني في حالة نفور دائم من افرازات مجتمعه مكتفياً بذاته وهمومها، بقصد أن يجد مكاناً لها في العالم الواسع الذي عجز عن استيعابه.

وسيكون الشعراء في مرحلة السبعينيات متصلين بصورة أفضل بهموم مجتمعهم وما يحصل داخل وطنهم لكنهم مرغمون على الكتابة بطرائق إملائية غالباً ستستمر إلى العقود التالية؛ وهذا الفرق بين الستيني والسبعيني هو فرق بين حلقتي تجريب متفقة الهموم الابداعية، وهذه الرؤيا التي ماجت داخل ذات الشاعر الستيني حركت قصيدته تجاه الروافد الخمسينية، ومن ثم الاضافة إلى منابعها وترك ما لم يعد منسجماً مع طبيعة التجريب، فحصل أن:

3- استنباط ملامح الكتابة الشعرية بذات الهياكل الايقاعية والتقفوية مع الانجرار بعيداً نحو نيّة التنويع فيها، كادخال أبنية التدوير الموسيقي والتخلي عن التقفية أو تقليل ضغطها في النص لغاية فك الضغط الموسيقي عن رقبة النص وإعفائه من الغنائية الوجدانية التي اتسمت بها مرحلة الريادة وجيلها عموماً، لترتفع وتيرة التعبير بالدراما وتقليل الشـــجن الذاتي الخطابي؛ وفي ذات الصدد لم يهجر الستيني الوزن العروضي بل نوّع فيه داخل النص المفرد وقاد التجريب إلى دمج الأشكال ببعضها داخل نص واحد. إنّ مؤشرات وموجهات التجريب إذن سمحت للشاعر الستيني أن يغير ما شاء في إيقاع نصه الداخلي والخارجي، وهذه المرونة قادته إلى رحابة الكتابة النثرية فبدأ يصنع نصاً مفتوحاً يغير خلال نسيجه بحرية على المستوى ذاته، أي الموسيقي؛ ولأجله جاءت بعض نصوص الشاعر الستينيني تحمل تنويعها الذاتي الحر بين نصّ موزون مقفى وآخر موزون متنوع الوزن والتقفية وثالث موزون غير مقفى وآخر موزون مطعّم بقطع من النثر خالٍ من التقفية وآخر منثور تماماً.

وهكذا قدم الستينيون مشروع القصيدة النثرية محفوفة بتنوع هيكلي وعلى سبيل التجريب، أي إنّ مجموعة مفردة لشاعر ستيني شملت هذا التنوع كله أو أكثره، في ما لايخفى أن ثقافة النص النثري لشـــعراء مثل بودلير ورامبو وغيرهم قد ألقت بظلالها على توجه النص في مرحلة الستينيات.

يقودنا هذا الأمر إلى طبيعة التجريب على المستوى النسيجي المعجمي واللساني ومن ثم الصوري كذلك، وكيفيات توظيف وسائل تعبيرية شتى ابتدأها الشاعر الرائد كاستعمال الأسطورة والتراث ومادته الثرة وتوظيف الفنون الأخرى كالمســـرح والقصـــة، كذلك الدراما والأقنعة والبدء بصـــناعة قصـــيدة حياتية؛ وهذا كله دخل مجال النص الســـتيني، ينضـــاف اليه توظيف التقانة الشكلية أو البصرية والهندسية وتقانات الدراما من سيناريو وقص ومشاهد وهذا أيضاً ولج مجال التجريب، فقد منح الشـاعر السـتيني طاقة تغيير ناضـجة لاعادة كتابة النص كل مرة؛ فاذا كان الســـياب – وقد قيل هذا فيه – أول من اســـتعمل من شـــعراء الحداثة والريادة مادة الميثولوجيا العراقية والاغريقية وغيرهما، وأنه أول من صنع ملحمة غنائية ثرية البناء في قصيدته خاصة مع مطولاته وتقديم ذلك لمجايليه لشق طريق حداثي في صـنع القصـيدة، فإنّ تجربة الجيل السـتيني تشهد بحسن توظيف الأسطورة عند من استهوته تفاصيلها أو نسج حركتها داخل نصه كحسب الشيخ جعفر وياسين طه حافظ.

واذا كانت هذه الوســائط الشــعرية امتداداً لصــينع الرواد وتأثراً بمنهجهم ذاته في انتاج القصيدة، فقد قرأنا عن حسب الشيخ جعفر أنه عاد إلى الموروث القديم ليورد القصص والأساطير والملاحم بطرائق متنوعة تضـــميناً واقتباســـاً واحتواءً واســـتيحاءً، كما فعل في قصـــيدة (الملكة والمتسـول) من ديوانه (الطائر الخشـبي)[5]، وغيرها، والطائر الخشـبي وزيارة السـيدة السـومرية

صـــدرا ترتيباً عامي 72 و74، وقد ترك الشـــاعر عليهما بصـــمات جيلين وبتوصـــيفنا (جيل ومرحلة)، معهما خصوصية شاعر ستيني قدّم انموذج التدوير الموسيقي سمة ايقاع جديدة رافقت نتاجه المرحلي وماتلاه، انها تجربته الخاصة وهذا ما نريد؛ إلا أنّ سلوك المرحلة الستينية بتفاوت مبدعيها واختلافهم نتاجاً لم يستقر على وجهة أداء معينة في انجاز النص المؤسطر موضوعة وتقانة وبنية كلية وفضّـــل بدلاً عن ذلك التعامل مع معطيات أخرى مشـــهدية وحياتية تملؤها الحواس وضـجيج اليوم؛ والابتعاد تدريجياً عن سـلفية أو كلاسـية الأداء الشـعري واللغة المعبأة ميتافيزيقا وإسطورة مجتلبة إلى واقع هش بل مخاطبة الواقع مباشرة واتيانه عبر لغته التي تفهمها تفاصيله.

