وزارة التعليم العالي والبحث العلميّ
جامعة ديالى / كُلّيّة التربيّة للعلوم الإنسانيّة
قسم اللّغة العربيّة

شعر عبد الكريم راضي جعفر
(دراسة نقدية)

رسالة تقدّمت بها الطالبة
تغريد مجيد حميد محمود
إلى مجلس كُلّيّة التربية للعلوم الإنسانية ـ جامعة ديالى ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف :
أ.م.د. سعيد عبد الرضا خميس التميميّ

1435هـ 2014م

أ ب پ ب

الفصل الأول
بنيـة اللغـة الشعريـة

– مهاد نـظري في لغة الشعر :

الشعر، لعبةُ كلماتِ أمراءِ الكلام ، والشعراء هم الذين يجيدون صنع الكلمات، لتصبح لغة خاصة تختلف عن اللغة القياسية[1]. ومعنى ذلك ، أن الشعر ، (فن اللغة)[2] وعلى وفق هذا النظر ، فان لغة الشعر ، تتشكل من خلال ((كون الشاعر الذي يبسط هيمنته على الألفاظ منذ لحظة المباشرة بكتابة القصيدة وهي لحظة تحطيم وبناء ، في آنٍ واحد))[3] ؛ لذلك نقول ان الشعر يتسامى عن اللغة الاعتيادية ، أو يعيد بناءها من جديد ، بعد أن تتفاعل معه روحه لتمثل شعراً .

من هنا ، عدت نازك الملائكة ((اللغة كنز الشاعر ، وثروته ، وهي جنيته الملهمة في يدها مصدر شاعريته ووحيه))[4] وهي ، لغة الشعر ، على حد قول ادونيس ((دائما ابتداء))[5] وهذا (الابتداء) يعني ((ان الشاعر يبتدع هذه اللغة ، لقول ما لا يمكن قوله بشكل آخر))[6] ؟

إن اللغة أساس مهم من الأسس البنائية للشعر ؛ لأنها ((تشكلُ عصب الشعر، ووجوده ، ولا يمكن الدخول إلى عالم القصيدة ما لم تكن اللغة الشعرية هي

---

(1) ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني : 143–144 .

(2) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن : 129.

(3) الشمعة والمصباح ، د.عبد الكريم راضي جعفر : 38.

(4) سايكلوجية الشعر ومقالات اخرى ، نازك الملائكة : 10

(5) زمن الشعر ، ادونيس : 138 .

(6) رماد الشعر ، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق ، د.عبد الكريم راضي جعفر : 125 .

المـدخل ، وهـي الطريـق ، فهـي ليسـت أداة ولا وعـاءً ، لهـا شـروطها الخاصـة ومواصفاتها، فهي تضم أهم عناصر الشعرية والمجاز والاستعارة والصورة ، والخيال ، وهذهِ المفاهيم تتحد وتتصهر داخل بنية الشعر)) [1].

وعلى وفق هذا النظر ، فان لغة الشعر ، تنحرف عن اللغة القياسية ، وتدفع بها إلى الوراء ، لتتشكل اللغة الجديدة في القصيدة ، إذ تمثل ((كائناً حياً له كيانه ، وله شخصيته ، وليس أداة تعبيرية جامدة)) [2] .

وترتبط لغة الشعر بالوزن مولدةً الشعرية .وفي هذا قول أشار إليه الفلاسفة المسلمون . فقد ذهب إلى مثل هذا ابن سينا ، إذ ذكر في كتابه (الشفاء) ؟ان الشعر، انما يوجد ((بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن))[3] ، فمن ((هاتين العلتين ، تولدت الشعرية))[4] .

وتجب الإشارة هنا إلى انه ليس ثمة ألفاظ خاصة تسمى شعرية ، وأخرى تسمى غير شعرية ؛ لأن الألفاظ جميعها صالحة لتكون في قصيدة ، غير ان السياق هو المسؤول عن شعريتها ، وعدم شعريتها . فالشعرية طبقا لذلك ، ((لاتقوم على الزاوية المفردة للفظة ، مثلما لا تقوم على أساس النظر المفرد إلى الوزن ، أو القافية، أو الصورة ، أو الموسيقى الداخلية ، لأنه التجزيء ، لا يمكن أن يخلق الشعرية ، وإنما الخالق هو التوحيد والانصهار في بنية كلية)) [5] .

---

(1) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ، محمد رضا مبارك : 102.

(2) الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة د.عز الدين إسماعيل : 327 .

(3) فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رُشد ، ارسطو طاليس : 168 .

(4) المصدر نفسه : 172.

(5) رماد الشعر : 128 .

إن اللغةَ الشعريةَ كيانٌ خاصٌ ومعجمٌ يُميّزُها من اللغاتِ الأدبيةِ الأخرى ؛ لأنها لغة موحيةٌ ومُعبرة تُفصحُ عن ذاتِها من خلالِ التميز البنائي فيها ؛فاللغةُ الشعريةُ قبل كُلِّ شيءٍ ((هي إحساس ذاتي، وشعور ذاتي ؛ إنها تؤكدُ نفسها ، بصفتها وسيلة اعلى من الرسالة التي تتضمنها وفوقها . فهي تجلب النظر بشكل متميز إلى نفسها وتشددُ بانتظامٍ على صفاتِها اللغويةِ ؛ بذلك لا تكون الكلمات مجرد وسائط لنقل الأفكار، وإنما أشياء مطلوبةٌ لذاتِها وكيانات محسوسة مستقلة ذاتياً)) [1]

واللغة الشعرية ، وطريقة صياغتها تكشف عن أعمق المجالات الوجدانية تفرداً ، وخصوصية في رؤية الشاعر) [2] فهذا العمق الذي توغلت فيه لغة الشعر ، واختراقها لحواجز الذات . بغية الوصول إلى أعمق متاهاتها ، ومن ثَمَّ القدرة على الكشف والتعبير عن هذه الذات ، وما تعجزُ عنه لغة النثر ، لأنها تدورُ على الحدود الخارجية للأشياء ، ولأنها تكتفي بالمعاني دون ملامستها وهذا ما يفقدها حرارة التعبير التي تنعكسُ أساسا في صور النماء ومن خلاله فهي كما وصفها أدونيس (لغة انبثاق وإشراق ، لغة بصيرة وإيحاء) [3] .

وانطلاقاً مما تقدم ، ولان لكل شاعر أسلوبهُ الخاص الذي فرضهُ عليه سياق تجربته المعيشة. فهذهِ التجربةُ هي التي تمنحُ الدلالاتِ الجديدة للألفاظِ لتغادرَ دلالتها الوضعية ، فالنص الشعري بناءٌ كاملٌ و تامٌ و قائمٌ على شبكةٍ مِن العلاقاتِ اللغوية المتميزة نتيجة إبداع الشاعر بين الألفاظِ ؛ فالمفردةُ ترتدي دلالاتٍ جديدةً تنتمي إلى طبيعة التجربة بمجرد دخولها في السياق الشعري ، على وفق ذلك ، تكون اللغة

---

(1) البنيوية وعلم الإشارة ، ترنس هوكز ، ترجمة مجيد الماشطة : 59 .

(2) ينظر لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية ، د.عدنان العوادي : 19 .

(3) ينظر سياسة الشعر، ادونيس (علي احمد سعيد) : 8 .

الشعرية ذات صفات متفردة، تفضي إلى كشف التجربة الشعرية المتفردة للشاعر الحق ، من هذا البَسْط الذي وجدته مناسباً لجسّ نبض لغة الشعر، سأحاول ان أتعامل مع لغة الشاعر عبد الكريم راضي جعفر في هذا الفصل ، مبتدئة بتلمس الخطوط الأساسية لمعجمه الشعري ، بوصفه – أي المعجم الشعري – يشكل مفاتيح أساسية ، يستخدمها الشاعر لتشكيل المادة اللغوية ، مفردات وتراكيب ، وصورا.

– المعجم الشعري :

يُعد المعجم الشعري المنبع اللغوي للشاعرِ الذي ينتقي منهُ ما يريدُ مِن الألفاظِ و المفردات ، بغية خلق العالم الشعري: (القصيدة) التي تُعَدُ ((مِن مكوناتِ الخطابِ الشعري ، فالحقلُ الدلالي هو قطاعٌ كاملٌ مِن المادةِ اللغويةِ يُعَبرُ بها عَن مجالٍ معينٍ مِن الحيزِ)) [1] .

إن الألفاظ، التي يَنتقيها الشاعرُ ، تُصبح ألوانه، وريشتهُ اللغويةِ، لرسم لوحتِهِ الفنية التي تمثلُ صورة تجربته المعيشَة ، وهو عندما يُشيِّد بناءهُ الشعري ،لا يعملُ على مجردِ وضع الألفاظِ ورصفها ؛ بَل يضعها في سياقات متعددةٍ قادرةً على منحِها دلالات جديدة تكشفُ عن أسلوبٍ لغوي خاص ، يُمثل هذهِ الحقول المعجمُ الخاص بالشاعرِ ؛ وإن الاغترابَ عنِ المعجم إن وقَعَ لا يعني خروجها ، بل تبقى الألفاظُ مرتبة ؛ وإن كانت الروابط ضعيفةَ ، فللغة الشعر الفضل الأكبر في طريقِ الخروجِ عن المعجم و الاتصال في الوقتِ نفسِهِ [2].

---

(1) المجالات الدلالية في القرآن الكريم ، زين كامل ، رسالة ماجستير : 38 .

(2) ينظر : اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة ، محمد رضا مبارك : 84 .

فحين يتجه الشاعر إلى داخله ، ليمنح من ذلك (الداخل) ، تظهر طائفة من الألفاظ الدالة على الوجدان ، لتصوير الانفعالات . والإحساسات المضطربة ، وهذا واضح من خلال البنية اللغوية التصويرية مجتمعة ، لتكون في جسد القصيدة مرة ، وممتزجة بشبكة ألفاظ تقليدية موروثة ، وألفاظ سهلة متداولة في الحياة اليومية مرة أخرى .

وعند دراسةِ المعجم الشعري لأي شاعرٍ يجبُ ألا تغيبَ عن أذهاننا ، المفرداتِ التي يستعملها ؛ لأنها ((تومىء إلى أن حالةً نفسيةً تتراكمُ عليها شبكة لفظية ذات دلالاتٍ معنوية و نفسية ، يعبر عن تلك الحالةِ المستشعرةِ و التي تُهيمنُ على كيانِ الشاعرِ))[1] .

وشاعرنا كغيره مِن الشعراءِ الذين لهم تجاربٌ متنوعة و مختلفة، ومِنْ ثَمَّ انعكست تجربته على معجمهِ الشعري . و مِن خلالِ استقراءِ مجموعاتهِ الشعرية وجدتُ لهُ مجموعةً مِن الألفاظِ جعلتها في حقولٍ دلاليةٍ، هي (ألفاظ الحب، وألفاظ الحزنِ ، و ألفاظ الطبيعةِ) .

أ – ألفاظُ الحُبِّ :

من يقرأ قصائد الشاعر عبد الكريم راضي جعفر يجدُ شيوع طائفةٍ مِن الألفاظ التي ارتبطت بتجاربهِ الوجدانية العاطفية ، و مِن هذهِ الألفاظ (الحب ، الهوى، عاشق ، غرام ، يا حبيبي ، وعُشّاق ، وعشق ، ومعشوقي ، ريح العشق ، ووصل ، و قلبي ، وفؤادي ، ...) وإن كانت هنالك ألفاظٌ غير هذهِ تصطبغُ بصيغةٍ رومانسيةٍ بفعل المضمون ؛ يُمكن أَن نصفَها (بأَنها رومانسية مِن خلالِ المضمونِ ، والتركيب اللغوي الشامل للقصيدةِ وحين يشير الدكتور محسن اطيمش إلى ذلك في المعجم : ((فإنهُ

(1) رماد الشعر ، د.عبد الكريم راضي جعفر : 129 .

يعنـي أن هـذهِ اللغـةَ انبثقَـت عَـن الموقـفِ الرومانسـي للشـاعرِ ، أو رؤيـة الشـاعر الرومانسية للواقع)) [1] .

فلفظة (الهوى) التي سجلت حضوراً في معجم ألفاظِ الحب، اذ تعددت دلالاتها في شعره ؛ يقول في قصيدته ؛ (توَهّج):

ردّي الطفولةَ للهـوى ردّي

يا حلوةَ الأحزانِ والوَجْـدِ

واستمطري زهرَ القُرنفلِ والندى

وابقي عَليَّ سحابة النـدَّ

فأنا القتلتُ على الهوى بدمِ الهوى

قتلان أحيا فيهما وحـدي

فغداً، إذا سُئل الهوى يوم الحسا

بِ، بنبضتينِ ، أقولها : وعدي[2]

إنّ لفظة(الهوى) هنا ، ذات دلالة روحية ، تضّج بفضاء رحب ينتمي إلى النقاء، ولذلك جاءت اللفظة منفتحةً على الانفراد ، والاستيحاش : (أحيا فيها وحدي).

وعلى وفق هذا ،فان الإتيان بـ (يوم الحساب : يوم القيامة) ، إضافة روحية جديدة ، تصطف مع ما ذهبتُ إليه ، غير ناسيةٍ ، هذا التكرار الذي لبسَ لباس التجسيد : (بدم الهوى) . فضلا عن ذلك ، فان اللمسة الروحية ، هي التي جعلت الشاعر يرتمي بأحضان الطفولة . وفي هذا جلاءٌ روحي مستمد من فضاء الروح الأولى : الطفولة : ذات النهج التطهيري . وفي هذا فرارٌ من حالة الاغتراب .

---

(1) دير الملاك دراسة للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د.محسن اطيمش : 171.

(2) عشب الأفول ، د.عبد الكريم راضي جعفر : 21 .

ويقول في قصيدته (نخلة في الجنوب) :

مِن أينَ يجيئُ إليَّ، اللَّيلةَ ،

صوتُ هواكِ الساكن في صوتي ؟

مِن أَينَ يجيءُ إليَّ، الليلةَ

ريحُ (المَحْلبِ) والعشبِ الصيفيَّ المورقِ دفءً

أبيضَ مثلَ الطلعِ ؟

فطريقُ صباي إليكِ بعيدْ

وطريق صِباكِ إليّ قريبْ .[1]

إن كلمةَ (هَواك) هنا تنحتُ في مجرى نهر الروح السامية ، لأن الشاعر ، اندمج في تجربته العاطفية فهي تبتعد عن دائرة الحسّية فتبدو متناغمةً مع نصهِ، وكأننا نشعرُ بألمهِ وحزنِهِ ، واشتياقه .

لقد وفِق الشاعرُ في رسم ملامح ألمِهِ ؛إذ قدمّهُ مطراً يرتاحُ هَواهُ الطالعُ مِن رَحمِ الأرض ؛ وفي هذا دلالةٌ على ارتمائه في أحضان تجربته الشعرية ، فضلا عن ذلك ، فان عتبة النص : عنوان القصيدة : (نخلة في الجنوب) ذات دلالة منزلقة ، فقد أراد بالعنوان أمَّهُ ، وربما أراد مدينته: البصرة ، وربما أراد حبيبته ، وفي كل ذلك ارتماء في أحضان الروح .

وَفي قصيدتِهِ (للأرق الجميلِ ثانيةً) تتخذُ لفظةُ (الهوى) بُعداً دلالياً آخر ، فالهوى هو الشاعرُ نفسهُ ، بَعدَ أن حاصرَهُ الحبُّ ، يقول:

يا واحدةَ القلب ، ونبض الماء :

اغتسل الآن بصوتكِ حَتَّى بُحّتْ نجمةُ صوتي ،

---

(1) ارتفاعات الشفق الجنوبي : 9 .

فتلبَدتُ بفرعكِ واصطدتُ شباكي

يا وجَع الروحِ ، وخفق الكرْمِ ، وبَوحَ النايَاتْ :

أنتحرُ – الآن – فيورقُ في موتي

غصنُ الصلواتْ ،

لأكون هوى ،

أيقظهُ الشيبُ ، فغادرت الروحُ جدائلها [1]

هناك محاولة للربط بين المحتوى النفسي وحالة الشاعر ولاسيما قد غزاه الشيب ... وتعلقت روحه بالحب .

إن المحتوى النفسي هو المكون الرئيس للمعجم ؛ كما يرى شتراوس ، فضلاً عن الانفعالاتِ والذكريات التي تتراكم في حياة الفرد ، وهو ما يُمكن أن يسمّى المعجم السايكلوجي ، والذي يُصبح دالاً عندما يتحولُ إلى لغةٍ ، أو عندما يكسب أشكاله الخاصة مِن خلالِ اللاشعور [2].

إنّ انتقال الخطاب الشعري ، فيما مرَّ من النصوص ،من المخاطب ، إلى (أنا) الشاعر ، يشير إلى التفرّد ، وجنوح التجربة الشعرية إلى دائرة النرجسية 00 النرجسية ذات الوجدان اليقظ ، اذا جاز التعبير ، وبمعنى ان تلك الدائرة. لا تعني الانغلاق النفسي على الذات ، وإنما هي إشراكُ ذاتٍ أخرى مع ما تنظر إليه النفس ، وهي منبهرة بالمشهد .

ويستعمل الشاعر (هواي) ، و(العشق) ، و(الحبّ) ، في نص واحد للدلالة على ما ذهبتُ إليه في النماذج المذكورة آنفاً . يقول في قصيدته (ارتفاعات) :

---

(1) عشب الأفول : 64 .

(2) ينظر : الأسطورة والمعنى ، كلود ليفي شتراوس : 30 .

ها إني أتكئُ الآن على صوتكْ

وأُضمَّخُ بالزهر الصيفيَّ هوايَ

فأني :

رجل نادَمَهُ العشقُ فعتقهُ،

رجلٌ ..

لا يحملُ غير الحبْ

رجلٌ ..

لا يملك غير الحبْ

فاتكئي شجراً

أعشبْ فيهِ

زهراً ،

وهوىً ابيض مثل الثلجِ . [1]

إن مثل تلك الألفاظ ، تبدو متشابكة ،ومليئة بالحياة .بمعنى أنها ذات نزعة تفاؤلية تعمل على نشر مساحة واسعة من النشاط والإبداع ، بوصف الحب نشاطا إبداعيا ، وليس انكفاءً. ولعل ما يساعد على إنضاج هذا المنحى الدلالي تردّد اللون الأبيض (ومنه الثلج) ، والأخضر : (الشجر) ، و(أعشب) ، و(زهراً).