وقد فسّر الشاعر فوزي كريم بوصفه أبرز شعراء الستينيات الأسطورة تفسيراً خاصاً به لكنه تفســـير يوجز رؤية الشـــاعر في تلك المرحلة إلى مبدأ توظيف أنواع الميثولوجيا في بناء القصـيدة والاعتماد عليها لصـنع نص كامل يمرّ عبر تفاصـيلها، يقول فوزي كريم: " أعرف أن الأسطورة موجودة في الواقع وهي علاقة ليست تأريخية، فهي علاقة ملتبسة ومعقدة، فاذا ضحك أمامك شـخص وأنت عميق النظر، فقد تقول إنّه بكى ... الحقيقة هذا هو المختفي وراء الحقيقة وقد يطلق عليها البصيرة والرائي، والمقصود بها أن الشاعر أو الفنان يرى ما لايراه الآخرون، هذا التبطّن هو الأسطورة" [6]، فان يحوّل الشاعر رؤيته إلى تقانة بنائية استولت على مشغل شعري مرحلي قادر على تحويلها إلى زاوية إضـاءة مختلفة فهذا موقف لبناء جديد بالتأكيد، ونص يجعل المتلقي بازاء ذهنه يحاور البناء الشعري ويعيد انتاجه مراهناً على وعي تأويلي يفترض إنه يواكب كل تحديث أدبي أو ثقافي يحصل فضلاً عن تعامل جديد للذائقة مع ما ستقرأ.

ولعل هذا ما سيجعل التلقي مع الستينيين فصاعداً أمراً ليس مضموناً أو مسلماً به عند كاتب القصـــيدة، لأن التلقي ســـيرجح كفّة المؤول القارئ الحاذق والنخبوي كذلك وليس المتلقي المتذوق أو المسـتهلك، فالنص سـيتحرك بين الواقع والحلم، بين الرؤية والرؤيا، بين الواقع والوهم والخيال والسماح بانفتاح القراءات التأويلية على متعدد.

4- الملفت للانتباه في هذه المرحلة انها لم تحافظ على حزمة اصـــحابها كما فعل الرواد بل تفرّق مبدعوها افراداً وجماعات وتوزعت قناعاتهم المختلفة ليناقشـــوها في المقاهي والتجمعات الأدبية والثقافية وتقاطعات افكارهم وطُرحت ايديولوجيات عدة وظهرت تلك التشـــذرات على صفحات بعض المجلات – أيضاً – كشعر والأقلام والكلمة وغيرها، وبرزت جماعة كركوك عام 1964 لتضم اليها نخبة من أدباء الستينيات مثل سركون بولص وصلاح فائق وفاضل عزاوي ومؤيد الراوي، وقد شكلت هذه التنوعات سمة بارزة من سمات مرحلة أدبية إبداعية جديدة.

ولأجله تعددت الرؤى الفنية للمبدع وقناعاته في انتاج نصه أيضاً بين منتمٍ لسلفه بحيث تطل آثار وفائه وانتمائه إلى جيل الرواد واضـحة في أدبه، وبين راغب مبكراً بالتمرد والسـير في

خط شـــعري تجريبي أو مخالف، غير أن التأثر والتأثير أقوى؛ فالأجيال الشـــعرية بل المراحل القادمة لابد من أن تتنافذ في تأريخ الشـعر العراقي المعاصـر، مثلما أن التماس المباشـر بينها كبير أيضـــاً، فقد امتدت تجارب المبدعين خلف أجيالهم مع تعيين فروقات نضـــج واكتمال كل مرحلة كما فعل البياتي وبلند الحيدري وحسـب الشـيخ وحميد سـعيد ويوسـف الصـائغ، إذ قدروا مفهوم التجريب حق قدره فعادوا إلى ثراء التراث رموزاً وأقنعة، في حين آثر آخرون البدء بصـــنع رموز حاضرة.

يقول فاضـل عزاوي: " لم تكن هناك قطيعة بين جيلي والجيلين اللذين سـبقانا، فقد أعقب جيل الرواد وجيل الستينيات جيل وسطي من الشعراء مثل سعدي يوسف وصلاح نيازي ورشدي العامل ومحمود البريكان وغيرهم، لا أعتقد إن جيل الســـتينيات حاول إحداث قطيعة مع الرواد ولماذا يفعل ذلك" [7]؛ إن فاضل عزاوي – تبعاً لعبارته – قسمّ الأجيال وضرب المراحل ببعضـها فانتجت رواداً وآخر وثالثاً ستينياً، في حين إن تعبيره عن التأثر بين الشعراء بوصفه ستينياً سار في اتجاه واحد الغلبة فيه لشـعراء جيله من السـتينيين ، أي الغلبة الفنية بصـيغة عزل بين اجيال شعرية وهذا غير صحيح، فالتحولات التي رافقت انتاج الشعر في سنوات الستينيات هي منطقية لتحرك السـاحة الأدبية والثقافية باتجاهات جديدة مواكبة لكنها لن تفترض حصـــول قطيعة لأنها اساسـاً لم تَعَد ثورة تغيير مهما بلغت صـناعة الشـعر فيها من تجريب واضـافة؛ كما إن الشـعراء الذين وردوا في عبارات عزاوي هم خمسـينيون وفقاً لتقسـيمات الجيل الفني كما ذكرناها في هذه القراءة، لكن المهم كذلك أن عزاوي أكّد لنا وجود أمر آخر أهتم به الســـتينيون هو أمر اعتداد الشاعر بصوته المفرد، ممّا يعزز رؤيتنا عن ظاهرة تشذر مبدعي المرحلة الستينية وتنوع أدواتهم وتقاناتهم دونما توافق وإن ضمني على معايير عمل ناجزة وملزمة لاحقاً باعتبار ما كان منهم.

لنقرأ لعزاوي أيضاً : " رفضتُ دائماً فكرة تكرار صوت أحد ما بالذات، كنتُ أريدُ أن يكون لي ما هو خاص بي ... لم أحاول أن أسلك نهج شاعر معين ... الخ" [8]، ومن الكلام يتبين لنا أن الجيل الســـتيني كان يبحث عن ترك بصـــمته الابداعية مثلما قررت فعاليات التجريب التي ستصير تحديثاً على حداثة ما بدأه جيل الرواد بل ينتمي اليه ايضاً.

5- لعل ولع حسين مردان بالتحرر من كل ضابط موسيقي في نصّه كان مؤشراً على اتجاه الكتابة الشعرية في العراق إلى النثر، ولعل هذا الشاعر قد قادته فطرته وسليقته الشعرية إلى نزع رداء الموسيقى الضـابطة لكل ما في النص فآثر الكتابة النثرية، وقدم مجموعات لنصـوص نثرية كاملة بجمل قصـيرة غريبة العلاقات قليلة التجانس بين المفردات ولمن يريد فهمها وتأويلها ليفعل لأنها قابلة للمزيد الذي يحرمها من الضـبط الدلالي بسـبب انعدام الموسـيقى، فقدم مثلاً (صـور مرعبة 1951) و(نشيد الانشاد 1955) وغيرهما من المجموعات النثرية.

ما نريد قوله – هنا – أن الجيل الرائد الذي سبق إلى التحديث ورسّخه نتاجاً وخرق قواعد الموسيقى وأعاد اكتشافها لن يعدم الهرب منها والتحرر منها تماماً كما فعل مردان في كتاباته النثرية، وإن قراءة الشعراء الستينيين للفكر الماركسي والوجودي والفلسفي عموماً وتأثرهم بأدونيس وفرويد والأدب السريالي أعطتهم دوافع أداء شعري لتغميض العبارات وترميز الدلالات وإغراقها بلغة استعارية ليست شفيفة بل تجنح لرفد التوتر داخل البنى الشعرية للنص كله فحصل أن مال التجريب نحو تجربة الكتابة النثرية وصنع القصيدة النثرية وهجر الوزن الموسيقي تماماً بل حتى التقفية لتنتج المرحلة الستينية انموذجاً لقصية النثر هو جزء من أعمال الشاعر يرفد بها نتاجه ويتخلل موزونه منثوره بشكل واضح، فكانت حلقة الربط هذه بين الأجيال مجدية على مستوى تجريب ونقل البنى الشعرية إلى مستوى من التحديث لم يستسيغه الخمسينيون ولم يتطرقوا له، في ما لايخفى انّ كتابة الشعر بالنثر أو تلوين الأداء الشعري بعبارات النثر أو كتابة نص نثري كامل، لايخفى أنه ليس جديداً في الشعر العراقي كما قيل عربياً إن أمين الريحاني أول من نشر قصيدة منثورة عام (1905) وقدم لها جرجي زيدان، وعراقياً فعل الرصافي الأمر ذاته عندما أهتم وكتب نصوصاً نثرية سمّاها الشعر المنثور وكانت بلا وزن ولاتقفية، وصعوداً كتب حسين مردان مجموعات نثرية كما ذكرنا، لذلك فانّ البحث عن جذور تؤصل لهذا النص عراقياً ستجعلنا قبالة تلك الأوليات.

ومن المنطقي أن تختلف النصوص موضوعاً وبناءً لكنها تماثلت على مستوى طرح الفكرة وأكدت أن الحداثة زائداً التجريب ليسا منبتين عن منابع أولى إذ لاشيء ياتي عفواً هكذا، مثلما بامكاننا أن نجد في شكل الموشح سبيلاً لربطه بقصيدة التفعيلة؛ وقد وجدت قصيدة النثر العراقية هويتها بدءًا بالستينيين واكتمل نضجها مع نتاجات شعراء السبعينيات، وستبقى تتحرك بطرائق متميزة بين التجارب الشعرية في ثمانينيات القرن الماضي.

وعلى الرغم من ثبات المنابع والمرجعيات الأولى لقصيدة النثر العراقية المعاصرة بين أدونيس وأنسي الحاج والماغوط أيضاً عبر مجلة شعر وقصيدة النثر الفرنسية، فانّ القصيدة العراقية النثرية ستمتلك مبادرة التجريب فالنضج؛ وهكذا كتب سركون بولص وفاضل عزاوي وعمران القيسي وغيرهم قصيدة نثر ذات سمات بنائية وافرة تكرست مع شعراء السبعينيات بتوظيف المزيد من التقانات والثيمات، فأشاعوا فيها اللغة الطقوسية التي تهتم بذاتها فكان معجم النثر صغيراً دونما اتساع لاحاجة له مثلما أن الشعراء سيهتمون باليومي والواقعي، الحاصل والممكن حصوله، ويهملون التراث والموروث الشعبي والاسطوري وسواه؛ وهذا الأمر سيجعل زمن النص هو الحاضر دائماً ، إذ لاعودة إلى الماضي أو التأريخي، وهذا جزء مهم من سماتها.

وقد كثف الشعراء من رؤاهم الشعرية لثيمات نصوصهم فجاءت الجمل قصيرة محدودة خالية من كل موسيقى ملغزة بروابط غير مستساغة تصنع متلقيها الخاص بها، وتحول الواقع إلى

ميتافيزيقا موظفة تقانات شكلية وبصرية كثيرة، وهذه التطورات الداخلة حقول التجريب من أوسع أبوابه ستتضح مع نتاجات السبعينيين وتنفتح بطريقة أفقية لأية تجربة شعرية جديدة تقدمها، ولعلّ من المنصف أن نبرئ مراحل الشعر وأجياله من تهم التسقيط والتهميش – بشكل أو بآخر– ما خلا الستينيين الذين بذروا هذه الفكرة المغلوطة، وسرعان ما ارتدت عليهم، لأنهم أول من تأثر بجيل الرواد الذي انفتح أداء شعرائه وتجاربهم على كل المراحل التالية للقصيدة العراقية المعاصرة، وهذا الأمر سيسمح بتنوع الرؤى وبالمزيد من التحديث وخطوات التجريب لكنه في الوقت ذاته سيسمح بتشظية الاتفاقات ووأدها وتعداد الكتل الشعرية فتضيع الهوية الجيلية التي كان يبدأ بها أي فريق مكون من شاعرين أو ثلاثة كما فعل الستينيون والسبعينيون تحديداً.

3– السبعينيون فما فوق:هوس التجريب

يمتد التجريب الشعري وهوسه مع السبعينيين وقد أعلن هؤلاء عن أنفسهم عبر بيان شعري بل أكثر من بيان إذ ظهر أولاً في مجلة الكلمة لحميد المطبعي باسم (شعراء ما بعد الستينيات) عام 1973، بدعوتهم لكتابة القصيدة اليومية، وقد وقّع على بيانهم ثلاثة شعراء هم غزاي درع الطائي وخزعل الماجدي وعبد الحسين صنكور، وقد أرادوا وضع دعوتهم قبالة المشهد الستيني لكن الأمر لن يسير على نحوه هذا في مابعد؛ وقد نشرت الكلمة في أيلول عام 1973 – كما أسلفنا – بيانهم هذا معنوناً بـ(دعوة لكتابة القصيدة اليومية، تحويل الحلم الفردي إلى حلم جماعي)، في إشارة إلى تبني سابقيهم مبدأ الفردية والعودة إلى ذات الشاعر وهواجسه وأحلامه باعلاء شأن الحلم جماعياً وتسقيط الفردية والذهاب بعيداً في كتابة قصيدة يومية، لكنها ستكون – كما نرى – قصيدة يومية حائرة التسمية لأنها تحتمل كل التسميات وتردّها كلها.