وتنزلق لفظة (هوًى) ، وتتحول إلى كينونة غير العاقل . يقول في قصيدته (الفرات الذي يجيء) :

تصلُّ العصافير وجداً

تطيرُ الحماماتُ عند اشتعال الرياحِ

تصيرُ هوىً

---

(1) ارتفاعات الشفق الجنوبي : 38، 39 .

مثقلاً بالتباريحِ .

إن المسافة ،

تشولُ الذي يجيىء إلينا

فراتاً[1]

إن تحوّل (الحمامات) هذا، يدلُّ على تلبّثه بالسلام ، والاستقرار النفسي ، فالحمام ، رمزٌ للسلام . ومثل هذا التلبّث حريٌ به أنْ يكون حبَ ًا ، وطمأنينة ، ليكون السلام مساوياً للحبّ المثقل بالصبابات الروحية . وفي هذا طمأنة للروح ، واستبشارٌ للحياة .

وَمِن الألفاظِ الأُخرى التي سجلت حضوراً في ديوانِ الشاعر لفظة (المحب ، أُحبك) في تناغمٍ روحي يقول في قصيدة (في العام 1999 : تشكيل وجداني) :

أنا ... سأظلُّ هكذا : مِثلما تنثرُ الأشجارُ فيأها حين تفتحُ الشمسُ نفسها للنور ؛

سَأظلُّ إلى أن يستقبلني الموتُ

أو يمنحني عامٌ جديد عمراً جديداً .

فإذا استقبلني الموتُ ....

فسأذكركِ هُناكَ عند ربٍّ لا يموت،

وإذا استقبلني عامٌ جديد ،

فأنا ميّتٌ ، وحيٌّ بكِ

وسأعلقُ في جبينِ الشمسِ نبضاً يقولُ : أحبكِ أيَّتُها الحوريةُ.

طُوبى لي .. أنا المُحبُّ (عبد الكريم) . [2]

---

(1) ارتفاعات الشفق الجنوبي : 44 .

(2) عشب الأفول : 73 .

إن هذا التمازجَ الدلالي الذي انعطفت إليه جملتا (أحُبك أيّتُها الحورية ، أنا المُحبُّ(عبد الكريم) يُفصحُ عن هيامِ الشاعِر بالمحبوبةِ التي شكلّت عندهُ حافزاً للحياةِ والتألقِ مِن خلالِ انتقائهِ الألوان في قولِهِ في النص نفسه :

أيتُها الحوريةُ :

عامٌ جديدٌ يَنحني لعمركِ المديد

وها أنا أنقش فوق شبابيكِ زهرةً حمراء ،

وأخرى بيضاءُ .

وأزرع على انتباهاتِ عينيكِ غابة زيتون،

ورفيف حماماتٍ بيض .

تُرى ... ستذكرينَ أَيامي التي عُلّقتُها على جبينك

شمساً لا تعرفُ المغيب ،

وندىً أخضَر يبلُّ الروح ؛

ندىً مثل وجعي عليكِ ؟! [1]

إنّ (الزهرة الحمراء) و(الزهرة البيضاءَ) ، (وغابة الزيتون) و(رفيف حماماتِ بيضِ) و(الندى الأخضر) ، شَكلتَ لوحة جمالية تناغمتِ الألوانِ فيها فتآلفَت ألفاظُ الحُبِ ؛ وكيف لا والألفاظ هي الوعاء الذي يصبُ فيها الشاعرُ شعورهُ ، ليحققَ معانيَ ، تكون فضاءً رحباً يحتضن تجربتهُ الخاصة التي تمخضت عن ظروفٍ وتجارب عديدة ، فالألفاظ ليس لها ملجأ، تأخذُ فيهِ خصوصيتها ، وتدخلُ في التصويرِ إلا في الشعرِ ! فالمعاني الشعرية التي تحملها اللغة ترتكزُ على أساسٍ مزدوجٍ مِن المرجعِ والدالِ [2] .

---

(1) عشب الأفول :72

(2) ينظر : اللغة العليا ،النظرية الشعرية ، جان كوهين : 133.

وَما أن نقف على قصيدتهِ (6ساعاتٍ للأرقِ الجميل) حتى نَحسَ بذلك التوحد الوجداني بين الشاعرِ وحبيبتهِ ! فقد كشف الحوارُ الذي امتدَ على جسد القصيدةِ عن تلكم الإحساسات التي يسبحُ الاثنان فيها يقول :

دَقتِ الساعةُ الثانية :

قُلتُ : أُحبكِ

أيتها الغزالةُ الراعفةْ

فاساقطُ المسكُ في وَجَعِ الروحِ

وثانيةً :

قُلتُ : أُحبكِ

أيتها الغزالةُ المرهفة

فانسالَ مِن القلبِ كُلُّ دمي

يرسم نبض عينيكِ

وقُلتُ: أحبكِ

فَقلتِ : ((أموتُ عليكَ ..))

فَمِتُّ

دقتِ الساعةُ الثالثة

كُنتُ أبكي ..

حين احترقتُ بضوءِ خُطاكِ

وَحين انتضى وَجهُكِ السَّمح سيفَ المحبّين ،

أرقتُ دمي على اللحظة الهائمةْ ..

فكنتُ . [1]

---

(1) عشب الأفول : 54 ، 55 .

فمن خلالِ اصطفافِ الألفاظِ في هذه القصيدة (أحبكِ ، الغزالة الراعفة ، نبضُ عينيكِ ، وجهك السمح ، أنا هو) حاولَ الشاعرُ ان يخلقَ نوعاً من التوافقِ ، والتناغم النفسي بينه وبين الحبيبة ، نجح في نقله للعالم الخارجي (المتلقي) عن طريق الألفاظ الرقيقة الجزلة، وفي النص كاملاً تكرر الفعل (احبك) ، أربع مرات ، ومثل هذا التكرار يوسع الصورة ، ويمنحها نبضاً خاصا ، ليستوي الحبيب ، والحبيبة : أنا هو أنت [1]

وفي هذا اقتران روحي ،يلغي كل ما من شأنه النظر إلى الجسد . ومعنى ذلك ، ان النص في كل صوره وتركيبته اللغوية ، وانعقاده في نقطة الروح ، يشير إلى دائرة سمو ذلك الحب ، الذي يصل إلى حدِّ القداسة .

هكذا كانت ، دلالات ، ألفاظ الحب ، في نصوص الشاعر .

ب – ألفاظُ الحزنِ :

تشير ألفاظ الحزنِ إلى (النفسية القلقة الحزينةِ للشاعرِ ، وهو يجذفُ ضد التيار أحياناً ، أو يستسلمُ للتيار في أحايين أُخرى ، معمقاً تلك المشاعر وناسجاً هالة فوق الشرخ الروحي) [2] .

إن النزعة الحزينة في الشعر العربي تتأثر بمجموعةٍ مِن العواملِ يقفُ في المقدمةِ منها إحساسه الإنساني في العصر الحاضر الذي قام على مشاعرِ مِن الغربةِ، والضياع ، والتمزقِ لعجزها عن الملاءمة بين منطقَها ومنطق الوجود الخارجي؛

---

(1) عشب الأفول : 55 .

(2) رماد الشعر :130

ولإحساسها بالضآلةِ في هذا الوجود اللا متناهي، وبأن ما ينتظمُ في هذا الكون في النهاية رغم الاكتشافاتِ والمنجزات المادية، قانون غير منطقي[1].

وعند قراءة مجموعاتِ الشاعرِ وجدنا شيوع الفاظٍ عبرت عن تجاربهِ المؤلمة الحزينةِ التي صَوّرت لنا يأسهُ تارةً ، وحزنهُ وأساهُ تارةً أخرى ، حتى شكّلت معجماً اجتمعت فيه مجموعة من الألفاظِ ارتبطَت بتلك التجاربِ ، ومِن هذهِ الألفاظِ (حزن ، ودموع ، وشجون ، وأسىً ، وجراح ، والنواح ، وظمأ ، وشقاء ، وبكاء وهجر ، و...) .

أنَّ هذهِ الألفاظ تشيع في مجموعاته الشعرية (الدفء البارد ، عن الفارس والصيف الآخر ، وارتفاعات الشفق الجنوبي ، وعشب الأفول، وزهرة البرتقال) .

ففي نصّه (نصف إغفاءة في الليلة الأولى من عام 1970) يقول :

تألق الجدبُ

في مقلتيَ .... عرش الحزن

ونثت المزن

أمطارَ صيفٍ .. ما تروى فيؤها الآسيان

والعشبُ

فأفلتت أعنة الرماح والخيلِ

وصلبت جماجم الموتى

وأُطعمت عيونهم ترتيلة الليل [2]

---

(1) ينظر: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية ، د.السعيد الورقي : 256.

(2) الدفء البارد : 5 .

إن النص ، يسبح في كون حزين ،شكلته هذه الألفاظ التي ترتمي في دائرة الحزن : (الجدب ، والحزن ، وأمطار صيف) وسواها . ومثل هذا التكثيف ، يفضي إلى القول ان الشاعر وقع في شباك حالة الاغتراب ، التي تعذبه ، وتغذي فيه نظرة اليأس والتشاؤم ، والقلق .

وفي (قصيدتان 1– في البدء كان الليل) يقول :

كظلي الذي تسحقينه

كقلبي الذي تهجرينه

تلوح القصائد

حزينه .[1]

النص كله يوحي بالحزن والمفردات (تسحقين ، وتهجرين) تحمل تلك الدلالة، التي ينتج عنها التعبير عن المشاعر والأحاسيس بالقصائد الحزينة وان عنوان القصيدة يرتبط بالحزن ، بيد إنني اعتقد انه لا يعيش ذلك الحزن ، إذ إنه لا يسلم له، وهنا يتسلل الحزن إلى (قصائده) ، بعد أن اضطربت العلاقة بين الحبيبين . وتُعدُّ عتبة النص : العنوان : في البدء كان الليل ، إفصاحاً عن الوحشة ، والحزن ، وانفراط الأماني .

وقد يلجأ الشاعرُ إلى مشاطرةِ حزنِهِ معَ وطنِهِ ؛ فكلاهما غريب ، كلاهما عذبهما العشقُ ، وكلاهما جريح ، يقول :

مَن يَحمل لي معشوقي، الليلة ، اقتلهُ ... انتبهوا

هذا الغبشُ الحلوُ

شال العشقا

---

(1) الدفء البارد : 58 .

فعَلى عينيهِ الطيرينِ ... الشِعرُ – التعبُ

والحزنُ الواجدُ والغضبُ

يا مَن يفتح في الجسدِ المورقِ باباً يخضرُّ على اعتابهْ

مَاء الغُربهْ

هذا جسدي وطنُ للماء، ورأسي صوت يأتي من فرجة باب الخوفِ

أصلبْهُ

فكلانا عذّبَهُ العشقُ

وتقاذفنا العُذّال ؛ ولكِنّا جُرحْان

الأول : ينزفُ ، والآخر ندّى غضبا [1]

فالدلالاتُ النفسيةِ للألفاظِ (التعب ، والحزن ، الغضب ، مَاء الغربة ، باب الخوف ، عَذّبهُ العشقُ) ، ترسم صورةً تمتدُ من كيان الشاعر، ليتشارك فيها مع كيانِ الوطن تستندُ في بنيتها الرئيسةِ إلى الحزنِ ، الذي اسهم في اقامةِ بنيتهِ التكوينية التي تنبثُ صورةً للمشاعرِ المعذبة الحزينة.

ويعودُ الشاعرُ مرةً أخرى ، ليشاطر حزنهُ مع الوطنِ ، وكيف لا والوطن هنا هو الحزنُ بعينهِ لأنهُ الجرحُ الذي يَنزفهُ ، يقول في قصيدته (النزف):

أنزفُكَ الآنْ

حَسَكًا ، أو سعفًا

تمراً أو مَاءْ

أبتَردُ الآنْ

دمَ عُشبٍ ، أو رَجْعَ غناءْ

---

(1) عن الفارس والصيف الآخر : 83,82 .

فحينَ تسوخُ الروحُ بنبضُ الطينْ

ويبقى خيطٌ بين النزفِ وبيني

سأُعمِّدُ جرحي بالوجعِ الدري الموقدِ مِن شجرةْ

واقولُ : (يا اللـ....ـه)

تقتلني وأَحبك . [1]

إن صورةَ الحزنِ في النصِ تتأسسُ مِن خلالِ خطابِ الشاعر لوطنِهِ الذي هو الجرحُ الذي ينزفهُ ، وهو حزنٌ يكشفُ عن اغتراب الشاعر ؛ وهذهِ الصورةُ تُمثل ان ذات الشاعر: حاضرة بدلالةِ (أنزفُكَ الآن) ممتدة إلى (المستقبلِ) : (سأعمدُ جُرحي بالوجعِ الدريِّ) ، ليعلن رغم الحزن ، و الألم والوجع حبهُ اياه .

فضلا عن ذلك ، فان التحديد (النعت) في النص القراني چ ۆ ۈ ۇ ۆ ۋ ۋ ۅ ۉ ۉ ې چ[2] . المتناص مع تجربة الشاعر يشير إلى قدسية هذا (الوجع) ، من ناحية ، واصطفاف النص مع امتداد الحزن ، وكل ما ينشئه الحزن ، على حياة معذبة .

وَتتبثقُ ألفاظُ الحزنِ في سياقٍ آخرَ كشفَ الشاعرُ مِن خلاله ِشعور الذاتِ بأنها أصبحت مستودعاً للألمِ ومرساةً للحزنِ ؛ يقولُ في قصيدته (أربع صور على وجه الصيف الثالث) :

1-

من ظليّ ينساب الجرح

مِن حزني يَقتاتُ الملحُ

والليلُ المهجورُ على قدمي

صهوةَ مُهرْ ،

---

(1) زهرة البرتقال ، 9 .

(2) سورة النور ، الآية : 35 .

تخبو ... ظمأي في صحراءَ الجدبِ .

2-

نصف الصوره :

كان الدربُ

قفراً ،

كان القلب

، آه ! يا قلبي المحزون

قبرا

تتصارخُ فيه الأمواتُ

وتسوخُ الأصواتُ

في أعماق البئر المجذوبهْ

النصف الآخر :

كان الصبُّ

مزكوماً حتى العظمْ

يشرب شعراً موزوناً

وينام على صخب الهمْ . [1]

هذا نصٌّ مشبعٌ بالحزن حتى بات منضبطاً بحركة الحزن و(الهم) ، و(مزكوماً حتى العظم) ، في بئر مجنونة ، تهوي فيها الأصوات .

إن نصفي الصورة : النصف الأول ، والنصف الآخر ملتحمان التحاماً عضوياً ، هو التحام الحزن ؛ لأن النص كتب في الذكرى الثالثة لنكسة حزيران التي حدثت في 5/حزيران /1967ودلالة هذا هو التاريخ الذي سجله الشاعر إذ ثبت تاريخ كتابته في

(1) عن الفارس والصيف الآخر : 55 ، 56 .

5/حزيران /1970. فالحزن ، هنا ردة فعل ، وصدمة ذهول لما حل بالعرب ، كان هذا الحزن المستوي في قصيدته ، نتاج مرحلة انتكاسٍ ، وهبوط إلى أسفل السُلم ؛ لأن ((القصيدة ، هي بنيَّة حية ، معقدة ، مركبة، توحد بين الشاعر، وعالم ... وتضم الكون في إهاب رحب فسيح)) [1]

إن الاغتراب ، مصدرٌ مِن مصادرِ الحزنِ ؛ وهو إحساس مرتبطٌ بقلق الذات، ((وهو قلقٌ نفسي موثقٌ بالوجودِ الإنساني في حياةٍ مضطربةٍ تحوِّلُ كُلَّ شيءٍ ثابتٍ إلى حركةٍ قلقةٍ تثيرُ المخاوف))[2] هذا الفهم نجد صَداهُ في قصيدتِهِ (غُربة) التي يقول فيها :

في سَفَري ... يتراءَى لي وطنٌ ألبسُهُ مثلَ حفيفِ حَمامْ

أو مثلَ دمِ العنقودْ ،

فإذا جُنَّ المغرب يَحملُ وجهَ أَبي المقتولْ

نثَّ دمي وطني ،

فبكيتُ كما يبكي في الزَّهرِ هديلُ حمامْ

أويبكي- مِن وجعي- صوتي المعقود

قُلْ لي كيف يكون دمي وطناً

يحمل نعشي برداً مِن بَلّوْرْ

داهَمَهُ غصنٌ مِن ألقٍ فتسامى النبضُ سماءً

تُلبسني جُنحَ النسرِ ،

و مواء النورْ ؟

---

(1) جماليات القصيدة المعاصره ، د.طه وادي ، 130

(2) رماد الشعر : 94

أيتها المجبولةُ مِن وجعي

كوني لي قمحاً و ضماداً

وسماءَ غمامْ

فالبردُ هنا قصبٌ ، والماءُ حمامْ

والغربةُ عَاقولْ

الغربةُ ، نضحُ دمي المطلولْ

الماء: ظماءْ

الغربة((شيك)) هواء[1]

فحالةُ الحزنِ تصدرُ عن شعور الشاعرِ الذي يبكي وطناً يحملُ وجهَ أبيهِ المقتول (القتل مجازي) ، فيبكي ويبكي معهُ صوتهُ المعقود ؛ والشاعرُ يُركزُ على الالتفاتِ في ألفاظٍ مِن نحو (في سفري ، فبكيتُ) أو (يبكي ، قُلْ لي كيف يحمل) فينتقلُ مِن حالة التكلمِ إلى الغائب إلى المخاطب ، وفي هذا التفات وإذا كان يحمل دلالاتٍ حزينةً ، تكشفُ في الوقتِ نفسِهِ عن القلقِ النفسي الذي يجتاحُ الشاعر ، فيكون بذلك معادلاً موضوعياً لما يجيشُ في أعماقه من الألمِ والحزنِ ، فيعمدُ إلى التركيز على لفظةِ (الغربة عاقول ، والغربةُ نضحُ دمي المطلول) . ففي هذا نهج يعمق الغربة ، ولاشيء من الغربة الاّ : الظمأ ، والإفلاس = (شيك) هواء . وهذا أمر يشير إلى أَنَّ ((اللغةَ نبعٌ خصبُ بين يدي الشاعر فهو يفيضُ ويغدقُ ويشح ، ويَنضب إذا لم يتحسسْ بأسرارِها))[2] .

---

(1) عشب الأفول : 77،78.

(2) سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى : 12 .