وقد بدا السبعينيون أكثر حماسة وإقداماً من غيرهم وإنْ لم يفصحوا عن ذلك بجرأة وتحدٍّ خشية العواقب، بل آثروا قلب الأمر والتأشير نحوه لكي لايفهم ما يعبرون عنه، ولأجله سيتبنى هؤلاء الشعراء وهم كثر ومنهم بل أهمهم زاهر الجيزاني وكاظم جهاد وشاكر لعيبي وخزعل الماجدي وكزار حنتوش وكمال سبتي، نصاً مفتوحاً أو مفهوم النص المفتوح، هذا القابل لكل شيء وأي شيء يضاف ليكّون نسيجه ويعزز ايجابية تلقيه ويؤلف جمالياته بحسب مايرى شعراؤه؛ وقد عانى بعض السبعينيين من كسلٍ وتراخٍ فذهب منجز شعرائهم إلى حقل التجريب الذي افتضه الستينيون وصاروا جزءًا من نسيج مشترك سيمتد حتى يعززه من سيأتي بتجربة جديدة في العقد الثمانيني لتنغلق لدينا أجيال التجريب معهم ومع آخر انموذج نصي للشعر العراقي المعاصر، فما سيأتي بعدهم من أداء كتابة للقصيدة سيكون بين غث وسمين وسيأخذ من تجارب سابقيه أو يقلّد أو يغرّد مفرداً أو يختلط بسيء ما موجود قلّ أو كثر.

وكان لقمع السلطات آنذاك – بدءاً بسبعينيات القرن الماضي – دور كبير في تشتت مسار الشعراء وبدا هؤلاء أمام واحد من خيارين، أما اتخاذ خط السلطة مساراً لحركتهم الابداعية والوقوف طوع توجيهها ومطالبها أو العكس؛ وقد ساعد على تغذية هذه الرؤية الصحف التي بدأت تصدر ويهيمن عليها قلم الحكومة كالجمهورية ولاحقاً القادسية والثورة، ولأجله دخل الشعراء تصنيفاً ضمنياً قاسياً يقدح بمصداقية تجاربهم الشعرية إذ ارتهنت قدراتهم لخدمة السلطات، في حين هرب كثيرون إلى ظل القول الشعري المبطن وغير المعلن الغايات يحتمون به ويعبرون في قصائدهم عن مقتهم ورفضهم لمن يصادروا حرياتهم فيحاولون التمرد عليها بنصوص غامضة سريالية النزعة وتحمل فوبيا الوضوح بين عباراتها فلا ملمح للوضوح أو المرونة في تقدير ذلك بين علاقات الجمل الشعرية؛ وآثر غيرهم الهرب مبكراً إلى منافي اختيارية.

وقد أثّرت التناحرات الفكرية الناتجة عن الظروف السياسية على نتاج هؤلاء الابداعي فكانوا مقلين في العموم، مثلما رغب آخرون عن إكمال منجزهم فانشغلوا بكتابات أخرى كالصحافة، أو بالدراسة، وبعضهم توفي في منفاه وآخر لم يترك غير إصدارٍ يتيم وهكذا، ومنهم رعد عبد القادر وكاظم جهاد وصاحب الشاهر وخزعل الماجدي وغيرهم؛ وإنّ أسماء شعراء السبعينيات كثيرة ومن ذكرناهم ينضم اليهم سلام كاظم وهاشم شفيق وأديب كمال الدين وهاتف الجنابي وجلال وردة وعبد الزهرة زكي وهناك المزيد.

وقد راوغ السبعينيون واقعهم والرقابة المفروضة عليهم بحس التجريب الذي يمتلكونه؛ فتحولت لغة الشعر بين يدي منجزهم إلى لغة طقوسية تهتم بذاتها وهي غايتها بالدرجة الأساس، ولعلها تلمست حسّ المتصوفة في نصوصهم الشعرية والنثرية، فأخذت منها الكثير، وتجسدت فاعلية النص التجريبي السبعيني خاصة في سمة الانفلات من الثوابت كالشكل والرغبة في عدم الصاق هوية شكلية تشير إلى نص الشاعر السبعيني مما جعله يواجه بنية نصّه دائماً بالتغيير وعدم القرار.

وعليه بامكاننا أن نبصر التنوعات للبنى الشعرية في نصوصهم على النحو الآتي:

1- كثرت على مستوى الفكرة أو الموضوعة الشعرية تفاصيل الانشغال بالحياة اليومية، وقد بدأوها بالدعوة إلى تلمّس الواقع بزمن ممتد مفتوح يطلّ حاضراً في النصوص، ومن المهم كذلك أن يكون لليومي والاعتيادي النصيب الوافر في كل فكرة رئيسة في النص، وهذا يفسر ايضاً سرّ الدعوة إلى الجماعية أو الحلم الجماعي الذي نادى به الموقعون على بيان 1973.

2- عملياً – كذلك – شاعت لغة للشعر بقدر ما واكبت اليومي أغرقت النصوص بعبارات ومفردات ذات فنتازياً عالية وصلت بأية فكرة إلى تخوم اللامفهوم والمنفّر، حتى العودة إلى التراث لتوظيف بعض مفرداته لم تحصّن النصوص من تلك الفنتازيا والرموز والمعميات والتلاعب باللفظ والاصرار على تغريبه وتغميضه كما نجد عند خزعل الماجي ورعد عبد القادر مثلاً.

3- يضمنُ للنص استمرار دفقه شعرياً التجريب الشكلي والهيكلي لأننا سنجد في نص مفرد واحداً من اثنين، أما شكل ثابت تسير عليه عباراته حتى انتهائها، أو غزارة شكلية تزج بكل نوع وبكل بساطة فتأتي أطوال القصائد متفاوتة من طويلة لملحمية لقصيرة لقصيرة جداً لموزونة لبلاوزن لتفعيلة لنثر، أو انها قادرة على أن تجمع أكثر ذلك في نص بعينه، بيد أن السياق البنائي التجريبي لشعراء السبعينيات كان في الاصرار على الزج بانموذجين لاثالث لهما، أولهما النص النثري وتكريسه أداء كتابياً ناضجاً، وثانيهما صناعة النص المفتوح، هذا الذي يبتلع كل الهياكل والفنون ويذيبها بين طياته.

4- تتمة لما نقول عن غواية الكتابة الدافقة فقد وظف الشعراء التشكيل البصري في نسج متن النص وجعلوا المتن وعبارات النص جزءاً من أجزاء كثيرة تصنع وتنتج القصيدة كحركة الطباعة وطبيعة ترتيب المكتوب والتهميش أو الهوامش والتنقيط والبياض والسواد المتكافئان والأشكال الملغزة والرسوم والماورائيات والطلاسم والأشكال الهندسية المختلفة والاستشهادات؛ وهذه وسواها أدخلت النص في متاهة استعارية كلية تغور بعيداً عن أنشطة الغناء وشرائطة العامة الرحبة، وتصنع من الشكل لاشكل ومن الفيزيقا ميتافيزيقا ومن اللغة طقساً نرجسياً ومن الواقع أسطورة يومية ومن المعقول لا معقول ومن الكتابة فحسب إلى الاشتغال الفضائي المرافق ومن الصوت المفرد إلى السرد إلى تعدد الأصوات.

وقد أسهم قمع الحكومة وسلطاتها آنذاك وتحجيمها لكل مختلف بانفراط عقد التماثلات الستينية إلى انفلات اللغة وإدخال هذا الانفلات الحائر إلى ميدان الشعر الواسع، وقد فهم الشعراء أنهم لايملكون قرار الحرية في الكتابة فكتبوا –خاصة اليساريين منهم – بتمرد غير مفهوم ما خلا الذين رضخوا لصرامة المؤسسة الثقافية القابضة على عنق الأدب والثقافة بقسوة.

وقد فصّل في تجربتهم الشاعر شاكر لعيبي إذ نقرأ عباراته القائلة: "إن المظهر الخارجي للشعر العراقي في السبعينيات خدّاع أشدّ الخداع، فهو يوحي أن المؤسسات السلطوية ونقيضها المعارض قد دجّنت الشعر لصالحها تماماً، وهو يوحي بأن التجربة السبعينية هي إمّا تجربة سواد السلطة أو نقاء نقيضها، سوى أن المساحة الفعلية التي كان يشتغل عليها الشعر السبعيني الحقيقي لم ترتضِ لا الشعر الرسمي ولا الشعر المدرسي المعارض، كانت تختط لنفسها هوية كامنة أخرى ستنبثق واضحة في المنافي"[9]؛ ولكن المشهد الشعري في العراق سيتطور مع التغيير الجديد الذي سيطال المشهد السياسي والوطني، إذ أن الحرب الإيرانية ستقص شريط عقد الثمانينيات وستؤثر في عمق الحركة الشعرية؛ فعندما ترسخت خطوط السبعينيين فنياً صارت خطوات من سيكتب شعراً في الثمانينيات أبطأ وأقسى وأكثر وعورة وخطورة بسبب المؤسسة الثقافية التي تهيمن عليها الدولة وتجيّر عملها للتعبئة والتحشيد في الحرب، فلا مناص من السير في اتجاه واحد سياسي وايديولوجي أيضاً.

وبدأت المواهب الجديدة تعمل منفردة وتبعد بتجاربها دونما تصريح عن بعض إلاّ ماندر، فكان للشعراء فرص قليلة للحديث عنهم؛ فعلوا ذلك في عدد أسفار الصادر في (1989/12/11)، وكان عدداً خاصاً بالجيل الثمانيني ضمّ مقالات وشهادات وحوارات وقصائد نثر لشعراء العقد الثمانيني وبعض السبعينيين كذلك؛ وكان عدنان الصائغ رئيس تحرير المجلة التي ضمت في هيئة تحريرها أيضاً ابرز الشعراء مثل جواد الحطاب وأمل الجبوري ودنيا ميخائيل ومحمد مظلوم؛ وكان هذا العدد وافياً بما طرحه على الرغم من تخوفه من مباشرة الطرح وصراحة الأفكار، لكن الأمر كان قد قُضي على مستوى تبني الشاعر الثمانيني لايديولوجيا أو فكر سياسي بعينه، إذ لايوجد غير فكر واحد لايديولوجيا مفردة لذلك تخلص الشعر من ربقة التناحر العقائدي أو السياسي، وبقي للشاعر وجهة واحدة عليه اختيارها هي أن يدخل الحرب لكن أما مقاتلاً أو هارباً منها أو مخاتلا بمعارضته الشعرية لها.

ولأجل ذلك أيضاً أطلق بعض النقد على شعراء الثمانينيات اسم جيل الحرب وهو جيل عقدي – إذ يؤكد ذلك – وليس فنياً، لأننا مازلنا نتحرك داخل عباءة مشتركة بين الستينيين ومن يمثلهم صعوداً، فبدا الأمر خلواً من أية قواعد ارتكاز لنهوض جديد مغاير أو تجريبي زائد، ونهل الثمانيني من منابع كل من سبقوه، واختط الشاعر آنذاك طريقه الشعري منفرداً، إذ ليس من سرب يغرد فيه أو خارجه أيضاً، وانما ستكون رحى الحرب دائرة إلى درجة عدم السماح لأية نهضة فكرية بالصعود المرتّب والتدريجي، مثلما أن الشعراء السبعينيين واصلوا منجزهم الابداعي وحتى الستينيين خلال العقود هذه كلها، فما الذي تحقق إبداعياً للشعر؟ وهل ثمة حلقة تجريب متصلة وما طبيعتها تقنياً إذن؟ .

إنّ عدنان الصائغ واحدٌ من أهم شعراء الثمانينيات ولديه توصيف وقناعة عن أهمية تجييل أقرانه وخصوصية العقد الثمانيني/ الجيل الثمانيني؛ إذ يجد أنهم صنعوا جيلاً شعرياً بمواصفات فنية خاصة، مختلفة عن سابقيهم بحيث بمقدور تلك المواصفات أن تؤسس جيلاً، وهذه قناعة الشاعر إذ أنّ ما قدموه شافع لتجييلهم، ساعد على تحقيق ذلك الظروف السياسية والمرحلية – ظروف الحرب – لكن هذا في ما نرى غير كافٍ لصنع جيل شعري بمقومات تشعير أدائية فنية، ويضيف الشاعر الصائغ قائلاً: " فاذا كانت الأجيال التي سبقتنا رواداً وستينيين وسبعينيين قد وجدت تحت أقدامها أرضية صلبة استطاعت أن تستند عليها وتؤسس، فقد وجدنا أنفسنا فوق أرض رجّاجة ملتهبة تؤسس فوق ما بدأ يتهدم في داخلنا ... إنّ نظرة بانورامية لنتاج الجيل ترسم لنا تنوعاً غريباً على الصعيد الفني وتنقلات حادة في مستويات النص بين الكلاسيكية الفجة والحداثوية المتطرفة هروباً جماعياً من الواقع المعاش انعكس ذلك على الصعيدين: الثقافي (النص) والاجتماعي (الحياة) " [10].