وقد يكونُ حزنُ الشاعرِ حزناً ظاهراً فقط تخفقُ الألفاظ في التعبير عنه ، فلا يشيعُ في نفوسِنا ألما ، يقول في قصيدتِهِ (الدفء المصروع) :

قلبي، يا ناري الملتهبه :

ليلٌ تتساقطُ أنجمه

تهوى للقاعِ بلا بسمه .

أَي الأنغام المسلولهْ ؟

تروي نيرانا مخبوله!!

وأنا يا ناري الملتهبه

مذ كان الغيث ... أنا حزنُ

مُذْ هَفَّ البرقُ المرتعش

مُذْ كانت عشتار [1]

فَألفاظٌ مِن مثلِ (يا ناري الملتهبه ، تهوى للقاعِ ، أنا حزين ، مُذْ كان الغيثُ)، لا تنبثق مِن حالةٍ صميمة مبعثها واقع حال حزينٍ مضطربٍ تتأججُ فيهِا شتى ألوان الحزنِ ، وكأننا بلغة الشاعر قد جمدَت بين يديهِ ، كما تتيبسُ الأرض مراتٍ فلا تنبُتُ شيئاً [2].

واذا كنا لحظنا في قصيدته تلك : (الدفء المصروع) ، قلقاً لغوياً ذا علاقة باردة ، فإن قصيدته (انفاس تحتضر) _ وهي من قصائده الاولى المكتوبة 1966_ تغرق في حزن ذي أواصر صداقة متينة بالشاعر . يقول :

وحدي هنا 00

---

(1) الدفء البارد : 16 .

(2) ينظر : سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى : 11، 12.

في غرفتي

أمتص أحزان الجماجم والعظام

في غرفتي

ينساب من قيثارها المجنون أصناف الظلام

وبلا منام

أضرمتُ كل مدامعي .كل الشجون

أضرمتها حتى الجفون

فغدت تئن بصوتها الرطب الغريبْ

تنداح مسرعةً لأحضان اللهيبْ

وبلا نحيبْ

شيعتها ...

فدمي ، يمج الصمت يرنو للسماء

يهفو ، فيبصقهُ الهناءُ إلى الفناءْ

ليبث في قلبي جراحات لداء

داءٍ عياءْ[1]

هنا يقفل الحزن أبوابه ، ليكون سجنا رهيباً ، يقبع فيه الشاعر من دون حراك يُذكر . ولعلَّ مما يساند ما ذهبتُ اليه هذا الحشد من الألفاظ التي تدل على الحزن ، وعلى مرادفاته ، وما يتصل به .

إنّ النص ، يتقمط بحبال من قُنّب ، ليس بسبب ارتمائهاُ (ألفاظ الحزن) ، في احضان الرومانسية ، وانما بعلة الالتفات إلى الداخل . فعين الشاعر الداخلية ، هي

(1) الدفء البارد : 42,41 .

التي بحثت في البئر العميق ، لتخرج ألفاظا ، وتراكيب ، تتساوق مع جيشان العاطفة ، وتثبيت الانفعالات الدافقة . ولعل العدسة اللامة ، تمثلها الجملة الشعرية (فيبصقه الهناء إلى الفناء) ، ليكون الموت نهاية للألم والحزن .

ويقول في قصيدته (مطر ..... وسياب) ، لابساً قناع الشاعر السياب :

تدوسني سنابك المطر

تؤلمني ..

تغرز في عروقي اللهيب توقد الضجر

فأرتمي ..

أسّمرُ العينين في ذوائب الظلام

ألقط منها السنبلات المتعبات

أصلبُ أذنيَّ على مقصلةِ الميزاب . لا أنام

أُفَتِّش ..

يغوص رأسي في شواطئ العدم

أبحث عن سيجارة .. دخانها ، يقتلُ فيّ وحشة

... الحفر

أبحث عن سحابة أديمها نفاق

تنقلني إلى تهامس الخرير .. وانتفاض أغنيات

... معشبات

أفتش ..

تعيا يدي ... ترتعشُ

أصيخ للسيف الذي تسنه حناجر الغيوم

وللبروق الناشبات في دمي مخالب النسورْ

أضرم الف دمعة تمور

تجرّح الصهيل ..تنثني

تكسر النصال في النصال في النصال

فيورق الذبال

تفقّس الهموم

عقارباً .. سموم [1]

هذا نصٌّ تعمدتُ أن أسجل بعضه بهذه المساحة ، لأنه متشابك يأخذُ بعضه برقاب بعض ، ليشير إلى القتامة التي سببّها الحزن.

لقد لبس الشاعر قناع السياب : الشاعر الذي غلبهُ الحزن والألم ،

ومثل هذا الحزن يقع تماماً في دائرة الاغتراب والتفرد ، ولذلك تحتشد في النص ألفاظ ، لا تورث الفرحة ، ولا تفتح باباً للأمل . وفي هذا انغلاق على الذات، سببه الإحباط ، وعدم القبض على الأمنيات التي ينبغي أن بقبض عليها الشاعر فألفاظ مثل هذه (تدوسني ، تؤلمني ، تغرز ، توقد الضجر ، أسّمر العينين ، ذوائب الظلام ، تكسّر النصال ، تفقس الهموم ، العقارب والسموم) أقول أن مثل هذه الألفاظ تتشابكً عضويا لإنتاج نص يسبح في كون من الحزن غير المنطفئ .

إن خصوصية التجربة الحزينة ، هي نتاجٌ لإخفاق حياتي ، ونتاجُ لوعي متقّدم ، ووجدانٍ مستفزٍّ، غير قادر على التكيف مع الزمان والمكان .

---

(1) الدفء البارد : 34 ، 35.

ت – ألفاظ الطبيعة :

من الموضوعات التي أولاها الشعراء أهمية كبيرةً هي الطبيعة ، فبروز الطبيعةِ في الشعرِ على نحو خاصٍ، والفن ، عموما له ، دلالة حية على نقاءِ الحسِ لدى الشاعر، واهتمامهِ الجدي بعملية الخلق والإبداع ، والابتكار ، على أن لا تقع التجربة في دائرة النقل المباشر، وإنما ينبغي أن تكون الطبيعة ذات نبض خاص[1] .

والطبيعة حاضرة في قصائدِ شاعرنا ، ومتداخلة مع موضوعاته الأخرى فهي في حزنه، وعشقه، وخوفهِ، ويأسهِ، فلا غرابة في هذا الاهتمام ومثل هذا التداخل يعود إلى أن الطبيعة بالنسبة للشعراء عامة والرومانسيين خاصة ،تمثل لهم الملاذ الآمن، الذي تأوي إليهم أمنياتهم وطموحاتهم[2] .

وثمة سؤال يثار هنا ، هل هذا الفهم يتعارضُ مع النظرية التي تجعل الفن الشعري بوصفهِ فناً ذاتياً، والإجابة تقول إنهُ ((ليس في هذا الموقفِ أي تعارض مع النظريةِ التي تجعلُ الفنَ نوعا من الجهدِ الذي يبذلهُ الإنسان الحي، يحقق التكامل بين نفسِهِ، وبين الأشكال، الأساسيةِ للعالم الطبيعيِ وإيقاعات الحياة . إن الشاعَر إذ يندمج في الأشياءِ ، يُخفي فيها مشاعرهُ وقد قِيلَ ذات يومٍ : إن الفنانَ يُلّونُ الأشياءَ بدمِهِ))[3] .

لذلك فلا يستطيعُ أيُّ شاعرٍ العيشَ بمعزلٍ عن الطبيعةِ ، وألوانها وموحياتها، لأنها تمثل معيناً غنياً ومصدراً هائلاً للوحي والإلهام[4] .

---

(1) ينظر : خصائص الشعر الحديث ، د. نعمات فؤاد : 160.

(2) ينظر : رماد الشعر : 64

(3) التفسير النفسي للأدب ، الدكتور عز الدين اسماعيل : 65 .

(4) ينظر : الشعر العربي الحديث في لبنان بحث في شعراءِ لبنان الجدُد مرحلة مابين الحرب العالميتين ، د.منيف موسى : 160.

وعلاقة الشاعر عبد الكريمِ راضي بالطبيعةِ علاقة قوية ، وبَدَت واضحةً في اغلبِ قصائدهِ التي جسدَت شغَفه ُبها وحبهُ لها ؛ فهي ماثلة ، في كلّ نصوصه ، وعند استقرائنِا لمجموعاتِهِ الشعريةِ وجدنا شبكةً كبيرة من الألفاظ التي تصور الطبيعة وَماَ فيها ، مثلِ (أمطار ، الطيور ، النهار ، والندى ، والروض والإعصار، والليل ، والنجوم ، والصباح ، والمساء ، والبحر ، والنهر ، والشتاء ، والصيف ، والنخيل ، والريح ، والعشب ....).

يقول في قصيدته (ارتفاعاتُ النهارِ) ، وقد وظف مظاهر الطبيعة :

حِين أُغني

تهفو كُلُّ طيور الأرضِ

جَذْلى

تفرشُ صوتي ،

فتحومُ مناقيراً ... تمتدُ على العشب الغَضَّ

شجرُ صوتي

مطرُ ..

يتدافعُ

نحو الأرضِ ،

فألتمُ على بعضي

وأغني...

يا وجهاً يضوَّعُ دفءً

وهوىً أبيض مثل الثلجْ

فأكونُ بهِ مَلِكاً

محفوفاً بالتبريح وبالوجد؟

وأكونُ هوًى تزّنبقُ فيه تباريحي

فانا رجل ... ينمو في جفنيهِ الشجرُ

طيراً يفتحُ جنحيهِ على صوتيِ

مطرا يمتدُ عليهِ ،هوًى، مطرُ [1]

يبدو النص غابة متشابكة من ألفاظ الطبيعة وعناصرها الزاخرة بالحياة ، الأمر الذي جعله : (النص) ، يتحرك باتجاه طريق مليءٍ ، بالبهجة والاستقرار . فالغناء : طربٌ ، وانفتاحُ النص على الاهتزاز الروحي والجسدي . فالعشب ، هنا ، هو ليس العشب في الطبيعة ، انه الأماني الصغيرة ، و(الشجر) ، هنا دلالة على اللون الذي يشول صوت الشاعر إلى أحضان الدفءِ . و(المطر) هنا ، دلالة النماء، والنقاء . و(الطير) ، ذو دلالة تنفتح على الحرية في الغناء : (الصوت).

هكذا ، كان النص ، يحملُ نبضاً خاصاً ، وكياناً فريداً ، ومتشحاً ، من أول جملة شعرية إلى آخر جملة ، بوشاح الطبيعة المتفاعلة مع ما في نفسه من احلام حركت ، الحياة بقوة وعنفوان ، في دلالتها . ومثل هذا الفهم ، لم يكن بعيدا عن فهمِ الشاعر نفسهِ الذي ذهب إلى القولِ : باننا ((نجدُ الطبيعة كئيبة ذابلة وخرساءُ نتيجة حالةٍ هي تلك في نفس الشاعرِ ، ونجدها متشحةٌ بالنُّضرة ومضمخةً بالعطرِ نتيجة موقفِ انشراحٍ واطمئنانٍ ، فهم بذلك يتحدون معها ، ويحيون في داخلِها ؛ وبذلك يكشفونَ عن خبايا النفس الإنسانية لا الطبيعة)) [2] .

---

(1) عشب الأفول : 23،24.

(2) رماد الشعر : 65.

وقد هيمنت لفظتا (الندى) و(المطر) على اغلبِ مجموعاتِ الشاعر ، وتنوعت دلالتهما ، بحسب حالتهِ النفسية لتفتتح الدلالة على تجربة موضوعية متعددة القراءة، ففي قصيدتهِ (أميرة الفصولِ) يقول :

أُسَمِّيكِ زهرَ القُرنْفُل والبرتقال

أسميكِ نبض الندى

وفيض النهارِ والأغنياتِ [1]

إنَّ لفظة(الندى) شكلت دلالة العطاء ، والنماء ، وقد تحمل دلالة رقة المخاطبة ، وحيويتها ، وفيض النهار بكل إشعاعهِ ونورهِ ، وهِباته .

وتأخذُ لفظة النّدى أبعاداً تعبيرية ذوقيةً موحيةً تمنحُ الشاعرَ العافيةَ ، كما في قولهِ :

وأنتِ هناكَ

أشمُ رائحة الندى النبيّ

فألبسُ قميص العافيةْ،

وأغفو في عشبِ ألامان،

طوبى لكِ،

وأنتِ في صفوفِ اللهِ [2]

فرائحة الندى لفظهُ أكسبت النصَ حيويةً وبهاءً ، حتى ألبست الشاعر (قميص العافية) مما جعله يُغفو على(عُشبِ الأمان) ، ولعل دلالة (عشب الأمان) ، تفضي إلى مكان معافى ، أو حضن دافئ .

---

(1) عشب الأفول : 66 .

(2) زهرة البرتقال : 47 .

لقد كشفت هذه اللفظة (الندى) عن ارتياح الشاعر واطمئنانهِ وشعوره بالأمان بدليل قوله (أغفو) .

وفي نصٍّ ، اسماه : (صباح الخير) يقول :

يَسعدُ صباح سيدة الندى والغصون

يَسعد صباح الغفوة التي

تنحت دعَاءَها بماءِ الذهب .

وفضَّة القلب . [1]

عمد الشاعرُ تعبيراً عن سعادتِهِ، وانشراحِهِ بإشراقةِ الصباح أن يُسمي سيدَته، او محبوبتَه (سيدة الندى) وهنا ، إشارةٌ ، تكرّس منحىً دلالياً ، يشير إلى الرقة المتناهية والصفاء الأصيل . أي أنها رمزٌ للرقةِ وللجمالِ ولكل شيءٍ جميل .

ولكن هذه الدلالة ما تلبثُ أن تشكل منحى دلالياً آخر : يقول في نصٍّ أسماه:

(مستوحش)

الطريق موحشة بدونك

والندى نجمةٌ من عطش !

الندى متعبٌ في الطريق

والطريق نبأةٌ راعفة[2]

في هذا النص ، نرى الأسى، والشعور بالحزن يتمكنان من الشاعر ، فالطريق موحشة بدون الحبيبة ، ولذلك تأخذ لفظة (الندى) بعداً دلالياً جديداً يختلف عن توظيفاته السابقة لهذه المفردة ويمنحه بعدا سلبياً فهو ، يدل هنا على اليَبْس ، وعدم الريّ ، وتلاشي الأماني ، ومن ثم نزف العافية. الندى متعب في الطريق . كل هذه

---

(1) زهرة البرتقال : 51 .

(2) المصدر نفسه : 67 .

الأحزان لغياب تلك المرأة . واللافت ان لفظة (الندى) هنا ، تحولت إلى مستودع من العطش والتعب المساوي للألم والحزن .

وتنحتُ لفظة (الندى)، دلالة أخرى تشير إلى السقي ، والرَّي . يقول في قصيدته (عرس الدم) التي كتبها الشاعر في أحداث السودان :

والتي رشّتِ الماء للمتعبين غداةَ استحثّتْ خطاهم

علّقتْ وردةً بقميص الحبيب ،

وارتدت ثوبها الأبيضا

مثلما تبعث الأنجم ُ

. في دجىً . وجهها المسبلا،

وارتقتْ صوتها :

((خزامى واسُ

جبين حبيبي

و((هيل)) وماءُ

عيون حبيبي

حبيبي تعالَ ، فرشتُ لك المنزلا

وطيبتُ صدري بريح الحقولِ

كما تشتهي .

حبيبي تعال ، فقد مسّني الوجدُ

ضمَّ احتراقي

، فانت كما قالت الباكرات ،

ندىً لامسَ السنبلا .))[1]

(1) عن الفارس والصيف الاخر : 38،39 .

تُسهم ألفاظ الطبيعة الأخرى في النص في بلورة الدلالة و(الماء ، والوردة ، والخزامى ، والآسى ، والدجى ، وريح الحقول) جسور تعبر عليها الدلالة الجديدة ، لتكون في البؤرة التي شكلت الجملة الشعرية (ندى لامس السنبلا) . فالندى هنا (الماء) الذي قال فيه الله عز وجل چ ں ں ڻ ڻ ڈ ڈ ڇ [1] . الماء الذي يوفِّرُ السلامة ، ويمنح الزرع والفرح والعافية .

إن السياق الشعري، هو المسؤول الأول عن منح الهوية الشعورية الجديدة للألفاظ ، وتوظيفها في التجربة الشعرية هذه ، او تلك ، ويكون لإحساس الشاعر بالألفاظ، ودلالتها أثرٌ في اختيارها ؛ لان ((الشاعَر الحق هو من يتميز عن سائر الناس ، بإدراكه لمعاني الألفاظ من قوةٍ، فالكلمةُ عندَهُ لا تُفسر بالعقلِ وحدهُ ولكنَّها تفسر كذلك بالقلب ، والخيال ، فاذا ما ترددت لفظة ٌفي ذهنه كان لها أصوات مدوية في داخل نفسه))[2] .

وهذا ما تعمل عليه لفظة (الندى) ، في (الوتر الخامس) ، من قصيدته (تقاسيم على عود قديم)، وقد وفَّر للكلمة سياقا ًشعرياً ، مؤسساً لها دلالة . يقول :

أكلما اقتربتُ من دمي ، صرختِ : لا

ورحتِ ترسمين لي

يمامةً من سعف الجنوب ؟!

أتعلمين إنني حين يجوسني ندىً

أذوب ؟[3]

---

(1) سورة الأنبياء : الآية 31.

(2) فنون الادب ، هـ.ب تشارلتن ، تعريب زكي نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر : 17.

(3) عشب الأفول : 17.

السياق ، هنا ، هو المسؤول عن انبثاق الدلالة . فواقع الحال هو محاولة حثيثة للاندماج الروحي ، أو التوحد (اقتربت من دمي) ، ورسمُ يمامةِ سعف الجنوب، احلالُ في مشهد مكاني أليف . من هنا تكون دلالة (الندى) واقعة في دائرة: الحُبِّ، والدفء ، والأمان .

وتأخذ دلالة (الندى) ، بعداً آخر ، يتضاد مع الدلالات التي مرّت بنا . يقول في قصيدته (ثلاث قصائد لوردة النرجس) :

وردة النرجس الآسرةْ :

مرَّ بي طائرُ الحزن فاصطدتهُ متعباً .

مرَّ بي في الضحى ،

مرَّ بي وامَّحى ،

غير َانكِ غيبته في الندى ،

فانتضى الوردة القاتلةْ [1]

في النص ، تثبيت أقدام على طريق موحشة .. هذا ما تشير اليه مجموعة الألفاظ : (الآسرة ، طائر الحزن ، اصطدته ، متعباً ، غيبتهُ ، الوردة القاتلة) ، ففي هذا تمهيد لفرز دلالة (الندى) ، لتكون هذه الدلالة مؤشراً لبيئة مناسبة (مكان معادٍ) ، يكون فيها القتل حتماً .

وإذا ما انتقلنا إلى لفظة (المطر) ، فان الشاعر يعد من الشعراء الذين احتفلوا بالمطر احتفالاً مهيباً ضمن تداعيات ومراحل متنوعة ، وتنوعت دلالته عنده بين جمل (الدفء البارد) في مطلع السبعينيات سراً للمطرِ متمثلا بالحشدِ والأملِ وانتظار

(1) عشب الأفول : 69.

للأرض العطشى ضمن الفاظ موازية لدلالة المطرِ او تقترب منها (السحب ، الرعد ، البرق)[1] .

ومن مظاهر ودواعي احتفاء الشاعر بالمطر ، قصيدته التي مرت بنا وأسماها (مطر ... وسياب) يقول فيها:

تدوسُني سنابك المطرْ

تؤلمني...

تغرزُ في عروقيِ اللهب توقدُ الضجرْ

فارتمي ...

أسَمّرُ العينينِ في ذوائبِ الظلامْ

القطُ منها السنبلاتِ المتعباتْ [2]

الشاعر ، هنا ، استطاع ، ان يتعامل مع المطر مؤطرا إياه ، بإطارِ تجربتهِ الوجدانية الذاتية . فلفظة المطر هنا ليست تلك اللفظة الموحية بالخيرِ والبركة ، والعطاء ، بل تحولت إلى(سنابك) تؤلم الشاعر ، وكأننا به يصف أوجاع وطنه وحرقة الضياع. والإحباط، ليكون مصطفاً مع الشاعر السياب، لان للسياب وجعاً آخر خاصاً في أعماق الشاعر ، كيف لا والسياب هو شاعر المطر؟ [3] .

ويقول في قصيدته (قراءة في كتاب العشق)

أتذكّرُ حين وقفتِ على ظمئي،

ابتل العشب . الماء . فأورق غصناً رطباً

---

(1) ينظر تداعيات سنابك المطر في شعر الدكتور عبد الكريم راضي جعفر ، الدكتور صدام فهد الاسدي : 1 .

(2) الدف البارد : 34 .

(3) ينظر تداعيات سنابك المطر : 2 .

بدأ الشجرُ المستلقي في عينيكِ

يحبو ، وقف الشجرُ

صارت يدكِ

رمحاً يستلُّ قلوب العذّالِ

صارت يدك ..

جزراً ؛ فاساقط في وطنِ الجرحِ

مطرٌ غدقٌ

" اني حين بكيتِ ،

امتدّتْ بي جزرُ الوحشةِ

وارتاع الحزنُ . الوجدُ

واندسَّ بكفي فرحُ العطشِ. "

أتذكَّرُ :

في غصن الماءِ ..انفتح المطرُ

سقط المطرُ .

في وجد العاشق يجري النهرُ [1]

هنا ، مقابلة بين الظمأ : (وقفتِ على ظمئي) ، وبين الرواء ، والإيراق ، واستواء الريق . وعلى وفق هذا ، فان دلالة المطر ، هنا ، تشيرُ إلى فضاء الروح، الفسيحِ بالأمل والخصب والإشراق، لم تعد (سنابك المطر) تدوسه بل تحولت إلى ما يسد ظمأهُ فقد أضحت لفظة المطر أداة تعبيرية تكشفُ عن أبعاد الشعور الداخلي المليء بالفرح والأمل، لأن بمجرد مجيء هذه المرأة أعادت الارتواء لروحِهِ .

---

(1) عن الفارس والصيف الاخر : 81 .

وقد يجمع الشاعر بين المطر ، وما يشيرُ اليهِ (السحاب، الرعد، والمطر)

ويقول في قصيدتهِ (نصف إغفاء في الليلة الأولى من عام 1970) :

الريحُ في قلبي عجوزٌ لفّها البرْدُ

والسُّحب و الأمطارُ والرعدُ

تُسمِّرُ ألسّفُنا

وتوقظُ (الغاقاتُ) من عمري

كأنما مرت على صدري قوافل البيدِ[1]

هنا دلالة المطر تشير أيضاً إلى اليبسِ والبرودة والعجز ؛ لأن الشاعر يرتمي في أحضان قيود ، وفي دائرة ذكريات مؤلمة : (توقظ "الغاقات" من عمري).

وهكذا كان المطر ، او الوسيلة المطرية ، لغة تعبيرية ، سقتْ قصائد الشاعر عمقاً ، وغناءً ، فأبعدته عن الرتابة ، والصنعة ، لتدخلهُ (المطر) في جسد (القصائد)، موحية بدلالات متنوعة[2] .

ويكرر الشاعر ، بإفراط ، لفظة (الماء) لتأخذ أبعاداً دلالية مختلفة . يقول في نص ، اسماه : (تقاسيم على زند مستوحشٍ فلسطيني):

قُلْ لَها :

الغطاء الذي تتدثَّرُ فيه الأرضُ

من حرير ،

---

(1) الدفء البارد : 6 .

(2) ينظر : تداعيات سنابك المطر في شعر عبد الكريم راضي جعفر : 3 .

الغطاء الذي يتدثَّرُ به الحريرُ ،

من حرير ،

الا غطائي الذي تتدثرين :

انه الماء ، والحزن ، والزهرة القاتلة [1]

تفترش النصُّ في السطرين الأولين ، فسحةً من الرقّة ، والوسامة . بدليل تكرار لفظة (حرير)، مرتين ، ليدلف إلى الموقف الساخن المبتدئ بالجملة الشعرية : (إلا غطائي الذي تتدثرين)، ليكون (الماء) هنا الطريق الذي انشق من فعل عصا الاستشهادي ؛ انه طريق الثورة الفلسطينية .

وتأخذ لفظة (الماء) ، بعدها الحقيقي ، اذ يقول في قصيدته (ولكنها العيد):

أأستطيع ان أُمسك بانتباهةٍ للعيد ؟

أضمّها ...عشباً ، ووردةً ، وماءْ ؛

لأرسم النشيدْ

على عينيك

ياحبيبتي . [2]

إن اجتماع (العشب ، والوردة ، والماء) ، إشاعة لجوٍّ بهيج ، فالعشب : اخضر ، والورد يختار لونها المتلقي ، والماء هو الماء الحقيقي ، غير انه يأخذ لونه بحسب الإناء الذي يحل فيه .

وثمة دلالة أخرى لـ(الماء) ، يقول في (3- الصفصاف) من قصيدته : (فضاءات مالك الحزين):

---

(1) زهرة البرتقال : 26,25 .

(2) عشب الأفول : 59 .

كُلَّما مرَّ بي ، قلتُ : طينْ

أوقَدَ الماءُ في جذوته

فارتدى معطفاً من غمام الشتاءْ

خُلّب البرقِ ، لا ضوء ، أو هبةٌ قاتلةْ

ترتدي نضحَ هذا الغناء الضنينْ . [1]

من عتبة النص : العنوان ، تستمدّ الجمل الشعرية ، دلالاتها . وابتداءً من لفظة (الطين) ، التي تشير إلى (الإنسان) ، يشعر المتلقي انه ، بإزاء نصٍّ موحٍ ، ومشحونٍ بطاقة إيحائية فـ(الطين) : الإنسان ، قادر على إيقاد الماء إلى درجة الغليان غير أن هذا الإيقاد : الثورة ، غير قادرة على الفعل الحقيقي ومعنى ذلك : أنْ لا ثمرة من هذا (الإيقاد) ؛ لأنَّ وقدهُ ذو برقٍ خلَّب :غير قادر على الفعل . وإذا ما احتجتُ إلى ما يصطف مع هذه الدلالة ، فإنني أشير إلى العنوان : (الصفصاف)، والصفصاف : شجر غير مثمر تعطي دلالة اللاجدوى.

ويأخذ (الماء) دلالة أخرى ، يقول :

ونادى المنادي : اختفت زهرةُ العشق . ان النجوم أستبيحتْ

ولكنَّ صوتَ الفناجين يعلو ، وبوحَ الدِلال دمٌ

وفي الماء "هيلٌ" ، يرُشُّ على جبهة الدربِ . [2]

المشهد ، هنا ضاجٌ بحدثٍ مأساوي : (إختفاء زهرة العشق) و(استباحة النجوم) و(بوح الدلال دم) ، ثم (الماء) المشبع بـ (الهيل) ، الذي يفضي إلى دائرة الموت ؛ لان الماء والهيل جزء من طقوس عزاء الميت .

---

(1) عشب الأفول : 10.

(2) عن الفارس والصيف الأخر : 7 .

واذا ما انتقلت إلى لفظة (قمر)، التي يكررها الشاعر ، فإنني أجدها ذات دلالة متنوعة . يقول في قصيدته : (ثلاث قصائد للوطن الدريّ) :

كان معي في الشقة ظلٌّ من توت ،

وحمامٌ رفّ على راسي .

كان معي في النبضة صوتْ،

يفتح لي وجها داهمه النخلُ ، فاطلع تمراً

وندى فضة ...

اطلع مقلاً غضةُ

كان معي قمرٌ،

ولفحهُ شمسِ[1]

النص استذكار لماضٍ مُستحَضَر، يبعد الشاعر عن الوحشة التي تسبّبه الغربة. واذا كان الموقف هو ذاك ، فلابدَّ من إشراك شخصية ، تُذهبُ عن الشاعر، الوحشة ، فكان هذا (القمر) بدلالته التي تشير إلى مخاَطبة امرأة ، أثيرة ، اصطفتها الروح ، فكانت فضاءً علويا ، يردّ الوحشة .

وتصطف مع تلك الدلالة ، ما جاء في قصيدته الموسومة بـ(مقاطع للشمس الطفلة) :

كانت واحة الرمل عناقيد فرح

تتشهّى صوتكِ الآتي مع الريح ظلالاً

فتغنّيتُ بعينيكِ ، وصليتُ ثلاثاً :

كانت الأولى قتيلةْ

---

(1) زهرة البرتقال : 13.

بين اعدائي ، وبين الموت في ارض القبيلةْ

.. .. ..

.. .. ..

والأخيرةْ

قمراً للشَعَر المحلول في ليل الاميرةْ . [1]

ليس ثمة وحشة في هذا النص ، انه استبشار حالٌّ في فرح غامر ، وثمة غناءٌ خاص ، وصلاة خاصة ، ولذلك كان هذا الاستدعاء لقمرٍ حقيقي ، أو لقمر مصنوعٍ لربط الشعر المحلول ليزين ليل الحبيبة.

على ان تلك الدلالة ، تأخذ طرفاً نقيضاً ، لما مرَّ بنا من امثلة . ففي الاهداء، وهو تنوير مهم ، وعتبة مهمة لفهم النص ، واستجلاء دلالته ، قمرٌ من نوع آخر . يقول الاهداء : ((احتفل بالقبعة الجديدة ، ونم في ظلال قمرٍ قديم))[2] (إلى الراحل القاص محمود عبد الوهاب)[3] .

إنَّ الإضاءة التي منحتني الفرصة ، لاستكشاف دلالة (القمر) ، هو لفظة (الراحل) ، التي استطاعت أن تفرز دلالة جديدة للقمر . انه الموت :القديم الجديد .

وتأخذ (اليمامة) دلالة أخرى . يقول في القصيدة نفسها :

أتستطيعُ أن تنام في سماوةِ العصفور

وتبعدَ ارتجافةَ الفواخت ؟!

أتستطيعْ ؟!

فالصمت في الصوائت [4]

---

(1) عن الفارس والصيف الاخر : 49،50.

(2) زهرة البرتقال : 17.

(3) قاص وروائي ومترجم وناقد عراقي من رواد القصة القصيرة في العراق ولد في بغداد 1929 وتوفي في البصرة 2011 ، د. سمير الخليل ، مركز النور .

(4) عشب الافول : 17 .

يلجا الشاعر هنا ، إلى التسمية الشعبية بصيغة الجمع (الفواخت) ، ليندمج مع تجربته الشعرية والمتدبَّرُ ، من هذه اللفظة ، يشير إلى دلالة مغايرة ، لما مرَّ . هذه الدلالة تشير إلى : (القلوب) ، بدلالة (ارتجافه) ، ومن ثم تكوين (سماوة العصافير): فضاء الإنسان .

وتتشابك لفظة (حَمام) ، في دلالات مختلفة . يقول في قصيدته : (بيروت)

تَمُرُّ، الآن، أرصفةُ الشوارع ترتمي

عند المتاريس التي حملتْ لهاث العدْوِ ،

تصطكّ الرصاصات الأجيراتُ ، احتمى بالحائط

المسبيِّ

غصن من حمام الدوحِ [1]

المشهد ، يحمل إيقاعا سريعاً ، هو إيقاع الحرب ، وبالتحديد حرب الشوارع التي جرت في لبنان من عام (1975) وما دام المشهد هو ذاك ، فان دلالة (غصن من حمام الدوح) تشير إلى المقاتلين الذين يصيدون العدو.

ويقول في القصيدة نفسها :

تجيء شقائق النعمان

من طلع النخيل ، ورفةِ السحر

محملة على مقل الصباح ،

تردّت الخطوات

أغصانا ، فأمطرت الدروبُ ضحىً

واطلعت الرصاصاتُ الحمائم ،

---

(1) زهرة البرتقال :332,331 .

كانت الأزهار

عشقاً يرتمي عند اخضرار النبع ... [1]

هنا المشهد ذو إيقاع هادئ ، هو إيقاع المنتصر ، الذي يؤالف بين (شقائق النعمان) ، (وطلع النخيل) ، ورفة السحر و(مقل الصباح) ، يمهد للدلالة (الحمائم) التي يُشهرها المشهد ، لتكون الحمائم : السلام ، والاطمئنان ، والأمن وثمة دلالة أخرى ، تفرزها لفظة (حَمَام) . يقول في قصيدته (القصيدة) :

شجراً ، يساقط فيه حمامُ الروح قصيدة [2]

ينسابُ النص انسياباً هادئاً ، ومن ثم يكون الفصل (يساقط) ، مرتكزاً إلى نقطة ايقاعٍ سريع ، يشير إلى تدفق فعلٍ مستمر . وهذا التدفق هو الذي يفرز دلالة (حَمام الروح) ، وحمام الروح هو الكلمات التي تنسج القصيدة .

وتاخذ لفظة (يمامة) بدور الحبيبة .

يقول في قصيدته (تقاسيم على عود قديم) :

لو أنني زرياب

لكنتُ "قسّمْتُ" الصَّبا

بريشة النسورْ

ونحتُ في دمي ، كما تنوح في الضحى اليمامةْ

على أليفها القتيل [3]

إنّ عقْد المشابهة ، بين (نوح الدم) ، و(نوح اليمامة) ، يشير إلى مدى الحث المهيمن على الصفة الأخرى للشاعر ، وهذه الصفة هي التي ذكرت (زرياب) :

---

(1) زهرة البرتقال : 334 .

(2) عشب الافول : 30 .

(3) المصدر نفسه : 18.

المغني الاندلسي . وعلى وفق هذا ، فان زرياب ، يذكر بـ(الطرب) ، ولفظة (الطرب) من الأضداد التي تحمل الفرح والحزن[1] ، لذلك فان ، (النوح) طرب ، ولما كان هو ذاك ، فان دلالة اليمامة هي الحبيبة التي تنوح على (أليفها القتيل).

ويشكل (الطاووس) دلالةً فريدة ، في جملة شعرية فريدة . يقول في قصيدتِهِ (قصيدتان 2 . مَنْ ؟) :

. من للفقراءْ

حين يشحُ الخبز ، وينتشر الطاووس ؟

. اقرأ في كتب الصمتْ

ورنّحْ صوتك في الكأس المهموس ! [2]

فضاء الاستفهام (مَنْ ؟) ، صيحةٌ ، وتنبيه ، قادران على تأشير الخلل الاجتماعي ، من خلال مقابلة : الفقراء ، الطاووس وبدلالة الفقراء ، تكشف الدلالة ، لتشير إلى الظالمين ، والطغاة ، ومستلبي الحقوق .

آخر ما سأقف عند ألفاظ الطبيعة لفظة (البرتقال) التي عنون الشاعر ديوانه باسمه : (زهرة البرتقال) .

لقد أخذت اللفظة ، دلالات عديدة . يقول في قصيدته (أميرة الفصول) :

ألا أيهذي الأميرةُ :

تذوب الدنى في سماك . الأمان

فيرتعشُ البرتقالْ

عيوناً من الثلج والماء ، والعنفوان ؟ [3]

---

(1) المعجم الوسيط ، من باب طرب ، ط3 : ج2 ، 572 .

(2) عشب الافول : 25 .

(3) المصدر نفسه : 67,66.

الخطاب إلى (اميرة) ، من خلق الله ، تَجمّع (الدنى) ، في فضائها . الأمان. ومثل هذه الوقفة المشهدية التي تسمو فيها الروح ، قادرة على رج الفرحِ ، ومن شأن هذا الرجّ ، ان يحدث اضطراباً ، فكانت ارتعاش (البرتقال) ، في دلالة تشير إلى خفقان القلب الناتج عن الفرح.

ويقول في قصيدته (احتفلْ بالقبعة الجديدة ، ونم في ظلال قمر قديم) ، المهداة إلى القاص الراحل محمود عبد الوهاب :

سيد الرمسِ ،

والهمسِ ،

والطلعة الباسقةْ :

انتبهْ ،

عبرتُ شارعاً ، واختفت زهرةُ البرتقال

انتبه

أيها الراحل المتعَبُ

أيها الوادعُ المتعبُ ،

إنّ ريحَ الشمالْ

زهرةٌ رائقةْ ! [1]

الرثاء ، هنا ، ليس ضمن مخطط قصيدة الرثاء القديمة ، والخطاب ، ليس اعتيادياً ، إذ ثمة تقابل بن (سيد الرمسِ ، والهمس) ، و (الطلعة الباسقة) . ومثل هذا التقابل ، يولد حالةً تستقرّ في جمل شعرية ، تقول ، أمراً يفضي إلى القول : انه الموتُ ، فكانت (زهرة البرتقال) : الحياة التي أتمت عملية العبور إلى الموت، وانتهى الأمر .

---

(1) زهرة البرتقال : 22,21 .