إن كلام الشاعر عدنان الصائغ يلقي بظلاله على مرحلة السبعينيات التي انتقلت أشياؤها السلبية إلى من تلاها، بمعنى أن السبعينيين شهدوا تناحرات وتنافرات ايديولوجية خاصة بعد هيمنة سلطة الفكر الواحد المطلق وفرضها على الجميع، وهذا الأمر سبّب ارتباكاً في حركة المنجز الابداعي للمرحلة سيرثه الثمانينيون بتمامه، ولأسباب أخرى أيضاً منها أن السبعينيين الذين لم يعيشوا الشتات والنفي وبقوا داخل العراق صاروا فريقين أو خطين، أما أن يسيروا ضمن الخط السائد والمفروض أو ينجزوا نصوصهم بالصورة المبطنة الحاملة لثورة الرفض بالرمز والتقانات النصية التي تضمن عدم فهم عيون السلطة القارئة لها؛ وهذا الأمر سبّب تناقضات كان على الشاعر الثمانيني مواجهتها مع الحرب الإيرانية فلم يعلن أحد عن شعراء المرحلة بوصفهم جيلاً شعرياً جديداً يحمل مفترقات عمل يعلوها شبق التجريب أو أن لديهم تحولات شعرية قادمة، وقد ورثوا سلفاً التذبذب الفكري الذي أطّر نتاجات السبعينيين فلم يحتاجوا – ربما – ولم توحدهم ثورة شعر مطلقاً ما خلا انضغاط وجدانهم ومن ثم نصوصهم تحت عجلة الحرب.

وهكذا انتقلت حقيقة الشتات إلى المرحلة الثمانينية وصارت مراجعة وغربلة تجربة سابقيهم غير يسيرة، وتوزعوا في الداخل والخارج أيضاً، فاذا تعرض الموجود منهم داخل البلد إلى التهميش تجربة وتجييلاً، فانّ البعيد منهم اتخذ خطاً شعرياً خاصاً به وواصل الجميع الكتابة تحت هذه الظروف القاسية؛ وحثت مواصلة شعراء السبعينيات الكتابة شعراء مفتتح العقد الثامن على الحذو حذوهم في نهج الكتابة الشعرية بالاضافة إليه – أي الاضافة إلى هذا النهج – وهكذا بدأوا يكتبون أما وفقاً لسياق شعري تسلموه من جميع من سبقهم بمن فيهم الرواد، أو ذهبوا إلى الاتجاه المقابل حيث وشحوا نصوصهم اليومية بطرائق وتقانات شعرية جعلت الفكرة عبارة عن لقطات معيشة تمسك بتلابيب وجدانهم المسحوق تحت رحى الحرب ودمارها؛ ولعل عدم قدرة الشاعر على مجابهة السلطة شعرياً هو الذي جعله في حالة من نكوص ايجابي المنحى مع تجارب السبعينيين ومن سبقهم، لكنهم لن يعدموا تأسيس قصيدة تحملُ نَفَسها التجريبي الخاص لنكون بازاء مشروع تأخر الحديث عنه بصورة جماعية فقد انعقد لأجله ملتقى متأخر زمنياً هو ملتقى الشعر الثمانيني، الذي عقد أواسط أيلول عام (1992) وكان تجربة جيدة لطرح أفكار الشعراء.

وعلى الرغم من إنّ هذا المهرجان الشبابي كان مفيداً للاعلان عن مشروع جيل بطرائق فنية، إلا انّه لم يحظ بحضور أهم وأكثر الشعراء المغادرين خارج العراق، وقد طرح الملتقى فكرة تبني قصيدة نثر جديدة لتكون مجالاً تجريبياً إضافياً لما ورثه الثمانينيون عن سابقيهم السبعينيين الذين قدموا قصيدة النثر وبدأوا النص المفتوح الذي سيحظى بانشغالات الشعراء في ما سيأتي من سنوات.

وأريد لقصيدة النثر أن تكون الهوية الشعرية المعبرة عن تجربة الشاعر الثمانيني الذي سيبلور من نثار اليوم المغموس بالحرب مادته اليومية ليؤديها شعراً منثوراً، فوقف الشاعر قبالة

التجربة الحياتية القائمة يستنطق فلسفتها، ووقفت القصيدة بازاء التجريب نثراً وكان التعويل كبيراً على الصورة الكثيفة التي يضمها وعاء شكلي بارد وهلامي خلوٌ من كل مظاهر الايقاع باستثناء ما لدى الشاعر من صراخ وجداني مراوغ ومقتحم لشكل القصيدة يقدمها بصرياً كيف يشاء، إذ كانت هموم هذا الشاعر تتلاحق أسرع من أنفاسه وضغوط الحرب تدوس عجلاتها بقسوة كل رغبات الحياة؛ وهكذا كتب نصيف الناصري وزعيم نصّار وباسم المرعبي وناصر مؤنس ومحمد مظلوم وعبد الزهرة زكي وطالب عبد العزيز وغيرهم.

وقد شهد الشعر العراقي آنذاك كتابة شعرية أخرى تقف فنياً قبالة قصيدة النثر لكنها تتجه بعيداً عنها، وما دمنا أكدنا أن الشعر الثمانيني وريث شرعي لكل تقانات الكتابة الشعرية وإنّه جيل لم يحظ بتأسيس جماعي وإنه جيل الحرب والشتات وإنه غرس أوجاعها وتمزقات الذات الشعرية داخل أتونها، فان ما مسموح به للأداء الشعري سيكون متنوعاً ومتقاطعاً بين أسماء مبدعيه في الداخل والخارج، في ضبط الكتابة النثرية لقصيدة التصقت بمنابعها الأولى الفرنسية غالباً وبين الاعتداد بما ورثوه عن السابقين منذ السياب صعوداً، وهذا تجريب آخر إذ اتجه شعراء كعدنان الصائغ وعبد الرزاق الربيعي ودنيا ميخائيل وأمل الجبوري إلى فكرة اللقطة اليومية الشعرية برومانسية وخطوط غنائية مناسبة، فأجادوا الايقاع والتفعيلة وكتبوا يومياتهم الشعرية بروح البوح الذي ينشئ الصورة الشعرية على مهل، ويلون في تقانات انتاجها، لكنها كتابة جديدة غادرت النمطية واتجهت كثيراً إلى التراث تخاطبه وتفلسف الأمور بل الثيمات بآلة شعرية وظفتها مرحلة الثمانينيات مناسبة لعصر القصيدة العراقية التي امتزجت فيها الرؤى وتوارثت بعضها عبر التجريب الممتد منذ ستينيات القرن الماضي.