فيما تقدم ، يمكنني القول ، ان تلك الألفاظ ، تُمثِّلُ ابرز ما في معجمهِ الشعري ، غير أنني لا أريد أن أنكر ورود اللفظ الموروث الذي يحتل مكاناً في شعره . لذلك آثرتُ ان ادرس تلك الألفاظ ، والتراكيب ، والتناصات ضمن المستويات اللغوية التي استخدمها الشاعر

وإذ كان ثمة قول في معجمهِ الشعري ، فإنني أقول لقد وجدت الطبيعة ، تلتمّ مرة ، وتتناقص مرة أخرى ، بحسب الحالة الشعورية والنفسية ، وميل الوجدان ، فهناك ، الروح x الطين ، والندى x اليبس ، والأرض x السماء ، والنهار x الليل، والثرى x الذرى . فضلاً عن ذلك ، فقد وجدتُ الشاعر في نصوصه ، يميلُ ميلاً واضحاً ، إلى التشخيص والتجسيد والتجسيم : قدَمُ الروح ، كتبُ الصمت ، تضجُ أفئدة النخيل، دقة واحدة تلثغ باسمك ، كان العصفور يرتل باسم الله ، أغظى العشب، تموت عليك شناشيل هواك ، التمّ البَرَدُ الصيفيّ على ثوبي ، ومقلةٌ تشهق ضحىً ، وتشهقُ أوردة الصحو ، وكانت الأشجار تستجدي الشوارع ، وتقولُ ثيابُ مَنْ مرّت على دمهِ .

فضلاً عن ذلك ، فان الشاعر في نصوصه التي ضمت الفاظ الطبيعة يميل إلى تضايف المجرد إلى المحسوس : صحو الكؤوس ، وهج الرمل ، وتضايف المحسوس إلى المجرد ضوء المنى ، باب الخوف ، ثلج الشمال ، عشب الأفول ، شجر البخل .

تكتسب الألفاظ أهميتها ودلالتها من خلال السياق الذي ترِدُ فيه ، فهو المسوؤل عن نجاحها او إخفاقها . ومعنى ذلك ان الألفاظ لا تشكل في بساطتها ، أو ما تحمل من ارث ، أو انحدارها إلى العامية ، أقول لا تشكل أيَّةَ قيمة ، إلاّ إذا خضعت إلى الانفعال وحركة وجدان الشاعر .

وعلى وفق ذلك ، فان السياق يؤدي دوراً كبيراً في توظيف اللغة نفسياً ، وموضوعياً ، وفنياً[1] .

وقبل أن ندرس ما ذكرته ، أود ان أشير إلى أني وجدتُ ثلاثة اداءات لغوية ، تنهض عليها قصائد الشاعر عبد الكريم راضي جعفر . وهذه الاداءات غير متداخلة في نصوصه بمعنى أنها لا تأتي مستقلة في قصيدة ولكل قصيدة أداؤها .

– مستويات الأداء اللغوي :

أ– الأداء بلغة الموروث :

إن ارتباط الشاعر بالموروث بمعناه الشامل مصدر أساسٌ في لغته فيصوغها صياغة جديدة ليوصل تجربتهُ إلى المتلقي ، على أن ذلك لا يعني الوقوع في دائرة التقليد المحض أو المحاكاة وينبغي ان تكون ((علاقة الشاعر المعاصر بالتراث هي علاقة استيعابٍ وتفهم و أدراكٍ واعٍ للمعنى الإنساني والتاريخي للتراث وليست بحالٍ من الأحوال علاقة تأثرٍ صرف))[2] . وبهذا يكون حضور الشاعر الحديث حضورا فعليا في زمنه .

إنّ التراث هو أحد اللبنات الأساسية في تكوين لغة الشاعر ، ويعد الشعر من أكثر الجوانب الإبداعية ارتباطاً بالماضي ، فهو المنبع الثر الذي يستمدُ منهُ الشعراء ما يعينهم على تشكيل بنيانهم وإنضاج مواهبهم الشعرية ، لذا يعد شعر الماضي

---

(1) ينظر : رماد الشعر : 159 .

(2) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، عز الدين إسماعيل : 30.

((بمثابة نهر هائل يروي الحياة كلها ...لذلك يجب على الشاعر الحديث ألا يسد مجرى هذا النهر الكبير ، وانما لابد ان يحيا مرة ثانية)) [1] .

((ولا تكاد تخلو النصوص الشعرية من استعمال بعض المفردات والتراكيب في لغة الشاعر الحديث مما يمنحها الأصالة والتدفق ولا يشكل العودة إلى تراث الأمة ، انكفاءةً او رجعة إنما هي إحياء لكل ما اوثر عن الماضي من معطيات وتجليات فنية ايجابية ، وهي في الوقت نفسه إضاءة وتعميق لرؤيا الشاعر وإحساسه بالاستمرار والتواصل الفني))[2] .

واستناداً إلى ما ذهبَ إليه ، فانه لابد من أن تكون لهُ معرفة ودراية بالألفاظ، وإيحاءاتها ضمن سياقاتها التي ترد فيها،والقدرة على إنارة المختزنات التراثية فيها ليولدَ ما امكنهُ توليدهُ ، وتصويرهُ بما يمنحها رصيداً شعوريا كبيرا تنسجم مع روح العصر، لان ((خير ما في عمل الشاعر ، واكثر اجزاء هذا العمل فردية ، هي تلك التي يثبت فيها اجداده الشعراء الموتى خلودهم)) [3] .

والشاعر الدكتور عبد الكريم راضي جعفر ،واحد من الشعراء الذين تمثلوا التراث الادبي ، ليس من خلال أكاديميته ، وإنما من خلال موهبته الشعرية النقدية كما يقول الدكتور ابراهيم السامرائي في الشعراء عامة فان ((الكلمة عند كل منهم مكان خاص يبني عليه استعمال خاص وأداء خاص))[4] .

---

(1) الحياة والشاعر ، ستيفن سبندر ، ترجمة مصطفى بدوي : 104.

(2) ينظر : دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د.محسن اطيمش : 222 .

(3) مقالات في النقد الادبي ، ت.س.أليوت : 16.

(4) ينظر : لغة الشعر بين جيلين ، د.إبراهيم السامرائي : 195.

لقد حقق الشاعر عبد الكريم راضي جعفر ،علاقات بيّنة بالموروث الادبي ، واللغوي من خلال : المفردة ، والعبارة ، والقران الكريم ، والتناص مع الآيات القرآنية الكريمة ، غير ناسية ، التناص مع الشعر العربي القديم .

إن الموروث الأدبي الذي تجلى بنصوص من القران الكريم التي اتكأ عليها في شعره بطريقة الاقتباس التي لا تتقيد بالنص القرآني كما هو ، والسبب في عدم التقيد هذا يعود إلى محاولته جعل النص القرآني ضمن نصه الشعري ، بغية الاتساق مع تجربته الشعرية الخاصة يقول في قصيدته (انطفاء) :

قال ليْ

شاعرُ متعبُ

قال ليْ

شاعر متُعِبُ

((العنكبوت بنَتْ بيتاً

على وهَنٍ

تأوي إليه

ومالي مثلهُ سكنُ))

إنطفا البيت واشتعلْ

إنطفا واشتَعلْ[1]

يكشف النص عبر تقنية الحوار حالة اللاستقرار ، والنظرة السوداوية المريرة التي تمثلت بهموم شاعر متعب يبحث في العوالم عن الاستقرار ليس مجرد الاستقرار المكاني على الأرض ، بل الاستقرار النفسي ولذلك ، التجأ إلى العنكبوت التي لها بيت

(1) عشب الأفول : 26 .

، لا يملكه الشاعر مثله ، بدليل اتكائة على النص القراني ، فهو يتناص مع قولهِ تعالى چڈ ڈ ڈ ڈژ ژ ڑ ڑ ک ککچ [1].

إن وجه الموازنة يكمن في العنكبوت لها بيت تأوي اليه ، والشاعر لا يملك ، وان أوهن البيوت ، هو بيت العنكبوت ، وفي هذه الموازنة ، تتجلى هشاشة الإنسان، الشاعر ، وإخفاقه . من هنا يكون التوظيف بناءً جديداً ، ينسجم مع تجربة الشاعر الشخصية .

ويقول في قصيدته (منقار الروح)

انقر. باسم الله .

نفس روحكِ

حتى يغتسل منقاري،

بماء قلبكِ ،

فيتبيَّن الخيطُ الأبيضُ،

من الخيط الأسمر. [2]

في النص نزع صوفي ، يقوي الروح ، والعبارة المعترضة : باسم الله – تشير إلى ذلك . والالتفات إلى (القلب) ، وبالتحديد إلى (ماء القلب) ، تسوية لتلك الروح الفياضة بالحب . وفي هذا تمهيد لحدود الفصل بين (الخيط الأبيض) ، و(الخيط الأسود) ، لتأشير بناءٍ فني يقوم على أساس متحسس تماثل التجربة الشعرية مع حركة الوجدان والنفس. في هذه الصورة الشعرية التي أفضت إلى ذوبان الشاعر بنفس محبوبته ، وامتزاجه بها وبماء قلبها ، وفي هذا إيماءٌ، إلى ولَعَهُ بهذه المحبوبة وان ولعه مستمر من أول الليل إلى تباشير الصباح ، ولذا اتكأ الشاعر على الاقتباس من

---

(1) العنكبوت : الآية 41 .

(2) زهرة البرتقال : 235 .

القران الكريم ليعبر عن هذا المعنى من الآية الكريمة ﭽﭻ ﭼ ﭽ ﭾ ﭿ ﮀ ﮁ ﮂ ﮃ ﮄ
ﮅ ﮆ ﮇ ﮈ ﭼ[1] .

والشاعر وفق بهذا التمازج ، لأن نجاح التوظيف التراثي المرهون بالانطلاقة من صميم التجربة الشعرية للمبدع وهو ما نلمسه في نص الشاعر الذي يقع في دائرة (الصوم الروحي) ، إذا جاز التعبير .

ويقول في قصيدته (علياء) :

زيتُكِ مضيءٌ

وإنْ لم تمسسْهُ نار!!

وأنا سيِّدٌ ،

أُوْقَدُ من شجرةٍ ،

مباركةٍ ،

لا شرقيةٍ، ولا غربيّة .

معلقةٌ بالروحِ

مستريحةٌ ،

عند انطفاء الندى .[2]

في هذا النص التفاف بالنص القراني إذ نجد الشاعر ، يفيد من الآية القرآنية الكريمة ﭽﯕ ﯖ ﯗ ﯘ ﯙ ﯚ ﯛ ﯜ ﯝ ﯞ ﯟ ﯠ ﯡ ﯢ ﯣ ﯤ □ □ □ □ □ ﭼ[3] ، دون تعديل أو تغيير جوهري فكأنه ينقل فكرة جاهزة من مجال آخر في القرآن إلى سياق قريب من إطار إيحائها الدلالي المستقر ،يُثري معناه ويخصب تجربته الشعرية.

---

(1) سورة البقرة : الآية 187 .

(2) زهرة البرتقال : 299 .

(3) سورة النور : الآية 35 .

هذا الإثراء في المعنى جاء بإشارة تقريرية ذات بعد دلالي واحد واضح تماما معتمدا على المبالغة في الوقت نفسه ، وكأنَّهُ يريد ان يقول بأنه تلك الزجاجة المباركة ومحبوبته هي الزيت الذي يوقد تلكم الشجرة:

ويقول في قصيدته (فضاءات مالك الحزين–الصفصاف)

"يا بقايا جنون الهوى"

قلتُ:" يا متعبا يرتدي جلد قيس الملوّح

بالشمس والرمل. والظبية القاتلةْ

هُزّ لي نخلةً طلعُها حزن صفصافةٍ

أرتمِ شاهداً في مساء حزين": [1]

بمجرد أن نقرأ من النص (هز لي نخلة) ، يتبادر على الفور سماع صوت الآية الكريمة چ ى ى ې ې □ □ □ □چ[2] .

وسواء أكان النص حوارا خارجيا ، أم حوارا داخليا ، فان الأداء الدرامي ، يصعد من حدة انفعال الوجدان بالالتفات إلى (قيس بن الملوح) : الشاعر العذري .

وعلى وفق هذا الأداء ، فان أسلوب الطلب ، يقع في دائرة البحث عن طعام رائق: الرطب في الآية الكريمة، غير ان الشاعر كسر ذلك بالجملة الشعرية (طلعها حزن صفصافة)، ليس ذلك ، فحسب ، وإنما كان جواب الطلب الارتماء في أحضان مساء حزين ، فكان هذا التساوق الذي يتحد مع التجربة الانفعالية .

ويقول في قصيدته (عزف ارتجالي على عُود جديد):

البلَحُ الأسودَ يلبس أُمي .

---

(1) عشب الأفول : 11,10 .

(2) سورة مريم : الآية 25 .

رحلتْ منْ كانت تحملني ،

فوقفتُ على ظمأي ،

واشتعل الرأسُ ضمادا

وأنهدَّ البيت على وَرَقي [1]

يقع النص في صور تتحرك على وفق السرد الذي ينتمي إلى تذكر الماضي . فـ(البلح الأسود) كناية عن الرصاص الذي اختال (الأم) : الأصل الولود، وذلك يعني اضطراب الحياة ، وإحلال الموت بدلاً من الحياة.

وإذ كان المشهد ، هو ذاك ، فلا بد من صورة أخرى هي التفات إلى الداخل ، (وقفت على ظمأي)، مثلما هي التفات إلى الخارج 000 وكأن هذا (الخارج) ، اتكاء على الآية الكريمة چ ٹ ٹ ٹچ[2] غير أن الشاعر التفت إلى الوجع ، من هناك تجيء كلمة (ضمادا)، لتشير إلى الوجع المزمن الذي يصيب الحياة .

ويقول في قصيدة (تقاسيم على زند مستوحشٍ فلسطينيٍ)

ينطلقُ النورُ على صهواتٍ من نورْ

شجرًا من فتحٍ، وندًى من نبض دماء الفتحْ

فيرتَّلُ كل الحورْ

خفْقَ الزيتونِ ، ونفحَ التينْ

حتَّى فار التنُّورُ000

فكانت كل الطرقات حمائم بيضاً

---

(1) عشب الأفول : 75 .

(2) سورة مريم ، الآية 4 .

من حطَّينْ .[1]

النص – هنا– ينظر إلى الآية الكريمة چ ڤ ڤ ڤ ڤ ٹ ٹ چ[2] .

في مشهد لفدائي فلسطين ، وهو يقوم بعمل فدائي . وتسرح النظر في المشهد المرسوم ، ابتداءً من انطلاقته : (ينطلق النور على صهوات من نور)، و(شجراً من فتح 000) ، ورسم مشهد (الحور) ، و(الزيتون) ، و(التين)، ليحل في منطقة (فار التنور) : للتدليل على الفعل المنجز ، الذي يتطلبه العمل الفدائي ، ومن ثم انفتاح الحاضر على الماضي (حطين) .

وفي نص آخر ، نجد الشاعر يتكئ على نص قراني كريم ، وقول مأثور للإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام). يقول في قصيدته (علي) :

عِمَّةُ ابنِ عَمِّهِ ،

ورقبةُ بعير!!

فيا لكَ

منْ رَجُلٍ ،

يدلَّلُ الكلمات

حتى تُصبحَ مشكاةً

فيها مصباح

والمصباحُ في زجاجة

ويا لك من متفرِّدٍ،

مستأنسٍ

تضجُّ بك الشمسُ،

---

(1) زهرة البرتقال : 283 .

(2) سورة هود : الآية 40 .

والنبرةُ الراعفة .

عمَّةُ ابنِ عمَّهِ،

وشهقةُ السماءِ للصقور !

فيا لك منْ مقلةٍ

لا تستوحش الطريق النبيَّ

لقلَّة سالكيه ! [1]

هذا نصٌ يمثل قمة التثقف بالتراث والإفادة من رموزه وأساطيره ، ومعارفه؛ لأنَّهُ أسهم في تطوير فنه والارتقاء بأدواته التشكيلية وقدراته التعبيرية، وهو يقدم نصا للإمام علي ابن ابي طالب (عليه السلام) ، بعنوان (علي) ، فهو الرجل الذي يدلل الكلمات للإشارة إلى الأناقة والرشاقة. أنَّهُ أمير البلغاء وهو الطريق لرسالة خاتم الأنبياء والمرسلين (صلى الله عليه وآله وسلم) : وقد وظف الشاعر نصاً من القرآن الكريم الأول لقولهِ تعالى : چ ے ے ۓ ۓ ﯓﯔ ﯕ ﯖ ۇچ[2].

والآخر من أقوال الإمام علي (عليه السلام) ((أيها الناسُ ، لا تستوْحشوا في طريق الهدى لقلة أهله))[3] .

ولا أبالغ اذا قلتُ ، ان الشاعر قد أبدع في قصيدته هذه ، لأنه استلهم النصين استلهاماً مبدعاً ؛ لأن ((الاستلهام الخصب للتراث يشكل بعض أسرار جودة الصياغة الفنية في معظم تجارب الأدب المعاصر))[4] .

---

(1) زهرة البرتقال : 283 .

(2) سورة النور : آية 35 .

(3) نهج البلاغة ، أمير المؤمنين الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) : 313.

(4) جماليات القصيدة المعاصرة : 75 .

ومن أدائه بلغة الموروث الأدبي ، الإفادة من التراث الشعري العربي ما ينسجم مع تجربته الشعرية ، ومن ذلك قدرته على توظيف بيت شعري لشاعر عباسي هو أبو نواس يقول في قصيدته (تقاسيم على عود قديم) .

لو إني زرياب

لكنت غنيتُ بصوتي الأجشِّ.

((الزمن الطافحُ فوق أكؤس الندمانِ ،

مثقلٌ بالحزنِ والتبريحْ

ينشر ظلَّه على الطريقِ يستريحْ ،

عند انطفاء الكأسِ ... وارتعاشةِ العاشقِ حين يعبثُ الهوى به،

أويهجرُ الحبيبْ ،

وحامل الهوى تَعِبْ

لايستخفهُ الطربْ))

لو انني زرياب [1]

خلق الشاعر ، في هذا النص عملا فنيا تحقق من خلال التقاء بين عصره وعصر أبي نواس ، ليقدم نصاً ببناء موحد قدم عصرين في مضمار واحد يجمعهما الزمن المفرغ من عقارب الساعة ، كما يبرز لنا تداعيات نفسه المثقلة بالحزن والالم والتعب ، حتى لكأنّه يتمنى ان يكون زرياب ليغني احزانه . وإذا كان أبو نواس يقول:

حامل الهوى تعبُ يستخفهُ الطربُ

ان بكى يحق لهُ ليس مابه لعبُ [2]

---

(1) عشب الأفول : 18 ؛ وينظر : في زهرة البرتقال ، في قصيدة (أربع همسات إلى أبي نواس) : 41 .

(2) ديوان أبي نواس ، تحقيق ايفالد فاغنر : 51.

فان الشاعر ، قد قلب موازين اللعبة من (يستخفه الطرب) إلى (لا يستخفه الطرب) ، إذ ان حامل الهوى (الشاعر) يبدو حزيناً وربما ذليلاً ومغلوباً فلا يستخفه الطربُ ، وفي هذا افتراق عن ابي نواس ، واحتفاظ لتجربة شاعر حديث ، مختلف عن شاعر عباسي ، على الرغم من استدعاء (زرياب) المغني ، ذلك لانه العشق إلى لي، هو ليس العشق في زمن مضى.

ويقول في قصيدته (فضاءات مالك الحزين . الهبوط):

أقولُ لسرب القطا :

اعرني جناحاً

أمتْ في خطى صبيتي الزغب ،

نضو حمامُ

ينوح على إلفهِ

أقول لسرب القطا :إن وجهيَ بعض يبسِ الندى

آه....يا ضلَّة الروحِ ،

مني عليك السلام [1]

استدعاء قول الشاعر العربي القديم :

أيا سرب القطا هل من معير جناحه لعلي إلى من قد هويت اطير [2]

ومثل هذا التوظيف ، اشتغل على أساس التوافق مع مضمون البيت ، ذلك ، ان النص يتضاد مع البيت تماما ، هنالك امنية الطيران ، وهنا الموت في الحياة ، حباً ، لأطفال ، ليكون الخطاب بعد ذلك ، (اليبس) ، على الرغم من (الندى) ، ومن ثم الموت .

ويقول في نصه (قل للمليحة):

النسوةُ ،

---

(1) عشب الأفول : 10 .

(2) ديوان قيس بن الملوح (مجنون ليلى) ، تحقيق يسرى عبد الغني : 39 .

ينحْنَ على قلبي

بصوتٍ رهيف ،

وأنتِ . لاهيةً .

تلعبين ،

بنبضِهِ،

ودفق دمه .

أقول للمليحة ذات الخمار

الأبيض ،

ردَّي عليه صَلاتَهُ

ليتوضَّأَ بعطرِك.[1]

النص يحتضن الحب الروحي ، ليكون مشهدا ماساوياً، أساسه النوح ، من طرف المحب ، واللهو من طرف المحبوبة ، اللهو الذي لا يعبث بالاشياء ، وانما يسري في نبض المحب، ودفق الدم. من هنا يستدعي الشاعر بيت الشاعر العباسي :

قل للمليحة في الخمار الاسود ماذا فعلتِ بزاهدٍ متعبدِ

قد كانَ شمّرَ للصلاةِ ثيابَهُ حتى وقفتِ له بباب المسجدِ

ردي عليه صلاته وصيامه لا تقتليه بحق دين محمد[2]

التضاد . هنا . حاصل في (الاسود) فالأبيض دليل على النقاء ، والفرح، وتبين من النصين ارتباط الشاعر بتجربة الشاعر القديم واستلهامه لتلك المفردات والصور ، فضلا عن التضاد الحاصل في البيت الشعري التراثي ، (ردي عليه صلاة ، ليتوضأ

---

(1) زهرة البرتقال :223 .

(2) ديوان ربيعة بن عامر الدارمي الملقب بالمسكين ، تحقيق كارين .

بعطرك) . فقد انسحب إلى دائرة تراسل الحواس ، للفيض والحيوية التي تتمتع به تجربته الشعرية.

ويوظف الشاعر في قصيدته (تقاسيم على عود قديم : الوتر الأول) ، مثلاً يتداوله الناس في حاضرنا الراهن ، وربما يكون هذا التداول ، متسرباً من مثل عربي يقول :

على الجمال يُحمل الذهبْ

وتأكل العاقولْ !

لا نخلة أهزها ، فتسقط الرطبْ ،

لا بيتَ لي عمدهُ الشاقولْ ! [1]

يشكل هذا الاستدعاء للمثل استغلالاً كنائياً ، للفرق الشاسع بين الناس الذين يؤدونه ، وينجزونه ، ويبدعونه ، وبين ما يشكل صداً لهم (العاقول) : الذي لا يسمن ولا يغني ومثل هذا البسط ، هو المسؤول عن إيراد الإفلاس في الغذاء (الرطب) ، والإفلاس في السكن ، وبناء بيت لتستقر في النفس . وهذا ما يشير إليه (الشاقول) ، آلة البناء .

إن هذا التوظيف للموروث الأدبي لم يجعل من حضور الشاعر حضورا ملغيا بل انصهرت تجربته وحالته الشعورية انصهارا مؤنساً حقق دلالته وأبعاده المتوخاة منه لان الشاعر أدرك ان المؤثرات التراثية ما هي إلا وسيلة فنية إذا أحسن في توظيفها بشكل فني دلالي للتعبير عن التجارب المعاصرة ومعالجتها في نفس شعري جديد ، فانها ستكون ركيزة فكرية مهمة تتجلى في منجزِهِ الإبداعي[2] .

---

(1) عشب الأفول : 16 .

(2) ينظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد : 30.

فقد نجد في بعض قصائده ألفاظاً قلَّ استعمالها في العصر الحديث ، يقول في قصيدته (اميرة الفصول) :

أُسميكِ زهر القرنفلِ والبرتقالْ

أسميكِ نبض الندى،

وفيض النهاراتِ والاغنياتْ ،

فادخلُ في جنةِ النار غضاً

أجوسُ ارتعاش المدى

وأفتحُ في الروح باباً

يعرشُ فيه اختلاجُ الحياةْ[1]

يستعمل الشاعر – هنا – لفظة (يجوسُ)[*] التي يندر استعمالها في لغتنا الحاضرة ، ويبدو ان توهج الوجدان هو الذي سمح لمجيء هذه اللفظة التي تشير إلى (الفحص الدقيق) ، وجلاء الشيء.

إن الفعل : (أجوسُ) ، بدا مفعماً بفيض روحي ؛ ذلك لأنه اعتمد على صورة مبتلة بالحيوية والنشاط ، و(فحص) ، واستجلاء ، (ارتعاش المدى) صورةً مموهة ، تفضي إلى الاصطفاف في دائرة الروح . من هنا ، كان الفعل (يجوس) عدسة لامة، تومئ إلى النفس التواقة إلى الارتماء في فضاء واسع فسيح .

ويقول في قصيدته (نخلة في الجنوب) :

منْ علَّمَ هذا النخلَ

قصائد العشق ،

---

(1) عشب الأفول : 66 .

(*) يجوس : (جاسوا) خلال الديار أي تخللوها فطلبوا ما فيها كما يجوس الرجل الاخبار أي يطلبها ، لسان العرب ، مصدر جاس .

يرتاحُ عليها الماءُ

فيفتحُ للسمك الوسنانِ عيوناً

تقرأ أشعار العشاقْ ؟

منْ جاس النْبعَ فأمرَعَ عشباً مخضلاً

يلتمُّ ضحىً ،

وفراشاتٍ

وسماءْ ؟ (1)

العنوان : عتبة النص ، ربما يشير إلى (محبوبته) ، ومن شأن هذه المحبوبة ، ان ترتقي قصائد (العشاق) ، وربما يشير إلى (النخلة) : عمتنا . وفي كلتا الحالتين ، وقوع في الروح . من هنا فان (جاس) ، و(أمرع) ، يشعان دلالة الخصب والنماء ، وذلك ، يعني ان يداً كريمة (جاست النبع) ، ليخضر ، أو ليتفتق عشباً نديا . من هنا فان اللفظة تفصح عن حالة نفسية ، نظرت ، فبنت بناءً جديدا .

ويقول في قصيدته (تقاسيم على عود قديم) مستعملاً (يجوسني) :

أكلما اقتربتُ من دمي ، صرختِ : لا

ورحتِ ترسمين لي

يمامةً من سعف الجنوب ؟!

أتعلمين انني حين يجوسني ندى

أذوب؟! (2)

---

(1) ارتفاعات الشفق الجنوبي : 11،12 .

(2) عشب الأفول : 17 .

(*) يستف : استففتُ تناوله يابساً من غير معجون ، سف الدواء يبلعه وهو ناشف ، معجم الوسيط : ج1 : 450 .

النص ، يؤثث قاعدة للاستفهام بـ (الهمزة) ، يبدأ الاستفهام الأول بـ (أكلما....) ، والآخر بـ(أتعلمين) . فالأول ، يسأل ، والآخر يجيب .

إن الصورة بمجملها العام ، مترعة بالطراوة ، ومنسابة انسياباً هادئا ، يفضي إلى الارتكاز على تكرار الحدث(أكلما اقتربتُ) ، ومن شان ذلك ، يأتي الفعل (يجوسني) ، مرتكزاً على تكرار الحدث أيضا.

وعلى وفق هذا النظر ، فان (الندى الفاحص ، والمستجلي) ، ينغمر في دلالة التوحد المؤدي إلى (الذوبان) ، وفي هذا توظيف فني ، ونفسي ، وموضوعي .

ويقول في قصيدته (القصيدة) مستخدماً (يستفّ) :

. النخلُ زنابقُ وجدي ، والدمع بقايا مزن

(فعلنْ)

قلتُ

فكانت كل دمائي في وجهي

ترسم غابات من خجل ،

فحزنت ، وكنت أظن الحزن ندى يستف عروقي

وبكيت ، وكنت أظن بكايَ فماً لا يعرف غير الضحك [1]

يبتدئ النص، بحوار داخلي ، يومئ إلى نقطة حزنٍ ، تتجمع فيها أنفاس الشاعر ، ثم يدخلُ النص في مشهد سردي تكون الصورة الكنائية (كانت كل دمائي في وجهي) : دلالة الخجل ، قد حفرت ، لإبراز الحزن ، ومن شأن هذا الحفر ، ان يهيئ لصوت يقابل (الحزن) ، فكان (يستفّ) الذي يصوت باتجاهٍ يشير إلى فعل كاسحٍ ، لا يبقي ، ولا يذر .

ب ـ الأداء بالكلام المحكي :

(1) عشب الأفول : 29،30 .

يقصد بالأداء بلغة الكلام المحكي ((تلك اللغة التي تكون مفهومة لدى عامة الناس بحيث تجيء بسيطة غير مستغلة تنطلق من صوغ المتداول على أفواه الناس صياغة نحوٍ)) [1]

وهي تعني في الوقت نفسه الألفاظ المتداولة وهذا ما يتفق مع وجهة نظر الرومانسيين الذين عدوا استعمال لغة الحياة اليومية جزءًا من معطيات الحركة الرومانسية التي كان قد تزعمها (ورد زورث) أحد الأعمدة الخمسة في الشعر الرومانسي ، داعيا فيها إلى إن تكون اللغة المأخوذة من أفواه الناس في الحياة الحقيقية في لغة الشعر [2] .

والسبب في لجوء الشاعر لهذه اللغة ،إنما يعود إلى الهوة التي اتسعت بين الشعر الحديث والقارئ والذي كثيرا ما شكا من صعوبة هذا الشعر وتعقيد تراكيبه وصورهِ، ووعي الشاعر الجديد وموقفه الواقعي يضاف إلى ذلك ما يدور حولهُ من مشكلات اجتماعية وسياسية والتصاقه الشديد بالقضايا التي تعني المجتمع ، فكل هذه الأسباب هيأت للشاعر السبل للاقتراب من لغة الناس وتوظيفها في القصيدة[3] .

وانطلاقا من هذا فلا وجود لكلمات مبتذلة او نبيلة كما يرى الكلاسيكيون لانه ((يمكن ان يكون للكلمات المألوفة المبتذلة معنى رفيع يسمو في مواضعها من الصورة المبتذلة إلى ما لا يصل إليه سواه))[4] .

---

(1) رماد الشعر : 160 .

(2) ينظر : النظرية الرومانتيكية في الشعر ، كولرج ، ترجمة عبد الحكيم حسان : 270 ؛ والأديب وصناعته ، روي كاودن ، ترجمة جبر إبراهيم جبرا : 240.

(3) ينظر : دير الملاك : 173.

(4) دير الملاك : 172 .

واستنادا إلى هذه القيمة ارتبط التوظيف ارتباطا كبيرا بموقف الشاعر الذي ينبغي ان تبني عليه ضرورة ملحة ، أو حاجة نفسية ، وخلاف هذه النظرة يكون وجودها لذاتها متكلفة وباردة الأمر الذي يشكل خللا في لغة القصيدة و بناء الصور الشعرية .

وتأخذ مفردة الحياة اليومية أهميتها ودلالاتها من خلال مقدرة الشاعر في تشكيل العلاقة اللغوية والسياق الذي تجيء فيه وفي الإيحاء والإيقاع اللذين لا يغيران ما ألفتهُ الأذواق الشعرية بل يعطيان القصيدة الحيوية والحرية في الانطلاق ما كانت عليه لها قبل ذلك مما يجعلها تتصف بنغمة شعبية توحي بالحركة والحياة[1].

وانطلاقا مما نقدم سيكون تناول التوظيف للغة المحكية في شعر عبد الكريم راضي جعفر من خلال ما أورده من مفردات وعبارات والوقوف على طبيعة التوظيف المبني على أساس الحاجتين الفنية والنفسية .

يقول :

ها أنتِ تجيئين امرأةً . أمَّي

حَطّتْ في (جرغِدها)

أسرابُ هلاهل خضر تخفقُ طيباً.

ها أنت تجيئين امرأةً

سجرتْ تنوراً للأعداء...

أعدت خبزا للفتيان السمرِ [2]

فقد وظف الشاعر كلمة (جرغدها)[*] وهي لفظة عامية تدل على رداء تلفه النساء في جنوب العراق على رؤوسهن وهو هنا لم يأت بهذه اللفظة اعتباطاً ولم يقحمها في

---

(1) ينظر : الشعر بين الرؤيا والتشكل ، د.عبد العزيز المقالح : 195 .

(2) ارتفاعات الشفق الجنوبي : 14 .

قصيدته إقحاماً أنه أراد أن يرسم صورة للمرأة الريفية بدلالة هذه المفردة المميزة التي تحتضن الفرح ، بدلالة (هلاهل) ، التي تشير إلى ذلك ، فضلاً عن ذلك ، فان نعت (هلاهل) بـ (خُضرٍ) يشير إلى الإبراق والإشراق اللذين ينضويان في ذلك (الجرغد).

وفي قصيدته (من مقام الروح) يقول :

جلداً من وبرٍ،

أو ابرٍ من عاقول

سلح البيت فخر الشاقول

وبال الثعلب فوق دم مطلول [1]

تلاحظ هيمنة الفاظ محكية بلغتنا العامية وهي (عاقول ، شاقول ، بال) وهذه الهيمنة ، شكلت بنية تصويرية تستلهم داخل الشاعر لتكون ذات نهج ، يشير إلى اندماج عالمه ، بعالم الحس الذي حوله إلى حركةٍ متنامية متصاعدة .

وتربعت لفظة (بسْتُ) في نصه (الوضوء) لتعبر عن ارتياح وجداني فنراه يقول :

في هذا الصباح ،

توضأت من ماء قلبي

فبستُ جبينك البهي

أأفقت أيها المسك؟! [2]

إن الارتماء في أحضان هذه اللفظة (بستُ) يلتقي مع روح النص ، والنص من عنوانه يشكل فضاءً روحياً ، متعلقا بسماء فسيحة ، فـ(الوضوء) دلالة التطهير ،

(*) جرغدها : كلمة فارسية عصبة الراس أو الصُماد بالعربية الفصحى . معجم المصطلحات والألفاظ الأجنبية في اللغة العامية العراقية ، د.مجيد محمد : 8 ؛ والبغداديات ، عزيز جاسم الحجية : 32 .

(1) زهرة البرتقال : 39 .

(2) زهرة البرتقال : 143 .

والتحضير للدخول في جوٍ روحي إيماني ، من هنا جاءتْ (بستُ) ، متوائمة ، ومتساوقة مع ذلك الجو الروحاني ، فلا ينفع ، بعد ذلك ، المجيء بلفظة (قبلت) مثلاً، وفي هذا التجاءٌ ومثولٌ أمام مفردات التجربة الشعرية.

ولم يكتفِ شاعرنا بتوظيف بعض الألفاظ المحكية في قصائده، بل نراهُ يعمد إلى أن تكون إحدى هذه الألفاظ عنواناً لأحد نصوصه فقد سمى النص : (چا)[*] يقول

بروحي أنتِ،

وأقولُ: بعيدة

وبعيني أنتِ،

وأقولُ : بعيدة

((چا ،

وين اضمُكِ ؟!))[1].

فاستعمل المفردات بالكلام المحكي المتداول عند أهل الجنوب ، إذ ان (چا) هي كيف السبيل يقول الشاعر عبد الكريم في روحي لا يوجد شيءٌ اقرب من الروح في عيني ولا يوجد شيءٌ اقرب من العين إذا أين أضمك يريدان أنْ يجدا مكاناً أعمق واقرب من الروح للعين .

فهذه اللفظة من الألفاظ المتداولة بكثرة في الكلام اليومي وخاصة في جنوب العراق وتوظيفه لهذه اللفظة يكشف عن مدى اتصال الشاعر ببيئته وكيفية انصهاره بها كما تدل في الوقت ذاته على صدق التعبير وعفويته الناتجين عن صدق الإحساس ورهافتِه لقد أبدع الشاعر في نصه وان عمد إلى التزاوج بين اللغتين وهو ما (يجب ان يكون بين الشعر ولغة الحديث في عصر (عصر الشاعر) ما يجعل سامعه يقول :

(*) چا : كلمة يستعملها أهل الجنوب (العراق) هي من اصل ارمي اصلها (قا ، جا) الارمية وهي اداة ربط يصعب ترجمتها ، موقع علي ناظم درجال ، ميسان اونلاين .

(1) زهرة البرتقال : 239 .

هكذا كنت اتحدث لو استطعت ان أتحدث شعرا)[1]. ويقول في قصيدته (ثلاث قصائد لوردة النرجس) : مستعملاً اللفظة المتداولة في الخطاب اليومي (يا عيني) .