أي أننا نجد المحافظ غير المندفع إلى حُمّى التجييل والمغايرة، والملتزم ببناء نصٍ متزن على مستوياته جميعها، ولديه تنوع شكلي وأدائي أيضاً، فخالد جابر يوسف ثمانيني مقلّ وكتب جميع الأشكال وكان ميالاً إلى ضبط الخروج عن شبق التجريب وعدم الجري خلفه وهو وأحمد عبد الحسن ومحمد تركي النصّار وعبد الحميد الصائح اتخذوا المنحى ذاته، فقدموا نصاً حداثوياً ملتفتاً إلى ما ورثه بكثير من الاعتناء الأدائي، في حين آثر أصحاب قصيدة النثر السير باتجاه تعميتها وتفريغها من كل ضابط وملئها تجريداً وتهويمات.

وقاد النص المفتوح الشاعر الثمانيني إلى تجربة كل الفنون فوق خارطة نصّه الصغيرة، كما اتخذ شعراء النصوص المتوسطة الطول والقصيرة سبيل الحفر في المشهد اليومي ورصد لقطاته وترصيعها بالتقانات الحداثية، وجعلوا هذا افضل منحى لانتاج وكتابة الشعر وعلى رأسهم – في ما نجد – عدنان الصائغ، الشاعر غزير النتاج والمتنوع الأداء؛ ومن المهم ذكره أن شعراء الثمانينيات أصدروا معظم نتاجاتهم في سنوات التسعينيات وما تلاها أيضاً، وإن بدأ بعضهم بالاصدار في العقد الثمانيني، وهذا الأمر يعزز – مجدداً – رؤيتنا إلى مفهوم التجييل، إذ تداخل

العقد مع المرحلة مع اعداد المبدعين مع تفرّق نتاجاتهم كتابة وإصـــداراً مع عدم اتفاق معظم أصحاب تلك المراحل على أسس وركائز المغايرة مع ذهاب كل مبدع بما لديه، كل هذا يؤشر أن التجييل مفهوماً ومصـطلحاً قد اسـتقر عند جيل الرواد مهما امتد نشـاط مبدعيه وتنوعت تجاربهم وإن المراحل القادمة ستعتمد التجريب وحرية الكاتب في صـورة نتاجاته وما يريد وإن أقرب توسّل للتجميع لا التفريق يفرزه مفهوم التجييل عقدياً اذا اردنا الحاق مفردة جيل بمن تلا الرواد وهذا أفضل ما يمكن رصده.

وعند الحديث عن مفهوم الجيل والتجييل الشعري فنياً فان المفهوم سينغلق تطبيقاً وتمثيلاً مع حلقات الريادة وإن ظلالها الوارفة ســـتمتد إلى المراحل اللاحقة بكل مرونة وطواعية، إذ أن آخر حلقة ناضـجة في عمر الشـعر العراقي المعاصـر ستكون من حصـة الثمانينين وإنّ الشـعراء المجيدين الذين سيبدأون بالظهور لاحقاً في المرحلة التسعينية والالفية الجديدة لن يمروا من بوابة التجييل وأسباب ذلك ساقها المنطق ابتداءً، إذ لم تعد ثمة حاجة لظهور جيل مفارق، فما صـنعته واستمرت بتقديمه العقود السابقة قد رسّخ بعمق النموذج الناضـج للنص الشـعري العراقي بتمامه، سواء على مستوى السلفية العمودية أو السلفية الجديدة أو التفعيلة أو النثر أو الكتابة المفتوحة؛ وهناك سببٌ آخر مسؤول عنه الشـاعر التسـعيني ومن تلاه بعد 2003 كذلك هو إنه لم يطالب بتصـــنيف أو ينشـــغل بالبحث عن جيل وتجربة جيل وقصـــيدة فارقة، مثلما لم يمتلك المغاير والمختلف من مسوّغات الكتابة، إذ لاغيرية إلا ما تقدّم التجربة الفردية ووفقاً لما يقودها من اتجاه في الكتابة، وهذه الأمور رهنت التجربة بصـــاحبها لتصـــنع له إســـماً عن غيره، لكن الملاحظ – كذلك– أن الغثّ من الكتّاب الشـعر – اذا صـحّ الوصـف – قد كثر حتى خالط الموهبة الحقيقية التي بمقدورها صـناعة الشـعر فعلاً، وعلى الرغم من اتساع باحة المهرجانات والملتقيات والندوات والنشر لهؤلاء الشعراء، إلا أنّ النقد العراقي بقي يتعامل بحذر مع التجارب آنذاك والى الآن، فثمة المجيدون القلقون تجاه الشعر والتجديد إنْ تيسر لهم، وهناك العكس، وقد سارت القصيدة العراقية المعاصرة بسرعة ونشاط كبير تجاه كل إضاءة للتحديث ولذلك صار منطقياً ظهور مفاهيم عدة للتعامل معها ورصدها ومنها مفهوم الجيل والتجييل مدار رصدنا في هذه الدراسة والبحث.

الخلاصة

1-عرفت الدراسة مصطلح التجييل ومرادفاته لتمثل دائرة من الاشتغال النقدي الذي حصل تطبيقه واسقاطه فوق مائدة كبيرة من المنجز الشعري العراقي تحديداً، واعطاء كل مجموعة من الشعراء مروّا في عقد من السنوات اسم الجيل وصار جمعه على أجيال.

2-استدلت الدراسة على ظهور مصطلحات كثيرة نقدية صالحة إجمالاً لاسقاطها فوق التجربة الشعرية الابداعية في العراق منذ أن بدأنا مع الريادة والسياب ونازك ومن جايلهم، ومن مسلمات القول النقدي أن نذكر أنّ الفروق مهمة بين التجديد والتحديث والتجريب.

3-بحثت الدراسة عن رغبة الرواد كبيرة في مواكبة ما يحدث على ساحة الشعر في العالم وما يطرح من أدب وفن متنوع متأثرين بها غير غافلين عمّا لتراثهم – حتى القريب منه – من ثراء واكتناز أدبي وثقافي بل سيعودون إليه في بناء النص وتجديده موضوعات وثيمات وأشكال، ولولا مفردة الخمسيني لما قيل بالجيل أو الستيني.