ما عندي بيت من حجرٍ ، او قصبٍ ،

أو طين ،

لكني ... أنقش صوت هواك على عيني

. ياعيني .

فأشب حريقاً من بَرَدٍ فوق حديقة زيتونِ [2]

ان لفظة (ياعيني) ، مستعملة في خطابنا الدارج ، وهي فصيحة ، غير أن البعض ربما يحسبها ضمن اللهجة العامية .

في النص ، اعتراف بعدم ملكية الشاعر لأي سكن ليقر به ، ويرتاح إليه ، ويطمئن لإقامته، وإذا كان الأمر هو ذاك ، فان ثمة من يقف قبالة ذلك الفقد ، ليكون تعويضا عن نقصٍ حاصل ، فكان ذلك (النقش) على عين الشاعر .. نقش الهوى ، ليكون سكناً له ، ومن ثم فان (يا عيني) ، دعم للدفء والحنان اللذين يتمتع بهما الشاعر . وبهذا التوظيف ، تكون النفس مطمئنة للحالة الماثلة ، بوصف (الهوى) نشاطاً إبداعياً .

ويقول في قصيدته (ارتفاعات النهار):

حين أُغنّي

تهفو كل طيور الأرض

جذلى.....

تفرش صوتي ،

---

(1) قضية الشعر الجديد ، محمد النويهي : 21 .

(2) عشب الأفول : 69 .

فتحوم مناقيراً..... تمتدّ على العشب الغضّ

شجرٌ صوتي ،

مطرٌ ....

يتدافعُ

نحو الأرض

فألتمُّ على بعضي [1]

في هذا النص استلهام لمثل شعبي معروف ، يقول المثل الشعبي المتداول : (غناه يوكع الطير). واستغلاله هنا ، يشير إلى احتدام الوجدان ، واندماج الروح في لحظة شعرية ، تشير إلى الزهو ، والسمو الذي سَبَبُهُ : الشعر . فالغناء : شعر ، والشعر : غناء . فبدلاً من سقوط الطير نتيجة الغناء ، الأرض جذلى ، تبسط الصوت ، ليكون خضرة ومطراً.

ويقول ، مستغلاً أغنية شعبية في قصيدته (أيتها البصرة أيتها النخلة الفارعة):

وكان يغني

"على شطنا الرحب تحلو

أغاني الضفاف البليلة

وتحلو الأغاني على البصرة المورقة " [2]

النص ، يكاد يحتوي أغنية شعبية يرددها البصريون وهي : (على شط العرب تحله أغانينا وعلى البصرة) ، غير ان الشاعر حول تلك الكلمات إلى لغة النحو ، فكانت تلك الصورة التي استبدلت (شط العرب) بـ(شطنا الرحب) ، وأضافت (أغاني الضفاف

---

(1) عشب الأفول : 23 .

(2) ارتفاعات الشفق الجنوبي : 20 .

البليلة) ، فضلا عن نعت البصرة بـ(المورقة) ، وفي هذا إضافة إلى تلك الأغنية التي تظل متفردة .

ويقول في قصيدته (موسى كريدي)[*] :

ظمأٌ في القهوة ... ثم يغني ((هذي الدنيا عجبُ

تعطي من غير سببْ،

وتلمُّ هوانا ثم تفرّقْ،

وتنجّي ثم تغرّق .

هذي الدنيا ، سكّةُ سفَرٍ

ولكلٍّ منا لحظُ أوانْ))[1]

في هذا النص ، توظيف ، لأغنية مصرية تقول : (زمن وفيه العجب ، يدّي من غير سببْ ، يلمْ ويفرّق ، وينجي ويغرّق ، دا الدنيا ، سكة سفره، ولكل حي أوان) .

إن صياغتها باللغة الفصيحة كما بدا لي ، مغادرة لإيقاع الأغنية ، على الرغم من ان الشاعر حاول استغلال ألفاظ الأغنية المصرية ؛ غير ان الأغنية بألفاظها ، وقراءتها باللهجة المصرية ، تظلّ مؤثرة ، أكثر مما هي في صوغها النحوي .

وسأتوقف ، على لفظة (فلافل) الشعبية التي وردت في قصيدة (التوازي):

طفلٌ حافٍ ،

يلبسُ رأساً اصفرْ ،

وقميصا أصفرْ ،

وعلى عينيه ارتسمَ اللحمُ دماً ،

والماءُ " فلافل " من حَجَرٍ

طفلٌ يأكلُ أو لا يشبعْ

(*) موس جابر كريدي ، قاص وشاعر وناقد عراقي ولد في النجف 1940 وتوفي في عام1995 ، معجم البابطين فهرس الشعراء .

(1) عشب الأفول : 50،51 .

طفلٌ أصلعْ [1]

النص مشهد لطفل مفقود ، ومؤشرة أوصافه : حافٍ ، له رأس اصفر ، ويرتدي قميصا أصفر وهذه صفات من دائرة (الفقر) المدقع .

إن غياب اللحم عن الطفل ، هو الذي مهّد للفظ (فلافل) أن يرتقي بالصورة ؛ لتكون شاهداً على رداءة الغذاء ، ومن ثم بداية الموت.

ويقول في قصيدته (6 ساعات للأرق الجميل) وهو يستغل جملة شعبية : (أموت عليك) يقول :

وثانيةً

قلتُ : أُحبّكِ

أيتها الغزالة المرهفة

فانسالَ من القلبِ كلُّ دمي

يرسم نبض عينيكِ

وقلتُ : أُحبُّك

فقلتِ : "أموتُ عليك ...."

فمتُّ [2]

(أموت عليك) ، جملة تقع في صميم التخاطب الشعبي ، في الحبّ ، وغير الحب، وهي فصيحة ، غير أنها اكتسبت الشعبية من خلال التخاطب بها . بعد ذلك ، فإن النص خطابُ روحي ، بأداء درامي ذي صوتين ، الأول للشاعر ، والآخر للحبيبة .

---

(1) عشب الأفول : 38 .

(2) عشب الأفول : 54،55 .

ولا نخطي فان انسياب الحوار بهذا التدرج ، من شانه أن يخلق جواً دراماتيكيا. وهذا ما أداه : وقلتُ : احبك ، فقلت ((أموت عليك)) .

إن ((أموت عليك)) ، عدسة لامة ، ارتفعت عن مؤداها المتداول . ومما زاد في سمو الجملة وصدقها ما أحدثتهُ مفردة (فمتُّ) ، التي حوُلت (الموت) من الحبيبة إلى الحبيب .

ويقول في قصيدته (محمد ياسين) . (ولده الصغير):

ومن شهقة النور ،

أنتَ،

أطعمتُكَ ، الشمس ، والنور ، والعافية .

أيها الولد السبع ،

يا أبا أخته،

كن معي ،

في صلاة المغيب ،

فانا متعبٌ

والطريق إليك مهيب [1]

إن (أيها الولد السبع) ، عبارة متداولة في الوسط الشعبي ، على الرغم من فصاحتها ، ويبدو أن مجيء العبارة في منتصف النص المذكور ، هو الذي جعل وجودها ناجحاً ، ومؤثرا . ومعنى ذلك أنها حوصرت بجمل شعرية سامية ، فهناك: شهقة النور ، و(أطعمتك الشمس ، والنور ، والعافية) . ثم (يا أبا أخته) ، و(صلاة المغيب) ، ومن شانه ذلك أن يجعل عبارة (أيها الولد السبع) ، تؤدي مؤدىً فنياً ونفسياً وموضوعيا.

(1) زهرة البرتقال : 304 .

ت ـ الاداء باللغة البسيطة :

ويعني ذلك استعمال اللغة السهلة البعيدة عن التعقيد التي لا يلفها غموضٌ في ألفاظها وتراكيبها، بمعنى أنها اللغة التي تمليها اللحظةُ الشعرية؛ فيعمدُ الشاعر إلى تحويل القيمة الانفعالية إلى قيمة تعبيريّةٍ على وفق طبيعته ، فالشاعر يختار الألفاظ السهلة ؛ ولا يتكلف القول الذي ينطلق من سجيتهِ وما يمليهِ عليهِ انفعاله بلا غموض او تقعر[1] ((فلا لفظ موروث يندر استعماله نتوقف عنده ، ولا مجاز مموّه، ينقرُ المخيلة فيستفزها للتدبر))[2].

وفيما يخص الأداء باللغة السهلة فإن نصوص الشاعر عبد الكريم راضي جعفر اتسمت بحس مرهف ، واتصلت بوجدان متقد ، يفضي إلى شدّ المتلقي ، لطغيان الروح ، وتلاشي الحسيات .

ومن نماذجه التي سأقف عندها ما جاء في قصيدته (ولكنها العيد) إذ يقول :

أأستطيع أن اجمع حكمةَ الزمانْ

ورعشة الحدائق الملونةْ

ونظرة الغزلانْ ؟!

أضفرُها

تاجاً على عينيكِ ..

يا حبيبتي .

أأستطيع أن أمسكَ بانتباهةٍ للعيدْ ؟

---

(1) ينظر : عرس الشناشيل ، دراسة فنية في شعر علي الحلي ، د. سعيد عبد الرضا التميمي : 74 .

(2) رماد الشعر : 203 .

أضمُّها .. عُشباً ووردةً وماءْ!

لأرسُم النشيدْ

على عينيكِ ...

يا حبيبتي

أأاستطيعُ أن المَّ كلَّ عمري البهيجْ ،

الم كلّ نبضيَ الأريجْ ؟!

لأختفي في الروحْ ،

مضرجا بالماءِ والعصفورةِ النديّةْ

ثم أكونْ :

أرجوحة ، وبسمة ، وعيد

انقشها على عينيك ...

يا حبيبتي[1]

فقد استطاعت ألفاظ هذه القصيدة وتراكيبها السهلة الرقيقة أن تشكل معادلا نفسيا لانفعال الشاعر، وإحساسه بالسعادة ورسمت صورة الشاعر الذي يذوب حباً بذات محبوبتهِ ، لذلك أصبحت هذه الألفاظ طينةَ تخلقها يد الشاعر لرسم ملامح حالته الشعورية بلغة انسيابية رسمت بناءً يشير إلى اتحاد الشاعر بمخلوقيهِ الحبيبة، والشعر ، وبهذه اللغة السهلة تمكن الشاعر من خلق هذا المشهد التصويري .

يقول في قصيدته (قراءة في كتاب العشق) :

أمي تأتيني ، الليلة، من نافذة السجن

سأفكّ زرار قميصي

---

(1) عشب الأفول : 60,59.

واعلّقُ في صدري تعويذتها

أمي، تأتيني، الليلة، ها أنذا ارسمُ في غسق الجدران

مواسم للقمح المائس في نبضي .انتبهوا يا حرَسَ الغزو

أمي تدنو ... تحمل لي منديل المعشوق الأول. [1]

سلاسة الألفاظ ، وبساطة التعبير يشيران إلى روح فياضة ترسم مشهداً شعرياً مفترضاً ، فالشاعر يفترض أن تزوره أمه في السجن ، ومن شأن ذلك أن يكون اللقاء بلغةٍ سهلة ، ليكون التواصل بين الأم ، والابن ، ومن شأن ذلك أن يحقق توافقاً إنسانياً مشتركاً ، ولذلك فلا لفظة مستوحشة ، ولا مفردة تحتاج إلى معجم ، ولا تركيب نافر ، فكان ذلك النص نتاج ، انفعال يتساوق مع المقام.

ويقول في قصيدته (العود إلى الهبوط – أبي) :

بصلعته المعهودة

وبشاربيه ـ النقطة ،

يذرع الأسواق ، صباحاً

بنفَس واهٍ ،

ويتفقد مساءً ، العَسسَ

فتسلب وردةُ عنُقه

وتنطفئ ، ريح (الجوري)

ويهربُ ضوعُ (الياسمين)

عندها .. زمَّ الشفتين

وفر من عباءته السوداء

---

(1) المصدر نفسه : 37,36.

إلى خيمةٍ بيضاء..

انه مع الملائكة الصالحين [1]

إن من يتلقى هذا النص ، يلحظ أن الشاعر ، يمزج بين ماضٍ ، وحاضر ، ماضٍ أنيق ، وبين حاضر لا يطمئن حاله ، ولا يزرع أملاً في حاضر، أو مستقبل، من هنا كان الأداء بهذه اللغة السهلة التي أضفت على النص روحاً شعرية على نصهِ السردي . وهو أمر يمكن أن نسميه (شعرية السرد) ولذلك حصر عبد الله إبراهيم السردية بالشعرية وان السردية هي فرع للكل وهو الشعرية [2] ، فالشاعر استطاع ومن خلال التعبير باللغة السهلة، أن يقدم مشهداً لوالده الذي لم يتكيف مع الحاضر وآل الأمر إلى الفرار إلى العالم الآخر ، ومن ثم لقاء الملائكة ، مع ملاحظة مهمة وهي ((ان بطل القصيدة ـ القصة ـ صار الشاعر نفسه ، فلم يعد الحدث يأتينا من الخارج وإنما صار ينبع من الداخل فالشاعر ومشكلاته وتجاربه الخاصة، وآراؤه، وما مر... غدت موضوعاً ينمو ويستطيل على شكل قصة حياة او سيرة ذاتية))[3] .

ويقول في قصيدته (موسى كريدي) :

السابعة صباحا:

ينتظر الباصَ بعينينِ تصرهُما زغبُ الشمسْ

ينتظرُ الهمسْ،

فيغنّي في الرأسِ ، الزنبقُ ، والأسْ .

موسى... يندسُّ ، ألان ، بركبِ الناسْ.

الثانية عشرة ظهرا:

---

(1) عشب الأفول : 41 .

(2) ينظر : المتخيل السردي ، عبد الله إبراهيم : 104 .

(3) دير الملاك : 59 .

ضمأُ في الشاي ، وفي السُّكَّرْ

ضمأ في الماءْ ...

ويشربهُ موسى

ثم يتمتمُ شعراً : ((قطط سودٌ،

ولها ذنب))

يضحكُ / أو يتذكر نبض الطفولةْ

ضمأٌ في القهوةِ .. ثم يغنيّ ...((هذي الدنيا عجب

تُعطي من غير سببْ)) [1]

أول ما يلفت نظرنا في هذه القصيدة هي الاتكاءُ على اللغة السهلة التي اقترب من خلالها من معطيات السرد ، إذ رسم الشخصية، فضلا عن الزمان والمكان ؛ وكأننا أمام أقصوصة شعرية كشفت لنا قربهُ من بطلها وهو الأديب (موسى كريدي) وتكشف في الوقت نفسه عن التوجه إلى الذات ((لتغوص في عوالمها الداخلية وتتكشف مجاهيلها بعد ان طالت سياحة الشعر الخمسيني في العالم الخارجي ولم يكن هذا الاتجاه عودة إلى الرومانسية وأحزانها وشكاواها بل كانت محاولة لاكتشاف الحقيقة الإنسانية وأسرار قلقها الوجودي))[2] .

إن بساطة التعبير في هذا الأداء ، يشير إلى قدرة الشاعر على الانتقاء باللحظة الشعرية التي تسكنه ، فتكون النصوص ذات قيمة تعبيرية تدل على قدرة الشاعر على خلق قصيدته التي تتحد بالوجدان ، وتفر من التقريرية والخطابية .

وسأكتفي للتدليل على ما ذهبتُ إليه بقصيدته (ضفيرة حب) ، وهي من قصائد البواكير ، يقول :

---

(1) عشب الأفول : 51,50 .

(2) الموجة الصاخبة ، شعر الستينات في العراق ، سامي مهدي : 221 .

كمثل الندى ،

بهدب الزهور

كمثل المدى ،

كرفّ العطور

كما ترتمي نجمة شاعره

تشد الحنايا

وتلقى التحايا

على همسة حائره

مددت إليك يديا

غرست إليك ... حروفاً عذابا

سقاها ربيع وأغنية حانيه

كما تنثنى رعشة حالمه

تطرز أفقا نديا

كمثل الجرار على الضفة الغافيه

كلثم الأصيل

رموش النخيل

كما تغزل الداليه

ضفائر عطر .... ملونة ناعمه

كتبت إليك ، ملاكي[1]

(1) الدفء البارد : 28،29 .

ليس بخافٍ ، أن النصّ يشكّل فضاءً رومانسياً حالماً ، تسبح فيه ألفاظ سهلة ، بدون مغاليق . ومن شأن ذلك ان تكون السلاسة والانسيابية مُجريين ، لتشكيل صورٍ تشبيهيّة ترسم المشهد الرومانسي ، وبذلك تكون اللغة السهلة ذات مشاهد تصويرية غير معقدة ، وبذلك أصبح الأداء بهذي اللغة منحى شعرياً له محصّناً ضد الركاكة ، والخطابية والتقريرية .

– التكرار ظاهرة أسلوبية :

إن التكرار في الشعر من الظواهر اللغوية ، والفنية والتعبيرية التي تضعُ بين أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على نصِ الشاعر وهو صفة ملازمة لكل عمل شعري ، إذ لا يستطيع الشعر أن يقدم نفسه بُغير إيقاعيةٍ لها ثوابتها، فالتكرار هو أساسُ الإيقاع بصوره جميعها نتلمسه في الموسيقى ، ونجدهُ أساساً لنظرية القافية في الشعر ، بل السرُ في نجاح كثير من المحسنات البديعية كالترديد الصوتي ، والتجنيس ، والتوازن ، والتوازي[1] .

إن تأثير التكرار يمتد في عموم المعنى ولا سيما في القصيدة المعاصرة كما تعبرُ نازك الملائكة بقولها عن التكرار انه ((إلحاح على جهة مهمة في التعبير يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ... فالتكرارُ يسلطُ الضوء على نقطةٍ حساسة في العبارة ويكشفُ عن اهتمامِ المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس ويحلل نفسية كاتبه))[2] .

---

(1) ينظر : الاغتراب في الشعر العربي ، د. أحمد علي إبراهيم الفلاحي : 256 .

(2) قضايا الشعر المعاصر ، د. نازك الملائكة : 276 .

والتكرارُ من جانبٍ آخر هو((تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصده الناظمُ في شعره أو نثرِهِ)) [1]

إن تكرار الألفاظ المعينة في القصيدة ((يوحي بأهمية ما تكتسبهُ تلك الألفاظ من دلالات مما يجعل ذلك التكرار مفتاحاً في بعضِ الأحيان لفهم القصيدةِ))[2] .

من هنا فان التكرار الناجح هو الذي يشعّ بكثير من الإيحاءات، والدلالاتِ ، ويزيد الكلام قوةً وجمالاً من خلال تحقيق (نوع من التوازنِ الدقيقة الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها إن للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقلٍ وأطرافاً وهي تخضع لنوعٍ من الهندسةِ اللفظية الدقيقة التي لا بد للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها ... إن التكرار يجب أن يجيء من العبارة في موضع يثقلها ولا يميل بها إلى جهةٍ ما)) [3] .

إن تقويم التكرار او الحكم على نجاحه ، ودوره البنائي في القصيدةِ ، وتوظيفه للغرض الدلالي ، يعتمد على الاتحاد الكامل للعناصر البنائية بكليتها ، وهذا إنما يعتمد على قدرةِ الشاعرِ ، فهو الذي يخلقُ الاتحاد الكامل ، مثلما يخلقُ الضرورة لتوظيف التكرار، وليس على خلق هندسة لفضية محدِّدة ، أو محدَّدة ، أو وضع شروطٍ لغويةٍ ؛ لأن مثل هذا التأطير ، حدا من قُدرات الانفعال الذي يتُرجم جزئياتَهُ إلى قيمةٍ تعبيريةٍ))[4] .

---

(1) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب الدكتور ماهر مهدي هلال : 239 .

(2) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، صالح ابو اصبع : 338 .

(3) قضايا الشعر المعاصر : 277 ، 278 .

(4) الشمعة والمصباح ، الدكتور عبد الكريم راضي جعفر : 236،237 .

وسأحاول دراسة التكرار ، في ضوء المصطلحين اللذين اجترحهما الدكتور عبد الكريم راضي جعفر : تكرار التراكم ، وتكرار التلاشي[1].

أ- تكرار التراكم :

يقصد بتكرار التراكم ((هو التكرار الذي يشيرُ إلى الزيادةِ ، او الكثافة الإضافة المؤدية إلى دلالةٍ تجسدُ نوعاً من التضخمِ المنظم على شكل ثنيات مرتبة))[2] .

وهذا النوع من التكرار شكل حضوراً بارزا في شعر الشاعر ، يقول في قصيدته (حكاية عن جزيرتي الجن) :

عيناك يا صديقي طيف ... قدر

عيناك ، اغنيتا سمر

عيناك ، فيهما تواشيح الزهر

وسنى ، وتناجي النجم في ضوء القمر

ومقلتاك نامتا

على نثيث من ندى

كالفجر في وجه المدى.

عينان أم همس الردى ؟!

ام شمعة لن ترقدا ؟!

على اخضرار الدفء يخبو ضوؤها!

عينان ام مزارعُ؟

---

(1) ينظر : رماد الشعر : 217 ؛ والشمعة والمصباح : 237 .

(2) الشمعة والمصباح دراسات وبحوث في الشعر والنقد : 237 .

سنابل أخالها..... لن تحصدا . [1]

إن تكرار (عيناك) ثلاث مرات ، و(عينان) مرتين ، يشُير إلى الإضافة المنظمة التي وسّعت الصورة ، وأمرتها بفضاء واسع ، فكان هذا التكرار الذي يشير إلى التراكم .

ومثل ذلك ، ما نقرأ في قصيدته (ثلاث قصائد للوطن الدري) :

كان معي في الشقةِ ظل من توتْ ،

وحمام رفَّ على رأسي .

كان معي في النبضةِ صوتْ ،

يفتحُ لي وجهًا داهمهُ النخلُ ، فاطلع تمراً ،

وندى فضة ..ْ

أطلعَ مُقلاً غضَّةْ.

كان معي قمرٌ ،

ونفحة شمسٍ

كانَ معي ... بعضي ،

كان معي كلي

كان معي كلُّ شذا الأرضِ [2]

عمد الشاعر إلى التكرار التراكمي في لفظة (كان معي) والتي شكلت هيمنة على ألفاظ القصيدة فقد جاء الشاعر بها في مستهل كل سطر شعري ، بهدف تعميق المعنى المراد، ولتقوية النغم ، فقد خلق تراكم اللفظة دفقا غنائيا أثّر بشكل بارز في

---

(1) الدفء البارد : 12 .

(2) زهرة البرتقال : 13 .

إيصال المعنى المراد من الشاعر ، فهو يريد ان يقول وباختصار كان معي الكون كله .لقد شكلت الجملة الشعرية : (كان معي) ، التي تكررت ست مرات ،محوراً يدور عليه النص ، الذي يسعى إلى التذكر ، ومن شان ذلك أن يسعى إلى إشاعة مساحة واسعة لإحضار الغائب ، فكان هذا المشهد الذي يوسع الصورة ، ويملأ فراغ الغائب ، أو الغائبة ، وفي هذا تكرار تراكمي .

ونجد تكرار التراكم مهيمنا في نصه (زهرة البرتقال) يقول :

كلما ايقنت زهرة البرتقال انني واقف

اقعدتني السماحة في الطريق التي

تستقيم بي فتهرب منك الفصول

إلا شتاء التراب العظيم

قاتلتي:

أختفي

مرَّة

أختفي مرَّتين

أختفي زهرتينِ. [1]

إن التكرار المتمثل في (اختفي مرة) (واختفي مرتين) و(اختفي زهرتين) يؤدي إلى التراكم المنظم الذي ارتبط بوجدان الشاعر ، فهو ، ولفرط ولعهِ بالمحبوبة ، يطلب منها الاختفاء .

وهذا التكيف التكراري لا يشير إلى حاجة فنية وحسب بل ، يكشف في الوقت نفسه عن الضغط النفسي للشاعر إزاء المخاطب .

وفي قصيدته : (أيتها البصرة أيتها النخلة الفارعة) قال فيها .

---

(1) زهرة البرتقال : 63 .

أُسمّيكِ زهرة القرنفل

يا صبوة العاشقين

أُسمّيكِ درة كل الخليجْ

أُسمّيكِ زهو الأريج .

أُسمّيكِ

باسمكِ

يا صبوة َالعاشقين

فيّساقط التمرُ بوح محبّينَ،

فوقَ ربيع الفراتين ، والنخلةِ الفارعةْ .

اسميكِ باسم الزمانِ الجليلْ

وباسم العراق . الفتى . الفارس المستحيلْ [1]

ان تكرار لفظة (اسميكِ) خمس مرات ، سعى إلى منح تكرارِهِ هذا ، ثقلا وكثافةً ، وان يلونه بفيض حيوي يدل على النماء والخصب بدلالة (يساقط التمر، فوق ربيع الفراتين) ، كما بين هذا التكرار التراكمي تأكيد اهتمام الشاعر بهذه اللفظة وبالدلالات المتأتية من خلال التكرار الانثيالي لها .

ونقرأ أيضا : في قصيدة (عن الفارس والصيف الآخر)

شبكتُ يدي على هامتي ونمتُ:

يؤرق وجدي جبيني

فأحبو قبالة فيءٍ:

هنا يُلجم الماء أفراسه ُ

فتصهلُ.....

---

(1) ارتفاعات الشفق الجنوبي : 23 .

تصهل .....

تصهلُ: يا أيها القادمون أريحوا الركاب

لنا فارسٌ ، اطعم الرملَ من حُبّهِ ، يهدهدُ جرحهْ

أريحوا الركاب ، وخلوا الجياد ، فإنّا نخاف اذا ما تدنت ..ْ

أفاق

وشدوا لهاث السيوف ، لأنا سمعنا الصليلَ

فدارت به أرضنا دورة..

دورتين ..

ثلاثاً ..[1]

شكل التكرار، في هذا النص ، مرتكزا أساسياً ، تدور عليه الجمل الشعرية فهناك (تصهل) ، ثلاث مرات ، و(دورة ، دورتين ، ثلاثاً) ، ومعنى ذلك ان النص سعي حثيث لإقامة طبقة تراكم منظمة ذات ثنيات مرتبة ترتيبا منظماً ، والهدف من ذلك توسيع الصورة .

وثمة تكرار يقوم على أساس الاستفهام ، يقول في قصيدته : (ولكنها العيد):

أأستطيع أن اجمع حكمة الزمان

ورعشة الحدائق الملونة

ونظرة الغزلان ؟!

اضفرها

تاجاً على عينيك...

يا حبيبتي

أأستطيع أن امسك بانتباهه للعيد ؟

أضمها ،، عشب ، ووردة ، وماء !

---

(1) عن الفارس والصيف الأخر : 8 .

لأرسم النشيد

على عينيك ...

يا حبيبتي .

أأستطيعُ أن الم كل عمري البهيج

ألم كل نبضي الأريج ؟!

لأختفي في الروح

مضرجاً بالماء والعصفورة الندية

ثم أكون :

أرجوحة ، وبسمة ، وعيد

أنقشها على عينيك

يا حبيبتي [1]

إن هذا الاستفهام المرتبط بالفعل (أستطيع) ، تكرر ثلاث مرات ، وكان بمثابة النقطة في كل مقطع . وليس بخاف أن مثل هذا التكرار يشكل تنويعاً للصورة، وامتداداً لانفتاح الرؤية الوجدانية .

لقد شكل التكرار بنية تراكم يساعده في ذلك تكرار (يا حبيبتي) ثلاث مرات أيضا.

ب- تكرار التلاشي :

يقصد بهِ ((إقامة دلالة الاضمحلال على لحظة شعرية))[2] .

ومن ذلك قوله في قصيدته (انطفاء) :

---

(1) عشب الأقول : 59،60 .

(2) الشمعة والمصباح : 248 .

قال لي

شاعر متعبُ

قال لي

شاعر متعِبُ:

(العنكبوت بنت بيتا

على وهن

تاوي اليه،

ومالي مثله سكن

انطفأ البيت واشتعل

انطفأ واشتعل) [1]

حقق الشاعر تكرار التلاشي في موضعين الأول في قوله : قال لي شاعر متعبٌ ، إذ حذف كلمة (مُتعبِ) واستبدلها بكلمة (مُتعِب) ، بمعنى اضمحلال ونهاية الشاعر الأول ، وكأننا به يريدُ أن يقول انه ولفرط تعبه قد اضمحل وانتهى ، والآخر في قولهِ : أنطفا البيت واشتعل ، وقد حذف البيت في التكرار الآخر ، وبهذا الإيقاع اللغوي المنظم ، استطاع التكرار أن يمتزج بالدلالة العامة حتى ينتهي إلى التواري أو تلاشٍ ، مستفيدة من كلمة (اشتعل) في مؤداه العامي الذي يشير إلى (الاحتراق) وفي هذا تلاشٍ .

وفي قصيدته ((في الليل) قال فيها

في الليل يا قلبي الحزين

في الليل تنطفئ النجوم تشدُ بالغسقِ المهدب

---

(1) عشب الأفول : 26 .

... الف نار !

في الليل تنهشني أظافر عبرة ... آه ! تنام مواقدا

وتبث في نبضي الردى

في الليل تصفعني اكف الذكريات

تهوي على انفي تمرغه سياط لاسعات

تنسل من كهف عميق ،

رطب ..يطعمه حريق.

في الليل يا قلبي الحزين

ينثال كالألهوب يدمى ... رش راسي كالدوار

صمت تنخره الظنون ، [1]

في هذا النص نلاحظ ان الشاعر وظف ما اسماه التكرار ذا المنحى ألازدواجي، بمعنى أن النص يضم تكرار التراكم وتكرار التلاشي[2] .

يكرر النص (في الليل) أربع مرات ، مصطفاً مع ما يمكن أن نسميه توسيع الصورة ، ففي الصورة الأولى تنطفئ النجوم، وفي الثانية تنهشه أظافر عبرة وحزن، وفي الثالثة تصفعه الذكريات، وفي الرابعة ينثال عليه صمت تنخرهُ الظنون، وقد نجح الشاعر من خلال هذا التكرار أن يوهج حالة التوتر لدى القارئ وتحريك ذهنه عبر فورة التوقع ، بعد أن يحضر الشاعر لها عبر قوله في الليل .

إن التكرار الناجح لا ينحصر في الطبيعة اللغوية المجردة، بل ينبغي أن يؤدي الوظيفة الفنية والنفسية في النص الشعري على وفق ما يمليه الانفعال وإجراء التوازن بين اللغة والنفس، وهذا يعتمد على مقدرة الشاعر في بلورة الحالات ، والمواقف من

---

(1) الدفء البارد : 31 .

(2) ينظر الشمعة والمصباح : 257 .

خلال استعماله التكرار دون وضع شروط لغوية ، او خلق هندسة لفظية محددة لسد فراغ موسيقى تعجز عن فك الحالة النفسية[1] .

وهذا الأمر جسده الشاعر نفسه في قصيدته (أربع همسات إلى أبي نواس) التي قال في الهمسة الرابعة منها :

الهمسة الرابعة

أبا نواسْ

أبا نواسْ

أبا نوا .. سْ

أسكرتني ونمت [2]

كرر الشاعر لفظة (أبا نواس) ثلاث مرات ، مما وسع من رنينها الذي ملأ أركان النص ، وكأن المتلقي بشوق وقلق لانتظار ما سيُسفر عنه هذا الانثيال التكراري المتلاشي لتتحقق الصدمة بقولهِ (أسكرتني ونمت) ، أن الشاعر لم يقصد من خلال هذا التكرار ، بل جاء عنده ضرباً من ضروب النغم الذي يترنم به لتقوية جرس المفردات وأثرها في النص .

يقول في قصيدته (رذاذ الشتاء الدافئ) المهداة إلى الراحل الشاعر عبد الخالق محمود :

تأرق من خجل حتى يستيقظ نوم الفجر

فيلقي في النخل اسمك ، وهواك ،

ودما من ورق الصفصاف

يستأجر في عربات زمانك نبعا...

---

(1) ينظر : رماد الشعر : 211 .

(2) زهرة البرتقال : 44 .

حتى تمتلئ الكأس على وجل ،

فتموت عروسُك ، في الغيب ،

تموت عليك

أمك . في الصحو . يموت عليك

ابنك . في الوهم

تموتُ . ومُتَّ ، صديقي

في ورق ، أو كتبٍ ، أو في بيتٍ من شعرٍ ،

وصفير كؤوس الصابْ .

خذ كأسا ، وامض

واذرع في جَدَث الأرض

بعض النبض .

خُذْ رعشة كرم

وازرع في الأرض ، رعاف التوت .

خُذْ رعشة كرمٍ ،

وارم عليه ذبيح الموتْ[1] .

النص طويل ، وذو بناء سردي محكم ، ولذلك عمدت إلى تسجيل هذه المساحة منه . لقد عمل التكرار (تموت عليك) و(يموت عليك) و(خذ كاسا ، وخذ رعشة كرم) على فيضان الموت ، وطغيانه على الحياة ، فكان هذا التكرار المؤدي إلى التلاشي والاضمحلال.

ويقول في قصيدته (من مقام الروح):

---

(1) زهرة البرتقال : 34،35 .

كل الروح وبالْ

جرحك من هذا الروح وبالْ ،

مُذ كنتُ صغيراً قالت أمك:

خذْ روحك مِن روحي،

وابعث من شئتَ إلى قبر أبيكْ....

سترى النمل وبالْ

والليل زوال ،

سترى الصبح وبالْ. [1]

يمتد التكرار على النص امتداداً ذا نهاية مغلقة . فكلمة (وبال) التي تكررت هنا اربع مرات لها دلالة تشير إلى الوحشة ، والغربة ، والاستلاب ، وفي هذا دلالة تفضي إلى الموت والاضمحلال ، ان المدقق في تكرار النص ، سيجد ان دائرة الضيق والانحسار ، وفيضان العسف ، هي المسؤولة عن دفق تكرار التلاشي .

ويقول في نصه (تقاسيم على زند مستوحش فلسطيني):

الليلة ،

قالت النجمة لصاحبتها :

من هنا مر حامل المسك

مر متعباً،

مر كالضحى ،

مر وَامحَى. [2]

---

(1) المصدر نفسه : 40 .

(2) زهرة البرتقال : 25 .

لقد عمل التكرار ، على إشاعة الهدوء ، وتوطين النفس . والمشهد الشعري مشهد استذكار ، لفدائي فلسطيني آثر الاستشهاد ، ولذلك جاء تكرار الفعل (مر) ، مر بالحال (متعبا) ، وبالتشبيه (كالضحى) ، وبالفعل (أمحى) ، للدلالة على التلاشي

ويقول في قصيدته (مطر) :

أصيخُ

للسيف الذي تسنه

حناجر الغيوم ،

وللبروق الناشبات

في دمي ،

مخالب النسور

أضرم

ألف دمعةٍ تمورْ

تجرح الصهيل ،

تنثني ،

تكسرُ

النَّصالَ ،

في النَّصالِ ،

في النَّصالْ ،[1]

النص مكتنز بالمجاز الذي يرسم الصورة الشعرية ، ويلتقط المشهد الذي ينسجم مع حركة وجدان الشاعر ، ومع سورة انفعالاته باللحظة الشعرية ، والمشهد بعد ذلك

(1) زهرة البرتقال : 352،353 .

حزن قاتم ، وقلق إلى حد اضطراب النفس الذي يجعل النفس محبطة ، هذا المشهد يخدم التكرار الذي سجل حضور (النصال) ثلاث مرات ، ليشير إلى التلاشي والاضمحلال ، بدلالة الفعل المضعف (تكسر) الذي ترك أثراً مهما في إيصال الدلالة إلى المتلقي .

Abstract

This study id mainly concerned with the investigation into the poetry of the poet and critic Abdel-Karim Radhi Ja'far who is regarded as one the 60's eminent poets .

Thesis consists of an introductory part . three chapters of an unequal size and this is due to the material under consideration , and a concluding part in which the significant findings have been presented .

The researcher , in her introduction (The poet in his Biography) has studied the poet's active life – span as well his writings .

Chapter One is entitled (The construction of poetics) , and it also includes the poetic lexicon , levels of linguistic performance , the level of the spoken language , the level of the simple diction , and the refrain of accumulation as well as the decline .

Chapter Two – however , is given the title (The Construction of poetic imagery) which tackles metaphor and simile . Moreover , it touches upon the construction of proximity and this includes : the symbol , the mask , the mirrors , the objective correlative , the dramatic paradox and the narrative image .

. . . ABSTRACT . . .

Chapter Three is entitled (The Rhythmic Construction) which deals with : repetition , run – on , homogeneity , antithesis as well as the rhythmic tone which lists the metric patterns used by the poet . Moreover , the researcher further tackles variety , alternation , the metric patterning of poetry .

The conclusion encompasses the most important findings of which the fact this his poetry is unique , captivating by its sublime poetic .

Researcher

Taghreed Majeed Hameed