4-استندت الدراسة على مقتضيات صنع الجيل الشعري يجب أن تحاور مفاهيم دقيقة حملتها تجارب الشعراء لتضعها أمام الناقد فيتعرّف منها على طبيعة ما قدمه كل جيل من تحديث وتجديد وتغيير وتعديل وتجاوز وتجريب، مع توصيف عمل كل جيل تعويلاً على نشاط تلك المفاهيم أداء، وإنَّ ثمة تنافذاً عملياً إبداعياً مناسباً حمل شعراء كل جيل إلى بعضهم بطريقة الأثر والتأثر، من غير مساس بعمق التجربة الفردية وكنهها الابداعي وتمايز الشعراء في مابينهم.

5- وقد بدأ مع منتصف الخمسينيات من القرن الماضي صعود الحسّ القومي إلى وجدان الجيل العربي في كل قطر تقريباً، فانجذب الشاعر العراقي بقوة إلى هذا الشعور وتبنّاه وشارك في تكريسه في نتاجاته وإن عشرات النصوص للسياب والبياتي وعبد الرزاق عبد الواحد وشاذل طاقة وسعدي يوسف وسواهم أخذت تدافع عن الاشتراكية وتحاكم الواقع وتنبذ الحروب والدمار، وليس من تباين بين الرؤى إلاّ في طرائق الكتابة وخصوصية الفعل الشعري لكل مبدع والتعبير عن كل القضايا المطروحة بصورة فردية؛ وإنّ تمكّن الشاعر الرائد من مدّ جسرٍ وثيق بين البعدين السياسي والاجتماعي كان سبباً منطقياً لدينا للقول بحتمية تجييل ابداعه .

6-حمل الستينيون والسبعينيون شعلة التجريب انطلاقاً من نقطة الرغبة في التمرد والرفض لمن سبقهم – وانه تمرد بدأ حيياً – من مبدعي الأدب أو الشعر خاصة لكنهم حملوا دعوة لتعديل خطوط البناء الشعري المستند في أكثره على عمق الدلالة/ المعنى الكلي بالصورة الكثيفة والايقاع وموسيقاه العالية بفوران الاشكال وغنى اللعب – بالمفردة وتكثير بلاغة المفارقة بصنع علاقات لجمل غير مريحة لمتقبّل متذوق والتركيز على فعل الأداء الشعري المرتهن بانفتاح النص على صيغة (لانهائي)، دلالة، أو معنى، أو صورة، أو تركيب، أو نسق وهكذا فضلاً عن

ربط المبدع بعالمه الخاص الذي يراه أمامه لا العالم الذي يدافع عنه أو يتألم منه اتكوين ثورة فكرية.

7- تابعن الدراسة فكرة انتقل حقيقة الشتات إلى المرحلة الثمانينية وصارت مراجعة وغربلة تجربة سابقيهم غير يسيرة، وتوزعوا في الداخل والخارج أيضاً، فاذا تعرض الموجود منهم داخل البلد إلى التهميش تجربة وتجييلاً، فانّ البعيد منهم اتخذ خطاً شعرياً خاصاً به وواصل الجميع الكتابة تحت هذه الظروف القاسية؛ وحثت مواصلة شعراء السبعينيات الكتابة شعراء مفتتح العقد الثامن على الحذو حذوهم في نهج الكتابة الشعرية بالاضافة إليه – أي الاضافة إلى هذا النهج – وهكذا بدأوا يكتبون أما وفقاً لسياق شعري تسلموه من جميع من سبقهم بمن فيهم الرواد، أو ذهبوا إلى الاتجاه المقابل حيث وشحوا نصوصهم اليومية بطرائق وتقانات شعرية جعلت الفكرة عبارة عن لقطات معيشة تمسك بتلابيب وجدانهم المسحوق تحت رحى الحرب ودمارها؛ ولعل عدم قدرة الشاعر على مجابهة السلطة شعرياً هو الذي جعله في حالة من نكوص ايجابي المنحى مع تجارب السبعينيين ومن سبقهم.

الهوامش

(1) الشـعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور، د. جلال الخياط، دار الرائد العربي، بيروت – لبنان، ط2، 1987، ص 137.

(2) الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1957، دراسة نقدية، يوسف الصائغ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص 86.

(3) المصدر نفسه، ص 87.

(4) دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن إطيمش، دار الرشيد للنشر، العراق، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، 1982، ص 17-18.

(5) ينظر: التراث العربي كمصـــدر في نظرية المعرفة والابداع في الشـــعر العربي الحديث، طراد الكبيسي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978، ص 22-23.

(6) ينظر الموقع الالكتروني www.alraimedia.com
إصبوحة أدبية، مصر ، 2007/12/30.

(7) ينظر الموقع الالكتروني: archive.aawsat.com.
حوار مع الشاعر فاضل عزاوي، صحيفة الشرق الأوسط، 2007/6/27 ، العدد 10438.

(8) نفسه.

(9) الشاعر الغريب في المكان الغريب، التجربة الشعرية في سبعينيات العراق، شاكر لعيبي، دار المدى للثقافة والنشر، سورية – دمشق، ط1، 2003، ص 116-117.

(10) ينظر الموقع الالكتروني: www.adnanalsayegh.com، شـهادة عن الجيل الثمانيني في العراق، المنفى الآخر ، عدنان الصائغ، بيروت، منتصف 1996.

مصادر البحث

1- التراث العربي كمصـــدر في نظرية المعرفة والابداع في الشـــعر العربي الحديث، طراد الكبيسي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، الموسوعة الصغيرة، 12، 1978.

2- دير الملاك، دراسـة نقدية للظواهر الفنية في الشـعر العربي المعاصـر، د. محسـن إطيمش، دار الرشـيد للنشـر، منشـورات وزارة الثقافة والاعلام، العراق، سـلسـلة دراسـات (301)، 1982.

3- الشـاعر الغريب في المكان الغريب، التجربة الشـعرية في سـبعينيات العراق، شـاكر لعيبي، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، دمشق، ط1، 2003.

4- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958، دراسة نقدية، يوسف الصائغ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2006.

5- الشـــعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور، د. جلال الخياط، دار الرائد العربي، بيروت – لبنان، ط2، 1987.

6- الموقع الالكتروني www.alraimedia.com ، إصبوحة أدبية، مصر، 2007/12/30.

7- الموقع الالكتروني archive.aawsat.com ، حوار مع الشـاعر فاضـل عزاوي، صـحيفة الشرق الأوسط، 2007/6/27، العدد 10438.

8- الموقع الالكتروني www.adnanalsayegh.com ، شـــهـادة عن الجيـل الثمـانيني في العراق، المنفى الآخر، عدنان الصائغ ، بيروت، منتصف 1996.